

Jerzy Jarzębski: Bruno Schulz jako krytyk – figury wyobraźni

Pierwszą część tytułu tego referatu można potraktować jako homagium dla Marty Bartosik, która napisała dociekliwą i kompetentną książkę tak samo nazwaną¹, chociaż, rzecz jasna, nie zamierzam powtarzać tu jej tez. Autorka książki, poświęconej opisowi krytycznoliterackiej twórczości Schulza, skupia się głównie na używanej przezeń metodologii (wraz z charakterystyką sytuacji krytyki w Polsce w okresie międzywojennym), dokonuje opisu ważniejszych tekstów autora *Mityzacji rzeczywistości*, wreszcie poświęca trzy obszerniejsze rozdziały wykorzystanym przez Schulza modelom krytyki psychoanalitycznej i mitograficznej, a także postulatowi ponownego „dotarcia do dzieciństwa” i jego konsekwencjom.

Są wszelako w książce Marty Bartosik pewne sugestie ledwie zarysowane, nierozwinięte, które wydają mi się jednak nad wyraz interesujące i warte szerszego ujęcia. To idea zasadniczego podobieństwa łączącego język, metaforę i obrazowanie z jednej strony opowiadań, z drugiej – szkiców krytycznych, a obok uwagi dotyczące zasad krytycznego wartościowania². Czytając krytyczne prace Schulza, odnosimy wrażenie, że ich diagnozy i oceny wyrażane są za pośrednictwem języka bardzo zdecydowanie figuratywnego, wręcz tworzącego jakąś autonomiczną „rzeczywistość”, w której odbijają się i znajdują wyraz poglądy estetyczne i etyczne pisarza. A zatem – jak zwykle u Schulza – metafora i obrazowanie nie są zespołem środków poetyckich służących ozdobie czy ubarwieniu tekstu, ale przeciwnie – tworzą zorganizowany na swój sposób świat, którego elementy i ich układ są nacechowane aksjologicznie, a także istnieją w czasie, to znaczy, że wykazują wewnętrzną dynamikę, działają na rzecz konstrukcji mitycznej historii. A u Schulza, można rzec – parafrazując Derridę z jego „il n’y a pas de hors-texte” – nie ma nic „zewnętrznego” wobec mitu, wszystko, co istnieje, współtworzy go, „poza mit nie możemy w ogóle wyjść”, powiada autor w *Mityzacji rzeczywistości*³.

nic „na zewnątrz”

1 M. Bartosik, *Bruno Schulz jako krytyk*, Universitas, Kraków 2000.

2 Autorka poświęca temu głównie dwa rozdziały swej książki: *Proza, poezja i... krytyka. Poetyckość zapisków krytycznych* (tamże, s. 29–38) oraz *Sposoby krytycznego wartościowania* (tamże, s. 46–53).

3 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, oprac. i posłowie M. Kitowska-Łysiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 12. Cytaty z tekstów zamieszczonych w tym zbiorze oznaczane będą dalej literami SK, cyfra arabska po przecinku oznacza numer strony.

W tej sytuacji trudno sobie wyobrazić, aby krytyk mógł się wspiąć na jakieś wysokie piętro abstrakcji i z niego obserwować dzieła literackie, obiektywizując swoje odczytania, szukając schronienia w wyprodukowanym na potrzeby krytycznego dyskursu metajęzyku, którego mityczne uwikłania nie dotyczą. Dlatego język krytyki literackiej Schulza należy badać właśnie pod kątem owych uwikłań. Szczególnie ciekawe są tutaj teksty, które pisarz poświęcił własnym książkom i własnemu doświadczeniu świata, stanowiącym wstęp do twórczego działania.

z „mitycznej
mgły”

Schulz bardzo mocno podkreśla, że u początków doznawania/tworzenia nie leżą żadne wyraźne idee czy projekty, nic, co dałoby się określić w terminach intelektu, ale rodzaj „mitycznej mgły”, która ma swój początek we „wczesnych fantazjach dziecięcych”⁴. Gdzie indziej o tym stanie początkowym swego umysłu w chwili, gdy dzieło wyłania się dopiero z pierwotnej potencjalności, mówi: „Właściwym tematem, a więc ostatecznym surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis* i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji” (*W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*, SK, 9). I dalej: „pierwszym załącznikiem moich *Ptaków* było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej” (tamże). Porządek świata, który zostanie następnie wyrażony w micie czy legendzie, rodzi się więc z chaosu, rodzi gdzieś na granicy między światem a jednostką, która go w jakiś pierwotny, bezrefleksyjny sposób odbiera. Dobrym przykładem jest owo „migotanie tapet”, o którym Schulz wspomina, trudno bowiem jednoznacznie stwierdzić, gdzie ono powstaje – w przedmiocie czy w samej percepcji. Jest więc tak, jakby świat dla każdej jednostki rodził się na nowo i osobno, a słynne zdanie z listu do Andrzeja Pleśniewicza o „dojrzeniu do dzieciństwa” odnosiło się do tej drogi, jaką każdy musi odbyć w przeszłość, aby dotrzeć do pierwszych chwil istnienia, kiedy to, co widziane, nie układało się jeszcze w żaden inteligibilny obraz, ale było czystą potencjalnością, wołaniem o sens, znakiem zapytania stawianym przy niewyraźnych jeszcze, migotliwych kształtach, przypominających te, które docierają do nas za pośrednictwem zmysłów w wieku niemowlęcym. Jednocześnie to niewyraźne majaczenie, poprzez które świat objawia się nam w kołysce, a potem niewyraźne (z braku odpowiedniego języka i aparatu pojęciowego) doznania z czasów dzieciństwa, zapraszają – może właśnie

z chaosu

4 „Elementy tego mitycznego idiomu wypływają z owej mrocznej krainy wczesnych fantazji dziecięcych, przeczuć, lęków, antycypacji owego zarania życia, które stanowi istotną kolebkę mitycznego myślenia. Warto było mityczną mgłą zagęścić do spójnego pełnego sensu świata legend, pozwolić, by dojrzała do swego rodzaju osobistej i prywatnej mitologii, nie zatracając przy tym autentycznego podłoża” (B. Schulz, *Exposé o „Sklepiech cyrkonowych” Brunona Schulza*, SK, 5).

z powodu swej nieokreśloności – do ufundowania na nich niezwykle ambitnej, całościowej wizji świata. Powiada Schulz w ankiecie „Wiadomości Literackich” z roku 1939 o swoich planach pisarskich: „Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania «wszystkiego» – jest najsilniejszą podniętą twórczą” (*W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*, SK, 9).

I cóż się następnie dzieje z owym „niewysłowionym” stanem pierwotnej komunikacji „ja” ze światem? Podług Schulza następuje jego przeistoczenie, swoista inkarnacja. Zachodzi ona najpierw w (poetyckim) słowie, w którym te, silnie nacechowane emocją, stany najpierw przedślowne i pozasłowne zostają wyrażone, a następnie przekształcone w opowieść. W legendę, jak nieraz mówi Schulz, lub w mit (tak mówi gdzie indziej). Ta opozycja domaga się komentarza. Na pozór pisarz stosuje te pojęcia wymiennie, choć zdaje się, że mit w jego ujęciu jest jednak bardziej pierwotny, mroczny w sensach i autonomiczny – legenda z kolei bardziej zdecydowanie należy do świata ludzkich wyobrażeń.

Gdzieś w tym stadium opowiadania sobie własnej historii człowiek odkrywa sam siebie jako bohatera problematycznego i wpłatanego w historię, której do końca nie rozumie, jawi się sobie zatem jako zagadka. W omówieniach książek, a także w dobrze znanym liście otwartym do Stanisława Ignacego Witkiewicza pojawia się kilkakrotnie motyw człowieka „zapętlonego”, próbującego bezskutecznie rozsypać węzeł, na który została zawiązana jego dusza. Tak jest z ludźmi portretowanymi w liście otwartym do Witkacego, którzy „uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie”, choć „Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zwęzła” (SK, 19), tak jest też z bohaterką *Cudzoziemki* Kuncewiczowej, która dopiero pod koniec życia spotyka lekarza, który „kładzie dłoń na twardo ściągnięty węzeł tej duszy i rozluźnia go umiejętną, miłą ręką” (*Nowa książka Kuncewiczowej*, SK, 32). I wreszcie kolejne wcielenie mitu prywatnego jednostki: zostaje on przepuszczony przez biologiczny aspekt człowieczeństwa, doznaje inkarnacji w ciałach. Jest to dla Schulza bardzo ważny czynnik, bo wielokrotnie do niego powraca, jak choćby w odniesieniu do Wierzyńskiego, w recenzji jego *Wolności tragicznej*. Píše Schulz:

„Wierzyński jest w swej generacji poetyckiej tym, który najsilniej związany jest z swą młodością, dla którego nie była ona tylko epoką życia, przezwyciężoną i zamkniętą, gdy przeszła, lecz wielkim programem, manifestem, za którą życiem swym i twórczością wziął pełną odpowiedzialność. Twórczość jego jest wykonaniem testamentu tej młodości, którą przeżył pełniej, egzemplaryczniej od innych. Widzimy, jak rok za

„zapętleni”

rokiem przeprowadza w dojrzałość, w pełny rozkwit, co w niej było zapowiedzią, uniwersalnym, biologicznym wzburzeniem, jak rok za rokiem wypełnia i nasycza barwą, co było zarysem, jak połąć po połąci tej genialnej młodości wrasta w obowiązujący i wzorowy, reprezentatywny kształt.

Upojenie swobodą, rozkosz z odzyskania jej kwitnącego ciała! Wierzyński przeżywa w kategoriach biologicznych, na ciele swoim, na odzyskanych zmysłach powrót do rzeczywistości historycznej” (SK, 118).

Dalej powie jeszcze Schulz o „krwi i mięsie życia historycznego” i biologii jako „symbolu, transpozycji rzeczywistości historycznej” (tamże). Spójrzmy, jak to, co wywiedzione z doświadczenia osobistego, przenosi Schulz najpierw na innych, omawianych w recenzjach twórców, a potem na „rzeczywistość historyczną” – tak jakby odbywał się tu szereg coraz potężniejszych w skali wcieleń tego samego zjawiska, polegającego, najogólniej rzecz biorąc, na stopniowym nasycaniu sensem procesów zachodzących w coraz to większej skali. Krytyka literacka przydaje się tutaj Schulzowi jako okazja do przymierzenia własnych doświadczeń do procesów doznawania świata i tworzenia jego literackich obrazów, które przeżywają inni pisarze, przy czym punktem dojścia wydaje się – jak zwykle u Schulza – jakiś porządek natury bardzo ogólnej. Pamiętajmy o tej skłonności – widocznej w opowiadaniach – do posługiwania się w opisie codziennych zdarzeń językiem symbolicznym Zodiaku i żydowskiego kalendarza, którą analizował kiedyś pomysłowo Jörg Schulte⁵.

Niewątpliwym centrum metaforyki używanej przez Schulza w krytyce literackiej jest jednak metaforyka biologiczna. Wydaje się ona w sposób najbardziej naturalny, wręcz odruchowy korespondować z jego wyobraźnią. To, co biologiczne, jest tam zasadniczo oceniane pozytywnie, tak jakby wartości duchowe bądź estetyczne musiały w ostatecznym rozrachunku sprawdzać się w ciele i poprzez ciało. Tak Schulz charakteryzuje intelektualną i artystyczną arcydzielność *Ferdydurke* Gombrowicza: „Gdziekolwiek zanurzymy rękę w mięsz dzieła, czujemy potężną muskulaturę myśli, kłęby i gnaty atletycznej anatomii, nie nadrobionej watą i pakułami” (*Ferdydurke*, SK, 98). Widać zresztą dobrze w tym fragmencie, że owa cielesność nie jest „realistyczna” – gdzieżby tam się dało zanurzać rękę w mięsz żywego ciała! Chyba na torturach lub w bardzo ekstremalnych doświadczeniach erotycznych. Biologia jest zatem metaforyczna, ale jej rola warta bardziej szczegółowego rozważenia.

to, co
biologiczne

5 J. Schulte, „Wielka księga kalendarza”. *Gwiazdy, żydowski kalendarz i mity astronomiczne w opowiadaniach Brunona Schulza*, w: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak i W. Panasa, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2003, s. 163–172.

Metaforyka biologiczna to z jednej strony podkreślenie związku dzieła i autora z rzeczywistością, z realnym życiem, ale nie tylko. To, co biologiczne, wiąże się mocno z czasowością świata i istnienia, widzianą zresztą w różnych aspektach: z jednej strony chodzi tu o aspekt egzystencji jednostkowej i prywatnej – od narodzin do śmierci, z drugiej – o aspekt historii społeczeństwa, czasem zresztą powiązany z poprzednim, tak jak to się dzieje w cytowanej już recenzji z *Wolności tragicznej* Wierzyńskiego.

Nacechowana pozytywnie biologiczność wiąże się też u Schulza z organicznością – dzieło osadzone należycie w biologii jest jak gdyby jednym, potężnym organizmem. W poświęconym Piłsudskiemu artykule pod tytułem *Powstają legendy* charakteryzuje z kolei Schulz „pracę małości”: „Jest w nas jakiś duch małości, który rozdrabnia, ryje, podgryza, kruszy, aż póki nie rozdrobni, nie rozniesie, nie przeryje skały wielkości...” (SK, 113). Jakbyśmy *Ferdydurke* czytali! Z obecną w niej od początku demoniczną siłą, która zdrabnia i fragmentaryzuje ciało. Szkic Schulza powstał jednak na dwa lata przed drukiem powieści Gombrowicza.

„Jakbyśmy
Ferdydurke
czytali!”

Ciąg metafor związanych z cielesnością na tym się jednak u Schulza nie kończy. W cytowanym już szkicu poświęconym *Wolności tragicznej* Wierzyńskiego „ciało” poematu przeistacza się w „ciało mitu”, a mit kształtuje z kolei historię, która w poemacie znajduje natychmiastowe wcielenie: „W tym leży może punkt ciężkości artystycznego czynu Wierzyńskiego, że z głębi swego natchnienia wydestylował ten aliaż, znalazł w sobie tę substancję, tę rzeczywistość poetycką o własnej prawidłowości, rozwijającą się we własnej przestrzeni duchowej, że zrealizował w ten sposób ciało poetyckie mitu. [...] Wierzyński stworzył ciało tego mitu wielkie i mgliste, nadosobowe i transcendentne, zawierające w sobie bohatera, Polskę, los jej i dziejową twarz tego losu, ujętą w monumentalny portret mityczny. [...] Rzecz dziwna: najwspółczesniejsza historia, drgający jeszcze aktualnością jej krzyk, wkłada się pod ręką poety bez oporu w tę balladową formę, wchodzi w to łóżysko mityczne, jak w swoje naturalne koryto” (SK, 120 n.).

ciało poematu
ciało mitu

Jakie wnioski wywieść można z przeczytanych w ten sposób recenzji i szkiców krytycznych? Niektórzy uważają, że powtarzalność pewnych chwytów w stylistyce, metaforyce i obrazowaniu Schulzowskich tekstów świadczy po prostu o względnym ubóstwie środków, jakimi dysponował, o ograniczonej liście poetyckich *topoi*, które w związku z tym powracają wciąż z męczącą monotonią. Myślę jednak, że jest inaczej. Obrazowanie i metaforyka są u Schulza na tyle konsekwentne, że nie sposób uznać ich za przypadkowe nagromadzenie wciąż takich samych stylistycznych ozdób, zawinione przez twórcę zakochanego w ornamen-

tyce. Jakie reguły rządzą tym obrazowaniem? Można byłoby sądzić, że te same, które zostały zastosowane w opowiadaniach, co zresztą sugerowała Marta Bartosik i co udowadniała na konkretnych przykładach⁶. A jednak nie! Przykłady dotyczą poszczególnych metafor i zgadzają się w jednostkowych przypadkach, sprawa wygląda zaś inaczej, gdy metaforę potraktujemy jako pewien system, jako „świat”.

dwa światy

Otóż „świat” opowiadań Schulza pełni zupełnie inną funkcję niż „świat” szkiców krytycznych. Ten pierwszy jest zrekonstruowanym „mieszkaniem” pisarza, wielką rolę odgrywa więc w nim zorganizowana przestrzeń – zarówno w postaci rzeczywistości przedstawionej, jak i metaforyki. Sposób, w jaki owa przestrzeń jest w opowiadaniach skonstruowana, mówi bardzo wiele o potrzebach, lękach czy obsesjach drohobyckiego twórcy: może się stawać schronieniem, przestrzenią błędzenia, teatrem, kryjówką, otwartym, zagrażającym bohaterowi przestworzem, ale też uporządkowanym na swój sposób „kosmosem” itd. Zasadniczą rolę odgrywają tam obrazy rodzinnego domu i miasteczka – idealnego „Drohobycza”. Niczego w tym rodzaju raczej nie zobaczymy w tekstach krytycznych. Podobno gdy Schulz czuł się z jakichś względów niepewny czy zagubiony, rysował na skrawku papieru domek. Można rzec, iż takich „domków” jest sporo w opowiadaniach, natomiast podobnie funkcjonujących motywów przestrzennych prawie nie ma w krytyce, jeśli nie liczyć listu do Gombrowicza w sprawie słynnej doktorowej z Wilczej. Schulz używa tam motywu areny, na którą jego adwersarz, występujący w roli toreadora, chce go jak byka wywlec, aby go wystawić na spojrzenia i komentarze tłumu. Łatwo dostrzec, że arena jest tu przestrzenią odwrotnością domku, zresztą cóż innego robi krytyk, jak nie wywleka omawianego twórcę na arenę (z ludzkich spojrzeń i komentarzy powstałą).

czas jako oś

Co więc pozostaje z Schulzowskiej metaforyki wziętej z opowiadań? Wydaje się, że głównie czas jako podstawowa oś metaforycznych zdażeń. O ile bohaterowie opowiadań Schulza zadomowieni są najczęściej w przestrzeni tworzącej dla nich bądź to hierarchię schronień, bądź różnorodnych labiryntów, o tyle bohaterowie tekstów eseistycznych i krytycznoliterackich umieszczani są zwykle na którymś z etapów drogi życiowej lub przynajmniej ich aktualny los przymierzany jest do swego rodzaju uniwersalnego modelu ludzkiego życia, pojmowanego jako rozwiązywanie zagadki własnej egzystencji, jako twórczość będąca próbą ujęcia tej osobistej zagadki w języku biologii i zarazem w języku prastarych mitów ludzkości i wreszcie jako tworzenie międzyludzkich związków

6 Por. na przykład M. Bartosik, dz. cyt., s. 28.

i zdarzeń, czyli tworzenie historii. Wszystko tu jest dynamiką, procesem zachodzącym w czasie i w sferze społecznej.

Skąd te różnice? Może stąd, że opowiadania są bardziej osobiste, a budowanie azylu-schronienia i błędzenie należą do czynności zdecydowanie intymnych? Krytyka literacka z kolei zakłada sprawdzenie człowieka przez porównanie go do innych ludzi, co wymaga przymierzania do różnych modeli ludzkich losów. Krytyk jest od tego, by wyciągać nawet zdecydowanych outsiderów na forum, weryfikować prawdę przedstawianych przez nich historii, wiarygodność egzystencjalnych zagadek, jakie prezentują, a także powiązanie problemów, które dręczą bohaterów, z osobistą problematyką autora. Jak ważne są te wątki, jak istotną rolę odgrywa dla Schulza wiarygodność wewnętrznych powiązań, na jakich ufundowana jest twórczość, widać najlepiej na przykładzie krótkiej recenzji *Sprawy Clasena* Ericha Ebermayera, niewątpliwie najbardziej „niszczącego” tekstu, jaki Schulz komukolwiek poświęcił: „Książka sfabrykowana na zimno, bez talentu, bez konieczności, bez liczenia się z konsekwencjami własnych założeń. Zdumienie bierze, że tego rodzaju powieści są czytane, przyjmowane bez sprzeciwu, akceptowane przez przeciętnego czytelnika z dobrą wiarą. Jak niewybredne i prymitywne muszą być umysły, które nie dostrzegają oburzonego fałszu, biorą na serio te figury z *papier-mâché*, tę psychologię już nie papierową, ale słomianą i pakulową, skleconą z odpadków trzeciorzędnej literatury. Autorowi brak najzupełniej materiału do wypełnienia miąższem konkretnym sytuacji, brak właśnie najistotniejszej cechy pisarza: zdolności do ożywiania pustego schematu – więc wypełnia swe postacie byle czym, zmyślonymi odruchami i gestami, które mają imitować reakcję żywego człowieka, a w istocie irytują fałszem i niekonsekwencjami, wyprowadzają z równowagi, budzą śmiech i politowanie” (*Trzy powieści tłumaczone*, SK, 69).

Ta recenzja, zacytowana tu w całości, kładzie nacisk przede wszystkim na brak jakiegokolwiek korespondencji pomiędzy opowiadaną w powieści historią a wewnętrzną problematyką autora i – jak sugeruje krytyk – jakąkolwiek w ogóle problematyką żywego, a nie zmyślonego człowieka. Ta negatywna ocena powieści ujawnia doskonale preferencje Schulza, dla którego literatura wartościowa jest nade wszystko systemem odbić i inkarnacji, miejscem, w którym autorskie „ja” szuka sobie różnych wcieleń, wchodzi w intymny kontakt z mitologicznymi podstawami kultury. Jak może wyglądać realizacja takiego ideału, obserwować można choćby w krótkim tekście drukowanym na skrzydełku obwoluty pierwszego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*, autorstwa zapewne samego Schulza: „U korzeni tego nowego tomu prozy Schulza leży marzenie o odnowieniu świata przez moc zachwyty, przez rozpętanie inspiracji, prastara wiara ludzka, że zatamowana i ukryta, powściągnięta

Schulz
niszczy

literatura jako
inkarnacja „ja”

piękność rzeczy czeka tylko na natchnionego, ażeby wyzwolona wylać się na świat cały uszczęśliwiającą inwazją. Ta stara wiara mistyków obleka się w tej książce w ciało, formuje się w swoistą eschatologię, w krąg legendarny utkany z fragmentów wszystkich kultur i mitologii, rozwija się w fabulistykę pogmatwaną i oszałamiającą. Godne uwagi jest to, że ta fabulistyka, przy całym bogactwie elementów kulturalnych, nosi charakter ściśle prywatny i jednorazowy, że użyto tu całkiem nowej i swojej terminologii, że stworzono tu nowy organ starych i odwiecznych rojeń ludzkich” (SK, 8).

marzenie,
ciało, kultura

Jeśli nawet przyjmimy, że tekst pełni funkcje swoście reklamowe, to zespół motywów, jakimi pragnie się olśnić przyszłego czytelnika, jest bardzo znaczący, a ciąg: marzenie – ciało – kultura, jako gwarant wewnętrznej jakości literatury, podstawa wszelkich opowieści, ukazuje się tu w całej swej dobitności. W ostatnim stadium tego cyklu fabuła-życie jednostki wchodzi w bezpośredni kontakt z mitem, stając się jego kolejną inkarnacją. Tu Schulz chętnie odwoływał się do *Historii Jakubowych* Manna, porównywanych w cytowanym poniżej eseju do *Niecierpliwych* Nałkowskiej: „Tu życie ludzkich pokoleń jest tylko materią, w której realizują się odwieczne «historie», nie mogące się nigdy dość wyraźnie wypowiedzieć i uzupełniające się w nieustannych poprawkach i powtarzaniach, ażeby osiągnąć kiedyś utęsknioną pełnię. U Nałkowskiej ta nadrzędna rzeczywistość reprezentowana jest w *Niecierpliwych* przez jakiś los zbiorowy, przez dziedziczne, immanentne fatum, próbujące w oddzielnych indywiduach nieudolnie coś wybełkotać z głuchego sensu czy bezsensu swej treści” (*Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, SK, 106).

Język nasycony metaforą jest więc, jak widać, niezbędnie potrzebny Schulzowi krytykowi, ponieważ najważniejsze, co w swych lekturach książek chce przekazać, to aprobatą dla zjawisk przenikania się różnych sfer rzeczywistości w dziele literackim. Nie ma więc żadnych wyraźnych granic rozdzielających rzeczywistość przedstawioną i bohaterów powieści od autorów książek i ich prywatnych światów. Te z kolei łączą się i korespondują z dziedzictwem mitu i literatury, a także z szeroko pojętą biologią i erotyką. W tekstach krytycznych Schulz przeskakuje pomiędzy tymi rzeczywistościami, szukając wartości dzieł literackich w odkrywaniu łączących te sfery związków. Te otwarcia się różnych światów na siebie wzajem, procesy odbicia i inkarnacji dokonywać się mogą tylko w dramatycznych spięciach, w dynamicznych procesach życiowych, będących u Schulza zawsze jak gdyby recytacją mitologicznych fabuł. Tak jakby mimochodem dokonuje Schulz prywatnych odkryć dotyczących osób realnych, na przykład Piłsudskiego i jego apologety – Wierzyńskiego – jako autora poświęconej Marszałkowi *Wolności tragicznej*:

„Przedziwna jest ta równoległość losu poety i dziejów mitu zbiorowego. Wiemy, jak ten mit zaszczerpił się na pierwszej młodości tych wówczas dwudziestoletnich, jak na tej glebie serc i entuzjasmów wzeszedł, jak młode zboże. Bez tej młodości nie byłoby Piłsudskiego. Ta młodość go wymarzyła, wymyśliła, wyszła naprzeciw jego wielkości. Była to wówczas jeszcze mglista magma mitu, pełna świtania i wiosny, zawikłana we własnym rozkwicie, zgubiona w swej gęstwinie, jeszcze nie czytająca w sobie jasno i pełna szczęśliwych nieporozumień, roztopiona we własnym rozwichrzeniu, we własnej uniwersalnej ekspansji. I mit ten dojrzewa wraz z poetą, destyluje się pod ciśnieniem życia, jego doznań i wglądów, bierze w siebie zamyślenie i gorycz doświadczeń, traci płatek po płatku ten wzburzony, pałający kwiat megalomaniaczkich uroszczeń, wchodzi w swe jądro, w owoc pełen skupionej pożywności i mocy. Zgorzkniał i stężał przez ten czas, zawarł w sobie całą cierpką i smutną mądrość epoki” (*Wolność tragiczna*, SK, 119).

Ten długi fragment czerpie znów swą siłę z nieustannego przeplatania wątków i osób, które się w sobie odbijają, choć w sposób nieco inny, niż to było w poprzednich cytowanych wyimkach z tej recenzji, a służy temu metaforyka biologiczna, przypominająca, jak to zauważyła już Marta Bartosik⁷, tę z powstającej chyba równolegle *Wiosny*, ale tu użytą w odmiennym kontekście. W ten sposób podkreśla autor równoległość i współzależność losów Piłsudskiego, Wierzyńskiego i pokolenia Polaków, którego młodość przypadła na czas odzyskania niepodległości.

Jan Błoński lubił mawiać żartem, że krytyk po prostu streszcza omawiane książki – i rzeczywiście w jakimś sensie Błoński to robił, ale historie znalezione w utworach literackich opowiadał w taki sposób, że one zaczynały mówić inaczej, głębiej, zrozumialej, odkrywały swe związki z całością literatury i kultury. Schulz też wielokrotnie „opowiada” książki, szczególnie te mniej wybitne. Czy nie dlatego, że opowiedzieć raz jeszcze cudzą historię to znaczy dać jej szansę w przestrzeni międzyludzkiej, odkryć za pośrednictwem metafory jej związki z jakąś odwiecznością, wprowadzić w uniwersum czasu mitycznego? To jest właśnie owo „najmniej”, które krytyk dać może pisarzowi.

równolegle,
współ-
zależnie

owo
„najmniej”

7 Autorka książki poświęca też cały rozdział analizie środków poetyckich użytych w artykule *Egga van Haardt*, udowadniając, że podobne sformułowania zastosowane zostały przez Schulza w *Wiosnie* w odniesieniu do Bianki (M. Bartosik, dz. cyt., s. 22–28).