

Między mitem a kiczem

O prozie Brunona Schulza



Michał Piętniewicz

Między mitem a kiczem

O prozie Brunona Schulza



RECENZJA WYDAWNICZA

prof. Halina Rusek

REDAKTOR PROWADZĄCY

Szymon Gumienik

REDAKTOR TECHNICZNY

Iwona Banasiak

PROJEKT OKŁADKI

Krzysztof Galus

Ilustracja na okładce: Muzeum Narodowe w Warszawie_Bruno_Schulz_-_
Kobieta_z_biczem (1921)

KOREKTA

Agata Piedziewicz

Monografia dofinansowana ze środków projektu finansowanego
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod
nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” na lata 2019–2022
nr projektu 009/RID/2018/19 kwota finansowania 8 791 222,00 zł



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek

Wszystkie prawa zastrzeżone. Książka, którą nabyłeś, jest dziełem twórcy
i wydawcy. Żadna jej część nie może być reprodukowana jakimkolwiek
sposobem – mechanicznie, elektronicznie, drogą fotokopii itp. – bez
pisemnego zezwolenia wydawcy. Jeśli cytujesz fragmenty tej książki, nie
zmieniaj ich treści i koniecznie zaznacz, czyje to dzieło

Toruń 2020

ISBN 978-83-8180-296-3

Wydawnictwo prowadzi sprzedaż wysyłkową:

tel./fax 56 648 50 70, e-mail: marketing@marszalek.com.pl

Wydawnictwo Adam Marszałek, ul. Lubicka 44, 87–100 Toruń

tel./fax 56 648 50 70; tel. 56 660 81 60, 56 664 22 35

e-mail: info@marszalek.com.pl www.marszalek.com.pl

Drukarnia, ul. Warszawska 54, 87–148 Łysomice, tel. 56 678 34 78

Spis treści

Wstęp | 7

• Rozdział I •

Bruno Schulz w oczach krytyków | 13

• Rozdział II •

Między kiczem a mitem | 40

• Rozdział III •

Mit głębi czy słaba ontologia? | 78

Zakończenie | 111

Apendyks. Najnowszy stan badań w schulzologii | 116

Bibliografia | 130

Wstęp

ZWYKŁO SIĘ WYMIENIAĆ jednym tchem nazwiska trzech największych reformatorów prozy polskiej XX-lecia międzywojennego: Witkacego, Gombrowicza i Schulza. Pytanie, który z tej wielkiej trójki był najbardziej zasłużony i najwięcej zrobił dla literatury polskiej, nie jest bezpodstawne, aczkolwiek odrobinę nietaktowne i nie na miejscu; literatury bowiem niepodobna oceniać tak, jak komentator ocenia zmagania sportowców, choć bez wątpienia pewien element agonu w niej występuje. Wystarczy przypomnieć pracę Johana Huizingi „Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury”¹, by uznać postawiony wyżej problem za wart rozpatrzenia.

Niemniej w swojej pracy nie zamierzam rozstrzygać, czy Schulz był wielki, czy może największy. Niewątpliwie był jednym z najwybitniejszych pisarzy XX wieku,

¹ Por. Johan Huizinga, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1985.

ale stawianie go na absolutnym piedestale wydaje się po pierwsze bałwochwalcze, a po drugie nietrafione ze względu na pewną narzucającą się od razu cechę tego pisarstwa: mianowicie jego osobność.

Bez wątpienia bowiem Schulz był, jest i pozostanie pisarzem osobnym i wszelkie próby zaklasyfikowania go do określonego nurtu literackiego kończą się niestety fiaskiem. Usiłował zrobić to Jerzy Speina², gdy łączył Schulza z ekspresjonizmem czasopisma „Zdrój”, którego redaktorami byli Jerzy Hulewicz, a później Stanisław Przybyszewski, bądź z grupą pisarzy skupioną wokół czasopisma „Studio”, do którego swoje teksty pisali: Nałkowska, Breza, Gombrowicz, Rudnicki, Truchanowski.

W literaturze światowej funkcjonuje znamienne zestawienie pisarstwa Schulza z pisarstwem Franza Kafki. Jednak o ile pewne wątki są podobne u obu tych pisarzy (metamorfozy rzeczywistości, na przykład Georga Samsy w karakona³ i podobna metamorfoza ojca Józefa, również w karakona⁴), o tyle na podstawie podobieństwa tych wątków nie sposób wyrokować o podobieństwie światopoglądów obu twórców, o czym przekonywał m.in. Jerzy

² Por. Jerzy Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 7–14.

³ Franz Kafka, *Przemiana*, w: *Opowiadania*, Warszawa 1975, s. 18.

⁴ Bruno Schulz, *Ostatnia ucieczka ojca*, w: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Kraków 1989, s. 312–318.

Ficowski w „Regionach wielkiej herezji”⁵. Stosunek narratora opowiadań Brunona Schulza do świata jest bowiem raczej afirmatywny niż przesiąknięty negatywizmem. I choć, jak pisał Wojciech Wyskiel, w dziele tym mamy do czynienia z pewnymi mechanizmami alienacyjnymi⁶, to jednak sam świat pojmowany w swoisty sposób przez narratora nie podlega ontologicznej degradacji w stopniu całkowitym – jedynie jego tkanka zostaje w pewnym stopniu nadwyreżona, co powoduje liczne deformacje tego świata, które jednak nie mają według mnie wpływu na jego ostateczny kształt. Finalna postać Schulzowskiego świata daje się bowiem pojmować jako pozytywna całość. Nie jest jednak tak, że narrator omawianej prozy darzy świat bezgranicznym zaufaniem, że afirmuje go z naiwnością podobną do dziecięcej, że nie ma dla niego takich wartości czy raczej antywartości, które czynią świat miejscem podejrzanym. Nie ulega wątpliwości, moim zdaniem, że świat Schulzowski pod czujnym okiem narratora jest w stanie nieustającego podejrzenia; jest to jednak podejrzenie – by tak rzec – konstruktywne, nie wywołujące efektów negatywnych, nie prowadzące do całkowitej alienacji bohatera.

W książce tej nie będę się jednak zajmował optymizmem i postawą afirmatywną narratora Schulzowskiego oraz jego przeciwstawieniem do Kafkowskiego pesymizmu. Zamierzam natomiast zająć się wyżej wspomnianym

⁵ Por. Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, Kraków 1975, s. 196–197.

⁶ Patrz. Wojciech Wyskiel, *Inna twarz Hioba*, Kraków 1980.

problemem całości, a ściślej – dialektyką całości i fragmentu, kształtu skończonego, strzępu, formy i bezformia, a wreszcie porządku i chaosu.

Jako kryterium ładu i porządku przyjąłem punkt widzenia tzw. esencjalistycznych badaczy Schulza, którzy przedstawiają go jako pisarza-teologa, dla którego świat ma uporządkowaną, teleologiczną strukturę, a w jego głębinach kryje się niezbadana Tajemnica, byt wszystkich bytów, po który należy sięgnąć, do którego należy się dokopać, który należy odkryć, ponieważ odkrywanie korzeni bytu, zstępowanie w głąb, jest podstawowym zadaniem literatury.

Na drugim biegunie umieściłem podejście dekonstrukcjonistyczne i postmodernistyczne, które w tej prozie doszukuje się przede wszystkim fragmentu większej całości, elementu układanki, której nie da się ogarnąć, a którą można jedynie przedstawić w sposób umowny, funkcjonujący na prawach pozoru, gdzie dominującymi pierwiastkami modelującymi świat przedstawiony opowiadań Brunona Schulza są deformacja i metamorfoza.

W istocie proza Brunona Schulza zdaje się zawieszona między pierwiastkami sacrum a profanum, między powszedniością a świętem, a wreszcie między tym, co materialne, a tym, co duchowe. W pracy przedstawię próby badania Schulza poprzez kategorie gnozy, czasem będę skłonny zestawić Schulza ze św. Augustynem⁷, ale to, co wydaje się w radykalny sposób zaprzeczać teorii głoszącej

⁷ Patrz. Św. Augustyn, *Wyznania*, Kraków 1997.

jakoby Schulz był manichejczykiem, to jego bezinteresowna miłość do świata, do jego najbardziej banalnych przejawów, miłość do materii, miłość do przedmiotu dla niego samego. Oto – moim zdaniem – cechy wyróżniające światopogląd pisarski Brunona Schulza.

Oczywiście można teraz zapytać, na czym polega swoistość i osobność w pisarstwie Schulza. W końcu większość pisarzy za przedmiot swoich artystycznych dociekań ma właśnie świat z jego namacalną, zmysłową tkanką. Dość wspomnieć tu Bohumila Hrabala, którego zestawienie z Schulzem nie byłoby bezpodstawne.

Pisarzy tych łączy bowiem nie tylko umiłowanie konkretnego i zachwyty nad widzialnym światem, ale także barokowy, metaforyczny język. Niech potwierdzeniem tych tez będzie fakt, że Bohumil Hrabal czytał „Sklepy cynamonowe” każdego roku i każdej wiosny. Dla niego miasteczko, które przedstawił Schulz na kartach swych opowiadań, było najpiękniejszym miastem na świecie⁸.

Niemniej to, co odróżnia obu tych pisarzy, to stopień zdeformowania zdrowej tkanki rzeczywistości. Proza Schulza stara się tworzyć rzeczywistości alternatywne, boczne odnogi czasu i przestrzeni, pierwiastek karnałowy i jarmarczny jest również w niej wszechobecny. Innymi słowy – narrator prozy Schulza zdaje się nie traktować świata poważnie, ma do niego ironiczny dystans, zdaje się raczej mądrym błaznem niż afirmującym

⁸ Por. Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 113.

całość Bożego urzędzenia naiwnym dzieckiem. Dlatego łatwiej zestawić prozę Schulza z nurtem pisarstwa groteskowego, z Gombrowiczem, Witkacym, a dzieło jego wpisać w tradycję, w skład której wchodzi takie dzieła, jak „Don Kichot” Cervantesa czy „Gargantua i Pantagruel” Rabelaisego. Narrator Schulzowski postrzega świat jako fragment zdeformowany, jako tandetę, jako niski rodzaj materii. Nieobce są mu jednocześnie tendencje do mitologizacji rzeczywistości, do takiego przedstawiania świata, które z tandety czyni swojego rodzaju materię prima, ontologiczne praźródło.

I tu pojawia się pytanie, czy proza Schulza jest dwuaspektowa, dualna – zawieszona pomiędzy biegunem mitu z jednej strony a biegunem kiczu i tandety z drugiej – czy też jest jednorodna, tandeta niepodzielnie rządzi i przyjmuje pozory bytu wyższego, strojąc się w maskę mitu dla niepoznaki. Wydaje się, że dualistyczny model odczytywania literatury poprzez przeciwstawne kategorie ciała ducha już nieco się zużył, choć zdaję sobie sprawę, że dualizmy te są konieczne dla niektórych badań, a zatem byłbym skłonny przychylić się do drugiego wariantu odpowiedzi.

Cała trudność polega na tym, aby wyważyć obie te opcje, nie opowiadając się radykalnie za jedną z nich i nie przyjmując jej jako jedyne słusznego rozwiązania.



Bruno Schulz

w oczach krytyków

DLA BRUNO SCHULZA TWÓRCZOŚĆ była jedną z nielicznych dziedzin sensotwórczej działalności. Właściwie jedyną. Niewielu było pisarzy w XX-leciu międzywojennym, którzy pisarstwo traktowali jako swoistą misję do wykonania, jako twórczą aktywność ludzkiego ducha, która miałaby nie tylko opisać świat i mimetycznie go oddać, ale objaśnić go w jego całym uwikłaniu, nie zwracając przy tym uwagi na jego powierzchniową otoczkę, kostium, lecz penetrując obszary znajdujące się niejako „pod ziemią” lub – używając nieco innej metafory – wyprawiając się do nieznanых łądów ludzkiego ducha, gdzie dotąd tajemnica przykryta była ciemnością. Pisarze ci (mowa tu oczywiście o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu, Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu) nie tyle jednak łamali społeczne tabu czy obowiązującą konwencję, ile odkrywali problemy dotychczas nieuświadomione, na swój artystyczny sposób rewolucjonizowali ówczesną wiedzę o człowieku.

Każdy z tej wielkiej trójki był inny, odrębny i każdy posługiwał się innymi narzędziami, by dać wyraz swemu artystycznemu credo. Gombrowicz w „Dziennikach” pisał o „trzech wariatach”, gdzie Witkacego nazwał „wariatem zrozpaczonym”, Schulza „wariatem utopionym”, a siebie „wariatem zbuntowanym”¹. Zastanówmy się zatem, czym zasłużył sobie Schulz na miano „wariata utopionego”. Czy to był tylko efekt literackiej gry, jaką prowadził Gombrowicz z czytelnikiem i ze sobą, czy też może stał za tym stwierdzeniem dogłębny namysł nad filozoficznymi fundamentami pisarstwa Schulza? Pewnie prawda tkwi gdzieś pośrodku, niemniej określenia tego nie powinno się pomijać milczeniem, przystępując do spotkania z prozą Schulza – jest bowiem poniekąd trafne.

Człowiek, który się topi, nie panuje nad wzbierającymi wodami rzeki, które go bezlitośnie skrywiają, pochłaniają. Natomiast wariat, który się topi, nie panuje dodatkowo nad swym nieokiełznanym umysłem i według wszelkiego prawdopodobieństwa nie ma świadomości beznadziejności sytuacji, w jakiej się znalazł. Czyżby zatem Bruno Schulz był niewolnikiem swojej prozy, którą uwielbiał, ale na sposób masochistyczny, jakby powiedział Sandauer², w której dominuje raczej niezaspokojona, seksualna fascynacja pożądanym obiektem niż bezinteresowne doń przywiązanie? Czyżby palimpsestowa struktura tekstów

¹ Witold Gombrowicz, *Autobiografia pośmiertna*, oprac. Włodzimierz Bolecki, Kraków 2002, s. 88–89.

² Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Kraków 1957, s. 32–33.

Schulza, ich niebywałe bogactwo metaforyki, amplifikacje, hiperbole czy, jak zauważył Krzysztof Miklaszewski, także heksametry³ były tylko przykrywką, zasłoną, parawanem dla łaknącego wszystkiego pisarskiego libido? A jeśli wszystkiego, to czego w szczególności? Według Władysława Panasą było to łaknienie całości, głód za taką teleologiczną strukturą, która objaśniałaby sens Uniwersum⁴, dałaby odpowiedź – i to ostateczną. Panas nie tyle postrzega Schulza jako specjalistę od mitycznych fabuł, ile jako artystę-teologa, którego twórczość ma korzenie religijne. Postacie występujące w opowiadaniach posiadają własne odpowiedniki biblijne – na przykład Jakub symbolizuje ojca, a Józef syna i są częścią historii mającej swój prawzór właśnie w Biblii.

Panas na dowód swoich teorii przytacza fragment z opowiadania „Nawiedzenie”, który mógłby z równym powodzeniem teorię tę obalić:

Aż pewnej nocy podniósł się ten głos groźnie i nieodparcie żądając, aby mu dał świadectwo uszy i wnętrzościami swymi. I usłyszeliśmy, jak duch weń wstąpił i jak podnosił się z łóżka, długi, rosnący gniewem proroczym, dławiąc się hałaśliwymi słowy, które wyrzucał jak mitralieza. Słyszeliśmy łomot wielki i jęk ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem, który jeszcze. Nie widziałem nigdy proroków Starego

³ Por. Krzysztof Miklaszewski, *Cena świadomości. Próba analizy opowiadania Brunona Schulza pt. „Pan”, „Ruch Literacki”*, nr 6, s. 285–295.

⁴ Por. Władysław Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 7–10.

Testamentu, ale na widok tego męża, którego gniew boży obalił, rozkraczonego szeroko na ogromnym, porcelanowym urynale, zakrytego wichrem ramion, chmurą rozpaczliwych łamańców, nad którymi wyżej jeszcze unosił się głos jego obcy i twardy – zrozumiałem gniew boży świętych mężów⁵.

W „Martwym Sezonie” natomiast Jakuba, ojca Józefa, nawiedza tajemniczy przybysz, „czarnobrody”, z którym Jakub toczy walkę swoistą, bo walkę na sny:

Na którymś kilometrze snu – czy nurt senny złączył ich ciała, czy sny niepostrzeżenie zlały się w jedno? – uczyli w jakimś punkcie tej czarnej bezprzeźrzeni, że leżąc sobie w objęciach, walczą ze sobą ciężkim bezprzedmiotowym zmaganiem. Dyszeli sobie w twarz wśród jałowych wysiłków. Czarnobrody leżał na ojcu, jak Anioł na Jakubie. Ale ojciec ścisnął go ze wszystkich sił kolanami i odpływając drętwo w głuchość nieobecności, kradł jeszcze po kryjomu krótką posilną drzemkę między jedną rundą a drugą. Tak walczyli, o co? O imię? O Boga? O kontrakt? – zmagali się w śmiertelnym pocie, dobywając z siebie ostatniej siły – podczas gdy nurt snu unosił ich w coraz dalsze i dziwniejsze okolice⁶.

Oczywista zdaje się tutaj aluzja do biblijnej opowieści o walce Jakuba z Aniołem, z której Jakub wyszedł zwy-

⁵ Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: *Proza*, Kraków 1957, s. 49.

⁶ Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: *Proza*, Kraków 1957, s. 269.

cięsko, choć ze złamanym biodrem – od momentu tej zwycięskiej walki Jakub zwał się Izraelem.

Otóż można Biblię czytać w stylu mimetycznym i parabolicznym. Oba te odczytania są równouprawnione i w żadnym z nich walor biblijnej opowieści nie zostaje umniejszony ani nie traci na atrakcyjności. Wydaje się, że taki właśnie sposób czytania Schulza – w stylu mimetycznym – prezentuje Panas.

Znaczy to, że jest to sposób lektury właściwy naiwności dziecięcej, choć równie dobrze można by autora „Księgi blasku. Traktatu o kabale w prozie Brunona Schulza” posądzić o celowe przemilczenie pewnych faktów. Chodzi mianowicie o fragment z „Nawiedzenia”, który miałby rzekomo odzwierciedlać tezę o tytaniczności ojca Józefa. Owszem, Jakub jest tytanem, ale niejako tytanem a reobours. Błąd Panasa polega bowiem na tym, że nie widzi on wszechobecnej w tej prozie panironii, zjawiska, które szerzej komentuje Jerzy Jarzębski w swoim zbiorze esejów „Schulz. Prowincja – centrum”⁷, a o którym pisał Schulz w liście do Witkacego, mówiąc jeszcze o przenikającej cały świat przedstawiony zasadzie panmaskarady⁸. W istocie patriarcha, którego podporą jest urynał, nie może uchodzić za tytana w ścisłym tego słowa znaczeniu, a dokładniej w mitycznym.

⁷ Jerzy Jarzębski, *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 128.

⁸ Bruno Schulz, [List do Stanisława Ignacego Witkiewicza] z 5 III 1936; cyt. za: tenże, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 474–479.

Tytan bowiem to istota bez skazy, heros, który wiele może i któremu pierwiastki komizmu są z gruntu obce. Zatem tytan z „Nawiedzenia” to parodia tytana, to swoisty antytytan albo też tytan-demaskator, odsłaniający niezbadane dotąd potencjały komizmu, jakie właściwe są przy ironicznym nastawieniu świętym mężom i patriarchom. Zatem Jakub nie zostaje wywyższony, zostaje poniżony; staje się częścią swoistego jarmarku, którego według Andreasa Schonle Schulz jest apologetą⁹.

Nie znaczy to jednak, że nie zgadzam się z Panasem, byłbym skłonny nawet poniekąd się przychylić do jego mądrych, odkrywczych i inspirujących teorii. Oczywiście proza Schulza daje możliwości tego typu „źródłowych odczytań”, a można nawet powiedzieć, że tego się domaga. Zastrzec tu jednak trzeba, że ten rodzaj interpretacji nie jest jedynym możliwym, ponieważ dzieła Schulza nie da się wyjaśnić wyłącznie przez kosmogonię czy opozycję chaosu i ciemności, czy też szarości i ładu światła. Schulza interesuje nie tylko korzeń bytu, nie tylko zstąpienie w esencjonalność; pasjonuje go również powierzchnia zjawisk, a ściślej – ich migotliwość, przemienność i płynność, a także formy kalekie i pokraczne, otaczająca tandeta świata, którego nie da się wyjaśnić wyłącznie przez teorię Izaaka Lurii o auoterdukcji Stwórcy¹⁰. Nie można

⁹ Andreas Schonle, *Sklepy cynamonowe Brunona Schulza: apologia tandety*, w: *Bruno Schulz in memoriam*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Lublin 2002, s. 59–77.

¹⁰ Władysław Panas, *Księga Blasku. Traktat o Kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 101.

jednak wykluczyć, że takie odczytanie jest możliwe – nie wyczerpuje ono natomiast w pełni zagadnienia. Pytanie, które należy zadać, badając Schulza od strony kabały czy występujących w jego twórczości wątków starotestamentowych i ewangelicznych, brzmi, czy Schulz istotnie był pisarzem religijnym *sensu stricto*.

Zaprzecza temu Jerzy Jarzębski, pisząc raczej o indyferentyzmie religijnym Schulza i jego dość niezobowiązującym stosunku do religijnych praktyk¹¹. Schulz nie był religijny w tym sensie, że nie był pobożnym Żydem, ale problem, czy pisarstwo jego ma charakter religijny, stanowi już inne pytanie. Czy Schulz poszukuje Absolutu? Czy czeka na przyjście Mesjasza? Czy też może religię traktuje na sposób archetypowy, jako niezawodną dostarczycielkę mitycznych fabuł, które są niejako pretekstem do tego, aby ukryć sens o wiele bardziej istotny niż opowieść jaką ze sobą niosą. Ukryć sens, a potem go zdemaskować, zdemistyfikować za pomocą ironii lub groteski. Ta demistyfikacja nie stoi jednak w sprzeczności z samą ważnością i wartością ontologicznych poszukiwań.

W odpowiedzi na ankietę z 1939 roku pod tytułem „W pracowniach pisarzy i uczonych polskich”, Schulz napisał:

¹¹ Jerzy Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 210; Nawiasem mówiąc, pisze o religijności Schulza również Jan Błoński w eseju *Świat jako księga i komentarz*, w: *Czytanie Schulza*, Kraków 1994, s. 74.

[...] kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźalne tematy. Paradoxs, napięcie między ich niewyraźalnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania wszystkiego – jest najskuteczniejszą podniętą twórczą¹².

W istocie tendencje uniwersalistyczne nie były obce artystycznemu światopoglądowi Schulza i jeśliby przyjąć, że skłonność do syntetycznego ujmowania otaczających zjawisk, do oglądu rzeczywistości jako swoistej całości i widzenia rzeczy w ich wzajemnym powiązaniu jest cechą umysłu religijnego, o czym przekonuje Bartłomiej Dobroczyński w wywiadzie udzielonym dla „Listu”¹³, to w rzeczy samej trzeba przyznać, że Schulz jest pisarzem religijnym.

Pytanie tylko, czy stale obecny w tej twórczości fragment, strzęp, odpadek jest tylko pozornym dysonansem, zwodniczym elementem chaosu, przez który czytelnik musi się w odbiorczym mozole przebić, by doświadczyć czystego tchnienia Uniwersum? Teza o takim „podwójnym” dnie pisarstwa Schulza, o znaku, który odsyła do całkiem nieoczekiwanego znaczenia, wydaje się nęcąca. Pisarstwo Schulza można by wtedy interpretować w kategoriach swoistej podróży czy też zstąpienia w esencjonalność przez krainy pozoru, jakimi są gloryfikowane w tej twórczości lichota, tandeta i kicz.

¹² Bruno Schulz, odpowiedź na ankietę W pracowniach pisarzy i uczonych polskich, „Wiadomości Literackie”, nr 17, s. 5.

¹³ Por., „List” 2003, nr 3, s. 12–13.

Lecz można hipotezę tę odwrócić i powiedzieć, że to właśnie fragment, odpadek, kawałek tandetnego świata są esencjonalne *par excellence*.

Przypatrzmy się takiemu oto fragmentowi ze „Sklepów cynamonowych” z opowiadania „Manekiny”:

Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracało niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji.

Nasz herezjarcha szedł wśród rzeczy jak magnetyzer, zarażając je i uwodząc swym niebezpiecznym czarem¹⁴.

Wydaje się zatem, że narratora „Sklepów cynamonowych” interesuje nie tyle metafizyczne jądro, co sama wędrówka ku niemu, która niejednokrotnie wiedzie przez boczne ścieżki, przez trasy dotąd nieuczęszczane, które nazwane zostały „regionami wielkiej herezji”. Schulza nie interesuje chyba (tak jakby chciał tego Panas) obszar metafizycznej pustki, z którego wyłania się wszystko – cała materia. Schulza bardziej niż abstrakcyjny korzeń wszechrzeczy interesuje materialność zjawisk, ich rozrost form, niepowstrzymane samorództwo, twórcze uniesienie, którego wykwitem jest chaos najrozmaitszych form.

¹⁴ Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz.cyt., s. 63.

Jak pisał Stanisław Ignacy Witkiewicz w swoim studium z 1935 roku pt. „Twórczość Brunona Schulza”:

Schulz kocha materię jako najwyższą substancję dla niego, ale nie w znaczeniu fizykalnym (i to czyni mi go filozoficznie bliskim); nie ma dla niego rozdziału między materią, a duchem, stanowią one dlań jedność: „nie ma materii martwej – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia” – jest to wyznanie monadologa (raczej monadysty) czy hylozoisty¹⁵.

Sens nie ukrywa się zatem poza materią, w bliżej nieokreślonym, przeciwstawnym duchu, nie jest to sens platoński czy augustiański, zbudowany w opozycji do świata rzeczywistego czy materialnego. Sens jest ukryty w materii właśnie, drzemie w niej i nierzadko rozsadza ją od środka, powołując do istnienia przebogatą faunę i florę. O tym swoistym bestiariusz Schulzowskim pisał szerzej Andrzej Ossowski w eseju „Drohobyckie bestiariusz”¹⁶.

Według Ossowskiego fauna u Schulza pełni funkcję mitologiczną, staje się narzędziem do przedstawiania nieustających metamorfoz rzeczywistości, które niosą ze sobą głęboki, ukryty sens. Z tego, co pisze Ernst Cassirer, można wysnuć wniosek, że istnieje jakaś charakterystyczna i ude-

¹⁵ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34, s. 2–3.

¹⁶ Andrzej Ossowski, *Drohobyckie bestiariusz*, w: *Bruno Schulz in memoriam*, Lublin 2002, s. 79–98.

rzająca cecha świata mitycznego, jakieś prawo, które nim rządzi, a jest nim właśnie prawo metamorfoz¹⁷.

Jest uderzające, że Schulz do swych mitologicznych manipulacji nie używa zwierząt szlachtetnych i wzniosłych – jak łabędź, orzeł czy lew. Symboliczny układ Schulzowskiej fauny jest według Ossowskiego przesiąknięty głębokim negatywizmem, odzwierciedlającym w istocie tragiczną wizję świata. Schulzowi w budowaniu zabiegów mitologizujących służą takie zwierzęta, jak: kondor, sęp, karakon czy lis. A więc takie gatunki, które konotowane są negatywnie, odnoszą się raczej do dolnej, niższej warstwy rzeczywistości. Sęp, choć zamieszkuje górne sfery, żywi się przecież padliną, karakon jest synonimem obrzydliwości, a lis kojarzy się z przebiegłością i nieuczciwością. Schulza zatem nie interesuje doskonałe dzieło stworzenia jako wynik bezbłędności i genialności jego Stwórcy; zainteresowanie jego skupia się raczej na tym, co się Stwórcy poniekąd nie udało – na formach kalekich, pokracznych, w których daremnie upatrywać egzemplifikacji tezy o niezaprzeczalnym pięknie świata. Ossowski dopatruje się nawet elementów gnozy w pisarstwie Schulza¹⁸, gdzie świat powołany przez narratora jest jakby wtórnym światem alternatywnego demiurga, którego cechuje zamiłowanie do form nieczystych i kalekich, a gdy przychodzi mu wybrać pomiędzy pięknem a tandetą – wybiera tandetę.

¹⁷ Ernst Casirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1977, s. 159.

¹⁸ Por. Andrzej Ossowski, *Drohobyckie bestiarium*, w: Bruno Schulz in memoriam, Lublin 2002, s. 97.

Świat Schulza nie jest jednak tylko świadectwem mitologii osobistej autora.

Trzeba przypomnieć, że w swym eseju „Mityzacja rzeczywistości”, w duchu bliskim Jungowskiej teorii nieświadomości zbiorowej, Schulz pisał:

Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są pochodnymi dawnych mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii, nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią¹⁹.

A zatem żadna historia nie jest w pełni samodzielna, bowiem można sobie wyobrazić jakiś ogólny prawzór wszystkich historii, źródło mityczne, które daje życie wszystkim opowieściom, matrycę generującą sensy. Szerzej o tym problemie pisał Krzysztof Stala w książce „Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w twórczości Brunona Schulza”²⁰. Dlatego karakoni świat lub nagła metamorfoza ojca w brzęczącą muchę są tylko pozornymi dysonansami czy elementami chaosu – w rzeczywistości mają one swoje głębokie uzasadnienie poprzez uczestnictwo w uniwersalnym, porządkującym sensie.

¹⁹ Bruno Schulz, Szkice krytyczne, w: Mityzacja rzeczywistości, Lublin 2000, s. 11–12.

²⁰ Por. Krzysztof Stala, dz.cyt., s. 47–48.

Pisarstwo Schulza daje szerokie pole manewru interpretacyjnego, a przywołane teorie i koncepcje należą do stosunkowo świeżej dziedziny, tzw. Schulzologii. Ważna wydaje się zatem próba rekonstrukcji stanu wiedzy o pisarstwie autora „Sklepów cynamonowych” we wcześniejszych okresach (chodzi głównie o międzywojnie), a przynajmniej podanie kilku ważniejszych przykładów. Droga recepcji Schulza jest bowiem powikłana i zawieszona pomiędzy dwoma biegunami – zachwyty nad tą prozą i jej miażdżącą, często niesprawiedliwą krytyką. Te sposoby recepcji można również podzielić na te, które uwypuklają stronę mitograficzną czy też esensjalistyczną pisarstwa Schulza, i na te, dla których Schulz jest pisarzem marginesu, posługującym się zbędną ornamentacją, pustostłowiem, które ma przykrywać rzekomą banalność tej prozy.

Jednym z pierwszych recenzentów był Leon Piwiński, który w szkicu „Sklepy cynamonowe”, zamieszczonym w „Wiadomościach literackich” z 1934 roku, tak pisze o narratorze tych opowiadań:

[...] tajemniczy narrator opowiadający tu dzieje swojego dzieciństwa w ogóle jest inni niż my – jakiś niezupętnie ludzki, bogatszy od nas przez doznania dla nas nie od razu dostępne, a zarazem uboższy o pewne podstawowe elementy naszej psychiki²¹.

²¹ Leon Piwiński, Sklepy cynamonowe, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6, s. 3.

Piwiński nazywa ponadto „Sklepy cynamonowe” symfonią dzieciństwa skomponowaną jako wieloczęściowy utwór, muzyczny utwór tematów lirycznych, opisowych i fantastycznych.

Z kolei Adam Grzymała-Siedlecki mówi o artystycznym „unerwieniu” narratora, dzięki któremu Schulz zapisuje wysublimowane doznania zmysłowe: „słyszy rzeczy optyczne, widzi zjawiska akustyczne”²², a zatem jest typem poety synestezyjnego.

Tadeusz Hollender zwraca uwagę na aspekt groteski u Schulza: „książka ta jest raczej eksperymentem ujętym w formie rzadkiej u nas groteski”²³. Tadeusz Breza pisze z kolei o arcybogatym języku: „mowie Schulza warto by poświęcić rozprawkę [...]. Schulz nie gardzi takimi słowami, jak analogon, telluryczny, suficjencja, demencje, respiracje, reparatury itd. [...]. U Schulza obce słowa brzmią nie cudzoziemsko, ale zaziemsko”²⁴.

W sposób przenikliwy uniwersalizm tego pisarstwa wytypił Stanisław Ignacy Witkiewicz:

[...] dla przeciętnego tłumy musi być stworzony specjalny aparat narzucający wizję bezpośrednią i tym jest styl w prozie i sposób obrazowania autora [...]. Aparat ten Schulz stworzył zupełnie nowy i oryginalny, jakiego u nas jeszcze nie było, i to stworzył jakby z niczego, bez uprzedniej

²² Andrzej Sulikowski, *Twórczość Brunona Schulza w krytyce i badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2, s. 265.

²³ Tadeusz Hollender, „Sygnały” nr 3, s. 5.

²⁴ Tadeusz Breza, *Sobowtór rzeczywistości*, „Kurier Poranny”, nr 103.

pracy [...]. Poza listami nie pisał nic [...] i nagle powstało coś absolutnie nigdy niebyłego i to nie jakaś prztyczka, tylko coś szerokiego jak morze i do wszystkiego absolutnie stosowalnego. Taka możliwość wyrażenia wszystkiego, co się chce, aż do najsubtelniejszych odcieni, dyskursywna, analityczna funkcja stylu godna Struga, Żeromskiego, Kadena obowiązuje²⁵.

Ignacy Fik natomiast przestrzegał przed tzw. literaturą choromaniaków, do której zaliczył pisarstwo Witkacego, Kadena Bandrowskiego, Adolfa Rudnickiego, Adama Ważyka, Zbigniewa Uniłowskiego, Witolda Gombrowicza i oczywiście Brunona Schulza.

Literatura taka według Fika to nic innego tylko:

[...] ucieczka w dziedzinę snu, podświadomości lub metafizyki, paseistyczny ekshibicjonizm, pozbawiona celu i dyscypliny reportażomania psychologiczna, rozkochany we wnętrzościach narcyzym, antyracjonalizm i aspołeczność, narkotyzujący homoseksualizm, mdły estetyzm, rezygnacja z twórczej, bojowej ambicji poznawania i kształtowania rzeczywistości socjalnej: oto cechy literatury najfałszywiej w świecie nazywanej awangardową²⁶.

²⁵ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 35, s. 4–5.

²⁶ Ignacy Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15; przedruk, w: *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 126–135.

Fik klasyfikuje dalej narratora „Sklepów cynamonowych” jako jednostkę psychologicznie patologiczną, w której fizjologia i seksualizm przeważa nad metafizyką i która nie respektuje praw logiki zdroworozsądkowej, lecz utrwała „mimowolne ciągi asocjacyjne”.

Najbardziej pozytywną ocenę dał Tadeusz Breza, który napisał:

Uważam „Sklepy cynamonowe” za książkę nieprawdopodobnie piękną. Za rekord wcielonej poezji od dawna u nas nie osiągnięty. Książka ta budzi tyleż oczarowań, co refleksji. Mówiłem o jej pokrewieństwach, a przecież czuję, że jest od nich niezależna. Książka ta powstała w zdumiewający, samoródzcy sposób²⁷.

Warto też wspomnieć o słynnym sporze o doktorową z Wilczej, jaki toczył się na łamach „Studium” pomiędzy Gombrowiczem a Schulzem. Gombrowicz, stosując charakterystyczną dla siebie prowokację, przytacza słowa „doktorowej” zasłyszane w tramwaju: „Bruno Schulz to albo chory zboczeniec, albo pozer, lecz najpewniej pozer. On tylko udaje tak”²⁸. Replika Schulza jest głębokim studium psychologicznym autora „Pamiętnika z okresu dojrzewania”, w której Schulz udowadnia, że słowa doktorowej można z równym powodzeniem odnieść do twórczości Gombrowicza i opowiada się za sztuką wysoką,

²⁷ Patrz przypis 34.

²⁸ Witold Gombrowicz, List otwarty do Brunona Schulza, „Studio”, nr 7, s. 209–211.

nie wchodzącą w polemikę z popolitością, uciekającą od trywialności.

Osobne rozważania zostały poświęcone kwestiom czasu i przestrzeni. Emil Breiter w recenzji „Sanatorium pod klepsydrą” zamieszczonej w „Wiadomościach literackich” z 1938 roku stwierdza, że Schulz stworzył własny świat ponadczasowy i ponadprzestrzenny, w czym przypomina Edgara Allana Poe czy E.T.A Hoffmana. Píše, że Schulz „demaskuje świat, pozbawiając go zasady przyczynowej i przestrzennej”²⁹. Artykuł Breitera jest apologią Schulzowego oddawania prawdy o świecie. Właśnie dlatego, że odstaje ona tak dalece od naszych potocznych pojmowań rzeczywistości, jest prawdziwa jako wewnętrzny imperatyw autora, który oferuje czytelnikom swoiste kłamstwo i zmyślenie oraz zachęca ich do zawarcia z nim paktu, polegającego na uwierzeniu w to, co niewiarygodne. Schulzowska topografia odsyła nas do miejsca, które jest „gdzieindziej”, gdzieś poza przestrzenią i czasem, w świecie rządzącej się własnymi prawami autonomicznej fikcji. Właśnie taka „poza-przestrzeń” daje poczucie wolności, tu można odpocząć od tego, co można spotkać w prozie, która oferuje proste odzwierciedlenie świata, jakby zapominając o jego metaforycznych sensach, które w nim się kotłują i proszą o nazwanie.

Breiter odbiera Schulza jako mistrza „metafory wyolbrzymionej, który w błahym zdarzeniu, w niepozornym na pierwszy rzut oka szczególe potrafi oddać tajemnicę

²⁹ Emil Breiter, *Sanatorium pod Klepsydrą Schulza*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 23, s. 4.

bytu. Zajmuje Schulz miejsce osobne na mapie literackiej, ale ten margines, który uprawia, podniósł do rangi wielkiej sztuki.

Ignacy Fik w artykule „Co za czasy”³⁰ ubolewa nad ogólną tendencją pasożytowania literatury na wielkich osiągnięciach współczesnej nauki. Podaje przykłady Joyca i Prousta, a z ludzi nauki: Bergsona, Freuda i Einsteina jako tych, którzy przyczynili się do rewolucji w pojmowaniu czasu i człowieka w nim zanurzonego. Dokonała się relatywizacja czasu w literaturze, a tym samym relatywizacja przedstawienia człowieka, który przestał być dla literatów osobowością społeczną i podległą definicji, a stał się bytem chwilowym, „sumą wrażeń”, zespołem przypadkowo nagromadzonych faktów. Wymienieni wcześniej pisarze w sposób ryzykowany, według Fika, mieszają materię snu, marzenia i omamów, co charakterystyczne jest dla surrealizmu. Egzemplifikacją powyższych też jest dla Fika pisanstwo Schulza, gdzie doszło do rozluźnienia więzi między rzeczami a czasem – i to tak daleko posuniętego rozluźnienia, że stało się możliwe zaistnienie zdarzeń bez przydziału temporalnego. Czas ma u Schulza charakter rzeki lub ulicy, jest uprzedmiotowiony, posiada zaułki, rozlewiska. Czasy subiektywne, psychologiczne konkretyzują się i płyną w różnych kierunkach i z różną prędkością. Dlatego też możliwe stały się czasy nielegalne. Fik zwraca jednak uwagę, że w „Sanatorium pod Klepsydrą” występuje jakby platońska idea czasu, która niedo-

³⁰ Ignacy Fik, *Co za czasy*, „Nasz Wyraz”, nr 7/8, s. 1–2.

skonałe urzeczywistnia się w zjawiskach, konkretyzuje się w czasach namacalnych, materialnych.

Na koniec Fik przestrzega przed rozbijaniem obiektywności czasu na subiektywne części, na prywatne mitologie osobiste, ponieważ to dehumanizuje literaturę, odbierając jej wartość najistotniejszą: istnienie w czasie historycznym.

Z większą przychylnością odnosi się do kwestii subiektywnego czasu u Schulza Adam Krawczyk w rozprawce „Czas u Bruno Schulza” z 1939 roku („Nasz wyraz” nr 5). Na początku Krawczyk snuje analogie pomiędzy twórczością Schulza a działalnością futurystów i surrealistów:

Pisano, że czas, który uruchamia akcję tych opowiadań, jest produktem niejako syntetycznym, którego składnikami są czasy psychologiczne różnych epok i stanów duchowych przeniesionych żywcem na platformę teraźniejszości i urealnienia w chwili obecnej. W tym sposobie konstruowania rzeczywistości literackiej autor nie odbiega daleko od analogicznych poczynań surrealistów czy futurystów³¹.

Dalej Krawczyk pisze, że: „U Bruno Schulza czas gra główną rolę. Jest motorem akcji i narzuca jej formę według swojej woli”³².

Krytyk ponadto uważa, że czas u Schulza wzięty jest z marzenia i ze wspomnień. Czas, który się urzeczy-

³¹ Adam Krawczyk, *Czas u Bruno Schulza*, „Nasz Wyraz”, 1939, nr 5, s. 6.

³² Tamże.

wistnia w tych opowiadaniach, to zmaterializowane wspomnienia, które wywołaliśmy z głębin naszej pamięci i nadaliśmy im realny, cielesny wręcz kształt w otaczającej rzeczywistości. Czas taki wymyka się regułom pojmowania fizykalnego, jego miejsce jest „na marginesie”, „na rubieżach”, „w bocznej odnodze”, gdzie żyje własnym życiem i przybiera nieoczekiwane kształty. I czas ten, co najważniejsze, należy pojąć zmysłami, jest on nam dany w empirycznym doświadczeniu, czas Schulzowski ztraca swój obiektywny byt i staje się czasem subiektywnym autora i bohatera.

W opowiadaniach z „Sanatorium pod Klepsydrą” pojawia się również czas senny, bowiem system Schulza, jak pisze Krawczyk, „polega na urealnianiu elementów snu czy marzenia i wprowadzania ich drogą bezpośrednią bez demaskowania ich hypnologicznego charakteru w świat rzeczywistości”³³.

Taki manewr rodzi, zdaniem Krawczyka, efekt fantasmagorii oraz „egzotyzowania powszedniości i konkretyzowania pojęć niematerialnych czy abstrakcyjnych”.

W kontekście rozważań o czasie w twórczości autora „Sanatorium pod Klepsydrą” warto wspomnieć o słynnym dwugłosie o Schulzu, autorstwa Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego opublikowanym w „Ateneum” z 1939 roku, a przedrukowanym później w zbiorze esejów krytycznych Wyki pt. „Stara szuflada”³⁴. Wyka stwierdza,

³³ Tamże.

³⁴ Kazimierz Wyka, *Stara szuflada*, w: *Dwugłos o Schulzu*, Kraków 1967, s. 259–272.

że książka Schulza narodziła się z ostatecznego rozkładu poczucia czasu, pisarz jest temporalnym mitologiem. Znamienna jest definicja Schulzowego stosunku do czasu: „człowiek opętany godzinami, prometeuszek rozpięty na wskazówce zegarowej, pożerany przez roje sekund – oto Schulz”³⁵. Dalej Wyka snuje porównanie narratora „Sanatorium pod Klepsydrą” do emeryta, który w południe stanął na pustym placu rynku, przygląda się bezwiednie światu, a jego cechą najbardziej charakterystyczną jest nadmiar godzin, z którymi nie może sobie poradzić, ponieważ nie potrafi ich zagospodarować. Wyka określa opowiadania z tomu „Sanatorium pod Klepsydrą” pojęciem „impresjonizm temporalny” i przeciwstawia czas pojmowany przez Schulza Proustowskiemu pojmowaniu czasu, który miał walor humanistyczny, natomiast u pierwszego z wymienionych pisarzy czas to jedynie „martwa natura w czasie”. Ostatecznie Wyka określa „Sanatorium pod Klepsydrą” jako twór pseudokultury, na który nie warto zwracać uwagi i jednocześnie nie szczędzi przygan tym krytykom, którzy o tej twórczości wyrażali się pochlebnie, a nawet entuzjastycznie.

Według Wyki czas ma wartość wyłącznie malarską, ponieważ odnosi się do zmysłowej powierzchni świata. Dalej Wyka zarzuca Schulzowi „redukcjonizm fizjologiczny”, do czego doprowadziło uprawianie „quasi mistycyzmu zmysłowych cech świata”³⁶. Krytykuje też natrętne wręcz przywiązanie Schulza do twórców pokracznych, margine-

³⁵ Tamże, s. 262.

³⁶ Tamże.

sowych, hybrydycznych, według Wyki wolność Schulza jest wolnością marginesu³⁷.

Tym samym Bruno Schulz jest pisarzem marginesowym, dla którego zamknięta jest przyszłość literackiego Parnasu i który nie potrafi w sposób artystyczny nawiązać kontaktu z istotnymi sprawami nurtującymi terażniejszość. Pisarstwo takie jest wobec tego skazane na nieuchronną klęskę i rychłe zapomnienie.

Podobnie dla Napierskiego Schulz to pisarz kaleki, autor traktatów pięknoducha, ckliwy sentymentalista, który w beznadziejny sposób wpadł w pułapkę pustej ornamentacji. Już pierwsze zdanie wprowadza w napaśliwy nastrój artykułu:

Specyficzny świat wyobrażeń epigona, jakim jest Schulz, znamionuje dowolność i dalekość; tę ułomność podpira szczudłami stylu: zamiast nowel pisuje traktaty pięknoducha, perswaduje, wmusza rzekome bogactwo swej fantastyki³⁸.

Proza ta jest ponadto według Napierskiego afabularna, bezprzedmiotowa – przypomina zapóźniony ekspresjonizm. Wyrażenia pseudonaukowe, w których Schulz się lubuje, jak „topografia nocy lipcowej”, „geografia wewnętrznego kosmosu” rażą pretensjonalnością. Wreszcie Napierski konkluduje: „Książki takie to wybieg: próba zredukowania stanów klinicznych przez podstawienie na

³⁷ Tamże, s. 263.

³⁸ Tamże, s. 264.

ich miejsce marionetek”³⁹. W istocie atak Napierskiego jest morderczą filipiką, która z góry odrzuca wszelkie inne możliwości odczytania tej prozy. Napierski nie porusza zawitych problemów czasu lub przestrzeni, lecz koncentruje się tylko na tych aspektach twórczości Schulza, które najbardziej rzucają się w oczy – czyli przede wszystkim na stylu i nastawieniu wobec języka, a więc na tych składnikach, które dla jednych świadczą o niezaprzeczalnej sile tego pisarstwa, a dla drugich są jego najbardziej istotną słabością – pustą ornamentacją, za którą nie stoi żaden głębszy sens.

Oprócz tego typu destrukcyjnej krytyki istniał nurt, który można określić jako krytykę porównawczą, zestawiającą twórczość Schulza i Gombrowicza, wykazując, jakie różnice dzielą tych dwóch pisarzy. Vogler w swej rozprawce zwracał uwagę na sensualistyczny aspekt prozy Schulza i intelektualny z drugiej strony aspekt prozy Gombrowicza⁴⁰.

O ile Schulza pociąga konkretność i zmysłowość świata, wrażliwość na barwy i materię, o tyle Gombrowicz wypracowuje własny, cechujący się matematyczną precyzją zespół asensualnych pojęć, które nawet gdy brzmią znajomo i swojsko („pupa”, „łydka”), to są swego rodzaju abstraktami, a jeśli nie abstraktami, to konkre-

³⁹ Tamże, s. 271.

⁴⁰ Henryk Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander”, z. 99/101, s. 246–252.

tyzacjami ogólnych, filozoficznych pojęć, którym daleko od spontanicznej sensualności Schulza.

Na relację Schulz–Witkacy zwrócił uwagę Leon Piwiński w recenzji „Sanatorium pod Klepsydrą”, zamieszczonej w „Roczniku Literackim” z 1937 roku⁴¹. Piwiński jako pierwszy zwrócił uwagę, że proza Schulza może być bardzo dobrą egzemplifikacją teorii Czystej Formy Witkacego, gdzie składniki dzieła, groteskowo deformujące znaną z potocznego doświadczenia rzeczywistość, wywołują w odbiorcy wrażenie dziwności istnienia, które z kolei ma prowadzić do odczucia Tajemnicy Istnienia. Rzeczywiście proza Schulza – z jej tendencją do zstępowania w esencjonalność i poszukiwania korzeni bytu – może być o wiele lepszą realizacją teorii Czystej Formy niż niektóre dramaty i powieści Witkacego. Czysta Forma może zaistnieć wskutek groteskowej deformacji świata, o czym z kolei pisze Czesław Samojlik w szkicu „Groteska – pisarstwo wszechstronnie banalne. Sprawa prozy Brunona Schulza”⁴². Groteskowość świata tej prozy najlepiej widać w „Traktacie o manekinach”, który według Samojlika może również stanowić model prozy katastroficznej i apokaliptycznej.

Przedstawione tu różne sposoby i modele odczytań prozy Brunona Schulza mają za zadanie oświetlić ją z kilku stron, aby stało się jasne, jak bogata i zróżnic-

⁴¹ Leon Piwiński, *Sanatorium pod Klepsydrą Brunona Schulza*, „Rocznik Literacki” 1937.

⁴² Czesław Samojlik, *Groteska: pisarstwo wszechstronnie banalne*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2: *Literatura międzywojenna*, Warszawa 1965, s. 266–269.

wana może być jej recepcja. Łatwo zauważyć i wyodrębnić tych krytyków, którzy zwracali uwagę przede wszystkim na marginesowy czy też sensualny charakter Schulzowskiej prozy, i tych, których można uznać za prekursorów mitografów czy też esencjalistów.

Do grupy esencjalistów byłbym skłonny zaliczyć Witkacego z jego zwróceniem uwagi na uniwersalistyczny charakter prozy Schulza, a także: Brezę, Piwińskiego i Reitera. Do nurtu krytyki, którą można uznać za prekursorską wobec dekonstrukcjonizmu, włączyłbym: Hollendra, Grzymałę-Siedleckiego, Gombrowicza, Voglera, Krawczyka, Wykę (który pisał o sensualizmie Schulza jako antywartości raczej niż zalecie), Napierskiego i Samojlika. Po tym wyliczeniu widać, że nurt dekonstrukcjonistyczny przeważa nad esencjalistycznym. Widać też wahanie i ambiwalencję recepcji Schulzowskiej prozy, która była zawieszona wciąż między dwoma przeciwstawnymi biegunami odczytań. Dramaturgii dodaje fakt, że za nurtem dekonstrukcjonistycznym szła przeważnie nagana, a za nurtem esencjalistycznym pochwała.

Z uwagi na skalę zagadnienia i obfitość bibliografii nie przytoczyłem wielu innych artykułów i modeli odczytań tej prozy, wybierając tylko te, które uznałem albo za najbardziej trafne, albo za najbardziej kontrowersyjne. Książka ta ma traktować bowiem nie tyle o bogatym i zróżnicowanym odbiorze twórczości Schulza, ile o zagadnieniach, które wydają mi się kluczowe dla interpretacji dzieł autora „Sklepów cynamonowych”, a mianowicie o problemach mitu i kiczu. Proza Schulza jest bowiem dwuaspektowa, można w niej wyróżnić dwie, z pozoru

tylko przeciwstawne fascynacje – powierzchwnią zjawisk, z ich migotliwością i nieustającym przepływem, oraz wielokrotnie już wspomnianym zstępowaniem w esencjonalność, poszukiwaniem kamienia filozoficznego, źródła wszystkich rzeczy, korzenia bytu. Wielokrotnie próbowano odczytywać Schulza na sposób mitologiczny, czytano go przez Eliadego, Junga, czasem Bergsona lub Freuda. Doszukiwano się w jego utworach odpowiedzi na pytania ostateczne, wyjaśnienia tajemnicy ludzkiego istnienia, jakby twórczość pisarza była swego rodzaju traktatem filozoficznym, tyle że obfitującym w środki artystyczne. Niewielu jednak jest badaczy, którzy akcentują u Schulza jego miłość do materii jako takiej – nie jako pretekstu do głębokich penetracji ontologicznych, ale miłości bezinteresownej, zauroczeniem światem widzialnym. Ten świat jednak nie jest pejzażem, który uwielbiłoby oko każdego poety. Innymi słowy – nie zachwyca się Schulz pięknem przyrody, ale raczej fascynują go jej gargantuiczne, hybrydyczne, zdeformowane i marginesowe kształty, które potrafi przyjąć.

Jeśliby przyjąć porównanie z zakresu historii sztuki, to świat przyrody w prozie Schulza nie jest ukształtowany na wzór klasycznego, uporządkowanego ogrodu francuskiego, lecz przypomina bardziej bujność i obfitość ogrodu angielskiego – u Schulza rozrost materii polega na jej nieustającym kłębieniu się, układaniu na przemian kolejnych warstw, z których składa się rzeczywistość, co przy pierwszym pobieżnym czytaniu może sprawić wrażenie nieuzasadnionego fermentu i chaosu.

Co ważne – ten pozorny chaos składa się z elementów, co do których Stwórca jakby się pomylił, które powinien przy stworzeniu świata odrzucić – zamiast róży woli Schulz chwast, zamiast jaśminu bodiak, zamiast łabędzia sępa, zamiast motyla karakona, a wreszcie, można powiedzieć, że zamiast piękna wielbi on przede wszystkim tandetę.



Między kiczem a mitem

NA POZORNEJ DYCHOTOMII, na pozornym rozdarciu pomiędzy wyższym a niższym zbudowana jest Schulzowska metafizyka. Niektórzy badacze (m.in. ci, których wymieniłem w rozdziale I) podkreślali ów tradycyjny dualizm (moim zdaniem nieobecny w prozie Schulza) nieczystego, grzesznego ciała a pragnącego się wyzwolić z jego okopów ducha, brudnej materii wiodącej na pokuszenie a czystej duszy świata, która zręcznie kamuflowana jest w rozroście materialnych form, duszy, która pragnie z tych form wyzwolenia i ucieczki, duszy, która pragnie w gruncie rzeczy tylko czystości i bieli – bez wybujałego bogactwa powierzchni, bez mieniących się kolorami wybujałych ogrodów. Ten dualizm dobrze jest widoczny w dialogu pomiędzy Bianką a Józefem w opowiadaniu „Wiosna”:

Bianka mówi o zdradzie i twarzyczka jej płonie ekstazą, oczy zwięzają się od napływu rozkoszy, gdy wijąc się jak jaszczurka pod kołdrą insynuuje zdradę najświętszej misji. Sondaże z uporem moją pobladłą twarz słodkimi

oczyrna, które wchodzi w zez – uczyn to – szepce natarczywie – uczyn to. Staniesz się jednym z nich, z tych czarnych Murzynów¹.

Bianka zaprasza Józefa do przekroczenia granicy dzielącej tzw. piękno od tandety. Zaprasza go w ciemne rejony świata. Józef może stać się jednym z tych czarnych Murzynów, może zostać policzony między wszędobylską tandetę, innymi słowy – stać się może integralną częścią świata, którego był na początku świadkiem, obserwatorem i kronikarzem. W tym dialogu najsilniej chyba uwiadacznia się ta cecha narratora świata przedstawionego, o której pisał Gombrowicz w „Dziennikach”, a który to fragment został później przedrukowany w wyborze pism Gombrowicz pt. „Autobiografia pośmiertna”², gdy Schulza definiował jako „wariata utopionego” – tendencja do zlewania się ze światem przedstawionym, do pełnej, wręcz mającej cechy zatracenia się identyfikacji z opowiedzianą historią.

Gdyby czytać ten dialog poprzez pryzmat kategorii przynależnych religii chrześcijańskiej lub, ściślej, poprzez filozofię św. Augustyna³, gdzie opozycja duszy i ciała była zaznaczona wyraźnie, można by pokusić się o interpretację, że opowiada on o namawianiu do grzechu, że jest przywołaniem i repetycją biblijnej opowieści o grzechu pierwotnym jako skutku nakłonienia Adama przez

¹ Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1957, s. 222.

² Patrz przypis 1.

³ Por. Św. Augustyn, *Wyznania*, Kraków 1997, s. 40–41

Ewę do zerwania owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego w ogrodzie Eden. W przypadku „Wiosny” Bianka byłaby Ewą, Józef Adamem. Pytanie tylko, czy grzech ten rodzi równie fatalne konsekwencje, jak w wypadku swego biblijnego prawzoru. W przypadku prozy Schulza dualizmu, o którym pisałem wcześniej, nie dostrzegam, Józef nie jest rozdarty, nie cierpi katuszy szlachetnego ascety, który jest o włos od ulegnięcia słabości; Józef nie przeżywa mąk – przeżywa zauroczenie.

Zatem zagrożenie grzechem niesie ze sobą tylko spotęgowanie zachwytu nad światem widzialnym, mnoży jego uroki. Narrator prozy Schulza tym urokiem ulega, afirmuje je; wydaje się jednak, że ma świadomość, iż afirmacja ta grozi zatraceniem. Ciekawe jednak, że groźba zatracenia nie implikuje żadnych negatywnych konsekwencji – przynajmniej w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Zatracić się raczej można we wszechobecnej, przenikającej świat poezji – w tandecie zatracić się nie sposób, ponieważ brana jest ona w ironiczny nawias, parodiuje siebie samą, a zatem tego rodzaju zatracenie nie może być brane na serio – służy jedynie podejrzanym eksperymentom ontologicznym, do których narrator zachowuje jednak dystans, mruży porozumiewawczo oko. Ów dystans narratora wobec przedstawianych wydarzeń jest widoczny w opisie „Ulicy Krokodyli”, do której zresztą jeszcze wrócę z uwagi na jej wyjątkową rolę w przedstawianych zagadnieniach:

Rdzenni mieszkańcy miasta trzymali się z dala od tej okolicy zamieszkiwanej przez szumowiny, przez gmin, przez

kreatury bez charakteru, bez gęstości, przez istną lichotę moralną, tę tandetną odmianę człowieka, która rodzi się w takich efemerycznych środowiskach⁴.

W dalszym fragmencie narrator jakby dystansuje się od swej ostrej krytyki; może nie tyle jest to wynikiem chęci rehabilitacji tej dzielnicy, co fascynacji samym faktem jej istnienia tego, że twór tak dalece pokraczny i kaleki jednak istnieje, że możliwości rozrodcze bytu i materii są w swej istocie niezmierzone:

Ale dalecy jesteście od chęci demaskowania widowiska. Wbrew lepszej wiedzy czujemy się wciągnięci w tandetny czar dzielnicy. Zresztą nie brak w obrazie miasta i pewnych cech autoparodii⁵.

Tandeta zatem jest nęcąca, posiada swój urok, który kusi jej obserwatora i kronikarza do tego stopnia, że przekroczenie granicy między kronikarskim zapisem a pragnieniem oddania się bez reszty zwodniczemu urokowi ulicy Krokodyli jest już sprawą bardzo chybotliwego, chwiejnego balansowania, jest spacerem po linie nad przepaścią, która kusi by w nią skoczyć. Jednocześnie narrator ma świadomość prowizoryczności tego świata – zatracenie się w takim świecie może posiadać jedynie cechy parodii, w tym, co jest błagą, „papierową imitacją”, „fotomontażem”, nie sposób utonąć na serio – ironiczny

⁴ Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz.cyt., s. 103.

⁵ Tamże, s. 106.

dystans będzie zawsze obecny i oceniający, daleki od swych pragnień, które okazały się równie pozorne, co ich przedmiot.

Z innym rodzajem zatracenia się, wchłonięcia przez otaczający świat mamy do czynienia w opowiadaniu „Emeryt”. Celowo użyłem tu słowa „inny”, albowiem „Emeryt” jest opowiadaniem mogącym posłużyć za dobry argument badaczom esencjalistycznym. Zatracenie się w świecie nie ma bowiem charakteru wchłonięcia przez otaczającą tandetę, jest to raczej zatracenie się w sensie, by tak rzec, „poetyckim”, zatracenie się w nieprzemijającym pięknie świata. Bohaterem jest emerytowany urzędnik, który, przygnieciony dojmującą nudą mijających dni, postanawia zapisać się do szkoły, powtórzyć swoją edukację. Jak sam się przedstawia:

Jestem emerytem w dosłownym i całkowitym znaczeniu tego wyrazu, bardzo daleko posuniętym w tej własności, poważnie zaawansowanym, emerytem wysokiej próby⁶.

Jego zajęcie można w skrócie określić jako kontemplację własnej samotności, która jednak nie tyle opiera się na biernym przypatrywaniu się własnemu ego, co na aktywnej obserwacji świata, jego nieprzepartego, tajemniczego uroku. Kontemplacja dni, drzew, świtów, nocy, sklepów, piekarni, wycieczki do byłego miejsca pracy, a w końcu postanowienie, by wstąpić powtórnie do szkoły. W opo-

⁶ Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, dz.cyt., s. 322.

wiadaniu tym widać wyraźnie problem, o którym pisał Jerzy Jarzębski w szkicu „Czasoprzestrzeń mitu i marzenia” w książce „Powieść jako autokreacja – chodzi mianowicie o mit regresu⁷. Postacie Schulza cechują się bowiem ambiwalentnym statusem ontologicznym – jest w nich albo chęć ekspansji i zagarniania nowych terytoriów (jak Józef w „Wiośnie”), albo też cechuje je regresja, powolne zamykanie się we własnych, pokracznych, zdeformowanych formach, co jest silnie związane z przenikającą tę prozę kategorią metamorfozy (o czym będzie jeszcze mowa). Taki regres widoczny jest w przemianach ojca w karakona (w opowiadaniu „Karakony”), ale widać go również w opowiadaniu „Emeryt”. Jest to regresja zarówno w sensie psychicznym, jak i fizycznym (emeryt upodabnia się wzrostem do pozostałych uczniów w klasie), intelektualnym (zapomina tabliczki mnożenia), ale również społecznym (w sensie społecznych interakcji i wynikającego z nich podziału na karconego ucznia i karzącego nauczyciela). Tę społeczną regresję zbliżoną do gombrowiczowskiej formy i pupy widać w dialogu między dyrektorem a emerytem-ucznikiem:

Dziwny wybryk natury – dodał z grymasem wstrętu. Potem, odprowadziwszy malców, miał do mnie długie i poważne kazanie, pełne żalu i dezaprobaty. Ale nie rozumiałem go. Gryząc bezmyślnie paznokcie, patrzyłem tępo przed siebie

⁷ Jerzy Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 179.

i potem powiedziałem: Plosę pana plosefora, to Wacek napluł na butkę pana plosefora. Byłem już naprawdę dzieckiem⁸.

Identyfikacja emeryta z uczniem posunęła się do tego stopnia, że tożsamość głównego bohatera zaczęła być wątpliwa i dlatego wzięto ją w ironiczny nawias. Tak naprawdę bowiem nie wiemy do końca, kim jesteśmy – określa nas i definiuje miejsce oraz mieszkający w nim ludzie.

Życie emeryta w szkole ma zatem również walor pozoru – można powiedzieć, że w pewien sposób imituje nieosiągalne marzenie o powtórnym dzieciństwie. W liście do Andrzeja Pleśniewicza Schulz pisał:

Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórne dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem genialnej epoki, czasów mesjaszowych, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest dojrzeć do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość⁹.

List ten określają niektórzy badacze (na przykład Anna Czabanowska-Wróbel) jako kluczowy i programowy, obrazujący najpełniej Schulzowską prywatną mitologię, trafiający w jej sedno. Opowiadanie „Emeryt” również

⁸ Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, dz.cyt., s. 334–335.

⁹ Bruno Schulz, *List do Andrzeja Pleśniewicza*, cyt. za *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Kraków 1998, s. 456.

traktuje o powrocie do dzieciństwa – jednak trudno powiedzieć, czy może posłużyć jako realizacja teorii pisarza. Jest chyba najbardziej poetyckie ze wszystkich opowiadań Schulza, a źródło tej poezji bije tak silnie, ponieważ jest ukryte, jest dyskretne.

Emeryt-uczeń zostaje pewnego dnia porwany przez jesienną wichurę, jego ontologiczny status stracił na znaczeniu, ponieważ zastąpiło go zlanie się, wspomniane już przeze mnie zatracenie się w otaczającym krajobrazie. Problemem wartym rozpatrzenia wydaje się, czy emeryt przez fakt porwania odniósł porażkę, czy jego marzenie nie doznało tutaj przykrej i ironicznej deprecjacji – nie wolno do dzieciństwa powracać, nie warto w szkolne progi powtórnie wstępować, ponieważ kończy się to karą; w tym wypadku wymierzoną przez jesienny wichur. Czy też może jest odwrotnie? Czy to doskonałe zjednoczenie się ze światem, to wtopienie się w tło i w końcu sam fakt lotu, który jest symbolem wyższych przeznaczeń (poeta wznosi się przeciw w porywie natchnienia ku samym niebiosom) – nie upoważnia do tezy, że emeryt odniósł zwycięstwo, a tym samym, że tak właśnie ma wyglądać realizacja mitu o powtórnym dzieciństwie? Że najlepiej jest właśnie wtedy, kiedy porwie nas wiatr, bo wtedy nic nie zawdzięczamy światu ani świat od nas niczego nie wymaga? Narrator nie wydaje sądów wartościujących, nie ocenia swego bohatera, ogranicza się tylko do opisu jego przygód – zastanawiające jest tylko, na ile zastosowana przez niego ironia wyklucza możliwość powyższych rozwiązań. Wiemy tylko, że bohatera „niosło wyżej i wyżej w żółte, niezbadane, jesienne przestworza” – ale czy

niosło go dlatego, że prawdziwie dojrzał do tego lotu, czy dlatego, że ten jest tylko ironicznym komentarzem, podkreślającym śmieszność jego starań, pozostaje kwestią otwartą, którą proponuje pozostawić bez ostatecznego wyjaśnienia.

Opowiadanie „Emeryt” jest według mnie świadectwem tęsknot narratora do mitologicznego matecznika rzeczywistości, wydaje się ono kluczowe dla badania pisarstwa Schulza w kontekście esencjalistycznym, podobnie jak fragment z „Genialnej epoki”:

W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu: patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją widzi tak białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się gubi w oczach granica, niebieskawe pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię. I ziemia nawet nie zauważy w swej zadumie tego, który zszedł na jej drogi, a ludzie obudzą się z popołudniowej drzemki i nie będą nic pamiętali. Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków nim zaczęły się dzieje¹⁰.

O ile „Emeryt” był próbą odpowiedzi na pytanie, czy możliwa jest dojrzałość do dzieciństwa, jedność z osobą, którą się było w przeszłości, innymi słowy „raptowna regeneracja pierwotnych mitów”, o tyle „Genialna epoka” przynosi ze sobą w gruncie rzeczy podobne marzenie o na-

¹⁰ Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Kraków 1998, s. 159.

dejszciu, wypełnieniu się czasów Mesjaszowych. Widać w tym opowiadaniu postępującą gradację, która może posłużyć za swoistą analogię z wydarzeniami będącymi zapowiedzią najpierw Apokalipsy, a później Paruzji, czyli powtórnego przyjścia Zbawiciela na świat.

Otóż młody Józef przeżywa coś, co można nazwać apokalipsą wewnętrzną, apokalipsą zinterioryzowaną – niepowstrzymany potok wizji, którym daje świadectwo w swych śmiałych rysunkach i którymi wprawia w osłupienie domowników. Również krajobraz towarzyszący tym wydarzeniom jest wypełniony intensywnymi kolorami – widać w nim burzę i nienasycenie treścią:

Było pod koniec zimy. Dni stały w kałużach i żarach i miały podniebienie pełne ognia i pieprzu. Lśniące noże krajały miodną miazgę dnia na skiby, na przyzmy pełne w przekroju kolorów i korzennych pikanterii. Ale cyferblat południa gromadził na szczupłej przestrzeni cały blask tych dni i wskazywał wszystkie godziny pałające i pełne ognia¹¹.

Ogień, żar, ciągi intensywnych lśnień, omamienia blaskiem – wszystko to przypomina swoistą eksplozję wrażliwości – wielką burzę przed mającą później nastąpić podniosłą ciszą. I rzeczywiście po tym potopie wizji i obrazów następuje spotkanie ze Szłomą na pustym, czystym rynku, gdzie nie ma przechodniów i zapanowała napięta, oczekująca cisza:

¹¹ Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, dz.cyt., s. 151.

Plac św. Trójcy był w tym czasie pusty i czysty. Po roztopach wiosennych i błotach, splukanych później ulewnymi deszczami, pozostał teraz bruk umyty, wysuszony w wielu dniach cichej, dyskretnej pogody, w tych dniach wielkich już i może zbyt obszernych na tę wczesną porę, wydłużonych trochę nad miarę, zwłaszcza wieczorami, kiedy zmierzch przedłużał się bez końca, pusty jeszcze w swej głębi, daremny i jałowy w swym ogromnym oczekiwaniu¹².

Szloma, według wszelkiego interpretacyjnego prawdopodobieństwa, ma tutaj cechy wysłannika niebios – starotestamentowego proroka czy świętego. Józef natomiast ma cechy mesjańskie, ponieważ jest swego rodzaju wybrańcem – wybrała go do wyższych powołań sztuka. Między tymi dwoma protagonistami rozgrywa się sztuka lub to, co Józef Tischner nazwał filozofią dramatu¹³, dzielą oni między siebie scenę zdarzeń, spotykają się, konfrontują ze sobą, po czym następuje interakcja oraz dialog:

– Jesteśmy teraz sami w całym rynki, ja i ty – rzekłem cicho, gdyż wzdęta bania nieba rezonowała jak beczka.

– Ja i ty – powtórzył ze smutnym uśmiechem – jak pusty jest dziś świat¹⁴.

Władysław Panas i Mariola Wysocka zwrócili uwagę na wysoce rozwiniętą dialogiczność prozy Schulza, co przy

¹² Tamże, s. 157.

¹³ Por. Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 27.

¹⁴ Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1957, s. 159.

pierwszym czytaniu mogłoby wydać się błędem, ponieważ rzuca się przede wszystkim w oczy dominujący głos narratora, a więc taki, który cechuje prozę homofoniczną, w której mamy do czynienia ze strukturą jednogłosową, z jednolitym kreowaniem świata przez pryzmat „ja” autorskiego. Przeciwnością prozy homofonicznej jest powieść polifoniczna, która polega, jak to określił Michaił Bachtin, na „mnogości samodzielnych, niespójnych głosów i świadomości”¹⁵; w prozie polifonicznej nie ma głosu dominującego, jest szereg równorzędnych głosów. Tymczasem Panas w prozie Schulza nie szuka opozycji polifonia-homofonia, ale wskazuje na wewnętrzne zdialogizowanie postawy narratora, który nie zamyka się w hermetycznej strukturze własnego monologu, ale zawsze wychodzi do świata, nastawiony jest na kontakt z czytelnikiem, na dialog. Levinas powiedziałby, że narrator Schulzowski jest typem monady otwartej, gotowej na wejście w dialogiczną interakcję z innymi monadami¹⁶. Dlatego sytuację przedstawioną w „Genialnej epoce” można nazwać dialogiczną albo, co uczyniła Mariola Wysocka za Levinasem, wyjściem ku Innemu. Dialog, otwarcie na innego, wejście w kontakt z drugą osobą implikuje zapowiedź czasów mesjańskich, nadejście Mesjasza, jest ich niejako warunkiem. Mit nie może zostać zrealizowany

¹⁵ Por. Michaił Bachtin, *Dialog, język, literatura*, oprac. Eugeniusz Czaplejewicz i Edward Kasperski, Warszawa 1983, s. 343–344.

¹⁶ Por. Mariola Wysocka, *Metafizyka przed ontologią*, w: *Ułamkach zwierciadła*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak i Władysława Panasa, Lublin 2003, s. 103.

i wcielony w rzeczywistość, jeśli nie popiera go prawda zawarta w sytuacji dialogicznej – jedynie otwarcie i gotowość komunikacyjna gwarantują nie tylko jasną recepcję mitu, ale i pomyślnie zrealizowanie zamiaru o wcieleniu go w życie.

Dalsza część opowiadania poświęcona jest tajemnicy twórczości, próbie odpowiedzi na pytanie, co było powodem tak niepowstrzymanego i wybujałego wybuchu kolorowych wizji i obrazów, jaka była przyczyna tego wylewu, co sprawiło, że doszło najpierw do Apokalipsy, a później do wypełnienia się czasów mesjańskich – jaka siła? Wyjaśnia to Szlomie młody Józef:

Tobie Szloma mogę zdradzić tajemnicę tych rysunków. Już od początku nachodziły mnie wątpliwości, czy jestem naprawdę ich autorem. Czasem wydają mi się mimowolnym plagiatem, czymś, co mi zostało podpowiedziane, podsunięte. Jak gdyby coś obcego posłużyło się moim natchnieniem dla nieznanymi mi celów¹⁷.

Fragment ten jest jakby swoistym antidotum na cały patos i grozę przedstawionych wcześniej wydarzeń – pod pozorem podtrzymywania tajemnicy w rzeczywistości odziera z niej zdarzenia, stosując ironiczny komentarz. Kluczowym tutaj słowem wydaje się „plagiat” – podkreślona zostaje znów imitatywność i połowiczność przedsięwzięć Józefa; plagiat jest przecież kopią Autentyku, nieudolnym naśladownictwem doskonałego oryginału,

¹⁷ Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, dz.cyt., s. 160.

a zatem to, co nastąpiło, nie było wypełnieniem się tajemnicy, ale jej falsyfikatem, dobrze przemyślanym oszustwem. Gdyby użyć kategorii gnostyckich do interpretacji tego opowiadania (co czynił na przykład Panas)¹⁸, można by pokusić się o hipotezę, że to, co nastąpiło przed wizytą Szlomy w domu Józefa, a więc wewnętrzna Apokalipsa obrazów i wizji, a potem nagłe wyciszenie krajobrazu przygotowanego na przyjście Mesjasza, było dziełem złego, fałszywego demiurga, który kierował umyślnie Józefem, aby ten uwierzył w swoją niezwykłą misję, w swoje istotne posłannictwo. W rzeczywistości wydarzenia te przenika, jak to sam Schulz określił, zasada panironii, panmaskarady¹⁹, to, co zdawało się być ważnym tematem, istotną treścią, przełomowym wydarzeniem, okazuje się być tylko kopią czegoś o wiele bardziej ontologicznie i metafizycznie obiecującego, Autentyku. Posłuchajmy dalszej części dialogu Józefa ze Szłomą:

- Gdyż muszę ci wyznać – dodałem po cichu, patrząc mu w oczy – znalazłem Autentyk.
- Autentyk? – zapytał z twarzą rozjaśnioną nagłym blaskiem.
- Tak jest, sam zresztą zobacz [...] – Podniosłem jeszcze kilka książek: na dnie leżał w samej rzeczy długo niewidziany, drogi szpargał i świecił²⁰.

¹⁸ Por. Władysław Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 99-105.

¹⁹ Por. Bruno Schulz, *List do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, s. 442-445.

²⁰ Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, dz.cyt., s. 160.

Autentyk i księga to słowa klucze do badań nad pisarstwem Schulza, wyrażają tęsknotę do archetypu, źródła, do matecznika czy matrycy wszystkich mitów, skąd początek wzięły wszystkie historie²¹. Jednocześnie czytelnik odnosi czasem wrażenie, że od tęsknoty tej ważniejszy jest kamuflaż, który ona na siebie nakłada – a więc nieautentyczność, plagiat, sztuczność, tandeta czy wreszcie autoparodia – tak jakby trzeba było od pragnień zejścia w esencję gruntownie się zdystansować, stosownie je wykpić, by później, ze spokojem, w dalszym ciągu drażyć byt, penetrować tajemnicę. Między tymi dwoma biegunami – parodii i uroczystej powagi, zawieszony jest program pisarski Schulza, a ściślej mówiąc – jego realizacja, po której nigdy nie można się spodziewać jednoznacznych odpowiedzi.

Droga do autentyku wiedzie zatem przez parodię i ironię, co prowadzić może do wątpliwości, czy autentyk ten jest rzeczywiście prawdziwy – czy powaga i patos, jakimi jest obdarzony, nie są sztuczne i wymyślone, nie są częścią gry, którą narrator prowadzi z czytelnikiem. Pytanie bowiem, co dla narratora Schulzowskiej prozy jest ważniejsze: autentyk czy droga do niego, jest w rzeczywistości pytaniem o możliwość zaistnienia jakiegokolwiek obiektywnej prawdy czy uniwersalnego sensu. Władysław Panas wierzy, że jest on głęboko ukryty pod wybujałą kolorowością i wyrafinowanymi,

²¹ Pisał o tak pojmowanym zagadnieniu księgi między innymi Jan Błoński w eseju *Świat jako księga i komentarz*, w: *Czytanie Schulza*, Kraków 1994, s. 68–85.

piętrzącymi się metaforami, manipulacjami językiem, które mają stanowić swoisty korytarz czy tunel do tego, co najbardziej podstawowe. Słynna formuła Wittgensteina: „granice mego języka oznaczają granice mego świata”²² nie sprawdza się w wypadku prozy Schulza, ponieważ, jak pisze Panas: „istnieje taka rzeczywistość, do której trudne lub wręcz niemożliwe jest dotarcie poprzez język”²³, a zatem język spełniałby tu funkcję swobodnego medium, które pośredniczy między światem prawd najistotniejszych (niemożliwych do wyrażenia w języku) i światem banału, lichoty, nieudanego, kalekiego piękna, które służyłoby jako niedoskonała drabina do schodzenia w głąb.

Trzeba jednak przyznać Panasowi, że dystansuje się od dualnego modelu odczytania tej prozy, forsowanego przez Sandauera w eseju „Rzeczywistość zdegradowana”²⁴, gdzie występowały ostre przedziały oraz antytezy między na przykład wiedzą a niewiedzą, pamięcią a niepamięcią, dążnością do jednoznaczności a wieloznacznością. Dla Panasas bowiem proza Schulza odzwierciedla, jak sam pisze: „filozofię dialogu głębi z powierzchnią”²⁵, a więc ważne są

²² Por. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, w: *Filozofia współczesna*, pod red. Zbigniewa Kuderowicza, Warszawa 1983, s. 25.

²³ Władysław Panas, *Mesjasz rośnie pomału... o pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz in memoriam*, Lublin 2002, s. 121.

²⁴ Por. Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, w: *Liryka i logika*, Warszawa 1971, s. 75–101.

²⁵ Por. Władysław Panas, *Mesjasz rośnie pomału... o pewnym*

w tej prozie ciągły ruch, oscylacja, i dodałbym, naprzemienność, migotliwość znaczeń, swoisty kameleonizm prowadzący do nieustających metamorfoz, które nie tyle mają na celu przybliżenie do mitycznych początków bycia, co raczej są ich parodią, demaskują klęskę tego rodzaju zabiegów; mit bowiem staje się nieuchwytny. Dlatego lepiej przedstawiać pałubę lub manekina i mit ten degradować, niż przedsiębrać odważne, ontologiczne i metafizyczne poszukiwania w celu wyjaśnienia zagadki i źródeł bytu.

Nie znaczy to jednak, że należy całkiem wykluczyć tego rodzaju poszukiwania z prozy Schulza – raczej chodzi o to, żeby w miarę dokładnie przybliżyć ich specyfikę. Nie można bowiem, jak mi się zdaje, powiedzieć, że narrator tej prozy przyjmuje a priori założenie: oto teraz schodzę do głębin, do mitycznych Matek, do tego, co najpierwotniejsze i najprawdziwsze. Trzeba jednak dopowiedzieć, że droga do owych mitycznych głębin jest bardzo powikłana, narrator cały czas jest jak gdyby w rozterce, ciągle waha się, które piękno ocalić – piękno mitycznych początków, majaczących gdzieś niewyraźnie u źródeł uniwersalnego sensu, czy urok lichoty, tandety, któremu z masochistyczną przyjemnością ulega, stosując swego rodzaju estetyczną perwersję. Teza, że właśnie w tandecie znajduje się mityczne źródło bytu, jest na tyle ryzykowna, że trzeba ją na razie oddalić, chociaż nie wykluczałbym jej zupełnie i pozostawił w ramach otwartego i śmiałego pytania.

wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza, w: Bruno Schulz in memoriam, Lublin 2000, s. 123.

Wydaje się, że kwestię tandety można potraktować jako egzemplifikację specyficznego buntu wobec zastanego porządku świata; nie zgadzam się z tym, co jest, a zatem kreuję światy niejako alternatywne, złożone z tego, co w świecie zwykłym, w codziennym pojęciu i doświadczeniu skażone jest przez odium herezji. Przewodnikiem po tych „regionach wielkiej herezji” jest ojciec Józefa, Jakub, ów „herezjarcha wspianiały”, który w „Traktacie o manekinach” daje wykład tego, co można by określić jako alternatywną filozofię stworzenia. O ile Józef posiada cechy wybrańca, cechy mesjańskie, o tyle Jakub odznacza się przymiotami boskimi, jest autonomicznym kreatorem, wskutek jego działania rzeczywistość zaczyna przybierać kształty nagłe i nieoczekiwane – tak jakby dotknęła ją różdżka czarodzieja. Znamienne jest następujące przedstawienie Jakuba, opis jego cech wewnętrznych:

Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te występne, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji²⁶.

Ten niewielki fragment jest tak nasycony treścią, że może posłużyć za podaną w pigułce wykładnię światopo-

²⁶ Por. Bruno Schulz, Sklepy cynamonowe, dz.cyt., s. 63–64.

głądu artystycznego Schulza. W nim zawarta jest implicite tendencja do ciągłych metamorfoz, jakie obecne są w tej prozie, cofanie się w ostatniej chwili przed udzieleniem ostatecznej, mającej niby wszystko wyjaśnić odpowiedzi i wreszcie kompromitacja uniwersalnej, mającej odpowiedzieć na najważniejsze pytania idei, która okazuje się tylko strzępem, fragmentem całości nie do ogarnięcia. W istocie – obok zasady panmaskarady – można wyróżnić przenikającą tę prozę paralelną zasadę kompromitacji. Coś, co wydaje się wielkie, okazuje się niewielkie, coś, co miało być wykładnią prawdy, opatrzone jest ironicznym lub autoironicznym komentarzem, i wreszcie coś, co rości sobie pretensje do nowości, świeżości i oryginalności, jest tylko powtórzeniem starych, odwiecznych prawd i zasad. W liście do Witkacego Schulz pisał:

Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji [...]. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkim, który za chwilę zostanie zrzucony [...]. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności²⁷.

²⁷ Patrz przypis 70.

Rzeczywistość zatem dyfunduje poza swoje granice, ale nigdy nie osiąga takiego stanu, który moglibyśmy uznać za spełniony i ostateczny. W samych zresztą jej przemianach tkwi coś podejrzanego, czemu nie jesteśmy w stanie do końca zaufać. To, co hipotetycznie przyjęliśmy jako możliwą podróż do mitycznych głębi i źródeł bytu, zostaje również wzięte w nawias metafizycznej tajemnicy i określone jako „regiony wielkiej herezji”, czyli taki obszar, w którym dochodzi do wypaczeń i negacji prawd starych oraz uznanych. Zastanawiające jest zatem, czy tak podejrzone, boczne ścieżki mogą doprowadzić do wytropienia tajemnicy? Jeśli tak, to efekt takich poszukiwań będzie zawsze nieoczekiwany i zaskakujący, trudny do odgadnięcia.

W „Traktacie o manekinach” wykłady ojca zostają przerywane prowokacjami Adeli. Adela kompromituje mitologizujące zabiegi ojca, próbę nadanie kalekim formom materii nowej jakości piękna, mitologicznej jakości. Tandeta zostaje uwznioślona, staje się przedmiotem gruntownych badań i niekłamanych zachwyków ojca:

Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas i zachwyca taniaść, lichota i tandetność materiału [...], Kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiastą niezgrabność²⁸.

To, co pokraczne, niejako przez Stwórcę odrzucone, staje się możliwością do tworzenia nowych mitologii kre-

²⁸ Por. Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz.cyt., s. 67.

accionistycznych, do nadawania sankcji piękna temu, co w potocznym i powszechnym ujęciu od piękna jest dalekie. Dlatego traktat ten nazywa się „wtórą księgą rodzaju”, ponieważ jego tematem jest próba nowej kosmogonii, polegającej na afirmacji wszelkiego niedowład i niedoskonałości bytu – świat, który chce powołać do istnienia Jakub, ma wszelkie cechy jarmarczne i tandetne, formy kalekie znajdują się w centrum tego świata i wymagają osobnego studium, osobnej apologii. Problem, który powstaje, można sformułować w formie pytania o to, czy ten świat tandety, świat kukiełek z papier *mâché*, pałub, manekinów, ogólnie rzecz biorąc wszystkich podejrzanych możliwości wybujałej i samoródczej materii – ma swój mityczny prawzór? Czy tandeta posiada swoje źródło, a jeśli tak, to gdzie?

Według Pawła Beylina pierwotną i niejako wybiegającą na pierwszy plan poznawczy cechą kiczu jest jego nieautentyczność²⁹. Kicz naśladuje wzory już dawno obecne w kulturze, które się jednak skonwencjonalizowały i uległy stereotypizacji. Inną cechą kiczu jest to, że przeważnie występuje jako wypowiedź artystycznie interesowna, czyli taka, której celem nie jest sama sztuka, lecz jakiś cel zewnętrzny, do osiągnięcia którego sztuka jest jedynie środkiem – na przykład sukces komercyjny, apologia władzy czy schlebienie gustom niewybrednej widowni. Jednak za najważniejszą i najgłębszą cechę kiczu uznaje się to, że jest on naśladownictwem sztuki autentycznej;

²⁹ Por. Paweł Beylin, *Autentyczność i kicze*, Warszawa 1975, s. 181.

kicz posiada pewien wzór, z którego czerpie inspirację do swego rozwoju. Jednak nie czerpie z niego bezpośrednio, relacja między kiczem a sztuką autentyczną jest zapośredniczona przez konwencje. Konwencje te są schematyczne i stereotypowe, dlatego też są znakomitym budulcem do przedstawienia sztuki kiczowej. Można zatem powiedzieć, że źródłem kiczu jest nie tyle sama sztuka autentyczna, co świadomość estetyczna, która ma to do siebie, że konwencjonalizuje prawa sztuki i dzięki temu stwarza odpowiednie możliwości ku zaistnieniu sztuki kiczowej. Droga zatem od autentycznego dzieła sztuki ku kiczowi jest trójstopniowa: dzieło sztuki, konwencje, które ulegają stereotypizacji, a na końcu kicz. Podobny, trójstopniowy układ przedstawił Andrzej Banach w rozprawie „O kiczu”. Píše on:

Trzecim stopniem produkcji kiczowej na jakim buduje się produkcja masowa, jest konwencja, umowność, ogólna zgoda na dany wzór [...]. Kicz jest przesadzonym powtórzeniem stereotypu myślenia artystycznego. Droga stopni jest następująca: bycie w swoim typowym przejawie, sztuka, konwencja, stereotyp – kicz³⁰.

Beylin, w kontekście naśladownictwa konwencji, pisze o paradoksie Platońskiego odbicia³¹. Im usilniej bowiem epigon czy grafoman chcą się przybliżyć do ideału, czyli sztuki autentycznej, tym bardziej się od niej oddalają, po-

³⁰ Por. Andrzej Banach, *O kiczu*, Kraków 1968, s. 84.

³¹ Por. Paweł Beylin, *Autentyczność i kicze*, Warszawa 1975, s. 183.

nieważ zamiast przemówić własnym językiem i stworzyć coś nowego, świeżego i oryginalnego, powielają oni tylko utarte wzorce i konwencje, co czyni ich wysiłek daremnym, a w rezultacie skazanym na niepowodzenie – czyli kiczowym.

Można zatem wysunąć wniosek, że jednymi z najbardziej charakterystycznych cech kiczu są brak oryginalności i przewidywalność – jak w tandetnych kryminałach, w których zachowania bohatera zawsze są stereotypowe i powtarzalne. Nieodmiennie zabija on z zimną krwią i nieodmiennie nerwowo zawiązuje krawat lub pali papierosa³².

Konwencje te tworzą typ bohatera, który dzięki swoim nietrudnym do przewidzenia reakcjom staje się przez widzów lubiany, ponieważ jego prawdopodobne reakcje tworzą dla widzów pewien azyl intelektualny, którego dominującą cechą jest poczucie bezpieczeństwa.

Abraham Moles w swej książce „Kicz, czyli sztuka szczęścia”, w rozdziale „Geneza kiczu”³³, wyróżnia poczucie bezpieczeństwa jako jedną z głównych tendencji kiczowych, obok aprobaty samego siebie, systemu posiadania i rytuału trybu życia. Do zasad kiczowych należy natomiast przeciętność i komfort, obok niedostosowania, kumulacji i synestezji³⁴. Zasada niedostosowania sformułował Engelhardt, który stwierdził, że w każdym

³² Tamże.

³³ Por. Abraham Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia*, Warszawa 1978, s. 93–120.

³⁴ Tamże, s. 76–80.

przedmiocie istnieje pewna dewiacja, stałe odchylenie od funkcji, którą powinien pełnić. Jak pisze Moles:

Kicz trafia zawsze trochę obok, zastępuje to, co czyste, przez heterogenne, nawet wtedy, gdy dotyczy czystości. Typowe dla kiczu wyolbrzymianie lub pomniejszanie przedmiotu, korek od butelki w formie głowy polityka, połączenie ostatnich metrów szyn właśnie budującej się magistrali kolejowej, głowa Jezusa w formie A7 jako zakładka modlitewnika itp.³⁵

Przedmioty przedstawione przez Molesa cechuje pewna deformacja – przerost formy nad treścią. Z podobnym rodzajem deformowania rzeczywistości, z podobną zasadą formotwórczą, spotykamy się również w „Traktacie o manekinach”, a także poniekąd w „Wiośnie”. Zbliżoną zasadę kumulacji można odnieść do sposobu przedstawiania rzeczywistości przez narratora opowiadań Schulza. Zasada kumulacji cechuje się bowiem nieokreślonym gromadzeniem rzeczy zbędnych i nienadających się do użytku codziennego, odznacza się swoistą kolekcjonerską pasją, która przyjmuje czasem formy chochroblive. Pasja ta prowadzi do przesytu spowodowanego nadmiarem, a z kolei nadmiar daje złudzenie ogarnięcia całości. Jeszcze inną cechą zasady kumulacji jest jej brak samodzielności; przedmioty, które są kumulowane, nie posiadają autonomicznej formy – forma, jak stwierdza Moles, „zapożyczona jest z innego materiału”, a zatem

³⁵ Tamże, s. 76.

cechą kiczu jest także kolaż różnych, często nieprzystających do siebie form i materiałów, czyli heterogeniczność. Kicz, choć pełni funkcję ogólnostabilizacyjną, złożony jest ze składników przynależnych różnym formacjom kulturowym i różnym typom kultury – ma cechy kultury wysokiej, którą degraduje, i kultury popularnej, którą próbuje uwznioślić.

Z zasadą kumulacji wiąże się zasada synestezyjnej percepcji. Jak pisze Abraham Moles:

W obu tych zasadach chodzi o zaatakowanie jak największej liczby kanałów zmysłowych naraz lub obok siebie [...]. Wielość kanałów interferujących bez żadnych reguł i ograniczeń w systemy integracyjne centralnych ośrodków nerwowych wydaje się być celem samym w sobie. Z zegarach z kura-tem, w grających butelkach z likierem, w których pływają złote płatki, z perfumowanych książkach przejawia się owa mentalność piętrowego weselnego tortu biszkoptów pomieszanych z bananem, cukru, czekolady i wszystkich kolorów tęczy, w dziele cechującym się gigantycznymi pretensjami rzeźbiarskimi w stylu wieży Babel czy małomiasteczkowego kościoła³⁶.

Zatem znów mamy do czynienia z tendencją do nadmiaru i z wyszukiwaniem rozmaitych form heterogenicznych, niejednorodnych, cechujących się formalnym przerostem. Ta mieszanina form, która do złudzenia przypomina twór oryginalny i świeży, cechuje się jednak kon-

³⁶ Tamże, s. 79.

wencjonalnością, ustereotypizowaniem, epigoństwem, powtórzeniem tego, co miało już miejsce wcześniej. Każdy kicz bowiem dąży ku konwencjom, konwencja nadaje kiczowi sankcję prawdziwości – oczywiście prawda kiczu jest tylko krzywym odbiciem prawdy autentycznej, nieudaną, niedoskonałą próbą powtórnego odtworzenia i nazwania. To, że prawda kiczowa do złudzenia przypomina prawdę dzieła autentycznego, jest zasługą konwencji. Jak pisze Beylin:

Mówiąc językiem fenomenologów w intencji kiczu leży jego konwencjonalność; kicz dąży ku konwencjom. Jest takim utworem artystycznym, dla którego konwencje są nie tylko punktem wyjścia, lecz przede wszystkim punktem dojścia³⁷.

Na osobną wzmiankę zasługują wymienione przez Beylina pojęcia kiczu akademickiego, kiczu jarmarcznego i szmiry.

Kicz akademicki cechuje pewne oszustwo – pod płaszczykiem pozornej trudności skrywa rzeczywistość łatwiznę, jak pisze Beylin: „stroi się w szaty artyzmu prawdziwej sztuki, a jednocześnie sugeruje odbiorcy, iż sztuka ta wcale nie jest tak skomplikowana jakby się mogło wydawać”³⁸. Odbiorca ma więc satysfakcję, że przebywał z autentycznym, wielkim dziełem sztuki, nie mając świadomości, że w rzeczywistości padł ofiarą przebiegłego pomysłu oszusta. To, co jest jedynie nieudany

³⁷ Por. Paweł Beylin, *Autentyczność i kicz*, dz.cyt., s. 221.

³⁸ Tamże, s. 229.

powtórzeniem doskonałego wzoru, odbierane jest jako autentyk. Beylin pisze, że to odbywa się często z wielkim uszczerbkiem dla rzeczywistego autentyku, który sam zaczyna być odbierany jako twór kiczowy. Autor zbioru esejów „Autentyczność i kicze” podaje przykład Rafaela Santi, którego „Madonna Sykstyńska” doczekała się niezliczonych kopii i reprodukcji, co nie pozostało bez szwanku dla niej samej, ponieważ mimowolnie stała się patronką całego ruchu kiczowego, który od niej wzięł początek³⁹. Kiczowata twórczość zatem kompromituje i demaskuje wzory, do których się odwołuje i na których się opiera.

O ile kicz akademicki apelował do gustów mieszczaństwa i inteligencji, o tyle kicz jarmarczny apeluje do mas ludowych, robotników, chłopów i drobnomieszczaństwa. Związany jest z folklorem i kulturą ludową, stanowi świat sam dla siebie, jest samowystarczalny, nie próbuje naśladować sztuki wysokiej, tak jak to czynił kicz akademicki, nie ma nic wspólnego z pozornym wyrafinowaniem ani pięknoduchostwem, pozorami wielkiej sztuki, nie przysłania swego nieautentyzmu, nie kamufluje się. Kicz jarmarczny, jak pisze Beylin, nie ma nic do ukrycia, objawia się w całym bezwstydzie, mając za nic artystowskie pozory, które do istnienia nie są mu wcale potrzebne⁴⁰.

O ile bowiem kicz akademicki szuka piękna w formie, którą naśladuje, to kicz jarmarczny odnajduje piękno w określonych tematach i przedmiotach, „daje w ten

³⁹ Tamże, s. 230.

⁴⁰ Tamże, s. 232–237.

sposób wyraz swojej naiwności estetycznej, ale naiwność owa stanowi siłę, a nie słabość kiczu jarmarcznego”⁴¹.

Twórcy kiczu jarmarcznego, w przeciwieństwie do twórców kiczu akademickiego, mogą sobie pozwolić na umieszczenie palmy na tle pejzażu zakopiańskiego, ponieważ zarówno palma, jak i pejzaż zakopiański niosą ze sobą immanentne wartości estetyczne⁴². Kiczem jarmarcznym rządzi prawo stereotypu, który sam dla siebie tworzy – kicz ten wytwarza własne stereotypy piękna i podług nich produkuje swoje dzieła. Kiczowi jarmarcznemu nie przeszkadza absurd, ponieważ dzięki absurdowi może dotrzymać wierności stereotypom. Zarówno absurd, jak i stereotyp są inherentne dla kiczu jarmarcznego. Dzięki autonomii swoich praw kicz jarmarczny nabiera samodzielnego życia, które przybliża go do prawdziwej sztuki. Dlatego można powiedzieć, że bliżej mu do autentyku niż kiczowi akademickiemu, który zajęty jest jedynie banalizowaniem autentyku. Podobnie bardziej zbliżona do prawdziwej sztuki jest szmira, którą można określić jako ostrzejsze wydanie kiczu jarmarcznego. Szmira jest karykaturą sztuki autentycznej i podobnie jak kicz jarmarczny nieświadomie nawiązuje do jej wzorów i bezlitośnie je później deformuje. Według Beylina:

Szmira stanowi najbardziej konsekwentną, jaskrawą formę kiczu, taką, w której stereotyp na skutek swego upowszechnienia stał się strywalizowany. Jeśli więc kicz akademicki

⁴¹ Tamże, s. 235.

⁴² Tamże.

jawił się nam będzie jako naśladownictwo sztuki autentycznej, to szmira będzie już tylko jej karykaturą. Lecz karykaturą szczególnego rzędu: mimowolną, nieświadomą, traktującą siebie na serio. Dzięki swej konsekwencji doprowadza kicz do absurdu⁴³.

Szmirę również cechuje swoista autonomia praw, nawiązując do wzorców, manipuluje nimi w dowolny sposób, prowadzący do potwornego wykrzywienia, co jest przeciwieństwem tendencji kiczu akademickiego, który idealistycznie starał się oddać wzorzec autentyczny. Czasem w karykaturze łatwiej doszukać się swych rysów twarzy niż w wiernym przedstawieniu oryginału, dlatego można powiedzieć, że szmirze bliżej do prawdziwej sztuki, nawet jeśli karykatura, którą dysponuje, jest nieświadoma i mimowolna.

Obecności przedstawionych tu trzech rodzajów kiczu można doszukać się w „Traktacie o manekinach”.

Zarówno w wypadku każdego rodzaju kiczu, jak i w „Traktacie o manekinach” oraz – można powiedzieć – w całej twórczości Schulza obecna jest tęsknota za autentycznym, za rzeczą, która poprzedzała istnienie wszystkich pozostałych rzeczy, za źródłem rzeczywistości, za mitologicznym korzeniem, za archetypem.

Jakub jako postać posiadająca cechy boskie może być łatwo posądzona o tego rodzaju zamiary. Drażny on jednak korzeń bytu w sposób powikłany i heretycki, doszukuje

⁴³ Tamże, s. 187.

się prawdziwego piękna w tandecie, właśnie w niej upatrując pierwiastka mitycznego i życiodajnego.

Odnosimy wrażenie, że formy kiczowe u Schulza nie degradują autentyku, że są koniecznym środkiem do ukazania całej złożoności świata i że to one właśnie ów autentyk ożywiają, jak mówi Jakub: „martwota jest jedynie pozorem, pod którym skrywają się nieznane formy życia”⁴⁴. Tandeta zostaje uwznioślona, mit zostaje zdegradowany – być może po to, żeby zaznać zadośćuczynienia, używając terminu ze słownika Schulzowskiego, w jakiejś innej dymensji, w innym obszarze ontologicznym, bliżej niezbadanym.

Trudno powiedzieć, który z typów kiczu opisanych przez Beylina najlepiej wkomponowuje się w obszar rozważań Jakuba. Wydaje się, że jest to rodzaj kiczu pomiędzy kiczem jarmarcznym a szmirą – kicz akademicki zdecydowanie bym odrzucił z uwagi na to, że nie ma w tekście sygnałów, iż Jakub swą przemową naśladuje jakiś Autentyk, on może się do niego zbliżyć, kroczyć ku niemu, natomiast przemówienie jego ma wszelkie znamiona świeżości i oryginalności – choć w pewnym sensie naśladuje sam archetyp kreacji.

Kicz jarmarczny ze względu na swoją autonomiczną strukturę, na samodzielność, w jaką jest wyposażony, i też rodzaj swoistej beztroski o rezultat swych wytworów byłby chyba najbardziej zbliżony do rodzaju tandety z prelekcji Jakuba. Z uwagi jednak na absurdalność Jakubowych konkluzji, na próbę realizacji niemożliwego

⁴⁴ Por. Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz.cyt., s. 76.

i to próbę przeprowadzoną na serio – trzeba przyznać, że kicz ten jest gdzieś na granicy, między szmirą a jarmarkiem.

Trzeba sobie jeszcze odpowiedzieć na pytanie zadane na początku tych rozważań, mianowicie – jaka jest funkcja tandety w świecie prozy Brunona Schulza? Wydaje się jednak, że tandeta nie jest tutaj celem samym w sobie, pełni ona, moim zdaniem, funkcję mediumiczną. Skoro nieautentyczny jest świat rzeczywisty, to między światem rzeczywistym a fikcyjnym znajduje się tandeta jako swoiste medium – byśmy w końcu doznali olśnienia jakąś tajemnicą, której bliżej nie jesteśmy w stanie poznać.

Jakub kompromituje rzeczywistość, ukazując jej krzywe odbicie w bocznej odnodze świata, pokazując, jak jest trywialna, a mimo to zachwyty nad nią jest ontologicznie i metafizycznie uzasadniony. Niezwykły potencjał i energia zawarte w materii prozy Schulza mogą mieć swoje źródło w filozofii Bergsona, w owej wszystko przenikającej sile, którą filozof nazwał *élan vital*⁴⁵, ale można również dopatrywać się inspiracji filozofią Nietzschego, z jego pojęciem „woli mocy” jako pierwiastka, który kształtuje i modeluje całość bytu, natomiast samoródtwo materii, jej zdolność do samoistnego i nieustannego rozrodu, owo *generatio aequivoca* to motyw wzięty z filozofii Schopenhauera. Jak mówi ojciec na początku swego wykładu:

⁴⁵ Zob. Leszek Kołakowski, wstęp do „Ewolucji twórczej” Henri Bergsona, Kraków 2004, s. 15.

Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uroda i siła, która nas nęci do formowania [...]. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami⁴⁶.

A zatem materia to niewyczerpane bogactwo, swoisty rezerwuar, z którego można czerpać inspirację do nieskończonych natchnień.

Słuszna w tym kontekście może wydawać się intuicja Panasa, że „Traktat o manekinach” można przyrównać do „Wielkiej Improwizacji”⁴⁷ Adama Mickiewicza. Oba utwory przesycone są w końcu tym samym bluźnierczym pragnieniem, by wznieść się na wyżyny zdolności kreatywnych równych możliwościom samego Boga. Różnica tkwi jednak w tym, że o ile Konrad chciał wywyżżyć siebie, o tyle Jakub forsuje swój pomysł, siebie pozostawiając w cieniu. Konrad jest bardziej poetą, u Jakuba przeważają cechy uczonego, maga, badacza. Konrada kompromituje własna pycha, a ratunkiem okazuje się ksiądz Piotr.

Jakub natomiast skompromitowany zostaje przez Adelę, która pełni funkcję swoistego strażnika porządku realności – to ona w końcu likwiduje ptaszarnię ojca i to ona przerywa każdy wykład przez erotyczną prowokację, umniejszając w ten sposób i biorąc w nawias śmieszności i groteski zamiary Jakuba względem zastanego porządku. Ciężko jest bowiem w pojedynkę przemienić szarą, sta-

⁴⁶ Por. Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz.cyt., s. 65.

⁴⁷ Por. Adam Mickiewicz, *Dziady* cz. III, oprac. Józef Kalenbach, Kraków 1922, s. 82–114.

tyczną nudę miasteczka w kolorowy pochód fantazji. W opowiadaniu „Manekiny” narrator informuje:

Ta ptasia impreza mojego ojca była ostatnim wybuchem kolorowości, ostatnim i świetnym kontrmarszem fantazji, który ten niepoprawny improwizator, ten fechmistrz wyobraźni wprowadził na szafce i okopy jałowej i pustej zimy⁴⁸.

Przedstawiona sytuacja ma swoje źródło w romantycznym toposie samotnego bojownika, który działa zawsze w opozycji do zastanego porządku społecznego i metafizycznego, szukając prawdy w rejonach ducha, w samym sobie. Tego rodzaju mit romantycznego bojownika czy marzyciela wyruszającego do walki z małomiasteczkową nudą prowincji wciela w swym postępowaniu Jakub. Romantycznym bohaterem jednak w pełni nie jest, ponieważ dziedziną jego poszukiwań, twórczych eksploracji, nie jest świat ducha, lecz świat materii. Sandauer, o czym już pisałem wcześniej, zwraca uwagę na antytetyczność tej prozy, a tym samym na występujące w niej przeciwstawienie między ciałem a duszą⁴⁹. Ciało miałyby w tym wypadku symbolizować Adela z jej przywiązaniem do zdroworozsądkowych praw formujących rzeczywistość, krainę ducha reprezentowałby Jakub jako ten, który nie jest zainteresowany tym, co przyziemne. O ile z przeciwstawieniem Adeli i ojca w istocie można się zgodzić, o tyle transpozycja na Adelę cech cielesnych, a na ojca

⁴⁸ Por. Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz.cyt., s. 58.

⁴⁹ Patrz przypis 75.

cech duchowych nie jest już trafiona. Obydwoje bowiem reprezentują tę samą dziedzinę – materię. W wypadku Adeli jest to materia ułożona, stabilna, uporządkowana, w wypadku ojca natomiast jest ona nieprzewidywalna, tajemnicza, wymykająca się prostym, zdroworozsądkowym definicjom. Gdzie zatem leży tajemnica? Czy, jak chciał Panas, poza materią, poza językiem, czy właśnie w samej materii, w jej dziwacznych, często nieudanych tworach. Jest fragment z opowiadania „Wiosna”, który może wiele wyjaśnić lub w dalszym ciągu pozostawić czytelnika w poznawczej konfuzji:

Ta prawda wypierana jest zewsząd przez tę bujną wiosną [...]. Gdzież ma schronić się wyklęta, gdzie znaleźć azylum, jeśli nie tam gdzie jej nikt nie szuka – w tych jarmarcznych kalendarzach i komeniuszach, w tych żebraczych i dziadowskich kantyczkach, które w prostej linii wywodzą się z markownika?⁵⁰.

Jest rzeczą widoczną, że tandeta wyrasta wprost z Autentyku, czyli że pierwotna droga, którą obraliśmy, okazuje się błędna – to nie powikłany i heretycki gąszcz tandety prowadzi do Autentyku, lecz dzieje się odwrotnie. To autentyk właśnie odkrywa przed nami niezbadany, odrzucony świat kiczu, autentyk nie jest zatem celem, jest środkiem do celu – a celem samym w sobie staje się więc to, co wydaje się podejrzane i nosi znamiona mistyfikacji – tandeta jako taka.

⁵⁰ Por. Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz.cyt., s. 171.

Całe opowiadanie „Wiosna” można bowiem próbować streścić jako wyraz pragnienia odnalezienia ukrytej prawdy i tajemnicy.

Tą ukrytą tajemnicą jest właśnie markownik – księga ksiąg opisana bliżej w opowiadaniu pt. „Księga”. Tytułowy wolumen pełni w opowiadaniu funkcję archetypowego wzorca, to z niego biorą początek wszystkie opowieści; jest to jednakże wzorzec szczególny. Podczas gdy Biblia została uznana przez Józefa za „skażony apokryf, tysięczną kopię, nieudolny falsyfikat”, to odnaleziony szpargał, z którego co rano Adela „wydziera kartki na mięso i na śniadanie dla ojca”, okazuje się czymś o wiele cenniejszym, a na pewno o wiele bardziej istotnym. Księga zawiera w sobie historie zepchnięte niejako na boczny tor opowieści, historie marginesowe, w których z trudem doszukać się można głębszego sensu czy porywającego przesłania prowokującego do pogłębionej refleksji. Księga jest pełna katarynek, gardziołek, fletów, piszczałek i organków, nasyciona jest codziennością, która nawet przy dobrych intencjach nie przypomina mitycznych czasów prapoczątku. Szewcy biedzą się nad swoją pracą, bolą ich wrzody, palą tytoń i grają na loterii; przez ulice biegną koty, na rogu grają kataryniarze, magicy prześcigają się w swych prestidigitatorskich wyczynach, kobiety stosują znane wszystkim, lecz mimo to niezawodne metody uwodzenia – słowem księga, ów mityczny foliał, przedstawia samo życie w jego uwikłaniu w nudę i bezbarwność szarego dnia, nie zaskakuje, nie porywa – lecz mimo to jest święta. Jak stwierdza młody Józef: „był to autentyk, święty oryginał, choć w tak

głębokim poniżeniu i degradacji”⁵¹. Jej świętość zatem wyrasta organicznie z prowincjonalnej codzienności, jest z nią w kleszczowym uścisku artystycznego widzenia nierozzerwalnie związana, mityczna opowieść okazuje się kaleka, ułomna, cierpiąca na lichotę materiału, który w sobie mieści. Czy zatem tandetna postać owłosionej Anny Csillag ma być na ów mityczny prapoczątek, prascemat rzeczywistości odpowiedzią?

Wydaje się, że niecierpliwe przeszukiwanie rzeczywistości w celu odnalezienia skarbu, autentyku jest z góry skazane na klęskę. To o klęsce takich zabiegów traktuje właśnie opowiadanie „Księga” – według mnie jedno z najsmutniejszych, ale i najbardziej głębokich opowiadań w całym zbiorze. Oczekiwanie na to, że mit nas zachwyci, okazuje się naiwne.

Można przyrównać „Księgę” do bajki o królewnie zmienionej w żabę, z tym że w wypadku „Księgi”, mamy do czynienia z odwróceniem tego fabularnego toposu, niejako z toposem *a rebours*. Oczekiwaliśmy na piękną księżniczkę, a ona okazała się zaklęta w żabę; podziwiamy zatem zaklętą żabę i poza tę magiczną manipulację trudno nam w ogóle wyjść. Schulz pisał w eseju „Mityzacja rzeczywistości”, że poza mit ciężko jest wyjść; można to zdanie sparafrazować i powiedzieć, że trudno jest wyjść poza mit zdegradowany, który okazał się tylko mizerną, lichą mistyfikacją, smutnym zwieńczeniem poznawczych trudów zmierzających do odszukania Autentyku. Wszelkie piękno jest bowiem zawsze kalekie, a dojrzałe marzenie

⁵¹ Tamże, s. 145.

powinno mieć na uwadze niedoskonałość przedmiotu, którego pragnie.

„Wiosnę”, które można odczytać przez przeniesienie archetypu księgi na porę roku, też kończy się klęską zabiegów Józefa, który odznacza się w niej znowuż przymiotami mesjańskimi – ma on bowiem za zadanie odczytać z markownika przyszłych przeznaczeń świata i ożywić woskowe figury z panopticum znajdującym się w teatrze iluzji, który przybył do miasteczka, a także, w domyśle, pojąć za żonę Biankę i uniemożliwić Rudolfowi jego świętokradcze manipulacje wiosną. Zostaje on jednak aresztowany w chwili, gdy ma pociągnąć za spust pistoletu, który przyłożył uprzednio do skroni. O ile jednak „Księga” zawodziła entuzjazm czytelnika, który po mitycznym szpargale spodziewał się niesłychanych olśnień i duchowych wzlotów, o tyle „Wiosna” entuzjazmem dla swej kolorowości zaraża czytelnika pomimo świadomości, że mamy do czynienia z błagą, bajaniem, którym do końca nie możemy ufać. Bo jak na przykład interpretować fragment, który wprost mówi o zstępowaniu w esencjonalność – czy są to rzeczywiście owe mityczne i święte głębie, o których pisał Panas, czy raczej kolejny wybryk nieokiełznanego rozrodu materii, jej, jak to określił Schulz, piętrzącego się „samoródtwa blagi”, które prowokuje tylko do złudzenia pewnych wklęsłości w migotliwej powierzchni zjawisk? Czy rzeczywiście „nieskończone interna”, „obszary osjaniczne”, „fabryki fabulistyczne” mogą stanowić ów mityczny prawzór? Jeśli tak, to jest to prawzór zdegradowany, któremu bez reszty nie da się zawierzyć, a zatem nie roszczący sobie

pretensji do teologicznych oraz teleologicznych odpowiedzi. Mimo jednak, że powierzchnia zjawisk wysuwa się na plan pierwszy tej prozy, a wędrówki w głąb wydają się jakby symulowane, mające na celu zmylić i uśpić na chwilę czujność czytelnika, by potem zasypać go wybujałą kolorowością materii, mit jednak jest obecny i jego istnienia nie da się zaprzeczyć. Wiemy już, że mit ten bez wątpienia uległ degradacji, jest jakby zaprzeczeniem możliwości osiągnięcia jakiegokolwiek sacrum. Stwierdzenie to nie jest jednak tak oczywiste, by nie poddać go w wątpliwość i zapytać się, czy rzeczywiście Schulz myśli na sposób zupełnie areligijny.

Aby kwestii tych nie przypieczętowywać jednoznacznymi stwierdzeniami, proponuję przystąpić do sposobów przejawiania się sacrum i mitu w tej prozie, między innymi na podstawie zależności czasowo-przestrzennych i zbadania relacji pomiędzy mitem a czasem i przestrzenią – czy mit ma wpływ na kształt czasowo-przestrzenny tej prozy, a jeśli tak, to jaki. Wątek relacji między mitem a tandetą będzie się jeszcze przewijał, a sama kwestia kiczu nie zostanie poniechana.

Przyjrzyjmy się zatem nieco bliżej problemom mitu, czasu i przestrzeni, aby w końcu na ich tle z różnych stron oświetlić bohatera i pokazać jego genialność i wielkość z jednej strony, a z drugiej, groteskowość i nieporadność.



Mit głębi czy słaba ontologia?

WEDŁUG CARLA GUSTAWA JUNGA mity to „pierwotne objawienia przedświadomej duszy, mimowolne uzewnętrznienia nieświadomych stanów duchowych”¹. Zatem struktura mitu nie jawi się jako coś racjonalnie uzasadnionego i zaplanowanego, opowieść mityczną można raczej porównać do irracjonalnego wylewu myślowego, który nie bardzo i nie do końca jest pewny i świadomy swego przedmiotu. Jung jest skłonny utżsamiać mit z archetypem, który z kolei jest definiowany jako „autonomiczna treść nieświadomości”² albo jako wyraz nieświadomości zbiorowej – często archetypy przejawiają się w formie symboli lub personifikacji. Pojawiają się w sytuacjach granicznych, takich jak: niebezpieczeństwo, zetknięcie

¹ Por. Andrzej Pankalla, *Psychologia mitu. Kultury tradycyjne a współczesność*, Warszawa 2000, s. 55.

² Tamże.

się z niepokonaną trudnością, stosunek między płaciami, potęgą zasady dobra i zła, narodziny, śmierć oraz działanie numinosum.

Termin „numinosum” wprowadził Rudolf Otto³, pojęcie wiąże się ze znaczeniem łacińskiego słowa „religare”. Numinosum zawieszony jest między dwa bieguny: mysterium tremendum a mysterium fascinans. Innymi słowy numinosum zawieszony jest między biegun grozy z jednej strony a biegun fascynacji z drugiej. W sferę myślenia religijnego immanentnie wpisana jest ambiwalencja, wahanie między tym, co odpycha, a tym, co przyciąga. Religia – według Junga – to troskliwe i sumienne baczenie na sferę numinosum, a więc na tego rodzaju dynamikę egzystencji lub działania, które nie jest wynikiem arbitralnego aktu woli. Człowiek religijny – homo religiosus – poddaje się działaniu numinosum, które go opanowuje. W ten sposób jest nie tyle sprawcą i kierownikiem swego działania, co jednostką podporządkowaną sferze wyższej, której nie jest w stanie ogarnąć władzą swojej woli. Podporządkowanie się archetypowi czy też integracja, złączenie z archetypem przynosi jednak dobroczynne skutki. Odrodzenie archetypów w pojedynczej świadomości jednostki i zintegrowanie ich w sobie oznacza włączenie jednostki w wieczysty proces kosmiczny, otwarcie bramy na Uniwersum. Archetypy, jak pisze Prokopiuk, są ostatecznym kryterium dobra i zła, prawdy i błędu, domagają się, by traktować je serio, ponieważ włączają jednostkę

³ Por. Rudolf Otto, *Świętość*, przeł. Bogdan Kupis, Warszawa 1999, s. 17.

w nurt Uniwersum i przynoszą jej ochronę, a także zdrowie i zbawienie⁴. Należy jednak uważać z bezgranicznym zaufaniem do archotypu, ponieważ jego struktura jest, jak pisze Jerzy Prokopiuk, bipolarna – ma zarówno jasną, jak i ciemną stronę, konstruktywną, a także destrukcyjną⁵. W skrajnych przypadkach dochodzi do tzw. opętania przez archetyp i zatracenia własnej osobowości w osobowości wzorcowej, we wzorze osobowościowym, do którego dążyliśmy i który był przez nas naśladowany.

Mit, według Junga, można utożsamić z archetypem i jest on w dużej mierze częścią sfery myślenia religijnego, a więc ujmowania zjawisk w sposób całościowy⁶ – świadomość pojedyncza jest częścią świadomości kosmicznej. Andrzej Pankalla, definiując mit w ujęciu Jungowskim, stwierdza, że mity są produktem ludzkiej nieświadomości, jednakże tej jej części, która jest odpowiedzialna za wartości pozaczasowe i ponadkulturowe⁷.

Z kolei Freuda można nazwać autorem redukcjonistycznej teorii mitu, ponieważ sprowadził go on do sfery czysto biologicznej czy też psychofizycznej. Freud używał pojęcia mit w powiązaniu ze słowami „baśń”, „legenda”, „fantazja”, „magia”, „nerwica”, co wskazuje na bliskość

⁴ Por. Carl Gustaw Jung, *Archetypy i symbole*, oprac. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 21.

⁵ Tamże.

⁶ O tak pojmowanym myśleniu religijnym pisałem przy okazji wypowiedzi Bartłomieja Dobroczyńskiego we wrześniowym numerze „Listu” – patrz przypis 23.

⁷ Por. Andrzej Pankalla, *Psychologia mitu...*, dz.cyt., s. 55–59.

symboliki snu, marzenia sennego oraz mitu⁸. W ujęciu Freuda zatem mit miałyby pełnić funkcję kompensacyjną. Niepowodzenia, porażki odnoszone w codziennym życiu, miałyby swój doskonalszy odpowiednik w micie czy marzeniu sennym. Jedyłą receptą na nudę jest zatem fantazja, która ją niejako uniemożliwia lub uzupełnia bogatymi treściami nieświadomości.

Zwolennikiem psychologicznej interpretacji mitu jest także Erich Fromm, dla którego fabuła mitu ma zawsze charakter symboliczny, a zatem odnoszący się do czegoś poza nią, do świata duszy, którego jest jedynie znakiem czy sygnałem. Mity zawierają symbole o charakterze uniwersalnym i osadzone są przy tym one w kontekście historycznym. Ważną funkcją mitu jest także funkcja orientacyjna; pozwala on zorientować się w dookolnej rzeczywistości, tworzy odpowiedni system wartości, do którego można się odnieść. Wprowadza zatem pewien ład, pełni funkcję ogólnostabilizacyjną, dlatego w tym ujęciu mit można analogicznie zestawić ze znaczeniem, jakie odgrywa religia w życiu społecznym⁹.

Zarówno u Junga, jak i u Fromma widać powiązanie mitu z jakąś wartością, która jest niejako poza człowiekiem, która jest wobec niego nadrzędna – mit związany jest z sacrum i dlatego osoba nasza doznaje uświęcenia w innym wymiarze, jakby powiedział Schulz – „w innej dymensji”.

⁸ Tamże, s. 45–48.

⁹ Tamże, s. 51–53.

Jedynie Freud pojmuje mit na sposób czysto indywidualistyczny, jako wynik skrywanych, nieuświadomionych popędów czy fantazji, które, podobnie zresztą jak sfera sacrum, pełnią wobec jednostki funkcję nadrzędną i podporządkowują ją swojej władzy. Człowiek jest uzależniony od sfery afektów i popędów, a mit jest wynikiem działania tych sfer.

Nie jest rzeczą do końca jednoznaczną i jasną, która z trzech wymienionych koncepcji mitu najlepiej nadaje się i najtrafniej odzwierciedla założenia światopoglądowe pisarstwa Schulza, a która jest z kolei najbardziej trafną interpretacją ich realizacji. Pisarze bowiem o czym innym piszą w swoich esejach czy szkicach programowych, a nieco odmiennie od założeń programowych wygląda sama twórczość. Uważam, że tak jest poniekąd w wypadku Brunona Schulza.

Byłbym jednak skłonny przychylić się do teorii Jungowskich i pozostać przy nich w dalszym ciągu mego wywodu, ponieważ są one najbardziej zbliżone do przynajmniej jednej z istotnych tendencji pisarstwa Schulza – tendencji do wchodzenia w głąb, tendencji uniwersalistycznej. Nie jest wykluczone jednak, że zamiar ten, wyrażony dobitnie w esej programowym „Mityzacja rzeczywistości”¹⁰, nie pokrywa się z jego realizacją i najlepszą szkołą do badań nad Schulzem byłaby wtedy szkoła Freudowska. Odłóżmy jednak te pytania na dalszy plan, pozostawmy je w formie pytań bez ostatecznych odpowie-

¹⁰ Por. Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: *Szkice krytyczne*, Lublin 2000, s. 11–12.

dzi i spróbujmy podać uniwersalną definicję mitu, która by przynajmniej w ogólnych założeniach przystawała do myśli programowych Schulza.

Z rozprawy Leszka Kołakowskiego pt. „Obecność mitu” można wysnuć wniosek, że dla autora mitami są wszelkie zmienne historycznie i kulturowo próby zanegowania przypadkowości świata, poprzez ujęcie go w pozaczasowej strukturze¹¹.

Z kolei dla Rudolfa Otto mit jest najwcześniejszym przejawem świadomości numinotycznej, pojawiającej się na progu prawdziwych uczuć religijnych¹².

Sam Schulz definiuje mit jako pierwotne słowo, które majaczyło dookoła sensu światła. Píše on:

Pierwotne słowo było majaczeniem dookoła sensu światła, było wielką, uniwersalną całością. Słowo w potocznym, dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymentem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens¹³.

Dalej pisze Schulz, że jedyną dziedziną, w której mit może doznać pełnej realizacji, jest poezja, ponieważ poezja to inaczej „raptowna regeneracja pierwotnych mitów”. Widać w powyższym fragmencie pewną ambi-

¹¹ Por. Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 1993, s. 9–11.

¹² Por. Rudolf Otto, *Świętość*, dz.cyt., s. 9–16.

¹³ Patrz przypis 111.

walencję statusu ontologicznego mitu – jest on fragmentem, a dąży do całości. Nie jest jednak do końca jasne, czy wędrówka mitów do matecznika sensów zakończyła się powodzeniem, nie wiemy, czy fragment uzyskał status sensowności, czy też uzupełniony został o funkcję sensotwórczą. Pewnym można być samego dążenia, samej drogi – jej finał natomiast pozostaje nieznanym.

Na podstawie analizy prozy Schulza wyciągnąłem już wnioski, że jest to droga powikłana i heretycka, że czasem ciężko jest na niej o lumen, światło. Czytelnik odnosi raczej wrażenie, że bohater tej prozy został osaczony przez labiryntowy gąszcz nieprzewidywalnej przestrzeni i materii – jej ciągłe metamorfozy są niebezpieczne i grożą unicestwieniem. Według Eliadego labirynt symbolizuje ochronę świętości znajdującej się w środku labiryntu¹⁴. Na ile jednak narratorowi tej prozy zależy na kontakcie ze świętością, a na ile na doznawaniu dreszczyku przygody graniczącego z erotyczną fascynacją, na zaspokajaniu swego libido, pozostaje kwestią na razie nierozstrzygniętą. Ważna jednak wydaje się sama obecność mitologicznego myślenia, które wyraża się w często powikłanych, niejednoznacznych realizacjach. Eliade w swym zbiorze esejów „Sacrum mit historia” stwierdza, że nawet człowiek niereligijny nie jest w stanie całkiem wyzbyć się sposobów myślenia właściwych dla człowieka religijnego¹⁵. Uświęca on obszar,

¹⁴ Zob. Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. Anna Tatkiewicz, Warszawa 1970, s. 78.

¹⁵ Tamże, s. 33.

przestrzeń, którą zamieszkuje lub do której przyszło mu wracać, na różne sposoby. Sferę sacrum może przecież symbolizować drzewo, przy którym bawił się w dzieciństwie w swym rodzinnym mieście, lub ulice, którymi uczęszczał ze swą pierwszą miłością¹⁶. Ustanawia więc on swoiste centrum świata, owo *imago mundi*, buduje w tym środku słup łączący niebo z ziemią – *axis mundi* – i w ten sposób zostaje nam objawiona hierofania, czyli wdarcie się sacrum w uprzednio świecką, przypadkową przestrzeń¹⁷.

Przestrzeń taka przez hierofanię uzyskuje strukturę teologiczną, jest celowa, zamieszkał w niej bowiem sens. Sens ten jest immanentną częścią Kosmosu, który stwarza i który przeciwstawiony jest wrogiemu, zewnętrznemu chaosowi. Wydzielona przestrzeń staje się bowiem swoistym środkiem wszechświata, mikrokosmosem, który ma na celu przybliżenie Kosmosu uniwersalnego, a wszystko, co znajduje się poza obrębem wydzielonego, świętego obszaru, jest wrogie i z gruntu obce, nieprzyjazne, jest groźnym smokiem chaosu, którego należy pokonać w walce, aby przedustawny sens został przywrócony i aby świat mógł nadal istnieć oraz rozwijać się w harmonii¹⁸.

Podobny dualizm, podobne przeciwstawienie oswojonego, zinterioryzowanego Kosmosu i wrogiego, zewnętrznego chaosu ma miejsce w prozie Schulza. Jest

¹⁶ Tamże, s. 64.

¹⁷ Tamże, s. 74–75.

¹⁸ Tamże, s. 68–70.

to widoczne w wypadku opowiadania „Wichura”¹⁹. W opowiadaniu tym można dostrzec i wydzielić wyraźną, narzucającą się opozycję domu – miejsca bezpiecznego (jak się zresztą później okaże tylko pozornie) oraz miejsca wrogiego – chaosu, pośród którego bezładnie szaleje wichura i nie pozwala wyjść poza obręb domu – grozi to bowiem natychmiastowym porwaniem, unicestwieniem, zatraceniem się we wrogiej, nocnej przestrzeni. Można sobie zwizualizować tę sytuację i dom opisać jako miejsce nasycone kolorami ciepłymi – czerwonym i żółtym, a także brązowym, natomiast noc zobrazować jako pierwotny chaos wrogich człowiekowi sił, których nie można dopuścić do wejścia w interakcję z oswojonym Kosmosem domowym. Innymi słowy – otworenie drzwi do domu grozi niebezpieczeństwem, wnikięciem do wnętrza domu obcych wpływów szalejącej wichurą nocy. Ojciec Józefa pozostał w sklepie i na pomoc mu idą brat Józefa oraz służący Teodor. Drzwi do domu zostały zatem otwarte, nieprzyjazny fluid nocy z łatwością wdarł się do wewnątrz, co grozi nieoczekiwanymi i niepożądanymi konsekwencjami.

Zaczęli przychodzić goście wyrzuceni przez wichurę w bezpieczne, domowe schronienie i dzielić się z domownikami wrogim powietrzem zewnętrznego chaosu, którym zdążyli nasiąknąć. Owocuje to w konsekwencji tragiczną przemianą ciotki Perazji w garść popiołu, w spalony płatek, gdy gnana furią zaczęła przebiegać

¹⁹ Por. Bruno Schulz, *Proza*, dz.cyt., s. 115–120.

kolejne kondygnacje swej złości, aż w końcu przemieniła się w nieistnienie. Co ją zmieniło? Oczywiście złość, ponieważ ona wszystko zmniejszyć potrafi. Co jednak było powodem tej złości? Wydaje się, że ogólna sytuacja, w której doszło do kontaktu między obcymi i wrogimi sobie żywiołami – żywiołem domu, czyli oswojonego Kosmosu, i żywiołem wichury, bezładnego chaosu, jak pisze Schulz – „donkiszoterii nocnej”, która imitowała jedynie kosmiczny dramat. Eliade napisałby, że doszło tu do walki mitycznego Marduka z boginią Tiamat²⁰, do walki ducha oswojonego Kosmosu ze smokiem zagrażającego chaosu. Te dwa żywioły są oddzielne i nie powinny wchodzić ze sobą w interakcję – mieszanina taka bowiem powoduje różnego rodzaju deformacje w świecie oswojonego Kosmosu, w świecie domu. Dom jest przystanią i schronieniem, ale w jego wnętrzu można czuć się bezpiecznie dopóty, dopóki nie zostaną otwarte drzwi.

Jerzy Jarzębski w eseju „Czasoprzestrzeń mitu i marzenia” pisze o dwóch typach przestrzeni występujących w prozie Schulza – przestrzeni otwartej i zamkniętej²¹. Przestrzeń otwarta symbolizuje chaos, zagrożenie, nieprzewidywany zwrot akcji, który może nawet unicestwić bohatera (na przykład w opowiadaniu „Emeryt”). Przestrzeń zamknięta natomiast jest znakiem bezpieczeństwa, treści znanych i już oswojonych. Nie jestem jednak przekonany, czy interpretacja Jarzębskiego jest

²⁰ Por. Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz.cyt., s. 104.

²¹ Por. Jerzy Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 174–178.

trafna, bowiem u Schulza zarówno przestrzeń otwarta, jak i zamknięta niosą ze sobą pewien element zagrożenia. W obu rodzajach przestrzeni łatwo jest o zatrącenie własnej osoby. To przecież w domu Jakub przemienia się w karakona, potem w kondora, a na końcu ulega całkowitemu zaniknięciu w opowiadaniu „Ostatnia ucieczka ojca”²². To w domu dochodzi też do przemiany ciotki Perazji w płatek popiołu i to wewnątrz domu Adela likwiduje ptaszarnię Jakuba – symbol swego rodzaju stabilizacji, ostoję wartości i cnót magicznych.

Zatem ów dualizm, ów model, w którym przeciwstawione zostały dom i przestrzeń poza domem, nie jest do końca trafny w wypadku tej prozy. Wbrew pozorom dom nie jest wcale tak przytulnym azylem, jakby się mogło wydawać, drzemią w nim również ukryte moce, siły i demony, które w ten sam, mocny ontologicznie sposób, funkcjonują w przestrzeni otwartej. Kluczem bowiem do interpretacji problemu przestrzeni jest nieustająca jej metamorfoza. Pokój nagle zamienia się w las, a przez las wjeżdża jak do ciemnego tunelu pociąg²³. Przestrzeń u Schulza tak naprawdę nie ma granic, jakby napisał sam pisarz – „dyfunduje” ona nieustannie poza utarte granice swojskości czy zadowolenia, szuka uzupełnienia w „innej dymensji bytu”, jest w ciągłym ruchu, kieruje jej przemianami ciągle i bardzo silne pragnienie odszukania jakiegoś prapoczątku, korzenia czy źródła. Jednocześnie

²² Patrz. Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Kraków 1989, s. 312–318.

²³ Por. Bruno Schulz, *Proza*, dz.cyt., s. 222.

należy liczyć się z tym, że pragnienie to ulega destrukcji i kapituluje w starciu z rzeczywistością tandety i kiczu; przeważa bowiem zawsze byt słaby ontologicznie, istnienie kalekie. Patos natychmiast zostaje zrównoważony przez ironię, groteskę i deformację. Cecha ta jest widoczna w opowiadaniu „Noc wielkiego sezonu”, gdzie sklep został przyrównany do biblijnej ziemi Kanaan, a Jakub do biblijnego patriarchy, który spełnia również funkcję swego kaznodziei – pogardza on niskimi pobudkami subiektów schodzących w głąb zakazanych pieczar erotyzmu, a sam wznosi się ku górze, naucza i karze. Mamy zatem model przestrzeni: horyzontalno-wertykalny, gdzie góra należy do rzeczy wzniosłych, a dół jest dziedziną zakazaną, w której panoszą się ciemności grzechu i płytkiego występku. Ten dualny model widoczny jest jednak tylko w początkowej fazie opowiadania, które stanowi jakby swoiste preludium do wielkiego rozczarowania. To, co wzniosłe, mityczne i uświęcone, to, co stanowiło umownie sferę sacrum – zostaje zdegradowane.

Niebo wypełnia szelest sztucznych, papierowych skrzydeł ptasich, zostaje zalane przez ptasią tandetę, przez twory kalekie, które w wyniku jakiejś pomyłki Stworzyciela uległy smutnej deformacji w niepotrzebne nikomu i niczemu nie służące zbiorowisko taniałości, lichoty i pustej tandety:

Były to ogromne wiehcie piór, wypchane byle jak starym ścierwem. U wielu można było wyróżnić głowy, gdyż pałkowata ta część ciała nie nosiła żadnych znamion duszy [...]. Niektóre okazywały się z bliska niczym innym jak wielkimi

pawimi ogonami, kolorowymi wachlarzami, w które niepojętym sposobem tchnięto jakiś pozór życia²⁴.

Zatem biblijny prorok strącony został znów z piedestału. Jego prorocstwo dotyczyło wtórnej, demiurgicznej kreacji, która z ontologicznie mocnym bytem ma niewiele wspólnego. Ojciec przemienił się na chwilę w demiurga, stworzył od nowa świat w swoim sklepie; jakby powiedział Eliade – jego zabiegi były powtórzeniem kosmogonii, nawiązaniem do mitycznych prapoczątków²⁵. W wypadku tego opowiadania była to „kosmogonia sukienna”, kosmogonia kupca bławatnego. Cały jednak początkowy patos tej sceny został w bezlitosny sposób umniejszony przez nagły, niespodziewany wylew tandety.

Jest zatem tak, że przestrzeń u Schulza jakby sama się komentuje. Odpowiedzią na hierofanię jest wdarcie się elementu pokracznego, patos szczytu zostaje wydrwiony przez mizerność i pozorność. Status subiektów natomiast jakby się bronił – wkomponowali się oni w ogólne pobojo-wisko tandety, ponieważ ich zachowania również nosiły znamiona kiczu i złego smaku.

Włodzimierz Bolecki w swoim artykule „Principium individuationis. Motywy Nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza”²⁶, zwraca uwagę na przenikające tę

²⁴ Por. Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, dz.cyt., s. 131–132.

²⁵ Por. Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz.cyt., s. 70–73.

²⁶ Por. Włodzimierz Bolecki, *Principium individuationis. Motywy Nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, w:

prozę dwa żywioły obecne w filozofii autora „Narodzin tragedii”²⁷, mianowicie na żywioł apolliński i dionizyjski. Jak pisał Nietzsche, istota żywiołu dionizyjskiego polega na „rozkosznym zachwyceniu, które przy przełamaniu principia individuationis powstaje z największej głębi człowieka, nawet natury”²⁸.

W innym miejscu pisze Nietzsche, że „mistyczny okrzyk radości Dionizosa rozsadza zakłęty krąg indywidualności i otwiera drogę do matek istnienia, do najwnętrznego rdzenia rzeczy”. Według Boleckiego zdanie to sparafrazował Schulz, gdy pisał w opowiadaniu „Wiosna”: „jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek”²⁹.

Żywioł dionizyjski może być zatem utożsamiony z pragnieniem penetracji bytu w jego najbardziej istotnych obszarach. Żywioł apolliński natomiast jest domeną rozumu i moralności, dlatego stwarza zasłonę pozoru dla niekontrolowanego żywiołu dionizyjskiego, wytwarza złudzenia. Silnie zatem rysuje się tutaj przeciwstawienie pozaetycznego żywiołu dionizyjskiego i przestrzegającego norm moralnych żywiołu apollińskiego.

Jakub w początkach opowiadania konsekwentnie reprezentował żywioł apolliński.

W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci, s. 321–341.

²⁷ Patrz. Fryderyk Nietzsche, *Narodziny tragedii*, Kraków 2001.

²⁸ Por. z przypisem 126, s. 327.

²⁹ Por. Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, dz.cyt., s. 171.

Wznosił się ku wyżynom ducha i nacechowanego etycznie intelektu, pogardzając rozpasanym żywiołem dionizyjskim właśnie, karnawałowym w ujęciu Bachtinowskim, motłochem, który lubi tylko lubieżne gry i zabawy. Dopiero nagły nalot ptasiej tandety uczynił zeń przegranego przedstawiciela sztuki apollińskiej, ujął w ironiczny cudzysłów jego starania, aby światu przywrócić przedustawny ład moralny i harmonię. Starania Jakuba zostały unicestwione przez coś, co etycznie ma status neutralny, natomiast estetycznie konotowane jest pozytywnie. Można zatem powiedzieć, że Jakub przegrał w większym stopniu jako artysta niż jako prawodawca cnót i wzorzec człowieka etycznego. Człowiek kiczowy wygrał w pojedynku z człowiekiem etycznym, co wywarło pewien wpływ na tego ostatniego. Bowiem etyczny status końcowych partii tego opowiadania jest doskonale neutralny, można wręcz powiedzieć, że sceny ptasiego nalotu rozgrywają się w przestrzeni pozaetycznej – od etycznej ważniejsza jest porażka estetyczna i ontologiczna.

Można jednak powiedzieć, że porażka ta w istocie jest swoistym zwycięstwem bytu słabszego, ontologicznie niżej sytuowanego. Ile jest w tym apologii tego rodzaju bytu, ile zachwyty nad formami drugorzędnymi, a ile dojrzałej postawy sceptyka, który ma świadomość, że prorocstwo i kosmogonię można równie dobrze odrzucić i zamienić je w błagę, w dziecięce bajanie – trudno powiedzieć. Postawy te zresztą nie muszą być wcale sprzeczne i wrogie sobie; to w dziecięcym bajaniu łatwo jest znaleźć prawdy rzeczywistości, mitycznego źródła. Nie ulega jednak wątpliwości, że apoteoza tandety jest obecna w tej prozie, innymi słowy

– obecna jest w niej apoteoza bytu nieautentycznego, wybrakowanego, ontologicznie słabszego. Narrator tej prozy kocha się w formach lichych i drugorzędnych, drugorzędność wynosi do rangi sztuki.

Mamy tu do czynienia, o czym pisałem wcześniej, z paradoksem Platońskiego odbicia³⁰ i dlatego warto powrócić do „Traktatu o manekinach” i zaryzykować zestawienia tego opowiadania z X księgą „Państwa” Platona³¹.

W księdze tej Platon pisze o tym, jak dalekie od prawdy, jak nieudolne są twory artystyczne. Zwykły przedmiot konkretny odbija bowiem swój prawzór w świecie idei, przedmiot artystyczny natomiast jest naśladowaniem naśladowania, odbiciem niedoskonałego już odbicia i tym samym znajduje się możliwie najdalej od źródła prawdy. Platon pisze, że: „naśladowcza sztuka – sama licha – z lichym pierwiastkiem obcuje i lichotę rodzi”³². Znaczy to, że naśladownictwo skazane jest na ontologiczną, epistemologiczną i estetyczną porażkę. Artysta tworzy jedynie podobieństwa, które przy bliższym poznaniu okazują się „widziadłami”³³ i mają niewprawny wzrok odbiorcy sztuki, spychają go na ontologiczne i poznawcze manowce. Odbiorca poznaje tylko prawdę odbitą, a ściślej odbicie odbicia, prawdę trzeciego stopnia. Do malarza podobny jest poeta w tym, że, jak pisze Platon: „lichotę

³⁰ O paradoksie tym pisałem już przy okazji omawiania zagadnienia kiczu, patrz przypis 81.

³¹ Por. Platon, *Państwo*, oprac. Władysław Witwicki, Kęty 2003.

³² Tamże, s. 318.

³³ Tamże, s. 315.

tworzy w porównaniu do prawdy i tym, że z takim samym pierwiastkiem w duszy ludzkiej obcuje, nie z tym, który jest najlepszy”³⁴.

Dalej pisze Platon, że poeta jest w stanie wywołać tylko widziadła, majaki, które zamiast przybliżyć widza lub czytelnika do prawdy, oddalają go od niej i czynią niemożliwym poznanie tego, co najbardziej wartościowe, co najbardziej istotne.

W „Traktacie o manekinach” mamy do czynienia, o czym pisałem wcześniej, z próbą wtórnej demiurgii, kreacji alternatywnej. Jej wynikiem są również formy liche i kalekie, które od prawdy w sensie Platońskim są daleko. Pytanie jednak, czy są na tyle daleko od tego, co wedle wysuwanych tu wcześniej tez przekazuje narrator (a więc kontemplacja tandety dla niej samej), by można je zignorować i przejść do porządku dziennego nad stwierdzeniem, że były one jedynie pretekstem do przedstawienia rzeczywistości o wiele głębszej niż one same?

Wydaje się, że zasadnicza różnica między dialogiem Platońskim a „Traktatem o manekinach” Schulza tkwi w podejściu do kwestii materii. Dla Platona materia wiąże ciało w okowach złudy i przywidzenia, a jedyną formą, która jest w stanie poznać prawdę i doświadczyć nieśmiertelności, jest tzw. czysta dusza. Platon pisze:

A chcąc wiedzieć, jaką dusza jest naprawdę, trzeba ją widzieć nie popsutą przez wspólnotę z ciałem i przez inne

³⁴ Tamże, s. 320.

zło – tylko w stanie czystym trzeba ją należycie rozpatrzyć myślą i wtedy człowiek zobaczy, że jest piękniejsza, a sprawiedliwość i niesprawiedliwość i wszystko to, cośmy teraz przeszli, zobaczy wtedy wyraźniej i na wskroś³⁵.

Schulz wydaje się nie mieć specjalnego zamiłowania do form nieskalanych, do form, które nie są zbrukane kontaktem z nieczystą fizycznością świata; wręcz przeciwnie – jego fascynacja kieruje się ku temu, co jest właśnie materialne i jakby skutek kontaktu z materią nieczyste, wybrakowane. Filozofia, która by w bardziej odpowiedni sposób niejako uzasadniała i reprezentowała Schulza stosunek do materii, byłby chyba hylemorfizm św. Tomasza z Akwinu³⁶, czyli pogląd, według którego dusza z ciałem tworzy nierozzerwalną jedność. W istocie bowiem nie szuka chyba narrator tej prozy czystego bytu, swego rodzaju pełni ontycznej, której mogłyby dotknąć jedynie dusze nieskalane, raczej poszukuje on prawdy nie poza bytem samym, nie poza tym, co jest dane, ale właśnie w tym, co jest, w samej materii, która wydaje się stanowić zagadkę największą – większą nawet niż problem duszy i jej statusu.

Bowiem powikłany, ontyczny status materii jest o wiele bardziej ontologicznie atrakcyjny niż tzw. mocny byt, niż silna dusza trwająca nieporuszenie w swym doskonałym nieposzlakowaniu, w swej absolutnej czystości.

³⁵ Tamże, s. 326.

³⁶ Por. Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1: *Filozofia starożytna i średniowiecza*, Warszawa 1978, s. 278.

Schulz opowiada się raczej za tym, co niedoskonałe i co budzi swego rodzaju odrazę zmieszaną z politowaniem, za formami kalekimi i bezużytecznymi. Być może dlatego, że nie mogą one dostąpić raju i raj taki musi być dla nich dopiero stworzony. Jest nim najprawdopodobniej Panopticum z „Wiosny”, choć niewykluczone, że miejsce to może być równie dobrze swoistym odpowiednikiem obszarów infernalnych – Józef w końcu uwalnia manekiny, świadczy to zatem o tym, że uprzednio tkwiły one w swego rodzaju więzieniu.

Czyste dusze Platona wędrują przez łąki niebieskie, liche materialne formy Schulza prowadzą swój bezna dziejny, acz nie pozbawiony swoistego patosu straconych, patosu odszczepieńców, marsz przez rumowiska. Rumowiska te mogą być nazwane rumowiskami kultury, o czym z kolei pisze Schulz w jednym ze swoich esejów, pt. „Wędrowki sceptyka”³⁷. Wyróżnione zostały tam dwie postawy epistemologiczne wobec bytu. Jedna z nich została upostaciowana w niepozornym, niespiesznym wędrowcu, który w gruzach kultury, w rudymentach doszukuje się fluidów życia, a następnie je rekonstruuje, tworząc formy hybrydyczne, swoiste dziwola gi. Drugą postawę natomiast reprezentuje postać „dobrego starca”. Schulz pisze:

Wędrowiec stawia ostrożnie swoją laseczkę spacerowicza, zatrzymuje się wsparty na niej, uśmiecha się. Potem grzebie

³⁷ Por. Bruno Schulz, *Wędrowki sceptyka*, w: *Szkice krytyczne*, Lublin 2000, s. 47–48.

melancholijnie laseczką w gruzie: problemy i problemy, szczątki i ułamki i fragmenty problemów. Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wygrzebuje się, gramoli i kuśtyka samotnie przez śmietnisko. Jeszcze jest w tych rudymentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia. Tak powstają dziwolągi³⁸.

Świat oparty na mocnym fundamencie, świat, którego ostoją był mocny byt, odszedł, dając miejsce nowej rzeczywistości, nowym rodzajom mitu, który w zdeformowanych formach szuka odpowiedzi na najważniejsze pytania. Świat stary, świat oparty na mocnej ontologii reprezentował „starzec w długim szlafroku i z siwą brodą, którego kosmos był wymierzony w kategoriach myśli ludzkiej”, był to kosmos wręcz pitagorejski, oparty na wewnętrznej, przedustawnej harmonii, któremu, jakby się zdawać mogło, nic nie zagraża.

Jednak od czasów dobrego starca świat przeszedł przez „wiele sit o ciasnych okach”, nadeszły, nawiedziły go takie demony, jak „freudyzm, psychoanaliza, teoria względności, mikrofizyka, kwanty, geometria nieeuklidesowa”. Jak pisze Schulz: „to, co przesączyło się przez te sita, to był świat niepodobny do świata, fauna śluzowata i bezformna, plankton o kształtach płynnych i falujących”.

W dobrym starcu czytelnik może się domyśleć Boga Ojca, ale też cechy jego zostały przetransponowane na

³⁸ Tamże, s. 47.

Jakuba, czyli naiwna, prostoduszna wiara w świętość świata i w to, że leży w nim nieodkryty skarb, niezbadana jeszcze tajemnica. Jakub zostaje ośmieszony i umniejszony przez Adelę i chichoczące nad jego naiwnym patosem szwaczki, dobry starzec przegrywa w starciu z rozwojem myśli ludzkiej, która w zestawieniu z pierwotną harmonią kosmiczną przybrała formy karykaturalne. Pozostaje zatem bałwochwalczo czcić chimere, grymas, w jaki popadł nowoczesny świat, degradację pierwotnego mitu – poza zdegradowany mit nie sposób już wyjść. „Wędrówki sceptyka” opowiadają w formie literackiej o przełomie modernistycznym bądź antypozytywistycznym, który się dokonał wraz z rozwojem nauk i wiedzy o świecie. Filozofia Nietzschego, Bergsona, teorie Freuda czy Schopenhauera są tego przełomu świadectwem, świat, którego jedynym mocnym fundamentem był rozum, który jednoczył i zbierał w całość fragmentaryczną wiedzę o rzeczywistości, na powrót stał się zbiorem fragmentów, kolażem, układanką, w której elementy nie tworzą harmonijnej całości. Jerzy Jarzębski napisał nawet, że Schulza można czytać nie tyle jako pisarza modernistycznego, co postmodernistycznego, świadka i kronikarza przełomu, w którym dokonała się swoista rewolucja dotychczasowej, opartej na mocnym ontologicznie bycie wiedzy o świecie na rzecz bytu słabego, wybrakowanego, sfragmentaryzowanego³⁹.

³⁹ Por. Jerzy Jarzębski, wstęp do: *Czytanie Schulza*, Kraków 1984, s. 21.

Pytanie tylko, czy jest to smutną koniecznością, czy też wynikiem naturalnej kolei rzeczy, kiedy świat ubiera się w nowe szaty, odrzucając stare i zużyte.

Innego rodzaju opozycja – będąca jednocześnie niejako nawiązaniem do świata przedstawionego w „Wędrówkach sceptyka”, do opozycji między dawnością, a nowością, a dokładniej pomiędzy starą sztuką handlu a nowoczesnym komercjalizmem – zarysowana jest w opowiadaniu „Ulica Krokodyli”⁴⁰. Przedustawny, harmonijny kosmos został zdegradowany wskutek wtargnięcia tandetnego dystryktu o wysoce niepewnym statusie ontologicznym. Formy, o jakich mowa w tym opowiadaniu, nie przybierają określonego, skończonego kształtu. Towary są tak naprawdę imitacją towaru i nie przedstawiają sobą żadnej wartości, są bezużyteczne, liche, tandetne. Nawet dorożki nie mają swoich dorożkarzy, a tramwaje są zdezelowane od wielokrotnego używania. Pierwotny ład i sens starego świata został zburzony wskutek najazdu lichoty i preten-sjonalności:

Kiedy w starym mieście panował jeszcze nocny, pokątny handel, pełen solennej ceremonialności, w tej nowej dzielnicy rozwinęły się od razu nowoczesne, trzeźwe formy komercjalizmu. Pseudoamerykanizm zaszczerpiony na starym, zmurszałym gruncie miasta wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną wegetacją tandetnej, lichej preten-sjonalności⁴¹.

⁴⁰ Por. Bruno Schulz, Sklepy cynamonowe, dz.cyt., s. 101–110.

⁴¹ Tamże, s. 102.

Stary kosmos okazuje się bezradny, pokonała go wszechmoc z pozoru bezradnych, kalekich form tandety. Tandeta rozpleniła się w osobny, pokraczny dystrykt zagrożający bezpieczeństwu form znanych i sensownych. Te niskie rejony wabią bowiem rdzennych mieszkańców miasta, którzy zwykli trzymać się raczej z dala od tej zakazanej dzielnicy, „zamieszkiwanej przez szumowiny, przez gmin, przez istną lichotę moralną, tę tandetną odmianę człowieka, która rodzi się w takich efemerycznych środowiskach”⁴². Jednak w chwili ciemnej pokusy przekraczają oni granicę dzielącą stare piękno od nowoczesnej tandety, przedustawny ład od nowego nieładu, sens od bezsensu, wreszcie mit od jego degradacji upostaciowanej w wybujałych, hybrydycznych formach i bytach, które zamieszkują ów zakazany dystrykt. Wszystko bowiem „zdawało się tam podejrzane i dwuznaczne, wszystko zapraszało sekretnym mrugnięciem, cynicznie artykułowanym gestem, wyraźnie przymrużonym perskim okiem – do nieczystych nadziei, wszystko wyzwalalo z pęt niską naturę”⁴³.

Najbardziej zatem kusi to, co nieprawdziwe, co jest jedynie nieudolnym naśladownictwem prawdziwego bytu, najbardziej kuszący jest kosmos zdegradowany, kosmos drugorzędny. Najbardziej też kuszący jest kosmos, który apeluje do ciemnych źródeł libidalnych, do rozbujanego seksualizmu, który wszak też jest niepełny, nieukończony. Imituje on jedynie prawdziwą biologiczną pełnię, ekstaza

⁴² Tamże, s. 103.

⁴³ Tamże.

okazuje się również imitacją, pozorem ekstazy. Jak pisze Schulz: „cała ta manipulacja wydaje się czymś nieistotnym, pozorem, komedią, ironicznie zarzuconą zasłoną na prawdziwy sens sprawy”⁴⁴. Sens zatem okazuje się nieosiągalny, jedynym możliwym, osiągalnym sensem jest sens niepełny, który nie może dotrzeć do swego ostatecznego końca, zatrzymuje się w swej kalekiej formie przed udzieleniem ostatecznej odpowiedzi – ostateczna odpowiedź bowiem nie istnieje. Rzeczywistość ulicy Krokodyli jest „cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność”⁴⁵, jest rupieciarnią pustych form skazanych na śmieszność i politowanie:

*fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego definitivum, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu*⁴⁶.

A zatem pytanie o mit, o archetyp, o głębię musi pozostać w zawieszeniu – w tej dzielnicy nie ma dla nich miejsca, dzielnica ta skazana jest na ontologiczną hańbę, anamorficznie odbija porządek kosmiczny starego świata, jest dowodem na to, że prawda może przybierać jedynie pozory, niedoskonałe maski, potrafi tylko imitować i poza imitację, aby sparafrazować słynne zdanie Schulza

⁴⁴ Tamże, s. 106.

⁴⁵ Tamże, s. 107.

⁴⁶ Tamże, s. 109.

z „Mityzacji rzeczywistości”, ciężko jej w ogóle wyjść. Jak stwierdza narrator na końcu opowiadania:

Widocznie nie stać nas było na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszytorocznych gazet⁴⁷.

Trudno powiedzieć, czy opowiadanie to, a zwłaszcza ostatnie jego zdanie, da się odczytać jako swoisty klucz do odczytania całości tej prozy. Niewątpliwie zagadnienie mimesis odgrywa pierwszorzędą rolę w interpretacji tej twórczości, nas jednak interesować będzie mimesis bardziej w sensie ontologicznym i epistemologicznym niż estetycznym. Świat, który schodzi do głębin, do prądów bytu i czerpie stamtąd wzory, wytwarzając jedynie tandetę i lichotę – oto zagadka i pytanie, na które odpowiedź stanowiłaby, według mnie, klucz interpretacyjny. Pytanie o ten świat jest również pytaniem, czy mit jest w ogóle w nim obecny, czy nie mamy tu do czynienia ze swego rodzaju kuglarstwem, wodzeniem za nos czytelnika, by sprawdzić, czy istotnie ulegnie on złudzeniu, że dokopał się przedustawnej tajemnicy, na trop której nie był w stanie wcześniej wpaść. Źródło może okazać się fałszywe, zwierciadło może nas mamić i pokazywać to, co chcemy widzieć, a nie prawdziwą twarz świata. W istocie wydaje się, że Schulz broni się przed zdjęciem światu maski i pokazaniem, jak wygląda on naprawdę, jak wygląda bez zbędnych ozdób, bez pustej ornamen-

⁴⁷ Tamże, s. 110.

tacji. Schulz ucieka od treści, za wzór stawia formę, a treścią najbardziej istotną okazuje się to, co mylniebrane jest właśnie za formę – a więc tego rodzaju byty, które dalekie są od piękna, dalekie od prawdy w całym jej blasku i nieomyślnej pełni. Jeśli mówimy mit, to mamy na myśli zjawiska najbardziej ukryte i niezbadane, które wzbudzają lęk. Mit bowiem, co już stwierdził Jarzębski, wpisuje się w kosmiczny cykl narodzin, życia i śmierci⁴⁸. Mit wymaga dogłębnej analizy, jest najbardziej bogaty w treść, na nim skupiają się oczy esencjalisty. Mit także odzwierciedla prawdę, nie jest fałszywy, pokazuje życie w jego najbardziej istotnych przejawach. Atrakcyjniejsza jednak od mitu wydaje się maskarada, powierzchwnia zjawisk, manipulacje czasem („Sanatorium pod Klepsydrą”), oszukiwanie śmierci, swego rodzaju błazeństwo, kuglarstwo i jarmarczność.

Zachwyt nad światem jest bowiem ekstazą nad tym, co w pewien sposób wyprowadza w pole i oszukuje życie prawdziwe z jego bólem przemijania, dokonywania trudnych, życiowych decyzji czy wreszcie ostatecznego kresu, jakim jest śmierć ludzka. Jest ekstazą nad tym, co jest w ciągłym ruchu, co jest płynne i nie przybiera ostatecznego kształtu, co, jakby powiedział Jarzębski, trwa na prawach marzenia, a według terminologii przyjętej na użytek tej pracy – trwa na prawach pozorów. Jest ekstazą bezinteresowną, przefiltrowaną przez percepcję właściwą dziecku, bo nie roszczącą sobie pretensji do

⁴⁸ Por. Jerzy Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia*. dz.cyt., s. 181.

udzielenia poważnych, metafizycznych, teologicznych czy teleologicznych odpowiedzi. Nie wiem, czy proza ta dąży do prawdy w powszechnym pojmowaniu tego słowa, nie wiem, czy dąży do odnalezienia metafizycznego korzenia, źródła wszystkich rzeczy, wiem jednak, że pasja, jaka jest najbardziej obecna i widoczna w tej prozie, jest pasją – by trochę posłużyć się stylem Schulzowskim – badania zjawisk widzialnych, ujmowania rzeczywistości w jej najbardziej banalnych przejawach i taka manipulacja banałem, by stało się nieoczywiste złudzenie, że podnosi on codzienność wydobytego z marzenia miasteczka do rangi uniwersalnego Kosmosu. Innymi słowy, banał broni się sam i nie trzeba go uniwersalizować; wystarczy go jedynie bardzo dokładnie obejrzeć ze wszystkich stron i wysnuć ten na pozór oczywisty wniosek, że jest on jedynie fantomem, złudzeniem, formą, która dąży do jakiejś bliżej nieokreślonej pełni.

Wydaje się, że czytanie Schulza przez Eliadego czy Junga bądź innych przedstawionych wcześniej badaczy może być owocne tylko do pewnego stopnia. Można bowiem stwierdzić, że Józef w swych peregrynacjach poznawczych i w eksperymentach, w których towarzyszy ojcu, tak naprawdę próbuje się jedynie wyzwolić od animusa⁴⁹ – czyli pierwiastka męskiego bądź archetypu Starego Mędrca⁵⁰, którego świetny przykład możemy znaleźć w postaci Jakuba (w postaci Jakubka występuje

⁴⁹ Por. Carl Gustaw Jung, *Archetypy i symbole*, dz.cyt., s. 72–83.

⁵⁰ Tamże, s. 26–27.

również element majestas⁵¹, czyli wszechmocy, o którym pisał Rudolf Otto w swej pracy „Świętość”). Można powiedzieć, że forma ruchu energii psychicznej bohaterów jest dwojaka. Cechuje ją, gdyby przyjąć kategorie Jungowskie, progresja, czyli rozwijanie procesu przystosowania, i regresja, która cofa jednostkę we wcześniejszy stopień przystosowania. Kolejną dychotomię może stanowić opozycja między ekstrawersją a introwersją⁵², ponieważ bohater tej prozy znajduje się jak gdyby w zawieszaniu pomiędzy wybujałą ekspansywnością a cechującym introvertyka chowaniem się w bezpieczne przestrzenie. Spory o to, który z rodzajów czy typów ruchu jest istotniejszy, w bardziej trafny sposób odzwierciedla zamierzenia tej prozy wydają się nie mieć znaczenia. Nieważne jest bowiem, czy będzie to ruch wstecz, czy ruch do przodu, ekspansja czy regresja, ruch do środka, ku wnętrzu czy od środka, na zewnątrz. Proza ta bowiem jest tak skonstruowana, że nie sposób odgadnąć, czy symulowany ruch do wewnątrz ma w rzeczywistości odsyłać do zawierzenia jedynie „grzesznym manipulacjom” prowadzonym na powierzchni świata.

I chociaż powierzchnia świata jest postawiona przed surowym trybunałem, który sprowadza ją przeważnie do tandety i do kiczu, a archetypowe wzorce są właściwie nieosiągalne i przez to epistemologicznie oraz ontologicznie kuszące, to wydaje się, że narrator tej prozy opowiada się jednak za tym co zewnętrzne, materialne,

⁵¹ Por. Rudolf Otto, *Świętość*, dz.cyt., s. 25–29.

⁵² Por. Carl Gustaw Jung, *Archetypy i symbole*, dz.cyt., s. 17.

powierzchniowe – mimo wszystkich braków i ułomności, jakie ta powierzchnia ze sobą niesie. Stając przed trudnym i ontologicznie dwuznacznym wyborem między tym, co jest nieosiągalne, a tym, co przynależne jest staremu światu (archetyp, źródło, korzeń bytu), a przez to jest łatwo dostępne (rozprzestrzenianie się materii, proliferacja, samoródtwo, a także pleniąca się tandeta), narrator zdaje się wybierać jednak drugi z przytoczonych wariantów.

Podobnie gdy przychodzi mu wybrać między nieomylnym herosem przenikającym tajemnice świata a kaleką czy klaunem, wybiera również wariant drugi. Postacie Schulzowskie odznaczają się bowiem zawsze jakąś ułomnością. Najlepiej widać to na przykładzie opowiadań „Dodo”, „Edzio”, „Samotność” czy omówiony, wcześniej „Emeryt”. Odznaczają się albo skazę psychiczną czy intelektualną (Dodo, wuj Hieronim), albo skazę fizyczną (kaleka Edzio).

W opowiadaniu „Edzio”⁵³ widać wyraźnie tę skazę deformacyjną, która charakterystyczna jest dla większych partii prozy Schulza. Mianowicie tytułowy bohater jest kaleką, a swój czas wypełnia w szczególny sposób – charakterystyczny bardziej dla emeryta niż dla młodzieńca. Otóż kolekcjonuje on ogłoszenia i gazetowe anonse. Wkleja je następnie do swojego zeszytu. W międzyczasie, by nie opaść z sił, ćwiczy przy pomocy ciężarków – czasem przez długie godziny nocne. Bo w istocie w opowiadaniu

⁵³ Por. Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, dz.cyt., s. 312–321.

tym mamy do czynienia ze swego rodzaju przeistoczeniem czy nałożeniem się dwóch rzeczywistości. Dzieli się ono jakby na dwie ontologicznie nieprzystające do siebie połowy. W pierwszej części opowieści mamy krótką charakterystykę Edzia i jego domu rodzinnego, w którym często dochodzi do sprzeczek – można domniemywać, że przyczyną tych kłótni jest kalectwo Edzia, a tym samym niemożność podjęcia jakiejkolwiek pracy, która przynosiłaby wymierny zysk. Edzio jest muskularnym, przystojnym młodzieńcem, którego rzeczywistość duchowa zdaje się dokładnym odwzorowaniem rzeczywistości prowincji, w jakiej dane mu było zamieszkać. Wydaje się nie mieć marzeń ani górnolotnych planów, pogrążony jest w nudzie, której daje się pochłonać – nie wyraża sprzeciwu wobec swej kondycji, nie jest buntownikiem. Po tej krótkiej charakterystyce głównego bohatera, po tym zwięzłym przedstawieniu suchych faktów następuje jakby zejście w podziemia. Tymi podziemiami są somnambuliczne krainy snu, w których dochodzi do zjednoczenia marzeń z rzeczywistością, w których rzeczywistość codzienna zyskuje rekompensatę w innym, mitycznym wymiarze. W wymiarze tym Edzio jest całkiem sprawny, przykleja się do szyby okna pokoju, w którym pogrążona we śnie jest Adela, i bacznie obserwuje ruchy jej ciała, które nieodmiennie wodzą mężczyzn na pokuszenie.

Nie o problemie pokusy jednak jest mowa w tym opowiadaniu, a o problemie przemieszania dwóch rodzajów rzeczywistości – tej konkretnej, w którą jesteśmy w stanie uwierzyć, i tej mitycznej, funkcjonującej na prawach snu, do której kluczem jest wiara w ziszczalność marzeń.

Rzeczywistość marzenia, somnambulizmu, sennych oparów daje nadzieję; rychło jednak okazuje się, że jest to nadzieja zwodnicza i pozorna. Edzio w trakcie nocnej wędrówki przez kolejne kondygnacje sennych bytów i marzeń zamienia się w psa. Jego postać, która w pierwszej, konkretnej rzeczywistości była niepełna, kaleka, teraz doznaje jeszcze większego uszczerbku, bowiem zostaje odczłowieczona. Mit zatem celowo kreuje pewien płaszcz pozoru, pod którym może chronić się niedoskonałość, uzyskując swego rodzaju odszkodowanie właśnie w krajinach mitycznych. Jak się jednak okazuje, owe mityczne krainy są najeżone równie trudnymi do pokonania przeszkodami, co rzeczywistość konkretna, przyziemna. Mit i twardy konkret w pewien sposób korespondują ze sobą, obdarzając się nawzajem cechami właściwymi dla każdego z tych światów. Bo tak naprawdę nie ma u Schulza przepaści między rzeczywistością marzenia sennego a rzeczywistością umiejscowioną w tzw. mocnym bycie – słaby byt miesza się z mocnym⁵⁴, nurty obu tych ontologii nakładają się niejako na siebie, a pierwiastek, który je jednoczy, określiłbym mianem panoszącej się wszędzie deformacji.

Podobnie ma się rzecz z czasem, który tylko pozornie jest mityzowany i uniwersalizowany, mający przedstawiać uniwersalny cykl kosmiczny. Trzeba raczej powiedzieć, że czas ten jest nie tyle mityzowany, co raczej

⁵⁴ Pojęcia słabego i mocnego bytu zaczerpnąłem z filozofii Platonskiej, ale również zainspirował mnie artykuł Gianni Viattimo, *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, „Teksty Drugie” 2002.

marginalizowany, czas ten jest zdziwaczały, funkcjonuje na prawach deformacji, jak szósty palec u ręki albo trzy-nasty miesiąc roku. Czas ten niekiedy również przybiera formy materialne, materializuje się, jak w przypadku Maryśki z opowiadania „Sierpień”⁵⁵, gdy staje się czasem szaleńców, obłądnym czasem. Generalizując, można powiedzieć, że nurt słabej ontologii przenika wszystkie elementy świata przedstawionego opowiadań Schulzowskich. Zarówno bowiem czas, przestrzeń, jak i bohater są mu poddane i pod jego wpływem ulegają różnorodnym deformacjom.

Na pytanie zatem, czy Schulzowski świat funkcjonuje na prawach mitu głębi, czy też fundamentem jego jest słaba ontologia, która przenika wszystkie jego elementy, byłbym skłonny odpowiedzieć, wybierając drugi człon przedstawionej opcji. Nie neguję, że tkanka mitu jest w tych opowieściach istotna, że nurt mityczny podskórnie ją przenika, lecz nie jestem skłonny do końca zgodzić się z esencjalizmem w stylu Panasa. Jednak uważam, że potrzebne jest zaznaczenie, iż archetyp, o którym tyle w różnych pracach o Schulzu pisano, lub mit są tak naprawdę nieosiągalne – funkcjonują na prawach nieziszczalnego marzenia czy pozoru, który stara się naśladować byt prawdziwy.

Bowiem to, co jest dostępne, sprowadza się – jeszcze raz to powtórzę – do banału, do takiej kreacji, która koncentruje się przede wszystkim na aspekcie widzialnym

⁵⁵ Por. Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz.cyt., s. 42.

świata z jego deformacją, tandetą, wybrakowaniem i pustymi miejscami, pomiędzy które wlewa się światło trudne do definicji, co do której autor podjął decyzję o mądrej, przemyślanej kapitulacji.



Zakończenie

ZARYSOWANE W TRZECH ROZDZIAŁACH zagadnienia miały na celu przybliżenie jednej z wielu możliwych interpretacji Schulzowskiej prozy. Kluczowymi bowiem dla mnie pojęciami, stanowiącymi swego rodzaju szyfr interpretacyjny, są pojęcia kiczu i mitu. O ile kicz, tandeta jest – według mnie – w tej prozie wszechobecna, przewijająca się na każdej karcie książki, o tyle mit jest dyskretny, ukryty, nie panoszy się, a raczej daje o sobie znać w słaby i ledwo słyszalny sposób.

Chociaż w mojej pracy starałem się unikać opozycji, dychotomii i dualizmów jest w niej jednak widoczna zarysowana do pewnego stopnia biegunowość – całość rozważań można nazwać oscylacją między biegunem tandety z jednej strony a esencjonalnym biegunem mitu z drugiej strony. Na pytanie jednak, kim tak naprawdę jest Schulz: esencjalistą czy artystą, dla którego liczy się bardziej powierzchwnia zjawisk, zauroczenie materia, nie

udzieliłem ostatecznej i definitywnej odpowiedzi, co oczywiście nie oznacza, że obie odpowiedzi są równouprawne i mogą funkcjonować wymiennie. Nie ukrywam, że niezmiernie atrakcyjny jest dla mnie esencjalizm w stylu Panasa, choć lektura książki Krzysztofa Stali „Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w twórczości Brunona Schulza”, w której autor czyta Schulza dekonstrukcjonistycznie i w aspekcie odwróconej mimesis, była dla mnie równie inspirująca. O ile jednak Panas udziela odpowiedzi ostatecznej i o żadnej polemice jakby nie chce słyszeć – Schulz jest esencjalistą i basta – o tyle Stala stara się ukazać dwuaspektowość tej prozy właśnie, czyli zawieszenie jej między sacrum a profanum, między powszedniością a świętem, między esencjonalnym zstępowaniem w głąb a zmiennym falowaniem powierzchni, aż wreszcie między logocentryczne signifie, a dyseminacyjne signifiant przy czym skłania się jakby ku drugiemu wariantowi.

John Updike nazwał Schulza „kosmogonistą bez teologii”¹ i to sformułowanie zdaje się być trafne w odniesieniu do tej prozy. Wyjaśnia to Updike w ten sposób, że Schulz obcuje z nagą materią świata i słowa, odrzucając wszystko, co zbędne, stanowiące swego rodzaju niepotrzebną ornamentację, a zatem rozmaite wzory, konwencje czy przebrania. Schulz obcuje więc z tym, co można by nazwać „nagim mitem”, mitem pustki, pustego czasu, bez świąt i hierofanii. Przypomina to swego rodzaju gry

¹ Cyt. za: Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości...*, dz.cyt., s. 108.

z nicością, przy czym od nicości w potocznym rozumieniu tego słowa różni się nicość Schulza tym, że jest życiodajna, przynosi owoc.

Updike'a zatem też można włączyć w szeregi esencjalistów, choć wyraźnie odbiera on prozie Schulza sankcję religijną. Ta pustka, do której dąży autor, nie jest absolutem pojmowanym na sposób teologiczny, choć możemy się spodziewać, że jakąś formę absolutu stanowi czy przybliża.

Najbardziej bowiem interesujące wydają się te puste miejsca w prozie Schulzowskiej, z pomiędzy których prześwieca światło. To one, według Panasa, stanowią trzon tej prozy, to wokół nich buduje się kosmogoniczny fundament, a wraz z nim całą materialną otoczkę, feerię blasków, kolorów i najróżniejszych, często bardzo dziwacznych, przedmiotów. Otóż dla Panasa ta cała materialna otoczka, ten jarmark najdziwniejszych kształtów, jest tylko pretekstem do ukazania tych pustych, wypełnionych światłem miejsc, tych świecących się mistycznie białych plam, innymi słowy, tych miejsc świętych, które są nienaruszone przez deformację czy panmaskaradę.

Moje stanowisko jest odmienne, ponieważ, według mnie, w prozie Brunona Schulza deformacja jest wszechobecna – tak jak dla Panasa wszechobecny jest mit, który wszystko porządkuje. Nie ma tam takiego patosu, który natychmiast nie zostałby umniejszony lub wykrzywiony przez ironię czy groteskę, nie ma tam takiej świętości, która by nie miała swego o wiele mniej doskonałego odpowiednika w świecie rzeczywistym, nie ma tam tak doskonale nabożnej powagi, która natychmiast nie zo-

stałaby zdetronizowana i zastąpiona przez formy liche, pokraczne, przez Stwórcę jakby wyklęte. Pisząc bowiem o Schulzu, trzeba mieć stale na uwadze ów nurt alternatywnej demiurgii, którego wyraźne sygnały pojawiają się w „Traktacie o manekinach”, a który na potrzeby tej pracy nazwałem nurtem słabej ontologii albo umiłowaniem form lichych, które w nurcie tzw. mocnego bytu nie mogą znaleźć miejsca. Dla mocnego bytu charakterystyczne są słowa takie, jak: archetyp, mit, korzeń, mityczne źródło, sens, głębia. Nurt słabej ontologii charakteryzują natomiast słowa takie, jak: kicz, tandeta, lichota, pokraczność, deformacja, powierzchnia, migotanie, falowanie, przepływ, kalekość. Nurt pierwszy jest bez wątpienia bardziej atrakcyjny ontologicznie i teologicznie, dlatego skupia uwagę esencjalisty. Nurt drugi natomiast przyciąga bardziej dekonstrukcjonistę lub postmodernistę. Opowiedziałem się za wyższością nurtu drugiego nad pierwszym w tym sensie, że zdecydowanie przeważa, jednak nie powiedziałem że tzw. nurt esencjalistyczny w ogóle na kartach tej prozy nie występuje, że mit jest nieobecny całkiem, że jest fikcją i złudzeniem. Chcę tylko powiedzieć, że mit ten, chociaż jest obecny, jest niesłychanie trudny do uchwycenia, a nazwanie i wszelkie heretyckie próby uczynienia go bardziej bliskim czy ludzkim kończą się porażką, czyli pewną formą deformacji, wykpieniem, zdystansowaniem się od esencjalnych prób dojścia do mitycznego źródła wszystkich rzeczy. Nie jest jednak tak (jeszcze raz powtarzam), że źródło to w ogóle nie istnieje, że jest bajkową fikcją, opowieścią o naiwnym wędrowcu, który udał się w wyprawę po nieistniejący skarb. Źródło

to istnieje, tylko jest tak głęboko ukryte, a jego widzialne znaki, znaki na powierzchni świata, są tak oszłamiające, że nie sposób o nim pisać, nie sposób do niego dotrzeć, porażenie światłem grozi bowiem oślepieniem.

Dlatego bohater Schulzowski zadawała się, wbrew Platonowi, jedynie imitacją, a ściślej – imitacją imitacji, zjawami, fantomami, odbiciami odbić. I ma świadomość, że jego dzieło jest pokraczne, niedoskonałe, mało wzniosłe i ma świadomość, że innego dzieła stworzyć nie potrafi, bo jest taki, jak jego bohaterowie: niedoskonały, pokraczny, mało wzniosły i w końcu jest też świadom tego, że dzieło prawdziwe, dzieło bez skazy, znajduje się jedynie w sanktuarium marzenia, nieosiągalnego mitu, który cały czas zatruwany jest przez zbędną ornamentację, lichotę ozdób, pokraczną powierzchnię oddalającą od prawdy i stanowiącą jednocześnie jedyną możliwą do osiągnięcia prawdę.



APENDYKS

Najnowszy stan badań w schulzologii

CZAS PRZYJRZEĆ SIĘ NAJNOWSZEMU stanowi badań. Wśród nich wyróżnia się artykuł Kamili Dolaty pt. „Świat wyobraźni Brunona Schulza, jako świat możliwy. Próba zastosowania Ecowskiej teorii narracji” („Analiza i Egzystencja” 2011, nr 14)¹, który w sposób umiejętny oraz niezwykle interesujący przybliży teorię światów możliwych Umberto Eco do dzieła Brunona Schulza.

¹ Korzystałem ze źródła internetowego: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.cejsh-ded215e2-4d-29-4936-9f30-2daa5feaedod>.

Istotnym punktem rozważań autorki jest teoria Biblioteki, która „jest światem możliwym, swoistą sferą znaczeń”. W świecie Biblioteki każda książka odsyła do innej, a ta z kolei do następnej. Albowiem Biblioteka jest „systemem znaczeniowo niewyczerpywalnym”, jest „nieskończonym metasystemem semantycznym”.

Autorka pisze też o czasie, „głupiej mące wariatów” i bieli jako o swoistej nadbarwie u Schulza, barwie, która tłumaczy wszystkie inne barwy występujące w świecie „Sklepów cynamonowych”. Jak pisze autorka, „dla Schulza biel jest brakiem, biel jest psuta”. „Biały obszar stanowi inny byt o niepewnej egzystencji”, „byt milczący i oczekujący”.

Osobne rozważania poświęca autorka kwestii czasu. Jak pisze, „obecna w opowiadaniach wielość światów odpowiada zrelatywizowanemu czasowi”. Zwraca uwagę zdanie: „Czasu przybywa, a byt się rozrasta”. Ten przyrost bytu i czasu jest charakterystyczny dla swoistej, barokowej gargantuiczności prozy skromnego geniusza z Drohobycza. Autorka ponadto stawia tezę, że pytanie o dzieło Schulza jest pytaniem otwartym, a jego dzieło jest także dziełem otwartym, w myśl teorii Eco. Albowiem w każdym dziele, według włoskiego semiotyka, znajduje się „dialektyka formy i otwarcia”. Jak pisze autorka artykułu, „struktura dzieła i struktura interpretacji wzajemnie na siebie wpływają”. Ponadto Kamila Dolata pisze, że „dzieło jako struktura posiada określoną sieć powiązań, struktura jest stała i niezmienna”. A dalej, że „otwartość wyraża się w nieokreśloności i nieskończoności”. Przywołuje ponadto stwierdzenie Jerzego Jarzębskiego, który

napisał, że „dzieło Schulza jest znaczeniowo niewyczerpywalne”.

Według autorki punktem wspólnym dla rozmaitych interpretacji staje się kategoria wieloznaczności. Jak pisze autorka artykułu: „narrację schulzowską charakteryzuje nieskończona ilość znaczeń z nieskończoną ilością światów możliwych; to dzieło, w którym panuje ciągła przemiana i metamorfoza”. Albowiem świat Schulza odpowiada na ideę „wielogłosowego świata”, „ideę głoszącą wzajemną relację zdarzeń i rzeczy”.

W świecie Schulza, jak pisze autorka, dopatrzyć się można przejścia od nienazwanego do nazwanego, od chaosu do kosmosu, od profanum do sacrum. Autorka identyfikuje dzieło Schulza jako takie, które posiada „niewyczerpaną ilość ścieżek semiozy”.

Ostatnią kwestią, którą autorką porusza jest problem prawdy w dziele Schulza. Pyta, czy nie jest ona antynomiczna i nie występuje raczej jako prawda w złudzie? Kwestia prawdy jednak ma swój wymiar i przedłużenie we wspomnianej wcześniej Bibliotece, która, jak pisze autorka, jest „przesycona znaczeniami i czeka na niekończące się odczytania”.

Z kolei artykuł Magdaleny Popiel „Schulz a estetyka tworzenia”, zamieszczony w „Wielogłosie” (2014, nr 7)², wskazuje inne ścieżki interpretacyjnego namysłu. Zwraca w nim uwagę paralela między lekturą Rodina Rilkego

² Również korzystałem ze źródła w Internecie: file:///D:/Pobrane/Wielog%C5%82os_4(34)2017_02_popiel%20(10).pdf

a estetyką Schulzowskiego tworzenia. Padają głównie pytania o zależność między nauką, kosmosem „nieistniejącego Boga”, światem, który przeszedł przez „wiele sit o ciasnych okach”, a dziełem Schulza, które jak czuły sejsmograf, było podatne na wszelkie wpływy płynące z epoki. Według autorki artykułu Schulz był nie tylko powołany do działalności artystycznej, ale również do refleksji na temat procesu tworzenia. Wywód autorki waha się między ukazaniem biegunów Schulzowskiego świata jako z jednej strony chaosu a z drugiej sensu, z jednej fikcjonalizacji a z drugiej racjonalizacji. Dla Schulza, jak pisze autorka, proces twórczy był „Wielkim Laboratorium Materii”, podczas gdy dla Gombrowicza był światem „Wielkiej Manipulacji”. Osiami dla rozważań Magdaleny Popiel są estetyka materii wzięta od Rilkego i estetyka kaprysu, od Gastona Bachelarda. Autorka wnikliwie śledzi w swoim artykule dialektykę między Rilkeańską estetyką materii a Bachelardowską estetyką kaprysu. Pisze o tym, że Schulz na tej podstawie buduje własną, prywatną kosmogonię, która otwiera świat kultury. Posiłkuje się esejem Schulza pt. „Wędrówki sceptyka”, aby unaocznić, że świat przeszedł „przez wiele sit o ciasnych okach”, jak np. freudyzm, marksizm, psychoanaliza, geometria nieeuklidesowa, teoria Einsteina, a spacerowicz – sceptyk – flaneur, może śledzić podczas spaceru jedynie gruzu, rumowiska, kulturowe odpadki i strzępy większej całości, do której już nie mamy dostępu. Bardzo ważnym kontekstem dla rozważań o prozie Schulza jest również książka Jerzego Franczaka pt. „Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy mo-

dernistycznej”³. W książce tej dochodzi do głosu napięcie między myśleniem modernistycznym a postmodernistycznym. O ile w wypadku modernizmu mieliśmy do czynienia z tęsknotą za źródłem, za *arche*, za czymś przedustawnym, za początkiem, za duszą ukrytą w człowieku, o tyle postmodernizm anihiluje te tęsknoty mówiąc, że duszy raczej nie ma i żyjemy w świecie kulturowego zapośredniczenia, świecie wtórnym i sztucznym, stworzonym wyłącznie przez fikcję kultury. Dochodzi do tego, co Franczak nazywa pantekstualizacją kultury i niemożnością dojścia do żadnych podstaw źródłowych. Prozą niejako przejściową dla napięcia między modernizmem a postmodernizmem jest proza Schulza, o której pisze autor „Poszukiwania realności”, że jest w niej dążenie serio, ale jednocześnie temu dążeniu serio towarzyszy „ironiczny kobold”, które to dążenie i tę tęsknotę niejako unieważnia. U Schulza zauważa Franczak tęsknotę do światów mitycznych, ale trzeba jednocześnie zaznaczyć, że jest to świat mitów zdegradowanych. Kontekstem dla opowiadań Schulza są koncepcje mitologiczne Ernsta Cassirera oraz Carla Gustawa Junga. Dla autora „Sklepów cynamonowych” ważna jest ponadto metafora ruin – świadectwem tej tęsknoty są „Wędrówki sceptyka”. Człowiek bowiem usensawnia świat poprzez mitologizowanie go – słowo mit pochodzi od słowa *mytheo*, co znaczy opowiadać, snuć narrację. Jednak koncepcja mitu jest przepołowiona u Schulza sens ułamkowy i uniwer-

³ Por. Jerzy Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.

salny, na słowo całościowe i izolowane. W świecie Schulza, jak pisze Franczak, panuje pantekstualizm, który generuje dychotomię na tekst i rzeczywistość pozatekstową, której de facto nie ma, dlatego dychotomia ta została w wywodzie autora „Poszukiwania realności” unieważniona. Inną książką wartą uwzględnienia w referowanym stanie, jest praca Piotra Sitkiewicza pt. „Bruno Schulz i krytycy”⁴. Autor przygląda się recepcji dzieła Schulza w latach 1921–1939. Recepcja ta jest bardzo zróżnicowana. Niewiele jest pochwał, prócz opinii Zofii Nałkowskiej, bardzo gloryfikującej „Sklepy cynamonowe”, za to sporo ataków, głównie ze strony krytyków prawicowych, zwłaszcza czasopisma „Prosto z mostu”. Mającą już swoje lata, ale wciąż pozostającą istotną, jest książka Jerzego Ficowskiego pt. „Regiony wielkiej herezji”⁵. Schulz jawi się w niej nieco anachronicznie, jako „opowiadacz baśni”. Również jako człowiek naiwny, który dawał bezinteresownie jałmużnę ubogim – wynikało to przede wszystkim z jego wrodzonej dobroci serca. Był także dużym samotnikiem, choć utrzymywał kontakty z różnymi osobami – np. Władysławem Riffem, studentem filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Deborą Vogel, przyjaciółką intelektualną, autorką książki pt. „Akacje kwitną”, czy Józefą Szelińską, jego przez pewien czas narzeczoną. Na czoło wysuwa się w interpretacji Ficowskiego sformułowanie Schulza „bankructwo realności”, które odsyła

⁴ Por. Piotr Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy*, Gdańsk 2018.

⁵ Por. Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa 1992.

do baśni, wyobraźni, czegoś obocznego i alternatywnego wobec rzeczywistości. Schulzowską metafizykę określa Ficowski jako „metafizykę ożywionej materii”⁶. Tkanka i struktura realności zostają w świecie Schulza osłabione. Humor, którego używa Schulz nie jest niszczący, ale jest rodzajem sojusznika dziejącego się w tej prozie świata, albowiem mitologia Schulza wyrasta, jak pisze Ficowski, z „autentycznych głębin jego osobowości”⁷. Jak pisze Ficowski, „świat Schulza jest domeną ciągłej przemiany żywej materii”. Kreacja pisarza jest natomiast swoją własną egzegezą⁸. Styl Schulzowski to intelektualnie przetworzony mit, rodzaj współczesnej kosmogonii. Jego proza jest regresją w prasłowo, podświadomość i dzieciństwo, „duchową archeologią”, „wylęgarnią historii”⁹. Ważną książką na Schulzowskiej mapie jest książka Michała Pawła Markowskiego pt. „Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy”¹⁰. Rozdział o Schulzu w tej książce ma co prawda charakter podręcznikowy, ale jest bardzo pożyteczny. Dochodzi w nim niejako do rozłożenia prozy Schulza na czynniki pierwsze, uwzględniając teorie mitograficzne, hermeneutyczne, psychoanalityczne, a nawet kabalistyczne. Jak pisze autor podręcznika odnośnie Schulza, „sztuka to egzegeza prywatnej mitolo-

⁶ Tamże, s. 105.

⁷ Tamże, s. 106.

⁸ Tamże, s. 135.

⁹ Tamże, s. 141.

¹⁰ Por. Michał Paweł Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

gii, czyli tekstu nieświadomości”¹¹, a dalej, że „czytanie świata i własnej psychiki jest podstawową sytuacją egzystencjalną Schulzowskiego podmiotu, który stara się wyczytać jakiś sens”¹². Na uwagę zasługuje interpretacja Markowskiego, która idzie w kierunku immanentyzacji Schulzowskiego świata i zanurzonego człowieka w nim, albowiem „humanizm jest ściśle związany z językiem i sens w świecie pozaludzkim nie istnieje”¹³. Ponadto pisze autor o Schulzowskiej perwersji i masochizmie. Pisze również o zjawisku mityzacji rzeczywistości, odwołując się do szkicu pt. „Mityzacja rzeczywistości” autora „Sklepowów cynamonowych”. Mityzując rzeczywistość, tworzymy świat barwny i przeciwstawiamy go bezbarwnej prozie, zatem poezja byłaby po stronie barwnej mityzacji, proza po stronie bezbarwnej codzienności. Tak też słowo mityzujące jest słowem metafizycznym i przeciwstawione zostaje słowu konwencjonalnemu – tak jak u Leśmiana mieliśmy słowo odświętne i pospolite¹⁴. Z tych powodów określa Markowski twórczość Schulza jako „ekstacyzną”¹⁵. Schulz według Markowskiego, opisuje świat za pomocą dwóch wielkich metafor kulturowych, Księgi i Teatru. Potem okaże się, w trakcie wywodu, że te metafory odnoszą się do przeciwstawienia, charakterystycznego dla Schulza, na istotę i pozór, albowiem dzieli Schulz

¹¹ Tamże, s. 193.

¹² Tamże, s. 195.

¹³ Tamże., s. 219

¹⁴ Tamże, s. 233–234.

¹⁵ Tamże, s. 239.

świat na dwie sfery: autentycznej Księgi i skażonego apokryfu. Ponadto pisze autor podręcznika, że autor „Sklepów cynamonowych” to „najbardziej metafizyczny pisarz polski, jeśli przez metafizykę będziemy rozumieli tęsknotę do istotności”¹⁶. Jednak poezja, Księga, Autentyk, sens, kojarzone z poezją, ustępują miejsca w twórczości Schulza, prozie, tzw. „bełkotliwym szpargałom”¹⁷. Mesjasz co prawda może być tylko poetą, jednak u kresu świata ma miejsce nie jego restytucja, a nuda, potłuczone ułamki zwierciadła. Charakterystyczne dla cyklu ontologicznego u Schulza jest to, że z chaosu nie rodzi się kosmos, ale bezkształt, a świat widzialny ograniczony jest do zastępczego świata pozorów¹⁸. Potencjalny byłby Mejsjański świat poezji, jednak aktualna jest nuda bezbarwnej codzienności, dlatego, jak pisze Markowski, rozmijanie się tego, co potencjalne i aktualne u Schulza, prowadzi do ontologicznej katastrofy¹⁹. Albowiem główną zasadą ontologiczną u Schulza jest „nieustanna inscenizacja pozoru”²⁰. Przedstawiona tam rzeczywistość jest w stanie permanentnego kryzysu, a literatura jawi się jako intertekstualna gra z archiwum kultury. Podział sfer życia na Księgę i Teatr przechyla się na stronę teatru, a raczej na stronę „fałszywej teatralności”, która jest symptomem

¹⁶ Tamże, s. 245.

¹⁷ Tamże, s. 248–249.

¹⁸ Tamże, s. 254.

¹⁹ Tamże, s. 254.

²⁰ Tamże, s. 262.

upadku kultury²¹. Jedynym lekarstwem na kulturowy kryzys i przesilenie staje się literatura, pojmowana jako narracja mityczna, niosąca ze sobą tęsknotę za istotnym doświadczeniem metafizycznym. Ważną książką, która zajmuje się Schulzem jako krytykiem, jest książka Marty Bartosik pt. „Bruno Schulz jako krytyk”²². Schulz jawi się w niej jako krytyk – poeta. Cechy jego stylu krytycznoliterackiego wymienia autorka następująco: subiektywizm, antyscjentyzm, hermeneutyczna empatia, liryzacja, emocjonalizm, model krytyki impresjonistycznej, kwiecistość stylistyczna. Oprócz tego Schulz stosuje porównania, które pełnią funkcję rytmizacyjną, używa anafor, epifor, metafor i porównań. Ponadto, u Schulza, jak zauważa Marta Bartosik, występuje antynomia pomiędzy pierwotnym, uniwersalnym słowem, a słowem izolowanym, mozaikowym, które zbliża do dna mitu, do ciemności mitu. Ma to związek również z napięciem między Księgą rozumianą jako Autentyk, a falsyfikatem – szpargałem, na co zwrócił już zresztą uwagę Michał Paweł Markowski. W praktyce krytycznoliterackiej Schulza przeważa typ rozumienia przyjaznego, zdania interpretacyjne i deskryptywne przeważają nad oceniającymi²³. Jednakowoż zasady sympatii wobec przedmiotu analiz eliminuje krytyczny dystans oraz obiektywizm. W krytyce Schulza dużo jest psychologizmu, którego podszewkę stanowiły poszukiwania uniwersalne i echatologiczne.

²¹ Tamże, s. 268.

²² Por. M. Bartosik, *Bruno Schulz jako krytyk*, Kraków 2020.

²³ Tamże, s. 48–49.

Jak pisze autorka monografii Marta Bartosik, „Laboratorium psychoanalityczne miało być jednocześnie teatrem eschatologicznym”²⁴. Twórczość krytycznoliteracką Schulza określa autorka jako „psychoanalizującą”²⁵. Według autorki Schulz tym samym wpisywał się w model krytyki personalistycznej, rozwiniętej w latach 30 tych XX wieku, do której należeli Wyka, Fryde, Bobkowski, Terlecki, Parnicki, Miciński. Dwa bowiem sprzeczne nastawienia cechowały Schulza wobec psychoanalizy: opór i fascynacja. Budził w pisarzu zaniepokojenie, wywołany przez psychoanalizę relatywizm religijny i aksjologiczny²⁶. Jak pisze Marta Bartosik, „rewersem laboratorium psychoanalitycznego staje się teatr eschatologiczny”²⁷. Albowiem psychoanaliza przez spirytualizm i obiektywizm prowadzi do katolicyzmu. Zatem to, co cechuje światopogląd filozoficzny modelu krytyki literackiej uprawianej przez Schulza to psychoanaliza, personalizm, mitografizm, jak zauważa autorka monografii²⁸. Natomiast ciężar tej krytyki przechyła się w stronę mitograficzną, w stronę jungowskiej teorii archetypów. Autorka uznaje w Schulzu wielkiego mitografa, w którego prozie każde zdarzenie czy sytuacja odsyła do mitycznego prawzoru. Podróż w przeszłość własnego dzieciństwa, staje się przeszłością

²⁴ Tamże, s. 52.

²⁵ Tamże, s. 61.

²⁶ Tamże, s. 62.

²⁷ Tamże, s. 64.

²⁸ Tamże, s. 78.

w głąb mitu. Jednak ojczyzna mityczna Schulza ma rodowód Nietzscheański, jest ciemna, jest podróżą do mrocznej ojczyzny mitycznej²⁹. Centralną kategorią dla Schulza staje się słowo, które stanowi przesłankę dla odkrywania sensu i mitu. Schulz traktuje słowo, jak pisze Bartosik, „organicystycznie”, jak żywy, dynamiczny, ewoluujący organizm³⁰. Jest również w krytykach Schulza tęsknota za językiem adamickim, w którym słowo przylegało ściśle do rzeczy i wyrażało naturę oraz istotę rzeczy, a nie było jedynie konwencjonalnym znakiem. Niestety realizacja tej tęsknoty jest niemożliwa, ponieważ u Schulza następuje dezintegracja mitu oraz rozpad trójjedni mitu, słowa i sensu³¹. Albowiem sytuacja czasów współczesnych jest kryzysowa. Figurą ilustrującą ten kryzys jest ruina, odłamek, odpadek. W eseju Schulza pt. „Wędrowki sceptyka” dochodzi nawet do ilustracji tego kryzysu metaforami gruzu, rumowiska, śmietniska.

Generalnym jakby wnioskiem płynącym z książki Marty Bartosik, która bada Schulza jako krytyka, jest konstatacja, że granica między tym, co literackie u Schulza a tym, co dyskursywne jest niebywale płynna i że dwie te płaszczyzny: literatury oraz dyskursu, stale przenikają się wpływając ciągle na siebie i wzajem się oświetlając. Ważną również książką, która oświetla dzieło Schulza z różnych stron, jest monografia Henri Lewiego pt. „Bruno Schulz,

²⁹ Tamże, s. 86.

³⁰ Tamże, s. 91.

³¹ Tamże, s. 93.

czyli strategię mesjańską”³². Autor zastanawia się w niej nad przyczynami biograficznymi depresji i samotności Schulza. Również dochodzi w rozważaniach do głosu Schulzowskie pragnienie małżeństwa i ojcostwa, które nigdy nie zostało zrealizowane. Osobną kwestią jest dla Lewiego stosunek Schulza do judaizmu, który wydaje się być buffo, ironiczny (Biblia jako „tysięczna kopia, nieudolny falsyfikat”). Schulz nie był ortodoksyjnym Żydem na pewno, również religia traktowana jako zbiór reguł i obrządek, nie była tak ważna dla Schulza, jak sama istotna religijność, którą przecież jest poszukiwanie sensu w świecie. Schulz stwierdza w swoim najsłynniejszym eseju, pt. „Mityzacja rzeczywistości”, że „istotą rzeczywistości jest sens”³³. Istotnym dla obłaskawiania żywiołu samotności, smutku, depresji, okazuje się być żywioł śmiechu, bardzo ważny u Schulza, który bierze jakby w ironiczny cudzysłów wszelkie dążenie serio. Ostatnią książką i również bardzo ważną, o której chciałbym wspomnieć, uzupełniając ten apendyks do stanu badań nad Schulzem, jest książka Jerzego Jarzębskiego pt. „Schulzowskie miejsca i znaki”³⁴. Jest to książka, która jakby zbiera w esencjalnej monografii w pigułkę dotychczasową wiedzę o Schulzu. Śledzi m.in. napięcia między wizją świata całościowego a zdeintegrowanego, tropi

³² Por. Henri Lewi, *Bruno Schulz, czyli strategię mesjańskie*, Gdańsk 2018.

³³ Tamże, s. 102.

³⁴ Por. Jerzy Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016.

pierwotne słowo, które miało miejsce w eseju Schulza pt. „Mityzacja rzeczywistości”, zastanawia się, czego u Schulza jest więcej: opisu czy opowiadania i konstatuje, że jednak opisu. Jest też książka Jarzębskiego cennym przyczynkiem historycznoliterackim, kiedy autor zauważa np., że spore pokłady późniejszych opowiadań Schulza wzięły swój początek z listów do jego przyjaciółki intelektualnej, Debory Vogel³⁵. Albowiem opowieści ze „Sklepów cynamonowych” byłyby traktowane również jako „dyskurs miłosny”, „dyskurs uwodzicielski”. Jarzębski w swoim wywodzie zwraca uwagę na te elementy świata Schulzowskiego, które mogą uwodzić, ale niejako a rebours, poprzez figurę odwrócenia czy kontrastu, jak kaleki Edzio, niepełnosprawny wujek Hieronim, wariatka Tłuja, czy upośledzony Dodo. Te elementy wskazują na rodzaj przesilenia, kryzysu czy rozpadu. Albowiem Schulzowska kosmogonia, jak ją interpretuje Jarzębski, opisana w „Mityzacji rzeczywistości” jest rozpadem pierwotnego, sprawczego słowa³⁶. Poprzez ekspansję naukowości następuje cywilizacyjny kryzys. Zwrócić trzeba jeszcze uwagę na wyłaniającą się postać bohatera opowieści Jarzębskiego, czyli samego Schulza, który był nazwany przez Gombrowicza „anielskim Brunem”³⁷, człowiekiem bardzo życzliwym światu i ludziom, który stał się po swojej śmierci najbardziej rozpoznawalnym, polskim pisarzem na świecie.

³⁵ Tamże, s. 106.

³⁶ Tamże, s. 130–131.

³⁷ Tamże, s. 167.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa:

Schulz Bruno, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Kraków 1989.

Schulz Bruno, *Proza*, Kraków 1957.

Schulz Bruno, *Szkice krytyczne*, Lublin 2000.

Bibliografia przedmiotowa:

Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak, Kraków 1997.

Banach Andrzej, *O kiczu*, Kraków 1968.

Bartosik Marta, *Bruno Schulz jako krytyk*, Kraków 2020.

Beylin Paweł, *Autentyczność i kicze*, Warszawa 1975.

Breiter Emil, *Sanatorium pod Klepsydrą Schulza*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 23.

Bruno Schulz *in memoriam*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Lublin 2002.

Cassirer Ernst, *Esej o człowieku*, przeł. Małgorzata Kowalska, Warszawa 1977.

Czytanie Schulza, pod red. Jerzego Jarzębskiego, Kraków 1984.

Dolata Kamila, *Świat wyobraźni Brunona Schulza, jako świat możliwości. Próba zastosowania Ecowskiej teorii narracji*, „Analiza i Egzystencja” 2011, nr 14.

- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
- Ficowski Jerzy, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa 1992.
- Fik Ignacy, *Co za czasy!*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 7/8.
- Filozofia współczesna, pod red. Zbigniewa Kuderowicza, Warszawa 1983.
- Franczak Jerzy, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.
- Jarzębski Jerzy, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984.
- Jarzębski Jerzy, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016.
- Jarzębski Jerzy, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.
- Jarzębski Jerzy, *Wstęp do: Bruno Schulz. Wybór esejów i listów*, Kraków 1989.
- Jung Carl Gustaw, *Archetypy i symbole*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Kołąkowski Leszek, *Obecność mitu*, Wrocław 1994.
- Korecki Grzegorz, *Kategorie czasu w prozie Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1/4.
- Kozikowska-Kowalik Lucyna, *Kategorie czasu w prozie Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1/4.
- Krawczyk Adam, *Czas u Brunona Schulza*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 5/6.
- Lewi Henri, *Bruno Schulz, czyli strategię mesjańskie*, Gdańsk 2018.
- Markowski Michał Paweł, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Mieletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, przeł. Józef Dancygier, przedmowa Maria Renata Mayenowa, Warszawa 1981.

- Miklaszewski Krzysztof, *Cena świadomości. Próba analizy opowiadania „Pan”, „Ruch Literacki”* 1966, nr 6.
- Moles Abraham, *Kicz czyli sztuka szczęścia*, Warszawa 1978.
- Otto Rudolf, *Świętość*, przeł. Bogdan Kupis, Warszawa 1999.
- Panas Władysław, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.
- Pankalla Andrzej, *Psychologia mitu. Kultury tradycyjne a współczesność*, Warszawa 2000.
- Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Kęty 2001.
- Popiel Magdalena, *Szulz a estetyka tworzenia*, „Wielogłos” 2014, nr 7.
- Sandauer Artur, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1971.
- Sitkiewicz Piotr, *Bruno Schulz i krytycy*, Gdańsk 2018.
- Speina Jerzy, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974.
- Stala Krzysztof, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.
- Sulikowski Andrzej, *Twórczość Brunona Schulza w krytyce i badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1978, r. 69, z. 2.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii. Tom 1*, Warszawa 1978.
- Updike John, *Skromny geniusz Bruno Schulz*, „Literatura na Świecie” 1980, nr 8.
- W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak i Władysława Panasa, Lublin 2003.
- Wyka Kazimierz, *Stara szuflada*, Kraków 1967.