

Żaneta Nalewajk: Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku¹

wystarczy
wyliczyć

W niezbyt okazałym artykule nie sposób nawet wymienić wszystkich międzytekstowych odwołań do prozy Brunona Schulza w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Aby ukazać skalę zainteresowania spuścizną tego autora (przejawia się ono nie tylko w tekstach zróżnicowanych pod względem gatunkowym, lecz także sytuowanych w obrębie wszystkich trzech rodzajów literackich), wystarczy wspomnieć o tekstach prozą, wśród których znajdują się *Bezrobotny ojciec z pomocy zimowej* – pastisz podpisany nazwiskiem Schulza, będący fragmentem większej całości autorstwa Tadeusza Hollendra, zatytułowanej *Pisarze polscy o pomocy zimowej* (1937)², oraz parodia *À la manière de... Bruno Schulz*, która wyszła spod pióra Wilhelma Korabiowskiego (1938)³. W grupie omawianych tekstów prozatorskich są też dwie spośród trzech części cyklu powieściowego *Zatrute studnie* Kazimierza Truchanowskiego: *Ulica Wszystkich Świętych* (1936) oraz *Apteka pod Słońcem* (1938)⁴, sylwiczny tekst *Księga z tomu Cyrograf* (1974) Ludwika Flaszena⁵, wybrane prozy z tomu *Czekanie na sen psa* (1970) Jerzego Ficowskiego⁶ czy opowiadania *Panichida* i *Ojciec* ze zbioru *Czyste szaleństwo* (1984) Włodzimierza Paźniewskiego⁷. Trzeba również uwzględnić *Dukłę* (1997) Andrzeja Stasiuka⁸, a także *Sny i kamienie* (1995) oraz *W czerwieni* (1998)

- 1 Artykuł jest rozszerzoną i uzupełnioną wersją tekstu, który ukazał się na łamach kwartalnika „Tekstualia” w 2013 roku. Zob. <http://www.tekstualia.pl/index.php/pl/44-varia-online/artykuly/187-schulzowskie-relacje-transtekstualne-i-kontekstowe-w-literaturze-polskiej-xx-i-xxi-wieku> (dostęp: 20.01.2017).
- 2 T. Hollender, *Pisarze polscy o pomocy zimowej*, „Sygnały” 1937, nr 25, s. 15. Dziękuję Piotrowi Sitkiewiczowi za udostępnienie tego tekstu.
- 3 W. Korabiowski, *À la manière de... Bruno Schulz*, „Marchołat” 1938, nr 1, s. 3. Dziękuję Piotrowi Sitkiewiczowi za udostępnienie tego tekstu.
- 4 K. Truchanowski, *Ulica Wszystkich Świętych*, Warszawa 1936; idem, *Apteka pod Słońcem*, Warszawa 1938.
- 5 L. Flaszen, *Księga*, w: idem, *Cyrograf*, Kraków 1974.
- 6 J. Ficowski, *Czekanie na sen psa*, Kraków 1970.
- 7 W. Paźniewski, *Panichida*, *Ojciec*, w: idem, *Czyste szaleństwo*, Kraków 1984.
- 8 A. Stasiuk, *Dukła*, Wołowiec 1997.

Magdaleny Tulli⁹. W spisie utworów prozatorskich, w których można wskazać nawiązania do prozy Schulza, powinien znaleźć się również pamfletowy, sylwiczny tekst Janusza Rudnickiego *Schulz '92*, pochodzący ze zbioru *Męka kartoflana* (2000), oraz opowiadanie *Cierpienia głupiego Augusta* z tomu prozatorskiego *Śmierć czeskiego psa* (2009) tego samego autora¹⁰. Do tej listy warto także dołączyć prozę poetycką *Konduktor* Bogdana Nowickiego, opublikowaną w „*Twórczości*” w 2011 roku¹¹, opowiadania Mirosława Nahacza *Ojciec* i *Noc*, drukowane po raz pierwszy już po śmierci autora w 2012 i 2013 roku na łamach „*Tekstualiów*”¹², oraz książkę *Narzeczona Schulza* (2015) Agaty Tuszyńskiej¹³.

Z kolei poetyckie odwołania intertekstualne do literackiej spuścizny Schulza uchwytnie są między innymi w wierszach *Manekiny* Haliny Poświatowskiej ze zbioru *Hymn bałwochwalczy* (1958)¹⁴, *Bruno Schulz* z książki poetyckiej *Eklogi i psalmodie* (1966) Arnolda Słuckiego¹⁵, *Mój nieocalony* z tomu *Ptak poza ptakiem* (1968) i *Drohobycz 1920* ze zbioru *Śmierć jednorożca* (1981) Jerzego Ficowskiego¹⁶, *Nieznany list do Brunona Schulza* Józefa Ratajczaka, drukowany w wyborze wierszy *Przeprowadzka na Atlantyde* (1981)¹⁷, *W świetle lamp filujących* z tomiku *Płaskorzeźba* Tadeusza Różewicza¹⁸, *Cynamon i goździki* Tomasza Różyckiego ze zbioru *Kolonie* (2007)¹⁹, *niedomówka. nutka biograficzna* z książki poetyckiej *Zagniazdowniki/Gniazdowniki* (2007) Joanny Mueller²⁰ oraz *Sam umrę* Dariusza Suski z tomu *DB6160221* (1998)²¹.

Zainteresowanie polskich twórców współczesnych spuścizną autora *Sklepów cynamonowych* oraz nim samym przejawiało się także w dramatach, między innymi *Księga Bałwochwalcza* Krzysztofa Wójcickiego²²

a teraz
poezja

9 M. Tulli, *Sny i kamienie*, Warszawa 1995; eadem, *W czerwieni*, Warszawa 1998.

10 J. Rudnicki, *Schulz '92*, w: idem, *Męka kartoflana*, Wrocław 2000; idem, *Cierpienia głupiego Augusta*, w: idem, *Śmierć czeskiego psa*, Warszawa 2009 (pierwodruk: „*Twórczość*” 2009, nr 3).

11 B. Nowicki, *Konduktor*, „*Twórczość*” 2011, nr 8.

12 M. Nahacz, *Ojciec*, „*Tekstualia*” 2012, nr 4; idem, *Noc*, „*Tekstualia*” 2013, nr 1.

13 A. Tuszyńska, *Narzeczona Schulza*, Kraków 2015.

14 H. Poświatowska, *Manekiny*, w: eadem, *Hymn bałwochwalczy*, Kraków 1958.

15 A. Słucki, *Bruno Schulz*, w: idem, *Eklogi i psalmodie*, Warszawa 1966 (pierwodruk: „*Poezja*” 1965, nr 1).

16 J. Ficowski, *Mój nieocalony*, w: idem, *Ptak poza ptakiem*, Warszawa 1968; idem, *Drohobycz 1920*, w: idem, *Śmierć jednorożca*, Warszawa 1981.

17 J. Ratajczak, *Nieznany list do Brunona Schulza*, w: idem, *Przeprowadzka na Atlantyde. Wiersze wybrane*, słowo wstępne K. Nowicki, Poznań 1981.

18 T. Różewicz, *W świetle lamp filujących*, w: idem, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.

19 T. Różycki, *Cynamon i goździki*, w: idem, *Kolonie*, Kraków 2007.

20 J. Mueller, *niedomówka. nutka biograficzna*, w: eadem, *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, Kraków 2007.

21 D. Suska, *Sam umrę*, w: idem, *DB6160221*, Bielsko-Biała 1997 (faktycznie książka ukazała się nie w 1997, lecz na początku 1998 roku).

22 K. Wójcicki, *Księga Bałwochwalcza*, „*Dialog*” 1989, nr 7.

oraz *Mesjasz: Bruno Schulz* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk²³. Oba drukowane były w „Dialogu” – pierwszy w 1989 roku, drugi w 2011.

W moim artykule chciałabym przyjrzeć się odwołaniom transtekstualnym (ujętych zgodnie z klasyfikacją Gérarda Genette’a²⁴) do prozy Schulza, pojawiającym się w polskiej literaturze dwudziestowiecznej i najnowszej²⁵. Podejmę próbę ich sklasyfikowania oraz postaram się określić ich funkcję. Ponadto wskażę konteksty, do których wpisane w te utwory wskaźniki intertekstualności najczęściej odsyłają czytelnika.

Po lekturze kilkudziesięciu tekstów polskich autorów inspirowanych prozą Schulza można zasadnie stwierdzić, że w literackiej recepcji spuścizny autora *Sklepów cynamonowych* kontekst biograficzny zdecydowanie dominował nad nawiązaniem, które odsyłałyby wyłącznie do jego prozy. Jeszcze mniej było tekstów, w których odwołania przejawiały się jednocześnie na płaszczyznach stylistycznej, gatunkowej czy – szerzej – konstrukcyjnej oraz wiązały się z korespondencją problematyk.

Nawiązania hipertekstualne: parodie, pastisze, pamflety

Najwcześniejsze parodie Schulzowskich opowiadań pojawiły się już w latach trzydziestych XX wieku. Pierwsza, pod tytułem *Bezrobotny ojciec z pomocy zimowej*, ukazała się na łamach 25. numeru „Sygnałów” z 1937 roku. Tekst sygnowany imieniem i nazwiskiem Schulza stanowił część większej całości zatytułowanej *Pisarze polscy o pomocy zimowej* autorstwa Tadeusza Hollendra. Tematyczne nawiązuje on do autentycznej akcji wspierania bezrobotnych zimą 1937 roku (między innymi poprzez sprzedaż znaczków pocztowych oraz zbiórkę datków²⁶), a stylistycznie do dzieł Schulza z tomów *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* poprzez wykorzystanie charakterystycznych dla pisarza słów (dorożka, znaczek pocztowy, krab), metafor (na przykład pączkowania i wegetacji), konstrukcji przestrzeni miejskiej, motywów (choćby motywu przemiany), wreszcie postaci takich jak Ojciec czy Franciszek Józef. Cechy swoiste poetyki Schulza poddane zostały hiperbolizacji, a zaczerpnięte z jego dzieł elementy leksykalne i kompozycyjne układają się – o czym mowa we fragmencie o charakterze metatekstowym

23 M. Sikorska-Miszczuk, *Bruno Schulz: Mesjasz*, „Dialog” 2011, nr 7–8.

24 Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

25 O nawiązaniach do Schulzowskiej spuścizny w literaturze polskiej ostatniego dziesięciolecia XX wieku pisał Arkadiusz Bagajewski, *Schulz i proza lat dziewięćdziesiątych*, w: *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Pansa, Lublin 2003 (właśc. 2004).

26 Zob. na ten temat: „Droga do Zdrowia” 1937, nr 1, s. 5, 7, 8.

tej parodii – w alegorię, której przesłaniem okazuje się niesienie pomocy potrzebującym.

Druga parodia, pióra Wilhelma Korabiowskiego, zatytułowana *À la manière de... Bruno Schulz*, została opublikowana na łamach pierwszego numeru „Marchołta” z 1938 roku. W tekście tym mamy do czynienia z niewybrednym udosłownieniem (i uproszczeniem) Schulzowskiej idei przemiany materii, a zarazem z realizacją tego związku frazeologicznego, na skutek której w punkcie wyjścia tekstu pojawia się postać Ojca siedzącego na ury nale. Wraz z rozwojem fabuły obserwujemy powódź odchodów zalewającą najpierw pomieszczenie, w którym przebywa bohater, a następnie całe miasto. Schulzowska leksyka łączy się w tekście Korabiowskiego z synonimami fekaliiów typu: „karnawał oszalałych z wolności ekskrementów”, „zwycięska maskarada materii” czy „rezerwy wydzielin, w których błysło gdzieniegdzie perskie oko niestrawionej fasoli”²⁷. Po lekturze tej parodii czytelnik nie ma wprawdzie wątpliwości, że została ona wymierzona zarówno w Schulzowski styl, jak i w jego koncepcje dotyczące wędrówki form i metamorfozy substancji, trudno jednak wskazać inne funkcje tej stylizacji niż ta, która ma na celu ośmieszenie idei twórcy *Sklepów cynamonowych*.

We współczesnej literaturze polskiej pojawiły się też nawiązania hipertekstualne do prozy Schulza – w postaci tekstów o charakterze pamphletowym i pastiszowym. Ich status był epigoński albo przybierały one kształt aktywnej i twórczej kontynuacji stylistycznej. Przypadek epigoństwa stylistycznego pojawił się już w dwudziestoleciu międzywojennym – w dwóch spośród trzech części cyklu powieściowego *Zatrute studnie* Kazimierza Truchanowskiego, zatytułowanych *Ulica Wszystkich Świętych* (1936) i *Apteka pod Słońcem* (1938). Sprawa niesamodzielności artystycznej Truchanowskiego była szeroko dyskutowana, zarzucano mu nawet plagiat. Do jego obrońców należeli między innymi Józef Czechowicz, który w artykule *Truchanowski i towarzysze* stanął w obronie pisarza²⁸, oraz Jan Pieszczachowicz, opowiadający się w tekście *Modelowanie piekła*²⁹ po stronie niezależności twórczej autora *Zatrutych studni*. Do grona recenzentów podających w wątpliwość samodzielność artystyczną Truchanowskiego trzeba zaliczyć Tadeusza Brezę. W szkicu *Pisarz, którego dręczy sobowtór* powątpiewał on w autorski charakter konstrukcji postaci w prozie naśladowcy Schulza³⁰. Rozstrzygające znaczenie w tej dyskusji miała, jak się zdaje, praca *Własnowidz i cudzotwórca* Jerzego

epigon?

27 W. Korabiowski, op. cit., s. 3. Zob. też s. 140–142 w niniejszym zeszycie „Schulz/Forum”.

28 J. Czechowicz, *Truchanowski i towarzysze*, „Pion” 1938, nr 35.

29 J. Pieszczachowicz, *Modelowanie piekła*, „Życie Literackie” 1968, nr 2.

30 T. Breza, *Pisarz, którego dręczy sobowtór*, „Kurier Poranny” 1936, nr 357.

Ficowskiego, który zestawiając fragmenty z prozy Schulza i Truchanowskiego, przekonująco wykazał niewolniczą wręcz zależność stylistyczną tekstów tego drugiego od pierwowzoru³¹.

O twórczej stylizacji pastiszowej możemy natomiast mówić w odniesieniu do prozy poetyckiej *Konduktor* Bogdana Nowickiego z roku 2011. Pastisz jawi się tu jako hipoteza stylistyczna, to znaczy literacka wypowiedź sformułowana w ukrytym trybie warunkowym³², w myśl zasady: jak Schulz opowiedziałby o swoim świecie wewnętrznym, doświadczeniach biograficznych, a przede wszystkim o własnej twórczości literackiej, gdyby mógł i chciał to zrobić. Tekst Nowickiego w misterny sposób wystylizowany został na wewnętrznie zdialogizowany monolog Schulza, obsadzonego w roli dobrze znanej z opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą* – konduktora. Narracja tej prozy została przesycona słownictwem zaczerpniętym niemal ze wszystkich opowiadań Schulza. Dodatkowo pojawiają się liczne cytaty i cytaty struktur stylistycznych³³ z jego spuścizny literackiej (wspomnę tylko o *Traktacie o manekinach*, *Dokończeniu*, *Skleпах cynamonowych* i *Nocy wielkiego sezonu*), parafrazy całych zdań z dzieł Schulza oraz antropomiczne aluzje do niej. Dzięki temu ostatniemu zabiegowi na kartach prozy poetyckiej Nowickiego bohater-narrator Bruno Schulz określa swój stosunek do wykreowanych przez siebie postaci, mówiąc: „żyłem nimi nie tyle jako autor, ile jako współuczestnik ich przypadłości”³⁴. W gronie tych bohaterów znajdują się między innymi ciotka Perazja z *Wichury*, wuj Hieronim i Dodo z opowiadania *Dodo*, doktor Godard z *Sanatorium pod Klepsydrą*, wariatka Tłuja z inicjalnego tekstu *Sklepow cynamonowych* zatytułowanego *Sierpień*, a przede wszystkim Ojciec, który w *Konduktorze* jawi się jako znękany chorobą „mystyk”, „pantokrator”, „kontemplator przemiany” i „eksperymentator”³⁵. Obok antroponimów przysługujących postaciom fikcyjnym w tekście pojawiają się także imiona przyjaciółek Schulza, między innymi Debory Vogel i Anny Płockier.

O oryginalności tego pastiszopisarstwa wystylizowanego na pogłębione autobiograficzne, autotematyczne i metafizyczne refleksje Schulza współdecyduje wykreowana w utworze wizja czasu. Postaci rzeczywiste i fikcyjne, nieświadome tego, jaka jest pora dnia i roku, egzystują w stanie zawieszenia między tekstowym czasem rzeczywistym a czasem lite-

31 J. Ficowski, *Własnowidz i cudzotwórca*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 389–410, zwłaszcza s. 395–397 oraz 398–401.

32 Na temat pastiszu jako hipotezy stylistycznej pisał Stanisław Balbus w książce *Między stylami*, Kraków 1996.

33 Pojęciem cytatu struktury stylistycznej posługuję się w znaczeniu, jakie nadała mu Danuta Danek, *O cytatach struktury (quasi-cytatach)*, w: eadem, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

34 B. Nowicki, op. cit., s. 44.

35 Ibidem, s. 45.

ratury, między czasem życia i śmierci, o której nadejściu wiedzą, co więcej – informują się nawzajem, na jakim przystanku należy wysiąść, aby jej uniknąć. Wśród wielu perspektyw temporalnych pojawia się także czas Zagłady, sygnalizowany za pośrednictwem przejmującego opisu zastrzelonych, poddanych częściowemu rozkładowi, anonimowych postaci, które wyskakują z okna płonącego przedziału lub wypatrują dworca, chociaż wiedzą, że ich los już się dokonał³⁶.

Stylizacja językowa wespół z zabiegiem nałożenia na siebie kilku porządków czasowych nasycają utwór Nowickiego schulzowską aurą melancholii. Pisarz zatem w swoim tekście nie tyle przekształcił semantycznie mit biograficzny Schulza i zmodyfikował stylistycznie jego twórczość literacką, ile w sposób empatyczny podjął trud ich objaśnienia.

Takiej artystycznej empatii, która była właściwa także twórcy *Sklepów cynamonowych*, próżno szukać w sylwicznej, pamfletowej prozie Janusza Rudnickiego, zatytułowanej *Schulz '92*. Jej autor przypuścił atak między innymi na poetyckość Schulzowskiej prozy, obecny w niej motyw dzieciństwa, a także na samego Schulza, który jawi się narratorowi jako „maminsynek”, „impotent” i – nierzadko także – „grafoman”. Obszerne partie tekstu Rudnickiego utrzymane są w tonie na przemian ironiczno-protekcjonalnym i wulgarnym, aluzjom stylistycznym do spuścizny Schulza, parodystycznym przekształceniom i interpretacjom cytatów z jego prozy towarzyszą określenia deprecjonujące autora. Powierzchnowa lektura dzieł i biografii Schulza idzie tu w parze z bezpardonowym formułowaniem literackich ocen oraz dążeniem do zdyskredytowania stylu artystycznego autora *Sklepów cynamonowych*. W niektórych partiach tekstu *Schulz '92* Rudnicki napastliwością prześciga nawet oskarżenia Ignacego Fika sformułowane w *Literaturze choromaniaków*³⁷ oraz tezy Stefana Napierskiego i Kazimierza Wyki wyłożone w *Dwugłosie o Schulzu*³⁸. Wnikliwością analizy nie dorównuje jednak żadnemu z nich.

próżno
szukać

Rudnicki
prześciga

Nawiązania intertekstualne: aluzje, inkrustacje leksykalne, cytaty

Do grupy utworów zawierających nawiązania intertekstualne do prozy Schulza w postaci aluzji leksykalnych trzeba zaliczyć między innymi

36 „Ciężkie żelazne łóżko wisi na platformie kolejowego wagonu; ukradkiem wyskakują z niego zmieszane z próchnem, zastrzelone postacie: weschłe w mrok, pełne zepsutych przyśniew, ciągle rosnące, zaślinione twarze chlipią, chociaż jest już po wszystkim. Za spuszczoneymi żaluzjami nadal wypatrują dworca” (ibidem, s. 50).

37 I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15. Przedruk: idem, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961.

38 K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1. Przedruk: K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967.

wiersz Jerzego Ficowskiego *Mój nieocalony* z tomu *Ptak poza ptakiem* (1968), wybrane opowiadania i miniatury tego autora z tomu *Czekanie na sen psa* z 1970 roku³⁹, wiersz *Cynamon i goździki* z tomu *Kolonie* z 2007 roku, tekst poetycki *Sam umrę* Dariusza Suski z tomu *DB6160221* (1998) oraz utwory Mirosława Nahacza *Ojciec* i *Noc* (2012 i 2013), z kolei odwołania o charakterze inkrustacyjnym do opowiadania Schulza *Emeryt* można odnaleźć w opowiadaniu *Cierpienia głupiego Augusta* Janusza Rudnickiego z tomu *Śmierć czeskiego psa* (2009).

Aluzje leksykalne do spuścizny Schulza pojawiają się niemal w każdym wersie wiersza *Mój nieocalony*. Mają one charakter toponimiczny (czego przykładem jest pojawienie się nazwy Hajdarabad, która występuje w opowiadaniu *Wiosna* Schulza), oraz wiążą się z metaforycznym użyciem poszczególnych słów, takich jak „pająki” (przywoływane przez Schulza choćby w *Martwym sezonie*, *Traktacie o manekinach*. *Dokończeniu* czy *Nocy lipcowej*). Ponadto aluzje leksykalne można dostrzec także w konstrukcji bohatera lirycznego, którym jest Bruno Schulz. Jawi się on w wierszu jako wieloletni mieszkaniec słabo oświetlonej antresoli, zajmuje się „nakręcaniem zegarka” (to czytelna aluzja do ważnej dla Schulza problematyki czasu), „nie zabija pajaków” (to nawiązanie zarówno do motywów tanatycznych obecnych w prozie Schulza, jak i do obecnego w niej zainteresowania wszystkimi przejawami życia materii). Bohater liryczny „tłumaczy sęki”, „odmyka kolejne słoje”, „wchodzi w drewno” (to z kolei odwołanie do znanego motywu z opowiadania *Emeryt*). Ponadto wyobrażenie postaci Brunona Schulza zostało skonstruowane na wzór i podobieństwo Ojca ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, a jednocześnie mocno odrealnione i zapośredniczone przez konwencję oniryczną. Decyduje o tym pojawienie się w utworze zastępującego postać motywu cienia, „który tynkiem zarasta” (czytelna aluzja do opowiadania *Samotność*)⁴⁰. Przejawia się to również za pośrednictwem repliki dialogowej śniącego podmiotu lirycznego, której adresatem staje się bohater wiersza, czyli Bruno Schulz. Szczególną perspektywę, z jakiej za pośrednictwem aluzji leksykalnych został on ukazany w wierszu, sygnalizuje obecność w tytule zaimka dzierżawczego „mój”. Wskazuje on na

niemal
w każdym
wersie

39 O opowiadaniach Jerzego Ficowskiego z tomu *Czekanie na sen psa* pisali: I. Furnal, „...zawsze byłem tylko wyznawcą rzeczy utraconych”, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 12, s. 132–133; A. Kamińska, *Etiudy na temat czasu przeszłego*, „Twórczość” 1970, nr 10, s. 11–13; J. Kurowicki, *Dzień powszedni wyobraźni*, „Odra” 1970, nr 7–8, s. 103–104; R. Kwiatkowski, *Rzeczy utracone*, „Polityka” 1970, nr 41, s. 6; B. Wojdowski, *Sen i poetyka snu*, „Nowe Książki” 1970, nr 19, s. 1179–1180; A. Łaszowski, *Ekstrakt dziwności istnienia*, „Słowo Powszechne” 1971, nr 200, s. 4; M. Sprusiński, *Jak się uwznioślać? (Ficowskiego raj utracony)*, „Życie Literackie” 1971, nr 9, s. 10. Zob. też: J. Ficowski, *Bibliografia za lata 1947–2009*, oprac. J. Kandziora, Sejny 2010.

40 J. Ficowski, *Mój nieocalony*, s. 55.

głęboko osobisty punkt widzenia podmiotu lirycznego, który stara się dokonać rzeczy niewykonalnej, a mianowicie uchronić od zguby nieocalonego. Wydaje się to możliwe jedynie we śnie (sygnalizują to wersy: „Panie Brunonie już można / niech pan schodzi”) oraz w literaturze, na co wskazuje dedykacja wiersza. Najbardziej ironiczno-tragiczną wymowę zyskuje jednak obca autorowi *Sklepów cynamonowych* w sensie stylistycznym fraza „światłość wiekuista na 25 watt”, gdy skonfrontuje się ją z tytułem wiersza. Stanowi ona poetycki komentarz do losu, jaki przypadł Schulzowi w udziale, a także wyraz powątpiewania w moc demiurga, obecnego także na kartach wszystkich części *Traktatu o manekinach* oraz w opowiadaniu *Księga*.

Z analogiczną sytuacją, w której aluzje leksykalne do prozy Schulza stają się punktem wyjścia poetyckiego komentarza do jego biografii, mamy do czynienia w wierszu *Cynamon i goździki* Tomasza Różyckiego. Pierwsze dwie strofy tego tekstu obfitują w słowne nawiązania do spuścizny Schulza. Znajdziemy tu czasowniki określające proces wegetacji, takie jak „kwitnąć” i „zakwitać”, rzeczowniki „manekiny”, „tapety”, „ściany”, „fotel”, „plusz”, „ptaki”, „wiosna” i „cynamon” oraz przymiotnik „egzotyczne”. Ten tekst to poetycka opowieść snuta przez podmiot liryczny tożsamy z Brunonem Schulzem, który po śmierci sygnalizowanej frazą „A teraz leżę z dziurą w głowie” mówi o lęku i przeczuciu takiego, a nie innego końca⁴¹.

Aluzje słowne do prozy Schulza takie jak „cynamon”, „ojciec”, „forma” czy „sanatorium pod tłustą klepsydrą” występują w odmiennej funkcji w wierszu *Sam umrę* Dariusza Suski. Czytelne Schulzowskie nawiązania leksykalne oraz biograficzne („umrzeć od kuli”) posłużyły podmiotowi lirycznemu wiersza do wyartykułowania mrocznej wizji własnego końca.

Najbardziej przypadkowe wydają się odwołania słowne do spuścizny Schulza obecne w opowiadaniu *Cierpienia głupiego Augusta* Janusza Rudnickiego, parodiującym literackie wzorce zarówno nieszczęśliwej, jak i późnej miłości, których pierwowzory zostały ukształtowane w tekstach *Cierpienia Młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego oraz *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna. Pojawiające się obok naturalistycznie dosłownych opisów kopulacji aluzje leksykalne do Schulzowskiej prozy (między innymi do opowiadań *Ptaki*, *Księga* i *Emeryt*) mają tu jedynie charakter słownych inkrustacji i nie zmienia tego nawet fakt, że bohaterem utworu Rudnickiego – podobnie jak prozy Schulza – jest emeryt. *Cierpienia głupiego Augusta* to dobry przykład na to, że prowo-

Cynamon
i goździki

„cynamon”

41 T. Różycki, *Cynamon i goździki*, s. 10.

kacyjne – w intencji autora zapewne parodystyczne – odwołania do dzieł mistrzów nie przesądzają automatycznie o oryginalności literackiej.

wycinki z...

Do interesujących i niewątpliwie udanych eksperymentów z opowiadaniem i szkicami krytycznymi drohobyckiego pisarza należy bez wątpienia książka *Martwy sezon. Na motywach twórczości Brunona Schulza* Jakuba Woynarowskiego z roku 2014⁴², przypominająca pod względem literackim swoisty centon prozatorski, składający się z cytatów z dzieł autora *Wiosny* oraz zmodyfikowanych nieznacznie fragmentów jego utworów. Wśród tekstów, z których pochodzą te wyimki, odnajdziemy *Drugą jesień*, *Genialną epokę*, *Manekiny*, *Martwy sezon*, *Noc wielkiego sezonu*, *Republikę marzeń*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Sierpień*, *Traktat o manekinach*, *Ulicę Krokodyli*, *Wędrówki sceptyka*, wreszcie *Wiosnę*. Trzeba jednak podkreślić, że przytoczenia i przekształcone passusy z tekstów Schulza pełnią w książce Woynarowskiego funkcję epizodów i stają się punktem wyjścia graficznej, uwspółcześnionej – na co wskazuje charakter zamieszczonych w tomie grafik – adaptacji Schulzowskiej prozy, łączącej „realizm z abstrakcją” i „barokowe ornamenty z minimalizmem”⁴³. Adaptację tę autor określa mianem komiksu albo nazwą *picture book*. Tekst Schulza oraz inspirowana nim oryginalna, odległa pod względem stylistycznym od dzieł plastycznych autora *Xięgi bałwochwalczej* warstwa wizualna książki dopełniają się wzajemnie i tworzą spójną w sensie artystycznym całość. Czarno-biało-pomarańczowe, sugestywne prace Woynarowskiego znakomicie oddają przywoływane w cytatach Schulzowskie motywy, między innymi karakonów, zstępowania w esencjonalność, nieustannie przepoczwarczającej się, podlegającej metamorfozie materii, tysiącznych powtórzeń, które dokonują się w skali mikro- i makrokosmicznej, kwitnienia i uwiądu, teatru, nocy, wichury i innych zjawisk atmosferycznych. Zarówno w doborze cytatów, jak i w estetyce przedstawień graficznych Woynarowski stara się porzucić ludzką miarę rzeczy i zdać sprawę z formułowanej przez Schulza za pośrednictwem środków literackich „filozofii materii”.

picture
book

Nawiązania paratekstowe: dedykacje, motta, podtytuły, tytuły

Niesłabnąca fascynacja życiem drohobyckiego twórcy znalazła swój wyraz w praktyce wspominania o nim za pośrednictwem formuł paratekstowych: dedykacji, mott i podtytułów. Funkcje dedykacji wiązały się

⁴² J. Woynarowski, *Martwy sezon. Na motywach twórczości Brunona Schulza*, Kraków 2014.

⁴³ Sformułowania użyte przez autora w audycji „Wybieram Dwójkę”, w rozmowie z Justyną Nowicką zatytułowanej *Martwy sezon. Komiksowy kolaż u Schulza* i wyemitowanej przez Polskie Radio Dwójka 11 marca 2015 roku.

jednoznacznie z dążeniem do upamiętnienia autora *Sklepów cynamonowych*, co potwierdza paratekstowa formuła „Pamięci Brunona Schulza”, pojawiająca się w dwóch utworach poetyckich Jerzego Ficowskiego: *Mój nieocalony* z tomu *Ptaka poza ptakiem* (1968) oraz *Drohobycz 1920* ze zbioru *Śmierć jednorożca* (1981). Z kolei motto autobiograficznego wiersza *niedomówka. nutka biograficzna* Joanny Mueller (z książki poetyckiej *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*), nawiązującego do nurtu wizualnego znanego z tradycji poezji konkretnej, brzmi i wygląda następująco:

Bruno Schulz w chwilach lęku
kreślił palcem
w powietrzu
kształt
domu.⁴⁴

W motcie wiersza Mueller mamy zatem do czynienia zarówno z nawiązaniem leksykalnym do motywu domu w prozie Schulza, jak i z bezpośrednim odwołaniem do wiedzy o jego biografii zrekonstruowanej i utrwalonej w monografii *Regiony wielkiej herezji i okolice* Jerzego Ficowskiego. „Całe życie Brunona Schulza – pisał badacz – przebiegało pod znakiem odczuwanego przezeń zagrożenia, cała jego twórczość była ucieczką przed tym zagrożeniem [...]. Był po swojemu zabobonny i usiłował w życiu zażegnywać paraliżujące go poczucie zagrożenia. Główną metodą zażegnania była mu twórczość. Na co dzień miał jeszcze inną, w której irracjonalną skuteczność wierzył. Był to znak domku: prostokąt ze stożkiem dachu i wyrostkiem komina – jak na prymitywnym dziecięcym skrawku papieru. Tym infantylnie zabobonnym gestem magicznym odtwarzał w sobie zacisność, zakłóconą przez napierające nań podmuchy obcości”⁴⁵.

Co ciekawe, w wierszu Mueller pisarz urasta wprawdzie do rangi patrona magicznych (przypisywanych dzieciom i artystom) praktyk obłaskawiania lęku przed światem i życiem, jednak w tekst poetki wpisana została także intencja polemiczna. Wyobrażony wizualnie dom funkcjonuje w nim nie tylko jako schronienie dla osamotnionego artysty – jawi się także jako synonim więzi pomiędzy kobietą i mężczyzną, o czym świadczy pojawienie się przywołanego *expressis verbis* „ty” lirycznego. Tekst Mueller zaczynający się od związanego z Brunonem Schulzem motta, stanowiącego próbę graficznego odwzorowania dymu z komina, jest jednocześnie wierszem w formie domu oderwanego od fundamen-

metody
zażegnania

⁴⁴ J. Mueller, *niedomówka. nutka biograficzna*, s. 27.

⁴⁵ J. Ficowski, *Epilog życiorysu*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 93.

tów. Utwór kończy się trzema wersami oddzielonymi światłem od pozostałej części tekstu. Sygnalizują one nie tylko wspomniane oderwanie, lecz także nietożsamość pisania i tworzenia realnej, intymnej więzi z drugim człowiekiem:

nie da się pisać wiersza w kształcie domu
nie da się pisać domu w kształcie wiersza
(teraz pokaż różnice między obrazkami).⁴⁶

uchwytna
intencja
polemiczna

Epigraficznemu nawiązaniu do znanego z prozy Schulza motywu oraz do wiedzy biograficznej o praktykach pisarza osuwającego groźę świata towarzyszy zatem uchwytna intencja polemiczna w kwestii myślenia o domu i sztuce. Została ona podkreślona w ostatnim wersie, w którym pojawia się odwołanie – w formie kryptocytatu – do polecenia znanego z gier dziecięcych polegających na wyszukiwaniu odmiennych elementów ukrytych w pozornie identycznych pracach plastycznych („teraz pokaż różnice między obrazkami”). Konfrontacja formuły motta – będącego znakiem osadzenia wiersza w określonej przestrzeni literackiej, hermeneutycznej i światopoglądowej⁴⁷ – z mającym postać wtrącenia meta-tekstualnym zakończeniem wiersza pozwala mówić o zaprojektowanej w utworze grze z odbiorcą i ujawnieniu intencji podmiotu czynności twórczych, który zachęca czytelnika do porównania koncepcji twórczości i domu w prozie Brunona Schulza i Joanny Mueller.

Trzeba zauważyć, że nawet jeśli w najnowszej literaturze polskiej mieliśmy do czynienia z paratekstowymi nawiązaniem w podtytułach utworów do spuścizny autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, czego przykładami mogą być wiersze Tomasza Różyckiego *Pieśń jedenasta (Szczęśliwa epoka)* z tomu *Świat i Antyświat* z 2003 roku oraz dramat Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk *Bruno Schulz: Mesjasz*, opublikowany na łamach „Dialogu” w roku 2011, ich lektura została zaprojektowana w taki sposób, że oba utwory muszą być usytuowane w kontekście biograficznym, ponieważ odsyłają czytelnika do zaginionego fragmentu spuścizny pisarza. Podtytuł wiersza Różyckiego jest wprawdzie parafrazą tytułu opowiadania Brunona Schulza *Genialna epoka* – jednego z dwóch opowia-

⁴⁶ J. Mueller, *niedomówka. nutka biograficzna*, s. 27. Ponadto w wierszu Mueller można dostrzec formę wizualnego i poetyckiego komentarza do tekstu poetyckiego *Podwaliny* Leopolda Staffa (z tomu *Wiklina*), który brzmi: „Budowałem na piasku / I zwało się. / Budowałem na skale / I zwało się. / Teraz budując zaczęę / Od dymu z komina” (L. Staff, *Podwaliny*, w: idem, *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1967, s. 855).

⁴⁷ Zob. G. Genette, op. cit. Zob. też: H. Markiewicz, *Notatki do historii motta w literaturze polskiej*, w: idem, *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004; oraz A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1–2.

dań (obok *Księgi*), które miały wejść w skład powieści *Mesjasz* – skonstruowany został jednak jako poetyckie pośmiertne wyznanie podmiotu lirycznego, wystylizowanego na Brunona Schulza, jedynie na poły świadomego własnych dokonań literackich:

Ciepłe miejsce na chodniku. Właśnie je wybrałem
na sam środek Europy. Mesjasz weźmie ciało
[...]

Drohobycz, w domu słońce plami ręce dzieciom
i podpala obrusy. Musiałem powiedzieć
coś, czego nie pamiętam, a co uwolniło
wszelkie życie od formy [...]
[...]

huczy przez wszystkie noce to, co ze mnie wyszło
razem z jednym oddechem, tak szybko jak iskra.⁴⁸

Z kolei akcja dramatu Małgorzaty Sikorskiej-Miszczak – zgodnie z paratekstową zapowiedzią w jego podtytułe – została osnuta wokół ostatniego okresu życia drohobyckiego autora i poszukiwania zaginionej powieści *Mesjasz*. Wiedza biograficzna o Schulzu – zaczerpnięta głównie z *Regionów wielkiej herezji i okolic*, korespondencji pisarza oraz poświęconych mu tomów literaturoznawczych – rozpisana została w tym teście na postaci dramatyczne, wśród których obok autora *Sanatorium pod Klepsydrą* znajdują się między innymi: Jerzy Ficowski, Feliks Landau, oprawca Schulza Karl Günther, przedstawiciele ministerstwa, badaczka Schulzowskiej spuścizny, skonstruowana – podobnie jak pozostali bohaterowie – na zasadzie stereotypizacji poznawczej, co sygnalizują już same antroponimy, na przykład „Kobieta Mózg”. Ten podzielony na epizody tekst, w którym nakłada się na siebie kilka porządków temporalnych (czasy współczesne i czas Schulza ujęty w ramy historii rzeczywistej oraz alternatywnej – parodystyczno-metafizycznej), został oparty na grze z konwencjami, między innymi biograficzną, realistyczną, grozy, detektywistyczną, fantastyczną, autotematyczną i metateatralną. Zastosowanie dwóch ostatnich wiąże się z wprowadzeniem do dramatu postaci Autorki oraz Reżysera. Ta swoista nadreprezentacja na ogół parodystycznie potraktowanych konwencji literackich kontrastuje w teście z niemal zupełnym brakiem nawiązań do twórczości samego Schulza. Przywoływana jest ona – jak już wspomniałam – w paratekstowej formie podtytułu *Mesjasz*, funkcjonującej

z kolei
dramat

48 T. Różycki, *Pieśń jedenasta (Szczęśliwa epoka)*, w: idem, *Świat i Antyświat*, Warszawa 2003, s. 22.

jako synonim Księgi, poszukiwania sensu życia i sztuki oraz „wiary w boskość człowieka”⁴⁹. Formuła ta została powtórzona w tekście dramatu kilkadziesiąt razy. Schulzowska spuścizna staje się także punktem odniesienia w partiach dramatu związanych z reinterpretacją motywu księgi pisanej życiem (pojawiającego się w opowiadaniach *Księga* oraz *Genialna epoka*).

Bohater, który nie może napisać *Mesjasza*, a głównego winowajcy swojej śmierci upatruje w Stwórcy, kolokwialnie stwierdza:

„I wtedy okazuje się, że właśnie dziś, właśnie teraz, kiedy uciekam, musi stanąć na mojej drodze Günther!

On też jest literą, literą Günther.

Okazuje się, że Bóg woli w nieskończoność poprawiać swoją książkę. Boi się przedstawić ją do oceny, powiedzieć: «to jest świetna książka ten cały świat», rozumiecie to? On wciąż nie dorósł do tego, żeby powiedzieć «to jest dobra książka». To gówniany pisarz! I dlatego wysłał tych siepaczy, morderców, bo on tak woli. Po prostu tak woli, prawda, Günther?

Nie strzelaj!”⁵⁰.

Motyw księgi został tu wprawdzie podjęty w wersji apokryficznej, czyli – rzecz by można – zgodnie z autorską intencją, jednak jego rozwinięcie, włożone w usta samego Schulza, nie przekracza rozmiarów jednego akapitu. W świetle powyższej analizy trzeba stwierdzić, że paratekstowa formuła nawiązania do zaginionej powieści staje się, po pierwsze, pretekstem do przywołania związanego z jej autorem wątku biograficznego, po drugie zaś – daje asumpt do ukazania współczesnych mechanizmów decydujących o instrumentalnym traktowaniu jego literackich dokonań.

W kontekście nawiązań paratekstualnych do spuścizny literackiej Brunona Schulza warto jeszcze przypomnieć wiersz „*Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi*” Ryszarda Krynickiego z tomu *Kamień, szron* (2004)⁵¹. W jego tytule pojawia się cytat z *Samotności*. Zarówno to przytoczenie, jak i cały utwór Krynickiego wymagają lektury w kontekście jednocześnie literackim i biograficznym, dotyczącym nie jednego, ale obu pisarzy⁵². W opowiadaniu Schulza, podobnie jak w cytacie obecnym w tytule wiersza jego młodszego kolegi po piórze, można dostrzec nie tylko ponadindywidualnie rozumiane formuły losu. Łączy te teksty także poszukiwanie ratunku w sytuacji bez wyjścia. To poszukiwanie nazywane

49 J. Jaworska, *Mesjasz się wydarzył. Rozmowa z Małgorzatą Sikorską-Miszczuk*, „Dialog” 2011, nr 7–8, s. 50.

50 M. Sikorska-Miszczuk, op. cit., s. 46.

51 R. Krynicki, „*Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi*”, w: idem, *Kamień, szron*, Kraków 2004.

52 Warto pamiętać, że Krynicki urodził się w 1943 roku, w niemieckim obozie pracy. Schulz został zamordowany siedem miesięcy wcześniej w Drohobyczu.

jest metaforycznie przez narratora *Samotności* „wyobrażaniem sobie drzwi”, a przez Schulza profesora – bezradnego bohatera lirycznego wiersza Krynickiego – wystrugiwaniem na czas ulewy „łódki z kory”⁵³. W toku lektury odsyłającej do dwóch kontekstów biograficznych czytelnik tekstu poetyckiego musi skonfrontować się z gorzkimi pytaniami: czy literacki „powrót do dzieciństwa” był ocaleniem w czasie Zagłady? czy będzie nim po doświadczeniu tej katastrofy?

gorzkie
pytania

Nawiązania architekstualne: pokrewieństwa gatunkowe

Stosunkowo najrzadziej pojawiającą się w literaturze polskiej formą odwołania do spuścizny Schulza są genologiczne nawiązania architekstualne. Ten stan rzeczy ma, jak się zdaje, dwie podstawowe przyczyny. Pierwsza wiąże się z tym, że proza Schulza nie daje się łatwo sklasyfikować. Drohobycki autor, jeśli już sięgał po określone wzorce gatunkowe, to albo wybierał spośród nich te, które cechowały się stosunkowo niskim stopniem normatywności, jak zaliczana czasem do gatunków mieszanych proza poetycka, albo wykorzystywał schematy literatury popularnej – na przykład matrycę sensacyjną i romansową w *Wiośnie* – po to, by je natychmiast przełamać, albo też – co najistotniejsze – czerpał z tradycji wypowiedzi filozoficznej, pisząc kolejne części *Traktatu o manekinach*. Te inspiracje nie miały, rzecz jasna, wyłącznie charakteru naśladowczego. Traktat funkcjonuje w prozie Schulza jako wzorzec konstrukcyjny poddany przekształceniom, czyli dziedzinowo przekwalifikowany, jest gatunkiem *par excellence* literackim, który zachował jednak zdolność transmisji treści filozoficznych. Ponadto jego realizacja w prozie Schulza ma charakter apokryficzny i parodystyczny w stosunku do biblijnej Księgi Rodzaju.

Drugi powód małej liczby nawiązań genologicznych do spuścizny Schulza wiąże się z tym, że aby sprostać dokonaniom tego autora, nie wystarczy sięgnąć po analogiczne wzorce gatunkowe. W przekształconą literacko formę traktatu trzeba także wpisać oryginalne sensy o charakterze światopoglądowym. Chodzi zatem o sformułowanie takiej koncepcji, która pozwoli czytelnikowi dotknąć – jak mawiał Witkacy – tajemnicy istnienia⁵⁴.

53 O wierszu Krynickiego pisała na przykład Anita Jarzyna, *Lekcja Ryszarda Krynickiego*, w: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. W. Meniok, Drohobycz 2016, s. 425–444.

54 Pierwszym bodaj autorem, który zwrócił uwagę na filozoficzność prozy Schulza był Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34–35. O filozoficzności prozy Schulza pisałam w książce *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010.

alternatywne
kosmogonie

W literaturze polskiej ostatnich lat pojawiły się dwa teksty realizujące poetykę traktatu pisanego prozą poetycką – *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli (1995) oraz *Dukla* Andrzeja Stasiuka (1997). W utworach tych najsilniej dochodzą do głosu właśnie paralele genologiczne – tekst Schulza to traktat o materii, czyli zagadnieniu istotnym dla rozważań filozoficznych od czasów antyku, utwór Tulli to traktat, którego bohaterem jest miasto i który jawi się jako antyutopijny komentarz dotyczący ludzkich snów o doskonałości i potędze. Tekst Stasiuka to z kolei rozprawa o świetle i rozkładzie materii. W każdym z tych dzieł przejawia się autorskie dążenie do komunikowania treści filozoficznych za pośrednictwem środków literackich. W obu – podobnie jak w pierwowzorze – proponuje się alternatywne w stosunku do znanych z tradycji kultury modele kosmogonii. Wspomniani autorzy – niczym Schulz – chętnie przywołują sytuacje archetypowe, akcentują ich powtarzalność. Oba utwory – analogicznie jak tekst Schulza – zostały przepojone aurą melancholii i nieobce im są strategie autotematyczne.

ponadto

O ile w wypadku *Snów i kamieni* można mówić o *stricte* genologicznych inspiracjach schulzowskich, o tyle proza Stasiuka nie tylko zawdzięcza spuściznie droghobyckiego autora wzorzec gatunkowy, lecz także okazuje się jej zaskakująco bliska pod względem stylistycznym⁵⁵. Jako istotne jawią się tu przede wszystkim podobieństwa stylistyczno-paratekstualne, widoczne w konstrukcji tytułów poszczególnych partii utworów. Zarówno w paratekstowych formułach *Sklepów cynamonowych* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza, jak i w *Dukli* Stasiuka znajdziemy słowa odsyłające do pór roku (*Wiosna, Druga jesień – Święto wiosny, Połowa lata*), wyrazy określające zjawiska atmosferyczne (*Wichura – Deszcz*), nazwy miesięcy (*Sierpień, Noc lipcowa – Koniec września*) i pór dnia (*Noc wielkiego sezonu, Noc lipcowa – Noc*), a także nazwy taksonomiczne zwierząt (*Ptaki, Karakony – Ptaki, Raki*). Ponadto w prozie Schulza i Stasiuka mamy do czynienia ze stylistyczną aktualizacją romantycznej z ducha idei *correspondances*. Łączy je narracyjna dążność do nadawania zjawiskom abstrakcyjnym, elementom przyrody i przedmiotom cech istot żywych za pośrednictwem animizacji i personifikacji. W tekstach powraca metaforyka wegetacji i rozpadu, pustki, teatru. Proza obu au-

55 Zob. na ten temat: E. Sanocka-Pagel, *Estetyczne myślenie w twórczości Andrzeja Stasiuka – w kontekście mityzacji Europy Wschodniej*, praca doktorska napisana w 2009 roku na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Poczdamie, http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2012/6086/pdf/sanocka_diss.pdf (dostęp: 2.03.2013). O nawiązaniach do twórczości literackiej Schulza w prozie Andrzeja Stasiuka pisał też Andrzej Niewiadomski, *Niewypełniony mit. O tropach Schulzowskich w prozie Stasiuka, w: W ulamkach zwierciadła. Właściwości stylistyczne prozy Schulza analizowali między innymi: W. Bolecki, Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*, Kraków 1982; oraz K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

torów obfituje w katachrezy, rozbudowane porównania, powtórzenia leksykalne oraz paralelne konstrukcje składniowe, wyliczenia, peryfrazy, nagromadzenia toponimów. Zarówno dla prozy poetyckiej Schulza, jak i dla utworu Stasiuka wspólne są galicyjska przestrzeń oraz aktualizacja toposu zdegradowanej księgi.

Podsumowanie

Jak wynika z powyższych przykładów, niesłabnące zainteresowanie pisarzy polskich spuścizną drohobyckiego autora znalazło swój wyraz w relacjach międzytekstowych i objawiło się w pastiszowych i pamfletowo-parodystycznych nawiązaniach hipertekstualnych, odwołaniach paratekstualnych w formie dedykacji, mott, podtytułów, w odniesieniach intertekstualnych w postaci aluzji, inkrustacji leksykalnych, wreszcie cytatów. Stosunkowo najrzadsze były architekstualne nawiązania gatunkowe.

Najczęściej aktualizowanym układem odniesienia, do którego odsyłały wskaźniki intertekstualności wpisane w analizowane teksty, okazał się kontekst biograficzny. W ten sposób poeci, prozaicy i dramatopisarze dołączali do grona twórców współtworzących legendę Brunona Schulza⁵⁶. Ich teksty miały najczęściej charakter upamiętniający, odwołania do spuścizny autora *Sklepow cynamonowych* często cechowały się wysokim stopniem konwencjonalizacji. Do wyjątków w tej dziedzinie trzeba zaliczyć książkę Agaty Tuszyńskiej *Narzeczona Schulza* (2015), prezentującą pisarza z innej perspektywy – widzianego oczami jego dawnej narzeczonej, Józefiny Szelińskiej. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* został więc ukazany z punktu widzenia zakochanej w nim, a zarazem zawiedzionej kobiety, nauczycielki z doktoratem, mówiącej biegle po niemiecku i francusku, mającej na koncie przekład *Procesu* Franza Kafki podpisany nazwiskiem Schulza, jego korespondentki, wreszcie – już po śmierci pisarza – czytelniczki jego listów do innych kobiet, podejmującej na skutek tej lektury trud przepracowania własnej przeszłości. Co istotne, Agata Tuszyńska w znacznie mniejszym stopniu niż większość wspomnianych autorów pozwoliła sobie na repetycję legendy biograficznej Schulza, ponieważ pisząc swoją powieść, korzystała obficie z nowych

biografia
wygrywa

56 Osobną grupę tekstów stanowiły ekfrazy. Można do nich zaliczyć wiersz *Drohobycz 1920* Jerzego Ficowskiego, kreujący legendę biograficzną twórcy *Sklepow cynamonowych*. Bruno Schulz, bohater tego tekstu, jawi się tu zarówno jako kabalista, jak i postać karmiąca kreta, którego uznaje się za symbolicznego przewodnika po mrocznych labiryntach podświadomości. Postać ta została ukazana w wierszu w bardzo szczególnej sytuacji lirycznej – Schulz stoi za węgłem i spogląda na smukłe kobiece nogi. W tej ekfrazie przywoływane są najbardziej charakterystyczne atrybuty dominującej kobiecości, znane z rycin z *Xięgi bałwochwalczej* wykonanych techniką *cliché-verre* (czarne pończochy, wysokie obcasy).

źródeł, to jest z udostępnionych przez Elżbietę Ficowską nieznanych wcześniej listów adresowanych przez Szelińską do Jerzego Ficowskiego.

cenny
rezerwuar

Proza Schulza okazała się dla polskich twórców cennym rezerwuarem wzorców stylistycznych i kompozycyjnych (szczególnie silnie inspirowała postać Ojca, powracały motywy księgi i manekinów). Międzytekstowe nawiązania do *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* stawały się również medium umożliwiającym młodszemu od Schulza autorom zrozumienie własnej biografii. Znamienne wydaje się to, że jeden z bardziej twórczych i oryginalnych dialogów ze spuścizną literacką Schulza nawiązał artysta aktywny w dziedzinie sztuk wizualnych, który właściwie nie przekształcał utworów Schulza, a jedynie cytował ich fragmenty, a następnie odważnie przenosił w inną przestrzeń semiotyczną.

wszystko
przed nami

Odwołania do twórczości literackiej drohobyckiego autora z wpisana w nie intencją polemiczną należały do rzadkości. Czasem przybierały charakter pamfletowy, jak w wypadku sylwicznej prozy Janusza Rudnickiego *Schulz '92*, okazuje się jednak – a w wypadku autora *Sanatorium pod Klepsydrą* nie po raz pierwszy – że pamfletopisarstwo to kij, który ma dwa końce. Analiza nawiązań do spuścizny Schulza nasuwa jeszcze jeden wniosek – większość twórców literatury polskiej, wyjąwszy takie indywidualności jak Magdalena Tulli, Andrzej Stasiuk czy Agata Tuszyńska, nadal przeżywa po nim żalobę i na różne sposoby upamiętnia artystycznie moment jego śmierci. Być może – zważywszy na nieudane lub skutkujące redukcją Schulzowskich idei parodie – należy widzieć w tym znak, że polska recepcja literacka nie wkroczyła jeszcze w fazę dojrzałej dyskusji ze spuścizną autora *Traktatu o manekinach*.