

BŁAŻEJ SZYMANKIEWICZ

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Zakład Semiotyki Literatury
E-MAIL: SZYMANKIEWICZBLAZEJ@GMAIL.COM

Bruno Schulz – pisarz środkowoeuropejski?

STRESZCZENIE

W artykule staram się wyeksponować i zanalizować wybrane wątki, zabiegi oraz motywy w twórczości Brunona Schulza, które można wpisać w ramy projektu „środkowoeuropejskości” w literaturze. Interesują mnie trzy kręgi problemowe: kwestia formalno-tematycznego dziedzictwa Galicji i Monarchii Austro-Węgierskiej (oraz austro-węgierskiego modernizmu) w tekstach Schulza, stosunek autora do czasu i historii (specyfika jego twórczości w warunkach środkowoeuropejskich oraz wynikające z nich powiązania z antyheglizmem), a także Schulzowskie pojmowanie mitu jako czynnika zarówno dowartościowanego, jak i poddawanego dekonstrukcji. Proponuję również, za ustaleniami Michała Pawła Markowskiego, by uznać Schulza za przedstawiciela środkowoeuropejskiej „krytycznej nowoczesności”.

SŁOWA KLUCZOWE

Bruno Schulz, Europa Środkowa, Austro-Węgry, modernizm, nowoczesność krytyczna

Bruno Schulz należy do pisarzy, których twórczość została przepracowana i rozpracowana przez pokolenia czytelników, krytyków, literaturoznawców, a także samych literatów. Za dziełem autora *Wiosny* ustawia się szpaler wybitnych reprezentantów kilku pokoleń schulzologii, dyscypliny o wieloletniej tradycji. Michał Paweł Markowski porównał drohobyczanina do ekspozycji muzealnej, zauważając, że o jego dziele napisano z pozoru już wszystko¹. Nie jest moim celem ani

¹ M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 11, 16.

ambicją udowodnienie, że o tej literaturze można napisać coś tak odkrywczego, nowatorskiego i olśniewającego, jak sama Schulzowska proza. Chciałbym przede wszystkim zastanowić się nad umiejscowieniem dzieł pisarza w pewnym kontekście i dokonać rekapitulacji poglądów badaczy na najbardziej interesujące mnie zagadnienia. W tytuł artykułu wkradła się wątpliwość – poszukiwanie odpowiedzi rozpocznę od zebrania i skomentowania tropów obecnych w życiu i biografii Schulza, które wiązać się będą z kulturą, przestrzenią, historią i rzeczywistością społeczną ówczesnej Europy Środkowej (w tym przypadku Austro-Węgier i prowincji galicyjskiej).

Środkoeuropejskie inspiracje Brunona Schulza

Wpływ kultury, sztuki, filozofii oraz prądów intelektualnych Austro-Węgier na twórczość Schulza (literacką i plastyczną) był wielokrotnie przywoływany i podkreślany przez komentatorów jego dzieł. Nie mam tutaj na myśli jedynie rzeczy z pozoru detalicznych, takich jak wzmiankowanie c.k. tabak-trafik, Anny Csillag, Franciszka Józefa i księcia Maksymiliana na łamach jego prozy. Do tych postaci powrócę później, teraz zaś chciałbym zwrócić uwagę na „bagaż intelektualny”, różnorakie inspiracje (głównie formalne), jakie Schulz zaczerpnął z kultury imperium, które przez ponad ćwierć wieku było „jego” państwem. Konieczne okaże się tutaj odwołanie do biografii pisarza².

Schulz po ukończeniu Cesarsko-Królewskiego Gimnazjum im. Franciszka Józefa w Drohobyczu udał się do Lwowa, aby podjąć studia na tamtejszej politechnice. Jednym ze zwrotnych momentów w jego życiu stały się (według opisu Wiesława Budzyńskiego i relacji Andrzeja Chciuka) tak zwane krwawe wybory w Drohobyczu³. Nie bez znaczenia był także pobyt Schulza w Wiedniu, stolicy c.k. Monarchii, w którym studiował architekturę – spędził tam niemal całą I wojnę

² Markowski stwierdza, że „Schulz należy do [...] pisarzy bez biografii”, dodając kilka zdań później, że pisarz „swoje życie przemienił w sztukę”. Można się zastanawiać, czy nie jest to kolejny modernistyczny trop w jego biografii (idem, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 164). Arcyważne w przypadku „rekonstruowania” Schulzowskiej biografii i tworzenia pierwszej powojennej refleksji na temat jego twórczości były działania i publikacje Jerzego Ficowskiego, niejako założyciela „schulzologii” w polskich badaniach literaturoznawczych.

³ Chodzi o zamieszki, których Schulz był świadkiem – rozruchy wybuchły w czerwcu 1911 roku, po odkryciu fałszerstwa w wyborach do parlamentu wiedeńskiego. Jak pisze Budzyński, przytaczając słowa Chciuka: „Ten widok z okna zmienił Schulza. [...] «...Szkicowałem z okna te sceny – mówił Schulz. [...] Rozchorowałem się potem, bóle głowy, wymioty, dr Eliasiewicz podejrzewał zapalenie mózgu». Schulz uważał, że ta potrzeba pisania zaistniała w nim chyba wtedy: Od tego dnia wiedziałem, że będę pisał – mówił. To był szok” (W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 41). Kolejnym zwrotnym wydarzeniem w życiu Schulza była śmierć ojca (1915).

światową⁴. Nie wiemy, czym zajmował się oprócz studiów, ale jak pisze Markowski, „z pewnością przesiąka[ł] literacką i artystyczną atmosferą Wiednia, przez wielu uznawanego za kulturalną stolicę Europy”⁵. Wspomina o tym również Jan Gondowicz:

[...] u Schulza jest to także Musilowska czerń moralna podejrzanych [zwracam uwagę na dwuznaczność tego słowa – B. Sz.] podnieć zmierzchowej kultury Austro-Węgier – kraju, którego artysta był obywatelem nie tylko z racji urodzenia. W istocie Schulz wywodzi się wprost z tej dobroduszno-demonicznej krainy, której zasadą istnienia w trwającym ćwierć wiek schyłku była ambiwalencja chaosu i biurokracji, bądź – w sferze artystycznej – wdzięku i samozatraty. Towarem eksportowym monarchii Franciszka Józefa I, tej oazy nierzeczywistości na mapie Europy, był już na długo przed jej zgonem narkotyczny mit dekadencji. Trwa on – nie bez udziału Schulza – do dzisiaj. Słowem, c. i k. monarchia sprawdziła się lepiej w życiu pozagrobowym niż realnym. Dodać trzeba, że w latach wojny Schulz spędził co najmniej dwa i pół roku w Wiedniu, tuż przed ostatecznym finałem, i kontakt z artystycznym wymiarem tej upiernej końcówki stanowić mógł decydujący bodziec jego duchowego rozwoju⁶.

Schulz był, rzecz jasna, nie tylko dzieckiem Wiednia, ale także Galicji⁷, gdzie się wychowywał i gdzie spędził niemal całe swe życie. Bohdan Budurowycz podkreśla ambiwalentny charakter tego obszaru: „Pod względem kulturowym bliska Europie Zachodniej, odłączona jednak sztucznie na północy i wschodzie od swych duchowych korzeni, Galicja była regionem cierpiącym na ostry kryzys tożsamości i podzielonym wbrew własnej woli”⁸. Z pewnością oddziaływało to na kondycję jej mieszkańców, w tym samego Schulza⁹, a otaczająca rzeczywistość znajdowała

⁴ Od jesieni 1914 aż do sierpnia 1918 roku. Zob. P. Caneppele, *Bruno Schulz w Wiedniu*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 533.

⁵ M. P. Markowski, *Polska literatura...*, op. cit., s. 165. Zob. także list Schulza do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z 1924 roku (B. Schulz, *Księga listów*, Gdańsk 2002, s. 211). O niezwykle inspirującej, różnorodnej w owym czasie atmosferze intelektualnej Wiednia (czy też Austro-Węgier w ogóle) piszą między innymi: P. Szarota, *Wiedeń 1913*, Gdańsk 2013; F. Illies, *1913: rok przed burzą*, tłum. E. Kochanowska, Warszawa 2014.

⁶ J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 55–56.

⁷ Jak pisze Ewa Wiegandt: „O specyfice galicyjskiego dzieciństwa decydował fakt, że było ono zamknięte w ramach wielonarodowej i wielowyznaniowej społeczności, której charakter w Galicji Wschodniej stanowił pochodną charakteru monarchii naddunajskiej” (E. Wiegandt, *Austria Felix czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 30).

⁸ B. Budurowycz, *Galicja w twórczości Brunona Schulza*, [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 9.

⁹ „[...] chciałbym przypomnieć, iż Bruno Schulz [...] od odnowiciela badań kabalistycznych [Gershoma Scholema] był zaledwie pięć lat starszy i podobnie jak on borykał się z problemem tożsamości i egzystencjalnej perspektywy środkowoeuropejskiego Żyda w epoce

odbicie w jego twórczości. „Nawet jego sposób pisania – długie, wyszukane zdania, niekiedy zawły styl i częste używanie obcych słów – jest bliski austro-galicyskiemu urzędniczemu żargonowi z jego niejasną, pretensjonalnie przegadaną frazeologią”¹⁰. Kolejny ciekawy trop, na który wskazuje Andrzej Niewiadomski, to skojarzenie twórczości Schulza z barokiem¹¹. Okres ten, głównie w muzyce i architekturze, określaną jest często przez badaczy jako najważniejszy i najbardziej spoisty dla krajów obszaru środkowoeuropejskiego¹². Ważne w przypadku pisarstwa autora *Sklepow cynamonych* okazały się wątki zaczerpnięte z niemieckiego (neo)romantyzmu. Nie ulega jednak wątpliwości, że najważniejszym kontekstem artystycznym twórczości Schulza jest sztuka secesyjna oraz tendencje z początku XX wieku. Zauważył to oczywiście nie tylko Jan Gondowicz, ale także wielu badaczy przed nim, na przykład Ewa Kuryluk:

Jako artysta Schulz był pod wpływem secesji i wczesnego ekspresjonizmu. Jako pisarz fascynował się bujną i wyszukaną metaforyką Młodej Polski, zwłaszcza Bolesława Leśmiana, oraz tajemniczą i apokaliptyczną literaturą cesarstwa austro-węgierskiego. W opowiadaniach Schulza brzmi echo prozy i poezji młodego Hugo von Hofmannsthal, Leopolda von Adriana i Georga Trakla i odzywają się zainteresowania tych pisarzy dzieciństwem, które jest i czasem, i przestrzenią: „wiekiem niewinności”, „jaskinią prabytu” i „ogrodem wiedzy”¹³.

głębokiego kryzysu tradycyjnego modelu kultury” (J. Fazan, *Mistyka i fizjologia – ciała Brunona Schulza*, [w:] *Bruno od Księgi Błasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013, s. 182). W kontekście środkowoeuropejskości Schulza naturalnie narzucającym się tropem byłaby jego żydowskość. Żydzi stanowili swego rodzaju „lepiszczę” Europy Środkowej (termin B. Bakuty) i byli formacją społeczno-kulturową wyróżniającą się na tym obszarze. W Polsce żydowskimi wątkami w twórczości Schulza zajął się obszernie Władysław Panas. Nie sposób porównywać Schulza z Kafką bez zasygnalizowania i zbadania tych motywów. W istocie Schulza warto porównać z innymi, nieoczywistymi pisarzami środkowoeuropejskimi żydowskiego pochodzenia. Ciekawym tropem byłby Rumun Max Blecher, który przez krytykę literacką był porównywany do drohobyczanina nader często (temu zagadnieniu poświęciłem między innymi moją pracę magisterską).

¹⁰ B. Budurowycz, op. cit., s. 13.

¹¹ Zob. A. Niewiadomski, *Styl „adekwatny rzeczywistości”. Schulz i sztuka barokowa*, [w:] *Bruno od Księgi Błasku...*, op. cit., s. 19–42.

¹² O znaczeniu baroku dla sztuki środkowoeuropejskiej (głównie dla literatury) zob. I. Pospíšil, *Areál a filologická studia*, Brno 2013, s. 52–60.

¹³ E. Kuryluk, *Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona Schulza w przyszłość przeszłości*, [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, op. cit., s. 228. Wcześniej jeszcze, w latach siedemdziesiątych XX wieku, Jerzy Speina pisał: „Mówiąc o zapożyczeniach Schulza u Kafki, o estetyce brzydoty, dysharmonii i dysonansu, niepodobna pominąć innych prozaików-ekspresjonistów, z tego samego kręgu kultury austriacko-niemieckiej, z którego wyrosła twórczość Kafki, mianowicie Alfreda Kubina i Gustava Meyrinka; co wydaje się tym bardziej uzasadnione, że przecież Schulz był w końcu pisarzem galicyjskim, studiował w Wiedniu, wywodził się ze środowiska, które tradycyjnie znajdowało się w orbicie wpływów tej kultury” (J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 70).

Schulzowska proza, co wielokrotnie podkreślali badacze, sięga korzeni młodopolskich¹⁴ (wczesnego modernizmu), a autorskie koncepcje artysty i sztuki biorą swój początek u „przełomu XIX i XX wieku, zwłaszcza [...] tradycji symbolistycznych”¹⁵. Autor *Sklepów cynamonowych* jest pisarzem nietypowym, który łączy w swej twórczości tendencje starsze (oprócz młodopolszczyzny, symbolizmu¹⁶, ekspresjonizmu i impresjonizmu ważne miejsce zajmuje także tradycja romantyczna) oraz trendy mu współczesne. Krytycy dwudziestolecia międzywojennego w istocie mieli z klasyfikacją prozy Schulza nie lada problem. Z jednej strony zwracano uwagę na jej „secesyjność”, spóźnioną modernistyczność¹⁷ (podobnie jak u Leśmiana), z drugiej jawiła się jako zupełnie nowa jakość – stawiano autora *Wiosny* w jednym szeregu z awangardzistami lub zwracano uwagę na powinowactwo z takimi twórcami, jak Witold Gombrowicz (przeciwko czemu protestował sam zainteresowany) czy Michał Choromański¹⁸. Podręcznikowym, banalnym tropem jest wskazywanie na Schulzowski oniryzm, niemniej poetyka marzenia sennego stanowi jeden z głównych wyznaczników surrealizmu. Tak o inspiracjach pisarza z Drohobycza pisał Bronisław Mamoń:

Tradycja literacka Schulza ma dwa kierunki: Młoda Polska i surrealizm. Po młodopolsku jest rozgadany, lirycznie wylewny i retoryczny. Z surrealizmem wiąże go widzenie świata w doznaniach, wrażeniach i drganiach. Schulz znacznie więcej ma do powiedzenia o tym, co się dzieje poza progiem naszej świadomości niż w świecie empirii. Świat Schulza to bezkształtna materia wyłaniająca się ze złożeń podświadomości, gdzie związki między zjawiskami są odległe a asocjacje przypadkowe. – Jest to świat nienazwanego¹⁹.

¹⁴ Dotyczy to także esejów i tekstów krytycznych drohobyckiego autora. Zob. M. Bartosik, *Bruno Schulz jako krytyk*, Kraków 2000.

¹⁵ *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 27.

¹⁶ Włodzimierz Bolecki twierdzi, że: „symbolizm to najbliższa Schulzowi tradycja historycznoliteracka (fantastyka niemieckiego romantyzmu i modernizmu)” (ibidem, s. 365).

¹⁷ K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłós o Schulzu*, [w:] *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000. Tak pisał o tym zjawisku Adam Zagajewski: „Spóźnienie może stać się cnotą i na pewno było cnotą dla Schulza. Podobnie jak on fortunnie spóźnieni byli w literaturze polskiej Witkacy i Leśmian. Przypadek Schulza jest wszakże szczególny: oto metafizyczne, wyobraźniowe nastawienie znajduje w jego dziele realną przeciwwagę w postaci geograficznej i rodzinnej rzeczywistości, z której autor *Sanatorium pod Klepsydrą* czerpie całymi garściami, jakby pamiętając, że literatura składa się z duszy i z ciała, i że neoromantyczna tęsknota do ostatecznych, absolutnych pierwiastków świata musi być zestawiona i zderzona z twardym, niemiłosiernie prowincjonalnym i idiomatycznym bytem” (A. Zagajewski, *Drohobycz i świat*, [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, op. cit., s. 22).

¹⁸ I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, przedruk [w:] idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 126–135.

¹⁹ B. Mamoń, *Powierzchnie i dna*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 46, [za:] J. Speina, op. cit., s. 27.

Schulz był więc artystą synkretycznym, godzącym w swym programie (nie tylko literackim) różnorakie kierunki, style, estetyki i – co ważne – filozofie. Autor *Sklepów cynamonowych* uważał wieloznaczeniowość za najważniejszą cechę literatury nowoczesnej²⁰. Nie inaczej było w jego przypadku: to pisarstwo o niebywałym potencjale interpretacyjnym, które badacze odczytywali przez pryzmat różnorodnych koncepcji, między innymi Artura Schopenhauera²¹, Fryderyka Nietzschego²², Martina Heideggera²³, Henriego Bergsona, Emila Ciorana, Georga Friedricha Wilhelma Hegla²⁴ czy psychoanalityków. Do heglizmu w kontekście środkowoeuropejskim (a jest to filozofia niezwykle istotna dla tego obszaru), który pojawia się u Schulza, powrócę w kolejnej części artykułu.

Schulz, jak przystało na przedstawiciela krytycznej nowoczesności, to pisarz obsesyjny, a jedną z jego wielu namiętności jest czas²⁵. Spróbuję się więc zastanowić, jak wygląda jego koncepcja czasu i jak może ona zostać odczytana w kontekście środkowoeuropejskim.

²⁰ *Słownik schulzowski*, op. cit., s. 215. Co ciekawe, podobny pogląd na literaturę prezentował Ezra Pound – zob. M. Głowiński, *Komentarze do „Ślubu”*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, red. B. Chełminiak, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 653.

²¹ Zob. J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. LXI–LXII. Zob. także *Słownik schulzowski*, op. cit. s. 334–335.

²² Zob. W. Bolecki, *Principium individuationis. Motywy Nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, [w:] *W ułamkach zwierciadła...*, op. cit. s. 321; Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010 (autorka odwołuje się do Nietzscheańskiego perspektywizmu, czyniąc z niego swój główny projekt metodologiczny w interpretacji dzieł Schulza).

²³ Zob. K. Lipińska-Hłakowicz, *Myśląc powoli: przestrzeń prowincjonalna u Heideggera i Schulza*, [w:] *W ułamkach zwierciadła...*, op. cit. s. 485; W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba: problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.

²⁴ M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, op. cit. Markowski jeden z podrozdziałów swojego studium tytułuje bardzo wymownie: *Hegel w Drohobyczu, czyli co się zdarzyło wujowi Edwardowi*. Tekst na tylnej okładce *Powszechnej rozwiązłości* informuje, nie do końca zgodnie z prawdą, że „[autor] wykorzystuje liczne, nieprzywoływane dotąd w tym kontekście języki krytyczne: filozofie Hegla i Nietzschego, Heideggera i Ciorana”. Badacz tłumaczy, że można rozumieć projekt Hegla egzystencjalnie, i z takiej perspektywy dokonuje interpretacji prozy Schulza. Mnie interesować będzie heglizm rozumiany nieco bardziej zachowawczo. Dla potrzeb artykułu przyjmuję uproszczoną, podręcznikową wersję heglizmu, pokrewną dziewiętnastowiecznemu pozytywizmowi i ewolucjonizmowi, która została zwulgaryzowana przez marksizm i niejako dominowała w Europie Środkowej, zwłaszcza po roku 1944/45, kiedy obszar ten znalazł się pod wpływem Związku Radzieckiego. Owo rozumienie heglizmu (pisanego właśnie małą literą) stanowi spłycenie niejednoznacznej, zdecydowanie bardziej zniuansowanej filozofii autora *Fenomenologii Ducha*. Głównym założeniem tej uproszczonej „odmiany” jest teza o „konieczności dziejowej” procesów i zjawisk oraz o istnieniu pewnej logiki historii, z czym – co próbuję zasygnalizować w tekście – Schulz jako pisarz zupełnie się nie zgadzał.

²⁵ Zob. J. Speina, op. cit., s. 21. Pierwszym krytykiem, który zwrócił uwagę na ową obsesyjność czasu u Schulza, był najprawdopodobniej Kazimierz Wyka.

Kwestia czasu. Sztuka i literatura środkowoeuropejska jako walka z historią heglowską

Czas i historia to bez wątpienia jedne z tych zagadnień, które mogą zostać uznane za kluczowe dla tożsamości i literatury środkowoeuropejskiej. W *Zdradzonych testamentach* Milan Kundera snuje intrygujące rozważania nad historią:

Historia. Czy można się jeszcze powoływać na ten niemodny autorytet? To, co powiem, będzie wyznaniem ściśle osobistym: jako powieściopisarz czułem zawsze, że przebywam w historii, to znaczy pośrodku jakiejś drogi, prowadząc dialog z tymi, którzy mnie poprzedzili, a może (już w mniejszym stopniu) i z tymi, którzy przyjdą. Mówię oczywiście o historii powieści, o żadnej innej, i mówię o tej, którą widzę: nie ma ona nic wspólnego z pozaludzkim rozumem Hegla; nie jest ani ustanowiona z góry, ani tożsama z ideą postępu; jest całkowicie ludzka, stworzona przez ludzi, przez *kilku* ludzi, i co za tym idzie, porównywalna z rozwojem jednego artysty, który postępuje raz w sposób banalny, innym razem nieoczekiwany, raz genialnie, później nie, i który często zaprzepaszcza szanse. Deklaruję moją przynależność do historii powieści, a przecież wszystkie moje powieści zieją wstrętem do Historii, tej wrogiej, nieludzkiej siły, która, nie proszona, nie pożądana, osacza z zewnątrz nasze życie i je niszczy. Jednak w tej dwoistej postawie nie ma nic niespójnego, gdyż Historia ludzkości i historia powieści są czymś zupełnie odmiennym. Podczas gdy ta pierwsza nie należy do człowieka, jest mu narzucona jako obca siła, na którą nie ma on żadnego wpływu, historia powieści (malarstwa, muzyki) zrodziła się z wolności człowieka, z jego w pełni osobistych dokonań, z wyborów. Sens historii sztuk przeciwstawia się sensowi Historii właściwej. Historia sztuk jest poprzez swój osobisty charakter zemstą człowieka na bezosobowości Historii ludzi²⁶.

Dla pisarzy środkowoeuropejskich historia często stanowi tło zdarzeń, jednostkowych, egzystencjalnych przeżyć bohaterów, których problemy tożsamościowe wynikają z konkretnych uwarunkowań historycznych, albo też (wielka) historia nie zostaje fabularnie skonkretyzowana i staje się metaforą: przemian społecznych, totalitaryzmów, konfliktów zbrojnych etc. W tak tragicznie dotkniętym przez historię miejscu, jakim jest Europa Środkowa, sytuacja egzystencjalna pojedynczego człowieka musi być – w mniejszym lub większym stopniu – uwarunkowana sytuacją historyczną, dziejową. Jak mają się te stwierdzenia do pisarstwa Schulza?

Autorzy literatury nowoczesnej problematyzują kwestie temporalności²⁷ – głównym i najbardziej oczywistym przykładem byłyby tutaj Marcel Proust. Chociaż intencje Schulza i Prousta mogą się wydawać podobne, istnieją w ich pojmowaniu czasu dwie zasadnicze różnice, na które zwrócił uwagę Jerzy Speina. U autora

²⁶ M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2003, s. 19–20.

²⁷ Ów temat porusza Paul Ricoeur w trzeciej części swojej trylogii *Czas i opowieść*, odwołując się między innymi do twórczości Marcela Prousta, Tomasza Manna i Virginii Woolf. Zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, tłum. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008.

W poszukiwaniu straconego czasu rekonstruowanie przeszłości odbywa się spontanicznie, można w tym przypadku mówić o procesie wyzwolonym za pomocą swobodnych skojarzeń, natomiast u Schulza ów proces wydaje się kontrolowany przez świadomość²⁸. Przeszłość i miniony czas stanowią zasadniczą tematykę Schulzowskich opowiadań, ale jest to przeszłość swoista: to nie intelektualne wspomnienia, ale wyraziste obrazy, jak gdyby zdarzenia były dopiero w fazie obserwacji, „dziania się”. Bardzo trudno zorientować się, co w tej prozie jest wspomnieniem, a co terażniejszością. Speina stwierdza: „[...] przeszłość u Schulza – przeciwnie niż u Prousta – nie jest terażniejszością, stanowi fazę zamkniętą, odrębną i oddaloną w czasie”²⁹. To kolejny trop, który umożliwia wpisanie pisarstwa drohobyckiego autora w ramy Kunderowskiej orientacji post-proustowskiej w literaturze środkowo-europejskiej³⁰.

Schulz w swojej twórczości problematyzuje rzeczywistość, wykrzywia czasoprzestrzeń, walczy z ontologicznymi oczywistościami, mnoży paradoksy. „Walczy” także z heglowskim ujęciem biegu dziejów, z totalitarną „wielko-narracyjną” koncepcją historii. W istocie czas heglowski można porównać do rozpędzonego eszelonu, pociągu pancernego, który nigdy się nie zatrzymuje i niszczy wszystko na swojej drodze. U Schulza ów pociąg się wykoleja – pisarz tworzy taką koncepcję zdarzeń i narracji, która dowartościowuje „boczne odnogi czasu”.

Zwykle fakty uszeregowane są w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę. Tam mają one swoje antecedensy i swoje konsekwencje, które tłoczą się ciasno, następują sobie na pięty bez przerwy i bez luki. Ma to swoje znaczenie i dla narracji, której duszą jest ciągłość i sukcesja. Cóż jednak zrobić ze zdarzeniami, które nie mają swego własnego miejsca w czasie, ze zdarzeniami, które przyszły za późno, gdy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany, i teraz zostały niejako na lodzie, nie zaszerogowane, zawieszony w powietrzu, bezdomne i błędne? Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń? Czy może się zdarzyć, aby już wszystkie miejsca w czasie były wyprzedane? Zatraskani, biegniemy wzdłuż tego całego pociągu zdarzeń, przygotowując się już do jazdy. [...]

Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszerogowania – nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje. Tylko bez obawy. Stanie się to niepostrzeżenie, czytelnik nie dozna żadnego wstrząsu. Kto wie – może, gdy o tym mówimy, już nieczysta manipulacja jest poza nami i jedziemy już ślepym torem³¹.

²⁸ J. Speina, op. cit., s. 30.

²⁹ Ibidem, s. 30–31.

³⁰ Na ten temat zob. M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 29.

³¹ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1957, s. 132.

To temporalne rozgałęzienie może być naturalnie kolejnym elementem inspirowanym sztuką secesyjną. Tutaj nie tylko przedmioty, martwa materia, ale i cała czasoprzestrzeń przybierają formę arabeski.

W Schulzowskim uniwersum prawomocność liniowej osi czasu zostaje podważona. Czas nie jest tu wielopoziomowy, lecz rozwarstwiony. W prozie autora *Wiosny* może on także ulec swoistemu zastygnięciu lub zostać cofnięty. Jak powiada doktor Godard w *Sanatorium pod klepsydrą*:

Cały trick polega na tym [...], że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła³².

Drohobycz w opowiadaniach Schulza to w istocie Hrabalowskie „miasteczko, w którym czas się zatrzymał”³³. Niezgoda na upływ czasu, na pewne zmiany (co zarysowane zostaje w *Ulicy krokodyli*) i na banalne, pospolite doświadczanie temporalności, może zostać zinterpretowana jako pogląd antyheglowski. Jak zauważa Barbara Sienkiewicz, Schulz jest zaciekle krytykiem kultury wyrastającej z dziewiętnastowiecznego historyzmu i idei postępu. „Schulz – jak Nietzsche – odrzuca heglowską filozofię dziejów, człowiekowi historycznemu przeciwstawia ponadhistorycznego”³⁴ – pisze badaczka. Z kolei Krzysztof Stala, który jako jeden z niewielu badaczy podjął się próby komplementarnego ujęcia problematyki Schulzowskiego czasu³⁵, stwierdza:

Czas akcji jest tu [w *Wiosnie* – przyp. B. Sz.] właściwie parodią Heglowskiego ducha dziejów. Rozwijanie się wiosny to próba permanentyzacji rewolucji – zarówno w naturze, jak i w historii. Wiosna chce stać się „wiosną ostateczną”, rewolucja chce ogłosić wieczne panowanie czerwieni, wolności, fantazji. Ale ostatnia scena opowiadania rozbija wszystkie złudzenia: żadna wiosna nie jest ostateczna, żadna rewolucja – permanentna. Dzieje

³² Ibidem, s. 231.

³³ B. Hrabal, *Piękna rupieciarnia*, tłum. A. Kaczorowski, J. Stachowski, Wołowiec 2006, s. 68.

- A w jakich miastach czuje się Pan jak u siebie w domu?

- W Wiedniu, Budapeszcie, Lwowie, Prziborze, Budziejowicach, Mikulovie, ale najbardziej czuję się w domu tam, gdzie jeszcze nigdy nie byłem, a dokąd zaprowadził mnie Bruno Schulz w swych *Sklepkach cynamonowych*. To dla mnie najpiękniejsze miasto na świecie, którego już nie ma, a więc chyba właśnie dlatego. [...] przeprowadziłem się tam i mieszkam tam do dziś, choć nigdy tam nie byłem, ale co z tego? Fikcja bywa doskonalsza i prawdziwsza niż rzeczywistość.

³⁴ B. Sienkiewicz, *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, [w:] *W ułamkach zwierciadła...*, op. cit., s. 405.

³⁵ Zob. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 101–145.

mają swą własną logikę, niedostępną ludzkiemu umysłowi, niedostępną małuczkiemu. Historia wykorzystuje ich tylko w swym „nieobjętym” procesie, ażeby później odrzucić – już niepotrzebnych „byłych” bohaterów. [...] *Wiosna*, jedyne opowiadanie Schulza, które zahacza o czas historyczny, operuje raczej emblematami, alegoriami Historii, nie wprowadzając właściwego czasu chronologii. Czas jest tutaj jakby zacytowany, wpleciony w rzeczywistość na zasadzie abstrakcyjnych odwołań do postaci i wydarzeń z historii właściwej. Czas historii zostaje zobrazowany, sparodiowany i ostatecznie rozpuszczony w chronicznym czasie mitu³⁶.

Schulz jest prawdziwym bandytą czasu, oszustem temporalności – czasowi „pu-stemu”, o którym pisał Kazimierz Wyka w kontekście *Sanatorium pod klepsydrą*, przeciwstawia czas pełny, czy może wręcz – przepełniony („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 uniesie”³⁷). Koncepcja czasu u Schulza jest także ideą czasu „zdarzeniowego”, niejako fenomenologicznego – w świecie pisarza wszystko dzieje się poniekąd od zdarzenia do zdarzenia. Schulz przeciwstawia czasowi historycznemu czas prywatny, mitologiczny, multilinearny lub cyrkulacyjny. Taka koncepcja czasu czyni z niego przedstawiciela środkowoeuropejskiego ahistoryzmu w literaturze.

Kolejnym tropem w twórczości Schulza jest mit. Mit oraz baśń, do których silnie odwołuje się autor *Wiosny*, mają zdolność unieważniania czasu³⁸. W następnym podrozdziale postaram się zarysować Schulzowską „receptę na rzeczywistość” i ponownie wpisać ją w ramy „środkowoeuropejskości”.

Mitotwórca czy mitodestruktor?

Odpowiedź na postawione wyżej pytanie wydaje się niełatwa i niejednoznaczna. Mit oraz mityzacja znajdują się w centrum światopoglądu Schulza, jednakże był on pisarzem zbyt przenikliwym, zbyt sceptycznym (w *Wędrówkach sceptyka* poświęconych Aldousowi Huxleyowi odnajdziemy egzystencjalne wahania samego autora), by wierzyć we własne mity: uznany za przedstawiciela krytycznej nowoczesności, jawi się jako piewca paradoksalności i ambiwalencji.

Często w opozycji stawia się poglądy Schulza i Gombrowicza, co nie jest bezpodstawne – pisarzy łączyło częste podkreślanie własnej odrębności i wyjątkowości. Główną różnicą w pisarstwie przedstawicieli „szkoły mitologów”³⁹ jest

³⁶ Ibidem, s. 142–143.

³⁷ B. Schulz, *Sklepy...*, op. cit., s. 131.

³⁸ D. Czaja, *Zmierzch wiosenny. Mitopoezy Schulza*, [w:] *Bruno od Księgi Blasku...*, op. cit., s. 131.

³⁹ Termin ten został zaproponowany przez Artura Sandauera – zob. A. Sandauer, *Szkoła mitologów*, „Pion” 1938, nr 5; idem, *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin*, [w:] idem, *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981, s. 614–640.

fakt, iż Gombrowicza interesowała przede wszystkim rzeczywistość jako „sfera międzyludzkiego”, to znaczy epistemologia i aksjologia (zmienia się to w zasadzie dopiero w *Kosmosie*), podczas gdy Schulz obsesyjnie zajmował się ontologią. Autor *Ferdydurke* uważany jest za demaskatora, Schulz za orędownika „panmaskarady”. Jerzy Franczak twierdzi⁴⁰, że drohobycki pisarz imputował Gombrowiczowi swoje własne poglądy, gdy pisał w liście do niego: „W Tobie jest materiał na wielkiego humanistę. Czymże innym jest Twoja patologiczna wrażliwość na antynomie, jeśli nie tęsknotą do uniwersalizmu, do zhumanizowania niedoludzkich obszarów, do wyłączenia partykularnych ideologii i zaanektowania ich na rzecz wielkiej jedności”⁴¹. Wydaje mi się, że nie można jednak mówić w tym przypadku o jednoznacznej dychotomii. O nihilistycznych poglądach Gombrowicza świadczy *Kosmos*, który wyraża tęsknotę do pierwotnej, spokojnej jedni, usensownienia rzeczywistości⁴², podobnie jak Schulz ze swoją dążnością do ideału, Autentyku, mitycznej całości⁴³. Spokojna jednia naprowadza nas znowu na wątek heglowski. Przypadek Gombrowicza i Schulza to sytuacja typowa dla niemal wszystkich europejskich pisarzy nowoczesnych, których sytuację egzystencjalną określają właśnie rozczarowanie, nihilizm, tęsknota, rozdarcie. Markowski pisze w eseju o Fernando Pessoa:

W Księdze niepokoju streszcza się cała wielka literatura nowoczesna, z jej nadziejami, olśnieniami, lękami i frustracjami. A jednak każde z tych zdań napisał nie kto inny jak Fernando Antonio Nogueira Pessoa, który wymarzył sobie Gombrowicza, Kafkę, Sartre’a i Schulza, tak jak wymarzył sobie Alberta Caeiro, Ricarda Reissa, Alvara de Campos i w końcu jak wymarzył samego siebie, smutnego kaznodzieję wyrzeczenia⁴⁴.

⁴⁰ O różnicach i podobieństwach między Schulzem i Gombrowiczem zob. J. Franczak, *Wędrowcy niedoludzkich obszarów*, [w:] idem, *Poszukiwanie realności: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 307–326.

⁴¹ B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 72.

⁴² O Gombrowiczu w perspektywie nihilizmu pisali między innymi Michał Januszkiewicz (*Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz – Borowski – Różewicz*, Poznań 2009) i Michał Paweł Markowski (*Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004).

⁴³ Włodzimierz Bolecki zwracał uwagę na operowanie fragmentem w mówieniu o całości, które cechowało Schulza: „Działalność «poetycka» przypomina zatem zabiegi renowacyjne i reanimacyjne, polega bowiem na przywracaniu starym i zużyтым elementom pierwotnej energii znaczeniowej i brzmieniowej. Paradoks tego zabiegu (jak i całej koncepcji) polega na tym, że nowatorstwo zostało przez Schulza utożsamione z powrotem do stanu minionego i że ruch naprzód okazuje się ponowieniem tego, co istniało «pierwotnie». [...] Założeniem Schulza jest więc dążenie do przewyciężenia terażniejszości i powrót do utraconej pierwotnej całości. Całość ta (mit, sens, słowo pierwotne, natura) zawsze poprzedza w tej koncepcji części, bo «izolowane» słowo Schulza tęskni do całości wielosłownych” (W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 232, 235).

⁴⁴ M. P. Markowski, *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009, s. 288.

Schulz upiera się przy mityzacji, ale jednocześnie rozbraja, burzy mitologię, by dotrzeć do tego, co się za nią kryje⁴⁵. Jednakże, jak stwierdza sam autor *Mityzacji rzeczywistości*: „mit leży już w samych elementach i poza mit nie możemy w ogóle wyjść”⁴⁶. Ów esej, uważany przez wielu za programowy i artystyczny manifest Schulza, obnaża paradoksalność i wewnętrzne sprzeczności w Schulzowskim myśleniu o micie⁴⁷. Pisarz kompromituje i niszczy mity poprzez konstrukcję innych mitów. Nie byłby przy tym reprezentantem nowoczesności krytycznej, gdyby nie podważał zastanej rzeczywistości i nie uprawiał radykalnej krytyki kultury. Ten proces najmocniej uwidacznia się oczywiście w *Wiosnie*, gdzie Schulz dekonstruuje i ośmiesza mit habsburski za pomocą mitu „wiosennej rewolucji”, gdzie przeciwstawia republikę marzeń, nieskrępowaną wyobraźnię, „państwu prozy”, które reprezentuje świat „objęty ze wszech stron Franciszkiem Józefem I”⁴⁸. Dualizm i paradoksalność habsburskiego imperium objawia się już w samej jego nazwie: Cesarsko-Królewska monarchia Austro-Węgierska pod panowaniem dynastii Habsbursko-Lotaryńskiej.

Świat był naówczas ograniczony Franciszkiem Józefem I. Na każdej marce pocztowej, na każdej monecie i na każdym stemplu stwierdzał jego wizerunek niezmienną światła, niewzruszony dogmat jego jednoznaczności. Taki jest świat i nie masz innych światów prócz tego – głosiła pieczęć z cesarsko-królewskim starcem. Wszystko inne jest urojeniem, dziką pretensją i uzurpacją. Na wszystkim położył się Franciszek Józef I i zahamował świat w jego wzroście⁴⁹.

Schulz uderza w mit habsburski⁵⁰ kolejnym mitem: markownika, wyzwalającej, prawdziwej „księgi blasku”. Relatywizm, „płynność wszystkich kategorii i pojęć”⁵¹, ma być lekarstwem dla nudnego, doskonale tożsamego ze sobą cesarsko-królewskiego uniwersum.

⁴⁵ J. Franczak, *Wędrowcy niedoludzkich obszarów*, op. cit., s. 369.

⁴⁶ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] idem, *Opowiadania...*, op. cit., s. 367.

⁴⁷ J. Franczak, *Wędrowcy niedoludzkich obszarów*, op. cit., s. 373.

⁴⁸ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe...*, op. cit., s. 149. O „środkowoeuropejskości” tego motywu pisał Michał P. Markowski: „O wszechobecności wizerunków Franciszka Józefa w kulturze Cesarstwa pisał też wybitny pisarz austriacki (urodzony – jak Schulz – w Galicji) Joseph Roth. [...] Czy Schulz czytał Rotha – nie wiadomo. Można jednak znaleźć między tymi pisarzami wiele – także stylistycznych – powinowactw, co wielu badaczom pozwala budować hipotezę «literatury środkowoeuropejskiej»” (M. P. Markowski, *Polska literatura...*, op. cit., s. 184 [podkr. własne]).

⁴⁹ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe...*, op. cit., s. 149–150.

⁵⁰ Na temat owego środkowoeuropejskiego mitu u Schulza zob. B. Hećman, *Mit monarchii habsburskiej w opowiadaniu „Wiosna” Brunona Schulza*, [w:] *Galicja i jej dziedzictwo*, t. IV, *Literatura – język – kultura*, red. Cz. Kłak, M. Wyka, Rzeszów 1995, s. 69–77.

⁵¹ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe...*, op. cit., s. 150.

Jak celnie zauważa Franczak: „Całe bogactwo stylistyczne prozy Schulza służy manifestacji bezsilności języka wobec świata”⁵². Wydaje się, że jednym z najciekawszych i trafnych autokomentarzy, jakie Schulz po sobie pozostawił, jest opis Kafkowskiej metody kształtowania rzeczywistości – poglądy wmawiane Kafce łatwo możemy skojarzyć z założeniami autora *Sklepów cynamonowych*.

W tym znaczeniu jest metoda Kafki, stworzenie równoległej, sobowtórnej rzeczywistości zastępczej, właściwie bez precedensu. Ten sobowtórny charakter swej rzeczywistości osiąga on przy pomocy pewnego rodzaju pseudorealizmu, godnego osobnego studium. Kafka widzi niezwykle ostro realistyczną powierzchwność rzeczywistości, zna on niejako na pamięć jej gestykulację, całą zewnętrzną technikę zdarzeń, sytuacji, ich zazębianie się i przeplatanie, ale jest to dla niego luźny naskórek bez korzeni, który zdejmuje jak delikatną powłokę i nakłada na swój transcendentny świat, transplantuje na swą rzeczywistość. Jego stosunek do rzeczywistości jest na wskroś ironiczny, zdradliwy, pełen złej woli – stosunek prestidigitatora do swej aparatury. Symuluje on tylko dokładność, powagę, wysiloną precyzję tej rzeczywistości, ażeby ją tym gruntowniej skompromitować⁵³.

* * *

Schulzowskim światem rządzi dyseminacja i dyspersja, a przy tym jest to rzeczywistość zarażona sztucznością⁵⁴. Schulz tęskni do Całości, do poukładanej, sensownej egzystencji, a jednocześnie boi się jej, wzbrania się przed nią. Jego światopogląd i postawa są pełne sprzeczności. Markowski w monograficznej rozprawie poświęconej Schulzowi, *Powszechnej rozwiązłości*, sugeruje, że można ująć ową „filozofię” całościowo, że istnieje recepta na Schulzowskie rozdwojenie, opozycyjność (na którą pierwszy zwrócił uwagę Artur Sandauer), zaprzeczając swoim wcześniejszym ustaleniom z *Polskiej literatury nowoczesnej* (traktuje o tym wzmiankowany przeze mnie podrozdział *Hegel w Drohobyczu*). Tymczasem wydaje mi się, że Schulz, jako twórca środkowoeuropejski, jest pisarzem wybitnie anty-heglowskim. Według niego dialektyczne starcia przeciwieństw

⁵² J. Franczak, *Wędrowcy niedoludzkich obszarów*, op. cit., s. 408.

⁵³ B. Schulz, *Posłowie do polskiego przekładu „Procesu” Kafki*, [w:] idem, *Opowiadania...*, op. cit., s. 414.

⁵⁴ „Teatr wrastający w rzeczywistość i czerpiący z niej soki, obrazy wrastające w krajobraz jesienny i sycące się jego kolorami, piękno, które jest chorobą, infekcją [...], czas fikcji pasożytnący na zdrowym ciele rzeczywistości – ze wszystkich tych metafor zaczyna się wyłaniać swoista estetyka Schulza, czy raczej jej fragment, jeden z przekrojów. Pasożytnąca sztuka (sztuczność, teatralność, obrazowość, pojęciowość – wszystko, co nie jest naturą) wrasta w zdrowe ciało *physis*, zabarwia je i zniekształca swą zewnętrzną sztucznością – chorobą, którą wprowadza w jej ciało” (K. Stala, op. cit., s. 216).

nie prowadzą do kompromisowej syntezy, ale zawsze do kompromitującego rozpadu. Zgadzam się z Piotrem Śliwińskim, który stwierdził, iż:

Schulz z pewnością powinien być rozumiany w kontekście modernizmu wczesnego, silnie przeżywającego swe dramatyczne uwarunkowania. To, co przypisujemy Schulzowi, a zatem zdolność przemiany nocy w dzień, wywiedzenia sensu z nieświadomości, zbudowania świata z chaosu, nadania Księdze nowego Blasku, udzielenia odpowiedzi na wezwanie Boga, ogarnięcia nadmiaru, nadal daje się tłumaczyć, po trosze wbrew Markowskiemu, na takie pojęcia, jak: ambiwalencja, dialektyka, nieokreśloność, nadmiar, nieznaczenie, niedające się reprezentować stany świata, kreacjonizm, dyseminacyjność, performatywność⁵⁵.

Stosunek twórcy do wykreowanej przezeń rzeczywistości jest właśnie „na wskroś ironiczny, zdradliwy, pełen złej woli”. Sam Schulz pisał zresztą w liście do Witkacego o panironii, panmaskaradzie, rzeczywistości, która „przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. [...] Statuowany jest tu pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia”⁵⁶. Identyczność, spójna tożsamość, heglowska jednia byłyby dla Schulza czymś nie do zniesienia. Autor *Wiosny* niezwykle często opisuje rzeczy, ludzi i zjawiska idealne, doskonale tożsame z sobą, ale nie po to, by się nimi zachwycać, ale by je ośmieszać przez tautologiczne, egzaltowane określenia. Znajdziemy w tej twórczości bardzo wiele podobnych passusów:

Były to zapomniane w głębi czasu miasta, gdzie ludzie przywiązani byli do swych małych losów, od których nie odrywali się ani na chwilę. Szewc był do cna szewcem, pachniał skórą, miał twarz małą i zbiedzoną, krótkowzroczne, blade oczy nad bezbarwnym, wężącym wąsem i czuł się na wskroś szewcem. I jeżeli nie bolały ich wrzody, nie łażały kości, puchlina nie kładła na barłóg, byli szczęśliwi bezbarwnym, szarym szczęściem, palili tani tytoń, żółty tytoń cesarsko-królewski, lub marzyli tępo przed kolekturą loterii⁵⁷.

Oto jest historia pewnej wiosny, wiosny, która była prawdziwsza, bardziej olśniewająca i jaskrawsza od innych wiosen, wiosny, która po prostu wzięła serio swój tekst dosłowny, ten manifest natchniony, pisany najjaśniejszą, świąteczną czerwienią, czerwienią laku pocztowego i kalendarza, czerwienią ołówka kolorowego i czerwienią entuzjazmu, amarantem szczęśliwych telegramów stamtąd... [...] Ta jedna wiosna miała odwagę wytrwać, pozostać wierną, dotrzymać wszystkiego. Po tylu nieudanych próbach, wzlotach, inkantatach chciała się wreszcie naprawdę ukonstytuować, wybuchnąć na świat wiosną generalną i już ostateczną⁵⁸.

⁵⁵ P. Śliwiński, *Schulz – w cieniu świata*, [w:] *Bruno od Księgi Blasku...*, op. cit., s. 61 [podkr. własne].

⁵⁶ B. Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 65.

⁵⁷ Idem, *Sklepy cynamonowe...*, op. cit., s. 125.

⁵⁸ Ibidem, s. 142.

Cóż powiem o Biance, jakże ją opiszę? Wiem tylko, że jest w sam raz cudownie zgodna ze sobą, że wypełnia bez reszty swój program. Z sercem ściśniętym głęboką radością widzę za każdym razem na nowo, jak – krok za krokiem – wchodzi w swą istotę, lekka jak tanecznica, jak nieświadomie trafia każdym ruchem w samo sedno. Idzie całkiem zwyczajnie, nie z nadmierną gracją, ale z prostotą chwytającą za serce, i serce ściska się ze szczęścia, że można tak po prostu być Bianką, bez żadnych sztuk i bez żadnego natężenia⁵⁹.

Nikt jeszcze nie napisał topografii nocy lipcowej. W geografii wewnętrznego kosmosu te karty są nie zapisane. Noc lipcowa! Z czym by ją porównać, jak opisać? Czy porównam ją do wnętrza ogromnej czarnej róży nakrywającej nas snem stokrotnym tysiąca aksamitnych płatków? [...] Czy porównam ją do czarnego firmamentu naszych przykniętych powiek, pełnego wędrujących pyłów, białego maku gwiazd, raket i meteorów? A może porównać ją do długiego jak świat, nocnego pociągu, jadącego nieskończonym czarnym tunelem?⁶⁰

Wuj Edward nie miał żadnych zastrzeżeń, aby dla dobra nauki dać się fizycznie zredukować do nagiej zasady młotka Neefa. Zgodził się bez żalu na stopniową redukcję wszystkich swych właściwości w celu obnażenia najgłębszej swej istoty, identycznej, jak to czuł od dawna, z wymienioną zasadą. [...] wuj Edward nie miał alternatyw, przeciwstawienie: szczęśliwy – nieszczęśliwy nie istniało dla niego, ponieważ był aż do ostatecznych granic z sobą identyczny⁶¹.

BRUNO SCHULZ – A CENTRAL EUROPEAN WRITER?

ABSTRACT

In the article the author is trying to expose and analyze certain issues and motifs in works of Bruno Schulz, which can be described and considered as the part of so-called "Central Europeanism" in literature. In this case, three main problems are the most interesting part – the first one: the question of formal and thematic "heritage" of Galicia and Austro-Hungary (and Austro-Hungarian modernism) in Schulz's short stories. The second issue: problem of time and history in the Central European conditions (which can be related with anti-Hegelian philosophy). And finally the third one: Schulz's understanding of myth as a factor which can be both appreciated, but also deconstructed. The article refers to the ideas of such scholars as M. P. Markowski, K. Stala, J. Fazan, W. Bolecki, P. Śliwiński, et al.

KEYWORDS

Bruno Schulz, Central Europe, Austro-Hungary, modernism, critical modernity

⁵⁹ Ibidem, s. 156.

⁶⁰ Ibidem, s. 200.

⁶¹ Idem, *Kometa*, [w:] idem, *Opowiadania...*, op. cit., s. 343, 345.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

1. Schulz B., *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975.
2. Schulz B., *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2002.
3. Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.
4. Schulz B., *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1957.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

1. Bartosik M., *Bruno Schulz jako krytyk*, Kraków 2000.
2. Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.
3. Bolecki W., *Principium individuationis. Motywy Nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, [w:] *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 321.
4. Budurowycz B., *Galicja w twórczości Brunona Schulza*, [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 9–17.
5. Budzyński W., *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013.
6. Caneppele P., *Bruno Schulz w Wiedniu*, [w:] *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 533–546.
7. Czaja D., *Zmierzczy wiosenny. Mitopoezy Schulza*, [w:] *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013, s. 117–148.
8. Fazan J., *Mistyka i fizjologia – ciała Brunona Schulza*, [w:] *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013.
9. Fik I., *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, przedruk [w:] idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 126–135.
10. Franczak J., *IV. Liber mundi. Bruno Schulz – „Sanatorium pod Klepsydrą”*, [w:] idem, *Poszukiwanie realności: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 334–420.
11. Franczak J., *Wędrowcy niedoludzkich obszarów*, [w:] idem, *Poszukiwanie realności: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 307–326.
12. *Gombrowicz i krytycy*, red. B. Chełmianiak, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984.
13. Gondowicz J., *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.
14. Hećman B., *Mit monarchii habsburskiej w opowiadaniu „Wiosna” Brunona Schulza*, [w:] *Galicja i jej dziedzictwo*, t. IV, *Literatura – język – kultura*, red. Cz. Kłak, M. Wyka, Rzeszów 1995, s. 185–199.
15. Hrabal B., *Piękna rupieciarnia*, tłum. A. Kaczorowski, J. Stachowski, Wołowiec 2006.
16. Illies F., *1913: rok przed burzą*, tłum. E. Kochanowska, Warszawa 2014.
17. Januszkiewicz M., *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz – Borowski – Różewicz*, Poznań 2009.
18. Kundera M., *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2004.
19. Kundera M., *Zdradzone testamenty. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2003.
20. Kuryluk E., *Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona Schulza w przyszłość przeszłości*, [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 219–234.

21. Lipińska-Iłakowicz K., *Mysząc powoli: przestrzeń prowincjonalna u Heideggera i Schulza*, [w:] *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 485–496.
22. Markowski M. P., *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.
23. Markowski M. P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
24. Markowski M. P., *Powszechna rozwiąźłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.
25. Markowski M. P., *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009.
26. Nalewajk Ż., *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010.
27. Niewiadomski A., *Styl „adekwatny rzeczywistości”. Schulz i sztuka barokowa*, [w:] *Bruno od Księgi Błasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013, s. 19–43.
28. Pospíšil I., *Areál a filologická studia*, Brno 2013.
29. Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, tłum. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008.
30. Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1957, s. 5–33.
31. Sandauer A., *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin*, [w:] idem, *Zbrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981, s. 614–640.
32. Sandauer A., *Szkoła mitologów*, „Pion” 1938, nr 5.
33. Sienkiewicz B., *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, [w:] *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 381–410.
34. *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.
35. Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974.
36. Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.
37. Szarota P., *Wiedeń 1913*, Gdańsk 2013.
38. Śliwiński P., *Schulz – w cieniu świata*, [w:] *Bruno od Księgi Błasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013, s. 53–62.
39. Wiegandt E., *Austria Felix czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988.
40. Wyka K., Napierski S., *Dwugłos o Schulzu*, [w:] *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 420–431.
41. Wyskiel W., *Inna twarz Hioba: problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.
42. Zagajewski A., *Drohobycz i świat*, [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 19–25.

