

Włodzimierz Bolecki

“*PRINCIPIUM INDIVIDUATIONIS*”

MOTYWY NIETZSCHEAŃSKIE W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHULZA

I

Dziesięć lat temu Stefan Chwin opublikował artykuł poświęcony twórczości Brunona Schulza pt. *Grzeszne manipulacje. Historia sztuki a historia medycyny*¹. Artykuł ten zyskał ogromną popularność i do dziś uważany jest przez badaczy Schulza za przełomowy. Chwin interpretował tzw. “grzeszne manipulacje”, o których stale mówi się w opowiadaniach Schulza. Na czym polegają te “grzeszne manipulacje”?

Jakub, ojciec narratora opowiadań, jest hodowcą ptaków. Z Niemiec, z Holandii i z Afryki sprowadza jaja ptasie, które daje do wysiadywania “ogromnym kurom belgijskim”. Jakub organizuje też “ptasie wesela”, trzymając na strychu “stęsknione ptasie narzeczone”, do których przylatują ptaki z okolicy Drohobycza. Narrator opowiadań komentuje, że hodowla ta była sprzeczna z naturą i że “lepiej jej nie wywlekać na światło dzienne”. Chodzi o to, że Jakub wyhodował ptasie hybrydy, niepodobne do swoich rodziców i przodków. Pojawiają się “ptaki dwugłowe”, “wieloskrzydłe” i “jednoskrzydłe”, niektóre latają na wznak, inne są ślepe. To sztucznie wyhodowane potomstwo zostało zdeformowane i gatunkowo, i genetycznie. Hodowla ptaków kończy się więc degeneracją ich kształtów. Jakub jest autorem koncepcji, zgodnie z którą w naturze nie ma żadnych granic – formy, jakie ona przybiera są przypadkowe, wszystko może w dowolnym momencie i w dowolnym kierunku przekroczyć swoje granice. Chwin dodaje tu komentarz, że ta ptasia historia ma ukryty sens filozoficzny i łączy się z innymi opowiadaniem Schulza, których tematem są – niepokojące moralnie metamorfozy ludzi.

Bohater tych opowiadań, Jakub, marzy bowiem o stworzeniu człowieka na kształt manekina. W demiurgicznej fantazji Jakuba-ornitologa miejsce ptaków zajmuje kobiece ciało. W swoich teoriach Jakub unieważnia zasadę psychocieleśnej integralności osoby ludzkiej, traktując ciało jako przypadkowe i zmienne skupienie materii. Z ciałem można zrobić wszystko, a ontologiczna odrębność osoby i jej ciała jest fikcją, co podkreśla deklaracja Jakuba: “*principium individuationis* furda”. W opowiadaniach Schulza – komentuje ten wątek Chwin – odnajdujemy

opowieść o eksperymentalnym fabrykowaniu nowego człowieka, połączonym z radosną desakralizacją osoby, z radością, która płynie z pozbycia się zasady *principium individuationis*. Skąd ten temat wziął się w twórczości Schulza? – pyta Chwin. Jego zdaniem Schulz przejął go z odkryć medycyny i biologii XX wieku. Dzięki eksperymentom Alexisa Carrel’a, już na początku ubiegłego wieku rozpoczęła się epoka transplantacji. Transplantacja kolejnych organów zmieniła więc obraz granicy ludzkiego ciała oraz tożsamości człowieka. Transplantacji towarzyszyło powstanie genetyki, która do pojęcia życia wprowadziła koncepcję informacji genetycznej. Z kolei manipulacje tymi informacjami otworzyły drogę do eliminowania organizmów słabszych i tworzenia organizmów udoskonalonych, np. w botanice, ale także, niestety, udoskonalonych ludzi – co znalazło wyraz w powstaniu tzw. eugeniki. Nowe odkrycia medycyny, np. elektroterapia, doprowadziły z kolei do przesunięcia granicy pomiędzy życiem a śmiercią, inne do przekraczania granicy pomiędzy płciami. Przedstawienia tych naukowych eksperymentów można odnaleźć w sztuce XX wieku – zwłaszcza w dziełach ekspresjonistów, futurystów i surrealistów. Ich literackie przetworzenie możemy odnaleźć także w twórczości Schulza. Chwin przypomina, że w opowiadaniach Schulza pojawia się też wątek przeciwny takiej wizji tworzenia nowych organizmów za pomocą eksperymentów genetycznych i transplantacyjnych. W drugiej części *Traktatu o manekinach* Jakub dokonuje charakterystycznej inwersji. Najpierw chciał stworzyć człowieka na obraz manekina, potem zamierza stworzyć manekina na obraz człowieka. Innymi słowy, chce nie tylko przywrócić zasadę *principium individuationis*, czyli osobowej i cielesnej tożsamości, ale na dodatek chce uczynić ją także zasadą przedmiotów martwych.

Zdaniem Chwina, w ten sposób w prozie Schulza mamy do czynienia z wewnętrznym konfliktem, to znaczy z dwiema sprzecznymi ocenami “grzesznych manipulacji” biologicznych. Z jednej strony, w latach trzydziestych takie eksperymenty świadczyły o estetycznej pokusie zawartej w ideologii eugenicznej, która była bliska marzeniom artysty-demiurga. Artysta ten – reprezentowany w opowiadaniach Schulza przez Jakuba – stwarza przecież nowe światy, nie licząc się z ograniczeniami materii. Z drugiej strony, w utworach Schulza tym marzeniom zostało jednak przeciwstawione moralne dążenie do odbudowy tożsamości ciała i materii. Schulz jednak – pisze Chwin – “nie potrafił do końca odrzucić estetycznej perspektywy materialistycznego witalizmu, która nadawała rozmach jego wyobraźni”. W jego wyobraźni nie istniało bowiem żadne filozoficzne uzasadnienie dla potępienia genetyczno-transplantacyjnych manipulacji na

¹ Zob. *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 278-285.

żywej materii. Ten konflikt – kończy swą sugestywną interpretację Stefan Chwin – powoduje, że na pozór oderwana od rzeczywistości twórczość Schulza dotyka najbardziej niepokojących pytań wieku XX.

II

Jednak choć interpretacja Chwina zwraca uwagę na niezauważony wcześniej historyczny kontekst opowiadań Schulza, to – moim zdaniem – jest ona całkowitym nieporozumieniem. Nie tylko nie da się jej uzgodnić z filozoficzną i estetyczną koncepcją sztuki, którą Schulz przedstawiał w komentarzach do swojej twórczości, ale jest ona też sprzeczna z elementarnymi sensami jego utworów. Interpretacja ta oparta jest bowiem na tezie, że obrazy hybryd są wyrazem obaw pisarza przed manipulowaniem tożsamością człowieka. Jednak tezy takiej nie ma w koncepcji sztuki Schulza, a modalność tej tezy, tzn. lęk przed dezintegracją osoby ludzkiej, jest modalnością zupełnie innej koncepcji kultury² oraz współczesnych nam dylematów tzw. bioetyki.

Tą samą drogą, co Chwin poszedł Jerzy Jarzębski. Zwrócił on jednak uwagę, że pojęcie, które w interpretacji Chwina odgrywa kluczową rolę, tzn. *«principium individuationis»* jest zaczerpnięte z pism Nietzschego³. Zdaniem badacza tematy nietzscheańskie są obecne jednak w opowiadaniach Schulza jedynie “w parodystycznym ujęciu”. Jarzębski pisał: “trudno wyobrazić sobie osobowości od siebie bardziej odległe niż nieśmiały i skłonny do samoponizowania Schulz i wpatrzony w swój ideał «nadczołowieczeństwa» Nietzsche”⁴. To prawda, jeśli chodzi o ich osobowości, jednak relacjami idei w dziełach obu autorów rządzą zupełnie inne reguły. Spróbuję więc uzasadnić tezę, że twórczość Schulza zawdzięcza bardzo dużo filozofii sztuki Fryderyka Nietzschego.

Temat ten jednak nie był dotąd systematycznie analizowany w polskich badaniach twórczości Schulza, dlatego moje rozważania mają jedynie charakter wstępny. Znamienne, że w

² Interpretacja Chwina jest paradoksalnie kontynuacją tej samej aksjologii, która spowodowała krytykę opowiadań Schulza przez K. Wykę i S. Napierskiego w ich sławnym “dwugłosie o Schulzu”. Rekonstruowałem aksjologiczne założenia obu krytyków w książce pt. *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym: Witkacy – Gombrowicz – Schulz*, Kraków 1996 (II wyd.). Por. M. Bartosik *Bruno Schulz jako krytyk*, Kraków 2000.

³ Zob. *Wstęp* do: B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1998 (wyd. II), s. C-CV.

⁴ Tamże, s. CII.

wydanej ostatnio cennej książce pt. *Fryderyk Nietzsche i pisarze polscy* nazwisko Schulza nie pojawia się ani razu⁵.

Relacja Schulz – Nietzsche, jak mi się zdaje, jest częścią co najmniej czterech znacznie rozleglejszych obszarów tematycznych. Pierwszy, najbardziej rozległy, obejmuje miejsce idei Nietzschego we wschodnioeuropejskim modernizmie⁶. Drugi to wpływ Nietzschego na literaturę polskiego modernizmu, który (wpływ) jedynie we wczesnej fazie – do lat dwudziestych – wydaje się dość dobrze rozpoznany⁷. Trzeci obszar to oddziaływanie literatury niemieckiej, szczególnie tradycji fantastycznej i mitologicznej, na wyobraźnię Schulza⁸. Sam Schulz wielokrotnie wskazywał na takie związki. A wreszcie czwarty obszar, najważniejszy, dotyczy miejsc konkretnych idei Nietzschego w twórczości Schulza. W tym szkicu zajmę się jedynie tą ostatnią kwestią. Jednak o którejkolwiek z tych kwestii jest mowa, pamiętać trzeba, że wpływ Nietzschego na kulturę intelektualną i artystyczną modernizmu rzadko miał charakter bezpośrednich nawiązań czy dosłownych cytatów. Idee Nietzschego krążyły w piśmiennictwie modernistycznym często jako anonimowe lub przefiltrowane przez inne, a także nawet jako świadectwa zdeformowanej recepcji niemieckiego filozofa.

Jakie zatem elementy pozwalają na tworzenie paraleli Nietzsche–Schulz? Kategoria “*principium individuationis*” – która ma bardzo długą tradycję – funkcjonuje w schulzowskiej koncepcji literatury niewątpliwie w takim samym sensie, w jakim używał jej Nietzsche w *Narodziinach tragedii*, tzn. jako kryterium podziału na sztukę apollińską i dionizyjną. Obecność tej kategorii w utworach Schulza świadczy, że pisarz gruntownie znał twórczość Nietzschego.

⁵ Red. W. Kunicki, współpraca K. Polechoński, Poznań 2002. Nie pojawiają się też w tej książce nazwiska Gombrowicza, Herlinga-Grudzińskiego. Nie ma też nazwiska Nietzschego w książkach poświęconych Schulzowi: Henri Lewi *Bruno Schulz ou les stratègies messianiques*, Paris 1989; R.E. Brown *Myths And Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, München 1991; Cz.Z. Prokopczyk (ed. by), *Bruno Schulz New Documents and Interpretations*, New York 1993.

⁶ Ostatnio pojawiły się gruntowne studia dotyczące modernizmu rosyjskiego, zob. np. *Nietzsche in Russia*, ed. by B.G. Rosenthal, Princeton 1986; E.W. Clowes *The Revolution of Moral of Consciousness. Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914*, Illinois 1988, Sankt-Petersburg 1999; *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, ed. by B.G. Rosenthal, Cambridge University Press, 1994.

⁷ Zob. m.in. M. Głowiński *Maska Dionizosa* (1961), w: tegoż *Mity przebrane*, Kraków 1990; T. Weiss, *F. Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890- 1914*, Wrocław 1961; J.T. Bear *Nietzsche's Influence in Early Work of W. Berent*, “Scando-Slavica” 1971, t. 17; R. Nycz *Homo irrequietus. Nietzscheizm w twórczości W. Berenta* (1975), przedr. w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997; A. Walicki *Stanisław Brzozowski and the Polish Beginnings of “Wester Marxism”*, Oxford 1989.

⁸ Pisałem o tym w artykule *Schulz-Witkacy, Witkacy-Schulz. Wariacje interpretacyjne*, w: *Czytanie Schulza* (1994). O znaczeniu tradycji romantycznej dla Schulza pisze obszernie Jarzębski, *Wstęp do B. Schulz Opowiadania...*, s. CII-CV.

Polskie wydanie *Narodzin tragedii* ukazało się w roku 1907 w przekładzie Leopolda Staffa i było jedną z najpopularniejszych książek Nietzschego w Polsce⁹.

O idei sztuki dionizyjskiej Schulz wypowiedział się *expressis verbis* z nieukrywaną fascynacją. Jego krótki komentarz ma charakter mini manifestu. Oto słowa Schulza: “czujne pogotowie intelektu nie zabezpiecza przed wiecznie otwartą pokusą głębin przedludzkich, przed fascynacją sfery podkulturalnej, przed podszeptem chaosu. Natrafiamy tu na autentyczną i niesfałszowaną żyłą tej zdyskredytowanej przez szarlatanów, literacko i intelektualnie zdyskredytowanej sfery, którą Nietzsche nazwał dionizyjską”¹⁰. W deklaracji Schulza mamy zatem do czynienia nie z parodią myśli Nietzschego – jak można by sądzić na podstawie opowiadania *Kometa*¹¹ – lecz z wyrażonym wprost entuzjazmem dla nietzschańskiej filozofii kultury, tzn. dionizyjskości. Twierdzę, że najważniejsze punkty filozofii sztuki Schulza wywodzą się wprost z pism Nietzschego.

Ta koncepcja musiała być dla Schulza interesująca z, co najmniej, dwóch powodów. Po pierwsze, Schulz, jak wszyscy moderniści, szukał w koncepcjach kultury i sztuki zasad uniwersalnych, a nie lokalnych czy narodowych. Ten właśnie uniwersalny charakter miały koncepcje Nietzschego. Schulz mógł znaleźć u Nietzschego radykalne przeciwstawienie problemów sztuki i spraw bieżących¹². W tym właśnie kontekście Nietzsche pisze, że “dionizyjskie wyzwolenie z pęt indywidualnych objawia się nasamprzód w uszczerbku instynktów politycznych, spotęgowanym aż do obojętności, nawet wrogości”¹³. Po drugie, Nietzsche sięgnął w swych koncepcjach do tradycji antycznej i pogańskiej, a Schulz otwarcie przyznawał, że właśnie z tej tradycji wywodzi się jego wyobraźnia. Pisał: “Tu autor czuje się bliski Antyku, sądzi, że swoją kreację, swe fantazjowanie i snucie wywiódł z pogańskiego pojmowania życia [...]”¹⁴. Owo “pogańskie pojmowanie życia” niewątpliwie zawdzięcza w znacznej mierze koncepcji sztuki dionizyjskiej przedstawionej w *Narodzinach tragedii*. Podobieństwo rozważań Schulza do koncepcji Nietzschego wydaje się niekiedy tak duże, iż

⁹ F. Nietzsche *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, (2 wyd. – 1924), reprint Warszawa 1990. Wydanie to oznaczam skrótem NT. Schulz mógł czytać oryginał niemiecki.

¹⁰ B. Schulz *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści* (1939), cyt. za: *Opowiadania...*, s. 409.

¹¹ Taka jest teza Jarzębskiego, *Wstęp do B. Schulz Opowiadania...*, s. CII.

¹² To przeciwstawienie jest jednym z kluczy do koncepcji “mityzacji rzeczywistości” przedstawionym przez Schulza w eseju pod tym samym tytułem. Analizowałem ten esej w książce *Poetycki model prozy...*

¹³ NT, s. 142.

¹⁴ “*Exposé*” o *Sklepiach cynamonowych* (1937), z niemieckiego przeł. J. Ficowski, cyt. za: B. Schulz *Szkice krytyczne*, opr. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 5.

niektóre sformułowania Schulza można by nawet określić jako parafrazy sformułowań niemieckiego filozofa.

Jednym z tych sformułowań jest właśnie kategoria *principium individuationis*. W opowiadaniach Schulza kategoria ta pojawia się tylko raz, w utworze pt. *Kometa*. Wypowiada ją bohater utworu, Jakub, którego narrator traktuje ironicznie¹⁵. Sens tej kategorii w twórczości Schulza jest jednak identyczny jak w koncepcji Nietzschego, tzn. że kategoria ta implikuje podział bytu na odizolowane, indywidualne elementy. Jak wiadomo, kategoria *principium individuationis* jest w koncepcji Nietzschego wyznacznikiem sztuki apollińskiej. A sam Apollo został nazwany przez Nietzschego “boskim obrazem *principium individuationis*”, “ubóstwieniem” i “geniuszem” tej zasady¹⁶. Apollo stoi więc na straży sztuki rozumianej jako przestrzeganie miary i prawideł oraz oddzielającej człowieka od natury. Sztuka apollińska podporządkowana jest intelektowi oraz moralności. Zdaniem Nietzschego obie te instancje – rozum i moralność – podporządkowują byt takim kategoriom, jak piękno, brzydota, zło i dobro, jednak te kategorie są obce istnieniu, ponieważ istnienie, czyli byt, jest niekontrolowanym żywiołem. Tymczasem zasada *principium individuationis* stanowi fundament sztuki, która ten żywioł zasłania i która zatem nie jest przedstawieniem istnienia, lecz jego pozorem. Sztuka apollińska przesłania więc rzeczywistość jakby zasłoną Mai, nie przedstawia jej zatem, lecz wytwarza złudzenie. Pokazując światu pozór i złudzenie, sztuka apollińska – twierdzi Nietzsche – jest kłamstwem o rzeczywistości. Żeby rozerwać zasłonę zasłaniającą rzeczywistość, aby dotrzeć do istoty bytu, trzeba przede wszystkim unicestwić zasadę *principium individuationis*. W koncepcji Nietzschego tej destrukcji dokonuje właśnie Dionizos¹⁷.

W *Narodziinach tragedii* można znaleźć wiele sformułowań podkreślających, że unicestwienie zasady *principium individuationis* miało dla nietzscheańskiej koncepcji kultury wyzwalający charakter. Nietzsche pisał, że “istota żywiołu dionizyjskiego” polega na “rozkoszonym zachwyceniu, które przy przełamaniu *principii individuationis* powstaje z

¹⁵ Zob. Jarzębski, *Wstęp...*, s. CII.

¹⁶ NT, s. 37, 109, 142.

¹⁷ Nietzsche – jak wiadomo – przeciwstawienie Apolla i Dionizosa, sztuki dionizyjskiej i apollińskiej wyjaśniał w dwóch porządkach. Porządek pierwszy ma charakter historyczny: Grecy stworzyli sztukę apollińską, a następnie skonfrontowali ją z elementami wywodzącymi się z kultur pierwotnych istniejących od dawna w misteriach dionizyjskich. Synteza tych dwóch nurtów doprowadziła do powstania tragedii. W drugim porządku, sztuka apollińska i dionizyjska są nazwami dwóch biegunowo przeciwnych i uniwersalnych koncepcji sztuki. Oba te porządki istnieją w filozofii sztuki Schulza, jakkolwiek zdecydowanie wyraźniejszy jest ten drugi.

największej głębi człowieka, nawet natury...”¹⁸. “Odnajdziemy teraz w orgiach dyonizyjskich Greków znaczenie uroczystości wyzwolenia świata i dni przemienienia. Dopiero w nich osiąga przyroda swą radość artystyczną, dopiero u nich przełamanie *principii individuationis* staje się zjawiskiem artystycznym”¹⁹.

Sztuka apollińska to dla Nietzschego jakby więzienie, którego mury może zniszczyć Dionizos. Ale dionizyjskość to nie tylko akt burzenia/wyzwolenia, lecz także powrót do źródeł kultury, do jej fundamentów, zatem do czegoś, co jest ukryte, ale na czym się wspiera cały gmach kultury. Nietzsche pisał: “Musimy niejako kamień po kamieniu rozebrać ową artystyczną budowlę kultury apollińskiej, dopóki nie ujrzymy podwalin, na których ją wzniesiono”²⁰. Ten motyw pojawia się u Schulza wielokrotnie w jego licznych formułach na temat konieczności “powrotu do istoty rzeczy”, do jej “najgłębszego rdzenia”, do “wstąpienia w esencjonalność” etc. Patronuje mu bez wątpienia słynne zdanie Nietzschego, że “mistyczny okrzyk radości Dionizosa rozsądza zakłętą krąg indywidualności i otwiera drogę do matek istnienia, do najwnętrznego rdzenia rzeczy”²¹. Sparafrazował je Schulz w opowiadaniu *Wiosna*: “Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone onferna, te beznadziejne obszary ossjaniczne, te opłakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek”²². Ta nietzscheańska wizja dionizyjskości łączy się w opowiadaniach Schulza z postromantyczną metaforą “docierania do dna”, “zstępowania do głębi” – charakterystyczną dla jego opowiadań, czyli z symbolistycznym postulatem docierania za pomocą sztuki “do głębi istnienia”, pod powierzchnię rzeczywistości, która, jak zgodnie z romantykami twierdził Nietzsche, jest jedynie apollińskim pozorem, a nie bytem samym.

Opozycja Apollo i Dionizos jako przeciwstawienie kultury norm, reguł, wartości i pozoru, nieobliczalnemu, bezimiennemu żywiołowi natury odżyje w prozie Schulza w obrazach niekontrolowanej wegetatywności jako synonimu istnienia²³.

Drugim źródłem fałszu sztuki apollińskiej jest według Nietzschego to, że byt traktowany jest w niej w kategoriach etycznych. Tymczasem – twierdzi Nietzsche – aby dotrzeć do istnienia,

¹⁸ NT, s. 25.

¹⁹ NT, s. 29.

²⁰ NT, s. 31.

²¹ NT, s. 109.

²² Pierwszy zwrócił na to uwagę Jarzębski, *Wstęp do: B. Schulz Opowiadania...*, s. CI.

trzeba zobaczyć je nie jako kreację “Boga etyki” (tzn. chrześcijaństwa), lecz jako kreację “Boga artystów”. Istnienie świata – pisze Nietzsche – jest usprawiedliwione nie jako zjawisko etyczne, lecz jako zjawisko estetyczne. Sztuka, która chce być moralna, jest kłamstwem, ponieważ życie “jest czymś esencjalnie niemoralnym”. Przeciwwstawienie kategorii “życia” i “etyki” było popularne w obrębie wczesnomodernistycznego dekadentyzmu. W Polsce – jak wiadomo – patronował mu Stanisław Przybyszewski. Jednak sens rozważań Schulza jest zupełnie inny niż w amoralizmie głoszonym przez dekadentów. Przybyszewski nadawał amoralizmowi sens personalny – legitymizował w ten sposób amoralizm postawy artysty-cygana. Tymczasem Schulz – sięgając do tych samych nietzscheańskich źródeł – nadawał amoralizmowi sens ontologiczny. Dla Schulza bowiem aetyczny jest nie artysta (“kapłan sztuki” w terminologii Przybyszewskiego), lecz byt – samo istnienie. Pozaetyczność bytu jest według Schulza konsekwencją faktu, że byt sam w sobie jest bezimienny i dlatego sztuka (a zarazem – jedynie sztuka) jest “sondą zapuszczoną w bezimienne”²⁴. Wyjaśniając Witkacemu swą koncepcję literatury Schulz pisał: “Mówiono o destrukcyjnej tendencji tej książki. Być może, że z punktu widzenia pewnych ustalonych wartości – tak jest. Ale sztuka operuje w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero *in statu nascendi*. Sztuka jako spontaniczna wypowiedź życia stawia zadania etyce – nie przeciwnie. Gdyby sztuka miała potwierdzać, co skądinąd już zostało ustalone – byłaby niepotrzebna”²⁵. A w innym miejscu dodawał: “to właśnie jest w twórczości głęboko moralne, że wkracza się tu za każdym razem w całkowicie nieprzewidywalne, że wchodzi się bez żadnej asekuracji w absolutne ryzyko, że wyzywa się tu prawdziwą odpowiedź żywiołu i przyjmuje ją nawet wtedy, gdy jest przeciwko nam wymierzona”²⁶.

Konsekwencją tezy, że sztuka musi być “sondą zapuszczoną w bezimienne” jest krytyka racjonalizmu, intelektu, języka nauki i wiedzy jako uniemożliwiających dotarcie do istnienia. Ten nietzscheański wątek w twórczości Schulza pojawia się w jego dziele oczywiście już przefiltrowany przez filozofię Bergsona.

III

²³ Pomijam przykłady, gdyż motyw wegetatywności natury był wielokrotnie opisywany, jakkolwiek bez wskazania na możliwość jego nietzscheańskiego rodowodu.

²⁴ *Bruno Schulz do S.I. Witkiewicza*, cyt. za: B. Schulz *Opowiadania...*, s. 478.

²⁵ Tamże, s. 477.

Wydaje się, że Schulz pożytył od Nietzschego kilka charakterystycznych formuł, które rozwijał potem w swoich narracjach – np. nietzscheański rodowód ma schulzowskie przeciwstawienie dwóch sfer: pozaracjonalnego żywiołu oraz intelektu. Wróćmy jednak do *principium individuationis*.

Nietzsche cytuje Schopenhauera (*Świat jako wola i wyobrażenie*) mówiącego o człowieku uwikłanym w zasłonę Mai:

Jak na rozszalałym, ze wszech stron nieograniczonym morzu, co wyjąć wznosi się i zniża wód góry, żeglarz siedzi w łodzi, ufając słabej łupinie; tak, wśród świata udreki, siedzi spokojnie jednostka, oparta z ufności o *principium individuationis*. Można by rzec o Apollinie, że niewzruszona ufność w owo *principium* i spokojna postawa uwikłanego w nie człowieka osiągnęły w nim najwznioślejszy swój wyraz i można by samego Apollina określić jako wspaniały boski obraz *principii individuationis*, z którego ruchów i spojrzeń przemawia do nas cała radość i mądrość pozoru, wraz z jego pięknnością.²⁷

W koncepcji Nietzschego *principium individuationis* jest kategorią, która pełni funkcje gorsetu narzuconego na byt. Także w opowiadaniach Schulza forma indywidualna jest ograniczeniem, biologia natomiast jej przewyciężeniem. Narrator Schulza na przykład opisuje swoją ciotkę jako białe, płodne mięso przekraczające granice jej osoby, która jest ledwie utrzymywana w ramach formy indywidualnej, ale i nawet w tym cielesnym ograniczeniu jakby gotowe w każdej chwili – jak pisze Schulz “rozpaść się, rozgałęzić i rozsypać”²⁸. Charakteryzując swoje utwory Schulz napisał: “Te rojenia o wyzwoleniu z okowów ciała, o przeistoczeniu życia przez poezję znalazły sobie u Schulza nową ojczyznę, klimat swoisty, w którym wystrzelają czujną, tropikalną wegetacją: jakieś legendarne dzieciństwo pełne cudów zachwyków i przeobrażeń. Niesamowitość i codzienność, cudotwórstwo i uliczna magia, marzenie i realizm, a wszystko przetkane najbarwniejszą, najbardziej oszałamiającą fabułą”²⁹.

²⁶ Zofia Nałkowska *na tle swej nowej powieści*, tamże, s. 411.

²⁷ NT, s. 24.

²⁸ “Ciotka narzekała. Był to zasadniczy ton jej rozmowy, głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę”.

²⁹ Nota na skrzydełku pierwszego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1937. Zdaniem Ficowskiego jest to prawdopodobnie tekst autorstwa Schulza. Cyt. za: Schulz *Szkice krytyczne*, s. 8.

W tekstach Schulza wielokrotnie pojawiają się opisy redukcji formy indywidualnej, np.:

Każda nosi w sobie jakieś inne, indywidualne prawidło, jak nakręconą sprężynkę. Gdy tak idą prosto przed siebie wpatrzone w to prawidło, pełne skupienia i powagi, wydaje się, że przejęte są jedną tylko troską, by nie uronić nic z niego, nie zmylić trudnej reguły, nie zboczyć od niej ani na milimetr. I wtedy jasnym się staje, że to, co z taką uwagą i przejęciem niosą nad sobą, nie jest niczym innym, jak jakąś *idee fixe* własnej doskonałości, która przez moc ich przekonania staje się niemal rzeczywistością. Jest to jakaś antycypacja powzięta na własne ryzyko, bez żadnej poręki, dogmat nietykalny, wyniesiony ponad wszelką wątpliwość. Nie ma w tej książce bohatera indywidualnego, jest anonimowy tłum lalek, manekinów z wystaw fryzjerskich, *passantów* w sztywnych melonikach, manikiurzystek i kelnerów, zagubionych i zaplątanych w mechanizm miasta, w “chodzenie ulicami”, figur bez twarzy i bez indywidualności.³⁰

W recenzji z książki Debory Vogel Schulz napisał:

Ten aspekt człowieka zdegradowanego do pionka, do figurki mechanicznej, do gałki z melonikiem, dzieli autorka z konstruktywistyczną wizją świata narzuconą przez nowoczesną sztukę plastyczną. Jest to, jak się zdaje, ostatnia konsekwencja urbanizmu, jakaś transpozycja statystyki, prawa wielkich skupisk ludzkich. Jest w tej degradacji, w tej rezygnacji z indywidualności jakiś spontaniczny patos, jakaś monumentalna, melancholijna zgoda na mechanizm, jakieś zjednoczenie się z determinizmem, które go prawie przewycięża. W tym świecie ludzkich atomów, krążących według praw przedustawnych nie miejsca na losy indywidualne, istnieją tylko losy typowe, ruchy od wieków prestabilizowane, fazy cykliczne i powracające. Dookoła tych manekinów zagubionych w pustyni ulic wstaje patetyczny świat geometrii, mas i ciężarów: [...] Jesteśmy jakby w surrealistycznym krajobrazie ograniczonym płaskimi domami bez okien, figurami reklam i szyldów, pod niebem tekturowym i lakierowanym, w świetle późnym i przesądzonym. Ten świat kolorów, materiałów, tandetnych etykiet i szyldów, metali i mas geometrycznych, posłuszny biegowi jakiegoś własnego kalendarza jest ruchomą sceną życia, wyraża w transformacjach swych faz kolejnych sens tego życia, fluktuacje i

³⁰ B. Schulz *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: *Sanatorium pod Klepsydrą*, cyt. za *Opowiadania...*, s. 280.

nawroty wiecznej sprawy serc ludzkich. Ta książka w swym wegetatywnym rytmie opowiada o “fluktuacji istoty związanej z rytmem wszechrzeczy”.³¹

Charakterystyczny jest opis pośmiertnej maski Piłsudskiego, która przechodząc w fazę mitu traci rysy indywidualne:

Jego twarz była może za życia twarzą indywidualnego człowieka. Zapewne ci, którzy byli w pobliżu niego, znali Jego uśmiech i zachmurzenie, błyski chwili na Jego twarzy. Nam z daleka coraz bardziej gubią się indywidualne rysy, stają się mgliste i przepuszczają od wewnątrz jakieś promieniowanie rysów większych, obszerniejszych, mieszczących w sobie setki minionych twarzy. Umierając, wchodząc w wieczność, mży ta twarz wspomnieniami, wędruje przez szereg twarzy, coraz bledsza, przestronniejsza, aż w końcu z nawarstwień tych twarzy układa się na niej i zastyga w maskę ostateczną oblicze Polski – już na zawsze”.³²

Koncert miłości kobiecej [...]. W tych ekstatycznych momentach gubi się dla autorki *principium individuationis*, znika różnica pomiędzy cierpieniem a rozkoszą [...] ból [bohaterów powieści] staje się jedynym ich szczęściem i w cudownym zmierzchu majowym, w całej rozkwitłej naturze wiosennej widzi ona nagle od wieków przygotowaną scenerię dla tej najgłębszej symfonii, która teraz triumfalnie nadciąga, jak od dawna utęsknione spełnienie.³³

IV

W *Narodzinach tragedii* żywioły apolloński i dionizyjski występują w dwóch formach. Po pierwsze jako artystyczne moce samej przyrody, wynurzające się z niej bez pośrednictwa człowieka. W prozie Schulza odpowiadają tej koncepcji rozbudowane opisy wegetatywności natury: roślin, zwierząt, ludzi a także animacja przedmiotów. Schulz niewątpliwie podzielał zdanie Nietzschego, że wobec tych “bezpośrednich stanów artystycznych przyrody” każdy artysta może być jedynie “naśladowcą”. Po drugie: Apollo i Dionizos to symbole dwóch wykluczających

³¹ B. Schulz *Akacje kwitną*, cyt. za: *Szkice krytyczne*, s. 27.

³² Cyt. za B. Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, opr. S. Rosek, Kraków 1993, s.

³³ *Zofia Nałkowska na tle...*, s. 412.

się koncepcji sztuki uprawianej przez artystów. Sztuka dionizyjska łamie granice, wyzwala świat, odradza go, przełamuje granice między człowiekiem i światem, kulturą i naturą. Ze zjednoczenia z nią płyną upojenie, rozkosz, ekstaza, będące wyrazem radości z uwolnienia od pozoru i złudzenia tworzonego przez sztukę apollińską. Identyczny motyw odnajdujemy w prozie i esejach Schulza.

Dionizos w koncepcji Nietzschego doświadcza na sobie “cierpienie indywidualizacji”, jest bogiem cierpiącym, ponieważ według jednego z mitów został przez Tytanów rozerwany na kawałki (ten pokawałkowany Dionizos był czczony potem jako Zagreus). To dionizyjskie cierpienie – pisze Nietzsche – równa się podziałowi bytu na cztery żywioły: powietrze, ziemię, wodę i ogień. Nietzsche pisze w tym miejscu o “rozdartym, potrzaskanym na jednostki świecie”, dla którego jedynie sztuka jest “radosną nadzieją, że zakłęte koło indywidualizacji da się przełamać jako przeczucie przywróconej jedności”. Tę odzyskaną jedność bytu symbolizuje roztańczony i rozśpiewany orszak Dionizosa.

Wszystkie te idee należą do centralnych motywów w filozofii sztuki Schulza. Ich wersja teoretyczna została przez Schulza sformułowana w eseju *Mityzacja rzeczywistości*. Mówiąc w największym skrócie: Schulz rozwija w nim koncepcję, zgodnie z którą, dawna jedność słowa została rozerwana na izolowane fragmenty. Jedność tym elementom może przywrócić jedynie sztuka, a dokładniej – zabieg zwany przez Schulza mityzacją. Celem mityzacji jest odzyskanie utraconej jedności, mit jest bowiem w koncepcji Schulza rzeczywistością pierwotną. W pierwotnej rzeczywistości ukryty jest sens istnienia, którego nie ma w sztuce współczesnej zbudowanej na odizolowanych od siebie fragmentach dawnych kultur i mitów. Żeby więc dotrzeć do pierwotności, do mitu, do sensu – pisze Schulz – trzeba najpierw odrzucić pozór, jaki wytwarzają języki współczesnej cywilizacji. To schulzowska wersja krytyki kultury apollińskiej. Centralną kategorią Schulza stają się więc mit rozumiany jako pierwotność, a podstawową ideą – powrót do stanu owej pierwotności. Nie ma wątpliwości, że idea ta jest w literaturze polskiej kolejnym wariantem nietzschowskiej koncepcji “wiecznego powrotu”³⁴.

Następną ideą w schulzowskiej koncepcji mityzacji rzeczywistości jest “regeneracja mitów”. We wspomnianej już *Mityzacja rzeczywistości* – jakby rozwijając metaforykę orszaku dionizyjskiego – pisał Schulz, że “Słowo” w dzisiejszym znaczeniu jest już tylko “fragmentem jakiejś dawnej integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do

³⁴ Por. Jarzębski, *Wstęp...*, s. CI.

uzupełnienia się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności”. Poezja, czyli sztuka – pisał Schulz – to “regeneracja pierwotnych mitów”³⁵.

Wydaje się, że pierwowzorem tej koncepcji jest także książka Nietzschego. Proces obumierania mitów w historii i postulat ich odnowienia Nietzsche nazwał właśnie narodzinami tragedii.

Pierwsze wydanie dzieła Nietzschego z 1872 r. miało tytuł *Narodziny tragedii z ducha muzyki* ("Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"), który w II wydaniu z 1886 r. został zmodyfikowany: znikło sformułowanie “z ducha muzyki”, a doszedł podtytuł: "czyli hellenizm i pesymizm" (taki jest też podtytuł w tłumaczeniu Staffa). Według Nietzschego sztuka apollińska jest obrazowa, dionizyjska – muzyczna. Sztuka apollińska to sztuka snu (pozór stwarzany przez sny), sztuka dionizyjska to sztuka upojenia. Oba te wątki istnieją w koncepcji literatury Schulza.

Nietzsche cytuje wiersz Hansa Sachsa: “Wszelkie wieszczanie i kunszt słów// Tłumaczem jest prawdziwych snów”³⁶. Koncepcja sztuki jako tłumaczenia snów pojawia się w wielu sformułowaniach Schulza, który często posługiwał się identycznym sformułowaniem “translacja snu na język literatury”. Ta romantyczna idea była też oczywiście znana Schulzowi z dzieł Zygmunta Freuda.

Z kolei terminologia muzyczna jest jednym z najważniejszych motywów leksyki w utworach Schulza. Mówiąc w skrócie: formą istnienia natury w opowiadaniach Schulza jest bardzo często muzyka obecna także na poziomie kompozycji utworów, w których poszczególne obrazy i motywy powtarzają się i zanikają w rozmaitych słownych modulacjach i tonacjach. Uzasadnienie tej koncepcji można także odnaleźć w *Narodzinach tragedii*. Nietzsche pisał bowiem o “zdolności muzyki do odrodzenia mitu” i w takiej funkcji – jako regeneracji mitu na

³⁵ B. Schulz *Mityzacja rzeczywistości*, cyt. za: *Szkice krytyczne*, s. 11-12. Por. “[Wędrowiec] grzebie melancholijnie laseczką w gruzie: problemy i problemy, szczątki, ułamki i fragmenty problemów. Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wygrzebuje się, gramoli i kuśtyka samotnie przez śmietniko. Jeszcze jest w tych rudymentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia. Tak powstają dziwolągi. Wędrowiec cieszy się i zanoszą się cichym śmiechem, gdy te dziwotwory spierają się ze sobą o zamienione głowy. Zaciera ręce, gdy mu się uda wywołać powszechny zamęt, maskaradę nieporozumień, wieżę babel idei. Z rozkoszą bawi się w arbitra i rozsądza spory między tymi widmami problemów, rozsądza je najopaczniej, ze złą wolą, z jedyną intencją do prowadzenia sprawy do absurdu. niby to rewindkuje rozkradzione członki na rzecz skrzywdzonej idei, ale biada faworyzowanej. Udusi ją wnet w nadmiarze zrewindykowanej treści” (*Wędrowki sceptyka*).

³⁶ NT, s. 22.

poziomie języka – muzyczność istnieje u Schulza. Powtarzanie słów i wątków, rytmizacje, leksyka muzyczna – wszystkie te zabiegi mają u Schulza sens odnowicielski, zgodnie z podtytułem książki Nietzschego *Odrodzenie tragedii z ducha muzyki*.

Mit w *Narodzinach tragedii* – pisze Nietzsche – “mówi w przenośniach”³⁷. Tego samego określenia używa wielokrotnie narrator opowiadań Schulza, uzasadniając niezwykłą ilość metafor w języku swojej prozy, które są, według niego, stylistycznym sposobem osiągnięcia mityzacji rzeczywistości³⁸.

Sztuka osiąga jedność z istnieniem – pisze Nietzsche – “w krótkich okamgnieniach”.³⁹ Ta idea mogłaby z kolei tłumaczyć sformułowanie Schulza, że “poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”⁴⁰.

Zdumiewające jest podobieństwo koncepcji procesu twórczego u obu autorów. Nietzsche powołując się na Schillera pisał: “Jest we mnie najpierw uczucie bez określonego i jasnego przedmiotu; ten powstaje dopiero później. Poprzedza go pewien muzyczny nastrój duszy, a po nim dopiero następuje idea poetycka”⁴¹.

Schulz pisał identycznie:

Nie wiadomo właściwie, co nazwać tematem przy tym sposobie krystalizowania treści. Właściwym tematem, a więc ostatecznym surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis* i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji. Mimo to posiada on całkiem określony klimat, wyznaczający ściśle gatunek treści osadzającej i nawarstwiającej się na nim. Im bardziej ten bezcielesny związek jest *ineffabilis*, tym większa jest jego chłonność, tym wyraźniejszy tropizm i tym silniejsza pokusa zaszczepienia go na materiale, w którym by się zrealizował. Np. pierwszym załączkiem moich Ptaków było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej. To migotanie posiadało jednak wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawieczność, pretensję do wyrażenia sobą świata. Pierwszym załączkiem Wiosny był obraz albumu z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji, atakujący ładunkiem dającej się domyślić treści. Ten stan, jakkolwiek treściowo ubogi, daje mi

³⁷ NT, s. 114.

³⁸ Zob. W. Bolecki *Poetycki model prozy...*

³⁹ NT, s. 115.

⁴⁰ B. Schulz *Mityzacja rzeczywistości...*

poczucie konieczności, legitymację do snucia, pewność legalności całego procesu. Bez tego fundamentu byłbym wydany na łup wątpliwości, miałbym poczucie blagi, dowolności i nieautentyczności tego, co tworzę.⁴²

Podobnie jak u Nietzschego kategorie filozofii sztuki Schulza, np. dzieciństwo (oraz idea “dojrzewania do dzieciństwa”), nie mają charakteru biologicznego, lecz światopoglądowy⁴³. "Elementy tego mitologicznego idiomu wypływają z owej mrocznej krainy wczesnych fantazji dziecięcych, przeczuc, leków, antycypacji owego zarania życia, które stanowi kolebkę mitycznego myślenia”⁴⁴.

Tak jak wcześniej wspomniałem, schulzowskiej recepcji idei Nietzschego nie należy rozpatrywać jedynie jako dosłownych nawiązań do pism autora *Narodzin tragedii* (choć są i takie). Znaczna część tych idei stała się bowiem obiegowymi składnikami piśmiennictwa modernizmu (zwłaszcza w jego nurcie symbolistycznym – przykładem polskim mogą być wiersze Leśmiana). Jednak twórczość Schulza w tej perspektywie warta jest uwagi z jeszcze jednego powodu. Schulzowska recepcja nietzschizmu różni się bowiem zasadniczo od jego najbardziej rozpowszechnionych i charakterystycznych realizacji. Schulz nie tylko wkomponował ją we własną, oryginalną koncepcję literatury i sztuki, ale przede wszystkim odrzucił jej najbardziej znane rozumienia – “woli mocy”, “przeszacowania wszystkich wartości”, “nadczołowieka”, krytyki chrześcijaństwa etc. W recepcji Schulza nietzscheanizm staje się bowiem składnikiem filozofii istnienia, bytu, żywiołu natury etc. Jest to zapewne nietzscheanizm przefiltrowany przez idee Bergsona, ale jeśli by szukać dla niego jakichś interpretacyjnych paralel, to można by zapewne wskazać tę interpretację Nietzschego, której dokonał Heidegger.

V

Moja interpretacja filozofii sztuki Brunona Schulza wymaga jeszcze dwóch uzupełnień. Po pierwsze – jak kiedyś napisałem – estetycznym źródłem twórczości Schulza jest tradycja groteski wczesnego modernizmu, to znaczy tego jej nurtu, który nazywany jest secesją lub *Art*

⁴¹ NT, por. s. 41, 42, 74, 75.

⁴² W *pracowniach pisarzy*, cyt. za: B. Schulz *Szkice krytyczne...*

⁴³ Por. NT, s. 76.

⁴⁴ Schulz “*Exposé*” o *Skleпах cynamonowych...*

*Nouveau*⁴⁵. W typowych dla niej hybrydycznych połączeniach roślin, zwierząt i ludzi, w zamiłowaniu do przedstawiania postaci mitologicznych, szczególnie misteriów eleuzyńskich, postaci Selenów, satyrów czy Dionizosa, Schulz odnalazł kontynuację filozofii kultury sformułowaną przez Nietzschego w *Narodzinach tragedii*. Co ma wspólnego dionizyjskość z “grzesznymi manipulacjami” i *principium individuationis*? Żywioł dionizyjski to “upojenia pełna rzeczywistość, która również na jednostkę nie zważa, lecz nawet stara się indywiduum zniweczyć i wyzwolić mistyczne uczucie jedności”⁴⁶. Pogański orszak Dionizosa to tradycja mitologicznej groteski, której centralnym motywem są najróżniejsze hybrydy: ludzi-zwierząt, zwierząt-zwierząt, ludzi-roślin etc. Wszystkie te hybrydy były pojęciowymi i ikonicznymi obrazami idei jedności i nieustannej metamorfozy bytu, której echo słyhać wyraźnie także w Schulzowskim sformułowaniu: “Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statutowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Ta wędrówka form jest istotą życia”⁴⁷.

Jednakże z drugiej strony, interpretacja moja pomija obecność w twórczości Schulza tradycji judaistycznej – najbardziej wyraziście obecnej na rysunkach i w grafikach pisarza. Niewątpliwie wizualizacja kultury żydowskiej na rysunkach i obrazach Schulza jest zdecydowanie wyraźniejsza niż motywy secesyjnej groteski i rzecz jasna trudno się w obrazach Schulza dopatrzeć jakichkolwiek aluzji do *Narodzin tragedii*. Czy w tych dwóch interpretacjach nie ma więc sprzeczności? To pytanie musi być postawione tym bardziej, że jedyna jak dotąd całościowa interpretacja dzieła Schulza, której autorem jest Władysław Panas, opiera się na tezie, że twórczość Schulza wywodzi się z symboliki kabały, a szczególnie z tej jej odmiany, którą stworzył żydowski mistyk Izaak Luria. Zdaniem Panasa, leksyka Schulza oraz kosmogeniczna wizja wpisana w jego utwory tłumaczą się poprzez symbolikę kabały i charakterystyczną dla niej topikę mesjańską. Panas wskazuje ją w tych utworach, które ja z kolei łączę z filozofią Nietzschego. Mówiąc w największym skrócie: esej *Mityzacja rzeczywistości*, opowiadania *Noc lipcowa*, *Sierpień* czy *Wiosna* są w mojej interpretacji literackimi realizacjami “światopoglądu

⁴⁵ Zob. Hasło *Groteska, groteskowość* w: *Słownik literatury Polskiej XX wieku* oraz mój artykuł *Schulz-Witkacy, Witkacy-Schulz...*

⁴⁶ NT, s. 27.

⁴⁷ B. Schulz, *do S.I. Wikiewicza*, przedr. w: *Opowiadania, eseje, listy...*

dionizyjskiego”⁴⁸, w interpretacji Panasa – topiki mesjańskiej. Pytanie zatem brzmi: co było rzeczywistą inspiracją schulzowskiej koncepcji literatury: nietzscheanizm czy mesjanizm kabały? Obu interpretacji, rzecz jasna, pogodzić się nie da, ale może zasada ich paradoksalnego współistnienia jest dokładnie taka sama jak falowej i korpuskularnej teorii światła. Nie ma jednak sprzeczności w pozytywnej odpowiedzi na konsekwencje obu tych interpretacji. W topice mesjańskiej, którą Schulz wizualizował w swoich grafikach i którą perfekcyjnie udokumentował Władysław Panas, łatwo bowiem odnaleźć także sensory charakterystyczne dla topiki dionizyjskiej. Dionizos i Mesjasz – to bowiem w świecie Schulza dwa symbole kosmicznej odnowy świata, święta wiosny, oczyszczenia, odrodzonej wegetacji, wiecznego powrotu i “zbawienia świata”⁴⁹. A oczekiwanie na ten moment to ukryty temat i zarazem ukryta symbolika wszystkich utworów Schulza.

⁴⁸ Takie tematy jak wiosna, szczyt lata (noc lipcowa, sierpień) to centralne kategorie czasu dionizji. *Światopogląd dionizyjski* to tytuł artykułu Nietzschego, s. 53-79.

⁴⁹ Wyrażenie Schulza charakteryzujące postać Jakuba: “Pisane było temu srodze doświadczonemu przez los mężowi pielęgnować medytacje o zbawieniu świata pośród tępego i obojętnego otoczenia, nieczulego na jego metafizyczne troski, załamać się nieomal pod naporem misji metafizycznej”, B. Schulz, “*Exposé*” o *Sklepiach cynamonowych*, z niemieckiego tłumaczył J. Ficowski, w: Schulz *Księga listów*, zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1975, s.177-178.

VI

Twórczość Schulza, obok dzieł Bolesława Leśmiana, Wacława Berenta, Witolda Gombrowicza, Witkacego, Jarosława Iwaszkiewicza czy Zofii Nałkowskiej należy do najwybitniejszych osiągnięć dojrzałego modernizmu. Każdy z tych pisarzy znajdował w pismach Nietzschego inny typ inspiracji. **Leśmian czytał Schulza przez Bergsona, Nałkowska i Gombrowicz**, czytali Nietzschego poprzez Schopenhauera⁵⁰, ale to trochę inny temat. Filozofia Nietzschego – jak i cała problematyka wczesnego modernizmu – nie była jednak popularna w Polsce w latach trzydziestych. To może wyjaśnia, dlaczego nietzscheanizm Schulza nie był wówczas zauważony, a jego literackie konsekwencje po prostu odrzucano. Schulz był przecież przez wielu krytyków uznany nawet za pisarza anachronicznego – za epigona secesji. Klimatowi literatury polskiej lat trzydziestych bardziej odpowiadał bowiem inny filozof niemiecki, którego filozofia była całkowitym zaprzeczeniem myśli Nietzschego.

Tym filozofem był Immanuel Kant i jego koncepcja podstaw metafizyki moralności⁵¹.

*

Kolejne pokolenia czytelników próbują wpisać twórczość Schulza w takie opozycje modalne, jak: soma–psyche; sadyzm–masochizm; herezja–ortodoksja; pewność–niepewność; etyka–niemoralność; przypuszczenie–pewność, humanizm–antyhumanizm; dialog–monolog; Religia–gnoza;. Jednak modalność schulzowskiej filozofii sztuki unieważnia te opozycje, ponieważ Schulz bierze je w nawias – tak jak **słowo “ojciec”, a więc bohatera** swoich opowiadań, którego status opatruje cudzystłowem⁵². Twórczość Schulza jest bowiem antypsychologiczna, antyfreudowska, antybiologiczna nie dotyczy bowiem faktów, lecz – jak ją sam Schulz określił – “innej dymensji ducha”⁵³.

Zapewne także w jakimś stopniu z *Narodzin tragedii* wywodzi się najważniejsza modalność w koncepcji sztuki Schulza – ironia. W swoich sławnych komentarzach Schulz podkreślał, że w jego opowiadaniach obecna jest “zasada panmaskarady”.

⁵⁰ Jarzębski wywodzi koncepcje Schulza także z filozofii Schopenhauera, ale tezy tej nie uzasadnia.

⁵¹ Piszę o tym w szkicu *Czas, przypadek i metafizyka moralności (Straszny czwartek w domu pastora K.L. Konińskiego)*, “Arkusz” 2003 nr 4.

⁵² W centrum akcji widzimy “ojca”, zagadkową postać, kupca z profesji, który przewodząc gromadzie ciemnych i ryzowłosych subiektów, stoi na czele sklepu materiałów bławatnych. (s. ...) Pisane było temu srodze doświadczonemu, prześladowanemu przez los mężowi pielegnować samotnie swe medytacje o zbawieniu świata pośród tępego i obojętnego otoczenia, nieczulego na jego metafizyczne troski, załamać się nieomal pod naporem misji metafizycznej. “*Exposé*” o *Skleпах cynamonowych*.

Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko defunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach życia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statutowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony. [...] Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości – nie potrafię powiedzieć. Twierdzę tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie tkanki.⁵⁴

Motyw maskarady jako formy objawiania się bytu jest obecny w *Narodzinach tragedii*. Nietzsche pisał, że “bohaterowie mają tylko podrabiane, maskowane namiętności i wygłaszają tylko podrabiane, maskowane mowy”⁵⁵.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Idee, metafory, wizje *Narodzin tragedii* ukształtowały wiele utworów europejskiego modernizmu. W literaturze polskiej – przed Schulzem – najważniejszą były *Żywe kamienie* Berenta (i twórczość Leśmiana). Natomiast w piśmiennictwie rosyjskim – poza bliskim

⁵³ “*Exposé*” o *Sklepiach Cynamonowych*, s. 5.

⁵⁴ B. Schulz do S.I. Witkiewicza, cyt za: *Opowiadania...*

⁵⁵ NT, s. 77.

Schulzowi nurtem literackiego symbolizmu⁵⁶ – koncepcja kultury przedstawiona w *Narodzinach tragedii* została w całości i w szczegółach powtórzona w dwóch książkach M. Bachtina *Poetyka powieści Dostojewskiego* i *Twórczość F. Rabelais*. Dziś nie ma już wątpliwości, że nadrzędne opozycje w koncepcjach Bachtina (homofonia–polifonia; kultura oficjalna–karnawał) są dosłownymi powtórzeniami podstawowych idei Nietzschego: opozycji kultury appolińskiej i dionizyjskiej – narodzin tragedii z ducha muzyki...⁵⁷. Ale to już trochę inna historia.

⁵⁶ Zob. Głowiński *Maska...*; B.G. Rosenthal *Nietzsche in Russia...* oraz *Introduction* w: *Nietzsche and Soviet Culture...*, s. 1-32.

⁵⁷ Zob. J.M. Curtis *M. Bakhtin, Nietzsche and Russian Pre-Revolutionary Thought*, w: *Nietzsche in Russia...*, s. 331-354; B. Groys *Nietzsche's influence on the non-official culture of the 1930s.*, w: *Nietzsche and Soviet Culture...*, s. 367-389.