

Magdalena Jarnotowska: „Tajemnica pozostała jeszcze w głębi serc...”. O zwierzętach i wyobraźni Brunona Schulza

„Trzeba znać zwierzęta, trzeba czuć, jak latają ptaki”

„Wiersz jest wszędzie tam, gdzie w języku słyszysz rytm, nie ma go tylko w urzędowych obwieszczeniach i ogłoszeniach reklamowych. W gatunku zwanym prozą istnieją wiersze, częstokroć wspaniałe, w każdym jej rytmie. Ale w gruncie rzeczy proza w ogóle nie istnieje: istnieje alfabet, a prócz niego wiersze bardziej lub mniej zwarte, bardziej lub mniej częste. Za każdym razem, kiedy pisarz dba o styl, pojawia się również wersyfikacja”¹.

Tę śmiałą deklarację Stéphane’a Mallarmégo przytacza Roberto Calasso w inspirującym eseju *Mallarmé w Oksfordzie*. Włoski pisarz na narzucające się pytanie: „Co pozostaje, skoro «proza w ogóle nie istnieje»?”, odpowiada: literatura – literatura absolutna, wolna od wszelkich powinności społecznych, niezależna, rozumiana jako poszukiwanie absolutu². Calasso przypisuje bowiem literaturze niebagatelne znaczenie – formy poznania³. Proponuje pielęgnowanie bezinteresownej praktyki dociekania dzięki literaturze. Dowartościowuje namysł nad Formą, która, jak dobrze wiemy, bywa chimeryczna i czasami każe długo czekać, nim się skryształizuje.

Użycie terminu „literatura absolutna” w odniesieniu do prozy Brunona Schulza zaproponował Dariusz Czaja, wskazując na pokrewieństwa między wizją literatury przedstawioną przez Calassa a twórczością pisarza z Drohobycza. Charakterystyczna fraza i styl, za które w międzywojniu Schulz był często bezwzględnie krytykowany (wystarczy wspomnieć

„proza nie istnieje”

1 R. Calasso, *Mallarmé w Oksfordzie*, w: idem, *Literatura i bogowie*, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 2001, s. 108.

2 Idem, *Literatura absolutna*, w: idem, *Literatura i bogowie*, s. 142.

3 D. Czaja, *Zmierch wiosenny. Mitopoezy Schulza*, w: idem, *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe*, Kraków 2013, s. 315.

decyduje
metrum

Dwugłos o Schulzu Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego), zbliżają się do sztuki nazwanej przez Calassa absolutną. O jej istnieniu decyduje metrum – to coś tajemnego, organiczna miara, w klasycznym ujęciu wyznaczana przez oddech, rytm uderzeń serca⁴. Prócz swoistego „cofnięcia się w ciało” propozycja Calassa otwiera na poszukiwanie także tych epizodów, które składają się na wspólnotę tematów i wyobrażeń pisarzy ceniących twórczą wolność, drążących szczeliny, przerwy, pęknięcia, odsłaniających często to, co niepokojące.

Do zawiązania się dobrowolnej duchowej wspólnoty artystów dochodzi zapewne na mocy nieuchwytnego – wrażliwości torującej drogę do fascynacji drugim człowiekiem. Schulz przez długi czas był pod urokiem twórczości Rainera Marii Rilkego. W 1934 roku w liście do Arnolda Spaeta pisał o autorze *Pantery*: „Gdybym miał taki, jak Pan, dar transponowania poezji, odważyłbym się na to, o czym dawno marzę, jako o rzeczy prawie nieosiągalnej: na przetłumaczenie R.M. Rilkego, którego ponad wszystkich poetów uwielbiam. Jaki jest Pański stosunek do tego niezwykłego poety?”⁵. Po latach, w 1940 roku, w liście do Anny Płockier odnosił się do *Maltego* Rilkego z dystansem: „Co do mnie, to po okresie niepamiętnego zachwyty dla *Malte* dostrzegam dziś jego granice i punkt, w którym świadomie oddalam się od tej prozy”⁶.

W zachwycie Schulza było coś z olśnienia, naglej pewności, że w twórczości Rilkego odnajdzie te wszystkie cechy, których sam, pisząc, poszukuje. Nawiązywał w ten sposób duchową łączność z austriackim poetą i zaklinał samotność. Ale akces Schulza do „rodziny twórczych duchów” nie oznaczał wierności aż po grób. Dojrzewanie myśli Schulza, doświadczanie świata sprowadzało krytycyzm. Dostrzeżenie „granic” *Maltego* to zapewne konsekwencja namysłu Schulza nad wizją własnego pisarstwa, zageszczenia myśli, nieprzystawalności dawnego uwielbienia i rozwoju indywidualności. Deklaracja świadomego odejścia Schulza od prozy Rilkego nie przekreśla jednak wspólnoty. Pozostały ślady związku, traktowane jako pokrewieństwa i inspiracje obrastające znaczeniami.

O fascynacji Schulza Rilke pisał Jan Zieliński, przywołując jako główne i bardzo ważne świadectwo listy pisarza z Drohobycza. Zdaniem Zielińskiego: „Próba odtworzenia lektury Rilkego w wykonaniu Schulza jest wyzwaniem dla komparatysty. Bruno Schulz bowiem ani nie recen-

jednak
wspólnota

4 O charakterystycznym rytmie prozy Schulza pisali między innymi: W Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996; K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

5 B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 41 (list z 10 czerwca 1934).

6 Ibidem, s. 187 (list z 23 sierpnia 1940).

zował żadnej książki Rainera Marii Rilkego, ani nie pisał w artykułach i nie mówił w wywiadach o swoim wobec autora *Elegii duinejskich* długi. Jedyne świadectwo faktu, że był Rilke zafascynowany, to kilka fragmentów w listach [...]”⁷.

Zieliński zwracał ponadto uwagę na rozróżnienie, którego dokonywał Schulz w twórczości Rilkego. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* wyodrębnił trzy, cztery fazy ewolucji poezji Rilkego, a za jej szczytowe osiągnięcie uznawał *Nowe wiersze*⁸. W wypadku prozy austriackiego pisarza natomiast zachwył Schulza przemijał, z czego zwierzył się w liście do Anny Płockier. Według Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany: „Schulz uważał Rilkego za znakomitego poetę, mniej cenił prozę”⁹.

Badaczka zauważa także, że *Maltego* nazywa się w rilkologii „prozą w rytmie poetyckim”. Podobnie, również jako przykład poetyckiego modelu prozy, przywoływał opowiadania Schulza Włodzimierz Bolecki¹⁰. Charakterystyczny rytm byłby więc istotnym elementem łączącym twórczość obu pisarzy, ale nie jedynym. Kuczyńska-Koschany wskazywała na pośrednictwo Mallarmégo w recepcji Rilkego¹¹. Krzysztof Stala zaś pisał o dostrzegalnych pokrewieństwach w pisarstwie trójcy: Mallarmé – Rilke – Schulz: „Byłoby to rzeczywiście «symbolistyczne skrzydło» prozy Schulza, ale związane raczej nie z ciężkim, metafizycznym symbolizmem polskich modernistów (dla których idea, głębia mogły być komunikowalne tylko przez ucieczkę w abstrakcję, w nieskończoność, w Absolut), lecz raczej, może poprzez Rilkego, którym Schulz się zachwycał, z tą linią modernizmu, której początek dał Stefan Mallarmé. Wydaje się, że właśnie w tej warstwie tekstu przebija gdzieś spod powierzchni ślad symbolizmu Mallarméańskiego – z jego kultem Idei, istoty rdzenia, pojmowanych jako nieuchwytna esencja jakości, wyrażalna we wszystkich możliwych rejestrach zmysłowości”¹².

Oprócz tych wskazanych przez badaczy koincydencji, w praktyce pisarskiej Rilkego i Schulza można uchwycić jeszcze jeden zabieg charakterystyczny dla ich wyobraźni twórczej. Chodzi o wykorzystanie figury zwierzęcia. Występuje ona między innymi w *Maltem*, którego przywo-

rytm
łączy

i zwierzęta
też

7 J. Zieliński, *Schulz a Rilke. Hipotetyczna próba rekonstrukcji lektury*, w: *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, pod red. G. Ritza, G. Matuszek, Kraków 1999, s. 231.

8 Ibidem, s. 235.

9 K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 24.

10 Ibidem.

11 „Do matrycy Mallarméańskiej jako zapośredniczenia recepcji Rilkego wypadnie się jeszcze odwoływać tutaj niejednokrotnie” (ibidem, s. 19).

12 K. Stala, *Architektura Schulzowskiej wyobraźni*, w: *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 199.

lują jako kontekst interpretacyjny, ponieważ mimo przemijającego zachwytu Schulza, w czasie kiedy pisał on swoje opowiadania, znajdował się jeszcze pod urokiem tej prozy.

W quasi-powieści Rilkego pojawiają się odwołania do takich zwierząt, jak psy, ptaki, kot, robak, małpa, jelen, pantera. Wśród wymienionych zdecydowanie najczęściej zostają przywołane psy, na przykład jako świadkowie i asysta śmierci szambelana Krzysztofa Detlefa Brigge na Ulsgardzie: „Nade wszystko jednak pobyt w komnacie, gdzie pachniały wszystkie rzeczy, podniecone były psy. Wielkie, szczupłe chartyrosyjskie biegały zaferowane za wysokimi fotelami i w poprzek komnaty długim, tanecznym krokiem, kołyszącym się ruchem; stawały na zadnich nogach jak herbowe gryfy i wąskie łapy opierając na białozłotym parapecie okna, spozierały spiczastym, skupionym pyskiem i podniesionym czołem w prawo i w lewo na dziedziniec. Małe, jak rękawiczka żółte jamniki z wyrazem spokoju, jak gdyby wszystko było w najlepszym porządku, siedziały na szerokim jedwabnym fotelu pod oknem, a nastroszone, mruklive wyżeł tarł grzbiet o pozłocistą nogę stołu, na którego płycie malowanej drżały sewrskie filiżanki. [...] Leżał [szambelan Krzysztof Detlef – przyp. M. J.] więc tak i można było mniemać, że umarł. Kiedy powoli zaczęło się zmierzchać, psy jeden po drugim wysunęły się przez szparę drzwi, tylko nastroszone wyżeł z mrukliwą twarzą siedział przy swoim panu, a szeroka włochata jego łapa spoczęła na wielkiej, szarej ręce Krzysztofa Detlefa”¹³ (podkreślenia – M. J.).

Schulz w liście do Marii Kasproviczowej pisał: „Powiedzieć fizjonomię słowami, wyrazić ją bez reszty, wyczerpać świat w niej zawarty – oto, co mnie pociąga: twarz ludzka jako punkt wyjścia powieści!”¹⁴. „Nastroszony mruklive wyżeł”, „nastroszony wyżeł z mrukliwą twarzą” – ta rozwijana przez Rilkego zwierzęca fraza wydaje się zadziwiająco bliska Schulzowskiemu postulatowi powieści, której początkiem byłaby ludzka twarz, skoro, jak twierdził narrator *Sanatorium pod Klepsydrą*: „Jakość psia jest jakością wewnętrzną i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej jak zwierzęcej”¹⁵.

Malte dopiero zdaje sobie sprawę z wielkości ludzkich twarzy, uspio-nego w nich potencjału. Zwierza się: „Że też na przykład nigdy nie uświadomiłem sobie, ile istnieje twarzy. Jest moc ludzi, ale jeszcze znacznie więcej twarzy, bo każdy ma kilka. Są ludzie, co jedną twarz noszą latami,

¹³ R.M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1993, s. 10–11.

¹⁴ B. Schulz, *Księga listów*, s. 45 (list z 25 stycznia 1934).

¹⁵ Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Sklepy cynamonowe; Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1997, s. 271.

naturalnie twarz się zużywa, brudzi, łamie w brzdach, rozłazi się jak rękawiczki noszone w podróży. To są ludzie oszczędni, prości; nie zmieniają twarzy, nawet jej nie każą czyścić. Twierdzą, że jest dość dobra, a kto im dowiedzie, że jest inaczej? Pytanie, oczywiście, skoro mają kilka twarzy, co czynią z pozostałymi? Przechowują je. Ich dzieci mają je nosić. Ale zdarza się także, że psy chadzają w nich pod w r z e. Dlaczegoż by nie? Twarz to twarz”¹⁶ (podkreślenie – M. J.).

Taką odłożoną na później twarz mógłby nosić człowiek na łańcuchu, którego narrator *Sanatorium pod Klepsydrą* widział „z paszczą niejako na wywrót odwinętą, ze wszystkimi zębami wyszczerzonymi w strasznym warczeniu – był mężczyzną średniego wzrostu, z czarnym zarostem”¹⁷. Predyspozycje bohatera Schulzowskiej opowieści, jego wygląd i gwałtowność ujawniały jednak coś poważniejszego, niż wynika z historii snutej przez Małtego. Schulzowskiego bohatera cechowała mentalność psa: „Był to raczej introligator, krzykacz, mowca wiecowy i partyjniak – człowiek gwałtowny, o ciemnych wybuchowych namiętnościach. I tam właśnie, w tych czeluściach pasji, w tym konwulsyjnym zjeżeniu wszystkich fibrów, w tej furii szaleńczej, wściekle oszczekującej koniec skierowanego doń kija – był on stuprocentowym psem”¹⁸.

W odróżnieniu od prozy Rilkego, pies w opowiadaniach Schulza nie pojawia się często. Według Piotra Millatiego: „Powściągliwość, z jaką pisarz posługuje się tym symbolem, mocno intryguje, skoro w jego twórczości plastycznej pies był motywem powracającym niemal obsesyjnie”¹⁹.

Schulza i Rilkego pociągała szczególnie kontemplatywna postawa pisarska, przejawiająca się między innymi w studiowaniu zwierzęcości i badaniu twarzy. Obaj starali się sprostać wyzwaniu uważnego patrzenia, namysłu nad szczegółem jako metodami inwencji twórczej. Rilke ujął jedną z tych metod w powtarzanej w *Maltem* formule: „Uczę się patrzeć”²⁰. W jego prozie pojawia się jeszcze inna propozycja rozumienia twórczości: „Poezje nie są bowiem, jak sądzą ludzie, uczuciami (uczucia miewa się dość wcześniej) – są doświadczeniami. Gwoli jednej strofy trzeba wiele miast zobaczyć, ludzi i rzeczy, trzeba znać zwierzęta, trzeba czuć, jak latają ptaki, i znać gest, z jakim małe kwiaty otwierają się o świcie. Trzeba umieć myśleć wstecz o drogach w nieznanym strokach, o niespodzianych spotkaniach i rozstaniach, których nadejście widziało się dawno – o dniach dzieciństwa jeszcze nie wyjaśnionych [...]

człowiek-pies
Schulza

obaj
starali się

16 R.M. Rilke, op.cit., s. 7.

17 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 271.

18 Ibidem, s. 272.

19 P. Millati, *Zwierzęta Schulza*, w: idem, *Tratwa i meduza. Szkice o literaturze*, Gdańsk 2013, s. 197.

20 R.M. Rilke, op.cit., s. 6–7.

trzeba mieć wspomnienia wielu nocy miłosnych, z których żadna nie była równa drugiej [...]. A nie wystarczy i to jeszcze, że się ma wspomnienia. Trzeba je umieć zapamiętać, jeśli jest ich wiele, i trzeba mieć tę wielką cierpliwość czekania, póki nie powrócą. Bo wspomnienia same to jeszcze nie to. Dopiero, kiedy krwią się staną w nas, spojrzeniem i gestem, czymś bezimiennym i nie dającym się odróżnić od nas samych, dopiero wtenczas zdarzyć się może, iż w jakiejś bardzo osobnej godzinie pierwsze słowo poezji wstanie pośrodku nich i z nich wyjdzie”²¹.

Byłaby to jedna z wielu recept na inwencję twórczą. Może nawet nie tak bardzo osobliwa? Praktyka pochłaniania doświadczeń, gromadzenia wspomnień i cierpliwego czekania, aż zapomniane staną się częścią nas, służyłaby powstaniu jednego słowa, jednej strofy. Łatwizna. A może – prawdziwy cud! Wyobraźmy sobie zastępy grafomanów uleczonych prostą recepturą. Gdyby receptura była prosta... Gdyby receptura była niezawodna... Gdyby receptura była możliwa...

„A nie wystarczy i to jeszcze...” Schulz, dla którego największym niezszczęściem było „nie wyżyć życia”, zapewne poprawiłby wspomniane doświadczenia na doświadczanie świata pozwalające uchronić cudowność istnienia. Co do cierpliwego gromadzenia wspomnień i czekania na ich powrót, okazałyby się być może łaskawszy, choć podobno poza Drohobyczem widział niewiele. Fragment z Rilkego, długie wyliczenie doświadczeń brzmi jak ułuda, efektowna pisarska wprawka. Jeszcze gorzej. Jak ćwiczenie duchowe zadane na całe życie. Jak wyzwanie dla wrażliwości, której nie sposób sprostać. A może inaczej. Jak seria kilera, z której wychodzisz zwycięsko albo umierasz śmiercią wtórą – albowiem nieczytany nie smartwychwstaniesz.

„[...] trzeba znać zwierzęta, trzeba czuć, jak latają ptaki” – ta formuła przywołana w *Maltem* przypomina przykazanie, które Schulz cierpliwie wypełniał. W jego twórczości zwierzęta są więcej niż probierzem ludzkiej wrażliwości. Zwierzęca forma budzi ciekawość, skrywa sekret, pulsuje życiem. Pod wrażeniem malutkiego nieporadnego pieska Nemroda narrator *Sklepów cynamonowych* wykrzykuje: „Zwierzęta! Cel nienasyconej ciekawości, egzemplifikacje zagadki życia, jakby stworzone po to, by człowiekowi pokazać człowieka, rozkładając jego bogactwo i komplikację na tysiąc kalejdoskopowych możliwości, każdą doprowadzoną do jakiejś wybujałości charakteru”²².

Byłaby to zapewne świetna odpowiedź na pytanie, które zadał John Berger w eseju zatytułowanym *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* W opowiedzianej przez niego historii chodzi o tajemnicę pochodzenia, która in-

21 Ibidem, s. 16.

22 B. Schulz, *Nemrod*, w: idem, *Sklepy cynamonowe...*, s. 51.

tryguje człowieka intuicyjnie przeczuwającego jej kolosalne znaczenie. Balansowanie na granicy podobieństw i różnic między człowiekiem a zwierzęciem to gra, w której człowieczeństwo zostaje rozłożone na „tysiące kalejdoskopowych możliwości”. To gra, która intryguje złożonością form łechcących wyobraźnię i odniesień otwierających na krążenie wokół sekretu. Według Bergera: „Cały sekret tkwi w roli zwierzęcia jako pośrednika (*intercession*) pomiędzy człowiekiem a jego pochodzeniem. [...] Zwierzęta pośredniczyły pomiędzy człowiekiem a jego pochodzeniem, ponieważ były one zarówno podobne, jak i różne od człowieka”²³.

Szulz w opowiadaniach snuł historie zwierząt, a może raczej uzwierzęconych ludzi albo uczwówieczonych zwierząt. Mnożył podobieństwa i różnice, dociekając natury pochodzenia. Jego wyobraźnię twórczą zaludniały między innymi: muchy, karakony, konie, psy, a także ptaki, które według Piotra Millatiego pojawiają się w prozie Schulza najczęściej²⁴. O ornitologicznej pasji pisarza z Drohobycza przenikliwie pisali między innymi Jan Gondowicz²⁵, Paweł Próchniak²⁶ i Małgorzata Kitowska-Łysiak, której artykuł *Sceny z Dodolandii. Przypisy do imaginarium Brunona Schulza* prowokuje do dalszej interpretacji ptasich odwołań w twórczości autora *Sanatorium pod Klepsydrą*²⁷.

menażeria
Schulza

Ptaki i Dodo

„[Mysz – przyp. M. J.] Pyszczek miała błądy («z emocji» – pomyślała Alicja) i odezwała się niskim, drżącym głosem:

– Podpłynmy na brzeg, tam opowiem ci swoją historię, wtedy zrozumiesz, dlaczego nienawidzę kotów i psów.

Była na to najwyższa pora, gdyż w jeziorze robiło się już gęsto od rozmaitych stworzeń, które do niego wpadły: były tam Kaczka i Dodo, Lora i Orlątko, jak również sporo innych ciekawych zwierząt. Alicja prowadziła, a cała gromadka płynęła za nią na brzeg”²⁸.

...i Alicji

To oczywiście fragment *Alicji w Krainie Czarów*. Kitowska-Łysiak wskazała na możliwą inspirację Schulza opowieścią Lewisa Carrolla, w której pojawia się ptak o imieniu Dodo. Nie przesądzała jednak wpły-

²³ J. Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, w: idem, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 11–12.

²⁴ P. Millati, *Ptaki*, hasło w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, wyd. 2, Gdańsk 2006, s. 297–299.

²⁵ J. Gondowicz, *Powrót wielkich ptaków*, „Schulz/Forum” 2012, z. 1, s. 5–12.

²⁶ P. Próchniak, *Ptaki nocy (na marginesie „Wichury”)*, w: *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, pod red. P. Próchniaka, Kraków 2013.

²⁷ M. Kitowska-Łysiak, *Sceny z Dodolandii. Przypisy do imaginarium Brunona Schulza*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2011, nr 1.

²⁸ L. Carroll, *Jezioro łez*, w: idem, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. K. Dworak, Warszawa 2013, s. 33.

wu tej książki na wyobraźnię twórczą autora *Sklepów cynamonowych*. Prześledziła fascynującą historię przedstawień Doda, szanując autonomię pisarskiej wyobraźni, kreującej i mimowolnie asymilującej różne elementy, czerpiącej również z obserwacji najbliższego otoczenia. Środkiem uśmierającym „wymioty z jałowości życia”, straszliwej nudy, która dusiła Schulza, była praktyka transponowania rzeczywistości na twórczość. W liście do Romany Halpern pisał: „Zdaje mi się, że świat, życie, jest dla mnie zawsze ważny jedynie jako materiał twórczości. Z chwilą gdy nie mogę życia utylizować twórczo – staje się ono dla mnie albo straszne i niebezpieczne, albo zabijająco-jałowe”²⁹.

Biograficzne wątki w pisarstwie Schulza niestrudzenie odkrywał Jerzy Ficowski, według którego pierwowzorem Doda był Dawid Heimberg, kuzyn pisarza, syn jego ciotki Reginy – wielokrotnie szkicowany przez niego z karykaturalnie wielką głową³⁰. Kitowska-Łysiak zgłębiała natomiast zagadkę Doda, zastanawiając się także nad innymi możliwymi doświadczeniami Schulza, który szczątki wymarłego ptaka, tajemniczego nietola – nazywanego właśnie „dodo” – mógł widzieć na wystawie w Wiedniu. Pisząc o ptasich fabułach, zauważyła: „Dodo to przecież także rzeczownik pospolity, oznaczający gatunek nietotów (*Raphus cucullatus*; u Linneusza *Didus ineptus*) z rodziny drontów, które wyginęły pod koniec XVII wieku. Według współczesnych uczonych, dodo był w ogóle jedynie przerośniętym gołębiem (krewnym gołębia nikobarskiego z południowo-wschodniej Azji i gołębia zębacza z Samoa) i nie miał w sobie nic nadzwyczajnego, o ile nie liczyć tzw. efektu wyspy, który polega na tym, że na oderwanym od kontynentu kawałku lądu duże zwierzęta maleją, a małe rosną. Dodo byłby zatem wyolbrzymionym gołębiem, co – zważywszy jego gabaryty – nie jest jednak całkiem zwyczajne. Miał błękitnoszarawe ubarwienie, co przekazują jego liczne wizerunki, a jako ciekawostkę dodam, że zachowała się także podobizna dodo albinosa [...] A więc i taki wariant istniał (?). W przypadku dodo wszystko jest możliwe”³¹.

Kontekst przywołany przez Kitowską-Łysiak i jej komentarz do wyobraźni twórczej Schulza odkrywa kolejne piętro Schulzowskich opowieści, które łączą się ze sobą poza chronologicznym porządkiem. Zgodnie z intuicją autorki *Scen z Dodolandii* Dodo to człowiek niejako wydobyty z ptaka. Opowiadanie *Dodo* pochodzące ze zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Ptaki* zamieszczone w *Skleпах cynamonowych* można wo-

29 B. Schulz, *Księga listów*, s. 146 (list z 30 sierpnia 1937).

30 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2012, s. 70–71.

31 M. Kitowska-Łysiak, *Sceny z Dodolandii. Przypisy do imaginarium Brunona Schulza*, w: <http://bruno-schulz.eu/blog/archiwa/1224> (dostęp: 5.10.2014).

bec tego spróbować czytać jako interteksty skojarzone między innymi grą tytułów. Bo i to jest możliwe, że teksty Schulza glosują się wzajemnie. Że ptasia kondycja Doda wpisuje go w porządek wcześniejszej opowieści Schulza.

Kitowska-Łysiak wskazywała także na podobieństwo Doda do innych Schulzowskich bohaterów. Pisała: „Co więcej, ów męski bohater robi wrażenie fizycznie spokrewnionego z innymi ludzkimi/męskimi bohaterami opowiadań, jak Edzio i Emeryt, przez co staje się istotą łączącą świat zwierząt i świat ludzi”³².

Dodo jako istota łącząca świat zwierząt i ludzi należy do konceptu rozwijanego przez Schulza, polegającego na mnożeniu nieoczywistych zwierzęco-ludzkich form i nawarstwianiu znaczeń wynikających z podobieństw i różnic między człowiekiem a zwierzęciem. W opowiadaniu *Dodo* zwierzęcą (ptasią) kondycję bohatera zdaje się potwierdzać jego pochodzenie. Schulz opisał je jako relację syn-ojciec, Dodo – wuj Hieronim, niewyraźną wprost, rządzącą się zasadami ustalonymi przez Schulzowskie imaginarium. O tym, kto należał do rodziny bohatera, dowiadujemy się głównie na podstawie dwóch fragmentów opowiadania: „Gdy starszy brat Doda wyjechał za granicę, rodzina zeszczuplała do trojga, czworga osób. Prócz wuja Hieronima i ciotki Retycji była jeszcze Karola, sprawująca rolę klucznicy w wielkim gospodarstwie wujostwa”³³. I nieco dalej: „Gdy zasiadano do stołu, ciotka Retycja, siedząc między mężem [wuj Hieronim – przyp. M. J.] a synem [Dodo – przyp. M. J.], stanowiła granicę dwóch światów, istmus między dwoma morzami obłądu”³⁴.

Wuj Hieronim, choć na skutek innych przeżyć niż Dodo (cierpiący w dzieciństwie na chorobę mózgu), znalazł się poza regułami codziennego życia. Po powrocie z pewnej podróży w osobliwy sposób wycofał się z interesów, „usiłując schować się pod łóżko”³⁵. Jego zachowanie przypomina reakcję zwierzęcia zmuszonego przez zagrożenie do panicznej ucieczki. Dawny drapieżnik przemienił się w ofiarę nieprzytomną ze strachu. Czego lub kogo boi się wuj Hieronim, dokładnie nie wiadomo. Za wyjaśnienie mają wystarczyć wzmianka o „zawiłych, wątpliwych i ryzykownych interesach”, które prowadził, oraz objaw lęku – alienacja. Wuj Hieronim, ustępując ze świata ludzkich form, zamieszkał w alkierzu: „W ciemnym alkierzu, w tym ciemnym więzieniu, w którym skazany był jak wielki, drapieżny kot krążyć tam i z powrotem przed szklanymi drzwiami, prowadzącymi do salonu – stały dwa ogromne łoża z dębu,

formy
zwierzęco-
-ludzkie

Kogo boi się
wuj Hieronim?

32 Ibidem.

33 B. Schulz, *Dodo*, w: idem, *Sklepy cynamonowe...*, s. 279.

34 Ibidem, s. 280.

35 Ibidem, s. 281.

nocne łęgowisko wujostwa, a całą tylną ścianę osłaniał wielki gobelin, majaczący niewyraźnym kształtem w ciemnej głębi”³⁶.

W ciemnym więzieniu – sypialni ciotki Retycji i wuja Hieronima – znajdowało się „nocne łęgowisko wujostwa”, być może gniazdo, z którego wylał się Dodo: „Ciotka Retycja spała w głębi swego wielkiego łóża. Na drugim łóżu siedział jak puszczyk w poduszkach wuj Hieronim”³⁷.

Wuj Hieronim to wielki drapieźny kot albo puszczyk (drapieźny ptak). Zwierzęce wcielenia potwierdzają jego dawny ognisty charakter: „Ci, którzy go znali za młodu, twierdzili, że ten niepohamowany temperament nie znał żadnych hamulców, względów ani skrupułów. Z satysfakcją mówił nieuleczalnie chorym o czekającej ich śmierci. Z wizyt kondolencyjnych korzystał, by przed skonsternowaną rodziną poddawać ostrej krytyce żywot zmarłego, po którym jeszcze łyzy nie obeschły. Ludziom, ukrywającym jakieś przykre i drażliwe sprawy osobiste – wypominał je głośno i urągliwie”³⁸.

Po tajemniczej rezygnacji z interesów wuj Hieronim, przeczuwając zbliżanie się kogokolwiek spoza domowników, salwował się ucieczką do alkierza. By opisać jego zachowanie, paniczny lęk przed spotkaniami z innymi ludźmi, można szukać różnych określeń. Można by zacząć od współcześnie ukochanego przez język potoczny przymiotnika „specyficzny”, po „osobliwy”, „dziwaczny”, a może należałoby sięgnąć po określenie, które sugerował Dodo, mówiąc o Hieronimie: „Ciężki wariat...”, czyli nienormalny, po prostu chory.

Słowa wypowiediane przez Doda nabierają przewrotnego, ironicznego i okrutnego znaczenia. Obaj bohaterowie opowiadania sytuują się na marginesie tak zwanego normalnego życia. Konwersacja z Dodem ograniczała się zwykle do odpowiedzi na parę pytań, aż do momentu, kiedy ujawniała się jego niezdolność do udzielania odpowiedzi przyjmujących chociaż pozór sensowności. Wuj Hieronim, „ciężki wariat”, oświadczał nieustająco: „Di-da”. Doda i wuja Hieronima mogłaby więc łączyć „uprzywilejowana wyjątkowość”.

„Wyjątkowość”, powracająca w tekście w różnych wariantach, należy do repertuaru środków retorycznych charakterystycznych dla Schulzowskich narracji. To powtórzenie (*repetitio*) pełniące nie tylko funkcję rytmizacyjną w „prozie” Schulza³⁹, ale także semantyczną, analizowaną przez Włodzimierza Boleckiego, którego zdaniem: „Powtarzalności pojedyn-

kot albo
puszczyk

„wyjątkowość”

36 Ibidem, s. 280.

37 Ibidem, s. 282.

38 Ibidem, s. 281.

39 Krzysztof Stala pisał o powtarzalności form językowych w kontekście procesu metaforyzacji w twórczości Schulza: „[...] zobaczyć Schulzowskie słowo, czy raczej zespoły, szeregi słowne, jako zapis pewnych struktur doświadczenia poetyckiego, filozoficznego, czy też po prostu – ludzkiego.

czych wyrazów (głównie epitetów i orzeczeń) towarzyszy powtarzalność niektórych związków wyrazowych. Tworzą one wtórne, bo powstałe w tekście, a nie w systemie języka, tekstowe frazeologizmy, swoiste klisze, które narrator wykorzystuje z różną intensywnością. Niekiedy klisze takie można zauważyć na przestrzeni 2–3 akapitów jednego opowiadania⁴⁰.

Zabieg ten, chętnie wykorzystywany przez Schulza, doskonale widać w rozsianych w opowiadaniu opisach Doda:

„Tak wyrastał, a w y j ą t k o w o ś ć j e g o l o s u rośla z nim razem, jakby sama przez się rozumiała i bez sprzeciwu z żadnej strony”⁴¹ (podkreślenie – M. J.).

„Jego fizjonomia wcześniej zaczęła dojrzewać, i rzecz dziwna, podczas gdy przejścia i wstrząsy życiowe zatrzymały się na progu tego życia, oszczędzając jego pustą nienaruszoność, j e g o z a m a r g i n e s o w ą w y j ą t k o w o ś ć, rysy jego formowały się na tych przeżyciach, które przechodziły mimo niego, antycypowały jego jakąś nieurzeczywistnioną biografię, która zarysowana zaledwie w sferze możliwości, modelowała i rzeźbiła to oblicze w iluzoryczną maskę wielkiego tragika, pełną wiedzy i smutku wszystkich rzeczy”⁴² (podkreślenie – M. J.).

„Nie obeszło się bez tego, by t a j e g o u p r z y w i l e j o w a n a w y j ą t k o w o ś ć została wyśledzona, zwężona drapieżnie przez chytrze zaczajoną i zawsze głodną żeru złośliwość ludzką”⁴³ (podkreślenie – M. J.).

„Więc coraz częściej zdarzało się, że dostawał podczas swych rannych spacerów towarzyszy, i należało to do warunków tej uprzywilejowanej wyjątkowości, że byli to towarzysze specjalnego gatunku i wspólności interesów, ale w sensie wysoce problematycznym i nie przynoszącym zaszczytu. Były to przeważnie znacznie młodsze roczniki, które garnęły się do pełnego godności i powagi, a rozmowy, które prowadzili, miały ton specjalny, wesoły i żartobliwy, dla Doda – trudno zaprzeczyć – miły i orzeźwiający”⁴⁴ (podkreślenie – M. J.).

Wskazane powtórzenie naprowadza na jeszcze inny nieoczywisty środek, istotny dla interpretacji Schulzowskiego tekstu. „Uprzywilejowana wyjątkowość” brzmi jak eufemizm, wystarczy spróbować nieco zmody-

Klisze
tekstowe

Ich natrętna powtarzalność wyznacza pewien wzór i rytm tej prozy, tworzy miejsca skupienia, w których zawęzła się doświadczenie poetyckie, odkrywając figury wglądu w istotę świata.” I nieco dalej: „Charakterystyczne okazuje się natrętne powtarzanie pewnych form językowych. [...] Tekst odsyła do tekstu, fragment do fragmentu, figura do figury; relacje rozchodzą się w różnych kierunkach, pokrywają pajęczyną substancję słowną tekstu, nadając jej rodzaj intertekstualnej jedności” (K. Stala, *Architektura...*, s. 189–191).

⁴⁰ W. Bolecki, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, w: idem, *Poetycki model prozy...*, s. 268.

⁴¹ B. Schulz, *Dodo*, s. 276.

⁴² Ibidem, s. 277.

⁴³ Ibidem, s. 278.

⁴⁴ Ibidem.

fikować jedno z przywołanych zdań, by wskazać kategorię określeń zmiennych historycznie, wcale nie niewinnych, opisujących kondycję Doda. Na przykład: „Nie obeszło się bez tego, by ta jego [inność, ułomność, osobliwość, anormalność, a może monstrialność?] została wysłędzona, zwęszona drapieżnie przez chytrze zaczajoną i zawsze głodną żeru złośliwość ludzką”. Zapewne jeszcze w XIX wieku bohater Schulzowskiej narracji mógłby służyć jako żywy eksponat w muzeum osobliwości. Historia „ludowych rozrywek, archaicznych i okrutnych spojrzeń ciekawskich oczu” („patrzenia na ludzką ułomność”) ujawnia, jak w XX wieku zmieniała się wrażliwość na widok ludzkiego ciała⁴⁵. Michael Foucault charakteryzował władzę społecznej normalizacji, widząc jej przejawy w figurach anormalnego. Zgodnie z twierdzeniem, że w XIX wieku to monstra zamknięte w gabinetach osobliwości miały uczyć, czym jest norma⁴⁶. Dopiero w XX wieku zaszła zmiana polegająca na „wydobyciu ciała anormalnego z monstrialnej wyjątkowości oraz na długim i paradoksalnym włączaniu go do wspólnoty ciał”⁴⁷. Zaczęto wówczas dostrzegać ułomność tam, gdzie dawniej widziano jedynie monstrialność⁴⁸.

Dodo, dla którego ze względu na rozmiar głowy musiano zlecać obstalowanie specjalnie wykonanego melonika, zostałyby współcześnie włączone do wspólnoty ciał ułomnych. Schulz opisuje jego kondycję za pomocą określeń odsyłających między innymi do słownika medycznego, którego formy mają zaklasyfikować również stan wuja Hieronima. Choroba, obłęd to tylko etykiety wykorzystywane przez społeczeństwo do radzenia sobie z anomalią, czyli tym, co „nie mieści się w kategoriach schematu kulturowego”⁴⁹. Oprócz tego Schulz stosuje wobec Doda i Hieronima zwierzęce porównania i metafory nawarstwiająca wieloznaczności w interpretacji nie tylko relacji bohaterów z otoczeniem, ale także ich wzajemnych kontaktów.

Według Tomasza Bocheńskiego: „Dodo i Hieronim powołują do istnienia odrębne rzeczywistości, rządzące się immanentnymi prawami, opowiadane w dwojaki, nielączący się z sobą sposób. Powiem więc, że to dwie inwencje, tak oryginalne, samoistne i niezależne od otoczenia, że nie znajdują wspólnego podłoża. Dwie wolne improwizacje, które scała tylko posądzenie o szaleństwo i humorystyczna, przypadkowa zbież-

wspólnota
ciał ułomnych

45 J.-J. Courtine, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, w: S. Audoin-Rouzeau, A. de Baecque, A. Becker i in., *Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 190–191.

46 Ibidem, s. 193.

47 Ibidem, s. 194.

48 Ibidem.

49 J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków*, w: M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 15.

ność imienia Dodo ze słowami Di-da powtarzanych przez Hieronima. Na podstawie owego dysonansowego akordu nie można zbudować jednolitego utworu, ale można zbudować opowieść o dwóch rozchodzących się narracjach⁵⁰.

Doda i wuja Hieronima mogłoby łączyć pochodzenie i wykluczenie ze społecznej normy. Mogłoby ich scalić widzenie ślepego na jedno oko, płaczącego nad niedoskonałością ludzkich form, płaczącego litościwie nad sobą. Mogłoby, gdyby Dodo i Hieronim nie byli zarówno tak podobni, jak różni od siebie: „Wuj Hieronim i Dodo żyli w tym ciasnym mieszkaniu niejako mimo siebie, w dwóch różnych dymensjach, które się krzyżowały, nie tangując się wcale. Czy ich, gdy spotkały się ze sobą, szły dalej, poza siebie, jak u zwierząt dwu różnych i dalekich gatunków, które nie dostrzegają się wcale, niezdolne zatrzymać obcego obrazu, lecącego na wskroś przez świadomość, która nie może go w sobie zrealizować”⁵¹.

Porównanie wuja Hieronima i Doda do „zwierząt dwu różnych i dalekich gatunków” (wuja Hieronima – do wielkiego drapieżnego kota, puszczyka, koguta; Doda – wcielonego ptaka – do kota w klatce) ujawnia potrzebę, która według Gastona Bachelarda leży u podstaw wyobraźni, ponieważ „pierwszą funkcją wyobraźni jest tworzenie form zwierzęcych”⁵². Ponadto porównania u Schulza odgrywają zupełnie swoistą rolę. Według Boleckiego: „rozpatrywane na krótkich odcinkach tekstu pełnią [...] funkcję momentalnego, jednorazowego semantycznego dopełnienia porównywanych elementów. Są niewątpliwie kolejnym planem ewokowania «krótkich spięć sensu» między słowami [...]. Porównanie u Schulza jest więc nie tylko oddaleniem się od jednostki wyjściowej (co zbliża je do funkcji pseudonimów), ale także – zgodnie z jego filozofią słowa – ma «celnie» przybliżyć się do «sedna rzeczy» ukrytego «na dnie» wszystkich pojęć, znaczeń, rzeczy i zdarzeń”⁵³.

Być może autor *Sanatorium pod Klepsydrą* za pomocą zwierzęcych porównań ponawiał niepokojące pytanie: ile zwierzęcia w człowieku, ile człowieka w człowieku, a ile zwierzęcia? Naprowadzając na rozważania o zwierzętach, komplikował prawdę o człowieczeństwie. Niejednoznaczną zwierzęco-człowieczą formą drażył hierarchię człowiek-zwierzę i buszował na terytorium, nad którym niepodzielną władzę sprawuje antropocentryzm. Zwierzęce porównania w opowiadaniach Schulza są jak kłaczka, dzięki którym wydaje się, że wiemy o bohaterach więcej.

u podstaw
wyobraźni

ile?

50 T. Bocheński, *Szulca czyli Inwencja jako forma poznania*, w: *Bruno od Księgi Blasku...*, s. 81.

51 B. Schulz, *Dodo*, s. 280.

52 G. Bachelard, *Lautréamont*, w: idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 90.

53 W. Bolecki, *Język poetycki i proza...*, s. 287.

Dodo i wuj Hieronim „nigdy nie mówili do siebie”⁵⁴. Kiedy obłądny Dodo nazywa Hieronima ciężkim wariatem, Schulz wykorzystuje twórczy potencjał okrucieństwa, które napędza opowiadaną historię⁵⁵. Kiedy Dodo napadał na Hieronima, śmiał się „hałaśliwie i z satysfakcją, wstrząsał głową z politowaniem i powtarzał wśród śmiechu: – Ciężki wariat...”⁵⁶. Tylko pozornie można interpretować ten gest jako zwierzęce okrucieństwo. Brakuje mu bowiem istotnego elementu charakterystycznego dla tego, co zwykle cechować zwierzęcość – szybkiej reakcji, gwałtowności. Bo „Dodo pojmował wszystko nie od razu, powoli, i miało kilka chwil milczenia i konsternacji, zanim sytuacja rozjaśniała się w jego umyśle”⁵⁷. Posądzenie Hieronima-puszczyka o szaleństwo przypominałoby zatem zemstę Doda – uczłowieczonego ptaka innego gatunku – wypowiadającego w ten przedziwny, irracjonalny sposób oskarżenie o przyczynę własnego wariactwa, odziedziczonego po ojcu... Obłądnych bohaterów opowiadania *Dodo* zanurzonych w Schulzowskim imaginariu połączyłaby wówczas nierozdzielna więź – niczym ojca i syna. A wspomniane okrucieństwo nabierałoby przewrotnie również cech uznawanych za typowo ludzkie – świadomych i przemyślanych.

Do repertuaru inwencyjnych metod Schulza dodałabym nawarstwianie zwierzęcych porównań, tworzonych przez wrażliwego i bystrego obserwatora świata ludzi i zwierząt. Schulz oswajał między innymi tajemnicę zwierzęcości i człowieczeństwa, mnożąc ją w opowieściach, wokół których krążą interpretatorzy zawsze pozostający w tyle za literaturą. Le Clézio podobno widywał Tajemnicę. Twierdził, że: „Tajemnica pozostała jeszcze w głębi serc, w pragnieniach, legendach, maskach, pieśniach, pojawiających się nagle i dreszczem przebiegających po skórze niczym błyskawice po letnim niebie”⁵⁸.

wariactwo
odziedziczone

⁵⁴ B. Schulz, *Dodo*, s. 280.

⁵⁵ Warto zauważyć, że Schulz jako nauczyciel drohobyckiego gimnazjum zapewne na co dzień oglądał teatr szkolnego okrucieństwa. Obserwowane sposoby dokuczania młodszym kolegom czy nauczycielom mogły znaleźć odzwierciedlenie w ukazaniu dręczenia w twórczości autora *Sklepow cynamonowych*.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 281.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 282.

⁵⁸ J.M.G. Le Clézio, *Raga. Ujrzałem niewidzialny kontynent*, przeł. Z. Kozimor, Warszawa 2009, s. 85.