

EKATERINA NIKITINA
Uniwersytet Śląski
Katowice

„Cierpiąca pałuba”, czyli rozważania Brunona Schulza i Heinricha Kleista o materii

Dary bogów pojawiają się w świecie śmiertelników w formie zagadki, którą należy pojąć. Tak się stało, ponieważ nasze światy są oddzielone. Starożytni przytaczają na to różne świadectwa, w tym odmiennosc boskiego i ludzkich języków. Człowiek musi interpretować otrzymane przez wyższe siły skarby i symbole. Od interpretacji, która może charakteryzować się błędami albo wielością wariantów, zależy istnienie człowieka.

Pandora otwierała puszkę dwukrotnie. Kiedy robiła to po raz pierwszy, naczynie opuściły biedy, choroby i nieszczęścia. Rozprzestrzeniły się one po ziemi i wyprzedziły człowieka, „zapomnianego” przez bogów stwora. Po raz drugi Pandora otworzyła puszkę, żeby wypuścić w świat *elpis*, który został na dnie pojemnika. W tłumaczeniu z greckiego *elpis* ma kilka przeciwstawnych znaczeń: 1. ‘nadzieja’, 2. ‘strach, obawa’ (Stiegler 1998, 16). Owe konotacje jednego pojęcia składają się we wspólne zjawisko, które symbolizuje narodziny nadziei powstającej z ludzkiej obawy przed zagładą. Również *elpis* okazuje się fenomenem, który wskazuje na silną więź pomiędzy strachem i nadzieją, na ich wzajemną przyczynowość, wzajemne przenikanie: strach niespełnienia się nadziei, obawa utraty nadziei itd. Puszka Pandory symbolizuje wejście do nowego świata, oznacza powstanie obszaru ludzkiego zwanego *elpis*. Nie bez powodu Hezjod łączy koniec złotego wieku z pojawieniem się pierwszej kobiety, Pandory. Po jej nadejściu, zdaniem poety, ludzie zostali śmiertelnymi, czyli u s w i a d o m i l i sobie, że podlegają zasadzie narodzin i śmierci.

Pandora była piękną istotą stworzoną po to, aby oszukać „myślącego wstecz” Epimeteusza. „Myślący wstecz” nie posiada umiejętności przewi-

dywania. Postać tytana jest tworem, który żyje jakby zawsze w przeszłości, charakteryzującej się trybem dokonanym, nie jest on ożywiony, ponieważ ciągle wpatruje się w mijanie i pominięcie. Tylko łącząc się z Pandorą, która niesie w swojej puszczy śmierć i nadzieję, Epimeteusz, symbol zastygłego w przeszłości i symbol mroku człowieka, zostaje ożywiony, jego dusza wypełnia się cierpieniem i przez to doznaje życia.

W filozoficznej koncepcji Józefa Tischnera nadzieja zajmuje ważne miejsce. Jest ona oczekiwaniem pobudzonym niepewnością, światłem rozpraszającym ciemność. Nadzieja unicestwia uprzednie udręki za pomocą pokoju: „Nadzieja jest odpowiedzią na coś, co leży głębiej, co jest związane z podstawową sytuacją człowieka w bycie. Sytuację tę oddaje adekwatnie słowo: tragiczność. U źródeł nadziei rozpościera się doznanie tragiczności” (Tischner 1994, 298).

Dla *elpis* – jako obszaru ludzkiego – tragiczność i związane z nią cierpienie okazuje się cechą kluczową. Ze starożytnego mitu wynika, że człowiek zawsze potrzebuje jakiegoś dodatku, by być – czy jest to ogień i wiedza techniczna, czy *elpis* – który kontynuuje szereg otrzymanych „protez” zapewniających istnienie rodzaju ludzkiego. Kategoria nadziei charakteryzuje się ambiwalencją, jest pojmowana przez mnie jako ludzka działalność skierowana na wydobywanie rzeczy z istnienia potencjalnego i nadawanie im formy osadzonej w obszarze *elpis*, przez takie czynności człowiek usiłuje podtrzymać swoje życie. Istota ludzka dąży do uwolnienia się od chaosu nieistnienia, utraty formy i zanurza własne bycie w obrębie *elpis*. Nadzieja kieruje ludzki wzrok w przód, pozwala człowiekowi widzieć rzeczy w ich istnieniu potencjalnym, pozwala przymierzać i nadawać materii odpowiednie formy, w ten sposób rozprzestrzeniając prawa *elpis* na inne rzeczy, które, nabierając kształtu, zostają własnością tego ludzkiego terenu. Czy oznacza to, że materia posiadająca formę wymyśloną przez człowieka również cierpi?

W prozie polskiego modernisty, Brunona Schulza, materia jest żywa. Jest substancją, z której można stworzyć zarówno człowieka, jak i cierpiącą pałubę. Mimo że człowiek, podobnie jak wszelka rzecz w świecie, reprezentuje formę nadaną przez twórcę, położenie materii w obszarze *elpis* nie jest równoważne statusowi, jaki posiada istota ludzka. W ludzkim obszarze status materii jest niższy, ponieważ stanowi ona „teren wyjęty spod prawa, otwarty dla wszelkiego rodzaju szarlatanerii i dyletantyzmów, domenę wszelkich nadużyć i wątpliwych manipulacji demiurgicznych” (Schulz 2013, 84). Tak więc materia zawłaszczona przez *elpis* nie ma praw, jednak jej cierpienie jest innego wymiaru, nie-ludzkiego: krzesła, pudła, pałuby, stoły, manekiny cierpią, ponieważ posiadają narzuconą formę.

Jedną z ważniejszych cech Schulzowskiego postrzegania materii jest ruch. Ruchliwość substancji twórczej, różnorodność jej konstrukcji i form potencjalnych łączy świat w jeden system zmiennych kształtów. W Schulzowskiej wizji świata materia nigdy nie jest martwa, otacza ją tylko pozorna martwota, spod peleryny której przemawia milczące cierpienie. Układ ludzkiego istnienia przeciwstawia się przepisom bytującym w obszarze czystego metalu, drewna czy kości — substancji poddanych manipulacjom z kształtem i bezkształtnością. Z kolei ludzkie istnienie otacza *elpis*, w taki sposób wskazując jego granice i zarazem definiując jego formę. Także człowiek boi się to zgubić, podobnie jak lęka się stracić ciało, czyli kształt, który zapewnia mu istnienie fizyczne. Oprócz tego, jak twierdzi Jose Ortega y Gasset, człowiek boi się niespełnienia programu własnego istnienia, ponieważ jest on tylko programem, który musi z samego siebie uczynić człowieka: „Człowiek jest więc przede wszystkim czymś, co nie posiada cielesnej ani duchowej realności: jest czystym programem, a zatem tym, czym nie jest jeszcze, ku czemu dąży” (Ortega y Gasset 1982, 268). Milczące cierpienie materii polega natomiast na odczuciu swoistej „nudy” wyrażającej się w „skostniałych formach bytu, które przestały być zajmujące” (Schulz 2013, 85). Materia nie boi się „zabójstwa formy”, lecz przeraża ją zastygłe istnienie.

Niemiecki romantyk, Heinrich von Kleist, autor eseju *O teatrze marionetek*, na początku XIX wieku przedstawiał podobny pogląd. Podobnie jak Schulz, Kleist upatrywał śmierci w ograniczeniu formy, w jej konkretnym zdefiniowaniu. Dla niemieckiego pisarza zabójstwo formy nie jest grzechem, jest tylko zmianą paradygmatu istnienia rzeczy. Jako prawdziwy przedstawiciel romantyzmu Kleist przekładał własną filozofię nad rzeczywistość.

Ważnym pojęciem światopoglądu Kleista była kategoria wdzięku, nieświadomego ruchu. W poetyckim świecie autora staje się ona punktem łączenia wszelkiej materii, która stanowi teren wyższego, nadludzkiego istnienia. Otrzymując kształt nadany przez człowieka, materia nie traci tkwiącej w niej transcendencji, nie poddaje się *elpis*. Kleist wpatruje się w drewnianą lalkę będącą wytworem ludzkiej woli, dzięki której otrzymuje kształt, i mimo to widzi nadmierną, boską wyższość kukielki nad jednostką ludzką: „w (...) mechanicznym manekinie może być więcej wdzięku niż w konstrukcji ciała ludzkiego (...) człowiek nie ma żadnej możliwości choćby tylko dorównania w tej mierze manekinowi. Tylko jakiś bóg mógłby się na tym polu zmierzyć z materia” (Kleist 2000, 345).

Zdaniem poety marionetka ma przewagę nad ludźmi, ponieważ nigdy się nie wdzięczy, czyli nigdy nie wykazuje nienaturalności i fałszywych ruchów.

Z kolei człowiek wdzięczy się i jego zachowanie jest spowodowane przez świadomość. Świadomość, otrzymana wskutek zjedzenia owocu z drzewa poznania dobra i zła – twierdzi Kleist – zawiera w sobie coś występnego, co niszczy naturalną elegancję mimiki i gestu, wprowadzając sztuczność i fałsz. Dzięki temu wokół człowieka pojawia się aureola obserwacji, która jest wyrazem tego, że żyjemy w granicach wyznaczonych przez reguły społeczne.

Społeczne umowności stanowią rząd kryteriów, dzięki którym orzeka się sądy na temat piękna i brzydoty, dobra i zła, świetnego tańca i widowiska na rynku, życia i śmierci. Już na samym początku *Teatru marionetek* Kleist rozważa to, że całe bycie ludzkie tkwi w samych umownościach, innymi słowy polega na byciu razem. Bycie razem okazuje się źródłem kryteriów społecznych, w których zostaje osadzony człowiek. Kleist za życia nie pokonał nacisku wymagań narzuconych przez społeczeństwo. Nikołaj Berkowski w monografii *Romantyzm w Niemczech* zauważa, że Kleist przez całe swoje życie walczył ze swoim przesądzonym losem. Tradycja rodzinna von Kleistów dyktowała młodemu romantykowi zajęcia w kancelarii albo służbę w armii, czego poeta w pewnym momencie się wyrzekł i dlatego cierpiał biedę, której się wstydził. Całe ludzkie życie podyktowane przez normy i nakaz dobrobytu społecznego autor traktatu *O teatrze marionetek* oceniał jako nienaturalność i wdzięczność się, uwolnienie się spod jarzma możliwe jest jedynie przez „rozbicie formy”. Nawet na progu własnego końca, estetycznego „wyrafinowanego aktu filozoficzno-literackiego” (Janion 2001, 165), poeta pozostaje wierny swoim poglądom. „Nawiedzony junkier”, popełniając samobójstwo, dokonuje transformacji własnego bycia w inną materię i przez śmierć opuszcza narzucone granice świadomej cielesności. W taki sposób życie i sztuka Kleista zostały ściśle powiązane w jeden gest estetyczno-filozoficzny:

Cielesny styl Kleista daleko przekroczył człowieka, i jest to naturalne, bowiem nie w samym indywidualnym człowieku tkwi centrum żywiołu jego opętania. Bohaterowie Kleista są pogrążeni w powszechne bycie fizyczne, które porusza się, posuwa się razem z nimi, jeżeli tylko nie ono same zarządza nimi. U Kleista ciało człowieka zostaje niby poszerzone w nieskończoność, każdy ruch powoduje falę bycia fizycznego, wprowadza ciało w zamieszanie i niepokój. Odzież, zbroja zostają niezbędną częścią istoty bohaterów (...) Plastyczny styl Kleista podobny jest do rzeźby barokowej, w której ciało staje się obrazem niewoli i męki (Берковский 1973, 431)¹.

¹ Oryg.: „Телесный стиль Клейста далеко перешагнул через человека, и это естественно, так как не в самом индивидуальном человеке центр одержавшей его

Schulzowskie postrzeżenie materialności zostało ściśle połączone z jego pojmowaniem twórczości jako takiej. Michał Paweł Markowski wyodrębnia kilka przeciwstawnych filozoficznych teorii zastosowanych przez polskiego pisarza do tłumaczenia własnego pojmowania twórczości. Nas będą interesowały dwie koncepcje: 1) twórczość to „przeprowadzenie świata z ciemności w blask” (Markowski 2007, 183); 2) to „wyzwolenie zachowanej w swym wzroście materii” (Markowski 2007, 189). Teoria twórczości jako działalności, która uwalnia świat od mroku, zostaje wyrażona w prozie pisarza przez motyw nudy, zatechłego, sennego istnienia, przejmującego stały kształt i tracącego oznaki żywotności. Człowiek w twórczości Schulza „zanurzony jest w wielkim żywiole nocy miejskiej (...), musi walczyć z rojeniami nocy, z tym, co przynosi mu sen” (Markowski 2007, 190). W prozie polskiego pisarza ludzkie istnienie jest ujmowane w kategoriach twórcy i twórczości. Kiedy człowiek przestaje tworzyć, jego życie zostaje zanurzone w mroku, a on sam okazuje się podobny do Epimeteusza, którego wzrok jest odwrócony wstecz. Jednak twórczość, mimo że przeprowadza świat z mroku w blask, niezmiennie wiąże się z cierpieniem materii, która – nabierając formy – milknie i „umiera”. Dlatego twórczość nigdy nie powinna się kończyć, człowiek musi uczestniczyć w tym nieustannym przepływie form i tworzyw, aby zapewnić własne życie i życie materialnej substancji. Reasumując, ludzka egzystencja nieodłącznie wiąże się ze wspomnianą wcześniej kategorią nadziei, która oświecla swoim blaskiem mrok, a jednocześnie zamyka krąg ludzkiego w *elpis*.

Na falach kuszącej materii otwiera się teren „wielkiej herezji”, gdzie każdy dyletant otrzymuje prawo do tworzenia: „Demiurgos nie posiadał monopolu na tworzenie – tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania” (Schulz 2013, 84). Nieuformowana materia stanowi teren istnienia potencjalnego, który „faluje od nieskończonych możliwości”, a poza tym okazuje się „najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie”, która „każdemu jest posłuszna” (Schulz

стихии. Герои Клейста погружены в сплошное физическое бытие, и оно движется, шевелится вместе с ними, если только не оно само управляет ими. Тело человека у Клейста как бы бесконечно расширяется, каждое его движение подымает за собой волны физического бытия, смущает и возмущает его. Одежда, вооружение становятся у Клейста неотъемлемой частью существа его героев (...) Пластический стиль Клейста — барочное ваение, где тело человеческое становится образом неволи и мучения”. Przekład z języka rosyjskiego – E.N.

2013, 84). Taki stan rzeczy, zdaniem poety, otwiera obszar nieskończonych dyletantyzmów, skutkiem których zostaje Wtórą Księga Rodzaju.

W *Traktacie o manekinach* Schulz zestawiał obszary ludzkiego i boskiego w relacji do ujmowania materialności i sposobu jej przetwarzania. Demiurgos, twórca pierwszej generacji stworzenia, „kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach” (Schulz 2013, 91). Świat przez niego stworzony posiada własne, odnawiające się siły, a na istotach konstruowanych przez Boga spoczywa tajemnica: „Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją [materię] niewidzialną, każe jej znikać pod grą życia” (Schulz 2013, 91).

W odróżnieniu od niedostępnych „recept twórczych” Demiurgosa, ludzkie „recepty” bazujące na „metodach illegalnych i występnych” pozbawiają materię żywiołowego ruchu, magii zmartwychwstania, kiedy żaden twór boski nie ginie daremnie i przeżywa wielokrotne metamorfozy wiecznego stawania się. Człowiek jest twórcą w niższej sferze, owoce jego „szarlatanerii” mieszczą się w obrębie wtórej generacji stworzenia. Samo słowo „wtóra”, które łączy się z semantycznym polem takich znaczeń, jak „drugorzędny”, mieści w sobie oddźwięk nietrwałości, naśladownictwa i plagiatorstwa. W Schulzowskiej narracji o twórcy drugiej generacji istot pojęcie dyletanta zajmuje jedno z kluczowych miejsc. Dyletant różni się od Demiurgosa swoim pospolitym gustem. Dyletanci to my: „dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniłość, lichota tandetność materiału (...) kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiąstą niezgrabność. Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ociężały wysiłek, jej bezwład, jej słodką niedźwiedziowość” (Schulz 2013, 92).

Dyletant, jak stwierdza Schulz, kocha materię jako taką i w jej taniłości i puszystej tandetności widzi mistyczną substancję, z której powstają jednak kalekie, nietrwałe istoty. Zawłaszczona przez *elpis* materia cierpi, zaś zdaniem Ojca, którego opowiadanie o stosunkach człowieka i substancji twórczej nierzadko kwitnie ambiwalentnymi sądami, materia cierpi niedługo, tylko chwilę w porównaniu z trwałością wyrafinowanych form Demiurgosa. Manifest twórcy Wtórej Księgi Rodzaju został wyrażony w następujących słowach: „nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione” (Schulz 2013, 90).

Takie podejście do spraw twórczych pozwala człowiekowi wykonywać niestabilne formy, które rozpadają się w ciągłym stawaniu się nowych materialnych kształtów. W *Manekinach* dominująca atmosfera gry materii, otacza-

jąca postaci Pauliny i Poldy, zostaje połączona z motywem karnawału. Schulz transformuje ten motyw w symbol wyzwolenia się jakiegokolwiek materii, utraty formy powołującej za sobą wszelkiego rodzaju metamorfozy. W atmosferze karnawału zostają zatarte granice między substancjami o różnej jakości. Tak „dziewczęta do szycia” transformują się w „maszyny do szycia”, przybierają kształty manekinów, marionetek komedii *dell'arte*. Nawet części, z których składają się ciała i suknie dziewcząt, rozpadają się na strzępy, kawałki, szmaty, organy ludzkiego ciała o osobnej, samodzielnej mentalności. W *Manekinach* pozostaje tylko wyzwolona forma, która rozbija się na wiele innych form.

Ojciec, pod którego postacią został ukryty artysta, w opowieści o materii stwierdza, że człowiek nie ma ambicji dorównywać w swojej sztuce Bogu, ponieważ jego głównym pragnieniem zostaje żądza demiurgii „we własnej, niższej sferze” (Schulz 2013, 90). Jednak głoszony postulat wydaje się sprzeczny, gdy aspiracja drugorzędneho twórcy sprowadza się do „chęci stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina” (Schulz 2013, 92). Ta część rozprawy o Wtórej Księdze Rodzaju jest najbardziej skomplikowana i niejasna, jakby wydostaje się z głębi podświadomości Ojca w nieprzetworzonej formie. Rzecz polega na tym, że trywialność ludzkiej, twórczej mocy uwydatnia się najbardziej, gdy usiłuje on stworzyć człowieka. W wyniku czego otrzymuje połowiczne istoty, manekiny zrobione wedle zasady „dla każdego gestu inny aktor” (Schulz 2013, 91). Jest to widoczne zwłaszcza, gdy dokonuje się próby porównania marionetki lub manekina z człowiekiem: błahość i niezdatność antropomorficznych wytworów, form bezczelnie wydartych z potencjalnego istnienia, staje się naczelną cechą ich bycia.

Część narracji Ojca o sztucznym człowieku nagle urywa się, upodobnia się do freudowskiej pomyłki, potajemnej idei wypowiedzianej nieumyślnie na głos. Jednak samo marzenie o sztucznym człowieku, o rozwikłaniu najbardziej skomplikowanej recepty Demiurgosa, uobecnia się jako swoista obsesja, na próżno tłumiony popęd, polegający na szaleństwie wydzierania z rąk Boga twórczej mocy.

Tekst Schulza o manekinach i materii wpisuje się w dawną tradycję opowiadania o sztucznym człowieku. Można powiedzieć, że w ciągu ostatnich trzech stuleci przez wielu autorów był i nadal jest pisany traktat, w którym ludzkość próbuje znaleźć i pojąć demiurgiczny przepis na człowieka. W literaturze światowej motywem przewodnim jest wciąż powracająca i transformująca się myśl o tym, że człowiek nie może tworzyć bezkarnie, buduje bo-

wiem formy niedoskonałe i kalekie. Jaskrawym przykładem tej idei służy opowieść Mary Shelley *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, w której monstrum powraca do swojego twórcy, aby zadać najważniejsze ontologiczne pytania o życiu i cierpieniu, miłosierdziu i o celu własnego istnienia. Monstrum Frankensteina można porównać do rzeczy, która dzięki tajemnym, magicznym zwrotom otrzymała głos i uzyskała zdolność mówienia. W opowieści Shelley rzecz, jako materia zawłaszczona przez *elpis*, zdołała wyznać człowiekowi swoje udręki, których Schulz domyśla się, wsłuchując się w niemowny głos materii:

Materia nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tragicznej powagi. Kto ośmiela się myśleć, że można igrać z materią, że kształtować ją można dla żartu, że żart nie wrasta w nią, nie wżera się natychmiast jak los, jak przeznaczenie? Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie będącej parodią? (Schulz 2013, 100).

Elpis kształtuje bycie człowieka, wskazuje formę jego istnienia oraz zawłaszcza przez ludzką działalność materię, która zostaje zmuszona do podporządkowania się regułom tego terenu. Jednak na wszystkich stworach istniejących w jego obszarze można dostrzec integralny znak Boga, wyższego twórcy, który wpisał wspólne przeznaczenie dla całego świata, składającego się ze wszystkich możliwych generacji stworzeń, czy to ludzkich, czy nie-ludzkich. Kleist w swoim eseju opisał ten integralny element łączenia się wszystkiego. Poeta znalazł go, studiując konstrukcję lalki i człowieka, i stwierdził, że obydwa byty poruszają się po elipsie – „ze względu na stawy”. Elipsa w tekście eseju pojawia się nie na próżno, ponieważ słowo to i jego symboliczne znaczenie rzucają światło na ontologiczny związek człowieka i manekina. *Elipsa* w tłumaczeniu z greckiego znaczy ‘pominięcie, brak’. Istnienie tego pojęcia w systemie geometrycznym zawsze było połączone z opozycją wobec najdoskonalszej formy – kręgu. Zatem tragedia elipsy polega na tym, że ona nigdy nie będzie kręgiem, podobnie jak manekin nigdy nie zostanie przetworzony w człowieka, a człowiek nigdy nie dorówna Bogu. Elipsa zawsze wskazuje na stopień odchylenia od ideału, świadczy o niedoskonałości, a zarazem wskazuje na swoisty automatyzm, brak świadomości i staje się przewodnikiem boskiego blasku, czyli wdzięku, do świata ludzi. Ponadto ten integralny element okazuje się punktem umożliwiającym wyjście poza tereny ludzkości. W związku z tym w eseju Kleista

na szczególną uwagę zasługuje fragment o mechanicznych nogach, o których opowiada zagadkowy nieznamy:

Czy słyszał pan (...) o owych mechanicznych nogach, jakie angielscy artyści wykonują dla nieszczęśników, którym postradali dolne kończyny? Nie, odrzekłem, niczego takiego nie widziałem na oczy. Szkoda, odparł, bo kiedy powiem panu, że ci nieszczęśliwcy tańczą na tych nogach (...) Zestaw ich ruchów jest wprawdzie ograniczony, te jednak, które są im dostępne, wykonują ze spokojem, lekkością i wdziękiem (Kleist 2000, 344).

W eseju Kleista chodzenie charakteryzuje człowieka i nie ma związku z transcendentnym, natomiast poprzez taniec przejawia się istota pełna blasku i gracji. Poetyka obrazu okaleczonego człowieka w *Teatrze marionetek* składa się ze wzajemnie przenikających się motywów cierpienia i wdzięku. Człowiek okaleczony, tańczący² na drewnianych nogach, jest w mniejszym stopniu człowiekiem i znajduje się bliżej materii, marionetki, a to znaczy, zdaniem autora, że jest bliżej prawdy i Boga. Podobieństwo marionetki i posiadacza mechanicznych nóg polega na tym, że obaj nie dotykają ziemi, są od niej oderwani: „Lalki, jak elfy, potrzebują ziemi tylko po to, żeby ją muskać i poprzez chwilowe zwolnienie na nowo ożywić ruch członków. My natomiast potrzebujemy jej, by na niej spocząć i odzyskać siły po trudach tańca” (Kleist 2000, 345). Jednak w rzeczywistości ludzki taniec tańcem nie jest. Człowieka tak pustoszy wdziękowanie się, że potrzebuje on ziemi. Natomiast kaleka otrzymuje zdolność „wychodzenia poza siebie”, wznosząc się na swoich drewnianych nogach nad ludzkim, doświadcza bycia bezkształtnej materii.

Zgodnie z mitem o Pandorze człowiek przetrwał i pokonał chaos śmierci dzięki otrzymanemu *elpis*. Wokół pojmowania tego słowa został zbudowany świat ludzki, równie sprzeczny i skomplikowany jak sztuka interpretacji. Greckie słowo *elpis* zawiera w sobie całą przypowieść o tym, jak nadzieja przeciwstawiła się nieistnieniu, mrokowi, światu bez kształtu. Nadzieja oznacza przeprowadzenie z ciemności w blask, takie jej rozumienie rodzi pytanie o relacje człowieka i materii w obrębie *elpis*. Owe relacje polegają na przetworzeniu, innymi słowy: na dobywaniu rzeczy ze skrytego w nieskryte.

² Przypuszczam, że według Kleista poruszanie się na drewnianych nogach jest ściśle związane z nieświadomym automatyzmem ruchu. Człowiek opiera się o materię, która w każdej chwili pragnie wymknąć się spod kontroli ludzkiej świadomości. Zatem, żeby stawy marionetki i człowieka poruszające się po elipsie mogły odnaleźć się w prawidłowym „punkcie ciężkości”, osoba musi zacząć tańczyć pełna wdzięku, musi zaprezentować „mechaniczność bez żadnych starań”.

Człowiek okazuje się zmuszony do tego, aby tworzyć, ugniatać materię, ponieważ od tego zależy jego istnienie. Nadając formę rzeczom, urzeczywistnia własny świat, który w każdej chwili może zniknąć, Pandora bowiem wypuściła biedę, zasiała choroby i rozsypała nieszczęścia. Kleist w swoim eseju proponuje przemyśleć kierunek ludzkiej twórczości. Zdaniem poety twórczość może zostać instrumentem, za którego pomocą człowiek zdoła opuścić narzucone granice *elpis*. Dla niemieckiego romantyka połączenie się przez rozbitcie formy ze wszechświatem, który istnieje według idei ciągłego stawania się, jest kluczową myślą jego filozofii. Z kolei idea nieustannej zmienności oraz ruchliwości świata i materii w twórczości Schulza polega na tym, że „nadrzeczywistość szuka w zwykłej rzeczywistości najwłaściwszej formy, by się zaprezentować” (Markowski 2007, 174). Takie zdanie również świadczy o tym, że materia nigdy do końca nie poddaje się człowiekowi, nieustannie uwalnia się spod presji *elpis*. Przez kształt drewnianej kukielki lśni wdzięk niedostrzegalnej „nadrzeczywistości”, która próbuje odnaleźć właściwe odbicie w rzeczach stworzonych przez człowieka. Dlatego nie należy pocieszać się materią, nadawać jej żartobliwych kształtów, ponieważ monstrum, które kryje się za osłoną wszystkich substancji, może wezwać do odpowiedzialności.

Literatura

- Janion M., 2001, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa.
- Kleist H., 2000, *Dramaty wybrane*, przeł. Buras J.S., Kraków.
- Markowski M.P., 2007, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków.
- Ortega y Gasset J., 1982, *Rozmyślenia o technice*, w: tegoż, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, przeł. Niklewicz P., Woźniakowski H., Warszawa.
- Schulz B., 2013, *Sklepy cynamonowe*, Kraków.
- Stiegler B., 1998, *Technics and Time, 1. The Fault of Epimetheus*, przeł. Beardsworth R., Collins G., Stanford.
- Tischner J., 1994, *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków.
- Берковский Н.Я., 1973, *Романтизм в Германии*, Ленинград.

Bruno Schulz's and Heinrich Kleist's considerations on matter

The article presents Bruno Schulz's and Heinrich Kleist considerations on *matter*. A comparative approach enables a new interpretation of *Traktat o manekinach* by Schulz and of some selected works by Kleist. The author ponders about the role of *elpis*, around which the human world is created. The Greek word: *elpis*, contains a whole parable about a hope which has

stood up to nonexistence, darkness, a lack of form. A human being turns out to be forced to create, knead matter, because his life depends on it. By shaping things he gives reality to his own world that may disappear at any time. Both reflected upon authors, Schulz and Kleist, choose two different paths to contact with *matter* and they inscribe it – together with a human being – into a philosophical thought that goes far beyond simple the “living” – “lifeless” opposition.

Key words: Schulz, Kleist, matter, life, hope