

Ironiczne ubóstwienie. Bruno Schulz poza zasłoną rzeczywistości

Bartosz Kowalczyk

ORCID: 0000-0002-6582-9616

1.

Potoczne rozumienie (ale także klasyczna definicja retoryczna) terminu „ironia” oscyluje wokół biegunowej dyferencji pomiędzy tym, co się myśli, a tym, co się mówi¹. W konsekwencji powszechne jest utożsamianie ironii z pewnego rodzaju „świadomym kłamstwem”, które nierzadko przybiera formę kpiny, stanowiącej wtedy ujście dla złośliwości. Oczywiście powyższe nie może stanowić wyczerpującej definicji ironii z uwagi na fakt, że jest to zjawisko złożone i w zależności od kontekstu przybiera rozmaite formy. Niemal wszystkim znana jest formuła ironii, dzięki której Sokrates, udając prostaka, był w stanie przeprowadzać przesycone głęboką mądrością dowody filozoficzne. Znane jest również zjawisko ironii romantycznej, wyrażającej dystans pomiędzy autorem i dziełem, której praktyczna implikacja przekształca twórczość w swego rodzaju grę. Ten ostatni rodzaj ironii chyba w największym stopniu ukształtował XX-wieczne rozumienie literatury, począwszy od formalnych eksperymentów nowoczesnej

¹ Ową egzegezę skrzętnie odnotował Michał Paweł Markowski we fragmencie książki poświęconemu twórczości Brunona Schulza. Ugruntował tym samym przekonanie o nierozzerwalności ironii i Schulzowskiego języka (Michał Paweł Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy* [Kraków: Universitas, 2007], 263).

awangardy, a skończywszy na postmodernistycznych zabawach literaturą. Stanowiąc jedno z fundamentalnych uregulowań twórczych, pojmowanie ironii w powszechnym odbiorze zdaje się nie wykraczać poza ramy pierwszej z przytoczonych definicji, określając tym samym sposób doświadczania dzieła, zarówno literackiego, malarskiego, jak i muzycznego. Mówi się jednocześnie o tym, że współczesny świat jest tym, w którym w zapomnienie odeszły tak zwane wielkie narracje, a ich miejsce zastąpił konstrukt, który przez Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego zostałyby określony mianem schizofrenicznego w tym sensie, w jakim wielość zastępuje wszelką jednostkowość². Zamiast wielkich narracji mamy do czynienia z wieloma narracjami o niewielkich rozmiarach, co jest niewątpliwie też symptomem rozdrobnionego świata, w którym rządzi relatywizm. Nie sposób w tym świecie wyznaczyć nadrzędnej opowieści, bo każda z opowieści o świecie jest potencjalnie równie istotna i prawdziwa. Jednocześnie żadna z nich nie wyczerpuje opisu rzeczywistości. Czerpiąc z wielu pomniejszych narracji, tracimy z jednej strony zdolności poznawcze, z drugiej zaś poczucie integralności, co z kolei zmusza nas do uznania słynnej kartezjańskiej formuły „myślę, więc jestem” za nieprawdziwą albo przynajmniej nieuprawnioną. Umysł współczesnego człowieka jest zatem umysłem schizofrenicznym, czyli takim, dla którego dowolna iluzja może przybrać pozory prawdy.

Literatura wczesnej nowoczesności – zwłaszcza tej określonej przez Michała Pawła Markowskiego mianem nowoczesności krytycznej, czyli takiej, której cechą jest „kwestionowanie możliwości przedstawiania świata i ekspresji”³ – ukierunkowana jest raczej na eksplorację owych narracji, traktowanych w związku z wpływami Freudowskiej psychoanalizy i pragmatyzmu Williama Jamesa (cokolwiek subiektywnie) jako prawdziwe⁴. W ramach literatury nowoczesnej trudno zatem odnaleźć nurty, które próbują przywrócić jednolitą narrację o świecie, poza oczywiście pewnymi wyjątkami. Dość oczywistym przykładem może być tutaj twórczość Tomasza Manna, choć zdaje się ona przynależeć do nieco innej gałęzi nowoczesności, wyrastającej z przednowoczesnych doktryn literackich – nowoczesności zachowawczej⁵. Znacznie trudniej dostrzec tego typu tendencje w ramach literatury uchodzącej za awangardową, jednakże i to nie jest niemożliwe. Zdaje się, że jaskrawym przykładem może być Bruno Schulz, który ponad wszelką wątpliwość osnuwa swoją twórczość wokół tego dążenia.

2.

Zwykło się przyjmować w kręgach schulzologicznych, zresztą nie bez wyraźnej przyczyny, że proza drohobyckiego dziwaka stanowi przykład twórczości silnie zmitologizowanej. Wszak on sam w króciutkim eseju-manifeście *Mityzacja rzeczywistości* dość jednoznacznie określił zręby

² W istocie autorzy we wprowadzeniu do *Tysiąca plateau* od razu podejmują ten wątek, wytwarzając swoistą ramę dla swoich rozważań (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau* [Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015], 3–5).

³ Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, 42.

⁴ Zarówno Freud, jak i James kwestionują nominalną integralność ludzkiej psychiki odwołując się do zwierzęcego rodowodu człowieka. U Freuda wyrazem tego jest koncepcja Nieświadomości, u Jamesa konglomerat kryjący się za fasadą „pragmatycznej teorii prawdy” (Zygmunt Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. Salomea Kempnerówna, Witold Zaniewicki [Warszawa: De Agostini Polska & Ediciones Altaya Polska, 2001], 15–16; William James, *Pragmatyzm*, tłum. Władysław N. Kozłowski [Kraków: Vis-à-Vis Etiuda, 2016], 122–146)).

⁵ Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, 42.

swojej poetyki i wyznaczył wszystkim artystom języka, w tym oczywiście sobie samemu, klarowny cel: „[...] wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie⁶”. Literatura staje się dla Schulza wyrazem tęsknoty za światem uporządkowanym, mieszczącym się w ramach spajającej go narracji, narzędziem do zasklepiania rzeczywistości, chociaż – jak okazało się już wielokrotnie – podobny pogląd może stać się załącznikiem zjadliwej krytyki⁷. Według Schulza pojęcia, których używamy, historie, które opowiadamy, są cieniem pierwotnej opowieści, o której zdążyliśmy zapomnieć. Dawna rzeczywistość raz po raz przebija się przez tkanę codzienności, przypominając o archaicznym „mateczniku”, z którego wyłoniła się ludzkość (por. P 443–445). Deklaracja artysty, obwieszczona przezeń w *Mityzacji rzeczywistości*, musi być uznawana za tekst fundamentalny w przypadku jakichkolwiek rozważań na temat twórczości Schulza. Nie sposób zrozumieć jego prozy, tak jak nie sposób zrozumieć plastycznej odsłony jego twórczości, bez uznania tego krótkiego tekstu za drogowskaz stanowiący ważną gwarancję odnalezienia drogi w Schulzowskim labiryncie.

W świetle powyższego szczególnie wrażliwym przypadkiem jest kwestia Schulzowskiej ironii. Markowski, pomimo pewnych nieścisłości wewnątrz całościowej interpretacji zjawiska, dokonuje dość trafnego do niej wprowadzenia. Pisze:

[...] ironia określa rozdział świata na dwie, sprzeczne ze sobą części: prawdziwą istotę (w rozumieniu retorycznym: prawdziwe znaczenie) oraz fałszywy pozór (w rozumieniu retorycznym: znaczenie pozorne). Można powiedzieć, że świat ma strukturę ironiczną wtedy, gdy zakładamy, że do rzeczywistości można stosować te same kategorie, co do wypowiedzi językowej i odwrotnie. W przypadku Schulza jest to, jak wiemy, jedna z ważniejszych przesłanek jego światopoglądu⁸.

Podbudową tej konstatacji może być ostatnie zdanie wspomnianej *Mityzacji rzeczywistości*, w którym Schulz, niemalże w sposób rewolucyjny, konkluduje: „Filozofia jest właściwie filologią, czyli głębokim, twórczym badaniem słowa” (P 445). Jeśli zatem filologia miałaby zastąpić filozofię w jej nadrzędnej funkcji, którą jest niewątpliwie próba opisu i zrozumienia rzeczywistości, to owa rzeczywistość, aby być wiarygodnym przedmiotem badań, musiałaby posiadać charakter językowy. Stwierdzenie to nie odbiega zaledwie od późniejszych XX-wiecznych prób uchwycenia tematu, czy to w ramach powojennego strukturalizmu, czy w ramach retorycznych zawiłości dekonstrukcji. Jednak z perspektywy fenomenologicznej podobne postawienie sprawy implikuje automatycznie ironiczny charakter konglomeratu złożonego z dwóch czynników: świata rzeczy⁹ i pewnej narracji o tymże świecie. Ta ostatnia

⁶ Bruno Schulz, „Mityzacja rzeczywistości”, w tegoż: *Proza* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964), 444; pozostałe utwory z tego tomu oznaczane są dalej w tekście skrótem P i numerem strony.

⁷ Wystarczy wspomnieć tutaj o niesławnym *Dwugłosie o Schulzu*, autorstwa Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego (Kazimierz Wyka, Stefan Napierski, „Dwugłos o Schulzu”, *Ateneum* 1 [1939]: 156–163). Autorzy zgodnie zarzucają Schulzowi epigonizm, twierdząc (zresztą nie bez przyczyny), że charakter jego literatury odzwierciedla raczej paradygmat romantyczny aniżeli nowoczesny. Ich ocena twórczości Schulza jest jednoznacznie negatywna, jednakże na podstawie tych samych, skądinąd słusznych przesłanek można dojść do zgoła odmiennych wniosków. Kwestie te omówiłem szerzej w artykule poświęconym m.in. związkom Schulza z literaturą doby romantyzmu, opublikowanym na łamach czasopisma „Schulz/Forum” (Bartosz Kowalczyk, „Zakamarki”, *Schulz/Forum* 21-22 [2023]: 143–154).

⁸ Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, 263.

⁹ Można pójść o krok dalej i określić go mianem świata rzeczy samych-w-sobie.

przybiera postać rzeczywistości, ale niekoniecznie musi odzwierciedlać prawdę świata¹⁰. Można określić funkcję ironii jako narzędzia, które w rękach Schulza ma nie tyle służyć zdystansowaniu się od rzeczywistości czy od świata rzeczy, ile – wręcz przeciwnie – ma pozwolić na dotarcie do mitycznej rzeczywistości pierwotnej. Zapewne to właśnie miał Schulz na myśli, umieszczając w swojej prozie motyw Księgi – choć rozwiązanie tego wątku może przynosić na pozór nieco inne wnioski. Markowski uważa moment, w którym Księga, czyli Autentyk, okazuje się kilkoma – banalnymi w swej treści – stronami katalogu handlowego, za na wskroś ironiczny w sposób rodzący dystans¹¹. Wydaje się jednak, że sama Księga nie temu ma służyć – w opowiadaniu rozpoczynającym *Sanatorium Pod Klepsydrą* odnajdujemy bowiem taki oto fragment obrazujący oburzenie narratora w reakcji na gest ojca podsuwającego mu Biblię: „Ty wiesz, ojcie – wołałem – ty wiesz dobrze, nie ukrywaj się, nie wykręcaj! Ta książka cię zdradziła. Dlaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysiączną kopię, nieudolny falsyfikat? Gdzie podziałeś Księgę?” (P 164). Wątek Księgi tworzy efekt zdystansowania zatem, ale stanowi wyraz organicznego pragnienia poznania prawdy. To, że wydaje się to niemożliwe do osiągnięcia, nie zawiera w sobie ani krzty ironii, raczej staje się wyrazem podskórnej rozpacz i bezsilności.

3.

Jeden z najbarwniejszych przykładów wspierających tezę o Schulzowskim dążeniu do osiągnięcia pierwotnej mitycznej rzeczywistości możemy odnaleźć w krótkim opowiadaniu *Pan*, wchodzącym w skład *Sklepów cynamonowych*.

W gruncie rzeczy jest to opowieść o przygodzie z dzieciństwa, choć to zapewne truizm: zdecydowana większość Schulzowskich opowieści dotyczy wszak dzieciństwa. Konstrukcja tego tekstu zasadniczo potwierdza spostrzeżenie, że mamy do czynienia z dwoma poziomami: narracja konstruuje pozór skrywający świat rzeczy. Warto rozpocząć od tego, co ukryte, czyli tego, co owym pozorem nie jest. Oto chłopcy demontują deskę w parkanie oddzielającym podwórze od nieznanego świata poza nim. Dziecięca ciekawość każe przecisnąć się przez szparę w ogrodzeniu i eksplorować. Po drugiej stronie znajduje się ogród, który kontrastuje z banalnością podwórza. Narratora uderza jego dzikość, bujność. W tym gąszczu roślin dostrzega jakąś postać – to włóczęga, który akurat załatwia jedną z najpilniejszych potrzeb fizjologicznych: defekuje. Zaraz po dokonaniu tej czynności oddala się pospiesznym krokiem z nadal zsuniętymi spodniami. I to wszystko. Można to nawet ująć w jednym zdaniu: chłopiec przedostaje się przez dziurę w ogrodzeniu do ogrodu, gdzie dostrzega defekującego mężczyznę. Ten bardziej lakoniczny opis wydarzeń wydaje się nawet bardziej na miejscu, zważywszy na to, że nie dzieje się nic, a przynajmniej nic istotnego. Jednak u Schulza zwykle występuje pewnego rodzaju dualizm: nic się nie dzieje, a jednocześnie dzieje się wszystko; nie dzieje się nic szczególnego, ale zarazem dzieją się rzeczy fundamentalne, o których Schulz opowiada we

¹⁰Jean Baudrillard odniósł się niegdyś do opowieści Jorge Louisa Borgesa, w której odnalazł obraz mapy tak dokładnej, że szczelnie przysłaniała cały obszar terytorium, do którego się odnosiła (Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Sic!, 2005), 5–7]. Analogicznie wypada uznać, że rzeczywistość stanowi wariant takiej mapy, którą dostrzegamy w zastępstwie skrytej pod nią prawdy.

¹¹Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, 246–250.

właściwy tylko sobie sposób.

W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza, ostatnia odnoga, zamknięta między komorę, wychodek i tylną ścianę kurnika – głucha zatoka, poza którą nie było już wyjścia.

Był to najdalszy przylądek, Gibraltar tego podwórza, bijący rozpaczliwie głową w ślepy parkan z poziomych desek, zamykającą i ostateczną ścianę tego świata (P 100).

Schulz od początku intensyfikuje kolejne kręgi dualizmów, albo raczej dualizm wciąż jest jeden, ale autor wydobywa na światło dzienne jego ukryte poziomy. Lakoniczny opis podwórza rozpoczynający opowiadanie stanowi w istocie opis znanej rzeczywistości – ustrukturyzowanej, z wyraźnie nakreślonymi granicami, sprawiającej wrażenie kompletnej. Jednocześnie podkreśla wagę parkanu wyznaczającego granicę owego świata. Za parkanem znajduje się nieznanne, do którego za chwilę przyjdzie nam wkroczyć wraz z narratorem.

[...] zrobiliśmy wyłom, otworzyliśmy okno na słońce. Stanąwszy nogą na desce, rzuconej jak most przez kałużę, mógł więzień podwórza w poziomej pozycji przecisnąć się przez szparę, która wypuszczała go w nowy, przewiewny i rozległy świat (P 100).

Daje się w tym wyczuć towarzyszące odkryciu podekscytowanie. Oto parkan staje się symbolem, który można porównać do teozoficznej „zasłony” oddzielającej znany świat od świata ukrytego, do którego dostęp mogą osiągnąć nieliczni adepci. Przekroczenie owej granicy owocuje oświeceniem („otworzyliśmy okno na słońce”, P 100) i realizacją snu o wolności („mógł więzień podwórza [...] przecisnąć się [...] w nowy, przewiewny i rozległy świat”, P 100). Rzeczy mają się tutaj zupełnie tak samo, jak w jednym z najbardziej znanych opowiadań Arthura Machena, rozpoczynającym się od opisu eksperymentu mającego na celu właśnie zerwanie zasłony rzeczywistości¹².

Świat poza granicą parkanu jest rzeczywiście odmienny od znanego chłopcom świata podwórza. „[W]ielki, zdziczały, stary ogród” (P 100), który ukazuje się oczom narratora, zdaje się przekraczać najśmielsze oczekiwania, jakie do tej pory żywił względem kształtu rzeczywistości. Dzikość natury wyraźnie kontrastuje z uporządkowaniem podwórza. Co prawda, nawet w jego obrębie znajduje się element wymykający się kontroli, ale jest to strużka wody posiadająca swoje źródło po drugiej stronie parkanu i w istocie to na niej po części spoczywa odpowiedzialność za późniejsze przekroczenie granicy przez chłopców. Zupełnie jakby ta obca, dzika rzeczywistość dosłownie przeciekała przez granice do znanego świata i udowadniała, że nie są one tak szczelne, jak by się mogło wydawać. Nie bez znaczenia jest również to, że – jakkolwiek czarna i śmierdząca (P 100) – jest to woda, czyli substancja niezbędna do życia. Być może jest to tym bardziej istotne skojarzenie, że prawdziwe życie składa się również z elementów wymykających się porządkowi, z których Schulz czyni sugestywną charakterystykę owej strużki. Świat po drugiej stronie parkanu jedynie potwierdza powyższe konstatacje. Powiedzieć, że roślinność starego ogrodu tętni życiem, to jakby nic nie powiedzieć – ona w istocie jest życiem. Rozważając naturę kategorii „człowieka świętego”

¹²Arthur Machen, „Wielki bóg Pan”, w tegoż: *Inne światy*, tłum. Tomasz S. Gałązka (Białystok: C&T, 2007), 11–69.

(*homo sacer*), Giorgio Agamben pochyla się nad dwoma pojęciami służącymi starożytnym Grekom do określenia życia. Pierwsze z nich, *bios*, oznaczało życie uwarunkowane społecznie – to życie właściwe człowiekowi wmontowanemu z natury w społeczno-cywilizacyjne ramy. Drugie, *dzoē*, używane było na oznaczenie cechy właściwej wszelkim bytom ożywionym – to życie samo-w-sobie lub – jak woli Agamben – nagie życie¹³. To ostatnie pojęcie doskonale opisuje charakter owej roślinności. Ogród uderza w przybyszów swoją bujnością, dzikością i nieskończoną, pęczniejącą płodnością:

Tam to nie był już sad, tylko paroksyzm szaleństwa, wybuch wściekłości, cyniczny bezwstyd i rozpusta. Tam, rozbestwione, dając upust swej pasji, panoszyły się puste, zdziczałe kapusty łopuchów – ogromne wiedźmy, rozdziewające się w biały dzień ze swych szerokich spódnic, zrzucając je z siebie, spódnica za spódnicą, aż ich wzdęte, szelestne, dziurawe łachmany oszalałymi płatami grzebały pod sobą kłótlive to plemię bękarce. A żarłoczne spódnice puchły i rozpychały się, piętrzyły się jedne na drugich, rozpierały i nakrywały wzajem, rosnąc razem wzdętą masą blach listnych, aż pod niski okap stodoły (P 102).

Nic dziwnego, że w obliczu tętniącego, nagiego życia, w naznaczony upałem dzień narrator dostrzega byt, którego nie sposób dostrzec w innych okolicznościach.

Tam to było, gdzie go ujrzał jedyny raz w życiu, o nieprzytomnej od żaru godzinie południa. Była to chwila, kiedy czas, oszalały i dziki, wyłamuje się z kierunku zdarzeń i jak zbiegły włóczęga pędzi z krzykiem na przełaj przez pola (P 102).

[...] Do głębi wstrząśnięty, widziałem, jak hucząc śmiechem z potężnych piersi, dźwignął się powoli z kucek i zgarbiony jak goryl, z rękoma w opadających łachmanach spodni, uciekał, człapiąc przez łopocące blachy łopuchów, wielkimi skokami — Pan bez fletu; cofający się w popłochu do swych ojczystych kniei (P 102–103).

Mityczny rodowód ujranej istoty nie powinien dla nikogo stanowić zaskoczenia. Dość zaznaczyć, że odkrycie narratora stanowiło nieuniknioną konsekwencję przekroczenia granicy wyznaczającej kraniec znanej rzeczywistości. Podobnie jak we wspomnianym już opowiadaniu Machena, efektem tego działania było przeżycie niedające się porównać z niczym innym. „[S] tarożytni wiedzieli, co oznaczało zdjęcie tej zasłony. Mówili, że wtedy widziało się boga Pana”¹⁴.

Nie rozstrzyga to jednakże pewnej istotnej kwestii wynikającej z Schulzowskiego dualizmu. Wszak obecny w opowiadaniu bóg Pan nie ma w sobie nic z boskości – jest, jak pamiętamy, defekującym włóczęgą:

Była to twarz włóczęgi lub pijaka. Wiecheć brudnych kłaków wicherzył się nad czołem wysokim i wypukłym jak buła kamienna, utoczona przez rzekę. Ale czoło to było skrzycone w głębokie bruzdy. Nie wiadomo, czy ból, czy palący żar słońca, czy nadludzkie napięcie wkręciło się tak

¹³Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008), 9.

¹⁴Machen, 13.

w tę twarz i napięto rysy do pęknięcia. [...] I nagle z tych rysów, [...] wyboczył się jakiś straszny, załamany cierpieniem grymas i ten grymas rósł, brał w siebie tamten obłęd i natchnienie, pęczniał nim, wybaczał się coraz bardziej, aż wyłamał się ryczącym, charczącym kaszlem śmiechu. Do głębi wstrząśnięty, widziałem, jak hucząc śmiechem z potężnych piersi, dźwignął się powoli z kucek i zgarbiony jak goryl, z rękoma w opadających łachmanach spodni, uciekał, człapiąc przez łopocące blachy łopuchów, wielkimi skokami — Pan bez fletu; cofający się w popłochu do swych ojczystych kniei (P 103).

Mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem deifikacji: człowiek zdegenerowany staje się bóstwem. Być może lepszym rozwiązaniem byłoby użycie w tym kontekście określenia „zdegradowany”, chodzi bowiem o takiego człowieka, który być może na własne życzenie wypisał się z cywilizacyjnych uwarunkowań, zdołał niejako umknąć apollińskiemu porządkowi – żeby użyć nomenklatury nietzscheańskiej – i wybrał ścieżkę dionizyjską. Taka deifikacja jest w swym żywotnym rdzeniu ironiczna, ale natura owej ironii nie musi być jednocześnie prześmiewcza. Efekt jej działania przywodzi na myśl bardziej współczesne ustalenia dotyczące zasad jej funkcjonowania.

4.

Czerpiący z paradygmatu metamodernistycznego¹⁵ Lee Konstantinou, dyskutując w książce *Cool Characters* przemiany ironii w literaturze XX wieku, wskazuje na kluczowy moment pierwszej wojny światowej i konsekwencje dla międzywojennych tendencji literackich:

[...] ironia stała się dominantą dla zachodnich społeczeństw po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Wielka Wojna – pisze Fussell – „była bardziej ironiczna niż jakakolwiek przed nią i po niej”. Była „ohydny wstydem dla panującego mitu melioryzmu, który dominował w świadomości publicznej przez stulecie”¹⁶.

Rzeczywiście, nie sposób traktować literatury (i sztuki) lat 20. i 30. XX wieku inaczej niż tylko jako tej, która poprzez nowo wytworzony paradygmat awangardy usankcjonowała szerokie zastosowanie ironii. Z psychologicznego punktu widzenia można zauważyć, że wynikało to z jednej strony z dojmujących przemian społecznych (doprowadzających – np. w Wielkiej Brytanii – do osłabienia wpływów arystokracji i reformujących obowiązującą hierarchię społeczną), ale przede wszystkim z konieczności zdystansowania się wobec rzeczywistości. Na znacznie większą skalę proces ten, zwłaszcza po apokaliptycznym doświadczeniu drugiej wojny światowej i wyłonieniu się w jej wyniku nowego światowego porządku, przejawiał

¹⁵Pojęcie „metamodernizm” odnosi się do paradygmatu estetycznego zaproponowanego w 2010 r. przez Timotheusa Vermeulena i Robina van den Akkera jako odpowiedź na postmodernizm (Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, „Notes on metamodernism”, *Journal of Aesthetics & Culture* 2 [2010]). Metamodernizm cechuje oscylacja pomiędzy sprzecznymi konceptami i postawami, takimi jak np. szczerość i ironia, romantyzm i nowoczesność.

¹⁶Lee Konstantinou, *Cool Characters. Irony and American Fiction* (Cambridge, London: Harvard University Press, 2016), 13: „[...] irony became the dominant of Western societies after World War I. The Great War, Fussell writes, «was more ironic than any before or since.» It was «a hideous embarrassment to the prevailing Meliorist myth which had dominated the public consciousness for a century»” (to i kolejne tłumaczenia pochodzą od autora).

się w ramach postmodernizmu. Spotęgowanie znaczenia ironii doprowadziło ostatecznie do konieczności ponownego osadzenia człowieka w rzeczywistości nieposiadającej już cech zdystansowania.

W powyższą klasyfikację wpisuje się malarstwo Odda Nerdruma, współczesnego norweskiego twórcy kiczu, który świadomie rezygnuje z ironicznego dystansu. W wyniku pełnienia przez dekadę funkcji pariasa w świecie sztuki Norweg zdecydował się w latach 90. XX wieku na przeformułowanie kategorii estetycznych, wśród których się poruszał. Tak narodził się The Kitsch Movement, nurt w malarstwie (ale także w filozofii, literaturze i muzyce), wymieniany niekiedy wśród wariantów metamodernistycznego zjawiska New Sincerity¹⁷. W eseju *Four Faces of Postirony* Konstantinou przytacza kilka definicji tego zjawiska:

A. D. Jameson opisywał New Sincerity jako zestaw „wspólnych [literackich] urządzeń i wzorców urządzeń” (włączając w to „mnóstwo autobiografii”, „minimum interpunkcji” i „auto-rewizję”), który jest „tak przezroczysty i bezpośredni i nieudawany, że wielu nie powiodło się dostrzeżenie owych urządzeń w działaniu”. Kelly definiuje New Sincerity jako metodę radzenia sobie z sytuacją, w której „oczekiwanie na odbiór zewnętrznego zachowania przez innych zaczyna mieć pierwszeństwo dla działającego ja, tak że stany wewnętrzne tracą swój pierwotny przypadkowy status i stają się w zamian efektami tej wyprzedzającej logiki”¹⁸.

Konstantinou zaznacza jednocześnie, że nie powinno się utożsamiać New Sincerity z kategorią postironii, gdyż – wedle jego słów – ta ostatnia nie daje odpowiedzi na pytanie: „co po ironii?”¹⁹. Co prawda, malarstwa Nerdruma nie należy rozpatrywać w ramach postironicznych uwarunkowań, zważywszy na to, że The Kitsch Movement daje jednoznaczną odpowiedź na powyższe pytanie: „Dla Nerdruma koncept kiczu reprezentuje nową nadbudowę dla szczerego i narracyjnego malarstwa figuratywnego”²⁰.

Warto w tym miejscu przytoczyć przykład jednego z obrazów Norwega przede wszystkim ze względu na główną jego formułę, która w zasadzie koresponduje w szczegółach z Schulzowską. W przypadku płótna zatytułowanego *Ecce homo* mamy do czynienia z procesem odwrotnym niż w opowiadaniu *Pan* – nie człowiek zostaje poddany procesowi ubóstwienia, ale bóstwo zostaje „uczłowieczone”. Na obrazie, którego stylistyka przywodzi na myśl obrazy Caravaggia czy Rembrandta, widzimy postać kucającą we wnętrzu pomieszczenia, które przywodzi na myśl celę więzienną. Tą postacią jest Chrystus, a czynnością, której jest oddany bez reszty, jest

¹⁷Na pokrewieństwo wskazują chociażby autorzy hasła „New Sincerity”, które odnaleźć można w Wikipedii („Wikipedia: New Sincerity”, Wikimedia Foundation, ostatnia modyfikacja 19.02.2023, 23:19 [UTC]).

¹⁸Lee Konstantinou, „Four Faces of Postirony”, w: *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, red. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen (London, New York: Rowman & Littlefield International, 2017), 89: „A. D. Jameson has described New Sincerity as a set of «shared [literary] devices and patterns of device» (including «[l]ots of autobiography», «[m]inimal punctuation» and «[s]elf-revision») that is «so transparent and unmediated and unaffected that many have failed to see the devices at work» (2012). Kelly defines New Sincerity as a method for dealing with a situation in which «the anticipation of others» reception of one's outward behavior begins to take priority for the acting self, so that inner states lose their originating casual status and instead become effects of that anticipatory logic (2010, 136)”.

¹⁹Konstantinou, „Four Faces of Postirony”, 89.

²⁰„The Kitsch Movement”, Odd Nerdrum Official Website, <https://nerdrum.com/kitsch/>: „To Nerdrum, the concept of kitsch represents a new superstructure for sincere and narrative figurative painting”.

defekacja. Postać jest tak usytuowana, że widzimy jej plecy i tym samym możemy wyraźnie dostrzec również produkt podjętej czynności. Dopiero przy drugim spojrzeniu na obraz dostrzec możemy odwróconą w naszą stronę, skrytą w cieniu twarz, po której spływa krew – konsekwencja koronacji cierniem.

5.

Należy w tym momencie rozwiązać pewną wątpliwość i właściwie nakreślić ramy pozwalające na ujęcie prozy Schulza i płótna Nerdruma na jednej płaszczyźnie interpretacyjnej. Nie chodzi przy tym o nieprzystawalność twórczych mediów – proza Schulza jest bardzo plastyczna, a sam autor nieraz bywa uznawany przede wszystkim za rysownika, grafika i malarza, co zresztą jest zgodne z jego deklaracjami. W odpowiedzi na list Stanisława Ignacego Witkiewicza pisał: „Początki mego rysowania gubią się we mgle mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia” (P 679). Natura problemu jest znacznie bardziej subtelna.

O ile pojawienie się wewnątrz Schulzowskiego imaginarium postaci Pana nie stanowi specjalnego zaskoczenia, o tyle postać Chrystusa jest o wiele bardziej problematyczna. W dwóch zbiorach opowiadań odniesienie do postaci chrześcijańskiego mesjasza nie pojawia się ani razu (P 49). Nawet charakterystyczna dla jego prozy formuła „mesjanizmu” wywodzi się raczej z tradycji judaistycznej i z całą pewnością nie należy jej łączyć z chrześcijańskim Mesjaszem inkarnowanym w postać Chrystusa. Ponadto znając dość swobodny stosunek Schulza do religijności (przynajmniej w jej formule egzoterycznej), możemy domniemywać, że religijny kontekst niewiele go interesował. Co więcej, istnieją podstawy, aby przypuszczać, że autor *Sklepów cynamonowych* traktował Biblię i zawarte w niej historie w taki sam sposób, w jaki dziś traktujemy religijne opowieści starożytnych Greków. Stary Testament, jak i zapewne Nowy stanowiły dlań zbiór mitów – w dodatku takich, które nie posiadały już zdolności objaśniania świata. Dowód stanowi fragment opowiadania *Księga*, który – wspominany już wcześniej – przytaczam w rozszerzonej formie:

Jedną z nich, gruby i ciężki foliant, ojciec mój wciąż na nowo podsuwał mi z nieśmiałą zachętą. Otworzyłem ją. Była to Biblia. Ujrzałem na jej kartach wielką wędrówkę zwierząt, płynącą gościńcami, rozgałęzioną pochodami po kraju dalekim, ujrzałem niebo w kluczach całe i w łopotach, ogromną odwróconą piramidę, której daleki wierzchołek dotykał Arki.

Podniosłem oczy na ojca, pełne wyrzutu: – Ty wiesz, ojcie – wołałem – ty wiesz dobrze, nie ukrywaj się, nie wykręcaj! Dlaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysiączną kopię, nieudolny falsyfikat? Gdzie podziałeś Księgę? (P 164)

„Skażony apokryf”, „tysiączna kopia”, „nieudolny falsyfikat”! I jeszcze: „Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii” (P 443). Zarówno Biblia, jak i opowieści o antycznych bóstwach Greków są w istocie tym samym: tekstem stanowiącym odprysk, pozostałość pierwotnej narracji spajającej wszechświat. Zarówno postaci Pana, jak i postaci

Chrystusa nie rozpatrywałby Schulz w kontekście innym niż właśnie mitologiczny. Nawet pomimo rodowodu starotestamentowego sam koncept Mesjasza nie posiada u Schulza czysto religijnych konotacji (choć odnosi się bezpośrednio do kategorii *sacrum*), ale wywodzi się raczej z osobistej filozofii wyrażonej w *Mityzacji rzeczywistości*, stanowiąc zarazem istotny trop objaśniający ontologiczną strukturę Schulzowskiego uniwersum. Paweł Dybel twierdzi, raczej nie bez słuszności, że poprzez figurę Mesjasza „doświadczenie *sacrum* [otrzymuje – B.K.] postać uniwersalną”²¹. W podobnym duchu odnosi się do tego zagadnienia Markowski: „Inkarnacja jest wkroczeniem Boga – z definicji bytującego poza ciałem i czasem, poza językiem i historią – w porządek ludzki, co niemożliwe byłoby bez pośredniczącej funkcji logosu”²². W Schulzowskim uniwersum logos jest tożsamy ze strukturami owej pierwotnej mitologii, będącej przedmiotem tęsknoty autora *Księgi*. W interpretacji Markowskiego „logos jest granicą między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie, przy czym tym, co najbardziej nie-ludzkie, nazywane jest Bogiem”²³.

Głębszego rozumienia tej perspektywy dostarcza opowieść o linoskoczku – najbardziej chyba znana przypowieść o nietzscheańskiej proveniencji. Pojawia się w niej oświecający koncept, mówiący, że: „Człowiek jest liną rozpiętą pomiędzy zwierzęciem i nadczłowiekiem”²⁴. Błędem jest utożsamianie człowieka z linoskoczkiem, podczas gdy jest on jedynie liną. Innymi słowy: człowiek jest pewnego rodzaju projektem, w dodatku przejściowym w swej naturze, sięgającym w swojej rozpiętości zarówno zwierzęcych aspektów ludzkiej egzystencji, jak i boskich. W świetle tego cała prawda o człowieku wygląda zatem następująco: człowiek jest bytem biologicznym, poddanym oddziaływaniu irracjonalnych (bo usytuowanych poza rozumem, w znaczeniu oświeceniowym) instynktów, ale jednocześnie tli się w nim iskra boskości. Paradoksalnie – nawiązując ponownie do filozofii Agambena – zarówno zwierzęta, jak i święci wyposażeni są w tę samą cechę nagiego życia (*dzoē*). To sprawia, że człowiek sięga boskości poprzez własną zwierzęcość.

6.

Stosując świadomy demontaż ironii, ukazał Nerdrum tę zadziwiającą prawdę o człowieku jako o bycie łączącym w sobie aspekty zarówno zwierzęce, jak i boskie. W podobnym duchu Schulz używa ironicznej poetyki nie po to, aby obśmiać koncept boskości, ale także nie po to, aby podkreślić swój dystans wobec przesyczonej dualizmem (na sposób w pewnym sensie gnostycki) rzeczywistości. Celem Schulzowskiej ironii jest w istocie jej przewyciężenie. Jednocześnie dostrzec możemy wyraźną różnicę pomiędzy opowiadaniem *Pan* a obrazem *Ecce homo*, przy czym nie chodzi tutaj o wspomniane wcześniej odwrócenie procesu deifikacji. Dla Nerdruma to szczerść jest tym, co ma następować po epoce ironii, jednocześnie będąc orężem przeciwko ironicznemu spojrzeniu na rzeczywistość. Schulz nie proponuje tak wyraźnie

²¹Paweł Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza* (Kraków: Universitas, 2017), 37.

²²Michał Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 150.

²³Markowski, *Powszechna rozwiązłość*, 150.

²⁴Friedrich Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. Sława Lisiecka, Zdzisław Jaskuła (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999).

spolaryzowanej odpowiedzi. Zrywając zasłonę rzeczywistości, próbuje spojrzeć na to, co leży u jej podstaw. Przenikając jej tkankę, próbuje – nad wyraz skutecznie – zrekonstruować jej mityczny fundament, na którym zostało zbudowane (a budowane było przez tysiąclecia) to, co za rzeczywistość uznajemy. Ironia stanowi u Schulza narzędzie, dzięki któremu możemy dotrzeć również do sedna człowieczeństwa. Zostaje ona rozbrojona, bo zneutralizowana zostaje jej wewnętrzna sprzeczność. Schulzowi zatem wcale nie chodzi o samą ironię, ale o mityczną, przedjęzykową, protorzeczywistą prawdę. Jego organiczną potrzebą zdaje się „łaknienie całości, głód za taką teleologiczną strukturą, która objaśniałaby sens Uniwersum”²⁵. Ta konkluzja każe postawić pod znakiem zapytania twierdzenia o nowoczesnym charakterze pisarstwa twórcy z Drohobycza, bo w wyniku neutralizacji ironicznego potencjału literatura przestaje być grą, a staje się koniecznością. Ten aspekt najlepiej referuje – przytoczone już wcześniej – ostatnie zdanie *Mityzacji rzeczywistości*: „Filozofia jest w istocie filologią, czyli głębokim, twórczym badaniem słowa” (P 103). Takie podejście, wraz z uzasadnionymi wątpliwościami dotyczącymi przynależności twórczego projektu Schulza do formacji nowoczesnej, stwarza możliwość podjęcia próby zrozumienia tej twórczości poprzez pryzmat propozycji metamodernizmu, na podbudowie której wyrasta zjawisko New Sincerity. Według spostrzeżeń Robina van den Akkera i Timotheusa Vermeulena, metamodernizm stanowi kategorię, która sama w sobie stanowi przełamanie doktryny nowoczesności – to wszakże nie udało się nawet postmodernizmowi. Wśród jej konstytutywnych cech badacze wskazują na zjawisko oscylacji²⁶, która rozpina doświadczenie metamodernistyczne pomiędzy skrajnościami i – w sposób, który można przyrównać do alchemicznej zasady równoważenia się przeciwieństw – wprowadza niewidziany od dawna ład²⁷. Wśród par przeciwieństw bez trudu można umieścić opozycję ironii i szczerości. Wracając do Schulza – ostatecznie chyba nie sposób zaklasyfikować Schulzowskiej poetyki jako przykładu zastosowania kategorii właściwych zjawisku New Sincerity²⁸, jednakże z całą pewnością można zaryzykować pewnego rodzaju uogólnienie, w myśl którego proza autora *Sklepów cynamonowych* byłaby składową tendencją okołopostironicznych, w ramach których mit i mitologizacja stanowiłyby antidotum na wszechobecność ironii²⁹. To z kolei otwiera całkiem nowe możliwości badawczej oceny dorobku drohobyckiego artysty, ale też stwarza możliwość rewizji dyskursu na temat literatury wczesnego modernizmu, który – zresztą nie po raz pierwszy – okazuje się zjawiskiem na wskroś heterogenicznym.

²⁵Michał Piętiewicz, Bruno Schulz. Między mitem a kiczem (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2020), 15.

²⁶Vermeulen, van den Akker.

²⁷W pewnym sensie metamodernizm przywraca dzięki temu unieważnioną przez pierwszą wojnę światową perspektywę meliorystyczną, zwłaszcza w rozumieniu Williama Jamesa, dla którego istotą światopoglądu było wyważenie stanowiska pomiędzy skrajnie odmiennymi przekonaniami.

²⁸Pomijając fakt, że konieczne byłoby w tym wypadku zastosowanie swojego rodzaju wstecznej klasyfikacji, podciągając Schulzowską prozę pod kategorie zdecydowanie post-postmodernistyczne.

²⁹Nerdrum z kolei w roli antidotum widziałby naturalistyczną szczerość.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Tłum. Mateusz Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008.
- Bataille, Georges. *Doświadczenie wewnętrzne*. Tłum. Oskar Hedemann, Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Tysiąc plateau*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015.
- Dybel, Paweł. *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*. Kraków: Universitas, 2017.
- Freud, Zygmun, *Wstęp do psychoanalizy*. Tłum. Salomea Kempnerówna, Witold Zaniewicki. Warszawa: De Agostini Polska & Ediciones Altaya Polska, 2001.
- James, William. *Pragmatyzm*. Tłum. Władysław N. Kozłowski. Kraków: Vis-à-Vis Etiuda, 2016.
- Konstantinou, Lee. *Cool characters. Irony and American Fiction*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2016.
- — —. „Four Faces of Postirony”. W: *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, red. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen, 87–102. London, New York: Rowman & Littlefield International, 2017.
- Machen, Arthur. „Wielki bóg Pan”. W tegoż: *Inne światy*. Tłum. Tomasz S. Gałązka, 11–69. Białystok: C&T, 2007.
- Markowski, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków: Universitas, 2007.
- — —. *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Metamodernism. Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*. Red. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen. London, New York: Rowman & Littlefield International, 2017.
- Naróg, Aleksandra. „Wegetatywne i telluryczne ingrediencje». *Obraz wstępu w opowiadaniach «Sierpień» i «Pan» Brunona Schulza*”. *Wielkość* 3 (2016): 93–112.
- Nerdrum, Odd. „Summer Exhibition 2022: «Alone in the World»”. Odd Nerdrum Official Website, 1.06.2022. <https://nerdrum.com/summer-exhibition-2022-alone-in-the-world/>.
- Nietzsche, Friedrich. *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Tłum. Sława Lisiecka, Zdzisław Jaskuła. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999.
- Piętniewicz, Michał. *Bruno Schulz. Między mitem a kiczem*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2020.
- Schulz, Bruno. *Proza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964.
- Słownik Schulzowski*. Red. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2006.
- Vermeulen, Timotheus, Robin van den Akker. „Notes on metamodernism”. *Journal of Aesthetics & Culture* 2 (2010): 1–14.
- Wyka, Kazimierz, Stefan Napierski. „Dwugłos o Schulzu”. *Ateneum* 1 (1939): 156–163.

SŁOWA KLUCZOWE:

i r o n i a

NOWOCZESNOŚĆ

rzeczywistość

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi próbę ponownego przemyślenia zastosowania ironii przez Brunona Schulza. Za przykład służy autorowi krótkie opowiadanie *Pan*, wchodzące w skład *Sklepów cynamonowych*. Zastosowany przez Schulza ironiczny zabieg deifikacji zdaje się wykraczać poza standardowe ujęcia ironii i sugeruje rezultat odmienny od oczekiwanego. Ostatecznie pisarstwo Schulza niejako zdaje się wpisywać w dyskurs postironiczny, co skłania do rewizji utartych sądów na temat tej szczególnej prozy.

NEW SINCERITY

mit

BRUNO SCHULZ

*p o s t i r o n i a***NOTA O AUTORZE:**

Bartosz Kowalczyk – ur. 1982, literaturoznawca, adiunkt Zakładu Studiów Polonistycznych i Komunikacji Medialnej na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W centrum jego zainteresowań znajduje się literatura XIX wieku i literatura nowoczesna z uwzględnieniem nowych sytuacji teoretycznych, a także związki literatury i teorii z zachodnią tradycją ezoteryczną. Autor książek: *Ireneusz Iredyński. Przekleństwo powrotu* (Poznań 2014), *Szkice o modernizmie* (Poznań 2019).