

# Ała Tatarenko: Magiczna formuła Schulza. Poglądy literackie pisarza przez pryzmat autotematyzmu oraz interpretacje „schulzoidów”

Już kilka pokoleń badaczy literatury usiłuje rozłożyć na czynniki pierwsze alchemiczną miksturę prozy Brunona Schulza. Pisarze z wielu krajów próbują odnaleźć magiczną formułę stworzoną przez tego czarodzieja. Zarówno „schulzolodzy”, czyli badacze życia i twórczości pisarza, jak i „schulzoidzi”, czyli pisarze, którzy budują swój świat literacki, biorąc sobie za wzór autora *Sklepów cynamonowych*, obcuja z dwoma aspektami mitu Schulza – jego losu oraz jego utworów. Zanim przejdę do przedstawienia wariantów „magicznej formuły” Schulza w twórczości współczesnych serbskich i chorwackich pisarzy, spróbujmy ustalić, o j a k i e g o Schulza i j a k i model literatury (która bywa nazywana schulzowską) chodzi. Ponieważ istnieje Schulz jako człowiek, który przyszedł na świat 12 lipca 1892 roku i opuścił go 19 listopada roku 1942, oraz Schulz jako legenda powstała w chwili jego odejścia do wieczności, są teksty Schulza (prozatorskie, krytycznoliterackie, epistolarne) i istnieje poetyka Schulza w recepcji jego czytelników. Portret Schulza i jego prozy składa się z (auto)portretów oraz mozaiki poglądów innych osób.

dwoistość  
Schulza

Ta dwoistość jest znakiem rozpoznawczym Schulza – twórcy, którego świat także wyróżnia się dychotomią. Spójrzmy więc na jego wizję świata i siebie samego przedstawioną w tekstach fikcjonalnych i niefikcjonalnych pisarza (ponieważ granica między nimi jest raczej rozmyta). Spójrzmy, jak postrzega on twórczość autorów, u których, niczym w lustrze, odbiła się jego twarz. Zastanówmy się nad utworami pisarzy, którzy wyraźnie nawiązują do poetyki Schulza.

Teksty, w których występują odwołania do Schulza – nazwiska-haśła lub do opisów *Sklepów cynamonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą* – można podzielić na dwie grupy:

- teksty, w których pojawia się postać o tym samym imieniu, i związane tematycznie z wydarzeniami z życia Schulza;
- teksty, w których występują rozpoznawalne motywy z jego utworów lub można dostrzec w nich schulzowski model świata literackiego.

Do pierwszej grupy należą utwory serbskich prozaików Jovicia Aćina i Mihajla Panticia oraz chorwackiego poety Damira Šodana; do drugiej – utwory chorwackich poetów Ivana Šamii, Delimira Rešickiego, a także wiersze serbskiego poety Dragana Boškovicia. Natomiast do obu tych grup można zaliczyć powieść serbskiego pisarza Mirka Demicia *Bursztyn, miód i jarzębina*<sup>1</sup>, a w twórczości klasyka literatury serbskiej Danila Kiša można stwierdzić „przeżywanie” tekstu Schulza jako własnej biografii (*Ogród, popiół*)<sup>2</sup>. Oryginalność przedstawienia wizerunku Schulza w dziełach twórców z pierwszej grupy polega na opisie chwili śmierci pisarza, której następstwem są metamorfozy podobne do przemian bohaterów tychże dzieł. Życie Schulza przed wojną rzadko bywa inspiracją dla pisarzy. Legenda Schulza rodzi się wraz z jego śmiercią. Dwie rany od kul na ciele pisarza odczytywane są przez Demicia jako dwie kropki na końcu listu Kafki do rodziców. Ciało Schulza staje się przesłaniem i przekształca się w tekst. Czy jest to tylko osobista, zabarwiona poetycko interpretacja serbskiego pisarza? Warto sobie przypomnieć o liście Jerzego Ficowskiego do Schulza, napisanym w 1942 roku<sup>3</sup>. List ten, pełen podziwu i adoracji, nigdy nie dotarł do pisarza przebywającego w getcie – aczkolwiek zainicjował całą serię podobnych „listów”, które wybitny schulzolog napisał do siebie, tworząc tym samym fundamenty legendy Schulza. Gdyby Ficowski nie zebrał okruczeństw świadectw dotyczących życia pisarza, ta legenda – co paradoksalne – w ogóle by nie powstała. Czy bez faktów nie ma fikcji? Czy nie jest to jeszcze jeden dowód na połączenie przeciwieństw, na dwoistość wizerunku Schulza? Nieszczęśliwy „mały człowiek”, „pazerny Żyd” – Schulz, który pokrywał malowidłami przedstawiającymi postacie z bajek ściany willi esesmana Landaua – nie dostał listu, zaadresowanego do w i e l k i e g o p i s a r z a. Otrzymał go inny Schulz – Schulz legenda. Zofia Nałkowska nieprzypadkowo widziała w jego twórczości „działanie w jedynej własnej sferze rzeczywistości<sup>4</sup>” – w przeciwieństwie do tak zwanej rzeczywistości, która była dla niego „nie-rzeczywistością”.

Zawsze ich było dwóch: Schulz ziemski, którego urodziła matka Henrietta Schulz, oraz Schulz zrodzony z ducha swej twórczości. Narrator mający cechy biografii pisarza, najpierw był synem ojca. W opowiadaniu

1 Pod takim tytułem ukazały się fragmenty powieści Demicia *Ćilibar, med, oskoruša* w tłumaczeniu Agnieszki Łasek w: „Kresy” (Lublin) 2004, nr 59 (3), s. 111–131 (przyp. tłum.).

2 Kwestią tą zajęłam się w artykule: A. Татаренко, *Сербське відлуння поетики Бруно Шульца, w: Шульцієвські інспірації в літературі: Наукові матеріали ІV Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі*, za red. В. Меньок, Коло, Дрогобич 2010, s. 49–62.

3 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967, s. 8.

4 Z. Nałkowska, *Дневник, 1933–1943*, „Градац: часопис за књижевност, уметност и културу” 2003, br. 148–149, s. 163.

*Księga* matka pojawia się później. Nie traktujemy tego zdarzenia w sposób konwencjonalny, ponieważ wiąże się z wizerunkiem starotestamentowego Boga Ojca. Warto przypomnieć, że w mitologii znane są przypadki rodzenia dzieci przez Zeusa. W zmitologizowanym świecie opowiadań Schulza tym Zeusem jest ojciec. Duchowe przebudzenie następuje właśnie dzięki niemu. Poznał tajemnicę Bytu, tajemnicę Księgi. W świecie *Sklepow cynamonych* pierwiastek cielesny pojawia się później. W pierwszym opowiadaniu (*Sierpień*) będzie miał różne wcielenia (ciotka Agata, młoda Łucja, Tłuja, kobiety z obrazków), ale przede wszystkim urzeczywistnia się w Adeli, która jest kojarzona z rozkoszną, barwną i soczystą płcią natury. Mitologiczny świat nie uznaje hierarchii społecznej, dlatego służąca posiada uprawnienia naczelnego kapłanki, porządkując chaos, z którego, zgodnie z mitologią, powstaje kosmos. Ale wydaje się, że w świecie Schulza to właśnie uporządkowanie prowadzi do chaosu.

ojciec jako  
Zeus

Królestwo ducha zostaje zastąpione królestwem cielesności, które związane jest z dominacją kobiety-ciała. Zwycięstwo cielesności obserwujemy w rysunkach Schulza, stanowiących ważne świadectwo autotematyczne. Pisarz nie opisuje świata, jak na przykład malarz realista. On tworzy w l a s n y świat. W prozie Schulz osiąga bogactwo kolorów dzięki plastycznym metaforom, unikając nazywania wprost kolorów i tropów porównania. Jego kolory mają brzmienie i zapach, składając się na wielowymiarowy obraz. „W dziele Schulza synestezja przybiera najczęściej postać «barwnego słyszenia»: «kolorowe oklaski», «srebrny szelest», «błękitna cisza» [...]. Występuje także: «czarne mruczenie», «puszysta czarność», «gorąca białość», «świergoty kolorów»<sup>5</sup>.

zwycięstwo  
cielesności

W liście do Witkiewicza Schulz pisał, że rysunek stanowi dla niego pierwotny środek ekspresji, wcześniejszy niż słowo. W *Genialnej epoce* opisał swój obraz (jak słusznie zauważył Jarzębski z biografii powstaje fabuła). Rysunki Schulza są jednak czarno-białe, nie mają zatem nic wspólnego z żywiołowością kolorów oraz zmysłowością. Witkacy w słynnym „wywiadzie” nazwał Schulza grafikiem nawiązującym do „tradycji demonologicznej”, której założycielem był Francisco Goya, a kontynuatorami – Edvard Munch, Félicien Rops, Aubrey Beardsley. Jak słusznie zauważył Jarzębski, Schulz nie należał do formacji artystów prowokatorów, bluźnierczo wywołujących diabła. On „rysował swoje pragnienia i pasje, nadając im formę”<sup>6</sup> – uzupełniając świat przedstawiony w swo-

5 S. Rosiek, *Synestezja*, w: *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 366.

6 J. Жажембски, *Увод у Шульца*, „Градац: часопис за књижевност, уметност и културу”, 2003, br. 148–149, s. 68.

im dziele. Ten świat jest zmitologizowany i pełen cudowności. Nie ma ciemnych kolorów piekła, mrocznej erotyki, ponieważ jest to kronika „genialnej epoki” dzieciństwa, przebudzenia zmysłowości, która nie dąży do perwersji oraz deformacji świata.

W swej prozie fikcjonalnej oraz epistolarnej autor stwierdza, że malowanie było pierwszym w jego życiu sposobem tworzenia obrazów. Słowo przyszło później. Obraz i słowo stanowią dwie nierozłączne części całościowej wizji świata według Schulza, które wzajemnie się uzupełniają. Uzupełnieniem czarno-białej kolorystyki rysunków jest żywiołowość kolorów w opowiadaniach, surrealizmu pisma – ekspresjonistyczna technika malarska.

Cały schulzowski świat opiera się na przeciwieństwach dwóch różnych sfer. Jego model artystyczny polega na połączeniu osiągnięć dwóch najważniejszych modernistycznych prądów okresu międzywojennego: symultanizmu i surrealizmu, balansowania na krawędzi między jawą i snem, tym, co widzialne, i bogactwem obrazów, które jednak nie są szkicami z natury, mimetycznym odbiciem życia – to jest świat, w którym Schulz opowiada o swojej „genialnej epoce”. Czarno-biała paleta, światło i cień, właściwe są zapewne innej epoce – wypędzenia z rajy dzieciństwa, przebudzenia cielesności, zastępującej uduchowioną rzeczywistość. Załączki mitologizacji kobiecego ciała, zapowiadającej odrzucenie poprzedniego etapu mitologizowania (od antropomorfizmu do fetysyzmu, a także odwrotnie!), znajdziemy również w prozie Schulza. Bezsilność Ojca-Demiurga wobec cielesności Adeli, zafascynowanie bohatera Bianką, która otrzymuje status księżniczki, znajduje uzupełnienie w nieustannych wariacjach na temat ubóstwienia kobiecego ciała. Po „genialnej epoce” to cielesność uzyskuje rangę boskości. W liście do profesora Stefana Szumana Schulz opisuje swój sen z dzieciństwa, który po przebudzeniu wywołał w nim poczucie winy. Wykonał potem rysunek, na którym obdarzone boskością kobiety prawie nie dostrzegają pokornych i uniżonych mężczyzn, podobnych do eunuchów<sup>7</sup>. Patrzą w przestrzeń ponad głowami mężczyzn lub na bok, wykazując pogardę właściwą tym niebiańskim istotom. Obojętność, samowystarczalność piękna zapewniła kobietom z rysunków Schulza status istot nietykalnych, będących obiektami uwielbienia. One nie są kochane (ponieważ miłość zakłada uczestnictwo w dialogu). One są ubóstwiane. O tym wspominała w *Dzienniku* Zofia Nałkowska. W stosunku Schulza do tej pisarki widzimy nie tylko fascynację jej urodą, talentem oraz popularnością, ale także ubóstwienie władczej, pięknej kobiety.

mitologizacja  
kobiecego  
ciała

...i  
ubóstwienie

7 Warto podkreślić, że Schulz unika przedstawienia nagiego ciała mężczyzny.

Dominacja u Schulza ma twarz kobiety. Wysoko podniesione głowy, wystające podbródki... Na kilku autoportretach Schulz przedstawił siebie właśnie w takiej perspektywie. Twarze tych kobiet na rysunkach Schulza (a nie tylko mężczyzn!) są podobne do jego własnej. Opowiadaniom napisanym w pierwszej osobie towarzyszy rysowanie autoportretów, ciągła obecność twarzy artysty na obrazach – w postaci człowieka, na podobieństwo człowieka-psy i tak dalej. Demiurg świata jest zawsze w nim obecny – w słowie i w obrazie. Obserwuje siebie, przeprowadzając eksperymenty na własnej osobie. To także są metamorfozy.

Naręczona pisarza Józefina (Juna) Szelińska wspominała, że znajomość z Schulzem zaczęła się od propozycji narysowania jej portretu. Kolejne tworzenie obrazu... W imieniu Juna można dostrzec związek z boginią Junoną. Gdy Schulz pisze w liście, że Juna została zdegradowana do Józi, możemy przypuścić, że to imię miało właśnie takie konotacje. Ktoś, kto po raz pierwszy zobaczył namalowane przez Schulza portrety Szelińskiej, będzie przede wszystkim pod wrażeniem srogiego spojrzenia tej kobiety. Jej zdjęcia świadczą o nieprzeciętnej urodzie i atrakcyjności. Czy nie chodzi tutaj o kolejną próbę mitologizacji, przekształcenia Józi w Junonę, tym razem za pomocą sztuki?

Narysować oznacza stworzyć obraz. Słowo jest także potężnym narzędziem tworzenia. Nałkowska wymienia dwa fragmenty w listach Schulza, które wywarły na niej największe wrażenie: „Gdy Bóg powiedział Ciebie, powiedział już i mnie w Tobie. Dlaczego powiedziałem się jeszcze raz, dlaczego popełniłem ten pleonazm?”. Albo: „Jak w ogóle mam rozumieć fakt, że jesteś kobietą? Co chciałaś przez to powiedzieć?”<sup>8</sup>. I w pierwszej, i w drugiej wypowiedzi powtarza słowo „powiedzieć”. *P o w i e d z i e ć* – to stworzyć, *p o w i e d z i e ć* – oznacza powstanie, być kobietą czy mężczyzną – to również *p o w i e d z i e ć*...

Pisanie i malowanie, męskie i kobiece, duch i ciało znajdują się u Schulza w opozycji, która jednak zakłada syntezę. Właśnie ten brak rozgraniczenia, panteizm zmitologizowanej rzeczywistości schulzowskiej urzeka czytelnika, trafiającego do świata, gdzie wszystko staje się wszystkim. Metamorfozy należą do ulubionych chwytów Schulza (a także do zasobów mitologii!). W jego twórczości mitologizacja rzeczywistości występuje jako antropomorfizm i animizacja człowieka. Przeciwności się zlewają, tracąc swą zwykłą formę. Od przeobrażenia człowieka w zwierzę (karaluch-ojciec) bardzo blisko do uprzedmiotowienia ludzi (ojciec jako wypchany kondor, wuj-dzwonek).

srogie  
spojrzenie tej  
kobiety

8 3. Налковска, op. cit., s. 162.

W świecie Schulza nie ma podziału na przyrodę martwą i ożywioną, ludzi i przedmioty. Jego metafory i metamorfozy są bardzo sobie bliskie.

Metamorfozą będzie nie tylko przemiana wuja Edwarda w dzwonek elektryczny, ale również jest to metamorfoza autora, który jednocześnie staje się podmiotem i przedmiotem narracji. Kluczem do zrozumienia cudowności w utworach Schulza będzie jego sposób mitologizacji. Człowiek niegdyś, w czasach dzieciństwa cywilizacji, patrzył na świat Schulzowskiego bohatera, osadzonego w swej „genialnej epoce”. Za pomocą mitu objaśniał świat, sprowadzając go do znanych sobie kategorii, mających jednak cechy nadprzyrodzone. Wówczas mit był wcieleniem zbiorowej nieświadomości, wyobrażeń archetypowych, które przebijają się poprzez obrazy i motywy świata przedstawionego. U Schulza znajdujemy skomplikowany splot świadomości mitotwórczej z wykorzystaniem mitów biblijnych, antycznych i innych. Przy czym mamy do czynienia z pewnym „ruchem zwrotnym” – rzeczy i przedmioty codziennego użytku urastają do rangi symboli, prowincjonalne dziewczyny stają się księżniczkami. Ojciec, mieszkaniec galicyjskiego miasteczka, występuje w roli Demiurga, chociaż ma cechy, które pomniejszają jego wizerunek, nie tylko zbliżając go do świata ludzi, ale również czyniąc zależnym od kaprysów własnej służącej. Natomiast miejscowy włóczęga otrzymuje miano Pana – ze wszystkimi konotacjami, które z tego faktu wynikają. Chloe (ta, która zielenieje, kwitnie – epitet bogini Demeter) przeobraża się w opowiadaniu Schulza w Tłuję (por. tłusta) – niedorozwiniętą umysłowo dziewczynę, która łączy się w erotycznej ekstazie z pniem dzikiego bzu. Jeśli wziąć pod uwagę, że Demeter oznacza Matkę Ziemię i ta bogini jest symbolem płodności i rolnictwa, to mamy kolejny dowód na oryginalną interpretację mitu, sprzyjającego powstaniu całościowej wizji świata. Demeter i Pan są na miarę małego miasteczka i letniego, chimerycznego czasu, tak więc patos antycznego mitu zostaje obniżony.

Ten ruch ku sobie – wysokiego (mitycznego) oraz niskiego (codziennego) – nadaje prozie Schulza wymiar całościowy. W związku z tym mamy do czynienia z homogenicznością stworzonego przez niego świata, w którym, w przeciwieństwie do zwykłej rzeczywistości, sprzeczności zanikają we wzajemnym przenikaniu się patosu i ironii, męskiego i kobiecego pierwiastka, różnych form bytu i nicości. Jeżeli nas nie dziwi, że antyczni bogowie, mimo swych przeobrażeń, wciąż pozostawali bogami – Zeus był nadal bogiem w postaci byka i łabędzia – to nie powinna nas zaskakiwać zdolność bohaterów Schulza do metamorfoz. Ale jeśli w starożytności „śmiertelnicy” przemieniali się zazwyczaj w kwiaty i rośliny (które „wywołują z niebytu”, nadając im własne imiona), to

u Schulza stają się przedmiotami albo w ogóle znikają – w mitologicznym świecie dotychczas nieistniejące nie miało swego początku, jego istota była wciąż drugorzędna. Pisarz nie próbuje stworzyć kosmosu z chaosu. Jego uporządkowany kosmos rzeczywistości rozpada się na kawałki.

Czytelnik wkracza w świat mitów Schulza w sierpniu, w czasie największego rozkwitu przyrody i cielesności, na chwilę przed rozpoczęciem jesieni. W opowiadaniu z sierpniem w tytule niepohamowanemu urodzajowi owoców natury, będących już prawie w stanie gnicia, towarzyszy przebudzenie cielesności w człowieku, wywołującej nawet niekiedy w czytelniku poczucie nieprzyzwoitości. Na przykład dzikie pożądanie Thui, niepohamowana, „niezdrowa rozbuchana kobiecość” ciotki Agaty; rumieńce Łucji, zdradzające „tajemnicę menstruacji”; nieprzyzwoite zdjęcia, które przegląda kuzyn Emil. Przeszłość tego bohatera zdezza się ze „wstydliwym dziewictwem” jego siostry – dawna cielesność spotyka się z przyszlą cielesnością. W bohaterze budzi się lęk, zwiastujący pożądanie, ale ten, kto go wywołał, wyciągając z zakamarków, szybko znika. Jego twarz „odeszła w nieobecność, zapomniała o sobie, rozwiła się”<sup>9</sup>.

Zarówno w opowiadaniu *Sierpień*, jak i w innych opowiadaniach ze zbioru *Sklepy cynamonowe* mamy do czynienia z obrazem rozkładu, będącego jednym z najważniejszych procesów schulzowskiego świata. Jest on ambiwalentny i nie nasuwa negatywnych konotacji, ponieważ rozpad na cząstki i fragmentaryzacja świata w utworach pisarza mają na celu także podkreślenie procesu przebiegającego w odwrotnym kierunku – składania świata z tych cząsteczek, fragmentów.

Surrealiści osiągnęli efekt fantastyczności, łącząc w obrazie odległe w czasie i przestrzeni zwykle przedmioty codziennego użytku. Tę technikę często wykorzystuje także Schulz, składając swój świat-mozaikę. U niego obraz werbalny nie tylko odwołuje się do wyobraźni czytelnika, który odtwarza „słowne płótna”, malując je tymi kolorami, które „proponuje” mu autor. Schulz dąży do udźwięcznienia tych obrazów, montując w jedną całość muzyczność i wizualność. Wzajemne przenikanie tych dwóch dziedzin sztuk stwarza efekt cudowności, wywołując przerwę w czytaniu, którego wynikiem jest dystans, sprawiający, że „znane” staje się „nieznanym”. Jeśli oryginalny mit wyjaśniał i upraszczał niewytłumaczalne dla rozumu zjawiska natury, to mitologizacja Schulza prowadzi do skomplikowania oraz zaciemniania relacji istniejących w rzeczywistości. Jest to jedyny sposób, aby zmienić bieg czasu, skierować go z po-

mity w sierpniu

efekt cudowności

9 B. Schulz, *Sierpień*, w: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1993, s. 15.

wrotem do dzieciństwa. Tylko dziecko potrafi za każdym razem inaczej składać świat. Postrzega go zawsze jako nowy i inny, wbrew zasadzie ujednolicenia. Znakiem Schulza w horoskopie był Rak (tak jak Franza Kafki), zmierzał w s t e c z w kierunku przeszłości. To był jego własny krok d o p r z o d u.

Organizacja czasu w utworach Schulza także wymaga uwagi. Czas był dla pisarza specjalną kategorią, o czym nieraz pisał w listach do przyjaciół. Staje się on materialny, przedmiotowy. Nieuchwytny i niewidzialny wdziera się niczym wichur do cudownego pejzażu przyrody Schulza. Do opowiadania *Noc wielkiego sezonu* wprowadza „trzynasty, nadliczbowy i niejako fałszywy miesiąc tego roku”, gdy „stary gruby pień lata rodzi z przyzwyczajenia jeszcze dalej, pędzi ze swego próchna te dni-dziczki, dni-chwasty, jałowe i idiotyczne, dorzuca na dokładkę, za darmo, dni-kauczany, puste i niejadalne – dni białe, zdziwione i niepotrzebne”<sup>10</sup>.

Tak swobodny przepływ czasu, kiedy daty tracą ważność, a chronologia staje się nieistotna, pozwala oryginalnie potraktować problematykę temporalną. Podobne odwrócenie biegu czasu następuje w symbolu klepsydry. Jej obrócenie czyni koniec początkiem i czas staje się rewersyjny. Składa się z małych ziarenek piasku, układających się za każdym razem inaczej. Ta zasada została zastosowana w narracji, potęgując wrażenie fantastyczności. Kilkakrotne obrócenie klepsydry w obrębie jednej narracji prowadzi do nakładania się na siebie odmiennych opowieści zamkniętych w czasie, a także do zburzenia ciągłości narracji opartej na linearnym modelu czasu. Badacze często zwracają uwagę na cykliczność czasu u Schulza. Ale zamiast niej można mówić raczej o stosowaniu w jego utworach koncepcji seryjnej Johna Williama Dunne’a, znanej współczesnym czytelnikom przede wszystkim dzięki wykorzystaniu jej przez Borgesa.

Mitologiczny świat Schulza jest zarówno światem patriarchatu (ojciec to stwórcy światów, władca tajemnic), jak i matriarchatu, światem kobiety, przed którą korzy się sam Demiurg. Co ciekawe, pisząc *Sklepy cynamonowe*, Schulz prowadził korespondencję z mężczyzną – Władysławem Riffem oraz kobietą – Deborą Vogel<sup>11</sup>. Dychotomia, zatarcie granic pomiędzy przeciwieństwami, istnieje również w krytycznoliterackim dorobku pisarza. Pisząc o innych, Schulz przede wszystkim pisze o sobie.

Chociaż jawnie autotematycznych utworów jest u niego niewiele (najbardziej znane – *Exposé o „Sklepiach cynamonowych” Brunona Schulza* oraz *Mitologizacja rzeczywistości*), to sporo autotematycznych wypowiedzi

czas  
rewersyjny

między Riffem  
a Vogel

<sup>10</sup> B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, w: *Sklepy cynamonowe...*, s. 93.

<sup>11</sup> Zob. J. Лажембски, op. cit., s. 68.



dzi znajdziemy w jego tekstach krytyczno-literackich oraz listach. Czasami mamy do czynienia z eksplicytną lub implicytną charakterystyką własnych utworów, na przykład w szkicach poświęconych Marii Kuncewiczowej lub w listach, w których Schulz pisze o poezji Juliana Tuwima czy Stefana Szumana. Z dużą werwą napisany został słynny szkic o *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, ponieważ utwór ten był bliski samemu Schulzowi jako pisarzowi i człowiekowi. W tym eseju krytycznoliterackim ważne miejsce zajmuje kwestia formy. Korelacja między formą i treścią pojawia się w szczególnie sposób przy okazji wcześniej przedstawionych metamorfoz bohaterów. Czy zmieniając formę, człowiek również zmienia swoją tożsamość? Bohaterowie mitów greckich zmieniali formę bytu, lecz nie swoje właściwości duchowe. Ta przemiana nie dotyczy podstaw ich osobowości. Narcyz staje się zakochanym w sobie kwiatkiem, a nimfa Echo – księżycem.

Właśnie takie metamorfozy zachodzą w opowiadaniach serbskiego pisarza Aćina, których tematem stają się przemiany samego Schulza. W *Zaczarowanym Brunonie Schulzu*<sup>12</sup> bohater staje się człowiekiem-tygrysem (takim, którego kiedyś narysował Schulz). Na skutek tych przemian Schulzowi zostały przydane namiętność i siła. Jednocześnie pisarz w koło przemian Schulza wprowadza Borgesa z jego tygrysem, czyli *Dreamtigers*<sup>13</sup>.

Warto przypomnieć, że odpowiednikiem schulzowskiego pojęcia mitu jest czytanie. Książka staje się centrum jego wszechświata, rezerwuarem tajemnicy życia, początkiem i fundamentem. W opowiadaniach Schulza mamy do czynienia z różnymi książkami. Każda z nich odnosi się do określonego aspektu istnienia. W *Sierpniu* jest to „księga wakacyj”, którą przegląda bohater, natomiast w *Nocy wielkiego sezonu* – „wielka księga roku”, „wielka księga kalendarza, która się rozpada”. Według Ficowskiego opowiadanie *Księga* było częścią powieści *Mesjasz*. Jest to kolejny dowód na uprzywilejowaną pozycję tego symbolu. Motyw Księgi pojawia się także na rysunkach Schulza, na przykład *Księga Bałwochwalcza*. „Księga-przedmiot występuje przy tym w roli «narzędzia» adoracji: czy to trzymana przez mężczyznę w ofiarodawczym geście [...] czy umieszczona – niczym Biblia – na ołtarzu [...] czy wreszcie traktowana jako modlitewnik, z którego wierny odczytuje poddańcze litanie na cześć swej bogini”<sup>14</sup>. Mit Księgi z całą pewnością ma biblijne pochodzenie (badacze

Schulz  
zaczarowany  
(przez Aćina)

12 Pod takim tytułem ukazało się opowiadanie Aćina *Omaotijani Bruno Šulc* w tłumaczeniu Małgorzaty Wierzbickiej, „Krasnogruda” 2002/2003, nr 16, s. 186–198 (przyp. tłum.).

13 Tytuł angielskiego wydania (1964) powieści Borgesa *El Hacedor* (1960), wydanej w Polsce pod tytułem *Twórca*, przeł. Z. Chądzyńska, K. Rodowska-Wiesiołowska, Warszawa 1974 (przyp. tłum.).

14 M. Kitowska-Łysiak, *Księga*, w: *Słownik Schulzowski...*, s. 183–184.

twórczości Schulza, analizując jego mitologizację rzeczywistości, często podkreślali obecność motywów biblijnych), jednak książka jako symbol czytania oraz poznawania świata również odgrywa ważną rolę. Oprócz biblijnych, greckich i klasycznych mitów pisarz wykorzystuje także mity współczesne, traktując je ironicznie, ale jednak z pewną powagą (na przykład fascynacja dziecka wydrukowaną w Księdze reklamą cudownego środka do pielęgnacji włosów ukazuje jeszcze jeden aspekt powstawania mitu i podwójną perspektywę postrzegania).

Schulz powraca do mitu poprzez „dojrzewanie” do dzieciństwa oraz rozwój na wspak. Jego zdaniem, literatura dziecięca jest ciekawa, a sposób czytania książek powinien być taki, jak u dziecka. Właśnie do tej „dziecięcej” i „mitotwórczej” metody należy wstawianie własnych utworów do cudzych. W liście do Romany Halpern (5 grudnia 1936) Schulz napisał: „Poza tą książką [Zegadłowicza] widzę kontury innej książki, którą sam chciałbym napisać. Tak że właściwie nie wiem, czy czytam tę książkę, czy też tę potencjalną i nie zrealizowaną”<sup>15</sup>. Schulz przeciwstawia potencjalne czytanie rzeczywistości. Potencjalne staje się pewnym rodzajem hipertekstu, czytaniem-pismem.

Być może właśnie mit Księgi uczynił z Schulza faworyta postmodernistów. Stało się tak między innymi dzięki Kiśowi. Zmiany w zakresie rozumienia referencyjności tekstu literackiego, które dokonały się w czasach postmodernizmu, umożliwiły pisarzom tworzenie nowych interpretacji życia mieszkańca Drohobycza. Na przykład w opowiadaniu serbskiego pisarza Mihajla Panticia *Događaj u botaničkoj Basti (Wypadek w ogrodzie botanicznym)* przywołana historia zabójstwa i potencjalnego wcielenia Schulza staje się jeszcze bardziej absurdalna.

Serbski pisarz Mirko Demić wykorzystał biografię Schulza oraz istniejące w niej „białe plamy” w swojej powieści *Bursztyn, miód i jarzębina*. Zamiast rekonstrukcji pewnych wydarzeń z życia Schulza, pisarz stworzył je na nowo. Wybierając ulubioną przez niego formę listów, Demić wypełnił luki w biografii pisarza, wykorzystując własne pomysły w konstrukcji powieści i bohatera. Warto przypomnieć, że korespondencja Schulza, która przetrwała, nie zawiera żadnego listu miłosnego. Są to listy do kobiet, którymi się zachwyca, ale brak listów do ukochanych. Zofia Nałkowska wspominała o wspaniałych listach Schulza. Uważała, że Schulz ją ubóstwiał: „Wydaję się na jego adorację – wdzięczna i miła, nie zabraniam mu się przebóstwiać”<sup>16</sup>. Listy Schulza do Romany Halpern i Anny Płockier

Schulz  
faworytem  
postmoderni-  
zmu

15 B. Schulz, List do Romany Halpern z 5 XII 1936, cyt. za: B. Schulz, *Księga listów*, red. J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 138.

16 З. Налковска, *op. cit.*, s. 162.

rozrywają krąg samotności. Są one poza czasem, jak gdyby autor mieszkał w jakimś pozahistorycznym świecie. Pozostaje obojętny na zniszczenie swego świata (a jest to czas wkroczenia Sowietów do Galicji, a potem nazistów). Listy te oderwane są od swojego czasu. Demić dodaje brakujące fragmenty. Jego powieść składa się z listów Schulza do nieznanym kobiecie, w której jest zakochany. Ona jest zauroczona tą korespondencją, tłumaczy listy na język niemiecki, aby ją ukryć przed mężem. Przekładając, czasem dodaje w nawiasach komentarze, przekształcając te listy w dialogi. Powieść Demicia opiera się na wykorzystaniu analogii między Kafką a Schulzem (sam proces wysyłania listów oraz fakt, że Milena Jesenská zajmowała się przekładami), a jednak utwór jest przede wszystkim osobistym przeżyciem legendy Schulza przez pisarza. Jednym z bohaterów powieści jest Ficowski, twórca kultu Schulza. Podobnie jak Schulz, Demić pisze *Exposé* o swojej powieści<sup>17</sup>, wyjaśniając własne intencje oraz poglądy literackie. „Ktoś mógłby zadać mi słuszne pytanie: Dlaczego Schulz? Bo jest to jeden z najbardziej samotnych ludzi, których znam”<sup>18</sup> – stwierdza serbski literat. Jak podkreśla Demić, Schulz woła z tej samotności w poszukiwaniu Innego. Wszystko, co pisze i maluje, to rzadko spotykany rodzaj czaru i uwodzenia. W tym rzucaniu uroku Demić upatruje specjalny rodzaj masochizmu. Schulz bezlitośnie ujawnia się w listach. Autor *Bursztynu, miodu, jarzębiny* mówi, że podczas pierwszej lektury utworów Schulza miał wrażenie *déjà vu* – jakby autor był częścią niego. Pisanie powieści było dla Demicia poszukiwaniem Schulza w sobie. A także próbą odpowiedzi na pytanie, jak dalece schulzowska mitologia jest jego własną. Cechami wspólnymi Schulza i serbskiego pisarza będą prowincjonalne pochodzenie oraz dorastanie na pograniczu imperiów, religii, narodów i języków. Demić rezygnuje z pastiszu i rekonstrukcji na rzecz konstrukcji polegającej na opisanu przeżyć miłosnych Schulza na podstawie własnego doświadczenia. Schulz stał się bliski jemu oraz tym, którzy wyrosli z „kafkowskiego płaszcza”. Dwie kropki na końcu listu Kafki do rodziców przekształcają się w dwie dziury od kul w ciele Schulza. Znak i życie, tekst świata i świat tekstu współistnieją na tej samej płaszczyźnie.

Pisanie o Schulzu było dla Demicia poszukiwaniem ojca. Nie prawdziwego, jak u Kiša, lecz duchowego, który by sam go ciągle stwarzał i regenerował, dla którego on sam byłby ojcem. „Uważam, że jeżeli coś mi się udało, to odnalezienie śladów schulzowskiego impulsu ruchu oraz rozpoznanie właściwego tylko jemu potencjału językowego i narracyjnego

Schulz Demicia

dwie kropki,  
dwie kule

17 M. Демић, *Експозе о роману Филибар, мед, оскоруша*, „Градац: часопис за књижевност, уметност и културу” 2003, br. 148–149, s. 191. W polskim tłumaczeniu Agnieszki Łasek tekst ten ukazał się pod tytułem *Exposé o powieści „Bursztyn, miód i jarzębina”* (przyp. tłum.).

18 Ibidem.

go, prowadzącego do granicy przesyty. Sonda «Bruno», którą spuścił on w nienazwane, wylania się od czasu do czasu w mojej powieści na powierzchni jego biografii, aby zagarnąć jakiś znany fakt, a potem z powrotem opaść na dno w poszukiwaniu możliwego i prawdopodobnego»<sup>19</sup>.

Dla „poszukiwania Schulza” Demić wybrał formę powieści epistolarnej. Z kolei list odgrywa ważną rolę w opowiadaniu Aćina *Zaczarowany Bruno Schulz*. Listy były właśnie tą formą, która najbardziej odpowiadała duchowym potrzebom Schulza oraz jego pragnieniu dialogu. W swojej korespondencji pisał, że w pewnym okresie listy były jego jedyną formą twórczości. Znajdujemy w nich sformułowania dotyczące własnej filozofii życiowej oraz rozumienia sztuki (na przykład list do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 roku). W listach otwartych do Witkiewicza i Gombrowicza wyrażał swoje przekonania dotyczące poetyki.

W listach Schulza do Debory Vogel „z rosnącą częstotliwością zaczęły się pojawiać – okruch po okruchu, fragment po fragmencie – załączki olśniewających historii, tyleż drohobyckich i osobistych, co mitycznych i uniwersalnych, stopniowo coraz bardziej dominujących nad innymi treściami korespondencji”<sup>20</sup>. Ficowski udowodnił, powołując się na odpowiednie cytaty, że w utworach Schulza i Vogel występują ślady dyskusji o „genezie epistolarnej”.

Listy Schulza należy traktować jako autentyczne świadectwa autotematyczne. Pisząc o twórczości innych pisarzy, bardzo często mówi o sobie i swoim ideale literatury. Jarzębski uważa, że recenzje Schulza zostały zainspirowane krytyką personalistyczną<sup>21</sup>. Pisarza interesuje psychologia bohaterów, ich sytuacja egzystencjalna, natomiast forma czy struktura dzieła literackiego, zdaniem polskiego schulzologa, rzadko znajduje się w jego polu widzenia. Badacz zaznacza, że personalizm Schulza „wykracza poza granicę naiwnej analizy psychologicznej; znajduje oparcie w filozofii i metafizyce”<sup>22</sup>.

Można to prześledzić na podstawie eseju krytycznoliterackiego o *Cudzoziemce* Kuncewiczowej, w którym zawarte są rozważania na temat dna duszy, która ogromnieje i ukazuje gwiazdziste niebo. Ponadto Schulz pisze o sensie psychologicznym, do którego niewidzialnie wkracza wieczność, tworząc teatr eschatologiczny z psychoanalitycznego laboratorium. Wszystkie te refleksje można zastosować do utworów samego Schulza. Według Jarzębskiego „Schulz już w czasach dzieciństwa był artystą, a krytykiem został, osiągnąwszy rozgłos po debiucie pisar-

19 Ibidem, s. 192.

20 J. Ficowski, *Wprowadzenie do „Księgi listów”*, w: *Księga listów...*, s. 13.

21 J. Жажембски, op. cit., s. 65.

22 Ibidem.

skim, gdy znalazł się w obrębie stołecznych kół literackich i jego opinie stały się interesujące dla czytelników. Ale już wcześniej Schulz był wnikliwym interpretatorem literatury, czego przykłady znajdziemy w jego korespondencji. Utwory literackie interpretował przez pryzmat własnych fascynacji, lęków i obsesji. Nigdy nie był zwolennikiem tak zwanego naukowego obiektywizmu. Dlatego jego recenzje więcej mówią o samym krytyku niż o omawianym utworze<sup>23</sup>.

W drugiej połowie lat trzydziestych Schulz recenzował nowe książki dla „Wiadomości Literackich” oraz „Tygodnika Ilustrowanego”. Na łamach tych czasopism omawiał utwory Nałkowskiej, Gombrowicza, Kuncewiczowej i Brezy. Najbardziej znane szkice krytyczne Schulza to *Mityzacja rzeczywistości*, list otwarty do Witkacego, esej *Wędrówki sceptyka* poświęcony *Muzyce nocą* Huxleya, w którym pisze o swojej wizji kultury XX wieku. Te teksty można scharakteryzować jako autotematyczne i programowe. W nie mniejszym stopniu dotyczy to także listów Schulza. Na przykład w liście do Stefana Szumana (z 24 lipca 1932) pisarz wypowiada się na temat własnej filozofii twórczości z pozycji człowieka, który pragnie przyjęcia do grona „twórczych duchów”, a także o tym, że jego świat „graniczy, dotyka się z innymi światami, że na tych granicach światy te przenikają się i krzyżują, że wymieniają między sobą prądy i dreszcze”. Jednak książki mu nie wystarczają i Schulz pragnie żywej rozmowy. Pisząc o poezji Szumana, traktuje ją jako przedłużenie własnego świata, prowadzącego do jakichś nowych i dziwnych, a jednak znajomych okolic. Nazywa te utwory „znalezieniem w mym mieście jakiejś dawno zaginionej ulicy”<sup>24</sup>. Przy czym podkreśla, że on sam nie ma literackiego wykształcenia, nie zna się na współczesnej poezji, a więc nie orientuje się w jej genealogii. Tło porównawcze dla tej poezji Schulz znajduje jedyne u „boskiego Rilkego”. Bardzo wysoko (zdaniem innych krytyków, zbyt wysoko) ocenia poezję Szumana, w której akcentuje „cichy, zamknięty w szklanej bani, narcyzm, samotność”. „Trzeba zejść bardzo głęboko, ażeby usłyszeć tę poezję”<sup>25</sup> – zaznacza Schulz. Poezja Szumana przyciągnęła jego uwagę ze względu na emanującą z niej rezygnację z życia i wzruszający tragizm, przypominający mu jego „najistotniejszy i najgłębszy sen [...] antycypujący mój los”.

Ten list, jeden z najwcześniejszych, które napisał Schulz, został umieszczony prawie na początku zbioru korespondencji pisarza. Warto podkreślić, że omawia w nim poezję, która była dla niego synonimem samej literatury, pomostem między rzeczywistym a nierzeczywistym. Prawdopodobnie

Schulz jako  
recenzent

23 Ibidem.

24 B. Schulz, List do Stefana Szumana z 24 VII 1932 roku, cyt. za: *Księga listów...* s. 34.

25 Ibidem.

właśnie dlatego wśród „schulzoidów” przeważają poeci. Wielu z nich podzielało fascynację Schulza twórczością Rilkego.

Poezja umożliwia koncentrację na wewnętrznym świecie oraz zawężenie zakresu zewnętrznego życia. W wypadku Schulza to bardzo ważne. Temat poezji pojawia się w *Republice marzeń*, której początek dało sanatorium dla umysłowo chorych Jerzego Rajtmana w Korostowie nieopodal Skolego. Ale u Schulza miejsce to staje się schronieniem dla ludzi, pragnących poezji i romantycznej literatury.

Legenda Schulza i jego sposób mitologizacji rzeczywistości często stają się źródłem natchnienia dla poetów. Chorwacki poeta Rešicki poświęcił Schulzowi wiersz *Kraków, Kazimierz*, w którym podjął motyw pamięci. Traktuje Schulza jako swego ojca poetyckiego, krocząc jego śladami. Polska staje się dla niego mitycznym krajem, gdzie przecinają się drogi żywych i umarłych, a Schulz jest jednym z tych, którzy chcieli oszukać czas.

Serbski poeta Bošković przynosi schulzowską metodę postrzegania zwykłych rzeczy w sposób niezwykle do posthumanistycznego krajobrazu. Schulz był dla niego pisarzem cywilizacji rozkładu, ponieważ jego cywilizacja także zmierzała ku zniszczeniu. Bošković również darzy szacunkiem Rilkego i jego fascynację Jacobsenem, powstającą pod wpływem tego klasyka („*Listy*<sup>26</sup> do młodego poety”). W autotematycznym eseju *Šulc, jedinica za meru zaspadanja (Schulz – jednostka miary rozpadu)* serbski pisarz twierdzi, że on sam nie wie, co go łączyło z Schulzem. Wracał do niego jak do tajemnicy, a także do książki Kiša o Schulzu. „Wszystko jest soczyste, astronomicznie erotycznie soczyste, szalenie dojrzałe. Cywilizacja rejestrująca własny rozpad za pomocą zmysłów. Nie śmierć, lecz rozkład, w których zapach i smak zostały przesadnie wyeksponowane... Napięta aż do granic metafora, przesada i deformacja uczyniły z Schulza bliskiego mi pisarza – mojej przesadzie i napięciu, zarówno w życiu, jak i w metaforze”<sup>27</sup>.

Przesadna dojrzałość metafory stanowi cechę charakterystyczną także innych wzorców poetyki Boškovicia. W jego pierwszej książce *Vrtoglavica, laž i Vavilon od kartona (Zamroczenie, kłamstwo i Babilon z kartonu)* Schulz jest przede wszystkim symbolem „wielkiej porażki cywilizacji, demencji, przesadnej gęstości jej rozpadu”<sup>28</sup>. Schulz dla Boškovicia jest dźwiękiem lub obrazem, który pojawił się z ziemi niczyjej „w czasie półrozpadu naszego życia, ciała, rozumu”<sup>29</sup>.

26 Kursywa autora.

27 Д. Бошковић, *Шулци, јединица за меру распадања (аутопоетички есеј)*, „Градац: часопис за књижевност, уметност и културу” 2003, br. 148–149, s. 193.

28 Ibidem.

29 Ibidem.

Uważa, że proza Schulza „powiększyła CIAŁO do wielkości kosmosu, ponieważ ciało jest najlepszym wykrywaczem rozpadu [...]. Właśnie dlatego u drohobyckiego pisarza występują m i ą ż s z moreli lub gruszek, r d z e ń dni, k l a w i a t u r a żeber cięłych, g a r b wzgórza, o ś l e p ł e ze starości obrazy”<sup>30</sup>. Serbski pisarz dostrzega w świecie Schulza przede wszystkim cielesność. Ale zupełnie inną niż ta, która została przedstawiona na jego obrazach. Bošković pożyczca od Schulza metafory związane z cielesnością, ale także jego kwadraty blasku.

W wierszu Boškovicia *Dzielnica w kolorze cynamonu* znajdują się dwa ważne symbole: apatyczna kobieta, podobna do przysadzistej Anny Csillag, oraz wąż, który pisze swoje imię ogonem. To imię jest dla poety nekrologiem wszystkich współczesnych ludzi. Wąż Boškovicia to emblemat dzieciństwa, „genialnej epoki”. Jednak Nowy Belgrad poety znacząco różni się od Drohobycza Schulza. Kolor cynamonu również zmienia semantykę. Teraz oznacza bezosobowość i bezbarwność. To świat bez uczuć, pozbawiony cielesności, będący przeciwieństwem schulzowskiego, świat postapokaliptyczny. Poeta traktuje świat Schulza jako umarły, po którym pozostał tylko znak, zapisany nie przez człowieka (ponieważ ludzie w sensie cielesnym już nie istnieją), lecz przez węża. Schulz zobaczył świat w momencie, gdy zamienił się on w wysypisko śmieci. W wierszu Boškovicia *Centrum miasta* na śmietnik przylatuje mewa z pomalowanymi na czerwono skrzydłami, jak z komiksów Hermanna Huppena *Jeremiah*. Będzie się karmić tym, co „pozostało po nas, którąś z naszych funkcji cielesnych, prawdopodobnie resztkami idei”<sup>31</sup>.

Apokaliptyczność, którą większość współczesnych serbskich i chorwackich „schulzoidów” dostrzega w twórczości Schulza (w wierszu chorwackiego poety Šodana *Jakiej treści telegraf wysłałbym do Benna* jej kulminacją będzie pojawienie się jeźdźców Apokalipsy) – to powód, dla którego utwory polskiego pisarza są wykorzystywane w posthumanistycznych dziełach.

Wyjątek będzie stanowiła „schulziada” chorwackiego poety Šamii. Brak śmierci w jego utworach (*Projekt Polska*) jest następstwem schulzowskiej wizji istnienia jako kolejnych metamorfoz. Metafory przyrody, jesieni, ziemi występujące w jego poezji to manifestacja próby stworzenia świata za przykładem Schulza. Z inspiracji jego twórczością rodzi się Polska, mająca za orędownika utwory Schulza. Dla Šamii jest on twórcą rzeczywistości.

Przywołani lub pominięci w tym tekście „schulzoidzi”, duchowi następcy autora *Sklepow cynamonowych*, tworzą własnego Schulza z jego

w kolorze  
cynamonu

Schulz  
twórca  
rzeczywistości

30 Ibidem.

31 Ibidem, s. 194.

ponowne  
narodziny  
pisarza

biografii, legendy oraz recepcji jego utworów. Kreują jego wizerunek z lektur i własnego doświadczenia. Oddają nam z powrotem Schulza, za każdym razem odnowionego, jak przyroda, która odradza się w jego utworach. Nieprzewidywalnego, jak lektura już niegdyś przeczytanej książki. W opowiadaniu Aćina Schulz kontynuuje pisanie listu nawet po złożeniu już pod nim podpisu. Najbardziej naturalną sferą istnienia był dla niego jego świat literacki. Schulz ponownie rodzi się ze swoich tekstów – w utworach innych pisarzy, ale także w wyobraźni czytelników odkrywających jego magiczny świat.

*Przełożył Eugeniusz Sobol*