

Renate Lachmann

Demiurg i jego fantazmaty : spekulacje wokół mitologii stworzenia w dziele Bruno Schulza

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (59), 103-119

1999

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.

Interpretacje

Renate LACHMANN

Demiurg i jego fantazmaty

Spekulacje wokół mitologii stworzenia
w dziele Bruno Schulza

Aspekt heterodoksyjny, pojawiający się w arabeskach Schulza¹, jest wynikiem gry literackiej fragmentami mitologii stworzenia różnej proveniencji². Określenie „heterodoksyjny” oznacza dystans do danych mitów wyjściowych i ich stabilnych tradycji, wskazując jednocześnie na szczególny sposób zmiany biegunów, dotyczący funkcji owych mitów w semantyce kulturowej Zachodu. Schulzowskie zabiegi zmiany biegunów ogniskują się w dwóch punktach: stwarzanie ludycznych poetyzmów, których nie można redukować do jakiegokolwiek spójnej folii znaczeniowej oraz na projekcie mitu odkupienia, którego protagonistą jest stwórcą-piszący. W kontekście judeochrześcijańskim mity stworzenia posiadają *per se* heterodoksyjny wyznacznik: poetycką samowolę przemian, przeinaczeń i skrzyżowań poszczególnych elementów można zatem określić jako heterodoksję drugiego stopnia, taką więc, która wzmacnia zarazem i uzurpuje heterodoksję pierwotną (wyjściową).

W spekulatywnych fantazmatach tekstów literackich ukryte są też zawsze ślady heterodoksyjnej wiedzy nacechowanej niekiedy w znacznym stopniu heterodok-

^{1/} Odnoszę się tu do dzieła narracyjnego B. Schulza, jak również do kilku z jego esejów poetologicznych. Cytuję wg Bruno Schulza *Proza* (opowiadania, eseje i listy), przedmowa A. Sandauer, opracowanie listów J. Ficowski, Kraków 1964.

^{2/} Moshe Idel, rozpoczynający swą monografię o Golemie cytatem z i komentarzem do traktatu o stworzeniu Bruno Schulza, referuje po pierwsze nieściśle, po drugie zaś błędnie pojmuje heretycko-groteskowe przesunięcie semantyki, strategię synkretystyczną i fantastyczną spekulatywność u Schulza, por. M. Idel *Golem, Jewish Magical and Mystical Traditions. On the Artificial Anthropoid*, New York 1990, s. XV oraz przypis 258.

Interpretacje

syjnie. Próba ich ujawnienia jest oznaką zainteresowania uwikłaniem literatury w figury myślowe, które nie stały się dogmatem, a które wytworzyły szczególnie koncepcje na temat stworzenia.

W przypadku Schulza uwikłania są wielorakie, z jednej strony współnictwo, z drugiej zaprzeczenie. Schulzowi udaje się upośrednić w znacznym stopniu teksty-folie poprzez doprowadzenie ich do absurdu przy użyciu poetyckich spekulacji i dygresji, tam zaś, gdzie grozi ujawnienie – udziwnia je. Samo więc poszukiwanie tropów skazane jest na spekulatywne sztuczki, nawet wtedy, gdy tytuł *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju* wyraźnie wskazuje kierunek owych poszukiwań.

Nie muszą się one okazywać niezawodnymi w kontekście dialektyki wiary, prezentować się w składni perswazyjnej argumentacji. Mogą one raczej wypełniać pustą przestrzeń, dopuszczającą zarówno synkretyzm, jak i takie wersje heterodoksy, nie będące już przedmiotem dogmatycznej legitymizacji. Literatura pozwala sobie na swobody, które prowadzą do uprzywilejowania retoryki spekulacji, będące niezależne od opartej na logice retoryki.

Właśnie u Schulza, który – w sensie dosłownym – rozpisywał swoje pre-teksty, można prześledzić, jak retoryczne licencje powodują konstruowanie fantazmatycznych spekulacji i decydują o ich semantycznej sugestywności. Schulz kombinuje – krzyżuje – heterodoksyjną wykładnię koncepcji dotyczących stworzenia i *poiesis* z (osobistą) ukierunkowaną soteriologicznie mitopoetyką.

Pogląd, iż ludzka moc stwórcza konkuruje z boską, naśladuje ją lub wręcz przewyższa, odgrywa, przynajmniej od czasów Renesansu, centralną rolę w koncepcjach *poiesis*. W argumentacji poetologicznej, wyposażonej zawsze w wyznacznik mitopoetyki, chodzi o to, żeby traktować rzeczywistość świata oraz kosmosu jako kompletne naśladowanie stworzenia i nowe stworzenie, ujawniające się jedynie poprzez język fikcji. To zaś oznacza, że faktyczność stworzenia przesłania fikcyjność nowego stworzenia i pogląd ten sytuuje w centrum koncepcji relację między *mimesis* a fikcją, odbiciem a fantazmatem. W ryzykownych spekulacjach Schulza pojawia się pewne stworzenie alternatywne, albo też antystworzenie, jako emanacja instancji usurpującej *autoritas* Stwórcy – instancja fantazji. Posługuje się ona dwojakim gestem semantycznym: rozproszeniem i skupieniem. Pierwsze wydaje się prowadzić w kierunku odwrotnym do przyjętego jako źródło stworzenia oryginalnego, drugie – umożliwiające powrót ku niemu. Jest ów powrót gwarantem restytucji utraconego stanu pierwotnego, jest siłą, za pomocą której piszący zbawia się i osiąga pełnię (*pleroma lub en-sof*).

Jak w gnostycznej powieści Nabokowa *Zaproszenie do egzekucji* negatywnemu demiurgowi przeciwstawia się drugi, samozwańczy. Samozwaniec przeciwstawia się jednak temu, który odpowiada za marne i nieudane stworzenie nie jako ten, który pisze, lecz jako ten, który w y m a w i a akt stworzenia.

Mimo zmian i zniekształceń, których Bruno Schulz dokonuje na swoich pre-tekstach, rozpoznawalna jest w nich zarówno folia gnostycka jak i kabalistyczna. Elementami groteskowej semantyki stają się jednak nie tylko gnostyckie i ka-

Lachmann Demiurg i jego fantazmaty

balistyczne spekulacje wokół stworzenia, ale także alchemia dążąca do kreacji homunkulusa (legenda faustyczna), jak i określone szczegóły tematyczne i narracyjne związane z interpretacją mitów stworzenia: chodzi np. o fantazje związane z marionetkami, automatami i kukłami (Kleist, E.T.A. Hoffmann, Brentano), techno-magiczną, pre-fantastyczno-naukową wersję mitu o Pigmalionie (Villiers de l'Isle – Adam), synkretyczne, późnosymbolistyczne opracowania motywu Golema (Meyrink), mechaniczno-morfotyczne wytwory dadaizmu (M. Duchamp, M. Ernst), czy mania ćwiartowania lalek. (H. Bellmer).

Surrealistyczna poetyka Bruno Schulza przyznaje sobie – łącząc mity stworzenia z ich rozgałęzionymi tradycjami – prawo do wszelkich dowolności, usankcjonowanych poprzez fantazję jako instancję stwórczą:

Proklamował republikę marzeń, suwerenne terytorium poezji. Na tyłu a tyłu morgach ziemi, na płachcie krajobrazu rzuconej między lasy, ogłosił niepodzielne panowanie fantazji.³

W *Sofistesie* Platona *thaumatopoesis* wywołuje cudowne fantazmaty zamiast prawdziwych obrazów⁴. Powódź dziwacznych obrazów czyniących prawomocnym *kontrmarsz fantazji*⁵ i wkroczenie w *regiony wielkiej herezji*⁶ jest produktem Schulzowskiej „fantasmaturgii”⁷.

Fantastyczne światy Bruno Schulza jawią się jako zniesienie negatywnego świata stworzonego przez gnostyckiego demiurga, zarazem jednak kosmologia gnostycka staje się paradygmatem fantastycznych kosmogonii. Lub – inaczej rzecz ujmując – projekt fantastyczny jest jako *poiesis* porównywalny z alternatywnymi modelami rozgałęzionej narracji gnostyckiej.

W *Traktacie o manekinach albo wtorej Księdze Rodzaju*, gdzie Schulz wprowadza swego groteskowego stwórcę w *regiony wielkiej herezji*, żeby proklamować doktrynę nader kacerską⁸, parodia *Księgi Rodzaju* jest równie ewidentna, co ludyczne obcowanie z gnostycką ideą demiurga. Demiurg gnostycki jest władcą materii, stwórcą pośledniejszej, wybrakowanej konstrukcji kosmicznej.

W niektórych systemach gnostyckich ów negatywny demiurg utożsamiany jest z żydowskim Bogiem stwórcy ze Starego Testamentu⁹.

3/ Tamże, s. 407.

4/ Por: N. Bolz *Geschichte des Scheins*, München 1981, s. 16 i nast.

5/ Tamże, s. 72.

6/ Tamże, s. 79.

7/ Scholem używa terminu „Thaumaturgie”.

8/ Tamże, s. 79

9/ K. Rudolph *Gnosis und Gnostizismus*, Darmstadt 1975, s. 89.

Interpretacje

Parodystyczna aluzja do *Księgi Rodzaju* wydaje się wtórować dewaluacji żydowskiego Boga stwórcy, uprawianej – „z niemałą złośliwością i wyraźną przyjemnością”¹⁰ – przez gnostyków.

Jednakże Schulz odwraca zasadę stwórczą demiurgii gnostyckiej – zasadę naśladownictwa. Celem heterodoksyjnego planu stworzenia nie jest jednak naśladownictwo doskonałości, które manifestuje się jako stworzenie podobieństw. Schulzowski demiurg jest bowiem nie tyle „duchem naśladownictwa”¹¹, co raczej duchem protestu, wyplenającym wszelkie podobieństwo z istotami wywodzącymi się z *Genesis*, tak jakby były one karykaturami albo pseudoimitacjami utraconego stworzenia oryginalnego. Odpowiedzialny za pseudoimitację demiurg gnostycki zostaje przechytzony przez demiurga paragnostyckiego, ustanawiającego swe fantazmaty jako odwrócenie „fałszywego obrazu”, którym dla gnozy jest świat. Oznacza to, iż fantastyka kompensuje negatywność gnozy. Implikowana pointa owej operacji brzmi, iż droga do źródeł, do prawdziwego stworzenia, to droga okrężna, pełna meandrow.

W stworzeniu groteskowego podobieństwa objawia się poetycka, zwrócona przeciw mimetyzmowi, heterodoksja. Prowadzi ona *ad absurdum* zarówno odrzucone przez gnozę – i zdemaskowane jako ułuda i oszustwo – podobieństwo, jak i ujawnienie faktu, iż naśladownictwo jest uzurpacją i pychą¹².

Deliryczne spekulacje Schulzowskich „grotesek i arabesk” dotyczą stworzenia człowieka n a o b r a z i p o d o b i e ń s t w o m a n e k i n a¹³, konstruowania bezpłciowych, niestałych postaci, do których ulepienia służy m a t e r i a p o k o b i e c e m u p l a s t y c z n a¹⁴, jak również „natury”, tworzonej wyłącznie wzrokiem („pseudowegetacja”), a będącej produktem metamorfozy rozkładających się, zdeintegrowanych, pozbawionych struktury form (zgnilizna, pleśń) w pleniące się, wybujałe ornamenty. Stworzenie dokonać powinno się (odwrotnie niż w gnostyckim wyobrażeniu o sferach) w n i ż s z e j s f e r e¹⁵, zaś swój niepneumatyczny cel dostrzega ono – także i tutaj pointa jest antygnostycka – w uwolnieniu się materii.

Scenariusz stworzenia, nakreślony przez „blasfemiczny” traktat, przygotowany zostaje – na płaszczyźnie narracji – przez występ manekina krawieckiego, co opisyje się w następujący sposób:

^{10/} H. Jonas *Typologische und historische Abgrenzung des Phänomens der Gnosis*, w: K. Rudolph (wyd.) *Gnosis...*, s. 626–645, tu: s. 641.

^{11/} K. Rudolph *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przekł. G. Sowiński, Kraków 1995.

^{12/} H. Jonas *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston 1963, s. 164.

^{13/} Tamże, s. 83.

^{14/} Tamże, s. 80.

^{15/} Tamże, s. 80

Lachmann Demiurg i jego fantazmaty

Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy.

Ale ustawiona w kącie, między drzwiami a piecem, ta cicha dama stawała się panią sytuacji. Ze swego kąta, stojąc nieruchomo, nadzorowała w milczeniu pracę dziewcząt. Pełna krytycyzmu i niełaski, przyjmowała ich starania i umizgi, z jakimi przyklekały przed nią, przymierzając fragmenty sukni, znaczone białą fastrygą. Obsługiwały z uwagą i cierpliwością milczący idol, którego nic zadowolić nie mogło.¹⁶

Nie przypadkiem nasuwa się tu skojarzenie z (niezwykłą w kontekście lingwistycznym) de Saussurową metaforą manekina, używanej jako *terminus technicus* w jego teorii anagramów. *Mannequin* Saussure'a oddany został w niemieckim jako *Gliederpuppe*, manekin Schulza jako *Schneiderpuppe*.

U Saussure'a *mannequin* oznacza ograniczenie arbitralności przez wprowadzenie procedury nacechowania. Ilość liter nie jest dokładnie regulowana, ale ograniczona w swjej dowolności przez *loci principes*. Powstaje „skrótowy i możliwy do odgraniczenia ciąg słów, które określić można jako miejsce w szczególny sposób poświęcone Imieniu”¹⁷.

Wspólną dla *mannequin* i manekina cechą jest sztuczność. Członkami de Saussuroskiego *mannequina* są sylaby: *mannequin* więc to ciało sylabiczne, które należy rozumieć poprzez jego funkcję jako część pewnej całości (imienia, które trzeba odcyfrować, odczytać), a więc dzieła fragmentarycznego, co sugeruje kolejną paralełę do kreacji Schulza i raz jeszcze wskazuje na podwójność idei stworzenia.

Historia słowa dopuszcza ponadto inne jeszcze skojarzenia z Schulzowską manekiniadą. *Mannequin* powstał z południowo-niderlandzkiego *manekin* i oznaczał pierwotnie lalkę z ruchomymi członkami – *Gliederpuppe* – używaną przez „artystów plastyków” (Gottfried Keller 1887), później manekin krawiecki – *Schneiderpuppe* – w służbie mody, a w XIX w. modelkę – *Vorführdame*.

Droga od lalki z ruchomymi członkami, poprzez manekin krawiecki, do modelki jest drogą ku ożywieniu; prowadzi do ożywienia lalki służącej za wzór artyście, nie będącej jednak odbiciem jakiejś innej istoty. W manekinie Bruno Schulz łączy cechy modelu z cechami fantomu i budzącej się do życia statuy.

^{16/} Tamże, s. 75–76.

^{17/} J. Starobinski *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, Frankfurt/Main 1980, s. 38. Odnośnie imienia *Priamides*, które anagramować trzeba z dziesięciu manekinów, manekiny są tylko częstkami, tzn. one same nie przedstawiają pełnej jedności. Dopiero przez dodanie ciągu liczb mogą zostać złożone w jedność imienia. Ten sam de Saussure, który był orędownikiem arbitralności znaku językowego, twierdzi w swej teorii anagramów, wbrew wszelkim zarzutom o dowolność, iż za ciągami głosek coś się kryje (imię, a więc coś określonego i możliwego do określenia). Ów aspekt lalki sylabicznej i lalki z ruchomymi członkami nie tylko łączy Schulza z de Saussurem, lecz dopuszcza też skojarzenia z koncepcją słownika jako zbioru zabawek (*slovar sobranije igruszek*) Wielemira Chlebnikowa, w której słowo określa się jako lalka głoskowa (*słowo zwiukowaja kukla*). Nasza osnowa 2 zaumnyj jazyk III, s. 236.

Interpretacje

Manekin jest jednak nie tylko modelem (tutaj z wyznacznikiem: fałszywy pierwowzór), ale także „lalką z ruchomymi członkami”. W te z kolei przeistaczają się żywe krawcowe, których budowę ciała, członki i stawy samozwańczy demiurg bada z erotycznoanalityczną docieklivością.

Nie brak tu paraleli: w powieści Gustava Meyrinka *Der Golem* (1915) pojawia się konstruktor marionetek, którego ciekawość skierowana jest ku budowie ciała. Jean-Marie Villiers de l'Isle-Adam wprowadza zaś do swej powieści *L'Eve future* (1886) drobiazgowy opis fizyko-mechanicznych funkcji rozłożonego na części, niczym maszyna, kobiecego ciała. W stwórczych słowach – określanego jako herezjarcha i magnetyzer – fundatora wtórego *genesis*, w którym człowiek po raz drugi stworzony zostaje n a o b r a z i p o d o b i e ń s t w o m a n e k i n a, nie chodzi ani o stworzenie sztucznego piękna, które przewyższyłoby pi ę k n o n a r o d z o n e, fabrykuje je futurologiczny wynalazca Edison u Villiersa de l'Isle-Adama – ani o ręczną konstrukcję mechanicznej, ruchomej, niezwykle fascynującej kukły – czego dokonują alchemicy Coppola Spalanzani w *Piaskunie* E.T.A. Hoffmanna – ani w ogóle o jakieś formy analogiczne wobec ciała ludzkiego. Twórczy fantasta Schulza odrzuca raczej gwałtownie wszelki rodzaj podobieństwa czy jednoznacznych form, reprezentowanych przez *f i g u r y p a n o p t i c u m*¹⁸.

Radykalizując groteskowe opracowanie mitologicznego pre-tekstu, Schulz wycofuje się ze sposobów ukazania motywów Pigmaliona, Golema czy Fausta u wymienionych autorów.

W projekcie swojego manekina Schulz nawiązuje do aspektu ćwiartowania, który jest wynikiem rozkładu analitycznego, a spektakularnie zainscenizowany został w rozszarpaniu Hoffmanowskiej lalki Olimpiii. Jednak i motyw rozczłonkowania zyskuje u Schulza pointę, radykalizującą zarówno wizerunek zanatomizowanej Oblubienicy Maxa Ernsta czy mechano-manekiny dadaistów¹⁹, jak i sado-erotyczne destrukcje lalek Hansa Bellmera²⁰. Akt ćwiartowania prowadzi u Schulza do dzieła-fragmentu. Jego program tej wtórej demiiurгии zawiera obraz tej drugiej generacji stworzeń, która stanąć miała w otwartej opozycji do panującej epoki²¹.

Nie zależy nam – mówił on – na twórcach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy

18/ Tamże, s. 87.

19/ Por. E. Roters *Fabricatio nihili oder die Herstellung von Nichts. Dada Meditationen*, Berlin 1990, rozdz. *Die Opferung und Verklärung der Braut*, s. 105–140 i rozdz. *Mechanomorphosen, Mechanomannequins, Metamaschinen*, s. 63–69.

20/ H. Bellmer *Die Puppe*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1983.

21/ Tamże, s. 82.

Lachmann Demiurg i jego fantazmaty

otwarcie: Nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione.

Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która będzie im w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone. Naszą ambicją pokładać będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia osobnego człowieka.²²

W miejsce rozczłonkowania całego ciała, jakiego dadaiści dokonywali na maszynowym ciele swej „Oblubienicy” (rozcłonkowania, umieszczanego przez komentatorów owego dadaistycznego przedsięwzięcia, mimo odwrócenia ról męskokobiecych, w tradycji mitów o rozszarpaniu Ozyrysa i Dionizosa)²³ pojawia się ustanowienie fragmentów za całość. Idea ofiary, leżąca u podstaw rytów ćwiartowania, zostaje co prawda zachowana, jednak nie jako etap poprzedzający zmartwychwstanie i ponowne scalenie. Nogę czy rękę powołuje się raczej do życia dla wykonania pojedynczego gestu, poświęcone zostają jednorazowemu zadaniu, by potem zniknąć ponownie w niebycie.

W *Anatomii miłości*²⁴ Bellmer przemieszcza symulację elementu kobiecego z powrotem w stronę męzczyzny. Mężczyzna symuluje płeć kobiety we własnym ciele, kobieta jawi się jako to, co on z niej symuluje, on zaś symuluje swoją własną płeć w kobiecie i we wszystkich częściach swojego ciała.

W symulacji waginalnej całego ciała męskiego²⁵ wirtualność obraca się w realność i przywołuje do życia owe formy obojnicze, które odczytać można palindromatycznie. W cielesnych fantazmatach Bellmera ciało językowe jest miejscem, w którym dokonuje się rozkład i składanie, przesunięcie i inwersja, ruch w przód i w tył. Anagram (palindrom) jest wiodącym tropem cielesnego i językowego metabolizmu (porównaj też anagramy Bellmera korespondujące z anagramami Unicy Zürn). Obojnicze istoty, w których p o ż ą d a n i e f o r m u j e w i z e r u n e k p o ż ą d a n e j²⁶ jednakowoż znów są kobiece. Roszczenia pożądania mają charakter masochistyczny.

Nie tylko owe antyanatomiczne, ukierunkowane ostentacyjnie w stronę *libido*, wytwarzanie istot, lecz także topika sadyzmu jawi się jako dopełnienie Schulzowskiego manekina. W przypadku Schulza owa topika zmienia się w topikę masochizmu. Masochizm Schulza staje się nie tylko w jego prozie momentem towa-

22/ Tamże, s. 82–83.

23/ E. Roters *Fabricatio nihili...*, s. 105 i nast.

24/ Tamże, *Die Anatomie der Liebe*, s. 85 i nast.

25/ Tamże, s. 90.

26/ Tamże, s. 99.

Interpretacje

rzyszającym ojcowskiemu delirium stworzenia, ale także tematem przewodnim większości jego grafik²⁷.

Ujmując rzecz z perspektywy Bellmera, oponóższone, odziane w czarne buty nogi na Schulzowskich masochistycznych wizerunkach jawią się jako imaginalne falliczne. Płaszczący się na podłodze (z twarzą malarza Schulza) mężczyzna odgrywa rolę kobiecą, d o m i n a zaś męską. Voyeurystyczny, zwrócony ku górze wzrok leżącego jest optyczną przekładnią między pierwiastkiem męskim a żeńskim. Poprzez wzrok podglądacza pożądana kobieta staje się transpozycją męskiego ciała, d o m i n a / d o m i n u s. Podobnie jak Schulzowski ojciec-demiurg, także i autor listów miłosnych Bellmera jest metaforycznym krawcem²⁸.

Schulz partycypuje jednak, co prawda w sposób mało wyrazisty – w przeciwieństwie do Bellmera – z jego po męsku dominującymi, dwupłciowymi projekcjami – w micie stworzenia. To, co obojnicze, co zawiera się w metaforycznej interpretacji procesu stworzenia jako narodzin lub płodzenia, powraca, z silnymi akcentami erotycznymi, w Schulzowskiej mitografii na pierwszy plan.

W micie Pigmaliona, jak i w tradycji mitopoetyckiej chodzi o stwarzanie męskie, łączące w sobie zarówno płodzenie jak i rodzenie, a wyłączające udział pierwiastka żeńskiego. W Owidiuszowej wersji mitu metaforyka płodzenia i rodzenia zostaje zastąpiona przez produkcję artystyczną, rzeźbienie statuy z kości słoniowej. Nacisk położony jest jednak ewidentnie na męskości aktu tworzenia: bez współudziału kobiety Pigmalion tworzy żeńskie *simulacrum*, stawiane ponad kobiety zrodzone w naturalny sposób. Jako *pendant* do koncepcji stworzenia bez kobiecego udziału można interpretować mit Sofii, grzesznej, upadłej. Upadła Sofia rodzi potomstwo bez męskiego udziału. Metaforykę związaną z rodzeniem „uzurpuje” się natomiast często w męskiej tradycji mitopoetyckiej. Dobitny przykład na to odnajdujemy w rosyjskim symbolizmie. W eseju *Dziecko Gogola*²⁹ z 1909 r. Aleksander Blok określa twórczość jako pełen męczarni akt rodzenia.

Także doskonała w swym braku matki, męska „prascena”, w której Schulz jednoczy ojca, syna i Księżę (rodzaj Ducha Świętego) jest przejawem usurpacji. Ta jednak zostaje, zgodnie z logiką ambiwalencji, pomszczona. Wtargnięcie matki niszczy trójcę, powstrzymując fantazję stworzenia. Zasada żeńska w opowiadaniach Schulza jawi się wciąż jako zagrożenie. Kiedy ojciec, mocno wzburzony, prezentuje swój traktat o stworzeniu, krawcowe, produkujące w czasie krojenia i szycia owe odpady, będące surowcem w rozprawie ojca, dają się rozpoznać jako zmijowate kusicielki, podobnie, jak będąca upostaciowieniem Lilit, służąca Adela. Tak jak mała Sophia także i one są usurpatorkami, przywłaszczającymi sobie symbole falliczne i władającymi nimi. Krawcowe jawią się jako kastratorki ojca i przeista-

^{27/} Bruno Schulz 1892–1942, *Das graphische Werk*, Katalog Literaturmuseum Warschau, Kunstamt Tiergarten, Münchner Stadtmuseum 1992, München 1992.

^{28/} H. Bellmer *Die Puppe, Die Anatomie der Liebe*, s. 100 i nast.

^{29/} A. Blok *Sobranie soczinienij w wosmi tomach*, tom piąty, Moskwa, Leningrad 1962, s. 376–377.

Lachmann Demiurg i jego fantazmaty

czają władcę fantazji w postać zastygłą w impotencji. Ich wzrok, niczym wzrok Gorgony, zamienia go w kamień. W przeciwieństwie do tego przerywające trzykrotnie ojcowski traktat o stworzeniu zwyczajne kobiety ukazane są jako pełne potencji. Służąca Adela ze zjadliwością grozi w końcu ojcu palcem wskazującym i łaskocze go bez respektu. Palec Adeli – wąż i fallus – wygania ojca z pokoju i kończy jego traktat. Palec jako fallus wskazuje na koniec delirium tworzenia. Męskie próby stworzenia alternatywnego świata rozbijają się o kobiecy erotyzm.

Mito-synkretyzm Schulza i płynna semantyka jego spekulacji manifestują się przede wszystkim w wieloznaczności poszczególnych elementów. Wskazują one zawsze w kilku kierunkach jednocześnie. Ewidentne, choć rozproszone i trudne do sprecyzowania, są odniesienia do różnych wersji mitu Golema. Punktami stycznymi są po pierwsze – niedokończone i niedoskonale stworzenie ludzkie oraz legitymizacja zniszczenia stworzonych przez człowieka istot, po drugie zaś paralelizacja między tworzeniem istot za pomocą języka i stwarzaniem nowych światów³⁰.

Schulza zamierzone stworzenie wychodzące z niedokończonego i niedoskonałego (parodystyczna hiperbola na opak, skierowana przeciw stworzeniu przedstawionemu w *Księdze Rodzaju* jako doskonałe) odczytać też można jako wyobrażeniową „realizację” jednej z zasadniczych konotacji Golema: istota niedoskonała, wybrakowana³¹. Schulz wyolbrzymia ów aspekt przez tworzenie samowolnych kadłubków.

Schulzowska strategia jest następująca: po tym, jak istoty szczątkowe odegrały swą rolę, plan stworzenia manekinów przewiduje ich likwidację. W innym miejscu Schulz skłania swego heterodoksyjnego Demiurga do proklamowania sadystycznego, usprawiedliwiającego każdy mord, krótkiego manifestu.

Idel wskazuje na jedną z wersji legendy o Golemie, w której na czoło wysuwa się stworzenie Golema mocą kombinacji literowej. Litery wypowiedziane zostają w rytuale magicznym lub poprzez inkantację, ich inwersja zaś prowadzi do „odwołania” stworzonej w ten sposób istoty. U Schulza co prawda ów aspekt się nie pojawia, jego własny tekst odczytać by jednak można jako – przynajmniej częściowo – inkantacyjny i spowinowaony z rytuałem.

Groteskowa struktura naczelną, określającą istoty fantazmatyczne, obowiązuje w całości związanych ze stwarzaniem fantastycznych spekulacji rozwijanych przez ojca demiurga w przerywanych momentami ekstazy tyradach. Schulz wypukla groteskowy *ductus* przez komentarze narratora, dystansującego się w nich od ekstrawaganckich fantomów myślowych swego ojca. (Jednakże nie można traktować owego dystansu całkiem na serio. Opowiadający syn, jako demiurg arabeskwatego tekstu i twórca strumienia wymykających się wszelkiej semantycznej stałości

^{30/} M. Idel wydobywa w swej szeroko zakrojonej pracy o Golemie wiele elementów i warstw rozgałęzionej historii tekstowej mitu o Golemie, powołuje się przy tym na fundamentalne studia Scholema i precyzuje je w wielu miejscach (przy czym dochodzi też do istotnych przeformułowań interpretacji mitu o Golemie).

^{31/} Tamże, s. 232.

Interpretacje

obrazów, jest bowiem mało wiarygodny, jeśli chodzi o kryteria takie jak *iudicium* oraz *decorum*). Schulzowi udaje się wtopić aluzje do spekulatywnych i mitycznych tradycji gnozy i kabały w swoją groteskową strukturę.

Rozproszone aluzje do Golema, które odnaleźć można w traktacie o imaginacyjnych, nie ukończonych *quasi*-Golemach, których efemeryczna egzystencja leży wyłącznie w rękach ich stwórcy, nie obejmują kontrowersyjnego momentu ożywiania i obdarzania duszą. Schulz obstaje raczej przy aspekcie materiału i materii. Znowu mamy tu do czynienia z konstytutywną częścią różnorodnych mitów na temat stworzenia. W prekabalistycznej tradycji Golema pełną rolę odgrywa interpretacja legendy dotyczącej niejakiego Salomona Ibn Gabriola, podług której miał on stworzyć usługującą mu kobietę; ze względu na swą niedoskonałość przemieniona ona jednak zostaje z powrotem na czynniki pierwsze – kawałki drewna i zawiąsy³².

Twór Gabriola określa się jako techniczny, nie użyto w nim ani materiałów w rodzaju gliny czy ziemi, ani kombinacji liter (implikującej imię Boga). Idel, komentujący komentarz do owej legendy, odpiesza wszelkie, sugerowane przez motyw stworzenia kobiety-służki, paralele do mitu o Pigmalionie³³. Legenda zatacza łuk między Golemem z „klasycznej” tradycji a automatem. Aspekt rozpadu na części pierwsze jest dla interpretacji Schulzowskiego traktatu równie relewantny, co aspekt specyficznego materiału, którego swoistość zostaje podkreślona.

Zacytowany poniżej *passus* stanowi wstęp do spekulacji o materii, w której zawiera się zarówno materialność sztucznego człowieka, jak i negatywny kosmos gnozy oraz jako rodzaj dopełnienie, idea *creatio ex nihilo*.

Demiurgos kochał się w wytwornych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwycia taniocą, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do *papier mâché*, do lakowej farby, do kłaków i trociny?

To jest, mówił z bolesnym uśmiechem – nasza miłość do materii jako takiej, do jej puzystości i porowatości, do jej jedynej mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiąstą niezgrabność. Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ociężały wysiłek, jej bezwład, jej słodką niedźwiedziowość.³⁴

32/ Gerschom Scholem, nawiązując do związanej z Ibn Gabrielem legendy o stworzeniu, uwypukla w książce *Kabala i jej symbolika*, przekł. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 213 i nast. motywy obce pierwotnemu rytuałowi Golema a należące do tradycji sztucznego, technicznego człowieka: automatu, uzasadnionego mechaniką rozkładu na poszczególne służebne części.

33/ M. Idel *Golem...*, s. 234.

34/ Tamże, s. 83.

Lachmann Demiurg i jego fantazmaty

Dla kontrastu można tu przywołać kilka wersji stworzenia – czy też mitów kosmogonicznych, eksponujących temat szlachetności materiałów i pieczołowitości, z jaką stworzony został człowiek.

Gloryfikacja tandetnego materiału (tworzywa) nie jest tylko manewrem przeciwnym uprzywilejowaniu materiałów szlachetnych, a tworzenie istot połowicznych nie jest tylko repliką niedościgłej doskonałości Demiurga³⁵ – doskonałości paraliżującej własne siły twórcze i wzywającej wprost do protestu przeciwko demiurgii. Rozumieć to można również jako argument parodystycznie skierowany przeciw gnozie. (Pojęcia: *Demiurgos* i *demiurgia* kilkakrotnie cytowane w tekście z naciskiem sugerują tego rodzaju związek). Materia rozgrywająca metamorficzną grę form w sferze niższej jawi się jako emanacja fantazji. Pochwała, którą kieruje w jej stronę demiurg – uzurpator, zmienia gnostycką negatywizację materii w swe przeciwieństwo. Mowa jest o f a n t a s t y c z n e j f e r m e n t a c j i m a t e r i i³⁶, z której wyłania się *generatio aequivoca*, rodzaj półorganicznych zaledwie istot, p s e u d o w e g e t a c j a, p s e u d o f a u n a³⁷. Fantastyczna fermentacja materii wytwarza fantomy:

Były to twory podobne z pozoru do istot żywych, do kręgowców, skorupiaków członkociałych, lecz pozór ten mylił. Były to w istocie istoty amorfne, bez wewnętrznej struktury, płody imitatywnej tendencji materii, która obdarzona pamięcią powtarza z przyzwyczajenia raz przyjęte kształty.³⁸

Ową samoistną fermentację materii wspomagają alchemiczne metody twórcze:

Istoty te – ruchliwe, wrażliwe na bodźce, a jednak dalekie od prawdziwego życia, można było otrzymać zawieszając pewne skomplikowane koloidy w roztworach soli kuchennej. Koloidy po kilku dniach formowały się, organizowały w pewne zagęszczenia substancji, przypominające niższe formy fauny.³⁹

Nad nimi jednak całkowitą przewagę zyskuje b o g a c t w o k s z t a ł t ó w i w s p a n i a ł o ś c i p s e u d o f a u n y i f l o r y⁴⁰. Pseudofauna i flora powstają, kiedy wzrok wzbudzający fantazmaty pada na określone otoczenia, jak stare mieszkania, meble i tapety:

Na takiej glebie owa pseudowegetacja kiełkowała szybko i powierzchownie, pasożytowała obficie i efemerycznie, pędziła krótkotrwałe generacje, które rozkwitały raptownie i świetnie, ażeby wnet zgasnąć i zwiędnąć.

35/ Tamże, s. 81.

36/ Tamże, s. 89.

37/ Tamże.

38/ Tamże.

39/ Tamże, s. 89–90.

40/ Tamże, s. 90.

Interpretacje

oraz:

Rdzeń mebli, ich substancja musi już być rozluźniona, zdegenerowana i podległa występnym pokusom: wtedy na tej chorej, zmęczonej i zdziczałej glebie wykwita, jak piękna wysypka, nalot fantastyczny, kolorowa bujająca pleśń.⁴¹

Styl ornamentalny⁴², łączący rysy późnosymbolistyczne z surrealistycznymi, instrumentuje ową deliryczną produkcję symulaków:

Dookoła łóżka, pod wieloramienną lampą, wzdłuż szaf, chwiały się kępy delikatnych drzew, rozpryskiwały w górze w świetliste korony, w fontanny koronkowego listowia, bijące aż pod malowane niebo sufitu rozpylonym chlorofilem. W przyspieszonym procesie kwitnienia kielkowały w tym listowiu, ogromne białe i różowe kwiaty, pączkowały w oczach, bujały od środka różowym miąższem i przelewały się przez brzegi, gubiąc płatki i rozpadając się w prędkim przekwitaniu. [...] Nim zapadł wieczór, ciągnął ojciec, nie było już śladu tego świetnego rozkwitu. Cała ta złudna fatamorgana była tylko mistyfikacją, wypadkiem dziwnej symulacji materii, która podszywa się pod pozór życia.⁴³

Schulz podkreśla perwersyjność tych dziwacznych wizji (ciągle asekurowując się ambiwalentnym dystansem syna-narratora):

Potem, nagle poważniejąc, znów rozpatrywał nieskończoną skalę form i odcieni, jakie przybierała wielokształtna materia. Fascynowały go formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kateleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uśpionego na cały stół, napelniała cały pokój, jako bujająca, rzadka tkanka, astralne ciało, na pograniczu ciała i ducha.⁴⁴

Także w dalszej części trwa stylizowanie aberracji, nie dającej się sprowadzić do jednostkowego centrum semantycznego. Do inwentarza groteskowych, związanych ze stworzeniem, idei należy też metamorfoza. Twarze i ciała zmarłych wpuszczone w ściany albo przemienione w dywany, kołάζe z porożami jelenia z głową zabalsamowanej ofiary mordu, która zmienia się w lampę, przemiana nieuleczalnie chorego w zwój k i s z e k g u m o w y c h.

41/ Tamże.

42/ Na temat ornamentalizmu Schulza por. R.L. *Dezentrierte Bilder. Die extatische Imagination in Bruno Schulz Prosa*, w: *Psychopoetik. Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 31 (1992), s. 439–461; na temat tapety jako płaszczyzny wywołującej fantastyczne, wręcz halucynogenne skojarzenia, która ważna staje się dla surrealistów i dadaistów, por. *Roters Fabricatio nihili*, s. 98.

43/ Tamże, s. 92.

44/ Tamże.

Lachmann Demiurg i jego fantazmaty

Gloryfikacji materii zwiastującej, w sposób tandetny i mistyczny zarazem, nie widziane dotąd formy przemiany, możliwemu jakiemuś karnawałowi⁴⁵ rupieciarni jakiejś wielkiej, nie urzeczywistnionej maskarady⁴⁶ przeciwstawia się skargę nad uwięzioną, znegatywizowaną materią. Do zniewolonych przez uformowaną materię i skazanych w ten sposób na jednoznaczność należą blażeńskie golemy⁴⁷, jak również figury panopticum⁴⁸.

Cierpienie materii wynika z jej zależności od czynników zewnętrznych, przede wszystkim jednak z tego, iż zwarta forma czyni ją jednoznaczną i zrobioną, tzn. zakończoną i domkniętą. Przez to staje się ona także skończona i pozbawiona możliwości dalszego rozwoju w poszukiwaniu innej, nowej formy, w którą mogłaby się znów, czasowo i przelotnie, „inkorporować”.

W Schulzowskim uwolnieniu materii, powracającej w ten sposób do swej polimetamorfozy, po pierwsze więc przewartościowane zostaje gnostyckie wyobrażenie o uwięzieniu duszy w ciele i świecie, mamy tu bowiem do czynienia z *hyle* uwięzioną w formie. Po drugie, uwolnienie się *pneumy* z objęć wyklętej *hyle* – proces oczyszczający, prowadzący ku gnozie – zreinterpretowane zostaje jako samooczyszczenie się materii poprzez stałe przemiany.

Schulz rezygnuje jednak z przeciwstawienia owej przekłamanej idei gnostyckiej spójnej tezy soteriologicznej. Pączkująca, fermentująca, poruszana ciąglymi przemianami materia zostaje raczej wybawiona z jednoznaczności, jednocześnie to właśnie jej dwuznaczność i jej pseudo-status (pseudowegetacja, pseudoflora, pseudomateria) „ustanawiają” wtórną parodię stworzenia, przebijającą jeszcze parodię gnostycką. Powstaje wrażenie, jakoby Bruno Schulz prowokacyjnie stosował swoją zasadę metamorfozy również wobec wszelkiej kosmo- i antropogonii, gdy tylko osiąga ona stadium skryształizowanej formuły. W spekulacje na temat materii wpleciono, obok gnostyckich, także elementy kabalistyczne. Należy do nich zbliżenie okrężną drogą do idei *creatio ex nihilo*⁴⁹. Materia, obdarzona podwójnym wyznacznikiem niskiej bezwartościowości oraz mistycznej przepuszczalności ciąży w związku z tym zarówno ku pozytywnemu, jak i negatywnemu biegunowi. Właściwe odniesienie do *creatio ex nihilo* polega jednak na inwersji: chodzi o *creatio nihili*. Efemeryczne dziwotwory są fantazmatami nicości. Aspekt *creatio ex nihilo* nie zostaje jednak w ten sposób wyrugowany, lecz raczej zainscenizowany w wy-

45/ Tamże, s. 76.

46/ Tamże.

47/ Tamże, s. 87.

48/ Tamże.

49/ Na temat zawikłanych argumentów tradycji mistycznej i kabalistycznej dotyczących *creatio ex nihilo* por. interpretację różnorodnych stanowisk u Scholema *Judaizm. Parę głównych pojęć*, przekł. J. Zychowicz, Kraków 1991, s. 70–115.

Interpretacje

tworach fantazji. W projekcie stworzenia Bruno Schulza skierowanym przeciw *mimesis* stworzenia fantazja staje się naczelną instancją stwórczą.

Sam proces stworzenia jawi się jako przetworzenie, tworzenie nowego, nie zaś tworzenie naśladownicze. Fantazja uzurpuje sobie miejsce kabalistycznego *cimcum*, następującej przed aktem stworzenia autokontrakcji Boga⁵⁰. Fantazja jawi się jako stwórczyni, przeciwstawiająca się pra-stworzeniu jako antyinstancja i antyenergia. Wyraźniejszą aluzję do kabalistycznego *cimcum*, uprawomocniającą tę interpretację, odnaleźć można w innym fragmencie, ukazującym jak mocujący się ze słowem, tekstem, sformułowaniem, ojciec n i e r u c h o m i a ł w s k u p i e n i u⁵¹.

Z zasadniczymi stanowiskami tradycji kabalistycznej Schulz obchodzi się podobnie jak z gnozą, tj. w sposób eklektyczny, synkretyczny i groteskowy. Akcenty wartościujące, które z pozoru stawia, są niestałe i mogą ulec wymianie. Można by w tym kontekście mówić o energii transformującej, podważającej „stanowiska”, zapobiegającej wszelkim sedymentacjom i konsolidacjom. Narzuca się tu charakterystyka metamorficznego stosunku Schulza do pra-tekstów⁵² w kategoriach wypracowanych przez kabalistykę do podstawowych operacji w zakresie mistyki liczb, *temura*, *gilgul*, *zeruf* przemiana, stąpienie się, inwersja).

Schulzowski Demiurg jest nie tylko podmiotem i czynnikiem sprawczym metamorficznej fantazji, ale także jej przedmiotem. W innych (pominiętych tutaj) kontekstach zamienia się on w gady lub dziesięcionogi albo też upodabnia się do istot, które sam wyhodował. (Stwórca staje się odbiciem stworzenia). Zmienia się w uwikłanego nie tylko w jedną, ale w wiele przemian Gregora Samsę.

Metamorfoza oznacza rodzaj powtórnej autokreacji: pozostawaniu sobą i potwarzaniu siebie, przez co „ja” potwierdza się i zachowuje swą tożsamość (to zaś oznacza zamknięcie, ograniczenie i uwięzienie), zostaje przeciwstawiona swobodna gra przemian.

W „psychoanalizie”, której ojciec-demiurg poddaje jednego z krewnych i podczas której wewnątrz w dosłownym sensie zostaje wywrócone na zewnątrz, także freudowska psychoanaliza, którą Bruno Schulz zajmuje się w innym miejscu, jawi się w owym właśnie zniekształceniu i przemianie, jako mit kosmogoniczny (przez odkrycie podświadomego człowiek zostaje jakby stworzony na nowo).

50/ Scholem mówi o „samospłatanii się” Boga [*Selbstverschränkung Gottes*]: Tutaj oznacza ono skupienie się boskiej istoty na sobie samej, zstąpienie w swoje własne głębie, spleatanie swojej istoty z sobą samą, co może stanowić – według tej koncepcji – jedyną możliwą treść stworzenia z niczego. Tamże, s. 104.

51/ Tamże, s. 48.

52/ Na temat transformacji motywów mitologicznych u Kafki, która przywodzi na myśl porównanie z Schulcem por. St. Moses *Der Engel der Geschichte*, F. Rosenzweig, W. Benjamin, G. Scholem, Frankfurt/M 1994, s. 7 i nast. Na temat Schulzowskiej recepcji Kafki z intertekstualnego punktu widzenia por. R.L. *Dezentrierte Bilder*.

Lachmann Demiurg i jego fantazmaty

U podstaw stworzenia homunkulusa⁵³, będącego częścią składową planu stwórcy (występującego zarazem jako praktyk), leży osobliwe połączenie alchemii z gnozą.

W kominku (porównaj alchemiczny piec Hoffmanna w *Piaskunie*) wyląpuje on utracony promień świetlny gnozy z gwiazdy i zostaje na nowo wcielony w życie. W mózgu embriona plan stworzenia zapisany w mikrogramach zostaje wskrzeszony.

Karnawał stworzenia, pompatycznie obchodzony przez Schulza w jego manekiniadzie, zdradza nawiązujące do kabały rysy soteriologiczne.

Ani w opowiadaniach, ani w poetologicznych esejach nie chodzi Schulzowi o samowystarczalność ekscentrycznej fantazji, wyczerpującej się w światach alternatywnych i pseudoświatach; odpychająca i fascynująca zarazem dziwaczność jego symulaków stawia bowiem pod znakiem zapytania „powagę” ich fantomatycznego charakteru. Arabeski, ornamenty oraz nie potwierdzone jakimkolwiek doświadczeniem projekty i fantomy myślowe ukazują jaskrawo schizmę między pra-obrazem i odbiciem. Chodzi o kompensację straty *origo* (można by tutaj przytoczyć odpowiednie ustępy z narracyjnego i eseistycznego dzieła Schulza).

Paradoks Schulzowskiej inscenizacji polega na tym, że droga powrotna oznacza jednocześnie oddalanie się od praźródła. W tym sensie zrozumieć można *passus* wypowiedziany uroczystym tonem przez syna narratora, a poprzedzający sprawozdanie o kreatywnym delirium ojca:

Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia 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 tu nazwiemy regionami wielkiej herezji.⁵⁴

W prowadzącej do efemerycznych metamorfoz eksplozji wyobraźniowej, w rozbiciu splotu przyczynowego, któremu przynależą przedmioty, w miksturach przyczyn i skutków, umożliwiających chwiejne przekraczanie wszelkich granic, widzieć należy proces rozpraszania. Proces ten kabała nazywa *schebirath-ha-kelem* – pęknięcie naczyń, widząc w nim początek dramatu stworzenia.

W rozproszeniu jednak – zgodnie z implikowaną argumentacją spekulatywną – zachowały się odłamki początku. W żadnym ze swych esejów Schulz nie powołuje się *expressis verbis* na kabałę⁵⁵.

^{53/} Na temat tradycji homunkulusa por. Scholem *Kabała...*, s. 211 i nast.

^{54/} Tamże, s. 79.

^{55/} Polski badacz Schulza, W. Panas, w sposób przekonujący wykazał zależność prozy i poetologii Schulza od kabały luriańskiej; Panasowi chodzi jednak o wydobycie elementu mesjanistycznego, por. jego artykuł *Mesjasz rośnie pomatu. O pewnym wątku kabałistycznym w prozie Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz in memoriam 1892–1942*, wyd. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 113–129.

Interpretacje

Zamiast tego przywołuje pojęcie „mitu”, w szczególności w *Mitologizacji rzeczywistości*, gdzie pisał:

Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów. [...] Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii, nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią.⁵⁶

Oznacza to jednak także, że mitologia, która utraciła swe kontury i uległa deformacji, jako wyznacznik fałszu może zarazem wskazywać na prawdziwy początek.

Rozliczne fantomy są ekwiwalentami zdeformowanych mitów, mit *origo* jest zarazem mitem o (utraconej) Księdze. Koncepcja Księgi, „autentyku”, będąca jądrem semantycznym opowiadania, nie przypadkiem przypomina żydowskie, pochodzące z Tory wyobrażenie o stworzeniu świata. O ile według owego wyobrażenia stworzenie uchodzi za realizację Tory, u Schulza jawi się ono jako reprezentowane przez fałszywe, parodystyczne księgi. Praksięga, oryginał, stała się, po opuszczeniu prasceny, określonej w opowiadaniu *Księga* jako pozbawiona matki trójca ojca, syna i księgi, nierozpoznawalna wśród symulakrów.

We *Wtórej księdze rodzaju* wszczyna się odzyskiwanie praksięgi, a przez to także pierwotnej, czystej idei stworzenia poprzez bezdroża i manowce fantastyki. W stworzonych językiem fantomach blasfemicznej relacji z procesu stworzenia będącego zawsze i koniecznie egzegezą i komentarzem do tego, co dane już było od początku – antycypuje się scalanie.

Poezja dochodzi do sensu świata *anticipando*, dedukcyjnie, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń⁵⁷.

Scalanie, zawarte również w zwiastowaniu *książka rośnie* – co oznacza, iż odzyskuje ona swą postać – jest wyrazem procesu soteriologicznego, przez kabałę określanego terminem *tikkun*⁵⁸.

W poszukiwaniu (mylnie) zapisanej przez fałszywe kombinacje liter praksięgi staje się Schulz wytwórcą stworzenia, którego instrumentem i produktem jest język. Stworzenie dzieła językowego jest zarazem restytucją jego mitycznego pochodzenia.

Projekt Schulza jest synkretyzującą, po części także karnalizującą transformacją kabalistycznych wyobrażeń o stworzeniu, zarazem zaś próbą wtórnej remityzacji. Jego koncepcja remityzacji rzeczywistości oznacza rzeczywistość języka

^{56/} Tamże, s. 444.

^{57/} Tamże, s. 445.

^{58/} Por. Scholem *Kabala...*, s. 122 i nast. oraz Panas; E. Kasperski odwołuje się w tym kontekście do Schulzowskiej wykładni owego kabalistycznego dążenia w stylu filozofii życia. Schulz mówi o swym pragnieniu powrotu do początku (dojrzewanie do dzieciństwa), *Mit magiczny, Bruno Schulz i kresy*, „Przegląd Humanistyczny” 1993 nr 3, s. 79–94, tu s. 84.

Lachmann Demiurg i jego fantazmaty

i tekstów. To sam język tworzy mity, literatura zaś jest miejscem, w której owe mity się ujawniają⁵⁹. Ekwiwalentem Schulzowskiej remityzacji jest sformułowana przez rosyjskich symbolistów koncepcja rearchaizacji języka, zaprezentowana chociażby w eseju Aleksandra Błoka *Poezja zagovorow i zaklinanij*.

Prócz odniesień do symbolizmu można też – być może bardziej przekonująco – stworzyć paralelę do tworzenia mitów i tworzenia słów (*mito-tworczestwo i slowotworczestwo*) Chlebnikowa⁶⁰.

Ambiwalentną konkluzję z Schulzowskiej mitologii sformułować można następująco: stworzeniem, stojącym najwyżej w hierarchii, jest wykreowana za pomocą języka fikcja, ujarzmiona w znakach językowych fantazja. Zarazem jednak to ona właśnie stanowi fantastyczną emanację prajęzyka. W powrocie do niej dokonuje się *tikkun*. W fantastyce, jako kreacji (z) niczego, przypomniane zostają praobrazy; panem Nicości/Pełni jest, będący demiurgiem i fantazjarchą, autor.

Przełożył: Jan Balbierz

Weryfikacja przekładu: Piotr Lachmann

Przekład autoryzowany

^{59/} O ile mity sekundarne rozwinięte zostają na płaszczyźnie tekstualnej, o tyle koncepcja remityzacji wprowadzona zostaje na płaszczyźnie metatekstualnej w krótkich przyczynkach teoretycznych.

^{60/} Na temat koncepcji językowych A. Błoka i W. Chlebnikowa por. A. Hansen-Löve *Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus, Mythos in der Slavischen Moderne*, wyd. W. Schmid, Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 20, Wien 1987, s. 61–104; oraz tegoż *Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm. Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, wyd. R. Lachmann, I. Smirnov, Wiener Slavistischer Almanach 21, 1988, s. 135–224.