

[odczytania]

Hélène Martinelli: Ilustratorka ambasadorką? Rysunki Leonor Fini do *Traktatu o manekinach* Brunona Schulza („Preuves”, 1960)

Pierwszym etapem recepcji Schulza we Francji jest tłumaczenie *Martwego sezonu* z lipca 1959 roku opublikowane w redagowanym przez Maurice’a Nadeau czasopiśmie „Les Lettres nouvelles”¹. Niedługo po nim, w maju 1960 roku, ukazuje się w czasopiśmie „Preuves” ilustrowany przez Leonor Fini *Traktat o manekinach* w przekładzie Georges’a Sidre’a². Zbiór wydany rok później w serii Les Lettres nouvelles wydawnictwa Julliard, podobnie jak wcześniejsze tłumaczenia dwóch opowiadań poprzedzony wstępem Artura Sandauera, nie zawiera owych ilustracji. Pojawiają się za to przy okazji dwa nowe rysunki: portret Schulza autorstwa Monique Métrot i *Hommage à un ami* [W hołdzie przyjacielowi] podpisany: G[eorges] van Haardt³. W latach siedemdziesiątych Les

zwiastowanie
Schulza

- 1 B. Schulz, *La Morte-saison*, trad. A. Kosko, préf. A. Sandauer, „Les Lettres nouvelles”, 7e année, nouvelle série, 8 juillet 1959, nr 19, s. 15–27.
- 2 Idem, *Traité des mannequins*, trad. G. Desir [Sidre], ill. L. Fini, préf. A. Sandauer, „Preuves” (Paris, Congrès pour la Liberté de la Culture), mai 1960, nr 111, s. 49–62.
- 3 Idem, *Traité des mannequins*, trad. S. Arlet, A. Kosko, G. Lisowski, G. Sidre, ill. M. Métrot, G. van Haardt, préf. A. Sandauer, Paris 1961.

Lettres nouvelles podejmują się kolejnych przekładów⁴, które nie są już ilustrowane. Dopiero wznowienie dwóch zbiorów opowiadań Schulza w 2014 roku po raz pierwszy we Francji opatrzone ilustracjami samego autora⁵.

To drugie ilustrowane wydanie dla czasopisma „Preuves” zasługuje jednak w pełni na naszą uwagę. Mniej znane i rzadko badane jest *a priori* znamienne dla wpisania recepcji Schulza w podwójne ramy: surrealizmu (poprzez przynależność artystki jeśli nie do ruchu, to przynajmniej do paryskiego środowiska surrealistów) i antykomunizmu (jak to ujawnia podtytuł rzeczonoego czasopisma: „miesięcznik Kongresu Wolności Kultury”). Jego przypadek zachęca ponadto do zastanowienia się nad architektami i architektkami francuskiej (czy szerzej: romańskiej) recepcji polskich pisarzy przy uwzględnieniu sieci relacji tak intymnych, jak i publicznych lub politycznych, w które się wpisała.

Sama Leonor Fini jest ambasadorką sztuki: jej włoskie pochodzenie, narodziny w Buenos Aires oraz francuska kariera sytuują ją na przecięciu kultur. Tym bardziej że od 1952 roku przez ponad trzydzieści lat dzieli swe życie w Paryżu z włoskim malarzem Stanisłao Leprim oraz polskim krytykiem i tłumaczem Konstantym Aleksandrem Jeleńskim. Pomijając kwestię związków uczuciowych, wydaje się, że to dzięki intelektualnym relacjom Jeleńskiego zaczyna współpracę z założonym przez François Bondy’ego czasopismem „Preuves”. Architektki recepcji Schulza, wyjąwszy ilustratorkę, to zatem te same osoby, które kilka lat wcześniej przygotowywały grunt pod recepcję Witolda Gombrowicza. Czy ten jednostkowy, „zniewolony” (według wyrażenia Ioany Popy⁶) przekład w czasopiśmie, skojarzony z wyraźnie „wyzwolonymi” ilustracjami, wpisuje trwale dzieło Schulza w szerszą recepcję romańską, która ucieleśnia w całym tego słowa znaczeniu zachodni „pierwszy świat” w opozycji do „drugiego”?

Celem jest tu zbadanie roli owej publikacji w kontekście odbioru Schulza w ogóle, jak i konkretnie w świecie romańskim, co przy okazji ujawni charakter recepcji, której impuls dały jego ilustratorki.

surrealizm
i... antykomu-
nizm

architektki
recepcji

pomijając
kwestię
związków
uczuciowych

4 Idem, *Le Livre*, trad. Th. Douchy, „Les Lettres Nouvelles”, décembre 1972–janvier 1973, nr 5, s. 7–19; idem, *La Comète, Lettre à Gombrowicz*, trad. Th. Douchy, „Les Lettres Nouvelles”, février–mars 1974, nr 1, s. 7–32; idem, *Le Sanatorium au croque-mort*, trad. Th. Douchy, A. Kosko, G. Sidre, S. Arlet, Paris, 1974.

5 Idem, *Récits du treizième mois. Œuvres de fiction complètes*, trad. A. van Crugten, Lausanne 2014.

6 I. Popa, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947–1989)*, Paris 2010 (por. recenzja E. Skibińskiej, *Przekład zniewalany. O transferze literackim z krajów Europy Środkowej i Wschodniej do Francji (1947–1989)*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 167–178, przyp. tłum.).

Leonor Fini, ambasadorka sztuki pomiędzy Argentyną, Włochami, Francją i Polską

Prace plastyczki Leonor Fini nie stanowią wyjątku w dzisiejszym dążeniu do przywrócenia surrealistkom należnej im rangi. Od jej współczesnych odróżnia ją doświadczenie życiowe o zasięgu międzynarodowym oraz środowiska twórcze i intelektualne, w jakich się obracała. Podobnie jej zaangażowanie w sztuki (malarską, sceniczną oraz sztukę książki) ujawnia wielorakość współpracy artystycznej i międzynarodowej, która uczyniła z niej ambasadorkę sztuki, a może i literatury światowej⁷.

Leonor Fini (właściwie Eleanor Fini, 1908–1996), urodzona w Buenos Aires z ojca Argentyńczyka, od 1910 roku dorasta w Trieście, wówczas jeszcze austro-węgierskim, z którego pochodzi jej matka Malvina Braun (której rodzice z kolei są bałkańskimi Austriakami). W 1925 roku wyjeżdża do Mediolanu, by jako samouk rozwijać karierę artystyczną, następnie pomieszkuje w Rzymie, by osiąść na stałe w roku 1931 w Paryżu: jej biografia, jak i środowisko kulturowe są więc od początku kosmopolityczne. Rozwija się na styku światów romańskiego i słowiańskiego, a jej kariera dokonuje syntezy kultur romańskich. Od 1954 roku do końca lat siedemdziesiątych lato spędza ponadto w korsykańskiej Nonzy na południu półwyspu Cap Corse. Przy czym, jak zauważa Andrea Oberhuber, jej biografia nie jest tak naprawdę naznaczona kulturą argentyńską, a sama artystka czuje się przede wszystkim Włoszką i Francuską⁸.

W Trieście dzieciństwa i wieku dojrzewania poznaje pisarza Itala Sveva oraz poetę Umberta Sabę, ale od okresu nastoletniego wiąże się także na dłużej z malarzem Arturo Nathanem i przyszłym krytykiem literackim Robertem Bazlenem, który – podobnie jak później Giorgio de Chirico – wprowadza ją w surrealizm. W Paryżu obraca się w kręgu surrealistów i uczestniczy w niektórych wystawach, choć oficjalnie nie dołącza do ruchu: jest zbyt niezależna, by uznać zwierzchnictwo André Bretona⁹, nie mówiąc o tym, że jako kobieta mogła czuć się zrażona jego teoretycznymi wypowiedziami¹⁰. Za pośrednictwem Filippa de Pisis, którego według legendy spotkała w pociągu do Paryża w 1930 roku,

poznaje
w Trieście,
obraca się
w Paryżu

7 *Les Ambassadrices de la République mondiale des lettres*, sous la dir. de R. Brin, R. Luis, H. Martinelli, Lyon 2025 (w druku).

8 A. Oberhuber, *Faire œuvre à deux. Le livre surréaliste au féminin*, Rennes 2024, s. 282.

9 Zob. przedmowa Maksa Ernsta do katalogu wystawy Leonor Fini, London 1960, b. p.

10 Według Whitney Chadwick brak identyfikacji z ruchem jest pewną stałą w przypadku kobiet z nim łączonych i dotyczy w szczególności Fini, której daleko do muzy czy kobiety-dziecka (W. Chadwick, *Artystki i surrealizm*, z wprowadzeniem D. Ades, przekł. A. Arno, Sopot 2024, s. 41 i 74).

nawiązuje kontakty z Henrim Cartier-Bressonem, Jules'em Supervielle'em i Maksem Jacobem, tworzy związek z André Pieyre'em de Mandiargues'em. Poznaje także Paula Éluarda, Maksa Ernsta, Salvadora Dalego, a później Georges'a Bataille'a i Victora Braunera oraz licznie otaczające ich kobiety, takie jak Leonora Carrington i Gala Dalí czy Lise Deharme, Dorothea Tanning, Dora Maar, Lee Miller i Frida Kahlo. Jej kręgi towarzyskie nie ograniczają się do środowiska paryskiego, ponieważ utrzymuje także relacje z włoskim światem artystycznym: w Paryżu współpracuje z włoską projektantką mody Elszą Schiaparelli, w Rzymie, dokąd powraca zwłaszcza po drugiej wojnie światowej (którą spędza w Monte Carlo, a potem we Włoszech), zaprzyjaźnia się z aktorką Anną Magnani i zaczyna wykonywać kostiumy oraz dekoracje teatralne. Na styku środowisk literackich i świata kina poznaje również między innymi Elsię Morante, Alberta Moravię, Maria Prazę, Federica Felliniego i Luchina Viscontiego¹¹.

W 1942 roku zostawia męża, Federica Venezianiego, dla włoskiego hrabiego i dyplomaty Stanisłao Lepriego, który pod wpływem Fini zostaje malarzem. We Włoszech spotyka także drugiego mężczyznę swojego życia, Polaka Konstantego Aleksandra Jeleńskiego (we Francji znanego też jako Constantin Jeleński albo pod pseudonimem „Kot”), który pracował w Rzymie między 1948 a 1951 rokiem. Jego matka była tłumaczką z francuskiego i włoskiego, a ojciec – przedwojennym ambasadorem we Włoszech i Hiszpanii, jego ojcem biologicznym mógł zaś być dyplomata Carlo Sforza¹². Pisarz Roger Peyrefitte, mieszkający wówczas w Rzymie przyjaciel Fini, pamięta, że pośredniczył w ich spotkaniu w 1951 roku: „Pierwszym «nawróconym» przez Fini był markiz Lepri, obdarzony pewnym talentem malarskim były konsul Włoch, którego skłania do porzucenia kariery. Drugim i ostatnim jest młody Polak, były dyplomata, bardzo ujmujący. I to ja byłem niechcący inspiratorem ich relacji. Poznałem tego młodzieńca w Rzymie i zaznajomiłem go z dwoma lub trzema spośród moich homoseksualnych przyjaciół. W ten sposób zbliżył się z Philippe'em Jullianem. Później, nadal w Rzymie, przedstawiłem go Leonor i tak oto związali się na całe życie”¹³. Jednak według najbardziej znanej wersji to dzięki innemu francuskiemu pisarzowi, Bernardowi Minoretowi, który pragnie ich sobie przedstawić¹⁴, umawiają się w styczniu 1952 roku podczas Quadriennale w Rzymie przed obrazem *Il Minotauro accusa pubblicamente sua madre* [Minotaur

niechcący
inspirator

11 Zob. katalog wystawy Leonor Fini, *L'Italianne de Paris*, sous la dir. de M. Masau Dan, Trieste 2009.

12 P. Webb, *Sphinx: the Life and Art of Leonor Fini*, New York 2009, s. 171.

13 R. Peyrefitte, *Propos secrets*, recueillis par C. Chevreuil, Paris 1979, s. 166.

14 P. Webb, op. cit., s. 171–172. Autor powołuje się na wysłuchaną w listopadzie 2009 roku relację Piotra Kłoczowskiego.



Leonor Fini, **W wieży**, 1952, olej na płótnie

publicznie oskarża swoją matkę] (1952)¹⁵ wspólnego przyjaciela, malarza Fabrizia Clericiego.

Jeleński nie ukrywa, że jest homoseksualny, Fini zaś jest zawsze otoczona mężczyznami – przez ponad trzy dekady żyją w Paryżu we troje z Leprim. Wydaje się, że to właśnie za sprawą intymnych związków z dyplomatami Fini ilustruje w 1960 roku opowiadanie Schulza w czasopiśmie „Preuves”; słynny polski krytyk zawdzięcza jej za to bez wątpienia bliskie stosunki ze środowiskami włoskimi¹⁶. W 1968 roku Jeleński poświęca Fini monografię¹⁷, ona z kolei maluje go na niektórych obrazach – świadkach ich zażyłości oraz wzajemnego promowania się – takich jak *W wieży*, płótno z 1952 roku, które przedstawia Fini prowadzącą Jeleńskiego, albo *Autoportret z Kotem i Sergiem* z tego samego roku¹⁸.

Ich związek jest prawdziwą skarbnicą dla badaczy mniej lub bardziej sformalizowanych sieci relacji towarzyskich, które kształtują recepcję dzieł: mimo że Fini ma doświadczenia malarskie i sceniczne oraz może się pochwalić bogatą twórczością ilustratorską, nic poza związkiem z Jeleńskim, który sam jest przemytnikiem polskiej kultury do Francji, nie wydaje się predestynować jej do ilustrowania *Traktatu o manekinach*. Wykonując po roku 1943 prace do około pięćdziesięciu książek, cieszy się dużym uznaniem w dziedzinie, przede wszystkim dzięki swym ilustracjom erotycznym: istotnie, jej rysunki towarzyszą słynnej *Julietcie* markiza de Sade w 1944 roku¹⁹, *La Galère* Jeana Geneta w roku 1947²⁰, ale i nie mniej skandalizującej *Historii O Pauline Réage* w roku 1962²¹, pierwsza z nich została wydana w Rzymie, kolejne – w Paryżu.

przemytnik
polskiej
kultury

15 Mówi o tym Jeleński w filmie dokumentalnym Chrisa Vermockena, *Leonor Fini*, prod. Le Ministère de la Communauté française de Belgique et Les Films Dulac, 1987. Jednakże według świadectwa Rity Gombrowicz zamieszkali razem w Paryżu w 1951 roku, poznali się zaś w roku 1950 (R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty 1963–1969*, oprac. R. Gombrowicz, przekł. O. Hedemann, M. Ochab et al., tekst polskiego wydania przejrzał J. Jarzębski, Kraków 1993, s. 21).

16 I. Popa, op. cit., s. 139.

17 C. Jeleński, *Leonor Fini*, Lausanne 1968. Monografia została wznowiona pod tytułem *Leonor Fini: Peinture w latach 1972 i 1980* (Paris). Zob. też katalog wystawy C. Jeleński, N. Zukerman, *Leonor Fini: rétrospective*, Paris, 1997.

18 Ten ostatni można obejrzeć na stronie „culture.pl” (<https://culture.pl/pl/galeria/prace-z-wystawy-leonor-fini-i-konstanty-a-jelenski-portret-podwojny-galeria>), ponieważ relacja Fini i Jeleńskiego stała się niedawno przedmiotem wystawy (zob. katalog *Leonor Fini i Konstanty A. Jeleński. Portret podwojny*, Warszawa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 2011). Zob. też *Jeleński & Fini. Artistes de la vie*, spotkanie z Marianną Accerboni i Piotrem Biłosem we Włoskim Instytucie Kultury w Paryżu 20 listopada 2021 roku z okazji wystawy *Leonor Fini. Mémoire triestine*: <https://instytut-polski.paris/2021/10/22/jelenski-fini-artistes-de-la-vie/> (dostęp: 8.05.2025).

19 Marquis de Sade, *Juliette*, ill. L. Fini, Rome 1944.

20 J. Genet, *La Galère*, ill. L. Fini, Paris 1947.

21 P. Réage, *Histoire d'O*, ill. L. Fini, Paris 1962.

Najistotniejszym międzynarodowym dokonaniem na tym polu jest bezsprzecznie seria ilustracji do *Rękopisu znalezionej w Saragossie* Jana Potockiego opublikowanego przez Stowarzyszenie Miłośników Książki Artystycznej i Ameryki Łacińskiej (Compagnie des bibliophiles du Livre d'art et de l'Amérique Latine) w Paryżu w 1961 roku²². Pomimo ograniczonego nakładu ostatnich trzech pozycji są one bardziej znane niż ilustracje do opowiadań Schulza, niefigurujące w żadnej monografii czy katalogach z dziełami Fini, w których uprzywilejowane jest zawsze malarstwo²³. Wreszcie, pomijając *Rękopis znaleziony w Saragossie* oraz współpracę z hiszpańskim pisarzem i wydawcą José Álvarezem przy *Le Livre de Leonor Fini* [Księga Leonor Fini], nie ma wielu śladów powiązań ze światem hiszpańskojęzycznym, mimo kilku trwałych przyjaźni, na przykład z Emirem Rodríguezem Monegalem redagującym „Mundo Nuevo” (od 1966 roku spadkobiercę „Cuadernos”), czyli południowoamerykański odpowiednik paryskiego „Preuves”²⁴.

najmniej
znane
ilustracje

Czasopismo „Preuves”, Les Lettres nouvelles i Julliard: tłumaczenie „zniewolone”?

Bez wątpienia jej wkład w dzieło Schulza nie został szerzej doceniony (także dlatego, że opowiadanie ukazało się w czasopiśmie, w dodatku takim, które zwykle niewiele miejsca poświęcało ilustracjom) i pozostał w pewnej mierze zapoznany, pomimo przynależności do obiegu tłumaczeń i recepcji polskich dzieł we Francji w czasie zimnej wojny. Czasopismo „Preuves” (1951–1974) uchodziło za antykomunistyczne²⁵ i międzynarodowe, a przynajmniej „zachodnie”, wydawał je bowiem Kongres Wolności Kultury, tak jak „Der Monat” w Niemczech, „Forum” w Austrii, „Encounter” w Wielkiej Brytanii i „Tempo presente” we Włoszech, jak również „Cuadernos”, czasopismo publikujące w języku

22 J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, ill. L. Fini, Paris 1961.

23 Zob. omówienie jej prac graficznych na papierze: J. P. Guibbert, *Leonor Fini: graphique*, Lausanne 1971. Jeleński w swej monografii kładzie wprawdzie nacisk na dialektykę nietrwalej materii i wytrzymałości formy w dziele malarki, nie wspomina jednak o serii ilustracji (*Leonor Fini: Peinture*, Paris 1972, s. 5 i 33), podobnie zresztą jak sama Fini w inwentarzu, jakim jest w istocie jej *Le Livre de Leonor Fini* (Paris 1975) – tego typu pominięcie jest niemal zwyczajowe, jeśli chodzi o ilustracje, zwłaszcza te z czasopism, w szczególności zaś takich jak to. Na temat względnego braku odźwięku, z jakim spotkała się jej praca ilustratorki, zob. N. P. Zukerman, *Leonor Fini: The Fine Artist as Illustrator*, „AB Bookman's Weekly”, october 12, 1987, s. 1379.

24 Zob. wywiad z Leonor Fini, *La pintura como exorcismo*, „Mundo Nuevo”, octubre 1967, nr 16, s. 5–21, przedruk: E. Rodríguez Monegal, *El arte de narrar. Diálogos*, Caracas 1968, s. 81–111.

25 Krytyczna pozycja wobec komunizmu okresu stalinowskiego i poststalinowskiego bynajmniej nie zbliża go do makkartyzmu i nie wyklucza nawiązywania relacji z autorami z bloku wschodniego, których prace stanowią w istocie rdzeń czasopisma.

finansowane
przez CIA

hiszpańskim w Paryżu, ukierunkowane na Amerykę Łacińską²⁶. Tak jak w przypadku pozostałych europejskich odpowiedników, jakkolwiek różnią się one (zależnie od kraju) w kwestiach stanowiska politycznego i niezależności ideologicznej, ujawnienie pod koniec lat sześćdziesiątych finansowania „Preuves” przez CIA bez wiedzy jego twórców, doprowadzi do rozwiązania czasopisma. W pracach na temat zimnej wojny w literaturze Popa ukazuje skalę krytyki czasopisma wobec realizmu socjalistycznego oraz „konkurencyjnych zawłaszczeń klasyków”: „«Preuves» współtworzy w ten sposób stopniowo przestrzeń rozpowszechniania i nobilitacji literatury Europy Wschodniej na Zachodzie, która ma stanowić przeciwwagę dla wyborów promowanych przez reżimy komunistyczne”²⁷. François Bondy, założyciel „Preuves”, który zrezygnuje z funkcji redaktora naczelnego w 1969 roku, wspomina: „Misją «Preuves» nie było odkrywanie pisarzy francuskich, ale pokazywanie pisarzy zagranicznych, najpierw Czesława Miłosza i Witolda Gombrowicza, a potem Brunona Schulza, zabitego przez esesmana w 1942 roku. Jego *Traktat o manekinach* został zilustrowany przez Leonor Fini. Günter Grass – opublikowaliśmy rozdział jego *Blaszanego bębena*, nim powieść ukazała się we Francji – zilustrował tekst Ingeborg Bachmann, który dopiero później został wydany po niemiecku. Rumuński krytyk zaprezentował Francuzom zmarłego przedwcześnie Maksa Blechera. Maurice Nadeau, któremu także zawdzięczamy wiele odkryć, opublikował Blechera, jak również Gombrowicza i Schulza w *Les Lettres nouvelles*”²⁸. Bondy, związany z Kongresem Wolności Kultury od pierwszego międzynarodowego zgromadzenia w Berlinie w 1950 roku, zakłada czasopismo o wymiarze europejskim, sam mając kosmopolityczną biografię: urodził się w Berlinie, jego matka była Węgierką, a ojciec urodzonym w Pradze Niemcem, dzieciństwo spędził w Ticino, włoskojęzycznym kantonie Szwajcarii, by następnie przenieść się do Francji, a później wrócić do Szwajcarii, utrzymując przy tym różne kontakty we Włoszech²⁹.

Jeleński jawi się tymczasem jako nieodzowny pośrednik tej publikacji oraz pośmiertnego artystycznego spotkania Schulza i Fini przede

26 Około 1943 roku Bondy uczestniczył w Zurychu w pierwszych planach stworzenia europejskiego czasopisma, współpracował także z „Der Monat”, „pierwszym czasopismem europejskim finansowanym z pieniędzy amerykańskich” od jego założenia w 1948 roku w Berlinie. Jeleński jest z kolei blisko ze środowiskiem włoskiego „Tempo presente”, a czasopismo „Preuves” nawiązuje po roku 1960 relacje z komitetem hiszpańskim (P. Grémion, *Une revue européenne à Paris*, [w:] *Preuves: une revue européenne à Paris*, sous la dir. de idem, Paris 1989, s. 10, 13 i 19).

27 I. Popa, op. cit., s. 141.

28 F. Bondy, postowie *Une revue française pas comme les autres*, [w:] *Preuves: une revue européenne à Paris*, s. 572.

29 I. Popa, op. cit., s. 140.

wszystkim dlatego, że jest jednym z najistotniejszych współpracowników tak „Preuves”, jak i „Kultury”, czyli najważniejszego polskiego czasopisma emigracji, założonego po drugiej wojnie światowej w Paryżu i redagowanego przez Jerzego Giedroycia. Wspólnie z Bondym Jeleński wprowadza w ten sposób polskich pisarzy we Francji, poczynając od Witolda Gombrowicza i Czesława Miłosza, których przekłada. Co więcej, w latach 1952–1973 jest nie tylko członkiem Międzynarodowego Sekretariatu Kongresu Wolności Kultury (z którym jest najpierw związane czasopismo), ale także inicjatorem założonego w roku 1957 nieco bardziej niezależnego Komitetu Pisarzy i Wydawców dla Europejskiej Samopomocy (Comité d'Écrivains et d'Éditeurs pour une Entraide Européenne)³⁰. Jak pisze Popa, „ściśła współpraca Jeleńskiego i Bondy'ego, stanowiąca łącznik między «Kulturą» i «Preuves», przyczynia się w sposób decydujący do zawiązania r ó w n o l e g ł e g o obiegu tłumaczeń”³¹. Miłosz jako pierwszy może dzięki owemu „tandemowi mediatorów”³² cieszyć się francuską recepcją, ale popularyzowali również Gombrowicza, między innymi pisząc razem monografię poświęconą jego teatrowi³³. Schulz, choć odniósł „bardziej ograniczony sukces”³⁴, korzysta z tych samych kanałów dystrybucji co jego rodacy; podobnie Marek Hłasko, wydany z ilustracjami Józefa Czapskiego i Marka Rudnickiego³⁵. W 1962 roku Bondy podchodzi jednak z rezerwą do planów publikacji nowych tekstów o Schulzu ze względu na jego umiarkowane powodzenie we Francji, jak to pokazuje korespondencja z Gombrowiczem: „Kot Jeleński chciał we mnie wmusić opublikowanie jeszcze czegoś z Pańskich tekstów poza tym opowiadaniem, ale ja nie ustępuję. Jeśli chodzi o wspomnienie

równoległy
obieg
tłumaczeń

30 Eadem, *La circulation transnationale du livre: un instrument de la guerre froide culturelle*, „Histoire @Politique. Politique, culture, société”, septembre–décembre 2011, nr 15, s. 25–41, tu s. 8–9: <https://doi.org/10.3917/hp.015.0025> (dostęp: 20.05.2025). Na temat bardzo ograniczonych relacji między „Kulturą” i Kongresem Wolności Kultury, choć to przyjaciele i założyciele czasopisma, Jerzy Giedroyc i Józef Czapski, wprowadzili go do organizacji, zob. C. Jeleński, *Kultura, la Pologne en exil*, „Le Débat” 1981, nr 9, s. 59–71: https://shs.cairn.info/article/DEBA_009_0058?lang=en&tab=feuilleter (dostęp: 20.05.2025, por. K.A. Jeleński, „Kultura”: Polska na wygnaniu/C. Jeleński, *Kultura, la Pologne en exil*, opatrzone notami A. Bernhardt i P. Kłoczowskiego, oprac. P. Kłoczowski, wyd. 2, zmienione, Warszawa 2020).

31 I. Popa, *Traduire sous contraintes*, s. 142.

32 Ibidem, s. 138.

33 F. Bondy, C. Jeleński, *Witold Gombrowicz*, München 1978.

34 I. Popa, *Traduire sous contraintes*, s. 195.

35 Marek Hłasko korzysta z tego samego obiegu, jeśli wierzyć poświęconemu mu artykułowi pióra Jeleńskiego, który poprzedza przekład *Odlatujemy w niebo*, opublikowany w „Preuves” w 1958 roku; w tym samym czasie wydawnictwo Julliard przygotowuje francuską publikację innego dzieła autora, a „Kultura” wydaje po polsku jeszcze inny tekst (K.A. Jeleński, *Marek Hłasko*, ill. J. Czapski, „Preuves” 1958, nr 87, s. 20–22; M. Hłasko, *Enroute vers le ciel*, trad. T.E. Domański, ill. M. Rudnicki, „Preuves” 1958, nr 87, s. 22–27).

o Brunonie Schulzu, zamieszczę je kiedyś, te stronice jednak powinny się ukazać raczej po niemiecku, gdyż Schulz jest teraz o wiele sławniejszy w Niemczech niż we Francji”³⁶.

W numerze 111 „Preuves” z maja 1960 roku, co znamienne tuż przed *Traktatem o manekinach* i *Wprowadzeniem* Artura Sandauera, figuruje podpisany nazwiskiem K.A. Jeleński artykuł *Awangarda i rewolucja*, który porusza przede wszystkim trudne relacje surrealizmu i komunizmu³⁷. W tym samym numerze pojawia się także tekst Raymonda Arona o generale de Gaulle’u i wiele innych artykułów dotyczących Nikity Chruszczowa. Antytotitarne ambicje czasopisma³⁸, wzmacniane refleksją i współpracą z Hannah Arendt czy Czesławem Miłoszem, dochodzą zatem do głosu jednocześnie z fragmentami dyskursu politycznego, pomiędzy nimi zaś toruje sobie drogę literatura przez długi czas w Polsce zakazana i dezawuowana.

Zilustrowany przez Fini *Traktat o manekinach* jest poprzedzony *Wprowadzeniem* Sandauera, któremu recepcja twórczości Schulza w Polsce wiele zawdzięcza. Czytelnikowi francuskojęzycznemu pozwala przy tym zrekonstruować obraz brakującej recepcji dzieł polskiego pisarza: „Dopiero po Październiku 1956 roku dzieła Schulza mogły się ukazać w Polsce; i wystarczyło jednej noweli, opublikowanej w prasie francuskiej, aby wywołać falę zainteresowania”³⁹. Podobnie jak we wszystkich pierwszych portretach Schulza we Francji, autorstwa Artura Sandauera czy Maurice’a Nadeau, Schulz jest tu porównywany do Kafki pod względem poetyki, do Gombrowicza zaś w kontekście recepcji. Już w 1959 roku, pisząc wprowadzenie do pierwszego przekładu Schulza, Sandauer wspomina, że aż do poststalinowskiej odwilży w 1956 roku Schulz i Gombrowicz dzielili w Polsce podobny los: „oficjalna krytyka

początki
recepcji
we Francji

- 36 List F. Bondy’ego do W. Gombrowicza z 8 sierpnia 1962 zachowany w Historical Archives of the European Union, w European University Institute, FB-0227 (<https://archives.eui.eu/en/fonds/683478?item=FB-227>, dostęp: 21.05.2025); cyt. za: *Gombrowicz – walka o sławę, korespondencja*, cz. 2, układ, przedm. J. Jarzębski, przyp. T. Podolska, M. Nycz, J. Jarzębski, przekł. listów z j. fr. I. Kania, Kraków 1998, s. 221.
- 37 K.A. Jeleński, *Avant-garde et révolution*, „Preuves” 1960, nr 111, s. 40 (por. idem, *Awangarda i rewolucja*, [w:] idem, *Zbiegi okoliczności*, Paryż 1982, s. 363).
- 38 Jednym z celów jest stworzenie „wspólnego antytotitarnego frontu od lewicy po prawicę” („an anti-totalitarian «common front» from the Left to the Right”): N. Stenger, *The Difficult Emergence of an „Anti-Totalitarian” Journal in Post-War France*, „Preuves” and the Congress for Cultural Freedom, [w:] *Campaigning Culture and the Global Cold War. The Journals of the Congress for Cultural Freedom*, ed. G. Scott-Smith. Ch. Lerg, London 2017, s. 93: https://www.researchgate.net/publication/318675247_The_Difficult_Emergence_of_an_‘Anti-Totalitarian’_Journal_in_Post-War_France_Preuves_and_the_Congress_for_Cultural_Freedom (dostęp: 21.05.2025).
- 39 A. Sandauer, *Présentation*, „Preuves” 1960, nr 111, s. 48; cyt. za: idem, *Wprowadzenie Schulza (II)*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, tom 4: *Pomniejsze pisma krytyczne*, Warszawa 1985, s. 370.

obsypywała obu pisarzy wyzwiskami, podając ich jako «typowy przykład zgnilizny burżuazyjnej»⁴⁰.

We wstępie zbioru wydanego w 1961 roku Maurice Nadeau przywołuje także czworo pierwszych tłumaczy Schulza: Jerzy Lisowski i Allan Kosko figurują tam jako oddani przyjaciele (ten ostatni przełożył *Martwy sezon* w 1959 roku), ale składa również podziękowania pani Suzanne Arlet i „panu Georgesowi Sidre’owi, byłemu francuskiemu *attaché* kulturalnemu w Warszawie”⁴¹, który został tam wysłany po drugiej wojnie światowej. To między innymi za jego sprawą, obok duetu Jeleńskiego i Bondy’ego, *Traktat o manekinach* (poprzedzony w tym wypadku dwoma innymi opowiadaniem) wpisuje się w przedsięwzięcie „dyplomacji kulturalnej”, której dał początek Kongres Wolności Kultury. Georges Sidre, podpisujący się znacząco „Desir”⁴², przetłumaczy także Gombrowicza wydawanego w Paryżu po polsku przez Instytut Literacki: pierwszy przekład *Kosmosu* (*Cosmos*, Paris, Denoël, coll. Les Lettres nouvelles, 1966) i drugi *Ferdydurke* (*Ferdydurke*, Paris, Christian Bourgeois, 1973) są jednak sygnowane Georges Sédirem. Jerzy Lisowski przekłada *Pornografię* (*La Pornographie*, Paris, Julliard, coll. Les Lettres nouvelles, 1962), ale to Jeleński tłumaczy później *Trans-Atlantyk* (*Trans-Atlantique*, Paris, Denoël, 1986)⁴³.

Choć Nadeau przywołuje w komentarzu z 1961 roku inicjatywę niezależnego czasopisma „Les Lettres nouvelles” z 1959 roku, nie wspomina o publikacji w „Preuves”, która między innymi dlatego staje się zapomnianym etapem recepcji Schulza we Francji. Tymczasem to również w „Preuves” odnajdujemy wczesny ślad recepcji Gombrowicza we Francji, jako że Bondy publikuje tam w 1953 roku pierwszy artykuł o *Ferdydurke*, który, jak się wydaje, budzi zainteresowanie jego dziełem we Francji. Jak sam pisze: „Dociera oto do nas – drogą okrężną poprzez Argentynę, w znakomitym przekładzie hiszpańskim – polska powieść, będąca ni mniej, ni więcej, tylko arcydziełem”⁴⁴. Recepcja Gombrowicza rzeczywiście ma wymiar romański, ale – inaczej niż w przypadku Schulza

pierwsi
tłumacze

40 Idem, *Présentation de Brunon Schulz*, „Les Lettres nouvelles” 1959, nr 19, s. 16; cyt. za: idem, *Wprowadzenie Schulza (I)*, [w:] idem, *Pomniejsze pisma krytyczne*, s. 367.

41 M. Nadeau, *Note sur Bruno Schulz*, [w:] B. Schulz, *Traité des mannequins*, op. cit., s. 12.

42 Francuskie „désir” – pragnienie, życzenie, pożądanie – jest anagramem nazwiska „Sidre” (przyp. tłum.).

43 Na ten temat zob. D. Felis Damour, *La Réception de Gombrowicz en France*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem M. Masłowskiego, obroniona 26 stycznia 2019 roku w Paryżu na Sorbonne Université (<https://theses.fr/2019SORUL036>, dostęp: 21.05.2025).

44 F. Bondy, *Note sur Ferdydurke*, „Preuves”, octobre 1953, nr 32, s. 97; cyt. za: *Gombrowicz – walka o sławę*, s. 213. Bondy obiecuje publikację fragmentów i popularyzuje dzieło Gombrowicza w kolejnych latach, zwłaszcza na łamach swojego czasopisma (zob. świadectwa Jeleńskiego oraz Bondy’ego [w:] R. Gombrowicz, op. cit., s. 22 i s. 73–75).

Gombro
daje wyraz
oburzeniu

kilka lat później – pierwsza wzmianka w „Preuves” poprzedza wydanie w serii Les Lettres nouvelles: *Ferdydurke* ukazuje się w niej w przekładzie „Brone’a” z przedmową Jeleńskiego (Julliard, 1958). Bez wątpienia to właśnie z tego powodu w liście do Bondy’ego z 29 czerwca 1969 roku, kiedy czasopismo „Preuves” nie istnieje już w pierwotnej formie, Gombrowicz daje wyraz oburzeniu: „Znowu miałem przykrości z panią Serreau i z «Lettres Nouvelles»; postanowiłem też skończyć wreszcie z legendą, jakoby to Maurice Nadeau «odkrył mnie» w Europie. To nie Nadeau, tylko Pan. Nadeau przez pięć lat trzymał *Ferdydurke*, a wydać ją postanowił dopiero po Pańskim artykule w «Preuves». Dał mi zresztą 200 dolarów zaliczki, przekład francuski zaś musiałem opłacić sam”⁴⁵.

Choć można było żywić pewne nadzieje co do światowej recepcji dzieła Schulza, wzięwszy pod uwagę zaangażowane w nią osoby, inicjatywa pozostaje pod wieloma względami osamotniona. Publikacja nie jest nigdy wspominana w późniejszej recepcji autora (pomijając Włochy), a sam Schulz nie ukaże się ponownie w „Preuves”, podobnie zresztą jak Fini, choć w 1955 roku Marcel Brion opublikuje w czasopiśmie esej o jej dziele⁴⁶; z tej okazji na okładce pojawi się rysunek, a w tekście dwa szkice jej autorstwa. Czasopismo w istocie zachowuje najczęściej oszczędny i poważny charakter, choć publikowane w nim opowiadania i teksty o sztuce są regularnie ilustrowane, na ogół przez bliskich autora.

zażyłości
w kręgu
„Preuves”

Można podać inne przykłady na potwierdzenie zażyłości w kręgach społecznych, które wypełniają wówczas spis treści „Preuves”: opowiadanie *Biesiada u hrabiny Kotłubaj* (1933) Gombrowicza opublikowane w czasopiśmie w 1965 roku w tłumaczeniu Georges’a Sédira jest opatrzone ilustracjami Stanisłasa Lepriego, trzeciej postaci żyjącej w *ménage à trois* z Jeleńskim i Fini⁴⁷. Jeleński z kolei poświęca Lepriemu artykuł w czasopiśmie w 1954 roku⁴⁸. Podobnie, gdy Dorothea Tanning wraca z mężem Maksem Ernstem latem 1959 roku z odwiedzin u Fini w Nonzy na Korsyce, surrealistka cieszy się, że Jeleński omówił jej dzieła⁴⁹ w „Preuves”⁵⁰, porównując ją przy tym do Fini i przywołując Ernsta.

45 List Witolda Gombrowicza do François Bondy’ego zachowany w Historical Archives of the European Union, w European University Institute, FB-226: <https://archives.eui.eu/en/fonds/683481> (dostęp: 21.05.2025), cyt. za: Gombrowicz – *walka o sławę*, s. 236.

46 M. Brion, *Naturel et surnaturel dans l’œuvre de Leonor Fini*, „Preuves”, novembre 1955, nr 57, s. 63–70. Brion wydał także monografię poświęconą artystce: *Leonor Fini et son œuvre*, Paris 1955.

47 W. Gombrowicz, *Le Festin chez la comtesse Fritouille*, trad. G. Sédir, ill. S. Lepri, „Preuves”, août 1965, nr 174, s. 44–56.

48 K.A. Jeleński, *Stanislas Lepri et Ernst Fuchs*, „Preuves” 1954, nr 41, s. 77–79.

49 P. Webb, op. cit., s. 189.

50 K.A. Jeleński, *Dorothea Tanning*, „Preuves”, juin 1959, nr 100, s. 92. W tym samym roku pisze także o Ernście: *Max Ernst: oiseau d’espèce supérieure*, „Preuves” 1959, nr 105, s. 50–52.

PREUVES 57

NOVEMBRE 1955

ARTHUR KOESTLER

Essai sur le snobisme

ROBERT KANTERS

La littérature se regarde vivre...

HERBERT LUTHY

L'Allemagne sur la balance

LE CONGRÈS DE MILAN :

« L'Avenir de la Liberté »



MARCEL BRION : *L'univers de Léonor Fini*

France : 180 fr.

Kobiece zawłaszczenie motywów Schulzowskich z perspektywy osobistej

Choć w żadnym archiwum czy świadectwie nie znaleźliśmy do tej pory potwierdzenia, że to głównie za sprawą Jeleńskiego – i dzięki Bondy'emu⁵¹ – dokonało się pośmiertne spotkanie Fini i Schulza, można przypuszczać, że zna ona wówczas osobiście teksty, które ilustruje ósmoma rysunkami, wykonanymi prawdopodobnie piórem i tuszem. Pod tym względem wydaje się, że impuls pochodzący z kręgu najbliższych jest ważniejszy niż cele czasopisma, w którym pojawiają się ilustracje – i to on staje się przyczynkiem do osobistego zawłaszczenia materiału literackiego.

Wybrany tytuł to *Traktat o manekinach*, ale tekst przekładu odpowiada pięciu opowiadaniom ze *Sklepów cynamonowych* (1933). Następujące po sobie trzy części *Traktatu o manekinach albo Wtorej Księgi Rodzaju* są tu połączone, a wzmianki „Ciąg dalszy” i „Dokończenie” – pominięte: przejście do nowej linii i rytm wieczorów wystarczają, aby je oddzielić, jako że druga część przemowy ojca ma miejsce „następnego wieczora”, trzecia zaś – „któregoś z następnych wieczorów”⁵². Co więcej, trzy fragmenty traktatu są tu poprzedzone, jak w późniejszym zbiorze, opowiadaniem *Ptaki* (*Les Oiseaux*) i *Manekiny* (*Les Mannequins*). W istocie spotkanie ojca z dziewczętami do szycia i ich manekinem inspirowane *Traktat* i, poczynając od poprzedzającego go opowiadania, inauguruje „serię seansów”⁵³. Na początku *Manekinów* Schulz podkreśla także ciągłość tekstów nawiązaniem do wcześniejszego wydarzenia („Ta ptasia impreza mego ojca”⁵⁴), wiążąc narracyjnie oba opowiadania. Ojciec

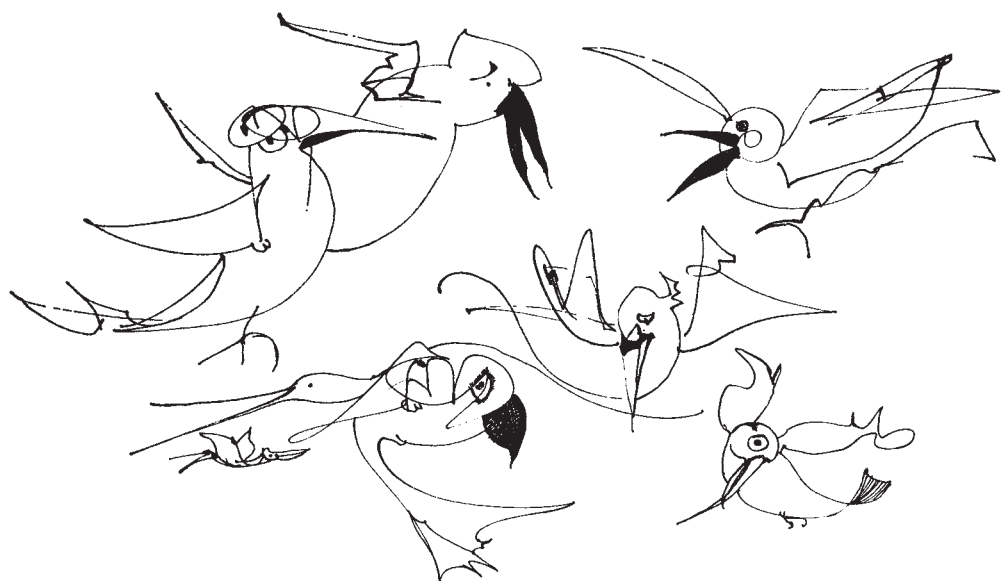
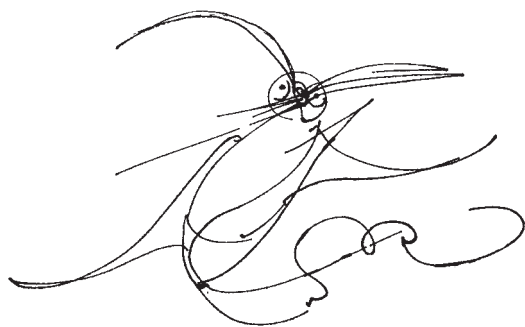
Schulz
w „Preuves”

51 Korespondencja François Bondy'ego zachowana w Historical Archives of the European Union w European University Institute zawiera cztery zaadresowane do niego listy od Fini, najprawdopodobniej z lat siedemdziesiątych, mowa w nich o tłumaczeniu tekstu Fini z niemieckiego i o tekstach Jeleńskiego do czasopisma „Preuves” (FB-87): <https://archives.eui.eu/en/fonds/680016?item=FB.02-02.01-87> (dostęp: 28.05.2025).

52 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 60, i idem, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 62. Warto zauważyć, że w późniejszych francuskich wydaniach rzeczony traktat podzielony jest na dwie, a nie na trzy części, i to aż do ponowionego przekładu Alaina van Crugtena z 2014 roku (B. Schulz, *Récits du treizième mois*).

53 Idem, *Manekiny*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 52 i 53: „Przypadkowe to spotkanie stało się początkiem całej serii seansów, podczas których ojciec mój zdołał rychło oczarować obie panienki urokiem swej przedziwnej osobistości”; „Oto jest początek wielce ciekawych i dziwnych prelekcji, które mój ojciec, natchniony urokiem tego małego i niewinnego audytorium, odbywał w następnych tygodniach owej wczesnej zimy”.

54 Ibidem, s. 48.



Leonor Fini, ryc. 1 i 2, "Preuves" 1955, nr 57,
s. 48-49

rozpoznaje w dziewczętach przynależność do „*genus avium*”, a jeśli chodzi o władzę służącej Adeli nad ojcem, dowiadujemy się, że „było to pierwsze spotkanie dwu tych wrogich potęg od czasu wielkiej rozprawy”⁵⁵.

Osiem rysunków Fini, materializując arabeski Schulzowskiej narracji, wyraża inaczej ową ciągłość między opowiadaniem i uwidacznia poprzez różne mniej lub bardziej antropomorficzne kształty wspólny dla ptaków, manekinów i ludzi rdzeń graficzny. Tworzą one w ten sposób niezależną sekwencję, tak jak przedstawione tu razem pięć tekstów Schulza. Nerwowa i ledwie naszkicowana kreska Fini, która wygląda prawie zawsze na niedokończoną⁵⁶, ujawnia dynamiczny wymiar procesu metamorfozy, zbliżając się wręcz do graficznego kalamburu. Pierwsza ilustracja (ryc. 1, s. 25), znajdująca się pod *Wprowadzeniem* Sandauera i poprzedzająca tym samym opowiadania, zdaje się kreślić naprędce jakieś bardzo stylizowane zwierzę, być może niepowiązanego z tekstem królika, jeśli wierzyć parze sterczących uszu, które mogą jednak równie dobrze przedstawiać skrzydła ptaka przysiadającego na dwunożnej istocie.

Wszystkie pozostałe ilustracje pojawiają się wewnątrz opowiadań, których tekst podzielony jest na dwie kolumny, tu i ówdzie ustępujące miejsca winietom. Na następnej ilustracji (ryc. 2, s. 25) ta sama matryca graficzna (małe centralne koła w charakterze głów i rozmieszczone dość chaotycznie wokół nich łukowate linie) stanowi zasadniczy wzór dla każdego spośród siedmiu czy ośmiu ptaków o różnych rozmiarach, które układają się w formie wieńca nad tytułem. Trzy z sześciu większych ptaków mają wyraźnie zaznaczony dziób, u dwóch innych ta część anatomii jest podkreślona, ale już nie pokryta czarnym tuszem. Linie skrzydeł, dziobów i ogonów nakładają się na siebie do tego stopnia, że trudno nam rozróżnić granice każdej z ptasich sylwetek, z których najmniejsza jest ledwie nagryzmołona. Dwie kolejne ilustracje organizują się wokół z grubsza antropomorficznej postaci, tu także otoczonej mniejszymi ptakami, w liczbie od siedmiu do dziewięciu. Trzeci rysunek obdarza jednak tę wygiętą i bezręką sylwetkę dziobem oraz ptasimi łapami, dzięki którym wtapia się w latającą chmarę (ryc. 3, s. 27), na czwartym zaś przypomina ona bardziej człowieka, choć ma wciąż mały dziób uwydatniony czarną kreską (ryc. 4, s. 28). Szponiaste dłonie i spiczaste buty odbijają wizualnym echem ostre ptasie dzioby, które, jeśli spojrzeć, w co

55 Ibidem, s. 52 i 53.

56 Pierre Borgue łączy „dramaturgię tego, co niedokończone”, z jej „zdolnością do przeobrażania się” (zob. P. Borgue, *Leonora Fini ou le théâtre de l’imaginaire. Mythes et symboles de l’univers finien*, Paris 1983, s. 55).



Leonor Fini, ryc. 3, „Preuves” 1955, nr 57,
s. 51



Leonor Fini, ryc. 4 i 5, „Preuves” 1955, nr 57,
s. 52–53

są wycelowane, już nie tylko otaczają ją, ale i atakują. Ewolucja, jaka wyłania się z zestawienia tych dwóch obrazów, łączy najwyraźniej hodowlę ptaków egzotycznych ojca i jego przemianę w kondora z sąsiadującego opowiadania *Ptaki*. Ojciec wchodzi najpierw na drabinę pełniącą rolę szczudeł, by wreszcie łopotać rękoma niby skrzydłami⁵⁷.

Dwie następne ilustracje są związane z opowiadaniem *Manekiny*. Na obu znajdujemy tę samą humanoidalną postać z delikatnym już teraz dziobem i malutkim czubem na głowie, jako że owe dwa atrybuty zacierają się z rysunku na rysunek jak w metamorficznej sekwencji, którą cechuje większa ciągłość niż sam tekst. Piąta ilustracja umieszcza na-przeciwko wciąż jeszcze haczykowatego profilu mężczyzny odzianego w jaskółkę stelaż manekina złożony z kół i powyginanych linii, strukturę jakby czekającą na ubrania, które dopełnią jej antropomorfizacji (ryc. 5, s. 28). Pomiędzy akapitami ledwie zarysowany otwartą formą ptak zdaje się pikować na tę parę, równając horyzontalnie trzy głowy. Manekin znika z szóstej ilustracji, na której – po serii trzech lewych profilów – coraz bardziej ludzka sylwetka zwrócona jest w prawą stronę (ryc. 6, s. 30). Wskazuje to na zwrot wydarzeń w opowiadaniu: ptaki zniknęły, a ojciec wznosi teraz twarz ku balowemu pantofelkowi lub zdobnemu bucikowi z wysoką cholewą, który trzyma w ręce. Tenże zachowuje niektóre cechy charakterystyczne ptasiego rodu, opierając się na tej samej matrycy graficznej: szpic damskiego buta, uwydatniony czernią, jest podobny do dziobów skierowanych ku męskiej postaci; kontur łydki przypomina wygięte w łuk ptaki; u krańca cholewy albo koronkowej podwiązki stroszy się coś w rodzaju pióropusza. Obraz ten zapowiada jednak, bez wątpienia, fiksację ojca na punkcie stopy Adeli, porównanej pod koniec pierwszej części *Traktatu* do węża, którego głowa czy język prężą się w jego kierunku⁵⁸.

Tylko dwa ostatnie rysunki są jednoznacznie powiązane z tytułowym heretyckim *Traktatem*, ale nadal wpisują się w metamorficzną dynamikę poprzednich. Na siódmej ilustracji centralna figura ojcowska jest zestawiona z pulpitem o zygzakowatych liniach, materializując opisaną przez Schulza sytuację „prelekcji”, nie spoczywa na nim jednak zapisany dokument, za to powyżej zdaje się unosić sześć bucików zdobionych to sznurówkami, to koronkami, to swoistymi skrzydłami (ryc. 7, s. 31).

jak w metamorficznej sekwencji

szpic podobny do dzioba

57 B. Schulz, *Ptaki*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 43.

58 B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 58–59: „Teraz wysunęła się wraz z krzesłem o piędź naprzód, podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją, jak pyszczyk węża”; „Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał, jak języczek węża. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana”.





Leonor Fini, ryc. 6, „Preuves” 1955, nr 57, s. 55

Leonor Fini, ryc. 7, „Preuves” 1955, nr 57, s. 57

Ojciec, wciąż zwrócony w prawą stronę, po raz pierwszy ukazuje się w trzech czwartych, a na jego zadowolonej twarzy maluje się mały dziób, coraz bliższy ludzkiemu nosowi. Jego wygięte ciało w jaskółce, ze zwiężającymi się ku dołowi nogą i trzewikiem, odpowiada podstawie pulpitu, zaś sześć bucików pikuje na niego jak ptaki z czwartej ilustracji. Choć Fini nie rysuje dwóch szwaczek uczestniczących wraz z Adelą w wykładach ojca, sześć bucików być może pośrednio do nich nawiązuje.

Wreszcie ostatnia ilustracja, eksploatując nadal chwiejność form i ich graficzną syntezę, przedstawia leżącego na ziemi mówcę, na którego nastaje uzbrojona w cztery buciki roznegliżowana kobieta: jej kończyny dolne przydeptują go szpicem, górne, także obute, grożą mu (ryc. 8, s. 33). Owa seria bucików, w miarę, jak rozwija się opowiadanie, coraz wyraźniej skierowanych ku ojcu, zespolona w jednym obrazie, przywołuje dłoń Adeli, która grozi ojcu łaskotkami na końcu opowiadania: „Dziewczęta wstały, Adela podeszła do ojca i wyciągniętym palcem uczyniła ruch zaznaczający łaskotanie. Ojciec stropił się, zamilkł i zaczął, pełen przeżenienia, cofać się tyłem przed kiwającym się palcem Adeli. Ta szła za nim ciągle, grożąc mu jadownicę palcem, i wypierała go krok za krokiem z pokoju”⁵⁹. Tak naprawdę już w opowiadaniu *Ptaki* wystarczy, że Adela skieruje palec w geście łaskotania ku ojcu, aby ten padł, wijąc się w konwulsyjnym śmiechu⁶⁰. W *Manekinach* przed rozpoczęciem prelekcji Adela daje ojcu, aby rozluźnić atmosferę, „prztyczka w nos”⁶¹. W *Traktacie o manekinach* podobne incydenty – wystawiony jako podnieta pantofelek Adeli czy jej niedopowiedziane żądanie, podkreślone złapaniem się rękoma za biodra – przerywają wieczorne prelekcje⁶². Rysunki Fini dokonują zatem syntezy serii seansów, odbywających się według powtarzalnego schematu. Jednakże, o ile we wcześniejszych opowiadaniach Adela przypomina typowo kobiecego, nieubłaganego „molocha”⁶³, mającego „nad ojcem władzę niemal nieograniczoną”⁶⁴, o tyle ostatni obraz celowo przekracza granice opisanych w tekście damskich przekomarzań, ukazując miażdżące zwycięstwo kobiety, która szydzi z osłupiałego i zdominowanego mówcy.

Abstrahując od spójności pomiędzy logiką metamorfozy w Schulzowskim tekście i rysunkami Fini, możemy znaleźć liczne oddźwięki

uzbrojona
w cztery buciki

59 Idem, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 66.

60 Idem, *Ptaki*, s. 44.

61 Idem, *Manekiny*, s. 53.

62 Idem, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 59; idem, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 61.

63 Idem, *Manekiny*, s. 51: „Ten moloch był nieubłagany, jak tylko kobiecie molochy być potrafią”.

64 Idem, *Ptaki*, s. 44.



Leonor Fini, ryc. 8, „Preuves” 1955, nr 57,
s. 61

głównych graficznych motywów owej serii w ilustracjach, którymi Fini opatrzyła inne dzieła literackie. Przede wszystkim kompozycje jej erotycznych rysunków – tworzonych w większości tą samą swobodną cienką linią – przedstawiają zasadniczo kobiety. Ilustracje wykonane pięć lat wcześniej do książki *Le Poids d'un oiseau* [Ciężar ptaka] Lise Deharme⁶⁵ ukazują ciała nagich lub roznegliżowanych kobiet o giętkiej – choć bardziej szczegółowej, jeśli chodzi o anatomię – linii i w spiczastych buciach; ptasi motyw, jak mógłby to zapowiadać tytuł⁶⁶, nie jest tu jednak w warstwie graficznej równie istotny jak u Schulza. O ile współgra to z masochistycznym i fetyszyzującym stopy światem Schulzowskich wyobrażeń przedstawionym w omawianych tekstach, ale i w jego własnych rysunkach i grafikach, o tyle sama Fini także regularnie umieszcza w centrum własnych prac postać kobiecą, niekiedy monstrualną⁶⁷, w tym także w scenach adoracji o silnym komponencie erotycznym. W istocie, jak wyznaje Xavière Gauthier, wie ona, „że blisko [jej] do myślenia Lilith, anty-Ewy”⁶⁸. Nie powołując się na jej ilustracje do czasopism, takich jak „Preuves”, Jean-Paul Guibbert przypomina z kolei, że jako ilustratorka Fini daje za każdym razem pierwszeństwo tekstowi, który „zawsze wybiera” i z którym łączy ją rodzaj porozumienia: „Niezależnie od tego, czy pracuje dla teatru, czy ilustruje książkę, wybór dzieła nigdy nie jest przypadkowy. W bliskości z tekstem kształtuje się nowe doświadczenie, bez wątpienia osobiste, ale i odnoszące się doń skrupulatnie, z szacunkiem, a nawet czule”⁶⁹.

blisko jej
do anty-Ewy

motywy
wspólne

Jednym z motywów wspólnych dla Schulza i Fini jest na przykład „naga uczta”, która pojawia się zarówno u francusko-włoskiej artystki (w podpisanej, ale niedatowanej akwaforcie znanej jako *Le Diner et les femmes* [Kolacja i kobiety] albo *Diner* [Kolacja]), jak i po wielokroć u polskiego rysownika, mnożąc „sceny przy stole” z nagimi biesiadnikami⁷⁰. Na jednym z obrazów Fini widzimy także uzbrojoną w trzy buty kobietę na czworaka oraz, jeśli wierzyć niektórym fotografiom, które zrobił jej Cartier-Bresson w latach 1932–1933, jej słabość do manekinów. Otóż, choć ilustracje do *Traktatu o manekinach* wydają się czerpać z logiki

65 L. Deharme, *Le Poids d'un oiseau*, ill. L. Fini, Paris 1955.

66 A. Oberhuber, C. Hogue, *Le Poids d'un oiseau de Lise Deharme et Leonor Fini: parcours d'une revenante*: <https://lisaf.org/project/deharme-lise-poids-dun-oiseau/> (dostęp: 27.02.2024), por. Także A. Oberhuber, op. cit., s. 109–134.

67 M. Brion, *Naturel et surnaturel dans l'œuvre de Leonor Fini*, op. cit., s. 63.

68 X. Gauthier, *Leonor Fini*, Paris 1973, s. 144 (cyt. za: D. Hartwich, *Gattora. Życie Leonor Fini*, Warszawa 2018, ebook).

69 J. P. Guibbert, op. cit., s. 36.

70 Zob. różne „sceny przy stole”, [w:] B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył J. Ficowski, wyd. 2, Gdańsk 2015, s. 424–450.

samego tekstu, są one zarazem przedłużeniem poszukiwań z wcześniejszych prac artystki, jak również jej własnej praktyki przebierania się i autokreacji. Jej przedstawienia upierzonych kobiet są w ten sposób mniej znane niż noszone przez nią z upodobaniem kostiumy ptaków i niesamowite nakrycia głowy, a owe metamorfozy zostały uwiecznione między innymi na serii zdjęć, do których zapozowała w Wenecji w 1951 roku i w Nonzie w roku 1967. Jak wiadomo, Fini woli koty (co widać na płótnie *La Cérémonie* [Ceremonia] z 1960 roku), ale miesza niekiedy oba gatunki, opowiadając się za niejasnością, jeśli chodzi o biologiczną przynależność do danego królestwa czy rodzaju; Schulz natomiast, pomimo swego opowiadania o ptakach, nigdy ich nie rysował, przedstawił za to kilkakrotnie koty, które rzadziej pojawiają się w jego prozie.

Fini woli koty

U Fini, przywiązanej do wszelkich praktyk „self-fashioningu”, autentyczność zdaje się daremnym dążeniem, tak jakbyśmy odkrywali się pełniej w formach nietrwałych⁷¹. O ile zgadza się w tej kwestii z postulatami wyobrazonego ojca, jak i zapewne typowo Schulzowską refleksją, o tyle prawdopodobnie utożsamia się bardziej z ptakami, manekinami, a nawet szwaczkami⁷² niż z męskim mówcą, którego wprawiają one w konsternację. Pod tym względem jej interpretacja *Traktatu*, za sprawą zwyczajowej identyfikacji z żeńską postacią, reprezentuje także zmianę perspektywy; jest ona zatem rodzajem zawłaszczenia, tym bardziej swobodnego, że Schulz nie opatrzył owych tekstów autorskimi ilustracjami. Fakt, że nie są to kolejne ilustracje, pomimo kontekstu publikacji zostawia Fini wolną rękę i pozwala jej połączyć własne obsesje graficzne z Schulzowskimi lejtmotywami⁷³.

zmiana
perspektywy

Schulz i jego ilustratorki

Niemniej trudno powiedzieć, czy w tej kwestii to dzieło Fini zasugerowało Jeleńskiemu publikację owych ilustracji, czy może to lektura tekstów

⁷¹ Zob. A. Kollnitz, *The Self as an Art-Work: Performative Self-Representation in the Life and Work of Leonor Fini* [w:] *Fashioning Professionals: Identity and Representation at Work in the Creative Industries*, ed. L. Armstrong, F. McDowell, London 2018, s. 121–142. Zob. też V. Vacca, *L'Arte del tra(s)vestire in Leonor Fini. Un percorso nella costumistica scenica tra Roma et Parigi*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem P. Manii i F. Flahuteza, obroniona 22 kwietnia 2015 roku w Università degli Studi della Tuscia di Viterbo i Université Paris Ouest Nanterre La Défense: <https://dspace.unitus.it/handle/2067/3062> (dostęp: 7.06.2025).

⁷² Zob. obraz *Les Fileuses* [Przędki] z 1954 roku, który Jeleński interpretuje jako klucz do jej dzieła, a zarazem autoportret (K. Jeleński, *Leonor Fini: peinture*, Mermoud–Vilo 1972, s. 5, reprodukcja na s. 74). Monografia zawiera także reprodukcję *La Couseuse* [Szwaczki] z roku 1955 (zob. s. 85).

⁷³ Richard Overstreet zajmuje się spuścizną Leonor Fini, zob. <https://www.leonor-fini.com/en/biography/photographies/> (dostęp: 14.06.2025).



Leonor Fini w klasztorze w Nonzie, Korsyka, 1967
rok, fot. Eddy Brofferio © Richard Overstreet

Schulza, poznanych za pośrednictwem Jeleńskiego⁷⁴, odpowiada po części za jej późniejsze dzieła. Należy także zastanowić się nad rolą, jaką mogło odegrać *Wprowadzenie Sandauera*, który – nie bez szczypty mrocznego erotyzmu – wspomina w 1960 roku spotkania w domu Schulza w bombardowanym przez nazistów Drohobyczu: „Pamiętam, jak opowiadanie, że załogę bombowców niemieckich stanowią młode dziewczęta, zapaliło w oczach mego przyjaciela iskierkę podniecenia. Wizja tych morderczych Walkirii mogła rzeczywiście fascynować jego wyobraźnię”⁷⁵. Przedstawiając dalej jego „masochizm” i „satanizm”, dodaje: „Schulz żywi sataniczny kult dla kobiety, Ewy-kusicielki, której przyziemna zmysłowość bezustannie prowokuje uduchowionego mężczyznę. Ulegając tym pokusom, może on – jak Samson czy Herkules – stracić swą nadludzką siłę; zarazem jednak doznaje perwersyjnej uciechy, przyjmując jarzmo z rąk tej, która wciela wszechpotężne Zło”⁷⁶. Choć Sandauer przywołuje także ojca padającego do stóp Adeli, wpisuje on *Traktat* w szerszą „masochistyczną estetykę”, która obejmuje wszelkie sprzeczności: tradycyjną uczciwość i współczesne zepsucie, mężczyznę i kobietę, ascetyzm i zmysłowość, ducha i materię⁷⁷. Jego *Wprowadzenie Schulza* z 1959 roku wychodzi z kolei od rysunków autora: „nagie kobiety, w pończochach i słomkowych kapeluszach, mkną w dorożkach przez prowincjonalny rynek; cherlawi mężczyźni o olbrzymich głowach i gorączkowym spojrzeniu czołgają się u stóp niedbale rozwalonych w fotelu dziewcząt. Już w tych rysunkach objawia się to, co miało nadać charakter późniejszej jego twórczości literackiej: obsesja prowincji oraz «kobiety z biczem»”⁷⁸. Wreszcie we wstępie z 1961 roku w części dotyczącej „klęski erotycznej” Sandauer zamieszcza znów szereg uwag o masochizmie: „u Schulza jest on czymś więcej niż erotyczną perwersją. Kiedy ojciec pada na kolana przed pogromczynią hodowanych przez siebie fantastycznych ptaków, przyziemną Adelą, jest to nie tylko demonstracja masochisty. Jest to pokłon, jaki dziewiętnastowieczna poetyczność składa brutalnej rzeczywistości nowych czasów; pokłon, jaki arkadyjskie dzieciństwo Schulza składa doświadczeniom jego lat męskich”⁷⁹. Podsumowując różne postaci

wizja
morderczych
Walkirii

⁷⁴ Wydaje się, że Jeleński dał jej na przykład do przeczytania Gombrowicza, w dzieło którego nie udało jej się „wejść”, zob. jego świadectwo [w:] R. Gombrowicz, op. cit., s. 29.

⁷⁵ A. Sandauer, *Wprowadzenie Schulza* (II), s. 368.

⁷⁶ Ibidem, s. 368–369.

⁷⁷ Ibidem, s. 369.

⁷⁸ Idem, *Wprowadzenie Schulza* (II), s. 364.

⁷⁹ Idem, *Préface*, [w:] B. Schulz, *Le Traité des mannequins*, op. cit., s. 17; cyt. za: idem, *Rzeczywistość zdegradowana. (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, tom 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 565 (francuski wstęp z 1961 roku wydaje się w istocie adaptacją *Rzeczywistości zdegradowanej* wprowadzającej do pierwszego powojennego wydania prozy Schulza w 1957 roku, przyp. tłum.).

Schulzowskiego masochizmu, krytyk przypomina, że „każdy z rozdziałów *Traktatu* kończy się klęskąadaną ojcu przez Adele; jeszcze jeden dowód, jak bardzo artyzm kojarzy się w Schulzowskiej wyobraźni z masochizmem”⁸⁰. Sandauer współtworzy w ten sposób podwaliny Schulzowskiej mitologii, po dziś dzień znajdującej zwolenników⁸¹, choć poza granicami Francji jest ona obecnie podawana w wątpliwość, przede wszystkim za sprawą nowych odczytań jego stosunku do seksualności i do kobiet⁸².

Jako że ilustracje Leonor Fini dla „Preuves” należą do rzadkości, owo spotkanie na łamach czasopisma zdaje się wynikać z estetycznego i tematycznego powinowactwa. Ilustratorka Monique Métrot na przykład, przeciwnie, współpracowała regularnie z czasopiśmem, a później z serią *Les Lettres nouvelles*, specjalizując się w portretach autorów. Zlecenie, aby wykonała frontyspis do zbioru zatytułowanego *Traktat o manekinach* (1961) wydawało się zatem oczywiste, nawet jeśli nie łączył jej z autorem żaden szczególny związek⁸³. Maurice Nadeau, komentując ów rysunek we wstępnej notce do pierwszego książkowego wydania, przypomina, że portret wykonany przez Métrot opiera się na opisie autora takim, jakim widział go niegdyś Sandauer i przedstawił we *Wprowadzeniu* z „*Les Lettres nouvelles*” w 1959 roku („chuderlawy osobnik – rodzaj gнома o olbrzymiej głowie i gorączkowym spojrzeniu”⁸⁴): „Monique Métrot daje graficzny odpowiednik owego niezbyt korzystnego, ale wymownego portretu, posiłkując się unikatową starą fotografią, która ocalała z powszechnej katastrofy”⁸⁵.

Wydanie książkowe z 1961 roku i to w czasopiśmie z 1960 roku z ilustracjami Fini są pośmiertne, Schulz nie miał zatem okazji wypowiedzieć się na temat ich trafności; inaczej rzecz się ma z ilustracjami, jakimi Egga van Haardt opatruje *Kometę* w 1938 roku⁸⁶, w których to Schulz – jak zauważa w swoim tekście – widzi jakby bezforemne arabeski⁸⁷. O ile kontakty związane wokół tych pierwszych obcych ilustracji zakończyły

estetyczne
i tematyczne
powinowactwo

ilustratorki
pośmiertne
i nie

⁸⁰ Ibidem, s. 582.

⁸¹ Aż do 2014 roku kolejne francuskie wydania wznawiają ów tekst.

⁸² Zob. Bruno Schulz. *Sex-Fiction*, pod red. A.M. Potockiej, Kraków 2022; A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016.

⁸³ B. Schulz, *Traité des mannequins*, op. cit., s. 7.

⁸⁴ A. Sandauer, *Wprowadzenie Schulza* (I), s. 364 (przyp. tłum.).

⁸⁵ M. Nadeau, op. cit., s. 10.

⁸⁶ B. Schulz, *Kometa*, ilustracje E. van Haardt, „Wiadomości Literackie”, 21 sierpnia 1938, nr 35, s. 2–3. Idem, *Egga van Haardt*, „Tygodnik Ilustrowany”, 2 października 1938, nr 40, s. 773–774 (przedruk [w:] idem, *Dzieła zebrane*, tom 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk, 2017, s. 150–153).

⁸⁷ H. Martinelli, *Bruno Schulz i informe. Intermedialna nieaktualność*, przekł. M. Zapolnik, „Schulz/Forum” 17–18, 2021, s. 5–24: <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/8123> (dostęp: 8.06.2025).



G. van Haardt, **W hołdzie przyjacielowi**,
[w:] B. Schulz, *Traité des mannequins*, Julliard,
Paris 1961

się zerwaniem, ta sama artystka miała zilustrować *Die Heimkehr* (*Powrót do domu*), opowiadanie napisane po niemiecku i wysłane Tomaszowi Mannowi w tym samym roku, uznane dziś za zaginione⁸⁸. Autorstwo owych prac budzi jednak wątpliwości, a część krytyków widzi w nich mistyfikację, co zdaje się potwierdzać rysunek w hołdzie Schulzowi, zamieszczony przez niejakiego G[eorges'a] van Haardta na końcu zbioru wydane go przez Julliarda w 1961 roku⁸⁹. Jerzy Brodnicki, wdowiec po Egdze (zmarłej w 1944 roku), na emigracji we Francji od 1950 roku, znany jako artysta w paryskich awangardowych środowiskach, wyznaje wówczas, że przyjął nazwisko żony jako pseudonim⁹⁰. Jego rysunek, na który składają się czarne bryły, niewyraźne odnóża, pióra i czułki, przypomina pod względem techniki prace towarzyszące *Komecie* w jej wydaniu w czasopiśmie, nawet jeśli quasi-ludzkie sylwetki są tam czytelniej zarysowane. Jednakże kiedy kilka lat później na francuski zostaje przełożona *Kometa* – po raz kolejny w „Les Lettres nouvelles”⁹¹ – ilustracje van Haardt nie są w niej wykorzystane, a więc i one okazują się krótkowieczne.

Choć Schulzowskie ilustracje Fini także zostały zapomniane, na tle innych ilustratorek tego autora wyróżnia ją to, że jako jedyna dokonała zawłaszczenia świata wyobrażeń płciowych z jego prozy, aby odwrócić w nim układ sił albo przynajmniej wzmocnić kobiecą stronę. Nigdy nie określając się jako feministka, Fini eksplorowała wszelkie motywy silnej, a nawet budzącej grozę kobiety, od sfinksa po wiedźmę⁹². Tak też związała się z czasopiśmie redagowanym przez Xavière Gauthier, „Sorcières. Les femmes vivent”, do którego pisała i rysowała, a także wykonała okładkę pierwszego numeru w 1975 roku⁹³. Graficzny język ilustracji z 1960 roku nie pozwala jeszcze bezpośrednio zaklasyfikować Fini jako buntowniczkę wobec kodów dominującej męskości, jest to już jednak na horyzoncie jej twórczości.

jako jedyna
dokonała
zawłaszczenia

88 J. Jarzębski, *Haardt Egga van*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Ro-siek, wyd. 2, Gdańsk 2006, s. 139.

89 B. Schulz, *Traité des mannequins*, op. cit., s. 47.

90 M. Wójcik, *Haardt Egga van*, „Schulz/Forum”: <https://schulzforum.pl/pl/osoby/haardt-egga-van> (dostęp: 8.06.2025). Zob. też M. Kitowska-Lysiak, *Kim byłaś Eggo?* [w:] eadem, *Schulzowskie margi-nalia*, Lublin 2007, s. 69–90.

91 B. Schulz, *La Comète, Lettre à Gombrowicz*, trad. Th. Douchy, „Les Lettres nouvelles”, février–mars 1974, nr 1, s. 7–32.

92 A. Watz, *Leonor's Fini Witches*, wystąpienie z 7 marca 2023 roku zorganizowane przez G. Parkinso-na i C. Levitt w Courtauld Institute of Art: <https://courtauld.ac.uk/whats-on/leonor-fini-witches/> (dostęp: 8.06.2025). Zob. J. Audiberti, *Le Sabbat ressuscité par Leonor Fini*, Paris 1957.

93 L. Fini, oryginalny rysunek na okładkę „Sorcières. Les femmes vivent” 1975, nr 1 („La Nourriture”): https://femenrev.persee.fr/issue/sorci_0339-0705_1975_num_1_1 (dostęp: 9.06.2025). Zob. też poświęconą Fini monografię, w której Xavière Gauthier pokazuje między innymi, jak zaciera ona różnice między płciami, ucinając tym samym kwestię jakichkolwiek feministycznych roszczeń artystki (X. Gauthier, op. cit., s. 146–147).



Monique Métrot, **Bruno Schulz**, [w:] B. Schulz,
Traité des mannequins, Julliard, Paris 1961

Konkluzja: zapoznana romańska promocja

Pomimo owej podwójnej promocji dzieła Schulza, opartej na przekładzie i ilustracjach, jego recepcja pozostała ograniczona, co dziwi tym bardziej, że wszyscy architekci wydania *Traktatu o manekinach* w „Preuves” w 1960 roku są międzynarodowymi ambasadorami sztuki i literatury. Surrealistyczna ilustratorka sytuuje się na przecięciu różnych kultur romańskich, o czym świadczą jej artystyczne i wydawnicze przedsięwzięcia. Zasięg samego „Preuves” oraz jego twórców, Jeleńskiego i Bondy’ego, którzy są również europejskimi mediatorami pomiędzy pierwszym i drugim światem, wydaje się niewystarczający, by zapewnić autorowi widoczność. Jakkolwiek środowiska antykomunistyczne i surrealistyczne nie pokrywają się, zachodzą tu na siebie, tak jak łączy je biografia Maurice’a Nadeau, literata, odkrywcy talentu Witolda Gombrowicza, Aleksandra Sołżenicyna czy Wałama Szalamowa, w latach 1953–1976 redaktora naczelnego „Les Lettres nouvelles”, który utrzymywał również na tyle bliskie stosunki z surrealistami, że stał się historykiem ruchu⁹⁴.

Niełatwo ocenić wpływ publikacji z 1960 roku na francuską, romańską czy europejską recepcję polskiego autora, którego pierwsze częściowe przekłady na hiszpański pojawiają się w Caracas i Bogocie w 1962 roku, włoskie zaś – w roku 1963. A jednak dzieła Fini – zwłaszcza *Le Livre de Leonor Fini* z 1975 roku, testament artystyczny przygotowany we współpracy z hiszpańskim wydawcą – mogłyby sprzyjać umiędzynarodowieniu Schulza poprzez ową *a priori* promocyjną pracę ilustratorki.

Giovanna Tomassucci w artykule na temat losów Brunona Schulza we Włoszech wzmiankuje przypadek czasopisma „Preuves” i ilustracje Fini, ale zaznacza od razu, że projekt wydania nie jest „z importu”. Porównując włoski sukces dzieła z niewielkim odzewem, z jakim spotkało się ono we Francji, upatruje przyczyn tego ostatniego między innymi w niepełnym przekładzie, wykonanym przez różne osoby⁹⁵ i opatrzonem najpierw, co znamienne, tytułem *Traktat o manekinach*⁹⁶. Długotrwałe zabiegi turyńskiego wydawnictwa Einaudi, zwieńczone

94 M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris 1945.

95 G. Tomassucci, *Bruno Schulz in Italia*, „Rivista di Letterature moderne e comparate” 2003, vol. 56, nr 3, s. 297–315.

96 Jest to w istocie wybór z dwóch zbiorów, który pomieszcza następujące opowiadania: *Sierpień*, *Nawiedzenie*, *Ptaki*, *Manekiny*, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, *Traktat o manekinach*. *Dokończenie*, *Sklepy cynamonowe*, *Ulica Krokodyli*, *Wichura*, *Noc Wielkiego Sezonu*, *Noc lipcowa*, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, *Druga jesień*, *Martwy sezon*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Emeryt*.

opublikowaniem w 1970 roku przekładu *Sklepów cynamonowych* (*Le botteghe color cannella*) autorstwa Anny Vivanti Salmon ze wstępem Angela Marii Ripellina, sięgają – jak pokazuje korespondencja Jeleńskiego i Itala Calvina – 1959 roku⁹⁷. Kluczowe wydaje się we Włoszech zaangażowanie konsekrowanych mediatorów, Calvina i Ripellina, ale i Jeleńskiego. Według niedawnych ustaleń archiwalnych Anity Kłos to właśnie Jeleński jako pierwszy we Francji zrecenzował, znów w „Preuves”⁹⁸, twórczość Calvina i zapoznał go z *Ferdydurke* Gombrowicza, którą włoski pisarz czyta z entuzjazmem po francusku. 8 lipca 1959 roku Jeleński informuje go także o przekładzie *Martwego sezonu* w „Les Lettres nouvelles” oraz o planach wydania obu zbiorów Schulza przez Julliarda, ale – choć redakcja Einaudi kontaktuje się wówczas z polskimi wydawcami w sprawie *Sklepów cynamonowych*, najprawdopodobniej z inicjatywy Calvino – nie wspomina on w swych listach o Schulzu⁹⁹.

Kłos pokazuje również inne francusko-włoskie czy, mówiąc ściślej, triesteńskie powiązanie: do Luciana Foà, zlecającego wówczas recenzję wewnętrzną dzieła Schulza dla Einaudi, odzywa się jego przyjaciel Roberto Bazlen – urodzony w Trieście pisarz i krytyk propagujący literaturę Europy Środkowej, w tym dzieło Kafki – który po lekturze *Traktatu o manekinach* wydanego w „Preuves” z ilustracjami jego wieloletniej przyjaciółki Fini zachęca go do przeczytania dzieła¹⁰⁰. Nie jest wykluczone, że i tu oficjalna historia przypisuje Jeleńskiemu zasługi, które po części powinny przypaść Fini, kobiecie, która raczej ilustruje, niż pisze¹⁰¹. Ostatecznie wydaje się, że to jednak przede wszystkim swoistość

97 A. Kłos, *Tkanina Penelopy. Historia wydawnicza Le botteghe color cannella w świetle dokumentów z archiwum wydawnictwa Einaudi*, „Schulz/Forum” 20–21, 2023, s. 5–30.

98 K.A. Jeleński, *Pour comprendre Calvino. II – L'Histoire et la fable*, „Preuves”, décembre 1957, nr 82, s. 9–11. W rzeczywistości François Bondy w tym samym numerze także publikuje artykuł o Calvino: *Pour comprendre Calvino. La morale et la tactique*, „Preuves”, décembre 1957, nr 82, s. 6–9. Jeleński będzie również pisał o Elsie Morante, a owe włoskie inklinacje są, bez wątpienia, wzmacniane przez Leonor Fini: *Le Paradis des limbes et la réalité*, „Preuves” 1963, nr 150. Na temat relacji z Morante, którą poznał najprawdopodobniej poprzez Fini, zob. A. Kłos, *Elsa Morante i Konstanty A. Jeleński, czyli o literackich pożytkach z przyjaźni*, [w:] *Ami(e)s et amitié(s) dans les littératures romanes: mélanges de littérature offerts à Czesław Grzesiak*, sous la dir. de R. Jakubczuk, Lublin 2017, s. 166. Dla szerszego studium publikacji Jeleńskiego w czasopiśmie zob. A. Dębska-Kossakowska, *Konstanty Aleksander Jeleński i „Preuves”: rekonesans*, „Archiwum Emigracji: studia, szkice, dokumenty” 2018–2019, nr 1/2 (26/27): <https://apcz.umk.pl/AE/article/view/AE.2018-2019.016> (dostęp: 11.06.2025).

99 A. Kłos, *Tkanina Penelopy*, s. 14.

100 Ibidem, s. 18.

101 Jeśli wierzyć świadectwu Bondy’ego wspominającego tylko o jej partnerze życiowym: „«Preuves» odkryło tekst Calvina, którego nie ma w zbiorze opowiadań, strony Maria Praza, znajomego Jeleńskiego z Rzymu, często pisał Moravia, ale spośród Włochów to Silone i Chiaramonte utożsamiali się z czasopiśmem” (F. Bondy, *Une revue française pas comme les autres*, s. 19).

Schulzowskiego języka oraz problemy ze znalezieniem tłumacza, który mógłby sobie z nim poradzić, opóźniły wydanie jego tekstów (dzieło Gombrowicza zostało we Włoszech przełożone niebezpośrednio¹⁰², a we Francji – z udziałem samego autora).

Ilustrowane wydanie z 1960 roku pozostaje mało znane pomimo sławy, jaką cieszyła się Fini w środowiskach francuskich i włoskich, oraz tria zawiązanego z Bondym i Jeleńskim w celu popularyzacji dzieła Schulza we Francji, a sama Fini nie została w pełni jego ambasadorką, choć mogła albo powinna była się nią stać, wzięwszy pod uwagę, że jej twórczość ilustratorska miała charakter promocyjny: impuls, jaki daje jego recepcji w językach romańskich, okazuje się mało istotny, nawet jeśli jej obrazy są częściej przywoływane przez osoby kształtujące włoski odbiór Schulza. Znana wyłącznie schulzologom ilustrowana wersja *Traktatu o manekinach* uwidacznia jednak jego pokrewieństwo tematyczne z francuskim surrealizmem, a zwłaszcza z dziełami tworzonymi wówczas przez kobiety, pokazując od innej strony rzekomy „masochizm” Schulza.

Z francuskiego przełożyła Paulina Tarasewicz

fiasco tria
ambasadorów

inna strona
„masochizmu”
Schulza

¹⁰² A. Kłos, *Tkanina Penelopy*, s. 19.