

Francesco M. Cataluccio

Niema samotność w zwierciadle : mit i przemiany u Brunona Schulza

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (37), 148-153

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

niezwykłym talentem: nigdy nie był identyczny ze sobą. Pożegnajmy się z nim zatem na rozdrożu, spoglądając na ginące za horyzontem aleje.

Alek Fryszman

Niema samotność w zwierciadle. Mit i przemiany u Brunona Schulza

Słabi pisarze zacierają ślady przemian, do-
brzy — właśnie je ujawniają.

Po raz pierwszy zdarzyło mi się czytać Brunona Schulza w ostatniej klasie liceum. W tym samym czasie odkrywałem też muzykę Gustawa Mahlera. Odtąd dzieła tych twórców łączą się osobliwie w mojej świadomości, wzajemnie się przywołując lub odsyłając do siebie. Na przykład, *Sklepy cynamonowe*, mają dla mnie za tło i naturalne dopełnienie *Pierwszą symfonię* Mahlera z 1896 roku. Zwłaszcza jej trzecia część — pamiętna piosenka dziecięca „Ojciec Marcin” przemieniająca się niepostrzeżenie w marsz pogrzebowy — zdaje się oddawać owo charakterystyczne dla Schulza rozpięcie między światem życia — dzieciństwem, a jego zmierzchem i śmiercią; ich ukryte podobieństwo, ich zagadkowy wspólny mianownik — punkt zero egzystencji. Chodzi mi jednak o c a ł e dzieło pisarza z Drohobycza. A jednocześnie o to, że moje skojarzenia z młodości, choć niby zrodzone z przypadku, znajdują głębsze uzasadnienie w materii samych dzieł. Mam na myśli coś, co możnaby nazwać „pogańską aurą”, którą odnajduję w dziełach obu twórców, lecz którą u Schulza odkryłem poprzez Mahlera. Zanim zajmę się kwestią *Metamorfozy*, chciałbym się chwilę zatrzymać nad tym właśnie aspektem sztuki Schulza — aspektem, na który rzadko zwraca się uwagę. Zacząć trzeba od tego, że o duchu pogańskim wspominał sam Schulz w napisanym po niemiecku, w 1937 roku, *Exposé* o książce Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe* — w szkicu mającym utworować drogę wydaniu książki we Włoszech. Pisał tam, między innymi: „Autor czuje się tu bliski odczuciu Antyku; sądzi, że swoją kreację, swoje fantazjowanie i czucie wywiódł z p o g a ń s k i e g o pojmowania życia”. Na twarzach mieszkańców Drohobycza oślepiające słońce sierpnia maluje „barbarzyńską maskę kultu pogańskiego”. Tym znakiem rozpoczyna się wszystko. Przemiany, rozbudzone upałem, dają ujście „niechlujnej, babskiej bujności sierpnia”. I kiedy „nikt nie wiedział,

że tam właśnie odprawiał sierpień tego lata swoją wielką, p o g a ń s k ą orgię”, skretyniała Tłuja „podobna do bożka p o g a ń s k i e - g o ochrypla od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu d z i k i e g o, zaklinany całym tym nędzarskim chórem wynaturzonej, p o g a ń s k i e j płodności”. Rozbuchana przyroda antropomorfizuje się; rośliny, zwierzęta i dziwne istoty ludzkie, uchwycone w antycznym rytuale o silnych akcentach erotycznych, w nieustannej orgii życia i śmierci, migają jak w kalejdoskopie — jakby z wierszy Bolesława Leśmiana, z jego *Przemian*. Celebrantami tych rytuałów „zbieżnych z Naturą” są przede wszystkim jednostki ułomne fizycznie lub psychicznie. Podobnie jak u Leśmiana, nędzarcz bez nóg z *Zalotów*, okaleczony żołnierz z wiersza pod tym tytułem, stary kulusz z *Ballady dziadowskiej* i pamiętny garbus, tak i u Schulza — jak zauważył Czesław Karkowski — takie postaci jak Edzio, Dodo, czy Tłuja bliższe są Naturze niż inni, normalni mieszkańcy Drohobycza, a przez to bardziej podatne na jej przemiany.

Henry Levi w swoim studium o Schulzu stawia pytanie, czy Tłuja jest szalona, czy boska (w pogańskim, naturalnie, rozumieniu boskości). I odpowiada: „Tutaj Schulz nie jest zdecydowany; dostosowanie się do natury jest pogaństwem odnalezionym wraz z pre-Adamową niewinnością; czy przechodnie podczas kanikuly nie mają masek bożków?”

Mamy tu do czynienia z wielkim rytualnym świętem, gdy Chaos odnajduje szalony Ład we wszystkich przejawach rzeczywistości, co symbolizuje postać bożka Pana. To jemu właśnie poświęcony jest jeden z centralnych rozdziałów *Sklepów cynamonowych*. W opowiadaniu pod tytułem *Pan* towarzyszymy przemianie ogrodu w „paroksyzm szaleństwa, wybuch wściekłości, cyniczny bezwstyd i rozpustę”. A spośród wysokich łopianów wyłania się przed bohaterem istota o „twarzy włóczęgi lub pijaka (...) Pan bez fletu cofający się do swych ojczystych kniei”. Obraz barokowego bogactwa traw, roślin i kwiatów ożywia i przekształca się w świat sam dla siebie — w wegetalną zmysłowość, gdzie element męski miesza się z żeńskim, gdzie tryumfuje dzieworództwo i zapylenie.

To ubóstwienie Natury, znane nam dzięki świadectwom antycznej kultury greckiej, przygotowuje pojawienie się centralnej postaci w twórczości Schulza — postaci ojca, Jakuba, sprzedawcy fantasmagorycznych materiałów — maga, kabalisy, natchnionego kapłana pogańskiej religii, zanurzonej i spełnionej w Naturze. To postać dio-

nizyjska, w sensie, jaki nadaje temu Nietzsche w *Narodzinach tragedii* — to bóg upojenia, który uruchamia spektakl ostatecznego upadku człowieka, by przemienić go w ekstatyczną akceptację życia we wszystkich jego przejawach.

U Schulza Dzieciństwo i Mit ulegają utożsamieniu:

Dla starożytnych genealogia własnego rodu, po odejściu drugiej czy trzeciej generacji, pograżała się w micie, a wzrok obrócony wstecz dostrzegał historię rodziny znajdującą swe rozwiązanie w mitologii. Jednakże to, co zostało przedstawione w tej książce [w *Skleпах cynamonowych*], to bynajmniej nie żadna kulturowo utwierdzona w dziejach, historycznie przypiętowana mitologia. Elementy tego mitologicznego idiomu wypływają z owej m r o c z n e j k r a i n y w c z e s n y c h f a n t a z j i d z i e c i ę c y c h, przeczuć, lęków, antycypacji owego zarania życia, które stanowi właściwą kolebkę mitycznego myślenia.

W centrum mitycznej historii dzieciństwa znajduje się — jak słońce — postać ojca. Autor nazywa go „niepoprawnym improwizatorem, fechtmistrem wyobraźni... mężem przedziwnym”, który bronił „straconej sprawy poezji”. Z natury różnił się on od innych, którzy niewiele domagają się od rzeczywistości, ale też wszystko zatrzymują w sobie; on wylewa się na zewnątrz, utożsamiając z rzeczywistością; podejmował się dzieła pomocy, by ta mogła w pełni wyrazić samą siebie.

Wielka Herezja Jakuba polega jednak przede wszystkim na teorii, a dopiero później — na praktyce. Utrzymuje on, że Demiurg, stwórca Wszechświata, „nie posiadał monopolu na tworzenie — tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nęci nas do formowania”. Jakub jawi się jako obrońca materii domaga się prawa do własnej twórczości, zapowiadając, że w tej powtórnej Genesis ma zamiar dać pierwszeństwo t a n d e c i e. Te dumne i tryumfalne proklamacje kończą się osunięciem na kolana przed audytorium współwinnych szwaczek, w tym samym gościu, w jakim pojawia się biedny Bruno na niemal wszystkich swoich rysunkach — kornego podporządkowania i uwielbienia dla wyniosłych i nieosiągalnych kobiet.

Celem wtórego Demiurga jest swoista *generation aequivoca* — stworzenie „pokolenia istot na w pół tylko organicznych, jakiejś pseudowegetacji i pseudofauny, rezultatów fantastycznej fermentacji materii”. Podobne przedsięwzięcie jest niemożliwe bez szczególnego współdziałania, a nawet „zbratania się” z Materią. I to dlatego właśnie Jakub staje się przedmiotem dziwnych metamorfoz, których przyczyną jest głębsza potrzeba upodobnienia się w ożywiającej materii.

Analiza sytuacji rodzinnej Schulza skłania do porównań jego prozy z prozą Kafki.

Angelo Maria Ripellino tak pisze we wstępie do włoskiego wydania dzieł Schulza: „Przemianie Samsy towarzyszy przenikliwy i głuchy... ból, natomiast liczne przemiany Jakuba znajdują zakończenie w żartach i iluzjonistycznych sztuczkach... Ponadto, inaczej niż rodzina opisana przez Kafkę, w której po śmierci Gregora ponownie rozkwita życie, bliscy Jakuba nie wydają westchnienia ulgi ani też nie rozpaczają z powodu powtarzających się zniknięć ojca, jakby już przywykli do jego wyczynów”.

U Schulza mamy do czynienia z radosnym, pogańskim karnawałem, który inni członkowie rodziny traktują i przeżywają jako coś naturalnego. Postać ojca, sądząc po jego wypowiedziach, ma swój wzorzec w zupełnie innej postaci niż rzeczywisty, ekscentryczny ojciec Schulza.

Paul Coates uważa, że Jakub wypowiada kwestie bliskie Leśmianowi:

Schulz komponuje alegorię o własnym, duchowym ojcu — o Leśmianie, którego ballady z *Łąki* znał na pamięć. Fermentacja materii, chwalona przez ojca, towarzyszy próbie ucieleśnienia „niebytej dziewczyny” z *Ballady bezładnej*. Zarówno Schulz, jak i Leśmian, wyznają ideę wziętą od Bergsona, że zrozumienie rzeczywistości — deformuje ją; myśl, utrwalając i fetyszyzując osoby — degradowuje je.

Jakuba łączą też wspólne idee z „kabalistami”. Pragnie on upodobnić się do twórców Golema — jak rabi Jehudah Loew ben Bezalel lub rabi Elijahu z Chełma, a także — do „ucznia czarnoksiężnika” i Doktora Faustusa.

W teoriach i praktyce Jakuba znajdziemy z pewnością wiele z kabalistyki żydowskiej, tyle że w jej negatywnym sensie; chodzi o stosunek do Mitu i powrót do mitycznych wyobrażeń i symboli bliskich Naturze. Te właśnie elementy wchodzą w konflikt z hebrajską tradycją. Tworząc Golema, czy jakąkolwiek własną ożywioną kreaturę, człowiek podejmuje współzawodnictwo z dziełem stworzenia, czyli z Bogiem. Natrafiamy tu więc na utopię, na wiarę w to, że można swobodnie tworzyć rzeczy. Rzeczywistość jednak odpowiada inaczej: (...) „Nie człowiek włamał się tu do laboratorium Natury, ale Natura wciągnęła go w swoje machinacje, osiągając poprzez jego eksperymenty własne cele, zmierzające nie wiadomo dokąd.” Określone impulsy Materii szukały własnej drogi poprzez ludzki umysł. Wszystkie wynalazki Jakuba, z których był dumny, okazały się pułapkami. Pozo-

staje więc kwestią otwartą, czy Jakub był Demiurgiem, czy sługą Materii, czy też obiema postaciami jednocześnie.

Mit jest dla Schulza sposobem zorganizowania nieustannie pojawiających się i znikających wyobrażeń w całkiem nową opowieść, jest to swoiste przetrwanie żalu po utracie ojca i pewnego świata. Przewycięzenie choroby i śmierci przebiega u Schulza podobnie jak u Rilkego — jego ulubionego poety. Następuje gloryfikacja odmiany i Metamorfozy. Mit opisujący wielki chaos krawca z Drohobycza i chaos jego świata to forma opanowania, choćby częściowego, owego chaosu.

Poza Jakubowym *Traktatem o manekinach* istnieje także eseistyczna wykładnia światopoglądu Schulza — *Mityzacja rzeczywistości*. Ten tekst oferuje nam jeden z najlepszych kluczy, jaki pozwala otworzyć jego dzieło i zrozumieć związek, jaki dla autora istnieje między Słowem a Mitem.

Schulz (podobnie jak wielu pisarzy) stawia pytanie o sens rzeczywistości. Jego oryginalność jednak polega na tym, iż łączy je z językiem. Podejście takie jest uderzająco podobne do poglądów Giambattisty Vico w jego *Nauce nowej*. Mit jest świadectwem pierwotnego języka — języka wizualnego, utworzonego przez znaki tego samego rodzaju, jakimi operuje natura; jest wyrazem „naturalnego” związku z przedmiotami przezeń symbolizowanymi. To język mityczny, magiczny. Dzięki niemu bogowie nadają światu sens. To dlatego — twierdzi Vico — mity są samą poezją, nadają sens i życie temu, co samo w sobie sensu i życia nie miało; pozwalają mówić temu, co z natury swej było nieme.

U Schulza też tworzą poezję „krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”. Słowu należy pozwolić swobodnie wrócić do źródeł Sensu, do jego pra-rdzenia. Dla Schulza wszystko jest mitem.

Sedno rozumowania Schulza i jego najważniejsza intuicja zawierają się w pojęciu, do wyrażenia którego autor posłużył się włoskim słowem *anticipando*; dotyczy ono funkcji poezji w powrocie do mitologicznych korzeni: „Poezja dochodzi do sensu świata, *anticipando*, dedukcyjnie, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń.” Dla pisarza jest niemożliwe nadanie światu sensu bez pomocy słów. Człowiek jest „maszyną” wytwarzającą mity. Gdy czyni to, wznosi się na wyżyny poezji. Ponieważ proces nadawania sensu jest ściśle związany ze słowem, można twierdzić, że „mowa jest metafizycznym organem człowieka”, jeśli więc rzeczywistość jest cieniem słowa, to

„filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa”. Poezja zaś, jak pisał Heidegger interpretując Hölderlina, opowiada o czymś pośrodku między bogami a ziemią.

W miasteczku Drohobycz, w sklepie bławatnym Jakuba, w *Sanatorium Pod Klepsydrą*, mieszają się istoty ludzkie, czas, Kosmos i Natura; dystans między Wszechświatem a Ziemią zostaje naruszony; ludzie, zwierzęta i rośliny poddają się nieprzerwanej i dezorientującej, poetyckiej karuzeli przemian. Upragnione opanowanie rzeczywistości jawi się kruchym półśrodkiem, który nie wystarczy, by zapobiec utracie swego Ja. W rezultacie — jak w opowiadaniu *Samotność* — bohater próżno usiłuje dojrzeć siebie w lustrze; nie jest już w stanie pojąć, jak wygląda; gubi się w swym wyglądzie, oddziela od niego, odkrywa, że jest dla siebie obcy.

I pozostaje niemy.

Francesco M. Cataluccio