

# Katarzyna Lukas: Problematyka pamięci w twórczości Brunona Schulza z perspektywy niemieckiej refleksji pamięcioznawczej

## 1. Pisarz prekursorem refleksji naukowej

Mann i jego „uczniowie”

Tomasz Mann – twórca, którego Bruno Schulz darzył wielką estymą – w swoich autokomentarzach rościł sobie półzartem „prawo autorskie” do pewnych koncepcji socjologicznych, które jako pisarzowi udało mu się wyrazić, zanim sformułowane zostały w języku nauk społecznych. Mannowi chodziło o uchwycenie w *Buddenbrookach* problematyki niemieckiego mieszczaństwa jako formacji kulturowej, którą opisywali równolegle socjododzy: Max Weber, Ernst Troeltsch i Werner Sombart<sup>1</sup>. Tymczasem Jan Assmann, egiptolog i ojciec założyciel niemieckich badań nad pamięcią zbiorową, rozszyfrował w prozie Manna również inne konstrukty socjologiczne<sup>2</sup>. W tetralogii *Józef i jego bracia* odnajduje on elementy teorii pamięci kulturowej – jednego z najważniejszych paradygmatów obecnej humanistyki. Jak twierdzi Assmann, w swoich historiach biblijnych Mann opisał mechanizmy tworzenia i przekazu pamięci zbiorowej równie trafnie i przenikliwie jak jego (prawie) rówieśnicy: francuski socjolog Maurice Halbwachs (1877–1945) i niemiecki historyk sztuki Aby Warburg (1866–1929) – uczeni, którym dzisiejsza niemiecka refleksja pamięcioznawcza zawdzięcza swoje kluczowe inspiracje.

Skoro Assmann z powodzeniem odtwarza „teorię pamięci” autora *Buddenbrooków*, za jej zwornik uznając pojęcie mitu – jak wiemy, bardzo

- 1 W eseistycznej książce *Rozważania człowieka niepolitycznego*, w rozdziale „Mieszczańskość” (*Bürgerlichkeit*), Tomasz Mann odnosi się do tezy mówiącej, że nowoczesny mieszczańczo-przedsiębiorca, uosabiający ducha kapitalizmu, ukształtowany został przez etykę protestancką. Mann twierdzi, że do tego „odkrycia” socjologów doszedł wcześniej sam, w drodze intuicji i własnej obserwacji. Przyznając rację Wernerowi Sombartowi, który w roku 1913 pisał o kapitalistycznym przedsiębiorcy jako „syntezie bohatera, handlarza i mieszczańca”, Mann przypomina, że tę samą myśl wyraził jako autor *Buddenbrooków* dwanaście lat przedtem. Zob. T. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 13.1), s. 159.
- 2 Zob. J. Assmann, *Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung*, w: idem, *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München 2007, s. 185–209.

zbliżone do tego, jak rozumiał je Schulz<sup>3</sup> – to warto rozważyć, czy także u twórcy *Sklepów cynamonowych* nie pojawia się, choćby w zarysie, spójna koncepcja pamięci kulturowej. Moim zdaniem takiej koncepcji można się u Schulza dopatrzeć. Wyprzedza ona to, co o pamięci zbiorowej mówią dzisiejsi kulturoznawcy, ponieważ eksponuje – co postaram się wykazać – styczności i interakcje między pamięcią indywidualną i ponadjednostkową. Oczywiście, obecność problematyki pamięci u Schulza nie jest żadnym nowym odkryciem. Zwracano już uwagę, że wiele spośród rozbudowanych Schulzowskich opisów to metafory ludzkiej psychiki, w której podświadomość i pamięć odgrywają istotną rolę. Przykładowo, obraz bezładnych nocnych wędrówek po piętrach domu w *Nocy lipcowej* Jerzy Jarzębski odczytuje jako poetycką transformację Freudowskiego modelu psychiki, gdzie wspomnienia ulegają wyparciu i ocenzurowaniu<sup>4</sup>. Schulzowskie apokryfy, palimpsesty, strychy, magazyny i spichrze to nic innego, jak klasyczne figury *memorii*, o tradycji sięgającej antyku<sup>5</sup>. Rekonstrukcja całości domniemanej „teorii pamięci” Schulza wykraczałaby poza ramy tego artykułu. Tu skupię się zatem na wybranych jej aspektach – przede wszystkim, na analogiach i różnicach między ujęciami *memorii* u Schulza i Manna. Ponadto chciałabym zwrócić uwagę, że wątki, które autor *Sklepów cynamonowych* uruchamia w swojej wizji pamięci: Jungowska teoria archetypów i nieświadomości zbiorowej, to źródła, które w obecnym dyskursie „pamięciowym” są marginalizowane, a wręcz negowane – w moim przekonaniu niesłusznie. Ponadto mechanizmy pamięci, które Schulz wyraża środkami literackimi i opisuje w tekstach autopoezyckich, dają się odczytać przez pryzmat koncepcji Warburga w sposób dużo bardziej przekonujący, niż pozwala na to „biblijna” powieść Manna. Od razu trzeba jednak zastrzec, że są to interpretacje *ex post*, ponieważ nie ma żadnych dowodów na to, by Schulz czytał Junga<sup>6</sup> – ani tym bardziej Warburga, którego pisma w międzywojennej Polsce nie były znane<sup>7</sup>.

Schulz jako teoretyk?

Schulzowskie figury pamięci

3 Pisałam o tym w artykule: *Jungowska wizja archetypów i artyści w prozie Brunona Schulza i jej przekładzie na język niemiecki*, w: *Translatio i literatura*, red. A. Kukuła-Wojtasik, Warszawa 2011, s. 215–223; oraz w książce *Fremdheit – Gedächtnis – Translation: Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft*, Berlin 2018, s. 215–219.

4 Zob. J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 19–20.

5 O metaforach pamięci por. A. Assmann, *Metafory, modele i media pamięci*, przeł. Z. Dziwanowska-Stefańczyk, w: eadem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 89–126.

6 Zob. J. Jarzębski, op. cit., s. 11.

7 Pierwsze polskie tłumaczenie wybranych tekstów Warburga ukazało się dopiero w roku 2010 – zob. A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. i wstępem opatrzył R. Kasperowicz, Gdańsk 2010.

## 2. Mannowska „teoria pamięci” i jej dzisiejsza interpretacja: Warburg czy Jung?

mit według  
Manna

Jan Assmann wywodzi „teorię pamięci” Manna z jego rozumienia pojęcia mitu. Dla Manna mit to uniwersalny schemat narracyjny, realizowany w różnych odmianach jako „historie” (przekazywane ustnie bądź spisane). Bohaterowie mitu to postacie modelowe, odgrywające z góry określone role. Człowiek przedhistoryczny, o nieukształtowanym jeszcze poczuciu własnej indywidualności, był gotów identyfikować się z grupą i przyjąć narzuconą mu mityczną rolę. To, co mityczne, u Manna zawsze łączy się ze zbiorowością – tetralogia o Józefie opowiada, jak Mann pisze w autokomentarzu, o „narodzinach jaźni z mitycznego kolektywu”<sup>8</sup>. To właśnie ów wymiar społeczny pozwala Assmannowi interpretować Mannowski mit jako „formę organizacji pamięci kulturowej”<sup>9</sup>. Autor *Józefa i jego braci* wyraża przekonanie, że tożsamość i pamięć jednostki kształtowane są z jednej strony przez nieświadome, „mityczne” siły zbiorowości, z drugiej strony – za sprawą uczestnictwa w komunikacji społecznej: w rytuałach religijnych, obrzędach i świętach. Ważną rolę w tym procesie odgrywa sformalizowany, ustny przekaz międzypokoleniowy: opowieści starszych (*Schönes Gespräch* – „Piękna Rozmowa”<sup>10</sup>), których słucha młody Józef, nadają sens współczesnym wydarzeniom. W takim przedstawieniu splotu pamięci indywidualnej i zbiorowej (komunikacyjnej) Assmann rozpoznaje elementy koncepcji zarówno Halbwachsa, jak i Warburga. Do Halbwachsa nawiązywałby pokazany przez Manna proces transmisji pamięci w jej „społecznych ramach”<sup>11</sup>, które umożliwiają jednostce przyswojenie sobie zbiorowego wyobrażenia o przeszłości oraz umiejscowienie w nim własnej biografii. Natomiast w fakcie, że tożsamość, zachowania i działania Mannowskiego bohatera podlegają wpływom nieświadomej „mnemicznej energii”, emanującej ze zbiorowej przeszłości, Assmann dopatruje się pokrewieństwa z myślą Warburga. W moim odczuciu pobrzmiewa tu raczej echo teorii archetypów Junga, zbieżnej po części z pomysłami Warburga.

Interpretacje prozy autora *Czarodziejskiej góry* w duchu Jungowskim są powszechnie znane, a do tego podparte autokomentarzem samego

8 T. Mann, *Józef i jego bracia. Odczyt (1942)*, tłum. M. Żurowski, w: idem, *Wybór nowel i esejów*, oprac. N. Honsza, Wrocław 1975, s. 388.

9 Zob. J. Assmann, op. cit., s. 191 – tłumaczenie moje.

10 Pisana wielką literą dla podkreślenia jej rytualnego, odświętnego charakteru (zob. T. Mann, *Joseph und seine Brüder. Der erste Roman: Die Geschichten Jaakobs*, Frankfurt am Main 2008, s. 119; T. Mann, *Józef i jego bracia*, t. 1, tłum. E. Sicińska, Warszawa 1988, s. 82).

11 Owe „ramy społeczne” (*cadres sociaux*) to: rodzina, wspólnota religijna, klasa społeczna i grupa zawodowa – zob. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 2008.

pisarza<sup>12</sup>. O inspiracji psychologią głębi w tetralogii o Józefie świadczy najdobitniej metafora „studni przeszłości” w *Prologu*, odczytywana jako poetycki obraz Jungowskiej nieświadomości zbiorowej. To jej Mann przypisuje kluczową rolę w kształtowaniu jednostkowej biografii. Jak jednak argumentuje Assmann, pisarz w swojej literackiej wizji pamięci zbiorowej wykracza poza rozpoznania Junga (a także Freuda), przeciążając ich „biologistyczne piętno” – niemiecki noblista pokazuje, że jednostka przyswaja sobie mit, rozumiany przez Assmanna jako metonimia pamięci kulturowej, nie w drodze dziedziczenia przez geny, ale za sprawą przekazu kulturowego<sup>13</sup>.

Jung...

Taka wykładnia „teorii pamięci” Manna wpisuje się w dzisiejszy niemiecki dyskurs pamięcioznawczy. Zakłada on – za Halbwachsem – społeczny, a nie biologiczny przekaz pamięci między pokoleniami<sup>14</sup>. Do hipotez Junga niemieckie *memory studies* podchodzą sceptycznie. Jan Assmann wręcz odżegnuje się od teorii archetypów<sup>15</sup> – nieświadomych treści wspólnych wszystkim ludziom, które według przypuszczeń Junga związane są z „dziedziczną strukturą mózgu” i nie zależą ani od doświadczeń osobniczych, ani od intencjonalnego przekazu społeczno-kulturowego<sup>16</sup>. Odrzucając tę przesłankę, Assmann – a za nim inni niemieccy badacze – ignoruje podobieństwo archetypów do „engramów” i „formuł patosu” Warburga, czerpiącego z tych samych źródeł co Jung.

...czy Warburg?

Hamburski uczoney, badacz włoskiego renesansu, zaadaptował w historii sztuki pojęcie engramu, ukute przez zoologa Richarda Semon, na którego powoływał się także Jung, wyjaśniając istotę swoich arche-

**12** Dla Manna mit jest tym pojęciem psychoanalizy, które w sposób naturalny można przenieść w obszar literatury: „Zainteresowanie mityczne jest przyrodzone psychoanalizie tak samo, jak wszelkiej poezji przyrodzone jest zainteresowanie psychologią”. T. Mann, *Freud und die Zukunft*, w: idem, *Reden und Aufsätze (I) (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 9)*, Frankfurt am Main 1990, s. 493 – tłumaczenie moje.

**13** Zob. J. Assmann, op. cit., s. 196.

**14** U podstaw koncepcji pamięci kulturowej legły ponadto prace Łotmana i Uspieńskiego, którzy definiują kulturę jako „niedziedziczną pamięć społeczeństwa” (J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 150).

**15** „Wspólnym mianownikiem tych dwóch z gruntu różnych teorii [Halbwachsa i Warburga] jest zdecydowane odejście od biologicznych prób rozumienia pamięci zbiorowej jako dziedzicznej (na przykład «pamięci rasy»), których nie brakowało na przełomie XIX i XX wieku, a które nadal w znacznym stopniu kształtują teorię archetypów Carla Gustawa Junga” (J. Assmann, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, przeł. S. Dyroff, R. Żytyniec, „Borussia” 2003, nr 29, s. 11). Ponadto Assmann zarzuca Jungowi „zawężenie pojęcia pamięci do sfery psychologii jednostki”, co zdaniem niemieckiego egiptologa „zacierza specyfikę komunikacyjnego i kulturowego uobecniania przeszłości” (idem, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 63).

**16** Zob. C.G. Jung, *Definitionen*, w: C.G. *Jungs Taschenbuchausgabe in elf Bänden*, Bd. 3: *Typologie*, München 1993, s. 193.

engramy...

typów<sup>17</sup>. Engram, czyli „śląd pamięciowy”, to według Warburga utrwalona psychiczna energia afektu: ekstazy lub fobii przeżywanej zbiorowo przez uczestników antycznych praktyk religijnych<sup>18</sup>. Praktyki te miały ogromną siłę traumatyzującą, która odciskała swe piętno w pamięci jednostek i całej grupy, przyjmując postać określonych gestów, póz, mimiki i zrytualizowanych zachowań. Choć owe pierwotne afekty uległy zbiorowemu wyparciu, to jednak powracają w późniejszych epokach pod postacią obrazów, tak zwanych formuł patosu (*Pathosformeln*), rozpoznawalnych w sztukach plastycznych Zachodu<sup>19</sup>. Formuły patosu tworzą „język” malarstwa, rzeźby i grafiki (również użytkowej), a jednocześnie pewien nieświadomy zasób kultury<sup>20</sup>. Warburg w swoich studiach nad malarstwem włoskiego renesansu pokazuje, jak owe wizualne „ślady pamięciowe”, czyli obrazy pewnych gestów i układów ciała, są reaktywowane przez malarzy, którzy – jak domniemywa badacz – poddawali się działaniu nieświadomych sił zbiorowej pamięci wizualnej (*Bildgedächtnis*).

Warburg nie rozstrzyga jednoznacznie, czy „engramy” przekazywane są drogą wyłącznie dziedziczną, czy też nieodzowne do ich przyswojenia jest uczestnictwo w kulturze, a kontekst historyczno-kulturowy – niezbędny do ich reaktywacji. Według Giorgio Agambena engramy mają genezę historyczną, powracają w określonej epoce wskutek zbiegu różnych czynników dziejowych – inaczej niż „ponadczasowe” archetypy Junga<sup>21</sup>. Jednocześnie takie sformułowania Warburga, jak: „zachowane pamięciowo dziedzictwo”<sup>22</sup> (*gedächtnisbewahrtes Erbgut*), „niezatracałna masa dziedziczna”<sup>23</sup> (*unverlierbare Erbmasse*), „dziedziczna masa wrażeń”<sup>24</sup> (*Eindruckserbmasse*) przemawiałyby za

17 Ibidem, s. 127.

18 Zob. T. Majewski, *Engram*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 115.

19 Zob. A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, tłum. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa–Kraków 2016, s. 2–9. Przystępne objaśnienie zawilej koncepcji Warburga, do tego wymagającej rekonstrukcji na podstawie prac zachowanych jedynie w fragmentach i szkicach, można znaleźć w monografii: P. Rösch, *Aby Warburg*, Paderborn 2010, a w języku polskim – we wstępie R. Kasperowicza do tomu: A. Warburg, *Narodziny Wenus...*, s. 5–31. Ponadto autorowi *Atlasu obrazów Mnemosyne* poświęcono wydanie czasopisma „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2011, nr 2–3.

20 Por. A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2009, s. 373.

21 Zob. G. Agamben, *Aby Warburg i „nauka bezimienna”*, tłum. K. Rutkowski, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2007, nr 3–4, s. 282, 286. Zob. też T. Majewski, op. cit., s. 116.

22 A. Warburg, *Atlas obrazów...*, s. 4. Sformułowania oryginalne podaje za wydaniem: A. Warburg, *Mnemosyne Einleitung*, w: idem, *Werke in einem Band*, Hg. M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010, s. 631.

23 Ibidem, s. 2. Cytat niemiecki: s. 629.

24 Ibidem, s. 3. Cytat niemiecki: s. 630.

hipotezę „biologiczną”. Niewątpliwie zaś zdradzają inspiracje pozytywistycznym dyskursem przyrodoznawczym – tym samym, do którego odwoływał się Jung. Domniemane przypuszczenie Warburga o genetycznym przekazie kolektywnej „pamięci obrazowej” zbliżałoby jego koncepcję do przekonania Junga o organicznych podstawach nieświadomości zbiorowej. Dziś wśród wydawców i komentatorów Warburga dominuje stanowisko, że w pojęciu zbiorowej „pamięci wizualnej” mieści się hipoteza zarówno o psychobiologicznych, jak i historycznych uwarunkowaniach przekazu kulturowego<sup>25</sup>. Na pewno zaś refleksja hamburskiego badacza o pamięci kulturowej nie jest tak zdecydowanie „antibiologiczna”, jak ją odczytuje Jan Assmann – podobnie jak niesprawiedliwe i pochopne jest odsyłanie do lamusa archetypów Junga jako reliktywów dziewiętnastowiecznego biologizmu. Kulturoznawczy potencjał twierdzeń szwajcarskiego psychologa zasługuje na dowartościowanie w dzisiejszych *memory studies* chociażby dlatego, że archetypy, tak samo jak Warburgowskie engramy, mają charakter wizualny i dochodzą do głosu w każdym genialnym, wizjonerskim dziele, sam twórca zaś jest „człowiekiem kolektywnym, który przenosi i kształtuje działającą nieświadomie duszę ludzkości”<sup>26</sup>, czyli: dokonuje transpozycji archetypów, odczuwanych jedynie intuicyjnie, w środki wyrazu malarstwa bądź literatury.

...czy archetypy?

Propozycję Assmanna, by Mannowską tetralogię czytać jako poetycką syntezę dwóch socjologicznych teorii pamięci zbiorowej: Halbwachsa i Warburga, zaakceptowałabym jedynie w części dotyczącej pierwszego z tych badaczy. To, co w prozie niemieckiego noblisty może się wydawać literackim potwierdzeniem idei Warburga, w istocie wywodzi się z psychologii głębi, która w latach międzywojennych fascynowała wielu pisarzy. Moim zdaniem „komponent Warburgiański”, którego obecność w *Józefie i jego braciach* jest dyskusyjna, znacznie wyraźniej dochodzi do głosu w koncepcji pamięci u Schulza.

### 3. Schulzowska „nieświadomość kulturowa”

Wyrazisty obraz kulturowego „archiwum” przekazuje esej *Mityzacja rzeczywistości*, gdzie mowa jest o tym, że poezja i szerzej – wszelka działalność kulturotwórcza opierają się na ponownym wykorzystaniu dawnych „mitów”. Można je tu rozumieć jako uniwersalny, ponadczasowy zasób wszelkich pojęć, postaci, fabuł i wątków narracyjnych, jakimi dys-

mit według Schulza

<sup>25</sup> Por. P. Rösch, op. cit., s. 51.

<sup>26</sup> C. G. Jung, *Psychologia i literatura*, w: idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 399.

ponuje twórca<sup>27</sup>: „Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii [...]”<sup>28</sup>. Obraz ruin, rumowiska odłamków, przywodzi na myśl metaforę pamięci jako wykopalisk. Przykładowo, zarówno Freud, jak i Walter Benjamin porównywali próby rekonstrukcji wypartych wspomnień z pracą archeologa<sup>29</sup>. Podczas gdy obaj mieli na myśli pamięć indywidualną, u Schulza ruiny obrazują nakładanie się i interakcje między pamięcią jednostki (poety) a pamięcią kulturową – utrwaloną w artefaktach („rzeźbach” i „posągach”, czyli nośnikach zewnętrznych), z drugiej zaś strony – uwewnętrznioną przez poetę. Czytając esej Schulza w kontekście Jungowskim, możemy jego „historie” utożsamiać z archetypami, które twórca „tłumaczy” na język sztuki.

Poetycki wariant metafory pamięci jako archeologicznych nawarstwień odnajdujemy w opowiadaniu *Wiosna*, w którym mowa o „zstąpieniu do Podziemi”. Słynny XVII fragment tego opowiadania to rozbudowana metafora pamięci kulturowej<sup>30</sup>, jej rejonów nieświadomych oraz ich interferencji z pamięcią jednostki – poety:

„Oto są labirynty wnętrza, magazyny i spichrze rzeczy, oto są ciepłe jeszcze groby, próchno i mierzwa. Prastare historie. Siedem warstw, jak w dawnej Troi, korytarze, komory, skarbcce. [...] Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiąckrotnie rozmnożone biblie i iliady. Co za wędrówka i tumult, płatanina i zgiełk historii. Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary ossjaniczne, te oplakane nibelungi. [...] Wszystkie cośmy kiedykolwiek czytali, wszystkie zasłyszane historie i wszystkie te, które się nam majączą od dzieciństwa – nigdy nie zasłyszane – tu, nie gdzie indziej jest ich dom i ojczyzna. Skądże by pisarze brali swoje koncepcje, skądże by czerpali odwagę do wymyślenia, gdyby nie czuli za sobą tych rezerw, tych kapitałów, tych rozliczeń stokrotnych, którymi wibrują Podziemia”<sup>31</sup>.

27 Zob. W. Bolecki, *Mit, w: Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 222.

28 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 366.

29 Zob. Z. Freud, *Konstrukcje w analizie*, tłum. Z. Rosińska-Zielińska, w: *Pamięć w filozofii XX w.*, red. Z. Rosińska, Warszawa 2006, s. 42; W. Benjamin, *Wykopaliska a pamięć*, tłum. I. Okulska, „Oder-Übersetzen. Deutsch-polnisches Übersetzungsjahrbuch – Karl Dedecius Archiv / Polsko-niemiecki rocznik translatorski – Archiwum Karla Dedeciusa” 2010, s. 258.

30 M. P. Markowski interpretuje go inaczej: jako literacką transpozycję Freudowskiej topologii psychiki (zob. idem, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 227).

31 B. Schulz, op. cit., s. 158–160.

W opisie tym Schulz uchwycił dwoisty charakter zasobów kultury: świadomych i nieświadomych. Z jednej strony jako źródła natchnienia artyści wymienia on hasła odsyłające do antyku (Troja, Iliada), chrześcijaństwa (Biblia), literatury powszechnej (Dante, Goethe, Osjan, *Pieśń o Nibelungach*) – a więc do tradycji przekazywanej świadomie z pokolenia na pokolenie. Obejmuje ona treści zobiektywizowane jako teksty kultury, wiedzę, którą można sobie przyswoić w procesie uczenia się i poznania intelektualnego. Z drugiej strony Schulzowskie „historie [...], które się nam mającą od dzieciństwa – nigdy nie zasłyszane”, można rozumieć jako nieuświadomione, a jedynie intuicyjnie odczuwane inspiracje twórczości artystycznej, z których poeta czerpie bezwiednie. Filiacje Jungowskie rysują się tu bardzo wyraźnie: „Podziemia”, w których fragmenty dziedzictwa kultury współlistnieją z mitycznymi „historiami”, to wizja nieświadomości zbiorowej jako magazynu archetypów, stanowiących oparcie dla indywidualnej pamięci i wyobraźni poety bądź malarza. Schulz antycypuje tu zatem kategorię pamięci kulturowej – kulturoznawczo-socjologiczny konstrukt stworzony w obliczu refleksji, że pojęcia „kultury” i „tradycji” nie wystarczą, by opisać i objaśnić wszystkie przejawy i mechanizmy działalności *homo symbolicus*. „Tradycja” dotyczy bowiem przekazu intencjonalnego<sup>32</sup>. Na ile zaś pojęcie kultury mieści w sobie nieświadome procesy i mimowolną transmisję kulturową, pozostaje wciąż dyskusyjne<sup>33</sup>. W istocie wypracowanie terminu pamięci kulturowej było próbą zmierzenia się z problemem, czy istnieje coś takiego jak „kulturowa nieświadomość” i w jakim stopniu można ją identyfikować z nieświadomością zbiorową w sensie Junga czy Lacana. O ile bowiem o kulturze i tradycji można mówić bez angażowania pojęcia nieświadomości, o tyle refleksja nad pamięcią kulturową nie może się bez niego obejść. Istota pamięci – organicznej i ponadjednostkowej – zasadza się bowiem na dynamice tego, co świadome i nieuświadomione<sup>34</sup>. W tym kontekście widzimy, jak odważną i przyszłościową refleksję

filiacje  
Jungowskie  
w *Wiośnie*

Schulz  
antycypuje

32 Por. J. Ruchatz, *Tradierung, w: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Hg. N. Pethes, J. Ruchatz, Reinbek 2001, s. 586–587; J. Szacki, *Tradycja*, Warszawa 2011, s. 18, 141–142; idem, *Tradition, w: Deutsch-Polnische Erinnerungsorte*, Hg. R. Traba, P.O. Loew, Bd. 5: *Erinnerung auf Polnisch. Texte zu Theorie und Praxis des sozialen Gedächtnisses*, Paderborn 2015, s. 78. Nawet jeśli przedmiotem transmisji są treści niedyskursywne (na przykład wiedza ucieleśniona), to mają one charakter świadomy (por. E. Klekot, *Tradycja, w: Modi memorandi...*, s. 500).

33 Pytanie to pojawiło się w dyskusji nad koncepcją pamięci kulturowej, wyłożoną przez Jana Assmanna w artykule *Das kulturelle Gedächtnis*, „Erwägen – Wissen – Kritik” 2002, Heft 2, s. 239–247. Problem hipotetycznej „kulturowej nieświadomości” podnoszą krytycy polemizujący z Assmannem w tym samym piśmie, przede wszystkim: E. Santner, *The Locations of Memory*, s. 220–222; H. Winkler, *Das Unbewusste der Kultur?*, s. 270–271; oraz A. Langenohl, „Kulturelles Gedächtnis”? *Soziologische Bedenken*, „Erwägen – Wissen – Ethik” 2002, Heft 2, s. 255–258.

34 Zob. A. Assmann, *Vier Formen des Gedächtnisses – eine Replik*, „Erwägen – Wissen – Kritik” 2002, Heft 2, s. 235.



antropologiczną ujął Schulz środkami literackimi. Istnienie zbiorowej nieświadomości jako podstawy indywidualnej ekspresji artystycznej jest dla drohobyckiego pisarza równie oczywiste jak to, że jednostkowa pamięć i wyobraźnia poety czy też malarza stanowi efekt współdziałania nabytej wiedzy kulturowej oraz irracjonalnych sił płynących z archetypów zbiorowej nieświadomości, które domagają się nadania im artystycznego kształtu. Schulz, w przeciwieństwie do dzisiejszych badaczy pamięci zbiorowej, nie ma wątpliwości, że kultura powstaje nie tylko w drodze oficjalnej, świadomej i planowej transmisji zasobów wiedzy, nauki i sztuki. Proces ten przebiega również – mówiąc „po Schulzowsku” – gdzieś na bocznych torach, pokątnie i poza świadomością jego uczestników.

#### 4. Schulz i engramy Warburga

Czym się różni „teoria pamięci” Schulza i Manna? Otóż drohobycki pisarz silniej niż niemiecki noblista wiąże nieświadome obszary pamięci kulturowej z twórczością plastyczną. Pamiętamy, że Józef z opowiadania *Genialna epoka* to natchniony rysownik – inaczej niż jego biblijny imiennik u Manna. Wizje, które Schulzowski protagonista jako dziecko przenosi na papier, przypisuje on jednak nie sobie samemu, lecz przemożnemu działaniu psychicznej energii, płynącej ze zbiorowej nieświadomości – z „magazynu” wyobrażeń, idei i pojęć dążących do wyartykułowania, do których artysta i dziecko mają najpełniejszy dostęp:

„O, te rysunki świetliste, wyrastające jak pod obcą ręką, o, te przejrzyste kolory i cienie! [...] Już od początku nachodziły mnie wątpliwości, czy jestem naprawdę ich autorem. Czasami wydają mi się mimowolnym plagiatem, czymś, co mi zostało podpowiedziane, podsunięte... Jak gdyby coś obcego posłużyło się mym natchnieniem dla nie znanych mi celów”<sup>35</sup>.

„Świetliste rysunki”, które mimowolnie, lecz niezwykle intensywnie narzucają się artyście, przywodzą na myśl nie tylko Jungowskie archetypy (ściśle: obrazy archetypowe), lecz także formuły patosu Warburga. We wstępie do *Atlasu Mnemosyne* hamburski uczonek tak pisze o postaciach, gestach, wątkach domagających się wizualnej ekspresji, wchodzących w skład „uformowanej fobicznie dziedzicznej masy wrażeń”<sup>36</sup> i kierujących ręką malarza:

„W regionie orgiastycznego masowego poruszenia szukać należy mechanizmu kształtowania [*Prägewerk*], który formy wyrazu [*Ausdrucks-*

35 B. Schulz, op. cit., s. 123, 132.

36 A. Warburg, *Atlas obrazów...*, s. 3.

formen] maksymalnego wewnętrznego wzruszenia, w takiej mierze, w jakiej daje się to wyrazić w języku gestów, wbija w pamięć z taką intensywnością, że te engramy doświadczenia emocjonalnego przeżywają jako zachowane pamięciowo dziedzictwo [*Erbgut*] i wzorcowo określają obrys, który tworzy ręka artysty, kiedy tylko najwyższe wartości języka gestów pragną wyrazić się za sprawą ręki artysty w dziennym świetle kształtowania”<sup>37</sup>.

formuły  
patosu

Mimo skomplikowanych sformułowań, dodatkowo zaciemnionych w polskim przekładzie, analogie z opisem Schulza są w tym fragmencie wyraźnie dostrzegalne.

Inaczej niż Mann, autor *Wiosny* nie wydaje się rozstrzygać, iż przekaz nieświadomych treści pamięci kulturowej dokonuje się wyłącznie, czy też głównie, przez kontakty społeczne. Przeciwnie – w moim przekonaniu Schulz dopuszcza możliwość, że człowiek dziedziczy „historie”, „fabuły i bajki” jako kapitał wrodzony. Do wniosku takiego uprawniają, jak sądzę, często cytowane słowa z listu otwartego do Stanisława Ignacego Witkiewicza, metapoetycki odpowiednik przytoczonego wyżej fragmentu *Genialnej epoki*. W liście do Witkacego Schulz pisze o pewnych (archetypowych) obrazach towarzyszących mu od dzieciństwa, których proveniencji nie potrafi wyjaśnić, na pewno jednak nie może jej szukać w indywidualnym doświadczeniu:

Schulz pisze  
o obrazach

„Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia. Były to z początku same powozy z końmi. [...] Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. [...] Są treści niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia. [...] Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześniej w formie przeczucia i na wespół świadomych doznań”<sup>38</sup>.

Ów „żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześniej” znów można odczytać zarówno w znaczeniu Junga jako nieświadomość zbiorową, jak też „po Warburgiańsku”. Obrazy, których dziecko chwytające za ołówek

**37** Ibidem, s. 4. Podane w nawiasach kwadratowych oryginalne sformułowania Warburga pochodzą od tłumaczy. Ze względu na zawziętość składniową polskiego przekładu warto ten cytat przytoczyć w oryginale: „In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägework zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen” (A. Warburg, *Mnemosyne Einleitung...*, s. 631).

**38** B. Schulz, op. cit., s. 442–443.

nigdy nie widziało, ale które narzucają mu się wraz ze swą pierwotną, przemożną energią psychiczną, można według mnie czytać jako „formy wyrazu maksymalnego wewnętrznego wzruszenia”, „engramy doświadczenia emocjonalnego” zbiorowości prehistorycznej. Schulz, podobnie jak Warburg, nie wyklucza istnienia organicznych podstaw „żelaznego kapitału ducha”. Takie odczytanie jego refleksji antropologicznej nie będzie chyba błędem, zważywszy na wszechobecność metafor „biologicznych” w jego prozie.

emancypacja  
szpargału

Warto również wspomnieć o innym podobieństwie między Schulzem i Warburgiem, a mianowicie o zamiłowaniu do „szpargału” i do wytworów sztuk plastycznych nie najwyższych lotów. Znaczki pocztowe, katalog reklamowy, fotografie pornograficzne, „stare folianty pełne przedziwnych rycin”<sup>39</sup> – wszystkie te produkty grafiki użytkowej o wątpliwej wartości artystycznej zostają u Schulza podniesione do rangi *sacrum*. To potencjalne fragmenty Księgi, w których uobecnia się jakaś nadrzędna idea – mit, niepoznawalna rzeczywistość, którą można jedynie przeczuwać. Podobnie patrzył na sztuki wizualne Warburg. Śledząc wędrówkę formuł patosu w dziejach zachodnioeuropejskiej „pamięci obrazu”, hamburski uczoney w swoim *Atlasie obrazów Mnemosyne* układał obok siebie reprodukcje malarstwa renesansowego, zdjęcia antycznych sarkofagów i monet, prymitywnych druków ulotnych z okresu reformacji, współczesne fotografie z gazet, znaczki pocztowe, reklamy kosmetyków i spółek żeglugowych<sup>40</sup>. Takie równouprawnienie dzieł wybitnych i graficznej tandety świadczy o przekonaniu, że „dla potrzeb historii ludzkiego wyrazu i topografii pamięci kulturowej nawet najbardziej marginalne wytwory wizualne, przedmioty podrzędne, masowe, popularne, okazjonalne, mogą znaczyć tyle samo, co kanoniczne arcydzieła Rafaela czy Dürera”<sup>41</sup>. Engramy, obrazy gestów i poruszeń o nieuświadomionej genezie fobicznej, uwalniają „zamrożone” w nich afekty w miejscach i kontekstach nieoczekiwanych. Obrazotwórcza siła engramu, działająca mimo woli rysownika, emanuje również z prac plastycznych słabych, wtórnych, lekceważonych czy takich, którym w ogóle odmawia się miana dzieł sztuki. I Warburg, i Schulz traktują wizualną tandetę nadzwyczaj poważnie; właśnie dlatego, że obrazy takie tworzone są w sposób intuicyjny, w akcie odruchowej autoekspresji, uaktywnia się w nich zbiorowa nieświadomość kulturowa – czy to sprowadzona do Warburgowskich pojęć engramu i formuł patosu, czy to nazwana przez Schulza mitem.

39 Ibidem, s. 61.

40 Zob. A. Warburg, *Atlas obrazów...*, s. 132–137 (tablice 77, 78, 79).

41 R. Kasperowicz, *Obraz w koncepcji Aby'ego Warburga*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2011, nr 2–3, s. 38. Zob. idem, *Wstęp*, w: A. Warburg, *Narodziny Wenus...*, s. 14.

## 5. Konkluzja

Choć interpretacja twórczości Schulza z pozycji późniejszych o dziesięciolecie *memory studies* jest wsteczną projekcją pewnych koncepcji kulturoznawczych, to chyba nie jest ona rażącym nadużyciem. Drohobycki pisarz antycypuje postmodernistyczną kategorię pamięci kulturowej, a na pytanie, czy istnieje „kulturowa nieświadomość”, sugeruje odpowiedź twierdzącą. Z jego tekstów wyłania się niezwykle oryginalne, prekursorskie, choć z pozycji niemieckiego pamięćoznawstwa swoiście heretyckie spojrzenie na pamięć jednostkową i zbiorową. Schulz nie waha się w nim łączyć wątków „biologistycznych” i „kulturowych”, które dają się odczytać w duchu zarówno Junga, jak i Warburga – co jest możliwe dzięki podobieństwom koncepcji archetypu i engramu. Schulz podkreśla wizualny charakter pamięci kulturowej i nieświadomy, być może biologiczny mechanizm jej przekazu – pozwala zatem stworzyć w refleksji nad pamięcią takie ścieżki, które na przykład u Jana Assmanna były omijane<sup>42</sup> bądź z góry zamknięte. Schulzowskie ujęcie *memorii* jest godną uwagi alternatywą, a co najmniej „boczną odnogą” dzisiejszego dyskursu pamięćoznawczego, którą warto eksplorować.

heretycka  
pamięćologia

42 Taką „omijaną ścieżką” we wczesnej teorii Assmanna były sztuki plastyczne jako świadectwo pamięci kulturowej, ponieważ niemiecki egiptolog uznawał prymat pisma nad innymi mediami pamięci (zob. M. Saryusz-Wolska, *Pamięć kulturowa, w: Modi memorandi...*, s. 337).