

[inicjacje schulzowskie]

Błażej Szymankiewicz: Mitomani (nie)rzeczywistości. Bruno Schulz i Max Blecher – próba porównania

„Poeta robi z siebie jasnowidza przez długie, bezmierne i wyrozumowane rozregulowanie wszystkich zmysłów. Wszystkie postacie miłości, cierpienia, szaleństwa; sam znajduje i wyczerpuje wszelkie trucizny, aby zachować z nich kwintesencję. Niewysłowiona tortura, do której potrzeba mu całej wiary, całej nadludzkiej siły i od której staje się wielkim chorym, wielkim przestępcą, wielkim potępionym – i najwyższym Mędrce! – Bo dochodzi do nieznanego! Kultywował przecież swoją duszę bardziej niż ktokolwiek inny! Dochodzi do nieznanego i kiedy, oszalały, traci na koniec rozeznanie swoich wizji, wtedy je zobaczy! Niech się na śmierć zamęczy skacząc przez rzeczy niesłychane i nie nazwane; przyjdą inni straszliwi pracownicy; zaczną od horyzontów, gdzie tamten stracił siły”.

Arthur Rimbaud¹

„przyjdą inni
straszliwi
pracownicy”

Dziwny sen Maxa Blechera. O Zdarzeniach w bliskiej nierzeczywistości

Dziełem, w którym w najpełniejszej i najczystszej postaci realizuje się ideowe i formalne nowatorstwo Maxa Blechera (na tle ówczesnej literatury rumuńskiej), są *Zdarzenia w bliskiej nierzeczywistości*. Dariusz Sośnicki w tekście poświęconym tej powieści stwierdził, że „bez choro-

1 List Arthura Rimbauda do Paula Demny'ego z 15 maja 1871, tłum. A. Międzyrzecki. Zob. A. Rimbaud, *List jasnowidza*, tłum. J. Hartwig i A. Międzyrzecki, w: idem, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, oprac. A. Międzyrzecki, Kraków 1993, s. 303.

choroba
katalizatorem

by prawdopodobnie nie byłoby Blechera-pisarza”². Jest to oczywiście jedynie przypuszczenie. Wydaje się, że choroba i związane z nią cierpienia były tylko katalizatorem³, który przyspieszył proces twórczy. Bez pewnej elementarnej wrażliwości oraz daru obserwacji człowiek nie może zostać pisarzem⁴ – to one leżą u podstaw zachwytu bądź przerażenia rzeczywistością, które później zostaną opisane. Blecher swoją twórczością nawiązywał do wczesnego modernizmu i psychologizmu, kładąc nacisk na przeżycia wewnętrzne oraz inspirując się współczesnym mu surrealizmem. Był przede wszystkim dzieckiem swoich czasów, dojrzałym (choć młodym) pisarzem nowoczesnym, przedstawicielem środkowoeuropejskiej „nowoczesności krytycznej”⁵. Właśnie w ten szerszy, środkowoeuropejski kontekst literacki proponuję wpisać zarówno jego, jak i Schulza.

„Jak dotąd nigdy niczego nie napisałem z takim zapałem” – donosił Blecher w liście do Saśy Pany⁶, mając na myśli swoją pierwszą książkę prozatorską. *Zdarzenia w bliskiej nierzeczywistości* wymykają się podstawowym kategoriom genologii literackiej i należy je uznawać za powieść w bardzo swobodnym rozumieniu tego terminu. Zamiast rozwijającej się chronologicznie akcji czytelnik zastanie tutaj raczej rozproszony kalejdoskop niewielkich wydarzeń, wyobrażeń, refleksji i snów. To wszystko zostaje przedstawione w formie gwałtownej, osobistej spowiedzi narratora, z tyloma niewątpliwie autobiograficznymi rysami, że można tę książkę uznać za swoistą metafizyczną autobiografię⁷.

metafizyczna
autobiografia

Bohater *Zdarzeń*, przeżywając i próbując zrozumieć rzeczywistość, doświadcza zarówno ekstazy, jak i trwogi. Ambivalencja i sinusoidy nastrojów wyznaczają kompozycję powieści. Ta proza w zasadzie nie ma fabuły – jest to w istocie ciąg wydarzeń opisywanych bardzo plastycznie, czasem niemal surrealistycznie. Zdolność do tworzenia takich sugestyw-

- 2 D. Sońnicki, *Trochę dziwny chłopak*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4534-troche-dziwny-chlopak.html> (dostęp: 26.01.2014).
- 3 Chorobę można tutaj rozumieć także jako wyobcowanie, narzuconą i niezawinioną alienację. Schulz z kolei „samotność traktował zarówno jako szczególny przypadek swej egzystencji, jak i niezbędny warunek kreacji artystycznej [...] a zatem swoisty katalizator twórczości” (hasło *Artysta*, w: *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 25).
- 4 Jerzy Speina tak pisał o Schulzu: „Wyostrome spojrzenie na świat, swoista nadwrażliwość, szukająca ujścia w tropieniu zjawisk patologicznych, wreszcie pamięć – uczyniły z Schulza pisarza. Tak jak Proust, autor *Sklepów cynamonowych* w równym stopniu kierować się będzie chęcią utrwaleń wszystkich swoich obserwacji poczynionych w odległej przeszłości, jak i dążeniem do wyrażenia własnej osobowości, swojego «ja». Stąd znamienna dla Schulza wyłączność przeżyć estetycznych” (*Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 32).
- 5 Termin Michała Pawła Markowskiego. Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- 6 Podaję za: H. Janovská, *Metafizické autobiografie Maxe Blechera*, w: M. Blecher, *Přihody z bezprostředního neskutečna, Zjizvená srdce*, přeložila H. Janovská, Praha 1996, s. 292.
- 7 Ibidem.

nych impresji wyróżnia Blechera i stawia go niejako w jednym szeregu z Schulzem. Jego dzieło jest silnie naznaczone podziwem dla surrealizmu. „Moim ideałem jest pisać tak, abym przeniósł do literatury owo napięcie, które emanuje z obrazów Salvadora Dalego. Chciałbym dorównać ich chłodnemu, wyraźnie czytelnemu, istotowemu szaleństwu” – napisał w liście do Saży Pany⁸.

Ciąg obrazów i rozważań spływający w sposób pozornie niekontrolowany został jednak bardzo dokładnie przemyślany. Całe dzieło jest zamknięte w pewnej ramie, w której w logicznej kolejności rozwijają się pojedyncze „zdarzenia” – wspomnienia lata i jesieni⁹ tego roku, gdy narrator miał dwanaście lat i właśnie przechodził z dzieciństwa w trudny okres dojrzewania. Można zatem pokusić się o rekonstrukcję i założyć, że akcja utworu dzieje się na początku lat dwudziestych XX wieku, w miasteczku położonym gdzieś na rumuńsko-mołdawskim pograniczu. Zarówno Schulz, jak i Blecher przywołują w swojej twórczości dzieciństwo spędzone na prowincji. W jednym i drugim przypadku są to narracje problematyczne – trudno określić, czy pisane z perspektywy dziecka, czy może z zachowaniem temporalnego dystansu¹⁰. Główną różnicą wydaje się stosunek pisarzy do okresu dzieciństwa i adolescencji. U Schulza jest on zasadniczo pozytywny, okres ten stanowi bowiem ważny składnik jego programu pisarskiego i projektu egzystencjalnego¹¹. U Blechera natomiast małomiasteczkowe dzieciństwo przemija w atmosferze nieustannej banalności, nudy i zniechęcenia rzeczywistością – jedyną odskocznią od tego stanu są dla głównego bohatera stany określane mianem „kryzysów”. Jednak i one mijają bezpowrotnie tuż po okresie dojrzewania: „Kiedy wkroczyłem w wiek dorosłości, nie miewałem już «kryzysów», ale ów stan zamroczenia, który je poprzedzał, i następujące po nim uczucie głębokiej bezużyteczności świata stały się poniekąd moim na-

zarówno
Schulz,
jak i Blecher

8 Ibidem, s. 297.

9 Anna Czabanowska-Wróbel stwierdza: „Ulubioną porą Schulzowskiego narratora jest chyba przełom lata i jesieni” (*„Powtórne dzieciństwo” w prozie Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Tysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 130). To oczywiście literacki przypadek, jedna z wielu zbieżności w utworach Schulza i Blechera.

10 O problematyce dzieciństwa w twórczości Schulza pisali m.in.: A. Czabanowska-Wróbel, op. cit.; J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000; J. Speina, *Mitologia dzieciństwa*, w: idem, *Bankructwo realności*, s. 15–51.

11 J. Jarzębski, op. cit., s. 153. Schulz w liście do Andrzeja Pleśniewicza pisał: „To, co pan mówi o naszym sztucznie przedłużonym dzieciństwie – dezorientuje mnie trochę. Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki leży na sercu, jest powrotem, dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość” (B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 73. Dalsze cytaty z tego wydania oznaczam w tekście skrótami K1 wraz z numerem strony).

turalnym stanem. Bezżyteczność wypełniła zakamarki świata niczym płyn, który rozlewa się we wszystkich kierunkach, a niebo nade mną, niebo wiecznie poprawne, absurdalne i nieokreślone, przybrało własny kolor rozpaczony¹².

Bohatera tej „metafizycznej autobiografii” dotykają napady oszalańcujących omdleń, podczas których częściową utratę świadomości wynagradza nieprzeciętna spostrzegawczość. Owe kryzysy są wywoływane przez określone miejsca, „przekłete przestrzenie” w mieście lub wewnątrz pomieszczeń. Nie chodzi tutaj o chorobę, ale raczej o naturalny stan istoty dręczonej materialnością świata. W trakcie kryzysów rzeczy tracą swą ostrość, stają się niespójne i objawiają się w swojej prawdziwej postaci. Kryzys to po prostu naturalny stan istoty ponadprzeciętnej, wymykającej się pospolitości. Dla Blechera dojrzwienie ma charakter ambiwalentny: z jednej strony to okres pełen udreki, metafizycznej nudy i pustki, z drugiej – to jedyny czas, w którym można zachwycić się rzeczywistością. Bohater w trakcie kryzysów zachłystuje się światem, tonie w nim, w wielu przypadkach jest to doświadczenie ekstatyczne.

Punktem wyjścia całego utworu i rozważań narratora jest pytanie: „Kim i gdzie właściwie jestem?”, które autor zadaje już w pierwszym zdaniu, cały łańcuch wspomnień zaś, kolejno wydobywanych z pamięci, ma udzielić na nie odpowiedzi. Ostatnie strony książki zawierają jednak konkluzję, że nie sposób odkryć sensu własnej egzystencji, tak samo jak nie można zrozumieć otaczającego nas świata. Kwestie określenia własnej tożsamości i „bycia-w-świecie” stają się rudymmentarnym tematem tej prozy. Autor uprawia tutaj swego rodzaju protoegzystencjalizm – zdaje się wpisywać w myśl i wrażliwość pisarzy tworzących i debiutujących niemal równoległe z nim, Jeana-Paula Sartre’a czy Henry’ego Millera. Twórcy ci uważali, że rzeczywistość jest nie do zniesienia i podobnie mniema bohater Blechera. Jednak w przeciwieństwie do młodego Sartre’a, u Blechera nie występuje „odruch wymiotny” – przerażenie rzeczywistością nierzadko prowadzi tutaj do ekstatycznych zachwytów.

Lejtmotywnym *Zdarzeń* jest nieustanna obecność śmierci. Zaskakujące, jak wielu zgonów był świadkiem dwunastoletni chłopiec w ciągu jednego lata i jesieni. Od zupełnie przypadkowego udziału w ekshumacji młodej dziewczyny i pogrzebie dziecka jednego z wędrownych fotografów, poprzez własną próbę samobójczą, aż do śmierci Eddy, kobiety, w której platonicznie się zakochuje¹³.

udreka
i ekstaza
Blechera

proto-
egzystencjalizm

12 M. Blecher, *Zdarzenia w bliskiej nierzeczywistości*, tłum. J. Kornaś-Warwas, Sejny 2013, s. 16. Dalsze cytaty oznaczam w tekście skrótem Zd wraz z numerem strony.

13 „Kim była Edda? Czym była Edda? Po raz pierwszy widziałem siebie na zewnątrz, ponieważ w obecności Eddy było to pytanie o sens mojego życia. Głębsze i bardziej autentyczne wstrząsnęło mną w chwili

We wspomnieniach początków dojrzewania nie może zabraknąć miłości ani seksu. Platoniczne uczucie i erotyzm u Blechera nierozzerwalnie wiążą się z fizycznym cierpieniem¹⁴. Zakochanemu chłopcu sprawia rozkosz rozdrapanie sobie twarzy o ostre włosie pluszowego fotela w obecności ukochanej czy śledzenie nieznanym kobiecie, a później klęczenie całymi godzinami w bolesnym zdrętwieniu przed jej domem. Skutkiem tego cielesnego cierpienia jest jednak wyłącznie żal, upokorzenie i ośmieszenie. Ten rodzaj psychicznego masochizmu byłby z pewnością bliski Schulzowi – wystarczy przypomnieć sobie scenę z *Traktatu o manekinach*, w której Adela upokarza Jakuba¹⁵. U Schulza wygląda to w ten sposób:

„W chwili gdy mój ojciec wymawiał słowo «manekin», Adela spojrziała na zegarek na bransoletce, po czym porozumiała się spojrzeniem z Poldą. Teraz wysunęła się wraz z krzesłem o pięćdziesiąt centymetrów naprzód, podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją jak pyszczek węża.

Tak siedziała przez cały czas tej sceny, całkiem sztywno, z wielkimi, trzepoczącymi oczyma, pogłębionymi lazurem atropiny, z Poldą i Paulina po obu bokach. Wszystkie trzy patrzyły rozszerzonymi oczyma na ojca. Mój ojciec chrząknął, zamilkł, pochylił się i stał się nagle bardzo czerwony. W jednej chwili lineatura jego twarzy, dopiero co tak rozwichrzona i pełna wibracji, zamknęła się na spokojniakich rysach.

On – herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia – złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął. A może wymieniono go na innego. Ten inny siedział sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczonej oczyma. Panna Poldą podeszła i pochyliła się nad nim. Klepiąc go lekko po plecach, mówiła tonem łagodnej zachęty: – Jakub będzie rozsądny, Jakub posłucha, Jakub nie będzie uparty. No, proszę... Jakub, Jakub...

Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał jak języzek węża. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód, jak automat, i osunął się na kolana. Lampa syczała w ciszy, w gęstwinie tapet biegły tam i z powrotem wymowne spojrzenia, leciały szepoty jadowitych języków, gzygaki myśli...”¹⁶.

jej śmierci; jej śmierć była moją śmiercią i we wszystkim, co odtąd robię, we wszystkim, co przeżywam, bezruch mojej przyszłej śmierci jest zimną i ciemną projekcją, tak jak to widziałem u Eddy” (Zd 113).

¹⁴ H. Janovská, op. cit., s. 297.

¹⁵ „Funkcja, którą Adela – jako kobieta – pełni, to zakorzenianie wyobcowanego mężczyzny w rzeczywistości. Ceną, jaką każe sobie płacić, jest absolutne podporządkowanie, graniczące często z unicestwieniem”. Zob. więcej: hasło *Adela*, w: *Słownik schulzowski*, s. 13–14.

¹⁶ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1957, s. 62–63. Dalsze cytaty z tego wydania oznaczam odpowiednio jako Sc dla *Sklepow cynamonowych* oraz Spk dla *Sanatorium pod Klepsydrą*, wraz z numerem strony.

U Blechera zaś odwrotnie – upokorzony bohater musi wstać z kłęczek, ale wydzźwięk kobiecych słów pozostaje ten sam. Scena znów jest długa, myślę jednak, że warta przytoczenia:

„Śledziłem nieznane kobiety w ogrodzie, chodząc za nimi krok w krok, dopóki nie wróciły do siebie do domu, gdzie zostawałem za zamkniętymi drzwiami, załamany, zdesperowany. Pewnego wieczoru odprowadziłem jakąś kobietę aż do progu jej mieszkania. [...]

Z nagłym, nieoczekiwanym w sobie zapałem otworzyłem furtkę i zakradłem się za kobietą na podwórze. Tymczasem, nie spostrzegłszy mnie, kobieta weszła do domu i pozostałem sam na środku alejki. Dziwny pomysł przyszedł mi do głowy...

W ogrodzie znajdował się klomb kwiatów. W jednej chwili znalazłem się w jego środku i klęcząc z ręką na sercu, odkryty, przyjąłem błagalną pozycję. Oto czego chciałem: zostać tak jak najdłużej, nieruchomy, skamieniały pośrodku klombu. Od dawna dręczyło mnie pragnienie, by popełnić absurdalny czyn w kompletnie obcym miejscu, i teraz przyszło mi to spontanicznie, bez trudu, niemal jako radość. Wieczór brzęczał ciepło wokół mnie i przez pierwsze chwile czułem ogromną wdzięczność dla siebie samego za odwagę podjęcia takiej decyzji.

Postanowiłem tkwić w całkowitym bezruchu, nawet jakby nikt mnie nie przegonił i musiałbym pozostać tak do następnego dnia rano. Powoli skostniały mi ręce i nogi i moja pozycja zyskała wewnętrzną skorupę bezkresnego spokoju i nieruchomości. [...] Drzwi otworzyły się i ktoś wszedł do ogrodu, podczas gdy gruby głos z domu zawołał: – Zostaw go w spokoju, sam sobie pójdzie.

Kobieta, którą śledziłem, podeszła do mnie. Była teraz w podomce, z rozpuszczonymi włosami i w pantoflach. Patrzyła mi w oczy i przez kilka sekund nic nie powiedziała. Pozostawaliśmy tak oboje w milczeniu, w końcu położyła mi rękę na ramieniu i powiedziała łagodnie: – No... skończyło się już.

Jakby chciała mi dać do zrozumienia, że pojęła mój gest i że pozostała przez jakiś czas w milczeniu właśnie po to, by pozwolić mu dokonać się na swój sposób. To spontaniczne zrozumienie rozbroiło mnie. Podniosłem się i otrzepałem z pyłu spodnie. – Nie bołą cię nogi? – zapytała mnie. – Ja nie mogłabym ustać tyle czasu nieruchomo...

Chciałem coś powiedzieć, ale zdołałem jedynie wymamrotać «Dobry wieczór» i odszedłem pospiesznie. Wszystkie moje rozpacze ponownie wyły we mnie boleśnie” (Zd 75–76).

Także kolejność zdarzeń nie jest przypadkowa. Po miłości następuje śmierć, po opisie pogrzebu opis ślubu (stworzony za pomocą niemal tych samych słów). Miłość i seks są nierozzerwalnie spójone z bólem, cierpieniem i śmiercią – w prozie Blechera Eros zawsze łączy się z Tanatosem.

Porównując Schulza z Blecherem, można by zaryzykować stwierdzenie, że pierwszy z nich wyróżnia się oryginalną filozofią, własną kosmogonią i literackim obrazem świata. A drugi? Czy był nazbyt młody i niedojrzały intelektualnie, aby sprostać temu zadaniu? Wydaje się, że wręcz przeciwnie. Schulz był prowincjuszem, niepozornym nauczycielem rysunku, który czasem dążył do „centrum”, Blecher przy nim jawi się niemal jako światowiec (choć przykuty do łóżka z powodu choroby), świetnie wykształcony młodzieniec prowadzący korespondencję z takimi osobistościami, jak Martin Heidegger, André Gide czy André Breton. Choć młodszy od niego o całe pokolenie, również zbudował swoistą filozofię, być może mniej wyrazistą niż projekt Schulza, lecz przez to pozostawiającą czytelnikom i badaczom wiele możliwości interpretacyjnych.

provincjusz?
światowiec?

Na czym więc polega poczucie rzeczywistości Blechera? Zostaje to wyjaśnione (choć mgliście) na ostatnich stronach opowieści. Bycie człowiekiem to dziwna przygoda, a świat to osobliwy sen, czy może raczej koszmar, z którego nie jesteśmy w stanie się wybudzić: „Wokół mnie powróciło życie, którym będę żyć do następnego snu. Obecne wspomnienia i bóle ciążą we mnie, chcę stawić im opór, aby nie wpaść do ich snu, skąd możliwe, że już nigdy nie wrócę... Miotam się teraz w rzeczywistości, krzyczę, błagam, by ktoś mnie obudził, bym obudził się w innym życiu, w moim prawdziwym życiu. Oczywiście jest, że panuje środek dnia, że wiem, gdzie się znajduję i że żyję, ale czegoś w tym wszystkim brakuje, tak jak w moim strasznym koszmarze” (Zd 118–119).

Max Blecher to jeden z tych pisarzy, których cechowało przenikliwe, buntownicze spojrzenie na rzeczywistość. Odrzuca kondycję „zwykłego widza”, a zamiast niej przyjmuje intymną, rozedrganą perspektywę, zanurza się w dostrzegalnym świecie, aby wymyślić go na nowo. Stara się uciec od tyranii materii, która narzuca się ludzkiej percepcji. Dlatego używa retoryki ciała i zmysłów. Obciąża swoje piarstwo materialnością ciała, tak jak ciało jest obciążone niematerialnością języka. Rezultatem są zmysłowe, niemal erotyczne oględziny człowieczej kondycji w poszukiwaniu afektów i poczucia wspólnoty, autentyczności oraz integralnej tożsamości. Wszystko to przedstawia za pomocą rozbrajająco szczerzej narracji, snutej za pomocą nieskrępowanej wyobraźni.

retoryka ciała
i zmysłów

Ekstaza, materia i choroba jako obsesje

Adam Zagajewski w celnym eseju poświęconym Schulzowi zauważa: „Owo neoromantyczne przesilenie, które chciało jakiejś nieokreślonej

celne zdania
Zagajewskiego

religii, mimo że «Bóg umarł» zrodziło w Europie Środkowej wielu poetów i pisarzy metafizycznej gorączki, autorów mistycznych traktatów i powieści, porywających się na tajemnicę bytu już na pierwszej stronie. Nie trzeba dodawać, że wielu uczestników tego metafizycznego ruszenia poniosło klęskę artystyczną. Udało się nieraz tym, którzy byli spóźnieni, którzy, powolniejsi i cierpliwi od innych, doszli z czasem do własnego języka, własnej metody, własnej, prywatnej metafizyki. Takimi weteranami neoromantycznego kryzysu który apogeum osiągnął wcześniej, na przełomie stuleci – byli wybitni europejscy pisarze, na przykład Robert Musil czy nawet Rilke, kończący swe *Elegie duinejskie* już przecież w innej epoce, gdy w Paryżu pojawił się wysłannik ducha jazzu, sportu i lakoniczności, Ernest Hemingway¹⁷.

Charakterystyka pisarzy „metafizycznej gorączki porywających się na tajemnicę bytu już na pierwszej stronie” niewątpliwie pasuje do autora *Wiosny*. Jednak, co ciekawe, wydaje się o wiele bardziej adekwatna w przypadku Blechera. Rumuński pisarz rozpoczyna swoją najśłynniejszą książkę tymi słowami:

„Gdy długo patrzę w stały punkt na ścianie, zdarza mi się niekiedy, że nie wiem już, ani kim jestem, ani gdzie się znajduję. Odczuwam wtedy brak mojej tożsamości z oddalenia, jakbym stał się, przez chwilę, całkowicie obcą osobą. Ta abstrakcyjna istota i moja realna postać rywalizują o moje przekonanie” (Zd 7).

„Uporczywe pytanie «kim właściwie jestem?» żyje wtedy we mnie jak całkiem nowe ciało, które urosło w moim wnętrzu z obcą mi skórą i organami. Odpowiedzi na nie domaga się jasność głębsza i istotniejsza niż jasność mojego umysłu. Wszystko, co może burzyć się w moim ciele, burzy się, miota i buntuje mocniej i żywiej niż w codziennym życiu. Wszystko domaga się błagalnie rozwiązania” (Zd 8).

...i racja

Zagajewski miał rację – Schulz jest w pewnym sensie spadkobiercą (neo)romantyzmu, podobnie jak Blecher, którego związki z romantyzmem są niezaprzeczone (*Zdarzenia* otwiera motto zaczerpnięte z Percy’ego Shelleya¹⁸). Najważniejszą cechą o romantycznym rodowodzie, która łączy obu pisarzy, jest umiłowanie ekstazy¹⁹, Blechera zaś śmiało można określić jego rumuńskim odpowiednikiem. Projekt tożsamości ekstazy stanowi u Schulza jeden z najważniejszych termi-

17 A. Zagajewski, *Drohobycz i świat*, w: Bruno Schulz. *In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Lysiak, Lublin 1992, s. 22.

18 „I pant, I sink, I tremble, I expire”. Zob. P.B. Shelley, *Epipsychidjon*, tłum. J. Kaspróicz, Warszawa 1924.

19 J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 39.

nów egzystencjalnych²⁰ – za pomocą ekstazy i epifanii Schulz walczy z tożsamością tautologiczną, doskonałą identycznością, działa przeciwko „państwu prozy”²¹. U Blechera pojawiają się natomiast „kryzysy” narratora – ekstatyczne omdlenia, pozwalające mu na jasno-widzenie, na znalezienie się po drugiej stronie rzeczywistości, obserwowanie przedmiotów i otaczającego świata takim, jakim faktycznie jest:

„Jest to samotność czystsza i bardziej patetyczna niż wtedy. Wrażenie oddalenia świata jest bardziej klarowne i intymne: przejrzysta i delikatna melancholia, jak sen, o którym przypominamy sobie w środку nocy. Tylko ona przypomina mi jeszcze coś z misterium i lekko smutnego uroku moich «kryzysów» z dzieciństwa. Jedynie w tych nagłych zanikach osobowości odnajduję moje upadki w niegdysiejsze przestrzenie przekłete i jedynie w chwilach gwałtownego olśnienia, które towarzyszą powrotom na powierzchnię, świat jawi mi się w tej niecodziennej aurze beużyteczności i zapomnienia, która powstawała wokół, gdy ostatecznie powalały mnie halucynacyjne transy” (Zd 9).

„Ale to nie wszystko: przedmioty były owładnięte prawdziwą frenezją wolności. Stawały się niezależne nawzajem od siebie, ale ta niezależność była czymś więcej niż zwykłym odizolowaniem, towarzyszyło jej ekstatyczne uniesienie” (Zd 12–13).

Niewątpliwie jednak największą obsesją, naczelnym tematem Schulza i Blechera pozostaje materia, a jednym z jej przejawów jest problematyka cielesności. Żaneta Nalewajk w studium zatytułowanym *W stronę perspektywizmu* zauważa: „Obecność problematyki cielesności w utworach [...] Schulza, predylekcja do «mówienia o ciele» i «pisania ciałem» są znaczące: nie mają charakteru czysto ornamentacyjnego czy przypadkowego. Przeciwnie, to punkt wyjścia do sformułowania autorskiej wizji człowieka i rzeczywistości, powiązanej z koncepcją kultury, rozumieniem tożsamości, wartości czy wreszcie poznania. Uważam, że na kartach dzieł prozatorskich tych twórców za pośrednictwem aktualizacji kategorii ciała manifestują się oraz znajdują artystycznie najdoskonalszy wyraz kluczowe problemy epoki modernizmu”²².

I znowu – konstatacje Nalewajk odnoszące się do Schulza wydają się dużo bardziej adekwatne w przypadku pisarstwa Blechera. Dla obu pisarzy figury choroby i śmierci są arcyważne, stanowią centralny punkt ich światopoglądu literackiego (wywodzącego się właśnie z krytycznej

20 M. P. Markowski, *Polska literatura...*, s. 238, idem, *Powszechna rozwiązość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 76–80.

21 Idem, *Polska literatura...*, s. 239.

22 Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010, s. 12.

nowoczesności). Mieczysław Dąbrowski tak opisuje problematykę artystycznego rozumienia choroby w epoce modernizmu: „Choroba jest zatem sposobem poznawania lub: lepszego poznawania świata. Cierpienie wyszlachetnia wrażliwość nerwów, wzmacnia doznania, odwraca myśl od świata zewnętrznego i kieruje ją w stronę wnętrza, ku myśli i metafizyce. Człowiek chory, zwłaszcza gruźlik, którego nerwy wyczulone są w sposób szczególny ze względu na ciągłe stany podgorączkowe, ostrzej i dobitniej odbiera bodźce idące ze świata zewnętrznego. Artysta cierpi też głębiej niż inni, ponieważ jako natura wrażliwsza *ex definitione* lepiej odczuwa różnicę między stanem pożądanym a osiąganym, wyraźniej odbiera upływ czasu, ostrzej rozróżnia teraźniejszość, przeszłość i przyszłość. Każde pragnienie rodzi ból, ponieważ na ogół kończy się rozczarowaniem. Przy tym choroba może się objawić jako choroba ciała (bardzo w dziewiętnastym wieku rozpowszechniona gruźlica, w dwudziestym wieku rak) albo jako choroba duszy (melancholia, obniżenie nastroju, niechęć do życia, nerwice itp.)”²³.

Blecher reprezentuje w tym wypadku chorobę ciała (gruźlica kręgosłupa), Schulz zaś chorobę ducha (nawet pobieżny wgląd w jego korespondencję nie pozostawia wątpliwości, że cierpiał on na chroniczną depresję²⁴). Obaj pisarze traktują literaturę jako strategię radzenia sobie z cierpieniem. Schulz stwierdził w jednym z listów do Romany Halpern, że musi swoje życie „użytkować twórczo” (Kl 93). Zasadne wydaje mi się nazwanie obu literatów patologiami i pato-grafami, to znaczy twórcami, którzy walczą z pato²⁵ (cierpieniem, chorobą) za pomocą logosu (słowa). Blecher jako obłożnie chory człowiek, martwy za życia, manekin unieruchomiony przez dekadę w gipsie, nadaje sens dzo (biologicznemu życiu) poprzez logos, usensownienie życia w chorobie (widmo nieuchronnej śmierci), przemianę w egzystencję, bio-grafię. Nie inaczej jest w przypadku Schulza, o czym wspomina Markowski²⁶. Materia i cielesność stają się dla obu autorów tekstem i pre-tekstem do pisania. Twórczość

dwie choroby

23 M. Dąbrowski, *Dekadentyzm współczesny. Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku*, Izabelin 1996, s. 99.

24 M. P. Markowski widzi Schulza jako człowieka „w którym zderzają się dwa impulsy, dwie tendencje: melancholia i depresja” (*Powszechna rozwiąźłość*, s. 80).

25 Patologia: gr. Πάθος, *pathos* – cierpienie, -λογία, *-logia* – przyrostek tworzący rzeczowniki oznaczające gałęzie nauki. Ciekawa i przydatna w kontekście obu pisarzy jest uwaga Michała Pawła Markowskiego: „Słowo *p a t o l o g i a* użyte przez Schulza nie powinna nas zmylić dzisiejszymi, głównie negatywnymi konotacjami. Odsyła ono do greckiego źródła i oznacza szeroko pojętą «uczucio-wość» i «wrażliwość». *Pathos* to – jak podają greckie słowniki – namiętność i emocja (i tak *pathos* rozumiany jest w ramach paradygmatu romantyczno-modernistycznego), ale także, w bardziej źródłowym znaczeniu, «to, co się komuś przydarza». W tym znaczeniu doświadczenie literackie jest «patologiczne», bo pokazuje, że człowiek dzięki literaturze dotyka «głębi», które «zagrażają duszy» i które wystawiają ją na niesłychaną i nieprzewidywalną próbę” (*Polska literatura...*, s. 50).

26 Idem, *Powszechna rozwiąźłość*, s. 32–33.

tych pisarzy ma ogromny potencjał hermeneutyczny – poprzez przekształcanie nieludzkiego w ludzkie (u Schulza „zhumanizowanie niedoludzkich obszarów”²⁷) dokonuje się próba interpretacji, rozumienia, wyjaśniania (u Blechera problem z tożsamością, pytania o to, kim jestem, czym i jaki jest świat etc.). Obsesja „materii” u obu pisarzy nie dotyczy, rzecz jasna, jedynie materii żywej – u Schulza wyraźna jest fascynacja martwością, patologią²⁸, formami nieukształtowanymi, kalekimi, którym odmawia się prawa do życia. Blecher również zwracał uwagę na to, że chore i niepełno(s)prawne mogą być także z pozoru martwe rekwizyty czy przestrzenie. Obecność tych rekwizytów i przestrzeni oraz świadomość ich natury determinuje stan psychofizyczny człowieka: „W małych i nieznaczących przedmiotach: czarne pióro ptaka, banalna książeczka, stara fotografia z kruchymi i staroświeckimi postaciami, które jakby cierpiały na ciężką chorobę wewnętrzną, delikatna popielniczka z zielonego fajansu, uformowana w kształcie liścia dębu, wiecznie pachnąca starym popiołem; w prostym i elementarnym wspomnieniu okularów z grubymi soczewkami starego Samuela Webera, w takich drobnych ozdobach i przedmiotach codziennego użytku odnajduję całą melancholię mojego dzieciństwa i ową istotną tęsknotę bezużyteczności świata, który otaczał mnie zewsząd, niczym woda ze skamieniałymi falami. Surowa materia – w jej głębokich i ciężkich masach ziemi, skałach, niebie czy wodzie – lub w najbardziej niezrozumiałych formach, papierowych kwiatach, lustrach, szklanych bombkach z tajemniczymi wewnętrznymi spiralami lub malowanymi posągami – trzymała mnie zawsze, zamkniętego w więzieniu, które rozbijało się boleśnie o jej ściany i utrwalalo we mnie, bezsensownie, dziwaczną przygodę bycia człowiekiem” (Zd 37).

Rzeczą wspólną dla Blechera i Schulza jest także stosunek do czasu – Blecher manifestuje to już w samym tytule swojej książki. Jest to czas zdarzeniowy, fenomenologiczny – Blecherowskie „kryzysy” można zinterpretować jako ujmowanie rzeczy(wistości) w nawias²⁹ lub też swego rodzaju epifanie³⁰. Widać tutaj także analogię do Schulzowskiego

fascynacja
martwością

²⁷ Schulz pisze o tym w liście otwartym do Witolda Gombrowicza, Kl 72.

²⁸ Schulz w tekście *Zofia Nałkowska na tle swojej nowej powieści* pisał: „Patologia jako podkład twórczości jest zresztą bardzo szlachetną parantelą. Oznacza ona, że walka o problem toczy się w takich głębiach, w których zagraża równowadze duszy, że jego napięcie i ciężar przerasta siły człowieka” (*Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 390).

²⁹ „Zdarzenia” jako główna koncepcja narracyjna Blechera wręcz zapraszają do tego, by interpretować je w kategorii Husserlowskich fenomenów czy też odwołać się do myśli Mircei Eliadego, łączącej fenomenologię z metodą psychoanalityczno-historyczną. Koncepcje tych dwóch filozofów w interpretacji opowiadań Schulza przywołuje Jerzy Franczak w książce *Poszukiwanie rzeczywistości: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 371.

³⁰ Z kolei na obecność epifanii (które łatwo można powiązać z ekstazą i afektywnością) w twórczości Schulza zwróciła uwagę Katarzyna Kuczyńska-Koschany w tekście *Die Blendung: ciemne epifanie w prozie Schulza*, w: *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próch-

„czasu pustego”, czasu banalności, pustki i nudy, o których z persewerycyjną częstotliwością wzmiankuje Blecher, a które są według niego zasadą „zwykłej” rzeczywistości i pospolitego świata. U rumuńskiego autora, podobnie jak w prozie Schulza, akcja dzieje się między czasem pustym a niezwykłymi zdarzeniami, które trwają – jak by powiedział sam Schulz – w innej, „nieznanej dymensji”, toczą się w nierzeczywistości i w głównej mierze przybierają postać chorobliwych snów lub surrealistycznych halucynacji głównego bohatera. Włodzimierz Bolecki zauważył, iż „narrator prozy Schulza prezentuje stany rzeczy, wyglądy i jakości jako pewne zdarzenia. Tym samym w obszarze tematycznych korelatów opisu pojawiają się elementy o funkcji wyraźnie fabularyzującej narrację”³¹. Identyczna sytuacja zachodzi w przypadku Blechera. Obaj pisarze piszą też podobnie o zdarzeniach, które nie mogą się wydarzyć „do końca”:

„Czułem mgliście, że nic na tym świecie nie może dojść do końca, że nic nie może się dopełnić. Drapieżność przedmiotów, ona także się wyczerpywała. W ten sposób narodziła się we mnie idea niedoskonałości wszelkich manifestacji, nawet tych nadnaturalnych” (Zd 15).

„Język nasz nie posiada określeń, które by dozwały niejako stopień realności, definiowały jej giętkość. Powiedzmy bez ogródek: fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie odbiega od swego *definitivum*, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu” (Sc 97).

Blecher i Schulz doświadczają nieustannego napięcia między rzeczywistością a nierzeczywistością³², a ten ontologiczny konflikt staje się pożywką dla ich twórczości. Charakterystyczna dla Schulza jest przy tym swoista antropomorfizacja przestrzeni i rzeczywistości, kształtowanie jej na obraz ludzkiej anatomii i fizjonomii. Co ciekawe, dokonywał on tego zabiegu nie tylko w prozie. Schulzowskie „ciało uprzestrzennione” to ciało transcendujące, przekraczające granice „osoby”, a jednocześnie ustanawiające nową, „ontologicznie niejednorodną rzeczywistość”³³. Alek-

niak, Kraków 2013, s. 101–116. Na temat epifaniczności w literaturze nowoczesnej w ogóle pisał Ryszard Nycz (ważną rolę w tej literaturze odgrywają „opisy szczególnego rodzaju momentalnego doświadczenia [...] chwile [...] wyłączone ze zwykłego przepływu czasu” (*Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 43).

31 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej, Kraków 1996, s. 296.

32 O owym napięciu pisał Jerzy Franczak w kontekście Gombrowicza i Schulza: *IV. Liber mundi*. Bruno Schulz – „Sanatorium pod Klepsydrą”, w: idem, *Poszukiwanie realności...*, s. 311.

33 A. Ubertowska, *Cieleśna retoryka Brunona Schulza*, w: *Między słowem a ciałem. Materiały z IV Sesji Naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2001, s. 245.

sandra Ubertowska stwierdza, że należy tu mówić nie o radykalnej antropomorfizacji, lecz o „somatyzacji świata”³⁴ przez Schulza:

„Fizjonomia³⁵ już nieobecnego rozeszła się niejako w pokoju, w którym żył, rozgałęziła się tworząc w pewnych punktach przedziwne węzły podobieństwa o nieprawdopodobnej wyrazistości. Tapety imitowały w pewnych miejscach drgawki jego tiku, arabeski formowały się w bolesną anatomię jego śmiechu, rozłożoną na symetryczne członki jak skamieniały odcisk trylobita” (Spk 280).

„Zostaję w Drohobyczu, w szkole, gdzie nadal hałastra będzie wyprawiała harce na moich nerwach. Trzeba bowiem wiedzieć, że nerwy moje rozbiegły się siecią po całej pracowni robót ręcznych, rozprzestrzeniły się po podłodze, wytapetowały ściany i oplotły gęstą plecionką warsztaty i kowadło. [...] wszystko, co dzieje się na warsztatach, strugnicach itd. dzieje się poniekąd na mojej skórze” (Kl 27).

Swoiste „przedłużanie” ciała i zmysłów jest wspólne obu pisarzom. Blecher był do tego zmuszony przez chorobę, na co wskazuje klamra kompozycyjna zastosowana w *Zdarzeniach*: narrator, zamknięty w pokoju, rozpoczyna swoje rozważania o tożsamości od wpatrywania się „w stały punkt na ścianie” (Zd 7). Ta sytuacja powraca w zakończeniu powieści, co może sugerować, że bohater zamknięty był przez cały czas, a narracja to tak naprawdę reminiscencja, sen lub halucynacje. Schulza (i Blechera) nie zajmuje kwestia myślenia o ciele czy wartościowania go, ale sposób, w jaki cało jest „pisane”³⁵. Strategię obu pisarzy można zatem określić jako „ciałopisanie”. Ciało staje się, zgodnie ze światopoglądem wyznaczonym przez nowoczesność krytyczną, sferą graniczną, polem dialektycznych starć, cechuje się nieusuwalną dwuznacznością. „Gra życia i śmierci w stającym się ciele jest napięciem między tożsamością oraz różnicą, a zarazem sprzężeniem i współlistnieniem przeciwieństw” – twierdzi Nalewajk³⁶.

Przywoływanie oniryzmu w kontekście Schulza stało się już poniekąd badawczym schematem, nie sposób jednak ominąć tej kwestii także w przypadku Blechera. Rumuński pisarz, silnie inspirujący się surrealizmem, wielokrotnie powracał w swojej twórczości do motywu snu. Często pojawia się on w *Zdarzeniach*: „Gdy ponownie wychodziłem na ulicę, miałem wrażenie, że spałem głęboko. Sen trwał nadal i patrzyłem ze zdumieniem na ludzi, którzy rozmawiali ze sobą poważnie” (Zd 56); „Ogarnął mnie sen głęboki do szpiku kości” (Zd 91); „Zapadłem się w ciemności, wydrążonej nie wiem jak w taki sposób, że obudziłem się

„ciałopisanie”

34 Ibidem.

35 Ibidem, s. 247.

36 Ż. Nalewajk, op. cit., s. 47.

prawie położony na plecach ze wzrokiem wbitym w niebo” (Zd 101); „Wokół mnie powróciło życie, którym będę żyć do następnego snu” (Zd 118) etc. Motywy snu, nierealności i nadrealności to podstawowe komponenty surrealizmu, i wydaje się, że to pisarze środkowoeuropejscy są mistrzami w operowaniu poetyką marzenia sennego. Tak pisał o tym Kundera: „Paradoks: owo «stopienie snu i jawy», jakie głosili surrealiści, nie potrafiąc właściwie urzeczywistnić go w żadnym wielkim literackim dziele, już się dokonało, i to w tym właśnie gatunku, którym wzgardzali: w powieściach Kafki napisanych w poprzedzającym ich dziesięcioleciu”³⁷. Schulz i Blecher, wielokrotnie porównywani do autora *Procesu*, również mogliby znaleźć się w tym zestawieniu.

Chciałbym powrócić jeszcze do kwestii ekstazy i materii w twórczości obu pisarzy. Projekt „tożsamości ekstatycznej”, realizowany przez Schulza, pojawia się także u Blechera, a słowa „ekstaza” i „ekstatyczność” przewijają się na kartach ich prozy nader często. Ekstaza jest nie tylko elementem tożsamości (w moim przekonaniu typowym dla środkowoeuropejskich pisarzy nowoczesnych), ale także pewną strategią walki z „czasowością”. Po raz kolejny zacytujmy Kunderę: „Ekstaza oznacza być «poza sobą», jak wskazuje etymologia tego greckiego słowa: czynność przekraczania swej pozycji (*statis*). Być «poza sobą» nie oznacza, że jest się poza chwilą terażniejszą niczym marzyciel, który ucieka w przeszłość bądź przyszłość. Oznacza rzecz wręcz odwrotną: ekstaza jest absolutnym utożsamieniem się z chwilą terażniejszą, całkowitym zapomnieniem o przeszłości i przyszłości. Jeśli zatrzymamy przyszłość oraz przeszłość, chwila obecna znajduje się w przestrzeni pustej, jest poza czasem, na zewnątrz życia i jego chronologii, na zewnątrz czasu i od niego niezależna (dlatego można ją przyrównać do wieczności, która także jest zaprzeczeniem czasu)”³⁸. Ta ekstatyczna negacja czasu może być dowodem na „czasowe oszustwo”, którego dopuszcza się Schulz, walcząc z historią i czasem liniowym, chrono-logicznym. Podobnie można to interpretować w przypadku Blechera: narrator jego prozy w ekstazie i egzaltacji zatrzymuje bieg czasu, aby ująć w czasie pewien wycinek (nie)rzeczywistości, prowadzący do zachwyty i pozwalający uchronić się przed banalnością oraz „bezużytecznością świata”, i zatrzymać tym samym postęp choroby i nieuchronność śmierci.

Zgadzam się z Markowskim, że Schulzowskie „zhumanizowanie niedoludzkich obszarów” uwidacznia się w niedoskonałości jego świata, w nobilitacji form chorych, kalekich, marginesowych, wypieranych przez ludzką świadomość³⁹. Podobnie zdawał się myśleć Blecher, którego

37 M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2003, s. 48.

38 Ibidem, s. 79.

39 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość*, s. 168–170.

rozważania o materii, istocie ludzkiej i rzeczywistości zawsze mają w sobie dozę osobliwej frenezji, perwersji czy wręcz turpizmu⁴⁰. W jednej ze scen *Zdarzeń* bohater nurza się w błocie i gnoju – z początku jest to jedynie kaprys, a jednak prowadzi on do wniosku, że ludzką naturą rządzi właśnie kloaczne błoto. Uświadomienie sobie tego będzie dla narratora równie potworne, co wyzwalające:

„Przedemną rozpościerał się majdan mokry od deszczu, przypominający ogromną kałużę błota. [...] Co innego mogło ucieścić moją duszę bardziej niż ta czysta i wzniosła masa brudu?

Początkowo zawahałem się. Walczyły we mnie jeszcze z siłą konających gladiatorów ostatnie ślady wychowania. W jednej chwili zanurzyłem się jednak w czarną, matową noc i już nic o sobie nie wiedziałem.

Wszedłem do błota najpierw jedną, potem drugą nogą. [...] Wyrastałem teraz z błota, stałem się z nim jednym, jakbym wytrysnął z ziemi.

Było teraz pewne, że i drzewa są tylko zastygłym błotem, wynurzonym ze skorupy ziemi. [...] tylko drzewa? A domy, a ludzie? Zwłaszcza ludzie. Wszyscy ludzie. I nie chodziło, naturalnie, o żadną głupią legendę «z prochu powstałeś, w proch się obrócisz». To było zbyt mgliste, zbyt abstrakcyjne, zbyt niespójne w obliczu majdanu błota. Ludzie i rzeczy wyłoniły się właśnie z tego gnoju i uryny, w której zanurzałem moje bardzo konkretne trzewiki.

Na próżno ludzie owijali się w białą jedwabistą skórę i odziewali w ubrania z materiału. Na próżno, na próżno... Drzemało w nich nieubłagane, nieodzowne i elementarne błoto; błoto ciepłe, mięsiste i śmierdzące. Znudzenie i głupota, z jaką wypełniali swoje życie, ukazywały to wystarczająco.

Ja sam byłem specjalnym tworem błota, misjonarzem wysłanym przez nie na ten świat. W tamtych chwilach czułem wyraźnie, jak powraca do mnie jego wspomnienie, i przypominałem sobie noce pełne udręki i gorących ciemności, kiedy moje esencjonalne błoto daremnie nabierało rozpędu i trudziło się, by wyjść na powierzchnię. Zamykałem wtedy oczy, a ono dalej gotowało się w ciemności z niezrozumiałym bulgotem.

Wokół mnie rozciągał się majdan pełen błota... To było moje autentyczne ciało, odarte z ubrań, odarte z mięśni, odarte aż do błota. [...] Nagle pochyliłem się i wsadziłem ręce do obornika. Dlaczego nie? Dlaczego nie? Chciałem krzyczeć” (Zd 88–89).

frenezja,
perwersja
czy wręcz
turpizm

40 „Przypomniał mi się dzień, gdy w porze herbaty, na górze, na piętrze Weberów, Paul opuścił w dół rękę, która zwisała wzdłuż krzesła, a Edda, siedząc na łóżku, podniosła lekko pantofelek i zaczęła poszturchiwać w żartach jego dłoń. Ten gest zyskał z czasem niezwykłą zjadliwość. Gdy przypominałem go sobie, pantofelek zaczynał drapać frenetycznie rękę Paula, aż otworzyła się mała rana, a następnie otwór w ciele. Pantofelek nie ustawał ani chwili w swoim dokuczliwym mechanizmie: żłobił nieustannie dziurawą rękę, potem całe ramię, a następnie całe ciało...” (Zd 98).

„[...] nic nie było zrozumiałe. Wokół twarda i nieruchoma materia otaczała mnie ze wszystkich stron – tutaj w postaci kulek i rzeźb – na ulicy w postaci drzew, domów i kamieni; potężna i próżna, zamykając mnie w sobie od stóp do głów. W jakąkolwiek stronę kierowałem myśli, materia otaczała mnie, zaczynając od moich ubrań po źródelka leśne, przenikając przez mury, drzewa, kamienie, butelki... W każdym zakątku lawa materii wylewała się z ziemi [...], wszędzie napadała powietrze, wdzierając się weń, wypełniając je otorbionymi ropniami kamieni, zranionymi dziuplami drzew... Włączyłem się oszołomiony rzeczami, które widziałem i od których nie było mi dane się uwolnić” (Zd 78–79).

■

Dla Schulza i Blechera piękno jest chorobą, a choroba pięknem – według tych pisarzy wszystko, co kalekie, nienormalne, dziwaczne i abominacyjne, jest dużo bardziej godne uwagi i namysłu niż rzeczy banalne, zwykła rzeczywistość. Blecher na pierwszych stronach swego dzieła zadaje „niewygodne” pytania o tożsamość i rzeczywistość (są jego *idée fixe*), na ostatnich zaś próbuje na nie odpowiedzieć, ale prowokuje to jedynie kolejne problemy i wątpliwości. Schulz swoją „receptę na rzeczywistość” przedstawił w liście do Witkacego oraz w *Mityzacji rzeczywistości* – ale to również nie była satysfakcjonująca eksplikacja. Tym, co łączy Schulza i Blechera i co czyni z nich przedstawicieli nowoczesności krytycznej, jest bowiem niechęć do wyjaśniania, rozjaśniania. Wręcz przeciwnie, ci pisarze penetrują „niedoludzkie” (a przez to właśnie ważne i intrygujące dla humanistyki⁴¹) obszary, pociągają ich mrok i tajemnica, niejednoznaczność. Rzeczywistość jest dla nich poligonem doświadczalnym, którego nie można opowiedzieć i określić do końca, realność można jedynie podważać i nieustannie komentować. Tej prozie (tym prozom?) patronują paradoks i ambiwalencja. Mimo że Schulz i Blecher (i jak można zasadnie stwierdzić, również większość pisarzy nowoczesnych) zdawali się tęsknić za Całością i metafizycznym spokojem, byli zbyt przenikliwi i samoświadomi, by łudzić się, że rzeczywistość w jej banalnym kształcie jest czymś do zniesienia.

pisarze
„niedoludzkich”
obszarów

41 „Tak to zbyt wyniosła wyższość podjudza, prawem reakcji, zuchwałą i zjadliwą niższość. Czynisz mi zarzut, że jednoczę się z jej destrukcyjnym działaniem? Owszem, owszem, prawda, marzyłbym o wprowadzeniu na wasze koturny pojęć takich, jak ciotka, tydka, noga, krótkie majtki oraz innych tym podobnych pojęć kompromitujących, dyskwalifikujących, niedojrzałych, szyderczych, pośrednich, poślednich, śliskich i zielonych, które Ty nazywasz niedoludzkimi, a które mnie wydają się arcyłudzkimi” (W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 457).