

Włodzimierz Bolecki: Motywy nietzscheańskie w twórczości Schulza

W recepcji Schulza nietzscheanizm staje się bowiem składnikiem filozofii istnienia, bytu, żywiołu natury etc. Jest to nietzscheanizm przefiltrowany przez idee Bergsona, ale jeśli by szukać dla niego jakichś interpretacyjnych paralel, to można by zapewne wskazać tę interpretację Nietzschego, której dokonał Heidegger – pisał Włodzimierz Bolecki. Publikujemy jego tekst w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: Bruno Schulz. W obronie wielkości.

1.

Artykuł Stefana Chwina „Grzeszne manipulacje”. *Historia sztuki a historia medycyny*[1] poświęcony twórczości Brunona Schulza zyskał ogromną popularność i do dziś uważany jest przez badaczy Schulza za przełomowy. Chwin interpretował tak zwane „grzeszne manipulacje”, o których stale mówi się w opowiadaniach Schulza. Na czym polegają te „grzeszne manipulacje”?

Jakub, ojciec narratora opowiadań, jest hodowcą ptaków. Z Niemiec, z Holandii i z Afryki sprowadza jaja ptasie, które daje do wysiadywania „ogromnym kurom belgijskim”. Jakub organizuje też „ptasie wesela”, trzymając na strychu „stęsknione ptasie narzeczone”, do których przylatują ptaki z okolicy Drohobycza. Narrator opowiadań komentuje,

że hodowla ta była sprzeczna z naturą i że „lepiej jej nie wywlekać na światło dzienne”. Chodzi o to, że Jakub wyhodował ptasie hybrydy, niepodobne do swoich rodziców i przodków. Pojawiają się ptaki dwugłowe, wieloskrzydłe i jednoskrzydłe, niektóre latają na wznak, inne są ślepe. To sztucznie wyhodowane potomstwo zostało zdeformowane i gatunkowo, i genetycznie. Hodowla ptaków kończy się więc degeneracją ich kształtów. Jakub jest autorem koncepcji, zgodnie z którą w naturze nie ma żadnych granic – formy, które ona przybiera, są przypadkowe, wszystko może w dowolnym momencie i w dowolnym kierunku przekroczyć swoje granice. Chwin dodaje tu komentarz, że ta ptasia historia ma ukryty sens filozoficzny i łączy się z innymi opowiadaniem Schulza, których tematem są niepokojące moralnie metamorfozy ludzi.

Bohater tych opowiadań, Jakub, marzy bowiem o stworzeniu człowieka na kształt manekina. W demiurgicznej fantazji Jakuba-ornitologa miejsce ptaków zajmuje kobiece ciało. W swoich teoriach Jakub unieważnia zasadę psychocieleśnej integralności osoby ludzkiej, traktując ciało jak przypadkowe i zmienne skupienie materii. Z ciałem można zrobić wszystko, a ontologiczna odrębność osoby i jej ciała jest fikcją, co podkreśla deklaracja Jakuba: „*Principium individuationis* furda!”. W opowiadaniach Schulza – komentuje ten wątek Chwin – odnajdujemy opowieść o eksperymentalnym fabrykowaniu nowego człowieka, połączonym z radosną desakralizacją osoby, z radością, która płynie z pozbycia się zasady *principium individuationis*. Skąd ten temat wziął się w twórczości Schulza? – pyta Chwin. Jego zdaniem Schulz przejął go z odkryć medycyny i biologii XX wieku. Dzięki eksperymentom Alexisa Carrel'a już na początku ubiegłego wieku rozpoczęła się epoka transplantacji. Transplantacja kolejnych organów zmieniła więc obraz granicy ludzkiego ciała oraz tożsamości człowieka. Transplantacji towarzyszyło powstanie genetyki, która do pojęcia życia

wprowadziła koncepcję informacji genetycznej. Z kolei manipulacje tymi informacjami otworzyły drogę do eliminowania organizmów słabszych i tworzenia organizmów udoskonalonych, na przykład w botanice, ale także niestety, udoskonalonych ludzi, co znalazło wyraz w powstaniu eugeniki. Nowe odkrycia medycyny, na przykład elektroterapia, doprowadziły z kolei do przesunięcia granicy pomiędzy życiem a śmiercią, inne – do przekraczania granicy pomiędzy płciami. Przedstawienia tych naukowych eksperymentów można odnaleźć w sztuce XX wieku, zwłaszcza w dziełach ekspresjonistów, futurystów i surrealistów. Ich literackiego przetworzenia możemy się doszukać także w twórczości Schulza. Chwin przypomina, że w opowiadaniach Schulza pojawia się też wątek przeciwny wizji tworzenia nowych organizmów za pomocą eksperymentów genetycznych i transplantacyjnych. W drugiej części *Traktatu o manekinach* Jakub dokonuje charakterystycznej inwersji. Najpierw chciał stworzyć człowieka na obraz manekina, potem zamierza stworzyć manekina na obraz człowieka. Innymi słowy, chce nie tylko przywrócić zasadę *principium individuationis*, czyli osobowej i cielesnej tożsamości, ale na dodatek chce uczynić ją także zasadą przedmiotów martwych.

Zdaniem Chwina w ten sposób w prozie Schulza mamy do czynienia z wewnętrznym konfliktem, to znaczy z dwiema sprzecznymi ocenami „grzesznych manipulacji” biologicznych. Z jednej strony w latach trzydziestych takie eksperymenty świadczyły o estetycznej pokusie zawartej w ideologii eugenicznej, która była bliska marzeniom artysty--demiurga. Artysta ten – reprezentowany w opowiadaniach Schulza przez Jakuba – stwarza przecież nowe światy, nie licząc się z ograniczeniami materii. Z drugiej zaś w utworach Schulza tym marzeniom zostało jednak przeciwstawione moralne dążenie do odbudowy tożsamości ciała i materii. „Schulz jednak – pisze Chwin – nie potrafił do końca odrzucić estetycznej perspektywy

materialistycznego witalizmu, która nadawała rozmach jego wyobraźni”. W jego wyobraźni nie istniało bowiem żadne filozoficzne uzasadnienie dla potępienia genetyczno-transplantacyjnych manipulacji na żywej materii. Ten konflikt – kończy swą sugestywną interpretację Stefan Chwin – powoduje, że na pozór oderwana od rzeczywistości twórczość Schulza dotyka najbardziej niepokojących pytań wieku XX.

2.

Choć interpretacja Chwina zwraca uwagę na niezauważony wcześniej historyczny kontekst opowiadań Schulza, to – moim zdaniem – jest ona całkowitym nieporozumieniem. Nie tylko nie da się jej uzgodnić z filozoficzną i estetyczną koncepcją sztuki, którą Schulz przedstawiał w komentarzach do swojej twórczości, ale jest ona też sprzeczna z elementarnymi sensami jego utworów. Interpretacja ta jest bowiem oparta na tezie, że obrazy hybryd są wyrazem obaw pisarza przed manipulowaniem tożsamością człowieka. W koncepcji sztuki Schulza takiej tezy jednak nie ma, a jej modalność, to znaczy lęk przed dezintegracją osoby ludzkiej, jest modalnością zupełnie innej koncepcji kultury[2] oraz współczesnych nam dylematów tak zwanej bioetyki.

Tą samą drogą, co Chwin, poszedł Jerzy Jarzębski. Zwrócił on jednak uwagę, że pojęcie *principium individuationis*, które w interpretacji Chwina odgrywa kluczową rolę, jest zaczerpnięte z pism Nietzschego[3]. Zdaniem badacza, tematy nietzscheańskie są obecne w opowiadaniach Schulza jedynie „w parodystycznym ujęciu”. Jarzębski pisał: „Trudno wyobrazić sobie osobowości od siebie bardziej odległe niż nieśmiały i skłonny do samoponiżenia Schulz i wpatrzony w swój

ideał

Dionizos i Mesjasz są w świecie Schulza dwoma symbolami kosmicznej odnowy świata, święta wiosny, oczyszczenia, odrodzonej wegetacji, wiecznego powrotu i „zbawienia świata”

«nadczołowieczeństwa» Nietzsche”[4]. To prawda, jeśli chodzi o ich osobowości, jednak relacjami idei w dziełach obu autorów rządzą zupełnie inne reguły. Spróbuję więc uzasadnić tezę, że twórczość Schulza zawdzięcza bardzo dużo filozofii sztuki Fryderyka Nietzschego. Temat ten nie był jednak dotąd systematycznie analizowany w polskich badaniach twórczości Schulza, dlatego moje rozważania mają jedynie charakter wstępny. Znamienne, że w cennej książce *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy* nazwisko Schulza nie pojawia się ani razu[5].

Relacja Schulz – Nietzsche, jak mi się zdaje, jest częścią co najmniej czterech znacznie rozleglejszych obszarów tematycznych. Pierwszy, najbardziej rozległy, obejmuje miejsce idei Nietzschego w modernizmie wschodnioeuropejskim[6]. Drugi to wpływ Nietzschego na literaturę polskiego modernizmu, który (wpływ) jedynie we wczesnej fazie – do lat dwudziestych – wydaje się dość dobrze rozpoznany[7]. Trzeci obszar to oddziaływanie literatury niemieckiej, szczególnie tradycji fantastycznej i mitologicznej, na wyobraźnię Schulza[8], który wielokrotnie wskazywał na takie związki. A wreszcie czwarty obszar, najwęższy, dotyczy miejsc występowania konkretnych idei Nietzschego w twórczości Schulza. W tym szkicu zajmę się jedynie tym ostatnim.

Jednak o którejkolwiek z tych kwestii jest mowa, pamiętać trzeba, że wpływ Nietzschego na kulturę intelektualną i artystyczną modernizmu rzadko miał charakter bezpośrednich nawiązań czy dosłownych cytatów. Idee Nietzschego krążyły w piśmiennictwie modernistycznym często jako anonimowe lub przefiltrowane przez inne, a także nawet jako świadectwa zdeformowanej recepcji niemieckiego filozofa.

Jakie zatem elementy pozwalają na tworzenie paraleli Nietzsche – Schulz? Kategoria *principium individuationis* – która ma bardzo długą tradycję – funkcjonuje w Schulzowskiej koncepcji literatury niewątpliwie w takim samym sensie, w jakim używał jej Nietzsche w *Narodzinach tragedii*, to znaczy jako kryterium podziału na sztukę apollinijską i dionizyjską. Obecność tej kategorii w utworach Schulza świadczy o tym, że pisarz gruntownie znał twórczość Nietzschego. Polskie wydanie *Narodzin tragedii* ukazało się w roku 1907 w przekładzie Leopolda Staffa i było jedną z najpopularniejszych książek Nietzschego w Polsce[9]. O idei sztuki dionizyjskiej Schulz wypowiedział się *expressis verbis* z nieukrywaną fascynacją. Jego krótki komentarz ma charakter manifestu. Oto słowa Schulza: „[...] czujne pogotowie intelektu nie zabezpiecza przed wiecznie otwartą pokusą głębin przedludzkich, przed fascynacją sfery podkulturalnej, przed podszeptem chaosu. Natrafiamy tu na autentyczną i niesfałszowaną żyłę tej zdyskredytowanej przez szarlatanów, literacko i intelektualnie zdyskredytowanej sfery, którą Nietzsche nazwał dionizyjską”[10]. W deklaracji Schulza mamy zatem do czynienia nie z parodią myśli Nietzschego – jak można by sądzić na podstawie opowiadania *Kometa*[11] – lecz z wyrażonym wprost entuzjazmem dla nietzscheańskiej filozofii kultury, to znaczy dionizyjskości. Twierdzę, że najważniejsze punkty filozofii sztuki Schulza wywodzą się wprost z pism Nietzschego. Ta koncepcja musiała być dla Schulza interesująca z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, Schulz, jak wszyscy

moderniści, szukał w koncepcjach kultury i sztuki zasad uniwersalnych, a nie lokalnych czy narodowych. Ten właśnie uniwersalny charakter miały koncepcje Nietzschego. Schulz mógł znaleźć u niego radykalne przeciwstawienie problemów sztuki i spraw bieżących[12]. W tym właśnie kontekście Nietzsche pisze, że „dyonizyjskie wyzwolenie z pęt indywidualnych objawia się nasamprzód w uszczerbku instynktów politycznych, spotęgowanym aż do obojętności, nawet wrogości”[13].

Po drugie, Nietzsche sięgnął w swych koncepcjach do tradycji antycznej i pogańskiej, a Schulz otwarcie przyznawał, że właśnie z tej tradycji wywodzi się jego wyobraźnia. Pisał: „Tu autor czuje się bliski Antyku, sądzi, że swoją kreację, swe fantazjowanie i snucie wywiódł z pogańskiego pojmowania życia...”[14]. Owo „pogańskie pojmowanie życia” niewątpliwie zawdzięcza w znacznej mierze koncepcji sztuki dionizyjskiej przedstawionej w *Narodzinach tragedii*. Podobieństwo rozważań Schulza do koncepcji Nietzschego wydaje się niekiedy tak duże, że niektóre sformułowania Schulza można by nawet określić jako parafrazy sformułowań niemieckiego filozofa. Jednym z tych sformułowań jest właśnie kategoria *principium individuationis*. W opowiadaniach Schulza kategoria ta pojawia się tylko raz, w utworze *Kometa*. Wypowiada ją bohater utworu, Jakub, którego narrator traktuje ironicznie[15]. Sens tej kategorii w twórczości Schulza jest jednak identyczny jak w koncepcji Nietzschego, to znaczy kategoria ta implikuje podział bytu na odizolowane, indywidualne elementy. Jak wiadomo, kategoria *principium individuationis* jest w koncepcji Nietzschego wyznacznikiem sztuki apollińskiej. A sam Apollo został nazwany przez Nietzschego „boskim obrazem *principium individuationis*”, „ubóstwieniem” i „geniuszem” tej zasady[16]. Apollo stoi więc na straży sztuki rozumianej jako przestrzeganie miary i prawideł oraz oddzielającej człowieka od natury. Sztuka apollińska podporządkowana jest intelektowi oraz moralności. Zdaniem

Nietzschego obie te instancje – rozum i moralność – podporządkowują byt takim kategoriom jak piękno, brzydota, zło i dobro, jednak te kategorie są obce istnieniu, ponieważ istnienie, czyli byt, jest niekontrolowanym żywiołem. Tymczasem zasada *principium individuationis* stanowi fundament sztuki, która ten żywioł zasłania i która zatem nie jest przedstawieniem istnienia, lecz jego pozorem. Sztuka apollińska przesłania więc rzeczywistość jakby zasłoną Mai, nie przedstawia jej zatem, lecz wytwarza złudzenie. Pokazując światu pozór i złudzenie, sztuka apollińska – twierdzi Nietzsche – jest kłamstwem o rzeczywistości. Żeby rozerwać zasłonę zasłaniającą rzeczywistość, aby dotrzeć do istoty bytu, trzeba przede wszystkim unicestwić zasadę *principium individuationis*. W koncepcji Nietzschego tej destrukcji dokonuje właśnie Dionizos[17].

W *Narodzinach tragedii* można znaleźć wiele sformułowań podkreślających, że unicestwienie zasady *principium individuationis* miało dla nietzscheańskiej koncepcji kultury wyzwalający charakter. Nietzsche pisał, że „istota żywiołu dionizyjskiego” polega na „rozkosznym zachwyceniu, które przy przełamaniu *principium individuationis* powstaje z największej głębi człowieka, nawet natury...”[18]. „Odnajdziemy teraz w orgiach dionizyjskich Greków znaczenie uroczystości wyzwolenia świata i dni przemienienia. Dopiero w nich osiąga przyroda swą radość artystyczną, dopiero u nich przełamanie *principium individuationis* staje się zjawiskiem artystycznym”[19]. Sztuka apollińska to dla Nietzschego jakby więzienie, którego mury może zniszczyć Dionizos. Ale dionizyjskość to nie tylko akt burzenia/wyzwolenia, lecz także powrót do źródeł kultury, do jej fundamentów, zatem do czegoś, co jest ukryte, ale na czym się wspiera cały gmach kultury. Nietzsche pisał: „Musimy niejako kamień po kamieniu rozebrać ową artystyczną budowlę kultury apollińskiej, dopóki nie ujrzymy podwalin, na których ją wzniesiono”[20]. Ten

motyw pojawia się u Schulza wielokrotnie w jego licznych formułach na temat konieczności „powrotu do istoty rzeczy”, do jej „najgłębszego rdzenia”, do „wstąpienia w esencjonalność” etc. Patronuje mu bez wątpienia słynne zdanie Nietzschego, że „mistyczny okrzyk radości Dionizosa rozsadza zaklęty krąg indywiduacji i otwiera drogę do matek istnienia, do najwnętrznego rdzenia rzeczy”[21]. Sparafrazował je Schulz w opowiadaniu *Wiosna*: „Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone onferna, te beznadziejne obszary osjaniczne, te oplakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek”[22].

Ta nietzscheańska wizja dionizyjskości łączy się w opowiadaniach Schulza z charakterystyczną dla jego opowiadań postromantyczną metaforą „docierania do dna”, „zstępowania do głębi”, czyli z symbolistycznym postulatem docierania za pomocą sztuki „do głębi istnienia”, pod powierzchnię rzeczywistości, która – jak zgodnie z romantykami twierdził Nietzsche – jest jedynie apollińskim pozorem, a nie bytem samym. Opozycja Apollo i Dionizos jako przeciwstawienie kultury norm, reguł, wartości i pozoru nieobliczalnemu, bezimiennemu żywiołowi natury odżyje w prozie Schulza w obrazach niekontrolowanej wegetatywności jako synonimu istnienia[23]. Drugim źródłem fałszu sztuki apollińskiej jest według Nietzschego to, że byt traktowany jest w niej w kategoriach etycznych. Tymczasem – twierdzi Nietzsche – aby dotrzeć do istnienia, trzeba zobaczyć je nie jako kreację „Boga etyki” (to znaczy chrześcijaństwa), lecz jako kreację „Boga artystów”. Istnienie świata – pisze Nietzsche – jest usprawiedliwione nie jako zjawisko etyczne, lecz jako zjawisko estetyczne. Sztuka, która chce być moralna, jest kłamstwem, ponieważ życie „jest czymś esencjalnie niemoralnym”. Przeciwstawienie kategorii życia i etyki było popularne w obrębie wczesnomodernistycznego dekadentyzmu. W

Polsce – jak wiadomo – patronował mu Stanisław Przybyszewski. Jednak sens rozważań Schulza jest zupełnie inny niż w amoralizmie głoszonym przez dekadentów. Przybyszewski nadawał amoralizmowi sens personalny – legitymizował w ten sposób amoralizm postawy artystycygana. Tymczasem Schulz – sięgając do tych samych nietzscheańskich źródeł – nadawał amoralizmowi sens ontologiczny. Dla Schulza bowiem aetyczny jest nie artysta („kapłan sztuki” w terminologii Przybyszewskiego), lecz byt – samo istnienie. Pozaetyczność bytu jest według Schulza konsekwencją faktu, że byt sam w sobie jest bezimienny i dlatego sztuka (a zarazem jedynie sztuka) jest „sondą zapuszczoną w bezimienne”[24]. Wyjaśniając Witkacemu swą koncepcję literatury, Schulz pisał: „Mówiono o destrukcyjnej tendencji tej książki. 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 potwierdzać, co skądinąd już zostało ustalone – byłaby niepotrzebna”[25]. A w innym miejscu dodawał: „[...] to właśnie jest w twórczości głęboko moralne, że wkracza się tu za każdym razem w całkowicie nieprzewidzalne, że wchodzi się bez żadnej asekuracji w absolutne ryzyko, że wyzywa się tu prawdziwą odpowiedź żywiołu i przyjmuje ją nawet wtedy, gdy jest przeciwko nam wymierzona”[26]. Konsekwencją tezy, że sztuka musi być „sondą zapuszczoną w bezimienne”, jest krytyka racjonalizmu, intelektu, języka nauki i wiedzy jako uniemożliwiających dotarcie do istnienia. Ten nietzscheański wątek w twórczości Schulza pojawia się w jego dziele już przefiltrowany przez filozofię Bergsona.

3.

Wydaje się, że Schulz pożyczył od Nietzschego kilka charakterystycznych formuł, które rozwijał potem w swoich narracjach – na przykład nietzscheański rodowód ma schulzowskie przeciwstawienie dwóch sfer: pozaracjonalnego żywiołu oraz intelektu. Wróćmy jednak do *principium individuationis*. Nietzsche cytuje Schopenhauera (*Świat jako wola i wyobrażenie*) mówiącego o człowieku uwikłanym w zasłonę Mai: „Jak na rozszalałym, ze wszech stron nieograniczonym morzu, co wyjąć wznosi się i zniża wód góry, żeglarz siedzi w łodzi, ufając słabej łupinie; tak, wśród świata udręki, siedzi spokojnie jednostka, oparta z ufności o *principium individuationis*. Można by rzec o Apollinie, że niewzruszona ufność w owo principium i spokojna postawa uwikłanego w nie człowieka osiągnęły w nim najwznioślejszy swój wyraz i można by samego Apollina określić jako wspaniały boski obraz *principium individuationis*, z którego ruchów i spojrzeń przemawia do nas cała radość i mądrość pozoru, wraz z jego pięknnością”[27]. W koncepcji Nietzschego *principium individuationis* jest kategorią, która pełni funkcje gorsetu narzuconego na byt. Także w opowiadaniach Schulza forma indywidualna jest ograniczeniem, biologia natomiast – jej przewyciężeniem. Narrator Schulza na przykład opisuje swoją ciotkę jako białe, płodne mięso przekraczające granice jej osoby, która jest ledwie utrzymywana w ramach formy indywidualnej, ale i nawet w tym cielesnym ograniczeniu jakby gotowe w każdej chwili – jak pisze Schulz – „rozpaść się, rozgałęzić i rozsypać”[28]. W autocharakterystyce *Sanatorium* Schulz napisał: „Te rojenia o wyzwoleniu z okowów ciała, o przeistoczeniu życia przez poezję znalazły sobie u Schulza nową ojczyznę, klimat swoisty, w którym wystrzelają czujną, tropikalną wegetacją: jakieś legendarne dzieciństwo pełne cudów zachwyty i

przeobrażeń. Niesamowitość i codzienność, cudotwórstwo i uliczna magia, marzenie i realizm, a wszystko przetkane najbarwniejszą, najbardziej oszałamiającą fabułą”[29].

W tekstach Schulza wielokrotnie pojawiają się opisy redukcji formy indywidualnej, na przykład: „Każda nosi w sobie jakieś inne, indywidualne prawidło, jak nakręconą sprężynkę. Gdy tak idą prosto przed siebie wpatrzone w to prawidło, pełne skupienia i powagi, wydaje się, że przejęte są jedną tylko troską, by nie uronić nic z niego, nie zmylić trudnej reguły, nie zboczyć od niej ani na milimetr. I wtedy jasnym się staje, że to, co z taką uwagą i przejęciem niosą nad sobą, nie jest niczym innym, jak jakąś idée fixe własnej doskonałości, która przez moc ich przekonania staje się niemal rzeczywistością. Jest to jakaś antycypacja powzięta na własne ryzyko, bez żadnej poręki, dogmat nietykalny, wyniesiony ponad wszelką wątpliwość. Nie ma w tej książce bohatera indywidualnego, jest anonimowy tłum lalek, manekinów z wystaw fryzjerskich, passantów w sztywnych melonikach, manikiurzystek i kelnerów, zagubionych i zaplątanych w mechanizm miasta, w «chodzenie ulicami», figur bez twarzy i bez indywidualności”[30].

W recenzji książki Debory Vogel Schulz napisał: „Ten aspekt człowieka zdegradowanego do pionka, do figurki mechanicznej, do gałki z melonikiem, dzieli autorka z konstruktywistyczną wizją świata narzuconą przez nowoczesną sztukę plastyczną. Jest to, jak się zdaje, ostatnia konsekwencja urbanizmu, jakaś transpozycja statystyki, prawa wielkich skupisk ludzkich. Jest w tej degradacji, w tej rezygnacji z indywidualności jakiś spontaniczny patos, jakaś monumentalna, melancholijna zgoda na mechanizm, jakieś zjednoczenie się z determinizmem, które go prawie przewycięża. W tym świecie ludzkich

atomów, krążących według praw przedustawnych nie ma miejsca na losy indywidualne, istnieją tylko losy typowe, ruchy od wieków predestynowane, fazy cykliczne i powracające. Dookoła tych manekinów zagubionych w pustyni ulic wstaje patetyczny świat geometrii, mas i ciężarów: [...] Jesteśmy jakby w surrealistycznym krajobrazie ograniczonym płaskimi domami bez okien, figurami reklam i szyldów, pod niebem tekturowym i lakierowanym, w świetle późnym i przesadzonym. Ten świat kolorów, materiałów, tandetnych etykiet i szyldów, metali i mas geometrycznych, posłuszny biegowi jakiegoś własnego kalendarza jest ruchomą scenerią życia, wyraża w transformacjach swych faz kolejnych sens tego życia, fluktuacje i nawroty wiecznej sprawy serc ludzkich. Ta książka w swym wegetatywnym rytmie opowiada o «fluktuacji istoty związanej z rytmem wszechrzeczy»[31].

Charakterystyczny jest opis pośmiertnej maski Piłsudskiego, która przechodząc w fazę mitu, traci rysy indywidualne: „Jego twarz była może za życia twarzą indywidualnego człowieka. Zapewne ci, którzy byli w pobliżu niego, znali Jego uśmiech i zachmurzenie, błyski chwili na Jego twarzy. Nam z daleka coraz bardziej gubią się indywidualne rysy, stają się mgliste i przepuszczają od wewnątrz jakieś promieniowanie rysów większych, obszerniejszych, mieszczących w sobie setki minionych twarzy. Umierając, wchodząc w wieczność, mży ta twarz wspomnieniami, wędruje przez szereg twarzy, coraz bledsza, przestronniejsza, aż w końcu z nawarstwień tych twarzy układa się na niej i zastyga w maskę ostateczną oblicze Polski – już na zawsze”[32]. „Koncert miłości kobiecej [...]. W tych ekstatycznych momentach gubi się dla autorki *principium individuationis*, znika różnica pomiędzy cierpieniem a rozkoszą [...] ból [bohaterów powieści] staje się jedynym ich szczęściem i w cudownym zmierzchu majowym, w całej rozkwitłej

naturze wiosennej widzi ona nagle od wieków przygotowaną scenerię dla tej najgłębszej symfonii, która teraz triumfalnie nadciąga, jak od dawna utęsknione spełnienie”[33].

4.

W *Narodzinach tragedii* żywioły apolliński i dionizyjski występują w dwóch formach. Po pierwsze, jako artystyczne moce samej przyrody, wynurzające się z niej bez pośrednictwa człowieka. W prozie Schulza odpowiadają tej koncepcji rozbudowane opisy wegetatywności natury: roślin, zwierząt, ludzi, a także animacja przedmiotów. Schulz niewątpliwie podzielał zdanie Nietzschego, że wobec tych „bezpośrednich stanów artystycznych przyrody” każdy artysta może być jedynie „naśladowcą”. Po drugie, Apollo i Dionizos to symbole dwóch wykluczających się koncepcji sztuki uprawianej przez artystów. Sztuka dionizyjska łamie granice, wyzwala świat, odradza go, przełamuje granice między człowiekiem i światem, kulturą i naturą. Ze zjednoczenia z nią płyną upojenie, rozkosz, ekstaza, będące wyrazem radości z uwolnienia od pozoru i złudzenia tworzonego przez sztukę apollińską.

Identyczny motyw odnajdujemy w prozie i esejach Schulza. Dionizos w koncepcji Nietzschego doświadcza na sobie „cierpień indywiduacji”, jest bogiem cierpiącym, ponieważ według jednego z mitów został przez Tytanów rozerwany na kawałki (ten pokawałkowany Dionizos był czczony potem jako Zagreus). To dionizyjskie cierpienie – pisze Nietzsche – równa się podziałowi bytu na cztery żywioły: powietrze, ziemię, wodę i ogień. Nietzsche pisze w tym miejscu o „rozdartym, potrzaskanym na jednostki świecie”, dla którego jedynie sztuka jest

„radosną nadzieją, że zakłęte koło indywiduacji da się przełamać jako przecucie przywróconej jedności”. Tę odzyskaną jedność bytu symbolizuje roztańczony i rozśpiewany orszak Dionizosa. Wszystkie te idee należą do centralnych motywów w filozofii sztuki Schulza. Ich wersja teoretyczna została przez Schulza sformułowana w eseju *Mityzacja rzeczywistości*. Mówiąc w największym skrócie: Schulz rozwija w nim koncepcję, zgodnie z którą dawna jedność słowa została rozerwana na izolowane fragmenty. Jedność tym elementom może przywrócić jedynie sztuka, a dokładnie – zabieg zwany przez Schulza „mityzacją”. Celem mityzacji jest odzyskanie utraconej jedności, mit jest bowiem w koncepcji Schulza rzeczywistością pierwotną. W pierwotnej rzeczywistości ukryty jest sens istnienia, którego nie ma w sztuce współczesnej zbudowanej na odizolowanych od siebie fragmentach dawnych kultur i mitów. Żeby więc dotrzeć do pierwotności, do mitu, do sensu – pisze Schulz – trzeba najpierw odrzucić pozór, który wytwarzają języki współczesnej cywilizacji. To Schulzowska wersja krytyki kultury apollińskiej.

Centralną kategorią Schulza staje się więc mit rozumiany jako pierwotność, a podstawową ideą – powrót do stanu owej pierwotności. Nie ma wątpliwości, że idea ta jest w literaturze polskiej kolejnym wariantem nietzscheańskiej koncepcji „wiecznego powrotu”[34]. Następną ideą w Schulzowskiej koncepcji mityzacji rzeczywistości jest „regeneracja mitów”. We wspomnianej już *Mityzacji rzeczywistości* – jakby rozwijając metaforykę orszaku dionizyjskiego – pisał Schulz, że „Słowo” w dzisiejszym znaczeniu jest już tylko „fragmentem jakiejś dawnej integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełnienia się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności”. Poezja, czyli sztuka – pisał Schulz – to

„regeneracja pierwotnych mitów”[35]. Wydaje się, że pierwowzorem tej koncepcji jest także książka Nietzschego. Proces obumierania mitów w historii i postulat ich odnowienia Nietzsche nazwał właśnie narodzinami tragedii. Pierwsze wydanie dzieła Nietzschego z 1872 roku miało tytuł *Narodziny tragedii z ducha muzyki (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)*, który w drugim wydaniu z 1886 roku został zmodyfikowany: zniknęło sformułowanie „z ducha muzyki”, a doszedł podtytuł: „czyli hellenizm i pesymizm” (taki jest też podtytuł w tłumaczeniu Staffa). Według Nietzschego sztuka apollińska jest obrazowa, dionizyjska – muzyczna. Sztuka apollińska to sztuka snu (pozór stwarzany przez sny), sztuka dionizyjska to sztuka upojenia. Oba te wątki istnieją w koncepcji literatury Schulza. Nietzsche cytuje wiersz Hansa Sachsa: „Wszelkie wieszczenie i kunszt słów / Tłumaczem jest prawdziwych snów”[36].

Koncepcja sztuki jako tłumaczenia snów pojawia się w wielu sformułowaniach Schulza, który często posługiwał się identycznym sformułowaniem „translacja snu na język literatury”. Ta romantyczna idea była też oczywiście znana Schulzowi z dzieł Zygmunta Freuda. Z kolei terminologia muzyczna jest jednym z najważniejszych motywów leksyki w utworach Schulza. Mówiąc w skrócie: formą istnienia natury w opowiadaniach Schulza jest bardzo często muzyka obecna także na poziomie kompozycji utworów, w których poszczególne obrazy i motywy powtarzają się i zanikają w rozmaitych słownych modulacjach i tonacjach. Uzasadnienie tej koncepcji można także odnaleźć w *Narodzinach tragedii*. Nietzsche pisał bowiem o „zdolności muzyki do odrodzenia mitu” i w takiej funkcji – jako regeneracji mitu na poziomie języka – muzyczność istnieje u Schulza. Powtarzanie słów i wątków, rytmizacje, leksyka muzyczna – wszystkie te zabiegi mają u Schulza sens odnowicielski, zgodnie z podtytułem książki Nietzschego *Odrodzenie tragedii z ducha muzyki*. Mit w *Narodzinach tragedii* –

pisze Nietzsche – „mówi w przenośniach”[37]. Tego samego określenia używa wielokrotnie narrator opowiadań Schulza, uzasadniając niezwykłą liczbę metafor w języku swojej prozy, które są, według niego, stylistycznym sposobem osiągnięcia mityzacji rzeczywistości[38]. Sztuka osiąga jedność z istnieniem – twierdzi Nietzsche – „w krótkich okamgnieniach”[39]. Ta idea mogłaby z kolei tłumaczyć sformułowanie Schulza, że „poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”[40].

Zdumiewające jest podobieństwo koncepcji procesu twórczego u obu autorów. Nietzsche, powołując się na Schillera, pisał: „Jest we mnie najpierw uczucie bez określonego i jasnego przedmiotu; ten powstaje dopiero później. Poprzedza go pewien muzyczny nastrój duszy, a po nim dopiero następuje idea poetycka”[41]. Schulz pisał identycznie: „Nie wiadomo właściwie, co nazwać tematem przy tym sposobie krystalizowania treści. Właściwym tematem, a więc ostatecznym surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis* i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji. Mimo to posiada on całkiem określony klimat, wyznaczający ściśle gatunek treści osadzającej i nawarstwiającej się na nim. Im bardziej ten bezcielesny związek jest *ineffabilis*, tym większa jest jego chłonność, tym wyraźniejszy tropizm i tym silniejsza pokusa zaszczepienia go na materiale, w którym by się zrealizował. Np. pierwszym załączkiem moich *Ptaków* było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej. To migotanie posiadało jednak wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawieczność, pretensję do wyrażenia sobą świata. Pierwszym zawiązkiem *Wiosny* był obraz albumu z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji, atakujący ładunkiem dającej się domyślić treści. Ten stan, jakkolwiek treściowo ubogi, daje mi poczucie konieczności, legitymację

do snucia, pewność legalności całego procesu. Bez tego fundamentu byłbym wydany na łup wątpliwości, miałbym poczucie blagi, dowolności i nieautentyczności tego, co tworzę”[42].

Podobnie jak u Nietzschego, kategorie filozofii sztuki Schulza, na przykład dzieciństwo (oraz idea „dojrzewania do dzieciństwa”), nie mają charakteru biologicznego, lecz światopoglądowy[43]. „Elementy tego mitologicznego idiomu wypływają z owej mrocznej krainy wczesnych fantazji dziecięcych, przeczuc, lęków, antycypacji owego zarania życia, które stanowi kolebkę mitycznego myślenia”[44]. Tak jak wcześniej wspomniałem, schulzowskiej recepcji idei Nietzschego nie należy rozpatrywać jedynie jako dosłownych nawiązań do pism autora *Narodzin tragedii* (choć są i takie). Znaczna część tych idei stała się bowiem obiegowymi składnikami piśmiennictwa modernizmu (zwłaszcza w jego nurcie symbolistycznym; polskim przykładem mogą być wiersze Leśmiana). Jednak twórczość Schulza w tej perspektywie warta jest uwagi z jeszcze jednego powodu. Schulzowska recepcja nietzscheizmu różni się bowiem zasadniczo od jego najbardziej rozpowszechnionych i charakterystycznych realizacji. Schulz nie tylko wkomponował ją we własną, oryginalną koncepcję literatury i sztuki, ale przede wszystkim odrzucił jej najbardziej znane rozumienia – „woli mocy”, „przeszacowania wszystkich wartości”, „nadczłowieka”, krytyki chrześcijaństwa etc. W recepcji Schulza nietzscheizm staje się bowiem składnikiem filozofii istnienia, bytu, żywiołu natury etc. Jest to nietzscheizm przefiltrowany przez idee Bergsona, ale jeśli by szukać dla niego jakichś interpretacyjnych paralel, to można by zapewne wskazać tę interpretację Nietzschego, której dokonał Heidegger.

Moja interpretacja filozofii sztuki Brunona Schulza wymaga jeszcze dwóch uzupełnień. Po pierwsze – jak kiedyś napisałem – estetycznym źródłem twórczości Schulza jest tradycja groteski wczesnego modernizmu[45], to znaczy tego jej nurtu, który nazywany jest secesją lub *art nouveau*. W typowych dla niej hybrydycznych połączeniach roślin, zwierząt i ludzi, w zamiłowaniu do przedstawiania postaci mitologicznych, szczególnie misteriów eleuzyńskich, postaci sylena, satyrów czy Dionizosa Schulz odnalazł kontynuację filozofii kultury sformułowaną przez Nietzschego w *Narodzinach tragedii*. Co ma wspólnego dionizyjskość z „grzesznymi manipulacjami” i *principium individuationis*? Żywioł dionizyjski to „upojenia pełna rzeczywistość, która również na jednostkę nie zważa, lecz nawet stara się indywiduum zniweczyć i wyzwolić mistyczne uczucie jedności”[46]. Pogański orszak Dionizosa to tradycja mitologicznej groteski, której centralnym motywem są najróżniejsze hybrydy: ludzi-zwierząt, zwierząt-zwierząt, ludzi-roślin etc. Wszystkie te hybrydy były pojęciowymi i ikonicznymi obrazami idei jedności i nieustannej metamorfozy bytu, której echo słyhać wyraźnie także w Schulzowskim sformułowaniu: „Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Ta wędrówka form jest istotą życia”[47].

Jednakże z drugiej strony moja interpretacja pomija obecność w twórczości Schulza tradycji judaistycznej – najbardziej wyraziście obecnej na rysunkach i w grafikach pisarza. Niewątpliwie wizualizacja kultury żydowskiej na rysunkach i obrazach pisarza jest zdecydowanie wyraźniejsza niż motywy secesyjnej groteski i – rzecz jasna – trudno

się w obrazach Schulza dopatrzeć jakichkolwiek aluzji do *Narodzin tragedii*. Czy w tych dwóch interpretacjach nie ma więc sprzeczności? To pytanie musi być postawione, tym bardziej że jedyna jak dotąd całościowa interpretacja dzieła Schulza, której autorem jest Władysław Panas, opiera się na tezie, że twórczość Schulza wywodzi się z symboliki kabały, a szczególnie z tej jej odmiany, którą stworzył żydowski mistyk Izaak Luria. Zdaniem Panasa leksyka Schulza oraz kosmogeniczna wizja wpisana w jego utwory tłumaczą się poprzez symbolikę kabały i charakterystyczną dla niej topikę mesjańską[48]. Panas wskazuje ją w tych utworach, które ja z kolei łączę z filozofią Nietzschego. Mówiąc w największym skrócie: esej *Mityzacja rzeczywistości*, opowiadania *Noc lipcowa*, *Sierpień* czy *Wiosna* są w mojej interpretacji literackimi realizacjami „światopoglądu dionizyjskiego”[49], w interpretacji Panasa – topiki mesjańskiej. Pytanie zatem brzmi: co było rzeczywistą inspiracją schulzowskiej koncepcji literatury: nietzscheanizm czy mesjanizm kabały? Obu interpretacji, rzecz jasna, pogodzić się nie da, ale może zasada ich paradoksalnego współistnienia jest dokładnie taka sama jak falowej i korpuskularnej teorii światła. Nie ma jednak sprzeczności w pozytywnej odpowiedzi na konsekwencje obu tych interpretacji. W topice mesjańskiej, którą Schulz wizualizował w swoich grafikach i którą perfekcyjnie udokumentował Władysław Panas, łatwo bowiem odnaleźć także sensy charakterystyczne dla topiki dionizyjskiej. Dionizos i Mesjasz są bowiem w świecie Schulza dwoma symbolami kosmicznej odnowy świata, święta wiosny, oczyszczenia, odrodzonej wegetacji, wiecznego powrotu i „zbawienia świata”[50]. A oczekiwanie na ten moment to ukryty temat i zarazem ukryta symbolika wszystkich utworów Schulza.

Twórczość Schulza, obok dzieł Bolesława Leśmiana, Wacława Berenta, Witolda Gombrowicza, Witkacego, Jarosława Iwaszkiewicza czy Zofii Nałkowskiej, należy do najwybitniejszych osiągnięć dojrzałego modernizmu. Każdy z tych pisarzy znajdował w pismach Nietzschego inny typ inspiracji. Leśmian czytał Nietzschego przez Bergsona, Nałkowska i Gombrowicz czytali Nietzschego poprzez Schopenhauera[51], ale to trochę inny temat. Filozofia Nietzschego – jak i cała problematyka wczesnego modernizmu – nie była jednak popularna w Polsce w latach trzydziestych. To może wyjaśnia, dlaczego nietzscheanizm Schulza nie był wówczas zauważony, a jego literackie konsekwencje po prostu odrzucano. Schulz był przecież przez wielu krytyków uznany nawet za pisarza anachronicznego – za epigona secesji. Klimatowi literatury polskiej lat trzydziestych bowiem bardziej odpowiadał inny filozof niemiecki, którego filozofia była całkowitym zaprzeczeniem myśli Nietzschego. Tym filozofem był Immanuel Kant i jego koncepcja podstaw metafizyki moralności[52].

Kolejne pokolenia czytelników próbują wpisać twórczość Schulza w takie opozycje modalne, jak: soma – psyche; sadyzm – masochizm; herezja – ortodoksja; pewność – niepewność; etyka – niemoralność; przypuszczenie – pewność; humanizm – antyhumanizm; dialog – monolog; religia – gnoza. Jednak modalność schulzowskiej filozofii sztuki unieważnia te opozycje, ponieważ Schulz bierze je w nawias – tak jak słowo „ojciec”, a więc bohatera swoich opowiadań, którego status opatruje cudzysłowem[53]. Twórczość Schulza jest bowiem antypsychologiczna, antyfreudowska, antybiologiczna. Nie dotyczy faktów, lecz – jak ją sam Schulz określił – „innej dymensji ducha”[54]. Zapewne także w jakimś stopniu z *Narodzin tragedii* wywodzi się najważniejsza modalność w koncepcji sztuki Schulza – ironia. W swoich sławnych komentarzach Schulz podkreślał, że w jego

opowiadaniach obecna jest „zasada panmaskarady”. „*Sklepy cynamonowe* dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach życia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulisy, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony. [...] Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości – nie potrafię powiedzieć. Twierdzę tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności”[55]. Motyw maskarady jako formy objawiania się bytu jest obecny w *Narodzinach tragedii*. Nietzsche pisał, że „bohaterowie mają tylko podrabiane, maskowane namiętności i wygłaszają tylko podrabiane, maskowane mowy”[56].

Idee, metafory, wizje *Narodzin tragedii* ukształtowały wiele utworów europejskiego modernizmu. W literaturze polskiej – przed Schulzem – najważniejszym utworem były *Żywe kamienie* Berenta (i twórczość Leśmiana). Natomiast w piśmiennictwie rosyjskim – poza bliskim Schulzowi nurtem literackiego symbolizmu[57] – koncepcja kultury przedstawiona w *Narodzinach tragedii* została w całości i w szczegółach powtórzona w dwóch książkach Michaiła *Bachtina Poetyka powieści Dostojewskiego* i *Twórczość Franciszka Rabelais’go*. Dziś nie ma już wątpliwości, że nadrzędne opozycje w koncepcjach Bachtina (homofonia – polifonia; kultura oficjalna – karnawał) są dosłownymi powtórzeniami podstawowych idei Nietzschego: opozycji kultury apollińskiej i dionizyjskiej – narodzin tragedii z ducha muzyki[58]. Ale to już trochę inna historia.

Włodzimierz Bolecki

Powyższy tekst jest fragmentem książki Wenus z Drohobycza wydanej przez Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria. Dziękujemy za możliwość jego publikacji.

Przypisy:

[1] *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 278–285.

[2] Interpretacja Chwina jest paradoksalnie kontynuacją tej samej aksjologii, która spowodowała krytykę opowiadań Schulza przez Kazimierza Wykę i Stefana Napierskiego w ich sławnym „dwugłosie o

Schulzu”. Rekonstruowałem aksjologiczne założenia obu krytyków w książce *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, wyd. 2, Kraków 1996. Zob. w tej książce s. 148–156. Por. M. Bartosik, *Bruno Schulz jako krytyk*, Kraków 2000.

[3] Zob. J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. C–CV.

[4] Ibidem, s. CII.

[5] *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*, red. W. Kunicki, współpraca K. Polechoński, Poznań 2002. W książce nie pojawiają się też nazwiska Witolda Gombrowicza czy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Nazwisko Fryderyka Nietzschego nie występuje w książkach poświęconych Schulzowi: H. Lewi, *Bruno Schulz ou les stratégies messianiques*, Paris 1989; R.E. Brown, *Myths And Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, München 1991; *Bruno Schulz: New Documents and Interpretations*, ed. by C.Z. Prokopczyk, New York 1993.

[6] Na temat modernizmu rosyjskiego zob. na przykład S.C. Hutchings, *Russian Modernism. The Transfiguration of the Everyday*, Cambridge 1997; *Nietzsche in Russia*, ed. by B.G. Rosenthal, Princeton 1986; E. W. Clowes, *The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914*, Illinois 1988, Sankt Petersburg 1999; *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, ed. by B.G. Rosenthal, Cambridge 1994; *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, ed. by C. Kelly, S. Lovell, Cambridge 2000.

[7] Zob. między innymi znakomity szkic M. Głowińskiego, *Maska Dionizosa* (1961), w: idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990; T. Weiss, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, Wrocław 1961; J.T. Baer, *Nietzsche's Influence in the Early Work of Waclaw Berent*, „Scando-Slavica” 1971, t. 17; R. Nycz, *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Waława Berenta* (1975), przedruk w: idem, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997; A. Walicki, *Stanisław Brzozowski and the Polish Beginnings of „Western Marxism”*, Oxford 1989.

[8] Pisałem o tym w artykule *Witkacy – Schulz, Schulz – Witkacy. Wariacje interpretacyjne*. O znaczeniu tradycji romantycznej dla Schulza pisze obszernie J. Jarzębski, op. cit., s. CII–CV.

[9] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm* (dalej cyt. jako: NT), przeł. L. Staff, Warszawa 1907, wyd. 2: 1924, reprint: Warszawa 1990. Schulz mógł czytać oryginał niemiecki.

[10] B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści* (1939); cyt. za: idem, *Opowiadania...*, s. 409

[11] Taka jest teza Jerzego Jarzębskiego, op. cit., s. CII

[12] To przeciwstawienie jest jednym z kluczy do koncepcji „mityzacji rzeczywistości” przedstawionym przez Schulza w eseju pod tym samym tytułem. Zob. w tej książce s. 86–107.

[13] NT, s. 142.

[14] B. Schulz, *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”* (1937), z niemieckiego przeł. J. Ficowski; cyt. za: J. Ficowski, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 5.

[15] Zob. J. Jarzębski, op. cit., s. CII.

[16] NT, s. 37, 109, 142.

[17] Nietzsche – jak wiadomo – przeciwstawienie Apolla i Dionizosa, sztuki dionizyjskiej i apollińskiej wyjaśniał w dwóch porządkach. Porządek pierwszy ma charakter historyczny: Grecy stworzyli sztukę apollińską, a następnie skonfrontowali ją z elementami wywodzącymi się z kultur pierwotnych istniejących od dawna w misteriach dionizyjskich. Synteza tych dwóch nurtów doprowadziła do powstania tragedii. W drugim porządku sztuka apollińska i dionizyjska są nazwami dwóch biegunowo przeciwnych i uniwersalnych koncepcji sztuki. Oba te porządki istnieją w filozofii sztuki Schulza, jakkolwiek zdecydowanie wyraźniejszy jest ten drugi.

[18] NT, s. 25.

[19] Ibidem, s. 29.

[20] Ibidem, s. 31.

[21] Ibidem, s. 109.

[22] Cytat z opowiadania *Wiosna*, w: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 170–171. Pierwszy zwrócił na to uwagę J. Jarzębski, op. cit., s. CI.

[23] Pomijam przykłady, gdyż motyw wegetatywności natury był wielokrotnie opisywany, jakkolwiek bez wskazania na możliwość jego nietzscheańskiego rodowodu.

[24] *Bruno Schulz do S. I. Witkiewicza*; cyt. za: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 478.

[25] Ibidem, s. 477.

[26] B. Schulz, *Zofia Nałkowska...*, s. 411.

[27] NT, s. 24.

[28] „Ciotka narzekała. Był to zasadniczy ton jej rozmowy, głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymanej w skupieniu, w więzach formy

indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę” (B. Schulz, *Opowiadania...* s. 10).

[29] Nota na skrzydełku pierwszego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1937. Zdaniem Ficowskiego jest to prawdopodobnie tekst autorstwa Schulza. Cyt. za: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. i posłowie M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 8. Temat dzieciństwa to jeden z najbardziej popularnych „standardów” literatury modernistycznej. Zob. K. Vloeberghs, *Figurations of Childhood in Modernist Texts*, w: *Modernism*, vol. 1, ed. by A. Eysteinnsson, V. Liska, s. 291–305. Por. w tej książce rozdz. „Modernistyczne inicjacje”.

[30] B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 280. Por. J. Augsburger, *Poetical Fluidization and Intellectual Eclecticism in Bruno Schulz’s Writing*, w: *(Un)masking Bruno Schulz. New Combination, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, ed. by D. de Bruyn, K. van Hueckelom, Amsterdam 2009, s. 499–518. Zob. w tej książce s. 148–156.

[31] B. Schulz, *Akacje kwitną*; cyt. za: idem, *Szkice krytyczne*, s. 27.

[32] Cyt. za: B. Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, oprac. S. Rosiek, Kraków 1993, s. 25.

[33] B. Schulz, *Zofia Nałkowska...*, s. 412.

[34] Por. J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. CI.

[35] B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*; cyt. za: idem, *Szkice krytyczne*, s. 11–12. Por. „[Wędrowiec] grzebie melancholijnie laseczką w gruzie: problemy i problemy, szczątki, ułamki i fragmenty problemów. Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wygrzebuje się, gramoli i kuśtyka samotnie przez śmietnisko. Jeszcze jest w tych rudymentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia. Tak powstają dziwolągi. Wędrowiec cieszy się i zanosz się cichym śmiechem, gdy te dziwotwory spierają się ze sobą o zamienione głowy. Zacierą ręce, gdy mu się uda wywołać powszechny zamęt, maskaradę nieporozumień, wieżę babel idei. Z rozkoszą bawi się w arbitra i rozsądza spory między tymi widmami problemów, rozsądza je najopaczniej, ze złą wolą, z jedyną intencją doprowadzenia sprawy do absurdu. Niby to rewindykuję rozkradzione członki na rzecz skrzywdzonej idei, ale biada faworyzowanej. Udusi ją wnet w nadmiarze zrewindykowanej treści” (*Wędrówki sceptyka*, s. 426).

[36] NT, s. 22.

[37] Ibidem, s. 114.

[38] Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy...*

[39] NT, s. 115.

[40] B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*.

[41] NT, por. s. 41–42, 74–75.

[42] B. Schulz, *W pracowniach pisarzy*, cyt. za: idem, *Szkice krytyczne*.

[43] Por. NT, s. 76.

[44] B. Schulz, *Exposé...*

[45] Zob. W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, w: idem, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2013; oraz w tej książce *Witkacy – Schulz, Schulz – Witkacy. Wariacje interpretacyjne*, s. 64–67.

[46] NT, s. 27.

[47] *Bruno Schulz do S. I. Wikiewicza*, przedruk w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 477.

[48] Zob. W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997; idem, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001. Por. J. Schulte, *Wielka kronika kalendarza*.

Gwiazdy, żydowski kalendarz i mity astronomiczne w opowiadaniach Brunona Schulza, w: *W ułamkach zwierciadła*, red. M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, Lublin 2003, s. 163–172. Por. S. Chwin, *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Skleпах cynamonowych”)*, „Schulz/Forum” 4, 2014.

[49] Takie tematy jak wiosna, szczyt lata (noc lipcowa, sierpień) to centralne kategorie czasu Dionizji. *Światopogląd dionizyjski* to tytuł artykułu Nietzschego, s. 53–79.

[50] Wyrażenie Schulza charakteryzujące postać Jakuba: „Pisane było temu srodze doświadczonemu przez los mężowi pielęgnować medytacje o zbawieniu świata pośród tępego i obojętnego otoczenia, nieczułego na jego metafizyczne troski, załamać się nieomal pod naporem misji metafizycznej” (B. Schulz, *Exposé...*, s. 177–178). W rozmowie z Andrzejem Chciukiem Schulz mówił: „Rzym podbił militarnie Grecję i Judeę, ale kultura grecka podbiła Rzym, ona przetrwała, nie Rzym. Barbarzyńcy podbili Rzym, ale kultura Rzymu ich podbiła. Dziś nie ma Rzymu, nie ma barbarzyńców, ale wszystkich nas uformowała cywilizacja łacińska, judeo-chrześcijańska” – cyt. za: A. Chciuk, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku* (1972), Warszawa 2002, s. 75.

[51] Jarzębski wywodzi koncepcje Schulza także z filozofii Schopenhauera, ale tezy tej nie uzasadnia. Na temat miejsca Nietzschego w twórczości Berenta zob. J.T. Baer, op. cit.; R. Nycz, op. cit., s. 263–312.

[52] O literackiej realizacji tej problematyki piszę w artykule *Czas, przypadek i metafizyka moralności (Straszny czwartek w domu pastora K. L. Konińskiego)*, w: *Modalności modernizmu*.

[53] W centrum akcji widzimy „ojca”, zagadkową postać, kupca z profesji, który przewodząc gromadzie ciemnych i ryżowłosych subiektów, stoi na czele sklepu materiałów bławatnych. Pisane było temu srodze doświadczonemu, prześladowanemu przez los mężowi pielęgnować samotnie swe medytacje o zbawieniu świata pośród tępego i obojętnego otoczenia, nieczułego na jego metafizyczne troski, załamać się nieomal pod naporem misji metafizycznej. B. Schulz, *Exposé...*

[54] Ibidem, s. 5.

[55] *Bruno Schulz do S. I. Witkiewicza*, cyt. za: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 477.

[56] NT, s. 77.

[57] Zob. M. Głowiński, op. cit.; B.G. Rosenthal, *Nietzsche in Russia...* oraz *Introduction*, w: *Nietzsche and Soviet Culture...*, s. 1–32.

[58] Zob. J.M. Curtis, Michael Bakhtin, *Nietzsche and Russian Pre-Revolutionary Thought*, w: *Nietzsche in Russia...*, s. 331–354; B. Groys, *Nietzsche's influence on the nonofficial culture of the 1930s*, w:

Nietzsche and Soviet Culture..., s. 367–389.