

Jerzy Jarzębski

Wobec awangardy : Bruno Schulz i Debora Vogel

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (144), 275-285

2013

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.

Jerzy JARZĘBSKI

Wobec awangardy: Bruno Schulz i Debora Vogel

Relacja między Deborą Vogel i Schulzem została już dawno temu określona przez historycznoliteracki *vox populi* jako relacja podrzędności: oto Debora Vogel miała być przyjaciółką, a może nawet niedoszlą żoną pisarza z Drohobycza, odegrała ważną rolę, namawiając go do opracowania zawartych w listach do niej opowiadań w postaci książkowej, wreszcie – umożliwiła mu dzięki swoim znajomościom kontakt z Zofią Nałkowską i w konsekwencji – druk opowiadań w wydawnictwie „Rój”. Wszelako o twórczości przyjaciółki Schulza mówiło się zrazu mniej przychylnie – że to niezbyt udane naśladownictwo jego prozy. Teraz wprawdzie, przede wszystkim dzięki pracom Barbary Sienkiewicz i Karoliny Szymaniak¹, tak się już raczej nie mówi, obie badaczki bowiem wykazały ponad wszelką wątpliwość, że pisarstwo Vogel było oryginalne, ale autorka tych utworów nadal pozostaje w cieniu swego sławniejszego przyjaciela.

Książka Debory Vogel wyszła (najpierw w jidysz) nieco później od *Sklepów cynamonowych*, ale można dziś – biorąc pod uwagę bliskość kontaktów łączących oboje pisarzy – założyć, że nie tylko Schulz posyłał w listach swoje próby pisarskie Deborze, ale też może i ona do kopert ekspediowanych do Drohobycza wkładała poszczególne rozdziały swej książki. Kontakt Schulza z Deborą musiał być nad-

¹ B. Sienkiewicz *Montaże – kronika widzenia*, w: teże *Literackie teorie widzenia*, Poznań 1992, s. 149-172; teże *Hegel, fotomontaże i literatura. O prozie Debory Vogel*, „Kresy” 1996 nr 2, s. 76-85; teże *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, w: tomie zbiorowym: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003; K. Szymaniak *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Universitas, Kraków 2007; teże *Postowie*, w: D. Vogel *Akacje kwitną: montaże*, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2006, s. 147-176.

zwyczaj intensywny i wielopłaszczyznowy, czego badacze niekiedy nie biorą pod uwagę. Przykładowo Michał Paweł Markowski, który w swej ostatniej książce znalazł u Schulza nader istotne inspiracje Hegłowskie, zaznacza, że nie zakłada (z powodu braku jakichkolwiek dowodów), by pisarz Hegla czytał lub szczególnie się nim interesował². Czy na pewno? Badaczowi umknęło chyba, że Debora Vogel była autorką doktoratu na temat Hegla³, a jego dialektykę stosowała do opisu dynamiki rozwoju literatury. Trudno przypuścić, by o tych sprawach nie dyskutowała z Schulzem.

Bliski kontakt z Deborą Vogel musiał dla Schulza oznaczać wciągnięcie w problematykę sztuki i literatury nowoczesnej, którą pasjonowała się lwowska przyjaciółka pisarza, należałoby więc przyjąć, że to, co on sam ma do powiedzenia na ten temat, powstało w dyskusji z Deborą, w zgodzie lub w sporze z jej własnymi przekonaniemami w sprawach twórczości artystycznej XX wieku. Ta dyskusja, o której możemy sądzić jedynie na podstawie twórczości obydwójga pisarzy (ich korespondencja, z wyjątkiem paru listów Debory, nie zachowała się, niestety⁴), musiała być nad wyraz zasadnicza i decydująca dla kształtu ich dorobku. Jako pierwsza starciem tych dwu osobowości zainteresowała się w cytowanej już tutaj pracy Barbara Sienkiewicz, której analiza wydaje mi się szczególnie cenna i odkrywczą (szkoda, że śladów jej lektury nie widać u Markowskiego, który *a priori* odrzuca i lekceważy „przyczynkarskie” tomy zbiorowe tekstów poświęconych Schulzowi⁵).

W ujęciu poznańskiej uczonej zasadnicza różnica między Deborą Vogel a Schulzem zachodzi właśnie na gruncie ich stosunku do Hegla: o ile dialektyka Hegłowska i jego rozumienie historyczności jako drogi wiodącej w jakimś określonym (przez Ducha Dziejów) kierunku i zmierzającej do ostatecznego znieruchomienia świata w formie idealnej stały najwyraźniej u podstaw poglądów Debory na rozwój sztuki i literatury, o tyle Schulz podchodził do tych spraw inaczej, a jego inspiracje płynęły raczej od Nietzschego – z jego koncepcją cyklicznych nawrotów

² M.P. Markowski *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 61.

³ Praca zatytułowana *Znaczenie poznawcze sztuki u Hegla i jego modyfikacje u J. Kremiera* została obroniona na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1926 roku u prof. Witolda Rubczyńskiego. Por. K. Szymaniak *Posłowie*, s. 155.

⁴ Los papierów pozostałych po śmierci Debory Vogel, a po wojnie wyrzuconych na śmietnik, opisuje Jerzy Ficowski (*Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 243).

⁵ M.P. Markowski *Powszechna rozwiązłość...*, s. 27. Powiedziałbym, że podejście to jest konsekwencją przyjętej przez Markowskiego strategii: na wstępie książki odrzuca bez dyskusji, na mocy arbitralnej decyzji, całą dotychczasową „schulzologię”, pomawianą zresztą ryczałtem o przyczynkarstwo i w wielu punktach dość wyniośle „unieważnianą”, ale to sprawia, że sam nie może korzystać z jej dorobku, dlatego jego monografia wieje dziurami niczym ser szwajcarski i sama staje się zaledwie – kolejnym zbiorem przyczynków.

zdarzeń, tak bliską Schulzowskiemu pojmowaniu czasu, a także – z afirmacją wiecznego ruchu, zmienności, „nieukończenia” wszelkich form przybieranych przez materię. Pisze Barbara Sienkiewicz:

Autorka *Akacji*... niewątpliwie twórczo przystosowuje tezy *Estetyki* Hegla do potrzeb opisu kultury współczesnej, szuka w niej zatem potwierdzenia praw życia przez niego wyabstrahowanych. W świecie powieściowym dzieje rozwijają się zgodnie z triadą Hegłowską: współczesność – „nowy etap życia” (określenie to nieustannie powtarza się w powieści), dążącego do przybrania „ostatecznych” i skończonych kształtów, a więc do opanowania „rozwiązłości” materii, „dostosowania” jej do „artystycznego oglądu i wyobrażenia” – [co] niewątpliwie ma w zamierzeniach autorki odpowiadać Hegłowskiej syntezie. Staje się w efekcie „najdoskonalszym etapem życia”. W takim ujęciu praw życia i historii, wypowiedzianych wprost i nierzadko odsyłających do określeń używanych przez Schulza, niewątpliwie widzieć należy także intencję polemiczną wobec niego. Wskazuje na to dobitność sformułowań i ich swoista ostentacja⁶.

W swojej książce o filozofii Schulza Michał Paweł Markowski najpierw odkrywa mocny związek między Hegłowską i Schulzowską dialektyką (tu byłbym raczej po stronie Barbary Sienkiewicz podkreślającej zasadnicze różnice między tymi dwiema wersjami myślenia dialektycznego), następnie jednak jak najśluszniej kojarzy drohobyckiego pisarza z Nietzschem i jego filozofią interpretacji, a kłopot z kompletnie odmienną u Hegla i u Nietzschego koncepcją czasu, która mocno odciska się na filozoficznych poglądach obydwu filozofów i ich obrazie świata, niejako usuwa z pola widzenia czytelników swej książki. Sprzeczności tego ujęcia Markowski rozbraja, tłumacząc je właściwą artyście skłonnością do tolerowania antynomii. Być może ta skłonność w niektórych przypadkach dawała u Schulza znać o sobie, ale w tym akurat punkcie raczej nie. Pojmowanie czasu jako systemu różnej rozpiętości cyklicznych nawrotów zdarzeń i zjawisk przepaja najściślej każdy atom Schulzowskiej rzeczywistości i daje się zauważyć dosłownie wszędzie. Poświęciłem zresztą tej kwestii wiele omówień, począwszy od napisanej wraz z Teresą Jarzębską pierwszej mojej pracy o Schulzu z lat 70. ubiegłego wieku⁷.

Tymczasem zacerpnięta od Hegla idea postępu pojawia się u Schulza raczej okazjonalnie i to w ujęciu niekoniecznie poważnym. Na przykład przywoływane wielokrotnie przez Markowskiego na poparcie jego tez opowiadanie *Kometa* jest utworem, który za główny temat ma właśnie postęp, ale tam, gdzie idee u Schulza nie są już jakby bezwiednie wykorzystywanym szkieletem budowli rzeczywistości, a wędrują na pierwszy plan jako przedmiot teoretycznych roztrząsań, stają się od razu podejrzone. Już na początku opowieści o komecie ten postęp, pojmowany w kategoriach ścisłej nauki i techniki, okazuje się ideą, której głównymi promotorami są żurnaliści, koncypienci adwokacy wraz ze starym Jakubem, ojcem boha-

⁶ B. Sienkiewicz *Wokół motywu manekina*, s. 396.

⁷ T. i J. Jarzębscy *Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza*, w zbiorze: *Studia o prozie Brunona Schulza*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1976, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach – Nr 115, s. 49-72.

tera. Ów ojciec, uczony z bożej łaski, opętany jest ideą poszukiwania „istoty rzeczy”, co zainspirowało go do przeróbki wuja Edwarda na dzwonek elektryczny. Owszem, przyjmuję z aprobatą wywód Markowskiego na temat heglowskich korzeni opisu egzystencjalnej redukcji nieszczęsnego wuja i jego sprowadzenia do czystej esencji. Ale czy cała ta opowieść jest naprawdę na serio? Wraz z jej zakończeniem, w którym mająca sprowadzić na Ziemię kosmiczną katastrofę kometa okazuje się najpierw kręgiem szwajcarskiego sera, a następnie uśpionym głęboko ludzkim mózgiem, by na koniec zejść z wokandy i odpaść z wyścigu o zainteresowanie świata, bo nie dotrzymała kroku (intelektualnej) modzie? Jeśli to właśnie nie jest parodią uczoności i kpina z samej idei postępu razem z jej heglowskimi założeniami, to nie wiem, co miałyby nią być. A przecież skłonność do takiej właśnie parodii Markowski całkiem słusznie znajduje u Schulza pod koniec swych rozważań, czyniąc z niej przyprawę rozbijającą wątki judaistyczne, z taką powagą traktowane przez Władysława Panasa⁸, tylko już na wstępie zapomina zastosować ją do heglizmu.

Nie zamierzam twierdzić, że czas Schulzowski jest czasem zamkniętym na zawsze w swoich kolistych obiegach i przez to rozbrojonym z wszelkiej nieprzewidywalności, przynoszącym zawsze tylko to-co-żnane. Schulz jest, bądź co bądź, autorem krótkiej recenzji książki Aldousa Huxleya *Muzyka noca*⁹, cytowanej chętnie przez Barbarę Sienkiewicz, gdzie pojawia się wizja świata współczesnego, który „wyszedł z orbit” na skutek rewolucji w naukowym poznaniu i którego tradycyjny porządek legł w gruzach. Cykliczność przemian zda się tu niejako zakwestionowana u samych swych podstaw. Ale czy perspektywa jednostki zanurzonej w wydarzeniach historycznego cyklu musi go obejmować w całej rozciągłości? A przynajmniej na tyle, by móc przewidzieć, w jakiej formie nastąpi nawrót do czasu przeszłego w skali epoki? Przyjmuję, że nawet jeśli jakaś forma powrotu do tego, co zakorzenione w przeszłości, miałyby być w ramach tego najobszerniejszego z cykli możliwa, to na razie, z naszego gruzowiska jej nie widać. Jednostka w świecie Schulza może więc widzieć dziejowe przemiany w duchu Hegla. Od niego mogłaby tu pochodzić nie tylko wizja historii rozwijającej się liniowo, przechodzącej przez jakieś stany definitywnie i w zgodzie z dziejowym rozumem przekształcające rzeczywistość, ale też jakaś nieśmiała i jakby bezradna akceptacja niszczących stary świat przemian – w imię niedocieczonej, choć może firmowanej przez dziejowy rozum przyszłości. No dobrze, ale w opowiadaniach Schulza tego rodzaju powagi w uznaniu nieuchronności rozwoju raczej nie znajdziemy. Te opo-

⁸ Por. m.in. W. Panas *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1997; tegoż *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001.

⁹ B. Schulz *Wędrówki sceptyka*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936 nr 6; przedruk w: B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejsów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1998, s. 425-428.

wiadania są w swej najgłębszej idei konsolacyjne, likwidujące „ostateczne rozwiązania”, a wraz z nimi nawet śmierć, której w świecie Schulza właściwie nie ma, a jeśli się pojawia, to natychmiast zostaje – w swej definitywności – zaprzeczona i przekształcona paradoksalnie w kolejny etap życia, po którym mogą nastąpić ponowne narodziny. Hegel jako inspirator nie został u Schulza całkowicie przekreślony, ale autor *Sklepów cynamonowych* chyba nie ma dla niego zbyt dużej uwagi, choć używa czasem wziętego odeń instrumentarium pojęciowego.

Moim zadaniem nie jest tu jednak krytyka książki Markowskiego, ale rozważenie, co wynika z przeciwstawienia sobie utworów Schulza i Debory Vogel. Ta ostatnia w latach 30. musiała wydawać się czytelnikom znacznie silniej od swego przyjaciela powiązana z awangardą – zarówno literacką, jak i plastyczną – jako teoretyk sztuki i literatury, autorka o wysokiej świadomości twórczej, wykorzystująca w swych książkach ideę montażu i inspiracje płynące z konstruktywizmu. Schulz przy niej mógł wyglądać na amatora z prowincji, pozbawionego zresztą stopni naukowych i – póki co – znaczących osiągnięć na niwie literatury. Zarazem używany przezeń język, metaforyka czy obrazowanie kojarzyć się mogły z Młoda Polska raczej niż z artystycznym nowatorstwem. Co więc zadecydowało o tym, że to Schulz, a nie Debora Vogel, jest dziś symbolem awangardowej literatury polskiej pierwszej połowy wieku? Czy tylko talent, czy jakieś jeszcze dodatkowe czynniki?

Uderzającą cechą prozy Debory Vogel jest brak zindywidualizowanych bohaterów, redukcja postaci ludzkich do postaci lalek czy manekinów, brak też fabuły *sensu stricto*, mowa tam raczej o pewnych procesach i działaniach wykonywanych bezosobowo¹⁰. To oczywiście zauważyli wszyscy krytycy piszący o tej prozie. Scenerią utworów Vogel jest miasto, ale miasto znacznie większe od Drohobycza: Lwów lub Paryż. O ile zatem przestrzeń schulzowskiego miasta ma wyraźnie zarysowane granice, ma też dobrze określoną wewnętrzną strukturę pozwalającą traktować je jako mieszkanie jednostki, o tyle miasto Debory Vogel rozprzestrzenia się we wszystkich kierunkach w sposób niekontrolowany. To pierwsze z nich – jeśli się powiększa (jak wtedy, gdy zbudowano na jego obrzeżach ulicę Krokodyli i otaczającą ją nowoczesny „dystrykt przemysłowo-handlowy”), stwarza dla mieszkańców problemy, muszą oni bowiem pokonać poczucie obcości, a jednocześnie zmierzyć się z siłą uwodzenia, jaką ulica dysponuje i z jaką przyciąga do swoich podejrzanych atrakcji. To drugie jest obszarem, na którym dokonuje się zasadniczo afirmowany przez autorkę proces twórczy, polegający na konstrukcji nowoczesnej architektury, czyli zarazem sztuki – i przestrzeni do mieszkania. Debora Vogel – na pozór w ślad za Schulzem – ważne miejsce w ludzkim dziele wnoszenia w świat porządku przeznacza architekturze:

To szkarpy, teraz jeszcze dziki kawał pola, czekają na miarę i taśmę. I fantastyczne ornamenty szyn z żelaza elastycznego czekają na bieg po przestrzeni powolnej, na kulisty bieg chłodnych dwu równoległych linii. I mury tęsknią do pionu. [...] O, z pół perkałem

¹⁰ Czyni to z tomu *Akacje kwitną* prozę nieoczekiwanie prekursorską wobec o przeszło pół wieku późniejszych *Snów i kamieni* Magdaleny Tulli.

Dociekania

pachnących wydobyć fosi aksamitne, pionem i poziomem ścian błyszczące! I ulice: ornamenty z motywem szarości, ornamenty z motywem słodkiej melancholii. [...] Świat pionów i poziomów i szycht wózków z ziemią wzbiera monumentalnie dookoła ciała ludzkiego [...]. Inaczej świat chłodnych pionów i poziomów. One są stałe. One czynią przestrzeń pewną¹¹.

Barbara Sienkiewicz, autorka tego zestawienia cytowanych słów Debory Vogel, powiada:

Forma, sztuczne kształty są tu „przeciw” Schulzowskiej amorficzności materii, stawianiu się i metamorfozom substancji, zarazem w intencji Vogel „oczyszczają” rozwiąże życie z takiego ruchu, który ujawnia niestabilność rzeczy, zmienność; związane zostają z kreatywnym gestem człowieka, opanowującego bezkształtną materię, z procesem cywilizacyjnym.¹²

Nie tak dawno, na wrocławskiej konferencji poświęconej Schulzowi¹³, mówiłem o Schulzowskim „myśleniu architekturą”. Brzmi to dość podobnie. A jednak nie: architektura Debory Vogel dąży do zniерuchomienia i pochwyenia świata w potrzask formy, natomiast ta Schulzowska jest zawsze w procesie ruchu i kształtowania się albo destrukcji i rozpadu, co najłatwiej stwierdzić, biorąc za przykład opowiadanie *Noc lipcowa*, w którym fantastyczna „substancja” nocy wzbiera wciąż i opada, przyjmując wypożyczone z repertuaru architektury najbardziej niecodzienne formy i ich połączenia. U Schulza zatem architektoniczna forma pojawiająca się w wyobraźni może być wręcz swobodną ekspresją przemienności duchowych stanów, a nie jakimś docelowo skończonym „dziełem”.

Wszystko to zmierza do zdefiniowania bardzo zasadniczych różnic, jakie istnieją między awangardowym programem twórczym Debory Vogel i Schulza. Ta pierwsza umieszczała twórczość w zasadniczo linearnym, choć czasem dopuszczającym jakieś zahamowania czy niekonsekwencje, dialektycznym procesie „postępowych” przemian. Awangardowa logika rozwoju doprowadziła sztukę i literaturę u początków dwudziestolecia międzywojennego do momentu, w którym podejmuje ona nader chętnie refleksję nad własnym statusem ontologicznym, nad znaczeniem swych podstawowych pojęć, alfabetem używanych form, a zarazem przekracza dość łatwo dobrze wcześniej określone granice między poszczególnymi sferami twórczości artystycznej – a szczególnie między malarstwem i literaturą. Stąd bierze się zapewne ogromna wrażliwość Debory Vogel na kwestię obrazowania i skłonność do analizy obrazów *more geometrico*. Widać tu silne wpływy kubizmu i konstruktywizmu. Autorkę *Akacji*... fascynuje najwyraźniej „obiektywny”, a zatem bezosobowy, posłuszny własnej logice aspekt rozwoju literatury, stąd może brak potrzeby tworzenia postaci bohaterów, apodmiotowość i afabularność jej świa-

11 D. Vogel *Akacje kwitną...*, s. 111-114.

12 B. Sienkiewicz *Wokół motywu manekina*, s. 397.

13 J. Jarzębski *Wyobrażenia i architektura. O Schulzowskich obrazach*, w: *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Wydawnictwo EMG, Kraków 2013, s. 7-17.

ta, którego dynamikę w czasie określa historia form, tworzona zresztą nie tylko przez artystów, ale również przez anonimowy miejski tłum. Nie jest więc może tak, by w opowiadaniach Debory Vogel w ogóle nie było narracji: ona tam jest, ale w zbyt wielkiej skali, by można ją było wpisać w zachodzące na oczach czytelnika zdarzenia. Dlatego owe zdarzenia wchodzą w interakcję nie na planie fabularnym, a raczej estetycznym: łączone są na prawach montażu elementów symultanicznych. Pisze Karolina Szymaniak o założeniach metody Debory Vogel:

Wprowadzała pojęcie „realizmu konstruktywnego”, którego program miał realizować nowy gatunek literacki – montaż. Montaż miał być artystyczną odpowiedzią na wymóg aktualności w sztuce. Metodą, która pozwalała „sformułować aktualność jako dzieło sztuki”.¹⁴

Montaż wiąże Vogel ze światopoglądem symultanicznym, z tym etapem rozwoju jej teorii sztuki, który rehabilituje heterogeniczność, wielość. Uprzywilejowany temat montażu to „polifoniczność życia”. Montaż znosi hierarchię rzeczy (która była podstawą Voglowskiego konstruktywizmu), obejmuje to, co trwałe (element biologiczny) i to, co aktualne, codzienne, przemijające (element społeczny). Właściwym tematem montażu jest życie z właściwą mu dialektyką, dlatego jego bohater pozostaje anonimowy, egzemplaryczny (zawsze zresztą przeżywa się życie egzemplarycznie, doda później Vogel), nie wysuwa się nigdy na plan pierwszy.¹⁵

Trudno nie zauważyć, że „życie” u Debory Vogel nie ma wymiaru jednostkowego, choć jednostki w nim uczestniczą. Jest potężnym strumieniem, którego wielobarwność i wielopostaciowość pisarka próbuje pochwycić i odmalować, ale w zasadzie przekracza ono zasadniczo indywidualną perspektywę. Zakładam, że tego rodzaju koncepcje estetyczne rodzą się najłatwiej w świecie zdominowanym przez „wielkie narracje”, w których – jak pisał Majakowski – „jednostki głosik cieńszy od pisku”¹⁶. Jako przedstawicielka literackiej awangardy Debora Vogel tkwi zatem w świecie historycznym, a jej poglądy na temat estetyki, choć niewątpliwie oryginalne, noszą najwyraźniej stempel identyfikujący je bez reszty z mnogimi ruchami rewolucjonizującymi literaturę w początkach XX wieku. Ten typ myślenia teoretycznego, a także pisania nieodwołalnie już się zestarzał. Całkiem inaczej jest z Schulzem.

W pismach teoretycznych, a także w prozie artystycznej Schulza próżno szukać wyrazów poszanowania dla „wielkich narracji”. Tam, gdzie się pojawiają, mają wyraźnie autoironiczny i prześmiewczy charakter – jak owe diatryby o Postępie w opowieści o komecie. O współczesnych źródłach opinii o nieuchronności upadku „wielkich narracji” tak pisał Peter Sloterdijk:

Opiera się ona mianowicie na całkiem prawdopodobnym przekonaniu, że znane narracje tego typu, choć chciały konstruować pochod „historii” w całości i ogólności, nazna-

¹⁴ D. Vogel *Romans dialektyki*, „Przegląd Społeczny” 1935 nr 10-11, s. 247.

¹⁵ K. Szymaniak *Postłowie*, s. 162-163.

¹⁶ W. Majakowski *Włodzimierz Ilicz Lenin*, Czytelnik, Warszawa 1970.

czone są nieusuwalnym piętnem prowincjonalizmu; że opętane przez deterministyczne przesady, do biegu rzeczy przemyciły projekcje celu, które charakteryzują się bezwstydną liniowością; że wskutek nieuleczalnego eurocentryzmu zawiązały spisek z kolonialnym pładrowaniem świata; że otwarcie bądź skrycie nauczając historii zbawienia, przyczylniały się do świeckiego nieszczęścia na wielką skalę, że trzeba wreszcie wdrożyć myślenie zgoła inaczej zakrojone – dyskretny, poliwalentny, nietotalizujący, ale przede wszystkim świadomy uwarunkowań własnych perspektyw sposób mówienia o sprawach historycznych.¹⁷

Zatrzymajmy się nad najbardziej zaskakującym spośród wymienionych wyżej poglądów, a mianowicie nad przekonaniem o „prowincjonalizmie” wielkich narracji. Czy oznacza to, że próbując objąć całość istnienia, zawsze chybiają celu, naznaczone nieusuwalnym piętnem niedostateczności? Schulz z własnego „prowincjonalizmu” uczynił, jak wiadomo, swego *cheval de bataille*¹⁸, dowodząc zarazem względności pojęcia „centrum”. Niezależnie jednak od tego, czy czuł się prowincjuszem, czy nie, zyskiwał ironiczny dystans zarówno wobec samego siebie, jak i wobec uniwersalnych idei prężących się do porządkowania całego świata, a terażniejszość, przeszłość i przyszłość układających w myśl jakiejś wielkiej narracji. Prowincja bez wątplenia sprzyja skracaniu perspektywy i widzeniu świata w jakiejś rozsądnej, ludzkiej skali. W wizji świata prowincjusza pojawiają się także na nowo ludzie – indywidualni, mający imiona i jakieś własne, nieodjemnie im przystługujące cechy.

Najciekawsze jednak procesy zachodzą w domenie narracji. Te ostatnie przestają już polatywać nad światem literatury – tak wysoko, że ich niepodobna zobaczyć i naprawdę się w nie zaangażować. Stają się – na odwrót – narracjami bliskimi jednostkom, prywatnymi, jednocześnie jednak szukającymi swych związków z mitycznymi wzorcami. W ten sposób mały Józef w *Wiośnie* aspiruje do powtórzenia modelu historii o biblijnym Józefie, a Białka – „historii o porwanej i zamienionej księżniczce”. To „recytowanie sobą” mitycznej fabuły to jest właśnie tyle, ile jesteśmy w stanie zaczerpnąć z własnych przeżyć i zaangażować w mitologię¹⁹. Jest to wszelako fabularność taka właśnie, o jakiej mówi Sloterdijk: dyskretna, poliwalentna, nietotalizująca, a do tego traktująca swe wzorce z dystansem, jak owe maski do wypróbowania, o których pisze Schulz w liście otwartym do Witkacego²⁰. W ten jedynie sposób – a także przez wielość przywołanych opowieści – można uniknąć całościującej perspektywy „wielkich narracji”.

¹⁷ P. Sloterdijk *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, przeł. B. Cymbrowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 8.

¹⁸ Piszę o tym więcej w artykule *Prowincja Centrum*, w: *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 109-129.

¹⁹ O takim właśnie przekazywaniu mitów z pokolenia na pokolenie pisze w *Jakubowych historiach* Mann i nie rozumiem, czemu Markowski odmawia mu jakichkolwiek związków z Schulzowskim pojmowaniem mitu.

²⁰ *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz *Opowiadania...*, s. 476-477.

Ale Schulzowi towarzyszy, jak wiemy, niegasnąca „aura panironii”, co świadczy o tym, że fabuły i maski są wykorzystywane jedynie „na próbę”, a zatem nie jest tak, że stoi Schulz po prostu na antypodach zaangażowanej w swój Hegłowski z ducha model awangardowy Debory Vogel. W wiecznym obrocie Nietzscheańskiego koła historii może się zdarzyć, że bohaterowi Schulza przypadnie do odegrania rola awangardysty w stylu Debory Vogel. Czyż w końcu nie jest (parodystycznie potraktowanym) „awangardystą” stary Jakub w scenie wygłaszania *Traktatu o manekinach*? Nie darmo zresztą autor *Sklepow cynamonomowych* podejmuje tutaj temat bliski swej przyjaciółce, choć rozwija go inaczej²¹. Ale bycie awangardystą przybiera zupełnie inny sens w czasie toczącym się podług modelu Hegłowskiego, w którym artysta spodziewa się wyprzedzać swymi pomysłami epokę w pogoni za podążającym wiecznie naprzód Duchem Dziejów, inny zaś w świecie czasu kolistego i cyklicznych nawrotów, gdzie „wyprzedzenie” może wprowadzić nas w koleiny dawno wyżłobione przez naszych poprzedników albo sprawić, że rozmiśniemy się z aktualną fazą historycznego cyklu i skończymy jak Józef z *Wiosny*, który nie zauważył, że jego wiosenna rewolucja i organizowany pod auspicjami Boga-herezjarchy bunt przeciw cesarzowi stanęły w sprzeczności z letnią epoką stabilizacji i poszanowania dla władzy. Realizująca się tu w tle przemiana Boga-herezjarchy w Boga legitymizmu jest jednym z najbardziej ironicznym komentarzy Schulza do rewolucyjnych idei awangardowych. Bo zapatrzony w swój rewolucyjny dogmat Józef staje się nagle anachroniczny niczym Mroźkowski Stomil z *Tanga*.

Bywa, że artyści swymi ideami wyprzedzają epokę, bywa jednak, że nie zauważają na czas ekscesów, jakie wyczynia pod ich nosem „historia spuszczone z łańcucha”. Awangardowym teoriom wygłaszanym w latach 30. przez Deborę Vogel i innych teoretyków sztuki i literatury towarzyszył już całkiem realny terror i masowe zbrodnie popełniane przez ideologicznych zwolenników marksistowskiej bądź nazistowskiej „wielkiej narracji”. Rewolucyjni artyści zaś mieli niekiedy złudzenia, że wybierając jedną narrację przeciw drugiej, dokonują aktu moralnego wartościowania i opowiadają się za „dobrem” lub „złem”, a nie – że wraz ze swą rewolucyjnością dają się użyć w politycznej grze ideologii, które tak czy inaczej, jak powiada Sloterdijk, „otwarcie bądź skrycie nauczając historii zbawienia, przyczyniały się do świeckiego nieszczęścia na wielką skalę”. Nie twierdzą oczywiście, że na samej Deborze Vogel ciążyły tego rodzaju winy, ale że wybrany przez nią styl myślenia obarczony był moralnym ryzykiem. Śmiem też twierdzić, że ryzyko objawiało się w konstrukcji świata jej prozy, w którym niejako odebrano głos jednostkom i uprzedmiotowiono je, czyniąc z nich elementy estetycznej układanki.

Schulz zatem nie jest bardziej „awangardowy” od Debory Vogel, ale ma więcej empatii i zrozumienia dla sytuacji swych bohaterów i ich egzystencjalnych problemów, z większą od niej uwagą „czyta” świat, który go otacza, zamiast go apodyktycznym gestem re-konstruować. W sukurs przychodzi mu także względna

²¹ Podobieństwom i różnicom w ujęciu motywu manekinów u Schulza i Debory Vogel poświęca swój cytowany tutaj szkic Barbara Sienkiewicz.

ograniczoność prowincjonalnej scenerii opowiadań – lepiej poddająca się ujęciom symbolizującym i wszelkim lekturom robiącym użytek z wielkiej metafory. W ten sposób miasteczko Schulza stosunkowo łatwo staje się modelem kosmosu lub co najmniej teatrem astrologicznym, ukazującym na swym sklepieniu znaki Zodiaku. Drohobycki prowincjusz jest też zdecydowanie lepiej przygotowany na apokalipsę, która miała niebawem nadejść, a jego cykliczny model rzeczywistości, w której śmierć nie zabiera już bezpowrotnie ludzi, a po każdym kataklizmie następuje odrodzenie życia, ma wyraźny wydźwięk konsolacyjny. Także problematyka opowiadań Schulza – dzięki poszanowaniu dla języka tradycji filozoficznie gęstsza i bardziej oryginalna niż problematyka prozy Debory Vogel, niewolna od kwestii biologicznych, etycznych, kulturowych, metafizycznych, nawet ekonomicznych, lepiej wytrzymała próbę czasu. Dopomogła jej w tym otwartość ujęć, brak skłonności do definitywnych konkluzji, dystans właściwy myślicielom, za którymi nie stoi autorytet (i zadufanie w sobie) Instytucji. Nie twierdzę – jak niektórzy dzisiejsi badacze – że Schulz jest prekursorem postmodernizmu i w tym punkcie zgadzam się raczej z Włodzimierzem Boleckim²², natomiast sądzę, że doskonale poddaje się postmodernistycznej lekturze. Jego ironiczny dystans wobec ideowych założeń i odkryć formalnych awangardy pierwszej połowy XX wieku, nawet pewna skłonność do eklektyzmu, okazały się w efekcie bardziej niż sama awangarda prekursorskie wobec tego, co nastąpiło w sztuce i literaturze po II wojnie światowej – aż po lata ostatnie. W ten sposób pozornie spóźniony wobec awangardy Schulz okazał się w naszych czasach bardziej aktualny niż wychyleni ku nowym ideom i nowej estetyce czciciele artystycznych rewolucji z dwudziestolecia.

²² W. Bolecki *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993 nr 1, s. 7-24.

Abstract

Jerzy JARZĘBSKI
Jagiellonian University (Kraków)

On the Avant-Garde: Bruno Schulz and Debora Vogel

In his recent book devoted to the study of Schulz, Michał Paweł Markowski rebukes the scholars of Schulz that they have ignored the indebtedness of the writer in Hegel's philosophy, and at the same time he claims that it is hard to find in Schulz any evidence that he had actually read the philosopher. The author of the article argues the contrary: Hegelian themes are treated by Schulz with an ironic distance, and it is certain the writer read Hegel as his closest friend, Debora Vogel, devoted her PhD dissertation to the author of *The Phenomenology of Spirit*. The influence of Hegel can be rather seen in Vogel's writings, as she was fascinated by the avant-garde idea of progress pursued by the anonymous masses. Seemingly Schulz the bumpkin is behind but in the long run he went ahead of his friend, because unlike her he stressed the subjective aspect of the avant-garde revolution.