

## **Schulzowska wielkość ducha. Rozmowa z Tomaszem Wójcikiem**

Schulz pisze o zjawiskach takich jak małość i wielkość, uważając, że w wieku XIX zaczęliśmy zapominać wielkości, oddając się małości. Uważa, że zwyciężyła „psychologia, pragmatyzm, realistyczne metody historii”, że „wysunięto nieosobowy proces dziejowy, cyfry i statystykę”. Ale te wszystkie metody nie obejmują sfery ducha – mówił Tomasz Wójcik w rozmowie z Martą Kowalczyk dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Bruno Schulz. W obronie wielkości”.

**Marta Kowalczyk (Teologia Polityczna): Jakie widzi Pan przyczyny tego zjawiska, że od kilkudziesięciu lat, od lat sześćdziesiątych, nieustannie rośnie zainteresowanie twórczością Brunona Schulza? Piszą o nim nie tylko poloniści, ale i filozofowie, kulturologi, psychologowie.**

**Tomasz Wójcik (Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski):** Właściwie to zainteresowanie można datować jeszcze wcześniej, na lata, kiedy Bruno Schulz debiutował – lata trzydzieste. Oczywiście wówczas to zainteresowanie było dość ograniczone i elitarne, został dostrzeżony przede wszystkim w kręgach literackich. Szerszej recepcji w takim znaczeniu, o jakim Pani myśli w odniesieniu do czasów powojennych, wtedy jeszcze nie było. Rzeczywiście jest tak, że odwilż październikowa przełamała nieobecność Schulza w szerszym odbiorze. Ta nieobecność można tłumaczyć wielorako – wojną, śmiercią

pisarza, później socrealizmem. To są rzeczy oczywiste, których nie trzeba rozwijać. Wraz z odwilżą nastąpił powrót do lektury wielu zmarginalizowanych autorów dwudziestolecia – oprócz Schulza do Bolesława Leśmiana, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza.

Zasadniczą przyczyną nieustannego funkcjonowania Schulza jest zadziwiająca pojemność tego skromnego dzieła. Jest ono objętościowo niewielkie, mieści się tak naprawdę w jednej książce średnich rozmiarów. Oczywiście rozrosło się dzięki staraniom zwłaszcza Jerzego Ficowskiego i jego pracowitemu wydobywaniu z nieistnienia korespondencji Schulza. Ale gdyby nie epistolografia, która uzupełnia prozę, to w zasadzie dzieło to ograniczyłoby się do dwóch przeciętnych rozmiarów tomów opowiadań i kilkunastu szkiców. Istnieje zatem jaskrawa dysproporcja pomiędzy objętością tego dzieła a jego pojemnością znaczeniową, ideową, światopoglądową, filozoficzną. Kryje w sobie po prostu ogromny potencjał poznawczy, można się nawet dziwić, że ciągle niewyczerpany. Stan badań nad tym pisarstwem wielokrotnie przerósł jego objętość.

**Czy literacka *Ulica Krokodyli* to diagnoza społeczna rzeczywistości niepokojącej przez swą brzydotę, rozpad, degradację, czy też wyraz potępienia sformułowany przez przerażonego korupcją i zepsuciem obyczajów moralistę?**

Schulz pisze, że w XIX wieku zaczęliśmy zapominać o wielkości, oddając się małości. Uważa, że zwyciężyła „psychologia, pragmatyzm, realistyczne metody historii”. Ale te metody nie obejmują sfery ducha. Jeśli mamy rozmawiać o diagnozie moralnej czy społecznej, to

może warto przypomnieć, że dzieło Schulza nie powstawało w próżni historycznej czy społecznej. Powstawało w bardzo konkretnym miejscu i w bardzo konkretnym czasie. Co więcej, i to miejsce, i ten czas były niesłychanie interesujące. Przypomnę, że dzieciństwo i młodość pisarza spędzona w Drohobyczu to czas głębokich przemian i przewartościowań w kulturze, przełom XIX i XX wieku. W Polsce można to ująć formułą „narodzin nowoczesności”, jak pisał o tym Czesław Miłosz – zmiany obyczajowe, mentalne, społeczne, a w tle również zmiany ekonomiczne. I na to chcę postawić akcent, jeśli mamy zmierzać w stronę *Ulicy Krokodyli*, bo ten wątek jest jakoś marginalizowany. Drohobycz, jak można przeczytać w przewodnikach międzywojennych, był stolicą zagłębia naftowego. To była wielce obiecująca gałąź przemysłu. W samym Drohobyczu działały dwie duże rafinerie. Brat pisarza pracował w przemyśle naftowym. Schulz miał okazję, o czym bezpośrednio nie pisze w swoich opowiadaniach, cały ten świat wielkiego przemysłu, w sensie także ekonomicznym czy finansowym, obserwować z bliska. Oczywiście też obserwować z szerszej perspektywy, tak jak to Tomasz Mann (zresztą ulubiony autor pisarza) zarysował w *Buddenbrookach* – to znaczy z perspektywy dziejów upadku pewnej rodziny, która jeszcze kontynuowała czy próbowała kontynuować wzorce i style XIX-wiecznego kupiectwa. Ale wokół pojawiał się już zupełnie inny świat – nowoczesność, amerykańizm, tandeta, komercja. To były znaki czasu zmieniającego się w epoce Schulza, które widział w tej drohobyckiej rzeczywistości, a równocześnie przeczuwał dalsze konsekwencje tych zjawisk i procesów.

**Nowoczesność i wielkowiejskość na przykładzie *Ulicy Krokodyli*, bo tym szlakiem zmierzamy, to „papierowa imitacja, fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlorocznych gazet”, czyli imitatywność i nieoryginalność. Co w takim razie według Schulza jest fundamentem?**

*Ulica Krokodyli* stała się ikoną refleksji społecznej i cywilizacyjnej pisarza, jego zmysłu rejestrowania zjawisk nowoczesnej wytwórczości i nowoczesnego handlu oraz skutków ubocznych, które z nich wynikają, jak również namysłu nad fenomenem czy anatomią nowoczesnego miasta. Drohobycz nie był dużym miastem, liczył w tej epoce mniej więcej trzydzieści tysięcy mieszkańców, ale te wszystkie procesy docierały do Galicji przed rokiem 1918 czy później do polskiego międzywojennego Drohobycza. Pytanie, gdzie Schulz szuka fundamentu, jest bardzo trudne. Na poziomie moralnym czy społecznym trudno go znaleźć. Łatwiej szukać – do tego zagadnienia chcę jeszcze powrócić – na poziomie filozoficznym czy – ściślej – ontologicznym. Awersja, niechęć, lęk wobec wielkiego miasta to odczucie wówczas dość powszechne, podzielane przez wielu socjologów, kulturoznawców, pisarzy. To jest też trochę spadek po epokach poprzednich, po romantyzmie i modernizmie, zwłaszcza w kulturze polskiej, która była tradycyjnie rustykalna, odwrócona od miasta. Jak to sugestywnie wypowiedział Czesław Miłosz: naród, który „nie ma ni miast ni pomników”.

### **Czy możemy interpretować konstrukcję Schulzowskiego narratora i bohatera (dziecięcego) jako wyraz ucieczki przed nowoczesnością?**

Ucieczka jest słowem nacechowanym w jakiś sposób pejoratywnie. Tak jakby pisarz nie mógł sobie z czymś poradzić. Użyłbym go z wielkim dystansem. Nie jest trudno wpisać Schulza w rolę eskapisty, który ucieka w mitologię, dzieciństwo, Drohobycz. Nie chce zmierzyć się z

wyzwaniami, które nadchodzą. Jest załęczony, nie opuszcza Drohobycza. Widzę to raczej jako pewną kontrpropozycję – jako budowanie świata o pewnej konsystencji czy pewnej tożsamości.

### **Mamy zatem propozycję nienegatywnej mitologizacji dzieciństwa. Jaki projekt odmiennej filozofii egzystencji tworzy Schulz?**

Słowo projekt wydaje się bardziej właściwe niż figura ucieczki. Projekt jest zawsze jakoś konstruktywny i przyszłościowy. W liście otwartym do Stanisława Ignacego Witkiewicza pisarz wskazał, że sztuka jest właściwie nieustanną relekturą, jeśli o sztuce mowa, lub reinterpretacją, jeśli o egzystencji mowa, tego, co nazywał źródłami i zasobami dzieciństwa. Użył sugestywnej metafory węzła, pisząc, że dzieciństwo jest jak zadany nam na początku węzeł. Potem próbujemy go rozplątać, by zrozumieć jego sensy i znaczenia. Ale ruch rozplątywania kończy się odwrotnie – jeszcze większym splątaniem tego węzła, który narasta i wymaga wciąż nowych odczytań. Już sama wspomniana metafora wystarczy, by docenić wagę tego momentu i doświadczenia egzystencji.

**Bruno Schulz pisze do Andrzeja Pleśniewicza w 1936 roku: „ten rodzaj sztuki, jaki leży mi na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest dojrzeć do dzieciństwa”.**

W tym fragmencie pojawiają się bardzo ważne formuły – przede wszystkim formuła „genialnej epoki”, do której Schulz był szczególnie przywiązany. Tak przecież jest zatytułowane jedno z jego opowiadań. „Genialną epoką” miałyby być dzieciństwo. A ruch regresji jest jednocześnie w jego rozumieniu ruchem progresywnym. Dlatego mówi o dojrzewaniu do dzieciństwa, odwraca wektory, rozumie dzieciństwo jako cel, a nie jako pozostawione za sobą dziedzictwo. To trochę tak jak z utopią regresywną, skierowaną w przeszłość. Schulz też nie mówi o tym wszystkim w trybie dokonanym, lecz w trybie warunkowym: „gdyby można było”. Wykonuje ruch powrotu, ale ruch nieskończony tak, jak nieskończony jest punkt, do którego powraca.

**Kluczem do rzeczywistości satysfakcjonującej, spełnionej, mogłaby być ewangeliczna wręcz ufność dziecka. Schulzowi jej zabrakło.**

Jeśli mówimy o splocie obsesji, wycofań, niepokojów, lęków, ich ślady czy świadectwa dałoby się odnaleźć w biografii pisarza. Na przykład często wydobywany, biograficznie potwierdzony kompleks masochizmu. Przypomina mi się fragment dziennika Witolda Gombrowicza, w którym dokonuje on konfrontacji siebie z Schulzem: ja byłem ekspansywny, on się chował, ja wykonywałem ruch do przodu, on do tyłu, ja wybierałem istnienie, on nieistnienie. Z jakimś upodobaniem, z jakąś perwersją. W tym kontekście odczytuje się nawet śmierć Schulza w Drohobyczu w 1942 roku jako gest wybrany, a nie konieczność narzuconą przez okoliczności.

**Przyjrzyjmy się słowom zaczerpniętym z opowiadania *Wiosna*. Proroczy sen młodego Józefa zdefiniowany zostaje jako „oczywisty plagiat popełniony na innym Józefie”, gdzie zamiast biblijnych pokłonów słońca i gwiazd widzimy paradę planet. Czy można powiedzieć, że cała Schulzowska księga to plagiat geniuszu tworzenia?**

W jakimś sensie ma Pani rację. Można przywołać metafory kluczowe dla całego dzieła Schulza, mianowicie metafory Księgi, autentyku i plagiatu. Księga jest niewyczerpanym motywem, arcytoposem tej twórczości. Ale właściwie gdzie jest ta Księga? Jeśli się odnajduje, zawsze okazuje się zdegradowana. Okazuje się na przykład zbiorem starych gazet czy szpargałów. Wysoka mitologia napotyka parodię, ironię, groteskę. Dlaczego jednak tak się dzieje? Zapewne można by to odczytywać w jeszcze głębszych kategoriach ontologicznych. Istnienie jest nieustannym procesem. Nigdy nie można cofnąć się i wskazać jednoznacznie źródła. Jak pisze Schulz we wspomnianym „liście”, „życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia”. Na tym właśnie polega kłopot z szukaniem fundamentu, o którym wcześniej rozmawialiśmy. Ta regresja jest w pewnym sensie nieskończona. Szukamy autentyku, ale wędrujemy poprzez korowód czy łańcuch plagiatów, kopii, wersji i trudno dotrzeć – użyję tutaj Schulzowskiej metafory – do Księgi.

**Schulz nie potrafi zbliżyć się do świata, ale szuka bliskości człowieka. W liście z 1934 roku pisze do Tadeusza Brezy: „Potrzebny mi jest towarzysz. Potrzebna mi jest bliskość pokrewnego człowieka. Pragnę jakiejś poręki świata**

**wewnętrznego, którego istnienie postuluję. Wciąż tylko trzymać go na własnej wierze, dźwigać go wbrew wszystkiemu siłą swej przekory - jest trudem i udręka Atlasa”.**

Zwraca Pani uwagę na ciekawy paradoks. W szkicach i listach Schulz pisał o potrzebie samotności. Pisał o tym wprost. W „liście” do Witkacego użył chemicznej metafory, nazywając samotność „odczynnikiem doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów”. To piękna, wizualna przenośnia. Samotność była traktowana jako konieczny warunek i źródło twórczości artystycznej. To przecież, przypomnę, była epoka modernizmu, w której wzorzec indywidualizmu jako koniecznego warunku sztuki był bardzo silny. Schulz nie jest w tej mierze specjalnie oryginalny. Sztuka jest dziełem absolutnie indywidualnym, jak twierdził Stanisław Ignacy Witkiewicz i wielu innych artystów tego okresu. To na planie artystycznym. A równocześnie – tak jak w listach do Tadeusza Brezy – skarżył się na drohobycką samotność. Twierdził, że jest odcięty od świata, od prądów literackich i kulturalnych, skazany na jałowość wegetacji prowincjonalnego nauczyciela. Narzekał na te rzeczy. Jakimś rozwiązaniem była bardzo obfita korespondencja z różnymi adresatami. Tylko część z niej ocalała. Korespondencja ta jest widomym dowodem nieustannego poszukiwania partnerów intelektualnych.

**Czy Schulz ustawia rzeczywistość biegunowo – między wielkością duchową a światem materialnym? Jakub ze *Sklepów cynamonowych* przeżywa swoją klęskę w świecie konkretnym – obrotu pieniężnego. Niezrozumiany przez rodzinę – zaczyna życie w świecie idei.**

Znowu dużo wyjaśnia kontekst epoki. Epoka ta bardzo silnie akcentowała niewspółmierność czy niemożność pogodzenia świata ducha i świata materii. Można to przeformułować – świata sztuki i świata życia praktycznego, codziennego. Schulz jest wytworem tego myślenia. Jednym z jego ulubionych autorów był Tomasz Mann, który wielokrotnie podejmował tę problematykę, a też pokazywał konsekwencje tej niemożności pogodzenia sztuki i życia (w *Buddenbrookach*, w opowiadaniu *Tonio Kröger* i w innych tekstach). Wskazała Pani postać ojca, Jakuba – kluczową dla opowiadań Schulza. W jej działaniach ten konflikt wyraża się w sposób radykalny. To już nawet nie jest konflikt pomiędzy dawnym, tradycyjnym kupiectwem, rzetelnym, uczciwym handlem a nowoczesną, nieuczciwą komercją. To jest konflikt sięgający znacznie głębiej – sięgający właśnie tej niewspółmierności pomiędzy sferą ducha i sferą materii. Pomiedzy wzlotami ojca, dosłownymi, jeśli myślimy o jego hodowli ptaków na strychu – ojciec niemalże unosi się z tymi ptakami, co oczywiście ma sens metaforyczny – a przyziemnością, płaskością i trywialnością domowego otoczenia, której uosobieniem jest Adela czy dziewczęta ściągające ojca z tych wzlotów na inny poziom – poziom materii, ciała, erotyki. To wszystko jest oczywiście bardzo silnie nasycone ironią.

Pytanie jest też takie, na ile postać ojca jest zmitologizowana po to, żeby tę antynomię wyraźniej wydobyć, a na ile Schulz rzeczywiście przenikliwie odczytał pewne zjawiska i procesy już nie tyle społeczne czy ekonomiczne, ile kulturowe i duchowe. To znaczy te zjawiska, które Theodor Adorno nazwał przejawami „odczarowania świata”. Świat ducha, świat idei, jakkolwiek rozumiany, jest czy będzie coraz bardziej przenikany przez materialność, codzienność, przyziemność, trywialność, masowość. Chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę na mniej znany szkic Brunona Schulza zatytułowany *Powstają legendy*.

Autor wyraźnie solidaryzuje się w nim z pewnym typem myślenia pierwszych dekad XX wieku. Twierdzi, że źródłem tych wszystkich zjawisk był wiek XIX. Wiek, w którym materia pokonała w jakiejś mierze ducha. Pisze o zjawiskach takich jak małość i wielkość, uważając, że właśnie w wieku XIX zaczęliśmy zapominać wielkość, oddając się małości. Uważa, że zwyciężyła „psychologia, pragmatyzm, realistyczne metody historii”, że „wysunięto nieosobowy proces dziejowy, cyfry i statystykę.” Ale te wszystkie metody nie obejmują sfery ducha. Mogą jedynie objaśnić porządek społeczny czy ekonomiczny, a jednostkę opisać jako uosobienie cech przeciętnych, typowych, statystycznych. Natomiast nie wyjaśnią ducha, nie wyjaśnią wielkości, nie wyjaśnią głębi. W tej mierze zupełnie zawodzą.

*Rozmawiała Marta Kowalczyk*