

[inicjacje schulzowskie]

Jan Woleński: Bruno Schulz i realizm magiczny

Występuję tutaj nie tyle jako literaturoznawca czy historyk literatury, ile jako filozof. Zwrot „nie tyle” wskazuje, że trudno oddzielić te specjalności od siebie. W samej rzeczy, praca literaturoznawcy często wkracza na teren filozofii, a filozof, gdy przystępuje do analizy jakiegoś dzieła literackiego, staje się po części literaturoznawcą. Dla studenta Romana Ingardena, a byłem nim przez kilka lat, ten stan rzeczy jest oczywisty. Nie zamierzam kruszyć kopii o kryteria rozdziału poszczególnych dyscyplin, zwłaszcza jeśli ich przedmioty zazębiają się w wielu miejscach. Przygotowując ten tekst, sięgnąłem do kilku literaturoznawczych opracowań twórczości Schulza, ale rychło skonstatowałem, że nie znajduję w nich materiału odpowiadającego mojej intuicji, a potem zamierzeniom interpretacyjnym. Dlatego, poza bardzo nielicznymi wyjątkami, nie odwołuję się do prac napisanych przez literaturoznawców i historyków literatury. Nie wykluczam, że jest to błąd metodologiczny, może nawet kardynalny, ale mówiąc całkowicie otwarcie, moje profesjonalne zainteresowania badawcze są dalekie od historii, teorii i filozofii literatury. Nie mogę i nie chcę sugerować, że moja znajomość piśmiennictwa z tych dziedzin jest więcej niż skromna. Niech mi zatem będzie wybaczone, jeśli powtórzę to, co może już napisał ktoś inny z licznego zastępu badaczy twórczości Schulza, lub ujawnię jakąś poważną niekompetencję z punktu widzenia literaturoznawstwa czy też historii literatury.

Zarysuję interpretację prozy Schulza z perspektywy tak zwanego realizmu magicznego jako nurtu w literaturze. Kierunek ten zainteresował mnie z powodów czysto filozoficznych, gdyż sam zajmuję się proble-

nie tyle jako...

mem realizmu w semantyce i epistemologii. Jest więc rzeczą dość naturalną, że zadałem pytanie, jak dalece realizm magiczny jest w ogóle realizmem w jakimkolwiek sensie filozoficznym. Jak pokażę w dalszym ciągu, odpowiedź na to pytanie jest możliwa i interesująca. Aby ją jakoś zarysować, należy przede wszystkim znaleźć egzemplifikację w konkretnych dziełach literackich. Proza Schulza zdała mi się przykładem wielce stosownym, aczkolwiek nie ukrywam, że początkowo czytałem pod wyraźnym wpływem filmowej ekranizacji *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) dokonanej przez Wojciecha Jerzego Hasa. O ile mi wiadomo, literaturoznawcy przestrzegają przed takową mediacją w rozumieniu Schulza jako drogą donikąd lub przynajmniej wątpliwą. Nawet jeśli mają rację, to uważam, że Has znakomicie oddał istotę świata przedstawionego w literackich utworach Schulza. Można wręcz powiedzieć, że *Sanatorium pod Klepsydrą* jest filmowym klasykiem kina magicznego realizmu, podobnie jak wcześniejszy obraz tego reżysera, mianowicie *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964). Nic tedy dziwnego, że twórca ten sięgnął właśnie do prozy Schulza jako inspiracji do artystycznego wyłożenia swych estetycznych i, być może, ontologicznych poglądów.

Schulz jako egzemplifikacja

Interpretacja prozy Schulza jako egzemplifikacji realizmu magicznego wydała mi się, jak już zaznaczyłem, dość oczywista. Niemniej jednak wskazanie na takie rozumienie twórczości tego pisarza jest rzadkością. Nazwisko Schulza, aczkolwiek nieobce światu, jest tylko sporadycznie wspominane w zagranicznych pracach ogólnych poświęconych realizmowi magicznemu¹. Natomiast jeśli chodzi o prace autorów polskich, to znalazłem tylko dwie wzmianki. Katarzyna Mroczkowska-Brand traktuje przemianę ojca w *Skleпах cynamonowych* w karakona i analogię pomiędzy niepoliczalnością a Bogiem jako elementy realizmu magicznego u Schulza, Jerzy Ficowski zaś pisze o fantastycznym realizmie, ale odnosi to bardziej do twórczości plastycznej Schulza niż do jego dorobku literackiego. Niemniej jednak Ficowski wskazuje też na liczne elementy magiczne i mitologiczne w Schulzowskiej prozie². Sam Schulz

- 1 Mam na myśli na przykład *Magical Realism. Theory, History, Community*, eds. L. P. Zamora, W. B. Faris, Duke University Press, Durham 1995; W. B. Faris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville 2004 czy *A Companion to Magical realism*, eds. S. M. Hart, We-chin Ouyang, Tamesis, Woodbridge 2005. K. Mroczkowska-Brand (*Przecucie innego porządku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 50) wspomina o artykule E. Klapwijk *La Pologne: Grabiński, Schulz et Gombrowicz*, [w:] *Le Réalisme magique. Roman–Peinture–Cinéma*, éd. J. Weisgerber, Bruxelles 1987 (bez podania wydawcy i numerów stron).
- 2 K. Mroczkowska-Brand, op. cit., 141, 235–236; J. Ficowski, *Regions of the Great Heresy, Bruno Schulz. A Biographical Portrait*, W. W. Norton & Company, New York 2003; też wydanie polskie: *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i mitologia*, Fundacja „Pogranicze”, Sejny 2002, s. 97 (realizm fantastyczny), s. 115–126 (magia i mitologia).

wspomniał o *neue Sachlichkeit* w jednym z listów w związku z bardzo pochlebnym komentarzem do poezji Rainera Marii Rilke³.

Uznanie Schulza za przedstawiciela realizmu magicznego nie jest, rzecz jasna, jedynym sposobem wykładni filozofii występującej w jego utworach. W schulzologii, nader zresztą rozwiniętej, dyskutuje się rozmaite optyki filtrujące rozumienie twórczości Schulza, takie jak (lista nie jest zapewne wyczerpująca) psychoanaliza, kabała i tradycja żydowska, ekspresjonizm, „kafkizm”, surrealizm, mesjanizm oraz swoisty egzystencjalizm. Każda z nich ma swoje solidne uzasadnienie, a granice pomiędzy nimi są nader płynne. Trzeba też zauważyć, że poszczególne propozycje nie wykluczają się wzajemnie, co znaczy, że w realizm magiczny można inkorporować na przykład wizje z punktu widzenia psychoanalizy i na odwrót⁴. By skonstruować rzecz trywialną, możliwość takich implementacji z zewnątrz jest notoryczna w wypadku każdego stylu artystycznego. Jako filozofa interesuje mnie związek realizmu magicznego (i, *a fortiori*, twórczości Schulza) z moją profesją. Schulz w swoich utworach literackich, recenzjach i listach nie czynił zbyt wielu uwag o charakterze filozoficznym i wspominał zaledwie o kilku filozofach (głównie w listach), i to raczej zdawkowo. Jeśli czegoś nie przeoczyłem, to grono to jest ograniczone do Debory Vogel, Leona Chwistka, Edmunda Husserla, Ostapa Ortwin, Stefana Szumana i Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego). Nie ułatwia to zadania tym, którzy są zainteresowani filozoficzną warstwą twórczości Schulza, tym bardziej że jego korespondencja z filozofami i wzmianki o nich w innych listach nieraz dotyczyły kwestii codziennego życia, a nie problemów filozoficznych⁵.

Krótką wyprawa w krainę realizmu magicznego jest niezbędną dla dalszej analizy⁶. Termin „realizm magiczny” został wprowadzony w 1925 roku przez Franza Roha, niemieckiego historyka, fotografa i krytyka sztuki. Roh odnosił tę kategorię do malarstwa (czy ogólniej sztuk plastycznych), operując sloganem „*magischer Realismus as neue Sachlichkeit*”. Ten niemiecki zwrot mógłby w tłumaczeniu oznaczać

inne optyki
filtrujące

termin *neue
Sachlichkeit*

- 3 List do Stefana Szumana z 24 VII 1932, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, wybrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 36.
- 4 Ponieważ nie dyskutuję poszczególnych kluczy interpretacyjnych do Schulza, nie podaję danych bibliograficznych. Można je łatwo znaleźć pod adresem internetowym <http://www.bruno-schulz.pl/>.
- 5 Chwistek, Ortwin, Szuman i Witkacy są dobrze znanymi postaciami filozofii polskiej, aczkolwiek ten drugi był przede wszystkim psychologiem. Debora Vogel była doktorantką Kazimierza Twardowskiego i polemistką Witkacego. Kilka zachowanych jej listów do Schulza nie zawiera specjalnych treści filozoficznych.
- 6 Opieram się na literaturze podanej w przypisie 1 i na książce Mroczkowskiej-Brand (zob. przypis 2).

„realizm magiczny jako nowa przedmiotowość (rzeczowość, obiektywność czy nawet rzeczywistość)”⁷. Estetyka realizmu magicznego miała być przy tym zaprzeczeniem ekspresjonizmu, bardzo popularnego w pierwszej ćwierci XX wieku. Roh nie ukrywał również, że realizm magiczny trzeba odróżniać od surrealizmu. Z biegiem czasu realizm magiczny jako kierunek artystyczny czy estetyczny zaczęto odnosić raczej do literatury niż do plastyki. Za głównych pisarzy reprezentujących realizm magiczny uchodzą Isabel Allende, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Günther Grass, Gabriel Garcia Márquez czy Salman Rushdie, a z polskich autorów Stanisław Lem, Olga Tokarczuk i niekiedy Witold Gombrowicz⁸. W ostatnich latach popularność zdobył angielski pisarz Donald Michael Thomas dzięki powieści *Biały hotel* (wydanie angielskie – 1981, wydanie polskie – 2012), uważanej za typowe dzieło realizmu magicznego napisane w ostatnim ćwierćwieczu.

teoretycy r. m.

Teoretycy realizmu magicznego rzadko cytują filozofów. Być może dlatego termin *neue Sachlichkeit* i jego znaczenie nie pobudzają do głębszej refleksji. Nie wiemy, jakie Roh miał skojarzenia, gdy tę nazwę wprowadzał do teorii sztuki. Wiadomo, że nazwa *Sachlichkeit* była odnoszona do nowej, tak zwanej obiektywnej pedagogiki czy zobiektywizowanej psychoterapii. Polskie tłumaczenia, wyżej wymienione, w ogóle nie nasuwają takich skojarzeń. Tak czy inaczej, realizm magiczny trzeba rozumieć jako jakąś propozycję przedstawiania rzeczywistości przez sztuki plastyczne. To jednak prawie żadne wyjaśnienie, ponieważ kwalifikacja „jakąś” nie przesądza, o jaki sposób chodziło Rohowi. Na pewno realizm magiczny miał respektować to, jaka jest rzeczywistość, co jednak stanowi tylko bardzo ogólną wskazówkę interpretacyjną. Coś więcej zyskujemy, gdy pamiętamy, że realizm magiczny został przeciwstawiony zarówno ekspresjonizmowi, jak i surrealizmowi. Z tego można wnosić, że dzieło plastyczne z jednej strony winno respektować realność, czyli unikać surrealizmu, a z drugiej strony nie być ekspresją (ewentualnie tylko tym) wnętrza twórcy, ale kierować się na zewnątrz, to jest ku światu. Wszelako i to wyjaśnienie jest tylko częściowe, gdyż na przykład impresjoniści powiadali, że malują rzeczy tak, jak je widzą, a dodekafoniści oświadczaali, że ich kompozycje kojarzą dźwięki tak, jak

- 7 Nawiasem mówiąc, obrazy Schulza jako żywo przypominają modelowe obrazy stworzone w ramach konwencji *neue Sachlichkeit*. Jest to, być może, jeden z kluczy do rozumienia literackiej twórczości Schulza jako proponującej nową przedmiotowość.
- 8 Jak zwykle w takich sytuacjach problematyczne staje się zaliczanie poszczególnych autorów do grona realistów magicznych. Ze względu na odniesienia Schulza do twórczości innych pisarzy ważni są tutaj Franz Kafka (zmarł w 1924 roku) i wspomniany Rilke (zmarł w 1926 roku). Lata śmierci mają tu znaczenie z uwagi na datę wystąpienia Roha.

one brzmia w rzeczywistości, a nie w sztucznych kodach dawniejszych kompozytorów. Niemniej jednak można powiedzieć, że realizm magiczny, impresjonizm w malarstwie i atonalizm w muzyce mają to do siebie, że sprzeciwiają się realizmowi naiwnemu w sensie filozoficznym. Świat wprawdzie jest, ale nie taki, jakim go zazwyczaj percypujemy. Znaczy to, że artystyczne (czy pojęciowe) przetworzenie rzeczywistości jest zgodne z realizmem jako poglądem uznającym, że rzeczywistość nie jest tylko naszą projekcją.

Podam teraz pewną filozoficzną interpretację realizmu magicznego, wykorzystującą podstawowy postulat fenomenologii Edmunda Husserla. Domagał się on realizacji wymogu „*zurück zu den Sachen selbst*”, czyli powrotu do rzeczy samych. Nie samych w sobie w sensie Kanta, ale po prostu rzeczy. Pogląd Husserla jest wyrażony w jego zasadzie wszystkich zasad, głoszącej, że trzeba przyjąć bez zastrzeżeń to, co prezentuje się dzięki źródłowej naoczności, ale tylko w jej granicach. Fenomenologia nie jest realizmem naiwnym, ponieważ dotarcie do rzeczy samych oznacza uchwycenie ich istoty poprzez tak zwaną *epoche*, specjalną operację poznawczą kierującą się ku esencji tego, co jest. Husserl, w swoim przekonaniu, proponował nowy sposób kontaktu z rzeczami w sensie potocznym i przynajmniej w okresie, gdy hołdował fenomenologii realistycznej, uważał swoją filozofię za najpełniejszy realizm epistemologiczny. Można więc uznać, że postulował *neue Sachlichkeit*. Trudno powiedzieć, czy Roh znał pisma Husserla (w każdym razie nie cytował tego myśliciela) i nawiązywał do fenomenologicznego hasła powrotu do rzeczy samych. Jakkolwiek by nie było, podstawowe idee Husserla rozprzestrzeniły się szeroko w Niemczech weimarskich i nie jest wykluczone, że jakoś wpłynęły na terminologię kształtującą idee realizmu magicznego. Z uwagi na tę możliwość oddanie znaczenia *neue Sachlichkeit* przez nazwy „nowa rzeczowość” czy „nowa przedmiotowość” wydaje się uprawnione zarówno historycznie, jak i merytorycznie. Zasada wszystkich zasad była przez Husserla akceptowana także w fenomenologii transcendentalnej, rozwijanej w jego późniejszych dziełach, aczkolwiek wymagała przeformułowania. W sensie ogólniejszym postuluje on powrót do samych fenomenów, czyli ostatecznych i dalej nieredukowalnych zjawisk. Nie zmienia to w żadnej mierze funkcji źródłowej naoczności. Trzeba też zauważyć, że fenomenologia transcendentalna bynajmniej nie kwestionowała (i nadal tak jest w jej bardziej współczesnych wersjach) świata codziennego doświadczenia, czyli tego, co stanowi *Lebenswelt*. Chociaż ewolucja fenomenologii nie była zapewne znana pierwszym teoretykom realizmu magicznego, to hasło „*zurück zu den Sachen selbst*” można odnieść do fenomenologii *tout court*, niezależnie od takiego czy innego stadium jej rozwoju.

Jest pewien dodatkowy powód uwzględnienia Husserla przy interpretacji Schulza jako realisty magicznego⁹. Schulz w liście do Romany Halpern z 30 sierpnia 1937 roku prosi ją o pomoc w wypożyczeniu dzieł Husserla i zapowiada, że prawdopodobnie poprosi o to również Witkacego¹⁰. Schulz nie podaje powodów swojego zainteresowania Husserlem. Ficowski w komentarzu do tego listu powiada: „Reprezentowany przez [Husserla] idealizm transcendentálny był przedmiotem zainteresowań Schulza, wydawał się bliski jego własnym poglądom. Zainteresowanie pisarza problemami fenomenologii doprowadziły go do upragnionego przezeń osobistego spotkania z uczniem Husserla, Romanem Ingardenem (1893–1970), przedstawicielem kierunku fenomenologicznego w polskiej filozofii”¹¹.

Ficowski niestety nie dokumentuje swoich tez na temat stosunku Schulza do fenomenologii. Jest wysoce prawdopodobne, że Schulz zainteresował się Husserlem w związku z lekturą prac Ingardena, na przykład czytając jego artykuł programowy *Dążenia fenomenologów* (opublikowany w „Przeglądzie Filozoficznym” w 1919 roku). Mógł też zapoznać się z książką Ingardena *O dziele literackim*, która po niemiecku ukazała się w 1931 roku i stanowiła kompendium aplikacji metody fenomenologicznej do analizy utworów literackich. Niemniej jednak Ingarden reprezentował fenomenologię realistyczną. Data listu do Halpern wskazuje, że Schulz nie znał książek Husserla przed 1937 rokiem, a więc nie mógł wiedzieć o fenomenologii transcendentálnej (pojawiła się ona po 1910 roku) z bezpośrednich źródeł. Z kolei Ingarden referował fenomenologię realistyczną w swoim artykule z 1919 roku, zaledwie wspominając – i to pośrednio – o późniejszym rozwoju tej doktryny. Podobnie książka Ingardena o dziele literackim też nie zawiera zbyt wielu bezpośrednich informacji o fenomenologii transcendentálnej. Ingarden zaczął szerzej pisać o niej pod koniec lat trzydziestych, a więc po roku 1937, nie ukrywając zresztą swego krytycznego stosunku do nowej wersji poglądów Husserla. Jest całkiem możliwe, że Schulz dowiedział się o niej od Ingardena w czasie ich spotkania, o którym wspomina Ficowski. Tak czy inaczej, nie ma powodu mniemać, że Schulz zainteresował się Husserlem przypadkowo lub z błahego powodu¹².

9 Dla porządku dodam, że pomijając kwestię realizmu magicznego, fenomenologia wydaje mi się bardziej odpowiadać potrzebom interpretacji Schulza niż egzystencjalizm powstały ze zmiksowania Nietzschego z Heideggerem. Tę drugą drogę wybiera M. P. Markowski w książce *Powszechna rozwiąźność. Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012. Metodologia Markowskiego jest przy tym wielce ekstrawagancka, zwłaszcza gdy powiada, że czyta Schulzem, a nie Schulza.

10 B. Schulz, *Księga listów*, s. 147.

11 Ibidem, s. 324.

12 Na podobieństwo Schulza do fenomenologii transcendentálnej zwróć uwagę przy omawianiu elementów realizmu magicznego w twórczości Schulza.

Nie chcę jednak sugerować, że odwołanie się do fenomenologii tłumaczy wszystko w realizmie magicznym. W gruncie rzeczy otrzymujemy tylko wskazówkę, jak ewentualnie można rozumieć „realizm” w zestawieniu „realizm magiczny”. Sugestia ta jest jednak na tyle istotna, iż – jeśli jest trafna lub przynajmniej możliwa do obrony – wskazuje, że realista magiczny zmierza w swym wyrazie artystycznym do uchwycenia istoty rzeczy (zjawisk, sytuacji, zależności itd.), których dotyka w swych utworach. To, jak to czyni, nie jest i nie może być przesądzone przez filozofię, ale musi być oparte na mniej lub bardziej wyraźnym poglądzie w sprawie środków przekazu literackiego. Taka lub inna ogólna doktryna filozoficzna wpływająca na literaturę stanowi jedynie pewien schemat, który może być bardzo różnie rozwinięty przez poszczególnych pisarzy, artystów czy też przedstawicieli innych sztuk, zależnie od ich własnych i konkretnych przekonań związanych z rozumieniem dotarcia do istoty rzeczy. Owe przekonania mogą być różne, w szczególności estetyczne, artystyczne, religijne, naukowe, społeczne czy polityczne; na przykład literatura iberoamerykańska, której wielu przedstawicieli zalicza się do realizmu magicznego, jest wyraźnie nacechowana podejmowaniem problematyki społeczno-politycznej. Ta wielość inspiracji powoduje, że odwołanie się do prawdy oczywistej czy wręcz trywialnej, docieranie do istoty rzeczy i ich przedstawianie przez sztukę i literaturę nie podlega sztywnym regułom, a niekiedy nie toleruje żadnych apriorycznych prawideł. Dlatego właśnie kierunki artystyczne dopuszczają daleko idący pluralizm realizacji poszczególnych zamysłów twórczych. Niekonieczne jest to powód traktowania kanonów artystycznych, między innymi także stosowanych przez magicznych realistów, jako rezultatu arbitralnych decyzji. Konwencja wcale nie musi implikować arbitralności.

otrzymujemy
tylko
wskazówkę

Teoretycy literackiego realizmu magicznego wskazują na jego następujące cechy (ograniczam się tylko do kwestii filozoficznych lub bliskich filozofii, natomiast prawie całkowicie pomijam styl, język i specjalnie strategie literackie i stylistyczne, na przykład metaforę, fantastykę czy udział mitologii):

cechy r. m.

a) Narracja jest wielowymiarowa, spowodowana równouprawnionymi, by użyć ulubionego terminu Schulza, dymensjami (dusza – ciało, świat – zaświaty, teraźniejszość – przeszłość – przyszłość, jawa – sen, świadomość – podświadomość, intuicja – racjonalność). Występuje pluralizm rzeczywistości: fizykalistyczna, psychologiczna, kulturowa, współistnienie elementów rzeczywistych z nierzeczywistymi (fantazyjnymi, supranaturalnymi, mitologicznymi itd.).

b) Typowym wymiarem jest temporalność związana z eksperymentami dotyczącymi upływu czasu, na przykład w *Białym hotelu* Thomasa bohaterka najpierw ginie, a potem szuka dróg ratunku (masakra Żydów

w Babim Jarze w 1941 roku, a potem niejako jej przekroczenie). Stosowany jest czas linearny, rozgałęziony, cykliczny czy zapętłony.

c) Narracja z wieloma wymiarami jest koherentna, nawet gdy jej autor nie ukrywa, że operuje sytuacjami nie z tego świata. Mówiąc technicznie i w żargonie współczesnej logiki, koherencję (lub jej brak) można stwierdzić jedynie w metajęzyku. Język przedmiotowy nie wyróżnia jednoznacznie tego, co realne w sensie potocznym. Tym różni się realizm naiwny od na przykład mitologii greckiej, w której mit nie jest rozpoznawany jako mit właśnie nawet w wymiarze metajęzykowym. Ten element wydaje się szczególnie istotny, gdyż przesądza o tym, że narracja dotyczy jakiejś realności. Logik mógłby tutaj powiedzieć, że koherentna narracja, zgodnie z jednym z fundamentalnych twierdzeń metalogicznych, ma model, a więc dotyczy jakiejś rzeczywistości.

d) Zgodnie z ideą nowej przedmiotowości wielowymiarowość w wykładni fenomenologicznej jest dotarciem do sedna rzeczy. Chciałoby się wręcz powiedzieć, ale zapewne jest to zbyt radykalne porównanie, że uchwycenie nowej przedmiotowości jest rodzajem redukcji fenomenologicznej (*epoche*), czyli zabiegiem umożliwiającym bezpośrednio dotarcie do istoty fenomenów. Dodatkowo, i także zgodnie z fenomenologią, narracja w duchu nowej rzeczowości jest intencjonalna, to jest skierowana w kierunku czegoś (jakiegoś przedmiotu).

Powyższe punkty wskazują, że spektrum możliwości konstrukcyjnych narracji w dziele literackim dopuszczane przez realizm magiczny jest nader szerokie. Nic tedy dziwnego, że za realistów magicznych uchodzą tak różni pisarze jak Cortázar, Grass i Lem. Pewnym błędem natomiast w rozumieniu realizmu magicznego jest natomiast – jak się wydaje – przykładanie nadmiernej wagi do przymiotnika „magiczny”. Nie odnosi się on tylko do tego, co jest nienaturalne czy nadnaturalne, w szczególności zaś magiczność nie polega li tylko na porównywaniu realności z nie- lub supranaturalnością. Nowa przedmiotowość polega między innymi na tym, że to, co magiczne, i to, co rzeczywiste, tworzy spójną całość¹³.

Przechodzę do elementów realizmu magicznego w prozie Schulza. Sam używał terminu „mityzacja rzeczywistości”¹⁴. Wszelako Schulz podkreślał, że mityzacja nie jest „zastygłą [mitologią] ludów i historii”¹⁵. Była to raczej mityzacja przez słowo, w każdym razie nieodbierająca realności temu, co jest, i nie wprowadzająca mitologii w sensie potocznym. W jednym z listów Schulz pisze tak:

13 Powiedziałbym wręcz, że nazwa „realizm magiczny” jest niewłaściwa, ale trudno proponować jakąś nową terminologię.

14 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 140.

15 List do Juliana Tuwima z 26 I 1934, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, s. 46–47.

„Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał i technika działają tutaj jako zasada selekcji. [...]. Od pytania, czy potrafiłbym filozoficznie zinterpretować rzeczywistość *Sklepów cynamonowych*, najchętniej chciałbym się uchylić. Sądzę, że zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła. Nie dlatego, żeby sztuka była logogryfem z ukrytym kluczem, a filozofia tym samym logogryfem – rozwiązaniem. Różnica jest głębsza. W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca ją z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają pełne ciemnego fluidu. W filozoficznej interpretacji mamy już tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny. Mimo to sam ciekaw jestem, jak brzmiałoby w formie dyskursywnej *credo* filozoficzne *Sklepów cynamonowych*. Będzie to raczej próba opisu rzeczywistości tam danej aniżeli jej uzasadnienia”¹⁶.

Słowo „logogryf” jest tutaj ważne. Oznacza ono odgadnięcie szyfru słownego, na przykład szarady, przez znalezienie stosownych wyrazów potrzebnych do wypełnienia luk. Ponieważ Schulz wyraźnie oświadcza, że jego proza opisuje rzeczywistość, można uznać, że rozwiązanie logogryfu przez prozę polega na znalezieniu deskrypcji świata, ale nie na jego uzasadnieniu. Metaforyka czy mityzacja są tylko środkami do tego prowadzącymi, natomiast nie transformują świata w to, co nierzeczywiste lub nadnaturalne. Język wprawdzie mityzuje rzeczywistość, ale nie odbiera jej realności.

Zacytowany fragment przynosi wiele innych interesujących kwestii o charakterze filozoficznym, między innymi stosunek naukowego i literackiego podejścia do logogryfu (por. też niżej), granice racjonalizacji w procesie deszyfracji czy możliwość całościowego odniesienia do rzeczywistości. Ich rozważanie wykracza poza cele niniejszego artykułu, ale – i to chciałbym bardzo wyraźnie podkreślić – nie wydaje się, aby rezultaty analizy tych dalszych problemów mogły podważyć realizm prozy Schulza. Trzeba jednak z naciskiem podkreślić, że Schulz zdecydowanie odrzucał realizm jako kopiowanie rzeczywistości, czyli naiwny, chociaż nie posługiwał się tym określeniem¹⁷. W omówieniu *Sklepów cynamonowych* (powstałym w 1937 roku) powiada: „W książce tej podjęto próbę wydobycia dziejów pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji nie z ich realnych elementów czy prawdziwych losów, lecz poszukując ponad nimi mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii”¹⁸.

ważne słowo
„logogryf”

¹⁶ List do Stanisława Ignacego Witkiewicza z 12 IV 1934, w: *Księga listów*, s. 101–102.

¹⁷ List do Anny Plockier z 6 XI 1941, [w:] *Księga listów*, s. 197–198.

¹⁸ *Exposé o książce Brunona Schulza „Sklepy cynamonowe”*, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, s. 325.

bardziej
realista niż
instrumenta-
lista

Mamy tutaj wyraźne opowiedzenie się za realizmem, ale równocześnie przeciwko jego wersji zalecającej li tylko odtwarzanie rzeczywistości. Zarówno uwagi o logogryfach (jeśli są one naukowe), jak i aluzja do realnych elementów przypominają znany spór w filozofii nauki na temat realistycznej *versus* instrumentalistycznej interpretacji teorii naukowych (jeśli logogryf jest naukowy, można go uważać za system teoretyczny). Schulz może być wprawdzie interpretowany jako instrumentalista, ale znacznie więcej danych przemawia za realistyczną wykładnią jego prozatorskich narracji.

To, że utwory Schulza odznaczają się wielowymiarową narracją, nie wymaga specjalnego uzasadnienia. W szczególności list do Witkacego wyraźnie ujawnia napięcie pomiędzy intuicją i racjonalnością, a wspomniane *Exposé* podkreśla bardzo stanowczo kontrast pomiędzy duchowością a cielesnością:

„Autor odnosi wrażenie, że nie sposób osiągnąć najgłębszego dna biografii, ostatecznego kształtu losu, poprzez opisywanie zewnętrznego życiorysu ani przez analizę psychologiczną, choćby docierała jak najgłębiej. Te ostateczne dane ludzkiego życia leżałyby raczej w zupełnie innej dymensji duchowej, nie w kategorii faktów, lecz w ich duchowym sensie. Życiorys wszakże, który zmierza do wyjaśnienia swego własnego sensu, wyostrożony na własne znaczenie duchowe, jest niczym innym jak mitem”¹⁹.

Duchowość w ostatnio zacytowanym fragmencie nie powinna być rozumiana w sensie potocznym. Ma wyraźny walor transcendentalny, ponieważ nie mieści się ani w wymiarze fizycznym, ani w psychologicznym, a w każdym razie wykracza poza fakty. Jest to dobitny przykład tego, że Schulz był rzeczywiście bliski fenomenologii transcendentalnej, przynajmniej w pewnych swoich poglądach. Mityzacja może być tutaj wręcz potraktowana jako narzędzie redukcji transcendentalnej. Nawet jeśli ta interpretacja idzie za daleko, mityzacja jako taka jest środkiem syntezy różnych wymiarów. Kwestia magiczności czy nienaturalności jest w tym kontekście całkowicie drugorzędna.

Eksperymenty z czasem są powszechnie podkreślanym narzędziem przedstawiania rzeczywistości przez Schulza. *Sanatorium pod Klepsydrą* dostarcza wyjątkowo bogatego materiału w tym zakresie. Najpierw zacytuję wyjaśnienie ogólne, ontologiczne, by tak rzec, oraz jego aplikację do konkretnej sytuacji znajdującą się kilkadziesiąt stron dalej:

„Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń? Czy może zdarzyć się, aby już wszystkie miejsca w czasie były wysprzedane? Zatroskani, biegniemy wzdłuż tego całego pociągu zdarzeń, przygotowując się już

do jazdy. Na miłość boską, czyżby nie istniał tu pewnego rodzaju azjotaz biletów na czas? [...]

Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne [...]. Spróbujmy zatem odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje. [...]

Doktor Gotard przyjął mnie stojąc na środku pokoju. [...]

Czy ojciec żyje? – zapytałem, zatapiając wzrok niespokojny w jego uśmiechniętej twarzy.

– Żyje, naturalnie – rzekł [...]. Oczywiście w granicach uwarunkowanych sytuacją – dodał [...]. Wie pan równie dobrze jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję.

– Ale ojciec sam nie wie, nie domyśla się? Zapytałem szeptem. [...]

– Niech pan będzie spokojny – rzekł [...] – nasi pacjenci nie domyślają się, nie mogą się domyślić...

– Cały trick polega na tym – dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach – że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła.

– W taki razie – rzekłem – ojciec jest umierający lub bliski śmierci.

– Nie rozumie mnie pan – odrzekł tonem pobłażliwego zniecierpliwienia – reaktywujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami, a zatem z możliwością wyzdrowienia.

Patrzył na mnie z uśmiechem, trzymając się za brodę.

– Ale teraz zechce pan zapewne zobaczyć się z ojcem. Stosownie do pańskiego zlecenia zarezerwowaliśmy dla pana drugie łóżko w pokoju ojca. Zaprowadzę pana. [...] Dajemy naszym pacjentom długo wysypiać się, oszczędzamy ich energię życiową. Zresztą i tak nie mają tu nic lepszego do roboty.

Pod którymiś tam drzwiami zatrzymał się. Przyłożył palec do ust.

– Niech pan wejdzie cicho – ojciec śpi. Niech się pan także położy. To najlepsze, co pan może w tej chwili uczynić. Do widzenia”.

Tę narrację można analizować na rozmaite sposoby, na przykład pytając, czy Schulz znał teorię względności Einsteina i jakoś ją wykorzystywał. Szczegóły nawiązujące do fizyki nie są jednak zbyt istotne. Opowieść o ojcu dzieje się dwutorowo w różnych czasach. Czas rzeczywisty jest zdecydowanie wyróżniony, ale ten drugi, czyli czas życia i śmierci ojca, jest trochę „nielegalny i problematyczny”, chociaż coś się w nim dzieje.

A oto inny opis umierania ojca:

inny opis
umierania

„W tym czasie ojciec mój umarł był już definitywnie. Umierał wielokrotnie, zawsze jeszcze nie doszczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały do rewizji tego faktu. Miało to swoją dobrą stronę. Rozdrabniając tak śmierć swą na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia. Zobojetnieliśmy na jego powroty coraz bardziej zredukowane, za każdym razem żałośniejsze. Fizjonomia już nieobecnego rozeszła się niejako w pokoju, w którym żył, rozgałęziła się, tworząc w pewnych punktach przedziwne węzły podobieństwa o nieprawdopodobnej wyrazistości”.

Można odczytywać ten fragment dwojako. Po pierwsze, jako ukonkretnienie relacji z udziałem doktora Gotarda. Ot, ojciec powracał wielokrotnie w czasie zrelatywizowanym czy też reaktywowanym, aż w końcu wydarzyło się to definitywnie, a reaktywacja okazała się całkowicie ślepym torem. Po drugie, opowieść o wielokrotnej śmierci jest po prostu zapisem powolnego umierania na oczach rodziny z wielokrotnymi kryzysami, może nawet w postaci śmierci klinicznych, a potem powrotami do względnej stabilności stanu zdrowia. Proces ten kończy się śmiercią definitywną, ponieważ inaczej być nie może. Ten ciąg wydarzeń toczy się w czasie jak najbardziej rzeczywistym.

jeszcze jedna
historia

I jeszcze jedna historia o ojcu (po wspomnianej już metamorfozie w karakona):

„Można było myśleć, widząc [...] rekonesanse na obszarze pokoju, że czegoś szuka zawzięcie i niez mordowanie. Od czasu do czasu biegł w kątkuchni, pod beczkę z wodą, która przeciekała i doszedłszy do kałuży, zdawał się pić. Niekiedy zapodziawał się na całe dni. [...]

Pewne objawy rozumu, a nawet pewnej figlarnej swawolności nie dały się przeoczyć. Nigdy na przykład nie omieszkał ojciec w porze posiłku pojawić się w jadalni, chociaż jego udział przy obiedzie był czysto platoniczny. Jeśli drzwi jadalni podczas obiadu były przypadkiem zamknięte, a ojciec znajdował się w sąsiednim pokoju, chrobotał tak długo pod drzwiami, biegnąc tam i z powrotem wzdłuż szpary, póki mu nie otworzono. Później nauczył się wsuwać w tę dolną szparę drzwi szczypcę i nogi po nieco forsownych chybotach ciała udało mu się przepchać bokiem popod drzwiami do pokoju. To zdawało się go cieszyć. Nieruchomiał wtedy pod stołem, leżał całkiem cicho, pulsując tylko lekko odwołkiem. Co oznaczało to rytmiczne pulsowanie błyszczącego odwołka, nie moglibyśmy odgadnąć. Było to coś ironicznego, nieprzyzwoitego i złośliwego [...]

Gdyby usunąć odniesienie do ojca, można by ten ostatni fragment uważać za opis zachowania się oswojonego karakona, a jedyną wątpliwością byłoby to, czy stworzy takie w ogóle podlegają tresurze.

Wszystkie trzy wyżej przytoczone fragmenty dotyczące ojca dodatkowo ilustrują wielowymiarowość opowieści o ojcu, odpowiednio tem-

poralną, życia i śmierci oraz dosłowności i metafory. Tego rodzaju środki wyrazu nie są oczywiście niczym nowym, albowiem dzieło literackie nie może być jednowymiarowe, a przynajmniej nie zdarza się to zbyt często. To, co jest charakterystyczne dla realizmu magicznego, w szczególności dla Schulza, polega na tym, że narracja uwzględniająca radykalnie odmienne wymiary tworzy koherentną całość. W samej rzeczy, opis sceny z doktorem Gotardem jest spójny. Cała sytuacja dzieje się w czasie rzeczywistym, a reaktywowany jest jakby w tle. W końcu syn odwiedzający swego ojca wchodzi do pokoju i robi to, co najlepsze i zalecane przez lekarza w danej sytuacji, mianowicie kładzie się do łóżka. W kolejnej scenie opis jest także niesprzeczny, niezależnie od tego, czy dotyczy powolnego umierania czy wielokrotnej śmierci w ontologicznie różnych dymensjach temporalnych. Metamorfoza ojca w karakona, którą Mroczkowska-Brand traktuje jako typowy efekt realizmu magicznego, też nie musi być traktowana jako metafora. Karakon zachowuje się normalnie, po ludzku, by tak rzec, i jest rzeczą obojętną, czy uznamy to za fantastykę czy też za dziwny, ale realny ciąg zdarzeń. Dążenie Schulza do koherencji kształtowało się bez wątpienia pod wpływem dwóch jego ulubionych autorów, mianowicie wspomnianego już Franza Kafki i Tomasza Manna. *Józef i jego bracia*, powieść Manna, którą Schulz szczególnie cenił, jest znakomitym przykładem niesprzeczego opisu kojarzącego to, co naturalne, z tym, co nadprzyrodzone.

Fenomenologia dostarcza chyba najlepszej filozoficznej interpretacji roli koherencji jako syntezy wielu pozornie nieprzywiedlnych wymiarów. Można się zgodzić lub nie z Schulzem i innymi realistami magicznymi, że koherentna wielowymiarowość dociera do istoty fenomenów, ale trzeba przyznać, że nie jest to trywialny kanon artystyczny jako droga do esencjalizmu w literackim przedstawianiu świata. Ktoś jednak może zauważyć, że fenomenologia transcendentálna jest idealizmem, podczas gdy interpretacja Schulza proponowana w tym artykule jest realistyczna. To prawda, że różnica, a nawet fundamentalny konflikt pomiędzy wczesną a późną myślą Husserla nie mogą być ignorowane. Odwołam się jednak do następującej obserwacji. Ingarden uważał, że metodologia Husserla nie zmieniła się zbyttnio w wyniku jego przejścia na pozycje transcendentálne. Redukcja transcendentálna była w gruncie rzeczy wyrafinowaniem redukcji fenomenologicznej w związku z koncentracją na obszerniejszym spektrum danych świadomości. Tedy, zdaniem Ingardena, Husserl wcale nie musiał wyprowadzić idealistycznych konsekwencji ze swych założeń. Jeśli tak, to nic nas nie zmusza do porzucenia realistycznej wykładni prozy Schulza, nawet w wypadku uznania, że fenomenologia transcendentálna była mu bliska.

konkretna
całość
odmiennych
wymiarów

jak opisałby
Zagładę

Kończę uwagą kontrfaktyczną. Schulz nie miał złudzeń co do losów Żydów w planach nazistów. Nie wiadomo, czy cokolwiek stworzył na temat Holokaustu, a jeśli nawet tak było, to nic się nie zachowało. Pytanie, jak przedstawiłby Zagładę, jest wielce interesujące, aczkolwiek nie ma na nie odpowiedzi. Niemniej jednak można spekulować, jak Bruno Schulz opisałby Zagładę, gdyby było mu to dane. Czy byłaby to proza w stylu Tadeusza Borowskiego, a więc zimny naturalistyczny realizm bez nadmiernych dywagacji aksjologicznych, czy też komiks w rodzaju *Maus* Arta Spiegelmana? Czy napisałby scenariusz do filmu w rodzaju *Życie jest piękne* Roberta Benigniego lub *Pociąg życia* Radu Mihăileanu czy też takiego ujęcia filmowego jak *Korczak* Andrzeja Wajdy bądź *Pasażerka* Andrzeja Munka? A może jego realizm magiczny zaowocowałyby czymś w rodzaju takiej oto narracji:

„Byłem tam [w Auschwitz – J. W.] jakieś dwa lata. Czas biegł tam inaczej niż tu na ziemi. Każdy ułamek sekundy biegł w innym cyklu czasowym. A mieszkańcy tej planety nie mieli imion. Nie mieli ani rodziców, ani dzieci. Nie ubierali się tak jak my tutaj. Nie urodzili się tam i nikt tam nikogo nie rodził. Nawet ich oddychanie regulowały prawa innego rodzaju. Ani nie żyli, ani nie umierali zgodnie z prawami tego świata. Zamiast imion mieli numery [...]. Zostawili mnie, cały czas mnie zostawiali, zostawili [...], przez niemal dwa lata mnie zostawiali, zawsze mnie zostawiali za sobą [...]. Widzę ich, patrzą na mnie, widzę ich [...]”²⁰.

Te dojmujące słowa wypowiedział (w trakcie procesu Adolfa Eichmanna w Jerozolimie w 1961 roku) Jechiel Dinur, izraelski pisarz, ocaleniec i autor książek o Zagładzie, występujący pod znamienym pseudonimem Kacetnik. Przypuszczam, że gdyby Schulz przeżył jakiś obóz zagłady, mógłby napisać coś podobnego.

Tekst został wygłoszony jako referat podczas międzynarodowej sesji naukowej *Schulz w Warszawie, Drohobycz w Warszawie*, którą zorganizował Instytut Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego (Warszawa, 25–27 października 2012). Wkrótce ukaże się także w publikacji pokonferencyjnej.