



Stockholms universitet
Slaviska institutionen
Polska. Avancerad nivå
Examensarbete 15 hp.
vt. 2013

MARTA KWICZAŁA

**KONSTRUKCJA PRZESTRZENI I CZASU W
SKLEPACH CYNAMONOWYCH BRUNONA
SCHULZA**

Handledare/Promotor: docent Maria Zadencka

Spis treści

1. Wstęp	
1.1 Przedmiot badań	3
1.2 Stan badań	3
1.3 Metoda	5
2. Konstrukcja przestrzeni w <i>Sklepaceh cynamonowych</i>	16
2.1 Między sacrum a profanum	21
2.2 Mityzacja przestrzeni w prozie Brunona Schulza	25
3. Między nudą a niezwykłym wydarzeniem. O konstrukcji czasu w <i>Sklepaceh cynamonowych</i> Brunona Schulza	29
3.1 Czas pustki	30
3.2 Czas pełni	31
3.3 Obraz przeszłości	34
4. Wnioski	37
Summary	40
Bibliografia	41

1. WSTĘP

1.1 Przedmiot badań

Przestrzeń i czas to podstawowe elementy struktury dzieła literackiego. To, o czym jest mowa w utworze, rozgrywać się musi w jakiejś przestrzeni i określonym czasie, postacie literackie muszą być gdzieś umiejscowione; muszą zapełnić sobą jakiś obszar. Stąd czas i przestrzeń stanowią ramę zdarzeń rozgrywających się w świecie przedstawionym, są „funkcją istnienia świata przedstawionego i procesów w nim zachodzących.“¹ Mają one charakter symboliczny; przestrzeń w dziele konstruowana może być w sposób odbiegający od rzeczywistych wyobrażeń przestrzennych – stąd na przykład w powieści XX-wiecznej, miasto może mieć charakter labiryntu (proza F. Kafki, M. Butora) – niemniej jednak zawsze potencjalny czytelnik zestawia przestrzeń określoną w utworze z jej odpowiednikiem w świecie rzeczywistym.

Tematem tej pracy jest sposób przedstawienia czasu i przestrzeni w *Skleпах cynamonowych* Brunona Schulza – cyklu opowiadań, którymi zadebiutował w roku 1933. Opowiadania wchodzące w skład cyklu powstawały w latach 1931-33. Przesyłane były w listach do zaprzyjaźnionej poetki Debory Vogel, a następnie opublikowane zostały dzięki poparciu znanej pisarki Zofii Nałkowskiej i przyniosły Schulzowi dużą popularność. Do pierwszych komentatorów *Sklepow cynamonowych* należeli wówczas m.in. Stanisław Ignacy Witkiewicz i Witold Gombrowicz, z którymi Schulz także korespondował na temat swoich utworów.²

1.2 Stan badań

Zbiory opowiadań *Sanatorium pod klepsydrą* oraz *Sklepy cynamonowe* należą do najważniejszych dzieł powstałych w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Spotkały się one jednak z krytyką Kazimierza Wyki oraz Stefana Napierskiego.

Po II wojnie światowej twórczość Brunona Schulza uległa zapomnieniu. Władze Polski Ludowej nie popierały wydawania jego utworów. Po odwilży październikowej 1956 roku, dzięki staraniom Jerzego Ficowskiego oraz Artura

¹ A. Kulawik *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990, s. 327.

² Informacja za: red. J. Krzyżanowski *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* t. II Warszawa 1985, s. 345

Sandauera, wydano w 1957 roku zbiór opowiadań *Sanatorium pod klepsydrą*. Zapoczątkowało to czas ponownej popularności Schulza oraz otworzyło dyskusję interpretacyjną badaczy, szczególnie ożywioną do lat 90tych, lecz trwającą nadal. Opowiadania zaczęto tłumaczyć na wiele języków, dzięki czemu na świecie rozpoczął się okres rosnącej popularności pisarza.

Proza Schulza stała się inspiracją dla artystów różnych dziedzin i narodowości. Tadeusz Kantor nawiązuje do niego w swojej działalności teatralnej. Dużą popularność zyskała adaptacja filmowa *Sanatorium pod klepsydrą* z 1973 roku wyreżyserowana przez Wojciecha Hasa, a także krótkometrażowy film *Street of Crocodiles* z 1986 roku autorstwa braci Quay.

Ze względu na dużą ilość tłumaczeń, *Sklepy cynamonowe* stały się także obecne w literaturze światowej, stąd bardzo duża ilość powstałych i wciąż powstających opracowań dotyczących różnych aspektów twórczości Schulza.

Temat czasu i przestrzeni w jego prozie pojawia się w wielu opracowaniach. Omawia je na przykład antropolog Elżbieta Rybicka w artykule *Błądzić w czytaniu: proza Brunona Schulza*³, opisuje je Jerzy Speina w książce *Formy rzeczywistości: Typy świata przedstawionego w literaturze*⁴, Wojciech Wyskiel (*Świat i język w dziele Brunona Schulza*⁵) oraz Krzysztof Stala w artykule *Przestrzeń metafizyki, przestrzeń języka*⁶. Problematyka przestrzeni i czasu w utworach Schulza łączy się bezpośrednio z szerszym zagadnieniem mityzacji w jego prozie, omawianym przez wielu badaczy, na przykład przez Jerzego Ficowskiego czy Jerzego Jarzębskiego: poglądy Ficowskiego oraz Jarzębskiego, ujęte w wersjach podsumowujących najważniejsze aspekty ich refleksji, znaleźć można w artykułach: *The Schulzian tense, or the mythic path to freedom*⁷ oraz *Sen o "złotym wieku"*⁸.

W wydanej w 1995 roku dysertacji na temat paradoksów przedstawiania rzeczywistości w prozie Schulza, Krzysztof Stala podejmuje próbę rekapitulacji opinii teoretyków i krytyków literatury na temat jego twórczości. *Na marginesach*

³ E. Rybicka *Błądzić w czytaniu: proza Brunona Schulza*, [w:] *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.

⁴ J. Speina *Formy rzeczywistości: Typy świata przedstawionego w literaturze*, Bydgoszcz 1990.

⁵ Wojciech Wyskiel *Świat i język w dziele Brunona Schulza*, *Ruch Literacki* (Kraków) 18 (1977), nr 2, s. 119-135.

⁶ K. Stala *Przestrzeń metafizyki, przestrzeń języka. Schulzowskie „mateczniki” sensu*, [w:] *Pamiętnik Literacki 1983*, z. 1.

⁷ J. Ficowski *The Schulzian tense, or the mythic path to freedom*, [w:] *Polish perspectives*, 10 (1967).

⁸ J. Jarzębski *Sen o "złotym wieku"*, *Teksty*, nr 2, Warszawa 1973, s. 104-121

*rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*⁹ jest pracą krytyczną, której celem jest umiejscowienie Schulza w historii literatury. Krzysztof Stala zajmuje się analizą sposobu, w jaki Schulz konstruuje świat przedstawiony w swojej prozie, z perspektywy koncepcji *mimesis*, a także zadaje pytanie o znaczenie Schulzowskich gier z rzeczywistością.

W rozdziale zatytułowanym *Modalność czasu*¹⁰ Stala opisuje ewolucję prób interpretacyjnych dzieł Schulza poczynając od lat 50tych. Jego zdaniem badacze tacy jak Jerzy Speina, Wojciech Wyskiel, Włodzimierz Bolecki czy Jerzy Jarzębski natrafiali na trudności interpretacyjne. Sandauer pisze z perspektywy przemian społecznych i kulturalnych w klasie średniej oraz ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku. U Wyskiela czytamy o zapowiedzi nastrojów egzystencjonalnych oraz alienacki, natomiast Bolecki proponuje teoretyczną dysputę wokół języka poetyckiego pomiędzy awangardą, a symbolizmem. Opracowania, te zdaniem Krzysztofa Stali, nie zawsze przyjmują perspektywy badawcze, które miałyby wystarczające uzasadnienie w prozie Schulza.

1.3 Metoda

W niniejszej pracy przedstawię sposób, w jaki Bruno Schulz skonstruował przestrzeń i czas swoich *Sklepów cynamonowych*. Opieram się przede wszystkim na krytycznych pracach Jerzego Jarzębskiego, znawcy twórczości Brunona Schulza. W swoich pracach zawarł on wiele propozycji odczytywania i interpretacji twórczości pisarza. Jarzębski czyta utwory Schulza wykorzystując m. in. myśl francuskiego filozofa Gastona Bachelarda oraz psychoanalityka i filozofa Carla G. Junga. W jego artykule *Uwagi o semantyce czasu i przestrzeni w prozie Brunona Schulza*¹¹ pojawia się na przykład, za Bachelardem podział świata człowieka na przestrzeń intymną oraz na obcy, agresywny kosmos. Koncepcję tę, i tę interpretację przedstawię w dalszej części mojej pracy. W tym samym artykule Jarzębski przyjmuje także Jungowską perspektywę psychoanalityczną, rozwijając problem archetypu w prozie Schulza.

⁹ K. Stala *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

¹⁰ Tamże.

¹¹ T.J Jarzębski *Uwagi o semantyce czasu i przestrzeni w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976.

Przez archetypy rozumiem, zgodnie z koncepcją Carla G. Junga, kulturowo zakodowane w podświadomości wzorce postaw kierujące zachowaniem ludzkim.¹²

Do tej interpretacji nawiązuję też w mojej pracy starając się przedstawić problem czasu i przestrzeni w *Sklepiach cynamonowych* w kontekście cech myślenia mitycznego. Dlatego perspektywę jungiańską zaproponowaną przez Jarzębskiego staram się uzupełnić sięgając po prace Ernsta Cassirera¹³ oraz Mircea Eliadego¹⁴, będącymi częścią kanonu antropologii kultury. Sam Schulz opisuje i tłumaczy funkcjonowanie mitu we własnej twórczości, stąd w mojej pracy miejsce znalazły także jego rozważania i uwagi na ten temat. To właśnie z prac Cassirera oraz Eliadego zaczerpnęłam definicję mitu, którą się posługuję.

Obaj badacze, Cassirer i Eliade, wywodzą się ze szkoły fenomenologicznej i uznają mit za składnik leżący u podstaw szeroko pojętej kultury. Mit według Cassirera jest jednym z pięciu składników tworzących kulturę, obok religii, języka, filozofii i nauki. Opowiada on historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w legendarnym czasie „początków”.¹⁵ W ujęciu Eliadego mit łączy się z pojęciem archetypu. Jest odpowiedzią na wszelkie pytania, podstawą wiedzy o świecie danego społeczeństwa. Należy do sfery *sacrum* i jako taki pozwala człowiekowi unicestwić sferę profaniczną, to, co złe i zepsute. Główną jego funkcją jest kreowanie archetypów, dzięki czemu ma on realny wpływ na stosunek ludzi do rzeczywistości: człowiek odtwarza prawzorcy postaw funkcjonujące w podświadomości zbiorowej.¹⁶

Drugi rozdział omawia konstrukcję przestrzeni w *Sklepiach cynamonowych*. Tu w głównej mierze, oprócz prac teoretycznoliterackich, odwołuję się do książek *Ukryty wymiar* Edwarda T. Halla¹⁷, oraz *Przestrzeń i miejsce* Yi-Fu Tuana.¹⁸ Edward T. Hall był amerykańskim antropologiem i socjologiem, a także twórcą proksemiki, dziedziny nauki zajmującej się związkiem relacji społecznych budowanych między ludźmi z relacjami przestrzennymi odczuwanymi i konstruowanymi przez ludzi. Jego

¹² Za: C.G. Jung *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, Warszawa 2011.

¹³ E. Cassirer *Mit i religia*, [w:] *Esej o człowieku. Wstęp do historii kultury*, Warszawa 1971.

¹⁴ M. Eliade *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992 oraz tenże, *Sacrum. Mit. Historia. Eseje*, przeł. A. Tatarkiewicz, wyboru dokonał M. Czerwiński, Warszawa 1993.

¹⁵ E. Cassirer *Mit i religia*, [w:] *Esej o człowieku. Wstęp do historii kultury*, Warszawa 1971.

¹⁶ Za: M. Eliade *Sacrum. Mit. Historia. Eseje*, przeł. A. Tatarkiewicz, wyboru dokonał M. Czerwiński, Warszawa 1993.

¹⁷ E. T. Hall *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1976.

¹⁸ Yi-Fu Tuan *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morowińska, Warszawa 1987.

myśl wywodzi się z nauk biologicznych. Yi-Fu Tuana natomiast uznaje się za prekursora geografii humanistycznej oraz klasyka teorii przestrzeni. Jego zdaniem „sam człowiek jest miarą wszystkich rzeczy“. Obaj badacze zajmują się związkiem pomiędzy usytuowaniem człowieka w danym miejscu, a sposobem w jaki percypuje on przestrzeń. W mojej pracy wykorzystuję ich spostrzeżenia pokazując jak zmienia się przestrzeń w *Sklepiach cynamonowych* – że jest ona przede wszystkim nacechowana emocjonalnie. Jej kształt określony jest przez znaczenie, które pochodzi z odczuć bohatera a odczucia bohatera wywoływane są jej kształtem. To budowanie przestrzennego sensu oparte na pracy pamięci rozrasta się w rzeczywistość mityczną.

Drugi rozdział pracy poświęcam konstrukcji czasu w opowiadaniach Brunona Schulza. W tym rozdziale opieram się na opracowaniu *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*¹⁹, w którym Krzysztof Stala analizuje pewne stałe motywy występujące w *Sklepiach cynamonowych*. Stala pisze o „architekturze Schulzowskiej wyobraźni“ i rozróżnia czas rzeczywisty oraz czas marginalny, czyli tak zwane „boczne odnogi czasu“. Wprowadza także podział na czas pustki, wypełniony nudą i bezczynnością, związany głównie z jesienią i zimą, oraz dynamiczny czas pełni. Te właśnie rozróżnienia omawiam i interpretuję w drugiej części pracy.

Peryferia mojej pracy stanowią rozważania na temat mitologicznego myślenia w religii żydowskiej i ich wpływu na czas i przestrzeń w *Sklepiach cynamonowych*. Dlatego oparłam się na artykule Roberta Kaśkowa *Wielki Teatr Paschy. O akcentach żydowskich w twórczości Brunona Schulza*,²⁰ a także na pracy żydowskiego filozofa André Nehera *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*.²¹

Bruno Schulz, najmłodszy z rodzeństwa, urodził się w 1892 roku w Drohobyczu, niewielkim miasteczku niedaleko Lwowa. W rodzinie Schulzów mówiono po polsku, lecz Bruno Schulz znał też bardzo dobrze język niemiecki. Początkowo studiował architekturę, jednak zrezygnował z niej, by później poświęcić się studiom malarskim na Akademii Sztuk Pięknych we Wiedniu. Po powrocie do

¹⁹ K. Stala *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

²⁰ R. Kaśków *Wielki Teatr Paschy. O akcentach żydowskich w twórczości Brunona Schulza*, [w:] *Nagłos*, nr 7 (32), Kraków 1992.

²¹ A. Neher *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, przeł. Bohdan Chwedeńczuk, [w:] *Czas w kulturze*, wybrał, opracował, wstępem opatrzył A. Zajączkowski, Warszawa 1988.

Drohobycza, Schulz podjął pracę nauczyciela rysunku w miejscowym gimnazjum i właśnie w tym czasie rozpoczął swoją twórczość literacką. Jego zbiory opowiadań *Sklepy cynamonowe* (1934) oraz *Sanatorium pod klepsydrą* (1937) przyniosły mu rozgłos w świecie literackim. Zmarł w Drohobyczu w 1942 roku zastrzelony na ulicy.

Czas i przestrzeń utworów Schulza można rozpatrywać w spektrum rozciągającym się od rzeczywistego geograficznego miejsca na ziemi (miasta Drohobycz, w którym spędził większość swego życia, rozpoznawalnego w jego utworach) i konkretnego czasu wydarzeń z historii rodziny aż do czasu i miejsca wielkich mitów kosmologicznych mówiących o genezie człowieka, mających, w teorii Junga odbicie w psychice człowieka. Miasteczko Drohobycz stało się mikrokosmosem, w którym Bruno Schulz umieścił swe *Sklepy cynamonowe*²².

Wymieniany obok największych prozaików 20-lecia międzywojennego: Witkacego i Gombrowicza, będąc równocześnie epigonem modernistów, stawiał pytania o sens bytu sięgając pod pokłady świadomości. Jak pisze Jarzębski, Schulz próbował opisać „gmach“ własnej biografii, zgodnie z koncepcją C.G. Junga:

„Mamy odkryć i objaśnić gmach: jego wyższe piętro zbudowano w XIX wieku, parter pochodzi z wieku XVI, a dokładniejsze przebadanie konstrukcji wskazuje, że zbudowany został z wieży z II wieku; w piwnicach odkrywamy rzymskie fundamenty, a w podziemiach znajduje się zasypana grota, gdzie w wyższych warstwach odnaleźć można narzędzia z epoki kamienia, a w niższych – resztki przedlodowcowej fauny. Taka jest mniej więcej struktura naszej duszy.“²³

Przywołując wspomnienia z dzieciństwa wraz z obszarem uczuć i emocji, Schulz tworzył mit. Pisał:

„Tak, jak starożytni wyprowadzali swych przodków z mitologicznych małżeństw z bogami, tak uczyniłem próbę statuowania dla siebie jakiejś mitycznej generacji antenatów, fikcyjnej rodziny, z której wywodzę mój ród prawdziwy.“²⁴

Mityczne konstruowanie świata rządzi wyobraźnią pisarską, która porusza się między rozpoznawalnymi w codziennym doświadczeniu wymiarami czasu i

²² Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1973, s. 38-120. W dalszym ciągu pracy przy cytatach pochodzących z cyklu opowiadań pt.: *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* podaję w nawiasie tytuł i numer strony według tegoż wydania.

²³ C.G. Jung, *Essais de psychologie analytique*, Trad. Stock., s. 86. Cytat za: T.J. Jarzębscy, *Uwagi o semantyce czasu i przestrzeni w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976, s. 54.

²⁴ Bruno Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Tygodnik Ilustrowany*, 1935, nr 17, przedruk [w:] Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 684.

przestrzeni a ich odkształconymi i rozbudowanymi korelatami. Teoretyk literatury, Henryk Markiewicz tak pisze o tej niezgodności w książce *Wymiary dzieła literackiego*²⁵ w artykule zatytułowanym *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*²⁶ czytamy:

„Jeżeli pojawia się niezgodność, czasem doprowadzona aż do fantastyki – to w pełni efektywna artystycznie staje się ona właśnie dzięki konfrontacji z rzeczywistością pozaliteracką.”²⁷ Analogicznie czas, będąc kategorią kompozycyjną utworu, może być przedmiotem różnych zabiegów, przetworzeń i jako taki nie ma wiele wspólnego z czasem fizykalnym ale może być interpretowany dzięki odwołaniom do niego.

Autor, będący konstruktorem dzieła, w sposób dowolny, zgodnie z własną „wołą porządku“ czasu i przestrzeni, może kształtować świat przedstawiony. W utworach XX-wiecznych czas często wolny jest od chronologii i linearności, ulega wydłużeniu, spowolnieniu. To, w jakim czasie rozgrywa się dane wydarzenie zależy jedynie od subiektywnej koncepcji twórcy. Czas narracji i wydarzeń mogą się wzajemnie przenikać, nachodzić na siebie, ulegać zakrzywieniu; dopuszczalne są „podróże w czasie“ i „boczne odnogi czasu“ jak u Schulza.²⁸

Przestrzeń z kolei może się rozrastać, kurczyć, transformować, może zgodnie z założeniem pisarza być ukazana w dużym zbliżeniu, grać główną rolę w świecie przedstawionym lub być jedynie tłem zdarzeń, nic nie znaczącym obszarem, na którym rozgrywają się ważne dla układu fabularnego historie. Przestrzeń w utworach przestaje być postrzegana jedynie jako terytorium, na którym rozgrywają się wydarzenia zawarte w powieści; czas uwalnia się od chronologii, płynie torem wyznaczonym przez autora, staje się „niejednorodny, nacechowany aksjologicznie, aktywny wobec swego wypełnienia, niemal upersonifikowany, przestaje być parametrem zawartości zdarzeniowej, staje się jej samoistną częścią składową.”²⁹

Pozwala to spojrzeć na obie te kategorie z perspektywy, która związana jest ze świadomością kulturową twórców. „Pisarz będący specjalistą w zakresie kojarzenia,

²⁵ H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, [W:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 141.

²⁸ Tamże, s. 131. Schulzowskie „boczne odnogi czasu” analizuję szerzej w rozdziale pt. „Między nudą a niezwykłym wydarzeniem. O konstrukcji czasu w *Sklepkach cypryjskich* Brunona Schulza”.

²⁹ Tamże, s. 132.

dysocjacji i nowych kombinacji³⁰, sięga do zdobyczy filozofii, psychologii, psychoanalizy, a także do tradycji językowej i literackiej. Powoduje to starcie na płaszczyźnie dzieła literackiego wielu tendencji i wpływów.

Autor korzystający z tradycji oraz z dorobku wielu stuleci, buduje w dziele kolaż będący mieszaniną różnych wpływów, tworzy „słowo“ korespondujące z całą bogatą tradycją literacką własnego kręgu kulturowego lub też innych kultur. Często celowo wprowadza elementy z różnych kultur, miesza je, by stworzyć niepowtarzalny świat przedstawiony utworu. Podobnie konstruowane są wolne od przymusu rzeczywistości czas oraz przestrzeń. Analizując dzieło, potencjalny czytelnik odczytuje ich ukryte sensy i znaczenia. Niejednokrotnie sięgają one do zarania ludzkiej cywilizacji, świata pierwotnych wierzeń i mitów, Biblii. Pozwala to przenieść interpretacje dzieła w inne, nie tylko teoretyczno-literackie rejony. Czas i przestrzeń zyskują nowe znaczenie, zaczynają być postrzegane przez pryzmat innych nauk (antropologii kultury, psychologii czy filozofii).

Dla antropologa kultury nie ma w świecie miejsc przypadkowych. Każda przestrzeń obdarzona jest znaczeniem, budzi określone emocje, kojarzona jest z zapełniającymi ją sprzętami oraz ludźmi, „ma charakter duchowy; jest obdarzoną określonym kształtem ekspresją ludzkiego odczuwania, przy której można pozwolić sobie na rezygnację z dookreśleń natury faktycznej³¹. Jeżeli daje poczucie bezpieczeństwa, schronienia, spokoju – urasta do rangi przestrzeni sakralnej. Zostaje obdarzona sensem, przestaje być nieokreśloną siatką ulic, domów, podwórek czy ogrodów. To właśnie sens odróżnia ją od kartograficznej, chłodnej lokalizacji³².

Przestrzeń tworzona jest przez człowieka; to od niego zależy, w jaki sposób będzie postrzegana i do jakiej kategorii przestrzennej zaszeregowana. Podstawowe zasady organizacji przestrzeni wynikają bowiem z postawy ludzkiego ciała oraz z relacji (bliskich bądź dalekich) między ludźmi³³.

U Yi-Fu Tuana³⁴ przestrzeń jest rozumiana jako element kultury generujący symbole, posiadająca spirytualny wymiar, natomiast Edward T. Hall³⁵ ujmuje ją w

³⁰ R. Wellek, A. Warren, *Zewnętrzna problematyka literatury*, przeł. M. Żurowski, [w:] *Teoria literatury*, Warszawa 1976, s. 111.

³¹ H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, [w:] *Pamiętnik Literacki*, 1970, z. 3, s. 254.

³² Tamże, s. 259. Rozróżnienie przestrzeni i lokalizacji omawiam szerzej w rozdziale dotyczącym przestrzeni w *Skleпах cynamonowych* B. Schulza

³³ Rozróżnienie za: Yi-Fu Tuanem, [w:] *Yi-Fu Tuan, Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morowińska, Warszawa 1987.

³⁴ Tenże.

większym stopniu fizykalnie, jako system wymiernych znaków określających relacje, które rządzą w społeczeństwie danej kultury. Jednakże obaj badacze zwracają uwagę na związek pomiędzy usytuowaniem człowieka w danym miejscu, a sposobem percepcji przestrzeni. Zawsze bowiem stoimy przodem lub tyłem do czegoś, coś znajduje się po naszej prawicy, coś po lewej stronie, jakaś przestrzeń jest nad nami, na czymś stoimy. Pozwala to uporządkować obszar według zasady góra-dół, prawa-lewa; wyróżnić przestrzeń wizualną oraz „ciemne miejsca“, których nie widzimy.

W podziale wertykalnym wyraźnie preferowana jest przestrzeń u góry. „Wszystko, co lepsze i doskonalsze jest wyżej, kojarzy się z poczuciem fizycznej wysokości.“³⁶ Spoglądając z wysoka można zobaczyć świat z boskiej perspektywy, ulec iluzji posiadania władzy, czuć się kimś lepszym, kimś wyżej umiejscowionym w hierarchii społecznej.

W układzie horyzontalnym analogicznie postrzegana jest strona prawa (w nawiązaniu do tradycji chrześcijańskiej; Chrystus wznosił prawą rękę, by wskazać Niebo oraz przygotował dla wybranych miejsce po swej prawicy).

Nieco inny charakter ma przestrzeń z przodu naszego ciała i ta, której nie widzimy, gdyż znajduje się za naszymi plecami. Ważność tych stref – widzialnej i niewidzialnej – nie jest bowiem uwarunkowana dziedzictwem kulturowym, a wynika jedynie z ograniczenia pola widzenia człowieka. Przestrzeń wizualna jest względnie uporządkowana, jako że widzimy pewien wycinek rzeczywistości, który się na nią składa; zdaje się być dużo większa od obszaru, który został z tyłu. Niewizualnie doświadczana przestrzeń odczuwana jest jedynie dzięki pewnym znakom. Jeżeli widoczna jest droga, znaczy to, że taka sama lub podobna została z tyłu; jeżeli widzimy biegnące z uśmiechem na twarzy i wyciągające rączki dziecko, oznacza to, że postrzegło ono kogoś znajomego, kto znajduje się za nami.

„Ciemna strefa“ często rozrasta się w chwilach strachu i niepewności. Dzieje się tak głównie nocą, gdy wyobraźnia tworzy niezliczone postacie, a „niewidzialne“ zdaje się kroczyć tuż za nami. W chwili odwrócenia głowy, powstała przestrzeń wizualna ulega deformacji; perspektywa wydłuża się, domy nachylają; przestrzeń postrzegana staje się przestrzenią dynamiczną. Zmianom ulega ona także w momentach wielkiego zatłoczenia, które ogranicza pole widzenia oraz w chwili

³⁵ Edward T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówska, Warszawa 1976.

³⁶ Yi-Fu Tuan *Przestrzeń i miejsce*, , przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 55.

zgubienia się „gdy nie można połączyć obrazów widzialnych z żadnymi innymi punktami odniesienia.”³⁷

Percepcja przestrzeni zależna jest również od receptorów ludzkiego ciała. Konstruują one bowiem liczne, różne od siebie światy postrzeniowe. Wyróżnić można „receptory przestrzenne badające przedmioty odległe”³⁸ (nos, uszy i oczy) oraz „receptory bezpośrednie badające świat przyległy, świat dotyku, odczuć, których doznajemy skórą i mięśniami.”³⁹

Świat postrzegany pośrednio dzięki zmysłom słuchu, węchu oraz wzroku, podzielić można na osobne przestrzenie. Pierwszą z nich jest analizowana wcześniej przestrzeń wizualna, drugą – przestrzeń słuchowa, która wyodrębniona zostaje za pomocą słyszanych dźwięków. Dzięki poznaniu i doświadczeniu, człowiek jest w stanie odróżnić poszczególne zestroje akustyczne od siebie i przyporządkować je określonym obszarom. I tak np. brzęk garnków nieodmiennie kojarzony jest z kuchnią, warkot motorów i stukot tramwajów z ulicą; śpiew ptaków i szum drzew z lasem.

Nieco inny charakter ma przestrzeń zapachowa. Tu zmysł powonienia pozwala identyfikować miejsca, zapach zostaje zapamiętany i „wywołuje wspomnienia znacznie głębsze niż obraz czy dźwięk.”⁴⁰ Nagromadzone w pamięci zapachy rodzinnego domu, szkolnego tornistra czy wiosny, budują konkretne przestrzenie. Równoległe, analogicznie do przestrzeni słuchowej, woń pozwala zlokalizować różne miejsca (np. aromat kawy utożsamiany może być z kawiarnią).

Drugie wyróżnione receptory przestrzenne (skóra i mięśnie) budują przestrzeń kinetyczną. Jest to obszar, po którym się poruszamy, którego odbiór „zeterminowany jest tym, co można w jego ramach zrobić.”⁴¹ Wchodząc np. do pokoju, automatycznie nastawieni jesteśmy na zajęcie określonego miejsca; robiąc zakupy zawężamy przestrzeń do półki, na której znajdują się towary, po które przyszliśmy.

Jednocześnie postrzeganie przestrzeni w sposób bezpośredni zmusza do osobistego kontaktu z powierzchnią i pozwala zachować pamięć doznań dotykowych.

³⁷ Tamże, s. 53.

³⁸ Edward T. Hall, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 55.

³⁹ Tamże, s. 77.

⁴⁰ Tamże, s. 82.

⁴¹ Tamże, s. 91.

We wspomnieniu przywołana zostaje szorstkość czyjejs twarży, miękkość główki dziecka, aksamit zasłon w salonie czy chłód metalu.

Poznanie przestrzeni poprzez receptory bezpośrednie i pośrednie pozwala na zaznaczenie swojego terytorium, obszaru, który jest niepowtarzalny, który ma subiektywną wartość.⁴² Nabiera on znaczenia wraz z osobami, które go zajmują, ze sprzętami, którymi jest wypełniony oraz z atmosferą jaka w nim panuje. Zamyka się w określonych ramach i uczłowieczony staje się **miejscem**, które w „porównaniu z przestrzenią jest spokojnym centrum ustalonych wartości.”⁴³

Miejscem najważniejszym dla człowieka jest dom, w którym podstawowe ludzkie potrzeby: miłości, czułości i poczucia bezpieczeństwa, są łatwo zaspokojone. Jest on schronieniem, centrum osobniczego świata, kołyską z której się wyrasta, „(...) staje się jak stajenka betlejemka, jądrem, dookoła którego zagęszczają przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer.”⁴⁴

Podobne do koncepcji Yi-Fu Tuana rozróżnienie przestrzeni przedstawia cytowany przez Jerzego Jarzębskiego Gaston Bachelard. Dzieli on świat człowieka na przestrzeń intymną, zwaną inaczej „przestrzenią szczęścia” oraz na obcy, agresywny kosmos⁴⁵. Takie rozróżnienie pozwala zestawić dom z mitycznym obszarem świętym – jedynym, rzeczywistym i nazwanym, wokół którego rozrasta się bezkształtny i nienazwany chaos⁴⁶.

Rangę sakralną zdobywa dom dopiero z perspektywy czasu; żyjąc w jego przestrzeni z dnia na dzień nie dostrzegamy bowiem jego niezwykłości. „Miejsce domowe pełne jest zwykłych przedmiotów (...). Te przedmioty, to jakby część nas samych, są zbyt blisko, byśmy mogli je dostrzegać.”⁴⁷ Nie dbamy więc o nie, traktujemy je jako coś oczywistego, coś, co nam się należy, co jest naturalne. Tak postrzegany dom wraz z upływem czasu nabiera szczególnego znaczenia, „ale zachwycające obszary przeszłości przywołuje nie cały dom – budynek, na który

⁴² Za: Edward T. Hall, *Antropologia przestrzeni, model strukturalny*, [w:] tenże, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1976, s. 157-167. Edward T. Hall odróżnia taką przestrzeń nazwaną przestrzenią trwałą od przestrzeni półtrwałej, która jest nasza jedynie przez jakiś czas oraz od przestrzeni nieformalnej, kształtowanej przez dystanse, jakie ludzie utrzymują między sobą.

⁴³ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, s. 75. Wyszczególnienie za Yi-Fu Tuanem.

⁴⁴ Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1973, s. 300.

⁴⁵ G. Bachelard, *La poetique de l'espace*, Paris 1958, s. 57-58. Nawiązanie za: T.J. Jarzębscy, *Uwagi o semantyce czasu i przestrzeni w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976, s. 52.

⁴⁶ Nawiązanie za: M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa 1993, s. 54. Do pracy Eliadego nawiązuję szerzej w następnych rozdziałach pracy.

⁴⁷ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, s. 182.

można tylko patrzeć – ale jego części i wyposażenie; to, czego możemy dotknąć, co ma również zapach: strych i piwnica, kominek i wielkie okno, ukryte zakątki, taboret, złocone lustro, nadłamana muszla.⁴⁸ Czas zatrzymuje się więc w przedmiotach; reszta rozplywa się gdzieś w zakamarkach wspomnień. Obraz przeszłości konstruowany z okruszków pamięci, z kawałków dawnej rzeczywistości, przeniesiony refleksją do terażniejszości daje złudę wiecznego trwania.

Powstała z pojedynczych elementów przestrzeń nie jest jednorodna; dawne miejsca zmieniają się w zlepek miejsc (zgodnie z koncepcją Yi-Fu Tuana). W pamięci, z domu wyodrębniony zostaje np. strych – pełne tajemnicy królestwo dziecięcych zabaw, sień, w której mroku mieszały się zapachy z całego domu, sypialnia rodziców, będąca terytorium nie do końca poznanym, a także kuchnia pachnąca pieczonym ciastem i obiadem. Reminiscencja czyni z domu przestrzeń mityczną, która „jest konstrukcją intelektualną, niekiedy bardzo rozbudowaną. Jest odpowiedzią uczuć i wyobraźni na podstawowe ludzkie potrzeby. Różni się ta przestrzeń od pragmatycznych i naukowo pojętych przestrzeni tym, że pomija logikę wykluczania i sprzeczności. Logicznie kosmos może mieć tylko jeden środek; w myśli mitycznej dopuszcza się wiele środków, z których jeden może nad nimi dominować. (...) W myśli mitycznej część może symbolizować całość i mieć moc całości.”⁴⁹

W tak powstałej przestrzeni zwykły, linearny czas ludzki, odpowiadający przebiegowi życia, zostaje zespolony z czasem kosmogonicznym, z opowieścią o początkach jednostkowego świata. Okres dzieciństwa, który jawi się we wspomnieniach, urasta do rangi przedorzekaającego czasu pierwszej kultury, źródła, z którego wywodzą się prywatni herosi i bohaterowie. Staje się, spowitą w tajemnicę, opowieścią o „złotym wieku”. Zatrzymany w danym momencie osobniczej historii jest całkowicie wolny od świeckiego doświadczenia temporalnego. „Odczuwany jest jako naprzemienne fazy **oczekiwania** i **spełnienia**, wysiłku i spoczynku”⁵⁰, a jego układ wolny jest od chronologii. Niejednokrotnie na obraz przeszłości składają się historie, które wydarzyły się w różnym czasie. Selektywna ludzka pamięć wybiera bowiem z życiorysu głównie zdarzenia znaczące, takie, które pozostawiły ślad; błądzi po labiryncie pamięci, by z jej okruszków zbudować obraz minionego świata.

⁴⁸ Tamże, s. 183.

⁴⁹ Tamże, s. 183.

⁵⁰ Tamże, s. 157. Wytłuszczenia wyrazów za: Yi-Fu Tuanem.

Czas oraz przestrzeń są kluczowymi składnikami tworzącymi *Sklepy cynamonowe*. Organizują one przestrzeń dzieła literackiego, a także stanowią bardzo znaczące punkty odniesienia w samej biografii narratora. W kolejnych rozdziałach postaram się zatem opisać konstrukcję tego osobliwego świata przedstawionego. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, czy *Sklepy cynamonowe* są cyklem opowiadań realizujących myślenie archetypiczne oraz zmityzowane? Jaki jest udział konstrukcji czasowych i przestrzennych w budowaniu mitu i archetypu a przede wszystkim – jak budowanie czasu i przestrzeni współgra z Schulzowską próbą odpowiedzi na pytanie o sens istnienia?

2. KONSTRUKCJA PRZESTRZENI W *SKLEPACH CYNAMONOWYCH* BRUNONA SCHULZA

Akcja *Sklepów cynamonowych* rozgrywa się w mikrokosmosie małego miasteczka. Bohater wędruje uliczkami, zaułkami, by znaleźć się na znajomej płycie rynku (*Sierpień*), biegnie na oślep (*Sklepy cynamonowe*), by na końcu drogi spotkać kolegów idących do szkoły. Wszystkie miejsca znaczą: apteka – to sok malinowy orzeźwiający mieszkańców w czasie upału, ogród – to miejsce zabaw, dom – to ojciec, matka, Adela, poczucie bezpieczeństwa. Przestrzeń zbudowana z okrucichów pamięci poddana zostaje procesowi mityzacji. Z fragmentów wyłania się obraz, który rozrasta się w mit. „Wszystkie doznania wykraczające przestrzennie poza mikrokosmos tracą semantykę i rozplývają się w chaos; te zaś, które zakotwiczone są w przytulnym krajobrazie ojczystych stron, przeradzają się od razu w mitologię, obrastają wielością znaczeń i wykładni.”⁵¹

Przestrzeń nacechowana jest uczuciowo; postrzeganie i opisywanie jej uwarunkowane jest emocjami, które wyzwala. „Nieustannie trzeba ją odnosić do sfery sensu oraz wartości. (...) Poszczególne części, punkty i miejsca określone są jakościowo, a zarazem istnieje tu ścisły związek wewnętrzny między istotą danego przedmiotu i jego położeniem przestrzennym.”⁵² Wyżej wymienione cechy rozróżniają przestrzeń od chłodnej, geograficznej lokalizacji.⁵³

Ta ostatnia pojawia się w *Sklepiach cynamonowych* bardzo rzadko. Jerzy Jarzębski, podkreśla, że „wszelkie lokalizacje w prozie Schulza są pozorne: nazwy ulic, to raczej hasła przywołujące określone emocje.”⁵⁴

Analizując dzieło, czytelnik jest w stanie zbudować schematyczną mapę nigdy na łamach prozy nie nazwanego, miasta rodzinnego Schulza – Drohobycza. Umiejscowione jest ono w dolinie Tyśmiennicy, o czym wspomina narrator w opowiadaniu *Ulica Krokodyli*. Centrum miasta stanowi kwadratowy rynek, wybrukowany płaską kostką w kolorach bladuróżowym, złotym i sinym. (za:

⁵¹ J. Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 170.

⁵² H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, [w:] *Pamiętnik Literacki* 1970, z. 3, s. 252.

⁵³ Tamże, s. 254.

⁵⁴ J. Jarzębski, *Uwagi o semantyce czasu i przestrzeni w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976, s. 50.

Sierpień) Wokół niego stoją w szeregu stare domy i kamienice, z których jedna mieści w sobie mieszkanie oraz sklep bławatny rodziców bohatera. Od otoczonego ciernistymi akacjami rynku, rozchodzą się w cztery strony świata ulice. Na rogu jednej z nich – ul. Stryjskiej – znajduje się apteka. Dalej droga zamienia się w siatkę przecinających się ulic, z których wyróżnione jest Podwale. By wrócić do rynku trzeba przejść jeszcze ulicę Leszczyńską, przy której znajduje się gimnazjum i kierować się na Żupy Solne. (za: *Sklepy cynamonowe*)

Ze starym centrum sąsiaduje nowoczesna dzielnica przemysłowo-handlowa. Nosi ona nazwę ulicy Krokodyli, która jest nośnikiem pewnego ładunku emocjonalnego (jej znaczenie omawiam w dalszej części pracy). Charakterystyczne dla niej są: wysoka zabudowa, ciągi sklepów, podobne fasady budynków i ruch wielkomiejski. Miasto ma też swój ogród oraz dzielnicę niskich, przedmiejskich domków otoczonych zielenią.

Przytoczenie w prozie Schulza nazw tych kilku ulic, ma więc na celu, oprócz zorientowania przestrzennego czytelnika, również przekazanie pewnych odczuć bohatera. Ulice i nazwy są też podstawą funkcjonowania pamięci dzieciństwa.) Takie rozumienie przestrzeni reprezentują wcześniej przedstawieni przez mnie Edward T. Hall⁵⁵ oraz Yi-Fu Tuan⁵⁶. To, w jaki sposób wspomnienia z dzieciństwa zostają utrwalone, zależy od relacji człowieka z przestrzenią (> od tego, w jaki sposób człowiek traktuje przestrzeń, oraz w jaki sposób widzi w niej miejsce miejsce innych ludzi. A także odwrotnie: jak jego miejsce i miejsce innych ludzi zajmujących przestrzeń formuje go samego i jego relacje z innymi. Przedstawione w *Sklepiach cynamonowych* emocje mają wpływ na lokalizacje przestrzenne i to, w jakie układają się one konstelacje dzięki sile asocjacji. Oto przykłady:

Rynek – zółty od żaru, w pełne słońca dni sierpniowe – jest miejscem, przez które mały Józef wędruje wraz z matką w sobotnie popołudnie. Celem tego spaceru jest wizyta u ciotki Agaty i wujka Marka oraz spotkanie z kuzynem Emilem, wprowadzającym bohatera w mroczne tajniki dojrzałości. Czytamy:

„Wziął mnie między kolana i tasując przez mymi oczyma wprawnymi dłońmi fotografie, pokazywał wizerunki nagich kobiet i chłopców w dziwnych pozycjach. Stałem oparty o niego bokiem i patrzyłem na te delikatne ciała ludzkie dalekimi

⁵⁵ Hall Edward T. *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1976.

⁵⁶ Tuan Yi-Fu *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

niewidzącymi oczyma, gdy fluid niejasnego wzburzenia, którym nagle zmętniało powietrze, doszedł do mnie i zbiegł mię dreszczem niepokoju, falą nagłego zrozumienia.“ (*Sierpień*, s. 44-45)

Rynek, to także przywołany z pamięci zapach otwartych sieni, pachnących chłodem i winem; to wspomnienie miejskich obdartusów bawiących się w kwadracie cienia oraz przechodniów, którzy w skwarne popołudnie „(...) mieli oczy zmrużone od żaru, jakby zlepione miodem, a podciągnięta górna warga odsłaniała im dziąsła i zęby. (...) mieli ów grymas skwaru, jak gdyby słońce nakładało swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego.“ (tamże, s. 39)

Apteka znajdująca się na rogu ulicy Stryjskiej, to „chłód balsamów“, miejsce, w którym „każde cierpienie mogło się ukoić.“ (tamże, s. 40) Z kolei wprowadzone w *Sklepiach cynamonowych* nazwy Podwała, Żupów Solnych i ulicy Leszczyńskiej, nie przekonują co do faktycznego ich układu, zważając na oniryczny charakter tego opisu. Siatka ulic służy raczej podkreśleniu zagubienia się bohatera w labiryncie nocnego miasta. Ulice są jedynie pewnymi, istniejącymi w świadomości punktami odniesienia, które każą Józefowi poruszać się w ich kierunku. Iluzoryczność mapy zbudowanej przez Schulza w tym opowiadaniu, podkreśla fragment:

„(...) skręciłem w wiadomą mi ulicę i leciałem więcej, aniżeli szedł, bacząc, by nie zmylić drogi. Tak minąłem trzecią czy czwartą przecznicę, a upragnionej ulicy wciąż nie było. W dodatku nawet konfiguracja ulic nie odpowiadała oczekiwanemu obrazowi.“ (*Sklepy cynamonowe*, s. 85)

Analogicznie do opisu miasteczka, również z przestrzeni domu bohatera wybrane zostają pewne elementy tworzące w miarę rzeczywisty wizerunek tego miejsca. W tym miejscu wyraźniej widać, że chodzi o grę pamięci. Szczegóły zapamiętane z różnych miejsc domostwa wzmocnione emocjami, a więc znaczeniem, rozrastają się w pamięci, tworząc rysunek całości. Oto przykłady:

Najdokładniej opisany jest pokój ojca – będący pomieszczeniem najważniejszym dla małego Józefa. Znajduje się on na piętrze mieszkania i sąsiaduje ze strychem. Ściany jego pokryte są ciemną tapetą pełną splątanych wzorów. Pośrodku stoi duże łóżko ozdobione rzeźbionym nadgłowie. Koło niego oraz na stole leżą stosy przeczytanych gazet, a stojące przy ścianie wielkie biurko kryje w swej szufladzie starą mapę miasteczka. Wysokie okna zwieńczone są pełnymi kurzu karniszami, na których wiszą gęsto tkane firanki. Pokój rozjaśniony jest światłem padającym z ciężkiej, zawieszanej na łańcuchach, cynowej lampy.

Z kolei parter domu wypełniają: pokoje sypialni, kuchnia, pokój jadalny oraz salon, zwany także pokojem paradnym. Ich opis jest bardzo fragmentaryczny i przypomina ujęcia ze starych, pożółkłych fotografii. Z ciemnej sieni wchodzi się do kuchni wypełnionej dużym piecem węglowym, jodłową ławką, drewnianą półką z talerzami i moździerzem do tłuczenia cynamonu. Salon wypełniają: sofa, komoda, półka, na której stoi wypchany kondor i otulone pokrowcami meble.

Przywołanie w strukturze przestrzennej tych właśnie miejsc i sprzętów, nie jest bezzasadne. Wszystkie one bowiem obdarzone są znaczeniem. Kuchnia, to zapach mokrego drewna szorowanej podłogi, brzęk talerzy ustawianych na półce, ciepło pieca grzejącego ręce w zimowe wieczory, stół, na który w sierpniowe poranki wracająca z targu Adela wykladała „(...) lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórką czereśnie, tajemnicze, czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku; morele, w których mięszu złotym był rdzeń długich popołudni; (...) nabrzmiące siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą żeber cielęcych, wodorosty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy – surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nie uformowanym i jałowym, wegetatywne i teluryczne ingrediencje obiadu o zapachu dzikim i polnym.“(*Sierpień*, s. 38) Z kolei salonowa sofa „przyrasta“ w pamięci do postaci matki, a kondor przypomina ptasie doświadczenia starego Jakuba.

Znaczenia (emocje) zagęszczają się i szukają ujścia w obrazach obdarzonych biologiczną, magiczną i w końcu mitologiczną energią. Pozornie statyczny świat domu małego Józefa ożywa w chwilach ważnych, znaczących; w chwilach smutku, choroby, radości, w momentach wielkich wydarzeń. Tapety i lampy odczuwają niejako atmosferę panującą wokół nich. Czytamy:

„Tapety pokoiów (...), zamknęły się w sobie, zgęstniały, płacząc się w monotonii gorzkich monologów.“ (*Manekiny*, s. 56)

„Lampy (...) wisały teraz osowiale i zgryźliwe.“ (tamże, s. 57)

Przedmioty współtworząc przestrzeń zajmowaną przez człowieka, zostają ożywione we wspomnieniu, stając się współlokatorami; w pamięci dana im jest moc ludzkiego odczuwania.⁵⁷ Jak w teorii Tuana⁵⁸ terytorium, które ma wartość subiektywną, staje się „miejscem“, niekiedy sakralnym, tak okazuje się że dla Schulza dom stanowi jądro świata - z perspektywy czasu staje się niezwykły i zyskuje wymiar sakralny.

⁵⁷ Temat ten rozwijam w dalszej części pracy.

⁵⁸ Tuan Yi-Fu *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

Miejsca ważne, „sakralne” opatrzone są specjalnym kształtem. Świat Schulza, to świat kształtów, wymiarów i odległości „złotego wieku” – obrazy dzieciństwa. Dzieciństwo stanowi w nim podstawę przyszłego postrzegania rzeczywistości. Pisarz z Drohobycza daje temu wyraz z listu do Stanisława Ignacego Witkiewicza:

„Ne wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitki w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata. (...) Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granicę ich twórczości.”⁵⁹

Przeszłość staje się osnową osobniczej mitologii, stanowi podstawy genealogii duchowej. Wspomnienia przeczuć, lęków, fantazji dziecięcych są kolebką myślenia mitycznego. Łączą się one ze specyficznymi kształtami, mocnymi wyobrażeniami zmysłowymi. Duże znaczenie w Schulzowskim sposobie obrazowania mają zapamiętane wrażenia sensoryczne, na podstawie których formułuje się przestrzenne wyobrażenie. Zgodnie z koncepcją Edwarda T. Halla⁶⁰, pamięć takich właśnie doznań przede wszystkim buduje obraz przestrzeni i rzeczywistości. Stąd na przykład określony zapach odnosi nas do konkretnej przestrzeni, a konkretne ustrukturyzowanie przestrzeni ma wpływ na jej odczuwanie.

Warto podkreślić, że z perspektywy dziecka świat wydaje się być dużo większym niż jest w rzeczywistości. Miejsca rozrastają się: ulice stają się długimi traktami, pokoje domu pęcznią, przydomowe ogródki zmieniają się w dzikie ogrody. Przestrzeń ta nie jest jednorodna. Rozgraniczyć w niej można miejsca bezpieczne oraz obce, budzące lęk. Podział ten z jednej strony związany jest ze strefą nakazów i zakazów, z drugiej zaś, jest realizacją Eliadowskiej koncepcji przestrzeni mitycznej, w której występuje „obszar święty, a więc mocny, ważny, i są inne obszary, nie uświęcone, a więc pozbawione struktury i konsystencji, jednym słowem – amorficzne.”⁶¹ Granice między nimi są w mikrokosmosie miasteczka wyraźnie zarysowane. Na przykład w *Sierpniu* przestrzeń dzieli się w miejscu przejścia

⁵⁹ Bruno Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Tygodnik Ilustrowany* 1935, nr 17, przedruk [w:] Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 684.

⁶⁰ Hall Edward T. *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1976.

⁶¹ M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, Warszawa 1993, s. 53.

„decorum miasta“ w chaotyczną dzicz bujnego ogrodu. Centrum – rynek „żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia“, „z drzewami jak na starych gobelinach“ (*Sierpień*, s. 39) – poddane zostaje sakralizacji, to tu pojawić się ma „osiołek Samarytanina“. (tamże, s. 34) Z kolei pełne lichego ziela przedmieście zdaje się wyciszać napuszoną atmosferę miasta. Granicę dwóch światów wyznacza parkan w miejskim ogrodzie. Czytamy:

„Po drugiej stronie parkanu, za tym matecznikiem lata, w którym rozrosła się głupota zidiociałych chwastów, było śmietnisko zarosłe dziko bodiakami.“ (tamże, s. 41)

2.1 Między sacrum a profanum

Przestrzeń sacrum w prozie Schulza jest uporządkowana, z kolei profanum przeraża swoim chaosem. W opowiadaniu *Pan*, bohater – chłopiec kierowany ciekawością, sam próbuje wyjść ze strefy bezpiecznej. Robi on wyłom w płocie, „otwiera okno na słońce, (...) na przewiewny, rozległy świat.“ (*Pan*, s. 76) Jednak obszar, który jawi się przed nim przerasta go; to już nie sad, „tylko paroksyzm szaleństwa, wybuch wściekłości, cyniczny bezwstyd i rozpusta.“ (tamże, s. 77) Podejrzany w dzikim ogrodzie tytułowy Pan staje się uosobieniem „poczwar, demonów i obcych, zamieszkujących przestrzeń nieznaną.“⁶²

Granica między obszarem sacrum a profanum najwyraźniej zaznaczona jest w *Ulicy Krokodyli*. Stara mapa, znaleziona w szufladzie biurka ojca, podzielona jest na dwie strefy. Jedna z nich, to ukazane z barokowym przepychem, znane, oswojone centrum miasta, na którego „bliższych planach wydobył sztycharz cały zawikłany i wieloraki zgiełk ulic i zaułków, ostrą wyrazistość gzymsów, architrawów i pilastrów, świecących w późnym i ciemnym złocie pochmurnego popołudnia, które pogrąża wszystkie załomy i framugi w głębokiej sepii cienia.“ (*Ulica Krokodyli*, s. 92) Druga, to okolica ulicy Krokodyli, która „świeci pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy niezbadane i niepewnej egzystencji.“ (tamże, s. 92) Powyższe fragmenty wskazują na znaczenie kolorystyki w obrazowaniu przestrzennym w *Sklepiach cynamonowych*. Zestawienie w opisie miejsca określonych barw, tworzy jego atmosferę. Opisywane w *Sklepiach cynamonowych* obszary znane, bliskie, znaczące, sakralne utworzone są z zestrojów

⁶² Tamże, s. 60.

barw ciepłych, z kolei wyróżnikiem stref obcych, wrogich, nieznanych są różne odcienie zimnej szarości i czerni.

W *Ulicy Krokodyli* stare centrum miasta, zakotwiczone w pamięci jako oś wszechświata, emanuje ciepłem i przytulnością. Wszystkie zaułki i zdobniki architektoniczne kamienic rozświetlone są refleksami słonecznymi. Przyrównany do plastra ciemnego miodu cień, otula i „zatapia w swej (...) soczystej masie tu cała połowę ulicy, tam wyłom między domami.“ (*Ulica Krokodyli*, s. 92) Natężenie barw sprawia, że okolica rynku tożsama jest z bezpieczną, wybraną przestrzenią szczęścia.

Sąsiadująca z nią tytułowa ulica Krokodyli zanurzona jest w szarości i czerni. Jej surowa, bezduszna i tandetna architektura, pozbawiona jest barwy i wyrazu, brak w jej opisie jakiegokolwiek żywszego akcentu kolorystycznego. Czytamy:

„Wszystko tam było **szare**⁶³, jak na jednobarwnych fotografiach, jak w ilustrowanych prospektach.“ (*Ulica Krokodyli*, s. 94)

„Lokal był wielki i pusty, bardzo wysoki i **bezbarwny** (...). Przez wielkie **szare** okna, kratkowane wielokrotnie jak arkusze papieru kancelaryjnego, nie wchodzi światło, gdyż przestrzeń sklepu już napełniona jest, jak woda, indyferentną **szarą poświatą**, która nie rzuca cienia i nie akcentuje niczego.“ (tamże, s. 94)

Pojawiające się w opisie „panienek sklepowych“ dwie barwy: oliwkowa i czerwona, nie zmieniają charakteru tej rzeczywistości. Przestrzeń w dalszym ciągu zdominowana jest przez szarość i cień, gdyż dziewczęta, mimo oliwkowych dłoni i rumianych policzków, pozostają „szare i papierowe, (...) pełne ciemnego pigmentu brunetek“ (*Ulica Krokodyli*, s. 95-96); wtapiają się w jednobarwny i bezosobowy tłum wedrujący wśród „szklistoszarych wystaw“. (tamże, s. 97)

Siłą kształtującą wyrazistość obu analizowanych obrazów: centrum i ulicy Krokodyli, jest gra kontrastów. Zestawienie ciepłych barw rynku z zimną szarością dzielnicy handlowej, czyni je jeszcze cieplejszymi. Rynek, pełen gry światłocienia, zdaje się być otoczony promienistą, złotą poświatą.

Kolorystyka tych przestrzeni związana jest także ze sposobem zapamiętywania miejsc bliskich, oswojonych i ważnych oraz takich, które zaskakują swym widokiem; których nie można przyporządkować żadnej z do tej pory znanych stref. Centrum poddane zostaje uświęceniu w czasie codziennych wędrówek bohatera. Józef ma czas, by dokładnie przyjrzeć się wszystkim mijanym zaułkom, zapamiętać

⁶³ Wyszczególnienia w przytoczonych cytatach są mojego autorstwa.

ich barwę, by zakodować sposób w jaki słońce oświetlało wybrukowaną płytę rynku. Z kolei szokująca nowoczesnością ulica Krokodyli, na której pojawia się po raz pierwszy, tworzy w pamięci zamazany obraz zlanej, bezkształtnej masy wielkomiejskiego tłumu.

Jej plan, zbudowany za pomocą paru kresek ulic, jest zimny, zgeometryzowany. Przestrzeń ta budzi lęk, wielokrotnie podkreślany jest w tekście tandetny i wątpliwy charakter tej dzielnicy. Jest to ziemia obca, bezkształtna, nie mieszcząca się w gotowym systemie wartości, więc negowana. Nie bez znaczenia jest również jej nazwa. Krokodyl u starożytnych Żydów⁶⁴, to uosobienie zła, „symbol wód kosmicznych, ciemności, nocy i śmierci, tego co bezkształtne i wirtualne, wszystkiego, co jeszcze nie ma formy.”⁶⁵ Ulica Krokodyli to chaos każący szukać schronienia w przestrzeni bezpiecznej, znanej. Jakikolwiek jego rozbudowanie grozi zniszczeniem miejsc uświęconych w prywatnej mitologii.

Bohater *Sklepów cynamonowych* wielokrotnie próbuje przekroczyć granice oddzielające obszar sacrum od strefy profanum. Kieruje nim chęć poznania innego świata, wyjście poza zastany mikrokosmos. Jednak każda z tych prób kończy się powrotem do zamkniętej przestrzeni świętej, której punktem centralnym jest dom. W mitologii Schulza podlega on uświęceniu, staje się symbolem ładu, pępka świata. Wszystkie zamieszkujące go osoby oraz sprzęty, którymi jest wypełniony, mają znaczenie. Na tej przestrzeni „nie można mówić o ‚rzeczach‘ jak o materii martwej czy obojętnej. Wszystkie przedmioty są tu łaskawe lub złośliwe, przyjazne lub wrogie, znajome lub niesamowite, pociągające i urzekające albo odpychające i groźne.”⁶⁶ Dynamizują one świat domu rodzinnego Józefa, współgrają z panującą w nim atmosferą; są milczącymi świadkami wszystkich rozgrywających się w nim historii. Wpisane w przestrzeń sakralną, obdarzone zostają życiem i znaczeniem. Stąd np. wytapetowane ściany pokoju ojca nie są zwykłymi ścianami, lecz splotem szepczących i śmiejących się cicho wrażliwych arabesek, odczuwających wzloty i upadki Jakuba; natomiast manekin, stojący w pokoju jadalnym zamienionym w szwalnię przez Poldę i Paulinę, staje się rozkapryszoną klientką, „milczącym idolem, którego nic zadowolić nie mogło.” (*Manekiny*, s. 58)

⁶⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 170-171.

⁶⁵ M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, Warszawa 1993, s. 75.

⁶⁶ E. Cassirer, *Mit i religia*, [w:] *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1971, s. 144.

Przedmiotom dana jest także moc ludzkiego odczuwania zmian pór roku i nastrojów. I tak, w czasie długich, zimowych dni, ziewają one przeciągle, dając tym samym nieme przyzwolenie lenistwu mieszkańców, którzy całe dni nie zaścielają łóżek. Z kolei w czasie upału, sprzęty oddają się marzeniu, drżąc w gorących promieniach południowego słońca.

Dom, wypełniony uczłowiczonymi oraz ożywionymi grą światła i cienia przedmiotami, zyskuje w pamięci nowy wymiar. Obszar ten staje się niepowtarzalnym kolażem z mieszaniny barw, zapachów i dźwięków. Tworzą go: stukot pantofelek Adeli, metaliczny brzęk garnków, blask lampy otulającej pokój ciepłem światła, refleksy promieni słonecznych przedostających się przez zaciągnięte zasłony, zapach obiadu, ognia, sklepu. Miejsce to urasta do rangi przestrzeni szczęścia. „Dom nie jest przedmiotem, (...), jest on wszechświatem”⁶⁷, jest najważniejszą z „łupin” (za Bachelardem⁶⁸) chroniących człowieka, ma wymiar sakralny.

Brak któregośkolwiek elementu w jego strukturze powoduje jednak, że z przestrzeni bezpiecznej zmienia się on w obszar obcy. W *Panu Karolu* przestrzeń mieszkania zdaje się nie akceptować bohatera – słomianego wdowca „opuszczonego” przez żonę, która wraz z dziećmi wyjechała na wakacje. „Meble i ściany śledzą za nim z milczącą krytyką (...), czuje się jak intruz (...). Otwierając własne szafy, ma uczucie złodzieja i chodzi mimo woli na palcach, bojąc się obudzić hałaśliwe i nadmierne echo, czekające drażliwie na najłżejszą przyczynę, by wybuchnąć.” (*Pan Karol*, s. 81) Atmosfera ta skłania go do wyjścia, do znalezienia się w innym świecie, do otoczenia się ludźmi.

Z kolei wichura uniemożliwia rozpalenie ognia w piecu, „w pokojach jest zimno, pachnie wiatrem.” (*Wichura*, s. 107) Poddające się podmuchom wiatru ściany domu drżą, rodzi się strach.

Struktura przestrzeni, w której znajduje się bohater, automatycznie znajduje odbicie w jego sferze emocjonalnej. Przestaje on postrzegać miejsca tak jednoznacznie, z wyraźną cezurą sacrum i profanum. Dom „osierocony” przez żonę, dzieci, ogień staje się obcy, przestaje być bezpiecznym schronieniem.

⁶⁷ M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, Kraków 1992, s. 34.

⁶⁸ G. Bachelard, *La poetique de l'espace*, Paris 1958, s. 57-58. Nawiązanie za: T.J. Jarzębscy, *Uwagi o semantyce czasu i przestrzeni w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976, s. 52.

2.2 Mityzacja przestrzeni w prozie Brunona Schulza

Przestrzeń w opowiadaniach Schulza zbudowana jest na wzór ludzkiej psychiki. Strefa świadoma i nieświadoma korespondują ze sobą w czasie marzenia sennego tworząc labirynt, będący odpowiednikiem ludzkiego poznania. „Świat Schulza jest uwarunkowany przez podstawowe właściwości ludzkiego umysłu: one właśnie czynią labirynt modelem świata, błędzenie zaś – wzorem aktywności poznawczej. „Czytanie“ świata symbolizuje docieranie do niejasnego sensu, do ukrytej istoty zjawisk.“⁶⁹

Bohater *Sklepów cynamonowych* często „wędruje“ w czasie snu; gubi się wśród korytarzy ulic, szuka mitycznych sklepów, przerażony odkrywa obcość pozornie znanych miejsc. Nocą „otwierają się głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta (...).“ (*Sklepy cynamonowe*, s. 84) To właśnie w tym momencie opisywana przez Yi-Fu Tuana⁷⁰ „ciemna strefa“ rozrasta się najbardziej. Przestrzeń niewidziana nie może zostać uporządkowana, ponieważ obrazy w niej powstające nie mają punktów odniesienia w przestrzeni widzianej. Wyobraźnia tworzy nieistniejące wizje i wywołuje niepokój. Błądzący w ich labiryncie mały Józef wierzy w rzeczywistość przestrzeni, która go otacza. Przekonany jest, że za rogiem odnajdzie pachnące kadzidłem sklepy, że w gmachu liceum spotka profesora rysunku. Posiada on świadomość mityczną, którą „implikuje zawsze akt wiary. Bez wiary w rzeczywistość swego przedmiotu mit straciłby podstawę, na której się opiera.“⁷¹ Sklepy cynamonowe, sale lekcyjne, dorożki, ojciec, stają się elementami osobniczej przestrzeni mitycznej. Równocześnie jednak, chłopiec przekonany jest o istnieniu tajemnicy ukrytej gdzieś w głębi labiryntu. Błądzi więc dalej w poszukiwaniu przeczutego archetypu.

W swoim programowym szkicu *Mityzacja rzeczywistości* Bruno Schulz pisał:

„Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei,

⁶⁹ W. Wyskiel, *Zagubiona księga*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976, s. 116. Znaczenie labiryntu szerzej zostało omówione w cytowanej wcześniej pracy Jerzego Jarzębskiego *Powieść jako autokreacja*, na stronach 193-194 (patrz przypis 51).

⁷⁰ Tuan Yi-Fu *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

⁷¹ E. Cassirer, *Mit i religia*, [w:] *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1971, s. 142.

która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, skaleczoną, przeistoczoną mitologią.⁷²

Ta właśnie świadomość, każe odkrywać Józefowi coraz to nowsze przestrzenie. Stąd już tylko krok do koncepcji nieświadomości zbiorowej C.G. Junga.

Sens labiryntu ostatecznie wyjaśnia Schulz w *Wiosnie* – opowiadaniu wchodzącym w skład cyklu *Sanatorium pod klepsydrą*. Pisze:

„Oto są labirynty wnętrza, magazyny i spichrze rzeczy, oto są ciepłe jeszcze groby, próchno i mierzwa. Prastare historie. Siedem warstw, jak w dawnej Troi, korytarze, komory, skarbcze.“ (*Wiosna*, s. 164)

W poszukiwaniu własnej, mitycznej genealogii, Józef przemierza wszystkie te poplątane drogi pamięci. Może jednak w każdej chwili opuścić tę pogmatwaną przestrzeń; wystarczy przebudzenie, nagle odnalezienie znanej ulicy, by wrócił on do miejsc bezpiecznych, uporządkowanych. „W *Sklepiach cynamonowych* wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwile w pełnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić.“⁷³

Przejście z jednej przestrzeni do drugiej następuje bardzo łagodnie. Rzeczywistość okazuje się być marzeniem sennym, sen z kolei niepostrzeżenie upodabnia się do jawy. Wystarczy ziewnięcie, przeciągnięcie się w łóżku czy rozmarzenie się bohatera, by przestrzeń, w której się znajduje, uległa przemianie.

Równie niezauważalnie przeradza się ona w krajobraz biblijny. Poddasze zniecka staje się arką Noego, ojciec – demiurgiem próbującym powtórzyć kosmogonię.

Stary Jakub jest postacią, która przetwarza miejsca zwykle w przestrzeń uświęconą. Jest w mitologii Schulza biblijnym mędrcom, patriarchą „nawracającym sprofanowaną powszedniość na wiarę w odnowicielską moc wyobraźni i zachwyty.“⁷⁴ Za jego sprawą „górne regiony pokoju“ (*Ptaki*, s. 52) rozbrzmiewają śpiewem różnorodnego ptactwa, przestrzeń strychu zostaje wypełniona. Ptaki „obsiadają karnisze firanek, gzymsy szaf, gnieźdzą się w gęstwinie cynowych gałęzi i arabesek wieloramiennych lamp wiszących (...). Podczas karmienia tworzą na podłodze barwną, falującą grządkę, dywan (...).“ (*Tamże*, s. 54)

⁷² B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] *Proza*, Kraków 1973, s. 334-335.

⁷³ Bruno Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Tygodnik Ilustrowany* 1935, nr 17, przedruk [w:] Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 682.

⁷⁴ J. Ficowski, *Autoportrety i portrety Brunona Schulza*, [w:] *Nagłos*, nr 7 (32), Kraków 1992, s. 15-16.

Ojciec, jak Noe (Gen. 6,8-9, 19-22), zabiera do swej arki „wszelkiego rodzaju skrzydlacze z dalekich stron.“ (*Ptaki*, s. 55) On też w swym sklepie bławatnym, unosi ciężkie bale wełny, by za chwilę, po „runięciu na ladę z głuchym łomotem“ (*Noc wielkiego sezonu*, s. 117) mogły „wybuchnąć wodospadami sukna, jak pod uderzeniem Mojżeszowej laski.“ (tamże, s. 117) Sklep staje się Kanaanem, po którym ojciec wędruje „wielkimi krokami, z rękoma rozkrzyżowanymi proroczo w chmurach, i kształtuje kraj uderzeniami natchnienia.“ (tamże, s. 117) Przestrzeń przechodzi zadziwiająco metamorfozę, „rozszerza się w panoramę górskiego krajobrazu u stóp Synaju.“⁷⁵ Zwoje tkanin tworzą pasma górskie, zmieniają się w szerokie doliny. Tłum kupujących przekształca się w beztroskich czcicieli Baala, „mielących, jak młynki, bezustannie kolorową miazgę słów“ (tamże, s. 117) oraz w gości specjalnych, pełnych dostojenstwa i powagi mężów Wielkiego Synhedrionu.

Jakub – pan tej tekstylnej Ziemi Obiecanej – „siedząc na wysokich galeriach półek“ (tamże, s. 118), przygląda się swemu dziełu z boskiej perspektywy. Korzystając z pierwowzoru danego przez Stwórcę, znajduje w sobie moc powtórzenia kosmogonii. On też jest mężem wybranym w Schulzowskiej mitologii, by walczyć z plagą karakonów na wzór biblijnego Jakuba zmagającego się z Aniołem. (Gen. 32, 23-32)

Każda z tych przestrzeni jest w stopniu najwyższym zagęszczona. Poddasze, będące ptasią gospodą, nie jest w stanie przyjąć kolejnego ptaka, sklep, w którym „półki wybuchają zewsząd wybuchami draperii“ (*Noc wielkiego sezonu*, s. 117), nie wytrzyma kolejnej eksplozji, „szczeliny pełne drgających wąsów karakonów“ (*Karakony*, s. 103) nie zmieszczą następnej pary. W przestrzeni tej nie ma już miejsca na cokolwiek, ulega więc gwałtownemu rozmyciu.

Ptasia arka Noego rozgoniona zostaje jednym ruchem miotły Adeli, dzieło stworzenia z *Nocy wielkiego sezonu* okazuje się złudą, „sztuczny dzień zabarwia się powoli kolorami zwyczajnego poranka“ (*Noc wielkiego sezonu*, s. 120), karakoni ojciec, będący owocem dziecięcej wyobraźni i niepokoju, staje się komiwojażerem podróżującym po kraju. Przestrzeń opowiadań po raz kolejny powraca do punktu wyjścia – do obszarów znanych, bezpiecznych, oswojonych.

⁷⁵ R. Kaśków, *Wielki Teatr Paschy. O akcentach żydowskich w twórczości Brunona Schulza*, s. 42.

Prozę Schulza charakteryzuje „konsekwentne wykraczanie poza zwykłość, w kierunku jakiegoś innego świata, innej wyobraźni i pojmowania rzeczywistości”⁷⁶ Łączy on w *Sklepiach cynamonowych* wątki rzeczywiste, związane z porządkiem dnia, z nierealnymi, wyimaginowanymi. Przepuszczona przez filtr czasu pierwotna rzeczywistość, staje się rzeczywistością wtórną – piękniejszą, zmitologizowaną. W poszukiwaniu własnej genealogii raz po raz sięga on do najdalszych zakątków swej pamięci i tworzy obrazy (ojca, Adeli, domu, miejsc obcych) „rozumiane jako pewne przestrzenne zestroje jakości, których domeną jest już nie znaczenie, a **s e n s**.”⁷⁷ Dopasowuje w nich elementy z różnych mitologii, tworząc magiczny obraz własnego dzieciństwa. Jego punktem centralnym – sakralną osią wszechświata – jest dom – „świątynia Schulzowskiej G E N E S I S, jego autobiograficznej epopei.”⁷⁸

⁷⁶ Tamże s. 42.

⁷⁷ J. Jarzębski, *Brunona Schulza malowanie słowem*, [w:] *Bruno Schulz in memoriam 1892-1942*, Lublin 1994, s. 53. Wyszczególnienie za J. Jarzębskim.

⁷⁸ J. Ficowski, *Autoportrety i portrety Brunona Schulza*, [w:] *Nagłos*, nr 7 (32), Kraków 1992, s. 15. Wyszczególnienie za J. Ficowskim.

3. MIĘDZY NUDĄ A NIEZWYKŁYM WYDARZENIEM.

O KONSTRUKCJI CZASU W *SKLEPACH CYNAMONOWYCH* BRUNONA SCHULZA

Analizując czas w prozie Schulza, trzeba podkreślić odejście twórców dwudziestolecia międzywojennego od dziewiętnastowiecznej chronologii temporalnej, od jej linearności, porządku. Autor *Sklepów cynamonowych* zwraca uwagę na wielowarstwowość czasu, na jego liczne, nieuporządkowane rozgałęzienia i odnogi. Daje temu wyraz we wstępie do *Genialnej epoki* – opowiadania zawartego w cyklu *Sanatorium pod klepsydrą*:

„Zwykle fakty uszeregowane są w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę. Tam mają one swoje antecedensy i swoje konsekwencje, które tłoczą się ciasno, następują sobie na pięty bez przerwy i bez luki. Ma to swoje znaczenie i dla narracji, której duszą jest ciągłość i sukcesja.

Cóż jednak zrobić ze zdarzeniami, które nie mają swego własnego miejsca w czasie, ze zdarzeniami, które przyszły za późno, gdy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany, i teraz zostały niejako na lodzie, nie zaszeregowane, zawieszony w powietrzu, bezdomne i błędne?

Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń? Czy może się zdarzyć, aby już wszystkie miejsca w czasie były wyprzedane? Zatraskani, biegniemy wzdłuż tego całego pociągu zdarzeń, przygotowując się już do jazdy. (...)

Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenia nie do zaszeregowania – nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje.“ (*Genialna epoka*, s. 134)

W tym autotematycznym fragmencie Schulz jawi się jako w pełni świadomy swych zamierzeń twórczych konstruktor dzieła. Wyróżnia dwa niezależne biegi czasu: czas chronologiczny – zgodny z przebiegiem życia i z ciągłością zdarzeń w świecie przedstawionym oraz „nielegalny i problematyczny“ czas nagłych przypomnień, które „zapodziały się“ w linearnym ujęciu wydarzeń.

Celem tej części mojej pracy jest analiza owych „bocznych odnóg czasu“, czasu pamięci, wspomnień, mitu, które jawią się w *Sklepiach cypryjskich*, zgodnie z założeniem autora, niepostrzeżenie.

Czas wewnątrz opowiadań Schulza można zgodnie z koncepcją Krzysztofa Stali⁷⁹ postrzegać dwojako. Jeden z nich, to czas pusty – synonim nudy i senności; drugi to czas pełny.

3.1 Czas pustki

Nuda i beczynność są wszechobecne w analizowanych opowiadaniach. Związane są one na ogół z jesienią i zimą, gdy to ciemność i chłód każą bohaterowi pozostawać w domu; gdy współuczestniczy on w codziennych rytuałach sprzątnięcia, gotowania. Szarość zmierzchu zimowego zatrzymuje czas; pozornie nic się nie dzieje, dzień rozmywa się, godziny wypełnione są wielkim ziewaniem. Czytamy:

„Nadeszły żółte, pełne nudy dni zimowe. Zrudziałą ziemię pokrywał dziurawy, przetarty, za krótki obrus śniegu. Na wiele dachów nie starczyło go i stały czarne lub rdzawe gontowe strzechy i arki kryjące w sobie zakopcone przestrzenie strychów (...)“ (*Ptaki*, s. 52)

„Dni stwardniały od zimna i nudy.“ (tamże, s. 52)

„Obiegła nas znów ze wszystkich stron żałobna szarość miasta, zakwitając w oknach ciemnym liszajem świtów, pasożytniczym grzybem zmierzchów, rozrastającym się w puszyste futro długich nocy zimowych. Tapety pokojów (...) zamknęły się w sobie, zgęstniały płacząc się w monotonii gorzkich monologów.“ (*Manekiny*, s. 56)

„Tygodnie stały pod znakiem dziwnej senności. (...) Z głowami na obrusie stołu, wśród resztek śniadania zasypialiśmy na wpół ubrani.“ (tamże, s. 57)

Czas pustki jest spowolniony, senny. Odnosi się wrażenie, że tworzące go dni już od świtu przesiąknięte są kolorytem wieczoru. Pełen nudy i codzienności zdaje się być „pozbawiony mocy mitycznych czy astralnych“⁸⁰. Równoległe jednak, wiele w nim się dzieje: Adela sprząta pokoje, rozpala ogień, przygotowuje posiłki, matka próbuje uporać się z własną toaletą, subiektki wychodzą do sklepu. Czynności te powtarzane są wielokrotnie. „Czas (...) nawarstwia się w powtarzalności rytuału,

⁷⁹ K. Stala, *Modalność czasu*, [w:] *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 101-145.

⁸⁰ A. Neher, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, [w:] *Czas w kulturze*, wybrał, opracował, wstępem opatrzył A. Zajączkowski, Warszawa 1988, s. 280.

odkłada w sprzętach, gestach, monumentalizuje się (...). Reflektor narracyjny wydobywa z przeszłości pojedyncze, izolowane obrazy, znaczące nie ze względu na swoje miejsca w łańcuchu zdarzeń, ale ze względu na natarczywość, powtarzalność, potencjał poetycki.

Rzeczywistość pozbawiona czasu pełnego, czasu zdarzeń, „popada” w wieczność, w mit, w esencjonalność.⁸¹

Świat zastygający w czasie pustym daje złudę wiecznego trwania, bezpieczeństwa. Dzięki swej powtarzalności, pozwala na odsłonięcie głębszego sensu codziennych rytuałów, „na zaszczepienie ich w jakimś innym wymiarze rzeczywistości, otwieranym przez mit, poezję, sztukę.”⁸²

Czas pusty poddany zostaje mitologizacji, by płynnie przejść do czasu świętego⁸³ - czasu pełni. Przejściu temu towarzyszy często moment zawieszenia, oczekiwania. Tak dzieje się między innymi w *Nocy wielkiego sezonu*, gdy ojciec pełen napięcia czeka na klientów, by po chwili, w czasie pełni, rozpocząć swą „sukienną kosmogonię”.

3.2 Czas pełni

Czas pełni jest dynamiczny, rozbudowany, zagęszczony, płynie zdecydowanie szybciej. Rozgrywa się w nim „epoka ptasia”, „demiurgia manekinów”, „noc wielkiego sezonu” oraz nocna wędrówka Józefa po sklepach cynamonowych.

W *Ptakach* ojciec, czyszczący i naprawiający karnisze, spogląda na świat z ptasiej perspektywy. Staje się to pretekstem do ożywienia „zmęczonych nudą” dni zimowych. Jakub sprowadza „z Hamburga, z Holandii, z afrykańskich stacji zoologicznych zapłodnione jaja ptasie, które daje do wylęgania ogromnym kurom bejgijskim.” (*Ptaki*, s. 53) Ptaki rosną, wypełniają całą przestrzeń, dach domu „staje się prawdziwą gospodą ptasią, arką Noego, do której zlatują się wszelkiego rodzaju skrzydlacze z dalekich stron.” (tamże, s. 55)

W *Manekinach*, gdy całą rzeczywistość „obległa ze wszech stron żałobna szarość miasta” (*Manekiny*, s. 56) niewinne podejrzenie szyjących dziewcząt – Poldy i Pauliny – staje się początkiem „wielce ciekawych i dziwnych prelekcji” (tamże, s. 60) ojca. Konkurując z zastanym dziełem stworzenia, próbuje on nadać materii

⁸¹ K. Stala, *Modalność czasu*, [w:] *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 117.

⁸² Tamże, s. 122.

⁸³ M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, Warszawa 1993, s. 89.

własny kształt i znaczenie, w myśl swego filozoficznego credo: „mniej treści, więcej formy.“ (tamże, s. 60)

Staje się patriarchą, mędrcem rozumiejącym istotę bytu. W trakcie jego demiurgicznej kreacji cała strefa życia codziennego przestaje istnieć, a czas pełni ulega sakralizacji, stając się odwzorowaniem czasu początków.⁸⁴

Z kolei *Noc wielkiego sezonu* nasycona jest oczekiwaniem czasu pełni; życie ulega przyspieszeniu i przypomina okres przedświątecznej gorączki.

„Ożywiały się ulice. O szóstej godzinie po południu miasto zakwitało gorączką, domy dostawały wypieków, a ludzie wędrowali ożywieni jakimś wewnętrznym ogniem, naszminowani i ubrani jaskrawo, z oczyma błyszczącymi jakąś odświętną, piękną i złą febra.“ (*Noc wielkiego sezonu*, s. 113)

Zmierzch staje się porą przemiany tego, co codzienne i świeckie w inny wymiar – uświęcony.

Akcja tego opowiadania rozgrywa się w trzynastym miesiącu roku⁸⁵. Narrator podkreśla wielokrotnie fałszywość owych dni, mówi o nich, że to dni apokryfy, palimpsesty skrycie włączone do księgi roku. Sugeruje to ich nieautentyczność, jak i iluzoryczność późniejszych zdarzeń.

Owej nocy, w sklepie bławatnym Jakuba, ma miejsce powtórna kosmogonia. Po momencie zawieszenia i napięcia, w chwili wtargnięcia tłumu do sklepu, czas puszczony zostaje w ruch. Kreacja świata ze zwojów materiału ma miejsce w czasie sakralnej pełni.

Nieco inny charakter ma nocna wędrówka bohatera w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*. Tu „senne dni zimowe, ujęte z obu stron od poranka i od wieczora, w futrzane krawędzie zmierzchu“ (*Sklepy cynamonowe*, s. 82) oraz pragnienie wyrwania ojca z jego nieco dziwnego świata, stają się pretekstem do wyjścia do teatru. Czas pustki zaczyna ulegać sakralizacji, gdy bohater oczekuje rozpoczęcia spektaklu. Jednak nie w teatrze ziści się czas pełni, lecz w trakcie onirycznego spaceru po zaułkach miasta. „Cała ta nocna eskapada małego Józefa prowadzi nas na samą

⁸⁴ Tamże, s. 101. Termin wprowadzony przez Eliadego na określenie „czasu ustanowionego przez pierwsze wystąpienie jakiejś rzeczywistości, mającej wartość i funkcję wzorcową.“

⁸⁵ Takie ujęcie temporalne wiązać się może (za R. Kaśkowem) ze specyfiką kalendarza żydowskiego, który ma charakter księżycowo-słoneczny. „Rok jest rokiem księżycowym, który z zasady składa się z 12 miesięcy. Jednakże, aby wyrównać zaistniałą rozbieżność, dodaje się od czasu do czasu 13 miesiąc, czyli tzw. Adar Szejm – drugi Adar.“ Według R. Kaškowa jest to koncepcja jedynie prawdopodobna, nie zmieniająca ogólnego sensu opowiadania. Równie dobrze 13 miesiąc można traktować jako chwyt literacki. Za: R. Kašków, *Wielki Teatr Paschy. O akcentach żydowskich w twórczości Brunona Schulza*, [w:] *Nagłos*, nr 7 (32), Kraków 1992, s. 45.

granicę pomiędzy codziennością a odświętnością, jawą a sennym marzeniem, dniem a nocą, tym, co zwykłe, a tym, co bajeczne, dozwolone – i niedozwolone.⁸⁶

Nie kreacja, jak w poprzednich trzech opowiadaniach, lecz poczucie przestrzeni, poznania owocu zakazanego, spełnienia pragnień, rozgrywają się w *Sklepiach cynamonowych* w czasie pełni. Sacrum realizuje się w momencie pomieszania jawy z marzeniem sennym. W opowiadaniu tym, jeden sen wydaje się nachodzić na drugi, poszczególne wątki fabularne zachodzą na siebie. Bohater początkowo szuka swych ulubionych sklepów cynamonowych, nazwanych tak „dla ciemnych boazeryj tej barwy, którymi są wyłożone“ (*Sklepy cynamonowe*, s. 84), by następnie dojść do szkoły, na lekcję profesora Arendta, znaleźć się nagle w nieznanym miejscu gmachu gimnazjalnego, który z jednej strony rozplywa się w ulicę, wsiąść do dorożki bez dorożkarza, puścić się galopem przez noc, by w końcu trafić na rynek i spotkać kolegów idących do szkoły. Czas w opowiadaniu tym rozciąga się i bardzo płynnie przechodzi z jednej fazy marzenia sennego do drugiej. „Wyjątkowo silnie spiętrza się tu piramida takich marzeń: sen przegląda się w śnie i inny sen sobie śniąc przypomina.“⁸⁷

Czas pełni w opowiadaniach Schulza nie jest jednak czasem oderwanym od rzeczywistości. Jego cechą charakterystyczną jest nagły powrót do realiów dnia codziennego, który następuje w momencie największego spiętrzenia wydarzeń – w momencie kulminacyjnym zmitologizowanych historii. W *Ptakach*, w ornitologicznym królestwie ojca, jawi się Adela, by za pomocą długiej szczotki przegonić ptasią gromadę. W *Manekinach*, wyciągnięty w geście łaskotania palec służącej i jej drżący pantofelek, każą ojcu uciszyć się i zaprzestać dalszego wywodu. Czas pełni w *Nocy wielkiego sezonu* wraca do rzeczywistości wraz ze stadem spadających, tandetnych, wypchanych ptaków. Podkreślona zostaje tym samym iluzoryczność poprzednich aktów stwórczych; czas się uspokaja, Adela miele kawę, kot myje się w słońcu.

⁸⁶ J. Jarzębski, *Zwiedzanie sklepów cynamonowych*, tamże s. 120.

⁸⁷ Tamże, s. 120.

3.3 Obraz przeszłości

Czas pustki i pełni są ze sobą powiązane, występuje między nimi napięcie nadające (za Krzysztofem Stalą⁸⁸) temporalny sens światu Schulza. Ich funkcjonowanie w tekście związane jest ze wspomnianymi wcześniej „odnogami czasu pamięci”. „Wykreślając boczną linię czasu, ten nielegalny i problematyczny ‚boczny tor‘ Schulz próbuje przypomnieć i zasugerować, że nie wszystko mieści się w usystematyzowanym obrazie przeszłości, że istnieją ‚epoki genialne‘, które później zostały wyparte z pamięci, porzucone na rzecz trzeźwej i oficjalnej wersji wydarzeń. ‚Inny czas‘ jest więc niczym innym, jak tylko odrzuceniem arbitraności naszej oficjalnej biografii, ukazaniem nowych perspektyw spojrzenia na własną przeszłość, wydobyciem z niej wydarzeń wypartych, pomyślanych, fantazjowanych, przeczutych.”⁸⁹

Czas w *Sklepiach cynamonowych* analizowany musi być także z innej perspektywy. Wynika ona między innymi ze specyfiki epoki, która z założenia sięgała w Jungowską głębię, budowała prywatną genealogię twórców. Pisarz z Drohobycza uważa *Sklepy* za powieść autobiograficzną. „Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzyć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, gdyż ukazują one rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu.”⁹⁰

Czas opowiadań Schulza rozpatrywać można z perspektywy mechanizmów pamięci narratora. Charakterystyczne dla tego czasu jest, że powoduje rozwarstwienie rzeczywistości. Ma to zawsze związek z selektywnością pamięci ludzkiej, z fragmentarycznym postrzeganiem przeszłości i z nadawaniem jej sensów. Po pierwsze, wydarzenia minione wolne są od chronologii, „wyzwolone są z zewnętrznego następstwa w czasie.”⁹¹ Przypominanie sobie fragmentów własnej biografii podobne jest do układania fragmentów niekompletnej rozsypanki; po znalezieniu pojedynczego elementu, z pozostałych części tworzy się obraz. Po drugie, często również wokół jednego szczegółu rozbudowują się niespójne chronologicznie

⁸⁸ K. Stala, *Modalność czasu* [w:] *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 128.

⁸⁹ Tamże, s. 106.

⁹⁰ Bruno Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Tygodnik Ilustrowany* 1935, nr 17, przedruk [w:] Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 683-684.

⁹¹ K. Stala, *Modalność czasu* [w:] *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 131.

wspomnienia, rozrastają się w ogromie przypuszczeń i poetyckiego obrazowania. „Schulz bada z tą samą siłą obydwie „skrzydła” pamięci: pamięć asocjacyjną utworzoną w wyniku powtarzania codziennych czynności, i pamięć „nagłych przypomnień” wydarzeń niepowtarzalnych, pojedynczych.“⁹²

Widoczne jest to między innymi w *Sierpniu*, w którym narrator buduje obraz letnich spacerów z matką, oddaje ich charakter, podaje przebieg trasy. Droga prowadzi przez rynek do apteki znajdującej się na rogu ulicy Stryjskiej, by nagle rozmyć się koło pełnych letniego kwiecia przedmiejskich ogródków. Owa codzienna wędrownia budzi wspomnienie wariatki Tłui, zamieszkującej dzicząły ogród, której obecność zostawiła w pamięci bohatera głęboki ślad. Podobnie w *Ptakach* – błahe zdarzenie – przypomnienie sobie ojca palącego w piecu i naprawiającego karnisze, każe przywołać obraz niepowtarzalny i z perspektywy lat zmitologizowany – obraz ojca tworzącego ptaszarnię na poddaszu.

Letnie, codzienne zabawy małych chłopców stają się pretekstem do przypomnienia sobie postaci monstrualnego mężczyzny o „twarzy włóczęgi lub pijaka” (*Pan*, s. 78), który pojawił się pewnego dnia w najdalszym kącie ogrodu. Z kolei przeglądanie starej mapy Drohobycza, odnalezionego w dolnej szufladzie biurka ojca, budzi wspomnienie niesamowitych emocji towarzyszących znalezieniu się małego Józefa w nowoczesnej dzielnicy miasta (*Ulica Krokodyli*). Reminiscencja ojca sprzedającego materiały w sklepie bławatnym tworzy obraz wspominanej już wielokrotnie „sukiennej kosmogonii”.

Fakt, że rzeczywistość w wyżej wymienionych opowiadaniach wolna jest od czasu chronologicznego, „umożliwia wydobycie jej potencji sensotwórczej, skrywanej i tłumionej w „normalnym” czasie.“⁹³ Na tym polega mityzacja zdarzeń wokół których krąży pamięć bohatera. Jedno wydarzenie przywołuje inne, to z kolei następne. Błahe zdarzenia stają się w pamięci łącznikami do historii niepowtarzalnych. Czas krąży w orbicie ciągłych przypomnień, na wzór uniwersalnego cyklu kosmicznego. Stąd ojciec wielokrotnie znika, maleje, umiera, by w kolejnym opowiadaniu pojawić się od nowa. Tak na przykład znika w *Karakonach*, by w *Nocy wielkiego sezonu* zaistnieć znów w pełni sił twórczych. „Czas – zamiast

⁹² Tamże, s. 132.

⁹³ Tamże, s. 122.

grażyć w bezpośredniej dali przeszłe wydarzenia – układa je w pętle ciągłych powrotów.⁹⁴

Płynąc wytyczonym przez biografię torem, czas poddany filtrowi pamięci, zatrzymuje się we wspomnianych na początku rozdziału odnogach, odroślach, by przywołać obrazy codziennych rytuałów i niepowtarzalnych wydarzeń. „Schulzowskie światy zaczynają się właśnie w punkcie odgałęzienia, tworzenia nowych, innych czasów, „nielegalnych i problematycznych“⁹⁵. Nie są one jednak całkowicie poza rzeczywistością uporządkowaną. Ta raz po raz powraca we wspomnieniu codziennych obowiązków, nudy dni zimowych, jesiennego lenistwa, Adeli przynoszącej z targu kosz pełen jarzyn, subiektów schodzących na śniadanie; objawia się w refleksjach o dzieciństwie w małym, kresowym miasteczku – Drohobyczu.

⁹⁴ J. Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza* [w:] *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 180-181.

⁹⁵ K. Stala, *Modalność czasu* [w:] *Na marginesach rzeczywistości. O Paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 104.

4. WNIOSKI

Opowiadania Schulza przesycone są myśleniem archetypicznym i zmytizowanym. Czas w opowiadaniach wolny jest od chronologii: zatrzymuje się na wspomnieniach szczególnych wydarzeń, by nagle niepostrzeżenie powrócić do codzienności. Wyraźnie rozgraniczyć w nim można dwie kategorie temporalne o mitycznym wymiarze: czas pustki i czas pełni. Pierwszej towarzyszy nuda, ospałość, beczynność; druga związana jest z czasem wielkich kreacji.

Analogicznie do czasu, przestrzeń opowiadań rozbita jest na różne światy, różne poziomy wtajemniczenia, poznania rzeczywistości. Oddzielić w niej można strefę górną, należącą do męża wtajemniczenia – ojca oraz wypełnione kobietami – rejony dolne; przestrzeń bezpieczną, której punktem centralnym jest dom i strefę obcą, której synonimem jest ulica Krokodyli.

Schulz tworzy rzeczywistość mityczną, w której (za M. Eliade⁹⁶) wyraźnie wyróżnić można obszary sacrum i profanum. Równocześnie łączy on w swojej prozie elementy z różnych kultur i mitologii; stąd Adela raz jest Pomoną – rzymską boginią owoców i sadów (*Sierpień*), raz grecką Menadą, ogarniętą szalem sprzątania „ptasiej gospody“ ojca (*Ptaki*); Jakub – zmienia się w Noego, przetwarzając poddasze w arkę (tamże), a jego sklep okazuje się Ziemią Obiecaną (*Noc wielkiego sezonu*).

Wyrastając na pograniczu wpływów różnych kultur, tworzy Schulz obraz świata zmitologizowanego, którym rządzi „prawo metamorfozy“. Jak pisze Cassirer: „Jeżeli istnieje jakaś charakterystyczna i uderzająca cecha świata mitycznego, jakieś prawo, które nim rządzi, to właśnie prawo metamorfozy.“⁹⁷ Ma ono związek m.in. ze specyfiką wspomnienia, które często przechodzi z jednego poziomu pamięci do drugiego, tworząc swoisty melanz wydarzeń, wolny od czasu i przestrzeni fizycznej. Schulz posiadał umiejętność nadawania przedmiotom i sytuacjom zwykłym innego, magicznego znaczenia. W jego mitologii sklep staje się Kanaanem, tkaniny – wodospadami draperii, a sprzedający je ojciec – Stwórcą (*Noc wielkiego sezonu*). W exposé o *Sklepiach cynamonowych* pisze:

„W książce tej podjęto próbę wydobycia dziejów pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji nie z ich realnych elementów, zdarzeń, charakterów, czy

⁹⁶ M. Eliade, *Mit. Sacrum. Historia. Eseje*, przeł. A. Tatarkiewicz, wyboru dokonał M. Czerwiński, Warszawa 1993, s. 53.

⁹⁷ E. Cassirer, *Mit i religia*, [w:] *Esej o człowieku. Wstęp do historii kultury*, Warszawa 1971, s. 151

prawdziwych losów, lecz poszukując ponad nimi mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii.

Autor odnosi wrażenie, że nie sposób osiągnąć najgłębszego dna biografii, ostatecznego kształtu losu poprzez opisywanie zewnętrznego życiorysu, ani przez analizę psychologiczną, choćby nawet docierała jak najgłębiej. Te ostateczne dane ludzkiego życia leżałyby raczej w zupełnie innym wymiarze, nie w kategorii faktów, lecz w ich duchowym sensie. Życiorys wszakże, który zmierza do wyjaśnienia swego własnego sensu, wyostrzony na własne znaczenie duchowe, jest niczym innym jak mitem.

Ta mroczna, pełna przeczuć atmosfera, owa aura, która zagęszcza się wokół każdej historii rodzinnej i mitycznie niejako rozświetla ją błyskawicą – jak gdyby zawarta tam była ostateczna tajemnica krwi i rodu – otwiera poecie dostęp do tego drugiego oblicza, do tej alternatywy, tej głębszej wersji historii.⁹⁸

Tu autor czuje się bliski odczuciom Antyku: sądzi, że swe fantazjowanie i snucie wywiódł z pogańskiego pojmowania życia, jak to już dla starożytnych genealogia rodu pogrążała się w micie po odejściu drugiej czy trzeciej generacji, a wzrok skierowany wstecz dostrzegał historię rodziny, znajdującą swe rozwiązanie w mitologii.⁹⁹

„Jednakże to, co zostało przedstawione w tej książce, to bynajmniej nie żadna kulturowo utwierdzona w dziejach, historycznie przypieczętowana mitologia. Elementy tego mitologicznego idiomu wypływają z owej mrocznej krainy wczesnych fantazji dziecięcych, przeczuć, lęków, antycypacji owego zarania życia, które stanowi właściwą kolebkę mitycznego myślenia. Warto było tę mityczną mgłę zagęścić do spójnego, pełnego sensu świata legend, pozwolić, by dojrzewiała do pewnego rodzaju osobistej i prywatnej mitologii, nie zatracając przy tym autentycznego podłoża.”¹⁰⁰

Opisana w mojej pracy polaryzacja czasu jaka występuje u Schulza („czas pustki” i „czas pełni”) może mieć korzenie w profetycznej tradycji judaistycznej. W judaizmie istnieje tradycja długiego okresu oczekiwania na przyjście Mesjasza, czasu, w którym niewiele się dzieje, przerywanego wystąpieniami proroków, które powodują zmiany w społeczeństwach, rewolucje i epoki kreatywne. Historycy idei

⁹⁸ Za: Bruno Schulz *Exposé o książce Brunona Schulza Sklepy cynamonowe*, [w:] Bruno Schulz *Księga listów*, Kraków, s. 177-178.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Tamże.

zwracają uwagę, że tradycja judaistyczna zrywa z czasem mitycznym powracającym stale do obrazów początków dziejów czy genealogii. Czas pustki i pełni oraz nieustająca mityzacja, mimo iż reprezentują przeciwstawne tendencje, współlistnieją jednak w prozie Schulza.

Ich przeciwieństwo zostało złagodzone jednak przez efekty „iluzoryczności”. Czas pełni nie prowadzi u Schulza do prawdziwej kreacji, która umożliwiłaby otwarcie na przyszłość, lecz z powrotem do czasu pustego. Ta „iluzoryczność” przejawia się podczas snienia (onirycznego błędzenia), w apokryfach trzynastego miesiąca i pozwala wracać do sfery początku, z której bohater Schulza tak naprawdę nigdy nie wychodzi.

Kwestię tę dobrze obrazuje cytat teologa protestanckiego, Paula Tillicha, który opisywał problemy pojmowania czasu w myśleniu religijnym:

„Tam, gdzie panuje początek, nie może się zdarzyć nic nowego, tam, gdzie dominuje pytanie „skąd?“, pytania „dokąd?“ nikt nie bierze poważnie. (...) Tym samym czas znajduje się pod panowaniem przestrzeni.“¹⁰¹

Spoglądając na świat z perspektywy dziecka, narrator nie uwalnia się od świadomości dorosłego. Wędrując korytarzami labiryntu, próbuje poznać ukryty sens istnienia, dotrzeć do głębi. Wszystkie wydarzenia w *Skleпах cynamonowych* są próbą odpowiedzi na pytanie „jak się coś dokonało, jak zaczęło być“¹⁰², są kolejnymi etapami szukania sensu istnienia.

¹⁰¹ P. Tillich *The socialist decision*, New York, London 1977.

¹⁰² M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Eseje*, Warszawa 1993, s. 110.

SUMMARY

Bruno Schulz's prose is imbued with archetypal and mythical thinking. He creates a reality in which the areas of the sacred and the profane are distinguishable. The sacred is ordered, while the profane scares with its chaos. By combining the elements from different cultures, he creates his own vision of the world.

Time in his stories is divided between two temporal categories of mythical dimension: „the time of the void“ and „the full time“. The first one is chronological and goes in line with the course of life and the continuity of the events depicted in world; while the second is the „illegal and problematic“ time of urgent memories that „were lost“ in terms of linear events. This notion of time has its roots in the prophetic tradition of Judaism. There is a period of waiting for the Messiah, the time in which not much is happening ("the time of the void"), disrupted by occurrences of the prophets that cause changes in society, revolution and creative period ("the full time"). „The full time“ does not lead to a real creation, which would enable the move towards the future, but puts one back to „the time of the void“. The „illusory“ manifests itself in dreaming, in the thirteenth month, and finally in the beginning sphere which Schulz actually never leaves.

Similarly, the space in *The Cinnamon Shops* is split into different worlds, different levels of initiation and knowledge of reality. The space where all places are significant, is constructed from pieces of memory and it's subjected to a process of mythologizing. From fragments, the picture emerges and grows into a myth.

Looking at the world from a child's perspective, the narrator is not released from the consciousness of an adult. *The Cinnamon Shops* are an attempt to answer the question about the meaning of life.

KEYWORDS: BRUNO SCHULZ, THE CINNAMON SHOPS, PROSE, SPACE, TIME, MYTH

SŁOWA KLUCZOWE: BRUNO SCHULZ, SKLEPY CYNAMONOWE, PROZA, PRZESTRZEŃ, CZAS, MIT

BIBLIOGRAFIA

1. Cassirer Ernst *Mit i religia*, [w:] *Esej o człowieku. Wstęp do historii kultury*, Warszawa 1971.
2. Chwedeńczyk Bogdan, [w:] *Czas w kulturze*, wybrał, opracował, wstępem opatrzył A. Zajączkowski, Warszawa 1988.
3. Eliade Mircea *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
4. Eliade Mircea *Sacrum. Mit. Historia. Eseje*, przeł. A. Tatarkiewicz, wyboru dokonał M. Czerwiński, Warszawa 1993.
5. Ficowski Jerzy *Autoportrety i portrety Brunona Schulza*, [w:] *Nagłos*, nr 7 (32), Kraków 1992.
6. Ficowski Jerzy *The Schulzian tense, or the mythic path to freedom*, [w:] *Polish perspectives*, 10, 1967.
7. Hall Edward T. *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1976.
8. Jarzębscy Teresa i Jerzy *Uwagi o semantyce czasu i przestrzeni w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976.
9. Jarzębski Jerzy *Brunona Schulza malowanie słowem*, [w:] *Bruno Schulz in memoriam 1892-1942*, Lublin 1994.
10. Jarzębski Jerzy *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
11. Jarzębski Jerzy *Sen o "złotym wieku"*, *Teksty*, nr 2, Warszawa 1973.
12. Jarzębski Jerzy *Uwagi o semantyce czasu i przestrzeni w prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976.
13. Jarzębski Jerzy *Zwiedzanie sklepów cynamonowych*, [w:] *Nagłos*, nr 7 (32), Kraków 1992.
14. C.G. Jung *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, Warszawa 2011.

15. Kaśków Robert *Wielki Teatr Paschy. O akcentach żydowskich w twórczości Brunona Schulza*, [w:] *Nagłos*, nr 7 (32), Kraków 1992.
16. Kopaliński Władysław *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
17. Red. Krzyżanowski Julian *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny t. II*, Warszawa 1985.
18. Kulawik Adam *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990.
19. Markiewicz Henryk *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, [w:] Henryk Markiewicz *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków, 1984.
20. Meyer H. *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, [w:] *Pamiętnik Literacki* 1970, z. 3.
21. Neher André *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, przeł. Bohdan Chwedeńczuk, [w:] *Czas w kulturze*, wybrał, opracował, wstępem opatrzył A. Zajączkowski, Warszawa 1988.
22. Rybicka Elżbieta *Błądzić w czytaniu: proza Brunona Schulza*, [w:] *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.
23. Schulz Bruno do Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Tygodnik Ilustrowany* 1935, nr 17, przedruk [w:] Bruno Schulz *Proza*, Kraków 1964.
24. Schulz Bruno *Exposé o książce Brunona Schulza Sklepy cynamonowe*, [w:] Bruno Schulz *Księga listów*, Kraków.
25. Schulz Bruno *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] Bruno Schulz *Proza*, Kraków 1973.
26. Schulz Bruno *Proza*, Kraków 1973.
27. Skwarek Irena *Archetypiczny walor motywu Księgi*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976.
28. Speina Jerzy *Formy rzeczywistości: Typy świata przedstawionego w literaturze*, Bydgoszcz 1990.
29. Stala Krzysztof *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

30. Stala Krzysztof *Przestrzeń metafizyki, przestrzeń języka. Schulzowskie „maceczniki” sensu*, [w:] *Pamiętnik Literacki* 1983, z. 1.
31. Tillich Paul *The socialist decision*, New York, London 1977.
32. Tuan Yi-Fu *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.
33. Warren A., Wellek R. *Zewnętrzna problematyka literatury*, przeł. M. Żurowski, [w:] *Teoria literatury*, Warszawa 1976.
34. Wyskiel Wojciech *Świat i język w dziele Brunona Schulza*, *Ruch Literacki*, 18, Kraków 1977.
35. Wyskiel Wojciech *Zagubiona księga*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976.