

Teksty Drugie 2003, 5, s. 9-16



# Schulz i dramat tworzenia

Jerzy Jarzębski

## Jerzy JARZĘBSKI

### Schulz i dramat tworzenia

„Istotą rzeczywistości jest s e n s. Co nie ma s e n s u, nie jest dla nas rzeczywiste” – powiada Schulz na wstępie *Mityzacji rzeczywistości* i w samej rzeczy trudno byłoby znaleźć u niego słowa bardziej radykalnie na pozór wiążące go z modernistyczną, logocentryczną perspektywą oglądu świata. Ale już samo „słowo” u Schulza dziwne, bo niekoniecznie racjonalne u podstawy, wywiedzione – jak już mówiono wielokrotnie – raczej z pierwotnego stanu, w którym nie oddzielało się jeszcze od tego, co nazwane, nie było więc budulcem racjonalnej struktury pojęciowej oplatającej świat rzeczy i warunkującej jego rozumienie, ale raczej ukrytą zasadą tego świata, siłą sprawczą, performatywem.

W mało w Polsce znanej książce o twórczości Schulza Henri Lewi tak komentuje programowe wypowiedzi artysty:

Jestże to filozofia słowa, czy raczej obrazu? To w słowach, mówi Schulz, wypowiadał się najlepiej on – malarz. Nie chodziło jednak o słowa filozofa, chyba że presokratyka. Wszystkie słowa w *Sklepkach cynamonowych* tworzą obrazy, sprowadzane są do swych zmysłowych korzeni, stają się na powrót metaforami. To mowa mieszana, owoc „kompromisu”: ani czysty obraz (który mówiłby zbyt mało), ani abstrakcyjne słowo (które mówiłoby jednocześnie zbyt wiele i zbyt mało), lecz jedno i drugie zarazem. Żadna, nawet filozoficzna, intuicja nie wyraża się poprzez abstrakcję.<sup>1</sup>

Bardzo to celnie podpatrzone. Jeśli przyjrzeć się uważnie Schulzowskim aktom kreacji ukazanych w opowiadaniach, to w istocie nie mają one charakteru porównywalnego z boskim „stań się”, wypowiedzeniem „słowa-performatywu”, za którym idzie materializacja obiektu twórczego działania. Twórczość małego Józefa jest raczej spontanicznym uzewnętrznieniem sił natury czy seksualizmu, twórcza

---

<sup>1/</sup> H. Lewi *Bruno Schulz ou les stratégies messianiques*, Editions de La Table Ronde, Paris 1989, s. 151, przeł. J. Jarzębski <http://rcin.org.pl>

jest medium, przez które przemawiają potęgi, których nie rozumie i które mają charakter przedśworny, umykający przed racjonalizacją. Taki spontaniczny akt kreacji przedstawia najlepiej opis pierwszych malarskich doświadczeń chłopca, zamieszczony w *Genialnej epoce*: chłopiec rysuje zwierzęta, ale w tych rysunkach nie stara się bynajmniej naśladować jakichś wzorców, czerpanych z Linneuszowej klasyfikacji, tzn. rysunki jego nie idą za wskazaniem Logosu, a wprost przeciwnie: wyprzedzają go, stanowią dlań wyzwanie, wymagają bowiem wtórnego wobec aktu tworzenia proceduru nazywania. To raczej jakaś zewnętrzna wobec bohatera siła wodzi jego kredkami po papierze – i chyba na tym właśnie polega „genialna epoka”, że w niej twórczość nie jest jeszcze wypełnianiem powstałego wcześniej projektu, lecz działalnością spontaniczną, wcześniejszą od racjonalizacji. Człowiek-twórca w tym pierwotnym stanie jest tylko medium, poprzez które przemawia niewyczerpana energia natury.

Ale „genialna epoka” to nie tylko czas, w którym natura dyktuje ręce natchnione gryzmoły – to także czas szczególnego typu o g l ą d a n i a, czas w którym zachodzą ważniejsze niż kiedykolwiek później procesy recepcji rzeczywistości. Mówi o tym cytowany wielokrotnie passus z listu Schulza do Witkacego, gdzie mowa o obrazach, które „statuuja żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześniej w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań”, interpretowanych następnie przez całe życie, przeprowadzanych „przez całą rozpiętość intelektu na jaką nas stać”<sup>2</sup>. Korespondują z tym fragmentem inne, cytowane również często zdania z listu Schulza do Andrzeja Pleśniewicza, w których deklaruje autor pragnienie „powrotu do dzieciństwa” jako ziszczenia „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, ponownego wstąpienia w „pełnię i bezmiar” charakteryzujące dziecięce przeżycie świata<sup>3</sup>.

Czyżby miało chodzić Schulzowi o to, by na powrót stać się dzieckiem, to znaczy powrócić do dziecięcej wrażliwości, usuwając ze świadomości to wszystko, co na niej nadbudowała potem edukacja i intelektualna refleksja? Nie przypuszczam. Ideałem byłoby raczej pogodzenie spontanicznego przeżywania z rozumnym poszukiwaniem ładu i sensu (żadnym konsekwentnym nietzscheanistą Schulz nie jest i choć do autora *Zaratustry* czasami się odwołuje, to przecie nigdy nie zaakceptowałby diatryby przeciw wierze w sens uniwersalny, jaką Nietzsche rozpoczyna *Wolę mocy*<sup>4</sup>). Podobna dwoistość i ambiwalencja cechują również projektowane przez Schulza akty twórcze, które wywodzą się ze spontanicznego przeżywania świata, ale jako punkt dojścia mają rygor intelektualnego projektu. Jakże to jednak jest zrobione? Jak się ma wobec historii prywatnej bohaterów, do jej kolejnych faz? Czy twórczość Schulzowskich bohaterów zawsze jest taka sama?

<sup>2/</sup> Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, w: B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 475.

<sup>3/</sup> Por. B. Schulz *List do A. Pleśniewicza z 4 III 1936*, tamże, s. 456.

<sup>4/</sup> Por. F. Nietzsche *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (studya i fragmenty)*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, *Dziela F. Nietzschego*, nakład J. Mortkowicza, Warszawa 1910-1911.

## Jarzębski Schulz i dramat tworzenia

Nie ulega wątpliwości, że u początków przeżywania świata leży u Schulza nie słowo, lecz obraz. Ale ten obraz pierwotny jest raczej mgławicą, nie dającą się ani dokładnie opisać, ani powtórzyć w twórczości malarskiej wieku dojrzałego. Rysunki Schulza, jakie znamy, nic nie mają wspólnego z „natchnionymi gryzmołami”, które opisuje w *Genialnej epoce*. Także obrazy, jakimi wabi go w dzieciństwie Księga, są jakąś niewyraźnie określoną erupcją barwności i ekscentrycznych kształtów, nie przypominającą w niczym ani grafik z *Księgi bałwochwalczej*, ani najbliższych prywatnym emocjom scen o tematyce erotycznej, których tyle narysował w latach dwudziestych i trzydziestych. Już opisana w liście do Witkacego jego osobista wersja obrazów „o rozstrzygającym dla nas znaczeniu” to raczej późna rekonstrukcja tego, co – jak pisał – czeka na nas „na samym wstępie życia”, „w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań”<sup>5</sup>.

Jeśli zatem u Schulza słowo wyprzedzane jest przez obraz, to obraz taki, którego zdefiniować i opisać bez reszty niepodobna, ba, nie da się go zwizualizować, przedstawić wyraźnie w wyobraźni, można jedynie jego pierwotnej, niepochwytnej dynamice przeciwstawić inny ruch: wypiętrzających się, nakładających na siebie, pulsujących metafor. „Powrót do dzieciństwa” tak tylko zrealizować się może w wieku dojrzałym – poprzez „przekład” spontanicznej wizji na język słów odsyłających – w myśl przepisu zawartego w *Mityzacji rzeczywistości* – do pierwotnego logosu. Ma więc z pewnością rację Anna Czabanowska-Wróbel, pisząc o siłach chaosu apelujących do dziecięcej wyobraźni i obiecujących wyzwolenie jej z ograniczeń świadomości<sup>6</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że ten chaos w opowieści jest już ujęty w karby słów, zmienia swój stan skupienia, zostaje przepuszczony przez język – wraz z jego porządkującą, sensotwórczą siłą. „Genialna epoka” wczesnej twórczości staje się w ten sposób przedmiotem opowieści człowieka dojrzałego i dzięki temu przenoszona jest w czasie, przywoływana wciąż na nowo, cyklicznie, wraz z kolejnymi lekturami tekstu. W ten sposób realizuje się jednak tylko jeden z aspektów twórczości drohobyckiego pisarza. Kolejne poznamy przypatrując się metamorfozom, jakim ulega u Schulza kluczowy motyw Księgi.

Jak pamiętamy, to, co w swej „genialnej epoce” dziecko umie wyczytać z Księgi, to tylko barwny, przenoszący emocje obraz, nie odgraniczony wyraźnie od towarzyszącego mu obrazu świata na zewnątrz tekstu:

I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków. Tak ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który syciła barwnością.<sup>7</sup>

---

<sup>5/</sup> Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, s. 474-475 *passim*.

<sup>6/</sup> Por. A. Czabanowska-Wróbel *Obraz Króla olch w prozie Schulza*, w zbiorze: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 304.

<sup>7/</sup> B. Schulz *Księga*, w: *Opowiadania...*, s. 114.

## Szkice

„Lektura” i tworzenie (niezwykłych obrazów) są w tym okresie awerssem i rewerssem tej samej monety, nie ma pomiędzy nimi wyraźnej granicy. Ta „genialna epoka” kończy się u Schulza w chwili obudzenia erotyzmu. Ustaje wtedy nieskrępowany przepływ obrazów, które swobodnie i przedrefleksyjnie wyrażają emocje bohatera, łącząc go z naturą. Erotyzm to przebudzenie „ja”, początek procesu indywiduacji. Znaki Księgi stają się wtedy hieroglifami, skrywającymi swój sens właściwy pod maską języka symboli. Natura, która wcześniej była swobodnym przepływem obrazotwórczej energii życia, zmienia się w siłę osobną, niepokojącą, niezgłębioną – tak jak w dziwnej historii Anny Csillag, której włosy rosnąc poczęły nie spontanicznie, ale w myśl pewnej mitycznej fabuły o wymowie moralnej, która była „podobna w konstrukcji do historii Hioba”<sup>8</sup>.

Czy nie jest więc tak przypadkiem, że twórczość jako opowiadanie historii zaczyna się u ludzi w chwili, gdy budzi się w nich erotyczna fascynacja? Szłoma, który jest najdziwniejszą, najbardziej w wymowie ambiwalentną postacią Schulzowskich opowieści, zabiera malcowi suknię i pantofelki Adeli jak gdyby po to, aby przedłużyć w nim trwanie „genialnej epoki”, czasu dzieciennego przymierza ze światem i stojącą za nim demiurgiczną siłą, tym czymś, co – jak mówi mały Józef – „posłużyło się mym natchnieniem dla nie znanych mi celów”<sup>9</sup>. Zarazem nowe odnalezienie Księgi wiąże się u Józefa z obudzeniem zmysłów: to wówczas centrum atrakcji, jakie ma dla niego świat, przesuwa się gdzieś w pobliże ponętnej Adeli.

Jaka stał nauka w przedmiocie natury i charakteru twórczości? Otóż tam, gdzie gospodaruje erotyka, bije źródło opowieści: Anna Csillag, Magda Wang, pan Bosco z Mediolanu – wszyscy oni są rzeczywiście lub potencjalnie bohaterami jakichś historii o niejasno perwersyjnej wymowie. Katalizatorem najdłuższej Schulzowskiej fabuły staje się wiosenne zadurzenie bohatera w Biance – bo to Bianka jest centralną postacią sensacyjnych historii o dynastycznym spisku, wokół niej kręci się w istocie karuzela opowieści. Sama opowieść nie musi zresztą koniecznie zawierać jawnie erotycznych podtekstów, sam bowiem akt opowiadania jest już erotycznie nacechowany – jako próba uwiedzenia słuchacza lub słuchaczy, przykucia ich uwagi, zaproszenia w obręb własnego świata. Tak snuje swój groteskowy *Traktat o manekinach* Ojciec – by uwieść Adelę i młodzieutkie szwaczki, tak pisał pierwotne wersje swych opowiadań Schulz – jako listy do bliskiej swemu sercu Debory Vogel.

Potrzeba „uwiedzenia” słuchaczy niekoniecznie zresztą u autora *Traktatu o manekinach* związana być musi z seksualnym napięciem. Pan Zeew Fleischer, jeden z tych uczniów Schulza, który nieco lepiej zapamiętał fantastyczne bajki opowiedane przez swego nauczyciela w trakcie lekcji, powiedział mi, że owe „bajki” były najczęściej opisami całkiem zwykłych zdarzeń z życia pisarza. Snuł on na przykład poetyckie opowieści o swoich wyprawach w okolice Drohobycza, urywając narrację w chwili, gdy zabrzmiał dzwonek na przerwę, i nigdy już do nich nie powracał, choć na następnych lekcjach uczniowie domagali się zakończenia. „Zakończenia”,

---

<sup>8/</sup> Tamże, s. 119.

<sup>9/</sup> Tamże, s. 142.

## Jarzębski Schulz i dramat tworzenia

puenty nie było jednak: *in statu nascendi* opowiadania Schulza były więc ubraniem w poetyckie słowo rzeczywistych przeżyć, które do puenty docierają jedynie wyjątkowo, są bowiem wyimkiem z nieskończonego trwania, tylko miejscami dające się zinterpretować jako realizacja mitycznego wzorca fabularnego.

Podobnie jak we wcześniejszej fazie życia/twórczości, kiedy to obrazy przychodziły do rysującego chłopca jak gdyby z zewnątrz, bez jego świadomego udziału, tak też i opowieści Schulza u początków dyktuje „samo życie”, powstają gdzieś na styku tego, co „świat przynosi”, i twórczego „ja”, które obleka zdarzenia w słowo narracji. Przyjdzie się zapewne zgodzić z główną tezą MacIntyre’a, że

człowiek w swoim postępowaniu i w swojej praktyce, jak również w swych fantazjach, jest zwierzęciem opowiadającym historie. Nie jest nim ze swej istoty, lecz staje się nim poprzez swoją historię. [...] Wkraczamy w ludzkie społeczeństwo z jedną lub kilkoma przypisanymi cechami – rolami, do których zostaliśmy zaangażowani – i musimy się uczyć swoich ról, aby umieć zrozumieć, w jaki sposób inni reagują na nas i w jaki sposób nasze reakcje na nich zostaną z pewnością zrozumiane.<sup>10</sup>

Brzmi to bardzo „po Schulzowsku”, bo przecie to autor *Mityzacji rzeczywistości* powiada, że „Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie «historij»”<sup>11</sup>, a w *Wiosnie* doda, opisując podziemne złoża mitycznych fabuł: „Wszystko, cośmy kiedykolwiek czytali, wszystkie zasłyszane historie i wszystkie te, które się nam mającą od dzieciństwa – nigdy nie zasłyszane – tu, nie gdzie indziej jest ich dom i ojczyzna”<sup>12</sup>. Gdzież więc początek ludzkich opowieści? Gdzieś na skrzyżowaniu życiowych przypadków i gotowych, mitycznych schematów fabularnych. Ale jeśli z doznań fizycznych płynie impuls erotyczny, pchający bohatera między ludzi, w dramatyczną rzeczywistość miłości, przyjaźni, zdrady, zazdrości, potrzeby panowania lub poddania się innym (Eros, jak się zdaje, rządzi u Schulza całością międzyludzkich związków – także tych zachodzących między mężczyznami), to powstające na tym polu emocje potrzebują objaśnienia, artykulacji płynącej z materiału mitów, gotowych fabuł, które doznająca świata jednostka przykłada do tego, co się jej w życiu przydarza. Szczególnie ważne jest to w przypadku erotycznej namiętności nie mogącej znaleźć zaspokojenia, skazanej na niespełnienie. Ona właśnie – by dało się znieść gorycz niepowodzenia – potrzebuje tego, co Sandauer nazywał „mitem klęski erotycznej” i co fabułę *Wiosny* kazało mu kojarzyć z historiami Samsona i Dalili, Heraklesa i Omfali czy Lohengrina<sup>13</sup>. O ile więc doznanie pierwotne myślowego bogactwa świata wyraża u Schulza obraz przeniesiony z zamkniętego obszaru wyobraźni jednostki w jako tam intersubiek-

<sup>10/</sup> A. MacIntyre *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 385-386.

<sup>11/</sup> B. Schulz *Mityzacja rzeczywistości*, s. 384.

<sup>12/</sup> B. Schulz *Wiosna*, w: *Opowiadania...*, s. 171.

<sup>13/</sup> Por. A. Sandauer *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, przedmowa do: B. Schulz *Proza*, Kraków 1964, s. 25-28.

tywnie komunikowalny obszar języka – z jego metaforyką, rytmiką, dźwiękowym bogactwem – o tyle Eros mówi językiem mitycznej fabuły, wyzwała niezwalczoną potrzebę opowiadania.

I wreszcie trzeci takt Schulzowskiej twórczości – ten, który kojarzyć trzeba z wiekiem dojrzałym. Polega on na stopniowym, coraz bardziej świadomym i konsekwentnym budowaniu całościowej struktury świata. Tak jak w poprzednich etapach, u jego początków leży doznanie elementarne i spontaniczne: to doświadczenie istnienia w stabilnym porządku natury, w ramach kosmicznego cyklu wiecznych powrotów – pór dnia, pór roku, etapów osobniczego rozwoju od narodzin do śmierci. A obok – mieszkania w przestrzeni uporządkowanej, zorganizowanej na podobieństwo domu, przystosowanej do struktury i potrzeb ludzkiego ciała, a także do struktury umysłu. Poszczególnym aspektom budowy owego gmachu-miasta-swiata poświęciłem wiele miejsca we wcześniejszych szkicach<sup>14</sup>, nie będę więc tutaj powtarzał tych znanych ustaleń. Chciałbym podkreślić jedynie, że tworzenie tego rodzaju struktur odbywa się w innym niż poprzednio rytmie: ład przez nie wyznaczany narasta powoli, daje się rozpoznawać za cenę dłuższej lektury, zestawiania wielości tekstów pochodzących z różnych czasów, powiązanych jedynie wspólnym zamysłem, odsyłającym do wielu na raz mitologii.

Jak w świecie Schulza współlistnieją te trzy rodzaje twórczości? Otóż właśnie – współlistnieją, a nie następują po sobie, mimo iż zakorzenione są niejako w trzech różnych epokach życia artysty, a w każdym razie z tych trzech epok: dzieciństwa, wieku dojrzewania i dorosłości pochodzi materiał elementarnych doznań płynących z rzeczywistości – odpowiednio: zmysłowych obrazów, emocji zrodzonych między ludźmi i wreszcie całościowej recepcji świata jako struktury. Magiczność poetyckiego słowa pozwala jednak – jak się rzekło – powrócić dzięki metaforze do pierwotności olśnienia obrazem, do „genialnej epoki”, pozwala też (poprzez wpisanie w mit) przechować erotyczną fascynację okresu dojrzewania i wreszcie – zbudować świat-strukturę ratującą przed lękami związanymi z przecuciem śmierci i zagłady tego świata, z którym identyfikuje się twórca jednostka.

Przez ten świat artysta idzie błądząc i poszukując ładu w wielorakich labiryntach – przestrzeni, czasu, umysłu, sensów czy wartości. Przygoda egzystencji jest bowiem przygodą błądzenia – sens odslania się tylko fragmentarycznie, niejasno, odnajduje się na moment i znów gubi, ale – jak powiada autor *Mityzacji rzeczywistości* – „siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata”<sup>15</sup>. Sens ten ukryty jest w stopieniu słowa i obrazu, w podziemnym, niejasnym związku, jaki łączy te dwa elementy, a wraz z nimi – doraźność i fizyczność tego, co tu i teraz, z przedwiecznością przenoszonej w słowie racji ostatecznej bytu. Racja owa jako coś izolowanego nie

<sup>14/</sup> Przede wszystkim w szkicach *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1986, s. 170-226, oraz *Miasto Schulza*, „Teksty Drugie” 2001 nr 2, s. 40-51.

<sup>15/</sup> B. Schulz *Mityzacja rzeczywistości*, s. 384.

## Jarzębski Schulz i dramat tworzenia

mogłaby zapewne w świecie Schulza istnieć. Zbyt mocno wielbi on materialność istnienia, w niej właśnie poszukuje wciąż zasady uniwersum – stąd fizyka może się dlań stać współczesnym odpowiednikiem religii, rozumianej jako poszukiwanie przedustawnego sensu. Wszystkie te poszukiwania swój wspólny rdzeń odnaleźć mogą wszelako jedynie dzięki językowi, który tworzy most pomiędzy nimi a mową (prywatną i wspólną) żyjących jednostek.

Jeśli tak zinterpretujemy twórczość w rozumieniu, jakie nadaje jej Schulz, wyjaśni się od razu dwie rzeczy. Po pierwsze: dlaczego literatura pojawiła się w artystycznej działalności autora *Sklepów* tak późno, tyle lat po pierwocinach jego malarstwa. Po drugie: na czym polega intuicyjnie, choć zdecydowanie przyjmowana wyższość jego opowiadań nad rysunkami. Wydaje się oto, że przygoda z literaturą jako twórczością wielostronną i – by tak rzec – palimpsestową, skupiającą w sobie doświadczenia kilku różnych epok życia, mogła rozpocząć się u Schulza dopiero w wieku dojrzałym, to znaczy wtedy, gdy autor począł z pełną świadomością traktować słowo jako symbol pośredniczący między różnymi sferami swojej duchowości i fizyczności. Twórczość w języku stała się wówczas nadzwyczaj poważnym przedsięwzięciem scalania kilku wymiarów jego egzystencji i nadawania jej uniwersalnego sensu.

Po drugie – malarstwo i rysunek w konfrontacji z poetycką prozą objawiły swą niedostateczność, związek z jednym w zasadzie, erotycznym i społecznym aspektem zakorzenienia artysty w świecie. Rysunki Schulza, choć w oczywisty sposób odwołują się do mitu, to jednak nie wykraczają w zasadzie poza jeden typ mitycznych fabuł – tych, które mówią o erotycznym poddaństwie mężczyzn wobec kobiet, o podejrzanych eskapadach na ulice miasta w poszukiwaniu erotycznej przygody, wreszcie – są próbą (malarskiej) indywidualizacji, głównie tam, gdzie realizują się w postaci portretów i autoportretów. Wszystko to nawiązuje przede wszystkim do środkowej fazy twórczych doświadczeń artysty.

Schulz będzie więc zdolnym malarzem i rysownikiem, otwarcie wyznającym w wersji ikonicznej swe erotyczne kompleksy i fascynacje. Geniuszem pozostanie jako artysta słowa – to tam bowiem udało mu się spiąć w jednym twórczym dramacie wszystkie aspekty swego przeżycia świata, a także pokazać, w niezwyklej jedności nakładających się na siebie różnych gestów kreacji, drogę, jaką przeszedł od dziecięcego olśnienia rzeczywistością, poprzez rozczarowania wieku dojrzałego – aż po pełne troski i lęku doświadczenie schyłku epoki, zagrożenia rozpadem tradycyjnych wartości i śmiercią. Twórczość artystyczna – jeśli nie jest tylko profesjonalną produkcją tekstów czy obrazów „użytkowych”, służących rozrywce, celom doraźnym lub nawet, niech będzie, edukacji – musi pełnić rolę ocalającą. W tym sensie tytuł powojennego tomu wierszy Miłosza nie zestarzał się ani trochę. Schulz starał się „ocalić świat”, budując bez wytchnienia swój obronny dom-cekhaus-teatr-laboratorium wizyjne, tak sugestywnie opisane w *Republice marzeń*. Ale ocalał go także – wracając wciąż do olśnień dzieciństwa czy erotycznych emocji i klęsk. Mesjasz Schulza przychodzi wszak po to, by odkupić całość ludzkiej egzystencji – tyleż duchowość, co fizyczność, zdrowie i chorobę, piękno



## Szkice

i koślawość, mądrość i głupotę. Nie ma więc u Schulza gorszej i lepszej strony bytu – wszystkie jego aspekty zasługują na swoje miejsce w porządku świata i temu właśnie służy twórczy dramat artysty, który z samej swej istoty musi być wielowarstwowy i zarazem historyczny – bo ma w sobie odbijać zarówno historię prywatną samego twórcy, jak historię świata, w którym działał – od nieuchwytnych początków aż po niedocieczony kres.