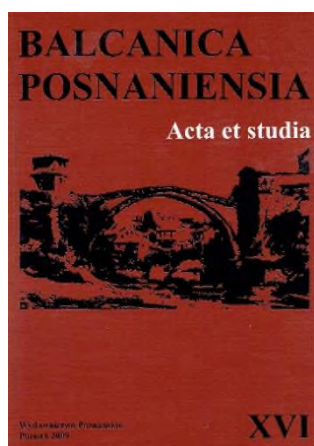




Hryhorowicz Zdzisław, *Bruno Schulz i Max Blecher: powinowactwa przestrzeni*, „Balcanica Posnaniensia. Acta et Studia” 2009, t. 16, s. 21–36.

<https://doi.org/10.14746/bp.2009.16.2>

<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/bp/article/view/52435>

Instytucją przechowującą materiały źródłowe jest Biblioteka Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

<http://bch.amu.edu.pl>

Zadanie zostało zrealizowane w ramach konkursu „Społeczna odpowiedzialność nauki II – Wsparcie dla bibliotek naukowych”. Projekt zatytułowany „Digitalizacja archiwalnych wydań czasopism naukowych zgromadzonych przez Bibliotekę Coll. Historicum UAM”. Projekt dofinansowany ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Nauki w ramach Programu Społeczna odpowiedzialność nauki II. Wsparcie dla bibliotek naukowych (umowa nr BIBL/SP/0092/2024/02 z dnia 05.12.2024). Całkowita wartość projektu: 247 236,00 zł. Kwota dofinansowania: 220 836,00 zł.

The institution storing the source materials is the Library of the Collegium Historicum of the Adam Mickiewicz University in Poznań.

<http://bch.amu.edu.pl>

The task was carried out within the framework of the competition “Social Responsibility of Science II – Support for Scientific Libraries”. The project entitled “Digitization of archival editions of scientific journals collected by the Library of the Coll. Historicum of Adam Mickiewicz University”. The project was co-financed from state budget funds granted by the Minister of Science within the framework of the Programme Social Responsibility of Science II. Support for Scientific Libraries (agreement no. BIBL/SP/0092/2024/02 of 05.12.2024). Total value of the project: PLN 247,236.00. Amount of co-financing: PLN 220,836.00.



UNIwersYTET
IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Społeczna
Odpowiedzialność
Nauki II

BRUNO SCHULZ I MAX BLECHER: POWINOWACTWA PRZESTRZENI

ZDZISŁAW HRYHOROWICZ

ABSTRACT. Zdzisław Hryhorowicz, *Bruno Schulz i Max Blecher: powinowactwa przestrzeni* (*Bruno Schulz i Max Blecher: Propinquity of Realms*).

Balcanica Posnaniensia. Acta et studia, XVI, Poznań 2009, Wydawnictwo Poznańskie, pp. 21-36, ISBN 978-83-7177-650-2, ISSN 0239-4278. Polish text with a summary in English.

Zdzisław Hryhorowicz, Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (Adam Mickiewicz University), al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polska-Poland.

Należą do tej samej epoki – opublikowali swoje teksty w latach 30. XX wieku, w okresie niezwyklej aktywności literackiej kultury polskiej i rumuńskiej. W swoich krajach, zarówno Schulz, jak i Blecher, uważani są za odnowicieli prozy pierwszej połowy XX wieku, co mimo pozornie oczywistych ich dokonań nie ułatwia, niestety, krytykom zaszeregowania dorobku literackiego obu twórców do jakiegoś konkretnego stylu czy poetyki. Chociaż żyli i tworzyli w okresie awangardy, nie związali się jednak z żadną grupą awangardową, ich eksperyment w zakresie prozy narracyjnej stanowi bowiem unikatowy moment w historii literatury.

Max Blecher nie ma w literaturze rumuńskiej ani poprzedników, ani kontynuatorów; Bruno Schulz jest wyjątkowo odrębny na tle współczesnej mu literatury polskiej, nie ma ani jemu pokrewnych, ani też nie stworzył kierunku, zapoczątkował go i zamknął¹.

Zarówno Blecher, jak i Schulz nigdy się nie spotkali podczas swojego życia: jeden żyjąc prawie cały czas w rodzinnym Drohobyczu, drugi – podróżujący latami z powodu choroby, która dramatycznie naznaczyła całą jego młodość. Spotkali się jednak w twórczości artystycznej, która i dla Schulza, i dla Blechera stała się określeniem sposobu istnienia, stanowiąc dla obydwu intymne doświadczenie egzystencjalne.

Znaczącym aspektem twórczości literackiej obu pisarzy jest ich wspólna przynależność do kultury żydowskiej, której tradycje – świadomie bądź nieświadomie – przechowują w sposobie myślenia oraz kształtowania wrażliwości i wyobraźni.

¹ Zob. J. Ficowski, *Przypomnienie Brunona Schulza*, (w:) J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego t. XXIV, Warszawa-Poznań 1974, s. 7.

Ani Schulz, ani Blecher nie pisali w językach używanych w środowisku żydowskim, w jidysz lub po hebrajsku – Schulz pisał w języku polskim, Blecher – po rumuńsku. Kondycja prowincjusza i outsidera, spowodowana miejscem urodzenia i zamieszkania obu twórców – zamknięta przestrzeń prowincjonalnego miasteczka, odległego od kulturalnej i tętniącej życiem stolicy – zdeterminowała i uwarunkowała ich twórczość literacką.

W przeciwieństwie do Brunona Schulza Max Blecher nie jest twórcą szeroko znanym nawet w literaturze rumuńskiej, co uchodzi niewątpliwie za swoisty paradoks, nie mówiąc już o literaturze powszechnej, w której dzieła Blechera są niestety mało dostępne; wyjątkiem są francuskie tłumaczenia dzieł Blechera, spośród których ostatni przekład ukazał się w roku 1989, w Paryżu, w wydawnictwie Maurice'a Nadeau².

Max Blecher, drugie dziecko żydowskiego kupca Lazăra Blechera i jego żony, Belli, urodził się 8 września 1909 roku w Botoșani, szarym i ponurym miasteczku przypominającym, jak pisze Radu G. Țeposu, „mołdawski Drohobycz”³. Wkrótce po urodzeniu Maxa rodzina wyprowadza się do miasteczka Roman, gdzie ojciec otwiera sklep z porcelaną. Po ukończeniu liceum w Roman młody Blecher wyjeżdża do Paryża, by studiować medycynę, z której rezygnuje już w pierwszych miesiącach, ponieważ zapada na gruźlicę kręgosłupa. Od 1928 roku, kiedy kończy 19 lat, zaczyna się tragedia kalektwa Maxa Blechera, który resztę życia spędzi unieruchomiony na plecach, w gipsowym gorsecie, głównie w nadmorskich sanatoriach – od Berck sur Mer na francuskim wybrzeżu Kanału La Manche, po Techirghiol na rumuńskim wybrzeżu Morza Czarnego.

Skazany na chorobę Blecher to młodzieniec zainteresowany zarówno literaturą, jak i filozofią, malarstwem i muzyką, czytany w nowoczesnej literaturze francuskiej i angielskiej.

Pisze artykuły o najróżniejszej tematyce (*Jaka jest istota poezji?*⁴, *Teoria chromosomów w biologii*⁵, *William Blake – wizjoner genialny*⁶), publikuje recenzje książek z literatury powszechnej, francuskich czasopism artystycznych i literackich („Minotaure”, „Corymbe”, „Les Nouvelles Littéraires”, „Nouvelle Revue Française”), tłumaczy na rumuński wiersze Guillaume’a Apollinaire’a i Richarda Arlingtona, z rumuńskiego na francuski zaś – wiersze George Bacovii, publikuje własne utwory w czasopismach rumuńskich i francuskich, koresponduje z pisarzami i ludźmi kultury tego okresu (Claude Avelin, André Breton, Paul Fargue, Michel Fondane, André Gide, Martin Heidegger), interesując się wszelkimi nowościami życia literackiego i naukowego.

W przypadku Blechera choroba ograniczyła życie towarzyskie pisarza, nieustannie próbował więc zastępować je pisanem listów. Schulza korespondencja, nieste-

² M. Blecher, *Aventures dans l'irréalité immédiate suivi de La manière éclairée*, Paris 1989.

³ Țeposu Radu G., *În cântarea identității pierdute*. Wstęp do: M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Craiova-București 1999, s. 8.

⁴ „Vreimea”, VIII, nr 378 z 3 marca 1935 r., s. 7.

⁵ „Viața românească”, XXVI, nr 4-6 z 31 marca 1934 r., s. 105-110.

⁶ „Vreimea”, VIII, nr 392 z 16 czerwca 1935 r., s. 5.

ty, w większości uległa zniszczeniu w zawierusze II wojny światowej, niemniej to, co ocalało, stało się ważnym źródłem danych o życiu i twórczości pisarza.

Dla obu twórców korespondencja oznaczała kontakt ze światem, była szansą na utrzymanie więzi duchowych, była – jak w przypadku Schulza – impulsem twórczym (listy do Debory Vogel), była – jak dla Blechera – formą istnienia.

Po niekończących się pobytach w zagranicznych sanatoriach, w roku 1934 Blecher zatrzymuje się w Roman, w domu siostry, a trzy miesiące później, w marcu 1935 roku, przeprowadza się do własnego domu przy ulicy Costache Mortuna nr 4 – domu z ogrodem, na peryferiach miasta, wykupionego przez rodziców i przebudowanego tak, by jak najbardziej ułatwić życie chorego.

Uwięziony w gipsowym gorsecie, mając wolne jedynie ręce, Blecher opierał o kolana deskę-stolik używając go do czytania i pisania w tej samej pozycji, w której spał i jadł, unieruchomiony na plecach, z kolanami ugiętymi pod ostrym kątem. Codziennie, dzięki kurierowi, miał łączność ze światem, z życiem literackim i intelektualnym Francji, Anglii i własnego kraju. Obok łóżka, na stolikach, gromadził najnowsze książki i czasopisma przesyłane przez przyjaciół z zagranicy.

W ciągu niewielu lat, które przeżył – zmarł 31 maja 1938 roku – Blecher starał się przezwyciężyć własną samotność, narzuconą przez chorobę, poprzez listy, a także wizyty i rozmowy z bliskimi mu osobami. Jest jednak prawie cały czas sam, odizolowany od otaczającego go świata, wiodąc życie ubogie w wydarzenia. Cierpienie było tak ogromne, że wypełniało całe jego życie. Patrzył jednak na swoją chorobę z uczuciem nieuniknionej fatalności, świadom jej nieuleczalności. Nie skarżył się, nie mówił o swoim kalectwie, nikomu się nie narzucał, starał się być jak najbardziej powściągliwy i dyskretny. Rozpacz ogarnęła go późno, po wielu pobytach w sanatoriach, kiedy wreszcie zdał sobie sprawę z nieuchronności końca.

„Choroba zaczyna robić ze mnie profesjonalistę od spraw emocjonalności i drażliwości – pisał do Saszy Pană 7 lipca 1934 roku⁷ – doszedłem do stanu, którego obawiałem się najbardziej: *assister à sa propre dégringolade*”. Choroba była dla niego „rozpustną” formą życia, a cierpienie – niedorzecznością; próbował wyrwać się z jego zabójczego magnetyzmu przez skrupulatne lektury, wizyty przyjaciół i bogatą korespondencję ze światem.

Przerażał go fizyczny ból innych. Jego przyjaciele opowiadają, że Blechera cechowała pełna dyskrecji wspaniałomyślność i szczególna wrażliwość na fizyczne cierpienie innych⁸. Tym, co zadziwiało nawet przyjaciół, był fakt, że ciężko chory Blecher emanował niewyczerpanymi i nienaruszonymi zasobami czystej duszy dziecka, poczuciem humoru i entuzjazmu.

Oto, co zanotował Mihail Sebastian, jeden z głośnych pisarzy tego okresu, który trzykrotnie odwiedził Blechera w Roman: „Niedziela i poniedziałek w Roman. Wyjechałem stamtąd przytłoczony i wycieńczony. Miałem wrażenie, że nie będę w stanie powrócić do życia. Wszystko wydało mi się daremne i absurdalne. (...) Teraz wszystko minęło. W pewnym sensie zapomniałem. Po południu pójść do

⁷ M. Blecher *mai puțin cunoscut*, Ed. Hasefer, București 2000, s. 131.

⁸ Op.cit., s. 132.

sądu, wieczorem pójdę do teatru, teraz piszę w tym zeszytce – a tymczasem życie Blechera ciągnie się w Roman, tak jak widziałem. Czy będę miał kiedyś odwagę narzekać na coś? Czy będę miał odwagę mieć kaprysy, niedyspozycje, nerwy...? On żyje w intymności ze śmiercią. Nie ze śmiercią abstrakcyjną, niejasną, o odległym terminie. To jego śmierć, precyzyjna, określona, znana w szczegółach jak przedmiot. Co daje mu odwagę, by żyć? Co go wspiera? Nie jest nawet zrozpaczony. Nie rozumiem, przyznam się, że nie rozumiem. Kilka razy omal nie wybuchnąłem płaczem, patrząc na niego. W nocy słyszałem, jak jęczy w swoim pokoju, krzyczy – i czułem, że oprócz nas jest w domu ktoś jeszcze, ktoś, kto był śmiercią, losem – nie wiem kim. Wyjechałem stamtąd wstrząśnięty i oszołomiony”⁹.

31 maja 1938 roku Max Blecher umiera, dyskretnie i łagodnie, zawierając matce ostatnie życzenie, spowiedź umęczonej duszy: „Przeżyłem w 29 lat więcej niż inni w sto. Podróżowałem, widziałem, pisałem. Powiedz moim siostram, żeby przeżyły w pełni swoje życie. Żeby chodziły mocno na własnych nogach. Żeby spacerowały tam, gdzie są kwiaty, żeby zbierały kwiaty. Zapomnijcie o mnie. I zapomnicie. Lepiej jest płakać przy grobie, niż współczuć cierpiącemu”¹⁰.

Mihail Sebastian w swoim *Dzienniku* z 5 czerwca 1938 roku pisze: „Zmarł Blecher. Pochowali go we wtorek, w Roman. Zastanawiałem się nie nad jego śmiercią, która wreszcie się nad nim ulitowała, lecz nad jego życiem, które mnie przerażało. Cierpienie jego było zbyt wielkie, by okazać mu współczucie lub czułość. Ten chłopak zawsze był trochę obcy, w swoim strasliwym bólu żył jakby w innym świecie. (...) Przerażał mnie trochę, trzymał mnie z dala od siebie, jakby u bramy więzienia, do którego nie mogłem wejść (...). Myślę, że prawie wszystkie nasze rozmowy miały w sobie coś krępującego, jakbyśmy rozmawiali w «parloir». A po każdym rozstaniu wracał dokąd? Jak było tam, gdzie wracał?”¹¹.

Uwaga rumuńskiej krytyki literackiej skupia się na Blecherze w roku 1934 po opublikowaniu jego pierwszej książki *Corp transparent* (*Przezroczyste ciało*), zbioru piętnastu surrealistycznych wierszy, po których Blecher wydaje dwie powieści, dzięki którym na zawsze wpisał się w dzieje rumuńskiej literatury: *Intâmplări în irealitatea imediată* (*Wydarzenia z najbliższej nierzeczywistości*) w roku 1936 oraz *Înimi cicatrizate* (*Zabliźnione serca*) w roku 1937. Jego trzecia powieść *Vizuina luminată* (*Rozświetlona nora*), wydana pośmiertnie dopiero w roku 1971, nie miała już takiego znaczenia, jak dwie poprzednie, dla określenia miejsca Blechera w pantheonie literatury rumuńskiej.

Zaszufladkowanie prozy Maxa Blechera do jakiegoś konkretnego stylu literackiego czy określonej poetyki sprawiło już wówczas ogromną trudność. Krytycy z okresu rumuńskiego międzywojnia uważali ją po prostu za odmianę prozy psychologicznej bardzo wtedy popularnej w literaturze rumuńskiej. Krytycy współcześni natomiast, kontynuując rozważania Eugena Ionescu o prozie Blechera z roku

⁹ M. Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, București 2005, s. 85.

¹⁰ M. Blecher, *mai puțin cunoscut*, s. 348.

¹¹ M. Sebastian, *op.cit.*, s. 163.

1936 w czasopiśmie „Facla”, są skłonni przypisać tej prozie zupełnie inne miejsce i rolę w dziejach literatury, nie tylko rumuńskiej.

Ovid S. Crohmălniceanu jest pierwszym krytykiem rumuńskim, który zauważa podobieństwa prozy Blechera i Schulza¹², mówiąc o „realizmie fantastycznym” jako charakterystycznym wyróżniku tej prozy. Inni, jak Nicolae Balotă¹³, Ion Negoitescu¹⁴ czy Nicolae Manolescu¹⁵ wartościują tę prozę jako swoisty „typ egzystencjalny” wywodzący się z filozofii Jaspersa. Nie ulega natomiast wątpliwości fakt, iż zarówno proza Blechera, jak i Schulza powstała w okresie całkowitego przewartościowania świata dokonanego przez burzliwą historię początku XX wieku. W sensie negatywnym zakwestionowana została integralność kultury, obnażony został upadek starego świata jako świata wartości moralnych i pewników sztuki wspieranych przez – wydawałoby się – nienaruszalny porządek, który nie został zachwiany nawet przez najbardziej obrazoburcze zamachy romantyczne i modernistyczne. Poczucie przewartościowania świata dokonanego przez historię kształtuje konieczność odbudowy egzystencji człowieka naruszonej w swych podstawach przez szok I wojny światowej. Zmieniła się przestrzeń zewnętrzna człowieka, zmieniła się hierarchia społeczna w tempie, do którego Europa nie była przyzwyczajona, zmieniły się lęki i obsesje pod wpływem nieznanych dotąd zagrożeń.

Rozpadanie się w gruzy starego porządku stało się jedną z przyczyn, dla których literatura starała się między innymi destrukcję uczynić porządkiem w sztuce, jak dadaizm, lub stworzyć nową, wyobraźniową, całość z wyalienowanych szczątków starego porządku życia i sztuki – jak surrealizm. Literatura usiłuje stawiać sobie samej pytania, które rozpoznawałyby obcy dla niej świat za pomocą wyobraźni będącej przejawem ekspansji przestrzeni wewnętrznej człowieka, wyobraźni kształtowanej na przekonaniu, że nie ona nas otacza jako natura, ale że odkrywamy ją, tworząc przestrzenie całkowicie nowe i całkowicie wewnętrzne. Wyobraźni artyści zatem przypisano rolę podstawową i absolutnie pierwotną wobec rzeczywistości sztuki. Wyobraźnia staje się nie reprodukcyjna, lecz kreacyjna, jest całkowicie suwerenna w stosunku do natury. „W tej perspektywie – jak pisze Claude Abastado¹⁶ – obrazy są wolną, swobodną kreacją najbardziej intymnego ja”. Centrum przestrzeni wyobraźniowej zatem miało się znajdować poza człowiekiem, w rzeczywistości równoległej, nad którą nie panował, ponieważ to ona właśnie miała go tworzyć. Dopiero Freud – dokonując interpretacji snu jako ludzkiej rzeczywistości wewnętrznej – umożliwił antropocentryczne rozważania o wyobraźni, ułatwiając tym samym ujęcie stosunku wyobraźni do rzeczywistości i do natury ujawniającej się w postaci statycznej jako *natura naturata* i w postaci dynamicznej jako *natura naturans*¹⁷.

¹² Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura „autenticității” și „experienței”*, (w:) *Literatura română între cele două războaie mondiale*, t. 1, București 1972, s. 506.

¹³ N. Balotă, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai sec. XX*, București 1974, s. 153-181.

¹⁴ I. Negoitescu, *Engrame*, București 1975, s. 119-139.

¹⁵ N. Manolescu, *Arca lui Noe. Esen despre romanul românesc*, București 1999, s. 557-575.

¹⁶ C. Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris 1986, s. 146.

¹⁷ Zob. G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1947, s. 23 i 24.

Wyobraźnia, zdaniem Bachelarda¹⁸, nie oznacza – tak jak by to sugerowała etymologia – zdolności kształtowania obrazów przekraczających granice rzeczywistości; staje się zdolnością nadludzką, podobnie jak człowiek – jest nim o tyle, o ile jest nadludzki w znaczeniu dążeń popychających go do przekraczania własnej kondycji. Natura wyobrażona, konkluduje Bachelard, spełnia jedność *natura naturans* i *natura naturata*.

Wyobraźnia zatem jest w stanie pokonać wszelkie sprzeczności, może przezwyciężyć zasady identyczności lub przyczynowości, które uniemożliwiają zrozumienie relacji istniejących pomiędzy „ja” i „nie-ja”¹⁹.

Jednym z najważniejszych czynników wyobraźniowego przełomu XX wieku całkowicie rewolucjonizującym sztukę, którego genialnymi reprezentantami okazują się Schulz i Blecher, stał się nowy sposób pojmowania przestrzeni, zarówno zewnętrznej wobec człowieka, jak i tej ograniczonej jego wnętrzem, nowy sposób postrzegania także przestrzeni zewnętrznej wobec sztuki oraz przestrzeni samego dzieła sztuki²⁰. Zmiana stosunku do przestrzeni, zwłaszcza w literaturze, powoduje także zmianę stosunku do czasu. Bergsonowskie pojęcie *la durée* – obejmujące zarówno przestrzeń, jak i czas – składające się nie z trwania statycznego, lecz z poszczególnych błysków chwili, okazało się z punktu widzenia sztuki być może dopiero z pewnej perspektywy historycznej, naturalnym wynikiem ewolucji świadomości artystycznej i filozoficznej przełomu wieków. W „starym” języku zatem nie da się już wypowiedzieć nowej rzeczywistości, nowej – niejednoznacznej i pokawałkowanej – przestrzeni, nie da się wyrazić czasu, który w konsekwencji przestał podlegać realistycznym regułom przyczynowości, ulegając rozczłonkowaniu lub nawet unicestwieniu w symulowanych równocześnieściach.

Gwałtowne przemiany świadomości początku XX wieku ukształtowały przestrzeń w taki sposób, że artysta nie znajduje już w niej oparcia, dostrzega jej skomplikowanie i niejednoznaczność, co powoduje, iż zaczyna tworzyć przestrzeń wewnętrzną, w której czuje się pewniejszy.

Uwewnętrznienie przestrzeni, jej mentalizacja, wielopłaszczyznowość czy, jak w literaturze, wielowątkowość stają się faktem. Uznanie wyobraźni za źródło twórczości i jedną z głównych funkcji życia oznacza nie tylko przedkładanie kreacji nad naśladownictwo, zakłada także rewelację psychologiczną: przestrzenią wyobraźni staje się psychika ludzka.

Prozatorska przestrzeń Maxa Blechera i Brunona Schulza jest znakomitą przykładem uznania wyobraźni za źródło twórczości, wyobraźni, której granice wyznacza ludzka psychika.

W obu przypadkach jest to wyłącznie przestrzeń zamknięta, ujawniana odbiorcy bądź w jej aspekcie zewnętrznym, jako na przykład jakieś realnie istniejące miejsce, bądź w jej aspekcie wewnętrznym, jako ciało ludzkie (jego wnętrze).

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Zob. C. Abastado, *Le surréalisme*, Paris 1975, s. 92.

²⁰ Zob. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, (w:) *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 357-379.

U Blechera zamknięta przestrzeń to miejsce upragnionego odizolowania od zewnętrznego świata, to miejsce-więzienie utworzone przez chorobę, trudne do zniesienia. Przestrzeń Blechera to także problem tożsamości; w granicach tej przestrzeni bohater szuka miejsc prowokujących kryzys tożsamości po to, by próbując z nich uciec wyzwoić się psychicznie. Taką postawę widać szczególnie wyraźnie w przypadku narratora *Wydarzeń z najbliższej nierzeczywistości*, chorego, uwięzionego w swym ciele jak w skorupie, z której usiłuje uciec poprzez uczucie lub moc wyobraźni.

Schulza przestrzeń to labirynt i twierdza, istniejące jako potencjalne wyobrażenia formy i materii. Labirynt oznacza marzenie, we śnie lub na jawie, związany jest z nocą; marzenie i noc są w stanie przekształcić, nieoczekiwanie, każdą formę przestrzenną w nowy labirynt; jest nim nawet ludzka psychika.

Schulzowska przestrzeń to swoisty mikrokosmos, którego wyrazistym symbolem staje się dom, rozumiany jako schronienie, jako twierdza, z której się wyrusza i do której się wraca ze swych przygód. To jakby przestrzeń-jama z prozy Blechera, miejsce gorączkowo poszukiwane przez bohatera *Wydarzeń z najbliższej nierzeczywistości*. Te dwie formy przestrzeni symbolizują przestrzeń uprzywilejowaną, schronienie przed agresywnością świata zewnętrznego, to miejsce marzenia i ciszy.

Blecher jednak szuka w tej przestrzeni samotności, Schulz chciałby ją zamieszkować z kolegami, czego dowodem jest Schulza *Republika marzeń*. Blecher w tej przestrzeni ucieka od samego siebie, tam pragnie się uwolnić od własnej indywidualności. Odczuwa niepokój, wręcz lęk – nie wobec utraty tożsamości, co wobec niemożności jej utracenia. „Bolesna nie jest odmienność, lecz bycie tylko samym sobą. (...) Bycie jedynie sobą samym – oto egzystencjalne cierpienie bohatera”, pisze Nicolae Manolescu²¹, jeden ze współczesnych rumuńskich krytyków. Blecher gorąco pragnie tego, czego Rimbaud nienawidzi: *ja to inny*, a nie *ja to tylko ja*.

Labirynt, potencjalne wyobrażenie przestrzeni jako formy istnienia, jest jednym z najważniejszych motywów prozy Schulza. Postrzegany często jako symbol procesu wtajemniczenia lub jako suma prób labirynt zakłada pewien cel, czyli drogę, może symbolizować drogę życia lub wyrażać jedynie pragnienie zabawy. W znaczeniu wtajemniczenia labirynt to ekwiwalent trudnej próby, którą należy przebyć, aby wejść w inny, nowy świat lub osiągnąć nieznany stan ducha. Pod względem formy labirynt może być policentryczny, może mieć jedno centrum lub też nie mieć go wcale. Paolo Santarcangeli podkreśla, iż centrum może być miejscem geograficznym, czyli punktem przecięcia między Ziemią a Piekłem lub też – precyzyjniej – między królestwami Nieba, Ziemi i Piekła, może też być miejscem świętym, zamieszkiwanym przez *mysterium magnum*²². Osoba, która odważy się wejść do labiryntu, może tam odnaleźć „niewypowiedzianą tajemnicę”²³, potwora lub samego siebie. Mircea Eliade dostrzega w labiryncie formę ochrony centrum: „Labirynt jest niekiedy magiczną ochroną jakiegoś centrum, jakiegoś skarbu lub znaczenia. Dotarcie do niego może mieć cechy rytuału wtajemniczenia, inicjacji. Taka sym-

²¹ N. Manolescu, *Arca lui Noe*, s. 573.

²² Zob. P. Santarcangeli, *Cartea labirinturilor*, București 1974, s. 41, 45.

²³ Ibidem, s. 45.

bolika jest modelem każdego istnienia, które – przechodząc przez liczne próby – dąży ku swemu własnemu centrum, ku sobie samemu”²⁴. Droga do centrum oznacza zatem, jak pisze Eliade²⁵, drogę do siebie, do prawdy, do mądrości, ale też do wolności. Jest drogą trudną, „pełną przeszkód, ponieważ jest rytmem przejścia od *profanum* do *sacrum*, od efemeryczności i iluzoryczności do rzeczywistości i wieczności; (...) Dostęp do *Centrum*, kontynuuje Eliade²⁶, jest równoznaczny z konsekracją i wtajemniczeniem; egzystencja wczoraj laicka i złudna jawi się dziś jako inna – rzeczywista, trwała i skuteczna”.

U Schulza labirynt jest cechą przestrzeni mieszkalnej – mieszkania: „Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić. Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdyż, wszedłszy raz w niewłaściwą sień i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na obce podwórza...”²⁷; labirynt to także gmach gimnazjum z licznymi korytarzami i z „amfiladą pokoiów biegnących w głąb i urządzonych z olśniewającą wspaniałością”²⁸, jest nim także zaplecze podejrzanego zakładu krawieckiego z *Ulicy Krokodyli*, jak labirynt wygląda pociąg, którym bohater przyjeżdża do sanatorium: „Te korytarze załamujące się pod różnymi kątami, te przedziały puste, labiryntowe i zimne miały w sobie coś dziwnie opuszczonego, coś niemal przerażającego”²⁹. Kształt labiryntu przybierają również ulice miasta, „otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne”³⁰; strukturę labiryntu ma także przyroda: „Wicher (...) objął cały przestwór. (...) wybudował nad miastem (...) czarny labirynt, rosnący w nieskończonych kondygnacjach. Z tego labiryntu wystrzelał całymi galeriami pokoiów, (...) a potem dawał się zapadać tym wyimaginowanym piętróm, (...) kształtując sam bezforemny bezmiar swym natchnieniem”³¹; noc lipcowa wygląda jak „budulec czarny piętrzący dookoła sennego wędrowca pieczary, sklepienia, wnęki i nyże! Jak natrętny gaduła towarzyszy ona samotnemu wędrowcowi, zamykając go w kręgu swych widziadeł, niezmordowana w wymyślaniu, bredzeniu, fantazjowaniu – halucynując przed nim gwiazdne dale, białe drogi mleczne, labirynty nieskończonych koloseów i forów”³².

Jerzy Jarzębski podkreśla³³, że noc lub marzenie są czynnikami przekształcającymi uporządkowaną strukturę przestrzeni dziennej w przestrzeń o charakterze labiryntu: „(...) w aurze nocy lub marzenia przekształca się (...) w pulsującą, dynamiczną sieć pomieszczeń i pasaży, nad którą świadomość bohatera nie panuje”.

²⁴ M. Eliade, *Incercare labirintului*, Cluj-Napoca 1990, s. 157.

²⁵ Zob. M. Eliade, *Oceanografie*, (w:) *Drumul spre centru*, București 1991, s. 129.

²⁶ M. Eliade, *Mitul eternei reintoarceri*, București 1999, s. 24.

²⁷ B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 13.

²⁸ Ibidem, s. 70.

²⁹ Ibidem, s. 262.

³⁰ Ibidem, s. 63-64.

³¹ Ibidem, s. 93.

³² Ibidem, s. 226.

³³ J. Jarzębski, *Wstęp*, do B. Schulz, *Opowiadania...*, s. LXIII.

Labirynt oznacza zatarcie konturu, formy, jest domeną treści niejasnych, powiada Jarzębski³⁴, aczkolwiek istotnych, bo wywodzących się z głębi osobowości. W rzeczywistości Schulza, funkcjonującej jako rzeczywistość oniryczna, labirynt związany jest z marzeniem we śnie lub na jawie dynamizującym psychikę postaci.

Labirynt Schulza emanuje Jungowską psychologią głębi. Tak jest choćby w opowiadaniu *Wiosna*, kiedy narrator opisuje zejście pod korzenie parkowych drzew, tam gdzie zbiera się „bardzo wiele przeszłości, dawnych powieści, prastarych historyj”, gdzie gromadzi się „zbyt wiele zdyszanego szeptu, nieartykułowanej miazgi i tego ciemnego bez tchu, co jest przed wielkim słowem”. Jesteśmy tam „po drugiej stronie rzeczy, jesteśmy w głębi, w Podziemiu. I widzimy... Nie jest tu wcale ciemno, jak można by przypuszczać. (...) Tak samo przecież, gdy śpimy, odcięci od świata, (...) w powrotnej wędrówce do siebie – widzimy również (...)”³⁵.

Jesteśmy w sferze obrazów archetypowych. Jung porównuje archetypy do magazynów wszystkich ancestralnych doświadczeń człowieka, podkreśla jedność psychiki i całej natury poprzez archetypy, które są systemami gotowymi do działania, a jednocześnie są wyobrażeniami i uczuciami³⁶. Sen lub marzenie senne zapewnia kontakt między świadomością i nieświadomością. W takim momencie pojawia się u Schulza przestrzeń labiryntu. Przekształcenie przestrzeni dziennej lub tej istniejącej na jawie – uporządkowanej i oswojonej – w labirynt „symbolizuje po prostu, jak zauważają Teresa i Jerzy Jarzębscy³⁷, agresję sfery nieświadomości, zejście do korzeni, kontakt z wzorcami archetypowymi, spoczywającymi gdzieś w głębinach duszy”. Wojciech Wyskiel zauważa, iż w prozie Schulza labirynt jest, obok Księgi, podstawową metaforą, oznacza „zjawiskowość” świata. „Bogactwo świata, mnogość wyglądown i możliwych układów przestrzennych – twierdzi Wyskiel³⁸ – tworzą labirynt, w którym błądzą bohaterowie Schulza”. Błądzenie, podobnie jak wędrówka, jest formą aktywności poznawczej: „*Labiryntowość* świata jest więc uwarunkowana przez podstawowe właściwości umysłu ludzkiego: one właśnie czynią labirynt modelem świata, błądzenie zaś – wzorem aktywności poznawczej”, powiada Wyskiel³⁹.

Specyficzną wędrówką, błądzeniem po „labiryntowości” świata własnego ciała, jest odyseja bohaterów Blechera w przestrzeni, której granice mentalne wyznaczają poczucie tożsamości, jej degradacja spowodowana cierpieniem oraz stan ponownego jej odzyskania w efekcie bolesnej podróży w głąb samego siebie.

„Labiryntowość” świata Blechera to także „przestrzeń przeklęta”, jak nazywa je narrator *Wydarzeń...*: „Zawsze te same miejsca na ulicy, w domu czy w ogrodzie,

³⁴ J. Jarzębski, *Sen o „złotym wieku”*, „Teksty” nr 2, 1973, s. 115.

³⁵ B. Schulz, op.cit., s. 168-169.

³⁶ Zob. C.G. Jung, *Minte și pământ*, (w:) *Opere complete*, t. 6, cyt. za M. Minulescu, *Introducere în analiza jungiană*, București 2001, s. 40.

³⁷ T.J. Jarzębscy, *Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza*, (w:) *Studia o prozie Brunona Schulza*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” nr 115, Katowice 1976, s. 70.

³⁸ W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980, s. 155.

³⁹ Idem, *Zagubiona Księga*, (w:) *Studia o prozie Brunona Schulza*, s. 116.

prowokowały mój kryzys. Za każdym razem, kiedy wkraczałem w ich obszar, ogarniało mnie to samo omdlenie i odurzenie. Prawdziwe niewidzialne pułapki (...). Jeżeli stawiałem choć jeden jedyny krok i wchodziłem w taką *przekłętą przestrzeń*, natychmiast rozpoczynał się kryzys⁴⁰. W świecie Blecherowskich postaci taką „przekłętą przestrzenią” jest mała polanka w parku miejskim „przy końcu jednej z alej, gdzie nikt nigdy nie spacerował”⁴¹. To miejsce smutne i opuszczone, dzikie i ośobnionione, całkowicie bezużyteczne.

„Inne przekłete miejsce – powiada narrator Blechera⁴² – znajdowało się aż na przeciwnym krańcu miasta, między wysokimi, spróchniałymi brzegami rzeki, w której kąpałem się ze swoimi towarzyszami zabaw. (...) Jeszcze z daleka, przed dojściem do brzegów rzeki, moje nozdrza wypełniały się zapachem spleśniałych łupin. One przygotowywały mnie do *kryzysu* (...): zapach był nieprzyjemny, a jednak miły. (...) W chwili kiedy czułem ten zapach, prawie natychmiast się przeistaczałem. (...) Świat walił się w chaosie do olbrzymiej dziury o niewyobrażalnej sile przyciągania”.

W eseju *M. Blecher sau „bizara aventură de a fi om”* (*M. Blecher albo „dziwna przygoda bycia człowiekiem”*) Ion Negoitescu podkreśla, że u Blechera „miejscem egzystencjalnym jest właśnie półcień, pleśń i świat zniszczonych przedmiotów, miejsca przeznaczone paradoksalnie nie dla cierpienia, tylko dla szczęścia. (...) To, co pisarz nazywa *szczęściem*, jest jedynie otrzymaną przez cierpienie możliwością bezpośredniego kontaktu z istnieniem poprzez świadomość niepewności rzeczywistego świata”⁴³.

Poza takimi „miejscami przekłętymi”, powodującymi oszołomienie i stany omdlenia, „istniały również na świecie inne, bardziej przyjazne przestrzenie”, przyznaje Blecherowski narrator⁴⁴. To pokój, na piętrze domu dziadka, z oknami tworzącymi rodzaj lochu, w którym bohater czuje się „jak w szklanym pokoiku”⁴⁵, lub pewne miejsce znajdujące się pod sceną teatru, do którego wchodziło się przez budkę suflera, pełne kurzu i bezużytecznych przedmiotów, w którym „unosilo się stare i spleśniałe milczenie (...), miejsce wszystkich moich marzeń”⁴⁶.

Takie „przyjazne miejsca” u Blechera wydają się mieć znaczenie podobne do znaczenia twierdzy – *idée fixe* Schulza, jak określa ją Jerzy Ficowski⁴⁷ – twierdzy, którą próbują zbudować bohaterowie Schulzowskiej prozy, miejsce ucieczki od agresji świata zewnętrznego, ale też jednocześnie miejsce marzeń, ciszy i samotności.

Nicolae Manolescu podkreśla dwie zasadniczo niezmiennie cechy miejsc opisywanych przez Blechera: wygląd rupieciarni pokrytej kurzem, pełnej staroci, oraz forma jamy-groty⁴⁸, schronienie, o którym marzymy w nieskończoność. Jednak

⁴⁰ M. Blecher, *Intâmplări în irealitatea imediată*, București 1936, s. 44.

⁴¹ Op.cit., s. 45.

⁴² Ibidem.

⁴³ I. Negoitescu, op.cit., s. 123.

⁴⁴ M. Blecher, op.cit., s. 77.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Op.cit., s. 89-90.

⁴⁷ Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 183.

⁴⁸ Zob. N. Manolescu, *Prin niște locuri rele*, (w:) *Arca lui Noe*, op.cit., s. 572.

grota jest przestrzenią otwartą, nie ma drzwi ani bramy, chroni, ale nie zamyka. Schulz natomiast czuje potrzebę zamknięcia, jego twierdze związane są z symboliką domu. Grota Schulza upodabnia się bardziej do kąta pokoju, miejsca, które jest mimo wszystko bliskie również bohaterom Blechera. To zakątek pomieszczenia, każda wąska przestrzeń, w której można się wygodnie usadowić, zebrać w sobie i pomarzyć w samotności.

To, co łączy te przestrzenie, to sposób, w jaki określają nowy wymiar świata. One bowiem określają miejsca agresywne, niebezpieczne, i miejsca opiekuńcze, miejsca, w których bohater ma pewność bezpieczeństwa lub poczucie zagrożenia. „Jednakże w pomieszczeniach zamkniętych, mówi narrator Blechera⁴⁹, kryzysy zdarzały się łatwiej i częściej. Nie mogłem zwykle nigdy znieść samotności w nieznanym pokoju”. Niepokój stoi u źródła wszelkich kryzysów tożsamości bohaterów Blechera, kryzysów odkształcających rzeczywistość, która przybiera nowe, fantastyczne formy, przepełnione niekiedy ogromem szczęścia: „Nagle pokój stawał się doskonały i czułem się bardzo szczęśliwy w jego wnętrzu”⁵⁰.

Jednak poza granicami tego bezpiecznego świata rozpościera się coś nieznanego i bezkształtnego, rozciąga się kraina obcych, jest chaos, śmierć i noc. Taka wydaje się przestrzeń Schulza, zbudowana z wielu koncentrycznie ułożonych mikrokosmosów z poszczególnymi dłońmi centrami, od najmniejszego do największego. Pierwszym jest łóżko bohatera, następnie pokój, mieszkanie, dom, dom z obejściem, ogród, rynek, miasto i w końcu miasto z okolicą.

„Wyobraźnia poetycka Schulza nie zdoła nigdy opuścić idealnego obrazu rodzinnego Drohobycza”, podkreśla Jerzy Jarzębski⁵¹.

„Przestrzeń uchwycona wyobraźnią – pisze Gaston Bachelard⁵² – nie jest przestrzenią obojętną, pozostawioną miarom i rozwadze geometry. Przeżywamy ją nie w rzeczywistości, ale z całą stronnictwością wyobraźni. Niemal zawsze przyciąga. Skupia istnienie wewnątrz opiekuńczych granic”.

W narracyjnym *universum* Schulza dom – jako materialna forma przestrzeni – otrzyma wyjątkowe znaczenie: stanie się symbolem schronienia, miejsca, skąd bohaterowie wyruszają i dokąd wracają ze swoich wędrówek, będzie miejscem pozwalającym spokojnie marzyć.

„Mieszkać w sposób oniryczny w domu rodzinnym to coś więcej, niż mieszkać w nim poprzez wspomnienie, oznacza to żyć w nieistniejącym domu tak, jak o nim marzyliśmy”, pisze Bachelard⁵³. Bohaterowie Schulza, zamykając się w domu, są w stanie przeciwstawić się agresywności natury: „Dom człowieka staje się, jak stajenka betlejemska, jądrem, dookoła którego zagęszczają przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer”⁵⁴.

⁴⁹ M. Blecher, op.cit., s. 46.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ J. Jarzębski, *Wstęp*, do Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. LI.

⁵² G. Bachelard, *Wstęp. Poetyka przestrzeni*, przeł. W. Błońska, (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972, s. 386.

⁵³ Op.cit., s. 404.

⁵⁴ B. Schulz, op.cit., s. 338.

W tym sensie dom staje się przeciwieństwem kosmosu. Uporządkowana przestrzeń domu, choć tworząca niekiedy labiryntowe i chaotyczne konstrukcje, przeciwstawia się przestrzeni zewnętrznej, zmiennej i skomplikowanej. Im bardziej niebezpiecznie jest na zewnątrz, tym bardziej opiekuńczy staje się Schulzowski dom. W takich momentach dom ulega metamorfozie, przybiera cechy ludzkie i reaguje jak żywa istota: „(...) w pauzach wichury miechy żeber strychowych składały się w fałdy i dach wiotczał i zwisał, jak ogromne płuca, z których uciekł oddech, to znowu nabierał tchu (...) i huczał, jak pudło ogromnych basów”⁵⁵.

Jak zauważa Bachelard, „wobec wrogości, zwierzęcych form burzy i huraganu, walory opiekuńczości i stawiania oporu przez dom są przekształcone w walory ludzkie. Dom otrzymuje energię fizyczną i moralną ludzkiego ciała. Wygina kręgosłup, napina lędźwie. W czasie nawałnic zgina się w należytych momentach, pewien tego, że w porę zdoła się wyprostować – stale negując przejściowe porażki. (...) Dom jest instrumentem stawiania czoła kosmosowi”⁵⁶.

Bohaterowie Schulza, co oczywiście, opuszczają niekiedy dom i wychodzą poza jego bezpieczne granice, by poznać „nowy, przewiewny i rozległy świat”, ale takie poszerzenie znanej sobie przestrzeni jest tylko, jak piszą Teresa i Jerzy Jarzębscy⁵⁷, modyfikacją granic przestrzeni zamkniętej. „Przestrzeń jest bowiem w *Skleпах cynamonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą* kategorią subiektywną, jest niejako *zakrzywiona wokół świadomości*, ciąży ku percypującej jednostce, podlega zniekształceniom jej osobistej perspektywy”⁵⁸.

Najbardziej jednak oryginalne obrazy związane z symboliką przestrzeni, przestrzeni-jamy i przestrzeni-skorupy, oferuje nam ciało. W powieściach *Inimi cicatrizate* (*Zabliźnione serca*) i *Vizuina luminată* (*Rozświetlona nora*) Max Blecher próbuje nas ośwoić ze światem chorych na gruźlicę kości. Sanatorium staje się *par excellence* przestrzenią tortury człowieka-manekina wciśniętego w gipsowy gorset i leżącego na łóżku. Emanuel, literacki *alter ego* autora *Zabliźnionych serc*, obserwując chorych, takich jak on, zauważa: „Ten kontrast między prawie normalnym życiem (czytanie gazety, posiłki wraz z innymi w restauracji, ubieranie się), ten kontrast między byciem człowiekiem jak inni ludzie i leżeniem w gipsowym więzieniu z kośćmi zniszczonymi gruźlicą, oto co bolesne i smutne w tej chorobie. Paradoks polegał na tym, że się istniało, a jednak nie było się całkowicie żywym...”⁵⁹. Uświadomienie sobie istnienia nowego ciała, zamkniętego w gipsowym gorsecie, jest momentem dramatycznym: „Skorupa trzymała go w hermetycznym zamknięciu, unieruchomionego, przytłoczonego, jakby zdruzgotanego wielkim głazem. *Adio, Emanuel!* – powiedział do siebie. *Stałeś się nieboszczykiem* – i poczuł się tak, jakby ktoś ścisnął mu gardło. (...) Pielęgniarka i lekarz odwrócili go twarzą do góry. Manewrowali nim jak manekinem. Podnosili go, przewracali, kładli powoli na stół tak, aby go nie uderzyć... Emanuel, pozbawiony wszystkich swych normalnych

⁵⁵ Ibidem, s. 95.

⁵⁶ G. Bachelard, op.cit., s. 433.

⁵⁷ T.J. Jarzębscy, op.cit., s. 55.

⁵⁸ Ibidem, s. 50.

⁵⁹ M. Blecher, *Inimi cicatrizate*, s. 139.

ruchów, odczuł okropne uczucie całkowitego unicestwienia, uczucie, którego do tej pory doświadczał jedynie w snach”⁶⁰. Bohater zaczyna tracić własną tożsamość, „zaczyna renegocjować percepcję własnego *ja*, percepcję, która nie przeszła przez filtr innego *ja*”, jak pisze Andrea Deciu⁶¹. *Ja* to także ktoś *inny*, jak bohater *Rozświełtłonej nory*, który po chirurgicznej operacji odczuwa swe własne ciało jak obcy przedmiot. Oglądanie blizny pooperacyjnej powoduje u chorego wewnętrzne rozdarcie: pacjent oglądający ranę nie jest już tym, którego ranę ogląda. Jednak poprzez ból, rana, która zdawałoby się, nie należała do ciała, usilnie się tego ciała domagała; wzrok jej nie rozpoznaje, ale ciało się jej domaga, ponieważ ją czuje.

„Cierpienie fizyczne wyzwała stan konfliktu tożsamości wykorzystując ładunek inności już istniejący w naszej cielesnej strukturze”⁶². Bohater Blechera jednak uważnie obserwuje, jak ból atakuje jego ciało, próbuje „się nim zająć”, chce przekreślić dystans między bólem a ciałem, które go odczuwa, eliminując w ten sposób agresywność bólu: „Przyswojony, ból staje się znośny, ponieważ nie jest już kojarzony z innością”⁶³. Taki mechanizm pozwala bohaterowi Blecherowskiej prozy na rozwiązanie konfliktu tożsamości. Jednak fizyczna degradacja postępuje, pod gipsowym gorsetem stale odkłada się wilgoć i brud, co w dużej mierze jest rezultatem chorej wyobraźni bohatera niż stanem faktycznym. Gipsowy gorset to symbol choroby, który tylko potwierdza „umiejscowienie człowieka w nieszczęściu”, jak to określił Crohmălniceanu⁶⁴. Gorset, jako ekspresja cierpienia, funkcjonuje niczym organiczna tarcza ochronna wyrosła na chorej tkance, powodując jej bliznowacenie. Blizna staje się metaforą cierpienia minionego, ale i organiczności zmienionej przez cielesne cierpienie.

Bohaterowie Blechera traktowani są jak przedmioty, ponieważ tak się czują. Są pasywni, bezsilni, czują się manipulowani. Mimo całej swojej godności i powściągliwości nie próbują ukryć statusu skazańca i wiecznego więźnia. Spojrzenie w głąb siebie, do wnętrza tytułowej „rozświełtłonej nory”, poza ohydą skorupę zdegenerowanego ciała, przynosi ukojenie i odpoczynek od fizycznych dolegliwości. Przestrzeń „rozświełtłonej nory” staje się skarbnicą myśli i wspomnień przeżywanych na nowo: „I w ten sposób, w owej delikatnej próżni, przeżywamy swe dni, doświadczamy tu bolesnych skurczów i ostatecznych nieporozumień. W niej tworzymy uczucia, będące częstkami próżni, które istnieją jedynie w naszej wewnętrznej, niematerialnej przestrzeni, i tkwiąc w tej próżni, która wchłania wszystko na zawsze, wydaje nam się, że żyjemy”⁶⁵.

Vizuina – *jama* to przestrzeń narracyjnych tekstów Maxa Blechera, w której poruszają się bohaterowie jego powieści. Bohater *Wydarzeń...*, przypominając sobie rysunek przekroju wnętrza ucha z traktatu o anatomii, jest bliski omdlenia: „W jednej chwili zdałem sobie sprawę, iż świat mógłby istnieć w bardziej prawdziwej

⁶⁰ Op.cit., s. 153.

⁶¹ A. Deciu, *Făptura de dincolo de piele*, „Secolul 21”, Alteritate, nr 1-7, 2002, s. 147.

⁶² Ibidem, s. 148.

⁶³ Ibidem, s. 150.

⁶⁴ Ov. S. Crohmălniceanu, op.cit., s. 510.

⁶⁵ M. Blecher, *Vizuina luminată*, s. 312.

rzeczywistości, w pozytywnej strukturze swych jam, tak aby wszystko, co jest wydrążone, zostało wypełnione, a terazniejsze wypukłości zamieniły się w próżnię o identycznej formie, nie zawierające żadnej treści”⁶⁶. Wypełnienie przestrzeni-jamy oznacza uczynienie próżni widzialną, stworzenie nowego świata, w którym „ludzie nie byłiby już li tylko wielokolorowymi, mięsistymi naroślami, wypełnionymi skomplikowanymi i podatnymi na gnicie organami, a stałoby się czystą pustką, unoszącą się w ciepłej i miękkiej materii wypełnionego świata, (...) jedynej materii, w której ja istniałem tylko jako zwykła próżnia, poruszająca się bezsensownie to tędy, to owędy”⁶⁷. „**Bycie** w staje się **byciem poza**, oznacza odrzucenie bez możliwości uczestniczenia w tajemnicy, zauważa Nicolae Balotă⁶⁸; roztrwonienie tajemnicy i oświetlenie mrocznych przestrzeni jest zdemaskowaniem próżni”.

Narrator *Rozświechtanej nory*, będący jednocześnie bohaterem tej powieści, odbywa podróż w głąb własnego wnętrza. Podpatrując siebie samego w akcie pisania, uczestniczy jednocześnie w przygodzie dziejącej się w przestrzeni-jamy własnego wnętrza: „W chwili, kiedy piszę, przez małe kanaliki, żywymi, krętymi rzeczkami w ciemnych zagłębieniach mięśni, moja krew przelewa się w mroku ciała rytmicznym bulgotem” (...) ⁶⁹, co pozwala narratorowi utożsamić akt pisania z przepływem krwi we własnym organizmie: „(...) szum płynu, unoszącego mnie prędko, wypełnia mi głowę potężnym dudnieniem, (...) porywa mnie w ową ciemność i wrzuca, w niesamowitym huku, w kaskady serca, w czeluście mięśni i włókien (...). Doświadczam wtedy silnego i porażającego skurczu wnętrza mojego ciała, jak gdyby ściany pokoju skurczyły się gwałtownie po to, by wyrzucić na zewnątrz całe powietrze i wtłoczyć czerwony płyn do każdej komórki (...). Jest to świat czystej krwi, świat, którego nie mogę sobie wyobrazić, a który istnieje, widoczny pod skórą ludzi i zwierząt. Istnieje w chwili, kiedy piszę i kiedy o nim myślę”⁷⁰. Akt tworzenia i krążenie krwi są tożsame. Dla Maxa Blechera żyć oznacza naprawdę pisać.

Przestrzenią-jamą narratora *Rozświechtanej nory* jest nie tylko wnętrze ciała ludzkiego, jest nią także wnętrze czaszki padłego konia, którego widział kiedyś na polu w stanie rozkładu, a w którą zamienia się jego mały pokój pod wpływem halucynacji wywołanych alkoholem: „Znajdowałem się w czaszce, w czaszce konia, w cudownej i suchej pustce jego wyschniętych kości. (...) Gdziebym nie spojrzał, widziałem czaszkę, wnętrze żębiny i kości, a pęknięcia ścian (pokoju) były tylko przegubami scalającymi kości. I jeszcze ten rząd żółtych i długich przedmiotów, szczerzących się do mnie. Były to książki czy zęby? Były to zęby, prawdziwe zęby konia, a ja byłem w czaszce, w jego czaszce”⁷¹.

Nie będzie przesadą, jak sądzę, twierdzenie, iż ta apokaliptyczno-oniryczna metafora trupa końskiego jest metaforą chorego ciała ludzkiego, zredukowanego symbolicznie do pustej skorupy. Takie przeżywanie braku treści, pustki, równa się

⁶⁶ M. Blecher, *Intâmplări...*, s. 63.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ N. Balotă, op.cit., s. 168-169.

⁶⁹ M. Blecher, *Viziuni...*, s. 267.

⁷⁰ Op.cit., s. 268.

⁷¹ Op.cit., s. 317.

przeżywaniu śmierci, której koszmar pogłębia ontologiczną próżnię i redukuje do zera wszelkie nadzieje na odrodzenie.

Powieściowe narracje Blechera i Schulza tworzą bohaterów wyobcowanych, wyalienowanych z otaczającego ich świata, uciekających w rzeczywistość układającą się w całość o strukturze mitu, przenoszą się do innego wymiaru i innego świata – we własną prywatną mitologię.

Byt i wyobrażenie przenikają się wzajem tworząc nową rzeczywistość sztuki, która odbiorcy jawi się jako konstrukcja niesłychanie zmysłowa – odbierana wzrokiem, słuchem, dotykiem nawet, ale też węchem i smakiem. Oznacza to równouprawnienie jawy i snu. Rzeczywistość oniryczna zlewa się niezauważalnie z rzeczywistością obiektywną, tworząc świat równoległy, w którym antropomorfizacja przyrody-materii oraz animizacja i reifikacja człowieka prowadzą do deformacji lub zaskakujących odkształceń, oferując czytelnikowi rodzaj istnienia odczuwany jako niedostateczny, mityzując rzeczywistość poprzez ponowne jej nasycenie mitycznym sensem, który utraciła lub właśnie traci⁷².

Teksty Blechera i Schulza sytuują znamienne punkt widzenia narracji w określonym przestrzennie miejscu, jakim jest zamknięte pomieszczenie. Poza mikrokosmosem takich zamkniętych pomieszczeń czy miejsc nie istnieje nic lub prawie nic. Wszystkie doznania wykraczające przestrzennie poza ów mikrokosmos tracą semantykę i rozplývają się w chaos – bezgraniczny i nieskończony; te zaś, które zakotwiczone są w przytulnym krajobrazie zamkniętego pomieszczenia lub miejsca, obrastają wielością znaczeń i wykładni. To przestrzeń o duchowym charakterze, ekspresja ludzkiego odczuwania obdarzona określonym kształtem, przy której można pozwolić sobie na rezygnację z dookreśleń natury faktycznej, przez co nie ulega bynajmniej pomniejszeniu właściwa takiej formie zdolność przekazywania myśli. „Tym samym stwierdzamy, jak zauważa Herman Meyer⁷³, iż ową nasyconą sensem i przeżytą przestrzeń znamionuje pewna potencja symboliczna – chociażby nawet ten jej symboliczny charakter nie został przez twórcę zaznaczony czy wyrażony *explicite*”. Przestrzeń świata przedstawionego w tekstach Schulza i Blechera zostaje utożsamiona z mityczną przestrzenią w rozumieniu Cassirera, która wyróżnia się tym, iż odbiorca nieustannie musi ją odnosić do sfery sensu oraz wartości, ponieważ poszczególne części, punkty i miejsca określone są tu jakościowo, a między istotą danego przedmiotu i jego położeniem przestrzennym istnieje ścisły związek wewnętrzny⁷⁴.

U Blechera, jak i u Schulza, wszelkie natomiast lokalizacje, jeżeli się pojawiają, określone przez dane o charakterze faktycznym i empirycznym, są pozorne: to raczej hasła przywołujące określone emocje niż precyzyjne wpisanie wydarzeń w mapę. Przestrzeń zaś podlega nieustannej redukcji, jest subiektywna, ulega perspektywicznej deformacji postaci, okazuje się i nieskończona, i ograniczona zarazem.

⁷² Por. J. Jarzębski, *Schulz: spojrzenie w przyszłość*, (w:) *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, IFP UJ, Kraków, 8-19 czerwca 1992, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 318.

⁷³ H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki”, 1970, z. 3, s. 254.

⁷⁴ Ibidem, z. 2, s. 252.

Odwoływanie się twórców do innych zachowań odbiorcy tych tekstów niż empiryczne stanowi między innymi o wartości fenomenu, jakim są Blecher i Schulz w literaturze. Cudowność ich świata, jakby powiedział Breton⁷⁵, „jest zawsze piękna, wszystko jedno jaka cudowność”, rodzi się bowiem z odrzucenia pewnej rzeczywistości, z rozwinięcia nowego stosunku – rzeczywistości nowej, którą to odrzucenie wyzwala.

BRUNO SCHULTZ I MAX BLECHER: PROPINQUITY OF REALMS

Summary

The paper aims to determine the relations between two writers: Bruno Schulz and Max Blecher, who never met in person during their lifetime. While Schulz spent almost his entire life in his home town of Drohobycz, Blecher was forced to travel for many years because of his health problems, which influenced his entire youth. However, they were well-acquainted in the artistic realm which marked their existence and intimate existential experiences.

They belonged to this same epoch, published their books in the 1930s, in the period of the intensive literary activity in Poland and in Romania. It is difficult for critics to link their literary output with one style. They are still considered as the revivers of prose in the first half of the twentieth century. They lived and composed in the period of artistic "avant garde", but they did not join any particular group. Their works, characterized by seeking new forms of literary expression, created a defining moment in the history of literature. They had neither any predecessors nor successors.

An important aspect of the literary output of these two writers has been their Jewish background and culture. The Jewish tradition – whether consciously or unconsciously – was preserved in their way of thinking, sensibility and imagination. Neither Schulz nor Blecher composed in the language of his Jewish community (Yiddish or Hebrew): Schulz wrote in Polish, while Blecher in Romanian.

The joint realm of the literary output of the two writers can be considered as closed realm for external and internal experiences. In the prose of Blecher the closed realm is in fact a place isolated from external work, a prison or a hospital, a place which is hard to tolerate. It is closely related to the question of identity for Blecher's narrator, who was provoking the crises of identity, seeking escape and psychological refuge from these places.

The artistic sphere in Schulz's work creates both labyrinth and fortress, to be described twofold as both the imagination of form and the existence of matter. The world of Schulz was, in fact, the microcosm composed of a concentric circle. The home was the symbol of microcosm, both shelter and fortress, from which heroes depart and to which they return. This is the antithesis of microcosm, realm of instability and chaos.

The fortress of Schulz made the cave his realm, presented in the prose of Blecher, a place ardently symbolized by the hero of *Întâmplări în irealitatea imediată* (*Events and closed non-reality*). These two forms of realms make the privileged realm a symbol of shelter from the aggressive world (extreme outside, place of dreams and silence).

Blecher was looking for a realm of solitude; Schulz on the contrary sought friendly relations with his friends and family. Blecher considered this realm of solitude an escape from himself, from his individuality, from instability and from the lack of identity.

Translated by Rafał Witkowski

⁷⁵ Zob. A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), (w:) *Manifestes du surréalisme*, Paris 1962, s. 27. Cyt. za K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 233.