

Jakub Lubelski: Jak być pisarzem? Na przykładzie Brunona Schulza

Schulz nie jest teoretykiem pragnącym stworzyć spójny system przekonań. Wydaje się, że raczej każdorazowo poszukuje doskonałej metody na przetrwanie poprzez sztukę. A marzenie o „ostatecznym sformułowaniu świata” jest marzeniem o jakimś wielkim artystycznym spełnieniu, nie o pracy teoretycznej. Może dlatego udaje się Schulzowi utrzymywać swoisty podwójny rytm – pokornej tęsknoty za absolutem i zarazem ironii wobec niej – pisze Jakub Lubelski w książce „Ssanie” wydanej w bibliotece Teologii Politycznej. Jej fragment publikujemy w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: Bruno Schulz. W obronie wielkości.

„Boję się kontaktów i ludzi. Najchętniej usunąłbym się z jakimś jednym człowiekiem w zupełne zacisze i zabrał się jak Proust do sformułowania ostatecznego mego świata” [1] – pisał Bruno Schulz w 1939 roku do Romany Halpern. Pisarz uskarża się na samotność, a jednocześnie zdradza ogromne pragnienie ucieczki od codzienności i powrotu do wielkiego tworzenia.

Czy twórca, by móc pisać, musi się „usuwać”? A jeśli nie przed kontaktami z innymi, to przed czym ta ucieczka? Wielokroć wyrażana silna potrzeba bliskości, choćby jednej osoby – Debory Voegel, Józefiny Szelińskiej czy Witolda Gombrowicza – poręczającej istnienie świata zewnętrznego, postulowane przez pisarza z Drohobycza, to jedno [2]. Po drugie, istotny jest też moment, w którym Schulz pisze list.

Oczywiste jest, że wybuch wojny uniemożliwił mu realizację planów twórczych. Zamiast samotnie lub w obecności przyjaciela jak ten Proust „formułować ostatecznie swój świat”, przyjdzie Schulzowi walczyć o życie, rysując baśniowe obrazki na ścianie w dziecięcym pokoiku willi stacjonującego w Drohobyczu esesmana [3].

Zanim jego los zaczął zależeć od kaprysu niemieckiego zbrodniarza, Schulz poszukiwał możliwości druku. Został zaproszony do współpracy z komunistycznymi „Nowymi Widnokręgami”, pod redakcją Wandy Wasilewskiej. Zagubiony i bez „orientacji w duchu czasów” wysłał tam opowiadanie o podobnym do zydła, pokracznym synu szewca. „Nam Proustów nie potrzeba!” [4] – brzmiało anegdotyczne, słynne już uzasadnienie odmowy druku.

„Nam Proustów nie potrzeba!”. Za każdym razem, kiedy słyszę apele o tworzenie „epickich wielkich powieści”, prozy politycznej, odważnie ukazującej kulisy demokracji, demokracji opisanej tak, by przeciwstawić się zniekształceniu tego, co zmanipulowane, i by opowiedzieć to, co zagłuszone – słyszę to lekceważenie dla „Prousta”. To stałe pragnienie sag rodzinnych, próz realistycznych, narracji bezosobowych – żeby nie czytać już tych nowinek i zabaw formą, bezsensownych pastiszy językowych i autorskich gier z samym sobą. Irytacja polityczna, jak każda irytacja, bywa paliwem dla twórcy, stąd zrozumiała jest postulat tworzenia literatury zaangażowanej, ale trudno o zgodę na jego wyłączność.

A tak często brzmią postulaty koryfeuszy „antyproustowsko” organizujących świadomość zbiorowości. Nie wszystkich oczywiście, ale zadziwiająco spójnie z politycznym zapotrzebowaniem „nowych

Schulz wskrzesza coś, co –
podobnie jak dzieło Prousta –
wywoływało spory o to, czy
sztuka może być religią

czasów” brzmia
marzenia o prozie
społecznie
użytecznej! „Schulza
nie da się użyć do
niczego, nie da się go
obwołać patronem
lewej lub prawej

strony, ani Sierakowski, ani Michnik, ani tym bardziej Wildstein nie napiszą o nim, o jego tekstach, ciekawego eseju” [5] – kąśliwie zapisuje w swej książce Michał Paweł Markowski, autor *Powszechnej rozwiązłości*, najnowszego odczytania pisarstwa Brunona Schulza. Pomijając zasugerowane tu sympatie Markowskiego, zgadzamy się z entuzjastyczną oceną niedającej się ideologicznie zaprząć prozy Schulza. Mimo wspólnego zachwyty nad uniwersalnością (nieużywalnością?) Schulza, nie wejździemy z autorem *Powszechnej rozwiązłości* w sojusz. Nie tylko z uwagi na jego nieustępliwy pragmatyzm, który niezbyt harmonizuje z wyśmienitą interpretacją, lecz także – głównie – ze względu na jego kategoryczne przekonanie o niemetafizycznym charakterze pisarstwa Brunona Schulza. Na to nie ma zgody.

Tytuł niniejszego szkicu sugeruje, że Schulz w swej prozie zawarł intrygujące intuicje na temat tego, jak być, by móc tworzyć? A nawet jeszcze dalej, odpowiadając na pytanie: czy pisarstwo jest stwarzaniem czegoś, czy odpisywaniem [6]? O tym, jak Schulz był krytykowany bądź przyciągany przez strony sporu politycznego II RP, pisał bardzo interesująco Maciej Urbanowski [7]. Zatem zanim przejdziemy do zasadniczej części naszych rozważań o tym, co o kondycji pisarza mówi nam Schulz, w ramach przypisu do tekstu *Bruno Schulz i polityka*,

wskazemy, jak pisarz zyskiwał – już pośmiertnie – sojuszników, którzy uprawiają ów – jak to zwykliśmy określać – hermeneutyczny kidnapping, i to ze wszystkich stron.

Chrzczenie Schulza

„Mówię Panu o tym wszystkim, bo wierzę najgłębiej, że wyląduje Pan w katolicyzmie” – pisze nieznany nadawca do Schulza. „Byłam o tym od dawna przekonana. Pewne recenzje wskazują, że postawa i dyspozycje intelektualne Pana są katolickie. (Należy do nich w pewnych partiach właśnie druga recenzja o Kuncewiczowej, o wiele prawdziwsza od pierwszej)” [8]. Pozostaje do dziś tajemnicą, kto jest autorem tego listu do Schulza. Schulz pisarzem metafizycznym – to jasne, ale katolickim? Zwykle anonimom nie przysługuje prawo do tworzenia opinii. Ale co, jeśli obserwacje te nie są pojedyncze i autor w swych opiniach nie pozostaje odosobniony?

W maju 1938 roku autor *Sklepów cynamonowych* otrzymuje list zapoczątkowany tak:

Drogi Bruno. Cieszę się bardzo, że moja propozycja wydaje ci się nie pozbawiona praktycznego znaczenia. Oczywiście nie ma mowy o tym, abyś miał „nawracać się” i w ogóle narzucać sobie dogmatyczną stronę Katolicyzmu. Jeżeli by to przyszło kiedyś samo z siebie, tym lepiej dla ciebie i mam wrażenie, że nie jesteś tak odległy od tego, jakby się zdawało na pozór, na razie jednak idzie tylko o to, abyś nawiązał z tym prądem, zastanowił się nad możliwościami wykorzystania duchowego i

artystycznego idei i ludzi tej sfery, umiejscowienia się w tym – co nie jest wcale mrzonką zważywszy, że tylko ta etyka i ta koncepcja rzeczywistości jest naprawdę w zgodzie z potrzebami twojej natury [9].

– pisał nie kto inny jak Witold Gombrowicz, zachęcający Schulza do kilkutygodniowego pobytu w Laskach. Tak, ten Gombrowicz, do tego Schulza, o tych Laskach! Iluż to już ludzi polskiej kultury przetoczyło się przez owe słynne Laski. Czy mamy jeszcze jakieś materiały na temat wiary Schulza?

Najmocniej i najdobitniej opinie o katolicyzmie pisarza wyrażał Andrzej Chciuk, jego uczeń z gimnazjum w Drohobyczu. Utrzymał on, iż pewnego dnia w szkole rozeszła się wiadomość o tym, że Schulz się ochrzcił, a także, że odprowadził uczniów na rekolekcje, a w samym kościele wyglądał na bardzo rozmodlonego i skoncentrowanego. Pogłoski te nabierały znaczenia w kontekście planowanego ślubu z Józefiną Szelińską, dla której istotnie Schulz opuścił gminę żydowską. W opinii ucznia konwersja nastąpiła z prawdziwie wewnętrznych przyczyn. Informacje te weryfikowała natomiast Ella Schulz-Podstolska, bratanica pisarza. Twierdziła, że zachowanie Schulza w kościele, w którym był nieraz, było normalnym zachowaniem kulturalnego człowieka. Skupienie wynikało jedynie z szacunku, jaki człowiek dobrze wychowany okazuje wspólnocie w jej świątyni [10]. „Chrzcziny Schulza” są nie do udowodnienia, chociaż jego twórczość nie stoi z nimi w sprzeczności.

Schulz komunistą? Ideologizacja ośmiesza

Jeden z klasycznych interpretatorów Schulza, Artur Sandauer, poszedł w innym kierunku. W wywiadzie udzielonym na czterdziestolecie śmierci pisarza powiedział tak:

A teraz – coś, co Pana zaskoczy. Z przekonania Schulz był komunistą; był też niewierzący. (...) Komunizował już przed wojną, podobnie jak wielu żydowskich inteligentów. Aby to zrozumieć, trzeba znać politycznie uformowany przez poblizę Zagłębia Borysławskiego Drohobycz. – Na jego twórczość ideologia ta nie wywarła jednak wpływu [11].

Zupełnie kuriozalna ta opinia o marksizmie bezobjawowym, katolikiem Schulz nie jest, to niech będzie marksistą! Jak wyjaśniał to Sandauer? Tłumacząc zawilości dotyczące sposobu myślenia Schulza, mówił dalej: „Świadomość miał marksistowską, podświadomość – biblijną, a jako artysta czerpał z tej ostatniej. Były to odrębne sfery, które się nie kontaktowały”.

Ta inteligentna spekulacja upada – jak się zdaje – gdy prześledzić twórczość publicystyczną czy filozoficzną Schulza. Tam zapewne objawiłby się ten marksistowski stan umysłu. A nie objawia się!

Biblijna podświadomość?

Stylizacja i motywy biblijne tworzą główny nurt dykcji pisarza. W *Sklepiach cynamonowych* możemy je śledzić od samego początku. Już w otwierającym tom opowiadaniu *Sierpień* drohobycki rynek,

„wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami” [12], zostanie porównany do biblijnej pustyni, na którą wjedzie „osiołek Samarytanina, prowadzony za uzdę” [13]. W drugim opowiadaniu, *Nawiedzenie*, czytamy już o bardzo wymownie odmalowanych walkach Ojca narratora, Jakuba z Bogiem: „słyszeliśmy, jak rozmawiał z Bogiem, prosząc się jak gdyby i wzbraniając przed czymś”. Dalej tak:

Aż pewnej nocy podniósł się ten głos groźnie i nieodparcie, żądając, aby mu dał świadectwo usty i wnętrzościami swymi. I usłyszeliśmy, jak duch weń wstąpił, jak podnosił się z łóżka, długi i rosnący gniewem proroczym, dławiąc się hałaśliwymi słowy, które wyrzucał jak mitralieza. Słyszeliśmy łomot walki i jęk ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem, który jeszcze urąga [14].

Dalszy opis walki Jakuba z Bogiem jest taki:

Był to dialog groźny jak mowa piorunów. Łamańce rąk jego rozrywały niebo na sztuki, a w szczelinach jego ukazywała się twarz Jehowy, wzdęta gniewem i plująca przekleństwa. Nie patrząc, widziałem go, groźnego Demiurga, jak leżąc na ciemnościach jak na Synaju, wsparłszy potężne dłonie na karniszu firanek, przykładał ogromną twarz do górnych szyb okna, na których płaszczył się potwornie mięsisty nos jego [15].

Po tych bojach, kiedy Ojciec w rozwianej bieliźnie, „ze straszliwym przekleństwem wylewał potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc” [16], ostatecznie uzyskał spokój:

Z Bogiem, zdaje się, pogodził się zupełnie. Niekiedy w nocy ukazywała się twarz brodatego Demiurga w oknie sypialni, oblana ciemną purpurą bengalskiego światła, i patrzyła przez chwilę dobrotliwie na uśpionego głęboko, którego śpiewne chrapanie zdawało się wędrować daleko po nieznanym obszarach światów sennych [17].

Czy ma nas to prowadzić do jakichś wniosków? W *Sanatorium pod klepsydrą* od samego początku, czyli od *Księgi* – jest tych biblijnych motywów nie mniej niż w *Sklepiach cynamonowych*. „Mówiono o pewnej destrukcyjnej tendencji książki” [18] – pisał Schulz o *Sklepiach* do Witkacego.

Być może, że z punktu widzenia pewnych ustalonych wartości – tak jest. Ale sztuka operuje w głębi przedmoralnej. W punkcie, gdzie wartość jest dopiero in statu nascendi. Sztuka jako spontaniczna wypowiedź życia stawia zadania etyce – nie przeciwnie. Gdyby sztuka miała tylko potwierdzać, co skądinąd już zostało ustalone – byłaby niepotrzebna. Jej rolą jest być sondą zapuszczoną w bezimienne. Artysta jest aparatem rejestrującym procesy w głębi, gdzie tworzy się wartość [19].

Szulza wizja sztuki chyba zbieżna jest z tym, co Roberto Calasso nazwał literaturą absolutną:

Jest to literatura, ponieważ chodzi w niej o taki rodzaj wiedzy, która ma przekonanie i do tego dąży, aby nie być dostępną w żaden inny sposób, jak tylko za pośrednictwem utworu literackiego – jest absolutna,

ponieważ jest wiedzą, która przypomina poszukiwanie absolutu i dlatego nie może dotyczyć niczego częściowego, tylko musi ogarniać wszystko; a jednocześnie jest czymś ab-solutum, czymś uwolnionym od wszystkich nakazów posłuszeństwa i od więzów przynależności, od jakiegokolwiek obowiązku funkcjonowania na rzecz grupy społecznej [20].

Republika marzeń, kraj niczyj i boży

Tekstem Schulza, stanowiącym znakomite wprowadzenie do tematu twórcy, jest *Republika marzeń*:

W tych dniach dalekich powzięliśmy po raz pierwszy z kolegami ową myśl niemożliwą i absurdalną, ażeby powędrować jeszcze dalej, poza zdrojowisko, w kraj już niczyj i boży, w pogranicze sporne i neutralne, gdzie gubiły się rubieże państw, a róża wiatrów wirowała błędnie pod niebem wysokim spiętrzonem. Tam chcieliśmy się oszańcować, uniezależnić od dorosłych, wyjść zupełnie poza obręb ich sfery, proklamować republikę młodych. Tu mieliśmy ukonstytuować prawodawstwo nowe i niezależne, wznieść nową hierarchię miar i wartości. Miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień. Zdawało się nam, że trzeba tylko rozsunąć bariery i granice konwenansów, stare łożyska, w które ujęty był bieg spraw ludzkich, ażeby w życie nasze włamał się żywioł, wielki zalew nieprzewidzianego, powódź romantycznych przygód i fabuł. Chcieliśmy poddać nasze życie temu strumieniowi fabulizującego żywiołu, natchnionemu przyływowi dziejów i zdarzeń i dać się ponieść tym wezbranym falom, bezwolni i jemu tylko oddani. Duch natury był w gruncie rzeczy wielkim bazarzem. Z jej sedna wypływała

niewstrzymanym strumieniem swada fabuł i powieści, romansów i epopei. Cała wielka atmosfera pełna była tłoczących się wątków fabularnych. Trzeba było tylko nastawić sidła pod niebem pełnym fantomów, wbić pal, grający na wietrze, a już trzepotały dookoła wierzchołka złowione strzępy powieści [21].

Maciej Urbanowski czyta to opowiadanie politycznie. Podejmując karkołomne zadanie analizy politycznej semantyki tak apolitycznego pisarza jak Schulz, tytułuje go anarchokonserwatystą. My tymczasem spróbujmy pokazać, że to Schulza prolegomena do pisarskiej kondycji. Początek nasuwa myśl o tym, jak wielką potrzebą jest w niewielkiej grupie przyjaciół odnalezienie własnej przestrzeni, która bez jakichkolwiek narzuconych kodeksów pozwalałaby poczuć się u siebie. Znow, jak w przywołanym na początku liście, absolutna samotność może okazać się dla twórcy zbyt niebezpieczna. Zyskać dla swych działań przyjaciół i ustalić własny program pracy twórczej – proklamować republikę młodych! Jak Schulz widzi ten proces? Tu trzeba ustalić nowe miary tak, by zgodnie z własnym wyobrażeniem polować na fabułodajny żywioł. Rola twórcy przedstawia się tu biernie i usłużnie wobec rzeczywistości. Metafora łowiecka wydaje się pozbawiać twórcę kontroli nad tworzywem. Spróbujmy odczytać ten fragment jeszcze inaczej, a okaże się, że oddaje on pogląd Schulza na sytuację twórcy rozumianą metafizycznie.

Prawdziwa wiara Schulza

Schulz zanurzony w metafizyce – dla jednych banał, dla innych stanowisko nie do obrony. Co może wzmacniać nasz upór i trwanie przy metafizycznym Schulzu? Była narzeczona – osoba, która znała go

najlepiej – mawiała, że artysta pożarł w nim człowieka: „Był całkowicie i bez reszty zaprzędany swojej twórczości. To był jedyny sens jego życia, bez koncesji i bez ustępstw. Czy w zestawieniu z życiem innych artystów nie był to pakt z demonem?” [22]. Co miała na myśli? Jakie konsekwencje niosło ze sobą owo „bez koncesji i bez ustępstw”? Wiemy, że Schulz nieustannie borykał się z kłopotami finansowymi, wiemy, że jego twórczość cierpiała na tym, że jednak brał na swoje barki utrzymanie rodziny, która bez jego pomocy nie przeżyłaby.

Narzeczona pisze o zaprzędaniu się siłom ciemnym, natomiast Witold Gombrowicz podkreśla wręcz religijno-konfesyjny stosunek pisarza do twórczości: „Bruno w Boga nie tyle nie wierzył, ile się nim nie interesował, a choć o dużym poczuciu moralnym we wszystkich swoich uczynkach, zupełnie nie nadawał się do moralności, pojętej jako doktryna i świadoma zasada działania” – pisał o przyjacielu autor *Kosmosu*.

Tylko sztuka tedy... I rzeczywiście widziałem go zawsze jej oddanego, przejętego nią z żarliwością i skupieniem, jakich nigdy w nikim nie zdarzyło mi się oglądać – on, fanatyk sztuki, jej niewolnik. Wstąpił do klasztoru, tym rygorom się podporządkowywał, pokornie spełniał najsurowsze nakazy by osiągnąć doskonałość [23].

Gombrowicz ma na myśli Boga z tradycji chrześcijańskiej. Stąd przeciwstawienie wiary i sztuki. Gdyby natomiast pomyśleć o Bogu stwórcy, jakoś rozumianym Demiurgu pisarzy, bez trudu moglibyśmy pokazać go w opowiadaniu *Wiosna* czy w *Genialnej epoce*, będącej Schulza traktatem o twórczości. W jednym z pierwszych opowiadań z tomu *Sanatorium pod klepsydrą*, Narrator zaprzyjaźnia się z Rudolfem,

posiadaczem księgi, markownika ze znaczkami pocztowymi. Rudolf był jak ten, który przyszedł prostować ścieżki Pańskie, sam narrator zaś mówi o sobie, że został adeptem nowej ewangelii. W kolejnych odsłonach odnajdujemy tu rozmowę z Bogiem fantazji, poezji i nieskończonej potencji: „Co za olśniewający relatywizm, co za czyn kopernikański, co za płynność wszystkich kategorii i pojęć! Więc tyle dałeś sposobów istnienia, o Boże, więc taki twój świat jest nieprzeliczony! To jest więcej niż w najśmielszych marzeniach roilem!” [24].

Ty, Boże, wziąłeś wtedy na siebie odium herezji i wybuchnąłeś na świat tym ogromnym, kolorowym i wspaniałym bluźnierstwem. O, Herezjarcho wspaniały! Uderzyłeś wtedy we mnie tą płonąca księgą, eksplodowałeś z kieszeni markownikiem. (...) O, jakże wystrzeżyłeś z niego, o Boże! (...) Zrozumiałem cię, o Boże. To były wszystko wybiegi Twojego bogactwa, to były pierwsze lepsze słowa, które ci się nawinęły. Sięgnąłeś ręką do kieszeni i pokazałeś mi, jak garść guzików, rojące się w tobie możliwości. Tobie nie chodziło o ścisłość, mówiłeś co ci ślina na język przyniosła. (...) Ty chciałeś mnie olśnić, o Boże, pochwalić się, skokietować mnie, bo i Ty masz chwile próżności, kiedy się sam sobą zachwycasz. O, jakże kocham te chwile! [25]

W dalszej części opowiadania odnajdujemy mit o podziemiu, wylęgarni fabuł, i zarazem wyjaśnienie mechanizmu wiosny:

Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej płaczącą się fosforescencją. Co za krążenie, ruch i ciżba! Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiącrotnie rozmnożone biblie i iliady! Co za wędrówka i tumult, płatanina i zgiełk historii!

Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone infernale beznadziejne obszary ossjaniczne, te opłakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek. Teraz wreszcie rozumie się ten wielki i smutny mechanizm wiosny. Ach, ona rośnie na historiach! Ile zdarzeń, ile dziejów, ile losów! (...) Skądże by pisarze brali swe koncepcje, skądże by czerpali odwagę do wymyślania, gdyby nie czuli za sobą tych rezerw, tych kapitułów, tych rozliczeń stokrotnych, którymi wibrują Podziemia [26].

Bóg, który mówi, co mu ślina na język przyniesie, Bóg, który kokietuje, który – mając chwile próżności – chwali się i pokazuje jak garść guzików swoje niezliczone możliwości. I wreszcie podziemia jako rezerwy pisarskie, jako fabryki fabulistyczne, fajczarnie fabuł i bajek, wylęgarnie celtyckich, skandynawskich, germańskich, greckich, hebrajskich historii – oto pisarska kosmogonia Schulza. Oto świat pisarza, kosmos twórczości, warunki i „narzędzie” pracy.

Michał Paweł Markowski pisze: „Dla Schulza rzeczywistość jest ludzka i nie może być inna. To, co rzeczywiste, jest tym, co istnieje w świecie ludzkim, i wszystko, co się z tego świata usuwa albo do tego świata nie dochodzi, rzeczywiste być nie może.” [27]. I na koniec, by nie pozostawić niedomówień: „Bóg, który jest, ale nie istnieje, istnieć bowiem to istnieć w relacji (rzeczywistość jest dla nas). A Bogu odjęta jest wszelka relacyjność” [28]. A więc kondycja ludzka, rzeczywistość, natura materii i jej nieustanna wędrówka – powiada Markowski – to właśnie determinanty świata Schulza, świata bez objawienia, bez zbawienia i bez Boga, z którym twórca mógłby nawiązać twórczy dialog. Jednocześnie badacz z całą mocą podkreśla, że u Schulza nie ma

antynomii materii i formy. Zatem znosi Schulz ów dualizm materii i formy? Godzi ziemskie z niebieskim czy pozostaje uwięziony w ludzkim? Nasza lektura prowadzi do przekonania, że działania pisarskie – tak jak je opisuje Schulz – bez pierwiastków boskich i transcendentnych nie mają szans na realizację...

Wróćmy do pytań, które pozostają po lekturze opowiadania *Wiosna*. Cóż znaczy opisywana w tekście pisarska gleba? I jaką rolę odgrywa ów Demiurg i jego stworzenie w procesie pisania? Czym jest dla Schulza natchnienie? Podejmując próbę odpowiedzi na te pytania, warto sięgnąć po odpowiednie fragmenty *Genialnej epoki*. Bohater opowiadania w odpowiedzi na natchnienie pośpiesznie dokonuje szkiców i malunków. Niczym Noe gromadzi zwierzynę, której ostateczne ratowanie staje się problemem. Staje się twórczym postulatem. W końcowym fragmencie opowiadania Józef pokazuje szkice wypuszczonemu z więzienia Szłomie:

Tobie, Szłoma (...) mogę zdradzić tajemnice tych rysunków. Już od początku nachodziły mnie wątpliwości, czy jestem naprawdę ich autorem. Czasami wydają mi się mimowolnym plagiatem, czymś, co mi zostało podpowiedziane, podsunięte... Jak gdyby coś obcego posłużyło się moim natchnieniem dla nieznanych mi celów [29].

Bardzo sugestywna wypowiedź bohatera na temat samoświadomości sytuacji twórcy kończy się wskazaniem na kobiecie pantofelek. Wyznanie to spotyka się jednak z zaskakującą odpowiedzią złodzieja:

Tego Bóg nie powiedział. (...) Sześć dni stworzenia było bożych i jasnych. Ale siódmego dnia uczuł On obcy wątek pod rękami i, przerażony, odjął ręce od świata, choć jego zapal twórczy obliczony był na wiele jeszcze dni i nocy. O Józefie, strzeż się siódmego dnia... [30]

Czyż nie jest znamienne, że to złodziej, niecnie okradając bohatera, dodatkowo ostrzega go przed utratą twórczego transu?

Michał Paweł Markowski zgadza się, że natchnienie u Schulza – a co za tym idzie, dodajmy, cała koncepcja pisarstwa – wiąże się z objawieniem. „Twórczość, pisze Schulz, jest odpowiedzią na milion olśniewających pytań, którymi (zalewa nas) Bóg” [31]. Jednak dalsza interpretacja *Genialnej epoki* prowadzi już Markowskiego do negacji pojawiających się ciekawych, choć niejasnych wątków metafizycznych a samo objawienie badacz chce w materii pisarstwa Schulza jakoś rozpuścić. Stara się Schulza „zamknąć na ziemi”, zamknąć go w jego własnej, ludzkiej samotności.

Tymczasem tam, gdzie Markowski widzi odpowiedź i diagnozę ostateczną, można dostrzec postulat przekraczania i pójścia dalej. Tam, gdzie Markowski mówi – „tak jest”, można formułować: tak się dzieje, ale wbrew wszystkiemu, poprzez twórczość to zmienimy. Tam, gdzie Markowski widzi projekt, my widzimy zamiar i porażkę. Czy jesteśmy w stanie jakoś rozwiązać zagadkę podziemia opisywanego we *Wiośnie* i erotyzmu uwikłanego w biblijną semantykę w *Genialnej epoce*?

Pisarz, kapłan i uzdrowiciel

Schulz był uzdrowicielem i elektrykiem słowa. Sam podsuwa nam do ręki metaforę techniczno-organiczną. Tam, gdzie słowo martwieje, Schulz pokazuje metodę jego ożywiania. Ożywiania i docierania w głąb, do sensu.

Jego mitologia jest przedziwnej siły tworzeniem wiary pisarskiej. Dla twórcy z Drohobycza poszukiwanie sensu, poszukiwanie odpowiedzi na podstawowe pytania, a więc owo umiłowanie prawdy – filozofia, to filologia.

Mowa jest metafizycznym organem człowieka. Jednakowoż słowo z biegiem czasu sztywnieje, ustala się, przestaje być przewodnikiem nowych sensów. Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają [32].

Mowa, przewodnictwo, spięcia. W tej materii pracuje pisarz. Rola sztuki pisarskiej, jak nazywał ją Schulz – poezji, staje się fundamentalna dla mierzenia się z sensem. Znajdziemy go gdzieś poza, w miejscu niedostępnym codziennej percepcji. „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów” [33]. Zatem to właśnie literatura staje się narzędziem, które przy odpowiednim użyciu pozwala docierać do prawdy, a przynajmniej uzyskiwać jej skrawki – a jeśli nawet to się nie udaje, to pozostaje tęsknota do jej istnienia. Owe „krótkie spięcia” nie są natomiast osiągalne przy trwale osadzonej instalacji słów. Każdy twórca, tworząc swoje dzieło, domyka je, ryzykując tym samym jego obumarciem.

„Dzieła ludzkie mają tę właściwość, że, ukończone, zamykają się w sobie, odcinają od natury, stabilizują się na własnej zasadzie” [34]. By tego uniknąć, Schulz – ostatecznie łącząc język techniczny z organicznym – podpowiada nam, że „życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży się ono do tysiący połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności” [35].

Ptasie królestwo

Ptaki w *Skleпах cynamonowych* to jedna z najważniejszych figur symbolizujących właśnie poezję. Poezja u Schulza to słowo i literatura w ogóle. Jak to ujmował w opowiadaniu *Manekiny*:

Ta ptasia impreza mego ojca była ostatnim wybuchem kolorowości, ostatnim i świetnym kontrmarszem fantazji, który ten niepoprawny improwizator, ten fehmistrz wyobraźni poprowadził na szanice i okopy jałowej i pustej zimy. Dziś dopiero rozumiem samotne bohaterstwo, z jakim sam jeden wydał on wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy, drętwiącej miasto. Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji [36].

To ptasie królestwo, symbolizujące fantazję i świat poezji, rozproszone w opowiadaniu *Ptaki* przez Adełę, wrogą Ojcu siłę, powróci. Powróci w ostatnim opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu*:

Mój ojciec podniósł się na bantach, oblany nagłym blaskiem, wyciągnął rękę, przyzywając ptaki starym zaklęciem. Poznał je, pełen wzruszenia. Było to dalekie, zapomniane potomstwo tej ptasiej generacji, którą ongiś Adela rozpędziła na wszystkie strony nieba. Wracało teraz zwyrodniałe i wybujałe, to sztuczne potomstwo, to zdegenerowane plemię ptasie, zmarniałe wewnątrz. Wystrzelone głupio wzrostem, wyogromnione niedorzecznie, było wewnątrz puste i bez życia. Cała żywotność tych ptaków przeszła w upierzenie, wybujała w fantastyczność. Było to jakby muzeum wycofanych rodzajów, rupieciarnia Raju ptasiego. (...) Jakże wzruszył ojca ten powrót niespodziewany, jakże zdumiewał się nad instynktem ptasim, nad tym przywiązaniem do Mistrza, które wygnany ów ród piastował jak legendę w duszy, ażeby wreszcie po wielu generacjach, w ostatnim dniu przed wygaśnięciem plemienia pociągnąć z powrotem w pradawną ojczyznę [37].

Powrót ojca i powrót jego ptaków kończy się porażką. Walka została podjęta, ale skończyła się klęską. Wesołki, „głupie i bezmyślne plemię”, zaczęli rzucać w ptaki kamieniami i postrącali je, ugodzone pospadały: „wiedły już w powietrzu. Nim doleciały do ziemi, były już bezforemną kupą pierza” [38]. Klęska ojca oznacza codzienność zwyczajnego poranka: „W kuchni, na piętrze, Adela, ciepła od snu i ze zmierzwionymi włosami, meła kawę na młynku, przyciskając go do białej piersi, od której ziarna nabierały blasku i gorąca. Kot mył się w słońcu” [39].

By zrozumieć, co się stało z ptasim królestwem Ojca, musimy powrócić do tematu materii u Schulza. W opowiadaniu *Manekiny* ojciec – po tym jak wycofał się po klęsce swego królestwa – przygodnie natyka się na

seans wieczorny, pracę Poldy i Pauliny, dziewczyn do szycia, które pod nadzorem „nieruchomej pani, damy z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy” przygotowywały się do pracy. Część badaczy (Jarzębski, Markowski) słusznie wskazuje na oczywisty erotyczny kontekst tych seansów: „dziewczęta pozwalały zapalonemu badaczowi studiować strukturę

swych szczupłych i tandetnych ciałek” [40]. W innym miejscu służąca Adela „podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją jak pyszczyk węża” [41]. Ojciec na to „złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął. (...) Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał jak języczek węża. Mój ojciec powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił kroku naprzód, jak automat, i osunął się na kolana” [42]. Kolejna odsłona, w której Adela wstaje i prosi Pauline i Polę o przymknięcie oczu: „Potem podeszła do ojca i z rękoma na biodrach, przybierając pozór podkreślonej stanowczości, zażądała bardzo dobitnie... – – – – – Panienki siedziały sztywno, ze spuszczonej oczyma, w dziwnej drętwości...” [43]. Co się stało, kiedy dziewczęta zamknęły oczy? Wszystko to prowadzi nas w oczywisty erotyczny kontekst, krytycy piszą o fetyszyzmie, masochizmie. Nie jest to jednak przekonywujące. Opisane didaskalia stanowią bowiem tło do wykładu Ojca Jakuba na temat materii. Oto jeden z jego ważniejszych fragmentów:

Demiurgos – mówił ojciec – nie posiadał monopolu na tworzenie – tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które

przez nią przechodzą mdłymi dreszczami. Czekając na ożywienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłych i miękkości, które z siebie w ślepych rojeniach wymajacza [44].

Dopiero w kontekście fragmentu tego wykładu możemy lepiej zrozumieć owe językowe zabiegi. Twórczość to domena męska, domena ducha, to jest ta siła formująca. Materia zaś, kobieta, płodność, kusząca niewyraźnymi uśmiechami, słodkimi okrągłiznami i miękkościami, to nieodzowny materiał sztuki. Tworzenie ma zatem charakter erotyczny, napięcie między duchem a materią, treścią i formą zostaje tu w ten sposób ujęte. Tak będziemy rozumieć ów pantofelek z *Genialnej epoki*. Ziemsko rozumiany erotyzm będzie tą ziemską siłą przewodzącą natchnienie od Boga, który „podpowiada” twórcy.

Ptactwo, królestwo ojca symbolizujące barwność i poezję, zostaje rozproszone przez Adelę, nad którą Ojciec nie panuje. Materia, nad którą Demiurg nie może zapanować, oznacza chaos. Ptaki zaś, pozbawione kontaktu i przywództwa mistrza – stają się puste w środku, obumierają. W *Wiośnie* – najdłuższym opowiadaniu z *Sanatorium pod klepsydrą* – ptaki wyznaczają również odniesienie do lektury:

wszystkie rzeczy są powiązane, wszystkie nici uchodzą do jednego kłębka. Czy zauważyliście, że między wierszami pewnych książek przelatują tłumnie jaskółki, całe wersety drgających, spiczastych jaskółek? Należy czytać z lotu tych ptaków... [45]

Nie przerywać pępowiny mitu. Ożywianie centaury

Zatem obok erotycznego charakteru twórczości, wyzyskiwania owego napięcia między duchem i formą, mężczyzną i kobietą, pisarz, odczytując roszczenie materii, umożliwia – jak nazwał to Schulz – regenerację poćwiartowanego ciała węża. Ale – jak się okaże – tworzenie nie jest tylko biernym poddaniem się natchnieniu. Pisarz mógłby być jak Błękitnooki z *Republiki marzeń*. Czyli kim?

Reżyserem krajobrazów i sceneryj kosmicznych. Kunszt jego polega na tym, że podchwytuje intencje natury, że umie czytać w jej tajnych aspiracjach. Bo natura pełna jest potencjalnej architektury, projektowania i budowania [46].

Głód rzeczywistości twórcy zmienia rzeczywistość dookoła. Jednak ta ingerencja musi podlegać ścisłym regułom:

Dzieło Błękitnookiego nie wystąpiło z wielkich związków kosmicznych, tkwi w nich, do połowy uczłowieczone, jak centaur, wprzęgnięte w wielkie periody natury, nie gotowe jeszcze i rosnące [47].

W innym miejscu Schulz ujmował to tak:

Patrzeć w to wielkie na całe niebo oblicze mitu i czytać zeń i wywróżyć, i wymajaczyć, co w nim się marzy bezimiennie. Wypruć go ostrożnie wraz z korzeniem z łona chmury, schwytać w sidła słów, co przelewało się w tych potencjalnych ładunkach, w tej niezwiązanej błędnej elektryczności, a zarazem nie przerwać pępowiny mitu, nie zamknąć go

przedwcześnie w kształt jednoznaczny i wymierny. Bo dno mitu musi się komunikować z niezrozumiałym i przedślowym, jeśli ma pozostać żywe, tkwić korzeniami w ciemnej ojczyźnie mitycznej [48].

Tak rozumiemy sens opisywanego w *Wiośnie* podziemia.

Witkacy w *Jedynym wyjściu*, gdzie broni natchnienia i – także przy pomocy porodowej metafory – przedstawia delikatną materię procesu twórczego, uważa zgoła inaczej:

Każdy utwór artystyczny musi być wykonany we właściwym czasie. Proces ten jest tak dokładny jak przebieg porodu. Artystyczna intuicja twórcy (...) polega między innymi (...) na tym, żeby rzecz w tym jednym czasie dokonać. (...) Coś dojrzałego chce i musi oderwać się od swego podłoża, na którym powstało, aby ustąpić miejsca nowemu czemuś. Przegapienie chwili takiej, może doprowadzić do zgnicia płodu wewnątrz twórcy lub do porodów martwych – przedwczesne gwałcenie naturalności tego procesu w imię spraw ubocznych, życiowych, doprowadza też do ciężkich chorób artystycznych, a nawet do zupełnej impotencji twórczej [49].

Schulz swymi *Sklepami* – jak się zdaje – nadwątlił Witkacowski upór przy formule sztuki jako czystej formy. Ale nie są to stanowiska antagonistyczne. O ile Witkacy ma na myśli wydobyć z siebie czegoś, o tyle Schulz odnosi się do literatury rozumianej jako wartość najwyższa. Pisarz odpowiada jakoś na wezwanie materii i niczym Bóg

uwalnia jej potencję, a jednocześnie pozwala jej tkwić w rejonach, w których tkwiła przed uzyskaniem formy. W *Manekinach* tak jeszcze ujmie Schulz rolę Jakuba twórcy:

Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzeni 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 wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko, regionami wielkiej herezji [50].

W ostateczności więc mamy tu do czynienia z dwoma „wielkimi heretykami”.

Trzecią formułą ujmowania charakteru twórczości – obok erotyzmu i wyzwalania twórczego potencjału z materii – jest podświadomość. O tym Schulz pisał w liście do Witkacego, kiedy opisywał swoje najwcześniejsze obrazy z dzieciństwa, obraz dorożki i dziecka niesionego na rękach przez ojca. „Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy” [51]. Jak pisał Schulz, twórczość tak rozumiana będzie jednak wielką dedukcją z gotowych założeń, będzie hermeneutyką owych pierwotnych, mitologicznych marzeń i rojeń, będzie interpretacją. „Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźalne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania »wszystkiego« – jest najsilniejszą podniętą twórczą” – pisał Schulz w odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich” [52]. Schulz znalazł te możliwości językowe, których koniec ogłosił Witkacy. Otworzył drogę do niewyraźalnych

marzeń o wielkiej polskiej literaturze, której nie chcą dostrzec gorszący się ideolodzy. „Obudźcie się – wołałem – pospieszcie mi z pomocą (...) jak mam sam jeden odpowiedzieć na milion olśniewających pytań, którymi mnie Bóg zalewa?” – pyta przywoływany już narrator *Genialnej epoki* [53].

Twórczość ma także i ten aspekt, charakter nie tylko naśladowania Boga, ale wręcz odpowiadania na jego pytania, próby wyrażania tego, czego być może wyrazić się nie da. Wszystkie te formuły ujmowania charakteru twórczości pisarskiej – erotyczna, egzegetyczna, wywołująca, demiurgiczna – u Schulza łączą się. Nie otrzymujemy jednak jakiegoś spójnego systemu przekonań. Schulz nie jest – podobnie jak Witkacy – teoretykiem pragnącym stworzyć spójny system przekonań. Wydaje się, że raczej każdorazowo poszukuje doskonałej metody na przetrwanie poprzez sztukę. A marzenie o „ostatecznym sformułowaniu świata” jest marzeniem o jakimś wielkim artystycznym spełnieniu, nie o pracy teoretycznej. Może dlatego udaje się Schulzowi utrzymywać swoisty podwójny rytm – pokornej tęsknoty za absolutem i zarazem ironii wobec niej. Píše: „Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról” [54].

Lęk przed przyszłością, samotność, uczucie nieadekwatności, swoisty dystans i poczucie humoru, wiara w literaturę, która nie tyle koi, ile pozwala przetrwać, daje schronienie, a zarazem stanowi jedyną rękojmnię, narzędzie, w obłaskawianiu Natury, materii, treści, substancji, które bez końca wymagają od twórcy gotowości do

uwalniania. Tak w największym skrócie rysuje się koncepcja twórczości Schulza. Pisarza, dla którego literatura była sensem, ale i jedyną możliwą drogą, narzędziem i marzeniem ostatecznego formułowania swojego świata „bez żadnych koncesji i ustępstw”.

Najciekawszą metodą na zbliżanie się do Schulza, czy – jak marzyło się Markowskiemu – egzystencjalną rekonstrukcją dzieła pisarza, będzie podglądanie autora *Sklepów cynamonowych* i pisanie. By to zbliżenie było możliwie najpełniejsze, krytyk, historyk literatury musiałby zostać pisarzem. Sam Schulz, jak się okazuje, pozostaje wciąż jeszcze nie dość oswojonym nauczycielem tego, jak możliwe jest życie jako pisanie. Schulz wskrzesza coś, co – podobnie jak dzieło Prousta – wywoływało spory o to, czy sztuka może być religią. To może przynosić wielkie dzieła, ale nie daje gwarancji niczego. Literatura nie jest zabawą dla tych, którzy gwarancji sukcesu się domagają. Lecz czy to powód, by wyrzekać się „Proustów”?

Jakub Lubelski

Literatura podmiotu

Schulz B., *Proza*, Kraków 1964.

Schulz B., *Wolność tragiczna* [w:] *Listy, fragmenty: wspomnienia o pisarzu*, Kraków 1984.

Literatura przedmiotu

Bolecki W., *Mityzacja rzeczywistości: koncepcja literatury Brunona Schulza* [w:] tegoż, *Modalności modernizmu. Studia. Analizy. Interpretacje*, Warszawa 2012.

Bolecki W., *Witkacy – Schulz – Gombrowicz* [w:] tegoż, *Polowanie na postmodernistów*, Kraków 1999.

Calasso R., *Literatura i bogowie*, Warszawa 2001.

Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Pogranicze 2002.

Gombrowicz W., *Dziennik*, t. I, Kraków 2007.

Gombrowicz W., *Dziennik*, t. II, Kraków 2007.

Gombrowicz W., *Listy do Brunona Schulza*, „Kultura” 1976, nr 17.

Markowski M. P., *Powszechna rozwiązłość*, Kraków 2012.

Urbanowski M., *Bruno Schulz i polityka*, „Wielogłos” 2013, nr 2.

Witkiewicz S. I., *Jedyne wyjście*, Warszawa 1968.

Przypisy:

1 B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 647.

2 Tamże, s. 567.

3 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Pogranicze 2002, s. 474–475.

4 Tamże, s. 95.

5 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiąłość*, Kraków 2012, s. 28.

6 Inspiracji dostarcza Włodzimierz Bolecki, autor tekstów: *Mityzacja rzeczywistości: koncepcja literatury Brunona Schulza* [w:] tegoż, *Modalności modernizmu. Studia. Analizy. Interpretacje*, Warszawa 2012; *Witkacy – Schulz – Gombrowicz* [w:] tegoż, *Polowanie na postmodernistów*, Kraków 1999.

7 M. Urbanowski, *Bruno Schulz i polityka*, „Wielogłos” 2013, nr 2.

8 J. Ficowski, *Regiony...*, dz. cyt., s. 156.

9 W. Gombrowicz, *Listy do Brunona Schulza*, „Kultura” 1976, nr 17.

10 J. Ficowski, *Regiony...*, dz. cyt., s. 151.

11 Tamże, s. 153.

12 B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 48.

13 Tamże, s. 49.

14 Tamże, s. 61.

15 Tamże.

16 Tamże, s. 62.

17 Tamże, s. 63.

18 B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 683.

19 Tamże.

20 R. Calasso, *Literatura i bogowie*, Warszawa 2001, s. 142.

21 B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 404–405.

22 J. Ficowski, *Regiony...*, dz. cyt., s. 157–158.

23 W. Gombrowicz, *Dziennik*, t. II, dz. cyt., s. 161.

24 B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 201.

25 Tamże, s. 202–203.

26 Tamże, s. 217.

27 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość*, dz. cyt., s. 132.

28 Tamże, s. 167.

29 B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 189.

30 Tamże, s. 189–190.

31 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiążłość*, dz. cyt., s. 135.

32 B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 445.

33 Tamże, s. 444.

34 Tamże, s. 408.

35 Tamże, s. 443.

36 Tamże, s. 72.

37 Tamże, s. 156–157.

38 Tamże, s. 157.

39 Tamże, s. 158.

40 Tamże, s. 77–78.

41 Tamże, s. 84.

42 Tamże, s. 84–85.

43 Tamże, s. 88.

44 Tamże, s. 80.

45 Tamże, s. 225.

46 B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 408.

47 Tamże.

48 B. Schulz, *Wolność tragiczna* [w:] *Listy, fragmenty: wspomnienia o pisarzu*, Kraków 1984, s. 40.

49 S. I. Witkiewicz, *Jedyne wyjście*, dz. cyt., s. 128–129.

50 B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 79.

51 Tamże, s. 681.

52 B. Schulz, *Republika marzeń. Utwory rozproszone*, wybór, opracowanie i posłowie J. Ficowski, Warszawa 1993, s. 63–64.

53 B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 123.

54 Tamże, s. 682–683.