

„Undula” – za kulisami egzystencji

Sotirios Karageorgos

SOTIRIOS KARAGEORGOS Uniwersytet Warszawski

„UNDULA” – ZA KULISAMI EGZYSTENCJI

Na łamach dwutygodnika „Świt” 15 I 1922 ukazało się opowiadanie Marceliego Weron *Undula*¹. Przez prawie 100 lat nie wiedzieliśmy o tym bardzo wczesnym i nieznanym debiucie literackim Brunona Schulza. Autor nie był jeszcze wtedy pisarzem, lecz artystą i grafikiem. Wiedzieliśmy tylko o jego oficjalnym debiucie literackim – o zbiorze opowiadań *Sklepy cynamonowe*, który został wydany dopiero w 1933 roku. Nowe odkrycie zaskoczyło schulzologów nie mających najmniejszego pojęcia o istnieniu wspomnianego tekstu. Odkryła go Łesia Chomyc. Badaczka opublikowała w 2019 roku w periodyku literackim „Schulz/Forum” artykuł, w którym omawia wystawę zorganizowaną w Borysławiu w 1921 roku, gdzie pojawiły się dzieła plastyczne artysty z Drohobycza². W tym samym artykule pisze Chomyc również o „nowym wątku” – o odnalezieniu opowiadania *Undula*. Autorka słusznie zauważa, że wiąże się ono bezpośrednio z twórczością Schulza. *Undula* to główna bohaterka największego dzieła plastycznego: cyklu rycin *Xięga bałwochwalcza*. Oprócz tytułowej postaci w tekście spotykamy się niemal ze wszystkimi wątkami, które zostały rozwinięte w późniejszej prozie pisarza. Jak czytamy w szkicu Ariko Kato *Is Marceli Weron Bruno Schulz? The Newly Discovered Short Story „Undula”* – żaden schulzolog nie zakwestionował jego autorstwa³. Możemy potwierdzić, że Weron i Schulz to jedna i ta sama osoba. Każdy badacz tej twórczości od razu rozpoznaje, iż *Undula* wyszła spod pióra Schulza.

Chociaż autorstwo pisarza nie zostało zakwestionowane, historycy literatury, ku mojemu zdziwieniu, lekceważą znaczenie wspomnianego odkrycia. Wartość literacka tego wczesnego opowiadania nie jest równa późniejszym tekstom Schulza zawartym w zbiorach *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz innym jego utworom. Odkrycie nowego dzieła Schulza ogranicza się – jak na razie – tylko do przetłumaczenia *Unduli* na różne języki czy do sformułowania argumentów za jej autentycznością. Wśród ekspertów panuje przekonanie, że to dobrze, iż odkryliśmy ów dotąd nieznaną tekst, ale też że raczej niewiele wzbogaca on naszą wiedzę i nie zmienia naszego zdania o pisarzu. Nie zgadzam się z tym powszechnym twierdze-

¹ M. Weron [właśc. B. Schulz], *Undula*. „Świt”. Organ urzędników naftowych w Borysławiu 1922, nr 25/26, z 15 I.

² Ł. Chomyc, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*. „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

³ A. Kato, *Is Marceli Weron Bruno Schulz? The Newly Discovered Short Story „Undula”*. „The Polish Review” 2021, nr 4.

niem. Może faktycznie opowiadania *Undula* nie należy porównywać z innymi utworami Schulza pod względem wartości literacko-artystycznych, właśnie dlatego jednak uważam, że powinno nas ono jeszcze bardziej zainteresować.

Schulz to wyjątkowy, wielowymiarowy, tajemniczy i niemalże ezoteryczny pisarz. W jego wczesnym tekście pojawiają się, jak zostało już wspomniane, prawie wszystkie wątki rozwinięte w późniejszej twórczości drohobyczanina. Właśnie niedojrzałe jeszcze pióro przyszłego mistrza literackiego mogłoby, moim zdaniem, odsłonić – charakterystyczną dla pisarza – percepcję świata i źródło skrytych, zawyłych sensów jego późniejszych arcydzieł. Wiemy też, że ów tekst łączy się bezpośrednio z pracami artysty eksponowanymi na wystawie w Borysławiu. Widzimy zresztą, iż *Undula* stanowi niemal literacki odpowiednik cyklu rycin Schulza *Xięga bałwochwalcza*. To pozwala ponownie wysunąć tezę Serge'a Fauchereau – odrzuconą przez Jerzego Ficowskiego i przez większość badaczy – dotyczącą istnienia tekstu, który wiąże się z tymi rycinami, oraz opinie, że opowiadają one konkretną historię⁴. Nie zamierzam tutaj wspierać tej opinii. Sądzę jednak, że *Undula* może mieć istotne znaczenie w interpretacji twórczości artysty – zarówno literackiej, jak i plastycznej. Odkrycie opowiadania Schulza może więc okazać się jeszcze ważniejsze niż odkrycie jakichś późniejszych, dojrzałych jego dzieł.

W opowiadaniu *Undula* główny bohater-narrator opisuje swoje „majaki” w czasie ciężkiej, długotrwałej choroby. Historia zaczyna się tak: „Musiały już upłynąć tygodnie, miesiące, od kiedy zamknięty jestem w tej samotni” (U 5)⁵.

W liście do Romany Halpern, w którym Schulz próbuje pocieszyć przyjaciółkę, czytamy:

Ja sam leżałem raz przez 6 miesięcy – miałem wtedy 22 lat⟨a⟩ – i czas ten we wspomnieniu nie wydaje mi się najgorszym czasem mego życia⁶.

Wiemy, iż autor *Sklepów cynamonowych* był słabego zdrowia, ale w liście mowa o długotrwałej, ciężkiej chorobie. Nie możemy wykluczyć, że tekst *Unduli* został zainspirowany i stworzony pod wpływem tego właśnie stanu. Jak zauważamy po lekturze opowiadania, wspomniane doświadczenie mogło doprowadzić Schulza do sytuacji granicznej, do skonfrontowania się ze śmiercią. Jeśli autor miał 22 lata w trakcie choroby, to przypuszczalnie chodziło o 1914 rok. Natomiast zdaniem Ficowskiego, w roku 1911 Schulz „przez sześć miesięcy obłożnie choruje na zapalenie płuc i niedomogę serca [...]”⁷. Ojciec pisarza zmarł w roku 1915 po wieloletniej

⁴ S. Fauchereau, *Twórczość Brunona Schulza*. (Wstęp do francuskiego wydania *Xięgi bałwochwalczej*). Przeł. A. Trznadel-Szczepanek. „Twórczość” 1985, nr 7/8. Zob. też B. Schulz, *Le Livre idolâtre*. Préface S. Fauchereau. Postface W. Chmurzyński. Quimper 1983.

⁵ Skrótom U odsyłam do: M. Weron [właśc. B. Schulz], *Undula*. „Schulz/Forum” 2019, nr 14. Ponadto w artykule stosuję skrót P odnoszący się do edycji tego autora: *Proza*. Przedmowa: A. Sanderauer, *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*. Wyd. 2. Kraków 1973. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

⁶ B. Schulz, list do R. Halpern, z listopada 1936. W: *Dzieła zebrane*. T. 5: *Księga listów*. Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki. Gdańsk 2016, s. 138.

⁷ J. Ficowski, *Bruno, syn Jakuba*. W: *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*. Wyd. 3, popr. i uzup. Warszawa 1992, s. 29. Jeszcze jedna interesująca opinia o „pisarskiej inicjacji” oraz o chorobie drohobyczanina, która również wiąże się z 1911 rokiem, pojawia się w szkicu *Teka*

chorobie – informacja ta sugeruje, iż prawdopodobnie był przykuty do łóżka w tym samym czasie, co syn.

Działalność artystyczna Schulza rodzi się dopiero po zakończeniu wojny w roku 1918 i po jego powrocie z Wiednia. Początkowo, przynajmniej tak do niedawna uważano, twórca nie zajmował się pisarstwem. Ukoronowaniem tego pierwszego okresu są ryciny *Xięgi bałwochwalczej* z 1920 roku. Mniej więcej w podobnym czasie, albo raczej trochę później, powstaje *Undula*, literacki odpowiednik wspomnianego cyklu rycin, w której artysta opisuje w pewnym sensie prace tam zawarte jako własne doświadczenia choroby, jako podróż przez majaki senne do Hadesu i powrót stamtąd do życia.

Opowiadanie, choć bardzo krótkie, dzieli się na pięć części. W pierwszej dowiadujemy się, iż główny bohater leży sam, chory od miesięcy, a „majaki jawy płaczą się z wytworami omroczy sennej” (U 5). Warto podkreślić, że w tej sytuacji granicznej wyraźnie można dostrzec deformację czasoprzestrzeni. Narrator-bohater staje się dużo mniejszy od przedmiotów, które go otaczają, podobnie jak działo się w przypadku bohaterki z *Alicji w Krainie Czarów*: „Czasem odpoznaję te nad miarę wielkie meble, sięgające do sufitu [...]”, „Leżę w rogu długiego żółtego łóżka, wypełniając zaledwie trzecią jego część mym ciałem” (U 5). Nie tylko przestrzeń, lecz również czas zmienia się i cofa: „Zdaje mi się, że w tym długim krzywym pokoju już kiedyś dawno mieszkałem”. W dodatku czas staje się rytmiczny. Narrator skupia się na rytmie własnego oddechu i czuje, że „w zgodzie z tym rytmem idzie oddech wszystkich rzeczy”. Otoczenie zaczyna ożywać: wieloramienna lampa „zwiesza się ze stropu, kołysząc się z lekka”, „Stare sprzęty trzaskają i trzeszczą [...]”, „w głębi pokoju czają się i spiskują cienie [...]”. W żółtej samotni narrator śpi i budzi się, przedzierając się „skróś chorych zarosli majaków i snów” (U 5).

W drugiej części opowiadania jesteśmy już w świecie majaków pisarza. „Może na świecie już wiosna”, ale bohater-narrator pamięta „ten szary, ciężki świt lutowego dnia, ten purpurowy korowód bakchantów [...]. [...] blade prze hulane noce, [...] księżycowe parki podmiejskie [...]” (U 5). Podąża za korowodem: „jak cma oczarowana uśmiechem Unduli” (U 5), aż do momentu, kiedy „karnawał wypluł [bohatera] na wpół martwego na jakiejś pustej ulicy w gęstej omroczy przed świtem” (U 6). Opis ten stanowi odpowiednik literacki znanego rysunku Schulza *Bachanalia* z 1920 roku. Podkreśliłem już wyjątkowy charakter owego dzieła, interpretując twórczość drohobyczanina w pracy opublikowanej w „Pamiętniku Literackim” w 2019 roku. Oto jak omówiłem wtedy symbolikę wspomnianego obrazu:

Panuje [w *Bachanaliach*] dionizyjska atmosfera unicestwienia *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 [...]. Oto

o Schulzu i o *Atlasie* (w: *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Wielkim Księstwie Bataku*. Warszawa 2002, s. 72) A. Chciuka, prozaik i ucznia autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Chciuk przytacza tu rozmowę, którą odbył ze swoim nauczycielem w trakcie spaceru. Schulz powiedział Chciukowi, że w roku 1911, wkrótce po maturze, stał się naocznym świadkiem masakry ponad 30 osób podczas protestu, który miał miejsce w Drohobyczu. Autor *Sklepow cynamonowych* wspominał: „To był ten szok, bez którego nie rodzi się w nas pisarz. Rozchorowałem się potem, bóle głowy, wymioty, doktor Eliasiewicz podejrzewał zapalenie mózgu [...]” (*ibidem*).

właśnie religia drohobyckiego pustelnika, który stoi z boku w stroju pierrota i – choć zrezygnował z korowodu życia – dzieli los ekstatycznej śmierci⁸.



Rycina *Bachanalia* (1920)

Dysponując literackim odpowiednikiem rysunku, jesteśmy w stanie porównać dwie wersje przedstawienia motywu Schulzowskiego. Po pierwsze, w wersji literackiej pojawia się jedna kobieta, Undula, na rysunku natomiast przewożą dwie postaci kobiece. Niewątpliwie Undula to symbol kobiety bezosobowej, kobiety *par excellence*. Możemy nawet traktować ją jako ucieleśnienie pewnych atrybutów żeńskich. Jest ona atrakcyjna, wulgarna i wyzywająca. Realizuje wszystkie te atrybuty w jednej formie bezosobowej. Stanowi artystyczne wcielenie *pragmienia* twórcy, to jego rzeczywista muza. Musi ona zachować swój charakter żywiołowy i bezosobowy, aby nie stracić integralności. Podwójna postać kobieca znajdująca się na rycinie właśnie przełamuje zasadę *principium individuationis*, staje się ponadindywidualna, ponadosobowa. Padający efebowie ukazani na rysunku stają się zaś w tekście tancerzami Unduli. A wreszcie *alter ego* autora (*pierrot*) zmienia się w „ćmę oczarowaną uśmiechem Unduli”. Nader wyraźny jest symbol autodestrukcyjnej ćmy, która leci prosto do światła ognia. Korowód życia prowadzony jest przez śmierć przedstawioną jako Undula, stanowiąca jednocześnie

⁸ S. Karageorgos, *Wątki religijne w twórczości Brunona Schulza. Stan badań i perspektywy badawcze*. „Pamiętnik Literacki” 2019, z. 1, s. 31.

personifikację erotycznego pragnienia autora: „Undulę w czarnych gazach i majteczkach, Undulę gorejącą oczyma za czarną koronką wachlarza” (U 6). Już w pierwszej scenie rozgrywającego się tu dramatu postać ta patrzy bohaterowi w oczy. Później karnawał „wypływa” go na wpół martwego. Narrator rozpoczyna potem:

te wędrowki omackiem, ze snem na powiekach po jakichś starych schodach, pnących się skrós wielu ciemnych pięt, przeprawy przez czarne przestrzenie strychowe, napowietrzne wspinania się po galeiach, chwiejących się w ciemnych podmuchach wiatru, aż wreszcie wchłonał mnie ten zaciszny, wiadomy kurtyarz, gdzie znalazłem się u wejścia do mieszkania lat dziecińczych. [U 6]

W przywołanej scenie można rozpoznać główny motyw Schulzowski (w stanie surowszym niż w dziełach późniejszych i dojrzałych) – ponowne wkraczanie do krainy dzieciństwa. Należałoby nawet stwierdzić, iż w *Unduli* motyw powrotu do dzieciństwa znajduje się *in statu nascendi*. Wolno zaryzykować przypuszczenie, że ukształtował się on definitywnie w trakcie tej długiej, potencjalnie śmiertelnej choroby i że to na nim opiera się cała twórczość literacka drohobyczanina. Powrót do dzieciństwa stał się już rzeczywistością, jednak nie tylko to jest tu ważne: „z głębi mieszkania wyszła cicho dawna pokojówka Adela, stąpając bezgłośnie na aksamitnych korkach pantofelków”. Adela ma „perłowo białe [...] ramiona”, „czarną rozpiętą suknię”, „była śpiąca i opryskliwa”. Pisarz nie zapomniał również podkreślić, iż miała „wysmukłe nogi o łabędzych konturach [...]” (U 6). Postać ta pojawia się po raz pierwszy w twórczości pisarza w opowiadaniu *Undula*. Ficowski twierdził, że prototypem literackiej Adeli jest rzeczywista służąca z domu Schulzów, o imieniu Rachela⁹. Mamy więc w tym tekście do czynienia także z narodzinami postaci Adeli, literackiego odpowiednika Unduli.

Narrator „omackiem” znalazł swoje łóżko i „utonął twarzą w poduszkach” (U 6). Pod koniec drugiej części, w samym środku utworu odkrywamy scenę związaną w pewnym sensie z przeżywaniem własnej śmierci przez bohatera-narratora i widzimy jego pogrążanie się w nicości. Należałoby tu przywołać nieco dłuższy cytat:

Głuchy sen przetoczył się przeze mnie, niby ciężki wóz, naładowany miałem ciemności, i zasypał mnie omroka.

Wtedy noc zimowa zaczęła się zamurowywać czarną cegłą nicości. Nieskończone przestworza tężały w ślepa i głucha skałę, w ciężka, nieprzebitą masę, którą zarastała przestrzeń między rzeczami, i świat stęzał w nicość. [U 6]

Umieranie, jak widzimy w trzeciej części opowiadania, ma jednak charakter chwiejny. „Świat stęzał w nicość”, a narrator doświadcza, że funkcje biologiczne coraz bardziej słabną pod jej brzemieniem: „ciężko oddycha się [...]”, czuje się „ciśnienie tysięcy atmosfer ciemności”, „Puls staje się lekki i powierzchowny”. Do bohatera dolatują jeszcze „beznadziejne rozmowy”, „apatyczne, monotonne gawędy” samotnych ludzi „głęboko w litej masie nocy [...]”, kiedy niespodziewanie po raz kolejny pojawia się Undula. Undula teraz śpi. Ciemność porównana do „futrzanego niedźwiedzia” „wzięła” jej bezwładne, „aksamitne”, nagie ciało (U 6)¹⁰. Symbolika

⁹ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Sejny 2002, s. 275–276.

¹⁰ Zob. U 6: „Bezwładne i miękkie jej ciało, wyluskane z ciasnoty gazy, majteczek i pończoch, wzięła ciemność jak wielki futrzany niedźwiedź pod siebie, zamyka je w czterech swych ogromnych łapach

futrzaney ciemności, jak słusznie zauważyła Chomycz, występuje także w opowiadaniu *Manekiny*: „Leżąc twarzami na futrzanym brzuchu ciemności, odpływaliśmy na jego falistym oddechu w bezwiedzną nicość” (P 57). W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* nocne krzaki też mają „futro niedźwiedzie” (P 87). W „funebrycznym” rozdziale 17 *Wiosny* porównano je jeszcze do zmierzchu wiosennego, gdy –

nagromadzi się pod korzeniami [...], co jest przed wszelkim słowem [...], otwiera się rdzeń ciemnymi porami, jak futro niedźwiedzie. Pogrzyżć się twarzą w tym puszystym futrze zmierzchu, wtedy staje się przez chwilę całkiem ciemno, głucho i bez tchu jak pod wiekiem. [P 163]

Motyw ciemności obejmującej nagą kobietę pojawia się także w litografii Schulza z 1919 roku *Exlibris Stanisława Weingartena*. Tu jednak ciemność jest agresywna. Ręka demona porywa nagą kobietę, a orszak jej czcieli pograża się w rozpacz. Mężczyzna po lewej stronie przypomina samego Schulza, na prawo natomiast znajduje się kościotrup z węzem. Władysław Panas zinterpretował to dzieło jako wizję apokaliptyczną¹¹. Symbolika ciemności czy nocy, stanowiących groźny żywioł, jest dość powszechna u pisarza i łączy się, jak wiadomo, z balladą Johanna Wolfganga von Goethego, *Król olch*, przeczytaną przez matkę małemu Brunonowi. Ciemność i noc połykają np. brata narratora i subiekta w opowiadaniu *Wichura* (P 107). W analizowanym tekście widzimy jednak, że Undula... „daje się bezwładna pożerać ciemności, a przez żyły jej różane płyną mleczne drogi gwiazd, wypite oczyma w [...] zawrotne noce karnawałowe” (U 6).

Ciemność absorbuje postać Unduli, ale i ona wchłania w siebie cały kosmos. W opowiadaniu *Edzio* tytułowy bohater obserwuje nagie ciało śpiącej Adeli, która jest „bezwładna, całkiem oddana głębokiemu rytmowi snu”. Warto zwrócić uwagę, że w żyłach Unduli – jak czytaliśmy – „płyną mleczne drogi gwiazd [...]”, natomiast „przez ciało” śpiącej Adeli w utworze *Edzio* „wędrują pluskwy [...]. [...] maszerują całym klanami, wielka wędrówka ludów podzielona na pokolenia i na rody” (P 272). Obraz przemieścił się z żył na skórę i z wszechświata na ziemię.

Następna scena, rozgrywająca się nadal w trzeciej części opowiadania, stanowi jego punkt kulminacyjny. Bohater-narrator znajduje się już w Hadesie, gdzie właśnie

i zbiera jej białe, aksamitne członki w jedną słodką i miękką garstkę, nad którą dysze swym purpurowym językiem”. W tej wskroś erotycznej scenie widzimy, że ciemność przedstawiona została jako kochanek Unduli. Jeśli chodzi o „płeć” ciemności czy nocy w „Schulzowskiej mitologii”, ciekawo wydaje się komentarz A. Czabanowskiej-Wróbel (*Obraz „Króla olch” w prozie Schulza*. W zb.: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992*. Red. J. Jarzębski. Kraków 1994, s. 300): „demony nocy są [...] pozbawione aspektu żeńskiego. [...] są natomiast męskie duchy ognia i powietrza [...]. [...] Noc związana z niebem i powietrzem jest zdecydowanie w opozycji do świata kobiet”. Inni badacze mają przeciwne zdanie na ten temat. W analizowanym tekście kochanek Unduli nie tylko jest samcem, ale również bestią (niedźwiedziem). Można jednak także Undulę, Schulzowską kobietę *par excellence*, utożsamiać z nocną ciemnością. Żywiołowa, archetypowa natura bohaterki ma w zasadzie charakter „faliczny” czy wampiryczny, Undula wchłania i zawiera ciemność w sobie, a więc jest w istocie nawet ponadpłciowa lub androginiczna.

¹¹ W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkunastu rysunkach Brunona Schulza*. Lublin 2001, s. 109–110.

następuje najbardziej intymne zbliżenie ze śmiercią¹². Undula jest tu nazwana „westchnieniem duszy do krainy szczęśliwych i doskonałych!” Dalej czytamy:

Jak rozszerzała się ma dusza t a m t y m ś w i a t ł e m, g d y m stał, Łazarz pokorny u t w y c h j a s n y c h p r o g ó w. P r z e z c i e b i e p o z n a ł e m w g o r a c y m d r e s z c z u r o z k o s z y m ą n ę d z ę i s z p e t o t ę w ś w i e t l e t w e j d o s k o n a ł o ś c i. [U 7; podkreśl. S. K.]

Undula wszakże odrzuca i potępia bohatera na zawsze i musi on „z najgłębszą pokorą posłuchać gestu [jej] ręki, która [go] precz odtrącała od [...] stołów biesiadnych” (U 7). Możemy porównać tę scenę z doświadczeniem śmierci przez pisarza-narratora¹³. Śmierć wypędza go jednak z „stołów biesiadnych” i z „krainy szczęśliwych i doskonałych” i zmusza do powrotu do życia: „Teraz czas mi powrócić do retorty, z której wyszedłem chybiony i nieudany. Idę do końca odcierpieć błąd Demiurga, który mnie stworzył”. Wspomniane „nędza i szpetota” nie dotyczą tylko narratora, lecz żywych ludzi ogólnie, natomiast „szczęśliwi i doskonali” są ci, którzy już zmarli (U 7). To zgadza się zresztą z koncepcją gnostycką, do jakiej bezpośrednio odsyła nas autor poprzez wprowadzenie postaci Demiurga, podkreślmy, odgrywającego istotną rolę w cyklu opowiadań *Traktat o manekinach* i pojawiającego się także w *Wiośnie*.

Warto porównać wspomniane spotkania bohatera-narratora z własną śmiercią-Undulą oraz pierwsze spotkanie Jakuba, głównego bohatera *Sklepów cynamonowych*, z jego „arcywrogiem” – Adela, w scenie sprzątanego pokoju w opowiadaniu *Ptaki*. Jakub traktuje tę czynność jako „ważną ceremonię, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem [...]”. Śledzi w „rozkoszonym dreszczu” każdy ruch Adeli. Każde jej działanie ma „głębsze, symboliczne znaczenie”. Z jego oczu lały się łzy, „a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu” (P 53). Tomasz Bocheński rozpoznaje w tej scenie „orgiastyczną przyjemność” Jakuba związaną z „unicestwieniem siebie”, Adela zaś, porównana do śmierci, sprowadza – według badacza – „absolutną rozkosz, rozkosz unicestwienia »ja«”¹⁴. Na końcu opowiadania *Nawiedzenie*, poprzedzające-

¹² Symbolika postaci Unduli, odnoszona do pragnienia erotycznego z jednej strony i do śmierci – z drugiej, może tutaj przybrać charakter syntetyczny i równać się pragnieniu własnej śmierci, cechującemu bohatera-narratora.

¹³ Doświadczenie z pogranicza śmierci (*Near-Death Experience* (dalej: NDE)), nie należące wcale do rzadkości, jest powszechnie znane i brane pod uwagę przez badaczy, choć jeszcze nie zostało wytłumaczone naukowo. Niemal 5% ludzi sądzi, że przeżyło to doświadczenie, i z reguły ono radykalnie ich odmieniło. Zob. B. E n g m a n n, *Near-Death Experiences. Heavenly Insight or Human Illusion?* Stuttgart 2011. Trudno w omawianym tu przypadku na podstawie utworu Schulza zidentyfikować doświadczenie śmierci w dosłownym znaczeniu. *Undula* to dzieło literacko-artystyczne, a nie relacja pacjenta. Warto jednak zanotować pewne analogie: np. według licznych opowieści osób, które przeżyły śmierć kliniczną, pojawia się wtedy niezwykle światło. Pociąga ono i jednocześnie wzbudza niechęć do powrotu do życia. Czy możemy porównać ów fenomen do „światła doskonałości Unduli”? Radykalne zmiany w psychice człowieka stanowiące skutek różnego rodzaju doświadczeń przybliżających do śmierci często miały duży wpływ również na działania artystyczne takiej osoby. Znany jest przypadek F. Dostojewskiego, piszącego najlepsze swoje utwory po przeżyciu egzekucji, która okazała się upozorowana. Nie możemy więc pominąć kluczowego oddziaływania długotrwałej, ciężkiej choroby na kształtowanie się wyjątkowego talentu artysty z Drohobycza. O tym właśnie doświadczeniu pisze autor w swoim wczesnym debiucie.

¹⁴ T. B o c h e Ń s k i, *Czarny humor w twórczości Brunona Schulza*. W zb.: „*W ulamkach zwierciadła...*”

go utwór *Ptaki*, jeszcze przed spotkaniem dwóch bohaterów, dowiadujemy się, że Jakub mógłby „zniknąć pewnego dnia [...], jak szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik” (P 51). Czy uzasadnione jest dostrzeżenie analogii między Adelą, sprzątającą pokój i wyrzucającą śmieci-Jakubą, a Undulą, wypędzającą niepożądanego narratora z raję? Czy może scena sprzą-tania pokoju to rytualne powtórzenie tanatycznej inicjacji narratora opowiadania *Undula*?

Trzecia część utworu kończy się pożegnaniem Hadesu przez bohatera-narra-tora: „Undulo, Undulo! Wnet i o tobie zapomnę, jasny śnie o tamtej krainie”, i przy-gotowaniem do powrotu do życia – „Zbliży się ostatnia ciemność i ohyda retorty” (U 7). W czwartej części już na samym początku po raz kolejny pojawia się pokój chorego: „Lampa cedzi nudę i syczy swą monotonna piosenkę”. Piosenkę, którą jednak bohater słyszał, jak mówi: „kiedyś bardzo dawno, gdzieś u początków życia, kiedyś – chore i znużone niemowlę – kaprysił i marudził przez długie płaczące noce” (U 7). Aby wrócić do życia, autor powinien urodzić się ponownie, czyli przeżyć jeszcze raz własne przyjście na świat: „Kto zawołał mnie wówczas i zawrócił, gdy omackiem szukał drogi powrotnej do matczynej pranieości?”¹⁵; ale te narodziny zabarwione zostały najciemniejszymi kolorami: „Jak gorzka jest w psychice pisarza i pełna ohydy droga do retorty” (U 7). Następnie widzimy, jaką radykalną zmianę wprowadziło to drastyczne doświadczenie wtórnego porodu. Bohater wraca do życia zupełnie zmieniony, rozdarty wewnętrznie, rozdwojony. Z jednej strony, jest niemowlęciem, personifikacją bólu bez końca, a z drugiej – czystym intelektem, który twierdzi, że ból wcale go nie dotyczy. Między nimi toczą się „monotonne jałowe dialogi” (U 7)¹⁶.

Narrator, który utożsamia się z intelektem bohatera, „chowa [...] pieczołowicie pod pierzynę” personifikację swojego bólu. Chowa go, ponieważ „cienie wyciągają swe żyrafie szyje aż pod sufit i chcą go ujrzyć [...]” (U 7). W tej niezwykle interesującej scenie widzimy znowu wspomniany wcześniej motyw *Króla olch* Goethego. „Jak mam ulżyć twoim cierpieniom, mały syneczku?” – pyta bohater. Synek:

Jest [...] jak mały bezkształtny embrion, bez twarzy, oczu i ust, i urodził się, żeby cierpieć. Z życia zna on tylko wszystkie kształty i dziwotwory cierpienia [...]. Zmysły jego zwrócone są na wewnątrz i ujmują chciwie ból w jego wszystkich postaciach. [U 7]

Taki skrajnie negatywny opis nie tylko ukazuje personifikację bólu, lecz również zawiera w sobie „wszystkie kształty” i „postacie” cierpienia. Staje się bólem i cier-

Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci. Red. M. Kitowska-Łysiak, W. Pa-n a s. Lublin 2003, s. 224.

¹⁵ Matczyzna pranieość jest więc utożsamiana z nicością pośmiertną.

¹⁶ Ciekawa jest tutaj kolejna analogia do doświadczenia z pogranicza śmierci (NDE), czytamy bowiem w *Unduli* takie słowa głównego bohatera: „w miarę jak wszystko inne coraz bardziej maści się i gma-twa, czuję coraz wyraźniej, jak wydziela się on cierpiący ze mnie patrzącego” (U 7). Ten opis w ze-stawieniu z wcześniej wspomnianym „niezwykłym światłem” to najbardziej charakterystyczny element pojawiający się w relacjach osób, które przeżyły śmierć kliniczną; wrażenie oddzielenia się świadomości umierającego od własnego ciała i patrzenie z wysokości na siebie bez poczucia dys-komfortu czy bólu (wręcz przeciwnie!), choć doświadczający tego znajdują się często w bardzo złym stanie fizycznym. Podobne słowa pojawiają się w licznych świadectwach (E n g m a n n, op. cit.).

pieniem w sensie absolutnym, bólem *par excellence*. To, co powiedział kiedyś Witold Gombrowicz o strachu, komentując twórczość Schulza, znajduje swój dokładny odpowiednik w bólu¹⁷. Ból jest tutaj czymś nadludzkim, uniwersalnym, wszechobejmującym i wyraźnie odróżniającym się od intelektu, z którym bohater opowiadania usiłuje się utożsamić. Takie rozdwojenie bardzo przypomina filozoficzne poglądy Arthura Schopenhauera¹⁸, który polemizując z Platonem, dzieli ludzką duszę na śmiertelny „wtórnej i czysto fizycznej natury intelekt”, „przelotne indywiduum, *skias onar*” oraz na „obiektywizującą się we wszystkim, co istnieje [...]”, bezosobową i ponadindywidualną, nieśmiertelną wolę życia, źródło naszych cierpień¹⁹.

Piąta i ostatnia część *Unduli* stanowi epilog omawianej tu historii. Lampa, która dała rytm całemu opowiadaniu, zgasła: „Nikt nie płacze. Nic nie boli”. Nadchodzi odwilż. „W litej skale [...] czarnej zimy” otworzy się „pierwsza rysa”. „Wielkie bryły ciemności [...] się kruszą” i „wiosna idzie...” (U 8). Narrator powrócił do życia. Nadal czuje jednak smak utraconego raju. „Wiatr odwilży” „podszeptuje [...] w ucho” bohaterowi „niskie pokusy”: „O, gdyby wykraść się teraz i uciec, i zostawić go [tj. małe dziecko – personifikację bólu] tu samego na zawsze z jego wiecznym bólem...” Historię wieńczy wielki znak zapytania. Pisarz zastanawia się, w jakiej stronie miasta, przy której ulicy leżało mieszkanie jego dzieciństwa (U 8). Tak więc kończy się metafizyczna podróż bohatera do zaświatów i powrotna do życia. Jaka to osobliwa podróż! Jakaż tu oświecająca przewodniczka jest dla nas *Undula*! Tanatyczne wtajemniczenie artysty wycisnęło piętno na całej twórczości drohobyczanina. Ćma-indywiduum pragnąca samospalenia²⁰, samounicestwienia, błogiej nicości i stopienia się z nią, w świetle bezimiennej całości, została pozbawiona tego przywileju. Pisarz-narrator skazany na życie będzie musiał przetrwać jako byt jednostkowy²¹. A to życie totalnie już zostanie poświęcone sztuce pod przewodnic-

¹⁷ Zob. W. Gombrowicz, *Twórczość Brunona Schulza*. „Apel” 1938, nr 31 (dodatek artystyczno-literacki „Kurier Porannego”, nr 112), s. 1: „człowiek, który się boi, jest efemeryda, ale sam strach w nim jest czymś wiecznym i stałym [...]”.

¹⁸ Podobieństwa między światami Schulza i Schopenhauera są uderzające. Wielu uczonych o tym wspominało. S. Rosiek, omawiając hasło *Schopenhaueryzm* w *Słowniku schulzowskim* (Wyd. 2. Oprac., red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek. Gdańsk 2006, s. 334), stwierdził: „Wiele jego [tj. Schulza] sformułowań brzmi jak cytaty ze *Świata jako woli i przedstawienia* [...]”. Ów fakt jednak, jak słusznie zauważa przywołany historyk literatury, niekoniecznie znaczy, że pisarz przeczytał teksty filozofa. Bez wątplenia wszakże u autorów tych widać podobny światopogląd czy percepcję świata.

¹⁹ A. Schopenhauer, *Metafizyka życia i śmierci*. Przeł. J. Marzęcki. Łódź 1995, s. 32–33. Warto tu wspomnieć list B. Schulza do M. Kasprowiczowej z 25 I 1934 (w: *Księga listów*, s. 48), w którym pisarz wyraża swoje zdanie, odmienne niż adresatki: „Pani powiedziała o indywidualnościach: żywyoty... Ja powiedziałbym: filozofie, systemy, plany świata, recepty na świat... Tym są ludzie”. Widać więc, że dla drohobyckiego nauczyciela ludzie nie są „żywołami”, tylko „światopoglądami”, czyli „tymczasowymi intelektami”. Żywiół w jego świecie okazuje się ponadosobowy i odwieczny.

²⁰ Wątek samospalenia pojawia się jeszcze u B. Schulza w tekście krytycznym *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści* (P 384): „Dla jej twórczości obrazem podstawowym jest feniks płomienisty, wzlatujący wylonionym światem, ażeby się spopelić we własnym ogniu. Ten moment ekstazy zniszczenia jest z punktu widzenia mechaniki psychicznej usprawiedliwieniem i celem całego trudu twórczego”.

²¹ W *Narodzinach tragedii* (Zestawił, przeł. i wstępem opatrzył G. Sowiński. Kraków 2011, s. 96)

twem muzy-Unduli²². Powinniśmy tu podkreślić, że autor *Sklepów cynamonowych* nie założył rodziny, nie zrobił kariery ani nawet nie był typowym pisarzem²³. Był za to artystą „d o c n a”, „na wskroś” – jak czytamy w *Księdze* (P 127), artystą *kat'exochen*²⁴.

W *Unduli* odnajdujemy niemal wszystkie najważniejsze motywy Schulzowskiej twórczości *in statu nascendi*, a przede wszystkim – powrotu do dzieciństwa, oraz jesteśmy świadkami narodzin głównej bohaterki *Sklepów cynamonowych*, Adeli. Rodzi się ona zatem razem z prozą Schulza. Pojawia się już w tym jego wczesnym debiucie obok swojej siostry bliźniaczki, Unduli. Adela jest więc o wiele starszą postacią od Jakuba ze *Sklepów cynamonowych* i stanowi *alter ego* pisarza, którego nie znajdujemy wcale w debiutanckim tekście Schulza. Koniecznie trzeba podkreślić, że to właśnie w opowiadaniu *Undula* po raz pierwszy pojawia się „mieszkanie lat dzieciennych”, ale też – oprócz samego narratora – Adela. Adela jest kluczową postacią związaną z motywem powrotu do dzieciństwa i królową mieszkania²⁵. Jego opis – oraz pokojówki Adeli – występuje jakby obok tekstu. O mieszkaniu dzieciństwa wspomina się zdawkowo, biorąc je w nawias, tuż po pierwszych słowach na temat Unduli. Po krótkim wtrąceniu dotyczącym Adeli autor kieruje się znowu do zaświatów i do Unduli, z którą pozostaje tam aż do końca opowiadania, kiedy to pojawia się ponownie wątek poszukiwania „mieszkania lat dzieciennych” jako alternatywy utraconego raju. Motywu tego nie ma wcale w twórczości plastycznej drohobyckiej-

F. Nietzsche wspomina starożytny mit przedstawiający króla Midasa, który pyta mądrego Sylena, co jest dla człowieka najlepsze. Mędrzec odpowiada, że najlepszą rzeczą dla niego stanowiłoby wcale się nie urodzić. Skoro jednak to już nieosiągalne, drugim najlepszym rozwiązaniem jest rychła śmierć. Prawie identyczne słowa znajdujemy również w tragedii Sofoklesa *Edyp w Kolonie* (Przeł. K. Morawski. Kraków 1912, s. 64). Mimo iż niemiecki filozof usiłuje odwrócić to starożytne filozoficzne *credo*, odnieść można wrażenie, że drohobycki pisarz odbiera je raczej dosłownie.

²² Warto tu przytoczyć jeszcze jeden fragment z cytowanej książki Chciuka (*op. cit.*, s. 74), dotyczący pogrzebu rabina Wagnana i komentarza Schulza na temat życia, które jest „Dojrzwaniem do własnej śmierci. Jedyne w sztuce przeżywamy własną śmierć, trwamy poza nią, tylko sztuka może przezwyciężyć przemijanie wszystkiego”.

²³ P. Millati w artykule *Czy Bruno Schulz był pisarzem?* („Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 62) tłumaczy, dlaczego Schulz nie był typowym pisarzem, twierdzi również: „Jeśli nawet uznać, że nie udało mu się zostać ani malarzem, ani pisarzem, ani nawet nauczycielem (przynajmniej w takim wymiarze, jakiego sam pragnął), to na pewno jedno można o nim powiedzieć bez chwili zawahania – był artystą *par excellence*”.

²⁴ B. Schulz w opowiadaniu *Księga* ukazuje ludzi w zapomnianych miastach i zanurzonych w głębi czasu, przywiązanych do swych małych losów, przytaczając jako przykład szewca: „Szewc był do c n a szewcem, pachnął skórą, miał twarz małą i zbiedzoną, krótkowzroczne blade oczy nad bezbarwnym, wieszającym wąsem i czuł się na wskroś szewcem” (P 127; podkreśl. S. K.).

²⁵ Należałoby przypomnieć tu słowa B. Schulza wypowiedziane w *Wywiadzie drastycznym* (Rozmawia J. Nacht. „Nasza Opinia” 1937, nr 77, s. 5), gdzie artysta przyznaje się: „Już we wczesniejszej 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 odeprzeć”. Jego fantazja w pewnym sensie realizuje się w *Sklepie cynamonowych*, gdzie matka zostaje zastąpiona przez Adelę. W *Ptakach* znajdujemy nawet bezpośrednie odniesienie do tego – narrator deklaruje, że na Jakuba, który, jak już wspomniano, stanowi *alter ego* pisarza: „Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką czcią i uwagą darzył [bohater opowiadania] Adelę” (P 53).

go nauczyciela rysunków²⁶. Powrót do dzieciństwa znajdujemy praktycznie wyłącznie w prozie Schulza, gdzie wątek ten staje się głównym.

Na *Undulę* można spojrzeć z dwóch perspektyw. Z jednej strony, stanowi ona literacką wersję *Xięgi bałwochwalczej* oraz komentarz i autointerpretację artysty. Z drugiej zaś, jest wczesnym debiutem prozatorskim pisarza, wstępem do jego późniejszej twórczości literackiej. To ogniwo łączące dwa jej etapy. Na pierwszym wykreował Schulz swoje dzieła plastyczne, których ukoronowaniem okazał się cykl rycin. Nad całym owym okresem w natchnieniu drohobyczanina króluje Undula. Na drugim etapie, literackim, w trakcie którego artysta wyraża się pełniej i kiedy przyznaje, że jego świat jest bardziej złożony, Undula przemienia się w pokojówkę Adele i świat ten zostaje zaludniony również przez inne postacie. Przypomnijmy jeszcze raz opis Unduli, która śpi w objęciach ciemności i która wchłania cały kosmos i mleczne drogi gwiazd płynących przez jej żyły, a także wizję Adeli pogrążonej we śnie, przez której ciało wędrują pokolenia i rody pluskiew. Tanatyczna Undula jest królową kosmosu-zaświatów, z których bohater został wygnany. Pełna witalizmu pokojówka Adela jest zaś królową świata, gdzie pisarz ponownie przeżywa dzieciństwo i gdzie odnajduje swoje miejsce. A zatem należałoby stwierdzić, że po doświadczeniu śmiertelnej choroby, którą ledwie przeżył, przyszedł autor *Xięgi bałwochwalczej* staje się artystą pod patronatem muzy-Unduli. Po napisaniu opowiadania *Undula* Schulz wraca do dzieciństwa i przekształca się w „pisarza”, którym opiekuje się muza przemieniona w Adele.

Chciałbym jeszcze na koniec porównać Schulzowską podróż do Hadesu ze słynną podróżą mitycznego Orfeusza. Tracki śpiewak wkracza do zaświatów, aby odzyskać Eurydykę. Oczarowuje królową Persefonę swoją muzyką i otrzymuje pozwolenie na odebranie ukochanej. Jednak opuszczając Hades, nie wytrzymuje i przedwcześnie się odwraca, aby zobaczyć żonę, i tak traci ją na zawsze. Warto byłoby wspomnieć, że poeta Rainer Maria Rilke, ulubieniec i mistrz Schulza, odnosi się do mitycznego śpiewaka w cyklu z 1922 roku *Sonetny do Orfeusza (Die Sonette an Orpheus)*. Drohobyczanin zaś, jak czytamy w liście do Halpern, nie cenił wysoko tego dzieła, podziwiał natomiast wcześniejsze wiersze Rilkego:

Nie wiem, czy Pani zna Rilkego. Za szczyt jego twórczości uważam *Neue Gedichte* [Poezje nowe, 1907]. To, co potem jeszcze pisał: *Duineser Elegien* [Elegie duńskie, 1912–1922], *Sonette an Orpheus* – jest już zbyt przerafinowane i ezoteryczne²⁷.

Właśnie jednak w tomie *Poezje nowe* umieścił Rilke wiersz zatytułowany *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*. Znajdujemy tu dosyć osobliwą wersję historii podróży trackiego śpiewaka, według której to Hermes zamiast Orfeusza wyprowadza z Hadesu jego ukochaną. Ale zanim Orfeusz się odwróci, dowiemy się, że żona:

I była w sobie, jakby przy nadziei,
o mężu nie myślała, co siedł przed nią,

²⁶ Warto tu nadmienić, że dostępna jest jednak np. okładka *Sklepow cynamonowych*, na której pojawia się mały Bruno trzymający za ręce Jakuba i Adele. Choć to dzieło plastyczne, odnosi się wszakże bezpośrednio do prozy pisarza.

²⁷ B. Schulz, list do R. Halpern, z 30 IX 1936. W: *Księga listów*, s. 136.

ani o drodze, co do życia wiodła.
Bo była w sobie. A jej bycie-zmarła
ją wypełniało pełnia.

[.]

Była korzeniem.

I kiedy raptownie
bóg wstrzymał ją i z bólem w głosie
te słowa rzekł: On się obejrzał –
nic nie pojęła i spytała cicho: K t o?

A w dali, ciemny u jasnego wyjścia,
majaczył kontur, którego oblicze
nie dało się rozpoznać. Stał i patrzył,
[.]
[...] by śledzić postać,
która z powrotem szła tą samą drogą,
krokiem spletanym śmiertelnym bandażem,
niepewnie i łagodnie i cierpliwie²⁸.

Eurydyka jest tutaj ukazana jako totalnie niezależna od męża, samowystarczalna, pełna „swojej wielkiej śmierci”²⁹. Undula jednak jeszcze bardziej niż Eurydykę przypomina Persefonę, królową Hadesu. Ten podziemny świat jest określany jako „jej [tj. Unduli] jasne proggi”, a ona stanowi uosobienie śmierci jako takiej. Śmierć na zawsze wygnała Schulza i zmusiła go do życia. Ale on nie wrócił sam, towarzyszyła mu bowiem aż do końca pod postacią upiora, jego jedyna muza, aż do 19 XI 1942, kiedy to spotkał się z nią prawdziwie i definitywnie.

Abstract

SOTIRIOS KARAGEORGOS University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-5116-6575

“UNDULA,” THE INSIDE STORY OF EXISTENCE

In 1922, eleven years before publishing *Sklepy cynamonowe* (*The Cinnamon Shops*)—Bruno Schulz’s official literary appearance, the writer issued under a pen name a short story *Undula*, his real premature debut. The recently discovered work opens new perspectives in interpreting its author’s *œuvre*. *Undula*, a literary counterpart of a print cycle *Xięga bałwochwalcza* (*The Booke of Idolatry*), describes hypnagogic hallucinations the protagonist is haunted by while suffering from severe, almost fatal illness. Close reading of the text and its comparison with Schulz’s other writings lead to the conclusion that *Undula* is an initiation piece on which his further literary and plastic creations are based.

²⁸ R. M. Rilke, *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*. W: *Poezje nowe. – Poezji nowych część wtóra. – Życie Marii*. Przeł. A. Lam. Warszawa 2010, s. 61–62.

²⁹ *Ibidem*, s. 61.