

Wątki religijne w twórczości Brunona Schulza. Stan badań i perspektywy badawcze

Sotirios Karageorgos

SOTIRIOS KARAGEORGOS Uniwersytet Warszawski

WĄTKI RELIGIJNE W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHULZA STAN BADAŃ I PERSPEKTYWY BADAWCZE

Stan badań

Jerzy Jarzębski w swojej książce o Schulzu pisze:

Schulz nie był wyznawcą żadnej określonej religii: wystąpił z gminy żydowskiej, nie zdecydował się nawet w obliczu ruiny planów małżeńskich – na przyjęcie chrześcijaństwa, świat był jednak dla niego metafizycznym ogrodem tajemnic, a rzeczywistość objawiała na każdym kroku swoją duchową naturę, był więc zapewne „wierzącym bez religii” – przypadek dość częsty w XX w., który „uśmiercił Boga”, ale nie był w stanie unieważnić dramatycznych pytań o istotę i sens egzystencji¹.

Artur Jocz z kolei w artykule *Literatura a religia. O potrzebie religioznawczej refleksji w obrębie literaturoznawstwa*, komentując zdanie Jerzego Ficowskiego o Schulzu, dodaje:

pogłębione studia nad twórczością Brunona Schulza [...] wymagają także religioznawczego wsparcia. [...] do naukowego ogarnięcia fenomenu wykreowanej przez Schulza rzeczywistości potrzebna jest również wiedza religioznawcza. Naturę literackiego świata nauczyciela rysunku z Drohobycza lepiej pomogą zinterpretować „badania parareligioznawcze, psychoetnologiczne niż klasyczne metody literaturoznawstwa”².

Tak zarysowana perspektywa studiów nad wątkami religijnymi w dziele Schulza ma wiele aspektów.

Gnoza i herezja (Arkadiusz Kalin)

W twórczości literackiej szczególnie widoczne są nawiązania Schulza do gnostycyzmu. Badacze wielokrotnie podkreślali znaczenie wątków gnostyckich w utworach pisarza, np. Jocz w wymienionym artykule. Autor rozwija swoją analizę również w innej rozprawie: *Bruno Schulz, czyli o gnostycznej pokusie literatury*.

Dla niniejszej pracy jednak bardziej istotne jest zdanie Arkadiusza Kalina,

¹ J. Jarzębski, *Schulz*. Wrocław 1999, s. 153.

² A. Jocz, *Literatura a religia. O potrzebie religioznawczej refleksji w obrębie literaturoznawstwa*. „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2013, nr 3, s. 46. Na stronie: http://humaniora.amu.edu.pl/sites/default/files/humaniora/Humaniora%20nr%203/Hum_nr_3_Jocz_M.pdf (data dostępu: 8 VII 2018).

wyrażone w studium *Księga heretycka – Schulzowski model kultury literackiej*³. W tekście tym badacz zwraca uwagę m.in. na heretyckość gnostycyzmu. Podkreśla, że zalicza się on do największych herezji w dziejach kultury judeochrześcijańskiej. Ojciec „herezjarcha» [...] opętany [jest] »kacerską doktryną« [...]»⁴. Cały jego traktat (*Traktat o manekinach*) nasycony został motywami typowymi dla gnozy: Demiurg, duch, materia, kreacja, problem zła i cierpienia, itp. Opowiadanie ma charakter traktatu teologiczno-naukowego i sam podtytuł – *albo Wtóra Księga Rodzaju* – wskazuje na tę księgę *Starego Testamentu*, która najbardziej interesowała gnostyków. Według badacza do tradycji gnostyckiej Schulz sięga raczej jako do pewnego rezerwuaru wątków i symboli bez wyszczególnienia odwołań do konkretnych szkół gnozy. Ze względu na jej wydźwięk heretycki jest ona atrakcyjna dla pisarza. W opowiadaniu *Nawiedzenie* przedstawiony zostaje spór Jakuba (ojca) z Bogiem, nawiązujący do *Biblii* w apokryficznej wersji, ponieważ, jak podkreśla Kalin, walka ta ma zmieniony finał: ojciec „zanika, więdnie w oczach” w następstwie kłótni z Demiurgiem⁵, zamiast – jak czytamy w *Księdze Rodzaju* – zapewnić sobie opiekę, błogosławieństwo i dobrobyt. Demiurg odpowiada za zło na świecie, zło jednak jest raczej wynikiem skażenia procesu kreacji niż istnienia transcendentnej zasady szatana. Gnoza, nie rezygnując z dualizmu, nie konstruuje opozycji: „bóg dobra” – „bóg zła”. Podobnie w opowiadaniach Schulza nie ma uzasadnienia dla zła jako transcendentnego elementu ingerencji. Zło pojawia się jako skutek skażenia, deformacji, pomyłki. W finale pierwszej części *Traktatu o manekinach* widzimy, że Adela interweniuje, przerywając ojcu i kusząc go wypiętym pantofelkiem, który „błyszczal jak języczek węża”⁶. Badacz tłumaczy tę scenę aluzją do kuszenia Adama w raju, aluzją do grzechu pierworodnego. Twórczość rodzi się ze zdrady ducha „uwodzonoego” przez materię. Ojciec w końcu – tak jak gnostycy – oddziela Demiurga, Stwórcę od materii. Materia jest czymś pierwotniejszym, niezależnym od Demiurga.

Wątek gnostycyzmu powraca również w *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Tam, w opowiadaniu *Wiosna*, pojawia się Franciszek Józef, potężny i smutny Demiurg, który obejmuje świat i ogranicza go ze wszystkich stron. Piszą o tym obaj badacze, Jocz i Kalin. Istotne jednak wydają się słowa Kalina o tym, że Schulz nie jest wyznawcą gnozy – tylko „raczej jej »użytkownikiem«”⁷.

Kabała i mesjanizm (Władysław Panas)

Drugi, gruntownie zbadany, wątek religijny w dziele Schulza to Kabała. Władysław Panas w *Księdze blasku* interpretuje dorobek artystyczny pisarza według jej odmiany luriańskiej⁸. Kabalistyczne stworzenie świata („*cimcum*”) badacz rozpoznaje wyraźnie w opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* oraz w artykule krytycznym Schul-

³ A. Kalin, *Księga heretycka – Schulzowski model kultury literackiej*. W zb.: *W ulamkach zwiędła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas. Lublin 2003.

⁴ *Ibidem*, s. 299.

⁵ B. Schulz, *Nawiedzenie*. W: *Proza*. Przedm. A. Sandauer. Wyd. 2. Kraków 1973, s. 49.

⁶ B. Schulz, *Traktat o manekinach, albo Wtóra Księga Rodzaju*. W: *ju.*, s. 65.

⁷ Kalin, *op. cit.*, s. 318.

⁸ W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin 1997.

za *Ega Van Haardt*. Upadek stworzenia („*szwirat ha kelim*”) został przedstawiony w *Ulicy Krokodyli*, a zbawienie świata („*tikkun*”) bardziej widoczne jest według Panasa w dwóch pierwszych opowiadaniach *Sanatorium Pod Klepsydrą*, czyli *Księżde* i *Genialnej epoce*. Zbawienie świata, jego zdaniem, stanowi istotę całej twórczości Schulza.

Zanim Panas wydał *Księgę blasku*, napisał artykuł *Mesjasz rośnie pomału... O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza*⁹. W szkicu tym badacz zajmuje się ściślej kontrowersyjnym tematem Mesjasza w dziele Schulza i czyni w związku z tym interesujące uwagi. Najpierw podkreśla fakt, że *Mesjasz* to niezrealizowana powieść, która miała być *opus vitae* pisarza. Druga opowieść *Sanatorium Pod Klepsydrą*, czyli *Genialna epoka*, jak utrzymywał sam autor, to fragment *Mesjasza*. Panas słusznie dodaje, że pierwsza część *Sanatorium Pod Klepsydrą*, czyli *Księga*, oczywiście i jednoznacznie wiąże się z *Genialną epoką*. Badacz, komentując twierdzenie Schulza, iż *Mesjasz* będzie dalszym ciągiem *Sklepow cynamonowych*, wnioskuje, że utwór nawiązywał do wcześniejszego dzieła, ale także to dzieło musiało zawierać jakieś „mesjańskie antycypacje”, a więc *Mesjasz* w pewien sposób istnieje już w prozie Schulza. Tytuł *Mesjasz* to nie zwykły termin sakralny, lecz *sacrum* maksymalnie zintensyfikowane. Nadzwyczajny fragment przedstawiający przybycie Mesjasza w *Genialnej epoce* – według badacza – należy do najpiękniejszych w całej prozie Schulza:

Jeden jedyny raz w całej znanej twórczości Schulza mówi się bezpośrednio, eksplicytnie, wprost o Mesjaszu, o osobie Mesjasza. [...] Historia przyjścia Mesjasza, czyli Odkupienia, została opowiedziana w pięciu zdaniach! Bo to jest kompletna opowieść, to jest cały, choć lapidarny, tekst. Księga w pięciu zdaniach¹⁰.

Kolejna znacząca uwaga Panasa dotyczy tego, że w rysunkowych wersjach *Przybycia Mesjasza* Schulza nie pojawia się osoba Zbawiciela. Powtórne dzieciństwo pisarza, „*Genialna epoka*” i „*czasy Mesjasza*” są w istocie tożsame. Droga prowadząca ku końcowi wszystkich rzeczy stanowi zarazem drogę ku ich początkowi. Wątek mesjański to główna idea Schulzowskiej refleksji o twórczości i jednocześnie zasadnicza strategia odnosząca się do praktyki artystycznej. Wszystkie „momenty” mesjańskie w prozie Schulza, szczególnie zaś w *Księżde* i w *Genialnej epoce*, pojawiają się bezpośrednio w związku z działaniami artystycznymi bohatera. Na pytanie, czy „*Genialna epoka*” zdarzyła się, czy nie, autor *Sklepow cynamonowych* odpowiada twierdząco i przecząco równocześnie:

Bo są rzeczy, które się całkiem, do końca, nie mogą zdarzyć. Są za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu, i za wspaniałe. Próbują one tylko się zdarzyć, próbują gruntu rzeczywistości, czy je unieście. I wnet się cofają, bojąc się utracić swą integralność w ułomności realizacji¹¹.

Po wydrukowaniu *Księgi blasku* Panas napisał artykuł *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie” Brunona Schulza*¹². W pracy tej badacz formułuje interesujące uwagi

⁹ W. Panas, *Mesjasz rośnie pomału... O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza*. W zb.: *Bruno Schulz in memoriam 1892–1942*. Red. M. Kitowska-Łysiak. Lublin 1992.

¹⁰ *Ibidem*, s. 117.

¹¹ B. Schulz, *Księga*. W: *Proza*, s. 132.

¹² W. Panas, *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie” Brunona Schulza*. W zb.: *W ułamkach zwierciadła...*

dotyczące motywu Mesjasza w *Wiosnie*. Zanim Schulz wydał *Sanatorium Pod Klepsydrą*, zbiór opowiadań, zawierający ostateczną wersję *Wiosny*, rok wcześniej opublikował w miesięczniku „Kamena” (1935, nr 10) fragment tego opowiadania, którego nie ma w całości w edycji z 1936 roku. Tym passusem pisarz – jak wspominał redaktorowi „Kameny” 16 III 1935 – był wyraźnie usatysfakcjonowany. Z ostatecznej wersji *Wiosny* jednak, o czym nadmieniał w liście do Tadeusza Brezy, nie był zadowolony¹³. Schulz usunął fragment wydany w „Kamenie” z edycji z 1936 roku prawdopodobnie dlatego, że – jak twierdził Jerzy Ficowski – nie przystawał do całości utworu¹⁴. Widzimy w nim opis żydowskiego święta Paschy.

Kolejna uwaga Panasa dotyczy ilustracji załączonych przez Schulza do tomu *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Wśród nich znajdowały się też i takie, które nie odnoszą się bezpośrednio do żadnego tekstu. Z tego powodu Ficowski postanowił je usunąć z albumu z ilustracjami autorskimi Schulza¹⁵. Pokazują one nagie kobiety i mężczyźni siedzących przy stołach bądź nagie kobiety w powozach. W opowiadaniu *Wiosna* główny bohater, Józef, ożywia figury woskowe wchodzące w skład wędrownego panoptikum, żeby posiadać armię, która będzie broniła sukcesyjnych praw Bianki. Figurę jej ojca, arcyksięcia Maksymiliana, Józef budzi, wypowiadając żarliwym szeptem do jego ucha imię Bianki i wymawiając powoli i dobitnie imię wroga – Franciszka Józefa Habsburga. Figury woskowe to monarchiści i antymonarchiści, rewolucjoniści i kontrrewolucjoniści, anarchista włoski Luigi Luccheni, zabójca cesarzowej Elżbiety, czyli morderca Habsburgów. Widzimy tutaj w jednym zgodnym stadle jagnię i wilka, antylopę i lwa, czyli apokaliptyczną scenę wiecznego królestwa mesjańskiego. Pod koniec artykułu badacz dodaje, że *Wiosna* narodziła się podczas urlopu, który Schulz dostał na pisanie powieści *Mesjasz*. Według Panasa usunięty *passus* zamieszczony w „Kamenie”, miał stanowić część planowanej powieści *Mesjasz*, gdzie Zbawca byłby mężczyzną. *Wiosna* powstała w jej zastępstwie i dlatego postać Bianki postrzega narrator jako Mesjasza, żeńskiego Mesjasza.

Bałwochwalstwo i idolatria (Kris Van Heuckelom)

Trzeci motyw religijny, najbardziej widoczny w pozaliterackiej twórczości Schulza, to bałwochwalstwo. Jan Gondowicz m.in. podkreśla religijne, a raczej religioznawcze źródła *Xięgi bałwochwalczej*. Według badacza Schulzowska sakralizacja erotyzmu może być traktowana jako próba wskrzeszenia starożytnego kultu bogini Bliskiego Wschodu – Astarte. O tym świadczy „orgiastyczny, lecz nie dionizyjski charakter odmalowanych adoracji”¹⁶. Rys lunarny, *bestiarium* i rekwizytoria, inicjacyjny styl ofiarnictwa – to wszystko jest swojego rodzaju odniesieniem do kanańskiej prostytutki świątynnej. Mamy tutaj do czynienia z idolatrią w ścisłym znaczeniu tego słowa¹⁷.

¹³ B. Schulz, list do T. Brezy, z 11 V 1936. W: *Dziela zbrane*. T. 5: *Księga listów*. Zebrał, przygotował do druku J. Ficowski. Uzupełnił S. Danecki. Gdańsk 2016, s. 57.

¹⁴ Panas, *Żeński Mesjasz [...]*, s. 36.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ J. Gondowicz, *Trans-Autentik. Nie-czyste formy Brunona Schulza*. Warszawa 2014, s. 90.

¹⁷ *Ibidem*.

Belgijski badacz Kris Van Heuckelom w artykule *Artistic Crossover in Polish Modernism. The Case of Bruno Schulz's „Xięga Bałwochwalcza”* („*The Idolatrous Booke*”) czyni bardzo interesujące uwagi dotyczące Schulzowskiego bałwochwaltwa, podkreśla m.in. relację słowo-obraz¹⁸. Do pewnego stopnia cykl grafik pisarza przedstawia podejmowany przez niego akt kreacyjny. *Xięga bałwochwalcza* – jako dzieło w trakcie tworzenia – jest ukazana na rycinie 7: *Undula u artystów*. Widzimy tu żeńskiego idola Undulę patrzącą na rysunek, otaczają ją artyści męscy, przeważnie rzeźbiarze i malarze. Kartkami leżącymi u jej stóp mogą być szkice lub skończone ryciny, które potencjalnie będą składać się na *Xięgę bałwochwalczą*. W ostatniej rycinie noszącej ten sam tytuł, co cały cykl, idol otrzymuje zwieńczone dzieło. Archaiczne „X” w słowie „Xięga” przypomina bardzo ważną książkę religijną – tekst sakralny. Termin „bałwochwaltwo” (gr. *eidolo-latρεία*), czyli ‘adoracja fałszywego bóstwa’, odnosi się do relacji wyraźnie ukierunkowanej na wzrok. Obie strony werbalno-wizualnej opozycji, księga i idol, przedstawiane są razem w różnych konfiguracjach. Drugie przykazanie Boże brzmi:

Nie będziesz miał cudzych bogów obok Mnie! Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią! Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył, ponieważ Ja Pan, twój Bóg, jestem Bogiem zazdrosnym, który karze występki ojców na synach do trzeciego i czwartego pokolenia względem tych, którzy Mnie nienawidzą¹⁹.

Koncepcja idolatrii opisana w biblijnym przykazaniu jest złożona z dwóch części. Pierwsza część sugeruje czynność tworzenia podejmowaną przez bałwochwalcę. Druga – podporządkowanie i uległość. Schulz wykonuje obie czynności. Stosując specyficzną technikę *cliché verre*, artysta stworzył odbicie, czyli idola (gr. *eidolon*) w sposób dosłowny. Podporządkowanie Schulza idolowi jest najbardziej widoczne na rycinie *Dedykacja*. Na kolejnych grafikach łatwo zidentyfikować Schulza w tłumie męskich bałwochwalców składających hołd żeńskiemu idolowi. Starotestamentowy zakaz sporządzania obrazów wyraża zasadniczą przewagę formy werbalnej nad wizualną. Bóg chce pozostać w ukryciu. Jego ulubionym środkiem przekazu jest słowo, a idol koncentruje się na komunikacji wzrokowej. Ta wizualność przynależy do zmysłowości i odnosi się do niej, formy werbalne nawiązują natomiast do rozumu i duchowości. Najistotniejszy element dodany przez Schulza do opozycji między słowocentrycznym ikonoklazmem a wzrokocentryczną idolatrią to płęć. Księgę, będącą środkiem wypowiedzi werbalnej, przedstawił artysta jako typowy atrybut męski, podczas gdy idol ma wyraźnie kształty kobiece.

W całym cyklu rycin można dostrzec przejście od początkowej koncentracji na kulturze do późniejszego skupienia się na kwestiach natury obejmujących relacje między płciami. Przykazanie dotyczące bałwochwaltwa zostało złamane przez pozornych reprezentantów elity intelektualnej: dostojników religijnych, artystów,

¹⁸ K. Van Heuckelom, *Artistic Crossover in Polish Modernism. The Case of Bruno Schulz's „Xięga Bałwochwalcza”* („*The Idolatrous Booke*”). „Image (&) Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative” 2016, z. 15. Na stronie: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/heuckelom.htm> (data dostępu: 8 VII 2018).

¹⁹ *Księga Wyjścia* (20, 3–5). W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Bibliistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 4. Poznań 1996.

starych, mądrych Żydów. Dokonuje się ostateczna ofiara – podporządkowanie księgi sferze wizualnej. Zsekularyzowana wersja tego podporządkowania może pozornie odnosić się do obiektywnego i naturalnego rozróżnienia między literaturą a malarstwem. Sztuka Schulza przekracza granice. Księga łamie ekskluzywny związek (ślub) ze słowem i popelnia cudzołóstwo z idolem. „Xięga bałwochwalcza” staje się więc księgą cudzołóstwa. Połączenie sfery werbalnej i wizualnej w sposób wyrazisty przedstawił autor w obu wersjach ryciny zwieńczającej *Xięgę bałwochwalczą*, gdzie księga i idol jednoczą się. Cykl Schulza nie dotyczy dominacji seksualnej, tylko dominacji jako takiej. Sfera transcendencji ustępuje tu sferze świata. W *Xiędze bałwochwalczej* wszakże zawiera się idea narracji. Z jednej strony, „Xięga” podporządkowuje się reprodukcji obrazowej, z drugiej – obrazy dostosowują się do narracyjnego biegu książki. Artyście wolno przekraczać granice.

Adoracja i dionizyjskość (Włodzimierz Bolecki)

W artykule *Witkacy – Schulz, Schulz – Witkacy. Wariacje interpretacyjne* Włodzimierz Bolecki, komentując zdanie Witkacego o dziele Schulza, twierdzi, że „sadyzm kobiecy połączony z męskim masochizmem», który Witkacy pierwszy uznał za specjalność Schulza, był przede wszystkim specjalnością samego Witkacego [...]”, oraz że: „»masochizm« jako klucz do Schulzowskiej wyobraźni niewiele [...] wyjaśnia, a raczej gruntownie zaciemnia i deformuje interpretację relacji między kobietami a mężczyznami w twórczości Brunona Schulza”²⁰.

Bolecki podkreśla także, iż niemal na wszystkich grafikach autora *Xięgi bałwochwalczej* kobiety znajdują się na pierwszym planie, w centrum, natomiast mężczyźni na drugim, na peryferiach. Gdy kobieta na owych grafikach jest ciałem, mężczyzna wzrokiem, i w tych relacjach zawsze zostaje zachowany dystans. Według badacza bardzo istotny jest dla Schulza motyw spotkania. Wiąże się on z całą gamą wyrażanych odczuć: od zainteresowania, przez szacunek, do podziwu i hołdu. Hołd składany kobietom na grafikach wydaje się figurą graniczną: między gestem szacunku a adoracją bałwochwalczą. W tych relacjach nie ma ani strachu, ani poniżenia, z gestów zaś przebija delikatna stylizacja religijna. To niewątpliwie świat *sacrum*. Komentując określenie „prowokacyjnie bluźnierczy charakter”, Krystyny Kulig-Janarek na temat *Xięgi bałwochwalczej* Schulza²¹, Bolecki twierdzi, że pisarz od bluźnierstwa i prowokacji był jak najdalej. Stykamy się tu z innego rodzaju *sacrum* – z sakralizacją akcji, postaci i relacji między nimi. Obiektem adoracji na rysunkach i grafikach Schulza bywają także kobiety ubrane i wydaje się typowe to, że nie dają się one pochwyć spojrzeniem mężczyzn. Kobieta jest dla nich przede wszystkim nieosiągalna. Granica kobiecego *regnum* pozostaje nieprzekroczona.

Szczególne zainteresowanie może budzić centralna postać kobieca cyklu *Xięga bałwochwalcza*, którą artysta nazwał Undulą. Mogła być ona traktowana jako bliźniacza siostra uosobienia zwycięskiej kobiecości prozy Schulza – Adeli. Według Ficowskiego imię Undula kojarzy z Undyną (rusalką), z undą – ‘falą’, ‘strumieniem’,

²⁰ W. Bolecki, *Witkacy – Schulz, Schulz – Witkacy. Wariacje interpretacyjne*. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 1, s. 83, 84.

²¹ K. Kulig-Janarek, *Schulzowska mitologia*. „Kresy” 1993, nr 14, s. 42.

'wirem', 'niepokojem'. Bolecki wspomina, że *Ondyna* (*Undyna*) to tytuł opowieści niemieckiego pisarza Friedricha de la Motte Fouqué, która ukazała się w 1811 roku. Natychmiast zdobyła ona ogromną popularność i w następnym roku na jej podstawie skomponowano operę. Historię o Undynie chwalili Johann Wolfgang Goethe, Walter Scott i Richard Wagner, a w roku 1913 została ona przetłumaczona na język polski. *Ondyna* była nimfą, rusalką, należała do świata żywiołów. Wizję tę zaczerpnął Fouqué z książki słynnego alchemika Paracelsusa. Istoty podobne do Undyny nie posiadają duszy indywidualnej, mają natomiast duszę zbiorową²², Undula Schulza:

zdaje się być tyleż imieniem własnym, co imieniem zbiorowym, [...] każda z kobiet [...] jest Kobietą w ogóle. [...] należy do innego, tajemniczego, nieuchwytnego i stale zmiennego świata żywiołów²³.

W kolejnym swoim artykule zatytułowanym *Principium individuationis. Motywy Nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza* Bolecki twierdzi, że dzieła Schulza bardzo dużo zawdzięczają filozofii sztuki Friedricha Nietzschego²⁴. W szkicu krytycznym *Zofia Nałkowska na tle swojej nowej powieści* Schulz wyraża się z entuzjazmem o Nietzscheańskiej filozofii kultury, czyli dionizyjskości²⁵. W *Exposé o „Sklepkach cyjamonowych” Brunona Schulza* czytamy, iż Schulz podobnie jak Nietzsche twierdzi, że „swoją kreację, swe fantazjowanie i snucie wywiódł z pogańskiego pojmowania życia [...]”²⁶. *Principium individuationis* stanowi w koncepcji Nietzschego wyznacznik sztuki apollińskiej, która podporządkowana jest intelektowi oraz moralności. Sztuka apollińska to kłamstwo i więzienie – unicestwienie zasady *principium individuationis* miało więc dla Nietzscheańskiej koncepcji kultury wyzwalający charakter. Apollińskość i dionizyjskość są nazwami dwóch uniwersalnych i biegunowo przeciwnych koncepcji sztuki. Zdaniem Boleckiego, oba porządki istnieją w filozofii sztuki Schulza, jakkolwiek zdecydowanie wyraźniejszy okazuje się ten drugi.

Sztuka dionizyjska łamie granice, wyzwala świat, odradza go, przełamuje granice między człowiekiem i światem, kulturą i naturą. Ze zjednoczenia z nią płynie upojenie, rozkosz, ekstaza, będące wyrazem radości z uwolnienia od pozoru i złudzenia tworzonych przez sztukę apollińską. Identyczny motyw odnajdujemy w prozie i esejach Schulza²⁷.

„Dionizos [...] doświadcza na sobie »cierpień indywidualności« [...], został przez Tytanów rozerwany na kawałki [...]”²⁸. Ta idea należy do centralnych motywów w filozofii sztuki Schulza. Dawna jedność słowa rozpadła się na izolowane fragmen-

²² Zob. na temat ondyn K. C z e c z o t, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*. Warszawa 2016.

²³ Bolecki, *op. cit.*, s. 89.

²⁴ W. Bolecki, *Principium individuationis. Motywy Nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*. W zb.: *W ułamkach zwierciadła...*

²⁵ B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*. „Skamander” 1939, 108/110. Przedruk w: *Proza*, s. 374.

²⁶ B. Schulz, *Exposé o „Sklepkach cyjamonowych” Brunona Schulza* (1937). W: *Szkice krytyczne*. Oprac., posł. M. Kitowska-Łysiak. Lublin 2000, s. 5 (przeł. J. Ficowski).

²⁷ Bolecki, *Principium individuationis*, s. 332.

²⁸ *Ibidem*.

ty. Celem drohobyckiego pisarza jest odzyskanie utraconej jedności poprzez mityzację. Żeby dotrzeć do pierwotności, do mitu, do sensu, trzeba najpierw odrzucić pozór, jaki wytwarzają języki współczesnej cywilizacji. To Schulzowska wersja krytyki kultury apollińskiej.

Trzy kobiece hierofanie (Marcin Całbecki)

Marcin Całbecki w artykule *Drohobycki matriarchat. Antropologiczne wątki „Sklepów cynamonowych” Brunona Schulza* analizuje prozę twórcy za pomocą teorii matriarchatu Johanna Jakoba Bachofena²⁹. Schulz nadmienił w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza, że w *Sklepiach cynamonowych* starał się „odnaleźć własną, prywatną mitologię, własne »historie«, własny mityczny rodowód”³⁰. Bardzo ważny punkt w pisarstwie autora *Xięgi bałwochwalczej* stanowi, zdaniem badacza, zależność mitu od historii. Oba pojęcia są dla Schulza nierozzerwalne. Dzieje tworzą się na podstawie mitu, natomiast paralelizm historii i mitu dotyczy tyleż historii publicznej, ile prywatnej. Całbecki nawiązuje w swojej rozprawie do poglądu Boleckiego: omawiając Schulzowskie rozumienie mitu, podkreśla pozaracjonalną i niezwerbalizowaną dla pisarza istotę historii.

Bachofen w dziele *Das Mutterrecht* (Matriarchat) twierdzi, że „początek wszelkich zdarzeń tkwi w micie” i że „Bez poznania początku wiedza historyczna nigdy nie dotrze do wewnętrznego kresu”³¹. Całbecki widzi zbieżność między Bachofenem a Schulzem w podejściu do koncepcji mitu. Dodaje jednak, iż do pokonania dychotomii historii: publiczna–prywatna, potrzebne „jest [...] wkomponowanie narracji mitycznej w porządek interpretacji historycznej i uznanie jej za podstawę rozumienia dziejów zarówno w porządku prywatnym, jak i publicznym”³². Według badacza:

odwołuje się [Schulz] do kategorii mitu z tych samych powodów, na których Bachofen oparł swoją teorię. [...] a cała autobiografia zapisana w *Sklepiach cynamonowych* to opis rywalizacji dwóch porządków uosobionych przez skonfliktowane z sobą płcie³³.

U Schulza, w optyce Całbeckiego, ontogeneza nakłada się na filogenezę i artysta traktuje tożsamo początki własnej egzystencji z egzystencją gatunku ludzkiego. Wyjazd ojca, o którym wspomina się w pierwszym zdaniu *Sklepów cynamonowych*, i brak mężczyzn w pierwszym opowiadaniu *Sierpień* – odnoszą się do panowania systemu matriarchalnego. U zarania dziejów nie było mężczyzn, role społeczne odgrywały jedynie matki oraz ich dzieci. Zdaniem badacza, rynek miasta porównany do biblijnej pustyni, bezproduktywnej i jałowej, stanowi wzorzec kultury patriarchalnej: „Centrum [...] jest puste, a wszystko, co istotne, odbywa się na pogańskich peryferiach”³⁴. Tam spotykamy najpierwotniejsze bóstwa porządku ginaj-

²⁹ M. Całbecki, *Drohobycki matriarchat. Antropologiczne wątki „Sklepów cynamonowych” Brunona Schulza*. „Schulz / Forum” 2015, z. 5.

³⁰ B. Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, list z 12 IV 1934. W: *Dzieła zebrane*, t. 5, s. 109.

³¹ J. J. Bachofen, *Matriarchat. Studium na temat ginajkokracji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2007, s. 12.

³² Całbecki, *Drohobycki matriarchat*, s. 20.

³³ *Ibidem*, s. 21.

³⁴ *Ibidem*, s. 22.

kokracji. *Sierpień* to odpowiednik biblijnej *Genesis*. Zawiera on opis trzech bóstw kobiecych.

Pierwsze z nich, Adela, przedstawiona została na wzór żeńskiego bóstwa – Pomony. Schulz na samym wstępie *Sklepów cynamonowych* umieszcza jej opis. Bogini jako taka też okazuje się pierwszym obiektem czci religijnej w hipotezie Bachofena. Od obrazu Pomony rozpoczyna się duchowa autobiografia Schulza. Pomona wraca i jej powroty wydają się cykliczne, co jest typowe dla narracji opartej na micie. Atrybut bogini stanowią płody ziemi. „Istnienie telluryczne”, jak zauważa Całbecki, „jest wymownym znakiem sakralizacji kobiety”³⁵. Lato, ogród, natura, życie wegetatywne w całości podporządkowane zostają kobiecości. Niepohamowana płodność wiąże się ściśle z płodnością Demeter.

Drugim kobiecym bóstwem poddanym prawom matriarchatu jest wariatka Tłuja, „bogini wynaturzonej pogańskiej płodności”³⁶. Tłuja reprezentuje łączność z materią i życiem biologicznym. Schulz pisze, że jest „podobna do bożka pogańskiego” i jej twarz jest pół zwierzęca, pół boska³⁷. Zdaniem Całbeckiego, mamy tu do czynienia z najprymitywniejszymi i najprymitywniejszymi formami ujawniania się świętości, typowymi dla *mysterium tremendum*. Widzimy tu człowieczeństwo w absolutnych, heterycznych początkach. Stan ekstazy, orgia jako rytuał religijny wiąże się z najwcześniejszymi formami kultu znanymi człowiekowi. Według Mircei Eliadego „orgia odpowiada niezróżnicowaniu sprzed aktu stworzenia”³⁸.

Trzecie bóstwo kobiece pojawiające się w *Sierpniu* to ciotka Agata. Ostatnia bogini jest podstawą rytu matriarchalnego. To matka *par excellence*. Istota, która rodzi i wzrasta w swoich stworzeniach. Jest zobrazowana przez Schulza jako mięso białe i płodne, „bujające [...] jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymywanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej [...]” – „Była to płodność niemal samoródcza, kobiecość pozbawiona hamulców i chorobliwie wybujała”, gotowa „rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę”³⁹. Badacz podkreśla tutaj skrajny biologizm opisu i więzy krwi. Ciotka Agata przypomina fetysz płodności paleolitu.

Poruszoną problematykę kontynuuje Całbecki w artykule „*Metafizyczna misja*”. *Ojciec i próba statuowania patriarchalnego porządku w „Sklepkach cynamonowych” Brunona Schulza*⁴⁰. Eksperyment z ptakami z opowiadania o tym samym tytule, zdaniem autora studium, jest próbą stworzenia świata przez mężczyznę na miarę własnej, „logocentrycznej zasady”⁴¹. Mamy zatem do czynienia z mityczną „rywalizacją starszego porządku żeńskiego z nową zasadą męską”. Badacz w tym punkcie odnosi się do Ericha Fromma i jego twierdzenia, że „Zanim ustanowiono męskie

³⁵ *Ibidem*, s. 24.

³⁶ *Ibidem*, s. 26.

³⁷ B. Schulz, *Sierpień*. W: *Proza*, s. 41.

³⁸ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Wybór, wstęp M. Czerwiński. Przeł. A. Tarkiewicz. Wyd. 4. Warszawa 2017, s. 140.

³⁹ Schulz, *Sierpień*, s. 43.

⁴⁰ M. Całbecki, „*Metafizyczna misja*”. *Ojciec i próba statuowania patriarchalnego porządku w „Sklepkach cynamonowych” Brunona Schulza*. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 2018.

⁴¹ *Ibidem*, s. 15.

zwierzchnictwo, występowała u mężczyzn »zazdrość o ciężę« [...]»⁴². Metafizyczna misja ojca opiera się na duchowej zasadzie Demiurga. Ojciec staje się »ojcem w ogóle» i główny cel patriarchalnego porządku to »oderwanie się ducha od zjawisk naturalnych». Zgodnie ze zdaniem Całbeckiego, zasada ojcowska przedstawiana jest w *Skleпах cynamonowych* jako podejrzana i marginalna⁴³.

Perspektywy badawcze

Demiurgos i materia (Wtóra Księga Rodzaju)

Na początku opowiadania *Nawiedzenie* pojawia się wreszcie postać ojca. Okres, w którym działa, to zima, kiedy on »schodził do [...] zimnych i ciemnych pokoiów [...] [i] szedł budzić ciężko chrapiących z twardego jak kamień snu»⁴⁴. Czytelnik szybko dowiaduje się, że ojciec zaczyna chorować. Następuje jego groteskowa walka z Bogiem, w której bohater ten zostaje pokonany i zanika. W końcu staje się mały jak kupka śmieci, »którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik»⁴⁵.

W *Ptakach* zimowe dni są opisane jako pełne nudy. Scena sprzątanania stanowi pierwsze spotkanie służącej Adeli z ojcem. Ojciec ją obserwuje podczas sprzątanania, a jego ciałem wstrząsa »rozkoszny spazm orgazmu»⁴⁶. Tomasz Bocheński komentuje to tak, że bohater Schulza »odczuwa orgiastyczną przyjemność unicestwienia siebie [...]. [...] sprzątajęca-śmierć sprowadza absolutną rozkosz, rozkosz unicestwienia »ja«»⁴⁷. Autor *Sklepow cynamonowych* podkreśla nieograniczoną władzę Adeli nad ojcem. W dalszej części opowiadania widzimy, jak służąca unicestwia jego ptasie królestwo. Podobna do szalejącej menady, tańczy taniec zniszczenia i gromada ojca wznosi się w powietrze. Impreza z ptakami była ostatnim przejawem działalności ojca przed zniknięciem, później już tylko »Po całym mieszkaniu słychać było kłapanie pantofelków Adeli»⁴⁸...

W opowiadaniu *Manekiny* Schulz wprowadza czytelnika w przestrzeń, w której młode krawcowce ze skrawków materiałów szyją manekina. Jest on przedstawiony jako »cicha dama», »pani sytuacji», »molołch nieubłagany», »jak tylko kobiece molołchy być potrafią [...]»⁴⁹. Przed tym molołchem w towarzystwie Poldy i Pauliny rozwija ojciec swój »traktat o manekinach»⁵⁰. Od samego początku kwestionuje on nie tylko monopol Demiurga w tworzeniu, ale również jego władzę jako taką. *Demiurgos* Schulza jest bardzo podobny do Demiurga gnostyków, jeżeli nawet nie tożsamy z nim. To uzurpator, lecz nie złośliwy. Niedoskonałość i cierpienie świata pochodzą z pomyłki i niedoskonałości samego Demiurga. W kolejnej części – w *Trak-*

⁴² Całbecki, *Drohobycki matriarchat*, s. 29.

⁴³ Całbecki, »*Metafizyczna misja*», s. 10.

⁴⁴ Schulz, *Nawiedzenie*, s. 46.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 51.

⁴⁶ B. Schulz, *Ptaki*. W: *Proza*, s. 53.

⁴⁷ T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Brunona Schulza*. W zb.: *W ułamkach zwierciadła...*, s. 224.

⁴⁸ B. Schulz, *Manekiny*. W: *Proza*, s. 57.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 58.

⁵⁰ Schulz, *Traktat o manekinach, albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 63–64.

tacie o manekinach. Ciągu dalszym – ojciec nie odnosi się już do Demiurga, tylko do materii. Następuje długa pochwała materii, która jest nieustannie żywa.

Materia leży u podstaw całego systemu Schulza. Gloryfikacja materii – albo dokładniej: materii w odwiecznej zmienności – odgrywa nadrzędną rolę w jego dziele. Gnostycy też przywiązują dużą wagę do materii, ale stanowi ona dla nich element negatywny, przeciwny duchowi pozytywnemu. U Schulza jest raczej odwrotny porządek. W centrum znajduje się materia ze swoimi nieskończonymi zmianami-przemianami. Duch jest obecny i materia go kusi do tego, żeby kreował. Wydaje się jednak prawie niepotrzebny, ponieważ materia jest niemal samostworcza. Byty wykreowane przez ducha są krótkotrwałymi i nieszczęśliwymi maskami, które zaraz zostaną odrzucone w wyniku odwiecznej tendencji zmieniania się materii. W końcu wszakże ojciec wróci ponownie do tematu Demiurgosa, albo raczej demiurgii, czyli twórczości. Wygląda tu na to, że ojciec przekroczył granice gloryfikowania materii i poszedł dalej. Następnie pragnie odegrać rolę Demiurga. W tym punkcie narrator nie zgadza się z ojcem: „Co do nas, to byliśmy dalecy od wszelkich pokusów demiurgicznych”⁵¹. Terminologia gnostycka przydaje się Schulzowi zwłaszcza z powodu swojej heretyckości. Samo słowo „*Demiurgos*” odnosi się do treści heretyckich. Pisarz jednak nie szuka transcendentnej postaci pozytywnej poza Demiurgiem. Istota rzeczy u Schulza znajduje się w materii, w przemienności materii.

Pierwsza część traktatu, która opatrzona jest podtytułem: *albo Wtóra Księga Rodzaju*, kończy się deklaracją ojca. Ojciec pragnie demiurgii, chce stworzyć po raz kolejny człowieka „na obraz i podobieństwo manekina”. Schulz wskazuje na pewien incydent, przewrotnie określając go jako „drobny i błahy”. W chwili kiedy ojciec wypowiada słowo „manekin”, manekin – dama z kłaków i płótna, ten kobiecy, nieubłagalny moloch, ożywia się. Adela zajmuje jej miejsce: „z wielkimi trzepoczącymi oczyma, pogłębionymi lazurem atropiny, z Poldą i Pauliną po obu bokach [...]” „podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę [...]” „i wyprężyła ją [...]”, „On – herzejarcha natchniony [...]” „osunął się na kolana”⁵².

Pogaństwo i religia Mojżeszowa (*Noc wielkiego sezonu*)

W ostatnim opowiadaniu *Sklepów cynamonowych – Nocy wielkiego sezonu*, Panas zwraca uwagę na wyjątkowy obraz stworzenia świata. Ojciec, stylizowany na biblijnego proroka, wchodzi w rolę samego Stwórcy. Sklep staje się fantastycznym Kanaanem, w którym ojciec „jak walczący prorok”, „wędrował wielkimi krokami, z rękoma rozkrzyżowanymi proroczno w chmurach, i kształtował kraj uderzeniami natchnienia”⁵³. Ojciec realizuje swoją sukienną kosmogonię, „wodospadami sukna, jak pod uderzeniem Mojżeszowej laski”, „u stóp tego Synaju, wyrosłego z gniewu ojca, gestykulował lud, złorzeczył i czcił Baala [...]”, ojciec „gromił z wysoka bałwochwalców potężnym słowem”⁵⁴. W tym wyraźnie demiurgicznym opowiadaniu stylistyka biblijna jest bardziej widoczna niż w większości innych opowiadań Schulza. Natykamy się tu na opis zachowania ludzi, którzy:

⁵¹ *Ibidem*, s. 63.

⁵² *Ibidem*, s. 64–65.

⁵³ B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*. W: *Proza*, s. 116–117.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 117.

uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu i naraz dosięgał ich ten trąd, i wysypywał się ciemną wysypką na czole, i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, spiących się za ich ucieczką⁵⁵.

Natomiast na początku matriarchalnego opowiadania *Sierpień* znajduje się zupełnie inny opis ludzi:

Przechodnie, brodząc w zlocie, mieli oczy zmrużone od żaru, jakby zalepione miodem, a podciągnięta górna warga odsłaniała im dziąsła i zęby. I wszyscy brodzący w tym dniu złotym mieli ów grymas skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego; i wszyscy, którzy szli [...], pozdrawiali się w przejściu tą maską [...], szczerzyli do siebie ten grymas bakchiczny – barbarzyńską maskę kultu pogańskiego⁵⁶.

W obu przypadkach mamy ewidentnie do czynienia z motywem maski. Jak jednak ogromnie się różnią od siebie sposoby wykorzystania go! W pogańsko-matriarchalnym *Sierpniu* każdy przechodzień nosi „barbarzyńską maskę kultu pogańskiego”, u wszystkich widać „ten grymas bakchiczny” z powodu nadmiaru żaru słońca. Ludzie pozdrawiają się i szczerzą zęby. Wspólna maska staje się cechą rozpoznawczą, znakiem przynależności do wspólnoty bakchicznej. W złotej epoce sierpniowego pogaństwa „barbarzyńska maska kultu pogańskiego” jednoczy wszystkich. Inaczej jest w biblijno-patriarchalnej *Nocy wielkiego sezonu* – tu uciekają oni w popłochu przed zmierzchem. Trąd dosięga ich i wysypuje się ciemnym wykwitem na czołach. Ludzie tracą twarze i uciekając gubią maskę po masce, i są „bez rysów, bez oczu”. W tym drugim przypadku maska nie pokrywa twarzy, lecz sama twarz stanowi maskę. Jednolity żywioł bakchiczny staje się bezosobowym uciekającym tłumem. Nadchodzi zmierzch jesieni religii możeszowej. Na samym początku opowiadania autor przestrzega nas:

Każdy wie, że w szeregu zwykłych, normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym – jak szósty, mały palec u ręki – wyrasta kędys trzynasty, fałszywy miesiąc⁵⁷.

I trochę dalej: „To, o czym tu mówić będziemy, działo się tedy w owym trzynastym, nadliczbowym i niejako fałszywym miesiącu tego roku [...]”⁵⁸. Wydaje się, że dla Schulza świat patriarchalnego, biblijnego porządku nadchodzi jak zaraza na ludzi w tym 13 fałszywym miesiącu zdziwaczałego i zwyrodniałego roku.

Pod koniec opowiadania czytamy, iż „zapomniane potomstwo [...] ptasiej generacji, którą ongiś Adela rozpedziła na wszystkie strony nieba”, wraca do Mistrza. To sztuczne potomstwo jest jednak „zdegenerowane”, „zmarniałe wewnętrznie”, „wewnątrz puste i bez życia”⁵⁹. Ptaki nie rozpoznają ojca: „Na darmo wołał nad dawnym zakłębem [...]”. Klienci w sklepie zabijają nadlatujące ptaki kamieniami. Ojciec nie umie ich powstrzymać. Kiedy trafił do „miejsca rzezi, cały ten świetny ród ptasi już leżał martwy, rozciągnięty na skałach”. Wtedy dopiero ojciec obser-

⁵⁵ *Ibidem*, s. 114.

⁵⁶ Schulz, *Sierpień*, s. 38–39.

⁵⁷ Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, s. 111.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 112.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 119.

wuje „całą lichotę tej zubożalej generacji, całą śmieszność jej tandetnej anatomii”⁶⁰. Demiurgia załamanej patriarchy obraca się teraz w gruzy. Prorok sam przepowiedział wcześniej, w *Traktacie o manekinach (ciąg dalszy)*, jakby przestrzegał siebie: „Kto ośmiela się myśleć, że można igrać z materią, że kształtować ją można dla żartu, że żart nie wrasta w nią, nie wżera się natychmiast jak los, jak przeznaczenie?”⁶¹ Materia jednak kusi ducha tak mocno, iż nie jest on w stanie stawiać oporu stworzeniu.

Mit i sacrum (*Xięga bałwochwalcza*)

Słowo i obraz

„Istotą rzeczywistości jest *s e n s*. [...] Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo” – pisze mitotwórca Schulz w swoim programowym tekście *Mityzacja rzeczywistości*. Pierwotne słowo to centralny temat całego traktatu. Jednak to pierwotne słowo, zanim zdegenerowało się w „potoczne dzisiejsze jego znaczenie”, było „majaczeniem krążącym dookoła sensu światła [...]”⁶². Poezja „przywraca słowom ich miejsce”. Pod koniec traktatu autor twierdzi, że „także obraz jest pochodną słowa pierwotnego, słowa, które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem”⁶³. Ponad rok wcześniej Schulz napisał inny tekst programowy, list do Witkiewicza:

Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagi otoczenia⁶⁴.

Majaczenie i gryzmoły krążące dookoła sensu światła to jedna i ta sama rzecz. Mały Bruno rysował, zanim zaczął mówić. Na początku życia drohobyckiego mitotwórcy, tak samo jak w zaraniu istnienia naszego gatunku *homo sapiens*, było nie tyle słowo, na co wskazują stare kosmogonie (przynajmniej nie w znaczeniu, w którym dzisiaj rozumiemy „słowo”), ile na początku był obraz. W dalszej części listu do Witkacego pisze Schulz:

Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. [...] Rysunek zakreśla ciasniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sędzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej⁶⁵.

Obraz jest bliżej słowa pierwotnego, niż słowa w dzisiejszym znaczeniu. Poeta potrafi wykonać tytaniczne dzieło i przywrócić zdegenerowanemu słowu początkowy jego *sens*. Obraz natomiast za sprawą swoich ciasnych granic znajduje się bliżej światła, bliżej sedna rzeczy. Jeśli pragniemy pojąć istotę świata, powinniśmy cofnąć się do mitologicznych korzeni. Jeżeli chcemy wglębić się w tajemnicę słowa Schulza, musimy wrócić do jego rysunkowych początków. W swoich grafikach

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ B. Schulz, *Traktat o manekinach (ciąg dalszy)*. W: *Proza*, s. 66.

⁶² B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*. W: *Proza*, s. 334.

⁶³ *Ibidem*, s. 335.

⁶⁴ Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 105.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 106.

artysta wyraża uczucie ograniczenia, nie potrafi uciekać w doskonałe labirynty własnej prozy. Skromny geniusz zmuszony jest w tych rejonach docierać bezpośrednio do sedna.

Mitologia i religia

Witkacy uznaje genialność tak dzieł literackich, jak i twórczości plastycznej swego przyjaciela⁶⁶. Ficowski zaś ogranicza wielkość autora *Sklepów cynamonowych* tylko do prozy: „jego [tj. Schulza], skądinąd świetne, rysunki nie dadzą się porównać z jego pisarstwem, z kreatorskim geniuszem literackim [...]”⁶⁷. Jak sam autor *Xięgi bałwochwalczej* stwierdził, w prozie wypowiedział się pełniej. Uważał też jednak, że przez twórczość plastyczną i przez prozę przewija się taki sam wątek. Rysunki i ryciny Schulza wyrażają, moim zdaniem, dużo więcej, niż uznawano do tej pory. Jego grafiki nie zostały jeszcze wyczerpująco zanalizowane. Dosłowność i drastyczność sztuki plastycznej autora *Xięgi bałwochwalczej* zniechęca badaczy do pełnej interpretacji. Jak już podkreślałem wcześniej, Schulz stwierdził, że bliski mu jest antyk i „swoją kreację, fantazjowanie i snucie wywiódł z pogańskiego pojmowania życia”. Schulz-poganin nie odbiera mitologii jak zwykły współczesny profan. Dla niego mit jest pełen sakralnej aury pradawnych epok. Mitotwórca wkracza do krainy swoich mitów jak dziecko, kreator własnych światów. W słownictwie autora *Sklepów cynamonowych* wyrazy „mitologia” i „religia” to synonimy: „mitologia” = „religia”. W tym sensie artysta staje się kapłanem uniwersalnej prareligii mitu pierwotnego. Jeśli wrócimy do listu do Witkiewicza, możemy dostrzec, że „Artysta jest aparatem rejestrującym procesy w głębi, gdzie tworzy się wartość”⁶⁸. Nie jest bluźnierczym Demiurgiem, twórcą, lecz raczej odkrywcą starożytnych odwiecznych sensów. Mityzacja rzeczywistości stanowi powrót do prapoczątków. Tam dopiero rzeczywistość odnajduje swoją istotę, tam staje się faktycznie rzeczywistością. Dzieło pisarza jest zanurzone w atmosferze religijnej. Debiut artystyczny Schulza – *Xięga bałwochwalcza* – poprzedzający jego utwory literackie i stanowiący ukoronowanie jego sztuki rysunkowej, to dzieło sakralne. Nie ma w tym żadnej intencji związanej z groteskowością, bluźnierstwem czy prowokacją. Jest po prostu *opus sacrum* ściśle wyrażającym rozumienie religijności przez Schulza, manifestem jego całościowej koncepcji dzieła artystycznego i literackiego.

Xięga bałwochwalcza

Często badacze podkreślają monotematyczność *Xięgi bałwochwalczej* polegającą na jej charakterze masochistycznym, żeby dyskredytować to dzieło i umieścić je na nieporównywalnie niższym miejscu niż prozę autora *Sklepów cynamonowych*. Ficowski w artykule *Feretron z pantofelkiem* pisze o masochizmie Schulza:

⁶⁶ S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*. W: B. Schulz, *Księga listów*. Zebrał, oprac., wstęp, przypisy, aneks J. Ficowski. Kraków 1975, s. 163–164.

⁶⁷ J. Ficowski, *Ilustracje do własnych utworów*. W: *Regiony wielkiej herezji i okolice*. Bruno Schulz i jego mitologia. Sejny 2002, s. 456.

⁶⁸ Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 108.

Baczni obserwatorzy symptomów masochizmu jakoś nie dostrzegli lub bagatelizowali pobieżną wzmianką towarzyszącą mu nieodłącznie fetyszizm [...]. Ów kult fetyszystyczny przybiera w sztuce Schulza postać kultu sakralnego [...] ⁶⁹.

Badacz w swoim tekście analizującym *Xięę bałwochwalczą* i noszącym ten sam tytuł podkreśla:

Niewolnicze poddaństwo, którym naznaczone są tu wszystkie twarze mężczyzn [...], prowadzi do teratoidalnego zdeformowania całych ich postaci [...]. [...] przemiana dotyczy tylko postaci Wyznawców Idola, nigdy samego Bóstwa. Kobieta jest tu zawsze nietykalna, [...] upiękuszona, przedstawiana niekiedy z większą dbałością o jej urodę i kobiecy powab niż o plastyczną jakość rysunku czy o konsekwencję stylistyczną. Nie tylko męskie karły oddają jej cześć, lecz również sam rysunek zdaje się być czynnością obrzędową, aktem kultu. To ona, kobieta, jest arcydziełem – zdaje się sugerować *Xięę*. Rysunek, jego forma, maestia nie mają prawa konkurować z jej samowystarczającą doskonałością, powinny tylko wiernie ją utrwalić... Toteż nawet sama kreska rysunkowa służąca zarysowaniu jej kształtów staje się inna, nie konstruująca, lecz kopiująca, poddańcza i pieszczotliwa, pochlebiająca, a nie bluźniercza ⁷⁰.

Najbardziej trafnej analizy *Xięgi bałwochwalczej* dokonał Bolecki, który wykazał, że klucz masochizmu nie tylko nie wyjaśnia interpretacji, ale wręcz ją deformuje. Kobieta w sztuce Schulza jest, zdaniem badacza, bezimienna, to każda z kobiet, kobieta w ogóle. Oskarżenie o monotematyczność *Xięgi bałwochwalczej* możemy nawet zaakceptować. Istnieje tu właściwie jeden i ten sam wątek powtarzający się we wszystkich niemal rycinach – i takie ma być dzieło religijne, w którym nieustannie pojawia się *sacrum*. Wątek ten bardzo wyraźny jest na rysunku *Bachanalia* stworzonym przez Schulza w roku 1920, przed wykonaniem całej *Xięgi bałwochwalczej*. Kuszająca bachantka prowadzi korowód młodzieńców, trzymając w ręce pejcz. Kobieta za nią niesie dzwoneczek, kieruje tłumem efebów pelzających za nimi w ekstazy rozkoszy na wzór psa, który znajduje się u stóp kobiet. Z boku, nie należący do orszaku *pierrrot* – również w uniesieniu – obserwuje bachantki. Panuje dionizyjska atmosfera unicestwienia zasady *principium individuationis*. Kobiety symbolizują odwieczną żywiołową przemienność materii. Korowód efebów pelzających za nimi i padających na ziemię to tłum tymczasowych i krótkotrwałych masek istnienia indywidualnego; efemeryda umierająca we wzniosłej rozkoszy w pochodzie nieustannej przemiany. Oto właśnie religia drohobyckiego pustelnika, który stoi z boku w stroju *pierrrota* i – choć zrezygnował z korowodu życia – dzieli los ekstazy śmierci. Interpretację postaci *pierrrota* jako wcielenia samego artysty przedstawia również badaczka Janis Augsburger ⁷¹.

Świat Schulza jest pełen zmysłowości, cielesności i erotyzmu świata pogańskiego. To w żadnym przypadku nie znaczy jednak, że atrybuty judeochrześcijańskie *Xięgi bałwochwalczej*, które występują np. na rycinie *Procesja*, wiążą się z bluźnierstwem, prowokacją czy groteską. Przeciwnie! Choć znane jest podejście kry-

⁶⁹ J. Ficowski, *Feretron z pantofelkiem*. W: *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 109, 110.

⁷⁰ J. Ficowski, „*Xięga bałwochwalcza*”. W: *ju.*, s. 255–256.

⁷¹ Zob. K. Łukas, *Masochizm i estetyka. O nowych kulturowo-psychoanalitycznych interpretacjach twórczości Brunona Schulza*. [Recenzja książki J. Augsburger, *Masochismen. Mythologisierung als Krisen-Ästhetik bei Bruno Schulz*. Wehrhahn Verlag. Hannover 2008, ss. 344]. Na stronie: https://www.researchgate.net/publication/283238297_Masochizm_i_estetyka_O_nowych_kulturowo-psychoanalitycznych_interpretacjach_tworczości_Brunona_Schulza (data dostępu: 10 VII 2018).

Rycina *Bachinalia*

tyczne artyści do dogmatu judeochrześcijańskiego, te atrybuty, procesja religijna z feretronem przed kościołem mają za zadanie wzmacniać atmosferę sakralną. W ten sam sposób kapłan chrześcijański składa hołd ożywionemu posagowi pogańskiej bogini (*Autoportret przy pulpicie rysowniczym*, 1919) lub chasyd kłania się eleganckim dziewczętom na ulicy (*Spotkanie*, 1920). Tu również religijność wyraźnie podkreślana jest przez judeochrześcijańskie atrybuty. Artysta przekracza granice, wstępuje do różnych światów, korzysta ze wszystkich mitologii i wszystkich religii, żeby pokazać pradawny sakralny sens dziejów.

Motywy mitologiczne w *Xiędze bałwochwalczej* nie są oparte na prostej stylizacji, są znacznie głębsze. Prześledźmy je na poszczególnych grafikach Schulza. Rycina *Mademoiselle Circe i jej trupa* na niektórych egzemplarzach nosi tytuł *Cyrk*. Imię uwodzicielki, czarownicy Circe, jak tłumaczy wielki znawca starożytnej mitologii Károly Kerényi, etymologicznie odnosi się do kręgu magicznego wokół pałacu czarownicy, gdzie jej siła uwodzicielska tworzy swój specyficzny magiczny świat⁷². Słowo „cyrk” z łacińskiego „circus”, „circulus” znaczy również ‘krąg’ (w środku niego wszystko staje się tajemnicze). Circe, która zaklinała mężczyzn w świnie, jest symbolem nieustannie zmieniającej się materii.

Rycina *W garderobie Unduli* (albo *Jej garderobiana*) nosi czasem tytuł *Panna Hestia*. Bogini Hestia, pani ogniska domowego, stylizowana na pokojówkę, sprząta oraz wyrzuca niepotrzebne i przestarzałe formy istnienia. Adela, jak Hestia, robi porządki i ma nieograniczoną władzę nad ojcem.

Na rycinie *Na Cyterze* widzimy boginię miłości, Afrodytę, która przybywa triumfalnie na tytułową wyspę. Afrodyta według starogreckiego mitu pływała po morzu w muszli popychanej przez Zefira, bóstwo uosabiające wiatr. Zanim trafiła do Olimpu, zatrzymała się na wyspie Cyterze, pierwszym – zgodnie z legendą – miejscu kultu tej bogini. W Schulzowskiej wersji mitu muszla staje się pierwotnym symbolem wyobraźni autora, powozem. Tytuł ryciny: *Na Cyterze*, podkreśla, moim zdaniem,

⁷² K. Kerényi, *Figlie del sole*. Trad. F. Barberi. Torino 2014, s. 70.

ruch, przemieszczanie się i tymczasowość związaną z pobytym bogini na tej wyspie. Afrodyta wysiada z powozu i „Jeden [z mężczyzn] pochyla głowę, aby bogini mogła zstąpić po niej na ziemię, niczym po trapie”⁷³. Pradawna żywiolowa przemienność materii unicestwia tymczasowe jednostkowe istnienie (maska).

Ten sam wątek pojawia się na rycinie *Odwieczna baśń*, którą często podaje się jako wstęp *Xięgi bałwochwalczej*. Naga kobieta depcze siedzącego mężczyznę. Jej stopa miażdży mu twarz: „Odebranie komuś twarzy można rozumieć jako pozabawienie osobowości”⁷⁴. Słowo „Undula”, imię głównej bohaterki *Xięgi bałwochwalczej*, jak już wspomniano wcześniej, kojarzy się z falą – strumieniem (łac. *unda*), to typowy symbol ruchu i przemiany.

Schulz stara się opisać gryzmoły, które krążyły wokół sensu światła, rysowanych przez niego, kiedy nie umiał jeszcze mówić:

Były to z początku same powozy z końmi. Proceder jazdy powozem wydawał mi się pełen wagi i utajonej symboliki. [...] Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości⁷⁵.

Gryzmoły, mającenie związane z sensem światła, z pierwotnym słowem w Schulzowskim świecie to powozy i dorożki, które symbolizują ruch oraz przemianę. Przemienność materii to centrum całego systemu artysty. „Nie ma materii martwej”, nauczał ojciec, „martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia”⁷⁶. Materia staje się nieśmiertelna dzięki nieustannej przemienności. Duch, świadomość, jednostkowość są śmiertelne i tylko one umierają, wyłącznie zaś materia przemienia się. Herezja Schulza kwestionuje najbardziej podstawowe zasady patriarchy. Taka sama rzeczywistość pojawia się w *Sklepkach cynamonowych*. Szczegółowo o tym napisał autor w liście do Witkacego:

Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kielkowania, 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. [...] Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony⁷⁷.

Wspaniałe bluźnierstwo

Twórczość–demiurgia

Słowo „poezja” po grecku „ποίησις” pochodzi od czasownika „ποιώ”, który znaczy ‘tworzyć’. Etymologicznie słowa „poeta” (ποιητής) i „poezja” oznaczają ‘twórca’, ‘twórczość’. Wyrazy „Demiurgos” (δημιουργός) i „demiurgia” (δημιουργία) mają w języku greckim ten sam sens: ‘twórca’, ‘twórczość’. Słowo „Δημιουργός”, napisane wielką literą, znaczy ‘Stwórca’. W świecie Schulza „twórczość”, „demiurgia” i „poezja”

⁷³ Cytera. Hasło w: *Słownik schulzowski*. Oprac., red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek. Gdańsk 2006, s. 68.

⁷⁴ D. K. Sikorski, *Symboliczny świat Brunona Schulza*. Słupsk 2004, s. 39.

⁷⁵ Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 105.

⁷⁶ Schulz, *Traktat o manekinach, albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 62.

⁷⁷ Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 107.

wiążą się z bluźnierczością i heretyckością. Stwórca jest bluźniercą: „Ty, Boże, wzięłeś wtedy na siebie odium herezji i wybuchnąłeś na świat tym ogromnym kolorowym i wspaniałym bluźnierstwem. O, Herezjarcho wspaniały!”⁷⁸ Ojciec-Herezjarcha, pragnąc demiurgii, jest również bluźniercą, a w końcu staje się nim także sam artysta i poeta, który tworzy.

Poezja–sztuka

Sztuka i poezja jednak, zwłaszcza w Schulzowskim rozumieniu, nie są tym samym, co twórczości praktyczna, techniczna i naukowa. Poezja przywraca słowu pierwotne znaczenie i jak sam autor *Xięgi bałwochwalczej* twierdzi: „ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regressją, jest powrotnym dzieciństwem”⁷⁹. O ile nauka i technika idą do przodu, bluźnierczo deformując świat, o tyle sztuka i poezja wracają do korzeni, rekompensując tę stratę. Schulz uświadamia sobie własną winę i grzech, ponieważ istnienie jednostkowe z natury stanowi tymczasową deformację materii, dlatego też są mu przeznaczone cierpienie i śmierć. Każdy mały demiurg to uzurpator oraz grzesznik. Poeta i artysta wszakże nie deformują, lecz przeciwnie, przywracają zgwałconej materii pierwotny jej kształt i wiernie ją utrwalają. Grzesznik staje się kapłanem. Sztuka tworzenia mitu pojawia się jako technika odkrywania pradawnej powszechnej religijności. *Sacrum* w tym świecie jest wszechobecne.

Ekstaza–religia

Według Michała Pawła Markowskiego „u Schulza artysta rodzi, nie płodzi [...]”. Mamy do czynienia z „feminizacją procesu twórczego”. Uległy artysta składa hołd materii i natchnienie „przychodzi z zewnątrz”⁸⁰, od materii do ducha. Dzieło sztuki nie jest tworem umysłu, intelektu artysty – „Artysta jest aparatem rejestrującym procesy w głębi [...]”⁸¹. W ekstatycznym natchnieniu przywraca światu stracony sens. „Ekstaza” (gr. *ἐκστασις*), znaczy ‘wychodzenie z siebie’, negację podmiotowości, powrót do żywiołu, stan religijny *par excellence*. Jest ona jedynym źródłem prawdziwego natchnienia, powrotem do korzeni świata, do pierwotnej jedności wszystkiego, do jedności z bóstwem; to może najważniejsze słowo w świecie drohobyckiego mitotwórcy, słowo kluczowe dla interpretacji jego dzieła. Stan ekstatyczny to wyłączna droga do religii pierwotnej. Każdy dogmat wiąże się z późniejszą jej deformacją i degeneracją. Krytyka religii możeszowej przez Schulza ogranicza się do dogmatu, a nie do religii jako takiej.

Kabała i gnoza

Sacrum w świecie autora *Sklepów cynamonowych* ma wartość kluczową i charakter wyłącznie ekstatyczny. W twórczości Schulza krytyka dogmatu judeochrześci-

⁷⁸ B. Schulz, *Wiosna*. W: *Proza*, s. 153.

⁷⁹ B. Schulz, *Do Andrzeja Pleśniewicza*, list z 4 III 1936. W: *Księga listów* (2016), s. 120.

⁸⁰ M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*. Kraków 2012, s. 38, 135.

⁸¹ Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 108.

jańskiego, choć rzeczywista, w żadnym przypadku nie dotyczy wszystkich elementów tej religii. Pisarz jest, owszem, bliżej antyku, wydaje się raczej poganinem, ale poganinem nowoczesnym, tzn. po upływie tysiącleci panowania religii monoteistycznej, a zwłaszcza – po diagnozie postawionej przez Nietzschego, dotyczącej śmierci Boga w kulturze okcydentalnej. Z jednej strony, motywy mitologiczne nie mają już aury religijnej tak jak kiedyś. Z drugiej, dogmat monoteizmu stracił swoją potęgę i uniwersalność w świecie zachodnim. Atrybuty judeochrześcijańskie wszakże zachowały w całości charakter religijny i są wszechobecne w twórczości Schulza – tak w *Xiędze bałwochwalczej*, jak i w jego prozie. Nie wykazują cech parodii, ich celem jest natomiast wzmocnienie religijności i sakralności dzieła. W tym porządku można także postrzegać miejsce motywów kabalistycznych w twórczości autora *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Jak udowodnił Panas, znajdują się one w dziele Schulza wszędzie, szczególnie bogate są te, które dotyczą mesjanizmu, prowadząc bezpośrednio do świata *sacrum*. Motywy gnostyczne nie ograniczają się tylko do postaci Demiurga i błyszczą heretyckością. Kabała i gnoza wzbogacają całe dzieło, otaczając je aurą mistycyzmu.

W artykule *Cienie pod czerwoną skałą* Agata Bielik-Robson pisze, że „ciemna siła życia« [...] umieszcza się u dołu, u prawdziwego spodu-źródła [...]” twórczości Schulza, „kabała, chasydyzm, niemiecka *Lebensphilosophie*” natomiast „wtórnie nakładają się na ów spód od góry”⁸². Dalej w tym samym artykule czytamy:

Zadaniem pisarza jest raczej przyjąć pozycję Boga, tego prawdziwego Boga, nie od prawa i porządku, lecz od kreacyjnej obfitości, któremu „nie chodziło o ścisłość”, lecz który stwarzał, mówiąc, „co mu ślina na język przyniosła” [...]”⁸³.

W świecie Schulza stworzenie może być bluźniercze i heretyckie, ale również wspaniałe. Samo kreowanie, jeśli to kreowanie natchnione, jest Boskie i prowadzi do świata poezji. Cała Demiurgia jednak po procesie tworzenia zastyga, staje się skostniała jak świat ptaków ojca. Wspaniałość aktu kreacji jest skazana na upadek i panowanie imperium nudy, a Stwórca-Herezjarcha zmienia się w smutnego Demiurga.

Dyskredytacja cywilizacji

Wspomniałem już o podejściu krytycznym Schulza do podstawowego dogmatu dotyczącego powszechnej religii świata zachodniego, religii judeochrześcijańskiej. W opowiadaniu *Księga* pisarz ukryty pod postacią narratora odnosi się do *Biblii*, nazywając świętą księgę religii możeszowej „skażonym apokryfem”⁸⁴. Sztuka autora *Sklepów cynamonowych* nie tylko nie mieści się w ścisłych granicach dogmatu, lecz przeciwstawia się w sposób radykalny najbardziej fundamentalnym wartościom patriarchalnej religii monoteizmu. Z drugiej strony, artysta jest krytyczny nie tylko wobec dogmatu religii, ale także wobec filozofii, która, jego zdaniem, różni się głę-

⁸² A. Bielik-Robson, *Życie na marginesach. Kabała Brunona Schulza*. W: *Cienie pod czerwoną skałą. Eseje o literaturze*. Gdańsk 2016, s. 210.

⁸³ *Ibidem*, s. 223.

⁸⁴ Schulz, *Księga*, s. 124.

boko od sztuki i nie umie jej interpretować ani równać się z nią, będąc z natury powierzchowna i sztywna:

W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pepowina, łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu. W filozoficznej interpretacji mamy już tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny⁸⁵.

W swoim artykule, zatytułowanym *Schulz – dadaistą? Parodystyczna krytyka kultury europejskiej w opowiadaniu Brunona Schulza „Dodo”* Całbecki twierdzi, że „opowiadanie *Dodo* jest w największym stopniu oskarżeniem całej tradycji patriarchalnej”⁸⁶. Schulz przyjmuje stanowisko zgoła rewolucyjne i skrajne. Całbecki, badając „szczególny styl, zespół związków frazeologicznych czy leksemów, jakimi posługuje się narrator [...]”⁸⁷, obserwuje, iż autor *Wiosny* używa dwóch różnych stylów językowych, żeby opisać głównych bohaterów opowiadania, Doda i wuja Hieronima. Z analizy Całbeckiego wynika, że w oczach narratora model życia Doda stanowi realizację ideału starożytniej filozofii stoików. Egzystencja chorego młodzieńca w pełni odzwierciedla wzorzec biografii największego myśliciela antyku: „Dodo jest wcieleniem Sokratesa, czy szerzej, jego biografia urzeczywistnia model antycznego filozofa [...]”⁸⁸. Badacz wnioskuje, że ironia pisarza nie została skierowana do upośledzonego chłopaka, lecz do całej tradycji filozofii starożytniej. Kiedy Schulz zaczyna charakteryzować drugiego bohatera, wuja Hieronima, „gruntownie zmienia się język opisu [...]”⁸⁹. Od terminologii filozoficznej przechodzi autor do stylu biblijnego. Chorego na schizofrenię starca przedstawił artysta jako proroka, a „jego biografia jest trawestacją losów jednego z doktorów Kościoła – świętego Hieronima ze Strydonu”⁹⁰. Pisarz ukazuje Sokratesa – wzorzec filozofii antycznej, jako umyślowo upośledzonego, a proroków biblijnych jako chorych psychicznie.

Podejście krytyczne autora *Sklepów cynamonowych* do cywilizacji zachodniej obserwuje również Czesław Karkowski w książce *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*. Badacz zaczyna swoją analizę od faktu zakwestionowania przez Nietzschego „wartości współczesnego mu świata, gdzie wraz z formalizmem idzie kult wiedzy i apoteoza człowieka, który jak Sokrates zdolny jest rzekomo poznać wszystko, a w istocie ogarnia jedynie oderwane fragmenty całości”⁹¹. Karkowski cytuje fragment opowiadania Schulza *Księga*. Ojciec mówi tam, że „istnieją tylko książki. Księga jest mitem, w który wierzymy w młodości, ale z biegiem lat przestaje się ją traktować poważnie”⁹². Narrator sprzeciwia się temu po-

⁸⁵ Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 107.

⁸⁶ M. Całbecki, *Schulz – dadaistą? Parodystyczna krytyka kultury europejskiej w opowiadaniu Brunona Schulza „Dodo”*. W zb.: *Schulz. Między mitem a filozofią*. Red. J. Michalik, P. Bursztyka. Gdańsk 2014, s. 218.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 219.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 221.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 222.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 223.

⁹¹ Cz. Karkowski, *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*. Wrocław 1979, s. 33–34.

⁹² Schulz, *Księga*, s. 124.

dejęciu i jest przekonany, iż Księga to postulat i zadanie. Według badacza Schulz w swojej koncepcji kultury wykazuje, że „człowiek zatracił już swe pierwotne zdolności, [...] [...] autentyczny jest ten, kto pozostaje w zgodzie ze swą pierwotną naturą”⁹³. Karkowski twierdzi:

autor *Wiosny* [za Bergsonem] wprowadza wniosek, że współcześnie działalność intelektualna zdominowała psychikę ludzką powodując powstanie wtórej rzeczywistości, noszącej znamiona intelektualnych poczyniń. Ta „wtóra rzeczywistość” decyduje o racjonalnym charakterze obecnego świata rugując zeń wszystko, co ma charakter irracjonalny [...] ⁹⁴.

W prozie Schulza „cały śmietnik cywilizacji, wszystkie przedmioty poniżone przez intelekt, [...] stają się domeną pierwszej rzeczywistości i z tego właśnie względu godne uwagi”, „wszelki kontakt ze światem przy pomocy rozumu oraz intelektualne operacje na jego materii są »nienaturalne«”⁹⁵. Badacz podkreśla, że „Zakładana [jest] przez pisarza opozycja instynktu i intelektu, [...] bezinteresowne i autentyczne wartości kulturowe oraz wtórne, użytkowe cele cywilizacyjne”⁹⁶.

Markowski w swojej książce *Powszechna rozwiąźłość. Schulz, egzystencja, literatura* dokonuje gruntownej i całościowej analizy dzieła pisarza. Interesuje mnie tutaj koncepcja badacza dotycząca Schulzowskiej materii jako życia. W rozdziale *Bio-grafia* Markowski zwraca uwagę na opozycję między *dzoë* a *bios*.

Dzoë to życie niezindywidualizowane, biologiczne w sensie ścisłym, organiczne, nad którym [...] nie panujemy, [...] *bios* natomiast to życie wpisane w jednostkową biografię, przepuszczone przez jednostkowe filtry zahaczone w kulturze⁹⁷.

Zdaniem badacza, w Schulzowskiej opozycji: forma–treść, drugie słowo stanowi synonim życia, substancji, a nawet natury – treść = życie = substancja = natura. Materializm Schulza jest witalizmem i odwrotnie⁹⁸. Markowski wspomina również dwa sprzeczne podejścia wobec natury według teorii Pierre’a Hadota: postawy prometejską i orfejską.

Ta opozycja między postawą prometejską a orfejską odpowiada różnicy między technologią a sztuką w naszej cywilizacji. Pierwsza doskonali narzędzia podporządkowywania natury, druga narzędziom przeciwstawia dyskurs lub obraz⁹⁹.

Wracając do opozycji forma–treść (materia), Markowski twierdzi:

W nowożytnej metafizyce i estetyce relacja między materia i formą jest taka, że forma stanowi intelektualną matrycę, w którą schwytna jest surowa materia. W tym sensie forma (idea) poprzedza materię, która jest wtórnym materiałem, służącym do wcielenia idei. U Schulza sytuacja się radykalnie odwraca. To materia (tu utożsamiona z chaosem) poprzedza formę, która następuje po niej i jest w takim stopniu wtórna, że niewystarczająca¹⁰⁰.

⁹³ Karkowski, *op. cit.*, s. 45.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 68.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 68–69, 99.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 105.

⁹⁷ Markowski, *op. cit.*, s. 32.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 96–98.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 103.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 112–113.

U autora *Sklepów cynamonowych*, zdaniem badacza, nie ma idei – w sensie neoplatonickim istniejących niezależnie od życia¹⁰¹: „materia (życie) jest żywiołem z gruntu nieludzkim [...]. [...] świat form – świat ludzki – jest niedoskonały, kaleki, ułomny i nigdy nie sprostą się temu, co absolutne”¹⁰².

Demiurgos versus Mesjasz

W języku autora *Xięgi bałwochwalczej* i *Sanatorium Pod Klepsydrą* słowa nie znaczą tego samego, co w tradycyjnym użyciu. Słowo Schulzowskie ma własny sens. Bałwochwalstwo dla bałwochwalcy nie jest grzechem, lecz *sacrum*. Słowo „herezja” może znaczyć ‘ortodoksja’, nie tracąc jednak również sensu klasycznego. Błuznierstwo, jak już widzieliśmy, jest wspaniałe i patriarchat ma zdecydowanie wydźwięk negatywny. *Biblia* to skażony apokryf, *Xięga bałwochwalcza* zaś to święta księga. Ojciec zaczyna swoje eksperymentowanie z ptakami, jako naukowiec i badacz, a narrator deklaruje: „Dopiero w późniejszej fazie wzięła sprawa ten niesamowity, zaplątany, głęboko grzeszny i przeciwny naturze obrót, którego lepiej nie wywlekać na światło dzienne”¹⁰³. Głęboki grzech buntuje się względem natury, nie Demiurga. Owszem, Jakub jest uzurpatorem i sprzeciwia się Demiurgowi, lecz tylko po to, żeby go naśladować.

Sklepy cynamonowe i przygody Jakuba stanowią debiut literacki Schulza, a *Wiosna* i przygody syna Józefa to jego *magnus opus*, niezależnie od faktu, że sam autor nie cenił jej zbyt. Chodzi o dzieło wyjątkowe, w którym nie tylko styl, ale i cała fabuła się zmieniają. Schulz w *Wiośnie* wprowadza zupełnie nowych bohaterów w stosunku do swoich wcześniejszych i późniejszych opowiadań. Jedyne narrator jest postacią wspólną, lecz nawet on w *Sklepiach cynamonowych* to mały, bezimienny synek. Dopiero w *Sanatorium Pod Klepsydrą* zostaje nazwany Józefem. W debiucie literackim Schulza obserwatorem zdarzeń jest narrator, ojciec zaś stanowi dla małego synka postać dwuznaczną: z jednej strony, jest natchnionym herezjarchą, a z drugiej – niezrozumiałym wariatem. Ojciec przebywa w zamkniętych, sztucznych pomieszczeniach podobnych do laboratorium. Działanie Jakuba przywodzi na myśl postęp nauki oraz techniki cywilizacji i jest świadome. Historia i działanie Józefa w *Wiośnie* mają zgoła inny charakter. On nie naśladowuje Demiurga, nie pragnie demiurgii – chce obalić jego władzę, żeby panowała kobieta. Działania Józefa to ekstatyczny, intuicyjny powrót do korzeni, mają one charakter mesjański, ale co ciekawe, mesjasz przegrywa. Nie udaje mu się obalić imperium nudy.

W analogiczny sposób do bohaterów płci męskiej – bohaterki Schulza również radykalnie różnią się między sobą. Centralną pozycję w dziele autora *Sklepów cynamonowych* zajmuje arcywróg głównego protagonisty Jakuba – Adela. Jest ona siostrą bliźniaczką Unduli, pierwszoplanowej postaci *Xięgi bałwochwalczej*. Tak samo jak Undula, Adela nie jest konkretnym człowiekiem, lecz żywiołem. Nie jest członkiem rodziny, nie jest matką ani córką, nie ma męża ani partnera, ani w ogó-

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 102.

¹⁰² *Ibidem*, s. 115, 120.

¹⁰³ Schulz, *Ptaki*, s. 53.

le rodziny. Choć jest niby tylko sprzątaczką, rządzi w domu patriarchy. Panuje nad ojcem w sposób absolutny i stanowi przedmiot pożądania niemal wszystkich męskich postaci, które pojawiają się w prozie Schulza. To ucieleśnienie władzy i pożądania równocześnie. Taki demon wszechobecny i niedotykalny jest zarazem symbolem cielesności i zmysłowości. Matka, z drugiej strony, to postać ledwie istniejąca. Nie ma ona nad ojcem żadnej władzy. Przypomina raczej cień lub fantazmat. Wygląda na to, że jest tylko po to, żeby stanowić równowagę między ojcem a Adelą i że sam twórca wolałby ją po prostu skreślić. Warto tutaj wspomnieć, iż w *Wywiadzie drastycznym. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)* przeprowadzonym z autorem przez Józefa Nachta pisarz przyznał się:

Już we wcześniejszej młodości złapałem siebie na strasznych myślach, że chciałbym, aby matka umarła i abym miał macochę. I mówiłem sobie: Boże! Jak to możliwe pragnąć czegoś podobnego, ale nie potrafiłem myśli tych odeprzeć¹⁰⁴.

O wiele bardziej typową matką jest ciotka Agata z opowiadania *Sierpień*. Agata to matka *par excellence*, symbol niepohamowanej płodności. Adela, główna bohaterka i centralna postać kobieca Schulza, nie ma absolutnie nic wspólnego z macierzyństwem, jest nawet wyraźnie antymatką. Ta demoniczna sprzątaczką różni się również radykalnie od kolejnej bohaterki, symbolu seksualności bez granic – Tłuji. Adela jest niedotykalna i w przeciwieństwie do Tłuji – obdarzona nieskazitelną urodą. Postać kobiety jest mało realna, poza granicami *principium individuationis*. Nic dziwnego więc, że tak łatwo zajmuje miejsce manekina – żeńskiego „molocho”, żeby Jakub mógł złożyć jej hołd, powtarzając w ten sposób najbardziej typową scenę z *Xięgi bałwochwalczej*. Główna bohaterka *Wiosny* to, inaczej niż Adela, człowiek z krwi i kości. Bianka jest piękna, niemal nieskazitelna, narrator przywołuje „tylko jeden szczegół nic nie znaczący” (co u autora *Traktatu o manekinach* rozumieć należy jako szczególnie wiele znaczący): „jej spierzchniętą skórę na kolanach, jak u chłopca [...]”¹⁰⁵. Atrybuty męskie odnoszą się, moim zdaniem, do *principium individuationis*. W dalszym ciągu opowiadania *Wiosna* autor pisze też o Biance: „Z bliska widziana, jej piękność jak gdyby miarkuje się, wchodzi w siebie [...]”. Kobieca żywiołowość jednak u Schulza wyrasta poza siebie: „nosek jej nie jest wcale tak szlachetnie skrojony, a cera daleka od idealnej doskonałości. Obserwuję to z pewną ulgą [...]”¹⁰⁶. Może słuszna okazuje się interpretacja Markowskiego, mówiąca o tym, że narrator czuje ulgę, ponieważ skazitelność prowadzi do dostępności¹⁰⁷. W dodatku Bianka ucieka z profanem. W zasadzie wcale nie przypomina żywiołowej Adeli.

W świecie pisarza wszystkie próby demiurgiczne ojca w *Sklepkach cynamonowych* i mesjańskie syna w *Wiośnie* kończą się niepowodzeniem. Markowski twierdzi, że u Schulza „to nie Mesjasz nie może przyjść, lecz rzeczywistość nie może się w pełni urzeczywistnić”¹⁰⁸. W całym mrocznym dziele autora *Xięgi bałwochwalczej* jest tylko jeden moment, kiedy niespodziewanie dzieje się to, co wydaje się nieprawdo-

¹⁰⁴ J. Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77, s. 5.

¹⁰⁵ Schulz, *Wiosna*, s. 160.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 193.

¹⁰⁷ Markowski, *op. cit.*, s. 94.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 124.

podobne. To wielka i wspaniała historia, która nie mieści się w zdarzeniu i tylko próbuje zaistnieć, staje się rzeczywista i Mesjasz zstępuje na ziemię! Chodzi, oczywiście, o *Genialną epokę*. Zdaniem Panasa, historia przyścia Mesjasza została tu opowiedziana w pełni, a Markowski stwierdził, że małomiasteczkowy złodziejaszek Szłoma to jedyny Mesjasz u Schulza¹⁰⁹. Szłomę wypuszczono z więzienia „w same święta Wielkanocne” „wyświeżonego i odmłodzonego”:

Gdy Szłoma zamknął za sobą drzwi fryzjerni, weszło w nie natychmiast niebo [...]. [...] znalazł się całkiem samotny na brzegu wielkiej, pustej muszli placu, przez którą przepływał błękit nieba bez słońca. [...]

Dzień przyjmował go wówczas w siebie umytego z grzechów, odnowionego, pojednanego ze światem, otwierał przed nim z westchnieniem czyste kręgi swych horyzontów, uwiecznione cichą pięknnością¹¹⁰.

Wielka barokowa fasada kościoła Świętej Trójcy była „jak zlatująca z nieba ogromna koszula Boga [...]”. Szłoma kichnął i „Bóg dawał znać przez wstrząs jego nozdrzy, że wiosna nastawała. Był to znak pewniejszy niż przyłot bocianów [...]”. Józef zaczął z nim rozmawiać: „jak pusty jest dziś świat”, zauważył złodziejaszek¹¹¹ i Józef odpowiedział –

Moglibyśmy podzielić go i nazwać na nowo – taki leży otwarty, bezbronny i niczyj. – W taki dzień podchodzi Mesjasz [...]. [...] sam nie [wie], co czyni [...]. [...] a ludzie obudzą się [...] i nie będą nic pamiętali. Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje¹¹².

Józef zaprosił go do środka, żeby mu pokazał swoje rysunki. Jednak Szłoma:

stał zatopiony w medytacji z pantofelkiem Adeli w rękę i przyglądał mu się z głęboką powagą.

– Tego Bóg nie powiedział – rzekł – [...]. Czym zasłonisz się, co im przeciwstawisz, gdy sam już jesteś przekupiony, przegłosowany i zdradzony przez najwierniejszych sprzymierzeńców? Sześć dni stworzenia było bożych i jasnych. Ale siódmego dnia uczuł On obcy wątek pod rękami i, przerażony, odjął ręce od świata, choć jego zapał twórcy obliczony był na wiele jeszcze dni i nocy. O, Józefie, strzeż się siódmego dnia [...].

– Czy rozumiesz potworny cynizm tego symbolu na nodze kobiety [...]? Jakże mógłbym cię pozostawić pod władzą tego symbolu! Broń Boże, bym to miał uczynić...¹¹³

Szłoma ukradł pantofelki Adeli i zniknął¹¹⁴. Jedna z rycin *Xięgi bałwochwalczej* zatytułowana *Procesja* ukazuje procesję religijną przed kościołem, na której czele idzie naga kobieta w czarnych pończochach i prunelkach. Wierni niosą feretron z damskim pantofelkiem. Zdaniem Ficowskiego, produkt „Siódmego Dnia” to fetysz¹¹⁵. Niektórzy badacze opisują Szłoma jako fetyszystę. Nie Szłoma nim jest, tylko Schulz. Mesjasz zszedł na ziemię, aby pozbawić świat „obcego wątku”, który siódmego dnia zatrzymał akt stworzenia¹¹⁶. Przybycie Mesjasza-Pomazańca urzęczywiło się i cała historia została skasowana. Wraz z unicestwieniem fetysza

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 130.

¹¹⁰ B. Schulz, *Genialna epoka*. W: *Proza*, s. 140–141.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 141.

¹¹² *Ibidem*, s. 141–142.

¹¹³ *Ibidem*, s. 143–144.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 144.

¹¹⁵ Ficowski, *Feretron z pantofelkiem*, s. 111.

¹¹⁶ Schulz, *Genialna epoka*, s. 143.

Pomazaniec odebrał wszystkiemu sens i nastąpił koniec eschatologiczny. Powieść *Mesjasz* miała być dziełem życia Schulza i artysta napisał to dzieło, nie jest to jednak powieść, tylko krótkie opowiadanie. Autor wyraził tu już wszystko, to „cały, choć lapidarny, tekst”, jak stwierdził Panas. Później Schulz zdecydował się na stworzenie alternatywy dla *Mesjasza* i w ten sposób powstała *Wiosna*, najdłuższe opowiadanie i arcydzieło artysty.

Po *Wiośnie* Schulz napisał również *Kometę*, swoje *requiem*. Nastąpiła wiosna i wszyscy bohaterowie wyszli na scenę, jak w przedstawieniach teatralnych pod koniec spektaklu. Szłoma kicha, wariatka Tłuja tańczy, podrzucając wysoko spódnicę, a Adela wyczytuje sens z szarej monotonii dnia. Ojciec deklaruje: „Materia [...]. *Panta rheil!* [...]. *Principium individuationis furda* [...]”¹¹⁷, czyli w materii wszystko się zmienia, istnienie jednostkowe nie ma znaczenia i zapobiega katastrofie świata nudy. Narrator podkreśla:

Nie człowiek włamywał się tu w laboratorium natury, ale natura wciąga go w swoje machinacje [...].

Człowiek według tej teorii był tylko stacją przejściową [...]. Wszystkie wynalazki, którymi triumfował, były pułapkami [...]”¹¹⁸.

Jeden z ostatnich utworów Schulza stanowi tekst krytyczny, zatytułowany *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści* – powstał on w 1939 roku. W tym eseju znajdujemy komentarze pasujące lepiej może do dzieła samego Schulza niż Nałkowskiej:

W tych ekstatycznych momentach gubi się dla autorki „*principium individuationis*”, znika różnica między cierpieniem a rozkoszą [...].

Wylania się znów podstawowa teza Nałkowskiej o pochłanianiu się bytu, o samozniszczeniu. Dla jej twórczości obrazem podstawowym jest feniks płomienny, wzlatujący wyłonionym światem, ażeby się spopielić we własnym ogniu. Ten moment ekstazy zniszczenia jest z punktu widzenia mechaniki psychicznej usprawiedliwieniem i celem całego trudu twórczego¹¹⁹.

Abstract

SOTIRIOS KARAGEORGOS University of Warsaw

RELIGIOUS MOTIVES IN BRUNO SCHULZ'S LITERARY CREATIVITY STATE OF THE ART AND RESEARCH PERSPECTIVES

The article analyses the individual research views on the religious themes in Bruno Schulz's literary output formulated by Artur Jocz, Kris Van Heuckelom, Marcin Całbecki, Władysław Panas, Włodzimierz Bolecki or Jerzy Jarzębski. The last of the scholars claims that Schulz was “a believer without religion.” Studies in the issue in question have numerous aspects. The present paper discusses e.g. gnostic motives (due to their heretical implications), idolatry (in the cycle of prints *Xięga batwochowalczą* (*Book of Idolatry*)), matriarchal hierophanies (the short story *Sierpień* (*August*)), as well as such interpretive perspectives as Nietzschean Dionysity or Lurianic Kabbalah.

The paper also attempts to answer the questions about the meaning of mythisation, demiurge or creativity in Schulz's world and who his Messiah is.

¹¹⁷ B. Schulz, *Kometa*. W: *Proza*, s. 312, 314.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 315.

¹¹⁹ Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, s. 376, 384.