

Zofia Ziemann: „Inwentorium śladów”: Schulz w twórczości filmowej i scenicznej anglojęzycznych artystów

Czwartego maja 1984 roku zasłużony dziennik „Omaha World-Herald”, wydawany w stolicy stanu Nebraska od lat osiemdziesiątych XIX wieku, zapowiadał – w sekcji „Wiadomości”! – wieczorną premierę trzech jednoaktówek laureatów konkursu scenopisarskiego zorganizowanego przez miejscowy teatr Center Stage. Jednym z nagrodzonych autorów był Bruce Rips, lat 27, mieszkaniec Omahy pracujący w rodzinnej firmie Commercial Optical, absolwent historii na Uniwersytecie Browna w Pensylwanii. Konkursowa sztuka Ripsa pod tytułem *A Landscape of Cloth* [Pejzaż sukna] była, jak donosi gazeta, jego drugą, która doczekała się realizacji (pierwszą wystawiono na lokalnej uczelni). Obejmowała „ostatnie dwa dni życia Brunona Schulza, bardzo mało znanego żydowskiego pisarza [*a very obscure Jewish writer*], zabitego przez nazistów w polskim miasteczku, w którym spędził praktycznie całe życie. Rips opisuje utwory Schulza jako podobne do tych Franza Kafki, surrealistycznego austriacko-czeskiego [sic!] autora najlepiej znanego z *Przemiany*, w której człowiek zamienia się w karalucha. Mówi, że znalazł tylko jeden egzemplarz biografii pisarza w Stanach Zjednoczonych. Książka była w Bibliotece Kongresu, napisana po polsku, w języku, którego Rips nie zna. Załatwił tłumaczenie u znajomej/znajomego [*a friend*]”¹.

*a very obscure
Jewish writer*

Rozpatrywany osobno, jako swoiste kuriozum, przypadek ten znaczy niewiele – możemy się najwyżej zdziwić i uśmiechnąć, że w latach osiemdziesiątych na amerykańskim Środkowym Zachodzie historyk-optyk o ambicjach dramatopisarskich wziął na warsztat Schulza, zastanawiać się, jakie fakty przeinaczył, krzywić na nie najwyższy poziom artykułu (który starałam się oddać w polskim tłumaczeniu), zapewne

1 S. Millburg, *Three Plays for Center Stage Reveal Authors' Diversity*, „Omaha World-Herald” 4.05.1984, pobrano z bazy NewsBank 23.11.2015 (nr rekordu 190720). Wszystkie cytaty z anglojęzycznych źródeł podaję we własnym przekładzie.

pionierska
jednoaktówka

zasięgi Schulza

odpowiadający wiedzy historycznej i kompetencjom kulturowym autora i odbiorców tekstu, ewentualnie domniemywać, czy ta wzmianka prasowa lub sam spektakl przysporzyły Schulzowi więcej czytelników w Nebrasce. Jednak osadziwszy to zdarzenie w szerszym kontekście recepcji Schulza w anglojęzycznym obszarze kulturowym, możemy z niego sporo wyinterpretować i postawić całkiem poważne pytania badawcze i hipotezy. Trzeba wówczas zauważyć, że Rips zajął się Schulzem, zanim bracia Quay rozslawili go po obu stronach Atlantyku animacją *Street of Crocodiles* z 1986 roku, a zatem oparta na biografii pisarza amatorska jednoaktówka była na swój sposób pionierska (a raczej: możemy ją za taką uznać, dopóki nie znajdą się świadectwa wcześniejszej recepcji teatralnej lub filmowej). Można odnotować niemal obowiązkowe porównanie do Kafki² oraz zaistnienie roboczego angielskiego tłumaczenia *Regionów wielkiej herezji* dwie dekady przed publikacją przekładu Theodosii Robertson³. Co najważniejsze, da się z dużym prawdopodobieństwem ustalić, jak Rips trafił na Schulza, a tym samym, jakim cudem Schulz, dla dziennikarza „Omaha World-Herald” a *very obscure Jewish writer*, znalazł się na deskach lokalnego teatru w amerykańskim interiorze, 2000 kilometrów na wschód od Nowego Jorku, gdzie stał się rozpoznawalny na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dzięki wpływowym entuzjastom jego twórczości, takim jak Philip Roth, Isaac Bashevis Singer czy Cynthia Ozick. Choć gazeta informuje, że na Uniwersytecie Browna – należącej do Ligi Bluszczonej uczelni w Rhode Island (już tylko 300 km od Nowego Jorku) – Rips zrobił dyplom z historii, mógł, zgodnie ze swoimi literackimi zainteresowaniami, w roku akademickim 1980/1981 uczestniczyć w zajęciach z twórczego pisania z angielską pisarką Angelą Carter, która miała tam roczny kontrakt w ramach zastępstwa za czyjs urlop naukowy. Schulz był wtedy dla Carter nowym odkryciem – w 1979 roku, jeszcze po naszej stronie Atlantyku, zrecenzowała dla „Guardiana” brytyjskie wydanie *Sanatorium pod Klepsydrą* w przekładzie Celiny Wieniewskiej⁴ – na tyle ważnym, że wprowadziła go, obok Borgesa i Calvina, na listę lektur

- 2 Z. Ziemann, *Polish Kafka*? O pewnym stereotypie anglojęzycznej recepcji Schulza, „Schulz/Forum” 15, 2020, s. 26–43.
- 3 J. Ficowski, *Regions of the Great Heresy*, tłum. T. Robertson, New York, W.W. Norton 2003. Z korespondencji zachowanej w archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej wynika, że Robertson rozpoczęła pracę nad przekładem pod koniec lat osiemdziesiątych z własnej inicjatywy i nie mając wydawcy, a ukończyła w połowie lat dziewięćdziesiątych (odpowiedź autora na jej pierwszy list, przesłany wraz z przetłumaczonymi fragmentami, datowana jest na 29.11.1988, a wzmianki o tym, że przekład jest gotowy, pochodzą z roku 1995).
- 4 A. Carter, *Deadly serious lives*, „The Guardian” 1.03.1979, s. 16; por. Z. Ziemann, „It’s a writer’s book”. Anglojęzyczni pisarze czytają Schulza (na potęgę), „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 153–166.

autorskiego, swobodnie podchodzącego do kategorii gatunkowych kursu „Science Fiction and Fantasy Writing”⁵. Nawet jeśli Rips nie brał udziału w tych zajęciach, mógł zetknąć się z Carter w inny sposób albo dowiedzieć się o Schulzu od kolegów, którzy na nie chodzili.

Tę rekonstrukcję meandrów recepcji – ujawniającą choćby zależności między różnymi jej obiegami, w tym przypadku sekwencję od recepcji krytycznej, przez akademicką (odmiany dydaktycznej, nie badawczej) po literacką (odmiany amatorskiej) i teatralną – można by kontynuować w różnych kierunkach, wpisując ją w zagadnienia takie jak: „światowa historia przekładowa i wydawnicza Schulza”, „Schulz w oczach pisarzy”, „Schulz w programach nauczania” czy „Schulz jako przedstawiciel europejskiej fantastyki”. Suma – nigdy nieostateczna – takich rekonstrukcji pozwoliłaby zaś stworzyć mapę oddziaływania twórczości i biografii Schulza, która byłaby czymś więcej niż zbiorem punktów, faktów recepcji. Niczym zaawansowane wizualizacje badań opartych na teorii aktora-sieci, byłaby dynamicznym obrazem ukazującym wektory i trajektorie, odnogi (również ślepe) i rozgałęzienia, a także natężenie powiązań między poszczególnymi punktami. Niniejszy szkic penetruje jedynie drobny wycinek tak pomyślanej mapy, prezentując kilka węzłów sieci – śladów lektury Schulza w twórczości filmowej i scenicznej artystów działających w angielskim obszarze językowo-kulturowym. Przedstawia nieopisane dotąd w schulzologii zdarzenia recepcyjne, opisane zaś uzupełnia o konteksty z kwerend archiwalnych i prasowych, naświetlające ich genezę oraz rolę w promocji dzieł Schulza⁶.

Za sprawą sukcesu wspomnianej animacji *Street of Crocodiles*⁷ z 1986 roku trwająca już pół wieku fascynacja Stephena i Timothy’ego Quayów twórczością Schulza jest jednym z lepiej znanych faktów jego

dynamiczna
mapa wydarzeń
recepcyjnych

- 5 E. Gordon, *The Invention of Angela Carter: A Biography*, New York, Oxford University Press 2017, s. 315. Carter musiała być inspirującą wykładowczynią – niemal dwie dekady później amerykański powieściopisarz Rick Moody wspominał, jak dzięki niej poznał m.in. twórczość Schulza; D. Ryan, *Interview with Rick Moody*, „Mississippi Review” 1999, nr 27 (3), s. 116.
- 6 Uwaga metodologiczna: większość wykorzystanych tu materiałów pozyskałam w ramach pracy nad projektem NCN PRELUDIUM (*Bruno Schulz w języku angielskim 1958–2016. Analiza porównawcza przekładów, ich historii oraz recepcji*; 2014/15/N/HS2/03913) i rozprawą doktorską (*Bruno Schulz w języku angielskim 1958–2018. Historia i recepcja przekładów z elementami analizy porównawczej*; Uniwersytet Jagielloński 2019 promotor: prof. Marta Gibińska-Marzec). Artykuły prasowe pochodzą głównie z elektronicznej bazy NewsBank (dostęp z Biblioteki Brytyjskiej w Londynie, listopad 2015); to, że nawet kwerenda sprzed dekady w jednym źródle dała obiecujące rezultaty, pokazuje skalę światowej recepcji Schulza, której zgłębienie wymaga zespołowego wysiłku rozpisanego na lata.
- 7 Posługuję się angielskim tytułem, ponieważ *Ulica krokodyli* sugeruje adaptację jednego opowiadania, tymczasem *Street of Crocodiles* to tytuł całego zbioru *Sklepy cynamonowe* we wszystkich wydaniach przekładu Celiny Wieniewskiej, tj. w znakomitej większości anglojęzycznych edycji (od premierowej w 1963 roku po dwudziestopierwszowieczne).

międzynarodowej recepcji, ostatnio nagłaśnianym na nowo w związku z premierą ich drugiej schulzowskiej produkcji, długo wyczekiwanego *Sanatorium pod Klepsydrą*. O bogatej twórczości braci Quay, w tym o inspiracji Schulzem, pisano już u nas wiele⁸. W ramach uzupełnienia warto może przytoczyć nieznany chyba ani polskim badaczom i entuzjastom ich kina, ani schulzologom cytat o tym, jak długo „przymierzali się” do Schulza. Choć dzięki Andrzejowi Klimowskiemu poznali jego twórczość już w 1974 roku (a więc trzy lata przed tym, jak wznowienie angielskiego przekładu *Sklepów cynamonowych* w serii Philipa Rotha zainicjowało recepcyjne wzmożenie po obu stronach Atlantyku), rozpoczęcie pracy nad *Street of Crocodiles* poprzedziła wielokrotna i wieloletnia lektura: „musiało minąć niemal dziesięć lat, nim poczuliśmy, że możemy choćby zacząć myśleć o zabranii się za tak potężnego [potent] pisarza. Nawet czytany w przekładzie, ma absolutnie wyjątkowy głos [...]. Przeczytaliśmy Schulza i znów do niego wracaliśmy – niczym symfonia albo inny utwór instrumentalny, który można przyjmować [absorb] setki razy, Bruno Schulz jest niezwykle bogaty. Nie można poić się nim codziennie”⁹.

W ramach przygotowań Quayowie odbyli podróż do Polski, wykonując obszerną dokumentację fotograficzną, którą później wykorzystali przy tworzeniu animacji¹⁰. Mało kto pamięta (opowiadali o tym polskiej publiczności na Festiwalu Conrada w 2013 roku), że odwiedzili też zamieszkałą podobnie jak oni w Londynie Celinę Wieniewską, autorkę przekładu, który tak ich zachwyił. Potwierdza to jej list do Jerzego Ficowskiego z 4 września 1985 roku: „W końcu lipca zgłosili się także do mnie bracia Quay, o których także niewiele wiedziałam. Odwiedzili nas wkrótce potem, rozmawialiśmy w piątkę pewnego wieczora (bracia Quay, pewna bardzo urocza pani – jak z rozmowy wynikało, narzeczona jednego

„Nie można
poić się nim
codziennie”

spotkanie
Quayów
z Wieniewską

- 8 Zob. np. K. Mikurda, A. Prodeus (red.), *Trzynasty miesiąc. Kino braci Quay*, Kraków–Warszawa, Ha!art–Era Nowe Horyzonty 2010; M. Sady, *Bracia Quay skąd tacy? albo Droga braci Quay do Schulza*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 91–104. Nie bez znaczenia dla popularności Quayów w Polsce są z pewnością ich silne związki z naszą kulturą, sięgające czasów, kiedy jeszcze jako studenci Philadelphia College of Art zachwycili się polską szkołą plakatu. Quayowie do dziś chętnie goszczą w Polsce na festiwalach filmowych, a nawet tu pracują; nadtytuł niniejszego artykułu zaczerpnęłam z ich nakręconego w Łańcucie filmu inspirowanego postacią Jana Potockiego (*Inwentorium śladów*, scenariusz i reżyseria Stephen i Timothy Quay, Polska 2009).
- 9 T. H. Green, *Now available translated into music*, „The Telegraph” 27.01.2007, <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3662766/Now-available-translated-into-music.html>; por. „Dla nas lektura każdej jego stronicy to jak wypicie butelki pięcioputtonowego węgierskiego tokaju”; K. Mikurda, M. Oleszczyk, *Gabinet braci Quay* [wywiad], [w:] K. Mikurda, A. Prodeus, op. cit., s. 71. Serdecznie dziękuję Katarzynie Warszawskiej za udostępnienie skanów książki, gdy tego pilnie potrzebowałam.
- 10 Ibidem, s. 27–28.

z bliźniąt, mój mąż [agent literacki Peter Janson-Smith – ZZ] i ja)”¹¹. Quayowie byli wówczas przed trzydziestką, Wieniewska miała 76 lat¹². Można przypuszczać, że rozmawiali nie tylko o języku i przekładzie Schulza – choć nie znała go osobiście¹³, jako żydowska mieszkanka przedwojennej Warszawy Wieniewska mogła być dla młodych twórców swoistym łącznikiem z jego światem, obok, rzecz jasna, Jakuba Schulza, z którym również się kontaktowali. To drobne zdarzenie pokazuje, jak poważnie Quayowie podchodzili do sprawy, starając się dowiedzieć o Schulzu i jego twórczości jak najwięcej, z różnych źródeł. Jest także przykładem nieudokumentowanych – wyjąwszy rozproszone ślady w archiwach – zakulisowych powiązań między aktorami (w sensie Latourowskim) recepcji Schulza. Mimo dostępności nowszego i filologicznie bliższego tekstu wi Schulza przekładu Madeline G. Levine Quayowie pozostali wierni Wieniewskiej, wykorzystując fragmenty jej starego tłumaczenia (ukończono go jeszcze w latach sześćdziesiątych, wydany po raz pierwszy w 1978 roku) w nowym *Sanatorium pod Klepsydrą*¹⁴.

Z punktu widzenia międzynarodowej recepcji Schulza niewątpliwą zasługą znakomicie przyjętej animacji Quayów było dotarcie do nowych środowisk potencjalnych czytelników – i to nie tylko wielbicieli filmowej awangardy spod znaku Jana Švankmajera. Film Quayów szeroko opisywano w prasie przy okazji kolejnych nagród (m.in. nominacja do Złotej Palmy, Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w San Francisco, nagrody na festiwalach w Zagrzebiu, Odense i Brukseli) i pokazów na całym świecie, był też wielokrotnie wyświetlany w telewizji. W 2012 roku w słynnym nowojorskim muzeum sztuki współczesnej MoMA otwarto retrospektywę Quayów, oczywiście z projekcją *Street of Crocodiles*. Niemal cztery dekady od premiery animacja ta ma status kultowej, a każda wzmianka o niej siłą rzeczy odsyła do Schulzowskiego pierwowzoru. Terry Gilliam, amerykańsko-brytyjski reżyser i członek grupy Monty Python, po latach uznał *Street of Crocodiles* za jedną z dziesięciu najważniejszych animacji wszechczasów¹⁵. Wielkim admiratorem

animacja
ambasadorką?

11 Ossolineum, Akc. 135/80. Archiwalną korespondencję przytaczam w pisowni oryginalnej, ewentualnie uzupełniając diakrytyki (zarówno Wieniewska, jak i Jakub Schulz pisali na maszynach bez polskich znaków).

12 Zmarła nagle niedługo później, 13 października 1985 roku.

13 W tym samym liście pisze: „Jak Pan może wie, ja nigdy Bruna nie znałam” – już sama składnia tego zdania sugeruje, że nie byłoby niczym zaskakującym, gdyby była go poznała; w latach trzydziestych, podczas wizyt Schulza w Warszawie, dzielili częściowo tę samą czasoprzestrzeń, a być może i środowisko – choć Wieniewska wydawała swoje przekłady u Przeworskiego, nie w „Roju”.

14 <https://www.filmipolski.pl/fp/index.php?film=1267911>.

15 T. Gilliam, *Ten best animated films of all time*, „The Guardian”, 26.04.2001, <https://www.theguardian.com/film/2001/apr/27/culture.features1>.

czy Cobain
czytał Schulza,
czy Schulz
słuchałby
Nirvany?

twórczości braci był też frontman zespołu Nirvana Kurt Cobain, który w 1992 roku oskarżył inną amerykańską grupę rockową, Tool, o splagiatowanie *Street of Crocodiles* w jednym z teledysków¹⁶. Nie natknęłam się na świadectwa tego, żeby sam Cobain czy członkowie lub fani Nirvany albo Toola sięgnęli dzięki Quayom po prozę Schulza, ale ten przykład dobrze ilustruje zasięg oddziaływania ich animacji¹⁷.

W pewnym bardzo ważnym przypadku wektor recepcji był jednak odwrotny: nie od braci Quay do Schulza, tylko od Schulza do braci Quay. Anonsując pokaz *Street of Crocodiles* trzydzieści lat od premiery, podczas przeglądu filmowego Cinema Mon Amour, zorganizowanego przez Pacific Film Archive w Berkley w 2016 roku, uznany kanadyjski reżyser i scenarzysta Guy Maddin wspominał: „To było straszne, jak pierwszy raz o nich usłyszałem. Moim ulubionym pisarzem już od dekad jest Bruno Schulz, autor opowiadań *The Street of Crocodiles* (1934). W zasadzie Bruno Schulz jest powodem, dla którego chciałem robić filmy. Zrobiłem pierwszy dopiero gdy miałem 29 lat, to był krótki metraż. Miałem nadzieję, że po 10–15 latach robienia filmów będę na tyle dobry, żeby móc zrobić adaptację Schulza. [...] Miałem taki mglisty plan, żeby szlifować umiejętności, aż będę mógł zrobić film, który przypominałby to, co Bruno Schulz robił w książkach. Aż tu nagle dzwoni scenarzysta, z którym współpracuję, George Toles, i mówi «Słyszałeś, że zrobili film z *The Street of Crocodiles*»? Jarał się, a ja na to: «Nie! Cała moja przyszłość przekreślona!»¹⁸.

Guy Maddin
nieszczęśliwie
wyprzedzony

Choć Maddin, który zresztą zaprzyjaźnił się z braćmi Quay, nie kryje uwielbienia dla Schulza, nie jest z nim powszechnie kojarzony. Sam ma świadomość, że mimo rozlicznych filmowych aluzji (o czym niżej) oraz wywiadów, w których mówił o swojej inspiracji wprost, jego głęboka relacja z twórczością Schulza pozostaje zasadniczo niezauważona przez krytyków czy widzów:

16 UG Team, *When Kurt Cobain Accused Tool of Plagiarism: 'Oh God, I Hope They Get Sued!'*, 16.05.2016, https://www.ultimate-guitar.com/news/general_music_news/when_kurt_cobain_accused_tool_of_plagiarism_oh_god_i_hope_they_get_sued.html#comments (dodajmy, że ten wpis na forum gitarowym ma 62,5 tysiąca wyświetleń).

17 Nie dotyczy to recepcji anglojęzycznej sensu stricto, ale skoro mowa o związkach muzyki i filmu, *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa wywarło z kolei ogromne wrażenie na Björk (R. Nicholson, *Björk: what inspires me*, „The Guardian” 3.05.2012, <https://www.theguardian.com/music/2012/may/03/bjork-what-inspires-me>).

18 M. Guillen, *BAMPFA: CINEMA MON AMOUR—Guy Maddin on The Quay Brothers' Street of Crocodiles (1986)*, 20.02.2016, <https://theeveningclass.blogspot.com/2016/02/bampfa-cinema-mon-amour-guy-maddin-on.html>.

– Gdy odkryłem polskiego pisarza Brunona Schulza, pomyślałem: „pisanie tego gościa chciałbym dorównać [*emulate*] za pomocą kamery”. Nikt nie pomyliłby moich filmów z jego pisaniem, ale to jest sekretny sztandar, pod którym cały czas pracuję.

– Teraz się wydało.

– Tak. Nie szkodzi. Gdyby więcej ludzi go czytało, świat byłby lepszym miejscem¹⁹.

Rola Schulza w twórczości Maddina nie została chyba jeszcze dostrzeżona przez schulzologię, ale nie umknęła filmowcowi i filmoznawcy Kubie Mikurdzie – przypomnijmy, również współautorowi przywoływanej wyżej książki o Quayach. Jego wywiad-rzekę z reżyserem warto tu zacytować obszernie. Pierwszy fragment dotyczy debiutu Maddina, krótkometrażowego filmu *Umarły ojciec* (brzmi znajomo?) z 1985 roku, i prezentuje nieco dojrzsze podejście niż anegdota opowiedziana w Berkley ku ucieście widzów pasma Cinema Mon Amour.

KM: [...] Nawet sposób, w jaki zaczyna pan opowiadać, przypomina Schulza. „[Były to] letnie dni, które spędziłem w królestwie zapomnienia. Dni, które szeleściły zielenią liści i bielą kartek kondolencyjnych”. [...]

GM: Cieszę się, że pan o tym wspomina! Potrzeba było Polaka, żeby po dwudziestu pięciu latach wreszcie odczytano tę aluzję! Schulza odkryłem właśnie w tamtym czasie. Chciałem robić filmy literackie, ale nie w takim sensie jak na przykład Brytyjczycy, którzy kręcą wysmakowane adaptacje arcydzieł. Chodziło mi o uzyskanie na taśmie filmowej pewnego zagęszczenia właściwego tylko literaturze – tylko literatura daje możliwość wielkich skoków metaforycznych. Jest w tym coś narkotycznego, magicznego. Pomyślałem wtedy, że nawet jeśli nigdy nie zostanę twórcą płynnych filmowych narracji, to może uda mi się przynajmniej robić filmy, które będą miały w sobie coś z poezji albo z opowiadań. Schulz był dla mnie silną inspiracją – niektóre tytuły książek z prologu *Martwego ojca* stanowią wariacje na temat zdań z Schulza. Pamiętam, że po przeczytaniu *Sanatorium pod Klepsydrą* nie mogłem uwierzyć, że ktoś miał dokładnie takie sny jak ja. Nie wydaje mi się, żebym zapożyczył coś bezpośrednio z tego akurat opowiadania, ale rozważałem w pewnym momencie włączenie do filmu samochodu z kartonu. Kraść od Schulza

„Kraść od Schulza to byłoby zaszczyt!”

19 C. Bell, *Interview: Guy Maddin On His Criterion-Selected 'My Winnipeg,' Career, Film Vs. Digital, Superhero Movies & Dental Troubles*, „Indie Wire” 28.01.2025, <https://www.indiewire.com/features/general/interview-guy-maddin-on-his-criterion-selected-my-winnipeg-career-film-vs-digital-superhero-movies-dental-troubles-267718/>.

to byłby zaszczyt [śmiech]. Nie miałbym pojęcia, jak napisać narrację do *Martwego ojca*, gdyby nie lektura Schulza²⁰.

W pełnometrażowym debiucie z roku 1988, *Opowieści ze szpitala w Gimli*, Maddin posłużył się z kolei wizualnym cytatem – nie tyle w ramach postmodernistycznej gry z widzem, ile dla własnej satysfakcji, z potrzeby zaznaczenia inspiracji Schulzem.

pocałunek
w stopę

KM: [...] Jest tam jeden kadr – pocałunek w stopę – który wygląda dokładnie jak ze szkiców i *cliché-verre* Schulza.

GM: Ha! Trafił pan w dziesiątkę. Nikt dotąd tego nie rozszyfrował – to był mój mały hołd dla Brunona. Wcześniej mówiłem, że w swoich filmach staram się unikać aluzji, ale akurat tutaj nawiązanie było zupełnie świadome. Tyle że zupełnie nierozpoznane. Przynajmniej do tej chwili [śmiech].

KM: W *Piętnie na umyśle* [2006 – ZZ] jest coś podobnego. Chodzi mi o scenę całowania stóp.

GM: Tak, to też Schulz. Zależało mi na czytelnej metaforze seksualnej frustracji. [...] Ten obraz z Schulza był dla mnie poręcznym skrótem, jakby stworzonym dla niemego kina. W *Archangielsku* [1990 – ZZ] jest dialog o namacalnej ciemności, którą można zrywać z nocnego powietrza i układać w stopy – ten obraz też przyszedł do mnie z uniwersum Schulza²¹.

Inspiracje Schulzem wyczuwalne są także w filmach *Tchórze przyklekają* (2003) i *Moje Winnipeg* (2007) – w kontekście tego drugiego Maddin mówił: „Schulz pomaga mi zabrać się do pisania, bo jego proza odrywa się od ziemi już przy pierwszym zdaniu – czytając go, od razu zaczynamy fruwać”²². Poza kunsztem literackim najważniejsze dla Maddina cechy pisarstwa Schulza to ujęcie przeszłości („najczystsza mitologia dzieciństwa”)²³ oraz oniryzm („całkowicie płynne połączenie snu i jawy”)²⁴. Jego odbiór jest

20 K. Mikurda, M. Oleszczyk, *Kino wykołajone. Rozmowy z Guyem Maddinem*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009, s. 25. Dziękuję Joannie Sobesto za umożliwienie dostępu do książki w trybie pilnym, eksternistycznym.

21 Ibidem, s. 26.

22 Ibidem, s. 238.

23 Ibidem, s. 26. W tym kontekście warto zaznaczyć, że nostalgia jawi się jako główny paradygmat interpretacyjny badaczy twórczości Maddina, co odzwierciedlają tytuły poświęconych mu książek: D. Church (red.), *Playing with Memories: Essays on Guy Maddin*, University of Manitoba Press, Winnipeg 2009; W. Beard, *Into the Past: The Cinema of Guy Maddin*, University of Toronto Press, Toronto 2010.

24 N. Haddad, *The Happily Haunted Cinema of Guy Maddin*, „Hyperallergic” 14.10.2022, <https://hyperallergic.com/769890/the-happily-haunted-cinema-of-guy-maddin/>. W tym kontekście Maddin stawia Schulza obok Dostojewskiego, Kafki i Nabokova.

bardzo osobisty, intuicyjny²⁵ i, by tak rzec, samowystarczalny – nie odgrywają w nim wielkiej roli teksty krytyczne czy naukowe („wszystkie te konteksty – związane na przykład z kabałą – były dla mnie zbyt obce, żeby faktycznie wdrzeć się do mojej lektury Schulza”²⁶), ani nawet, co dość rzadkie wśród zachodnich entuzjastów pisarza, kontekst biograficzny.

Co ciekawe, nawet fascynacja Maddina, znana niewspółmiernie mniejszemu kręgowi odbiorców niż w przypadku Quayów, odegrała pewną rolę w łańcuchu recepcji Schulza. W przedmowie do wydanego w 2020 roku debiutanckiego tomiku brytyjskiego poety Davida Spittle’a czytamy: „To dzięki Guyowi Maddinowi odkryłem wtedy pisarstwo Brunona Schulza. Egzemplarz *The Street of Crocodiles* został moim talizmanicznym towarzyszem (podobnie jak *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*)”²⁷. Spittle poświęca Schulzowi jeden długi akapit kilkuakapitowego tekstu, przytacza też cytaty z *Traktatu o manekinach* – wygląda na to, że mamy tu do czynienia z czymś więcej niż przelotne olśnienie, i można domniemywać, że wykładający twórcze pisanie na dwóch angielskich uniwersytetach poeta głosi chwałę Schulza wśród swoich studentów. Owo „wtedy”, jak wynika z kontekstu, odnosi się do okresu, kiedy Spittle miał dwadzieścia kilka lat; na pewno było to po premierze *Mojego Winnipeg* Maddina (2008), może już podczas studiów doktoranckich w Newcastle (doktorat o poezji Johna Ashbery’ego i surrealizmie zrobił w 2014 roku). W każdym razie ten akt recepcji przypadął na okres, w którym pozycja Schulza w obszarze anglojęzycznym była już dobrze ugruntowana, szczególnie w świecie literackim i na rynku wydawniczym²⁸ – a jednak młodego Brytyjczyka doprowadził do Schulza kanadyjski filmowiec z Manitoby. Niezbadane są ścieżki recepcji (ale pracujemy nad tym).

Przepląty między różnymi gałęziami sztuk są zresztą dość charakterystyczne dla pejzażu anglojęzycznej recepcji Schulza. Pozwolę tu sobie na muzyczne interludium. Przywołane wcześniej wspomnienie braci

niezbadane
są ścieżki
recepcji...

²⁵ Ibidem, s. 27.

²⁶ Ibidem, s. 26.

²⁷ D. Spittle, *In Part of All to Part in Waves*, „The Black Herald Magazine” 11.12.2020 <https://www.blackheraldpress.com/post/in-part-of-all-to-part-in-waves-by-david-spittle>.

²⁸ Jeśli chodzi o Wielką Brytanię, kamieniem milowym historii wydawniczej była edycja dzieł zebranych Schulza przygotowana, jeszcze z błogosławieństwem Jakuba Schulza, przez imprint koncernu Macmillan w 1998 roku (*The Collected Works of Bruno Schulz*, trans. C. Wieniewska, W. Arndt, V. Nelson, Picador, London 1998; wznowienie 2012). W okresie, o którym pisze Spittle, ukazały się dwa tomy opowiadań zebranych w przekładzie Wieniewskiej: amerykański Penguin wydał *The Street of Crocodiles and Other Stories* w serii Penguin Classics w 2008 roku, a Pan Macmillan *The Fictions of Bruno Schulz: The Street of Crocodiles, Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* w 2011 roku (również jako ebook).

do posłuchania:
Tin Hat

Quay o leżakowaniu i dawkowaniu prozy Schulza nie pochodzi z artykułu poświęconego im samym, lecz kalifornijskiemu ensemblem Tin Hat, którego piąty album, wydany w 2007 roku, nosi zaczerpnięty z angielskiego przekładu *Wiosny* tytuł *Sad Machinery of Spring* (u Schulza „smutny mechanizm wiosny”). Krytycy opisywali eklektyczną twórczość tej nieaktywnej już grupy, która występowała jako trio, kwartet lub (również przy nagraniu tego albumu) kwintet, jako połączenie muzyki kameralnej z awangardowym neofolkiem i elementami jazzu. „Wszyscy w zespole jesteście fanami Schulza – mówi gitarzysta Mark Orton. – Myślę, że podzielamy estetykę Bruna. On zgłębia niepokojący [edgy], surrealistyczny świat, który równocześnie charakteryzuje się jakąś niewinną baśniowością. Tin Hat stara się osiągnąć podobny efekt. Zgłębia awangardę, przychodząc z prostszego, często bardziej melodyjnego miejsca”²⁹. To ciekawa interpretacja i analogia – Schulz jako twórca mroczny i jasny równocześnie, wyrafinowany, a wciąż jakoś przystępny. Z kolei skrzypaczka Carla Kihlstedt tak opisywała obcowanie z jego twórczością: „Schulz w niezwykle sposób potrafi wziąć jakąś neutralną chwilę, na przykład spacer ulicą w słońcu, ale nagle widzisz to z dołu albo od środka. To jak wpatrywanie się w małą, ale misterną dioramę i kurczenie się jak Alicja w Krainie Czarów, żeby zmieścić się do środka. Znalezienie obrazów i fraz, które przekładają się na muzykę, przyszło mi bardzo naturalnie”³⁰. Pomyślany jako „ścieżka dźwiękowa świata Bruna”³¹ akustyczny album *Sad Machinery of Spring* zawiera piętnaście instrumentalnych – z wyjątkiem *Daisy Bell*, czyli piosenki granej przez katarynki w *Księdze* – kompozycji z dominantą smyczków. Wszystkie tytuły odnoszą się do opowiadań z *Sanatorium pod Klepsydrą* lub biografii Schulza (np. *Dead Seasons* [Martwe Sezony], *The Secret Fluid of Dusk* [Tajemny Fluid Mroku] z *Księgi*, *Drawing Lessons* [Lekcje rysunku], *Black Thursday* [Czarny Czwartek]).

ścieżka
dźwiękowa
świata Bruna

inna ścieżka
dostępu:
Jonathan
Safran Foer

Tin Hat również poznali twórczość Schulza dzięki animacji braci Quay (i dlatego dziennikarz „Telegraph”, pisząc artykuł o nowej płycie zespołu, poprosił filmowców o wypowiedź), choć gdyby nie ta „ścieżka dostępu”, istniała alternatywna. W 2005 roku, a więc dwa lata przed *Sad Machinery of Spring*, ich kompozycja z innego albumu znalazła się na ścieżce dźwiękowej filmu *Wszystko jest iluminacją*, adaptacji debiutu powieściowego Jonathana Safrana Foera z 2002 roku. Jego liberackie

29 D. Madeloni, *Tin Hat returns to Club Helsinki*, „The Berkshire Eagle” 02.03.2006, pobrano z bazy NewsBank 27.11.2015 (nr rekordu 3562721).

30 T. H. Green, op. cit.

31 D. Madeloni, op. cit.

hommage dla Schulza, książka-obiekt *Tree of Codes*³², ukazało się w 2010 roku, ale Foer i jego ówczesna żona Nicole Krauss, również pisarka, zaczytywali się w Schulzu (i mówili o tym publicznie) od dobrych kilku lat. Należeli do młodego pokolenia nowojorskich żydowskich intelektualistów, któremu miłość do autora *Sklepów cynamonowych* wpoili Singer, Roth i Ozick – a jeśli nie oni, to promotorką Foera w Princeton była Joyce Carol Oates, która w tym czasie włączyła *Ostatnią ucieczkę ojca* do autorskiej antologii przygotowanej z myślą o studentach twórczego pisania³³. Gdyby więc przegapili animację Quayów, Kalifornijczycy z Tin Hat mogli byli równie dobrze zetknąć się z twórczością Schulza dzięki Foerowi.

■ mogli byli

Przywołałam tu album Tin Hat jako przykład zagęszczenia sieci recepcji, ale penetrację pola muzycznego zostawiam innym badaczom. Materiału nie brakuje – w samym obszarze anglojęzycznym pośród za-inspirowanych jego życiem i twórczością kompozycji można wymienić choćby *Treatise on Tailors' Dummies* [Traktat o manekinach] Amerykanina Scotta Lindrotha z 1989 roku (utwór na sześć instrumentów i sopran, z fragmentami prozy Schulza), *The Street Of Crocodiles* Brytyjczyka Johna Woolricha z 2006 roku (koncert na fortepian, trąbkę i instrumenty smyczkowe) czy *Forest of Attics* [Las strychów] Amerykanina Michaela Herscha z 2009 roku (kompozycja instrumentalna, której wykonaniu towarzyszyły w programie cytaty z Schulza). O ile się orientuję, krótkiego omówienia doczekała się jak dotąd jedynie wyprodukowana w Niemczech opera *Tree of Codes* z 2016 roku na podstawie wspomnianej wyżej książki Foera, z muzyką i librettem Lizy Lim, australijskiej kompozytorki o chińskich korzeniach³⁴. Choć za produkcję odpowiedzialne były instytucje niemieckie – Opera w Kolonii, zespół Ensemble Musikfabrik oraz drezdeńskie centrum sztuki HELLERAU, przy współpracy z kolońską Akademię der Künste der Welt – zaliczam to dzieło do recepcji anglojęzycznej ze względu na narodowość Lim i fakt, że podstawą był dla niej angielski tekst Foera, oparty na przekładzie

■ playlisty
ciąg dalszy

32 Por. I. Chawrińska, *Jak modlitwa włożona w szczelinę Ściany Płachu... O Schulzu Jonathana Safrana Foera*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 162–166; eadem, *Rzeźba czy ruina? O Schulzu Foera*, „Schulz/Forum” 17–18, 2021, s. 87–99.

33 *Father's Last Escape*, trans. C. Wieniewska, [w:] *Telling Stories: An Anthology for Writers*, New York–London 1997, s. 20–23.

34 A. Skrzypczyk, *Schulz w operze*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 135–138, por. eadem, *Nawiązania do dzieł i życia Brunona Schulza w muzyce*, [w:] *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, pod red. B. Pałowski-Jędrzyk i K. Gołos-Dąbrowskiej, Warszawa 2017, s. 308–311. Obie publikacje (odpowiednio s. 138–140 i 313–316) zawierają aneks z chronologicznym zestawieniem utworów muzycznych inspirowanych życiem i twórczością Schulza, liczniejszych niż tu wymienione. Zob. też materiały Branki Stojanović w bieżącym numerze.

Wieniewskiej. Kompozytorka poznała zresztą twórczość Schulza w wersji nieprzefiltrowanej przez koncept Foera, i to z górą dwie dekady wcześniej – w 1995 roku we Frankfurcie nad Menem miał premierę jej kameralny utwór instrumentalny *Street of Crocodiles*, który trafił później na album *The Heart's Ear* (1999). Warto w tym kontekście przypomnieć, że rok przed operą *Tree of Codes* wystawiono baletową adaptację książki Foera, przygotowaną przez międzynarodowej sławy twórców: za reżyserię i choreografię odpowiedzialny był Brytyjczyk Wayne McGregor, za oprawę wizualną duński artysta Olafur Eliasson, a za muzykę brytyjski DJ, producent i kompozytor młodego pokolenia Jamie xx. Tancerzom z zespołu McGregora towarzyszyli soliści Baletu Opery Paryskiej. Ultranowoczesnej multimedialnej produkcji łączącej taniec, muzykę i efekty wizualne patronował Manchester International Festival, odbywające się co dwa lata wydarzenie poświęcone nowym inicjatywom w różnych dziedzinach sztuki; oprócz niego i zespołu McGregora w finansową stronę przedsięwzięcia zaangażowane były między innymi Balet Opery Paryskiej i Europejska Stolica Kultury Aarhus 2017. Jako intersemiotyczne adaptacje *Tree of Codes* Foera, które z kolei intertekstualnie przekształciło prozę Schulza, ani opera Lim, ani tym bardziej balet McGregora nie miały z nią wiele wspólnego. Jako prestiżowe i głośne inicjatywy artystyczne, włączały nazwisko Schulza w międzynarodowy obieg kultury, potencjalnie zachęcając nowych odbiorców do sięgnięcia po jego twórczość.

w alternatywnym scenariuszu recepcji...

Frank Galati

W alternatywnym scenariuszu recepcji, który próbował się rozwinąć ponad dwadzieścia lat wcześniej, proza Schulza trafiłaby na deski teatru muzycznego. Wiosną 1994 roku, czyli mniej więcej wtedy, kiedy Liza Lim pracowała nad swoim instrumentalnym *Street of Crocodiles*, a Jonathan Safran Foer dopiero miał zdawać na studia, Jakub Schulz donosił Ficowskiemu: „Dostaliśmy z Ameryki propozycję stworzenia sztuki muzycznej opartej o opowiadaniach Brunia. Ten dramaturg stworzył kilka lat temu sztukę opartą o książkę Johna Steinberga [sic!] «Grapes of Wrath» i ta sztuka była wystawiana a Nowym Yorku jak również w Londynie”³⁵. Aktor, reżyser i dramaturg Frank Galati, bo o nim mowa, był czołową postacią chicagowskiej sceny teatralnej, członkiem Steppenwolf Theatre Company, teatru założonego w 1974 roku przez licealistów i studentów (w pierwszym składzie występował John Malkovich), który rozwinął się w profesjonalną organizację, a równocześnie pełnił funkcję wicedyrektora zasłużonego dla miasta Goodman

35 List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 16.03.1994, Archiwum Jerzego Ficowskiego, Biblioteka Narodowa.

Theatre, powstałego w 1925 roku. Wystawiona po raz pierwszy w 1988 roku przez Steppenwolf Theatre Company adaptacja *Gron gniewu* Steinbecka w reżyserii Galatiego była ogromnym sukcesem. W kolejnym roku odwiedziła Royal National Theatre w Londynie, a w 1990 trafiła na Broadway (do Cort Theatre), gdzie zagrano ją 188 razy. Zdobyła wtedy dwie nagrody Tony – dla najlepszej sztuki i najlepszego reżysera³⁶. „Opowiadania Brunia” trafiły więc w dobre ręce i wygląda na to, że Galati miał poważne zamiary – niecały miesiąc później Jakub Schulz pisał do Ficowskiego: „Peter [sic!] Galati prosił, bym mu dał spis sztuk, filmów i oper już stworzonych na ten temat. Czy mogę Pana poprosić o taki spis utworów polskich? Wiem o filmie Haasa, operze «Manekiny» Zbigniewa Rudzińskiego, «Księga Bałwochwalcza» Krzysztofa Wójcieckiego, ale mam wrażenie, że jest szereg innych utworów stworzonych w Polsce”³⁷. Wymiana korespondencji trwała jeszcze wiele miesięcy, niestety Jakub Schulz nie relacjonuje jej Ficowskiemu. Ostatnia wzmianka o planach Galatiego pochodzi ze stycznia 1995 roku: „Ella [Schulz-Podstolska] teraz pertraktuje z dramaturgiem amerykańskim, który chce skomponować sztukę muzyczną opartą o opowiadaniach Brunia”³⁸. Nie wiemy, co poszło nie tak – czy Galati nie dogadał się w kwestii praw autorskich z siostrą Jakuba, z którą ten zgodnie dzielił się zarządzaniem spuścizną Schulza, czy w negocjacjach przeszkodził stan zdrowia lub zaniedbanie ze strony osiemdziesięcioletniej wówczas Elli lub jej osiemdziesięcioletniego brata, czy też Amerykanin po prostu zmienił plany. W 1995 roku wyreżyserował w Steppenwolf Theatre Company *As I Lay Dying* Williama Faulknera według własnej adaptacji. Jednak już sam fakt, że tej klasy reżyser i dramaturg chciał wziąć na warsztat prozę Schulza, jest kolejnym sygnałem głębokiej i twórczej recepcji angielskiego przekładu.

Przejdźmy jednak do ziszczonych aktów recepcji teatralnej. Przyczyną zainteresowania Galatiego mógł być sukces spektaklu *The Street of Crocodiles* londyńskiego Théâtre de Complicite z 1992 roku, produkcja, która z perspektywy anglojęzycznego odbioru Schulza była odpowiednikiem animacji braci Quay w świecie teatru. Liczne poświęcone jej

ziszczone akty
repcji
teatralnej

³⁶ O twórczości scenicznej Galatiego, zob. J. Jackson, *The Spectacular Theatre of Frank Joseph Galati: Reshaping American Theatre in Chicago*, Illinois, London 2022.

³⁷ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 14.06.1994, Archiwum Jerzego Ficowskiego, Biblioteka Narodowa. Być może w korespondencji brał udział albo był wzmiankowany wieloletni partner Franka, również aktor i reżyser Peter Amster, który był autorem choreografii do *Grapes of Wrath* – to mogłoby wyjaśnić, dlaczego Jakub Schulz mylił imię (dwukrotnie).

³⁸ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 13.01.1995, Archiwum Jerzego Ficowskiego, Biblioteka Narodowa. Być może więcej śladów tej historii kryje archiwum Galatiego w Northwestern University, którego był absolwentem i wieloletnim wykładowcą.

wielki sukces
spektaklu
Complicite

opracowania³⁹ dotyczą przede wszystkim kwestii interpretacji Schulzowskiego pierwowzoru oraz specyfiki spektaklu i pracy Complicite w ogóle, tutaj więc, jak wcześniej w przypadku Quayów, skoncentruję się nie na charakterystyce produkcji, lecz na jej oddziaływaniu. Założone w 1983 roku ensemble wystawiło adaptację *The Street of Crocodiles* w reżyserii swojego lidera Simona McBurneya w 1992 roku na należącej do londyńskiego Royal National Theatre scenie Cottesloe Theatre. Adaptacji przekładu Wieniewskiej dokonali McBurney i Mark Wheatley, wplatając do tekstu również wątki zaczerpnięte z biografii Schulza i korzystając z filologicznego przekładu wybranych fragmentów⁴⁰. Sztuka odniosła fenomenalny sukces – tak jak schulzowska animacja Quayów stała się ich sygnaturą, spektakl Complicite do dziś uznaje się za jedną z najwybitniejszych produkcji tego teatru. W latach 1992–1993 oraz po wznowieniu sztuki w kolejnym roku zespół objechał z *The Street of Crocodiles* praktycznie całą Europę, odwiedził również Kanadę i Australię. Spektakl zdobył cztery nominacje do prestiżowych Olivier Awards oraz szereg nagród: Manchester Evening Standard Award 1994 i Dublin Theatre Festival Award 1994 dla najlepszego spektaklu gościnnego oraz nagrody Premis Critica Barcelona 1993 i L'Academie québécoise du théâtre 1994 dla najlepszego spektaklu zagranicznego. Produkcję wznowiono w latach 1998–1999 w zmienionej obsadzie (teatr odwiedził wtedy m.in. Japonię). W 1999 roku adaptację Complicite (w wersji, która miała swoją premierę w Queen's Theatre na londyńskim West Endzie) wydano drukiem w prestiżowym imprimie „Methuen Drama” wydawnictwa Bloomsbury Publishing, z dedykacją: „Przedstawienia te [*these performances*, nie sam tekst] poświęcamy Jakubowi Schulzowi, który zmarł w 1997 roku”⁴¹.

zaangażowanie
Jakuba Schulza

Bratanek Schulza był wielkim orędownikiem inicjatywy Théâtre de Complicite. Zaprzyjaźnił się z zespołem, brał udział w próbach do spektaklu i śledził jego późniejsze sukcesy, relacjonując je w listach do Ficowskiego. Już na etapie przygotowań dostrzegał oprócz wartości artystycznej przedstawienia jego potencjał promocyjny: „oprócz tego te występy są bardzo ważne, bo Teatr Narodowy ma bardzo mocny oddział publicystki i ja

39 Np. K. Miklaszewski, *Bruno z Drohobycza nad Tamizą, czyli... rewelacja*, [w:] idem, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009, s. 79–88; T. Wiśniewski, *Poezja sceny w teatrze Complicite: przykład „Ulicy Krokodyli” według Brunona Schulza*, „Tekstualia” 2012, nr 1 (28), s. 60–61; A. Suwalska-Kołecka, *Schulz według Complicite. Niestabilność, metamorfoza i płynność*, „Czas Kultury” 2014, nr. 178 (1), s. 62–69. Nowe ustalenia przyniosą zapewne badania prowadzone obecnie przez Tomasza Wiśniewskiego w ramach projektu *Polskie echa w teatrze Complicite* (https://projekty.ncn.gov.pl/index.php?projekt_id=621546).

40 T. Wiśniewski, op. cit., s. 61.

41 Théâtre de Complicite, *The Street of Crocodiles* [based on Stories by Bruno Schulz, adapted by Simon McBurney and Mark Wheatley, devised by The Company], Bloomsbury, London 1999.

spodziewam się że jako wynik tego będą czytania opowiadań Brunia na BBC Radio, telewizyjne wyciągi z tej sztuki [...]. O ile ta sztuka będzie udana, British Council da subwencję i ten zespół teatralny będzie grać również w Australji, Canadzie, Niemczech, Francji, Izraelu etc”⁴².

Miał dobrą intuicję – ponad rok później donosił Ficowskiemu: „Bardziej radosna jest wiadomość, że BBC-radio zakontraktowała 7 opowiadań Brunia, na wewnętrzny Broadcast w Anglii, jak również na ich światowy program. To powinno przyczynić się do dalszej większej sprzedaży tomu w języku angielskim jak również w dalszej popularyzacji jego literatury na świecie”⁴³.

Na przełomie listopada i grudnia 1993 i ponownie w kwietniu 1995 roku opowiadania Schulza w przekładzie Wieniewskiej, czytane przez Simona McBurneya, wybrzmiały na antenie BBC Radio 3 w czterech odcinkach: 1. *Cinnamon Shops*, 2. *Mr Charles; Dodo*, 3. *The Night of the Great Season*, 4. *Birds; Cockroaches*⁴⁴. Siła przekazu brytyjskiego publicznego nadawcy radiowego przed rewolucją cyfrową była nie do przecenienia. W ten sposób Schulza odkrył na przykład pisarz Michel Faber, który później wymienił *The Street of Crocodiles* jako jedną z pięciu książek swojego życia⁴⁵.

Jakub Schulz miał również rację co do wpływu sukcesu *Complicite* na zwiększenie sprzedaży książek Schulza w Wielkiej Brytanii. W styczniu 1991 roku pisał do Ficowskiego: „W Anglii książki B.S. nie idą dobrze. Anglja nie jest krajem, gdzie literatura czy sztuka surrealistyczna jest popularna. Nawet Kafki „Proces” był wydany w Anglii kilka lat po polskim tłumaczeniu.

Wydawca angielski chciał zniszczyć pozostałe 1,000 egzemplarzy Brunia książki, ale po moim proteście zdecydowali się pozostawić je do 1992. Jeśli dojdzie do tego, postaram się te książki spławić do księgarń [bibliotek? – ZZ] publicznych, lub za granicę”⁴⁶.

We wrześniu tego roku relacjonował: „Wydawca ang który chciał zmielić pozostałe wydanie odłożył decyzję przynajmniej na jeden rok. Wydaje mi się, że decyzja poprzednia była zrobiona przez jakiegoś niemieckiego urzędnika, który nie zdawał sobie sprawy z wartości literackiej tego dzieła. Przypuszczam że w przyszłym roku rocznicy będzie więcej szumu i działalności i ze popyt na te książki zwiększy się”⁴⁷.

opowiadania
na falach
eteru

książki Brunia
na przemiał

⁴² List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 10.06.1992, Ossolineum.

⁴³ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 9.09.1993, Ossolineum.

⁴⁴ <https://genome.ch.bbc.co.uk/search/0/20?adv=0&q=bruno+schulz&media=all&yf=1923&y-t=2009&mf=1&mt=12&tf=00%3A00&tt=00%3A00#search>.

⁴⁵ Z. Ziemann, „It's a writer's book"... , op. cit., s. 161–162.

⁴⁶ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 1.01.1991, Biblioteka Narodowa.

⁴⁷ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 23.09.1991, Biblioteka Narodowa.

jednak dodruk!

Premiera *The Street of Crocodiles Complicite* odbyła się 6 sierpnia 1992 roku, a już w październiku Jakub Schulz informował: „Angielskie wydanie książki Bruna jest wysprzedane i w przyszłym tygodniu wyjdzie nowe wydanie [dodruk – ZZ]. Mówiłem z wydawcą i on myśli o wydaniu książki rysunków”⁴⁸.

Nie mówimy tu o jakiejś zawrotnej liczbie egzemplarzy, a inscenizacja McBurneya zbiegła się z jubileuszowym rokiem 1992, z którym zresztą Jakub Schulz wiązał duże nadzieje. Stulecie urodzin Schulza świętowano jednak głównie w Polsce, więc nawet gdyby miało to jakiś wpływ na wzrost jego popularności w Wielkiej Brytanii, związek przyczynowy między premierą *Complicite* a zainteresowaniem czytelników wydaje się niepodważalny.

droga
do McBurneya

Pozostaje jeszcze pytanie o londyńską grupę jako instancję odbiorczą w łańcuchu recepcji Schulza – w jaki sposób oni sami natrafili na jego twórczość, skoro na początku lat dziewięćdziesiątych „w Anglii” książki nie szły dobrze? Tu również zaznacza się analogia z Quayami, którzy poznali Schulza dzięki urodzonemu i wychowanemu w Londynie, ale mającemu dostęp do polskiego oryginału Andrzejowi Klimowskiemu. McBurneyowi poleciła tę prozę w 1990 roku – już jako potencjalny materiał dla teatru, a nie tylko dobrą lekturę – koleżanka po fachu Helena Kaut-Howson⁴⁹ – urodzona podczas wojny we Lwowie absolwentka warszawskiej PWST i Uniwersytetu Warszawskiego, działająca głównie na Wyspach Brytyjskich reżyserka o międzynarodowym dorobku, przed wyjazdem z Polski aktorka Teatru Żydowskiego. Jej nazwisko figuruje (obok m.in. braci Quay i Marka Podstolskiego, syna Elli) w książkowym wydaniu adaptacji *Complicite* na długiej liście podziękowań dla „tych, którzy na przestrzeni lat mieli wkład w tę produkcję”.

Helena
Kaut-Howson

Po latach Kaut-Howson sama podjęła się inscenizacji prozy Schulza. W 2006 roku, podczas rezydencji twórczej na Uniwersytecie Kalifornijskim w Davis, przygotowała spektakl *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* w wykonaniu studentów tamtejszego Wydziału Teatru i Tańca. W 2015 roku ponownie zrealizowała tę adaptację, tym razem ze studentami Uniwersytetu Metropolitalnego w Manchesterze. Studenckich i amatorskich spektakli na kanwie twórczości i biografii Schulza było więcej, po obu stronach Atlantyku. W 2007 roku *The Street of Crocodiles* na podstawie

⁴⁸ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 15.10.1992, Biblioteka Narodowa. Por. list z 18.04.1993: „Picador pytał mnie jakieś 9 miesięcy temu, czy są jeszcze jakieś inne prace Brunia, które warto upublicznić w Anglii. [...] 6 miesięcy temu angielskie wydanie Brunia prozy zostało wysprzedane. Picador nie wiedział o tem, jak ja im na to zwróciłem uwagę, to przedrukowali prędko, i nowe wydanie było na półkach księgarni 3 tygodnie później”.

⁴⁹ M. Kaufman, *The Rebirth of a Writer Murdered in Poland* [sic!], „New York Times” 14.07.1998, <https://www.nytimes.com/1998/07/14/theater/the-rebirth-of-a-writer-murdered-in-poland.html>.

adaptacji *Complicite* wystawili studenci Wydziału Teatralnego Uniwersytetu Victorii w Kanadzie. W roku 2012 autorski spektakl inspirowany Schulzem, *Pages from the Book of...* wyreżyserowali ze studenckim zespołem 50Letters przy Rose Bruford College, uczelni artystycznej na przedmieściach Londynu, Andrzej i Teresa Wełmiński, byli członkowie Cricot 2. Kantorowska z ducha produkcja otrzymała nagrodę studenckiego jury na festiwalu akademii teatralnych Istropolitana w Bratysławie⁵⁰.

Twórcze kontakty z polskim środowiskiem teatralnym są dość charakterystyczną cechą recepcji scenicznej Schulza w obszarze anglojęzycznym. Uznana reżyserka Stacy Klein, jedna z czołowych postaci amerykańskiego teatru eksperymentalnego, w której dorobku Schulz zajmuje istotne miejsce, jeszcze w latach siedemdziesiątych skończyła się w Polsce u Reny Mireckiej z Teatru Laboratorium Grotowskiego, a później współpracowała między innymi z teatrem Gardzienice. Schulza poznała wprawdzie na amerykańskiej ziemi, podczas studiów doktorskich na Tufts University pod Bostonem w latach osiemdziesiątych, ale dzięki polskiemu łącznikowi – wydanie *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, które, jak sama mówi, zmieniło jej życie⁵¹, dostała na urodziny od goszczącego wtedy na jej uczelni reżysera polskiego pochodzenia Jacques’a Chwata, wykładowcy nowojorskiego Hunter College i wielkiego propagatora twórczości Grotowskiego, a także jego tłumacza. Założywszy w 1982 roku w Bostonie własny zespół, Double Edge Theatre, Klein kontynuowała poszukiwania twórcze w Europie, co zaowocowało dwoma długofalowymi (1985–2000) projektami teatralno-dokumentacyjnymi opartymi na badaniach terenowych, *Song Trilogy* oraz *Republic of Dreams*, poświęconymi historii europejskich Żydów⁵². W należącej do trylogii spektaklu *Song of Absence in the Fall of the Ashen Reign*, którego premiera odbyła się w 1988 roku, występowały postaci takie jak „Szechina lub Golem”, „Gimpel Głupek” z opowiadania Isaaka Bashevisa Singera, „Baal Szem Tow lub Ojciec” oraz pełniący funkcję narratora czy mistrza ceremonii Bruno Schulz, grany przez tę samą aktorkę, która wcielała się w Adelę (Andrea Dishy)⁵³. Jesienią 1988 roku amerykański zespół odwiedził z tą produkcją Polskę w ramach swego rodzaju teatralnej

Stacy Klein

Schulz obok postaci z prozy Singera

50 Z. Viliková, *Istropolitana Project declares winners*, „The Slovak Spectator” 9.07.2012, pobrano z bazy NewsBank 28.11.2015 (nr rekordu 93 1140 2004 0000 3402 7999 3067).

51 S. Klein, M. Shevtsova, *On Double Edge Theatre*, „New Theatre Quarterly” 2011, nr 27(01), s. 41–59, https://research.gold.ac.uk/id/eprint/6160/1/MS_in_Conversation_with_Klein_NTQ_27.01.pdf.

52 <https://doubleedgetheatre.org/about-us/history-2/>. Wkrótce ukaże się zbiór tekstów Stacy Klein z różnych okresów działalności teatru: *An Alchemy of Living Culture: Collected Writings on Double Edge Theatre* (Bloomsbury 2025).

53 D. Miller, [recenzja *Song of Absence in the Fall of the Ashen Reign* Stacy Klein], „Theatre Journal” 1989, nr 41(4), s. 551–552.

„wymiany bilateralnej” z Gardzienicami⁵⁴. Spektakl zaprezentowano również w siedzibie teatru w Ashfield w Massachusetts w lipcu 1992 roku dla uczczenia stulecia urodzin Schulza⁵⁵. Klein nie planowała kontynuacji wątku Schulzowskiego, ale po kilku latach za namową swoich aktorów wróciła do lektury i zmieniła zdanie⁵⁶. Ze względu na organiczny, procesualny charakter pracy Double Edge Theatre inspiracje twórczością i biografią pisarza towarzyszyły zespołowi również w innych produkcjach, kulminacją wieloletniego obcowania z Schulzem był zaś spektakl *Republic of Dreams: under the Sign of the Crocodile* z muzyką Jacka Ostaszewskiego. Premiera odbyła się w 2007 roku – nie w Ashfield, lecz na nowojorskiej offowej scenie La MaMa. Spektakl odwiedził kilka amerykańskich miast, zdobywając przychylne recenzje.

Na kontynencie amerykańskim Schulz inspirował w pierwszej dekadzie XXI wieku najprzeróżniejsze inicjatywy twórcze w obszarze sztuk performatywnych, również te powstałe w oderwaniu od polskich kontekstów. W 2006 roku w Halifax w kanadyjskiej Nowej Szkocji teatr Zuppa Circus wystawił w ramach eksperymentalnego formatu Zuppa Circus Open Theatre Kitchen spektakl *It All Looks Different in the Dark*, komediowe „jam session” łączące muzykę, śpiew, teatr fizyczny oraz tekst oparty na cytatach z Schulza, Allena Ginsberga, Jacka Kerouacka i Cervantesa⁵⁷ – osobiwa mieszkanka, ale niewątpliwie świadectwo głębokiej i żywej recepcji. W 2008 roku na Festiwalu Sztuki Niezależnej w Minneapolis (Minnesota) z przedstawieniem *The Street of Crocodiles* wystąpił efemeryczny teatr o nazwie zaczerpniętej z Schulza/Ficowskiego: The Great Heresy Theater Company. „Choć aktorstwo jest nieco zbyt nabożnie poważne, monologi, w których dostajemy po prostu wspaniałą język i światopogląd Schulza [*remarkable language and worldview*], są hipnotyzujące” – pisał recenzent lokalnej gazety⁵⁸. Tymczasem w Nowym Orleanie grupa Tsunami Dance Company wystawiła w tym samym roku spektakl *Street of Crocodiles*, łączący taniec współczesny z projekcjami video autorstwa miejscowych artystów Jeffa Louviere’a i Vanessy Brown. W roku 2009 w Los Angeles można było z kolei obejrzeć „mroczną

Schulz, bitnicy
i Cervantes

- 54 B. Creasey, *Double Edge: The experiment works*, „The Allston-Brighton Journal” 1.09.1988, s. 9, 12, https://www.bahistory.org/Newspapers/News_ABJrn_19880901.pdf.
- 55 *Poets’ Theater extends ‘Jackie’*, „Boston Herald”, 10.07.1992, s. s28, pobrano z bazy NewsBank 26.11.2015 (nr rekordu BHLD29194).
- 56 S. Klein, M. Shevtsova, op. cit., s. 51.
- 57 E. Barnard, *Zuppa’s really cookin’ with new ingredients; Reworked show a jam session of text, song and over-the-top physical comedy*, „The Chronicle Herald”, 25.05.2006, s. D7, pobrano z bazy NewsBank 27.11.2015 (nr rekordu 20060525HH0May25new_txt0072).
- 58 C. Peck, *The Street of Crocodiles*, „Star Tribune”, 5.08.2008, s. 2E, pobrano z bazy NewsBank 27.11.2015 (nr rekordu 080805fringe0805).

burleskę” zatytułowaną *Clown Show for Bruno* (reżyseria: Guy Zimmerman) – choć brzmi to bardzo niszowo, tekst napisał znany w środowisku amerykańskiej alternatywy dramaturg i poeta Murray Mednick, a jego grupa teatralna Padua Playwrights, która spektakl zrealizowała, miała już wówczas za sobą trzydzieści lat działalności.

Ostatnim w niniejszym przeglądzie przykładem nieoczywistej obecności Schulza we współczesnym dramacie i teatrze amerykańskim niech będzie sztuka *John* z 2015 roku, autorstwa uznanej dramaturgiki młodego pokolenia Annie Baker, uhonorowanej dwa lata wcześniej nagrodą Pulitzerza. Premierowa produkcja w reżyserii Sama Golda została zrealizowana w off-broadwayowskim Signature Theatre, a następnie sztukę wystawiono w Kanadzie w 2017 i na londyńskim West Endzie w 2018 roku. Ta kameralna, rozpisana na czworo aktorów współczesna „feministyczna czarna komedia”⁵⁹ o parze nowojorczyków próbujących ratować swój związek, rozgrywająca się w grudniowy weekend w prowadzonym przez ekscentryczną gospodynię zagraconym pensjonacie w Gettysburgu w stanie Pensylwania, na pierwszy rzut oka nie ma z Schulzem nic wspólnego. Tymczasem okazuje się, że jedną z głównych inspiracji autorki była książka Victorii Nelson *Sekretne życie lalek* (2001), która z kolei naprowadziła ją na Schulza, E.T.A. Hoffmanna i niemieckich ekspresjonistów⁶⁰ – w tekście Barker istotne są motywy lalek, ożywających przedmiotów i szaleństwa, choć wpływ Schulza nie jest w tym przypadku oczywisty. Z perspektywy recepcji jego twórczości interesujące są tu dwa niejako przeciwstawne fakty: to, że w drugiej dekadzie XXI w Nowym Jorku Annie Baker dowiedziała się o Schulzu dopiero z książki Nelson (a w każdym razie dopiero dzięki Nelson po niego sięgnęła), oraz to, że krytycy i publicyści piszący o spektaklu, jak gdyby wdzięczni za zrozumiały punkt odniesienia, chętnie podchwycili i wyeksponowali wątek schulzowskiej inspiracji⁶¹.

Jak pokazuje powyższy rekonesans, Schulz wiedzie w obszarze anglojęzycznym, a szczególnie w kulturze amerykańskiej, bogate i całkiem interesujące życie pośmiertne. Recepcja jego twórczości przybiera najróżniejsze formy, od adaptacji posługujących się tytułami jego dzieł (jak

Annie Baker

bogate życie
pośmiertne

59 T. Jackson, *Theater Review: Annie Baker's "John" – A Feminist Black Comedy*, „The Arts Fuse”, 9.08.2015, <https://artsfuse.org/132403/fuse-theater-review-annie-bakers-john-a-feminist-black-comedy/>.

60 M. Paller, *Intimacy and the Numinous: An Interview with John Playwright Annie Baker Part Two*, 14.03.2017, <http://blog.act-sf.org/2017/03/intimacy-and-numinous-interview-with.html>.

61 Tim Jackson (op. cit.) ilustruje nawet swoją recenzję fotografią Schulza i dość obszernie cytuje *Sklepy cynamonowe* i *Traktat o manekinach*, choć równocześnie podaje jego nazwisko w trzech wersjach, a *Ulicę krokodyli* zmienia w *Rzekę krokodyli* (*River of Crocodiles*). Swoją drogą, błędy w tekstach o Schulzu domagają się własnego inwentorium.

u Quayów czy Complicite) przez swobodniejsze, ale nadal jednoznacznie Schulzowskie opracowania (jak u Stacy Klein), po subtelne nawiązania (jak u Maddina) i incydentalne inspiracje (jak u Baker). Są w niej wielkie nazwiska i przedsięwzięcia studenckie, związki z polską tradycją i zupełnie niezależne inicjatywy wpisujące Schulza w lokalne konteksty. Jego twórczość inspiruje artystów różnych dziedzin, pokoleń, na różnych etapach kariery zawodowej i z różnych krajów anglojęzycznych, na chwilę lub na dekady, a sieć powiązań między nimi bywa tak zagmatwana, że trudno nałożyć na nią ramy chronologiczne czy geograficzne i przedstawić za pomocą linearnej narracji.

I choć zapewne żadne z tych twórczych przetworzeń nie spodobałoby się co bardziej zaborczym miłośnikom Autentyku⁶², przynoszą one jednoznaczną odpowiedź na pytanie, czy Schulz jest nieadaptowalny, niesceniczny⁶³ etc. Otóż mniej więcej tak samo, jak jest nieprzekładalny – w teorii owszem, na szczęście praktycy nic sobie z tego nie robią.

w teorii
owszem

62 Pierwszego stycznia 1987 roku Jakub Schulz pisał do Ficowskiego: „bracia Q. są tak oczarowani literaturą Schulza, że ja nie mam serca przekazać im Pańskich uwag” (Ossolineum).

63 Por. B. Hoppe, *Schulz niesceniczny?*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 102–108.