

[schulzoidzi]

Branislava Stojanović: Umitycznienie Brunona Schulza. Drohobycka ikona Europy Środkowej jako nieskończona inspiracja artystów z całego świata¹

Umitycznienie świata nie jest zakończone
Bruno Schulz

Nazywam ich dzisiaj po prostu schulzoidami. W tekście Igora Klecha² wyrażenie to oznacza pielgrzymujących – do Drohobycza do Brunona – w poszukiwaniu autentycznych „sklepów cynamonowych”. Ryszard Kapuściński w *Imperium* opisuje swą „pielgrzymkę” do rzeczywistego miasta Schulza, do Galicji. Nie udało mu się ich odnaleźć, tak jak nie udało się przed laty Bohumilowi Hrabalowi, choć wyraził swoją chęć zamieszkania tam, gdzie nigdy nie był...

-
- 1 Tekst oryginalny został odczytany w 2002 roku: „Obecność Brunona Schulza w Europie w Europie Środkowowschodniej – Sympozjum zorganizowane z okazji ukazania się książki Jerzego Ficowskiego *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia* (Warszawa, 18 października 2002).
 - 2 И. Кле́х, *Галиция как Дырка от Бублика*, „Новое литературное обозрение” 2000/5 (45); Игорь Кле́х, *Книга с множеством окон и дверей*, Москва 2002.

Drogi rozpowszechniania legendy o Brunonie Schulzu w w i r t u a l n y m obszarze środkowoeuropejskim wynikają z tego, iż właśnie w nim zostało ocalone od zapomnienia wspomnienie o już od dawna nieistniejącym świecie. Ze względu na pochodzenie, nacjonalny paradoks (Maurice Nadeau: „Urodził się jako Austriak, żył jako Polak, umarł jako Żyd”), jak i historyczny kontekst opowiadań profesjonalni, czytelnicy odkryli pewne pokrewieństwo Schulza z niemieckojęzycznymi pisarzami z lat trzydziestych XX wieku, takimi jak Musil, Broch, Canetti, Joseph Roth, Ödön von Horváth, ale także z Singerem, Kosztolányim, a nawet Leonidem Dobyczinem.

Nie chciałabym popadać w polemiczny (i polityczny) dyskurs przywołujący dawny, ale dopiero w ostatnich kilkudziesięciu latach popularny termin „Mitteleuropa”, z którym zaczęto wiązać Schulza w ostatnim dziesięcioleciu. Jedna z jego tłumaczek węgierskich, Judit Reiman³, dziesięć lat temu zwróciła uwagę, że środkowoeuropejski kontekst twórczości Schulza nie został jeszcze wystarczająco nakreślony, zwłaszcza w środowisku polskich badaczy, jakkolwiek otwiera on nowe obiecujące obszary krytyczno-tematyczne. Nie ulega wątpliwości, że na Zachodzie już w latach osiemdziesiątych wzrosło zainteresowanie Europą Środkową, stąd w wywiadach pytano Danila Kiša⁴ o jego stosunek do Mitteleupy, do Schulza i do innych pisarzy, na co odpowiadał swoimi poglądami na kwestię żydowską i środkowoeuropejską. Chorwacki pisarz Stanko Andrić poświęcił ciekawy esej pod prowokującym tytułem *Jak odkryłem „Europę Środkową”*⁵ przede wszystkim postaci Schulza, którego zaczął czytać dopiero po obejrzeniu brytyjskiego filmu braci Quay (*Ulica Krokodyli*, 1986), co z kolei skłoniło go do ponownej lektury Kiša.

Jednocześnie wirtualny obszar Europy Środkowej jest jasno wyznaczony. W sposób paradoksalny wychodzi na to, że granice leżą w języku i w alfabecie. Według tej wirtualnej mapy Europa Środkowa obejmuje jedynie kraje posługujące się alfabetem łacińskim z różnorodnymi znakami diakrytycznymi (jednak bez względu na lokację geograficzną komputera wystarczy ustawić dekodowanie na Central Europe). Gd chodzi o Schulza, każdy z nas posiada swój własny kod niezbędny do percepcji jego dzieła. Wielu z nas on nie zadowala, przeczuwamy, że istnieje poza jego granicami coś nieuchwytnego, coś wymykającego się

3 J. Reiman, „Mój ojciec wstępuje do strażaków”, czyli recepcja Schulza na Węgrzech, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej. Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. Jerzy Jarzębski, Kraków 1994.

4 D. Kiš, *Barok i prawdziwość*, rozmawiał Guy Scarpetta, „Art-Press”, 1988/IV, [w:] Danilo Kiš, *Życie, literatura*, wybór i przekład Danuta Cirić-Straszyńska, Izabelin 1999.

5 S. Andrić, *Kako sam otkrio „Srednju Europu”*, „Gordogan” 1992/13, ibidem; S. Andrić, *Dnevnik iz JNA i druge glose i arabeske*, Zagreb 2000.

naszemu zrozumieniu. Ale wciąż od nowa próbujemy i powracamy do twórczości pisarza z Drohobycza.

Mit Europy Środkowej zasadza się na istnieniu takich ikon jak Bruno Schulz, a tworzą go tłumacze, badacze jego twórczości i artyści, którzy odnajdują w nim inspirację do swoich wizji. Czytane są przede wszystkim te same stare przekłady, ale w ciągu ostatnich dziesięciu lat Schulzowi poświęconych zostało prawie tyle samo prac, ile w ciągu minionych stu lat. Bibliografia opracowań, recenzji i artykułów prasowych dotyczących Brunona Schulza znacząco rośnie wraz z każdym ważniejszym związanym z nim wydarzeniem. Poświęcony Schulzowi międzynarodowy festiwal, który odbył się w Trieście pod koniec 2000 roku, miał duży oddźwięk w prasie światowej. Podobnie rzecz miała się z wystawą grafik Schulza w ramach brukselskich *E u r o p a l i i 2 0 0 1*. Nieco mniejsze zainteresowanie wywołała tegoroczna wystawa w Stambule – choć z tej okazji pojawiła się w Internecie bogata kolekcja rysunków artysty. Zeszłoroczne odkrycie fresków, a następnie skandal i polemiki wywołane nielegalnym przewiezieniem ich z Drohobycza do Jerozolimy miały tylko jedną dobrą stronę – pisano o Schulzu dużo i w różny sposób, pisano od nowa dla tych, którzy nigdy się z nim nie zetknęli, przepisywano i dopisywano legendę o Brunonie Schulzu.

Z drugiej strony percepcja jego twórczości w sztuce jest trwalsza i bardziej ugruntowana, choć wyraziście indywidualna. W wywiadach i tekstach autote-matycznych licznych twórców można przeczytać świadectwa intymnego rozpoznawania i osobistego zauroczenia Schulzem. Wielu rozproszonych po świecie artystów pochodzenia środkowoeuropejskiego, być może także żydowskiego, tworzy swoje dzieła poza obszarem państw byłej monarchii austro-węgierskiej.

Schulzoidzi to dla mnie wszystko to, co w sztuce celowo Schulzowskie, co pretenduje, by być takim właśnie, właśnie jego. Czasem to tylko tytuł, część tytułu, symbol, jakiś sygnał naprowadzający na ślad Brunona, na obszar Europy Środkowej, z którego artyści czerpią swą inspirację, by poprzez łączność z Schulzem przeniknąć czas mityczny. Na początku nie widziałam potrzeby, by przydawać temu wielką wagę, dlatego przygotowałam stronę internetową, żeby zebrać wszystkie linki im poświęcone. Do tego działu strony internetowej zapożyczyłam powyższą nazwę Klecha, bo w Internecie przecież nic do niczego nie zobowiązuje. Nie zdawałam sobie sprawy z tego fenomenu w sztuce współczesnej, zjawiska „-idów”, nie tylko inspirowanych Schulzem. Obecnie t e n ż e d z i a ł witryny poświęconej Schulzowi liczy sześć stron z ponad stu ilustracjami, przy czym teatr polski i teatr zagraniczny zajmują dwie oddzielne strony. W ciągu dwóch lat istnienia strony nie znalazłam odpowiedniejszej nazwy, choć taki sufiks wskazuje raczej na większe podobieństwo do Schulza niż na naśladownictwo.

W zależności od gatunku sztuki rzutować to będzie na dzieło w różny sposób. Im artysta jest bardziej oddalony od form, które były środkiem wyrazu artystycznego Schulza, tym mniej w nim obaw, że jest nazbyt do niego podobny. Ze względu na to, że *l i r y k a* sama w sobie jest lapidarna, nie może mieć ona

tej gęstości Schulzowskiej metaforyki. Jeszcze za życia Brunona poeta Juliusz Wit zadedykował mu wiersz *Święty Florian*⁶, a powojenny przedruk opowiadań Schulza (1957) zainicjował szereg wierszy bezpośrednio do nich nawiązujących. Dla poezji schulzoidów charakterystyczna jest swoboda w traktowaniu motywów Schulza. Jeden z wierszy Poświatowskiej z tomu, który już w tytule zawiera aluzję do *Xięgi bałwochwalczej*⁷, opiera się na motywie manekinów. Pierwsze zaś wydanie *Regionów wielkiej herezji* (1967) udostępniło szerszej publiczności wiele szczegółów z biografii Schulza, co stało się przyczynkiem do składania hołdu pisarzowi. Sam F i c o w s k i włączył dwa swoje wiersze do późniejszych *Okolic sklepów cynamonowych*, a wielu poetów ogłaszało swoje poetyckie impresje ku pamięci Brunona Schulza (Anna Frajlich, Józef Ratajczak, Wacław Iwaniuk⁸ oraz Kornhauser i Różewicz). Młodsze pokolenie poetów ma bardziej polemiczny stosunek do kwestii Holocaustu, jak choćby Lech Lament, który pisze *To nie ja zabiłem Bruno Schulza*⁹. Podobnie rzecz się ma z artystami na Bałkanach. W Pradze ukazał się tomik bośniackiego poety Sašy Skenderiji, który w utworze *Traktat o manekinach*¹⁰ porównuje los Schulza z losem mieszkańców oblężonego Sarajewa. Odminną wizję przedstawia w wierszu *Osiedle cynamonowe*¹¹ belgradzki poeta Dragan Bošković, dla którego Schulz nie jest w pierwszym rzędzie symbolem „o f i a r y a n i ży d o w s t w a, a n i d r o b n o m i e s z c z a ń s t w a, lecz klęski cywilizacji, jej demencji, nadmiernego zagęszczenia jej rozkładu”.

Okruchy legendy, obsesyjne motywy z rysunków i opowiadań Schulza staną się niekończącą się inspiracją, która w ostatnich latach nabrała rozmachu. Najbardziej udane są dzieła literackie zawierające jakiś obsesyjny wątek, sygnał czy szczegół z mitologii o Schulzu, najczęściej biograficzny, który znamy w głównej mierze z k s i ą g Ficowskiego. Nie tylko z o k o l i c Drohobycza, ale ze wszystkich archeologicznych wzlotów i upadków poszukiwacza pozostałości spuścizny Ikony środkowoeuropejskiej. Na granicy między fikcją a biografią stoi mit o zagubionej księdze – obiekt fascynacji samego pisarza – który zaowocował najbogatszą inspiracją właśnie w p r o z i e. Wspomnę tylko o dwóch słynnych powieściach – *Zobacz pod: miłość* (1986) Davida Grossmana i *Mesjasz ze Sztokolmu* (1987) Cynthii Ozick. Oprócz powyższych nazwisk w bloku tematycznym poświęconym Schulzowi zamieszczonym w 1996 roku w rosyjskim

6 J. Wit, *Święty Florian. Brunowi Schulzowi*, „Kamena” 1936/8–9.

7 H. Poświatowska, *Manekiny* [w:] eadem *Hymn bałwochwalczy*, Kraków 1958

8 W. Iwaniuk, *Kafka i Schulz*, [w:] idem *Kartagina i inne wiersze*, Lublin 1987.

9 L. Lament, *To nie ja zabiłem Bruno Schulza*, [w:] idem *Spadkobierca Płócien*.

10 S. Skenderija, *Traktat o manekenima*, [w:] idem *Ništa nije kao na filmu*, Prag 1993.

11 D. Bošković, *Naselje cimetove boje*, [w:] *Vrtoglavica, laž i Vavilon od kartona*, Beograd, 1998; idem *Šulc, jedinica za meru raspadanja*, „Gradac” 2003, 148–149.

czasopiśmie¹² znaleźć można we wstępie również nazwisko rosyjskiego pisarza, mieszkającego w Monachium Borysa Hazanowa, autora powieści *Cudotwórca*¹³, opisującej pierwsze tragiczne dni okupacji faszystowskiej w jednym z polsko-żydowskich miasteczek. Zaś o dwóch włoskich powieściach (Ugo Riccarelli: *Człowiek, który chyba nazywał się Schulz*, 1998; Marco Ercolani: *Po ostatnim miesiącu*, 1999) można było dowiedzieć się z artykułów prasowych¹⁴, które ukazały się w związku z zeszłorocznym festiwalem w Trieście.

Ostatni okres życia Brunona, poprzedzający jego stracenie, serbscy autorzy opisują w różny sposób. Opowiadanie Jovicy Aćina *Zaczarowany Bruno Schulz*¹⁵ to pseudobiograficzna wizja ostatniego dnia Schulza (po raz pierwszy ukazało się w 1997 roku, a później zostało włączone do wyboru opowiadań *Zjawiska nadprzyrodzone*, 1999). Tu Schulz pojawia się w kafkowskiej atmosferze z wewnętrznym psycho(pato)logicznym oświeceniem bohatera, fikcja przeplata się z nadbudowanymi elementami biograficznymi, które według Aćina oznaczają następujące po sobie punkty na drodze do „zaczarowania”: wciąż jeszcze czytana powieść *Ferdynand*, erotyczna postać Adeli, pani Günter, widmo Witkacego, malowanie fresków, ulica Stryjska, Judenrat, Reitschule, willa Landaua, Żydowski Dom Starców, Kennkarte, cmentarz żydowski, ulica Mickiewicza, ulica Czackiego, Józefina Szeleńska, rękopis powieści *Mesjasz*, Karl Günter, „czarny czwartek”... Jako poetycką kontynuację tego „zaczarowania” Aćin pisze opowiadanie *Róża cierniowa*¹⁶, w którym, choć porusza ten sam temat, wprowadza również wątek fresków, których odkrycie staje się powodem przebudzenia Schulza, a następnie jego zniknięcia wraz z nimi. Zanim wybuchł skandal związany z freskami, w Chorwacji ukazała się powieść *Bursztyn, miód, jarzębina*¹⁷ serbskiego uchodźcy Mirka Demicia, apokryficzna, napisana cyrylicą rekonstrukcja nieznanych rękopisów z dopisaną liryczną pseudobiografią Brunona Schulza. Praca nad książką wymagała, oprócz znajomości pierwszego serbskiego wydania prozy Schulza z 1961 roku, także znajomości dodatkowych tekstów z jego spuścizny¹⁸. Niestety, w odróżnieniu od włoskiego autora epistolograficznej powieści, Ercolaniego, Demić nie miał dostępu do przekładu wszystkich autentycznych

12 Б. Дубин, Бруно Шульц. Портрет в зеркалах, „Иностранная литература” 1996/8, s. 159–180.

13 W Rosji ukazała się wraz z powieścią *Нагльфар в океане времен*. Борис Хазанов, Чудотворец. Нагльфар в океане времени/– Москва 1993, 224. Ten autor nie jest włączony do powyższej rosyjskiej bibliografii, która utworom schulzoidalnym poświęca odrębną rubrykę.

14 M. Furdal, Festiwal Schulzowski w Trieście, „Gazeta Wyborcza” 01.12.2000; J. Moskwa, Motyw ukrytej księgi. O fascynacjach Brunonem Schulzem, „Rzeczpospolita (Plus-Minus)”, 01.06.2001.

15 J. Aćin, Omađijani Bruno Šulc, „Reč” 1997/10 (38), s. 5–15; J. Aćin, Omađijani Bruno Šulc, [w:] idem, *Nezemaljske pojave*, Beograd 1999.

16 J. Aćin, Trnova ruža, „MISH-MASH” 2001/12–2002/1–2, s. 23–27.

17 M. Demić, Čilibar, med, oskоруša, Zagreb 2001.

18 B. Šulc, Republika snova: pripovetke, fragmenti, eseji, s poljskog preveo Aleksandar Šaranac, Beograd 2001.

listów Schulza, gdyż nieliczne istniejące tłumaczenia rozproszone są po belgradzkich czasopismach. Epistolograficzna niby-miłosna powieść zawiera refleksyjne uwagi na temat czekania na Mesjasza, nawiązujące do skąpej literatury serbskiej dotyczącej tego zagadnienia. Książka składa się z trzydziestu pięciu listów rzekomo adresowanych do zamężnej koleżanki, która wplata swoje komentarze do ich przekładów na niemiecki. Te trzydzieści pięć listów (plus ostatnie – rzekomo jej) zawiera w tytułach oprócz numeru symboliczny tytuł, który przeważnie daje klucz tematyczny znany z legendy o Schulzu: np. *Nic na barkach*, *Warszawskie biblioteki*, *Bajzarz* (pseudoniemiecki), *Gimnazjum* – klucz, o którym autor mógł dowiedzieć się z tekstu Stojana Subotina¹⁹, pierwszego serbskiego tłumacza *Sklepów cynamonowych*. Jako wstęp do tej poetyckiej korespondencji służy list podpisany przez Ficowskiego, co słynnego badacza Schulza przenosi w świat fikcji literackiej, a poprzez nawiązania do Borgesa i Joyce’a włącza Schulza do postmodernistycznego mitu, charakteryzującego się relatywizacją tożsamości. Dla przeciwwagi powieść kończy się anonimowym listem zawierającym powiązania intertekstualne, a nawet intermedialne (w formie plotki), gdzie wspomniany jest Aćin, szczegóły z powieści Grossmana, nigdy nie zrealizowany scenariusz filmowy itd.

Inspiracji Schulzem jest coraz więcej: na podstawie powieści Davida Grossmana został już napisany hollywoodzki scenariusz (jego autorem jest Martin Sherman), powstały też dwa przedstawienia teatralne²⁰. Choć w prozie Schulza nie ma wielu elementów dramatycznych (za wyjątkiem *Sanatorium* i *Wiosny*), dotychczas, jak dowiedziałam się z różnych źródeł, t e a t r a l n y c h przedstawień i inscenizacji w samej Polsce było ponad czterdzieści, a za granicą około trzydziestu, z których większość to projekty teatrów pozainstytucjonalnych i niezależnych. Pierwsze przedstawienie, które pojawiło się już w latach sześćdziesiątych, zapoczątkowało całą falę niezwykle różnorodnych spektakli, z których najśłynniejsze to niewątpliwie oryginalna *Umarła klasa* Tadeusza Kantora, nawiązująca do twórczości autorów awangardowych. Równie wielkim sukcesem cieszył się film Wojciecha Hasa – w większym stopniu nawiązujący do Schulza – który dzięki prestiżowej nagrodzie stał się znany na całym świecie. Nadmienić trzeba, że – jak konstatuje Elżbieta Baniewicz – „stosowano dotychczas dwie drogi: albo adaptowano jedno z opowiadań o rozwiniętej fabule (...), albo

19 S. Subotin, *Život i književno stvaralaštvo Bruna Šulca*, „Delo” 1959/8–12, s. 1060–1072; S. Subotin, *Život i književno stvaralaštvo Bruna Šulca*, [w:] B. Šulc, *Prodavnice cimetove boje*, prevod s poljskog i predgovor dr Stojan Subotin, Beograd 1961.

20 *Kinder der Bestie*, nach Motiven des Romans *Stichwort: Liebe* von David Grossman, Eine Produktion des Figuren Theaters Tübingen und des Teatron Theaters Arnstberg/Jerusalem in Zusammenarbeit mit dem Festival Theaterformen, Regie und Spiel: Frank Soehnle und Yehuda Almagor; See *Under Love* – written by Corey Fischer, adapted from the novel by David Grossman, directed by Naomi Newman (A Traveling Jewish Theatre).

wybierano fragmenty różnych opowiadań, układając z nich własny scenariusz”²¹. Obie metody miały służyć przywołaniu specyficznego schulzowskiego klimatu. Ten sam cel miało przeplatanie mitycznych biografii, np. w przedstawieniu *The Street of Crocodiles* (reż. Simon McBurney), gdzie Bruno z Józefem tworzą jedną postać, której zrozumienie wymaga od widza znajomości nie tylko świata Schulza, bo w tym samym spektaklu postacie prowadzą dialog cytatami z ballady Goethego w oryginale. Jak przy okazji wznowienia tejże inscenizacji zauważył krytyk z „Guardian”, opowiadania Schulza świetnie nadają się do wystawiania na scenie, ponieważ autor ten zaproponował pewnego rodzaju manifest teatralny²².

Można pokusić się o stwierdzenie, że Schulz antycypował teatr absurdu, który do ostatecznych granic doprowadziła dopiero awangarda teatralna drugiej połowy XX wieku. Nie ulega jednak wątpliwości, że wizualizacja prozy próbująca uniknąć jałowego ilustrowania tekstu narażona jest na kontrowersyjne przyjęcie publiczności i krytyki, gdyż – jak nadmieniał Jerzy Jarzębski – zarówno dominująca rola narracji, jak i specyfika nieokreślonych opisów Schulza nie tylko utrudniają twórcom zadanie, ale wręcz mogą wywołać wrażenie niedostateczności²³. Dlatego wydaje się, że najbardziej udane adaptacje filmowe i sceniczne to te, które kładą nacisk właśnie na swoistą atmosferę i plastyczność dzieła Schulza. Ciekawie wyglądają świetnie oddające schulzowski klimat fotografie z widowiska *Le traité des mannequins* (1997–1998) Władysława Znorka, podczas gdy spektakl tarnowskiego teatru *Sanatorium pod Kepsydrą* (1998) w adaptacji i reżyserii Wiesława Hołdysa (gdzie pojawia się materialny refraktor astronomiczny, opisany w opowiadaniu pod tym samym tytułem) można określić próbą materializacji wizji Schulza z jego ilustracji do własnych utworów. Artystki zespołu Atipik tworzą w spektaklu *L'Envolée* (2001) jeszcze mniej człowiekopodobne marionetki niż bracia Quay, którzy w słynnym animowanym filmie w oryginalny sposób kreowali makabryczne postaci.

Większość artystów teatralnych wielokrotnie powraca do Schulza, tak jak Jan Peszek, Zdzisław Górski, Andrzej Sadowski, Andrej Woron czy Władysław Znorko. Niewątpliwie proza Schulza może być twórczym natchnieniem dla projektów choreograficznych i performansów. Ponad połowa takich widowisk wprowadza rozmaite techniki tańca, np. Edit Zakál przygotowała na Węgrzech choreograficzny spektakl *A lakók*, Lubelski Teatr Tańca wystawił *Ku dobrej ciszy*, Joanna Klass-Arden w Kalifornii przedstawiła performans *Sketches from the*

21 E. Baniewicz: *Dojrzeć do dzieciństwa*, „Twórczość” 2000, nr 4.

22 „The reason Schulz’s stories lend themselves so brilliantly to the stage is because they offer the sort of manifesto of theatre practice – take his key passages about objects, append them to everything Artaud has to say about human actors, and you have the heart of 20th-century avant-garde in a nutshell” (J. Romney, *Even tables and chairs have souls*, „Guardian” 29.01.1999).

23 J. Jarzębski, *Dzieje sławy*, [w:] idem, *Schulz*, Wrocław 1999.

Memory of Bruno Schulz, zaś Josef Nadj wraz ze swoją trupą wystawił oparty na listach Schulza z Witkacym i Gombrowiczem multimedialny spektakl *Les philosophes*, łączący wideo-instalacje, film i performans. Wcześniej Nadj daje poprzez ruch ciała swobodną poetycką interpretację Schulzowskiego świata, inspirowaną literackimi ikonami XX wieku, takimi jak Borges, Kafka itd., a w swojej formie – jak sam przyznaje – nawiązującą do eksperymentów teatralnych Kantora.

Polski kompozytor Juliusz Łuciuk już w 1976 roku napisał operę *Demiurgos* według prozy Schulza. Jeszcze słynniejsza jest opera kameralna *Manekiny* autorstwa Zbigniewa Rudzińskiego, której polska premiera miała miejsce w 1981 roku, a w ramach światowego tournée została niedawno wystawiona w Korei.

Istnieje również m u z y k a inspirowana artystyczną mityzacją rzeczywistości Schulza. Owe kompozycje często tworzone są specjalnie dla potrzeb wyżej wspomnianych przedstawień, ale nie należy zapominać także o tych, które funkcjonują w sposób od nich niezależny. Scott Lindroth²⁴, Liza Lim²⁵, Kota Miki²⁶ – to tylko kilka nazwisk, o których znalazłam w sieci informację, że skomponowali klasyczne utwory muzyczne noszące tytuły opowiadań Schulza.

Interesujące są schulzowskie echa w muzyce współczesnej. Począwszy od lat siedemdziesiątych, w formie syntezy z oryginalnym tekstem, rozpoczęła się popularyzacja i interpretacja legendy o Brunonie Schulzu. Jacek Kleyff w 1975 roku śpiewa balladę o śmierci Brunona Schulza, Anna Szałapak śpiewa o Annie Csillag do muzyki Koniecznego, a Małgorzata Górnisiewicz prezentuje *Żegnaj Poro!* z muzyką Pawła Bitki. Tymczasem młodzi polscy autorzy – Pustki, Ścianka, a nawet anglojęzyczny Neolithic – chętnie sięgają po fragmenty poetyckiej prozy Schulza, by przy jej pomocy przywołać atmosferę magii. Jak twierdzą muzycy Ścianki²⁷, do powstania ich utworów przyczyniła się fascynacja prozą Schulza i jej tajemniczy klimat. Taką samą fascynację deklarują także artyści zagraniczni, między innymi R.E.M., Peter Greenaway i Ginger Mayerson, która, opracowując kolejne opowiadania Schulza, tworzy dźwiękowe kolaże.

W sztuce plastycznej nie zawsze łatwo rozpoznać świat prozy Schulza, ale krytyka polska uporczywie stara się odnaleźć jej ślady w każdym napotkanym motywie dzieciństwa (malarstwo Dariusza Twardocha) czy też manekinów (fotografie Maurycego Gomulickiego). Z drugiej strony w ostatnich latach można zauważyć tendencję twórców, by już samymi tytułami dzieł

24 S. Lindroth, *Treatise on Tailor's Dummies* (1989) for soprano, flute, tenor saxophone, bassoon, piano, accordion, percussion.

25 L. Lim, *Street of Crocodiles* (1995), Flöte, Oboe, Alt-Saxophon, Alt-Posaune, Cimbalon, Violine, Viola, Violoncello, Barok-Violoncello.

26 K. Miki, *Sanatorium pod Klepsydrą*.

27 *Koncert Ścianki w gdańskim klubie Żak*, „Gazeta Wyborcza (Gdańsk)”, 17.01.2002.

naprowadzić na źródło inspiracji. Swoją cykl martwych natur zapoczątkowany w roku 2000 Magdalena Nałęcz tytułuje *Sklepy cynamonowe* (dodając do tytułów obrazów kolejne numery). Również Marian Bocianowski wykorzystuje tytuły opowiadań Schulza: przedstawił do tej pory dwie kompozycje pod tytułem *Ulica krokodyli* oraz pięć ilustracji powiązanych wspólną nazwą *Cytaty Schulza*. Młody krakowski artysta Marek Zaliowski przedstawił cykl swoich surrealistycznych prac w oryginalny sposób nawiązujących tematycznie do twórczości drohobyckiego pisarza. Niezwykle bliska wizji podróży do sanatorium wydaje się kompozycja Wojciecha Gajtkowskiego wykonana przy użyciu techniki komputerowej. Dla Marka Andrzeja Sobczyka psychoanalityczny szczególnie ze wspomnień pisarza z okresu jego dzieciństwa, znany z listu do Stefana Szumana (1932), stał się natchnieniem do obrazu pod tytułem *Bruno Schulz obcina i zakopuje penisa w jamce*. Wkrótce po powojennym polskim wydaniu prozy Schulza pojawiają się pierwsze, zupełnie niezależne ilustracje do jego utworów. W 1963 roku Roman Cieślewicz stworzył dwanaście fotomontaży, których tytuły w większości zapożyczone są ze zbioru opowiadań Schulza (m.in. *Tarakany, Tłuja, Ulica*)²⁸. Niemniej jednak wielu artystów ruszyło śladami ilustracji samego autora, wzbogacając je własnym wyobrażeniem scen ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Na polskiej scenie najgłośniejszym ilustratorem jest Wiesław Szumiński, zaś we Francji ilustracje zaczęła tworzyć w obrębie grupy artystycznej Edwarina Karina Waschko, która daje swoją wizję Schulzowskich ptaków.

Trzeba nadmienić, że już w latach osiemdziesiątych zagraniczni artyści wystawiali swoje prace w Polsce, prezentując własne postrzeganie dzieła Schulza, jak na przykład Sabine Vess, która przez całe życie powracała do jego świata w różnych formach wyrazu artystycznego. W 1990 roku swoje wernisaże w rosyjskich galeriach miało dwoje białoruskich twórców – Andrei Plessanov i Valera Pessin. Fotografia Schulza z 1939 roku jest częścią składową kolażu *Aki v Kenetha Segana*, na którym pisarz pojawia się obok synagogi i innych elementów miejskiego pejzażu. Gwiazda Dawida jest powtarzającym się motywem w twórczości Sylwestra Zakrzewskiego, w której trudno nie dostrzec także bezpośrednich nawiązań do grafik z cyklu *Xięga bałwochwalcza*. W obrębie tematyki żydowskiej większość autorów kieruje swą uwagę na fakt, że nieznane jest umiejscowienie grobu Schulza. Już w 1968 roku Jan Lebenstein maluje obraz przedstawiający miejsce pochówku Brunona, a dziesięć lat później Henryk Waniek tworzy swój *Nagrobek dla Brunona Schulza*. Następnie Cezary Zbrojewski swoją kompozycję z 1988 roku, poświęconą drohobyckiemu artyście, nadał tytuł *Macewy* – żydowskie nagrobki są częścią składową całego

28 S. Wyslouch, *Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5 (17), s. 116–122.

cyklu w hołdzie polskim ofiarom Holokaustu. Ten sam artysta wystawił obraz *Epitafium na drogę ostatnią* w ramach „Dni Brunona Schulza na Zamku” (1994), jak i cykl surrealistycznych rysunków pod wspólnym tytułem *Dziwny sen Adeli* (1999), oparty na erotycznych motywach *Xięgi bałwochwalczej*.

Istnieją wydania pojedynczych krótszych opowiadań Schulza: holenderskie przekłady *Nimroda*, *Manekinów* i *Ulicy Krokodyli* ilustrowane przez Ludmilę Jirincovą²⁹, Jana Mensingę³⁰ i Henryka Fajlhauera³¹, anglojęzyczny przedruk *Ptaków* zawierający ilustrację Janet Morgan³² oraz ambitny czterojęzyczny łódzki projekt Zdzisława Jaskuły *Monolog ojca z „Traktatu o manekinach”* opracowany graficznie przez czterech artystów³³.

Oczywiście nie można zapomnieć o przedwojennych ilustracjach podpisanych nazwiskiem Eggi Van Haardt, z których niektóre zaginęły wraz z jedynym niemieckojęzycznym opowiadaniem Schulza przesłanym w rękopisie na adres Tomasza Manna. Jednocześnie już w pierwszym wydaniu Schulza po francusku³⁴ znalazł się rysunek pod androgynicznym pseudonimem (G. Van Haardt), poświęcony przedwojnemu przyjacielowi. W tym samym wydaniu zamieszczony jest również portret pisarza autorstwa francuskiej artystki Monique Métrot. Kilka lat później, w 1969 roku, austriacki grafik Hans Fronius wykonał portret Schulza, który niedawno został wystawiony na licytację przez internetowy dom aukcyjny z Münster. W ofercie sprzedaży internetowej można również znaleźć podobny portret Brunona, wykonany w 1995 roku przez Dietera Jüdtę – twórcę słynnego komiksu opartego na wątkach opowiadań Schulza (pojedyncze strony są do nabycia przez autorską witrynę internetową³⁵). Portret z psem *In Memory of Bruno Schulz* namalowała szwedzka plastyczka Tania Fred w 1992 roku, w setną rocznicę urodzin i pięćdziesiątą rocznicę śmierci artysty. W tym samym roku miały miejsce wystawy Irvinga Petlina – jedna w Nowym Jorku i druga w Genewie (która w roku następnym odwiedziła Warszawę).

29 B. Schulz, *Nimrod* [uit het Pools vert. door Gerard Rasch; met een ets van Ludmila Jirincová], Baarn 1977.

30 B. Schulz, *De vogels*, met litho's van Jan Mensinga [vert. uit het Pools door Gerard Rasch], Amsterdam 1972], Baarn 1981.

31 B. Schulz, *De straat van de krokodillen*, [kopergrav. door Henryk Fajlhauer; vert. uit het Pools door Gerard Rasch], Baarn 1982.

32 B. Schulz, *Birds*, translated from the Polish by Celina Wieniewska, with five new illustrations by Janet Morgan, Madison 1980.

33 *Monolog ojca z „Traktatu o manekinach” Brunona Schulza wybrany przez Zdzisława Jaskułę* (16 prac autorstwa Janusza Pawła Tryzno, Andrzeja Graczykowskiego, Krzysztofa Wawrzyniaka, Zbigniewa Janeczka. Różne techniki graficzne: 2 miedzioryty, 2 grafiki, 2 grafiki-aquatinty, 3 cynkotypie, 2 „gumy”, 5 autooffsetów), Łódź, 1984.

34 B. Schulz, *Traité des mannequins*, trad. Suzanne Arlet, Allan Kosko, Georges Lisowski, Georges Sidre. Préface d'Artur Sandauer, Paris 1961.

35 www.dieterjuedt.com

Zatrzymam się na chwilę przy okładkach książek, ponieważ na ich podstawie można prześledzić zarówno pewną modę designu graficznego, jak i stosunek wydawców, którzy budują podstawy przyszłej recepcji sztuki Schulza. Coraz częściej natknąć się można na okładkach na jego oryginalne rysunki lub stylizowane zdjęcia, które stopniowo wypierają często spotykane wcześniej ilustracje innych autorów. Dzisiaj można nawet natrafić na oryginalną obwolutę Schulza z 1937 roku w amerykańskim wydaniu *Ferdydurke*³⁶ i na jego ilustracje do własnych utworów na stronie tytułowej *Procesu* Kafki, zwłaszcza jeżeli wydanie wzbogacone jest autorską przedmową Schulza. Podobnie jest z książką *Les disciples de Schulz* Agaty Tuszyńskiej³⁷, w której bohaterowie wspominają Schulza, zaś amerykański wydawca zbioru *Drohobycz, Drohobycz* Henryka Grynberga dodaje na okładce autoportret Schulza oraz podtytuł *True Tales from the Holocaust and Life After*³⁸.

W ramach przybliżania twórczości Schulza szerszej publiczności wydawcy ostatnio proponują nagrania czytane przez aktorów, choćby Mariusza Benoit³⁹ czy Bernta Hahna⁴⁰. Być może rację ma Shalom Lindenbaum, który twierdzi, że Schulz stał się „komercyjnym mitem”⁴¹ (rzeczywiście w Krakowie istnieje restauracja *Ulica Krokodyli*, w Warszawie *Manekin*, a przez Internet można zamówić kosz prezentowy *Sklepy cynamonowe*). Nie znalazłam jednak niczego, co świadczyłoby o przenoszeniu Schulza w sferę kiczu.

Na pewno istnieje ziarno Schulza, które kiełkuje na różnym podłożu, rozkwita sztuką i wydaje na świat rozmaite owoce. W wielu krajach, w każdej dziedzinie sztuki, w odmiennych okresach naszych czasów pojawiają się produkty tej fascynacji. Artyści w niejednolitej formie tworzą hommage dla polskiego maga: rzeźba w drewnie Mariana Wnuka z 1966 roku, Jiří Špiěl i jego instalacja *Bruno Schulz Skořicové krámy, Vlodko Kaufman I ty, Bruno* itd. Ostatnio pojawiły się zapowiedzi prasowe ukraińskiego przedstawienia (Oleg Lipcyn) i dwóch polskich filmów (Andrzej Domalik, Grzegorz Linkowski).

Nadchodzące lata także zaowocują podobnymi dziełami i będą przynosić plony tak długo, jak długo świat artystyczny będzie czerpał z własnej mitologii.

36 Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, translated from the Polish by Danuta Borchardt, foreword by Susan Sontag, New Haven 2000.

37 A. Tuszyńska, *Les disciples de Schulz*, traduit du polonais par Margot Carlier et Grazyna Erhard, Paris 2001.

38 H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz and other stories: true tales from the Holocaust and life after*, translated from the Polish by Alicia Nitecki, edited by Theodosia Robertson, New York 2002.

39 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, czyta Mariusz Benoit, czas odtwarzania: 4, 5 godziny, zawartość: 4 kasety; Warszawa 2001.

40 B. Schulz, *Die Zimtläden*, gelesen von Bernt Hahn, CD, Frankfurt 2002.

41 *Magia Brunona Schulza. Z profesorem Shalomem Lindenbaumem rozmawia Aleksander Fiut*, „Dekada Literacka” 1993, nr 20, s. 3.

A Bruno Schulz jest przecież niewątpliwie na szczycie tego Panteonu, wręcz niezależnie od środkowoeuropejskiego mitu. Nasilenie tegoż mitu doprowadziło do instytucjonalnego uznania jego wartości, spodziewać się jednak można, że właśnie z tej przyczyny zacznie on pomału słabnąć i tracić swoją ważność. Obawiam się wręcz, iż odkrycie rękopisu ze spuścizny Schulza, choćby w dalekiej przyszłości, zwłaszcza niedorównującego poziomem *Sklepom cynamonowym*, mogłoby spowodować opadanie zainteresowania Schulzem. Gdyż mit o zagubionej Księdze – poszukiwanej, domniemanej – już wpisany jest w mitologiczny świat samego pisarza, staje się bardziej inspirującym od wszystkich ksiąg świata. Zaś potencjał artystyczny tego, co już mamy, umiycznienie świata, uniwersalność, kosmopolityzm – wszystko to łączy nas z drohobycką ikoną Europy Środkowej, to stwarza świat, w którym się odnajdujemy, i gwarantuje istnienie fenomenu zwanego Bruno Schulz.

Redakcja stylistyczna Maciej Robert