

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(2) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.2.6

Monika Szyszka vel Syska

Uniwersytet Łódzki

Projektanci mitów – kreacje Schulza, Rotha i Meyrinka

– Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga – mówił mój ojciec – zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość. Nie chcemy z nim konkurować. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy, jednym słowem, demiurgii.

B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*

Wstęp

Cesarstwo habsburskie dobiegało kresu, wyczerpywał się arsenał wzorców kreacyjnych tej wielkiej kultury. Schyłek zainicjował dyskusję nad tym, jaka kultura jest kulturą twórczą i jaki powinien być charakter nowej Księgi Stworzenia. Pytanie o *genesis* nowej kultury to sedno literatury modernistycznej, która rozważa przydatność i żywotność jej dotychczasowych rozwiązań, która pragnie tworzyć pomimo rozpadu form. Celem mojego artykułu jest wskazanie praktyk kreacyjnych autorów zakorzenionych twórczo w niewydolnym kreacyjnie świecie. Do wskazania „pomysłów na tworzenie” posłuży mi metoda hipotetyczno-dedukcyjna oraz „materiał twórczy” autorstwa Brunona Schulza, Josepha Rotha i Gustava Meyrinka, piszących o kulturze, która zauważa własną kreacyjną niewydolność, kulturze doświadczającej kryzysu cywilizacji, niemogącej więcej petryfikować i porządkować napływających doń modernizacji. Niezaprzeczalny koniec monarchii, trauma I wojny światowej i nadciągające widmo następnej wojny, ze znamionującymi ją kryzysem ekonomicznym, konfliktami narodowościowymi, totalitaryzmami i apokaliptycznymi nastrojami okazały się jednak twórcze.

Analiza: Kreacja w teorii i praktyce

Zdawać by się mogło, że kreuje kultura państwa, które żyje, czyli: wytwarza nowe, przyjazne obywatelom rozwiązania, krzewi swobodę artystyczną, zwraca się ku aktualności. Kulturze potrzebne jest także państwo, które istnieje na mapie świata. Ponadto, wydaje się, że sztuka karmi się różnorodnością tworzywa – historycznego, społecznego, etnicznego. C.k. monarchia dokonała niemożliwego. Tworzyła z za grobu. Tworzyła z rozpadu. Stworzyła własny mit – mit zabezpieczonej, szczę-

śliwej, wielonarodowej, wieloetnicznej tożsamości, oparty, według Claudio Magrisa (2016: 24), na multikulturowości, biurokratyzmie i... hedonizmie. Magris, w swoim najbardziej znanym eseju, tak definiuje tę formę kreacji:

Termin „mit”, który sam w sobie wskazuje na zakłócenie i deformację rzeczywistości, wynikające z pragnienia, by wydobyć z niej rzekomą fundamentalną prawdę, przypuszczalne metahistoryczne jądro, zdolne streścić w sobie jej istotę, nabiera w tym wypadku szczególnego sensu. Mit habsburski nie jest bowiem zwykłym procesem transfiguracji realnego świata, właściwej wszelkiej działalności literackiej, lecz jest kompletnym zastąpieniem historyczno-społecznej rzeczywistości inną, fikcyjną i złudną, jest sublimacją konkretnego społeczeństwa i przeniesieniem go w malowniczy, bezpieczny i uporzędowany świat z bajki (Magris 2016: 16).

Autor w dalszym toku wywodu wprawdzie zastrzega, że twórcy napędzający koniunkturę mitu nie operują w swoich opisach monarchii jedynie jej stylistycznie atrakcyjnym potencjałem, który służy im do masowej produkcji wyidealizowanych, abstrakcyjnych obrazków. Magris twierdzi, że Musil czy Roth często przedstawiają pogłębione, ironiczne studium realiów. Pozwala sobie na uogólnienie, nazywając pisarzy kręgu kultury habsburskiej „więźniami transfiguracji naddunajskiego świata” (Magris 2016: 16), który mitologizować zaczęto już kilkadziesiąt lat przed powstaniem monarchii dualistycznej. W 1806 r. Franciszek II z cesarza Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego przeobraził się we Franciszka I, cesarza Austrii. Magris w *Micie habsburskim* nie ma ambicji przedstawiania „prawdziwego” obrazu Austro-Węgier, nie mówi, jak choćby Stefan Zweig w *Świecie wczorajszym*, „tak było”. Skupia się raczej na fenomenie mityzacji, w którym uczestniczą pisarze pochodzenia żydowskiego, wychowani na pewnym wyobrażeniu tego świata, lecz nieustający także w tworzeniu własnych mitologii.

Autorzy „habsburscy” mitologizowali świat, który właśnie odszedł. Dzień po upadku monarchii zaczęły powstawać utwory opisujące państwo prawa, porządku i administracji. Mit żywiący się nostalgią, melancholią¹ i fetyszyzowaną pamięcią kreował obraz *Austria Felix* – krainy harmonii i szczęścia. Nie zakłamywał rzeczywistości, lecz pozwalał, jak każda opowieść, na wytworzenie struktury uogólniających, czyli diagnoz kulturowych. To zadanie wzięła na siebie literatura.

Schulz, mimowolny wychowanek kultury habsburskiej, pisze z niewiarą w wielkie historie. Interesują go zdezaktualizowane, a wciąż niewykorzystane; potencjalne oraz prywatne narracje. To dzięki nim włącza się w nurt opowieści niepewnej, wątpliwej i bluźniącej. Od ilu stuleci już w ten sposób snutej? I czyż nie najpełniej, według autora *Traktatu o manekinach* oddającej fenomen istnienia? Opowieści, która chroni indywidualizm, w przypadku Schulza obawiającego się przekształcenia własnej świadomości, odgradza od świata i promuje elitarną twórczość. W programowym tekście Jakubowej kosmogonii pisarz po gnostycku wąpiąc, pyta o miejsce kreacji w świecie posthabsburskiego Demiurga, rzeczywistości odbieranej jako obca, niezrozumiała i niepełna. Schulz w opowieści o zmiennej naturze materii mówi z przekonaniem, że nowoczesność nie pamięta doświadczenia, które odległe

¹ Ciekawe, że Freud konsekwentnie odmawia melancholii zdolności kreacji. Jedynie żaloba „wykonuje” w jego analizie „pracę”. Zob. Freud 1998: 148–149.

i nieaktualne już, przyczyniło się do wytworzenia kulturowej formy porozumiewania się – do wytworzenia języka. Kultura natomiast nie pamięta źródła metafory, którą się posługuje, dlatego nie potrafi opisać siebie, a wszystko, co nowe, odczuwa jako sztuczne, kolonizujące tradycję i narzucające własny polityczno-naukowo-psychologiczny dyskurs.

Przed autorem *Sklepów cynamonowych* rzeczywistość „odpytywali” austro-węgierscy twórcy. Schulz do dokonań pisarzy głoszących wiarę w język i słowo, mówiących o potrzebie re-kreacji i regeneracji sensu, dodaje refleksję o odległej prowincji c.k. monarchii, która, praktykując modernizację przez kopiowanie, skazuje się na bezmyślne przepisywanie wielkich opowieści. Przepisywanie z błędami². Po przeczytaniu *Po tamtej stronie*, *Golema* oraz powieści Rotha, drohobycki autor buduje własną wyobraźnię twórczą. W *Sklepiach cynamonowych*, w *Sanatorium pod klepsydrą* i w opowiadaniach *Republika marzeń* czy *Ojczyzna*. Schulz rozważa demiurgiczny rys świata ograniczonego Franciszkiem Józefem oraz strategię istnienia w tym świecie jednostki twórczej, strategię wtórej demiurgii.

Jak zauważył Magris, rozpad Austro-Węgier okazał się twórczy, zainspirował przynajmniej trzy literackie obrazy upadku, podejmujące temat kreacji w epoce posthabsburskiej. Moje rozważania rozpocznę od analizy sugestywnego wizerunku końca cesarstwa znanego z *Marsza Radetzky'ego* Rotha. Następnie, gdy „na gruzach”, możliwa będzie powtórna kreacja, odniosę się do utworu podkreślającego konieczność restytucji i regeneracji elementarnych sensów, do *Golema* Gustava Meyrinka.

Jaki był habsburski świat? Kończył się. Powoli, lecz konsekwentnie chwiało się w posadach, rozpadał się i obumierał, nie następował jednak jego definitywny koniec. Ten rozłożony „na raty” upadek inspirował twórców do rozważania istoty kreacji, powoływania do życia rzeczywistości i bytów oraz do postulowania procesu autoodnowy. Pięknie bądź krytycznie mówiono wtedy o remediach, mitach odnawiających kulturę: o idei „jedności w wielości”, „małych ojczyznach”, porządku, państwie opiekuńczym, urzędowo-administracyjnej rzeczywistości czy drugiej stronie tej rzeczywistości: potężnej i wielowiekowej tradycji narodów, współtworzących Austro-Węgry. Szczególną uwagę zwracała jednak *patchworkowa*, pokaźkowa i fragmentaryczna struktura c.k. świata, charakterystyczna dla twórców sztucznych, kształtowanych przez nielicznych dla mas. Właściwie wszyscy widzieli nieautentyczność i „nieność” kostniejącej od wieków kultury, i rojaliści, i nacjonaliści otwarci stali się na tematy związane z naturą, plemiennością i zdziczeniem. Gdy zauważono fasadowość sztuki, narodziła się nowoczesna antropologia, która promowała, bliski Schulzowi, projekt powrotu do autentycznego przeżywania i nazywania, a także do tworzenia kultury. O biurokratyzmie, klasowości i klarowności tego świata, o formalnym wymiarze demiurgii pisze Roth. Do ciemniejszej strony kreacji przybliży się Meyrink, wskazując na obecny przez wieki, a w II połowie XIX stulecia szczególnie nasilony, ezoteryzm epoki.

W czasach, gdy zapomnianie zastępuje programowa niejako, modernistyczna niepamięć, gdy odchodzi cały oparty na narracjach przeszłości świat, gdy

² „Podporucznik Trotta nie miał na tyle doświadczenia, by wiedzieć, (...) że dużo prawdy z żyjącego świata przepisuje się do kiepskich książek. Tylko przepisuje się źle.” Zob. Roth 1995: 296.

odchodzą monarchie i wielkie rody, zaczęto zastanawiać się nad fenomenem twórczenia i Twórcy.

Wszystko, co rosło, potrzebowało sporo czasu, bu uróść; wszystko, co ginęło, potrzebowało długiego czasu, by zostać zapomniane. Ale to wszystko, co istniało, pozostawiało po sobie ślad i w owych czasach żyło się wspomnieniami, tak jak dzisiaj żyje się zdolnością szybkiego i gruntownego zapominania (Roth 1995: 125).

Austrię „przed Wielką Wojną” w *Marszu Radetzky’ego* opisuje Roth poprzez jakości, od których zależy wszelka kreacja (Roth 1995: 125). Wskazując na porządek i czas tworzenia, autor wyraża przekonanie epoki o znaczeniu wielkich, solidnych i niepodważalnych wzorców, pozostających punktem odniesienia dla wszelkich nowo-tworów. Wzory te kataloguje pamięć i wypełnia nimi współczesne formy istnienia. Przywiązanie epoki habsburskiej do pamięci prowokuje pytania o obecność podmiotu w świecie, o to, czy „w ogóle możemy być obecni, skoro tak mocno pozostajemy związani z tym, co nieobecne?” (Jamrozikowa 1996: 101), Hrabia Chojnicki odpowiada przecząco:

– Ponieważ ojczyzny już nie ma.
 – Nie rozumiem.
 – Wiedziałem, że pan mnie nie zrozumie – powiedział Chojnicki. – My wszyscy już nie żyjemy!
 (...)
 – Oczywiście – rzekł hrabia – dosłownie rzecz biorąc, istnieje jeszcze. Mamy jeszcze armię – wskazał podporucznika – urzędników – starostę. – Ale rozpada się ona za życia. Rozpada się, rozpada się już! Naznaczony śmiercią starzec, którego życiu zagraża najłżejszy katar, podtrzymuje stary tron tym cudem jedynie, że może na nim dotąd usiedzieć. Ale jak długo, jak długo jeszcze? Czaszy nie chcą już monarchii! (Roth 1995: 296).

Martwota i sztuczność – oto wyróżniki czasów, które, według hrabiego, opisać można metaforą kostnicy czy popularnego na prowincjach monarchii gabinetu figur woskowych. Uczestniczymy w wydarzeniach zapewniających o żywotności państwa, lecz sami nie żyjemy. Odtwarzamy, lecz nie tworzymy.

W okamgnieniu uformował się przed nim pluton w przepisowym dwuszeregu. I zaraz, z pewnością po raz pierwszy w swym żołnierskim życiu, podporucznik odniósł wrażenie, że karne członki żołnierzy są martwymi częściami martwych maszyn, które nic nie wytwarzają (Roth 1995: 231).

Ceremoniał defilad, przemarszów i rocznic iluzją witalności odpowiadał na prorocтво upadku habsburskiej siły.

Nie, świat nie ginął, wbrew prorocctwom Chojnickiego, na własne oczy widział Karol Józef, że świat żyje. Przez szerokie Ringi ciągnęli mieszkańcy stolicy, weseli poddani Jego Apostolskiej Mości, przeważnie ludzie należący do jego dworu (Roth 1995: 216).

Kolejną zasadą, której przestrzeganie gwarantowało udany *show*, była skrupulatność w odgrywaniu poszczególnych punktów scenariusza obchodów. Odczy-

tywanie doskonale znanej partytury miało na nowo potwierdzić, uprawomocnić sens wygrywanej melodii.

Wszystkie koncerty publiczne – odbywały się one zawsze pod balkonem starostwa – rozpoczął Marsz Radetzky'ego. A chociaż muzykanci umieli go na pamięć, tak że w nocy, wyrwani ze snu, mogliby go grać, kapelmistrz Nechwal uważał za stosowne odczytywać każda nutę z partytury. I jak gdyby po raz pierwszy próbował z orkiestrą ów marsz, zawsze, co niedzielę, z sumiennością muzyka i wojskowego podnosił głowę, pałeczkę i wzrok i kierował je równocześnie na zdające się oczekiwać jego rozkazów odcinki koła, pośrodku którego stał. Huczały cierpko bębny, gwizdały słodko flety, grzmiąły dźwięcznie czyniele. Twarze słuchaczy rozjaśniał zachwycony uśmiech, stopy same odrywały się od ziemi. Stali jeszcze, a zdawało im się, że już maszerują. Dziewczęta wstrzymywały oddech i otwierały usta, dojrzali mężczyźni zwieszali głowy i wspominali czasy manewrów. Stare babinki siedziały w pobliskim parku, ich małe, siwe główki trzęsły się. Było lato (Roth 1995: 26–27).

Zadanie zostało wykonane i po raz kolejny zbiorowa iluzja porwała publiczność. Los takich działań był jednak niepewny. Należało powtarzać je regularnie, nawet, gdy w powietrzu wisiała zapowiedź katastrofy. Katastrofy, która nadeszła niespodziewanie podczas święta miejscowego pułku. Uroczystość planowana od dawna, przygotowana w najmniejszym szczególe, zostaje przerwana przez informację o zamachu na księcia Ferdynanda. Początkowo zabawa dalej trwa w najlepsze: dokonuje się cudów organizacyjnych, mających na celu zapobieżenie panice oraz niepotrzebnej ekscytacji aż do czasu, gdy informacje zostaną potwierdzone. Gdy wieść się roznosi, natychmiast zaczynają dochodzić do głosu (w nieoficjalnych językach Monarchii) narodowe antagonizmy. Węgierscy oficerowie obrażają zmarłego następcę tronu jawnie ciesząc się z niechybnego końca wielkości Habsburgów. Jedynie podporucznik von Trotta, wnuk bohatera spod Solferino, gorąco protestuje, grożąc: „Kto jeszcze jednym słowem obrazi zmarłego, tego zastrzele!” (Roth 1995: 333). Ochronę monarchy Karol Józef ma we krwi. Jego dziad ocalił życie Cesarza, zapisał się na kartach historii i stał częścią mitu habsburskiego. Przodek przeobraził się w niewygodną dla monarchii jednostkę, podejmującą walkę nie tylko z wrogiem Cesarza, lecz także z wrogiem indywidualności, z oficjalnym dyskursem historycznym. Bohater zapragnął uczestnictwa w kreacji! Sprzeciwił się wersji wydarzeń spod Solferino, która trafiła do szkolnych podręczników i dążył do usunięcia swojego nobilitowanego nazwiska z kompletnej, zmitologizowanej opowieści. Ostatni z von Trottoów, wypowiadając pamiętne zdanie, działa automatycznie. Jako więzień rodzinnej opowieści, na zawsze naznaczony bohaterstwem dziadka, sam nigdy nie stanie się jednostką wybitną. Jest nijaki, bezbarwny, nie wie, kim jest, dlatego tak łatwo zgadza się na odegranie każdej z proponowanych mu ról: syna, ucznia, wojskowego, a nawet zdegradowanego pracownika folwarku. Jak na dziecko epoki habsburskiej przystało, nie radzi sobie ze zmianami, z przesunięciami w obrębie obowiązujących konwencji.

Ale jak teraz, gdy dzięki wyższej randze odpadła kolejka dyżurów, zmienić formę listów, raz na zawsze ustaloną i na całe żołnierskie życie obliczoną? Jak wsunąć między unor-

mowane zdania niezwykłą wiadomością o niezwykłej sytuacji, której samemu nie ogarniało się jeszcze dobrze? (Roth 1995: 10).

Karol Józef uprawia bohaterstwo na miarę swoich czasów, zatrzymując się na deklaracjach. Roth czynnie chciał bronić ojczyzny. Już jako student Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Wiedeńskiego wraz z poznanym tam Józefem Wittlinem zgłosił się do armii, został wysłany na front, a później walczył słowem w oddziale prasowym. Po zakończeniu I wojny światowej i swojej emigracji do Francji opowiadał się za restytucją monarchii i wstąpieniem na tron Ottona von Habsburga (syna ostatniego cesarza Austro-Węgier). Tuż przed wybuchem II wojny światowej autor *Marsza Radetzky'ego* upatrywał w tej koncepcji ratunku dla Austrii przed Anshlussem. Udał się nawet do Wiednia, by spotkać się z kanclerzem Schuschniggiem i omówić kwestię bezpieczeństwa kraju. Do spotkania nie doszło. Roth w ostatnim stadium choroby alkoholowej zmarł w przeddzień września 1939 roku. O jego odejściu pisał Wittlin: „Roth należał raczej do gatunku Izajaszów, którzy z daleka widzą nadciągającą Apokalipsę i ostrzegają przed nią. Takich proroków Bóg zabiera ze świata w wigilię katastrofy” (Wittlin 2000: 566). Oprócz przydomka „prorok” pisarz zyskał też inne. Dla jednych był „skrybą” epoki habsburskiej. Stefan Zweig czytał jego powieści jak pean na cześć monarchii, nie widząc Rotha w roli „krytyka”. Autor *Marsza Radetzky'ego* uznalby się może za „świadka”, którego wiedza sankcjonuje prawdziwość relacji, a także jej bohaterów.

W powieści starosta przyjrzy się cesarzowi, potwierdzi jego istnienie wtedy, gdy dostąpi łaski audiencji, która ma uratować honor rodu von Trotta. Spotkanie cesarza i tego, który w niego uwierzył, to spotkanie dwóch matryc – Matki (łac. *mater*) narodów i Matki Karola Józefa.

Ich białe bokobrody, wąskie, spadziste ramiona, jednakowy wzrost i szczupłość, wywoływały w każdym z nich złudzenie, że widzi swoje własne oblicze w lustrze. Jeden z nich sądził, że przeobraził się w starostę. A drugi, że przeobraził się w cesarza (Roth 1995: 313).

Jeden warunkował istnienie drugiego. Ich losy, splecione od dawna, w chwili spotkania ujawniły się łączącej ich zależności. Historia, której wcieleniem był Cesarz, inspirowała istnienie narratora, Starosty. U Rotha proces ten zachodzi dalej, gdyż następuje utożsamienie treści historii z narracją. Dochodzi do spotkania lustrzanych odbić: starosty wzorującego się na ideale mitycznego władcy, którego symbolem jest Franciszek Józef oraz odnoszącego się do tego samego mitu cesarza, od dziesiątków lat oglądającego własne odbicie w narodzie. Nie zawsze jednak zetknięcie się dwóch światów przebiegało tak spokojnie. Częściej dwie, zmuszone do spotkania strony odczuwały wyraźny dyskomfort, jedna narzucała się drugiej, próbując upodobnić ją do siebie.

Trzasnął Demanta w plecy, jakby zamierzał przywrócić mu normalną pozycję. Sercem bez wątpienia sprzyjał lekarzowi. Ale, do pioruna, ten człowiek nie miał za grosz postawy wojskowej! Gdyby był choć odrobinę bardziej wojskowy, nie trzeba byłoby zawsze tak strasznie się wysilać, aby być dla niego dobrym! (Roth 1995: 313).

Doktor Demant nie miał wojskowych manier, postawy. Wojskowi, pomimo sympatii do doktora, dziwnie się czuli w towarzystwie człowieka spoza tego porządku, odczuwali jakby naturalną potrzebę narzucenia mu zasad.

Rudolf z *Wiosny* Schulza także chciał potwierdzić istnienie cesarza. Na dowód przedstawiał markownik oraz dokładny opis władcy. Rudolf odmawiał Franciszkowi Józefowi człowieczeństwa: „Jego oczy wąskie, tępe jak guziczki, siedzące w trójkątnych deltach zmarszczek nie były oczyma człowieka” (Schulz 1998: 186). Roth o oczach cesarza miał łagodniejsze, lecz zadziwiająco podobne zdanie: „Jasnymi, twardymi oczyma patrzył od wielu lat zagubionym wzrokiem w zagubioną dal” (Roth 1995: 240). Przenikały się Schulzowskie i Rothowskie ujęcia cesarza. Schulzowi jawił się jako czyste biurokratyczne działanie, które paraliżuje jednostkowość, spontaniczność i improwizację (twórczość): „pokratkował świat na rubryki, uregulował jego bieg przy pomocy patentów, ujął go w karby proceduralne i zabezpieczył przed wykołajaniem w nieprzewidziane, awanturnicze i zgoła nieobliczalne” (Schulz 1998: 187). Roth opisywał raczej samotność i wyobcowanie Franciszka Józefa, który rządził dzięki raz rozpedzonej machinie czasu i któremu administrowanie zwyczajnie się znudziło. U Schulza rządzić przestało oznaczać kreację, zbliżyło się do „pragmatyki nudy” (Schulz 1998: 187). „Wiele przemawia za tym, że Franciszek Józef I był w gruncie rzeczy potężnym [władcą i jednocześnie bardzo] smutnym demiurgiem” (Schulz 1998: 187).

Twórcy przełomu XIX i XX wieku swoje teoretyczne zainteresowanie indywidualizmem przekładali na praktykę duchową. Poddani Franciszka Józefa oprócz kultu cesarza praktykowali nowe, bluźniercze kultury kreacjonistyczne. Zbiorową wyobraźnię zawładnęły w tym czasie gnostycyzm, okultyzm i tarot. W Nowym Jorku Towarzystwo Teozoficzne założyła Helena Bławatska. W Londynie powstał Hermetyczny Zakon Złotego Brzasku, do którego należał m.in. Aleister Crowley, W.B. Yeats oraz inni entuzjaści ezoteryki. Gustav Meyrink założył lożę teozoficzną Zum blauen Stern (Pod Błękitną Gwiazdą). Ogromnym zainteresowaniem cieszyły się wykłady twórcy antropozofii, dr. Rudolfa Steinera, podczas których, z niegasnącym entuzjazmem przedstawiał swoim liczным uczniom kolejne wcielenia bytów. Franz Kafka, który uczestniczył w kilku spotkaniach ze Steinerem, opisał w *Dzienniku* retorykę i dewocyjny charakter wystąpień doktora (Kafka 1993: 51–58). „Tradycję” tę zapoczątkował (na przełomie XVI i XVII wieku) inny ojciec narodów, ekscentryczny Rudolf II, który do kręgu swoich licznych zainteresowań i obsesji zaliczał filozofię hermetyczną, satanizm, okultyzm, kabałę i astronomię (na jego dworze znalazło się miejsce m.in. dla Jana Keplera). Z oddaniem oddawał się także eksperymentom alchemicznym, których legenda żyła w wyobraźni szlachty jeszcze za czasów Franciszka Józefa. Za kontynuatora poszukiwań kamienia filozoficznego czy złota uznawał siebie hrabia Chojnicki z powieści Rotha. Za czasów Rudolfa II Habsburga zajmowały Pragę kwestie ontologiczne, nie polityczne. W Niemczech silnie oddziaływał niezwykle integrujący ludność żydowską, zapoczątkowany w XII wieku przez Samuela Chasyda i jego syna, Jehudę Chasyda, później rozwinięty i skodyfikowany przez Eleazara z Wormacji, ruch chasydzki i *Sefer Chasidim* (*Księga Pobożnych*), namawiająca do ascezy, altruizmu i zdystansowania się wobec świata. Tuż obok

teoretycznych rozważań o istocie postawy chasydzkiej Eleazar z Wormacji przedstawia³ zasady magii literowej, która umożliwia ożywienie sztucznego człowieka. Medytacja nad *Sefer Jecira* służyć miała jedynie myślowemu muśnięciu kreatorskiej potęgi Stwórcy. Za sprawą nienawiści Rudolfa II do kleru, na zmianę prześladowano duchowych katolickich i rabinów. Historia tych prześladowań napisała współczesną wersję opowieści o Golemie, która – jako jeden z najbardziej żywotnych judaistycznych mitów mówiących przede wszystkim o pięknie intelektualnego stworzenia – z czasem zmienia się w opowieść o granicach i śmieszności działań Demiurga.

Modernistycznym artystom bliższe były prywatne formy demiurgii niż wiara w wielkie historie. Schulz zestawiał własną myśl o wyjątkowych dla tożsamości opowieściach mitologicznych z artystyczną jej realizacją w twórczości Tomasza Manna, i tak pisał do Witkacego: „(...) starałem się w skromniejszej mej skali odnaleźć własną historię, własny mityczny rodowód” (Schulz 2002: 103). Schulz, sygnalizując w ten sposób także własną strategię postępowania artystycznego, którą nazywać będą konsekwentnie „projektem”, ze względu na nieśmiałość, subtelność poczynił twórcy we własnej sprawie (Schulz 2002: 115, a także specyfikę wytworzonego przezeń świata, który cechują: fragmentaryczność i potencjalność. Publicznie pisał do Witkacego jednak głównie o zdystansowaniu wobec języków nowoczesności, nieautentycznej kultury oraz ojców, których – być może – nie trzeba zabijać, ale należy ich zapomnieć, by tworzyć sztukę ciemną, chłodną, sztukę, która „operuje w głębi przedmoralnej” (Schulz 2002: 102).

W czasach, gdy zwątpiono w możliwość czystej, pierwotnej kreacji, zaczęto zastanawiać się nad dostępnymi metodami re-kreacji, powtórnego stworzenia, które miały przywrócić wiarę w twórczość dotyczącą elementarnych sensów. Kontynuując krytykę działań Franciszka Józefa, w opowiadaniu *Wiosna* formułuje założenie:

Jeżeli ten autorytatywny starzec rzucał całą swą powagę na szalę tej prawdy – nie było rady, trzeba było zrezygnować z urojeń duszy, z żarliwych jej antycypacji – zaaranżować się, jak się da, w tym jedynie możliwym świecie, bez złudzeń i bez romantyki – i zapomnieć (Schulz 1998: 156).

Zbiurokratyzowana i skrajnie nietwórcza rzeczywistość zmuszała do „przeprogramowania” schematu działań jednostki nastawionej na ochronę indywidualizmu. Jedną z propozycji obrony siebie brzmiała: zapomnieć. Jednak „(...) cóż znaczy zapomnieć?” (Schulz 1998: 172). Na czym polegał i czemu służył, według Schulza, mechanizm anamnezy?

(...) regresja na całej linii, cofanie się w głąb, powrotna droga do korzeni. Tak rozgałęziały się w głębi anamneza, wzdrygając się od podziemnych dreszczów, które nas przebiegają, roimy podskórnie na całej majaczącej powierzchni (Schulz 1998: 169).

Platońską myśl o przypominaniu sobie raz już poznanego interpretuje Schulz jako zagłębianie się w świat własnej podświadomości. W dialogu *Timaios* Sokrates zarzuca Solonowi i współczesnym mu ludom plagę niepamięci i ignorancji,

³ Na przykład w *Sode razaja*.

zapewniających nowoczesnych o niezwykłości i niepowtarzalności ich czasów (Platon 1999). *Fedon* skupia się natomiast na wy tłumaczeniu procesu przypominania sobie treści z preegzystencjalnego okresu naszego życia.

Jeżeli więc, uważam, dostawszy ją przed urodzeniem, zapomnieliśmy ją przychodząc na świat, a potem, posługując się zmysłami, na powrót tamte wiadomości odzyskujemy, któreśmy przedtem posiadali, to czyż to, co nazywamy uczeniem się, nie jest odzyskiwaniem naszej własnej wiedzy? Jeżeli to nazwiemy przypominaniem sobie, to chyba słusznie nazwiemy (Platon 1999 75D)

W dialogu nie rozstrzyga się znaczenia tych treści dla rozwoju duchowego i intelektualnego człowieka. Schulz, w przeciwieństwie do Platona, dokonuje oceny „tamtych wiadomości”, kładąc szczególny nacisk na potrzebę przypomnienia ich sobie. Podobnie Meyrink, fabułę *Golema* buduje na „wędrówce ducha” Atanazego Pernata, który doświadcza dziwności istnienia właśnie przez fakt nieznamości własnego pochodzenia, a dokładniej przez amnezję, która dotyka go na skutek przebycia ciężkiej choroby.

Sprężyny moich czynów i myśli spoczywają w innym zapomnianym bycie. Pojąłem, że nigdy ich nie poznam: jestem ściętą rośliną, gałązką powstałą z obcego korzenia. gdyby mi się udało przemóc wejście do tej zamkniętej izby, czy nie wpadłbym wtenczas w ręce upiórów, które tam wpędzono? (Meyrink 2014: 67).

Meyrink odwołuje się do mitu o Golemie, mówiąc, że należy zapomnieć, by do wiedzieć się, kim się jest. Historię Golema opowiedział Talmud babiloński z końca średniowiecza. O idei Golema traktuje jednak już *Księga stworzenia* z III wieku, która opowiada o mocy boskiego stworzenia przez słowo i pismo. Najbliższą Meyrinkowi wersją tej historii jest szesnastowieczna legenda o rabinie ożywiającym sztucznego człowieka ulepionego z gliny. Powołanie do życia odbywa się za pomocą zaklęcia-kartki włożonej do ust figurki, która zaczyna rosnać, i staje się posłuszna poleceniom swojego pana, pracuje i chroni społeczność żydowską przed prześladowaniem. Buntuje się jednak przeciw swemu twórcy i musi zostać unieszkodliwiona. Metafora kukły, pałuby, manekina czy figury woskowej (Schulz 1998: 83), niezwykle popularna w literaturze modernizmu, wzbudzić miała przerażenie nowym, pozabawionym uczuć, coraz bardziej technicyzującym się człowiekiem. U Meyrinka nieczułych, nowoczesnych ludzi zastępuje Golem. Bohaterowie ukrywający się w getcie lub przebywający w szynkach i gospodach uosabiają wszystkie cechy osadzonej w tradycji mistycznej społeczności żydowskiej. Golem straszy, pojawiając się raz na trzydzieści lat w Pradze. Utożsamia się z treścią psychiczną napotykanym jednostek niepewnych swej duchowości, przejmuje ich postać i zabiera w wędrówkę ku samopoznaniu. Tak trafia na Atanazego Pernata i jego „czystą kartę”. Podziemny praski labirynt to idealne miejsce na rozpoczęcie podróży w głąb własnej podświadomości. A także na uniknięcie widoku znienawidzonego miasta.

Meyrink nienawidzi Pragi. Wyjeżdża z niej na zawsze po utracie wiarygodności założonego przez siebie banku, po tym, gdy spotyka się z oporem ze strony biurokracji, doprowadzającej do oskarżenia go o malwersacje finansowe. Meyrink żywi też niechęć do ustroju, któremu obce jest dociekanie prawdy, a bliskie – postępowanie

administracyjne. Trafia do więzienia i nie odzyskuje już utraconej pozycji. Podróżuje po Europie, przenosi się do Wiednia, nawiązuje współpracę z monachijskim pismem „Simplicissimus”, dla którego tłumaczy i pisze opowiadania. Obraca się w kręgu artystów, poznaje wielu literatów i plastyków: Stefana Zweiga, Maksa Broda, Maksa Klingera oraz Alfreda Kubina, z którym chce pracować nad ilustracjami do *Golema*. Prace nad powieścią jednak się przedłużają. Meyrink, doświadczony nowelista, lecz nie powieściopisarz, ma problemy z konstrukcją utworu zawierającym zbyt wiele wątków i postaci. Kubin decyduje się więc na wykorzystanie gotowych już ilustracji w swoim dziele – *Po tamtej stronie*. Golema ostatecznie ilustruje praski artysta Hugo Steiner-Prag.

Mistrz Pernat rozpoczyna swoją drogę do samopoznania od tajemniczego spotkania, w wyniku którego wchodzi w posiadanie *Księgi Ibbur*. Jako specjalista ma zająć się naprawą inicjału w księdze, inicjału znaczącego – „J” to przecież pierwsza litera imienia Boga. Losy bohatera zostają zatem od początku naznaczone koniecznością odniesienia się do bóstwa. Proces autokreacji, zainicjowany przez obronny mechanizm pamięci, amnezję, nie może zostać uznany za proces w pełni autonomiczny. Kolejnym systemem znaków, do których odnieść ma się ucząca się siebie jaźń bohatera, jest symbolika kart tarota⁴ – Atanazy odnajduje, według interpretatorów tarota, kartę z wizerunkiem Głupca, utożsamianą ponownie z pierwszą, tym razem jednak pierwszą literą alfabetu hebrajskiego, literą *alef*. Karta ta oznaczać ma powtórne narodzony Pernata jako jednostki. Inna koncepcja, mówiąca o znalezisku tego duchowego wędrowca, wskazuje raczej na kartę Maga, wiązaną z poszukiwaniem samoświadomości. Atanazy, odnajdując kartę, symbolicznie rozpocząłby zatem pracę nad sobą. Bohater trafia też na kartę z wizerunkiem Wisielca, zwiastującą niechybną śmierć, lecz także dualizm ducha jednostki, pouczanej o konieczności odnalezienia harmonii.

Atanazy czyta podsuwane mu znaki, potrzebuje jednak przewodnika po ich świecie. Spotyka mędrca Hillela Szemachaja, który odznacza się dogłębną znajomością Talmudu i kabały. Opowiada mu o nagrodzie czekającej na badacza, czytelnika znaków, podsuwanych mu przez świat uznany za księgę. Nagrodą tą jest indywidualizacja ducha, doskonała jaźń i samoświadomość, zapewniająca ochronę w nowoczesnym świecie. Na pewnym etapie duchowej edukacji Atanazego, Hillel, jako obrońca mistycznej tradycji judaizmu, musi podjąć dyskusję o sensie uczestniczenia przez Pernata w „misterium księgi”:

Czy pan myśli, że nasze żydowskie pisma są tylko dla jakiegoś widzimisię pisane wyłącznie spółgłoskami? Każdy wyszukuje sobie skryte samogłoski, które zawierają tylko dla niego jednego określoną myśl, żywe słowo nie powinno zamieniać się w martwy dogmat (Meyrink 2014: 140–141).

Hillel pragnie zapewnić swego ucznia o ożywczej roli odczytywania i odnawiania sensów zawartych w Piśmie. Zwątpienie dopadające neofitę Atanazego jest zapowiedzią zwątpienia epoki, zwątpienia, którego rzecznikiem jest Schulz. Czyż dla autora *Traktatu o manekinach* „martwym dogmatem” nie jest właśnie każdy

⁴ U Schulza pojawia się np. „horoskop wiosenny” (zob. Schulz 1998: 143).

z języków prowincji, mających ambicję mówienia o rzeczywistości? Schulz nie wierzy w egzegezę sensów zawartych w nowej Księdze Stworzenia. Egzegeza, która nie proponuje indywidualnego punktu widzenia modernizacji, nie uchroni – według Schulza – jednostki przed okrucieństwem świata, totalitaryzmem i zbliżającą się katastrofą II wojny światowej. Tak jak Kafka, Schulz nie widzi ocalenia w nowych językach opowiadających nowoczesność, nie widzi go także w judaizmie i języku religii.

Prozę Schulza interpretuje się niekiedy przez naukę Izaaka Lurii⁵ i jego koncepcję procesu *tikkun* – konieczności odnalezienia i połączenia w całość odłamków rozbitych naczyń, by mogły powrócić na swoje, wyznaczone przez Boga miejsce. Naprawa świata to zasadnicze znaczenie modlitwy *Aleinu*, którą odmawia się dla zaznaczenia trzech części dnia. „Tikkun olam”, słowa wypowiedziane przez wiernego odnoszą się do mistycznego celu społeczności żydowskiej, jakim jest doskonalenie świata przez Królestwo Wszchemogącego. Misja, której podejmują się Żydzi, zaczyna jednak, wraz z jej wykonawcami, laicyzować się w XIX wieku, w wieku XX skupiając się raczej na potrzebie naprawy świata w oparciu o postępujące zmiany w ruchach społecznych i politycznych. W ten sposób do grona najbardziej zaangażowanych komunistów, socjalistów, ekonomistów i polityków zaczynają należeć Żydzi, którzy oddalają się od pierwotnego programu swojej misji, służącej przecież przede wszystkim rozwojowi ducha i moralności w Imię Boże.

Schulz opowieść o kreacji i o sztuce spowija w metaforę demiurgii. Interesuje go wielka siła twórcza, dzięki której każde przedsięwzięcie niezwłocznie i w niesamowity sposób może zostać zrealizowane *ex nihilo*. Fascynuje się natychmiastową możliwością, nieskończoną potencją, będącą udziałem nieznanymi i zdystansowanymi wobec świata mocy kreatorskich. Schulzowską demiurgię wywodzić należy z kilku źródeł. Autor bez wątplenia nawiązuje do platońskiej tradycji mówienia o kreacji. Według Platona świat wykonany na wzór idei jest dziełem rzemieślnika-robotnika (z gr. *demiurgos*). Stwórca kreując, pilnuje porządku kreacji – o powstaniu świata decyduje konieczność (z gr. *ananke*), powstanie ludzi możliwie jest dopiero po powołaniu istot nieśmiertelnych, bogów. Nieśmiertelni zaś powstają z konieczności zachowaniu porządku w drabinie bytów (Platon 1999: 690–691). Demiurgię Schulza wywodził Jerzy Jarzębski właśnie od Platona, pisząc o „Bogu” i „kreatorze” (Jarzębski 1984: 215, 37). Jarzębski, jako autor wstępu do edycji prozy Schulza w serii Biblioteki Narodowej, miał i ma ogromny wpływ na takie rozumienie terminu (Kalin 2003: 301). Przypisy tego wydania tłumaczą „demiurgię” poprzez wybrany przez czytelnika sposób interpretacji całego *Traktatu o manekinach*. Na „sposób interpretacji” rozważań o materii zawartych w *Traktacie...* wpłynąć powinien z pewnością słownik Schulzowskiej koncepcji. Ojciec nazywany jest przecież „herezjarchą”, jego doktryna zaś „kacerską” (Schulz 1998: 34). Zasadnym wydaje się nawiązanie do herezji gnostyckiej. Najpierw odniósł się do niej, na marginesie swych rozważań, Artur Sandauer (1974: 292), później tezę o gnostyckim wymiarze demiurgii Ojca rozwinął Arkadiusz Kalin (2003: 299–316). Gnoza, jako pogląd filozoficzno-religijny stała się największą herezją w historii judaizmu i chrześcijaństwa.

⁵ Mistyczne interpretacje prozy Schulza ze szkoły Władysława Panasa pomijają, niestety, historiozoficzną refleksję autora *Traktatu o manekinach* (zob. Panas 1997).

Opowiadała o stworzeniu świata w sposób bluźnierczo dualistyczny. Podważała (ustami Ptolemeusza) autentyczność Starego Testamentu i opisanego w nim Boga. Zarzucała mu demiurgię, nieudolność kreacyjną, podważała akt kreacji i widziała w nim boga okrucieństwa, boga nowo rozpoznanego, nie-boga. Prawdziwego boga szukała poza sferą nazywania. Szukała boga idei, nie materii. „Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia” (Schulz 1998: 38).

W gnozie formowanie materii zależy od archontów – stwórców świata. To oni przejmują rolę Starotestamentowego Boga, pilnując stworzenia istot żywych. Materia była przecież „(...) najbierniejszą i najbezbronnejszą istotą w kosmosie. (...) Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązywania” (Schulz 1998: 38).

Czy właśnie dlatego gnostycka opowieść o stworzeniu potrzebowała idei demiurgii? Dlaczego potrzebowała sugestii siły, która weźmie się za „ugniatanie” tego, co uległe? Takie „zadanie” nie odpowiada jednak gnostyckiej zasadzie otwartości na poznanie, gdyż gnostycyzm

(...) w przeciwieństwie do szybko kostniejących w dogmatyzmie, „totalitarnych” i monopolistycznych form „chrześcijaństwa” (chrześcijaństwo żydowskie, greckie i rzymskie), także w swej wersji chrześcijańskiej pozostał wierny duchowi objawienia, a nie zdegenerował się w literę, i zachował charakter pluralistyczny, wolnościowy i tolerancyjny (Prokopiuk 2000: 28).

Gnostyckie poznanie ze względu na jego dostępność odbywa się nie tylko dzięki boskiej inicjatywie i objawieniu, możliwe do osiągnięcia jest też na drodze ćwiczeń duchowych. Pozwala na podtrzymywanie duchowego indywidualizmu i więzi ze światem ducha, chroniąc przed rozprzęgnięciem się, zbytnim zanurzeniem się w świecie niestałej materii. Prowadzi ku zbawieniu, a jego istotą jest bunt i niezgoda na zło (gnostycyzm nieustannie pyta: *Unde malum?*), niedoskonałość. *Gnosis* szczególnie jednak akceptuje rolę ludzi światłych, uzdolnionych, którzy dostąpią „ekskluzywnego” rodzaju poznania, opowiadanego ciemnym, migotliwym językiem mitu, docierającym do głębi doświadczenia wewnętrznego. Gnostycyzm typu irańskiego (typologia Hansa Jonasa [1958]), najbardziej wyeksploatowany w doktrynie Maniego, do którego często redukuje się gnozę, opowiada mit stworzenia świata jako walkę dobrego Boga i złego Demiurga. To mit skrajnie dualistyczny, mówiący o boju, o ponownym rozdzieleniu od siebie Światłości i Ciemności. Warto dodać, że istnieje też gnostycyzm syryjsko-egipski, monistyczny, którego kontynuacją jest chrześcijański walentynianizm.

Czy gnoza staje się u Schulza filozofią pierwszą? Czy pozwala na stworzenie spójnego obrazu świata? Wręcz przeciwnie. Demiurg Schulza jest na usługach fragmentu i świadomej własnego elitaryzmu, własnej marginalności, indywidualności.

Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmujemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę (Schulz 1998: 37).

Strategia autokreacji Schulza wskazuje jednak na to, że autor nie chciał pozostać bałwochwalcą marginesu. Obecność pisarza w polskim świecie literackim nie była tylko chwilowa. Po wydaniu pierwszego tomu opowiadań ich autor znalazł się w punkcie, w którym jego dotychczasowa, marginesowa twórczość, wystawiona została na widok publiczny oraz komentarze innych literatów. O tym, zdawać by się mogło, marzy każdy pisarz, żeby być komentowanym! Schulz sam przecież pisał: „Potrzebny mi jest towarzysz” Schulz 2002: 48). Cenił sobie (także ze względu na aspekt bezpieczeństwa) relację partnerską, czułą, pełną zrozumienia dla jego wrażliwości twórczej oraz dla języka jego opowieści. Sam, jako „najczulszy” z czytelników (Bartosik 2000), najbardziej obawiał się „zagarnięcia” przez język innych. Nie ustawał w próbach ochrony⁶ siebie, ochrony swojego pisarstwa. Zagadnienie to rozważał w korespondencji (najczęściej przeznaczonej do publikacji) z wielkimi świata literackiego. Do najważniejszych jego rozmówców należeli przecież Witkacy i Gombrowicz (Bolecki 1994), z którymi spierał się o znaczenie prywatności, marginalności w twórczości artystycznej. Partnerów do rozmowy, partnerów kongenialnych (Ficowski 1994–1995) dobierał dokładnie i z precyzją. Schulz pełen był „małych, kobiecych projektów” (Bocheński 2005: 141–150), pomysłów określających rozwój jego pisarstwa. Jego plany domagały się wypełnienia, pomysły prędkiego urzeczywistnienia.

„Demiurgos był w posiadaniu ważnych i ciekawych recept twórczych” (Bocheński 2005: 36). Nie tworzył zatem z niczego, posługiwał się „receptami”: zasłyszczanymi językami nowoczesności, nauki i władzy. Choć – jak okazało się – recepty były całkowicie legalne, moralne, zgodne z oficjalnymi zasadami kreacji. Schulz wykorzystywał raczej „metody illegalne, cały bezmiar metod heretyckich i występnych” (Bocheński 2005: 36), które odpowiadały jego filozofii twórczości niezależnej od dyskursu władzy. To właśnie „dzięki nim stworzył on mnogość rodzajów, odnawiających się własną siłą” (Bocheński 2005: 36). Prywatna rebelia Schulza nie separowała pisarza od świata płatnych urlopów, pobyków sanatoryjnych, laurów i tytułów. Schulz, niejednokrotnie rozżalony z powodu niepowodzeń przedsięwzięć życiowych, skarżył się przyjacielowi: „Fakty i czyny mają wymowę silniejszą niż intencje, i intencje, którym brak poparcia faktów, nie zasługują na wiarę” (Schulz 1998: 115).

Zakończenie

Demiurg Rotha, Meyrinka i Schulza to metafora kreacji odchodzącego świata. Wymienieni twórcy rozpoznają agonię wielkiej kultury. Inspiruje ich stan rozkładu. Opisują Stwórcę przez jego stworzenie: nieudolne kopie przestarzałych lub nowoczesnych idei. Władca nie panuje nad jednym z najważniejszych aspektów kreacji: nad czasem. Manipulacje czasem, jego dowolne cofanie lub restytucja okazują się iluzją na miarę mitu – są możliwe jedynie w rzeczywistości mitycznej. Pomimo

⁶ To, jak „Schulz subtelnie i konsekwentnie bronił suwerenności swych tekstów i odrębności własnych refleksji na temat pisania (...)”, o znaczeniu tych działań rozważał Tomasz Bocheński (zob. Bocheński 2005: 141–150).

zabiegów mających powstrzymać napływ procesów modernizacyjnych, nowoczesność wygrywa w starciu z utopią i wdziera się niezauważona wszędzie tam, gdzie postuluje się regres. Następuje wtedy upadek świata stylizowanego na mit i triumf nowoczesności. Pisarze, którzy wierzą w możliwość ucieczki przed nowoczesnością, w ocalenie własnej indywidualności są świadomi obwarowań, które dotyczą ich działań – zgadzają się na ucieczkę w prywatność, w wytwarzanie własnej mitologii i przelanie jej na papier.

Bibliografia

- Bartosik M. 2000. Bruno Schulz jako krytyk. Kraków.
- Bielik-Robson A. 2013. Życie na marginesach. Drobny aneks do kwestii „Bruno Schulz a kabała chasydzka”. W *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*. P. Próchniak (red.). Kraków.
- Bocheński T. 2004. Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste. Kraków.
- Bolecki W. 1982. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Wrocław
- Bolecki W. 1994. „Witkacy–Schulz, Schulz–Witkacy (Wariacje interpretacyjne)”. *Pamiętnik Literacki* nr 85(1). 82–101.
- Bolecki W., Jarzębski J., Rosiek S. (red.). 2003. Słownik schulzowski. Gdańsk.
- Brodzka A. (red.). 1992. Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław.
- Ficowski J. 2002. Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia. Sejny.
- Ficowski J. 1991. W poszukiwaniu partnera kongenialnego. W *Czytanie Schulza Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992 roku*. J. Jarzębski (red.). Kraków. 176–181.
- Freud Z. 1998. Kultura jako źródło cierpień. W *Pisma społeczne*. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke (przeł.). Warszawa. 165–227.
- Freud Z. 2009. Żaloba i melancholia. W *Psychologia nieświadomości*. 147–159.
- Jarzębski J. 1984. Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza. W *Powieść jako autokreacja*. Kraków. 170–226.
- Jarzębski J. (red.). 1991. Czytanie Schulza Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992 roku. Kraków.
- Jarzębski J. 1998. Wstęp. W B. Schulz. *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław. 5–130.
- Jonas H. 1958. *The Gnostic Religion*. Boston.
- Kafka F. 1993. *Dzienniki 1910–1923. Część pierwsza*. J. Werter (przeł.). Londyn.
- Kalin A. 2003. „Księga heretycka” – Schulzowski model kultury literackiej. W *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. W. Panas, M. Kitowska-Łysiak (red.). Lublin. 411–429.
- Kitowska-Łysiak M. (red.). 1994. Bruno Schulz in memoriam 1892–1942. Lublin.
- Kubin A. 2008. *Po tamtej stronie*. A.M. Linke (przeł.). Kraków.
- Kurowicki J. 1994. Normalność jako sen idioty. Wykłady o kulturowych i filozoficznych kontekstach literatury współczesnej. Zielona Góra.

- Magris C. 2016. Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny. W *O demokracji, pamięci i Europie Środkowej*. J. Ugniewska (przeł.). Kraków. 5–29.
- Markowski M.P. 2007. Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy. Kraków.
- Meyrink G. 2014. Golem. A. Lange (przeł.). Czerwonak.
- Myszor W. (oprac.) 2008. Biblioteka z Nag Hammadi. Kodeksy I i II. W. Myszor (przeł.). Katowice.
- Panas W. 2001. Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkadziesiątu rysunkach Brunona Schulza. Lublin.
- Panas W. 1976. „Zstąpienie w esencjonalność». O kształtach słowa w prozie Brunona Schulza”. *Studia o prozie Brunona Schulza. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach* nr 115. 75–90.
- Panas W., Kitowska-Łysiak M. (red.). 2003. W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci. Lublin.
- Platon 1999. Dialogi, t. II. W. Witwicki (przeł.). Kęty.
- Prokopiuk J. 2000. „Hymn o Perle”. W *Światle gnozy. W Ścieżki wtajemniczenia. Gnosis aeterna*. Warszawa. 128–135.
- Roth J. 1995. Marsz Radetzky’ego. W. Kragen (przeł.). Kraków.
- Sandauer A. 1974. Bóg, Szatan, Mesjasz i...? Kraków.
- Sandauer A. 1981. Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu). W *Zebrane pisma krytyczne*. Warszawa t. I. 557–580.
- Schulz B. 2002. Księga listów. J. Ficowski (oprac.). Gdańsk.
- Schulz B. 1998. Opowiadania Wybór esejów i listów. J. Jarzębski (oprac.). Wrocław.
- Wittlin J. 2000. Orfeusz w piekle XX wieku. Kraków.
- Wyskiel W. 1980. Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza. Kraków.

Streszczenie

Artykuł omawia koncepcje kreatywne pisarzy wywodzących się habsburskiego kręgu kulturowego. Bruno Schulz, Joseph Roth i Gustav Meyrink tworzyli w czasach końca wielkiej formacji kulturowej, która pozostawiła własny mit oparty na nostalgii za odchodzącym w niepamięć światem. Schulz, Roth i Meyrink pisali o kulturze, która zauważa własną kreatywną niewydolność, kulturze doświadczającej kryzysu cywilizacji, niemogącej więcej petryfikować i porządkować wkraczającej modernizacji. W artykule odnoszę się do popularnej u progu I wojny światowej idei demiurgii będącej, według analizowanych przeze mnie twórców, jedną z możliwych wzorów kreatywnych.

Designers of myths – creations by Schulz, Roth and Meyrink

Abstract

The article discusses the ideas of creation coined by authors descended from the same, Austro-Hungarian cultural field, by: Bruno Schulz, Joseph Roth and Gustav Meyrink. Austro-Hungarian Monarchy created its own mythology based on nostalgia for the World, which was consigning to the dark recesses of history. The authors, conscious of inefficiency of contemporary culture, used the idea of Demiurge to show one of possible creating ideas.

Słowa kluczowe: Bruno Schulz, Demiurg, demiurgia, edukacja, egzegeza, gnoza, gnostycyzm, kreacja, kultura habsburska, monarchia austro-węgierska, modernizacja, mit

Keywords: Austro-Hungarian Empire, Bruno Schulz, creation, crisis Demiurge, education, exegesis, gnosis, culture, Modernity, myth

Monika Szyszka vel Syska – doktorantka w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego.