



nakład 400 egzemplarzy

Forum schulzowskie w budowie

Rozpoczęliśmy budowę Forum Schulzowskiego. Powstał już plan ogólny – struktura działów czasopisma i rejestr preferowanych typów wypowiedzi (a pośród nich Paralela i Synteza, Inicjacja i Przegląd...). Niektóre konstrukcje czekają gotowe na swoich miejscach. Jest już *rostra* – mównica, z której za chwilę zostaną wygłoszone pierwsze wypowiedzi. Nieopodal niej *tabularium*, w którym będą publikowane schulzowskie archiwalia. Trwają przygotowania do wzniesienia Świątyni Wiosny i kilku łuków triumfalnych, a także kolumny Fokasa, ponieważ zawsze znajdzie się ktoś, kogo należy uczcić (by potem zrzucić z piedestału). Nawet *umbilicus mundus* – pępek świata – znajdzie tu być może kiedyś swoje miejsce. Poza granicami Forum Schulzowskiego pozostanie tylko *lapis niger*. Czarnego kamienia szukać trzeba w Drohobyczu.

Czasopismo (forum) poświęcone Brunonowi Schulzowi – jego osobie i jego dziełu – powinno powstać już dawno. Właściwie nie wiadomo, dlaczego dochodzi do tego dopiero teraz. Jak mało który spośród polskich twórców Schulz – jako człowiek – przyciąga uważne spojrzenia świata. Jego dzieło zaś, choć objętościowo niewielkie, tworzy pełen pokus labirynt o rozwidlających się ścieżkach, prawdziwe uniwersum ludzi, idei, rzeczy, zwierząt, roślin, pór roku, nocy lipcowych i nocy wielkiego sezonu... Schulzowi skutecznie udaje się nawiązywać dialog z kolejnymi generacjami czytelników. Ten polskojęzyczny pisarz żydowskiego pochodzenia urodzony w ukraińskim dzisiaj Drohobyczu bez trudu przekracza bariery kolejnych języków. Za przekładami niemieckimi, francuskimi i angielskimi idą przekłady węgierskie, włoskie, hiszpańskie, norweskie...

Siedemdziesiąt lat po swojej śmierci Schulz staje się pisarzem międzygeneracyjnym i międzynarodowym. Stale poszerza się krąg jego czytelników – a zatem też krąg jego wyznawców i znawców, natchnionych egzegetów i apodyktycznych interpretatorów gotowych bronić zaciekle swoich cząstkowych racji i ekscentrycznych odczytań. Najwyższy czas, żeby ta międzynarodówka schulzologów miała swoje forum – nazwijmy je „Schulz/Forum”.

Powinno być ono – i wierzymy, że będzie – miejscem spotkań rozrzuconych po całym świecie czytelników i komentatorów Schulza. Miejscem, które jest przez nich współtworzone i współredagowane. Lub choćby tylko odwiedzane. „Schulz/Forum” powinno być także miejscem dialogu, który nigdy nie zamiera ani nie

ustaje. Nie ma powodu, by światowa rozmowa o Schulzu toczyła się wedle rytmu kolejnych okrągłych rocznic. Może wznawiać się codziennie i rozwijać wedle potrzeb i pragnień czytelników, którzy w każdej chwili będą mieli sposobność wejść na schulzowskie forum i przemówić do innych.

Spotkania i rozmowy schulzologów i miłośników twórczości Schulza pozwolą być może zrealizować kilka zamiarów, których na ogół nie da się osiągnąć w pojedynkę. Taki zbiorowy wysiłek potrzebny jest dzisiaj przede wszystkim po to, by raz jeszcze przejrzeć i uporządkować ocalałe archiwum pisarza i artysty, poddać je krytycznemu oglądowi i opublikować wreszcie jego *Dzieła zebrane*. To zadanie najważniejsze. Dlatego już w pierwszym zeszycie „Schulz/Forum” inicjujemy dyskusję nad zasadami krytycznej edycji, w ramach której na równych prawach znajdują się obok siebie dzieła literackie i dzieła graficzne Schulza. Prace nad taką edycją już się rozpoczęły. Byłoby dobrze, gdyby toczyły się one dalej w dialogu i w stałym kontakcie grupy edytorów z schulzowską międzynarodówką.

A biografia Schulza? Dzięki upartemu wysiłkowi Jerzego Ficowskiego, który przez całe swoje życie poszukiwał i gromadził zdziesiątkowane przez historię dokumenty, wiemy o pisarzu niemało. W pewnym sensie dokonał się w ten sposób cud „odtworzenia Schulza” – scalenia rozproszonych i fragmentarycznych świadectw jego życia. Ten pisarz bez archiwum, człowiek o zdestruowanej biografii stał się figurą pełnowymiarową, jedną z ikon literatury XX wieku. Ale życie Schulza kryje jeszcze wiele tajemnic, które trzeba zbadać i wyjaśnić. Nie tylko dzieło autora *Księgi*, lecz także jego biografia jest nadal wyzwaniem i zadaniem.

I wreszcie trzecia dziedzina zainteresowań „Schulz/Forum” – ten dziwny i hybrydyczny twór, który nazywany jest schulzologią. W ostatnich kilkunastu latach nastąpił niebywały przyrost prac poświęconych Schulzowi, komentarzy do jego dzieła, interpretacji i egzegez. Granice wiedzy o pisarzu są już dzisiaj zbyt rozległe, by móc je ogarnąć jednym spojrzeniem. Mało komu udaje się więc zapanować nad światem pisarza i jego czytelników. Może jedynie autorka strony www.brunoschulz.org, od lat zapisująca bibliograficznie postępy schulzologii, byłaby w stanie podjąć się roli przewodnika. Ale i tego za mało. Sama orientacja nie wystarczy. Konieczne wydaje się także stworzenie mechanizmów autorefleksji i autokrytyki. Schulzologia powinna przyjrzeć się samej sobie, rozpocząć systematyczne porządkowanie swojej dziedziny, wprowadzić mechanizmy sprawozdania i weryfikacji mnożących się (jak łopuchy i bodiaki) dyskursów o Schulzu.

Niech wszystko to dzieje się na rynku, przy świadkach, w świetle dnia – na stronach „Schulz/Forum”.

[odczytania]

Jan Gondowicz: Powrót wielkich ptaków

Pojmanie komety było największym sukcesem ojca; największa klęska spotkała go w Noc Wielkiego Sezonu. Tę *Noc Wielkiego Sezonu* w twórczości Schulza dzieli od *Komety* kilka lat, i kilka lat dzieli czas akcji obu opowieści. Niełatwo jednak ustalić ich fabularną kolejność. Akcja *Komety* lokuje się w domyślnie historycznym końcu maja 1910 roku¹, *Noc Wielkiego Sezonu* zaś majaczy zwodniczo w trzynastym, fałszywym miesiącu. Wiadomo z tekstu, iż noc ta przypada na jesień późniejszą od cyklu przesławnych ojcowskich prelekcji o manekinach, rozpoczętych ściśle 21 lutego 1905. Dzień ów zaszyfrowany został w inicjalnej opowieści *Manekiny*². Wielki Sezon mógł zatem nadejść między dwiema wymienionymi datami. Jak z tego wynika, w *Komecie* ojciec, wedle słów *Ostatniej ucieczki ojca*, wbrew wszelkim oczekiwaniom „skonsolidował się jakoś w sobie”³ i co więcej – zdobył na wyczyn magiczny wielkiej klasy.

fabularna
kolejność
opowiadań

Orniteratologia

Przedtem jednak spotkała go katastrofa. Jej przebieg przeszedł przed laty Władysław Panas w poświęconym *Nocy Wielkiego Sezonu* szkicu

- 1 Por. J. Gondowicz, *Noc komety*, [w:] Bruno Schulz. *Rzeczywistość przesunięta*, kat. wystawy w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, wrzesień 2012, Warszawa 2012, s. 47 i n. (w druku).
- 2 J. Gondowicz, *Heretyk i panny*, [w:] idem, *Paradoks o autorze*, Kraków 2011, s. 241.
- 3 Wszystkie przytoczenia tekstów Schulza za wydaniem: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.

*Apologia i destrukcja*⁴. Badacz skupił się jednak na, by tak rzec, społecznym wymiarze wydarzeń, czyli „rozebrania przez tłum, wydania na pastwę błaznów” zasobów ojcowskiego sklepu – „funduszu żelaznego jesieni”, żywego kapitału poezji na blade zimowe miesiące. Tymczasem daremny opór ojca przeciw przyziemnym zakusom klienteli zyskuje z chwilą przybycia ptaków swój drugi, głębszy stopień i wymiar zgoła teratologiczny. Wątek ten – mówi Panas – „stanowi wobec pierwszego moment zaskoczenia, ponieważ jego pojawienie się nie wynika z uprzednio przytoczonej historii «walki» ojca z kupującymi, nie wynika logicznie z przebiegu akcji”⁵. Stąd też szkic Panasa traktuje go zdawkowo, choć ptasi epizod zdaje się ewidentnie czerpać z najgłębszych źródeł Schulzowskiej wyobraźni.

Jako taki – założyć wypada – pozostaje w ściślejszym związku z korpusem narracji tworzących fragmentaryczną biografię ojca jako maga *par excellence* i eksploratora wszelkich ezoterycznych praktyk. Bądź co bądź z tej właśnie okazji po raz pierwszy i jedyny w dziele Schulza ojciec zyskał chwalebne miano Mistrza. Aliści zaraz potem praktyki te spotkała haniebna kompromitacja. O jej przyczynach nie dowiemy się jednak wiele więcej ponad to, co zechciał wprost wyjawić syn-biograf: iż w ptakach ojciec rozpoznał „dalekie, zapomniane potomstwo tej ptasiej generacji, którą ongi Adela rozpędziła na wszystkie strony nieba” i że „wzruszył ojca ten powrót niespodziany, [...] przywiązanie do Mistrza, które wygnany ów ród piastował, jak legendę, w duszy, ażeby wreszcie po wielu generacjach, w ostatnim dniu przed wygaśnięciem plemienia, pociągnąć z powrotem w pradawną ojczyznę”. Niestety, „te papierowe, ślepe ptaki nie mogły już poznać ojca. Na darmo wołał na nie dawnym zakłębieniem, zapomnianą mową ptasią, nie słyszały go i nie widziały”, czego skutkiem nie zdołał ich – jak wcześniej skarbnicy sklepu – uchronić przed zatrącią. Biograf ojca bardzo uważa, by nie zdradzić za wiele. Kto właściwie zapomniał ptasiej mowy: ojciec czy ptaki?⁶

Kłęski, jako się rzekło, dopełnia odkrycie, które dzieli z ojcem syn Józef, że jest to ptactwo poczarne, w istocie pseudoptactwo, dwuznaczna i szydercza parodia okazów, przez starego Jakuba tak zręcznie odchowanych ongiś na poddaszu. Fokalizacja obrazu zacieśnia się błyskawicznie z panoramy na szczegół, a wraz z tym „wzniosły lot, łopot skrzydeł, majestatyczne linie cichych bujań”, cały właściwy przelotom wielkich pta-

„zapomniana
mowa ptasia”

4 Por. W. Panas, *Apologia i destrukcja* („Noc wielkiego sezonu” Brunona Schulza), [w:] Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska i S. Sawicki, Warszawa 1974.

5 Ibidem, s. 199.

6 Wedle Koranu (Sura 27 *Mrówka*, 16), król Salomon znał mowę ptaków.

ków patos zdradza swoją pozorność. Słowem, wychodzi na jaw, że teraz „były między nimi ptaki dwugłowe, ptaki wieloskrzydłe, były też i kaleki, kulejące w powietrzu jednoskrzydłym, niedołącznym lotem. [...] Niektóre latały na wznak, miały ciężkie, niezgrabne dzioby, podobne do kłódek i zamków, obciążone kolorowymi naroślami, i były ślepe”. Im bliższa jest ich chmara, tym jawniej objawiają swój nieczysty rodowód: „nieudolne konglomeraty skrzydeł, potężnych nóg i oskubanych szyj, przypominały źle wypchane sępy i kondory, z których wysypują się trociny”. By się dopatrzeć trocin, trzeba być całkiem blisko.

I w rzeczy samej pod gradem kamieni te ułomne, zakrawające na wybryk natury istoty okazują się imitacją, sporządzoną, co gorsza, z najpodlejszego tworzywa. Mało, że truchła, to jeszcze fałszywe! „Były to ogromne wiechcie piór, wypchane byle jak starym ścierwem. U wielu nie można było wyróżnić głowy, gdyż palkowata ta część ciała nie nosiła żadnych znamion duszy. Niektóre pokryte były kudłatą, zlepioną sierścią, jak żubry, i śmierdziały wstrętnie. Inne przypominały garbate, łyse, zdechłe wielbłądy. Inne wreszcie były najwidoczniej z pewnego rodzaju papieru, puste w środku, a świetnie kolorowe na zewnątrz. Niektóre okazywały się z bliska niczym innym, jak wielkimi pawimi ogonami, kolorowymi wachlarzami, w które niepojętym sposobem tchnięto jakiś pozór życia”. Enigmatyczny zwrot „niepojętym sposobem” i forma bezosobowa słowa „tchnięto” skrywają cały sekret tej okropnej przygody. Jaki to sposób i kto się dopuścił tak niegodnego tchnięcia? Lub – by użyć formuły Rolanda Barthesa – kto „popęnił świadomą iluzję”?

Wracając rano ze „spustoszonego sklepu” w codzienność domowej kuchni, ojciec mógłby mieć zatem powód do gorzkiej refleksji nad deklarowanym w *Traktacie o manekinach* umiłowaniem „taniości, lichoty, tandetności materiału” i predylekcją „do pstrej bibułki, do *papier-mâché*, do lakowej farby, do kłaków i trocin”. Efekty stosowania niepełnowartościowych surowców wróciły doń niespodzianie w nader niemiłej formie magicznego rykoszetu. Dla nazwania owej formy biograf znajduje niesłychaną parę słów, ujmujących wiadome artefakty w kleszcze paradoksu: „fantastyczna padlina”.

falszywe
truchła

„świadoma
iluzja” Schulza

Wyobraźnia

Rekonstrukcję przyczyn tej kłęski rozpocząć trzeba od nakreślenia miejsca akcji. „Wskazywane przez grupy wędrowców z oddali” tandetne nie-do-pactwo wyłania się zza horyzontu. Ale widnokrąg zakreśla tu wizjo-

nersko rozrosły przestwór ojcowskiego sklepu: „fantastyczny Kanaan”, w akcie „sukiennej kosmogonii” kształtowany przez ojca „uderzeniami natchnienia”. Wyżynny krajobraz przemienionego magazynu zyskuje nadrzeczywistą rozległość lotniczych pejzaży Joachima Patinira czy Pietera Breugla Starszego; „światło lampy stwarza sztuczny dzień w owej krainie – dzień dziwny, dzień bez świtu i wieczoru”. Podobnej, zauważyć wypada, metamorfozie ulega zamknięta przestrzeń sklepu – ma się rozumieć, bławatnego – w *Ulicy Krokodyli*, gdzie wzrok gubi się pod sufitem, „który może być niebem – lichym, bezbarwnym, odrapanym niebem tej dzielnicy”. Pod takim niebem dzieć się mogą wyłącznie sprawy podejrzane. Z jakiej jednak przyczyny solenne niebo nawiedzonego plagą popytu sklepu ojca kala nalot nietotów?

W obydwu wypadkach wewnątrz, poszerzane i kreowane siłą emocji i tęsknot dysponenta, ma jednak poza sobą zewnętrżność: dwuznaczne splendory ulicy Krokodyli czy pogrążony w ciemności obszar miejski. Ptaki przybywają z tej strefy zewnętrznej, bezwymiarowej pozaprzestrzeni mroku. Widać potrafią przeniknąć z rejonów naśladowczych w imaginacyjny. A więc odszukać miejsce, gdzie fikcja i wyodrębniona z niej fikcja w fikcji niewidzialnie się łączą. Równie zaskakujące byłoby, gdyby z obrębu opowieści wyroiły się nagle w świecie schylonego nad książką czytelnika.

fikcja w fikcji

Bańka fantasmagorii, w jaką przekształciło się wewnątrz sklepu, nie jest więc całkiem szczelna. Dołem szturmują ją ciżba klientów, górą – złowieszcze ptactwo. Fatalne starcie obu żywiołów zapowiada już scena sprzed zapadnięcia zmierzchu – opis niepokojących zabaw dzieci: „Przykładały małe pęcherzyki do ust, ażeby wydmuchać je i naindyczyć się nagle jaskrawo w wielkie, gulgocące, rozpluskane narośle, albo wykogucić się w głupią kogucią maskę, czerwoną i piejącą, w kolorowe jesienne maskary, fantastyczne i absurdalne. Zdawało się, że tak nadęte i piejące wzniosą się w powietrze długimi kolorowymi łańcuchami i, jak jesienne klucze ptaków, przeciągać będą nad miastem – fantastyczne flotylle z bibułki i pogody jesiennej”. Jak górzysto-jeziorny pejzaż wkrótce przenikać się będzie z nie do końca zatartym wnętrzem sklepu⁸, tak w hektycznych igraszkach dziecięcych rój ptaków przenika się z „głupim i bezmyślnym plemieniem wesółków” wprawnych w użyciu procy.

8 Por. klasyczną obserwację: „Jak w filmowej przebitce kształty przeświecają z za siebie, pierwszy plan wciąż się zlewa z drugim. Co więcej, nie wiadomo, który jest tu właściwie pierwszy, a który – drugi, co jest rzeczywistością, a co – porównaniem, co – widome, a co – domyślne...” (A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, [w:] B. Schulz, *Proza*, przedm. A. Sandauer, oprac. listów J. Ficowski, Kraków 1964, s. 37).

Innym sygnałem nadciągającej ptasiej inwazji jest scena, w której ojciec podpatrzony został podczas samotnej pracy w kantorku za sklepem: „Tam siedział ojciec, jak w ptaszarni, na wysokim stołku, a gołębniki registratur szeleściły plikami papierów i wszystkie gniazda i dziupła pełne były świergotu cyfr”. Na wzór opowieści *Ptaki* ojciec zdradza znów inklinację do „górných regionów pokoju”, a z nieustannego przekładania papierzysk, wirujących w powietrzu hieroglifów *é* i *Comp.* tudzież ujętych w winietach z lotu ptaka gmachów tkalni wykluwa się potencjalna ptasiość.

Zacisze to, pełne niesłyszalnego świergotu, jest, mówiąc przenośnie, jajem, z którego na cały sklep wylęgnie się bezbrzeżny przestwór intencjonalnego Kanaanu. To przestrzeń i akcja w załączku, skupiająca myśl nieświadomą w stadium narastania: wylęgarnia fantazji, wyobraźnia. „Pusta egzystencja tego pokoju” pokrewna jest szafom, w których kryje się Ojciec, nim ogarnie go furia kreacji, samotnym izbom, gdzie buja nieposkromiona i efemeryczna wegetacja tapet, strychem, na których dokonuje się samoródtwo wichrów. Myśl myśli się bowiem i bez myślącego podmiotu, a „nalot fantastyczny” zwykł wykwiatać na ścianach niczym pleśń, nie wiedzieć kiedy; rzecz jasna, wpływ owych cieplarni z fenomenalną siłą narzuca się lokatorom.

Jądrzem krystalizacji wszystkich przywołań fałszywej awifauny jest szelest, faktura i migot papieru lub bibułki, jednej z preferowanych materii *Traktatu o manekinach*. Ptaki bibułkowe, na wół latawce, na wół jarmarczne ozdoby, należą do imitacji ze szczególnie nieprawdziwego zdarzenia, zwłaszcza w drastycznym kontraście z artefaktami, na których anatomie składa się „bezforemna kupa pierza”, skudłona sierść czy ścierwo. Warto mieć jednak w pamięci karierę bibułki w antymime-tycznej prozie początków ubiegłego wieku. Wysoce prawdopodobna lektura Schulza w okresie wiedeńskim, Kafkowski *Opis walki*⁹, opiera się na zabiegu nieskrępowanego tworzenia przez narratora dookolnego świata ściśle w duchu metody ojca: „Dość daleko od drogi i po przeciwnej jej stronie na mój rozkaz zaczął się wznosić masyw wysokiej góry, oddzielonej chyba jeszcze ode mnie rzeką, a płaski szczyt zarośnięty krzewami graniczył z niebem. Mogłem zobaczyć nawet mniejsze rozwidlenia najwyższych gałęzi i ich kołysanie się w powietrzu. Widok ten, jakkolwiek pospolity, tak mnie radował, że [...] zapomniałem zupełnie rozkazać wzejść księżycowi, który już czekał za górą”¹⁰. Wzorcowo oni-

myśl myśli się
bez myślącego
podmiotu

kariera bibułki
w antymime-
tycznej prozie

9 Pierwsza proza Kafki, rozpoczęta w roku 1904, umieszczona w zbiorze *Betrachtung* (1913).

10 F. Kafka, *Opis walki*, przeł. A. Kowalkowski, [w:] idem, *Nowele i miniatury*, przeł. A. Kowalkowski i R. Karst, Gdynia 1991, s. 25–26.

ryczna fabuła wiedzie do odkrycia, iż jeden z protagonistów „jest cały od stóp do głowy wycięty z papierowej bibułki, [...] a kiedy się porusza, słyhać, jak szeleści”¹¹; niebawem zaś wszyscy wokół, stworzeni z żółtej bibułki, powiewać będą przy byle przeciągu. Trudno się dziwić, że pewną szczególnie zaawansowaną w zsychnaniu się postać Schulzowską wiatr porwie „w żółte, niezbadane, jesienne przestworza”. Wyobraźnię w *Opisie walki* stanowi praski salon ze stojącym przed narratorem trzecim kieliszkiem benedyktyнки. Więcej nie było mu trzeba.

Genus avium

Biografie magów z reguły pomijają milczeniem detale magicznych technik. Spowija je pełna respektu lub zażenowania tajemnica. Nie inaczej traktuje Józef wyczyny magiczne ojca: nigdy dość przypominać, iż jego relacje pełne są luk, przekręceń i prób autocenzury. Co najwyżej nadmienia, że był zbyt mały, by wszystko, co widział, pojąć. Tak czy owak, ufać mu nie należy¹². Czytać go trzeba pod włos, dociekając intencji, skrytych wyznań i mimowolnych sprzeczności.

Szczególnym przykładem procederu przemilczeń jest *Traktat o manekinach*. Fragment pierwszy urywa się na wielokropku, w pozostałych widnieją punktowane serią myślników opustki. Dobrze i to: wiadomo przynajmniej, gdzie wywody bądź poczynania ojca przekraczają synowski próg drażliwości. Także w *Nocy Wielkiego Sezonu*, gdy wyłania się sprawa ptaków, zdarzenia poznajemy tylko z jego słów, w których relacja niepostrzeżenie miesza się z interpretacją. Czy na przykład należy bez zastrzeżeń zaufać takim fragmentom, jak: „Mój ojciec podniósł się na bantach, obłany nagłym blaskiem, wyciągnął ręce, przyzywając ptaki starym zaklęciem. Poznał je, pełen wzruszenia. Było to dalekie, zapomniane potomstwo tej ptasiej generacji, którą ongi Adela rozpuściła na wszystkie strony nieba”, lub: „Jakże wzruszył ojca ten powrót niespodziany, jakże zdumiewał się nad instynktem ptasim, nad tym przywiązaniem do Mistrza”? Biograf za fakt podaje – lub, mówiąc ostrożniej, uznaje – własne niepotwierdzone mniemania. Wzruszenie bądź poruszenie ojca jest faktem, jego charakter jednakże zakrawa na kukułcze jajo syna.

Jeśli podać w wątpliwość te sporne fragmenty, ukazuje się obraz o innej wymowie, do którego klucz podsuwa *Traktat o manekinach*, ściślej zaś – rozdział wstępny, *Manekiny*. Jak wiadomo, także tam mowa o pta-

czytanie pod włos

11 Ibidem, s. 41.

12 Pisałem o tym w szkicu *Heretyk i panny* (por. przypis 2).

kach. Ojciec mianowicie, zaskoczywszy z lampą naftową w dłoni szwaczki Paulinę i Poldę w milczącym towarzystwie damskiego manekina krawieckiego, klasyfikuje je z miejsca jako „*Genus avium... jeśli się nie mylę, scansores albo psittaci... w najwyższym stopniu godne uwagi*”¹³. Istotnie, dziewczęta mają w paplaniu, nagłych ruchach i jaskrawych przyodziewkach niejaki podobieństwo do papug. Mówi się wszak „papuzie kolory”. Do tego szwaczki otacza „kupa odpadków, różnokolorowych strzępów i szmatek, jak wyplute łuski i plewy dookoła dwóch wybrednych i marnotrawnych papug”. W tym momencie, jak wszystko wskazuje, w umyśle ojca rodzi się plan działania, mający na celu zadziwienie miasteczka publiczną prezentacją nie nazbyt mądrych panien przekształconych magicznie w emanujące seksapilem boginie, w istocie zaś manekiny. Stąd ojciec nie tyle uwodzi na swój sposób szwaczki – choć tak to się przedstawia Adeli – ile poddaje je zabiegom redukcji do „drugiej generacji stworzenia”. Komentarzem do metamorfozy jest zaś *Traktat o manekinach*. Tak opisałem to w szkicu *Heretyk i panny*.

uwodzenie
i redukcja

Jako cel pierwszoplanowy rysuje się jednak oczywiście pogńębienie Adeli za niedawne wygnanie ptaków. Dzięki relacji Józefa, w tym punkcie niepodważalnej, widzimy przez chwilę to, co widział ojciec w zmienionej na pracownię krawiecką jadalni. „Dziewczęta deptały nieuważnie po barwnych obrzynkach, brodząc nieświadomie niby w śmietniku możliwego jakiegoś karnawału, w rupieciarni jakiejś wielkiej, nieureczywistnionej maskarady. Otrzepywały się ze szmatek z nerwowym śmiechem, łaskotały oczyma zwierciadła. Ich dusze, szybkie czarodziejstwo ich rąk było nie w nudnych sukniach, które zostawały na stole, ale w tych setkach odstrzygnięć, w tych wiórach lekkomyślnych i płochych, którymi mogły zasypać całe miasto, jak kolorową, fantastyczną śnieżycą. Nagle było im gorąco i otwierały okno...”

Cóż łatwiejszego, niż skłonić panny do fabrykacji z tych skrawków, obrzynków i szmatek fantastycznego ptactwa? I to się właśnie dzieje. Ojca opanowuje idea stworzenia rękoma „zamagnetyzowanych” (jak tekst powiada) szwaczek drugiej generacji ptaków, tym razem sztucznych. Gotowe okazy, wśród których nie ma dwu podobnych, wylatują przez okno. Zasypują całe miasto kolorową śnieżycą i fruną w dal. Zapomniane suknie pozostają na stole. Rozwija się pospieszna maskarada, bal łachmaniarski odpadków, dłońmi dyletantek prowizorycznie zmienianych w byle jakie stworzenia. Nic nie szkodzi, że jest to ptactwo liche, oszukańcze, słabowite, nietrwale, słowem – *generatio aequivoca* co się zowie. „Taniec zniszczenia” Adeli został pomszczony. Nic dziwne-

bal
łachmaniarski
odpadków

13 Poprawiam błąd pierwodruku, za sprawą którego we wszystkich edycjach figuruje „pistacci”.

go, że ta ostatnia, zaskoczywszy z nagłą ową idyllę „z pudru, kolorowej bibułki i atropiny”, interweniuje, dając ojcu szcztka w nos. „Znalazła się na wysokości sytuacji” – konkluduje słusznie biograf. Było bowiem po wszystkim.

Choć o tym zdarzeniu Józef nie wspomniął ani słowem, to pozostawił przesłanki pozwalające stwierdzić, że powrót wielkich ptaków dotyczył tej właśnie, nie zaś pierwotnej hodowli. „Wracało teraz, zwyrodniałe i wybujałe, to sztuczne potomstwo, to zdegenerowane plemię ptasie, zmarniałe wewnętrznie” – czytamy. Generacja pierwotna nie była wszakże sztuczna – wylęgła się przecież z autentycznych jaj, „z wielkim nakładem trudu i pieniędzy” sprowadzonych od Hagenbecka. Dalej zaś mówi biograf: „Wystrzelone głupio wzrostem, wyogromnione nieдорzecznie, było wewnątrz puste i bez życia”. Jasne, że było bez życia, bo nigdy naprawdę nie żyło! A przy tym aż dwukrotnie podkreśla się tu przesadne, nadmierne rozmiary okazów. Ptactwo zrodzone na strychu było, jak pamiętamy, ogromne samo przez się, bo takie właśnie gatunki fascynowały ojca. Tekst opowieści *Ptaki* nie pozostawia w tym względzie żadnych wątpliwości. Ptaki późniejsze przeciwnie: ze zrozumiałych względów musiały mieć skromne rozmiary i z czasem dopiero urosły, prując się przy tym w szwach niczym wypchany nadmiarem włosia krawiecki manekin.

Praca w hipnozie ma swoje słabe strony, które i tym razem objawiły się w całej pełni. Na wzór nieodżałowanych ptaków, które i tak były dość monstrialne, ojciec rękoma szwaczek zmajstrował istne potwory. Potwory zaś zawsze wracają, więc i one wróciły w Noc Wielkiego Sezonu. Albowiem w Wielkim Sezonie, który czasem występuje w trzynastych, fałszywych miesiącach, wszystko, co ma się zdarzyć, zdarza się w wielkiej skali, wszystko, co zapomniane, powraca jako kataklizm, i wszystko, co jest marzeniem, pojawia się jako koszmar. W Noc Wielkiego Sezonu z anarchicznej przestrzeni między pokusą a odrazą przybywają potwory. I „pytają na koniec, dlaczego w ogóle je stworzyliśmy”¹⁴. W przypadku ojca odpowiedź zdaje się przeraźliwsza od pytania. I jak zwykle w obliczu potworności kryć musi przestrozę: bo każdy, kto stwarza, stwarza na własne podobieństwo.

odpowiedź
przeraźliwsza
od pytania

14 J. J. Cohen, *Kultura potwor(n)a: siedem tez*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, „Kultura Popularna” 2012, nr 1, s. 194, numer monograficzny poświęcony monstrialności.

Marcin Całbecki: Schulz dadaistą? Parodystyczna krytyka kultury europejskiej w opowiadaniu Brunona Schulza *Dodo*¹

1. Schulz jako krytyk tradycji europejskiej opartej na porządku patriarchalnym

Opowiadanie *Dodo* to z pozoru realistyczny obrazek, który skupia uwagę czytelnika na dwóch odmieńcach, galernikach wrażliwości, nieprzedstawionych jednak przez Schulza po to, by apelować o zrozumienie położenia osób wykluczonych. Bez wątplenia są oni prefiguracją innego. W tym sensie pisarstwo autora *Sklepów cynamonowych* realizuje podstawowy postulat antropologii, jednak owa inność wydaje się w tekście opowiadania na swój sposób bardzo znajoma. Otóż chcąc w pełni pojąć cele przyświecające Schulzowi w obrazowaniu dwóch odmieńców, należy przyjrzeć się językowi, w jakim opowiada on o swoistej inności tej dwójki postaci. Nie ulega bowiem wątpliwości, że właśnie to medium odgrywa główną rolę w porządku odbioru Schulzowskiego dzieła sztuki, które za Włodzimierzem Boleckim nazwane zostało „poetyckim modelem prozy”. „Poetyckość w tym sensie oznacza, że język sam jest przedmiotem przedstawionym: zwraca uwagę na swoją autonomię, a nie tylko na treść, jaką komunikuje. Inaczej mówiąc, poetyckość w tym znaczeniu to zawsze sposób nadorganizacji komunikatu językowego w stosunku do jego zobowiązań pozajęzykowych, i to taki, «w którym słowo jest odczuwane jako słowo, a nie tylko jako reprezentant nazwanego przedmiotu»².

Pamiętając zatem, że słowo w prozie Schulza „zwraca uwagę na swoją autonomię”, warto się pokusić o interpretację opisu tytułowego bohatera i – co ważne – należałoby zwrócić uwagę nie tyle na treść opisu, ile na język, za pomocą którego autor prezentuje człowieka z upośledzeniem. Nie trzeba przypominać, że medium języka jest dla prozy Schulza kluczowe. Także tym razem w języku dokonuje się swoista transpozycja

język
obrazowania
odmieńców

1 Tekst został przedstawiony na konferencji „Schulz. Między mitem a filozofią”, zorganizowanej przez Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 25–27 czerwca 2012 roku.

2 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 7.

upóźnienia umysłowego w dziedzinę wręcz zaskakującą, co niewątpliwie rzuca szczególne światło na dyskurs historyczno-kulturowy, w którym Schulz zajmuje stanowisko zgoła rewolucyjne, bez wątpienia burzycielskie. Każe mi to przypuszczać, że autor ten zabrał także głos w głośnym sporze z początku wieku dotyczącym wartości całej dotychczasowej tradycji kulturowej, formułując przy tym stanowisko krańcowe.

W sposobie przedstawienia Doda należałoby zwrócić uwagę na szczególnie styl, zespół związków frazeologicznych czy leksemów, którymi posługuje się narrator, omawiając przypadłość tytułowego bohatera. Są one dobrane z dużą dozą staranności i przynależą do dość jednorodnego pola semantycznego. Oto kilka przykładów:

„Niekiedy udawało mu się utrzymać rozmowę jeszcze parę pytań dalej, poza ten zakres, a to dzięki zasobowi wyrazistych min i gestów, którymi rozporządzał, a które wskutek swej wieloznaczności oddawały mu uniwersalne usługi, wypełniając luki artykułowanej mowy i podtrzymując swą żywą mimiczną ekspresją sugestię rozumnego rezonansu”³.

„Dodo przebył raz dawno, w dzieciństwie jeszcze, jakąś ciężką chorobę mózgu [...] – okazało się, że był już niejako wycofany z obiegu, nie należał do wspólnoty ludzi rozumnych” (s. 261).

Początkowe opisy bohatera cechuje stylistyka podkreślająca problem filozoficznego ugruntowania statusu człowieka na podstawie jego umiejętności racjonalnego ujmowania świata w ramach uniwersalnych idei, które jako rozumne i komunikowalne współtworzą dyskurs ustanowiony jako ogólnie obowiązujący, poczynszy od Kartezjuszowej *Rozprawy o metodzie*. Takie określenia, jak „uniwersalne usługi”, „rozumny rezonans”, „wspólnota ludzi rozumnych” współtworzą wspomniany dyskurs, w którym horyzontem myślenia o człowieku jest racjonalizm i zdolność filozoficznego zdystansowania się od świata impresji i emocji. Ideałem antropologicznym konstytuującym się w takim ujęciu językowym świata jest filozof, który siłą własnego intelektu odgradza się od różnych przeciwności losu, ufny w tę właśnie siłę. W dalszej części opisu Doda możemy się przekonać, że postacią, która ucieleśnia taki ideał filozofa, jest sama postać tytułowa. Oczywiście nietrudno się domyślić wprowadzenia do opowiadania żywiołu ironii, jednak kreacja losów bohatera, będąca realizacją klasycznych modeli biografii filozofów, wziętych niczym z Diogenesa Laertiosa, jest zastanawiająca. Powody tej stylizacji spróbuję wykoncypować później. Teraz może kilka przykładów, które wskazują, że życie Doda przedstawiono, niemal parafrazując biografie najslawniejszych filozofów.

3 B. Schulz, *Dodo*, [w:] idem, *Proza*, oprac. A. Sandauer, Kraków 1973. Wszystkie przytoczone w tym tekście cytaty z *Doda* pochodzą z tego wydania.

Dodo jest przedstawiony w opowiadaniu zgodnie ze wzorem biografii stoickiego filozofa. Jego postawa ewidentnie współgra z modelem biografii ucznia szkoły stoickiej. Oto tytułowy bohater wobec zachodzących okoliczności życiowych reprezentuje postawę typową dla stoickiej apatii: „Podczas gdy życie rówieśników rozczłonkowane było na fazy, okresy artykułowane przez zdarzenia graniczne, podniosłe i symboliczne momenty: imieniny, egzaminy, zaręczyny, awanse – jego życie upływało w nieodróżnionym monotonii, nie mąconej niczym przyjemnym ani przykrym, a także przyszłość ukazywała się jako całkiem równy i jednostajny gościniec bez zdarzeń i niespodzianek” (s. 261). Intrygująca jest owa Schulzowska konwencja stylistyczna, która konsekwentnie kreuje upośledzonego umysłowo bohatera na reprezentanta szkoły filozoficznej, czyniąc z niego myśliciela, tak jakby w jego biografii ucieleśniał się ideał postawy filozoficznej rzutującej na model biografii typowej dla adeptów Stoa. Jego postawa życiowa urzeczywistnia ideał tej szkoły: „Myliłby się, kto by sądził, że Dodo sprzeciwiał się wewnętrznie temu stanowi rzeczy. Przyjmował go z prostotą jako właściwą sobie formę życia, bez zdziwienia, z rzeczą zgodą, z poważnym optymizmem i urządził się, aranżował szczegóły w granicach tej bezzdarzeniowej monotonii” (s. 261). Nie ulega wątpliwości, że ten apatyczny (w antycznym rozumieniu tego słowa) model życia jest w oczach narratora realizacją ideału stoickiego, bohater zaś jest kreowany poprzez wybór konkretnej stylizacji językowej służącej do nadania mu rysów wzorcowego filozofa, a konwencja wykorzystana przez Schulza ma w odniesieniu do postaci tytułowej opowiadania nie tylko ironiczny wydźwięk. W jeszcze większym bowiem stopniu przewartościowuje wiedzę czytelnika na temat wielkiej szkoły filozoficznej starożytności, która w oczach Schulza urzeczywistnia się w biografii osób upośledzonych umysłowo. Warto to podkreślić – ironia, którą nietrudno rozpoznać w tym opisie, wymierzona jest zarówno w upośledzonego Doda, jak i w zbiorowe wyobrażenie na temat jednego z najważniejszych osiągnięć antycznej filozofii, gdyż stoik w konwencji zaproponowanej przez autora to człowiek ograniczony umysłowo. Na tym jednak nie kończy się ironiczne potraktowanie osiągnięć starożytnej myśli filozoficznej w opowiadaniu autora *Sklepów cynamonowych*. Oto wzorzec biografii sokratejskiej, *modus vivendi* największego filozofa antyku, realizuje się w całej pełni w życiu tego chorego młodzieńca. Życie poza porządkiem społecznym, swoistą wolność człowieka myślącego, który nie jest poddany żadnej presji społecznej, reprezentuje w zupełności biografia Doda: „Codziennie przed południem wychodził na spacer na miasto i siedł zawsze tą samą turą wzdłuż trzech ulic, które przemierzał do końca, i potem tą samą drogą powracał. Ubrany w wytorny, choć znoszony garnitur brata, z rękoma, którymi

Dodo jako
stoicki filozof

wzorzec
biografii
sokratejskiej

oplatał swą laskę, założonymi na plecach – poruszał się z dystynkcją i bez pośpiechu. Wyglądał na podróżującego dla przyjemności pana, zwiedzającego miasto. Ten brak pośpiechu, jakiegoś kierunku lub celu, który by się w jego ruchach wyrażał, przybierał niekiedy kompromitujące formy, gdyż Dodo okazywał skłonność do zagapiania się: przed drzwiami sklepów, przed warsztatami, w których stukano i majstrowano, a nawet przed grupą ludzi rozmawiających” (s. 261–262).

Dodo prowadzi swe życie wolnomyśliciela poza porządkiem społecznym i jego codzienne rytuały nie różnią się niczym od tych, które zwykł praktykować wzorcowy filozof Zachodu – Sokrates. Okazuje się zatem, że jego przyzwyczajenia całkowicie się pokrywają z praktykami modelowego filozofa. Biografia Doda spełnia ten antyczny wzorec w wielu szczegółach, takich jak posiadanie grupy młodocianych adeptów, którzy zwykli naśladować swojego mistrza. Według konwencji przyjętej przez Schulza Dodo jest wcieleniem Sokratesa, czy też szerzej: jego biografia realizuje model antycznego filozofa i bohater ten zostaje nawet obdarzony mianem filozofa perypatetycznego, zatem jego praktyki są odbiciem tych, które stosował Stagiryta w swym Likejonie:

„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, nie w znaczeniu koleżeństwa 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.

Gdy szedł tak, górując głową nad tą wesołą i trzpiotowatą gromadką, wyglądał jak filozof perypatetyczny w otoczeniu swoich uczniów, a w twarzy jego spod maski powagi i smutku wyłaniał się frywolny uśmiech, walcząc z tragiczną dominantą tej fizjonomii” (s. 262).

Widzimy więc, że sposób przedstawienia postaci Doda, konwencja stylistyczna, w ramach której został on opisany, każą widzieć w nim realizację biografii filozofa. Jego losy są kontaminacją kilku konwencji obrazowania postaw typowych dla życia antycznych filozofów. Nie ulega wątpliwości, że przedmiotem ironicznej drwiny jest w tym ujęciu nie tyle upośledzony chłopak, ile cała tradycja filozofii starożytnej. Schulz zestawia ją i porównuje z losem Doda, aby podważyć powagę i patos, które towarzyszą przedstawieniu wielkich myślicieli starożytności. Ten sam model biografii realizuje wszak upośledzony Dodo z prowincjonalnego miasteczka. Tę olbrzymią gałąź drzewa tradycji śródziemnomorskiej wykpiono zatem dość umiejętnie, skoro Dodo to właściwie „filozof perypatetyczny”, typowy stoik, który jednocześnie żyje

wcielenie
Sokratesa

drwina
z filozofii
starożytnej

jak Sokrates i prowadzi rozmowy niczym Arystoteles w Likejonie. Trudno zatem wyobrazić sobie bardziej radykalną formułę zakwestionowania dorobku antycznej myśli filozoficznej, czy raczej zachodniej filozofii w ogóle. Jednak ironia Schulza nie ogranicza się wyłącznie do drwiny z tej podwaliny zachodniej kultury, gdyż równie dotkliwie potraktował autor drugi filar tradycji Zachodu – spuściznę judeochrześcijańską. Aby się o tym przekonać, należałoby się z kolei przyjrzeć konwencji przedstawienia drugiej męskiej postaci opowiadania. Można by wtedy dojść do wniosku, że także w wypadku wuja Hieronima jego opis służy raczej ironicznej grze z potężnym odłamem europejskiej tradycji. Opis ten pokazuje, jak tym razem święty mąż wzięty z tradycji biblijnej, a nie nobliwy filozof antyczny, wciela się w postać chorą psychicznie.

drugi filar
tradycji
Zachodu

Wyjątkowo osobliwe jest to, jak dogłębnie zmienia się język opisu w opowiadaniu, gdy narracja koncentruje się na opisie choroby wuja Hieronima. Właściwie można by mówić o osobnym tekście, autonomicznej całości, gdyż we wspomnianym fragmencie dochodzi do gruntownej metamorfozy stylu narracji. W tekście nie dominują już odwołania do terminologii filozoficznej, pojęcia bliskie racjonalnemu dyskursowi, lecz konsekwentnie zaczyna dochodzić do głosu styl biblijny. Całość jest w zasadzie parafrazą tekstu zaczerpniętego z wielkiej księgi judaizmu i chrześcijaństwa.

dochodzi do
głosu styl
biblijny

Na poziomie faktografii należałoby odnotować, że opis wuja Hieronima przedstawia ojca Doda i męża Retycji, który wiodąc przeciętny, mieszczański żywot, pewnego dnia z niewiadomych przyczyn zachorował i pogrążył się w chorobie psychicznej. Jednak Schulz nie przedstawia tego w dramatycznej konwencji realistycznej tragedii rodzinnej, gdyż choroba wuja służyć ma zupełnie innym celom. Los Hieronima został nakreślony z wykorzystaniem odmiennej stylistyki, a jego życie przedstawiono zgodnie z wytycznymi klasycznej hagiografii, gdyż krewny wpisał się w poczet świętych mężów, którzy spotkali na swej drodze metafizyczną siłę, nakazującą im zmienić gruntownie swoje życie i rozpocząć zupełnie nową egzystencję w duchu posłannictwa, jakie spływa na człowieka w związku z odkryciem świętości. Choć Schulz konsekwentnie podkreśla, że wuj Hieronim po prostu zachorował na schizofrenię, to w narracji korzysta z takiej dystrybucji terminologicznej, że bohater ten jawi się czytelnikowi jako święty mąż przejęty metafizycznym posłannictwem. Oczywiście wiąże się to z samą dwuznacznością nawrócenia, które często badano pod kątem jego związku ze stanem psychozy. Wuj Hieronim jest po prostu chory, nikt nie ma co do tego wątpliwości, jednak konwencja, w jakiej go przedstawiono, każe w nim widzieć autorytet religijny zgodnie z rozpoznaniem Joachima Wacha: „Wielkim problemem profetyzmu Starego Testamentu jest odróżnienie

prorocy
prawdziwi
i fałszywi

proroków «prawdziwych» od «fałszywych». Jedni i drudzy postępują podobnie, inaczej niż ludzie zwykli i są dzięki temu otaczani czcią [awe], która czasem jest respektem dla bóstwa przez nich przemawiającego, czasem zaś mieszaniną współczucia i pogardy dla człowieka opętanego przez demona⁴. Zobaczmy zatem, w jakiej konwencji przedstawiono chorobę wuja Hieronima, jaka stylistyka stała się dominującym sposobem narracji: „Wuj Hieronim nie wychodził już od wielu lat z pokoju. Od czasu, gdy Opatrzność łagodnie wyjęła z jego ręki ster tej skołatanej i ugrzęzłej na mieliźnie nawy życiowej – prowadził żywot emeryta na wąskim skrawku, między sienią a ciemnym alkierzem, który mu został przydzielony” (s. 263).

ten święty
mąż jest po
prostu
obłąkany

Jest rzeczą wielce charakterystyczną, że język opisu tym razem odwołuje się do takiej kategorii, jak pisana wielką literą „Opatrzność”, a w tekście mówi się o „nawie życiowej” – tak więc styl opisu konsekwentnie korzysta z nomenklatury biblijnej. Jednak czytelnik nie może mieć wątpliwości, że ten święty mąż jest po prostu obłąkany – „żywot emeryta” podkreśla tę nadrzędną świadomość laickiej wiedzy medycznej nad uniesieniem metafizycznym. Mimo to bohater chory psychicznie został przedstawiony w słowach zaczerpniętych wyłącznie z nomenklatury religijnej. Jest to „prorok”, którego choroba przypominać ma typowe dla świętych nawrócenie: „Zanim wuj Hieronim dostał absolicję ze zbyt zawiłych komplikacyj życia i otrzymał pozwolenie wycofania się w swe samotne refugium w alkierzu – był on człowiekiem zupełnie innego pokroju” (s. 265). Dalej ten odmieniony model egzystencji został przedstawiony także z wykorzystaniem hagiograficznej terminologii: „W kilka dni potem rozeszła się wieść w rodzinie, że wuj Hieronim abdykował ze wszystkich swoich zawiłych, wątpliwych i ryzykownych interesów, które mu ponad głowę wyrosły, abdykował na całej linii i definitywnie i rozpoczął nowy żywot, żywot objęty surową i ścisłą, acz niezrozumiałą dla nas regułą” (s. 265).

Bardzo konsekwentnie Schulz dobiera terminy, które zaczerpnięte zostały z hagiograficznych opowieści – jest „żywot” kojarzący się wprost z „żywotami świętych”. Do tego ów żywot objęty jest „surową i ścisłą” regułą, co przypominać ma o analogii losu Hieronima i życia w zakonie. Nie ulega jednak wątpliwości, że nazwanie owego żywota „regułą niezrozumiałą” sugeruje, iż ten model egzystencji jest przez Schulza jednoznacznie klasyfikowany jako rodzaj choroby psychicznej. I w tej właśnie konwencji – parodii życia świętego – przedstawiono egzystencję obłąkanego wuja, przy czym nietrudno jest zauważyć, że jego los jest trawe-

4 J. Wach, *Typy autorytetów religijnych*, przeł. Z. Poniatowski, B. Wolniewicz, [w:] *Galernicy wrażliwości. Transgresje*, t. I, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1981, s. 94.



Dodo, ciotka Retycja i wuj Hieronim III

ok. 1932, szkic oł., 13,5 × 19,5

Muzeum Literatury w Warszawie

Harmonię i porządek świata gwarantują w tej prozie kobiety, a w samym opowiadaniu jest nią ciotka Retycja, która „stanowiła granicę dwóch światów, istmus między dwoma morzami obłędu”.

stacją losów jednego z Doktorów Kościoła – świętego Hieronima ze Strydonu. Schulz wykorzystał z tej hagiografii dwa wątki. Pierwszy z nich to fakt, że tłumacz Pisma Świętego i autor Wulgaty był eremita. W tej właśnie konwencji – pustelnika – przedstawiono żywot wuja. Jednak najważniejsze odniesienie ma związek z legendą opisującą świętego Hieronima jako poskromiciela lwa, który wdzięczny za oswobodzenie z uciążliwego ciernia w łapie, towarzyszył odtąd stale Doktorowi Kościoła w jego samotnej pracy:

„W ciemnym alkierzu, w tym ciasnym 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, nocne legowisko wujostwa, a całą tylną ścianę osłaniał wielki gobelin, mający niewyraźnym kształtem w ciemnej głębi. Gdy oczy przyzwyczaiły się do ciemności, wyłaniał się spomiędzy bambusów i palm ogromny lew, potężny i ponury jak prorok i majestatyczny jak patriarcha. [...]

To znowu wuj Hieronim wyrastał ponad niego proroczą tyradą, a twarz jego modelowała się groźnie od wielkich słów, którymi wzbierał, podczas gdy broda falowała w natchnieniu. Wtedy lew zwęzał boleśnie ślepią i odwracał z wolną głowę, kuląc się pod potęgą słowa bożego” (s. 265).

Nie ulega wątpliwości, że inspiracja do ukazania w sposób paradoksalny i prześmiewczy chorego psychicznie bohatera na wzór hagiograficznej legendy wynikała ze studiów Schulza nad malarstwem europejskim, gdzie święty Hieronim przedstawiany był wielokrotnie, a konwencja, z której autor *Sklepow cynamonowych* skorzystał, pokrywa się z wzorcem znanym w sztuce od XV wieku: „Wizerunki Hieronima jako pokutującego eremity, przedstawiające go w postaci starca ascetycznego, obnażonego do pasa, w przepasce na biodrach lub długiej pokutnej sukni – zawsze z towarzyszącym mu lwem – rozpowszechniły się w sztuce od XV wieku zwłaszcza w malarstwie włoskim”⁵. Trudno byłoby wskazać konkretne przedstawienie, które zainspirowało Schulza do stworzenia wizerunku w prześmiewczej konwencji obłąkanego wuja jako świętego Hieronima; oczywiście najslynniejszym wyobrażeniem świętego w towarzystwie lwa jest miedzioryt Albrechta Dürera znajdujący się w Muzeum Miejskim w Lizbonie. Jednak znalezienie wzorca dla Schulzowskiego wyobrażenia nie jest moim celem. Najważniejsze jest rozpoznanie parodystycznej konwencji, w której narracja hagiograficzna – tak istotna dla jednej z podstawowych tradycji Zachodu w opisywaniu koryfeusza europejskiej kultury – posłużyła autorowi do opisu

wuj Hieronim
i lew

5 Hieronim Święty, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. J. Walkusz, t. VI, Lublin 1993, s. 854.

chorego psychicznie wuja. Zatem cały ten wątek kulturowy, zaczerpnięty z tradycji judeochrześcijańskiej, został w opowiadaniu wykorzystany, aby z jego pomocą opisać stadium obłądu.

2. Schulz dadaistą?

Tradycja greckiej filozofii oraz dziedzictwo judeochrześcijańskie w opowiadaniu Schulza *Dodo* ujawniają się poprzez werbalną organizację tekstu, pełną odwołań do obu filarów europejskiej kultury. Autor w swym tekście umieścił parodię żywota filozofa oraz narracji hagiograficznej. Ten pierwszy to w tekście osoba upośledzona umysłowo, święty zaś to po prostu chory psychicznie. Tym samym można przyjąć, że narracja autora stanowi gruntowną krytykę całej tradycji europejskiej poprzez wyszydzenie dwu podstawowych filarów kultury świata Zachodu. Nieprzypadkowo też mamy do czynienia z ironicznym ujęciem patriarchalnego wzorca, który leży u podstaw narracji *à la* Diogenes Laertios czy opowieści wzorowanej na tradycji biblijnej. W opowiadaniu Schulza mężczyźni to osoby całkowicie oderwane od rzeczywistości, ale zarazem mówi się o nich, jakoby byli jednocześnie koryfeuszami tradycji europejskiej. Oznacza to tym samym, że opowiadanie *Dodo* jest prześmiewczą i zarazem kompleksową krytyką kultury Europy opartej na patriarchalnych wzorcach biograficznych. Niczym w ujęciu autora *Doda* osoba chora psychicznie niczym się nie różni od chrześcijańskiego świętego, a filozof antyczny od upośledzonej umysłowo postaci tytułowej.

W pierwszej połowie XX wieku nie jest to postawa nowa. Wydaje się, że Schulz czerpie swą krytykę kultury z ruchów awangardowych początku wieku i jest tak samo konsekwentny w wyszydzeniu zastanego dziedzictwa. To bez wątplenia twórca awangardowy; tak przedstawia go Włodzimierz Bolecki, odnosząc się do jego koncepcji języka: „Autor *Sklepów cynamonowych* formuje bowiem swoje koncepcje nie obok ani przeciw teorii języka poetyckiego Awangardy [...], lecz jako kontynuację i modyfikację najważniejszych artystycznych dokonań poprzedniego dziesięciolecia”⁶. Jako awangardzistę wypada go zaklasyfikować także ze względu na reprezentowany przez niego światopogląd – krytyczny wobec zastanej tradycji kulturowej. Opisując dwa filary męskiej kultury europejskiej w kategoriach upośledzenia umysłowego i choroby psychicznej, włącza się on w radykalny nurt awangardy, odrzucający wartość dotychczasowej spuścizny Zachodu. Zamiast patosu pojawia się

Schulz szydzi z filarów kultury Zachodu

6 W. Bolecki, op. cit., s. 171.

najbliżej mu
do dadaistów

wątek obłądu i głupoty – tak właśnie ruchy nowatorskie traktowały zastane dziedzictwo Europy. Jeśli chodzi o konkretne nurty awangardy, które Schulza mogły inspirować, to wydaje się, że najbliżej jest mu do dadaistów, i to z dwóch powodów.

Przede wszystkim wynika to z radykalizmu tego ruchu, który tradycję i jej głosy zrównywał z bełkotem pensjonariuszy z domu wariatów: „W tym wyraża się podstawowe doświadczenie dadaisty o kłamliwości i fałszywości świata, w którym nie mógł on dojrzeć nic innego jak dom wariatów, jak potężny statek głupców bez kierunku i celu”⁷. Takim właśnie statkiem głupców w opowiadaniu Schulza jest dom ciotki Retycji, a ściślej: jego męscy przedstawiciele, zobrazowani w prozie poetyckiej niczym postaci uosabiające obie najważniejsze spuścizny Europy – antyczną i judeochrześcijańską. Założeniem dadaistów była aktywność, w której „podważyli wszystkie uznawane wartości społeczne, moralne, artystyczne, wychodząc z założenia, że nie tylko nie ma sensu mówić o jakiegokolwiek ich hierarchii, ale że w ogóle są one względne i wątpliwe. Należało zniszczyć wszystkie ideologie, obalić całą tradycję”⁸. Schulz w pozornie niewinnym opowiadaniu o losach rodziny – mającej swój pierwowzór w Heimbergach, jego krewnych – za sprawą swego poetyckiego języka, który jest nieprzeźroczysty i komunikuje dodatkowe fakty, podważa całą tradycję europejską opartą na antyku i Biblii. Reprezentujący ją mężczyźni – filozof i święty – są równi pensjonariuszom domu wariatów.

To, co komunikatywne w ich świecie, sprowadza się do imienia „filozofa” i podstawowego przesłania „świętego”, który zwykł powtarzać: „Mówią już powszechnie: Di-da” (s. 265). Tworzą one absurdalne, nie-referencyjne zgłoski „Do do di da”, które łączą obu bohaterów. „Dodo” i „Di-da” jako żywo przypomina słynne „dada” wybrane jako nazwa dla ruchu artystycznego w czasie spotkania w Zurychu przez Tristana Tzarę. Imię głównego bohatera i przesłanie wuja Hieronima zdają się naśladować ów bełkot dada i wydaje się, że wprost do tej formuły nawiązują. Można zatem przypuszczać, że *Dodo* Schulza to aluzja do *Manifestu dada* Tzary i autor *Sklepów cynamonowych* w sposób bardzo konsekwentny realizuje postulat dadaistów, aby całą dotychczasową tradycję zaklasyfikować jako „statek głupców”. Schulz, kreśląc postaci upośledzonego umysłowo filozofa antycznego i chorego psychicznie świętego, dokonu-

Dodo
„di-da”
dada

7 „Darin drückt die Grunderfahrung des Dadaisten sich aus von der Lügenhaftigkeit und Falschheit der Welt, in der er nichts anderes als ein Tollhaus, ein riesiges Narrenschiff ohne Kurs und Ziel zu erblicken vermochte” (H. Schings, *Narrenspiele oder die Erschaffung einer verkehrten Welt. Studien zu Mythopoesie im Dadaismus*, Frankfurt am Main 1996, s. 64 – przekł. M. C.).

8 A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy XX stulecia*, Warszawa 1974, s. 131.

je radykalnej i zarazem prześmiewczej krytyki zastanego porządku kulturowego, i czyni to dokładnie na wzór dadaistów.

Wiadomo wszak, że ruch dadaistyczny powstał jako antidotum na absurd I wojny światowej. Jak ujmuje to Schings: „Znacznie bardziej zależało dadaistom, aby zdemontować ten sam rozum, w którego imieniu mogło grasować tak straszne monstrum głupoty, zniszczenia i przemocy jak I wojna światowa”⁹. Schulz jest w swej krytyce kultury dużo bardziej radykalny i wydaje się, że jego parodystyczne zabiegi dotyczą przede wszystkim patriarchalnego modelu kulturowego, którego filarami są właśnie antyczny filozof i święty mąż obecny w Biblii. Nieprzypadkowo upośledzony i chory psychicznie to mężczyźni. Oni to w tradycji kulturowej funkcjonują jako zworniki patriarchalnego modelu kultury, traktowanej przez Schulza niczym dom wariatów. Truizmem jest stwierdzenie, że w tej prozie mężczyźni są oderwani od rzeczywistości. Trzeba przy tym jednak pamiętać, że ci sami mężczyźni uosabiają całą tradycję Zachodu, wcielają się za sprawą odpowiednio dobranej poetyki w rolę filozofa i świętego. Świat męski u Schulza uosabia tradycję antyczną i judeochrześcijańską i jest po prostu statkiem głupców bełkoczących „dodo” i „dida”. W rzeczywistości harmonię i porządek świata gwarantują w tej prozie kobiety, a w samym opowiadaniu jest nią ciotka Retycja, która „stanowiła granicę dwóch światów, istmus między dwoma morzami obłądu” (s. 264). Jej osobliwe imię, niezwiązane z imieniem pierwowzoru – Regina, ma niewątpliwie swój źródłosłów w łacińskim czasowniku *reticeo*, *-ere*, który oznacza „powstrzymywać się od mówienia, milczeć, przemilczać, taić, nie wspominać”¹⁰. Taka jest też pozycja kobiety, którą przydzieliła jej tradycja antyku i Biblii. Perorują w niej głównie mężczyźni, jednak wzorcowe modele tych dwu filarów dziedzictwa Europy to w ujęciu Schulza upośledzony umysłowo i chory psychicznie – „dwa morza obłądu”. Kobieta zaś sprawuje nad tym światem obłąkanej zachodniej metafizyki milczącą pieczę.

parodia
patriarchalnego
modelu
kulturowego

reticeo,
-ere

9 „Vielmehr lag ihnen [Dadaisten] daran, dieselbe Vernunft zu demontieren, in deren Namen ein so schreckliches Monstrum von Dummheit, Zerstörung und Gewalt, wie es der erste Weltkrieg war, sein Unwesen treiben konnte” (H. Schings, op. cit., s. 50 – przekł. M. C.).

10 *Słownik łacińsko-polski*, red. J. Korpanty, t. II, Warszawa 2003, s. 658.

Wojciech Ovczarski: Schulz i sny¹

zасыпаніе,
чрапаніе,
шамотаніе
сіе в пощелі

W twórczości Brunona Schulza znaleźć można zadziwiająco wiele obrazów zasypiania, chrapania, szamotania się w „nakisłej od snu”² pościeli. Roi się tu wprost od żartobliwych opisów „wędrownki po niewiadomych wertepach snu” (s. 209). W mnożeniu metafor ukazujących „zawikłania sennych przygód i awantur” (s. 206) pomysłowość Schulza zdaje się niewyczerpana, choć jest to niemal zawsze sytuacja walki, zmagania się, kotłowania. Niezwykła częstotliwość takich wyobrażeń każe przypuszczać, że autor *Sanatorium pod Klepsydrą* wiązał ze sferą snu coś niesłuchanie ważnego.

Stwierdzenie to wydać się może truizmem, jako że mało znalazłoby się w polskiej literaturze przykładów prozy uchodzącej za bardziej oniryczną niż Schulzowska. Nie zamierzam tu jednak zajmować się onirycznością Schulzowskiej poetyki. Interesuje mnie kwestia dużo bardziej konkretna, mianowicie pytanie, jakie obszary doświadczeń wiązał pisarz ze snem. Nie to, co mu się śniło, ani też nie to, co sądził o snach, lecz to, o czym w istocie opowiadał, ilekroć kazał swoim bohaterom „piąć się pracowicie na jakąś stromą górę chrapania” (s. 209). Mówiąc jeszcze inaczej: interesuje mnie Schulzowski fantazmat snu.

nauka Freuda
i Junga

Poglądy Schulza na temat snów zrekonstruować można dość łatwo. Uczynił to już dawno Jerzy Jarzębski, wskazując na wyraźne związki przekonań Schulza w tej dziedzinie z nauką Freuda i Junga. Pisarz posługiwał się przecież pojęciem „podświadomości” (zob. s. 245–253), nieobce mu też były koncepcje stłumienia, wyparcia czy cenzury³. Bodaj najbardziej po freudowsku brzmi zakończenie *Wiosny*, kiedy to na oświadczenie Józefa: „Nie odpowiadam za moje sny”, oficer feldjegrów odparowuje: „Owszem, odpowiada pan” (s. 203). Schulz dobrze wiedział, że sny nie są niewinne. Ma jednak rację Jarzębski, gdy twierdzi, iż „Schulz w widomy sposób bardziej niż Freudem fascynował się Jungiem i jego wersją psychologii głębi (choć dosłownych śladów tej fascynacji raczej

1 Tekst powstał w ramach projektu „Sennik polski. Literatura, wyobraźnia i pamięć”. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS2/04911. Pierwotna wersja tekstu została przedstawiona na konferencji „Schulz. Między mitem a filozofią”, zorganizowanej przez Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 25–27 czerwca 2012 roku.

2 B. Schulz, *Proza*, Kraków 1973, s. 277. Dalsze cytaty z dzieł Schulza pochodzą z tego wydania.

3 Zob. J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 128–129.

brak)”⁴. Koronnym tego dowodem są słynne fragmenty *Wiosny* traktujące o schodzeniu do podziemi: „Gdy śpimy, odcięci od świata, daleko zabłąkani w głębokiej introwersji, w powrotnej wędrówce do siebie – [...] widzimy wyraźnie pod zamkniętymi powiekami, gdyż wtedy myśli zapalają się w nas wewnętrznym łuczyciem i tlą się majaczkliwe wzdłuż długich lontów, zanieczając się od węzła do węzła. Tak dokonuje się w nas regresja na całej linii, cofanie się w głąb, powrotna droga do korzeni” (s. 163).

Gdyby Jung miał pisarski talent Schulza, pisałby zapewne właśnie w ten sposób. Jednakże wiedza o tym, co autor *Sklepów cynamonowych* sądził o naturze snów, w nikłym jedynie stopniu przybliżyła nas do odpowiedzi na pytanie, jaką rolę sen odgrywał w jego wyobraźni. Podobnie jest z wiedzą o rzeczywistych snach pisarza. Na dobrą sprawę znamy tylko jeden jego sen – sen o obciętych penisie – opisany w liście do Stefana Szumana⁵ (oczywiście zakładając, że relacja ta nie została zmyślona). Jest jeszcze fragment w liście do Tadeusza Brezy, lecz nie dotyczy on żadnego konkretnego snu, zawiera jedynie wzmiankę o „jednym z tych snów, kiedy śnimy, że ktoś, kto już naprawdę dawno i niepowrotnie odjechał – powrócił i jest w naszym mieście, a my przez dziwną opieszałość, przez niezrozumiałe roztargnienie, jeszcze go wciąż nie odwiedziliśmy, choć jest to ktoś bliski i drogi”⁶. I to bodaj wszystko – mnie w każdym razie nie udało się trafić na ślady innych snów Schulza. Snowi o penisie poświęciłem w swoim czasie wiele uwagi, starając się pokazać, jak bardzo ten wczesny, dziecięcy sen zaważył na kształcie Schulzowskiej wyobraźni i jak – w sposób zamaskowany – nieustannie powracał w jego twórczości⁷. Teraz jednak chciałbym przejść drogę odwrotną – nie od konkretnego snu do prawideł wyobraźni, lecz od powracających regularnie wyobrażeń do znaczenia konkretnego fantazmatu.

rzeczywiste
sny Schulza

4 Ibidem, s. 126.

5 „Śni mi się, że jestem w lesie, noc, ciemno, odcinam sobie nożem penis, robię jamkę w ziemi i zakopuję go. To jest niejako antecedens, partia snu bez intonacji uczuciowej. Następuje właściwy sen: Opamiętuję się, uświadamiam sobie potworność, straszliwość grzechu popełnionego. Nie chcę wierzyć, że go naprawdę popełnił, i wciąż konstatuję z rozpaczą, że tak jest, że com uczynił, jest nieodwołalne. Jestem jak gdyby już poza czasem, w obliczu wieczności, która dla mnie nie będzie już niczym innym, jak straszną świadomością winy, uczuciem niepowetowanej straty przez całą wieczność. Jestem na wieki potępiony i wygląda to tak, że zamknięto mnie egzemplarycznie w szklanym słoju, z którego już nigdy nie wyjdę. Tego uczucia męki nieskończonej, wieczystości potępienia – nigdy nie zapomnę” (B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 34–35).

6 Ibidem, s. 55.

7 Zob. W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 102–148.

Włodzimirz Bolecki, autor hasła *Sen* w *Słowniku schulzowskim*, stwierdza, że „na poziomie narracyjnym «sen» to nazwa stanu lub sytuacji, która narratorowi opowiadań pozwala mówić o przekraczaniu granic normalności”⁸. Trudno temu zaprzeczyć, tyle że o „przekraczaniu granic normalności” pozwala narratorowi mówić niemal wszystko – cofnięty czas w sanatorium, nagłe a niespodziewane kurczenie się ciotki Perazji czy choćby wściekle bzyczenie much podczas „martwego sezonu”. *Sen* nie jest w tej materii niczym szczególnym. Schulz nie musi odwoływać się do snu, żeby w przestrzeni swoich utworów wykraczać poza „normalność”. W Schulzowskim świecie *sen* odgrywa rolę dużo ważniejszą i znacznie bardziej konkretną. Aby tę rolę pojąć, będziemy zmuszeni – wraz z Schulzem – wejść do łóżka i przekopać się przez monstrualne zwały pościeli.

„Łóżka cały dzień nie zaścielone, zawalone pościelą zmiętą i wytarzaną od ciężkich snów, stały jak głębokie łodzie gotowe do odpływu w mokre i zawile labirynty jakiejś czarnej, bezgwiazdnej Wenecji” (s. 57). Ten krótki fragment z *Manekinów* znakomicie określa charakter interesującego nas fantazmatu. Sny są „ciężkie”, pościel jest „zmięta i wytarzana”, a jednocześnie śpiący zdaje się nurzać w wodnym żywiole. Dynamikę Schulzowskiego wyobrażenia snu wyznaczają „ciężkość” i „odpływ”.

Jak już wspomniałem, śpiący bohaterowie Schulza zazwyczaj zmuszeni są do walki, a przynajmniej do zmagania się z oporem materii. Najdosłowniej mówi się o tym w *Martwym sezonie* – ojciec i Czarnobrody walczą tu ze sobą we śnie niczym biblijny Jakub z aniołem: „Na którymś kilometrze snu – czy nurt senny złączył ich ciała, czy sny ich nieopstrzeżenie zeszyły się w jedno? – uczuli w jakimś punkcie tej czarnej bezprzestrzeni, że leżąc sobie w objęciach, walczą ze sobą ciężkim bezprzytomnym zmaganiem. Dyszeli sobie w twarz wśród jałowych wysiłków. Czarnobrody leżał na ojcu jak Anioł na Jakubie. Ale ojciec ścisnął go ze wszystkich sił kolanami i odpływając drętwą w głuchą nieobecność, kradł jeszcze po kryjomu krótką posilną drzemkę między jedną rundą a drugą. Tak walczyli, o co? o imię? o Boga? o kontrakt? – zmagali się w śmiertelnym pocie, dobywając z siebie ostatniej siły, podczas gdy nurt snu unosił ich w coraz dalsze i dziwniejsze okolice nocy” (s. 235). Nieco podobnie w *Edziu*: „A ci, którzy w łóżkach swych pochwycili *sen*, już go nie puszczają i walczą z nim jak z aniołem, który się wyrывa, aż go zmoگا i przyduszą do pościeli i chrapią z nim na przemiany, jakby kłócili się i wypominali sobie gniewnie dzieje swej nienawiści” (s. 271).

śpiący
bohaterowie

8 W. Bolecki, *Sen*, [w:] *Słownik schulzowski*, pod red. W. Boleckiego, J. Jarzębskiego i S. Rośka, Gdańsk 2003, s. 346.

Najczęściej jednak – w braku anioła – śpiący zmagają się z pościelą bądź z własnym chrapaniem. Zmagania te są im najwyraźniej do czegoś potrzebne, skoro nie zamierzają „puścić” raz „pochwyconego” snu. „Jak któryś dorwał się snu, tak go trzyma kurczowo z żarliwą i bezprzytomną twarzą, podczas gdy oddech, wyprzedzając go daleko, błądzi samopas na odległych drogach” (s. 273). Czemu ma służyć to kurczowe wpijanie się w sen i w pierzynę? Czyżby celem było wywalczenie sobie błogosławieństwa na wzór biblijnego Jakuba? Schulz w opisach snu i spania z wyczuwalną satysfakcją bawi się przywoływaniem religijnych aluzji. Sen Doktora Gotarda to „wielkie patetyczne wniebowstąpienie na falach chrapania i wzdętej pościeli” (s. 253). Czyżby zatem uporczywe przepychanki z pierzyną bądź z poduszką miały się okazać drogą do nieba? Niekoniecznie. Wprawdzie w jednym z fragmentów *Wiosny* pojawia się niebo „ogromne jak pierzyna”, jest to jednak niebo „szare, duszne [...] wichrowato spiętrzone, bezforemnie ciężkie” – niebo, które „leżało ludziom na karku” (s. 157). Trudno raczej do takiego nieba dobijać się we śnie. A jednak śpiący bohaterowie Schulza z całą pewnością o coś zabiegają. Cóż zatem starają się uzyskać? O jaki rodzaj błogosławieństwa walczą?

uporczywe
przepychanki
z pierzyną

Kluczem do odpowiedzi na to pytanie wydaje się fakt, że w zdecydowanej większości wypadków Schulzowskie wyobrażenia snu zanurzone są w odmętach brudu, odpadów, wydzielin i wszelkiej obrzydliwości. Pościel jest zazwyczaj brudna i od dawna niezmieniana. Śpiący pocą się obficie i mają rozchylone usta, z których nierzadko cieknie ślina. Naprzykrzają im się muchy („Subiekci, trapieni przez muchy, drgali, pełni grymasów, rzucając się w niespokojnym śnie letnim” – s. 227). Nawet nieskazitelne ciało Adeli we śnie traci powab i narażone jest na inwazję nocnych intruzów: „Adela kładzie się bez światła do łóżka w zmiętą i wytarzaną z poprzedniej nocy pościel [...]. Śpi głęboko, jej usta są rozchylone, twarz wydłużona i nieobecna [...]. Adela jest [...] bezwładna, całkiem oddana głębokiemu rytmowi snu, który przez nią przepływa. Nie ma sił nawet, by wciągnąć kołdrę na obnażone uda, i nie może nic poradzić, że przez ciało jej wędrują pluskwy, szeregi i kolumny pluskwiew. Te lekkie i cienkie listki-kadłuby biegną przez nią tak delikatnie, że nie czuje najmniejszego muśnięcia. Są to płaskie torebki na krew, rude mieszki na krew, bez oczu i bez fizjonomii, i teraz maszerują całymi klanami, wielka wędrowka ludów podzielona na pokolenia i na rody. Biegną od nóg krociami, niezliczoną promenadą, coraz większe, tak wielkie jak ćmy, jak płaskie pugilaresy, jak wielkie czerwone wampiry bez głowy, lekkie i papierowe na nóżkach subtelniejszych od pajęczyny” (s. 270–272).

Adela
i pluskwy

Schulz ewidentnie upaja się hiperbolizowaniem tych pasożytów. Ale zartobliwość opisu dowodzi tym większej wagi sennych fantazmatów.

sen jako
domena
wstrętu

Jak twierdzi Julia Kristeva, „śmiejch to sposób na umieszczenie lub przemieszczenie wstrętu”⁹. A sen jest dla Schulza właśnie domeną wstrętu. Bohaterowie jego prozy, wkraczając w sferę snu, nurzają się w nieczystościach, narażając na szwank własną tożsamość, lecz jednocześnie zyskują szansę na konsolidujące oczyszczenie.

Przyjrzyjmy się sytuacji wuja Karola, który pod nieobecność żony oddawał się rozpuście i powracał do niesprzątanego mieszkania jedynie na kilka godzin snu. Wówczas – jak czytamy – „zmięta, chłodna, dziko rozrzucona pościel była dlań [...] jakąś błogą przystanią, wyspą zbawczą, do której przypadał ostatkiem sił jak rozbitek, miotany wiele dni i nocy przez wzburzone morze. Omackiem, w ciemności zapadał się gdzieś między białawe chmury, pasma i zwały chłodnego pierza i spał tak w niewiadomym kierunku, na wspak, głową na dół, wbity ciemniem w puszysty miąższ pościeli, jak gdyby chciał we śnie przewiercić, przewędrować na wskroś te rosnące nocą, potężne masywy pierzyn. Walczył we śnie z tą pościelą, jak pływak z wodą, ugniatał ją i miesił ciałem, jak ogromną dzieżę ciasta, w którą się zapadał, i budził się o szarym świcie zdyszany, oblany potem, wyrzucony na brzeg tego stosu pościeli, którego zmóc nie mógł w ciężkich zapasach nocnych. Tak na wpół wyrzucony z toni snu, wisiał przez chwilę nieprzytomny na krawędzi nocy, chwytając piersiami powietrze, a pościel rosła dokoła niego, puchła i nakisała – i zarastała go znowu zwałem ciężkiego, białawego ciasta” (s. 79).

spoczone ciało
rozpuścownika

Spocone ciało rozpuścownika lgnie do „nakisłej” pościeli, która raz obmywa jak woda, to znów oblepia jak ciasto. Pragnąc „przewiercić, przewędrować na wskroś [...] potężne masywy pierzyn”, wuj zdaje się liczyć na to, że się w tych pierzynach zatraci, ale jednocześnie – że się o nie wytrze, zetrze z siebie jakąś brudną, lepką powłokę. Być może w ogóle Schulzowscy bohaterowie właśnie po to tak zapamiętałe tarzają się w nieświeżej pościeli, by – uwalwszy się w błocie i wszelkim plugastwie – ostatecznie się od niego uwolnić? Co by to jednak miało oznaczać? I dlaczego dokonuje się we śnie?

Kristeva dowodzi, że „brud nie jest jakością samą w sobie, lecz odnosi się wyłącznie do tego, co ma związek z g r a n i c ą, zwłaszcza zaś przedstawia przedmiot upadły z tej granicy, drugą jej stronę, margines”¹⁰. Bohaterowie Schulza „na marginesach rzeczywistości” przebywają permanentnie, co dawno już udowodnił Krzysztof Stala¹¹. Jednak sen jest

9 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 13.

10 Ibidem, s. 68.

11 Zob. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

obszarem szczególnie sprzyjającym pograniczności. Nurzanie się w brudzie i zatapanie się we śnie to doświadczenia paralelne, związane z naruszeniem granicy między podmiotem a przedmiotem. Wymioty, podobnie jak sen, wytrąca z ustalonych reguł gry i, jak pisze Kristeva, „kieruje «ja» ku «nie-ja»”¹². Schulzowski podmiot we śnie przekształca się w „formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust śpiącego na cały stół, napełniała cały pokój, jako bujająca, rzadka tkanka, astralne ciało, na pograniczu ciała i ducha” (s. 70). Rozchylone, ociekające śliną usta we śnie umożliwiają wydobywanie się owej tkanki czy ektoplazmy, sam śpiący zaś ztraca tożsamościową spoiłość. Ztraca ją do tego stopnia, że w opisach Schulza próżno by szukać rozróżnień pomiędzy spaniem a snieniem. Marzenie sennie stapia się tu w jedno z fizjologicznym procesem spania. Oto w *Komecie* ojciec dostrzega „kontury embriona [...] śpiącego na opak swój sen błogi w jasnej wodzie amnionu” (s. 324). Sen może być zatem spany, niekoniecznie śniony. W zakończeniu *Jesieni* czytamy: „Ogromne, głębokie łóżka czekały, pełne spiętrzonej, chłodnej pościeli, na nasze ciała. Śluzę nocy skrzypiały już pod naporem ciemnych mas snu, gęstej lawy, która gotowała się wyłamać, wylać z stawideł, z drzwi, z szaf starych, z pieców, w których powzdychiwał wiatr” (s. 302). Czym jest ta lawa – wytworem fizjologii czy marzenia? Schulz nie ma zamiaru tego rozstrzygać, jego wyobraźnia konsekwentnie zaciera granice już nie tylko między podmiotem a przedmiotem we śnie, lecz także między podmiotem śpiącym a podmiotem śniącym. Sennie rozproszenie podmiotu doskonale widoczne jest w wyznaniu Józefa z *Sanatorium pod Klepsydrą*: „Śpię tak przez całe nieregularne przestrzenie czasu, dni czy tygodnie, podróżując przez puste krajobrazy snu, ciągle w drodze, ciągle na stromych gościńcach respiracji, raz zjeżdżając lekko i elastycznie z łagodnych pochyłości, to znów pnąc się z trudem na prostopadłą ścianę chrapania. Dosięgnięszy szczytu, obejmuję ogromne widnokreśli tej skalistej i głuchej pustyni snu. O jakiejś porze, w niewiadomym punkcie, gdzieś na raptownym skręcie chrapania budzę się na wpół przytomny i czuję w nogach ciało ojca. [...] Zasypiam znowu z otwartymi ustami i cała ogromna panorama górzystego krajobrazu przesuwa się mimo mnie falisto i majestatycznie” (s. 251).

„Puste krajobrazy snu” czy „skalistą i głuchą pustynię” można by rozumieć jako treści marzenia sennego, ale „gościńce respiracji” i „prostopadła ściana chrapania” wskazują, że wszystkie te metafory równie do-

usta we śnie

sennie rozproszenie podmiotu

brze dotyczyć mogą przypadłości uśpionego ciała. Nie dowiemy się, czy Józef śni o wspinaczce, czy zмага się z własnym oddechem. W Schulzowskiej wizji snu te dwie możliwości niczym się od siebie nie różnią.

Zanurzenie się w sennym żywiole, w tej rozmywającej tożsamość lawie, w skalanej brudem wydzielinie czy ektoplazmie – ma ostatecznie na celu oczyszczenie i ponowną konsolidację. Dynamika procesów sennych – „gonitwa po wszystkich piętrach” (s. 270), wznoszenie się i opadanie, „pracowity galop chrapania” (s. 235), szamotanina z pościelą – prowadzić ma do oddzielenia od „ja” tego, co zbędne i niechciane, do pozbycia się uciążliwego nadmiaru. Oto wuj Karol, gdy już „przewiercił się” przez „masywy pierzyn”, uspokajał się i „powracał powoli do siebie, do dnia, do jawy” (s. 79). Ów powrót możliwy był dzięki uwolnieniu się od ciężącego mu balastu. Ostatni akt tego uwolnienia dokonywał się już po przebudzeniu: „Pan Karol wyziewał ze swego ciała, z głębi jam cielesnych, resztki dnia wczorajszego. To ziewanie chwytalo go tak konwulsyjnie, jak gdyby chciało go odwrócić na nice. Tak wyrzucał z siebie ten piasek, te ciężary – nie strawione restancje dnia wczorajszego” (s. 80).

Ziewanie okazuje się ostatecznym oczyszczeniem. Pozbywając się „ciężarów”, śniący ponownie staje się podmiotem, tyle że jest już „odwrócony na nice”, przemieniony, na nowo ukonstytuowany. W efekcie snu zwieńczonego konwulsyjnym ziewaniem pozbył się „resztek dnia”. Jak wiadomo, Freud określał tym terminem świeże przeżycia składające się na materiał marzenia sennego. Przeżycia te, zdaniem Freuda, mogą być całkiem błahe, ale mogą też bardzo zaprzętać świadomą uwagę¹³. Zawsze jednak stanowią jedynie przebranie dla życzenia płynącego z nieświadomości. W Schulzowskiej wizji snu owe „niestrawione restancje dnia wczorajszego” zdają się czymś znacznie istotniejszym. To właśnie z ich powodu dochodzi do wszystkich tych dramatycznych „sennych awantur”. Zadaniem snu jest bowiem trawienie i wydalanie, konsekwentna utylizacja wszelkich wspomnień, przeżyć, wyobrażeń, emocji, reakcji czy zachowań, które mogłyby zakłócać wizerunek „ja”. Śniący wypróżnia się z „resztek” niepasujących do całości, którą pragnie się stać. Wydala je w postaci wydzielin i wyziewów. Czasem także wytrzępuje je z pościeli jak Zosia w *Emerycie*, która „ziewa długo i przeży się przeciągle, zanim otworzy okno do sprzątnia, naspane obficie, nachrapane po-

sen trawi
i wydala

13 „Nie ulega wątpliwości, że [resztki dnia] obficie przenikają do snu, że wykorzystują treść senną, by i nocą narzucić się świadomości; ba, niekiedy dominują w treści sennej, zmuszają ją do kontynuowania pracy dziennej” (S. Freud, *Dzieła*, t. I: *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 468).

wietrze nocy leniwie wędruje do okna [...]. Dziewczyna zanurza ręce ociągłiwie w ciasto pościeli, ciepłe jeszcze, nakisłe od snu. Wreszcie z dreszczem wewnętrznym, z oczyma pełnymi nocy wytrząsa przez okno wielką, obfitą pierzynę i lecą na miasto puszkę pierza, gwiazdki puchu, leniwy wysiew rojeń nocnych” (s. 277). W *Nawiedzeniu* jesteśmy świadkami tego, jak subiekci „wywijali się leniwie z brudnej pościeli” i „oddawali się jeszcze przez chwilę rozkoszy ziewania – ziewania przeciągniętego aż do lubieżności, do bolesnego skurczu podniebienia, jak przy tęgich wymiotach” (s. 47). Ten wy-miot może dawać rozkosz, gdyż jest zwiastunem odrodzenia. Kristeva określa wstręt jako „owo nic, które wywraca mnie jak rękawiczkę, gdy kiszki się przewracają: [...] «ja» jestem w trakcie stawania się kimś innym za cenę własnej śmierci. Na tej drodze, gdzie «ja» staje się, rodzę siebie wśród gwałtownych spazmów, wymiotów”¹⁴.

wy-miot, który daje rozkosz

Pośród niezliczonych opozycyjnych wobec Freuda teorii na temat funkcji marzenia sennego jedna wydaje się szczególnie bliska wizji Schulza. Jej autorzy, Francis Crick i Graeme Mitchison, przekonują, że zadaniem marzeń sennych jest oczyszczanie mózgu z niepotrzebnych wspomnień. Ściśle mówiąc: funkcją snu jest „usunięcie pewnych niepożądanych modeli interakcji w połączeniach komórek kory mózgowej. Twierdzą – piszą naukowcy – że dokonuje się to w fazie REM dzięki mechanizmowi oduczania, żeby ślad nieświadomego snu w mózgu został osłabiony, a nie wzmocniony przez ten sen”¹⁵. Z teorii tej wynika, że wszystko to, co nam się śni, jest przeznaczone do wymazania z pamięci – i w akcie śnienia skutecznie wymazywane. „Śnimy po to, żeby zapomnieć”¹⁶ – utrzymują Crick i Mitchison. W przeciwnym razie mózg byłby przeładowany i działałby wadliwie. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest całkowita nieprzydatność, a wręcz szkodliwość wszelkich prób interpretacji czy choćby tylko zapamiętywania snów. Starając się zapamiętać to, o czym powinniśmy zapomnieć, narażamy się, zdaniem autorów, na poważne zaburzenia psychiczne.

szkodliwość interpretacji

Nie trzeba chyba dodawać, że koncepcja ta uznana została za kontrowersyjną i wywołała – do dziś wywołuje – falę zdecydowanej krytyki. Nie zamierzam tu jednak, rzecz jasna, wypowiadać się o wiarygodności tej teorii. Niespecjalnie też obchodzi mnie to, że Schulz nie mógł

¹⁴ J. Kristeva, op. cit., s. 9.

¹⁵ F. Crick and G. Mitchison, *The function of dream sleep*, „Nature” 1983, vol. 304, s. 111. W oryginale: „[...] to remove certain undesirable modes of interaction in networks of cells in the cerebral cortex. We postulate that this is done in REM sleep by a reverse learning mechanism, so that the trace in the brain of the unconscious dream is weakened, rather than strengthened by the dream”.

¹⁶ Ibidem.

o niej usłyszeć, gdyż została ogłoszona w roku 1983. Znacznie ważniejsze jest to, że idea snu jako procesu oczyszczania wspomnień czy przeżyć okazała się na tyle atrakcyjna, że mogła zrodzić się w głowach racjonalnie myślących, wybitnych przedstawicieli nauk eksperymentalnych (w końcu Crick jest laureatem Nagrody Nobla za odkrycia w dziedzinie funkcjonowania DNA). Jednocześnie zaś, o czym przekonuje Paul Martin, „«oduczeniowa» teoria snu REM to echo znacznie starszego nurtu myślenia, który uznawał sny za odpady produkowane przez umysł”¹⁷. Martin ilustruje tę tezę cytatem z siedemnastowiecznego dramaturga Thomasa Nashe’a: „Sen to nic innego jak tylko spieniony szlam albo szumowiny fantazji, które dzień pozostawił nieprzetrawionymi, albo resztki złożone z fragmentów jałowych wyobrażeń”¹⁸. W takim towarzystwie Schulz powinien chyba czuć się dobrze, zyskując dla swej wizji snu solidny fundament na gruncie historii idei oraz wsparcie naukowego autorytetu późnych wnuków.

Wróćmy raz jeszcze do wuja Karola i zobaczymy, co się z nim działo po przebudzeniu. Gdy ostatecznie wydalil niestrawione „resztki”, wuj, „ulżywszy sobie w ten sposób, i swobodniejszy, [...] kalkulował, obliczał i marzył” (s. 80). Przemieniony i skonsolidowany ponownie podmiot zwraca się ku przyszłości, spogląda śmiało wprzód, buduje swą tożsamość na tym, co przed nim, a nie za nim. Wszak „zdawał się teraz z wolna dojrzewać w tej ciszy jego przyszły los” (s. 80). I mimo że „znękanie od nadużyć płciowych” ciało wuja Karola „nabrzmięwało tłuszczem”, mimo że on sam „siedział w bezmyślnym, wegetatywnym osłupieniu”, a jego „nie sformułowana przyszłość” była jak „potworna narośl, wyrastająca fantastycznie w nieznaną dymensję”, to przecież „nie przerażał się jej, gdyż czuł już swoją tożsamość z tym niewiadomym a ogromnym, które miało nadejść, i rósł razem z nim bez sprzeciwu, w dziwnej zgodzie” (s. 80). Trudno oprzeć się wrażeniu, że to właśnie przeczyszczające działanie snu pozwoliło na tę, niełatwą w końcu, samoakceptację. Gdy bowiem w *Nocy lipcowej* obserwujemy wuja Karola przed zaśnięciem, zachowuje się on zgoła inaczej. Widzimy, jak „rozbierał się do naga i leżał długo bezsenny na chłodnym łóżku. Nie od razu zestępował nań niespokojny półsen, obezwładniający stopniowo jego wielkie ciało. Jeszcze mrucał coś, sapał, wzdychał ciężko, szamotał się z jakimś ciężarem, który przywalał mu piersi. Bywało czasem, że wybuchał nagle cichym, suchym szlochem” (s. 209).

Sen w Schulzowskim świecie pozwala uporać się z nadmiarem przeżyć i wrażeń. Ci, którzy przeżyć mają za mało, w ogóle nie śpią. To

wróćmy do
wuja Karola

17 P. Martin, *Liczenie baranów. O naturze i przyjemnościach snu*, przeł. A. Gralak, Warszawa 2011, s. 343–344.

18 Ibidem, s. 344.

przypadek Doda: „Dodo nie umiał spać. Ośrodek snu w jego chorym mózgu nie funkcjonował prawidłowo. Kręcił się, tarzał w pościeli, przewracał się z boku na bok. [...] Nie żyte życie męczyło się, dręczyło w rozpacz, kręciło się jak kot w klatce. W ciele Doda, w tym ciele półgłówka, ktoś starzał się bez przeżyć, ktoś dojrzywał do śmierci bez okruszyny treści” (s. 266). „Nie żyte życie” to dla Schulza jedno z najbardziej przerażających wyobrażeń. Niedługo po zerwaniu z Józefiną Szelińską pisarz wyznawał w liście do Romany Halpern: „Wiosna taka piękna – należałoby żyć i połykać świat. A ja spędzam dni i noce bez kobiety i bez Muzy i marnieję bezpłodnie. Tu kiedyś zerwałem się ze snu z nagłą głęboką rozpaczą, że życie ulatuje, a ja nie zatrzymuję nic z niego. Gdyby taka rozpacz trwała długo, można by oszaleć. [...] to jest największe nieszczęście – nie wyżyć życia”¹⁹. Na to nieszczęście, dodajmy, nie pomaga nawet sen.

„nie żyte życie”

W sytuacjach odwrotnych, kiedy niejako nadmiar życia (również życia wewnętrznego!) wywołuje niepokój czy nawet tożsamościową niejasność, sen, jak widzieliśmy, działa zbawiennie. Potwierdzenie tego, co udało nam się wywnioskować na temat Schulzowskiego fantazmatu snu, znaleźć można w innym liście pisarza do Romany Halpern: „Jeżeli chcę sobie zdać sprawę z mego obecnego stanu, narzuca mi się obraz obudzonego ze snu głębokiego. Ktoś budzi się do jawy, jeszcze widzi zanurzający się w zapomnienie świat snów, jeszcze ma w oczach jego zmierzchające kolory i pod powiekami czuje miękkość marzenia – a już napiera nań nowy, trzeźwy i rześki świat jawy i pełen jeszcze wewnętrznego lenistwa daje się wciągnąć – ociągając się – w jego sprawy i procesy. Tak we mnie moja osobliwość, moja wyjątkowość, nie rozwiązując się, pograża się jakby w zapomnienie. Ona, która mnie zamykała przed atakami świata, odsuwa się łagodnie w głąb, a ja, jakby wypuszczony z poczwarki owad, wystawiony na burzę obcego światła i wiatry nieba, powierzam się jakby po raz pierwszy żywiołom”²⁰.

Istotą opisanej tu przez Schulza przemiany jest zapomnienie. W zapomnienie zanurza się świat snów, a wraz z nim „moja osobliwość” i „wyjątkowość”, czyli to, co wyznaczało dotąd tożsamość. Dopiero pozbycie się tej „poczwarki” umożliwia rozwój i odwagę powierzenia się „żywiołom”. Sen oczyszcza, pozwala zapomnieć, unieważnić, „nie rozwiązując”, i w ten sposób stwarza fundament dla przepoczwarczenia się podmiotu. A skoro jest właśnie tak, skoro zadaniem snu ma być oczyszczanie pamięci, to staje się zrozumiałe, dlaczego Schulz tak rzadko rela-

¹⁹ B. Schulz, *Księga listów...*, s. 162–163.

²⁰ Ibidem, s. 144.

pisać sny

cjonował sny zarówno swoje, jak i swoich bohaterów. Jarzębski tłumaczy to Schulzowskim pragnieniem przywołania mitu dzieciństwa. „Chociaż, czytając *Sklepy [cynamonowe]* – pisze badacz – od razu czujemy wizyjny i oniryczny charakter opowieści, nigdy nie padają słowa w rodzaju: «Śniło mi się, że...». W istocie bowiem pisarza sny postaci literackich wcale nie interesują. By wejść w krainę dzieciństwa, musiał on natomiast całą swą twórczość ukształtować na podobieństwo snu. [...] Udało mu się n a p i s a ć s e n (nie – «zapisać»!), wielowarstwowość sennego podmiotu imitując środkami literackimi”²¹. Wszystko to prawda. Schulz istotnie cały swój literacki świat kształtował na modłę oniryczną, nie musiał zatem eksponować konkretnych marzeń sennych. Być może jednak powodem, dla którego nie opisywał snów – i dla którego zacierał różnice między śnieniem a spaniem – było przeświadczenie, że zgodnie z twierdzeniem Cricka i Mitchisona, „śnimy po to, żeby zapomnieć”? Wówczas relacjonowanie snu byłoby przecież sprzeczne z jego głównym celem.

²¹ J. Jarzębski, *Sen o „złotym wieku”*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 120–121.

Paweł Sitkiewicz: Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza

Czy Bruno Schulz chodził do kina? Czy lubił filmy? Co najchętniej oglądał? Czy kino odcisnęło piętno na jego twórczości? Zachowane listy, wspomnienia o pisarzu oraz jego teksty literackie nie pomogą nam w znalezieniu jednoznacznej, a zwłaszcza wyczerpującej odpowiedzi na te pytania. Ze szczątkowych relacji oraz z lektury między wierszami można jednak wysnuć parę hipotez. Ale czy mamy w ogóle prawo do tak daleko posuniętej spekulacji? A jeżeli tak, to czemu miałyby ona służyć?

Życie i twórczość Schulza od kilkudziesięciu lat poddawane są eksperymentom hermeneutycznym. Badacze zainteresowani gustami literackimi i plastycznymi autora *Sklepów cynamonowych*, nie mówiąc o tych, którzy chcieliby przeniknąć jego myśli i uczucia, muszą sięgać do strzępów wspomnień, a przede wszystkim – do tekstów i rysunków. Moim zdaniem fascynacja drohobyckim pisarzem, który pozostawił przecież pod względem ilościowym dość skromny dorobek, przypomina odczytywanie zapomnianego języka albo rekonstruowanie zaginionej kultury. Dlatego każdy element pozwalający lepiej zrozumieć Schulzowskie *work in progress*, a więc relacje świadków, odnalezione listy i prace plastyczne, ale także interpretacje i hipotezy, przybliży nas do rozwiązania ostatecznej zagadki tej jakże trudnej w uchwyceniu twórczości. Na końcu tej drogi czeka oczywiście legendarny *Mesjasz*, który – w co pewnie wierzą liczni schulzolodzy – pozwoli odpowiedzieć na wszystkie pytania.

Pokolenie Schulza, nie wyłączając jego kolegów po piórze, niemal bez wyjątku było kinem zafascynowane, choć wówczas nie wypadało mówić o tym wprost. Większość prozaików i poetów dwudziestolecia międzywojennego wdało się w mniej lub bardziej namiętny romans z X muzą. Słonimski pisał recenzje filmowe, Kaden-Bandrowski – filmowe powieści, Irzykowski zajmował się teorią kina, Witkacy dwukrotnie stanął przed kamerą, z kolei Anatol Stern pisał scenariusze. Przykłady można by mnożyć długo. „Ze względu na powszechność samych pokazów i różnorodność miejsc prezentacji przyjąć należy, że [...] już około roku 1907 po prostu nie sposób było nie otrzeć się

czy Schulz
chodził do
kina?

namiętne
romanse
z X muzą

kino „Urania”
Izydora
Schulza

o kino”¹ – pisała Małgorzata Hendrykowska. Kilkanaście lat później, w dwudziestoleciu międzywojennym, rytuał chodzenia do kina stał się powszechny, zwłaszcza wśród klasy średniej, mieszkańców miast, kadry urzędniczej, dzieci i młodzieży. Gdy na ziemiach polskich odbywały się pierwsze projekcje filmowe, Schulz był w wieku szkolnym. Z biograficznych ustaleń Jerzego Ficowskiego dowiadujemy się, że brat Brunona, Izydor, na początku XX wieku prowadził w Drohobyczu kino „Urania”, w którym przyszedł pisarz przesiadywał zapewne całymi wieczorami². Odbił w ten sposób solidną edukację filmową. Później opisał te seanse i zamieścił w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*. „Wieczory tego lata spędzałem w kinoteatrze miasteczka. Opuszczałem go po ostatnim przedstawieniu”³ – mówi narrator w opowiadaniu *Noc lipcowa*. Ponieważ twórczość literacka Schulza jest głęboko autobiograficzna, wyznanie to można potraktować jako swoiste credo. Ficowski bez skrpułów nazywa Schulza kinomanem, dodając, że sztuka filmowa wpłynęła na jego „wyobraźnię i twórczość”, a kinoteatr starszego brata stanowi, obok sklepu ojca, „mitologiczną pożywkę i poetyckie zauroczenie” czasów młodości⁴. Przytacza również wspomnienie Haliny i Józefa Wittlinów, którym Schulz zwierzył się z „entuzjastycznego zainteresowania” filmami rysunkowymi Włta Disneya.

sklep, nie
kino!

I tu pojawia się kłopot. Nawet w filmowym fragmencie *Nocy lipcowej* wrażenia z kinoteatru skupiają się głównie na poczekalni oraz budce kasjerki, a nie na repertuarze czy też magii ruchomych obrazów. Narrator wspomina o „sali kinowej rozdartej popłochem latających światła i cieni”, „fantastycznej gonitwie po wertepach filmu” oraz „ekscesach ekranu”. Czuć w tych słowach dystans, a nawet pobłażanie. Ponadto w pozostałych opowiadaniach Schulza na próżno szukać kinoteatru brata, gdyż to sklep ojca pełni funkcję symbolicznego centrum w prywatnej mitologii Drohobycza. Ta jedna krótkka wzmianka to trochę mało jak na rasowego kinomana. Dużo większą rolę odgrywa w prozie Schulza literatura, malarstwo, rysunek, a nawet cyrk.

Moim zdaniem stosunek Schulza do kinematografu mógł być nieco schizofreniczny. Na przypadek tę cierpiało całe ówczesne pokolenie. Problem najlepiej obrazuje przypadek Stanisława Ignacego Witkiewicza, bliskiego przyjaciela Schulza, którego upodobania filmowe znamy dużo lepiej. „Witkacy kino lubił, ale go nie cenil – pisała Katarzyna Taras – ko-

1 M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993, s. 219.

2 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 130.

3 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 212.

4 J. Ficowski, op. cit., s. 133–134.

rzyszał z jego środków, ale wyrażał się o nim niepocholebnie (jego bohaterowie też), choć zdawał sobie sprawę z roli kinematografu w kulturze XX wieku”⁵. Filmowy gust Witkacego nie był bynajmniej wyrafinowany. Z listu Jadwigi Witkiewiczowej dowiadujemy się, że jej mąż najbardziej lubił kreskówki Disneya (!), a także filmy z Rudolfem Valentino, Chaplinem i Keatonem, a więc rzeczy błahe, gatunkowe⁶. Przy goleniu lubił zaś naśladować popularnych aktorów, a ogolony – bez przeszkód wracał do teorii Czystej Formy. Z Schulzem mogło być podobnie. W prywatnej rozmowie chwalił kreskówki z Myszka Miki, ale w twórczości literackiej ostrożnie sięgał po filmowe aluzje.

Od ludzi dorastających w oparach młodopolszczyzny i w kulcie tradycyjnej sztuki zaakceptowanie kina wymagało nieco wysiłku. Zarazem jednak Schulz nie był przecież mędrceem starej daty, zamkniętym w wieży z kości słoniowej i wędrującym myślami na „wyzynach ducha”. Był skromnym, niepewnym swego talentu nauczycielem. Lubiał aktorską pozę, czego dowodem jego autoportrety, w niezliczonych układach i rolach, oraz fotografie – zwłaszcza słynna maskarada z Witkacym, Janem Kochanowskim i Romanem Jasińskim oraz starannie wyreżyserowany portret w kapciach. Miał słabość do tego, co niskie i zdegradowane. Pisząc list z Paryża, nie zachwycał się architekturą ani życiem kulturalnym, ale paryskimi kobietami, swobodą obyczajów, „kokotami” i tempem życia, a więc wielkomiejskim pejzażem, którego stałym elementem był wówczas kinematograf⁷. Przed Wielką Wojną kino było częstokroć przyrównywane do prostytutki, gdyż – tak samo jak ona – bezwstydnie odsłaniało to, co powinno zostać ukryte, kusiło przechodniów tanią atrakcyjnością⁸. Wizyta w małym, obskurnym kinie dawała dreszczyk emocji porównywalny z wizytą w tingel-tanglu, a może nawet na pokazie striptizu. Niewykluczone, że drohobyckich kinematografów należałoby szukać na Schulzowskiej ulicy Krokodyli, w dzielnicy „nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego”.

W rozważaniach nad filmowym doświadczeniem Brunona Schulza można jednak pójść drogą na skróty i uznać, że nie jest istotne, ile razy kupił bilet do kina i czy rzeczywiście wychodził dopiero po ostatnim seansie. Jak już wielokrotnie pisano, cała kultura dwudziestolecia międzywojennego była przesiąknięta filmem, który wpłynął na styl powieści, tendencje w malarstwie i grafice, na inscenizację teatralną, a także na ję-

nieistotne,
ile razy kupił
bilet do kina

5 K. Taras, *Witkacy i film*, Warszawa 2005, s. 99.

6 Za: ibidem, s. 96–97.

7 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 172.

8 Zob. np. Y. Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, transl. by A. Bodger, London – New York 2005, s. 27 i n.

zyk poezji. Film stworzył nowy rodzaj doświadczenia wizualnego. Paradoksalnie uwolnił prozę od konieczności realistycznego odzwierciedlenia świata. Można mówić o wzorcowej symbiozie obu sztuk, ponieważ z jednej strony obrazy filmowe odświeżyły powieściowe strategie narracyjne, z drugiej zaś – polskie kino dwudziestolecia było pod dużym wpływem literatury, z której aż do przesady czerpało inspiracje⁹. Marshall McLuhan dowodził, że środek przekazu nigdy nie jest neutralny. Jego „przekaz” zmienia całą kulturę.

■

Nawet jeżeli przyznamy rację Ficowskiemu, to nadal nie otrzymamy odpowiedzi na kluczowe pytania: w jaki sposób kino wpłynęło na wyobraźnię i twórczość Brunona Schulza? Co oznacza stwierdzenie, że ktoś pisze w sposób filmowy?

Analizując to zagadnienie, łatwo popełnić błąd. Filmoznawcy i literaturoznawcy mają niestety skłonność do przypisywania filmowych fascynacji ludziom, którzy kinematografu znać nie mogli, ponieważ zmarli przed jego debiutem. Drugi częsty błąd polega na tym, że istotę filmowej wyobraźni definiuje się zgodnie z doświadczeniem kinowym człowieka wychowanego w drugiej połowie XX wieku. Z tej perspektywy filmowość prozy oznacza dynamiczną kompozycję, montaż obrazów, rytmizację, szybkie tempo zdarzeń, równoległość wątków, które zmieniają się jak w kalejdoskopie, a także nawiązanie do popularnych konwencji gatunkowych i fabularnych. Proza Schulza niewiele ma jednak wspólnego z tak definiowaną filmowością, a być może stanowi jej zaprzeczenie. Kwestia okazuje się niestety bardziej złożona.

Choć co prawda kino lat dwudziestych i trzydziestych, zwłaszcza po przełomie dźwiękowym, było już sztuką dojrzałą, posługującą się pełnym arsenałem środków wyrazu, to jednak doświadczenia widzów – zwłaszcza w pozszywanej z trzech zaborów Polsce – mogły być skrajnie różne. Okres ten obfitował bowiem w rewolucyjne zmiany w podejściu do kinematografu: od instrumentu naukowego, przez tak zwane kino jarmarczne i kinematograf atrakcji, po zjawisko społeczne i nowy język artystyczny. Pokolenie urodzone jeszcze w wieku XIX i dorastające na początku wieku XX fascynowało się zjawiskiem, które w niewielkim stopniu przypominało współczesne kino, a wizyta w prowizorycznym iluzjonie, nie mówiąc już o kinematografie obwoźnym, wiązała się z inną

pisać
w sposób
filmowy

⁹ Wyczerpująco opisała te relacje A. Madej, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, pod red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1979. Odwołuję się do jej wniosków.

skąłą atrakcji niż fabularny seans w warszawskim, a zwłaszcza paryskim „pałacu X muzy”. Krótko mówiąc, w dwudziestoleciu międzywojennym „filmowość” pojmowano dużo szerzej niż dziś, a gama ekranowych przyjemności była dłuższa i bogata w półtony.

Poza tym rodzaj filmowej inspiracji zależał od kręgów, w jakich obracał się pisarz. Publicyści dwudziestolecia międzywojennego rozumieli te niuansy i bezbłędnie rozróżniali odmiany „gorączki filmowej”. Zafascynowana „miastem, masą i maszyną” awangarda literacka inaczej traktowała kino niż na przykład prozaicy dorastający w kulturze Młodej Polski, tacy jak Władysław Reymont, Stanisław Przybyszewski czy Stefan Żeromski. Inny był stosunek do „żywych obrazów” modernisty Witkacego, a inny Dołęgi-Mostowicza, którego czytelnicy lubili zapewne przesiadywać w iluzjonach. Czym innym był „szalony pęd” kinematografu, a czym innym – jak pisała Stefania Zahorska – filmowe przeplatanie się różnych płaszczyzn rzeczywistości i „wybijały sensualizm” w eksperymentalnej prozie lat trzydziestych¹⁰. Właśnie tej ostatniej – i chyba najmniej popularnej – odmianie filmowości literatury chciałbym się przyjrzeć bliżej.

odmiany
filmowości

Zdaniem Stefania Zahorskiej, jednej z najważniejszych eseistek i krytyczek filmowych dwudziestolecia, kino wpłynęło na sposób opisywania świata przedstawionego w powieści, dlatego pisarz nie może już użyć zwykłego porównania lub epitetu. Młoda literatura, „analityczna i zmysłowa”, posługuje się metaforą w sposób dynamiczny. Wedle tej koncepcji filmowość oznacza specyficzny model wyobraźni wizualnej i nie ma nic wspólnego ani z gatunkowymi konwencjami, ani z montażowym skrótem, ani z szybkim tempem narracji. Można ją rozpoznać po opisie szczególnego rodzaju, sprawiającym, że obrazy konkretyzują się w wyobraźni w sposób namacalny i plastyczny, ale jednocześnie płynny: jedna scena przechodzi w drugą, jedno słowo pociąga za sobą lawinę obrazów. „W zdjęciu zwolnionym, które pisarz przesuwa przed oczyma swego czytelnika, wyolbrzymiają się wszystkie cechy opisywanych przedmiotów, stają się indywidualne, jednostkowe, jednorazowe, zmysłowe, namacalne [...]”¹¹ – pisała Zahorska w 1934 roku. Jako przykład posłużył jej „młody autor, Bruno Schultz [!]”.

Jeśli iść śladem Zahorskiej, to wychowany w kulturze filmowej pisarz, zwłaszcza taki, który lubił eksperymentować z formą, nie mógł w latach trzydziestych napisać: „Szliśmy z matką przez rynek. Upał był nie do zniesienia”. Dlatego Bruno Schulz snuje przed nami oniryczną wizję:

iść śladem
Zahorskiej

¹⁰ S. Zahorska, *Co powieść zawdzięcza filmowi?*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 29, s. 3.

¹¹ Ibidem.

„Tak wędrowaliśmy z matką przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc nasze załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach. Kwadraty bruku mijały powoli pod naszymi miękkimi i płaskimi krokami – jedne bladoróżowe, jak skóra ludzka, inne złote i sine, wszystkie płaskie, ciepłe i aksamitne na słońcu, jak jakieś twarze słoneczne, zdeptane stopami aż do niepoznaki, do błogiej nicości”¹². Za pomocą przenikających się obrazów spaceru w oślepiającym blasku słońca, wielkich cieni przemykających po budynkach, widoku kostek brukowych, które w rozgrzanym powietrzu zdają się żyć – narrator przekracza ramy konwencjonalnego opisu, animując na żywo świat złożony z doznań zmysłowych.

Źródłem tego rodzaju filmowości należałoby szukać w chwili narodzin X muzy. Już pierwsi eseści i krytycy piszący o kinie dali się uwieść animistycznym i analitycznym właściwościom wynalazku braci Lumière. Odkryli, że kinematograf – choć na pozór tylko rejestruje rzeczywistość w ruchu – tak naprawdę pozwala spojrzeć na nią z dystansu, rozłożyć przestrzeń, a nawet czas, na poszczególne elementy. Dopiero w kinematografie ludzie dostrzegli, ile poezji kryje się w banalnych obrazach: liściach powiewających na wietrze albo falach morskich uderzających o brzeg. Wbrew pozorom zachwyt nad zmysłową stroną świata utrwalonego na kliszy nie ograniczał się tylko do początków kina. W okresie dwudziestolecia międzywojennego dalej odgrywał istotną rolę. „Trzeba zrozumieć, że widzialność, bogactwo wizualne, nasycenie wizualnymi wrażeniami, ich nowość, ich podejście do widowiska samego życia – w kinematografie jest w s z y s t k i m”¹³ – pisał Paweł Muratow w roku 1925. W antologiach wczesnej myśli filmowej podobnych stwierdzeń znajdziemy znacznie więcej.

Nawet pobieżne zbadanie recepcji twórczości Schulza przed rokiem 1939 pozwala potwierdzić spostrzeżenie Zahorskiej. Oznacza to, że już wtedy dostrzegano filmowość *Sklepów* i *Sanatorium*, definiując ją zgodnie z doświadczeniem ówczesnego widza, który wychował się na ogół na kinie niemy, a nawet „jarmarcznym”. W recenzjach wielokrotnie zwracano uwagę na szczególnie sposób konstruowania świata przedstawionego – dynamiczny, zmysłowy. Wielu publicystów, próbując rozgryźć styl Schulza, krążyło wokół fotograficznej lub parafilmowej metafory. Krytyk „Tygodnika Ilustrowanego” pisał o „dziwacznej wizji”, „śnie, pełnym majaczeń i zmor”¹⁴. Publicysta „Dziennika Poznańskiego” – o „fan-

„widzialność...
jest wszystkim”

12 B. Schulz, *Sierpień*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór...*, s. 5–6.

13 P. Muratow, *Kinematograf* [1925], [w:] *Cudowny kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przekł. i oprac. T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2003, s. 91.

14 J. J., *Sen pelen zmor...*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 19, s. 385.

tasmagoryczności” i „fantomowości” prozy drohobyckiego pisarza (przypomnę, że kiedyś filmy nazywano fantasmagoriami), a także o „widziadłach” (jakby chciał zasugerować, że *Sklepy cynamonowe* odbiera się wzrokiem niczym kino)¹⁵. Henryk Vogler nazwał Schulza sensualistą, dostrzegając, że pisarz „łowi zewnętrzną, zmysłową stronę rzeczywistości [niczym kamera – dop. P.S.], z tej rzeczywistości istnieje dlań jedynie orgiastyczny taniec kolorów, świateł, dźwięków”¹⁶. Ponadto – zdaniem Voglera – rysunki Schulza „są świadectwem pogoni autora za doskonalszym, optycznym, zmysłowym utrwaleniem świata”. Choć w recenzji Voglera nie pada słowo „kino”, to optyczna rejestracja rzeczywistości w ruchu kojarzy się jednoznacznie – myślę, że nie tylko filmoznawcom. Z kolei Emil Breiter na łamach „Wiadomości Literackich” przyrównał prozę Schulza do czegoś w rodzaju teatru cieni albo latarni magicznej, a więc widowisk zaliczanych do prehistorii kina. „Umiejętność wyolbrzymienia szczegółów – pisał Breiter – nadawanie im nowych barw i niezwykłych możliwości stanowi szczególny rodzaj odkształcania rzeczywistości. Jest to rzeczywistość cieniów, rzucanych przez drobne przedmioty na ekran ściany, oświetlonej ostatnim błyskiem dogorywającej świecy [...]”¹⁷.

Gdy sięgniemy do biografii Brunona Schulza, również znajdziemy argumenty potwierdzające filmowy sposób konstruowania świata przedstawionego. W ankiecie „Wiadomości Literackich” Schulz zwierzył się, że punktem wyjścia w procesie tworzenia jest dla niego migawka, pojedyncza forma, która – jak się domyślam – rozrasta się, pęcznieje, przekształca w zmysłowe obrazy i dalej ewoluuje. Załączkiem *Ptaków* było ponoć „migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia”; z kolei *Wiosny* – „obraz albumu z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji”¹⁸. To dowód, że Schulz jako prozaik był wzrokowcem, sensualistą, bardziej cenił „pewien stan dynamiczny” niż konwencjonalną fabułę. Wrażliwość na ruchomą plastykę (na granicy abstrakcji) oraz grę barw, świateł i przypadkowych form przybliżyła go wręcz do filmowców z kręgu awangardy filmowej, którzy fascynowali się ucieczką od realistycznej rejestracji świata. (Na marginesie dodajmy, że Feliks Kuczkowski, teoretyk tak zwanego filmu wizyjnego, abstrakcyjne kinomalarstwo nazwał właśnie ruchomą tapetą¹⁹).

zdaniami
Troczyńskiego,
Voglera,
Breitera

Schulz –
wzrokowiec
i sensualista

15 K. Troczyński, „*Sklepy cynamonowe*” B. Schulca, „Dziennik Poznański” 1934, nr 101, s. 2.

16 H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938, z. 99/101, s. 247.

17 E. Breiter, „*Sanatorium pod Klepsydrą*” Schulca, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 23, s. 4.

18 *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich* [ankieta], „Wiadomości Literackie” 1939, nr 17, s. 5.

19 F. Kuczkowski, *Wspomnienia o filmie przyszłości*, maszynopis w arch. Filmoteki Narodowej, sygn. A-129.

kilka trafnych
spostreżeń
(badaczy
i filmowców)

O dynamicznej wyobraźni Schulza wielokrotnie pisali badacze jego twórczości, a także filmowcy, którzy odważyli się ekranizować jego prozę. Chciałbym zwrócić uwagę na kilka trafnych spostrzeżeń. W tekście na temat narracji plastycznej drohobyckiego pisarza Zbigniew Taranienko zwrócił uwagę na płynność kreowanego świata, liczne metamorfozy, „plastyczność materii”; pisał też, że „animizacji przedmiotów martwych i antropomorfizacji zwierząt towarzyszą reifikacje fragmentów świata organicznego”²⁰. Ducha animizmu dostrzegł też Jan Gondowicz, pisząc o „mrugającej materii” (nie przez przypadek jego tekst ukazał się zarówno w „Kwartalniku Filmowym”, jak i w tomie o białych plamach schulzologii). Gondowicz odkrył ponadto niestabilność Schulzowskich rysunków²¹. Dostrzegł w nich „sztukę inwersji” polegającą na transformacji obrazów oglądanych z różnej perspektywy. Zdaniem Gondowicza rysunki kryją niewidoczne z pozoru znaczenia, na naszych oczach ulegają transformacji: na przykład kot oglądany do góry nogami zamienia się w psa, a chasyd przeistacza się w Mefistofelesa. Tego rodzaju obrazy, a więc inwersje, anamorfozy, ukryte wizerunki, bywają czasem zaliczane do prehistorii kina, gdyż pełnią funkcję podobną do zabawek optycznych – za pomocą prostych środków próbują oddać iluzję ruchu. Rysunki Schulza sprawiają czasem wrażenie projektów awangardowego filmu – to niekończące się wariacje tych samych tematów, obsesyjnie powracające motywy (zwłaszcza autoportrety), które często wyłaniają się z płątaniny form i z powrotem gubią się w chaosie linii.

Krzysztof Miklaszewski, zafascynowany filmowością prozy Schulza, nazwał jego opowiadania „napisanymi poetycką prozą scenopisami”, lecz jednocześnie zauważył coś istotnego: „nadmiar możliwości, wynikający z plastycznego nasycenia obrazu”²². Właśnie owo „nasylenie” stanowi sedno problemu. To dzięki niemu opowiadania z tomów *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* wydają się filmowe, choć jednocześnie trudne w ekranizacji. Ktoś, kto chciałby posłużyć się takim scenopisem, byłby skazany na porażkę. „Tego niezwykłego świata nie da się pokazać – pisał Wojciech Grabowski. – On istnieje wyłącznie w czasie lektury. Tylko ci, którzy zdają sobie z tego sprawę, mają szansę wykorzystać twórczo” dorobek literacki Schulza²³. Bracia Quay, których *Ulica Krokodyli* (1986) uchodzi za jedną z najbardziej udanych adaptacji pro-

20 Z. Taranienko, *Narracja plastyczna w prozie Schulza*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. J. Ciechowicza i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 46.

21 J. Gondowicz, *Mrugająca materia*, [w:] *Białe plamy schulzologii*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 2010. Zob. także: „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65.

22 K. Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009, s. 148–149.

23 W. Grabowski, *Schulz w Krakowie*, „Kino” 1993, nr 1, s. 33.

zy drohobyckiego pisarza, odrzucili jego rodzinną mitologię i bohaterów, zredukowali zdarzenia, lecz – zdaniem samych filmowców – pozostali wierni idei wyrażonej w *Traktacie o manekinach*: „staliśmy się znaleźć ową graniczną krainę kruchości, gdzie w półmroku podejrzenie można wibracje i drżenie rzeczy, jakby próbujących się wskrzesić, reanimować”²⁴. Z tej wypowiedzi wynika, że instynktownie odgadli, na czym polega filmowość *Sklepów cynamonowych*. Paradoksalnie bowiem ten rodzaj filmowości jest prawie nieprzekładalny na język współczesnego kina, gdyż odwołuje się do pierwotnych, animistycznych funkcji „siódmej sztuki”, odrzucając wartką akcję czy filmowe techniki narracyjne. Ci reżyserzy, którzy w swoich adaptacjach prozy Schulza większą uwagę skupili na ideach niż poetyce, bez wyjątku ponieśli artystyczną klęskę.

„wibracje
i drżenie
rzeczy”

Jeżeliby więc szukać filmowych inspiracji w twórczości Brunona Schulza, to na pewno nie w eleganckich iluzjonach i nie w latach trzydziestych. Literacka wyobraźnia Brunona Schulza wydaje się zgodna raczej z poetyką wczesnego kina (a może nawet jego prehistorią!) niż z formalnie dojrzałym filmem okresu klasycznego, takim jak kreskówki Walta Disneya. Schulz przywiązywał dużą wagę do „żelaznego kapitału ducha” zdeponowanego w dzieciństwie, pisząc, że twórczość polega na egzegezie „sekretu powierzonego na wstępie”²⁵. Może więc filmowe inspiracje (lub nawet fascynacje) zostały zaszczerpione nieświadomie, w trakcie pierwszych wizyt w lokalnym iluzjonie, być może wzięły się z młodzieńczego zachwyty magią ruchomych obrazów, którą tak pięknie opisał w opowiadaniu *Noc lipcowa*? Aura seansów filmowych przed I wojną światową zdaje się potwierdzać tę hipotezę, którą – zaznaczymy – sformułował już Jerzy Ficowski.

Pierwsi widzowie rzadko interesowali się filmami, których fabuły były w większości błahe i schematyczne (dlatego narrator w *Nocy lipcowej* w ogóle nie wspomina repertuaru). Bardziej ekscytowała ich sama atmosfera kina, przyrównywanego przez świadków epoki do „podwodnej krainy”, miejsca tajemniczego i groźnego zarazem, jak również kreacja nieistniejącego świata na obraz i podobieństwo rzeczywistości pozaekranowej. W małym prowincjonalnym kinie było ciemno i ciepło (aparatura mocno się nagrzewała, a poza tym panował zaduch, gdyż pomieszczenia nie miały wentylacji), unosił się dziwny zapach, ponieważ jako źródła światła często używano palników gazowych. Światło projektora

w małym
prowincjonalnym
kinie...

²⁴ *Gabinet Braci Quay. Z Braćmi Quay rozmawiają Kuba Mikurda & Michał Oleszczyk*, [w:] *Trzynasty miesiąc. Kino Braci Quay*, pod red. K. Mikurdy i A. Prodeus, Kraków–Warszawa 2010, s. 97.

²⁵ *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17. Cyt. za: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór...*, s. 442–443.

sen na jawie,
jaskinia
platońska,
życie płodowe

miało żółtawy odcień, a posrebrzane ekrany i monotony dźwięk terkoczącego kinematografu potęgowały wrażenie nierzeczywistości. Na ekranie mogło się pojawić cokolwiek – a i tak budziło entuzjazm widzów, zafascynowanych dynamizmem form, ruchem czegoś, co powinno pozostać martwe. Wiele projekcji rozpoczynano od nieruchomej fotografii, która – po zakręceniu korbką – nagle ożywała, budząc zachwyt pomieszany ze zdziwieniem. Najprostsze triki, od pociągu jadącego w stronę ekranu po meliesowską magię zniknięć i transformacji, rozstrajały nerwy widzów. To właśnie ten rodzaj doświadczenia teoretycy filmowi zainspirowani psychoanalizą przyrównują do snu na jawie, jaskini platońskiej, a nawet życia płodowego. We wszystkich trzech stanach podmiot odbiera fantasmagorie będące zniekształconymi obrazami realnego świata. Dokładnie tak jak w opowiadaniu *Noc lipcowa*, gdzie kinoteatr jest miejscem nierzeczywistym, a „czas ustał od dawna”. Czar pryska dopiero wtedy, gdy bohater przekracza szklane drzwi poczekalni i zanurza się w lipcowej nocy.

■

Zdefiniowanie filmowej wyobraźni Brunona Schulza zgodnie z naturą wczesnego kina pozwala nieco inaczej spojrzeć na jego twórczość literacką. Nie tylko na język czy sposób prowadzenia narracji, ale również na sens tych wieloznacznych obrazów. Czy można zatem poetyckie wizje *Sklepów* i *Sanatorium* traktować jako wariacje na temat filmów obejrzanych w dzieciństwie w kinoteatrze brata? Chyba nie mamy do tego prawa. Szkoda, że ów słynny list Schulza do Witkacego nie rozpoczyna się od takich słów: „Początki mej twórczości literackiej gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem dobrze pisać, gdy pokrywałem już kartki pierwszymi opowieściami. Były to z początku same historie filmowe”. Odczytywanie wizji Schulza za pomocą klucza filmowego miałyby wówczas merytoryczne podstawy.

tropy...

Ostatecznie to jednak czytelnicy decydują, w jakich ramach interpretacyjnych umieścić tekst, jaką przyjąć optykę. Może filmowa wrażliwość współczesnego odbiorcy, bardziej powszechna niż przed wojną, pozwala lepiej zrozumieć ogromne powodzenie tych dwóch tomów opowiadań w historii polskiej literatury. Do pokoleń wychowywanych od małego w kulturze audiowizualnej Schulz przemówił pełnym głosem, a jego poetycka proza odsłoniła swe ukryte sensy nie tylko znawcom literatury, lecz wszystkim czytelnikom wrażliwym na „plastyczność materii”. Biografia Schulza daje nam przynajmniej prawo do nieodrzućania po prostu filmowych tropów w jego opowiadaniach. A jest ich sporo. Większość niestety została poukrywana pod piętrowymi metaforami. To

prawdziwy raj dla filmoznawców ze szkoły psychoanalitycznej, którzy z łatwością by dowiedli, że liczne fantasmagorie stanowią literacko przetworzone i silnie zmitologizowane wspomnienia z kinematografu pierwszych lat XX wieku. Siła mitologizacji sprawia, że filmowe seanse nabierają cech prehistorii kina.

W opowiadaniach wielokrotnie pojawia się motyw nieboskłonu, który staje się ekranem, raz nawet przyozdobionym kurtynami; wyświetlane są na nim fantastyczne, a nawet abstrakcyjne obrazy, złożone albo z ciał niebieskich, albo ze stada ptaków. Równie częstym motywem jest teatr cieni, na ogół przypadkowy, wywołany przez „naftową lampę z reflektorem” lub dogasającą świeczkę. Kilkakrotnie pojawiają się aluzje do kamery obskury, a więc najstarszego w historii ludzkości projektora. W *Genialnej epoce* przez otwarte okno wpływa „powódź obrazów”, tworząc na ścianie quasi-filmowy pokaz: „Ciemny ten pokój żył tylko refleksami dalekich domów za oknem, odbijał ich kolory w swej głębi, jak *camera obscura*”²⁶. Podobny efekt znajdziemy w *Skleпах cyrkonowych* i *Nawiedzeniu*.

Filmowe skojarzenia budzą również ożywione rysunki (*Genialna epoka*); wertowane przez wiatr kartki księgi, „wywiewające kolory i figury”, oraz „pryzmatyczne kryształki zwisające z lampy”, rozszczepiające światło i rzutujące tęcze kolory na ściany pokoju (*Księga*); seans fotograficzny w dekoracjach jak ze snu (*Wiosna*); soczewki, przez które bohater obserwuje świat (*Martwy sezon*); „dalekowiedz”, będący połączeniem auta, lunety i kamery (*Sanatorium pod Klepsydrą*); a także niezliczone „światłne iluminacje” i „refleksy” na ścianach, tapetach, sklepieniach.

Najbardziej filmowym opowiadaniem jest – moim zdaniem – opublikowana w „Wiadomościach Literackich” *Kometa*. Można ją wręcz interpretować jako przefiltrowany przez Schulzowską wyobraźnię ciąg nocnych seansów kinematograficznych na rozświetlonym przez kometa niebie. Odnajdziemy tu magiczne sztuczki Georges’a Mélièsa z multiplikowanymi królikami, burleskowych cyklistów, transformację migoczącej i mrugającej rzeźby w ciocię Wandzię („jak żywą”), a zwłaszcza komin będący ni to lunetą, ni to mikroskopem, ni to kamerą, w którego soczewce księżyc zamienia się w mózg, a następnie w embrion. Być może Schulz ma na myśli popularne we wczesnym kinie ujęcie zwane „kocim okiem” (przesłona zaciemnia brzegi kadru tak, by obraz miał kształt koła; używano go głównie do dużych zbliżeń, by na przykład uzyskać efekt szkła powiększającego lub mikroskopu, ale także po to, by wyodrębnić znaczącą część kadru). Pod koniec opowiadania, gdy kometa

...motywy...

...skojarzenia

najbardziej filmowe opowiadanie

26 B. Schulz, *Genialna epoka*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór...*, s. 131–132.

znika za horyzontem, narrator informuje o „zwinieciu kosmicznej perspektywy” (a więc prześcieradła ekranu) i powrocie do codziennych zajęć.

Poszukiwanie tropów filmowych w prozie Schulza może pomóc w odpowiedzi na postawione na początku pytanie: dlaczego w opowiadaniach drohobyckiego pisarza, dla którego iluzjon brata pełnił rzekomo tę samą funkcję co sklep ojca, kino pojawia się tylko raz, i to w młodzieńczym tekście, opublikowanym prawie dziesięć lat po napisaniu? Moim zdaniem kino pojawia się dużo częściej, ale nie sposób oddzielić poszczególnych skarbów w tym „żelaznym kapitale ducha”. Schulz dokonał ciekawego procesu w swojej wyobraźni. Zatarłe wspomnienia o wczesnym kinie, które samo w sobie było niezwykle i eteryczne, opowiedział stylem „filmowym” i poetyckim, a następnie przepisał na język prywatnej mitologii, po raz kolejny deformując i tak już wyblakłe obrazy, a na koniec wymieszał je z innymi wątkami. Z tego wszystkiego powstały fantasmagorie o filmowej sile wyrazu, ale jakże dalekie od pierwotnej fascynacji „fantastyczną gonitwą po wertepach filmu”. To tłumaczy, dlaczego wierna ekranizacja prozy Schulza – zainspirowanej trudną do zrekonstruowania atmosferą wczesnego kina i napisanej filmowym stylem, odnoszącym się wszakże do filmowej prehistorii – wydaje się zadaniem niewykonalnym.

Filmowość potrafi być czasem mało filmowa. W opowiadaniach Schulza wszystko jest możliwe.

[paralele i konteksty]

Marek Wilczyński: Szyfr masochizmu. Amerykańskie konteksty prozy Brunona Schulza

Proza Brunona Schulza umieszczana bywa w przeróżnych konstelacjach. Historycy literatury polskiej zwykle stawiają Schulza obok Romana Jaworskiego, Witkacego i Gombrowicza¹. Claudio Magris, badacz „mitu habsburskiego” w piśmiennictwie krajów byłych Austro-Węgier, skłonny byłby zapewne kojarzyć go z Kafką i i urodzonym w Brodach Josephem Rothem, jakkolwiek wyobrażenie Franciszka Józefa w *Wiośnie* znacznie odbiega od nostalgicznego wizerunku cesarza w *Marszu Radetzky’ego* i *Krypcie kapucynów*. Można też z powodzeniem szukać powinowactw łączących autora *Sklepow cynamonowych* z Szmuelem Josefem Agnonem rodem z Buczacza², Zygmuntem Hauptem, a nawet z Idą Fink, pochodzącą ze Zbaraża kronikarką spełnionego proroctwa o końcu świata³, i wreszcie zdarza się, że powstają konstelacje „pionowe”, zestawione wzdłuż osi czasu, tak jak to się dzieje choćby w wypadku związków

szukanie
powinowactw

- 1 W studium proponującym periodyzację polskiego modernizmu, w związku między innymi z modernizmem anglo-amerykańskim, Ryszard Nycz zalicza Schulza, obok Leśmiana, Czechowicza, Witkacego i Gombrowicza, do przedstawicieli elitarnej odmiany „modernizmu wysokiego” (dyskusyjna kalka z angielskiego *high modernism*). Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 32.
- 2 Por. G. Moked, *Dwie galaktyki późnego modernizmu*, [w:] *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 85–94.
- 3 Por. M. Wilczyński, *Najmniej słów. Doświadczenie Zagłady w prozie Idy Fink*, [w:] *Wojna i postpamięć*, red. Z. Majchrowski i W. Owczarski. Gdańsk 2011, s. 133–141.

z Schulzem dostrzeganych w pisarstwie Danila Kiša⁴. Nietrudno zauważyć, iż we wszystkich tych wariantach kryterium rozstrzygającym jest geografia: Schulzowski Drohobycz łączy się z Warszawą, Wiedniem, Pragą, Brodami, Żółkwią, Buczaczem, Zbarażem, Subotićą i Nowym Sadem – w zdecydowanej większości miastami położonymi niegdyś w obrębie imperium austro-węgierskiego, w orbicie literackich wpływów niemieckich, na obszarze gęsto zamieszkanym przez Żydów, nierzadko asymilujących się w kulturach lokalnie dominujących: niemiecko-austriackiej, polskiej, węgierskiej, serbskiej...

Brak tymczasem prób poszerzenia tej środkowoeuropejskiej mapy lekturą Schulza w odniesieniu do zjawisk z kręgu literatur przestrzennie i kulturowo odleglejszych, które na wiele sposobów współtworzyły bogaty, międzynarodowy repertuar strategii tekstotwórczych modernizmu, otwierając tym samym rozległe pole intertekstualnych dociekań. Relacje między domeną *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, a zwłaszcza publikowaną w latach trzydziestych prozą w języku francuskim (*Celinéa Podróż do kresu nocy* [1932] i *Śmierć na kredyt* [1936]) czy angielskim, nie są zapewne widoczne gołym okiem czytelniczym ani oczywiste. Niemniej jednak przeświadczenie o trwającej „degradacji rzeczywistości” lub zbliżającym się jej katastrofalnym rozpadzie, a co za tym idzie, konieczności wypracowania możliwie adekwatnych technik ich literackiej rejestracji, mogło – czy też nawet musiało – zaowocować głęboką wspólnotą poetyki tudzież zbliżonym rozpoznaniem możliwości i ograniczeń języka używanego do portretowania bądź przewidywania apokalipsy bez względu na jej konkretny wymiar geograficzny i etniczny. Dlatego trop wiodący z Drohobycza aż za Atlantyk, ku literaturze amerykańskiej, nie powinien zostać z góry uznany za czysto fantastyczny, ale wręcz przeciwnie – jego fantastyczność może być wstępnym, paradoksalnym dowodem prawdopodobieństwa w sytuacji, gdy mimetycznie pojmowana *verisimilitude* – *similitudo veritatis* – zbankrutowała w realiach Wielkiego Krachu na nowojorskiej giełdzie, hollywoodzkich fantasmagorii i wypraw kontestatorów „klimatyzowanego koszmaru” do Paryża. Partnerami Schulza będzie więc tym razem dwoje pisarzy, o których z pewnością on sam nigdy nie słyszał i którzy raczej nie słyszeli o nim: Djuna Barnes (1892–1982), autorka prawie nieznannej w Polsce onirycznej powieści o enigmatycznym tytule *Nightwood* (1936), i Nathanael West (1903–1940), ofiara wypadku samochodowego na kalifornijskiej autostradzie, autor między innymi mikropowieści *A Dream*

trop wiodący
aż za Atlantyk

4 Por. B. Stojanović, *Bursztynowe skojarzenia, czyli schulzoidzi na Bałkanach*, [w:] *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak i W. Panas, Lublin 2003, s. 515–532.

Life of Balso Snell (1931), *A Cool Million* (1934) oraz tłumaczonych na polski *Miss Lonelyhearts* (1933) i *Dzień szarańczy* (1939).

Wszyscy troje – Schulz, Barnes i West, którego prawdziwe nazwisko brzmiało Nathan Wallenstein Weinstein i który wywodził się z rodziny żydowskich emigrantów z Litwy – należeli do środowisk awangardy i sytuowali się jako pisarze na marginesach głównych nurtów literatur swych krajów. Wszyscy też dłużej lub krócej szukali szczęścia w Paryżu. Schulz, jak wiadomo⁵, spędził tam zaledwie trzy tygodnie w sierpniu roku 1938, gdy *tout le monde* był właśnie na wakacjach, a on miał nadzieję zaistnieć jako rysownik i malarz. West, jeszcze przed debiutem, wybrał się do stolicy Francji na trzy miesiące jesienią roku 1926 i spotkał tam między innymi Maxa Ernsta i Henry’ego Millera. Barnes zaś, dziennikarka, pisarka i obyczajowa skandalistka, mieszkała nad Sekwaną bez mała dziesięć lat (1921–1930) i z pewnością sporo zawdzięczała miejscowej atmosferze i prądom artystycznym. Poznała wówczas Joyce’a, z którym się zaprzyjaźniła i który podarował jej szczotki drukarskie *Ulisses*, oraz Eliota, który wbrew własnym konserwatywnym przekonaniom w kwestiach erotyki i jej literackiej eksploracji opatrzył entuzjastyczną przedmową *Nightwood*, wydaną najpierw przez oficynę Faber and Faber w Londynie, a rok później w Nowym Jorku. Z przedmowy tej pochodzi następujący fragment, równie dobrze nadający się do opisu prozy Schulza: „Nie twierdzę, że proza pani Barnes jest prozą poetycką. Twierdzę natomiast, że najczęściej najnowsze powieści w ogóle nie są pisane w pełnym znaczeniu tego słowa. [...] Proza, która żyje naprawdę, wymaga od czytelnika tego, czego zwykły pozeracz powieści nie jest zdolny z siebie wydobyć. Stwierdzenie, iż *Drzewo nocy* przemówi głównie do wielbicieli poezji, nie oznacza, że nie jest to powieść, znaczy natomiast, że jest to powieść tak dobra, iż docenią ją w pełni tylko osoby o wrażliwości wykształconej przez poezję. Powieść pani Barnes ma rytm prozy i muzykę, która nie jest jednak muzyką wiersza. Rytm prozy może być mniej lub bardziej złożony i wyszukany, zależnie od zamierzeń pisarki, ale niezależnie od tego, czy jest on prosty czy też złożony, sprawia, iż to, co jest nam przekazywane, nabiera zwielokrotnionej intensywności”⁶.

Oczywiście trudno mówić o jakimkolwiek bezpośrednim wpływie pobytu w Paryżu na Schulza w sensie *stricte* literackim – w liście do przy-

pisarze na
marginesach...

...i w Paryżu

5 Por. znany list Schulza do Romany Halpern z 29 sierpnia 1938 roku: „Wytrwałem w Paryżu przeszło 3 tygodnie, mimo że już po 1szym tygodniu zdałem sobie sprawę, że nie zrealizuję mego programu tutejszego. Było naiwnością wyruszać w ten sposób co ja na podbój Paryża, który jest najbardziej ekskluzywnym, samowystarczalnym, zamkniętym miastem na świecie” (B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 171).

6 T. S. Eliot, *Głębsze znaczenie „Drzewa nocy”*, przeł. R. Hammer, „Literatura na Świecie” 1973, nr 4 (24), s. 111.

jaciółki Romany Halpern, napisanym tuż po powrocie, wspomniał jedynie o zafascynowaniu kobietami: „Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne. Wielkie wrażenie zrobiły na mnie cudowne kobiety paryskie – z towarzystwa i kokoty, swoboda obyczajów, tempo życia”⁷. Niemniej to właśnie Paryż był dla niego, tak jak dla innych prowincjuszy – kapistów, Rumunów Braunera i Brăncușiego, Amerykanów Millera i Barnes, a wcześniej Scotta Fitzgeralda i Hemingwaya – artystycznym centrum świata, dokąd należało się udać, aby być *au courant*. Bardziej zapewne znaczący okazał się Wiedeń, gdzie Schulz studiował i spędził łącznie trzy i pół roku – ku zaskoczeniu czytelnika Wiedeń znaleźć można również w *Nightwood*, gdyż tam właśnie urodziła się w roku 1880 jedna z głównych postaci powieści – baron Felix Volkbein, nieudany arystokrata, pechowy kosmopolita, udręczony i porzucony mąż na wpół demonicznej, na wpół zwierzęcej amerykańskiej *femme fatale* Robin Vote. Natychmiast po ślubie Felix zabiera żonę do dawnej stolicy Habsburgów i próbuje uświadomić jej, czym niedawno jeszcze było to miasto: „Najpierw zabrał ją do Wiednia. Żeby nabrać pewności siebie, przede wszystkim pokazał jej wszystkie zabytki. Powtarzał sobie, że prędzej czy później któryś z ogrodów czy pałaców poruszy ją tak, jak poruszał jego. Ale wydawało mu się, że on także ogląda widoki. Próbował wytłumaczyć jej, czym był Wiedeń przed wojną; czym był zapewne, zanim on sam się urodził, ale jego pamięć była zmacona i zamięcioną – okazało się, że powtarza to, co przeczytał, ponieważ to pamiętał najlepiej. Przepelniony metodycznym niepokojem, oprowadzał ją po mieście. «Jesteś teraz baronową» – powtarzał. Mówił do niej po niemiecku, kiedy jadła ciężki *Schnitzel* z kluskami, przyciskając jej dłoń do grubego uchwyty kufla. «*Das Leben ist ewig, darin liegt seine Schönheit*» – powiedział”⁸.

Oto próbka skrajnie „sztucznej”, kampaowej, wyobrażonej post-habsburskiej nostalgii w modernistycznym wydaniu amerykańskim – jej stłumioną, wywróconą na drugą stronę wersję Schulza znajdujemy w *Wiośnie*. Robin, którą Felix, niezakorzeniony potomek Żyda i wiedeńskiej Austriaczki, zmarłej tuż po porodzie, upatrzył sobie na matkę wymarzonego syna („Z Amerykanką można zrobić wszystko” – wyzna naiwnie powiernikowi⁹), najpierw bez oporów godzi się na małżeństwo, by następnie traktować małżonka coraz bardziej obojętnie, niemal machinalnie urodzić chłopca i wreszcie odejść nagle bez wyjaśnienia, wlokąc za sobą nonszalancko po podłodze płaszcz o męskim kroju. Zawiedziony i bezradny Volkbein nie jest bynajmniej jej jedyną ofiarą

7 B. Schulz, op. cit., s. 172.

8 D. Barnes, *Nightwood*, New York 1937, s. 43. Przeł. M. Wilczyński (jeśli nie zaznaczono inaczej).

9 Ibidem, s. 39.

– po nim przychodzi kolej na kobiety, obie z Nowego Świata. Jedną jest Nora Flood, spadkobierczyni pokaźnej fortuny i przeszłości sięgającej przez podbój wnętrza kontynentu aż do purytańskich początków, a drugą Jenny Petherbridge, świetnie sytuowana wdowa po czterech mężach, wulgarna kolekcjonerka cudzych przedmiotów i uczuć „z drugiej ręki”. Obie cierpią tak samo jak mężczyzna, zdane na łaskę amoralnej Robin, powodowanej wyłącznie pożądaniem, obie też, zwłaszcza Nora, usiłują zrozumieć jej postępowanie i zachować ją wbrew wszystkiemu dla siebie. Jak się wydaje, Adela z opowiadań Schulza – *Ptaki, Traktat o manekinach, Genialna epoka, Mój ojciec wstępuje do strażaków*, a może również Bianka z *Wiosny*, to dalekie krewne protagonistki *Nightwood*, podobnie jak ona cieszące się władzą podszytą seksualnością i brutalnie niekiedy wykorzystujące ją do ujarznienia swych wyłącznie jednak męskich poddanych. Adela, choć jest przecież tylko służącą, ma w stosunku do ojca moc prawie absolutną, której demonstracja, jakkolwiek utrzymana we freudowskiej poetyce maskującej metafory, nie pozostawia wątpliwości co do z lekka tylko przysłoniętego sensu szyfru ułożonego z figur domowego sprzątanía: „Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką czcią i uwagą darzył Adelę. Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem, śledząc z mieszaniną strachu i rozkosznego dreszczu wszystkie manipulacje Adeli. Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze, symboliczne znaczenie. Gdy dziewczyna młodymi i śmiałymi ruchami posuwała szczotkę na długim drążku po podłodze, było to niemal ponad jego siły. Z oczu jego lały się wówczas łzy, twarz zanosila się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu. Jego wrażliwość na łaskotki dochodziła do szaleństwa. Wystarczyło, by Adela skierowała nań palec ruchem oznaczającym łaskotanie, a już w dzikim popłochu uciekał przez wszystkie pokoje, zatrzaskując za sobą drzwi, by wreszcie w ostatnim paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu pod wpływem samego obrazu wewnętrznego, któremu nie mógł się oprzeć”¹⁰.

Podaną przez narratorkę informację, iż ojciec uważał porządkujące działania Adeli za komunikat obdarzony „głębszym, symbolicznym znaczeniem”, można zapewne potraktować jako swoistą wskazówkę natury metafikcyjnej: w istocie rzeczy chodzi tu o coś więcej niż tylko szczotkę na drążku, wyciągnięty palec i łaskotki, zresztą „spazm orgazmu” i łóżko to czytelne sygnały dochodzące spod powierzchni tekstu. Przy tym seksualna władza służącej sięga daleko poza próg domu Józefa.

Adela i Bianka
jako
protagonistki

wskazówka
natury
metafikcyjnej

¹⁰ B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, s. 22.

W *Genialnej epoce* wypuszczony sezonowo z więzienia złodziej recydywista Szloma okazuje się także fetyszystą, kradnąc pantofelki, suknię i korale Adeli na oczach zdumionego odkrywcy Autentyku, a w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* spragnieni soku malinowego członkowie miejscowej straży pożarnej skłaniają wytwórczynię tej z pozoru niewinnej substancji do ezopowej skargi: „Napraszają się do kuchni, wpychają przez szparę drzwi swe królicze twarze w mosiężnych puszkach, strzygą dwoma palcami jak uczniaki w szkole i skomlą błagalnie: cukru, cukru... Wyrwają mi z rąk wiaderko i lecą przynieść wodę, tańczą dookoła mnie, mizdrzą się, merdają nieledwie ogonami. Łypią przy tym raz po raz czerwonymi powiekami i oblizują się wstrętnie. Wystarczy, żebym na którego spojrzała bystro, a zaraz puchnie mu twarz czerwonym bezwstydnym mięsem, jak indykowi”¹¹.

Nieosiągalna Adela musi się w końcu pogodzić z utratą wielkiej, oplecionej wikliną butli soku, ale i strażacy po części obchodzą się smakiem, nie otrzymawszy cukru, którego domagają się z uporem godnym lepszej sprawy, tak że emocjonalna intensywność sceny znacznie przekracza jej dosłowną treść. Podobnie dzieje się w wypadku niektórych scen w *Nightwood*, na przykład kiedy Robin i Jenny jedzą razem kolację w Lasku Bulońskim: „Jenny głęboko pochylona nad stołem, Robin głęboko odchyłona w tył, z nogami splecionymi pod sobą, aby zrównoważyć wygięcie całego ciała, a Jenny podana do przodu tak mocno, że musiała zaczepić swoje małe stopy o oparcie krzesła, wysuwając kostkę i wsuwając palce, żeby nie przewrócić się na błąt – tak prezentowały się niczym dwie połowy ruchu, który, jak w rzeźbie, miał w sobie piękno i absurdalność pragnienia w stanie rozkwitu, lecz bez szansy na wypuszczenie pędu, bez nadziei na wypełnienie swego przeznaczenia. Ruch ten nie mógł być ani ostrożny, ani śmiały, bo ani jedno, ani drugie nie zawierało w sobie podstawowego warunku jego dopełnienia; były jak greccy biegacze, z uniesioną stopą, lecz bez tej ulgi, jaką daje końcowy rozkaz, by opadła w dół – wiecznie gniewne, wiecznie rozdzielone, w kateleptycznym, zastygłym geście zapamiętania”¹².

W opowiadaniach Schulza, w których rządzą Adela i Bianka, w *Nightwood* i w *Dniu szarańczy*, ostatniej powieści Westa, obowiązują w gruncie rzeczy te same reguły związków erotycznych: na plan pierwszy nieodmiennie wysuwają się silne, dominujące kobiety, a wokół nich powstają układy męskie lub – u Barnes – mieszane, poddane identycznej logice traumy, masochistycznego pożądania i cierpienia trwającego tak długo,

Jenny i Robin

¹¹ Ibidem, s. 234.

¹² D. Barnes, op. cit., s. 69.

jak długo pożądaný obiekt pozostaje w zasięgu ofiary. *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* uzupełnia w dodatku suplement w postaci rysunków i grafik autora, a także wyznaczenie dotyczące jego samego. Uczyniła je po wielu latach Irena Kejlin-Mitelman, jako dziecko portretowana przez Schulza, który rzekomo powtórzył przed nią znaczący gest wielokrotnie przedstawiany na kartach *Xięgi bałwochwalczej* i ilustracjach do *Drugiej jesieni*: „Bruno postanowił zmienić czerwoną różę trzymaną przeze mnie – na bez, który się właśnie ukazał, jako bardziej nadający się «dla takiej małej dziewczynki». Przemalował kwiaty, ale nie był pewny ręki, więc zbalansował obraz w owalnej ramie na sztalugach i ja «siedziałam do ręki». Mama wyszła gdzieś na posiedzenie. Nagle Bruno odkłada paletę, klęka przede mną, pochyla się. Skoczyłam. Bruno został na czworakach. Rysunek 7 (i 6) w *Drugiej jesieni* jest dokładnym, fotograficznym prawie oddaniem jego pozycji i twarzy w owym momencie. Tylko że nie ta pogardliwa, drapieżna kobieta oddalała się od niego, tylko wystraszona dziewczynka o niemodnie rumianych policzkach. – Schulz był potem u nas jeszcze parę razy. Wiedział, że nie powiem nic w domu – nie powiedziałam. Ani w domu, ani nigdy nikomu. Ale wszystko w tym jednym momencie zrozumiałam, mimo że nie widziałam wtedy jeszcze jego rysunków, nie wiedziałam, co oznacza słowo masochizm”¹³.

To, że Schulz włączył swoją własną postać jako element ilustracji do tekstu, pozwala, a nawet każe potraktować go jako ulokowanego na pograniczu metaforycznie rozumianej ramy i obrazu, tego, co wewnątrz i na zewnątrz, współgwaranta masochistycznego szyfru, który niekiedy znacząco przebija w jego prozie¹⁴. W centrum tego szyfru, powiedzmy raz jeszcze, znajdują się Adela i Bianka, tak jak w centrum szyfru Barnes tkwi Robin Vote, a Westa – Faye Greener, dręcząca Homera Simpsona, przybyłego do Hollywood z miasteczka Wayneville w stanie Iowa dla poratowania zdrowia, a także absolwenta Yale, młodego malarza i sce-

te same reguły
związków
erotycznych

¹³ B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 49.

¹⁴ Oczywiście po raz pierwszy terminu „masochizm” użył w odniesieniu do dzieła Schulza Artur Sandauer. Zrobił to jednak w sposób tyleż powierzchowny, co niezgodny z genezą i definicją tej perswazji: „Ulegając pokusom płci, mężczyzna zdradza swe wysokie powołanie. Światopogląd ten, który tkwi korzeniami w micie o grzechu pierworodnym, w średniowiecznym ascetyzmie, przede wszystkim zaś w idealizmie wagnerowskiego chowu, byłby szczytem staroświecczynny, gdyby nie to, że Schulz unowocześnia go – przez przestawienie w nim uczuciowych znaków. Ze zdrady swej czystości pierwiastek męski czerpie u niego występłą rozkosz. Wskazówki idealistycznych wartości zaczynają tu drgać niepokojąco i zmierzać w odwrotnym niż zazwyczaj kierunku: zło nęci nie mimo, ale właśnie dlatego, że jest złem. Zjawisko to, które w średniowieczu nosiło nazwę satanizmu, figuruje dziś w podręcznikach seksuologii jako masochizm”. Zob. A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] idem, *Zebrane pisma krytyczne*, t. I, Warszawa 1981, s. 561–562. Gdyby wyciągnąć z wywodu Sandauera ostateczne wnioski, to Adela musiałaby się okazać czymś w rodzaju sukubę, co się jednak wydaje interpretacją przesadą.

nografa Toda Hacketta i Earle'a Shoop'a, prymitywa, melodramatycznego kowboja z Arizony. Erotyka jako źródło cierpień, czy też raczej ból – niekoniecznie fizyczny – jako składnik lub warunek erotycznego spełnienia stanowi wspólny fantazmatyczny mianownik pozornie tak od siebie odległych fikcyjnych światów Schulza, Barnes i Westa. Jak się okaże, determinuje ona także, zgodnie z macierzystym wzorcem przedstawieniowym masochizmu, niektóre inne cechy ich wspólnej poetyki.

Z Wiednia do Lwowa nie jest zbyt daleko, a w epoce Habsburgów, wspomianej przez Felixa Volkbeina z respektem dla upadłego cesarstwa, było jeszcze bliżej. Nici wiodące z Nowego Jorku do Paryża, z Paryża pod Schönbrunn, a stamtąd do miasta Lemberg, położonego siedemdziesiąt kilometrów od Drohobycza, zagarniają również poniekąd twórcę tego wzorca, autora *Wenus w futrze*, Leopolda von Sachera-Masocha, urodzonego w roku 1836 we Lwowie, syna miejscowego szefa policji, przez lata profesora lwowskiego uniwersytetu. *Wenus w futrze*, studium romansu hrabiego Seweryna Kuziemskiego i Wandy Dunajew, jest oczywiście powieścią masochistyczną *par excellence*, zawierającą cały komplet sytuacji i rekwizytów, które składają się na wyobrazeniowy repertuar perwersji opatrzonej nazwiskiem galicyjskiego pisarza. W swej analizie zarówno samej perwersji, jak i bogatej twórczości literackiej Sachera-Masocha Gilles Deleuze, wielokrotnie podkreślający zasadniczą odmienność masochizmu i sadyzmu, stawia psychoanalitycznie umotywowaną tezę, iż postać kochanki nakłanianej przez partnera do okrucieństwa, aby zapewnić mu rozkosz, jest swoistą kontaminacją trzech różnych wersji fantazmatu matki: „Trzy kobiety Masocha odpowiadają trzem podstawowym wyobrażeniom matki: pierwsza z nich to matka prymitywna, maciczna, heteryczna, matka z kloaki i mokradeł, druga jest matką edypalną, obrazem ukochanej, która łączy się z sadystycznym ojcem jako ofiara lub współniczka, a między nimi istnieje jeszcze matka oralna, ze stepów, która żywi i przynosi śmierć. Dajemy jej miejsce pośrodku, ale równie dobrze może się ona pojawić jako ostatnia, gdyż jest zarazem oralna i milcząca, zatem to do niej należy ostatnie słowo”¹⁵.

W *Sklepkach cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* pojawia się oczywiście kilka razy matka we własnej osobie (o jej rolę w zmityzowanym świecie Schulza upomniała się już przekonująco Małgorzata Kitowska-Łysiak¹⁶), ale nie o matkę tutaj chodzi. Jak chce Deleuze, praw-

wyobrażenie
matki

15 G. Deleuze, *Masochism. Coldness and Cruelty [Le Froid et le Cruel]*, transl. by J. McNeil, New York 1991, s. 55. Przeł. M. Wilczyński.

16 Por. M. Kitowska-Łysiak, *Matka wychodzi z cienia*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, zwłaszcza s. 350–355.

dziwy sens relacji masochistycznej kryje się głębiej i – jak przystało na perwersję – jest też perwersyjny, ponieważ kobieta zadająca ból to bynajmniej nie odwrócony sadystyczny ojciec, lecz swoiście humorystyczny znak „triumfu nad [ojcowskim – M. W.] superego odniesionego przez ego, które zdaje się mówić: «Widzisz, cokolwiek robisz, jesteś już martwy; istniejesz tylko jako karykatura; bijąca mnie kobieta to z pozoru ty, ale naprawdę to ty sam jesteś bity we mnie... Odrzucam cię, skoro negujesz sam siebie»”¹⁷. U Schulza sytuacja ta jest niebywale zawikłana, znacznie bardziej niż u Sachera-Masocha: układ masochistyczny, przedstawiony na autoportretowych rysunkach, w prozie nie realizuje się między Józefem a Adelą, lecz dotyczy ojca, Jakuba, jak gdyby poniżenie superego przez ego przeniosło się tam o generację wyżej, jakby Schulz postanowił oszczędzić swemu *porte parole* Józefowi tego, w co uwikłał własne wizerunki plastyczne. Oralna – przygotowująca i podająca posiłki – Adela istotnie nie musi nic mówić; wystarczy, że posłuży się palcem. Rozgrywa ona z ojcem grę, na którą Józefowi z *Ptaków* czy *Genialnej epoki* wypadnie jeszcze poczekać. Na własną rękę zagra w nią dopiero bohater *Wiosny*, udręczony i porzucony przez Biankę, na koniec wreszcie zakuty w kajdany przez oficera feldjegrów, który zjawia się nagle, niczym *deus ex machina*, jako wysłannik sfery bytu, gdzie poddaje się kontroli sny i gdzie zapewne władzę wciąż sprawuje superego w postaci patriarchalnego Franciszka Józefa¹⁸.

poniżenie
superego
przez ego

Robin z *Nightwood*, której pozwala się dręczyć Felix Volkbein, ale oprócz niego także kobiety: Nora i Jenny, wprowadza nieco inny rodzaj szyfru. Pozbawiona niemal krągłości, epatująca szczupłymi, chłopięcymi biodrami, jest figurą androginiczną – „heteryczną”, jak pisze Deleuze, ale również lesbijską, dowolnie odwracającą znaki płci w związkach łączących ją z kolejnymi partner(k)ami, które (bądź którzy) mogą obsadzać w konflikcie ego i superego różne fantazmaty rodzicielskie. Tylko cierpienie pozostaje nieodmiennie to samo, dotykając podmiotu w podwójnie masochistycznej relacji z innym i sobą samym, jako że w *Nightwood* „pożądanie jest zawsze niezaspokojone i narcystyczne”¹⁹. U Westa z kolei sytuacja wraca do heteroseksualnej normy. Wyłącznie

inny rodzaj
szyfru

17 G. Deleuze, op. cit., s. 126.

18 Por. B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 222.

19 P. Herring, *Djuna. The Life and Works of Djuna Barnes*, New York 1995, s. 208. Przeł. M. Wilczyński. Jak pisze Herring, „w gruncie rzeczy główne postacie *Nightwood* są zablokowane przez pragnienie: pragnienie, aby zmienić własną istotę lub istotę Robin, której problemy nadają rozpędu fabule. Homoseksualizm jest prawie bez znaczenia, gdyż w *Nightwood* nie ma ani jego obrony, ani potępienia, chyba że w pewien sposób nie wprost. Jeżeli życie jest cierpieniem, to największą zbrodnią jest prokreacja, co zdaje się przesądzać o wyższości homoseksualnego sposobu życia, ponieważ sprzyja on wymarciu ludzkiego gatunku” (ibidem, s. 207).

nie rozkosz,
lecz walka

męski spektakl pożądania kręci się beznadziejnie wokół Faye Greener, trafnie scharakteryzowanej przez zdolnego do zachowania odrobiny dystansu Toda Hacketta: „Zapraszała nie do rozkoszy, lecz do walki, ciężkiej i ostrej, bliższej morderstwu niż miłości. Gdyby się na nią rzucił, byłby to niejako skok ze szczytu drapacza chmur; musiałby krzyknąć. Nie miałby nadziei, że wstanie potem żywy. Zęby wbiłyby mu się w czaszkę niby gwoździe w sosnową deskę; nieuchronnie zdruzgotałby sobie kręgosłup. Nie zdążyłby nawet spocić się ani zamknąć oczu. Zdobył się na śmiech z tego monologu, ale śmiech zabrzmiał fałszem i niczego nie zburzył”²⁰.

W nieopublikowanym za życia i przypuszczalnie nieukończonym opowiadaniu *The Adventurer* („Awanturnik”, czy też raczej „Amator przygód”) West stworzył postać ojca narratora (który, podobnie jak Józef zafascynowany jest egzotyką znajduaną w książkach), wyraźnie przypominającą pod pewnym względem Jakuba z Drohobycza. Jako dozorca starej czynszówki przy nowojorskiej Lexington Avenue ma on dostęp do usuwanych za pomocą specjalnych wind śmieci i nie może się oprzeć, by nie zbudować z ich na wpół zużytej materii wielce osobliwej kolekcji: „[Ojciec] nie grzebał w odpadkach, żeby znaleźć coś do jedzenia. Tym, czego szukał, były pamiątki przyjemności. Wachlarze, flakony po perfumach, wyszywany papuść, kotylion ze złotą obwódką, programy teatralne, szczególnie sporządzone *menu*, i inne tego typu rzeczy. Zbierał je do beczek. Kiedy umierał, piąta była już prawie pełna. Nigdy nie widziałem, by spojrzął raz jeszcze na rzecz już odłożoną, ale w chwili, gdy dokonywał odkrycia, pieścił ją i pochrząkiwał”²¹.

pamiątki
przyjemności

Niedaleko stąd, pomimo oceanu, do przesłania *Traktatu o manekinach* amerykańsko-żydowski ojciec konstruuje, niczym przyzywany w Drohobyczu „Demiurgos”, alternatywną rzeczywistość poddaną zasadzie przyjemności – tandentną, lichą, byle jaką, lecz przecież także przesyconą szukającym zaspokojenia pragnieniem twórczym. Rzeczywistość ta, na znacznie większą skalę, uzyskuje ostateczną sankcję w *Dniu szarańczy*, w momencie, kiedy podczas kręcenia filmu o bitwie pod Waterloo w jednym z hollywoodzkich studiów nagle wali się ogromna płócienna makietka wzgórze Mont-Saint-Jean, niewykończona jeszcze całkiem przez ekipę dekoratorów. West opisuje to zdarzenie w taki sposób, jakby bitwa po części działa się naprawdę, jakby kirasjerzy generała Milhauda faktycznie zaatakowali pozycję bronioną przez siedemdziesiątą piątą pułk szkockich górali i w rezultacie nie wiadomo, co jest bardziej prawdziwe:

20 N. West, *Dzień szarańczy. Miss Lonelyhearts*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1977, s. 26.

21 Idem, *The Adventurer*, [w:] idem, *Novels and Other Writings*, ed. S. Bercovitch, New York 1997, s. 446. Przeł. M. Wilczyński.

rozdzierane płótno, pękające deski i sznury czy złudzenie zmagających mas wojska na kalifornijskiej równinie imitującej Niderlandy²².

Dzień szarańczy jest apokalipsą ery rozrywki masowej – przede wszystkim kina. West pracował w Hollywood jako scenarzysta i świetnie znał warunki wytwarzania oraz naturę produktów „fabryki snów”. W Drohobyczu też przecież działało kino i Schulza fascynowała jego tania ekranowa magia, ale mniejsza nawet o to, bo w *Drugiej jesieni* znaleźć można dość materiału porównawczego w uwagach o prowincjonalnym muzeum, w którym zbiegiem okoliczności „większa część obrazów była treści batalistycznej”²³. Choć w opowiadaniu nie ma słowa o kinie, to sama definicja tytułowej pory zdradza uderzające powinowactwo z fantasmagorią Westa: „Jesień ta jest wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. [...] Za każdą kulisą, gdy zwiednie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane i wszystkie panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła. A o zmierzchu ten wielki nieporządek i gmatwanina kulis, ten zamęt porzuconych kostiumów, wśród których brodzi się bez końca, jak wśród szeleszczących zwiedłych liści. I jest wielkie bezhołowie, i każdy ciągnie za sznury kurtyn, i niebo, wielkie jesienne niebo, wisi w strzępach prospektów i pełne jest skrzypienia bloków”²⁴.

Wprawdzie tandentna iluzyjność teatru wędrownego, a więc grającego dla przypadkowej, niezbyt wyrafinowanej widowni, poddana jest u Schulza organicznemu rytmowi pór roku, co sugeruje rozpad dekoracji raczej na skalę kosmiczną niż historyczną, niemniej *Druga jesień* nie jest wcale aż tak odległa w hołdzie złożonym kulturze popularnej od motywów podsuwanych przez tę kulturę pisarzom amerykańskim tej samej dekady. (W *Nightwood* brak, co prawda, kina i teatru, ale jest za to cyrk z klaunami i zwierzętami, w którym spotykają się po raz pierwszy Robin i Nora²⁵). Ponadto większość, jeśli nie wszystkie, postaci Schulza, Barnes i Westa zrobiona jest według recepty z *Traktatu o manekinach*: „Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która będzie im do roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę

hołd kulturze popularnej

²² Por. N. West, *Dzień szarańczy...*, s. 151–154.

²³ B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 239.

²⁴ Ibidem, s. 241.

²⁵ Por. D. Barnes, op. cit., s. 53–55.

nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone. Naszą ambicję pokładać będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor”²⁶. W *Dniu szarańczy* są to zresztą aktorzy w sensie jak najbardziej dosłownym: Faye Greener nie ma może szans na zostanie prawdziwą gwiazdą filmu, niemniej z powodzeniem odgrywa swą kosztorną rolę w rodzinnej psychodramie, a jej umierający ojciec Harry to zawodowy komik u schyłku kariery: „Na zakończenie pantomimy Harry stanął z głową odrzuconą w tył, z ręką zaciśniętą na gardle, jak gdyby czekał na opadnięcie kurtyny. [...] Ukłonił się, szerokim ruchem przygarniając melonik do serca i zaczął komedię od nowa. [...] Nagle, jak w mechanicznej zabawce, gdy przekręcono sprężynę, jakieś hamulce puściły w jego wnętrzu i w migawkowym tempie kłown zaprezentował cały swój repertuar. Było to rozpętanie odruchów, taniec paralytyka. Harry tańczył dżigę, zonglował kapeluszem, udawał, że dostał kopniaka, potykał się o własne nogi, wymieniał sam z sobą uściski dłoni. Wszystko to wykonał w zawrotnie szybkich, spazmatycznych drgawkach, potem zatoczył się na kanapę i padł”²⁷.

Ojciec, Adela, Józef, subieki i strażacy; Robin, Felix, Nora, Jenny i doktor O'Connor; Faye, Tod, Homer, Earle, karzeł Abe Kusich, Claude Estee i bezimienny, tańczący z Faye Meksykanin – bez względu na dzielące ich akcydentalne różnice należą do groteskowego, Kleistowskiego „teatru marionetek”, w którym odpowiedzialny za dynamikę ruchów lalki jej egzystencjalny środek ciężkości pozostaje całkowicie pod kontrolą pisarza manipulatora. Jak tłumaczy w słynnym, lapidarnym szkicu Kleista pan C.: „Widzimy, że im bardziej w świecie organicznym mętnieje i słabnie refleksja, tym przemożniej i promienniej występuje wdzięk. Lecz podobnie jak gdy przecięcie dwóch linii z jednej strony punktu przeszedłszy nieskończoność raptem odnajdzie się na powrót z drugiej strony, albo obraz w krzywym zwierciadle oddalwszy się w nieskończoność, nagle staje znowu tuż przed nami, tak i gdy poznanie przejdzie jak gdyby w nieskończoność, wtedy z powrotem zjawia się wdzięk. I najczystszy ukaże się on w konstrukcji ludzkiego ciała nie mającej świadomości albo mającej świadomość nieskończoną – czyli w kukle albo w bóstwie”²⁸.

Późny modernizm nie wierzy już w bóstwa, na biegunie przeciwnym do kukły ukazuje się więc w zastępstwie zwierzę lub owad: ojciec zmienia się najpierw na krótko w karakona, a potem już na zawsze w wielkiego raka i, ugotowany przez matkę, znika bez śladu; w *Sanatorium*

26 B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 37.

27 N. West, *Dzień szarańczy...*, s. 73.

28 H. von Kleist, *O teatrze marionetek*, przeł. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 581.

pod Klepsydrą pojawia się proteuszowo zmienny, agresywny człowiek-pies; w garażu domu wynajmowanego przez Homera Simpsona dochodzi do brutalnej walki kogutów, które metaforycznie reprezentują mężczyzn ogarniętych pożądaniem, a *Nightwood* kończy się niesamowitą sceną pantominy z udziałem Robin i czarnego psa, odegranej u stóp ołtarza w starej, opuszczonej kaplicy na terenie posiadłości Nory: „Potem i [Robin] zaczęła szczekać, pełznąć [za psem] na czworakach, i było to szczekanie przypominające śmiech, ohydne i wstrząsające. Pies zaczął ujadać, chodząc za nią krok w krok na łapach miękkich i uważnych, jakby chciał ją przechytrzyć. Biegał w tę i z powrotem, szczekając nisko, gardłowo, ona, szczerząc zęby, ujadała wraz z nim; szczekała teraz już w coraz dłuższych odstępach, aż w końcu przestała, położyła się z rękami wyciągniętymi wzdłuż ciała, z twarzą odwróconą i zapłakaną; i pies przestał, położył się, z oczami nabiegłymi krwią, z głową na płask, tuż przy jej kolanach”²⁹.

między kukłą
a zwierzęciem

Postacie-marionetki Schulza, Barnes i Westa rozpięte są między kukłą a zwierzęciem. Wewnętrznym motorem ich działania jest masochistyczne pragnienie doznawania bólu – nawet Robin, która najczęściej sama ból zadaje, nie jest od niego wolna, choć kiedy budzi się z tajemniczego omdlenia w pokoju paryskiego hotelu Récamier, twierdzi, że cały czas „czuła się dobrze”³⁰, nie cierpiała. Rozpięcie to – od człowieka do karakona, raka, koguta albo psa – otwiera czas niezbędny do oczekiwania na zaspokojenie, pozwala bólowi, będącemu jego warunkiem *sine qua non*, wybrzmieć w napięciu. Pisze o tym Deleuze: „Z formalnego punktu widzenia masochizm jest stanem oczekiwania; masochista doświadcza oczekiwania w jego czystej formie. Czyste oczekiwanie dzieli się w naturalny sposób na dwa jednoczesne nurty: pierwszy reprezentuje to, na co się czeka, coś, co jest ze swej istoty opieszale, zawsze spóźnione, zawsze odwleczone; drugi natomiast – to, co ma się stać i od czego zależy szybsze pojawienie się przedmiotu oczekiwania. To nieuniknione, że taka forma, taki rytmiczny podział czasu na dwa strumienie, musi być «wypełniona» przez osobliwą kombinację przyjemności i bólu, gdyż w tym samym czasie, kiedy ból wypełnia to, co nadejdzie, przyjemność może wypełnić to, na co czekamy. Masochista czeka na przyjemność jak na coś, co się musi spóźnić, i spodziewa się bólu jako warunku, który w końcu zagwarantuje (zarówno fizycznie, jak i moralnie) nadejście przyjemności. Dlatego odkłada on przyjemność na później, ze świadomością nadchodzącego bólu, który umożliwi za-

pisze o tym
Deleuze

29 D. Barnes, *Zstąp, Mojżeszu* (fragment *Nightwood*), przeł. R. Hammer, „Literatura na Świecie” 1973, nr 4 (24), s. 173.

30 Por. idem, *Nightwood*, s. 35.

spokojenie. Stąd też niepokój masochisty dzieli się na nieokreślone oczekiwanie przyjemności i intensywne spodziewanie się bólu³¹.

podwójne
oczekiwanie

To podwójne oczekiwanie nadało prozie Sachera-Masocha szczególny rys obrazowej statyczności. Jego powieści składają się z nasyconych wyobraźnią *tableaux vivants* i w dużej mierze to samo można powiedzieć o opowiadaniach Schulza i *Nightwood*, a nawet o bliższym konwencjonalnej rzeczywistości *Dniu szarańczy*. Randall Reid zwrócił uwagę na malarski styl prezentacji świata przedstawionego u Westa, podkreślając przy tym, że Tod Hackett jest przecież nie tylko scenografem czy dekoratorem, ale przede wszystkim malarzem, który cały czas pracuje nad wielkim wizyjnym płótnem, zatytułowanym *Pożar Los Angeles*. Myśli on też często o artystach bliskich jego sposobowi postrzegania, wymieniając najpierw Daumiera i Goyę, później Salvatora Rosę, Guardiiego i Desideria, a w końcu, po odrzuceniu Daumiera i Hogartha, mistrza epoki późnego baroku Alessandra Magnasco³². Barnes także posługuje się wizualnym kodem malarstwa, kiedy umieszcza leżącą na hotelowym łóżku Robin w dżungli Celnika Rousseau, wśród fantastycznych mięsożernych kwiatów. Schulz wreszcie opatruje *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* ilustracjami bez potrzeby przywoływania cudzych wyobrażeń. Jego własne są dostatecznie wymowne. Nie pozostawiają wątpliwości co do masochistycznego szyfru *Ptaków* czy *Wiosny*, uzupełnionego nagłą rysunkową eksplozją wyobraźni Józefa w *Genialnej epoce*.

W rozważaniach poświęconych bezpośrednio „sztuce Masocha” Deleuze sporządza w języku psychoanalizy zwięzły katalog wyróżników prozy masochistycznej:

Deleuze cd.

„Zaprzeczenie, napięcie, oczekiwanie, fetyszyzm i fantazje tworzą łącznie specyficzną konstelację masochizmu. Rzeczywistość [...] nie podlega negacji, lecz zaprzeczeniu [w sensie specyficznym freudowskim, odnoszącym się do psychozy bądź fetyszyzmu – M. W.], które przekształca ją w fantazję. Napięcie pełni tę samą funkcję w stosunku do ideału, również zepchniętego w sferę fantazji. Oczekiwanie reprezentuje jedność idealnego i realnego, formę lub czasowość fantazji. Fetysz jest przedmiotem fantazji, fantazjowanym obiektem *par excellence*”³³.

Schulz, Barnes i West nie dają się oczywiście po prostu wtłoczyć w tak precyzyjnie zarysowaną perspektywę. Niemniej jednak ich dzieła, charakterystyczne dla antymimetycznego kursu późnego modernizmu, jaki przyjęła w latach trzydziestych minionego wieku literatura

31 G. Deleuze, op. cit., s. 71.

32 Por. R. Reid, *The Fiction of Nathanael West*, Chicago 1967, s. 118.

33 G. Deleuze, op. cit., s. 72.

amerykańska i literatury europejskie, pozwalają dopatrywać się wspólnoty „zaprzeczenia” i dominacji fantazji w tekstach wywodzących się z różnych lokalnych tradycji, pisanych w różnych językach i odczytywanych w ramach różnych stylów odbioru. Być może przekonującym dowodem tej wspólnoty jest międzynarodowa kariera bliskiego znajomego Schulza Witolda Gombrowicza, „odkrytego” wszak po wojnie we Francji i w Niemczech i postawionego przez krytykę obok Becketta, egzystencjalistów czy autorów z kręgu *nouveau roman*. Ponadto gdyby ująć masochistyczne napięcie i oczekiwanie na spełnienie po bólu bardziej historycznie, w kategoriach czasu poprzedzającego kataklizm wojny i Szoah, wynik nie byłby chyba całkiem niedorzeczny: Schulza „porwało”, niczym emeryta w jego proroczym opowiadaniu, West zginął, zanim Stany Zjednoczone zrzuciły na Hiroszimę i Nagasaki bomby atomowe, a Barnes, choć żyła długo, po sukcesie *Nightwood* nie ogłosiła już nigdy nic znaczącego. Może więc momentem masochistycznym, szczególnie sprzyjającym kontynuacji impulsu Sachera-Masocha, była właśnie czwarta dekada stulecia? Jeśli ktoś nadal nie jest przekonany, że Bruno Schulz, polski Żyd z Drohobycza, Djuna Barnes, kosmopolityczna dekadentka, i Nathanael West, amerykański Żyd z Nowego Jorku, nie mieli ze sobą nic wspólnego, to przypominam, że autor *Ulicy Krokodyli* utyskiwał na „pseudoamerykanizm” borysławskiej gorączki naftowej, którą porównał do gorączki złota w Klondike, a Adela wyjechała do Ameryki. Wielka szkoda, że nie pisała stamtąd listów jak Robin Vote, pamiętająca o przyjaciółkach i przyjaciółach w Paryżu.

wspólnota
„zaprzeczenia”
i dominacji
fantazji



[inicjacje schulzowskie]

Filip Szalasek: Gra w światy

Ale puste miejsce po ściętym konarze dostrzega się równie łatwo, jak wtedy, gdy zostaje zrąbany cały pień, wraz z pióropuszem szerokich, jasnozielonych liści, z których wystaje gruba, wygięta łodyga, obciążona owocami.

A. Robbe-Grillet, *Żaluzja*, przeł. M. Zenowicz, Warszawa 1975, s. 23

Pokusa odosobnienia

Odosobnienie przywołuje skojarzenia z ascezą, umartwieniem lub wydaleniem ze społeczeństwa. Podsuwa obrazy niegościnnych scenerii, w których człowiek zmuszony jest znosić nie tylko samotność, ale i protesty natury przeciwko jego intruzyjnej obecności. Miejsce odosobnienia może być wytworem ludzkiej myśli, jak więzienia, panoptika, szpitale, przeróżne zakłady zamknięte. Bywają miejsca zesłania i własnowolnej alienacji, ale bez względu na położenie separującej przestrzeni, niezależnie od tego, komu lub czemu przypisywać jej „autorstwo”, ładunek emocjonalny skumulowany w słowie „odosobnienie” zawsze wyzwala natarczywą wizję bariery odgradzającej człowieka od rdzenia jego osobowości, od jakiejś jego własnej prawdy, od pnia, wokół którego osi rozgałęziają się konary – choćby nie wiadomo jak sękaty i mocny, to niezdolne do zastąpienia esencji.

Pasuje jak ulał do powszechnie przyjętego wyobrażenia o egzystencji Schulza w Drohobyczu. Mowa tu nie tylko o aspekcie, by tak rzec, „profesjonalnym”, a więc o oddaleniu pisarza od ówczesnego centrum życia artystycznego. Chodzi także o nudę prowincji, stopniowo wysysającą siły twórcze z autora *Sklepów cynamonowych*. Odosobnienie w Drohobyczu to nie mur piętrzący się na drodze do spełnienia pragnień – za dużo w tym porównaniu patosu. Sednem izolacji

jest tu płaska i jałowa doczesność: plotkarska zgiełkliwość, pogwarki subiektów, użeranie się z uczniami w szkole. Kiedy w końcu cichnie natrętne paplanie, to zapada milczenie zapyziałej mieściny, jątrząca niemota starego domu wczasowego, która pobudza wrażliwość do melancholii, szybko przeradzającej się w apatię.

W liście do Andrzeja Pleśniewicza Schulz następująco opisuje wyśnione przeciwieństwo drohobyckiej stagnacji, skwapliwie dementując przy okazji stereotyp „świętego spokoju”, tego ochronnego płaszcza, rzekomo rozpostartego nad prowincją: „Przecenia Pan korzyści mojej drohobyckiej sytuacji. Czego mi i tu brak nawet – to ciszy, własnej, muzycznej ciszy, uspokojonego wahań, podległego własnej grawitacji, o czystej linii toru nie zmąconej żadną obcą influencją. Ta cisza, subtelna, pozytywna – pełna – jest już sama niemal twórczością”¹.

„Stworzyć alternatywę dla życia we wszystkich jego przejawach, nieustanną opozycję, trwałe schronienie: oto najwyższa misja poety na tej Ziemi²” – pisze Michel Houellebecq o celu pisarstwa Philipa Howarda Lovecrafta. Te same oczekiwania można by przypisać autorowi *Sklepów*. W kontekście zapotrzebowania na „muzyczną ciszę” nie dziwi marzycielski ton, w jakim Schulz opowiada o pragnieniu dyscypliny. Widzi w rygorach wewnętrznych sposób na ignorowanie doczesnego świata i zatrzaśnięcie się w twórczości, jak gdyby w centrum ochronnego kręgu lub wewnątrz łupiny orzecha. Schulz chce być jak dzieło muzyczne, swoim wewnętrznym porządkiem separujące się od rozgardiaszu świata: „oprzec swe życie na pracy, na czynności, uniezależnić się od barometru szczęścia – na tym powinna polegać organizacja życia” (s. 583). Planuje „odgrodenie życia wewnętrznego”, „nie dopuszczać, by tam zagnieździło się robactwo pospolitych trosk”, ale przyznać musi, że już na to za późno, bo „rzeczywistość go pokonała i wtargnęła do wnętrza” (s. 643).

Pobudzająca natchnienie cisza małego miasteczka? Bzdura! Czarowi marginalizacji, odsunięcia od centrum życia kulturalnego ulec może jedynie hipokryta winiący za swoje artystyczne niepowodzenia wielkomięskie dystrakcje i pragnący w związku z tym przetrząść się w drugą skrajność – egzystencję regulowaną niepostrzeżonym zlewaniem się kolejnych dni w monotonną i jednolitą epokę. Przypomina się *Dygresja o zmyśle czasu z Czarodziejskiej góry*: „Pustka i monotonia mogą wprawdzie sprawić, że chwila i godzina rozciąga się i «dłuży», ale sprawiają też, że długie i najdłuższe okresy czasu skracają się, a nawet ulatniają aż do zupełnej nicości. [...] To, co nazywa się nudą, «dłużeniem się» czasu, jest więc właściwie raczej chorobliwie prędkim «schodzeniem» czasu wskutek monotonii: przy nieprzerwanej jednostajności wielkie okresy czasu

1 B. Schulz, *Do Andrzeja Pleśniewicza*, [w:] idem, *Proza*, Kraków 1964, s. 579. Opowiadania, szkice krytyczne oraz listy Schulza cytują z tą edycją, podając jedynie numer strony.

2 M. Houellebecq, *Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, przeł. J. Giszczak, Warszawa 2007, s. 127.

kurczą się w sposób, który napełnia serce śmiertelnym przerażeniem; jeżeli każdy dzień jest taki sam jak wszystkie, to wszystkie one są jak jeden dzień, i przy zupełnej jednostajności najdłuższe życie wydałoby się całkiem krótkie i uleciałoby niepostrzeżenie”³.

Prawdziwemu marzycielowi taka monotonia przypomina w miniaturze nudę nieśmiertelności. Nieśmiertelność w miniaturze... Czy trzeba jeszcze pogłębiać poníženie? Chodzi przecież, przeciwnie, o wzniosłość „rządzenia łupiną orzecha, przy jednoczesnym mienieniu się panem wszechświata”!

Ponure uziemienie Schulza w Drohobyczu jest jednak na rękę nauczycielom. Wystarczy podkreślić kontrast między pospolitym otoczeniem a nieokielznaną imaginacją pisarza, produkującą pomimo niesprzyjających warunków barwną i oryginalną (koniecznie!) sztukę, aby napełnić Gałkiewicza nadzieją i wiarą w moc wyobraźni, a może i zachęcić go do własnych prób literackich. Warto jednak przyjrzeć się bliżej temu banałowi, ukrył się w nim bowiem sposób na zaprzeczenie utartemu pogładowi na istotę samotności Schulza w Drohobyczu. Podobnie jak wiele innych aspektów jego życia i twórczości, także odosobnienie oraz ustalone w jego konsekwencji parametry wyobraźni są dialogiczne, dwupłaszczyznowe. Jak zauważa Jerzy Jarzębski: „Obrazy świata bytują u Schulza pomiędzy dwoma biegunami: po jednej stronie są uporządkowane, umiejscowione, określone i nazwane fragmenty przestrzeni miejskiej – jej ulice, place, domy o wyraźnej, często dokładnie opisanej fizjonomii. Po drugiej stronie drzemie [...] nieokreśloność, pojawia się żywioł o nieostrzych granicach i substancji, z którego wszystko może się zrodzić”⁴.

Nie trzeba wzmózonego wysiłku interpretacyjnego, by dostrzec, że przygnębiająca egzystencja w zaściankowym miasteczku to tylko jedna strona medalu, która nie znajduje odbicia w opowiadaniach Schulza, a przynajmniej nie tak często, jak można by przypuszczać po pobieżnym zapoznaniu się z psychobiograficzną legendą autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Zbyt często depresyjne akcenty Schulzowskiej biografii przysłaniają ów optymistyczny żywioł, który chętnie utożsamiam z nieznaną spoczynku wyobraźnią pisarza. Pracująca pełną parą imaginacja sprawia, że drohobycka samotność ma w sobie coś z samochwalstwa wirtuoza, który uwielbia zasiewać w publice wątpliwość, czy aby na pewno zasłużył sobie na tak burzliwe owacje, jakie mu zgotowano. Lekceważącym gestem lub kpiącą monosylabą utalentowany arogant sugeruje, że mistrzowskie wykonanie było w dużej mierze kwestią przypadku lub sprzyjającej magii momentu. Przekonuje (Schulz), że sztuka (pisarstwo) poszłaby jeszcze lepiej (powieść monolit na miarę Prousta zamiast plejady opowiadań), gdyby tylko wpadł mu w ręce lepszy instrument (Warszawa, Berlin,

3 T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, t. I, Warszawa 1965, s. 157.

4 J. Jarzębski, *Miasto Schulza*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 46–47.

Paryż, świat cały, a nie tylko marny Drohobycz, gdzie nawet poetyczna rozpu-
sta nie może dojść do skutku)⁵.

Ileż tej narcystycznej przekory w ostentacyjnie czarodziejskich sztukach
ojca, przypominających (nie zawsze, lecz zastanawiająco często) jeden spośród
aspektów zabawy scharakteryzowanych przez Johana Huizingę w studium
Homo ludens: „Wyjątkowa i szczególna pozycja zabawy ujawnia się, rzecz zna-
mienna, w tym, że tak chętnie otacza się ona tajemnicą. Już małe dzieci zwięk-
szają urok swej zabawy przez to, że robią z niej drobne tajemnice. To jest coś dla
nas, nie dla innych. A to, co robią tam tamci, nas przez pewien czas nic nie ob-
chodzi. W sferze zabawy nie obowiązują prawa i obyczaje pospolitego życia. My
«jesteśmy» i my «robimy» to «inaczej». To czasowe zlikwidowanie «pospolitego
świata» jest już całkowicie ukształtowane w życiu dziecka [...]»⁶.

„Skoro czas nie jest «realny», lecz kreowany, to należy się spodziewać, że
i wydarzenia rozgrywające się w nim, również będą miały podobny charakter”⁷
– pisze Władysław Panas w szkicu poświęconym *Nocy Wielkiego Sezonu*. A jeśli
tak, to przychodzi na myśl pewien sposób manipulowania słowem „odosobnie-
nie”, na co dzień zazdrośnie strzeżonym przed próbami ingerencji w jego sens.

Wystarczy rozproszyć jego zwarty szyk dywizem lub odstępem: „od-osob-
nienie”/od osobnienie, by rzucić niespodziewaną aluzję do ekspresji, do trans-
misji „od osoby” do świata, adresata, publiki. Zamiast więc, zgodnie z duchem
odosabniania, odrzucać, dorzucmy raczej dodatkowy sens do puli znaczeń. Nie
wymusza to wykluczenia wszelkich odrzuceń – osamotnień, wypędzeń – zbyt
romantycznych, by pozbywać się ich lekką ręką. Dorzucanie oznacza wyłącznie
upragniony ferment, włączenie aspektu ludycznego w krąg skojarzeń związa-
nych z odosobnieniem, bo czyż „dorzucanie” znaczeń nie kojarzy się z grą: z bin-
go, kośćmi, dobieraniem kart?

Zdaje się, że Schulz nie tylko mierzył się z odosobnieniem, lecz niekiedy
także ulegał mu, jak dziecinnej pokusie, tak że opowiadania dające obraz mag-
icznego (i często wesołego) miasteczka można postrzegać właśnie jako „drob-
ne tajemnice” wspomniane przez Huizingę. Wesołość, przybierająca czasem
nawet formy sowizdrzalskie, jest w opowiadaniach Schulza obecna, i to jawnie,
lecz bywa przeoczana, jako że uwagę absorbuje odurzająco gęsta metaforyka,
z której oparów jedynie z pewnym wysiłkiem udaje się wyłowić i „od-osobnić”
sceny podobne do tej ze *Sklepów cynamonowych*: „W czarnej gęstwinie parku,
we włochatej sierści zarośli, w masie kruchego chrustu były miejscami nisze,

5 Zob. np. wypowiedź Schulza w liście do Romany Halpern z 30 sierpnia 1937 roku: „Może wziąć jako
przeciwagę tego przygniatającego walca – rozpuść? Przychodziło mi to już na myśl. Ale to mnie
zbyt nerwowo wstrząsa i wyczerpuje – (w tak trudnych i niebezpiecznych warunkach, jakie tu
mam – małe miasto – nauczyciel)” (s. 612).

6 J. Huizinga, *Istota i znaczenie zabawy jako zjawiska kulturowego*, [w:] idem, *Homo ludens. Zabawa
jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967, s. 27.

gniazda najgłębszej puszystej czarność, pełne płatanin, sekretnych gestów, bezładnej rozmowy na migi. Było w tych gniazdach zacisznie i ciepło. Siadaliśmy tam na letnim miękkim śniegu w naszych włóchatych płaszczach, zajadając orzechy, których pełna była leszczynowa gęstwina w ową wiosenną zimę. Przez zarosła przewijały się bezgłośnie kuny, łasice i ichneumony, futrzane, węszące zwierzątka, śmierdzące kozuchem, wydłużone, na niskich łapkach. Podejrzewaliśmy, że były między nimi okazy gabinetu szkolnego, które, choć wypatroszone i łysiejące, uczuwały w tę białą noc w swym pustym wnętrzu głos starego instynktu, głos rui, i wracały do matecznika na krótki, złudny żywot” (s. 115–116).

W taką noc – jak gdyby z Lewisa Carrolla – nikt nie zawraca, spostrzegliśmy, że jest bez płaszcza. Nikt nie zmierza prostą drogą do celu. W ten oksymoroniczny, karnawałowy czas „wiosennej zimy” i „letniego śniegu” ukrywamy się w gąszczu i zajadamy orzechy zrywane wprost z gałęzi leszczyny, a ciemność nie przeraża. Zapelniona jest przez gromadnie buszujące gryzonie i ich zabiegającą, pełną prysiadów i truchtów, egzystencję. W noc balu, na który wstęp mają tylko mali, niczym psotne pchły wczolgujący się we „włóchatą sierść zarośli”, ozywają nawet wypchane zwierzęta, wśród nich szczególnie te wijące się, ruchliwe, na niskich łapkach, chociaż podłużne. Rozbiegają się wśród dzieci jak pędzone dmuchnięciem konfetti lub pierzaste węże i smoki z kolorowej bibuły. „To jest coś dla nas, nie dla innych. A to, co robią tam tamci, nas przez pewien czas nic nie obchodzi”.

Wydaje się, że pokusie zabawy o mitotwórczym potencjale ulega sama natura, tak dalece nobilitując jej urok, że trwoni energię na użyczenie wczasów wyliniałym eksponatom, ale siłą sprawczą jest tutaj zawsze i wszędzie Schulzowska wizyjność, w której „kategorie błazeństwa, ironii, żartu są zasadami konstytuującymi świat [...]”⁸. W zainicjowanej przez nią grze „ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem” (s. 682), po prostu.

Zgodnie ze spostrzeżeniami Huizingi, zabawa jest świadoma własnej powagi i nie inaczej jest z igraszkami Schulza. Przecież niezwykłe lokacje i jej mieszkańców to gest zawłaszczenia. Poprzez niezwykle, hipnagogiczny makijaż Drohobycz zostaje nie tylko ocalony od nudy, ale także dyskretnie wydarty ze stron biedermeierowskich przewodników, w których punkty przyznawane są zgodnie z kryterium nudnej mieszczańskiej atrakcyjności. W ten sposób Schulzowskie odosobnienie w Drohobyczu byłoby także odosobnieniem samego miasta: zlikwidowaniem „pospolitego świata” na rzecz imaginacyjnego

7 W. Panas, *Apologia i destrukcja („Noc Wielkiego Sezonu” Brunona Schulza)*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1974, s. 193–194.

8 D. Świtkowska, *Kolekcje i kolekcjonerzy w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, Romana Jaworskiego i Brunona Schulza*, [w:] *Historia niechciana. Historie obecne. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Warszawa 2003, s. 62–63.

uniwersum, w którym – choćby i samotnie! – my „jesteśmy” i my „robimy” to „inaczej”, gdzie „osobiste staje się powszechnym, prowincja – światem”⁹. Niespodziewana u Schulza przekora objawia się w geście autokoronacji na *genius loci* Drohobycza, w uzurpatorskim zagarnięciu jego domów i ulic pod swoją artystyczną kuratelę, w pyszałkowatym wyzwaniu: „miasto to ja!”, rzuconym w twarz nie wiadomo właściwie komu, jakiej konkurencyjnej mocy. Być może czytelnikowi, żeby pozazdrościł tak wspaniałej zabawki?

Przyznaję: działa, więc niech Drohobycz pozostanie Drohobyczem – faktycznie istniejącym miasteczkiem w Galicji Wschodniej – ale niech realność nie przeszkadza mu, przepuszczonemu przez filtr artystycznej wizji, w rozwijaniu nowych sensów, bo przecież „marzenie nie jest antytezą, lecz dalszym ciągiem rzeczywistości, jej formą doskonalszą, która przyświeca większości naszych zamierzeń”¹⁰. Niech będzie świadectwem mocy „od-osobniających”, a więc dowodem na aktywność sił ekspresywnych, osiągających szczególną intensywność w samotności. Sądzę, że tak właśnie postrzegał rodzinny partykularz sam Schulz. Rzeczywisty Drohobycz tak ściśle zespolił się – dlań i przezeń – z projektem zeksoterioryzowania wytworów wyobraźni, że miasto z rzadka jedynie prześwituje spod swojego fantastycznego *alter ego*. Można powiedzieć, że Schulz najpierw absolutnie podporządkował sobie ów teren – szczególnie jego topografię i mikroklimat – a potem, bez pytania o zgodę, rzutował nań nową, wizyjną tożsamość. Mechanizm ten naświetla Stanisław Rosiek, pisząc o innej metamorfozie, przeprowadzonej przez Schulza na Józefie Piłsudskim: „W szkicach wokół Piłsudskiego osoba bohatera rozprasza się jak w micie, którego powstawanie opisują. W końcu już nie wiadomo, czy to sam Schulz, czy mit – jak go Schulz rozumie – dezindywidualizuje Piłsudskiego, pozbawia twarzy, umieszcza ponad czynem”¹¹.

Chcę rozumieć tę „dezindywidualizację”, to „pozbawienie twarzy” i „umieszczenie ponad czynem”, tę mityzację, jako pełną dezynwoltury zabawę we własnowolne kształtowanie świata. Zależy mi na uwydatnieniu elementu zabawy, towarzyszącego Schulzowi na pisarskich ścieżkach, a także na określeniu parametrów i wymagań, jakie drohobyckie odosobnienie wymusiło na owej zabawie. Przyjęcie takiego założenia pomaga odrzucić „strategię permanentnych przekładów” i „poszukiwanie ekwiwalentów”, i uzasadnia „poszukiwania interpretacji estetyki Schulza w jej własnym języku”¹² oraz wykorzystanie „techniki swo-

9 J. Ficowski, *Fantomy a realność*, [w:] idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 65.

10 C. Konczewski, *Geneza i istota bajki*, „Marchoń” 1938, nr 2 (14), s. 134. Cyt. za: C. Karkowski, *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 180.

11 S. Rosiek, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, Kraków 1993, s. 8.

12 Określenia te w odniesieniu do przyjętej przez siebie strategii badawczej stosuje Włodzimierz Bolecki w poświęconych Schulzowi rozdziałach książki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 172.

bodnego kojarzenia”, podsuwanej przez niego samego w *Zapiskach krytycznych*¹³. Badanie Schulzowskiej poetyki powinno niewątpliwie „wykraczać poza opis i systematyzację reguł dyskursywno-semantycznej organizacji [...], rozciągając zakres [...] na wszelkie semiotycznie zorganizowane artykulacje ludzkiego doświadczania siebie i świata – o ile poddają się one opisowi i analizie w kategoriach poetologicznych (znaczącej formy, reguł i prawidłowości sensotwórczych struktur)”¹⁴.

Ta odrobina swobody przejętej od samego autora *Sklepów cynamonowych* pozwala oswoić i zachęcić do ujawnienia się dobroczynne prądy narcyzmu, anarchicznej zabawy i narowów wyobraźni, wiernie, choć skrycie towarzyszących odosobnieniu Schulza, aby notować niespodziewane dysonanse na marginesach muzycznego toku jego prozy. Oglądani z takiej perspektywy – jako wyrafinowani kuglarze i hochsztaplerzy – zarówno bohaterowie, jak i autor-narrator Schulzowskich opowiadań zaczynają ujawniać analogie z diukiem des Esseintes, występującym w *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa, czy z Tytrusem – protagonistą *Mokradel* André Gidé’a. Podobni są więc do postaci, dla których samotność nie jest wyłącznie udręką, lecz także (a może przede wszystkim?) pobudką do inscenizatorskiej brawury. Właściwy sens ich osobności najpełniej objawia się w wyczynach suwerennych w swojej bezcelowości, *actes gratuits*, których sukces niezależny jest od reakcji audytorium i samej jego obecności. Tak właśnie „ludzkość stwarza sobie nieustannie na nowo wyraz dla egzystencji; drugi, wymyślony świat obok świata natury”¹⁵.

Osobność – dopingująca do fantazyjnych, teratofilskich¹⁶ wzlotów ponad płaską doczesność, obiecująca trwałe uwolnienie się od nudy istnienia – zasila wyobraźnię i pozwala jej osiągnąć groteskową wręcz bujność. Ale czy ktoś będzie chciał przyjąć te fantomowe realia, odbijać je, uwierzyć w czasy, osoby i przestrzenie zaprojektowane w samotności alchemicznego gabinetu? Kto odważy się grywać w światy i być naiwny, jak Roland Barthes, marzący o zamieszkaniu wewnątrz fotografii? „Dla mnie fotografie pejzaży (miejskich czy wiejskich) powinny nadać się do z a m i e s z k a n i a, a nie do zwiedzania. Ta chęć zamieszkania, którą wyraźnie w sobie dostrzegam, nie jest ani oniryczna (nie śnię o żadnym szczególnie atrakcyjnym miejscu na ziemi), ani empiryczna (nie zamierzam kupić

13 Tę metodologię Schulz wyklada jasno w *Aneksji podświadomości. (Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)*, s. 463.

14 R. Nycz, *KTL – wyjaśnienia i propozycje*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2: poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. R. Nycza, T. Walas, Kraków 2012, s. 21.

15 J. Huizinga, op. cit., s. 16.

16 Powołuję się tu na definicję teratofilii sformułowaną przez Stefana Chwina. Jest to według niego „upodobanie do tworzenia form dziwacznych, zdeformowanych, groteskowych”. S. Chwin, *Bruno Schulz – Golem, Demiurg i Materia*, [w:] idem, *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989, s. 113. Por. M. H. Huet, *Monstrualny ojciec: narodziny teratogenii*, „Kultura Popularna” 2012, nr 1 (31), s. 116–132.

domu z prospektu agencji nieruchomości). Ta chęć jest fantazmatyczna, pochodzi z pewnej wizyjności, która zdaje się przenosić mnie w przyszłość, do czasu utopijnego lub w przeszłość, w jakieś miejsce mnie samego [...]”¹⁷.

Stymulacja wyobraźni

Może się wydawać, że trywializuję oto świat przeżyć wewnętrznych autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Że dostrzegając w nim skłonność do zabawy i narcystyczne impulsy¹⁸, zapominam zupełnie o dręczącej go depresji twórczej, dyskomfortach związanych z przymusami szkolnymi i okupacyjnymi, a wreszcie o zwyczajnej ludzkiej niemocy. Spróbuję zatrzeć to wrażenie, przywołując jeszcze kilka urywków ze studium Huizingi. Dążąc do ustalenia definicji zabawy, Holender wspomina o wielu rozpowszechnionych, lecz zawsze zaskakująco poważnych pryzmatach jej postrzegania, doskonale analogicznych do oczekiwań żywionych przez Schulza, lecz tłumionych przez drohobycką codzienność. Zabawa bywa więc „sposobem na zaspokajanie przy pomocy fikcji pragnień nie dających się spełnić w rzeczywistości, czyli na podtrzymywanie poczucia własnej osobowości”, „wyrównaniem za to, co nie zostało urzeczywistnione”, „manipulowaniem pewnymi obrazami, unaocznianiem rzeczywistości przez przekład na kształty w żywotności swej ruchliwego życia”¹⁹.

W *Homo ludens* znajdzie się także przyjazna riposta dla tych spośród wypowiedzi Schulza, które pełne są niespodziewanej u niego stanowczości, graniczącej z doktrynerstwem. W szkicu *Mityzacja rzeczywistości* pisze: „Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym” (s. 443). Trzykrotne, dobitne powtórzenie słowa „sens”. Natychmiast taką samą liczbą „sensów” odpowiada Huizinga, stwierdzając że „zabawa jako taka wykracza poza

17 R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 72–73. W wywiadzie cytowanym przez Andrzeja Kasperka w eseju „*Biedny Bruno, czego oni od niego chcą?!*” Bohumil Hrabal również dzieli się „fantazmatem lokatorskim” i widzi w tej roli ni mniej, ni więcej tylko Drohobyc, w kształcie nadanym miasteczku w *Sklepiach cynamonowych*: „[Drohobyc] To dla mnie najpiękniejsze miasto na świecie, którego już nie ma, a więc chyba właśnie dlatego [...] przeprowadziłem się tam i mieszkam tam do dziś, choć nigdy tam nie byłem, ale co z tego? Fikcja bywa doskonalsza i prawdziwsza niż rzeczywistość”. Zob. A. Kasperek, „*Biedny Bruno, czego oni od niego chcą?!*”, „*Bliza*” 2012, nr 1 (10), s. 102.

18 Sam Schulz nie dostrzegał ich w sobie, choć uważał narcyzm za wartość pozytywną. Jak pisze w liście do Romany Halpern, dzieląc się wrażeniami po lekturze próbki jej prozy: „Zastanawia mnie wyraźny narcyzm tego krótkiego utworu. Nie przypisywałem go Pani. Jest to własność, która mnie zawsze fascynuje w kobiecie, jako wyraz jej zasadniczej inności, nieosiągalnej dla mnie harmonii i zgody na siebie. To jest to, co mi zawsze pozostanie obce, a przeto pociągające i utęsknione. Sam jestem daleki od narcyzmu i wydaje mi się jakimś metafizycznym przywilejem oddawać się mu tak bez troski i bez skrupułów. Niech Pani dalej pisze!” (s. 602).

19 Cytaty z *Homo ludens* w podanej edycji kolejno ze stron: 12–13, 14, 16.

granice działalności czysto biologicznej, bądź też czysto fizycznej. Jest to funkcja sensowna. W zabawie i grze «współgra» coś, co wykracza poza bezpośredni pęd do utrzymania się przy życiu i co nadaje pewien sens działalności życiowej. Każda zabawa coś oznacza. [...] Jakkolwiek byśmy to oceniali, zawsze ujawni się pewien niematerialny element samej istoty zabawy, ponieważ zabawa ma sens²⁰.

Z rozważaniami Huizingi, uświadamiającymi poważne, „sensowne” podłoże zabawy, współgrają określenia ze *Słownika schulzowskiego*, gdzie z kolei Włodzimierz Bolecki wylicza wcielenia sensu – jak go rozumie Schulz – perfekcyjnie spójne z istotą zabawy. Według definicji *Słownika* sens jest „rozluźnieniem rygorów praktyki życiowej”, to „własne prawo słowa”, „możliwość włączenia się poszczególnych jednostek leksykalnych w różne konteksty, czyli związki niespotykane w tak zwanej codziennej, potocznej komunikacji” i przeciwstawne „konotacjom, w jakie słowo obrasta w trakcie społecznej komunikacji”. Słowo, dążąc do „uzupełnienia się w sens”, „neguje zasady praktyki życiowej”, nabiera „zdolności łamania reguł obowiązujących w znaczeniu ogólnojęzykowym²¹”. Sens, słowo, jest więc zabawą. Dwie strony jednej monety. Słowem: sens jest zabawą słowa, wyobraźnią języka, przekładem *langue* „na kształty w żywotności swej ruchliwego życia”. Jak rozumieć tę ostatnią, dość zagmatwaną myśl Huizingi? Może tak, jak Erich Fromm, kiedy definiując język symboliczny, pisze o „języku, w którym wewnętrzne doświadczenie, uczucia i myśli wyrażamy tak, jak gdyby były doświadczeniami zmysłowymi, wydarzeniami z kręgu świata zewnętrznego. Jest to język, który rządzi się logiką różną od konwencjonalnej, stosowanej przez nas za dnia, logiką, w której nie czas i przestrzeń są kategoriami naczelnymi, lecz intensywność i kojarzenie²²”.

Jaki sens – jednocześnie „poważny” i „ludyczny” – mają wyobrazeniowe aktywności Schulza? Przede wszystkim ich celem jest objęcie despotycznego patronatu nad rodzinnym miasteczkiem, sprowadzenie go do roli własności artystycznej. W toku lektury opowiadań ujawnia się jednak jeszcze jeden gest dominacji, o wiele bardziej agresywny: chęć zdegradowania budynków i ulic do formy preparatu – drobnej cząstki, która wyizolowana z organizmu i poddana wnikliwym badaniom mikroskopowym ujawni zasadę działania całości²³. W tym wypadku

20 Ibidem, s. 11–12.

21 W. Bolecki, *Sens*, [w:] *Słownik schulzowski*, pod red. W. Boleckiego, J. Jarzębskiego, S. Rośka, Gdańsk 2006, s. 347–348.

22 E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1972, s. 28–29.

23 Utylitarność tego typu obrazu miasta w opowiadaniach Schulza dostrzega także Jarzębski: „Miasto i stojące w nim domostwa są u Schulza przyrządem służącym do zaglądania w inną rzeczywistość” (J. Jarzębski, op. cit., s. 43). Przypomina się tytułowy alef z opowiadania Jorge Luisa Borgesa – zjawisko pozwalające przez niewielką wyrwę w trywialnej przestrzeni schodów prowadzących do piwnicy oglądać wszechświat, jego ukształtowanie przestrzenne i czasowe: przyszłość, teraźniejszość i przeszłość. Możliwości oferowane przez alef zostają wykorzystane przez jednego z bohaterów do stworzenia poematu totalnego, opisującego precyzyjnie całość Ziemi.

preparatem, modelem ćwiczeniowym jest Drohobycz, całością zaś świat w ogóle, ów świat, do którego Schulz nie ma na co dzień dostępu, a który poznaje za pośrednictwem rzadkiej korespondencji, ograniczonego księgozbioru i dedukcji, co chwila wytrącanej z racjonalnego toru pod wpływem potoczystego nurtu fantazji, niewątpliwie faworyzowanej jako pryzmat odbierania rzeczywistości.

Drohobycz funkcjonuje jako zakładnik, staje się lokacją bezbronną, odosobnioną od reszty globu i zdaną na łaskę demiurgicznego fantasty, pragnącego wymyślić miasto od nowa. Jerzy Jarzębski twierdzi, że Schulz „opisuje nie tyle prawdziwą dzielnicę swego miasta, ile wtargnięcie w jego obręb nowych idei i nowej obyczajowości”²⁴. Wydaje mi się jednak, że równie istotnym wtargnięciem jest twórcza agresja samego Schulza, jego idei i jego obyczajowości. Ten atak autora na rodzinne miasteczko wiąże się z kolonizacją i późniejszymi transformacjami. Jeśli Schulz zdradzał skłonności masochistyczne, jak twierdzi Artur Sandauer²⁵, to chyba jedynie w kontaktach międzyludzkich, z kobietami. Tyrania jego wyobraźni zaś, zamieniająca Drohobycz w laboratorium nieznoszącego sprzeciwu marzyciela, za pośrednictwem swoich bohaterów wprawiającego ludzi w ściany i zsyłającego na zabłąkanych chłopców labiryntowe ulice, rozwijające się jak żywe dywany z *Alicji w Krainie Czarów*, podsuwa raczej myśl o żywych impulsach sadystycznych, których realności nie przeczy fakt zaspokajania ich w ramach artystycznej fikcji. Wyobraźnia – oto „nowa apologia sadyzmu”.

Twórcza niemoc i depresja zyskują przeciwwagę w eksperymentowaniu z „ofiara”: jeśli rzeczywisty obraz niewielkiego miasteczka podda się pod naporem złaknionej wrażeń wyobraźni, jeśli uda się rzutować na płaski i nudny Drohobycz fantom miejsca pełnego wdzięku i przygód, to – być może – z czasem cały świat podda się zakusom marzyciela i przybierze oczekiwany przezeń kształt. Ostatecznie przecież „uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie, lecz słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa” (s. 445). To, co się wydarza na papierze, w myślach, halucynacjach, we śnie, może równie dobrze stać się kanwą nowego świata.

W tyranii wyobraźni dostrzec można „nową apologię sadyzmu”, wspomnianą przez ojca w *Traktacie o manekinach*. Sadyzm Schulzowskiej imaginacji motywowany jest jednak nie tyle paradygmatem psychicznym, postawą lub oczekiwaniami wobec życia erotycznego, ile raczej potrzebą wręcz fizjologiczną, bez której zaspokojenia niemożliwa jest nie tylko satysfakcja, ale życie w ogóle. W książce *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem* Oliver Sacks, neurolog zajmujący się między innymi bólami fantomowymi, relacjonuje ciekawy przypadek, niejasno analogiczny do „drohobyckiej sytuacji”: „Pewien mój pacjent opowiadał, jak codziennie rano «budzi» swój fantom: przyciąga do

24 J. Jarzębski, op. cit., s. 50.

25 W jednym z rozdziałów swojego wstępu do *Prozy*, znacząco zatytułowanym *Rzeczywistość zdegradowana*.

siebie kikut udowy, a potem daje mu kilka mocnych klapsów – «jak dziecku w pupę». Przy piątym czy szóstym razie fantom nagle wystrzela do przodu jak błyskawica, ożywiony na nowo stymulacją nerwów obwodowych. Dopiero teraz pacjent może nałożyć protezę i pójść»²⁶.

Ta zaskakująca anegdota budzi we mnie oddźwięk identyczny z wrażeniami po lekturze Schulzowskich opowiadań i listów. Trwale odseparowany od świata, czy nawet stolicy swojego kraju, Schulz zmuszony jest wyobrazić sobie rzeczywistość poza granicami Drohobycza, codziennie rano „budzić kilkoma mocnymi klapsami” wierę w istnienie świata poza miasteczkiem, którego stał się *genius loci*. Kształtuje jego wizję, zawierając z braku innych źródeł *faits divers*, na poły tabloidowym opowieściom o cudownych artefaktach i egzystencjach awanturników²⁷. Zdrowy rozsądek i doświadczenie (bywał przecież Schulz, choć krótko, w Paryżu, Berlinie, Warszawie) podpowiada, że świat poza granicami Drohobycza wcale nie wygląda tak jak w tych przekazach. Jest o wiele bardziej... nudny. Autora *Sklepów* interesuje więc fałszowanie rozsądku i – jak to określa Stefan Chwin – „tworzenie światów nie po to, by zilustrować jakąś tezę, nie po to, aby uczynić z nich przekaz alegoryczny, lecz po to, by zaistniały światy nowe, nigdy dotąd nie widziane, wysnute z prywatnych rojeń”²⁸.

Schulzowskie fantomy, owe protezy świata, to nie manekiny – „straszliwe transplantacje obcych i nienawidzących się ras drzewa, skucie ich w jedną nieszczęśliwą osobowość” (s. 92) – lecz pełne przekory (a być może i desperackie) upiększanie protez, upoetycznianie odruchów kompensacyjnych. Jak w *Republice marzeń*, gdzie całe połacie przestrzeni i architektoniczne fasady żyją osobnym życiem, animowane jedynie nieuchwytną wolą, jak gdyby miejsca posiadały ciała astralne: „oddziela się ten partykularz od zespołu krainy i idzie samopas, w pojedynkę, nie wypróbowaną drogą, próbuje na własną rękę być światem. Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos, zainstalowały się na własne ryzyko na samym brzegu wieczności” (s. 400–401).

Wyobrażone światy, próbujące konkurować z rzeczywistym, to nie wyłącznie metafora losu Schulza, zmuszonego do zastępowania korespondencją swojej realnej obecności w świecie. Wydaje się, że wizje fantomowych rzeczywistości są także wyrazem automatyzmu psychicznego: wewnętrzny imperatyw każe auto-

26 O. Sacks, *Fantomy*, [w:] idem, *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, przeł. B. Linderberg, Poznań 1994, s. 94–95.

27 Automatycznie przychodzi tu na myśl Anna Csillag i jej niesamowite włosy, ale sugestywny okaz tej klasy „niedowcielen” – pozornie zupełnie odmienny, bo o wiele bardziej niesamowity, jak gdyby inspirowany podróznymi opowiadaniem Poego lub kuriozum mistrza Canterela, bohatera *Locus Solus* Raymonda Roussela – znalazł się także w *Dokończeniu „Traktatu o manekinach”*. Jest to ucięta i zachowana w doskonałym stanie głowa kochanki „pewnego kapitana”, ozdobiona porożem. Na rozchylonych lekko ustach pojawia się od czasu do czasu i pęka bańka śliny, sugerując chwiejne tlenie się życia w kobiecie pomimo dekapitacji.

28 S. Chwin, op. cit., s. 114.

rowi i niektórym bohaterom jego opowiadań utożsamiać poczucie braku z koniecznością gorączkowego poszukiwania zastępstwa – zastępstwa tak interesującego i „magicznego”, że jego urok pozwoli zapomnieć o luce i – ponownie nawiązawszy łączność z figurą wirtuoza-aroganta – przekonać publiczność, że w odpowiednich rękach surogat (grzebień, opowiadanie) potrafi prześcignąć rzecz do danego celu od początku pomyślaną (harmonia, powieść w wielu tomach).

Schulz nie jest jedynym śmiałkiem próbującym dokonać takiej podmiany – odesłanie rzeczywistości powszechnie uznawanej za prawdziwą do roli iluzji i obśadzenie tak powstałego waku wytworem własnej fantazji. Prototypy nowych rzeczywistości, jak na razie chybotających się dopiero na granicy spełnienia, opracowuje wielu autorów odseparowanych od „wielkiego świata”. Wystarczy wspomnieć niektóre z fikcji Borgesa, którego „pierwsze wspomnienia wiążą się ze wschodnim czy też zachodnim brzegiem La Platy, tej błotnistej, wolno płynącej rzeki”²⁹, czy opowiadania Lovecrafta, uwięzionego ze względu na stan zdrowia i mizantropię w miasteczku Providence, a właściwie w domu rodzinnym, w którym żył samotnie i którego ścian w ciągu całego życia nie opuszczał³⁰.

Odkrycia geograficzne, obserwacje astronomiczne czy mikroskopowe, miast rozszerzyć świat, zawęziły go. Ziemi, stale taksowanej docieklwym wzrokiem naukowców, coraz trudniej zaspokoić ludzką ciekawość świata. Niektórzy, zwątpiwszy w eksplorację kosmosu i odrzuciwszy wiarę w istnienie baśniowych księstw bakterii i mikrobów, podjęli próbę opracowania nowego świata na własną rękę i zastąpienia nim tego, który powszechnie nazywa się realnym, ale który zdążył im się już opatrzyć. Przekonują ze swadą, że na ciele Ziemi pączkują zarodki młodych, nieukształtowanych jeszcze światów, które czekają tylko, by pewnego dnia wyprzeć i zastąpić znaną nam rzeczywistość.

Przeciwności stające przed takim projektantem lub propagatorem młodych światów sugeruje sam Schulz, kiedy do opisu swojej imaginacyjnej twórczości używa sformułowań przywodzących na myśl wynurzenia o niuansach kabalistycznych konszachtów z demonami: „Już ten spokój, jaki tu mam [...], stał się niewystarczający dla coraz wrażliwszej, wybredniejszej wizji. Coraz trudniej jest mi w nią uwierzyć. A właśnie te rzeczy wymagają wiary, ślepej, na kredyt powziętej. Dopiero zjednane tą wiarą, godzą się z trudem być – do pewnego stopnia zaistnieć” (s. 579–580).

Warto zachować wzmogoną ostrożność, szczególnie w wypadku „demiurgów” o despotycznych ciągotech (a nie ma innych w tej szczególnej klasie marzycieli), bo – jak uprzedza Jolanta Brach-Czaina w *Szczelinach istnienia* –

29 Przytaczam fragment *Szkicu autobiografii* Borgesa w tłumaczeniu Zofii Chądzyńskiej, zacytowany na skrzydełku obwoluty zbioru *Alef*, Warszawa 1972.

30 Zob. M. Houellebecq, rozdziały *Inny świat* oraz *Antybiografia*, [w:] idem, op. cit., s. 29–43 i 97–100, a także S. T. Joshi, *Barbarzyńca i odludek (1908–1914)*, [w:] idem, *H. P. Lovecraft: biografia*, przeł. M. Kopacz, Poznań 2010, s. 146–173.

„łatwo może się zdarzyć, że pośród niewyraźnej mowy bytu usłyszemy jedynie własny głos. Chodzi więc o to, by powściągnąć siebie. [...] Jak partaczem jest rzeźbiarz, który nie widzi, co podpowiada mu kamień, i gwałcąc tworzywo wymusza na nim własne widzimisie, tak i my jesteśmy partaczami, gdy mowę bytu zagłuszamy własną i w obiekt egzystencjalny rzutujemy siebie”³¹.

Ta cenna rada, tak samo jak tytuł książki Brach-Czainy, zazębia się z kontekstem Schulzowskich opowiadań, bo przecież to właśnie w wąskich szczelinach, tam gdzie „wszczepia się w konkret nowe możliwości” i „skłania rzeczywistość do nowego sposobu bycia”, tam gdzie każda chwila jest „momentem granicznym”, a każda piędź przestrzeni „znakiem punktu wyjścia”³², nasila się dążenie do zastąpienia prowincjonalnej rzeczywistości republiką marzeń. System nerwowy nosiciela wizji jest w takiej szczelinie istnienia wystawiony na wszelkie niebezpieczeństwa: eksplozji, implozji, osunięcia się w delirium lub, jak to wprost nazywa Schulz w tytule jednego z opowiadań, nawiedzenia: „Gdy tak siedział w świetle lampy stołowej, wśród poduszek wielkiego łoża, a pokój ogromniał górą w cieniu umbry, który go łączył z wielkim żywiołem nocy miejskiej za oknem – czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet [...], pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały. [...] Wówczas pogrążał się pozornie jeszcze bardziej w pracę, [...] bojąc się zdradzić ten gniew, który w nim wzbierał i walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na oślep za siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych arabesek, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroliła z siebie i które rosły, wielokrotnie się, wymajaczając coraz to nowe pędy i odnogi z macierzystego pępka ciemności” (s. 60).

Głód rzeczywistości

„*Traktat o manekinach* to przykład aktywności intelektualnej pozbawionej bezpiecznej podstawy, aktywności, której obce są pewniki oraz stabilne i spójne struktury uwiarygadniające – pisze Żaneta Nalewajk w artykule *Herezja unieważniona*. – Świat staje się wielowymiarowy, ale rozbity zarazem, wyzwalający siły sprawcze, lecz wyobcowujący jednocześnie. Niesie to ze sobą ważne konsekwencje w postaci zmiany w doświadczeniu czasu, obciąża człowieka świadomością prowizoryczności rozwiązań, które zawsze mogą być poddane krytycznej refleksji i weryfikacji”³³.

31 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 21.

32 Te formuły Jerzego Ficowskiego zbiera Jan Gondowicz w artykule *Mrugająca materia*, [w:] *Białe plamy w schulzologii*, pod red. M. Kitowskiej-Tysiak, Lublin 2010, s. 101.

33 Ż. Nalewajk, *Herezja unieważniona. Brunona Schulza rozważania o problemie materii*, [w:] *Historia niechciana...*, s. 74.

Ale – jak słusznie zauważa Rosiek – Schulza, pomimo związanego z tym ryzyka, „najbardziej interesuje właśnie tajemniczy proces urzeczywistniania mitu – mitu, który zajmuje miejsce władzy i który (jak król) zaczyna władać rzeczywistością”³⁴. Niech za ilustrację tego zafrapowania posłuży jedna ze scen *Dokończenia „Traktatu o manekinach”*³⁵, gdzie Jakub, z fascynacją dziecka marzącego o samodzielnym powtórzeniu prestidigitatorskiego triku, wspomina spotkanie z niewielkim, ograniczonym do samych kwiatów, lecz autonomicznym światem, dyskretnie wyrzynającym się z rzeczywistości w próbie zaistnienia:

„Widziałem, jak z drgania powietrza, z fermentacji zbyt bogatej aury wydziela się i materializuje to pośpieszne kwitnienie, przelewanie się i rozpadanie fantastycznych oleandrów, które napełniły pokój rzadką, leniwą śnieżycą wielkich, różowych kiści kwiatnych.

– Nim zapadł wieczór – kończył ojciec – nie było już śladu tego świętego rozkwitu. Cała złudna ta fatamorgana była tylko mistyfikacją, wypadkiem dziwnej symulacji materii, która podszywa się pod pozór życia” (s. 91–92).

Jakiś anonimowy wycinek równoległej rzeczywistości próbuje w tej scenie przeobrazić się w prawdę, awansować z zamysłu, ze świata potencjalnego, z fantomu, do rangi realności. Botaniczne zjawy są w wizji ojca „symulacją materii”, jednym z możliwych przebiegów wyosabniania się bytów. Słusznie określa je Chwin jako „światy momentalne i wątpliwe, światy wcielające się na moment i rozwiewające się za chwilę w nicość, które próbują istnieć i wycofują się z nich, korzystają z nieskończonego repertuaru form, ale nie nieruchomieją ostatecznie w żadnej”³⁶. I równie słusznie pyta o granice tej zmiennokształtnej materii, przeczuwając, że w sprzyjających momentach mogłaby ona uzyskać nowy stan skupienia, zbliżony do stałości. Jak na razie zaskakuje swoimi nagłymi, epifanicznymi zjawieniami i zanikami, ale niechybnie zacznie czynić aluzje do ewentualności własnego zestawienia się, spotwornienia, groźnego dla ludzi i tego świata jednogłośnie uznanego za rzeczywisty jedynie na wątej podstawie historycznej trwałości.

Fantomy Schulza są na razie tylko jak „szósty mały palec u ręki, jak dzieci późno spłodzone, [...] miesiąc garbusek”, „nieregularne i nierówne, niewykształcone i zrosnięte z sobą, jak palec potworkowatej ręki, pączkujące i zwinięte w figę”³⁷, ale „czy jest jakaś gwarancja, że nie przekroczą miary, nie wyrodzą

34 S. Rosiek, op. cit., s. 13.

35 Także Jan Gondowicz, w podobnym kontekście, uznaje ten moment Schulzowskiej prozy za kluczowy: „Idea, że świat realny naznaczają punkty, w których natura rzeczywistości gotowa jest ulec, poddać się spotęgowanej, wyczekującej uwadze obserwatora, a sprowokowana – wyjść naprzeciw jego imaginacji, przywodzi oczywiście na myśl *Traktat o manekinach*” (J. Gondowicz, op. cit., s. 101).

36 S. Chwin, op. cit., s. 117–118.

37 B. Schulz, *Noc Wielkiego Sezonu*, tekst ze zbiorów „Wirtualnej Biblioteki Literatury Polskiej” Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, http://f.polska.pl/files/129/43/109/Sklepy_cynamonowe.pdf, s. 73 (dostęp: 1 maja 2012).

się ostatecznie? [...] Czy ta rzeczywistość rozwija się w jakimś zaszyfrowanym w niej kierunku, czy raczej eksploduje we wszystkich kierunkach, przepływa z formy w formę, uniemożliwiając rozróżnienie jej autokreacji od deformacji czy degeneracji?”³⁸

Z wizji, które Schulz snuje za pośrednictwem niektórych ze swoich protagonistów, wynika, że światy walczą między sobą o miejsce do życia na zasadzie darwinowskiej selekcji. Gatunek dominujący – świat, który wysforował się do przodu tak dalece, że uważany jest aktualnie za rzeczywistość – kradnie cały blask i odżywcze soki weryzmu pomniejszonym realiom, ukrywającym się w ściółce, gdzieś u stóp ewolucyjnej drabiny. Wystarczy jednak, by chwiejne dziwotwory uszczknęły kilka okruchów z pańskiego stołu, by zechciały poprobować brawurowego zamachu i wyprzeć konkurencję, przedzierzgając się tym samym z Leśmianowskich „niedowcielen”³⁹ w obowiązujące rzeczywistości.

W *Dokończeniu „Traktatu o manekinach”* kwietny świat realizuje się potajemnie w zapomnianym pokoju, nieodwiedzanym od tak dawna, że drzwi do niego niemalże wrosły w ścianę, czyniąc z pomieszczenia bezpieczny inkubator dla chwiejnego jeszcze istnienia. Kiedy ojciec otwiera drzwi, to tak jakby rozdarł paznokciem powłoczkę kokonu: przeobrażający się motyl zostaje zbyt szybko wystawiony na światło i powietrze i rozwiewa się, opróżniając pustą łupinkę⁴⁰. Podobne do tych dramatyczne chwile Schulzowskiej prozy Andrzej Kasperek trafnie kojarzy ze sceną z *Rzymu* Federica Felliniego: „Budowniczo wie metra dowiercili się do jakiegoś pomieszczenia. Okazuje się ono komnatą pałacu. Widzimy cudowne freski i rzeźby sprzed tysięcy lat. Wszyscy są zachwyceni i poruszeni, ale po chwili kolory bledną, obrazy znikają. Bezwrotnie!”⁴¹.

Materializowanie się i dematerializację fantomicznych światów można rozumieć w kategoriach narodzin i śmierci, czyli egzystencji. To „słowo określające nasze główne zadanie zawiera echo narodzin jako wyłaniania. W klasycznej łacinie *ex sisto* znaczyło dosłownie «wychodzić z, wydobywać się, rodzić się». W takich znaczeniach używał tego czasownika Ciceron w *O naturze bogów*”⁴².

38 S. Chwin, op. cit., s. 119.

39 Związki pomiędzy poetykami Schulza i Leśmiana naświetla Stefan Chwin w artykule *Schulz i Leśmian*, [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, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.

40 W szkicu *Ikostas* Paweł Florenski tłumaczy, że „w najróżniejszych doktrynach, nawet pod względem terminologicznym zupełnie jednakowo określa się podstawową cechę astralnych szczątków, ich pseudorzeczywistość. I tak w Kabale nazywają się one «klijot» – łupina, a w teozofii noszą nazwę «skorup». Godne uwagi jest i to, że taki brak wypełnienia skorupy, pustka pseudorzeczywistości zawsze uchodziły w mądrości ludowej za cechę sił nieczystych i złych”. Zob. P. Florenski, *Ikostas*, [w:] idem, *Ikostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 113.

41 A. Kasperek, op. cit., s. 107.

42 J. Brach-Czaina, op. cit., s. 35.

Ale do aktywności podejmowanej przez iluzoryczne światy Schulza bardziej niż *ex sisto* pasuje *inclusio*, czyli dosłownie: „wgranie się”⁴³ lub trafniej: ciągłe, uporczywe wgrywanie się, wywieranie nacisków na niewidoczną błonę oddzielającą świat rzeczywisty od uniwersum potencjału. Marzenie i projektowanie światów to część egzystencji, lecz samodzielne dążenie owych światów do realizacji należy zaliczyć już do domeny inluzji. Botaniczne zjawy wgrywają się (kusi określenie: „wgryzają”) własnowolnie, bo „w marzeniu zawarty jest jakiś głód rzeczywistości, jakaś pretensja, która zobowiązuje rzeczywistość, rośnie nie-dostrzegalnie w wierzytelność i w postulat, w kwit dłużny, który domaga się pokrycia” (s. 406–407).

Ale w granicach Drohobycza ta agresja światów, ich ciągła inluzja, pozostaje intymna i ściśle zespojona z pragnieniami „nosiciela”. Łatwo ulec wrażeniu, że nawiedzające bohaterów „nieczyste siły” to emanacje miłosnych fantazji snutych potajemnie przez Schulza. W tych subtelnym i nieśmiałym rojeniach uczucie uchyla się od jaskrawej analogii między światem a sceną teatru, spektaklem, fasadą. Schulz, podobnie jak des Esseintes, zamyka się w niewielkiej przestrzeni, by celebrować wyłączność przeżyć. Na tym prywatnym terytorium zabawa w światy zyskuje wymiar kuszenia, *teasingu*⁴⁴. Pragnienie urzeczywistnienia krąży wokół dyskursu zarezerwowanego dla erotyzmu. Nie cofa się przed szablonowym słownictwem, byle niezawodnie przywołać obraz haremu – odosobnionego, małego uniwersum służącego bóstwom nudy, pokusy i hierarchii, u której szczytu znajduje się władca, nie zaś – zbyt łatwo przypisywany Schulzowi – zahukany masochista. Jak trafnie zauważa Nalewajk: „poprzez czytelną analogię do uwodzicielskiego uroku kobiecości materia opisywana jest jako sfera niewyczerpanej potencji, oczekująca na urzeczywistnienie w konkretności kształtu, gotowa ulec jakiemukolwiek celowi, któremu może zostać podporządkowana”⁴⁵, jak we *Wtorej Księdze Rodzaju*, gdzie „materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. W głębi materii kształtują się niewyraźnie uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą miłymi dreszczami. Czekając na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłizn i miękkości, które z siebie w ślepych rojeniach wy-majacza” (s. 80).

⁴³ Zob. J. Huizinga, op. cit., s. 26.

⁴⁴ Jak „taniec zrobiony z rytualnych gestów oglądanych tysiąc razy działa niby makijaż ruchów i ukrywa nagość, nanosi na widowisko laserunek zbędnych, a przecież zasadniczych gestów, bo obnażanie zostaje tu odesłane do szeregu działań pasożytniczych, podejmowanych w nieosiągalnej dali. Toteż profesjonalne striptizerki owijają się w cudowny dobrobyt, który je bezustannie odziewa, oddala [...]”. R. Barthes, *Striptiz*, [w:] idem, *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska, Warszawa 1970, s. 188.

⁴⁵ Ź. Nalewajk, op. cit., s. 83.

„Miłe dreszcze”, „napięcia”, „falowania” przechodzące przez ciało materii, jej „przelewianie się”, „zgzęszczanie”, „słodkie okrągłizny i miękkości” przywodzą na myśl *Uścisk ręki* – sugestywny rozdział *Moby Dicka* Hermana Melville’a, w którym czytelnik uczestniczy w macerowaniu olbrotu. Do ugniatania jedwabistej substancji zaangażowana zostaje cała załoga, ulegając, bez wyjątku, pogodnej euforii. Oto jak komentuje ów epizod Gaston Bachelard: „W kontakcie z tą rozkoszną miękkością budzi się głębokie poczucie dynamicznego współuczestnictwa, które jest naprawdę szczęściem zawartym w dłoni [...]. Ta pewność harmonii między ręką a materią jest znakomitym przykładem *cogito* związanego z lepieniem. Jakże palce wydłużają się w miękkości tej doskonałej masy, jak czynią się *par excellence* palcami, świadomością palców, marzeniem palców bezkresnych i wolnych! Nie dziwny się więc, że w tej sytuacji palce zyskują wyobraźnię, że czujemy, jak dłoń tworzy swe własne obrazy”⁴⁶.

Podobnie jak Pigmalion, który pozostając wierny wyrzeźbionej kobiecie, nie musiał już poszukiwać żywego obiektu uczuć i obawiać się odtrącenia, i podobnie jak Szahrijar, którego zazdrość ukoić może jedynie opowieść skrojona na tydzień i jedną noc, tak samo Schulz (a wraz z nim jego protagoniści, szczególnie ojciec, ale nie tylko on, jak się za chwilę okaże) sprawuje kontrolę nad swoim wizyjnym Drohobyczem, lepi go i upajając się twórczą mocą wyobraźni, ulega wspomnianemu przez Bachelarda „poczuciu dynamicznego współuczestnictwa”. Pod wpływem własnej pełni, własnej esencjonalności relacja pomiędzy imaginacją a jej obiektem – miasteczkiem – staje się czystą zabawą, dialogiem toczonym pomiędzy marzycielem i światem rzeczywistym, który ustępując pod naporem wizji, staje się rzeczywistością na poły hipnagogiczną. Obsesja zamienia się w grę – w rzeźbienie, produkcję bajek, projektowanie miasteczek i zarządzanie nimi – i w ten sposób znajduje ukojenie. To ta zabawa, która bywa „sposobem na zaspokajanie przy pomocy fikcji pragnień nie dających się spełnić w rzeczywistości, czyli na podtrzymywanie poczucia własnej osobowości”.

Zagubienie wśród krętych uliczek imaginacyjnego Drohobycza, nagle wykwyty nieznanych wcześniej dzielnic, wszystko to wliczone jest w projekt miejsca odosobnienia, które bawić ma „uwięzionego” w nim marzyciela i dostarczać mu ciągle nowych i zaskakujących wrażeń, pomimo iż wszystkie atrakcje i niebezpieczeństwa zostały w nim umieszczone własnoręcznie przez samego projektanta, jak w *Locus Solus* Raymonda Roussela lub w *Śmierci i busoli* Borgesa. Panowanie nad wymagowanym światem traci jednak z czasem swoje pierwotne walory. W wypadku Schulza etap ten nie przybiera formy zblazowania jak w wypadku Jana des Esseintes. Osiąga kulminację w punkcie dość nieoczekiwanym, bo w filantropijnej potrzebie dzielenia się wysnutymi fantazjami.

46 G. Bachelard, *Ziemia, wola i marzenia*, [w:] idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 236.

W jednym z listów do Zofii i Tadeusza Brezów ta konieczność zostaje wyrażona wprost: „Potrzebny mi jest towarzysz. Potrzebna mi jest bliskość pokrewnego człowieka. Pragnę jakiejś poręki świata wewnętrznego, którego istnienie postuluję. Wciąż tylko trzymać go na własnej wierze, dźwigać go wbrew wszystkiemu siłą swej przekory – jest trudem i udręką Atlasa” (s. 567).

Potrzebny jest Błękitnooki, ktoś, kto marzenie „wzięłby na serio, ktoś naiwny i wierny w duszy, kto by je przyjął dosłownie, za dobrą monetę, wzięłby do ręki, jak rzecz prostą i nieproblematiczną” (s. 407). Kontynuując rozważania skierowane do Brezów, dodaje Schulz na tej samej stronie: „Czasem zdaje mi się, że tym wytężonym gestem dźwigania trzymam nic na swoich barkach. Chciałbym móc na chwilę złożyć ten ciężar na czyichś ramionach, rozprostować kark i spojrzeć na to, co dźwigałem”.

Z rozrzutnością dziecka posiadającego zbyt wiele zabawek, słowami Błękitnookiego Schulz namawia nieokreślonych „wszystkich” do współdzielenia i współtworzenia wizji. Przekonuje ewentualnych chętnych, że nie różnią się od niego, że również wytwory ich wyobraźni, ich fantomy mogą nie tylko konkurować ze światem czy istniejącymi już namacalnymi wytworami rąk ludzkich, ale i je przewyższyć: „Dzieła ludzkie mają tę właściwość, że, ukończone, zamykają się w sobie, odcinają od natury, stabilizują się na własnej zasadzie. Dzieło Błękitnookiego nie wystąpiło z wielkich związków kosmicznych, tkwi w nich, do połowy ucłowieczone, jak centaur, wprzęgnięte w wielkie periody natury, nie gotowe jeszcze i rosnące. Błękitnooki zaprasza wszystkich do kontynuacji, do budowania, do współtwórczości – jesteśmy wszak wszyscy z natury marzycielami, braćmi spod znaku kielni, jesteśmy z natury budowniczymi...” (s. 408).

Ta entuzjastyczna zachęta może oczywiście trafić w próżnię⁴⁷, ale wirtuoz, poprzez którego coraz wyraźniej prześwieca idealista – lub desperat, bo na obecności towarzystwa zaważyło uwiarygodnienie jego światów – doczekać się może podziwu potomnych. Schulz zapobiegliwie przestrzega, co się stanie, jeśli ów respekt nie zostanie udzielony na czas.

I tak Józef oddaje po latach nieśmiały hołd czarodziejskim sztukom ojca. Prawdziwe znaczenie postępków starego Jakuba dotarło do niego dopiero po osiągnięciu dorosłości. Ekscentryczne poczynania ojca, oglądane z perspektywy czasu, wydają się „światnym kontrmarszem fantazji, który ten niepoprawny improwizator, ten fechmistrz wyobraźni poprowadził na szańce i okopy jałowej i pustej zimy. Dziś dopiero rozumiem samotne bohaterstwo, z jakim sam jeden wydał on wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy, drętwiącej miasto. [...] Był on

47 Bo „niewiara w wielkość wrodzona jest duchowi ludzkiemu. Jest w nas jakiś duch małości, który rozdrabnia, ryje, podgryza, kruszy, aż póki nie rozdrobi, nie rozniesie, nie przeryje skały wielkości. To jest nieustanna, żarliwa, podziemna praca małości. Ażeby zrozumieć, musi człowiek pomniejszać. Pasja rozumienia, asymilacji jest elementarną siłą, automatyczną funkcją ludzkości” (B. Schulz, *Powstają legendy*, [w:] idem, *Powstają legendy...*, s. 19–20).

cudownym młynem, w którego leje sypały się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkimi kolorami i zapachami korzeni Wschodu” (s. 72).

Józef przyznaje, że domownicy byli „skłonni zapoznawać wartość suwerennej magii ojca, która ich ratowała od letargu pustych dni i nocy”. Wcześniej jednak, w latach dzieciństwa, bohater-narrator *Sklepów cynamonowych* nie poświęcał rodzicielowi dostatecznej uwagi. Obaj wiedli bowiem podobne żywoty, bawiąc się w swoich światach i zachowując niepisane prawo ich wzajemnej odrębności. Pamiętali, że w sferze zabawy nie obowiązują zasady i obyczaje pospolitego życia. My „jesteśmy” i my „robimy” to „inaczej”. Uprawnione jest nawet „jakieś niskie zadowolenie, haniebna satysfakcja z ukrócenia tych wybujałości, których kosztowaliśmy łakomie do syta, ażeby potem uchylić się perfidnie od odpowiedzialności za nie” (s. 72), tak jak uprawniona jest radość tego, kto w grupie łobuzów okazał się nieuchwytny i jako jedyny uniknął przyłapania i kary. Tamci, mimo że źli i zazdrośni, rozumieją jego triumf, takie jest prawo zabawy: „ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem [...]”, po prostu.

Dorosłość jest inna: wiąże się z ostatecznym zestaleniem materii, z której nie można już wykroić swojego świata. Ta niemożność kojarzy się z sennym koszmarem, w którym twoje miękkie ciało zostaje ujęte w kamień, zatrzaśnięte na wieki wewnątrz opoki, której nie da się rozedrzeć. To nie zawieszony zbyt wysoko konar drzewa, na które się wspinasz, a także nie krótkotrwały bezdech przed skokiem z okna w zaspę wysoką na pięć lub więcej metrów, lecz granica innego rodzaju, terytorium, w którym zabronione są dopowiedzenia, w którym nie przewidziano „wyrównania za to, co nie zostało urzeczywistnione”. Tam „książki, ongiś tak bogate i pełne mięszu [...], są jak drzewa ogołoczone z listowa [...]. Nie ma już nigdzie tych książek, które czytaliśmy w dzieciństwie, rozwiały się – zostały nagie szkielety” (s. 602).

Aby dobitnie zaakcentować kontrast pomiędzy wiecznotrwałym dzieciństwem marzyciela a dorosłością, wciąż zmierzającą ku kresowi istnienia, i do tego zmierzającą w znieruchomieniu, jak gdyby wodzoną bez udziału własnej woli po pasie produkcyjnym, warto zestawzić ze sobą dwa fragmenty diametralnie różnych utworów Schulza, zastanawiająco podobne do siebie. Oto jak wygląda republika marzeń: „Nawiedził go duch tej koncepcji zbłąkany w atmosferze. Proklamował republikę marzeń. Suwerenne terytorium poezji. [...] ogłosił panowanie niepodzielne fantazji. [...] Kto goniony przez wilki albo zbójców dowlecze się do bram tej twierdzy – jest uratowany. Wprowadzają go w triumfie, zwlekają zakurzoną odzież. Odświętny, błogi i szczęśliwy wstępuje w elizejskie wianie, w różaną słodycz powietrza. Daleko za nim pozostały miasta i sprawy, dni i ich godziny” (s. 407).

A tak przedstawia się świat dorosłych: „Nastąpiła restauracja małości. Z ulgą restytuowano przeciętność, przywrócono zasadę zrozumiałości, racjonalizmu. Podzielono cały obszar życia, rozkawałkowano, poddano kontroli. Proklamowano niemożliwość wielkości, obwieszczono jej niepotrzebność. Wysunięto nieoso-

bowy proces dziejowy, cyfry i statystykę. W nich szukano klucza do zrozumienia historii”⁴⁸.

Powtarzają się sformułowania i ton, a przez to tym wyraźniej rysuje się antagonizm pomiędzy dwoma rzeczywistościami: w jednej „elizejskie wianie”, w drugiej „poddanie kontroli”. Można oczywiście za Arturem Sandauerem widzieć w tych dwóch scenach zakamuflowane obrazy XIX i XX wieku. Ale – jak słusznie zauważa Władysław Panas przy okazji pogłębionej analizy *Ulicy Krokodyli* – ustalony przez Sandauera kanon interpretacyjny, uporczywie doszukujący się w *Sklepkach cynamonowych* „obrazu realistycznych przemian, jakim w latach 1901–1914 uległ Drohobycz”⁴⁹, częstokroć degradowuje Schulzowską prozę do „dyskursu niemal publicystycznego, przepuszczonego przez medium stylu jedynie”⁵⁰.

Nie sposób pominąć wszystkich przejawów ludycznego podejścia Schulza do drohobyckiej sytuacji. Inwazja jego rozchełstanej wyobraźni na prowincjonalne miasteczko, próba podmiany lokacji geograficznej na urzeczywistnioną fantazję, to gest zabawy i apoteozy brawury, „powtórne osiągnięcie jakąś okrężną drogą dzieciństwa, jego pełni i bezmiaru...” (s. 580). To także instruktaż, credo marzyciela. W liście otwartym do Witkiewicza twierdzi Schulz, że „zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła” (s. 681–682). Jak zauważa Huizinga, „w zabawie i grze «współgra» coś, co wykracza poza bezpośredni pęd do utrzymania się przy życiu i co nadaje pewien sens działalności życiowej”. „Widzenie rzeczy” jest nieodłącznie zespolone z wyobraźnią i zabawą, można właściwie zrównać gry imaginacji z percypowaniem w świecie, które polega przecież przede wszystkim na uwierzeniu w sensowność całego przedsięwzięcia. Zapewne nie udawałoby się to wcale lub niezmiernie rzadko, gdyby nie dryg do unieważniania ponurych demaskacji.

48 Ibidem, s. 20.

49 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*, Kraków 1957, s. 18.

50 W. Panas, *Brunona Schulza traktat o krokodylach*, [w:] *Interpretacje aksjologiczne*, pod red. W. Panaśa, A. Tyszczyka, Lublin 1997, s. 134.

[horyzont życia]

Agata Tuszyńska: Listy Bezimiennej

1

Sama się skazała na nieistnienie. Miała w tym wieloletnią wprawę. W publikacjach na temat Brunona Schulza kryła się za jedną literą: J.

Józefina Szelińska była jedyną kobietą, której zaproponował małżeństwo. Jedyną, do której napisał ponad dwieście listów (wszystkie zaginęły). Jedyną, która próbowała z jego powodu odebrać sobie życie. Jedyną, której oficjalnie zadedykował swoją książkę, *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jedyną wreszcie, która anonimowo z oddalenia w przestrzeni i czasie obserwowała pośmiertną sławę swojego mężczyzny.

Popełniła samobójstwo, tym razem skutecznie, mając osiemdziesiąt sześć lat, w lipcu 1991 roku. Odeszła niemal pół wieku po Schulzu. O tym, że była kiedyś jego narzeczoną, do końca nie pozwalała mówić.

A przecież nie spotkała przez resztę życia nikogo, kto zdołałby go zastąpić, zając – podobne jemu – miejsce w jej sercu. Zapisywała w kolejnych życiorysach: „stan cywilny: panna, stan rodzinny: samotna”.

Poznali się w Drohobyczu wiosną 1933 roku. Długo przyglądał się na ulicy wysokiej, postawnej brunetce. Po kilku tygodniach poprosił kolegę, by mu ją przedstawił. Chciał ją malować. Już przedtem używał tego pretekstu, by poznawać kobiety. „Któża Madame Bovary odmówiłaby artyście?” – komentowała.

Miał czterdzieści jeden lat, w co trudno jej było uwierzyć, wyglądał na wiele młodszego, niemal jej równolatka (skończyła dwadzieścia siedem)... Niepozorny, szczupły, w szarym, jakby za obszernym ubraniu, nosił w sobie poezję i tajemnicę. Niewiele o nim wówczas wiedziała.

Córka przedwojennego adwokata, wykształcona na lwowskim uniwersytecie, z doktoratem z literatury, pracowała jako nauczycielka języka polskiego

w gimnazjum, podobnie jak on, rysownik i niedoszły malarz akademii wiedeńskiej, a wkrótce debiutant na polu literatury.

Podczas kolejnych spotkań coraz częściej odkładał pastele i wiódł z nią rozmowy, jakich nigdy przedtem z nikim nie prowadziła. Nazywała je seansami, w których recytowane przez niego wiersze Rilkego mieszały się z refleksjami o Tomaszu Mannie, Goi, Kafce lub Leśmianie, i zawsze sięgały do „głębi zjawisk”. Dużo spacerowali wśród budzącej się wiosny. Wspominała po latach o „przedsmaku cudowności” i niepowtarzalnych przeżyciach owych miesięcy, które „tak rzadko się w życiu trafiają”.

W każdym człowieku doszukiwał się cech zwierząt. Mówił, że Juna, jak ją nazywał, przypomina mu antylopę. Długonoga, gibka, wysportowana, okaz młodzieńczej urody i siły. Sam utożsamiał się z psem, choć wiernością nie grzeszył, ale od dawna ćwiczył oddanie i podległość.

„Byliśmy ze sobą w głębokiej przyjaźni” – pisała Szelińska po latach, z niechęcią dokonując „dziwnej ekshumacji” tamtego związku. „Złożył swój los w moje ręce – jego słowa – pełen zaufania, że go nie skrzywdzę, z poczuciem bezpieczeństwa i opieki, jak gdybym ja była tą stroną silniejszą! Mnie dawał sens życia, smak przebywania w trudnej atmosferze szczytów z człowiekiem tak na wskroś odmiennym od wszystkich ludzi, jakich spotkałam...”

O małżeństwie zaczęli mówić w 1935 roku.

Wychowała się w Janowie pod Lwowem. Dom rodziców stał nad jeziorem. Zostało kilka modrzewi i jesion, które ją pamiętają. Lubiła pływać i patrzeć na wodę. Chodzić po lesie i zbierać grzyby. W pobliskim Drohobyczu nie widziała zaczarowanego miejsca, które „zstało w esencjonalność”.

Świat żydowskiego miasteczka nie był jej światem, choć jej dziadkowie go tworzyli. Nie utożsamiała się z nimi. Już rodzice przyjęli chrzest. Traktowała je jako galicyjską dziurę, z której należy uciekać ku wolności. Nie rozumiała, dlaczego Schulz nie podzielał jej pragnienia. „Cudowność i zagadkowość anachronizmu – mówił o swoim miasteczku – rezerwat Czasu”. Pełna zachwyty nad jego twórczością, tego nie rozumiała.

Dlaczego trwał jako nauczyciel, nie aspirował do czegoś więcej? Mimo sukcesu pierwszej książki w literackich salonach stolicy nie szukał tam dla siebie miejsca. Zagubiony w nieoswojonych przestrzeniach, unikał podobnych wyznań. Dość się już błąkał w poszukiwaniu siebie.

Jako mężczyzna był nieśmiały, delikatny i cichy. „Unizony” – jak mówiło wielu – w stosunku do kobiet. Potrzebował ich. Szukał „wrażliwych dusz, przed którymi nie trzeba się zamykać lub tłumaczyć na obcy język”. I znajdował. Z wieloma prowadził ważną, także dla literackich dokonań, korespondencję. Stawały się jego spowiedniczkami, adresatkami „listów cudnych”.

Młodsza od niego o czternaście lat Józefina gotowa była pełnić funkcje matki i opiekunki, przynajmniej na początku i wedle jej własnych słów. Może zabra-

kło mu w niej niezbędnego pierwiastka demonizmu? Wielbił kobiety bóstwa, wyniosłe i niedostępne. Poniżające go były tym bardziej pożądane.

Stale się zastanawiał, czy istnieje lekarstwo na jego „niezdolność miłości” i na samotność. „Czy można ją kiedykolwiek przełamać we dwoje?” A może stanowiła najważniejsze (jedyne?) źródło jego literackich inspiracji?

Zwierzał się przyjaciółce, Romanie Halpern: „Moja narzeczona stanowi mój udział w życiu, za jej pośrednictwem jestem człowiekiem, a nie tylko lemurem i koboldem. Ona mnie więcej kocha niż ja ją, ale ja jej więcej potrzebuję do życia. Ona mnie odkupiła swoją miłością, zatraconego już prawie i przepadłego na rzecz nieludzkich krain, jałowych Hadesów fantazji. Ona mnie przywróciła życiu i doczesności. To jest najbliższy mi człowiek na ziemi”.

Przez chwilę skłonny był dzielić z nią codzienność. Podobno rozważał przenosiny do Warszawy. Ona podjęła już tam urzędniczą pracę w biurze (nudną i jałową, jak pisała), by zapewnić im utrzymanie. Zdobył się na nie lada gest: wystąpił z gminy żydowskiej, by ułatwić ceremonię ślubną. Ale katolicyzmu przyjąć nie potrafił i nie chciał. Podobnie jak nie był w stanie zmienić adresu. Nie mógł wyprowadzić się z rodzinnego miasta. Najlepiej czuł się pod tamtym niebem, w świecie własnej wyobraźni, w bezmiarze czasu niezagrozonego interwencją z zewnątrz.

Bez Drohobycza nie wyobrażał sobie twórczego spełnienia. Tam była jego gleba i najważniejsza z namiętności, której służył.

„Nie było w nim owego hiatus między człowiekiem a artystą” – wspominała Szelińska. „Był na wskroś poetą w sferze ludzkich spraw, naprawdę obcym i zabłąkanym w tym świecie, choć spojrzenie na sprawy miał jasne i trzeźwe. Inni poeci tak świetnie umieli pogodzić wszystkie rzeczywistości, swoją wewnętrzną i tę z zewnątrz. A on musiał szukać wyjścia w ucieczce”.

Potrzebował oparcia i pociechy równie silnie jak samotności. Bliskości kobiety lub tylko/aż „wspólnika do przedsięwzięć odkrywczych”. Struktury i całkowitej wolności, czasu nieobarczonego żadnym, najmniejszym nawet obowiązkiem, by móc oddać się temu jednemu zajęciu, które dawało sens.

Z żadną ze swoich kobiet nie łączył go tak długi związek, niczyich innych rodziców nie prosił o rękę ich córki. Dla żadnej innej „nie był wszystkim”. Czego nie starczyło? Co zawiodło? Niezależność, której potrzebował, musiała znaczyć rozdarcie każdej klatki, jakkolwiek w odruchu tęsknoty niezbędnej, nawet jedwabnymi nićmi szytej.

Potwierdził, iż los artysty musi się wytląć w samotności.

Czy warunek opuszczenia Drohobycza nie był zbyt brutalnym naruszeniem osobności Schulza? Dlaczego nie potrafiła zostać tam, gdzie czuł się przynależny i przypisany z wyższego, metafizycznego rozkazu?

Czy powstrzymywała go obawa przed zmianą, naruszeniem zewnętrznej rutyny? Nie zdecydował się wyjść poza znajomą przestrzeń gniazda, pokoju, domu, Drohobycza? Nie umiał opuścić „swoich”, którzy ją drażnili „plemiennością”.

Zgubił w końcu drogę do niej. A potem długo nie znajdował do siebie samego. Znany był z nawracającego syndromu zabłąkania.

2

Pierwszy list do Jerzego Ficowskiego, w przyszłości natchnionego biografą Schulza, napisała natychmiast po przeczytaniu jego ogłoszenia w „Przekroju” w czerwcu 1948 roku. Odezwała się w spazmatycznym odruchu nawiązania łączności z tym, któremu los zamordowanego twórcy nie był obojętny. Była mu wdzięczna, że podjął próbę szukania jego śladów, że zajął się jego rozproszoną spuścizną. Józefina Szelińska miała wtedy nieco ponad czterdzieści lat.

„Uspokojona, że pamięć świetnego człowieka, poety i malarza nie zatarła się mimo obcości jego twórczości wobec problematyki dzisiejszej literatury”, poinformowała Ficowskiego, że jest w posiadaniu teki grafik Schulza i jednego sztychu bez kopii, kilku rysunków, jego autoportretów, i dwóch jej portretów pasteli...

Podsuwała tropy świadczące o tym, że znała go lepiej niż inni. Wspominała o ich wspólnej, bogatej korespondencji, która zaginęła, i o bliskich Schulzowi osobach, które nadal znała. Odmawiała pisania, jakby uważała je, podobnie jak Schulz, za czynność zbyt intymną, wstydliwą. Tłumaczyła się brakiem możliwości skupienia, a nade wszystko zrekonstruowania aury, którą Schulz wytwarzał. Zaproponowała spotkanie.

Czytając jej los z dzisiejszej perspektywy, mam wrażenie, że był to wielki akt odwagi z jej strony. Minęło lato, wydawała się zawiedziona brakiem wizyty. Zamilkła potem na długo.

Przedwojenna nauczycielka (w Jarosławiu, Drohobyczu i Stryju), podczas okupacji uczyła na tajnych kompletach w Warszawie. Po wyzwoleniu w Gdańsku, gdzie zamieszkała. Mam wrażenie, że chciała wyjechać jak najdalej od rodzinnych stron. Od 1952 roku zaangażowana była jako bibliotekarka w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Gdańsku-Wrzeszczu. Niewiele wiemy o jej życiu przez te lata. Kompletowała biblioteczny księgozbiór, między innymi utwory Schulza i *Proces* Kafki, który przed wojną przetłumaczyła (autorstwo przekładu przypisywano Schulzowi, czego sama nigdy nie zdementowała). Jeździła na aukcje antykwaryczne, raz zmieniła adres, pracowała po osiem godzin dziennie. Trwała. Niedostępna dla świata. Bez przeszłości i bez wspomnień, bez mężczyzny i własnej rodziny. Samodzielna. Samotna? Zdyscyplinowana i wymagająca, wobec siebie i innych.

Nie wróciła nigdy w okolice „sklepów cynamonowych”. Nie odwiedziła miejsc, w których wyrosła i spędziła młodość. Znalazły się po wojnie „na obszarze ZSRR”. „Moja pamięć jest bez wczoraj” – powtarzała. Zamazała przeszłość, zatarła jej korzenie, unieważniła historię. Wydaje się, że nie umiała inaczej przystąpić do powojennej codzienności.

Myszę o niej: muza.

Chodziła wyprostowana, dużymi krokami, wysoko trzymała głowę. Kruczoczarne włosy stale zapinała w kok. Używała kwiatowych perfum. Nawet w bibliotecznym granatowym fartuchu wyglądała jak królowa, tak twierdzą wszystkie jej pracownice. Podkreślały jej władczy majestat. Owiana tajemnicą, nie dopuszczała do siebie blisko. Zasznurowana, elegancka w przedwojennym stylu. Może eks-muza. Muza osierocona na własne życzenie, owdowiała potem. W niewidzialnym płaszczu przeszłości.

Zawsze zapięta na ostatni guzik, także psychicznie. „Niechętna własnej pamięci”, cenzurująca ją również wobec samej siebie. Oszczędna w słowach, nie wylewna.

Przeżyła wojnę, do której nie wracała nigdy. Nie pozwalała sobie wracać.

Żyła wśród książek bardziej niż wśród ludzi. Tylko w domu, za zamkniętymi drzwiami rozmawiała z dawną sobą. I z Brunonem, którego obrazy i rysunki na ścianach wypełniały jej niewielkie gdańskie mieszkanie. W styczniu 1937 zerwali ostatecznie. Kiedy opuszczała rodzinny Janów w 1940 roku, musiała wziąć je ze sobą. Portrety własne i jego szkice. I rysunki. Dlaczego zdecydowała się ratować obrazy, nie listy?

Listy Schulza do narzeczonej. Wysyłane na warszawski adres ekspresem, by szybciej trafiły do jej rąk. „Żarliwe” i „pełne oddania”, mające ukoić bezbronność i złagodzić lęk. Było ich podobno około dwóch setek, może pięćset stron zapisanych jego okrągłym, sumiennym pismem. Czasem myślała, że pisał je „z potrzeby artystycznej” bardziej niż tęsknoty czy chęci podtrzymania kontaktu. Traktował jak „zaprawę”, pewien „marginesowy rodzaj twórczości”. Korespondowali ze sobą przez trzy lata, powierzali sobie siebie w nadziei, że przetrwają.

Wyjeżdżając, uciekając z domu w obliczu nadciągającej wojny, ukryła listy na strychu pod krokwią, całą paczkę zawiązaną kolorową wstążką (różowa była czy czerwona, nie pamiętała). Wysoko, za ukośną belką pod stropem.

Dlaczego nie chciała ich mieć przy sobie? Dlaczego je ukryła? Nie zniszczyła, lecz ukryła lub jedynie twierdzi, że tak zrobiła. Czego się obawiała? Co miałyby ją zdradzić? Zaadresowane koperty? Podpis nadawcy? Obco brzmiące imię, Bruno? Niemożliwe, by tak myślała. Czy już wiedziała wtedy, że chrzest nie zwolni jej od prześladowań? Miała tak mało aryjską twarz...

Zabrała całą tekę rysunków. I obrazy. Jak z nimi uciekać? Jak błąkać się w poszukiwaniu schronienia?

Okupację spędziła w Warszawie. Po ulicach chodziła w czarnej woalce. Żaloba po nim, po ich wspólnym życiu. Po rodzicach. Po domu? Po swoim narodzie? Ocalała.

O swoim pochodzeniu nie mówiła nigdy, co nie znaczy, że nie dotknęła jej antysemicka nagonka Marca '68. Rezygnację z funkcji dyrektora złożyła sama kilka tygodni po znaczącym zebraniu zespołu, podczas którego atakowano ją za niepopełnione winy. Wolą się usunąć, niż walczyć. Wniosek motywowała „przemęczeniem i wyczerpaniem nerwowym na kierowniczym stanowisku”.

Do Jerzego Ficowskiego napisała ponownie szesnaście lat po pierwszym liście. Nie wiem, czy się w międzyczasie spotkali. Zapewne tak, gdyż koleżanki bibliotekarki opowiadały o wizytach poety z Warszawy i rozmowach z szefową, do których nie były dopuszczane. Musiał jej przedstawić swoje schulzowskie znaleziska, odzyskane w żmudnych kwerendach listy, poskładane wspomnienia, prosił o ich lekturę, o komentarze. Przygrybiały ją te powroty...

„Chodzę znowu czas jakiś owiana zupełnie już bezprzedmiotowym smutkiem, podobnym do tego, jaki towarzyszy nam na wędrownkach wśród grobów na cmentarzu, w zetknięciu się z dawno minionymi i dokonanymi żywotami, w których już nic nie można zmienić”.

Skarżyła się na własną pamięć:

„Piszę wszędzie «zdaje się», zły byłby ze mnie świadek, gdyż faktycznie w procesie odtwarzania pewnych faktów z własnego nawet życia pamięć wykazuje niesłychaną zawodność i trzeba dobrze ją kontrolować, by nie zbaczała od rzeczywistości”.

Pytał o wskazówki, jak ma w przyszłości traktować jej postać w publikacjach, które przygotowywał. Niezwykle taktowny i wrażliwy wobec jej uczuć, cierpliwie czytał w liście z kwietnia 1964 instrukcję obsługi – zasady unieważniania jej postaci: „Bardzo proszę o zasadę generalną – o zupełne wykropkowanie i pominięcie mego imienia i nazwiska poza inicjałami i o nierozszyfrowywanie go w żadnym komentarzu”.

Pozostał wierny temu sekretowi aż do jej odejścia.

3

W kadrze starej fotografii jest o krok nad ziemią. Dziecko w białym, zdobionym koronką wdzianku i białych, sznurowanych trzewiakach. Ma trzy lata, może nieco więcej, niewiele więcej, ciemne włosy z przedziałkiem po lewej stronie i odstające uszy. Ciemne, głęboko osadzone oczy. Patrzy w obiektyw onieśmielone i zdziwione. W prawej ręce trzyma różę, też białą. Podpisano: „Bruno Schulz, około 1895”.

Zdjęcie figuruje jako ilustracja rozdziału biograficznego *Bruno, syn Jakuba* w pierwszej książce Jerzego Ficowskiego o Schulzu *Regiony wielkiej herezji*, wydanej w 1967 roku.

Zareagowała od razu, pisząc 2 sierpnia 1967 roku do autora:

„Szanowny Panie,

Jestem wstrząśnięta zbiegiem okoliczności, który jest jakby wynikiem współdziałania sił demonicznych z najprzedziwniejszą ironią i wręcz komizmem. Fotografia na stronie 19 jest moją fotografią.

Zafascynowany dzieciństwem, widząc ją u mnie, poprosił mnie Schulz o tę fotografię z okresu, który nazywał prehistorią, jak wszystko co dotyczyło naszego życia przed naszym spotkaniem i co go wzruszało w sposób wyjątkowy,

BRUNO SYN JAKUBA

Dwanastego lipca 1892 roku w kucpieckiej rodzinie Schulzów urodził się najmłodszy syn, trzeci z kolei i ostatnie dziecko, najmłodsze z rodzeństwa. Dano mu imię Bruno — po dziadku ze strony matki, jak to bywało w zwyczaju wśród żydowskich rodzin.

Urodził się nocą, a dowiedziawszy się z zaszem od matki o tym, że lipcowa ciemność powitała pierwsze chwile jego samodzielnego istnienia, włączył Noc Lipcową, jako ważny element, do topografii swej indywidualnej mitologii, którą później — jako pisarz — miał stworzyć, mitologii odzwierciedlającej potoczne posory związków między rzeźmami, ale jednocześnie respektującej autentyczne fakty i miejsca biografii autora.

Rodzice Brunona — Jakub i Henrietta — mieszkali wraz z rodziną na pierwszym piętrze osiemnastowiecznej kamieniczkii na drohobyckim



Bruno Schulz ok. c. 1891

Strona 18 i 19 pierwszego wydania *Regionów wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego.

Fotografowany egzemplarz nosi stempel Biblioteki Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Gdańsku, w której pracowała Józefina Szelińska

ta niewiarygodna tożsamość i nietożsamość osoby znanej w wieku młodym, a tak obcej w jej dzieciństwie.

Oczywiście ofiarowałam mu tę fotografię i dawno, dawno już o tym zapomniałam.

Dopiero ten traf i to odnalezienie siebie z przypisem: Bruno Schulz, ok. 1895.

Mam jeszcze inną fotografię z tego wczesnego dzieciństwa z bratem, co pozwoli ustalić nieomylnie mego stwierdzenia.

Drogi Panie, jakimi drogami dotarł Pan do niej, w czym ona jest posiadaniem, jakie były jej koleje, że w ogóle coś tak nikłego i nikomu niepotrzebnego przetrwało i dochowało się, gdy tyle cennych rzeczy Schulza zaginęło? Rozumie Pan moje zdumienie i interpretację losu rzeczy martwych. [...]

Z ciekawością i smutkiem czekam wiadomości, którądy to, jakimi manowcami wędrowałam, zanim spotkałam się ze sobą przypisaną Schulzowi”.

Nie ma przypadków. To znak ich wspólnego życia po życiu, na którego drogę weszła, podejmując wysiłek ożywienia „dawno zszarzałych cieni wspomnień”. Zali się Ficowskiemu i zwierza – „a i coś więcej obudził Pan, co na razie jest tylko mgławicą i Bóg wie, jakie będą jej dalsze drogi”...

Właściwie dopiero publikacja książki, i to nie od razu, wywołała gwałtowny i gorzki monolog, którego nie powtórzyła już nigdy. Rok 1967 przyniósł rekordową liczbę listów, aż dziesięć. Piątego września napisała do Jerzego Ficowskiego najdłuższy, ośmiostronicowy list, w którym otwarciem zawierzyła mu sekret związku z Schulzem, ryzykując zwierzenia, jakich nie podjęła ani przedtem, ani potem. Po raz kolejny zastrzegła sobie dożywotnią anonimowość.

Jerzy Ficowski pisał w swojej książce o „niepoznanej demoniczności Schulza”, przez wszystkich odczuwanej. Józefina Szelińska chwaliła ów rys jako najprawdziwszy w wizerunku Brunona.

Pisała trzydzieści lat po rozstaniu z nim:

„Ja bym rozciągnęła jeszcze to pojęcie demonizmu na całą sferę ludzkich doznań, które były mu obce. Miał w sobie coś z elfa, ariela i zarzucałam mu – o ile z tego w ogóle można zrobić zarzut – że nieznanemu mu był ten gorący, soczysty miąższ ludzkich namiętności i doznań. Obce mu było uczucie ojcostwa i jego potrzeba, obca mu była zazdrość o kobietę i pragnienie wyłączności; dopuszczał myśl podziału kobiety między kilku mężczyzn, z zabezpieczeniem w tym swego miejsca, obca mu była potrzeba własnego domu, własnej rodziny.

Gdy w czasie spacerów po lesie w Drohobyczu i po łąkach ja odczuwałam biologiczną więź z przyrodą i pełnię radości, jemu przyroda służyła jako temat do snucia wizji, jako tworzywo artystyczne. Musiał precyzować, ująć w słowa. Tak było w Drohobyczu i później w Zakopanem.

Idealem jego był jakiś falanster duchów pokrewnych z bezwzględnym poczuciem zabezpieczenia, bez zagrożenia, o którym Pan tak trafnie i wnikliwie mówi. [...] był nie tylko zabobonnym zaklęciem, lecz kwintesencją jego marzeń, jak w nikiforowskich prymitywach.

Był całkowicie i bez reszty zaprzędany swej twórczości. To był jedyny sens jego życia, bez koncesji i bez ustępstw. Czy w zestawieniu z życiem innych artystów nie był to pakt z demonem?”

W jakim stopniu każde tego rodzaju wyznanie jest zdradą?

Ten list pozwala wyrysować wewnętrzną mapę ich związku. Owszem, widzianą z perspektywy rozstania i zagłady, ale i światła wybaczenia oraz radości zaświadczenia o prawdzie – większej, ważniejszej niż indywidualna. Odżegnywała się od roli eks-muzy na emeryturze. A jednocześnie czuwała do tajemniczego związku z porzuconym, a stale obecnym, ważnym i bliskim – tym, który przed ćwierć wiekiem „znaczył dla niej wszystko”.

Analizowała ich wzajemną splątaną zależność, szczególnie w końcowej fazie ich znajomości, jako niebezpieczną grę. Zatruli się wzajemnie czarnymi myślami, wizjami niepowodzeń, znużeniem i brakiem radości. Stawali się sobie ciężarem, może za późno to zrozumiała.

Pisała o ich – wspólnych i każdego z osobna – stanach taediowitalnych: *taedium vitae* jak z wiersza Oscara Wilde’a – głębokie rozczarowanie, znużenie życiem, nuda, beznadzieja, rozpacz...

Zrozumiała w końcu, że nie będą dla siebie oparciem. Ich depresje się pogłębiały, chmury gęstniały nad ich coraz mniej realną przyszłością. Miała rację, że ich pragnienia i wola „zaopatrzone były strzałką w odmiennym kierunku”.

Jest w tych stwierdzeniach gorycz zbyt późnego może odkrycia prawdy. Jest próba usprawiedliwienia własnego zaangażowania i nieostrożnego uprawiania nadziei. Jest wreszcie zimna analiza tajemnicy niepowodzenia ich związku, mimo iż Schulz zwierzał się przyjaciółce: „takim uczuciem i taką żarliwą miłością nie obdarzyła mnie jeszcze żadna kobieta i zapewne nie spotkam już w życiu drugi raz istoty tak mną wypełnionej”.

Józefina... Nazywał ją Juną, rzadko, w chwilach szczególnego zniechęcenia degradował do zwyczajnej „Józi”. Juna nie znała poświęceń, chciała jego, i to na swoich warunkach, może wbrew pierwszemu odruchowi wspaniałomyślności, lekkości i upojenia własnym uczuciem. Chciała uniknąć przewidywalnej, drohobyckiej codzienności, której widmo bezustannie ją straszło. Pragnęła za wszelką cenę wyrwać się z kotła prowincji i rodzinno-sąsiedzkich uwikłań.

Sprzeczne bywały odruchy jej pamięci. Broniła się przed nią, a jednocześnie imponowała jej dociekliva uwaga Ficowskiego, cierpliwe przypominanie, wiara w chęć pomocy w imię – no właśnie w imię czego? Solidarności z genialnym artystą czy z cieniem miłości, która lata temu dodała jej skrzydeł?

Listy do biografą płynęły niejako podskórnym nurtem jej życia, w codzienności wśród książek, w twierdzy książek, gdzie doświadczenie nie bolało tak jak w rzeczywistości.

Jest ich blisko osiemdziesiąt. Korespondencja trwała czterdzieści lat.

Pisała dużym, trudnym do rozszyfrowania pismem, najczęściej tłumacząc się, dlaczego nie może lub nie daje rady ożywiać wspomnień. Kilka razy tylko

– może pod wpływem impulsu, chwili, może cierpliwych pytań interlokutora – odważyła się na spowiedź, którą później brała sama w cudzysłów i podważała nieufnością wobec własnej pamięci.

Oganiała się od przeszłości, nie chciała jej w nowym życiu, które mozolnie zbudowała na bezpiecznej glebie milczenia. Nowy porządek eliminował, musiał eliminować, rany przeszłości, blizny nawet. Broniła się sama przed sobą.

Drugiej części korespondencji z Ficowskim nie sposób odnaleźć. Spadkobiercy Szelińskiej twierdzą, że została przez nią samą zniszczona. Trudno uwierzyć.

Była świadkiem trudnym, wewnątrz rozdartym, niechętnym wspomnianiu i gdzieś głęboko mu wiernym, z poczucia lojalności lub winy, nie wiem.

W 1984 powtarzała: „Moja pamięć jest bez wczoraj. Dlatego wszystko, co wywołuje zmartwychpowstanie przeszłości, jest dla mnie nieobojętną wędrówką, jakby po cmentarzu i takich smętnych uczuć doznaję, ile razy uchyla się ta zasłona nad przeszłością, nad wspomnieniami, w książkach czy w mym «pamiętam» z rozmów ze znajomymi”.

Te listy są jak puls jej losu, podskórny elektrokardiogram jej wygnanej pamięci. Zapis przeszłości, której nie sposób prześledzić na powierzchni.

Nazywa siebie zabytkiem dawno minionej epoki. Píše o własnym „zacządzeniu przeszłością” i o bolesnej „erozji czasu”. Swoją pamięć nazywa istnym kuchennym sitem.

Obserwowanie jej pulsujących kręgów obiecuje wciąż nowe wtajemniczenia¹.

1 Dziękuję Biece Ficowskiej za pierwszą, najważniejszą inspirację. Dziękuję jej także za udostępnienie listów Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego, jak również części archiwum Jerzego Ficowskiego dotyczącej jego pracy nad biografią Brunona Schulza. Ewie Piskurewicz z BUW, aniołowi stróżowi tego zespołu, dziękuję za przewodnictwo w nieznanym labiryncie i niezawodne wsparcie we wszelkich moich archiwalnych poszukiwaniach.

2.VIII 09

Kochany Tuncu,

jestem bardzo cię zżegnany skłonności, który jest jarkim myślicielem
miejscowością i z dawałymi z reprezentacji i jego kłopot i jego
konieczności. Fotografacja ma 5.19 już więcej fotografii.

Zapraszamy cię do odwiedzenia, widząc je w miastach, poproszę
niejścisła i jego fotografii i dawać, który może być przykro-
tym, jak myślicie, co tak było naszego życia przed
naszym przyjazdem i co go spowodowało o sprawie
sądziliśmy, że nie ma potrzeby i nie jesteśmy
także więcej w wielu miejscach, a tak obcy o jej dzie-
ciach.

Wszystko postanowiłem nam 4 fotografii i dawać,
dawać jej o tym zapomniałem.

Wszystko jest tak i to odzwierciedlenie i wiele
z przepięknie: Bronia i dawać rok 1895.

Nam jeszcze inną fotografii z tego naszego dzie-
ciach z dawać, co nasza i wiele nieomyślnie
niego przedstawia.

Wszystko Tuncu, jakimi drogami dawać i dawać
o czymś nie jest posiadaniem, jakie były jej kłopot,
ze w sobie całe tak nikogo i nikomu niepodobnego
przedstawia i dawać, jak gdyby było wszystkim razem
i dawać. Wracając i dawać i dawać

[horyzont dzieła]

Stanisław Rosiek: Jak wydawać Brunona Schulza. Próba opisania kanonu edytorskiego¹

1

Nie przywiozłem do Drohobycza referatu na temat Schulza. Zgodnie z etymologią referat odnosi się głównie do tego, co było – zdaje sprawę z jakiegoś stanu rzeczy zastanych. Ja zaś chcę skupić się na tym, co dotąd w pełni nie zaistniało, czego nie ma – a dawno już być powinno. Zamierzam kilka zdań poświęcić krytycznemu wydaniu dzieł Brunona Schulza. Chciałbym zamienić swoje wystąpienie w apel wymierzony w przyszłość – przedstawić wstępny projekt wspólnego schulzowskiego przedsięwzięcia.

Projekt ten powinien wyjść od tego, co jest. Wiele już bowiem dla Schulza pisarza edytorsko zrobiono. Wystarczy wymienić anonimowych redaktorów (redaktorki) Wydawnictwa Literackiego, którzy (które) – opierając się na pierwodrukach *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* – nadali prozie Schulza jednolity kształt językowy, wpisując ją w obowiązujące w późnych latach pięćdziesiątych konwencje ortograficzne². Zasady tego wydania – nigdy wprost niewyłożone, jeśli nie liczyć wskazania na pierwodruki książkowe jako podstawę³ – przej-

1 Tekst przygotowany jako referat na międzynarodową konferencję naukową „Schulzowskie inspiracje w literaturze. Nowe interpretacje dzieła Brunona Schulza”, zorganizowaną 26–27 maja 2010 w Drohobyczu. Przedruk według pokonferencyjnej publikacji.

2 Por. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą. Kometa*, Kraków 1957.

3 W umieszczonej na końcu książki nocie *Od wydawcy* ani słowa na temat pracy nad tekstem. Nie wiadomo także, kto opracował edytorsko opowiadania Schulza. Na stronie redakcyjnej nie ma nawet informacji o redaktorach wydawniczych, którzy przygotowywali tekst do druku. Rzecz warto

mowały kolejne wznowienia z lat 1964, 1973, 1985, 1993 (a także liczne przedruki niektórych opowiadań przystosowane do potrzeb szkoły). Istotne zmiany wprowadził dopiero Jerzy Jarzębski w swojej edycji opowiadań (a także wybranych esejów i listów) w tomie 264 „Biblioteki Narodowej”⁴. Mimo iż wskazywał na wydanie *Prozy* z 1964 roku jako na przyjętą podstawę, to jednak przedstawiona przez niego lekcja w niejednym od niej odchodzi. Co się zmieniło w opowiadaniach Schulza dzięki Jarzębskiemu?

Omawiając we *Wstępie* zasady wydania, edytor wyjaśnia: „Obecna edycja przede wszystkim poprawia – w oparciu o pierwodruki książkowe – dość liczne w wydaniu Wydawnictwa Literackiego omyłki i przeoczenia”⁵. Wydanie ma charakter popularnonaukowy, nie zawiera więc aparatu krytycznego. Dlatego nie wiemy, jakie „omyłki i przeoczenia” zostały poprawione, nie znamy też ich zakresu. Podobnie rzecz się ma ze zmianami w zakresie ortografii, które wydanie Jarzębskiego przynosi, skoro wydawca deklaruje: „zdecydowano w większości wypadków powrócić do oryginalnej interpunkcji i – sporadycznie – do pierwotnej pisowni niektórych wyrazów obcych”⁶.

Od tej chwili proza Schulza istnieje w dwu edytorskich postaciach. Równoległe i zgodnie – jakby nic sobie nie robiąc z różnic, odmian, tekstowych wariantów. Schulza „krakowskiego” wznowia systematycznie Wydawnictwo Literackie, a Schulza „wrocławskiego” wybiera jako podstawę na przykład Włodzimierz Bolecki w opracowanym w 2000 roku dla Świata Książki wyborze utworów⁷. Liczne wydania popularne i szkolne idą obydwoma drogami. Stan ten utrzymuje się do dzisiaj.

Różnica między nimi nie jest zasadnicza (jak choćby w kolejnych edycjach późnej twórczości Słowackiego). Edytorzy są bowiem skazani na tę samą podstawę – wydania książkowe z lat trzydziestych. Wobec braku innych przekazów mówiących o dziejach tekstu działania edytorskie muszą poprzestawać na opracowaniu językowym i korygowaniu mniej lub bardziej oczywistych błędów druku.



ustalić. Być może w archiwum Wydawnictwa Literackiego znajdują się jakieś materiały związane z pierwszym powojennym wydaniem Schulza. Następne wydanie Schulza, zmienione i poszerzone o wybrane eseje i listy (*Proza*, przedmowa A. Sandauer, oprac. listów J. Ficowski, Kraków 1964), jest mniej lakoniczne w tym względzie. W *Nocie wydawcy* znajduje się wyraźna deklaracja: „Poza uwspółcześnieniem ortografii i poprawą ewidentnych błędów drukarskich nie wprowadziliśmy żadnych zmian” (s. 695). Nie wiadomo tylko, kto kryje się pod liczbą mnogą czasownika. Czy odnosi się ona do redaktorki (była nią Krystyna Staffa) i korektora (Aleksander Żyga)? Jeśli idzie o korespondencję, to wiadomo, że opracował ją edytorsko Jerzy Ficowski. W jaki sposób? Edytor pisze o tym w obszernym tekście wstępnym *Epistolografia Brunona Schulza* (por. s. 539–561).

4 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989 (wyd. II, przejrzone i uzupełnione: 1998).

5 Ibidem, s. CXVII.

6 Ibidem.

7 B. Schulz, *Opowiadania. Eseje. Listy*, wybór, układ, posłowie W. Bolecki, Warszawa 2000. W *Nocie edytorskiej* czytamy: „Jeśli wprowadzono modernizację pisowni [w stosunku do pierwodruków], to podstawą modernizacji było wydanie: Bruno Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Wrocław 1989” (s. 487).

Różnice nie są ani głębokie, ani rozległe – nie powinniśmy jednak ich lekceważyć. W wypadku pisarza takiego jak Schulz nawet drobna i nieistotna na pierwszy rzut oka zmiana litery może mieć ważne skutki w sferze znaczeń. Przykładem dwojaka lekcja jednego słowa z *Mityzacji rzeczywistości*. Jedna mówi, że „pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym wokół sensu światła” – inna, że mowa w tym fragmencie o sensie „świata”⁸.

Nie należy lekceważyć drobiazgów, mikroróżnic, przesunięć interpunkcyjnych. W oczywisty sposób wpływają one na odczytania tekstu. Dlatego gdy schulzolodzy mówią i piszą o *Skleпах cynamonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*, trzeba ich pytać, z jakiej wersji tekstu korzystają – „krakowskiej” czy „wrocławskiej”. Skoro kilkadziesiąt lat po śmierci autora nie ma krytycznego wydania jego dzieła, interpretacje tworzone przez trzy generacje egzegetów stoją na niepewnym, chwiejnym gruncie. Najwyższy czas to zmienić.

2

To trudne zadanie. Nie zachowały się – jak wiadomo – rękopisy prozy Schulza. Jedyny wyjątek to kilka stron *Drugiej jesieni* odnalezionych w archiwum Zenona Waśniewskiego⁹. Nie znamy także tej części korespondencji (do Władysława Riffa czy Debory Vogel), która zawierała przepisane dla adresatów i umieszczone w postscriptach listów próby literackie. Niektóre z nich weszły później w skład kolejnych zbiorów opowiadań¹⁰. W 1939 roku spłonęły w Warszawie ostateczne wersje rękopisów książek Schulza, które najprawdopodobniej znajdowały się w redakcji „Roju”, a także – wraz z redakcyjnymi archiwami – rękopisy opowiadań drukowanych w „Wiadomościach Literackich” i „Tygodniku Ilustrowanym”. Całe lub prawie całe drohobyckie archiwum (były w nim – jak się domyśla Ficowski – „i tysiące listów od przyjaciół, i pamiętniki pisarza, i rysunki [...], także brudnopisy *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*”¹¹) zaginęło. Ocalały z niego tylko niektóre rysunki i prace graficzne przechowane przez Zbigniewa Moronia¹².

8 Do pierwszej lekcji, zgodnej z pierwodrukiem, przychyła się Władysław Panas (por. jego książkę *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997). Natomiast Jarzębski nie wyklucza zecerskiej pomyłki, skoro w tym samym tekście kilkadziesiąt linijek dalej pojawia się wyrażenie „sens światła” (por. przyp. 2 do *Mityzacji rzeczywistości* w: B. Schulz, *Opowiadania*, wyd. II, s. 383).

9 Faksymilowe podobizny tych stron znajdują się w książce: B. Schulz, *Druga jesień*, do druku podał i posłowiem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1973. Na końcu drugiej części posłowie Ficowski umieszcza dramatyczne wyznanie: „Mimo wieloletnich poszukiwań nie natrafiłem dotychczas na żaden inny literacki manuskrypt Brunona Schulza”.

10 Por. na ten temat: *Prehistoria i powstanie „Sklepow cynamonowych”*, [w:] J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 56–64.

11 Ibidem.

12 Por. *Przygotowania do podróży*, [w:] J. Ficowski, op. cit., s. 214–222.

O Schulzu można więc powiedzieć, że jest pisarzem bez archiwum. Co to znaczy w praktyce? Jakie ma konsekwencje dla prac edytorskich nad jego dziełem – a także w dalszej kolejności: dla interpretatorów tego, co napisał i wydrukował?

Ten brak archiwum, brak zaplecza edytorskiego utrudnia weryfikację tekstów podawanych przez wersje książkowe. A równocześnie nie pozwala prześledzić dziejów tekstów – tych przygód pisania, które często rzucają światło na znaczenia i sensy wersji definitywnych. Znacznie bardziej wolelibyśmy – a na pewno ja bym wołał – mieć wgląd w warsztat pisarski Schulza i możliwość rekonstrukcji procesu twórczego, stawać w obliczu licznych wersji i wariantów, które walczą ze sobą o prymat, które pragną być definitywne, lecz im się to nie udaje, bo nie można – gdy raz się je widziało i czytało – zapomnieć o wersjach zaniechanych i porzuconych.

W wypadku prozy Schulza trudno zresztą mówić o „definitywności”. Wystarczy przyjrzeć się niektórym opowiadaniom drukowanym w czasopismach takich jak „Wiadomości Literackie” czy „Skamander”, a dopiero później w książkach, by zobaczyć, jak wielka może być rozpiętość pomiędzy wersjami tego samego utworu. To ciekawa lektura. Pokazuje innego Schulza – rzadziej używającego słów o obcym rodowodzie, spokojniej krojącego zdania. Ten „inny” Schulz nie został dopuszczony do głosu w żadnej z istniejących edycji książkowych. Edytorzy sięgają do wersji czasopiśmienniczych tylko wówczas, gdy nie istnieją książkowe (tak jest na przykład z opowiadaniem *Kometa* czy *Republika marzeń*, włączanymi do działu „utwory rozproszone”). I słusznie. Wersje książkowe powinny zachować w pracach edytorskich nad dziełem Schulza rangę najważniejszego i niepodważalnego świadectwa. Nie oznacza to jednak, że należy pomijać czasopiśmiennicze pierwodruki. Tymczasem – o ile mi wiadomo – nikt nie uznał, że kryć się w nich może jakiś istotny literacki przekaz, który warto uwzględnić przy ustalaniu tekstu kanonicznego. Łatwo zrozumieć powody tego zaniechania i odrzucenia. Wersje czasopiśmiennicze to najprawdopodobniej efekt samowoli redaktorów. To świadectwa ich pracy i ich wyobrażeń o językowej normie i stosowności¹³. Schulz, zwłaszcza przed debiutem książkowym, musiał się pewnie godzić na redaktorską apodyktyczność – zwłaszcza gdy redaktorem był ktoś taki jak Mieczysław Grydzewski. Myślę jednak, że nie zawsze tak być musiało. Warto w każdym razie sprawdzić w przyszłości to przypuszczenie¹⁴. Tu i teraz wystarczy musi jeden przykład z opowiadania *Wiosna*.

13 Schulz publikował swoje opowiadania w takich czasopismach, jak „Wiadomości Literackie”, „Kamena”, „Sygnały”, „Tygodnik Ilustrowany” i „Skamander”. Obowiązywały w nich odmienne style prac redakcyjnych – raz bardziej, raz mniej sprzyjające idiomom językowym autorów. Analizy i porównania tych stylów (przyjmując jako układ odniesienia książkowe warianty opowiadań Schulza) pozwoliłyby określić stopień językowej suwerenności autora na łamach czasopism.

14 W dyskusji nad odmiennymi wariantami tekstu układem odniesienia stać się powinien korpus tekstów o autentyczności bezspornej – a mianowicie zachowana korespondencja pisarza (a także tekst istniejącej w rękopisie *Drugiej jesieni*). To od niej należałoby zacząć prace edytorskie: zweryfikować odczytania Ficowskiego, a następnie poddać zweryfikowane teksty analizom lingwistycznym, które odsonią właściwości języka Schulza.

Zasadnicza część tekstu ukazała się w 74. i 75. numerze „Skamandra” z 1936 roku. Nawet pobieżne porównanie tej publikacji z wydaniem książkowym z 1937 roku ujawnia niezliczoną ilość różnic. Redaktor bezceremonialnie ingerował w tekst autorski, odmieniając zwłaszcza leksykę i interpunkcję. Jego ingerencje miały na celu przesunięcie języka opowiadania bliżej głównego nurtu polszczyzny, co być może wiązało się z chęcią wykluczenia kolejnych ataków na językową „nieczystość” prozy Schulza. Obawy takie nie były wówczas bezpodstawne. Warto przypomnieć w tym miejscu, że po ukazaniu się *Sklepów cynamonowych* Wiktor Godziszewski opublikował w „Poradniku Językowym” artykuł *Opętany fascynacją awersji do uczciwego języka*, w którym szyderczo i bezwzględnie rozprawiał się ze zwyczajami językowymi Schulza, zarzucając mu przede wszystkim „obcość”¹⁵. Grydzewski własnoręcznie (lub wyznaczony przez niego redaktor) skrupulatnie eliminował więc z tekstu wszystkie słowa brzmiące zbyt „obco” i dlatego zamiast „parku” dawał „ogród”, zamiast „adekwatu” – „odpowiednik”. Zdarzają się jednak interwencje z tego punktu widzenia nieuzasadnione i niezrozumiałe. Na stronach „Skamandra” pojawia się na przykład takie oto zdanie, w którym mowa o Aleksandrze Wielkim: „Był on jednym z tych, na których twarzy położył Bóg swoją dłoń we śnie, tak że wiedzą, czego nie wiedzą, stają się pełni domysłów i podejrzeń, a przez zamknięte powieki przesuwały się im refleksy dalekich światów”. W wersji książkowej ma ono inną postać. Według niej Bóg nie „kładzie” dłoni na twarzy Aleksandra Wielkiego, lecz ją jedynie nad nią „przesuwa”. To zasadnicza różnica, bynajmniej nie wyłącznie leksykalna. Za obydwiema wersjami stoją bowiem odmienne wyobrażenia o relacjach Boga i człowieka. Wiadomo, że Bóg w akcie stworzenia musiał dotknąć swoją dłonią pierwszego człowieka, czy jednak mógł dotknąć również twarzy Aleksandra Wielkiego? Czy w ogóle dotknął – prócz Adama – jakiegokolwiek człowieka własną dłonią? Zdaje się, że nie. Niewykluczone więc, że Schulz – dostrzegając ryzykowność początkowej formuły dopuszczającej boskie „dotknięcie” – sam dokonał korekty pierwotnej wersji tekstu, że zatem pierwodruk *Wiosny* w „Skamandrze” pozwala nam na chwilę powrócić do utraconego czasu tworzenia się tekstu opowiadania.

Wniosek praktyczny z tego przykładu płynie taki, że krytyczna edycja prozy Schulza powinna uwzględnić także niektóre czasopiśmiennicze wersje opowiadań jako tekstowe warianty mówiące o procesie twórczym pisarza.

Konieczna jest też druga korektura. Z niejasnych powodów prawie wszystkie powojenne wydania *Sanatorium pod Klepsydrą* zostały pozbawione rysunków (chlubnym wyjątkiem wydanie z 1957 roku). A przecież edytorzy powinni respektować wolę Schulza, który – gdy tylko sprzyjały temu okoliczności – do-

15 „Poradnik Językowy” 1935, z. 2, s. 34–36. Recenzję zamyka retoryczne pytanie: „Czy to jest język polski?”.

pełniał swoje utwory swoimi ilustracjami. Tak było w niektórych publikacjach czasopiśmienniczych, tak też stało się w wydaniu książkowym *Sanatorium pod Klepsydrą*. Niestety, pisarzowi nie udało się zrealizować projektu wydania debiutanckiego tomu opowiadań wraz z autorskimi ilustracjami¹⁶. Jedyne na okładce *Sklepow cynamonowych* znalazł się rysunek pisarza – jedna z kilku wersji zaprojektowanych przez niego w tym celu.

Jeśli te argumenty, wzięte z praktyki twórczej Schulza, wydają się za słabe, przypomnę, co ten pisarz i rysownik (ilustrator) w jednej osobie mówił w quasi-wywiadzie przeprowadzonym przez Witkacego o relacji słowa i obrazu w swojej twórczości: „Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej”¹⁷.

Dla edytora to ważna deklaracja. Każę nie tylko przywrócić autorską wersję pierwodruku: całość złożoną z tekstu i obrazu; pozwala również na pewien rodzaj spekulacyjnej gry. Jeśli bowiem to samo wypowiada się na dwa sposoby – raz w pisaniu, raz w rysowaniu – to można z pewną dozą ryzyka wnioskować coś o (zaginionej) prozie na podstawie (zachowanych) rysunków, które są, być może, zamierzonymi ilustracjami (lub tylko przedstawieniem) tej samej rzeczywistości.

Praktycznie rzecz ujmując: analiza głębokich związków między Schulzowską prozą a jego rysunkami pozwoliłaby wysnuć jakieś przypuszczenia i domysły na temat zaginionych utworów. Myślę tu zwłaszcza o legendarnym *Mesjaszu*. Wiele zachowanych rysunków wydaje się przedstawieniem – „ciaśniejszym”, to prawda, lecz jednak odnoszącym się do tej samej rzeczywistości, którą przedstawiała zaginiona powieść Schulza.

3

Pełna edycja *Dzieł* Schulza powinna zmieścić się w siedmiu tomach. Oto ich prawdopodobna zawartość i tytuły:

- I. *Sklepy cynamonowe*,
- II. *Sanatorium pod Klepsydrą*,
- III. *Utwory rozproszone*,
- IV. *Księga listów*,
- V. *Szkice krytyczne*,

¹⁶ „Okładkę sam narysuję – pisał w liście z 24 VII 1932 roku do Stefana Szumana. Myślałem o ilustrowaniu tej rzeczy drzeworytami wśród tekstu, jak książki z początku 19go wieku, ale nie wiem, czy to zrobić” (B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2008, s. 37).

VI. *Xięga bałwochwalcza,*

VII. *Portrety i autoportrety, ilustracje do utworów własnych i cudzych, rysunki i szkice.*

Trzy pierwsze tomy planowanej edycji zawierają całą prozę artystyczną Schulza. Dwa z nich powinny zachować układ utworów stworzony przez autora w wydanych za jego życia książkach, w trzecim – najważniejszą zasadą okaże się prawdopodobnie chronologia czasopiśmienniczych publikacji.

Co do *Księgi listów* to z całą pewnością wejdzie ona do schulzowskiego kanonu w kształcie stworzonym przez Ficowskiego¹⁸. Jakies listy być może się jeszcze odnajdą i zostaną włączone w tkanę tej *Księgi*, lecz ona sama pozostanie – powinna pozostać jako druga część literackiego dzieła Schulza – część wpisana w jego biografię inaczej niż *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Pomyśleć można jedynie o aktualizacji przypisów i komentarzy tak, by uwzględniły one najnowsze odkrycia i ustalenia biograficzne. Weryfikacji domagają się również odczytania niektórych listów z oryginałów, do których Ficowski nie zawsze miał dostęp, musiał więc korzystać ze świadectw pośrednich.

Prace nad tomem piątym *Dzieł* Schulza zostały już rozpoczęte i nieźle zaawansowane dzięki wysiłkom Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak¹⁹. Wydany przez nią *Szkicom krytycznym* stosunkowo łatwo będzie nadać charakter wydania krytycznego, dopełnić komentarzami i objaśnieniami. Zbiór szkiców, recenzji i esejów nigdy nie był przez Schulza zaprojektowany jako osobna książka, nie wpisuje się też – jak *Księga listów* – we wzór jego biografii. Układ nie jest więc ani „naturalny”, ani oczywisty. Trzeba by więc znaleźć zasadę porządkującą, która odsłoni wewnętrzne wiązania i korespondencje schulzowskich manifestacji krytycznych. Nie będzie to łatwe. Być może zresztą w ogóle taka zasada nie istnieje. Poprzestać więc trzeba będzie na układzie chronologicznym, który wyeksponuje okazjonalność krytycznoliterackich wypowiedzi pisarza.

Scharakteryzowane dotąd tomy dzieł Schulza: *Proza* (w trzech częściach), *Księga listów*, *Szkice krytyczne* – pokazują Schulza pisarza. Pozostaje jego twórczość plastyczna. Jak się do niej odnieść? Czy włączać do edycji *Dzieł literackich*?

W Polsce nie ma takiego edytorskiego zwyczaju. Rysujący i malujący poeci i pisarze są zwykle rozłamywani na dwie części. Mało kto wie, że Kraszewski – pisarz najpłodniejszy – był autorem setek czy nawet tysięcy prac plastycznych,

¹⁷ Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17. Cyt. za: B. Schulz, *Opowiadania*, wyd. II, s. 474–475.

¹⁸ Pierwsze wydanie *Księgi listów* pochodzi z 1975 roku (wydania kolejne, poprawione i uzupełnione, ukazały się w 2002 i 2008).

¹⁹ Eseje i wypowiedzi krytycznoliterackie Schulza zostały opublikowane w książce *Szkice krytyczne* (Lublin 2000). Zamiarem Kitowskiej-Łysiak było jedynie zebranie w ramach jednej okładki wszystkich niebeletrystycznych wypowiedzi Schulza. Rzecz wymaga więc dalszych prac edytorskich.

po których nie ma żadnego śladu w kolejnych wydaniach jego dzieł literackich. Podobnie w edycji „dzieł wszystkich” Norwida, Wyspiańskiego, Witkacego, które nie uwzględniają w pełnym kształcie ich dzieł plastycznych.

Projektując wydanie *Dzieł Schulza*, trzeba przełamać tę złą tradycję. Kolejne tomy powinny więc być poświęcone wyraźnie wyodrębniającym się częściom jego plastycznego dzieła.

Nie można oddzielać Schulza pisarza od Schulza rysownika. Układ tomów ukazujących dzieło plastyczne autora *Sklepów cynamonowych* nie powinien więc naśladować schematu katalogów rozumowanych poświęconych malarzom czy rysownikom²⁰. Dynamikę ich twórczości można opisać, przechodząc od obrazu do obrazu. Inaczej w wypadku twórców „dwujęzycznych” czy może „dwutworzywowych”. Rację ma Ficowski, gdy zwraca uwagę na przenikanie się pisania i rysowania Schulza²¹. Edytor nie ma innego wyjścia, jak rozpocząć poszukiwania formuły łączącej obydwie skrzydła twórczości pisarza-ryownika.

20 Zachowane prace plastyczne Schulza parokrotnie były przedmiotem uwagi historyków sztuki – ukazało się kilka opracowań, z których najpoważniejsze, ogarniające największy obszar, to katalog *Bruno Schulz. Ad memoriam* opracowany przez Wojciecha Chmurzyńskiego i wydany w 1995 roku przy okazji wystawy jubileuszowej w Muzeum Literatury w Warszawie. Warto wspomnieć również wydanie w 1988 roku przez Jerzego Ficowskiego *Xięgi bałwochwalczej*, a także w 1992 roku tomu ilustracji Schulza do własnych utworów jako pierwszego tomu planowanych dzieł plastycznych. Ukazywało się również wiele innych publikacji przedstawiających Schulza rysownika – zawierały one jednak często błędne informacje i datacje, tytuły „muzealne” traktowano w nich jako autorskie, podawano rozmaite wymiary tych samych prac, reprodukowano w kolorystyce odbiegającej od kolorystyki oryginału itp.

21 W eseju będącym wstępem do albumu: B. Schulz, *Ilustracje do własnych utworów*, zebrał, oprac., słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1992.

[projekty]

Łukasz Kossowski: Rzeczywistość przesunięta, czyli kilka słów o przygotowaniach do wystawy Brunona Schulza w warszawskim Muzeum Literatury

W roku bieżącym mija 120. rocznica urodzin i 70. rocznica śmierci Brunona Schulza. Skoro warszawskie Muzeum Literatury posiada największy w świecie zbiór prac plastycznych tego artysty, byłoby więc wskazane przygotowanie przez nie wystawy rocznicowej. Ale wystaw Schulza było już wiele. Pokazywaliśmy jego prace w muzeach i znaczących galeriach Rzymu, Madrytu, Londynu, Paryża, Triestu, Jerozolimy, Genui, Brukseli, Istambułu... Czy zatem kolejna wystawa Schulza jest potrzebna?

W roku 2005 miałem zaszczyt oprowadzić po wystawie Jana Lebensteina w Muzeum Literatury Panią Joannę Pollakównę. Rozmawialiśmy o fascynacjach tego wielkiego malarza, między innymi – jak mawiał – „prowincjonalnymi barokami”, Wojtkiewiczem i Schulzem. Była też mowa o narodzinach polskiej wersji surrealizmu, a w zasadzie o niedającym się do końca zdefiniować nurcie w sztuce polskiego międzywojnia, sytuującym się na granicy realizmu magicznego, groteski i ekspresjonizmu. Pani Joanna nazwała go malarstwem przesuniętej rzeczywistości i włączyła doń takich artystów, jak Schulz, Bronisław Linke, Rafał Malczewski, Jan Spychalski, a także krąg malarzy żydowskich. Pojąłem wówczas, że to utrafienie w samo sedno, że właśnie na takim tle warto pokazać twórczość Brunona Schulza. Tylko w ten sposób można osadzić ją w epoce,

a zarazem przekroczyć obowiązujące dotychczas schematy interpretacji jego prac. Przyjmując taką perspektywę, można też wyjść poza czas życia i twórczości artysty, poszukać protoplastów „przesuniętej rzeczywistości” i jej kontynuatorów. Można się cofnąć do młodopolskiego symbolizmu, przykładowo do demonicznych kompozycji Wojciecha Weissa, lub wybiec ku czasom nam bliższym, choćby do twórczości Władysława Hasiora czy Tadeusza Kantora. Poza tym „rzeczywistość przesunięta” zanurzona jest w poetyce fotomontażu i filmu. Projekt powinien więc być zdominowany przez wizualizacje. Jeśli na przykład opowiadać o Schulzowskich kobietach, które zniewalają mężczyzn, a nawet potrafią się nad nimi znać, to dlaczego nie włączyć w strukturę wystawy projekcji słynnej sceny tańca erotycznego Asty Nielsen z *Przepaści*, sceny, która, jak twierdzi Jan Gondowicz, niewątpliwie Schulza inspirowała? Wstępnie podzielono wystawę na kilka części odpowiadających poszczególnym tytułom utworów literackich lub prac plastycznych Schulza. Są to „Sierpień”, „Noc”, „Wiosna”, „Traktat o manekinach”, „Xięga bałwochwalczą”, „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Mesjasz”. Zapraszam do krótkiej wędrowki po wystawie, która jeszcze nie istnieje.

Sierpień

Błękitne zmierzchy w perspektywach pustych uliczek, jak na obrazie Wilhelma Wachtla. Sfalowane gontowe dachy, kominy z rysunków Bolesława Cybisa. „Gontowe strzechy kryjące w sobie zakopcone przestrzenie strychów, czarne, zwęglone katedry, najeżone zębami krokwi, płatwi i bantów”. Podwórka okolonokoślawymi, drewnianymi gankami: na nich starszy mężczyzna i naga kobieta, wsłuchani w odgłosy miasteczka. Wyżej na niebie fruwa postać jak z obrazów Chagalla. „Adela, oparta o balustradę ganku, nachylona nad tym dalekim wzburzonym szumem miasta, wyławiała zeń wszystkie głośniejsze akcenty, składała z uśmiechem te zagubione sylaby, usiłując je powiązać, wyczytać jakiś sens z tej wielkiej i szarej, wzbierającej i opadającej monotonii dnia”. Pod balkonami żebrzący kataryniarze. „I widziało się te katarynki, pięknie malowane, wędrujące na plecach niepokąźnych szarych staruszków, których twarze, wyjedzone przez życie, były jakby zasnute pajęczyną i całkiem niewyraźne, twarze o łzawiących, nieruchomych oczach, które z wolna wyciekały, twarze wyjąłowione z życia, tak odbarwione i niewinne jak kora drzew spękana od pogód wszelkich i pachnące już tylko deszczem i niebem jak ona”. Bawiące się dzieci. W obrazie Jana Spychalskiego *Podwórze* przestrzeń streszczona do płaskich segmentów niby teatralne kulisy. Na ich tle dziecięce sylwety jakby wycięte z papieru. Szarości, róże, wiosenne zielenie. A w sobotnie popołudnie spacer z matką. Z półmroku sieni wejście w słoneczną kąpiel dnia. „Przechodnie brodząc w złocie mieli oczy zmrużone od żaru, jakby zalepione miodem, a podciągnięta górna warga odsłaniała im zęby i dziąsła. I wszyscy brodząc w tym dniu złocistym mieli ów wyraz skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą

maskę bractwa słonecznego”. Słoneczne maski na twarzach ludzi z akwarel Bronisława Linkego. Smugi cytrynowego światła i długie fioletowe cienie w uliczkach Antoniego Markowicza, rynek „pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia”. Adela wracająca z targu. Na blacie stołu stopy jarzyn, owoców, mięs. Ich surowe piękno odnajdziemy w martwych naturach Eugeniusza Eibischa i Natana Spigla. Szorstkość faktury, surowość materii malarskiej, materii żywej, niezdegradowanej. Ostra granica światła i cienia jak w obrazie Seidenbeutla. Różowe ściany domów, pędząca dorożka. Rzeczywistość roztapia się w upale. Otwiera na inny wymiar. „Rynek był pusty. Oczekiwało się, że przed tę sień sklepioną z beczkami winiarza podjedzie w cieniu chwiejących się akacji osiołek Samarytanina, prowadzony za uzdę, a dwóch pacholków zwlecze troskliwie chorego męża z rozpalonego siodła, ażeby go po chłodnych schodach wnieść ostrożnie na pachnące szabasem piętro”.

Noc

Noc Schulzowska. Przestrzeń intymna, zamknięta, a zarazem otwarta na przestrzeń kosmosu. Na rysunkach Schulza – nocne rozmowy przy stole. We *Wspomnieniach z dzieciństwa* Marka Włodarskiego wewnątrz oświetlone blaskiem lampy naftowej. Symultaniczność przywołanych z pamięci klatek czasu. Czas, „gdy na niebie zapalają się pierwsze gwiazdy migotliwe i wciąż zdmuchiwane, rozdziela się bardzo powoli ten duszny welon zmierzchu, utkany z wirowania i majaczeń, i otwiera się westchnieniem noc letnia, głęboka i pełna w swej głębi miału gwiazdowego i dalekiego rechotu żab”. Noc erotyzmu, w którą idzie Schulzowska Undula, a u jej nóg pełza tłum pokraccznych mężczyzn. Na rysunku Ludwika Lillego atleta unosi w górę konia. Noc to szalone jazdy pań dosiadających okrakami panów, jak w scenie narodzin Filidora z *Ferdydurke* Gombrowicza. Noc – czas spotkań, czas przekraczania norm moralnych, czas realizacji nieczystych pragnień, kiedy nawet najlepsi nie są „wolni od pokusy dobrowolnej degradacji, zniwelowania granic i hierarchij, pławienia się w tym płytkim błocie wspólnoty, łatwej intymności, brudnego mieszanina”. Ten czas ukazuje słynne *Spotkanie* Schulza. U Schulza zgięty w manierycznym ukłonie chasyd i dwie godne pożądania panie. U Bolesława Cybisa Zuzanna – śliczna mieszcza z Kazimierza i adorujący ją pejsaci Żydzi. Zwyczajna, a jednak „przesunięta” scena rodzajowa. Geometrycznie zszyntetyzowane plany, fiolet nieba, niskie, ukośne segmenty cytrynowego światła, groteskowość postaci. Noc groźna, drapieżna. Ostrość relacji międzyludzkich. Skąd się bierze? Bo niedaleko Drohobycza, w Borysławiu, wyrasta polskie Klondike: przemysł naftowy, szyby, kominy. Rodzi się kapitalizm, wielkie fortuny, samotność, prostytutka. To kolejne oblicze „ziemi obiecanej”. Miasto w nocy. *Złodzieje* Wojciecha Weissa. Kubistycznie potasowana przestrzeń. Płochliwe cienie. Konie i pędzące dorożki – wehikuły erotyzmu Schulza. Noc to senne majaki. „Łóżka cały dzień nie zaścienione, zawalone po-

ścielą zmiętą i wytarzaną od ciężkich snów, stały jak głębokie łodzie gotowe do odpływu w mokre i zawile labirynty jakiejś czarnej, bezgwiezdnej Wenecji”. Czyż nie taką właśnie pościel spuchniętą i nakisłą widzimy w *Bajce o kopciuszku* Jana Gotarda? Noc. Pograżone w półmroku, mówiące wnętrza, które „obrasta pulsująca gęstwiną tapet, pełną szeptów, syków i seplenień”, kiedy słyszy się, „nie patrząc, tę zmwotę pełną porozumiewawczych mrugnięć perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały”. Czyż nie taki właśnie nastrój emanuje z kompozycji Linkego z totemem?

Wiosna

Nie pora roku, lecz „manifest natchniony, pisany najjaśniejszą, świąteczną czerwienią, czerwienią laku pocztowego i kalendarza, czerwienią ołówka kolorowego i czerwienią entuzjazmu”. Wiosna Schulza to inicjacja, zauroczenie, metamorfoza, miłość. Święta wiosna – odkrycie sztuki końca XIX wieku. Więc najpierw *Maki* Wojciecha Weissa. Nagie ciała ziewających chłopców wtrącone w senny, roślinny żywioł. Wegetatywny i płodny jak w Schulzowskim *Sierpniu*, gdzie „splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia”. Wiosna – przewrót w austro-węgierskiej monarchii, której władca, Franciszek Józef I, „był w gruncie rzeczy potężnym i smutnym demiurgiem. [...] Twarz jego uwłosiona białymi jak mleko, w tył zaczesanymi bokobrodami, jak u japońskich demonów, była twarzą starego, osowiałego lisa”. Czemu więc nie zestawić wizerunku cesarza z demonem o zwierzęcych uszach i łapach z drzeworytu Utagawa Kunisady? Wiosna – inicjacja i fascynacja erotyczna. Najpierw cudownie zgodna ze sobą Bianka. „Z sercem ściśniętym głęboką radością widzę za każdym razem na nowo, jak, krok za krokiem, wchodzi w swą istotę, lekka jak tanecznica, jak nieświadomie trafia każdym ruchem w samo sedno”. Wiosna to „nieskończone pochody i manifestacje, rewolucje i barykady, przez każdą przechodzi w pewnej chwili ten gorący wicher zapamiętania, ta bezgraniczność smutku i upojenia szukająca nadaremnie adekwatu w rzeczywistości”. I wiosna w Paryżu w oczach partnerki intelektualnej Schulza – Debory Vogel. Tu „w ulicach maszerują żołnierze. Maszerują w wielkich prostokątach. Ubrani w mundury o szarości błękitnej, szarości ciepłego dnia bez słońca. A na błękitnych mundurach żołnierskich – cztery guziki, na glanc wypucowane, dokładnie kuliste guziki cztery”. Na ilustracjach Henryka Strenga do *Akacji* widoczna „doroczna seria wydarzeń banalnych, różne rzeczy, okrągłe, prostokątne, kwadratowe; rzeczy twarde, lepkie, elastyczne i spotkania banalne: spotkania, do metali pachnących podobne”. To życie nowe i nowa sztuka. Wśród zgeometryzowanych planów przesuwają się ludzie-manekiny i ludzie-lalki. „Do sklepów z materiałami wchodziły całymi gromadami porcelanowe lalki kobiece z ulic. Popychając się, hałaśliwe i szeleszczące, wykupywały z niesłychanym pośpiechem wszystkie perkale w kwiaty i wszystkie szewioty pasiaste”. Pojawienie się manekinów zapowiada

kryzys. „Tej wiosny roku 1933 – pisze Debora – stanęło znowu kilkanaście fabryk w mieście. W ulicach zaś widać było ludzi, którzy mieli za dużo czasu. [...] Na ulicznych ławkach siedzieli ludzie i patrzyli w dół, na szary beton tro-tuarów; na ławkach siedzieli ludzie, którzy nie czuli zmęczenia i nie widzieli drzew, pękających liśćmi małymi i lepkiemi”. Stąd już krok tylko do o rok późniejszego *Kryzysu* Wojciecha Weissa.

Traktat o manekinach

Wiek XIX rozpoczyna przewrotna pochwała marionetek Heinricha von Kleista, kończy – koncepcja teatralna Maurice’a Maeterlincka. Sztukę międzywojnia za-ludniają manekiny z obrazów Giorgia de Chirico, Grosza, Carla Carry, polskich surrealistów z lwowskiej grupy Artes, z obrazów i rysunków Marka Włodarskiego, Bolesława Cybisa i Bronisława Linkego. Ich wizualną kulminacją jest *Kryzys* Wojciecha Weissa z 1934 roku: manekin z oderwaną głową, porzucony na sto-sach blejtramów, metafora sztuki niechcianej i zdegradowanej. Natomiast w ry-cinach, rysunkach i prozie Schulza koncepcja marionety wyraża egzystencjalny lęk, nową podstawę fikcji artystycznej. Ontologiczny status tych bytów zrodzo-nych w imaginacji określa *Traktat o manekinach*: „Ich role będą krótkie, lapidar-ne, ich charakterzy – bez dalszych planów. [...] Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. [...] Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone”. Lecz wszystko zaczęło się od przeżycia sceny realnej. „Tymczasem w jadalni przygotowywano już scenerię wieczoru. Polda i Paulina, dziewczęta do szycia, rozgospodarowywały się w niej z rekwizytami swego fa-chu. Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy”. Oto obiekt adoracji. Na jednym z rysunków Schulza krawiec klęczy przed rozebra-ną klientką. Obok manekin na stojaku. Po latach podszyte ironią wersje Schulzowskich bałwochwalczych hołdów znajdziemy u Władysława Hasióra. U Schulza kaleki Edzio czołga się, by podglądać śpiącą Adelę. Ułomne ciała fas-cynują też Bolesława Cybisa i Bronisława Linkego. Po wojnie motyw marionety-manekina, pałuby powtórzą Celnikier, Szajna, Hasiór, Kantor. To znak powo-jennej traumy. W *Umarłej klasie* Tadeusza Kantora chodzi przecież, podobnie jak u Schulza, o materię uwięzioną, zdegradowaną i o zakłętą w niej cierpienie. Spójrzmy na kompozycje Ludwika Lillego, przyjaciela Schulza – rysunki przed-stawiające mistyczne posiadły, tajemnicze rodzinne obrzędy, wspólne posiłki, rytualne kąpiele. Sceny po schulzowsku trwające w ciszy wieczoru lub nocy, bliskie zarazem zanurzenia się w traumatyczną, zmityzowaną już przeszłość. Podobnie dzieje się w obrazie Macieja Świeszewskiego *Umarła klasa*. To jak u Schulza „kolumbaria, te szuflady na umarłych, w których leżą zeschnięci, czar-ni jak korzenie i czekają na swój czas. Tu są te wielkie drogerie, gdzie stoją na

sprzedaż w łzawnikach, tyglach, słojach. Stoją latami na swych regałach, w długich, uroczystrych porządkach, choć nikt ich nie kupuje”.

Xięga bałwochwalcza

Duńska aktorka Asta Nielsen to jedna z najbardziej fascynujących kobiet czasów młodości Schulza. Film *Przepaść* z rewoltującą sceną jej erotycznego tańca trafił do opowieści z *Księgi*: „Na wielkim kolorowym afiszu Asta Nielsen słaśniała się już raz na zawsze z czarnym stygmatem śmierci na czole”. Bohaterka tego filmu dała nazwisko pani Wang, która „oświadczała z wysokości ściągniętego dekoltu, że kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad i że jej specjalnością jest łamać najsilniejsze charaktery”.

Stanisław Ignacy Witkiewicz zaliczył Schulza do grona demonologów, na których czele postawił Francisca Goyę. Szczególnie w *Los caprichos* Schulz mógł odnaleźć pierwowzory swych plastycznych wyobrażeń – szpetnych, lubieżnych, bezwolnych mężczyzn i znęcających się nad nimi próżnych kobiet. A także bałwochwalczych hołdów składanych fałszywym bóstwom, masek ukrywających prawdziwą naturę człowieka i odgrywających ludzkie role kukieł. Również Schulzowskie „poematy okrucieństwa nóg”, którymi zachwycał się Witkacy, mają swą genealogię w *Caprichos*. Mnożąc w latach trzydziestych rysunkowe sceny adoracji i sadomasochistycznych rytuałów, artysta obsesyjnie analizował opozycję męskości i kobiecości, by w swych dociekaniach utożsamić ją z antynomią intelektu i materii. W tym dialogu Schulza z tradycją artystyczną znajdujemy też wątek klasycyzujący: pastisze lub trawestacje dzieł Weissa, Giorgionego, Tycjana, Velázqueza, Zuloagi i Maneta. Na wzór tych mistrzów modelki pozujące Schulzowi ułożone zostają pod ciężkimi zasłonami, na bieli prześcieradeł, na tle panoramy. Jakże daleko „tandetnym ciałom” drohobyckich modelek do klasycznego piękna renesansowych i barokowych bogiń. W tym samym czasie antyczne wątki parafrazują też inni artyści: Bolesław Cybis, Jan Spychalski, Maria Magritte-Sielska. Na klasycyzujące akty nałożony zostaje zaczerpnięty z *Neue Sachlichkeit* manekinowaty moduł i wyrazisty raster ekspresji. Echo odnajdziemy wiele lat później w parafrazach antycznych tematów Jana Lebensteina. Europa-Wenus wyleguje się tam na kamienistej plaży Bosforu. U jej stóp przytulne foki lub inne morskie stwory pełnią tę samą funkcję co amorki z obrazów Tycjana. Powraca ulubiona przez Schulza figura adoracji. W *Introdukcji* otwierającej *Xięgę bałwochwalczą* zgięty w bałwochwalczym geście artysta składa hołd żeńskiemu molochowi. Jakże bliski tej scenie jest prowincjonalny *Akt z gramofonem* Wacława Palessy. A co dopiero, kiedy miejsce adorowanej bogini zajmuje odaliska z Zakopanego, tancerka ze szkoły baletowej Rity Sacchetto z fotografii Józefa Głogowskiego, ułożona na orientalnych tkaninach? Być może to o niej, jak sugeruje Jan Gondowicz, Witkacy w *Pragmatystach* napisał: „sześćdziesiąt kilo żywego Kobietonu czyż nie jest w stanie zastąpić urojonej twórczości?”.

Sanatorium pod Klepsydrą

Do sanatorium trzeba dotrzeć pociągiem. Na rysunku Schulza Józef w meloniku przybywa na stację. „Ciemne sapanie parowozu i powiew dziwnej powagi, pełnej smutku, tłumiony pośpiech i zdenerwowanie zmieniają ulicę na chwilę w halę dworca kolejowego w szybko zapadającym zmierzchu zimowym”. Pociąg – znak tęsknoty i melancholii, lecz również erotyzmu i pożądania. Taką rolę wyznacza mu w swej twórczości Schulz, ale też wielu artystów: Witkacy, Linke, Rafał Malczewski. Futurystyczna maszyna traci pychę symbolu cywilizacji. Staje się już tylko, jak ukazana w gwaszu Bronisława Linkego, tragicomicznym znakiem cierpienia. Jest też inny jeszcze wehikuł – refraktor astronomiczny. „Coś na kształt długiego auta z lakowego płótna, jakiś rekwizyt teatralny imitujący w lekkim materiale papieru i sztywnego drelichu masywność rzeczywistości”. Ze stacji spacer przez mroczny las do sanatorium, wkraczanie w przestrzeń snu, wieczny zmierzch, permanentną szarość Hadesu. Spacer „pustymi ulicami do parku miejskiego. Paliły się tam latarnie ciemnym, niebieskawym płomykiem, jak żałobne asfodele. Każda obtańczona była rojem chrząszczy, ciężkich jak kule, niesionych ukośnym, bocznym lotem wibrujących skrzydeł”. Przechadzka po ulicach w towarzystwie doktora Gotarda. „Na ulicy czerniało kilka dorożek, rozjechanych i rozklekotanych jak kalekie, drzemiące kraby czy karakony”. Dziwni przechodnie z rysunków Schulza i z gwaszy Linkego. Ślepcy z martwymi białkami oczu, nagie, wyczekujące na galeriach lub gwałcone na ulicy kobiety, zmieniające się w karakony, jak ojciec w swej ostatniej ucieczce. Jakże pasują w tym miejscu ilustracje do sanatorium Romana Cieślewicza: pół ryby, pół kobiety czy też uczłowieczone parowozy. W dziwnej enklawie sanatorium dzieją się metamorfozy ostateczne. Ojciec żyje i nie żyje zarazem. Józef patrzy na jego „zmizerowaną twarz pochłoniętą teraz całkiem przez tę pracę chrapania, twarz, która w dalekim transie – porzuciwszy swą ziemską powłokę – spowiada się gdzieś na odległym brzegu ze swej egzystencji uroczystym wyliczaniem swych minut”. Sanatorium to przedsiónek śmierci. Stąd krok tylko do *Sweet Bar* Jana Lebensteina, do szklanych klatek czasu i wyczekujących tam na klientów prostytutek siedzących na barowych stołkach, częściowo kobiet, częściowo obnażonych już szkieletów. Gdzie jeszcze znajdziemy podobne, trwające poza czasem sanatoria, enklawy samotności i śmierci? Zapewne w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna. Ale przede wszystkim w cyklach graficznych Józefa Gielniaka, w wizerunkach sanatorium wśród bujnej, drapieżnej roślinności, alei milczących topól, dramatycznie rozwibrowanych nieb, pękających z sykiem nasion i zapowiadających śmierć asfodeli.

Mesjasz

Rzeczywistość przesuniętej historii. Prowincjonalny Drohobycz przed apokalipsą. Na rysunkach Schulza tłum na rynku, „grupy Żydów w kolorowych chałatach, w wielkich futrzanych kołpakach przed wysokimi wodospadami jasnych materii. [...] mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody i prowadzący wstrzemięźliwe i dyplomatyczne rozmowy”. Śpiew kantora, dzwony farnego kościoła, świergot ptaków. Kolorowe okruchy czasu, który bezpowrotnie minął, zakrzepłe w obrazach wielkich artystów: *Dziewczyna z gołąbkami w klatce* braci Seidenbeutelów, *Ojciec i syn* z obrazu Zygmunta Menkesa i staruszka z obrazu Natana Spigela. Drohobycz czasu apokalipsy, antycypowany w Schulzowskiej *Wichurze*. Niemcy i Rosjanie. Faszyzm i komuna. Czarny czwartek w Drohobyczu. Zanotowany na taśmie filmowej przerażający opis śmierci Schulza. Bochenek chleba wyszarpany z kieszeni zabitego. I jeszcze bardziej przerażający zapis filmowy wizyty w Drohobyczu gubernatora Franka. Nadludzie schodzący na ziemię w piękne, słoneczne przedpołudnie, uniesieni entuzjazmem tłumów. Komuna i faszyzm. Schulz z fotografii, wciśnięty w grupę zastraszonych pedagogów drohobyckiego gimnazjum. W tle wiszące na ścianie portrety Marksa i Stalina. Koniec republiki marzeń. Drohobycka synagoga w ruinie. Drohobycka fara sprofanowana jako magazyn. Koniec sacrum to zarazem koniec sztuki, intymnej przestrzeni wolności i osobistej godności, koniec sensu. „Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie istnieje”. Są dwa końce świata Schulza. Pierwszy – metafizyczny. „W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją tak widzi białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się zgubi w oczach granica, niebieskawe pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię. [...] Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje”. I drugi – koniec świata kultury, opisany w *Komecie* „koniec świata najbardziej postępowy, wolnomyślicielski, na wysokości czasu stojący, po prostu zaszczytny i przynoszący zaszczyt Mądrości Najwyższej”. Jak dotknąć duchowej rzeczywistości miasta, którego już nie ma? Współczesny artysta Włodzimierz Szczepański maluje Drohobycz o świcie. Materię architektury zmienia w materię malarską, w emanujące blaskiem szare, czarne i wapienne płaszczyzny. Jasne partie nieba stają się częścią architektury, wypełnioną matowym światłem niemą, zgeometryzowaną formą. Szare ściany poczynają lekko różowieć. To chwila Zmartwychwstania, kiedy wyczuwalny jest zapach wilgotnego kamienia i cierpki zapach ziemi.

Tak więc zapraszamy do Muzeum Literatury na wystawę, której otwarcie odbędzie się 20 września 2012 roku.



1 Jan Spychalski, **Podwórze**, 1936, olej, drzewo, kol. prywatna

2 Bruno Schulz, **Na balkonie – ganku**, 1936, ilustracja do opowiadania *Edzio* z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*, 1937, ołówek, papier, Muzeum Literatury



3 Ludwik Lille, **Głowa z profilu w masce**, 1936, akwarela, papier czerpany, rysunek, Muzeum Narodowe w Warszawie

4 Bolesław Cybis, **Stara chata**, ok. 1925, olej, sklejką, kol. prywatna

5 Ephraim i Menasze Seidenbeutel, **Ulica w miasteczku z dorożką i stołem przed domem**, olej na płótnie, kol. prywatna



6 Marek Włodarski, **Wspomnienia z dzieciństwa**, 1924, olej na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie

7 Wojciech Weiss, **Złodzieje**, ok. 1918, olej na płótnie, kol. prywatna

8 Ludwik Lille, **Człowiek i szkapa**, ołówek na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie





9 Bruno Schulz, **Dwukonna kryta dorożka pędząca nocą przez miasto**, przed 1933, ołówki na papierze, Muzeum Literatury

10 Jan Gotard, **Bajka o kopcuszkę**, olej, dykta, Żydowski Instytut Historyczny



11 Bruno Schulz, *Jakub z Józefem i terroryści*, 1937, rysunek tuszem i kredką na papierze, Muzeum Literatury

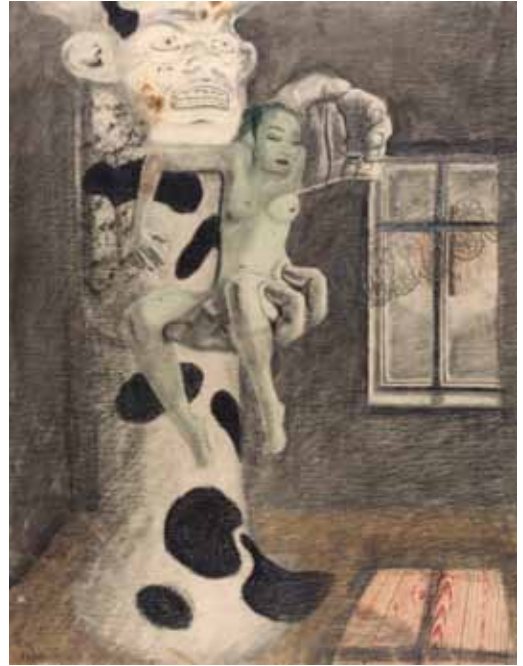
12 Marek Włodarski, *Maszerujący żołnierze*, szkic ilustracji do książki Debory Vogel *Akacje kwitną*, ok. 1929, sepia, papier, własność prywatna

13 Ludwik Linke, *Więźniowie i strażnik*, 1946, papier, węgiel, Muzeum Narodowe w Warszawie



14 Bruno Schulz, **Spotkanie**, 1920, olej na tekturze, Muzeum Literatury

15 N.N., **Typy w Kazimierzu nad Wisłą**, olej na płótnie, Żydowski Instytut Historyczny



16 Bolesław Cybis, **Stojący manekin**, 1925, sangwina na papierze, kol. prywatna

17 Bronisław Wojciech Linke, **Strach**, 1933, ołówek, kredka na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie

18 Wojciech Weiss, **Kryzys**, 1934, olej na płótnie, kol. prywatna



19 Wojciech Weiss, **Pokusa (Wenus i Amor)**, 1917, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Poznaniu

20 Bruno Schulz, **Wenus i amor**, ok. 1933, ołówek, papier, Muzeum Literatury

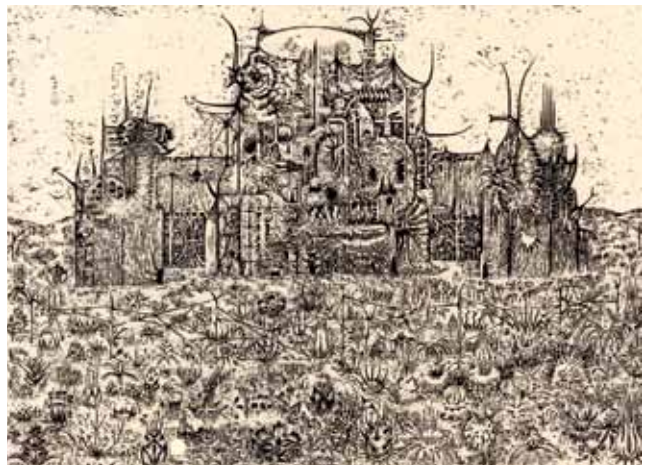


21 Bruno Schulz, **Józef na stacji kolejowej**, 1937, tusz, ołówek, kalka, Muzeum Literatury

22 Bronisław Wojciech Linke, **Lokomotywa**, 1950, akwarela, tusz, papier, Muzeum Literatury

23 Jan Lebenstein, **Sweety Bar**, 1976, akwarela, gwasz, tusz na papierze, dep. Muzeum Literatury

24 Józef Gielniak, **Sanatorium V**, 1958, linoryt, bibuła, Muzeum Narodowe w Warszawie





25 Zygmunt Menkes, *Ojciec i syn*, olej na płótnie, Muzeum Sztuki w Łodzi

26 Włodzimierz Szczepański, z cyklu *Powidoki Drohobycza*, 2012, kredka na papierze

[archiwum]

Schulz w katalogu Towarzystwa Wydawniczego „Rój”

Obie swoje książki Schulz opublikował w Towarzystwie Wydawniczym „Rój” założonym w 1924 roku w Warszawie przez Melchiora Wańkowicza i Mariana Kistera. „Rój” był w Polsce międzywojennej bodaj największym wydawcą literatury beletrystycznej – publikowanej w standardzie popularnym (książki za 95 groszy) i średnim (seria książek trzyzłotowych). W najlepszych latach miesięcznie ukazywało się około trzydziestu tytułów.

Niewiele wiadomo na temat kontaktów pisarza z „Rojem”. We wspomnieniach o tamtej epoce Hanna Kisterowa, żona wydawcy i jego następczyni, poświęca Schulzowi zaledwie kilka zdań: „W 1934 wydaliśmy książkę, która także wśród krytyków wywołała sprzeczne oceny; były to *Sklepy cynamonowe*, a następnie – w roku 1937 – *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza – nauczyciela rysunków w małym miasteczku galicyjskim. Książki te – wówczas prekursorskie – dziś w Polsce powojennej przeżywają prawdziwy renesans”¹. Nie zachowało się archiwum „Roju”. Nie znamy więc dokładnie okoliczności debiutu książkowego Schulza. Jerzemu Ficowskiemu udało się ustalić, że *Sklepy cynamonowe*, mimo entuzjastycznej opinii i rekomendacji Zofii Nałkowskiej, były wydane (częściowo? w całości?) na koszt autora, którego wsparł brat, Izydor Schulz, pracujący jako inżynier chemik i dyrektor w Spółce Akcyjnej „Galicja”, mającej szyby naftowe w Borysławiu i rafinerię

1 H. Kister, „Pegazy” na Kredytowej. *Wspomnienia*, Warszawa 1980, s. 34–35. Kisterowa dodaje dalej: „W 1964 roku *Sklepy cynamonowe* wydano w Anglii, a ich tłumaczka, Celina Wieniewska, zdobyła nagrodę, którą jej wręczyłam w amerykańskim PEN-Clubie, a którą ufundowałam dla uczczenia pamięci mojego męża”. I to wszystko.

w Drohobyczu². Zdaje się, że pod względem finansowym znacznie lepiej poszło Schulzowi w pertraktacjach z wydawcą przy drugiej książce. Zachowała się umowa wydawnicza Schulza z „Rojem” na *Sanatorium pod Klepsydrą*, wedle której pisarz miał otrzymać 15% ceny brutto książki, płatne najpierw jako zaliczka w wysokości połowy zakładanych przychodów ze sprzedaży, resztę zaś „w trzech równych ratach miesięcznych po wyjściu książki z druku”³.

Schulz współpracował z „Rojem” nie tylko jako pisarz – także jako rysownik. *Sanatorium pod Klepsydrą* zawierało 35 jego rysunków. W roku 1937 ukazała się *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza z jego ilustracjami. Ale była to współpraca niemająca znamion trwałości.

Katalog z 1938 roku, którego kilka „schulzowskich” stron reprodukuje, podsumowuje dorobek wydawniczy „Roju”. Wkrótce potem, w pierwszych miesiącach okupacji, wydawnictwo zaprzestało działalności (wznowi ją w 1941 roku w Nowym Jorku jako Roy Publishers). Rok 1938 jest więc ostatnim pełnym rokiem działalności „Roju”, a katalog – rodzajem ostatniego autoportretu wydawnictwa.

Uwagę zwraca przede wszystkim szata graficzna, starannie przygotowana przez Mieczysława Bermana, świetnego grafika i autora fotomontaży. Katalog, obok not na temat wydawanych książek, zawiera liczne ilustracje – rysunki i fotografie – a także portrety autorów. Całość podzielona została na dwie części główne: „Literatura polska” i „Literatura przekładowa”. W tej pierwszej znalazły się następujące działy: „Nauka, krytyka literacka, eseje”, „Publicystyka, polityka”, „Powieść historyczna, pamiętniki”, „Dzieła podróżnicze, reportaże”, „Powieść i nowela, poezje”. W ramach tak podzielonego dorobku wydawniczego zastosowano układ alfabetyczny, jak zawsze bezstronny i sprawiedliwy. Książki uporządkowano wedle nazwisk autorów. Schulz – jako autor na literę „s” – znalazł się pod koniec działu na stronie 42, między Arturem Schroederem (autorem zbioru nowel *Światła na wodzie*), o którym nikt dzisiaj nie pamięta, a Wacławem Sieroszewskim, którego czytają wyłącznie literaturoznawcy. Schulzowi – jako autorowi – udało się przetrwać. I to z jakim czytelnicznym sukcesem!

W jakiś sposób został doceniony i wyróżniony przez wydawcę już w 1938 roku, ponieważ obok informacji o jego książkach umieszczono w katalogu reprodukcję pięciu ilustracji do *Sanatorium pod Klepsydrą*. Noty zawierają nadzwyczaj pochlebne opinie krytyki na temat twórczości Schulza. Co istotne, obok noty na temat *Sklepow cynamonowych* znajduje się uwaga „wyczerp.” To znak umiarkowanego, ale jednak faktycznego sukcesu rynkowego (cały sprzedany nakład! 1000 egzemplarzy książki debiutującego autora przez trzy, cztery lata!).

2 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 137.

3 Podobna umowy zawartej 23 stycznia 1937 roku była parokrotnie publikowana, między innymi w *Słowniku schulzowskim* (Gdańsk 2002, s. 327).

Komentarza domaga się także cena katalogowa prozy Schulza. Jego *Sanatorium* jest sprzedawane przez wydawcę po 10 złotych⁴. Nie jest to mało, zważywszy, że książka ukazuje się w miękkiej oprawie. Dla porównania: *Niekochana* Adolfa Rudnickiego kosztuje 5 złotych, drugie wydanie *Cudzoziemki* Kuncewiczowej – 7 złotych, *Ład serca* Jerzego Andrzejewskiego – 8 złotych, *Ferdydurke* Gombrowicza – 7 złotych, *Łuk* Kadena-Bandrowskiego – 3 złote, i jest to cena „z gwiazdką”, co oznacza książkę o niższej cenie (podobnie jak *Pamiętnik z okresu dojrzewania* Gombrowicza za złotówkę). Ale już na przykład *Sól ziemi* Józefa Wittlina ma tę samą cenę co książka Schulza.

Ta wyznaczona przez rynek (i po trosze także przez wydawcę) ekonomiczna hierarchia pisarzy i ich dzieł nie jest jednak ani jedyna, ani ostateczna. Znacznie ważniejsza i znacznie bardziej spektakularna jest hierarchia, którą zdradza strategia prezentacji portretów autorów „Roju”. Wydawca zastosował tu bardzo precyzyjne kwalifikacje i kategoryzacje. Nie bez znaczenia jest w tym budowaniu hierarchii wielkość i pozycja portretu. Najwięcej miejsca zajmują „akademyści literatury” – na czele z Wacławem Sieroszewskim, prezesem Akademii (fotografia w formacie 6,7 × 11 cm). Pod nim mniejsi Tadeusz Boy-Żeleński, Juliusz Kaden-Bandrowski (4,4 × 5) oraz – jeszcze mniejsi – Karol Irzykowski, Zofia Nałkowska, Juliusz Kleiner (4,4 × 3,3). Tuż za nimi – w zbliżonej wielkości – autorzy dzieł „odznaczonych nagrodami”. Znajdziemy tu Kuncewiczową, Gojawiczyńską, Wittlina, ale też Juliusza Kędziorę, autora powieści *Marcyna*, o której – za „Dziennikiem Wileńskim” – w katalogu napisano: „Książka wysokiej wartości. Ale nie tylko artyzm przemawia na jej korzyść: jest to wizerunek prawdziwej wsi polskiej”. Być może anonimowy recenzent ma rację. Dzisiaj jednak nikt *Marcyny* nie czyta.

Inaczej jest z nienarodzonymi nigdy książkami Schulza, którego portret umieszczono pod szyldem „Pisarze polscy, których pierwsze utwory powieściowe ukazały się nakładem «Roju»” (stały format dla wszystkich: 4 × 3,3). To neutralna kwalifikacja, eksponująca profesjonalne wyczucie wydawcy, Mariana Kistera, jego intuicję – wedle określenia żony Hanny – „zawsze niezawodną”⁵. Istotnie, udało mu się trafnie postawić na takich pisarzy, jak: Jerzy Andrzejewski, Marian Buczkowski, Pola Gojawiczyńska, Witold Gombrowicz, Teodor Parnicki, Sergiusz Piasecki, Adolf Rudnicki, Maria Ukniewska czy Adam Ważyk. W wypadku autora *Sklepów cynamonowych* tej „niezawodnej” intuicji pomogła z pewnością podpowiedź Nałkowskiej. Tak czy inaczej, Schulz znalazł się w katalogu „Roju” jako pisarz odkryty i rekomendowany przez wydawnictwo.

Jerzy Gembicki, sięgając po trzydziestu lat po katalog „Roju”, zauważył, że „książeczka ta jest [...] wyjątkowym dokumentem, zachowały się w niej bo-

4 W umowie z „Rojem” znalazł się zapis: „Cena książki będzie zgodnie ustalona w granicach od 6 – 10 złotych”. Ostatecznie wybrano więc górną stawkę.

5 Ibidem, s. 34.

wiem fotografie wszystkich prawie pisarzy polskich z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Jest to więc jakby album pamiątkowy rodziny pisarskiej sprzed trzydziestu lat”⁶. Niemal w tej konstatacji przesady. W katalogu nie zmieściła się rzecz jasna cała „rodzina pisarska” Polski przedwojennej. Nie ma tam nawet wszystkich członków Związku Zawodowego Literatów Polskich, sportretowanych socjologicznie w latach trzydziestych w publikacji *Życie i praca pisarza polskiego*, przygotowanej pod kierunkiem Ludwika Krzywickiego⁷. W katalogu „Roju” nie zamieszczono też portretów wielu literatów przedstawionych w popularnej serii kart pocztowych „Współcześni pisarze polscy” wydanych w 1933 roku przez Wydawnictwo Komitetu Głównego Tygodnia Książki Polskiej.

Znajdziemy w nim jednak dość dobrą reprezentację polskiej literatury epoki – wizerunki i książki sporej grupy pisarzy czytanych i chętnie omawianych przez współczesną krytykę, grupy, do której należał autor *Sklepów cynamonowych*. Katalog „Roju” dokumentuje więc pewien stan polskiej literatury – jest rodzajem przekroju „w poprzek” procesu historycznoliterackiego. Formaty zamieszczonych w nim portretów pisarzy z matematyczną precyzją pozwalają ustalić miejsce Schulza w ówczesnej hierarchii. Jest ono znacznie lepsze, niż nam się zwykle wydaje. Dyskurs o Schulzu wznowiony na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nie odkrywał nieznanego pisarza, lecz przywracał mu pozycję, którą już wcześniej osiągnął w literaturze polskiej.

Istotne, że Schulzowi udało się zdobyć wysoką rangę stosunkowo szybko. Jeśli bowiem przejść teraz od ujęcia synchronicznego (widocznego najlepiej w formatach zdjęć portretowych) do diachronicznego, okaże się że Schulz zrobił niebywały skok: od nieśmiałego petenta, który w 1933 przyniósł manuskrypt swojej debiutanckiej książki Zofii Nałkowskiej, członkini Polskiej Akademii Literatury, do jednego z pisarzy tworzących katalog „Roju”, w którym znalazła się spora część elity polskiej literatury. Potrzebował na to czterech lat.

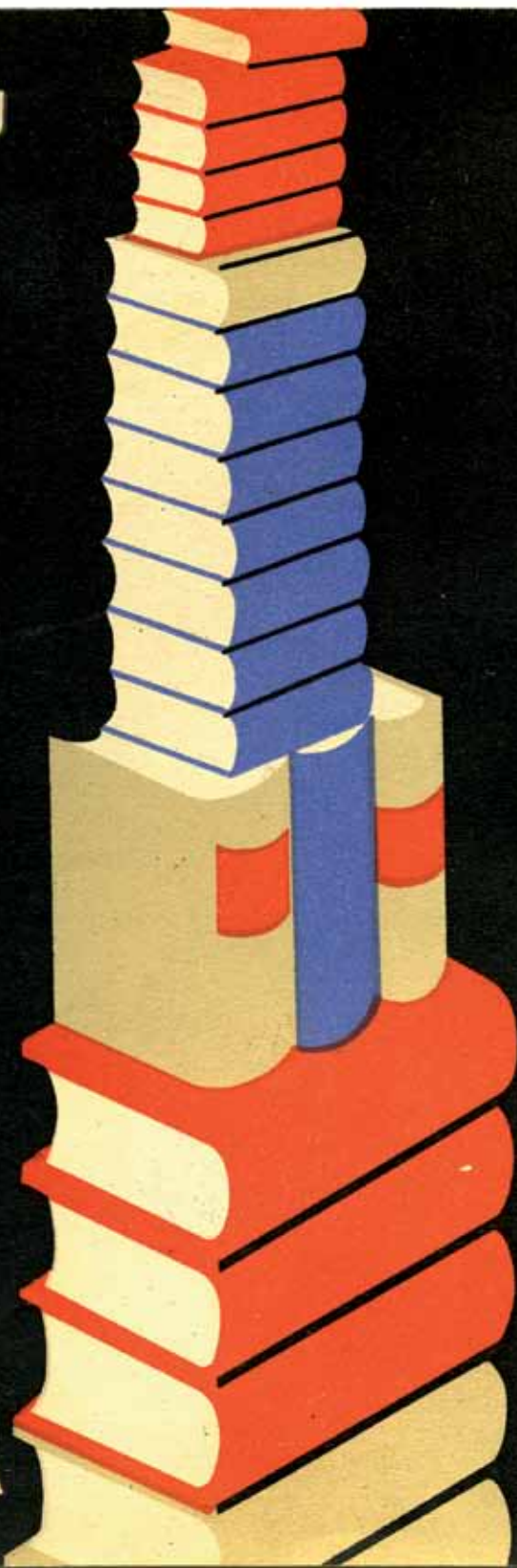
r

6 J. Gembicki, *Dziewicze macierzyństwo, czyli katalog sprzed lat trzydziestu*, „Świat” 1968, nr 1.

7 Por. *Życie i praca pisarza polskiego. Na podstawie ankiety Związku Zawodowego Literatów Polskich*, Warszawa 1932.

R Ó J

1938



KATA

LOG

FIJALKOWSKI M. — Dzieło Piotra Chlebnego . . . 5.—

Trzeba czytać „Dzieło Piotra Chlebnego”... Jak kształtna, jak prawdą życia nasycona jest cała rzecz, jak nam tu bujnie rośnie dramat zawiedzionego życiowo syna chłopskiego! *A. Grzymała-Siedlecki*

GEMBARZEWSKI M. — Wieża sprawiedliwości . . . 5.—

Jest coś sarmackiego w „Wieży sprawiedliwości”, — jest jakiś nie do podrobienia autentyczny czar przeszłości.

GERMAN J.

Gwiazdzista noc opr. płóc. *3.—
opr. polskór. *3.50

Usta o zmroku *1.20

Historie o pajacach opr. polsk. *2.—
brosz. 0.80

W gospodzie pod trzema zbójami . . . opr. polskr. *2.—

Jack *3.—

Jackowa dola *3.—

Jesień zwycięska *2.—

W „Jesieni zwycięskiej” występują wszystkie zalety pisarskie autora „Iwonki”, a więc temperament, rozmach i pomysłowość, a także ów właściwy mu romantyczny sposób ujmowania rzeczywistości.

„Kurier Warszawski”

Wyprawy do raju. 2 tomy 10.—

U niewielu innych naszych beletrystów spostrzec można taką, jak u p. Germana, nasiloną grę nerwów, gdy bohaterów swoich wprowadzają np. w sceny miłosne.

A. Grzymała-Siedlecki

GOMBROWICZ W. — Pamiętnik z okresu dojrzewania *1.—

Gombrowicz jest najdowcipniejszy, najzabawniejszy spośród wszystkich współczesnych piszących. „*Czas*”

Ferdydurke 7.—

Z wściekłym impetem rzuca się autor na współczesność sztuczną, zakłamaną i rozgrymaszoną...

„Wiadomości Literackie”

Czytam „Ferdydurke” i oczom nie chcę wierzyć. Nowy styl. Własna wizja. Własna myśl! Dreszcz przejmuję od tej nowej polskiej odwagi! „*Czas*”

Gombrowicz napisał powieść bez precedensu i paraleli, europejską. „*Pion*”



Rymunek B. Schulza do książki W. Gombrowicza „Ferdydurke”

GOJAWICZYŃSKA POLA

Powszedni dzień. Wyd. II 5.-

Nie będą nam już nigdy obce powołane przez nią do życia postacie Alojza, Elzy, pani Golombek... a zwłaszcza Maryjki, co to wyrzeka się swej grzesznej miłości, „bo cóż znaczyła jej strata miłosna, jej rozpacz wobec tego życia pełnego trudu? „*Kurier Warszawski*”

Nagroda Literacka m. Warszawy

Dziewczęta z Nowolipek. Wyd. II, 2 tomy 14.-
opr. 16.-

Książka p. Gojawiczyńskiej pisana jest liryczną, miejscami natchnioną prozą, a rozdziały takie, jak „Ojczyzna”, „Ćwiczenie stylistyczne Nr 1”, „Śpiew aniołów” należą do najpiękniejszych fragmentów współczesnej powieści. W szybkim rytmie zdań i obrazów rozwija się kalejdoskop błyszczącej nędzy, pozornej miłości i prawdziwego cierpienia. *E. Breiter*, „*Wiadomości Literackie*”

Dwoje ludzi 6.-

Wnikliwość psychologiczna pisarki pozwoliła jej zajrzeć w głąb tych dusz zmaltretowanych przez życie i ukazać je w krótkim, nagłym błysku chwili.

„*Kurier Warszawski*”

Najpiękniejsza w całym tomie jest nowela „Przed nocą”, napisana świetnie, patetyczna, głęboko ludzka i prawdziwa, dająca obraz duchowych przeżyć starzejącej się kobiety, która szuka nowych doświadczeń i nowego człowieka... Wzrusza ona cichą melodią znużenia, rozsnętą dokoła centralnej postaci kobiecej.

E. Breiter

Ziemia Elżbiety. Wyd. II 3.-

Z głębokiej wiedzy o życiu i ludziach zrodziła się ta książka — mocna, bolesna, prostotą swą oraz stosunkiem do życia przypominająca dzieła pisarzy skandynewskich. „*Tygodnik Ilustrowany*”

Rajska jabłoń. Wyd. II, 2 tomy 16.-
opr. 20.-

Dziwna to książka, czarowna i pełna powabu. Nielatwo jest otrząsnąć się z jej czaru, kiedy się ją raz wzięło do ręki... Najlepsza — wręcz wspaniała — jest w „Rajskiej Jabłoni” mocna, twarda Kwiryna.

A. Chor., „*Kurier Polski*”

Górnoślazaczka 1.-

Winieta z książki P. Gojawiczyńskiej „Ziemia Elżbiety”



- KAJOT Dr — Ścisłe tajne** w druku
- KARCZEWSKI J. — Rok przestępny** *1.—
Rzecz dzieje się w państwie urojonym, które autor nazwał Platanią. Fabuła zawiera mnóstwo interesujących i z tempem tworzonych sytuacji. „7 dni”
- KĘDZIORA J. — Mareyna. 2 tomy** 14.—
Książka wysokiej wartości. Ale nie tylko artyzm przemawia na jej korzyść: jest to wizerunek prawdziwej wsi polskiej. „Dziennik Wileński”
- KOBYLIŃSKA E. — Niespodzianki małżeństwa** 5.—
W powieści Kobylińskiej słowo Bóg jest akcentem mocnym. I stąd — druga, wtórna rzecz opromienia powieść Kobylińskiej. To fanatyczna, jakże wspaniała i miła sercu — miłość do opuszczonego dziecka. „Pion”
- KONCZYŃSKI T. — Kobieta z innej planety** 7.—
Powieść niemal wyłącznie wysnuta z wyobraźni, której za pożywkę służą mediumizm i ostatnie zdobycze naukowe z dziedziny światła. Podstawową dla powieści hipotezą jest możliwość wyjaśnienia dziewiczego macierzyństwa. „Poradnik Biblioteczny”
- KOWALSCY A. i J. — Złota kula** *0.80
Prozie polskiej współczesnej przybiera nowa pozycja, nowy świeży talent. Talent ów wypowiada się dojrzałą, powiedzieć by można rafinowaną techniką.
J. Kaden-Bandrowski
- KRAHELSKA H. — Polski strajk. Wyd. II po konf.** 5.—
Powieść Haliny Krahelskiej została bezpośrednio z życia wzięta. Jest to prawdziwy i cenny dokument naszych czasów. „Epoka”
- KRETOWICZ — O czym szumi Dewajtis opr. pólkór.** 2.50
Książka, która uznana została za najpoczytniejszą w konkursie ogłoszonym przez „Rój”
Tendencja powieści — ścielić w duszach Polaków i Litwinów drogę unii obrazami przeszłości.
„Przegląd Oświatowy”
- KRZEWIŃSKI J. — Baletnica** opr. pólkór. *2.50
- Jadźka dryndziarka** *1.—
- Szampańskie życie** opr. skórz. *3.—
- Ulice i zaułki** *1.—
Dobra lektura beletrystyczna napisana zgrabnie i zajmująco. „Jutro Pracy”



PIARZE POLSCY, KTÓRYCH PIERWSZE UTWORY
POWIEŚCIOWE UKAZAŁY SIĘ NAKŁADEM „ROJU”



J. ANDRZEJEWSKI



M. RUTH -
BUCZKOWSKI



P. GOJAWICZYŃSKA



W. GOMBROWICZ



M. LESZCZYŃSKA -
MITTELSTAEDT



T. PARNICKI



S. PIASECKI



Z. ROSCISZEWSKI



A. RUDNICKI



CZ. STRASZEWICZ



B. SCHULZ



E. SZEMPLIŃSKA -
SOBOLEWSKA



M. UKNIEWSKA



ST. COLONNA -
WALEWSKI



R. TUSZOWSKI



A. WAŻYK



RUDNICKI A.

Niekochana 5.-
„Niekochana” jest — trudno nie przyznać — fajną powieścią. *K. Irzykowski*



Lato 5.-

Powieść Rudnickiego — to jakby suita liryczna, przedziwna kompozycja utkana ze skwaru letnich południ, z żalu nad przemijaniem świata, z wiecznie młodzieńczego zadziwienia nad jego dziwnością i wielorakością.

RUDZKA J. — Pamiętnik Marii *1.50

„Pamiętnik Marii” jako lektura przynosi wiele refleksji o zblakanych psychikach powojennego pokolenia kobiet. *„Świat”*



RYMKIEWICZ W. — Eksmisja wyczerp.

Aktualność u Rymkiewicza jest plastycznie oddana. Tym właśnie „Eksmisja” bierze. *Zd. Bronceł*

SCHROEDER A. — Światła na wodzie wyczerp.

Zbiór nowel odznaczający się subtelną wnikliwością analizy psychologicznej, głęboko uczuciową wrażliwością i dojrzałością artystyczną. *„Kultura”*



SCHULZ B. — Sklepy cynamonowe wyczerp.

„Sklepy cynamonowe” — to rewelacja wielkiego, dojrzałego i głębokiego talentu. Plastyka wizji doprowadzona do mistrzostwa, język sugestywny i giętki, kompozycja dziwna i niezwykła, lecz niepokonanie piękna. Książka niezapomniana.

SCHULZ B. — Sanatorium pod klepsydrą 10.-

Niezmałone żadną celowością szczęście i cudowna niepojętość świata, które dojrzewając, gubimy wśród zgiełku praktycznego życia, ocalały w duszy poety świeże i nietknięte, zasilając niewyczerpanym bogactwem jego natechnienia. Książka Schulza jest książką dla smakoszy. *„Opinia”*

SIEROSZEWSKI W.

Miłość Samuraja wyczerp.

Ze świata 3.-

Wrażliwość na piękno i dobro, specjalne nastawienie w wyczuciu tych właśnie powabów rzeczywistości. *„Gazeta Polska”*

Dary wiatru północnego 3.-

Czytamy ten utwór niezwykle, który Sieroszewski nazwał powieścią, — jak bajkę. *„Polska Zbrojna”*



Rysunki Bruno Schulza z książki „Sanatorium pod klepsydrą”

SAMOZWANIEC M.

Kobieta rzadko bywa wyrozumiała i to tym bardziej, im jest inteligentniejsza. A Magdalenie Samozwaniec w równym stopniu nie można odmówić bystrej, brawurowej inteligencji, jak i kipiącego swadą i humorem talentu. P. Magdalena udala się swym rodzicom i udala się literaturze polskiej. Nie udala się tylko kobietom. Jest to bowiem na nie bież boży. Smaga je bez litości i drwi z nich tak, jak to ona umie. Nie jest miło zaprawdę być kobietą za czasów zasłużonej wziętości owej Kossakówny, dziedzicznie obciążonej świetnym rozmachem przodków, choć sama pędzel ich zamieniła na żądło. I dzięki temu może stała się właśnie tak bardzo zaciętym „specem” właśnie od spraw kobiecych. Bo zaiste, kiedy się myśli o kobietach, tj. tych „paniach” z burżuazji — difficile est satiram non scribere. I święty by nie wytrzymał. Tym bardziej — Magdalena Samozwaniec. „Tygodnik Ilustrowany”



O dowcipnym mężu dobrej Ludwiki wyczerp.

Dla czytelnika uciecha zapewniona, a p. Samozwaniec bez troski może myśleć o powodzeniu swojego „dowcipnego męża”. „A. B. C.”

Świadome ojcostwo. Wyd. II 5.—

Autorka nie kusi się o filozofowanie, ale raczej w lekkiej formie prezentuje zwierciadło, w którym każde małżeństwo snadnie swym sprawom przypatrzeć się może. *Adam Bar*

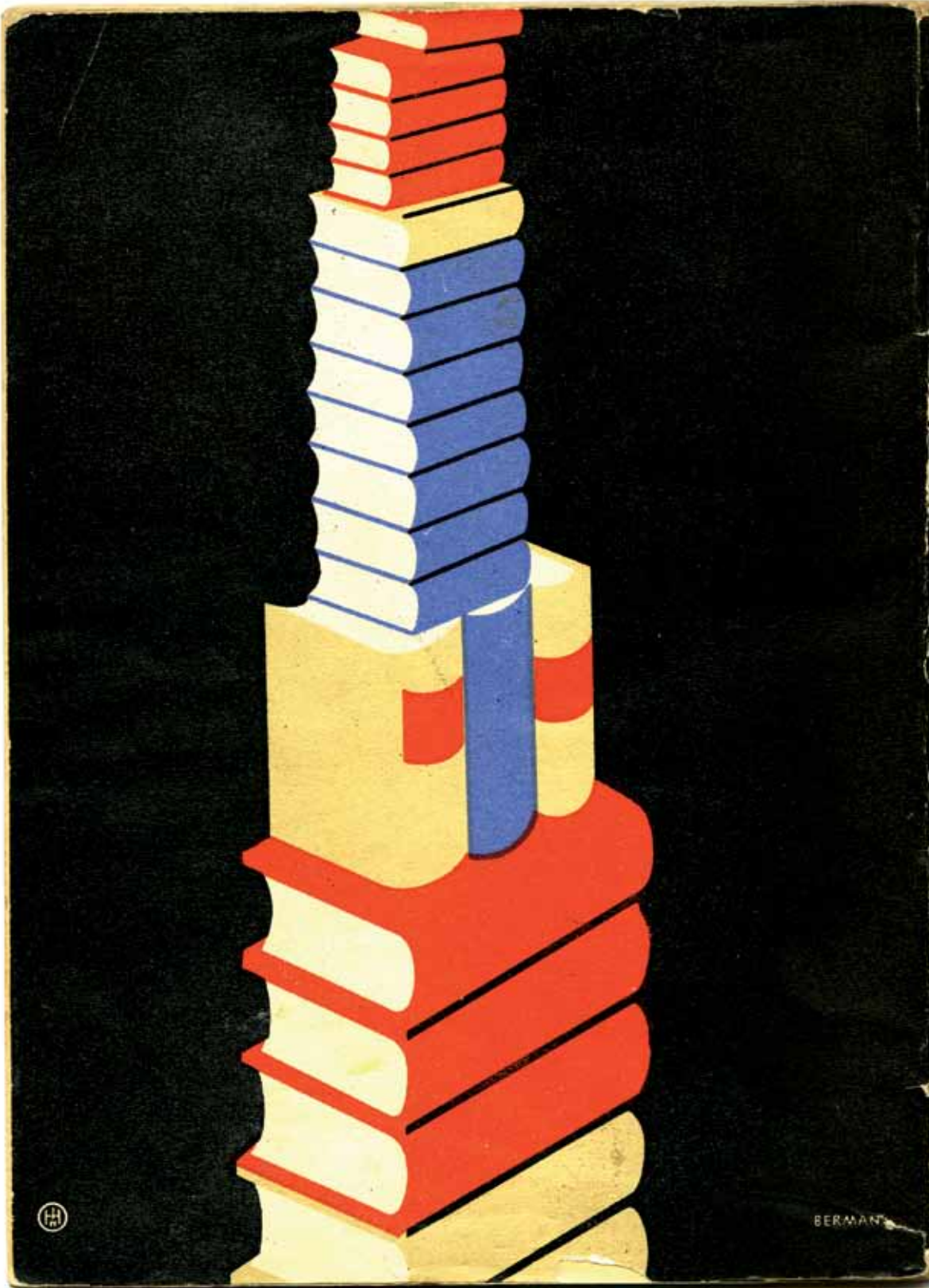
Małeńkie karo karmiła mi żona Wyd. II 5.—

Książka jest pełna bystrych spostrzeżeń i świetnych dowcipów. „*Prosto z Mostu*”

Wróg kobiet 5.—

Punkt ciężkości (a raczej lekkości) tej kolekcji satyrycznych felietonów leży nie tyle w zręcznej aforystyce, kalamburach i dowcipie słownym, ile na wnikliwej obserwacji różnych drobnych życiowych wydarzeń, które pozwalają nam przyłapać rozliczne kobiece wady, przywary, snobizmy, śmieszności i małostki niejako in flagranti. *Z. Leśnodorski, „Czas”*





Ⓜ

BERMAN

[recenzje i przeglądy]

Zamawiamy

W dziale recenzji i przeglądów „Schulz/Forum” będziemy zdawać relacje z prac schulzologów z ostatnich 12 lat, tak aby uzyskać pełen obraz tego, kto, jak i gdzie mówił i pisał na temat Schulza w XXI wieku. Mamy ambicje, aby przedstawić wszystkie istotne schulzowskie wydarzenia artystyczne i naukowe z całego świata, książki zarówno krytycznoliterackie, jak i z dziedziny literatury pięknej, filmy fabularne i dokumentalne, przedstawienia teatralne i happeningi, polemiki, sprawozdania z konferencji, wystawy i koncerty. Zamawiamy teksty o dowolnej formie i treści. Będziemy je publikować na stronie internetowej czasopisma oraz w wydaniu papierowym. Tak jak zapowiadaliśmy we wstępie, chcemy zapanować nad nieplewionym ogrodem polskiej i światowej schulzologii, stworzyć mechanizmy autorefleksji i autokrytyki, a w końcu – wydobyć na światło dzienne wypowiedzi zapomniane, niedostrzeżone bądź zignorowane.

ps

Poniżej zamieszczamy – pod rozwagę – listę najważniejszych książek poświęconych Schulzowi z ostatnich pięciu lat.

W stronę Schulza, wybór tekstów i red. Jan Bończa-Szabłowski, Tarnów: Wydawnictwo EM-Press, [2008].

Janis Augsburg, *Masochismen. Mythologisierung als Krisen-Ästhetik bei Bruno Schulz*, Hannover: Wehrhahn Verlag, 2008.

Sławomir Jacek Żurek, *Z pogranicza. Szkice o literaturze polsko-żydowskiej*, Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2008.

Bruno Schulz: „Wiosna”. 12 przekładów, pod red. Wiery Meniok, Lublin: Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza; Drohobycz: Wydawnictwo Kolo; Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, 2008.

Postscripta do Brunona Schulza, pod red. Anny Małczyńskiej i Bartosza Małczyńskiego, Wrocław: Wydawnictwo Chiazma, 2008.

Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі, за редакцією Віри Меньок, Дрогобич: Полоністичний науково-інформаційний центр ім. Ігоря Менька, 2008.

Brian R. Banks, *Muse & Messiah: The Life, Imagination & Legacy of Bruno Schulz (1892–1942)*, 2 ed., Ashby-de-la-Zouch: InkerMen Press, 2009.

Bruno Schulz i Drohobycz, koncepcja, fotografie, oprac. mapy, projekt okładki Jerzy Jacek Bojarski, oprac. kartograficzne Sławomir Mielnik, Lublin: Miejska Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego, 2009.

Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, pod red. Wiery Meniok, Drohobycz: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, 2009.

(Un)Masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations, ed. by Dieter De Bruyn and Kris Van Heuckelom, Amsterdam – New York: Editions Rodopi, 2009.

Victoria Nelson, *Sekretne życie lalek*, tłum. Anna Kowalcze, Kraków: Universitas, 2009.

W stronę Schulza, pod red. Małgorzaty Żarnowskiej-Maciągowskiej i Emilii Zapały, Kielce: Muzeum Narodowe, 2009.

Krzysztof Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009.

Bruno Schulz: New Readings, New Meanings | Nouvelles lectures, nouvelles significations, published under the direction of | publié sous la direction de Stanisław Latek, Montreal: Polish Institute of Arts and Sciences in Canada; Cracow: Polish Academy of Arts and Sciences, 2009.

Paolo Caneppele, *Die Republik der Träume: Bruno Schulz und seine Bilderwelt*, Graz: CLIO Verein f. Geschichts- & Bildungsarbeit, 2010.

Małgorzata Jakubowska, *Laboratorium czasu. „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT, 2010 (książka z płytą DVD).

Bruno Schulz jako bohater literacki. Notatki literackie i naukowe IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, Drohobycz: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, 2010.

Prowincja osobliwa: Drohobycz Brunona Schulza, koncepcja Wiera Meniok, oprac. graficzne Jurij Romanyszyn, zdjęcia Igor Feciak, Drohobycz: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, 2010.

Białe plamy w schulzologii, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2010.

Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007, oprac. Piotr Sommer, Sejny: Wydawnictwo Pogranicze, 2010.

Inspiracje schulzowskie w literaturze. Materiały naukowe IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, pod red. Wiery Meniok, Drohobycz: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, 2010.

Żaneta Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.

Wiesław Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011.

Beata A. Bieniek, *Bruno Schulz' Mythopoesie der Geschlechteridentitäten: Der Götzenblick im Gender-Spiegel*, München, Berlin: Verlag Otto Sagner, 2011.

[noty o autorach]

Marcin Całbecki (ur. 1977)

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Historii Literatury Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek: *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni* i *Czarna kropla nieskończoności. Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*.

Jan Gondowicz (ur. 1950)

Krytyk, eseista i tłumacz. Urodził się w Warszawie. Uciekając przed wojskiem, ukończył w roku 1973 studia polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim. Debiutował w 1971 na łamach warszawskiej „Kultury”. Próbował różnych zajęć, zawsze wzbudzając nieufność chlebodawców. Bywał dziennikarzem, redaktorem naukowym, wykładowcą. Pisywał w kilkudziesięciu periodykach literackich i filmowych, ale stale tylko w „Nowych Książkach”. Napisał parę tysięcy recenzji, wliczając wewnętrzne, ale nie związał się z żadnym autorem ani grupą. Przed kilkunastu laty współredagował prywatny miesięcznik „Społeczeństwo Otwarte”, potem współprowadził niewielkie Wydawnictwo Małe, które nie odniosło sukcesu. Od paru lat jego uwaga skupia się wokół dzieł Witkacego i Brunona Schulza. Propaguje metodę krytyczną, którą nazwał archeologią wyobraźni. Jako niedoszły biolog jest autorem bestiarusza *Zoologia fantastyczna uzupełniona* (1995, wyd. poszerzone 2007). Oparty na tej książce spektakl teatralny można obejrzeć w Krakowie. Napisał kilka książek o sztuce, m.in. *Moc Topora* (2001), *Bruno Schulz* (2006), *Rijksmuseum* (2007); ułożył antologię tekstów surrealistycznych *Przekleństwa wyobraźni* (2010). Z rosyjskiego przełożył m.in. dramat *Marmur* Josifa Brodskiego (1988), wywiad z ręką Sołomona Wołkowa z Brodskim *Świat poety* (2002) i powieść Michaiła Kononowa *Goła pionierka* (2005). Jako tłumacz literatury francuskiej ma na koncie m.in. *Słownik komunałów* Gustave’a Flauberta (1993), *Ćwiczenia stylistyczne* (2005) oraz *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau (2008), a zwłaszcza dzieła Alfreda Jarry’ego: *Czyny i myśli doktora Faustrolla, patafizyka* (2000) i *Teatr Ojca Ubu* (2006). Powieść tegoż autora *Nadsamiec*, współtłumaczona z Wawrzyńcem Brzozowskim, ukazała się w roku 2011. Publikuje w „Tygodniku Powszechnym” i kwartalniku „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”. Należy do nieformalnego zespołu redaktorów kolejnych tomów korespondencji Witkacego. Od lat czternastu prowadzi w „Nowych Książkach” felieton „Języczek uwagi”. Jest jurorem Nagrody Literackiej „Nike”. W ubiegłym roku ukazały się dwa jego zbiory szkiców: *Pan tu nie stał* oraz *Paradoks o autorze*.

Łukasz Kossowski (ur. 1950)

Kurator Działu Sztuki warszawskiego Muzeum Literatury. Ukończył studia z zakresu polonistyki i historii sztuki. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się głównie na sztuce XIX i XX wieku, w tym na relacjach między literaturą a sztukami plastycznymi oraz relacjach międzykulturowych. Organizator i kurator licznych wystaw, poświęconych wpływowi sztuki japońskiej na sztukę polską (*Polska–Japonia, 1919–1999*, Tokio, Osaka, Warszawa, Kraków, 2000), polskiemu romantyzmowi i neoromantyzmowi przełomu XIX i XX wieku (*Totenmesse. Munch. Weiss. Przybyszewski*, Warszawa 1995, Oslo 1996), relacjom między sztuką a systemem totalitarnym (*Jan Lebenstein. Demony*, Warszawa, Lublin, Poznań, Szczecin, 2005), a także wystaw o tematyce religijnej, w tym pierwszej wystawy monograficznej ks. Jana Twardowskiego *Spieszmy się kochać ludzi* (Warszawa 1999). Opiekuje się największym na świecie zbiorem prac Brunona Schulza, będącym w posiadaniu Muzeum Literatury. Jego twórczość propagował, organizując wystawy w Warszawie, Lublinie, Londynie, Brukseli, Darmstadcie, Genewie, Trieście, Istambule, Kijowie, Paryżu i Madrycie.

Wojciech Owczarski (ur. 1970)

Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, w Katedrze Kultury i Sztuki. Zajmuje się historią literatury (wieku XIX i XX) oraz teatrologią i krytyką teatralną. Autor czterech monografii: *Diabeł w dramacie polskim. (Z dziejów motywu)* (1996), *O bohaterach II części „Dziadów”* (1998), *Mickiewiczowskie figury wyobraźni* (2002), *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora* (2006). Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz Rady Programowej Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego.

Stanisław Rosiek (ur. 1953)

Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Był członkiem redakcji „Litterariów”, „Punktu” i „Podpunktu”, a także rocznika „Punkt po Punkcie”. Współredagował z Marią Janion trzy tomy z serii „Transgresje” (*Galernicy wrażliwości*, 1981; *Osoby*, 1984; *Maski*, 1986). Razem ze Stefanem Chwinem napisał książkę *Bez autorytetu. Szkice* (1981), za którą w 1983 roku otrzymał nagrodę Fundacji im. Kościelskich. W latach dziewięćdziesiątych zajmował się kultem pośmiertnym Adama Mickiewicza (*Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, 1997) oraz twórczością kilku pisarzy dwudziestowiecznych (Peiper, Schulz, Białośzewski). Jest współautorem *Słownika schulzowskiego* (2002) oraz cyklu pięciu podręczników do nauki języka polskiego w szkołach średnich (*Między tekstami*, 2002–2005). W ostatnich latach opublikował antologię *Wymiary śmierci* i *Mickiewicz w „Pamiętniku Literackim”* oraz książki *[nienapisane]* i *Władza słowa*. W druku znajduje się druga część nekrografii *Spór o martwego wieszczka. Pośmiertne dzieje Adama Mickiewicza*.

Paweł Sitkiewicz (ur. 1980)

Historyk kina, wykładowca Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek: *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego* (2009) oraz *Polska szkoła animacji* (2011), a także wielu artykułów na temat animacji, komiksu, plakatu i przedwojennej kultury filmowej.

Filip Szalasek (ur. 1986)

Doktorant Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień związanych z literaturą i kulturą popularną. Pracę magisterską poświęcił poetyce postapokaliptycznej powieści science fiction, a obecnie – w ramach pracy doktorskiej – zajmuje się literackimi portretami mizantropów.

Agata Tuszyńska (ur. 1957)

Poetka, pisarka, od lat rozwiązuje zagadki przeszłości i pamięci. Autorka biograficznych portretów Isaaka Bashevisa Singera, Ireny Krzywickiej, fidesieclowej aktorki Marii Wisnowskiej. Własny sekret ujawniła w bestsellerowej *Rodzinnej historii lęku* – opowieści o losach polsko-żydowskiej tożsamości i jej osobistych powikłaniach. Ostatnia książka *Oskarżona: Wiera Gran* – dramatyczna historia pieśniarki warszawskiego getta oskarżonej o kolaborację z Niemcami – została przełożona na sześć języków (francuski, hiszpański, grecki, holenderski, włoski, hebrajski), kolejne wydania, w Niemczech i Ameryce, ukażą się na początku roku 2013.

Marek Wilczyński (ur. 1960)

Amerykanista, komparatysta, profesor Uniwersytetu Gdańskiego i Uniwersytetu Warszawskiego (Ośrodek Studiów Amerykańskich UW). Autor studium o amerykańskiej prozie gotyckiej pierwszej połowy XIX wieku (*The Phantom and the Abyss. American Gothic Fiction and the Aesthetics of the Sublime*, 1999) oraz licznych studiów o literaturze amerykańskiej i polskiej XIX i XX wieku (Emerson, Hawthorne, Poe, Thoreau, Coover, Federman, Mickiewicz, Haupt, Fink, Odojewski, Pietrkiewicz), współautor *Historii literatury amerykańskiej XX wieku* (2003). Tłumacz współczesnej prozy amerykańskiej, krytyk literacki. Stypendysta Fulbrighta i American Council of Learned Societies (Harvard, Brown).

[abstracts]

Schulz Forum under construction

A periodical devoted exclusively to Bruno Schulz – his life and work – should have been founded long ago. This Polish language writer of Jewish descent, born in now Ukrainian Drohobych, has been easily crossing the barriers of more and more languages. Seventy years after his death, Schulz keeps attracting more and more readers, connecting generations internationally. It is indeed high time for the expanding “international” of professional Schulz buffs to have their forum that will provide a congenial meeting place and a space of continuing dialogue. There is no reason for the global debate about Schulz to go on according to the rhythm of anniversaries. Continuous cooperation of Schulz experts may result in several joint projects. Such a collective effort is now necessary, first of all to take another critical look at the surviving literary and artistic Schulz archive to put it in order and at last publish his *Collected Works*. Schulz’s biography is also still full of secrets. It is not only the work of the *Book’s* author, but also his life that is still a challenge and a task. The third field of interest for the *Schulz/Forum* should be this strange and hybrid construct which is called Schulz studies. It seems that our discipline should also take a critical look at itself, start putting in order its domain, and introduce some procedures of testing and validating discourses about Schulz, which keep disseminating like the weeds he so often described in his fiction.

Jan Gondowicz

Return of the Great Birds

The essay is a textological fantasy based on a suggestion, which is implied in Schulz’s fiction, that its protagonist, the Father, is not so much a merchant from the olden days as a self-appointed magician. Still, the Father’s magic interference with reality usually ends in failure. Evidence for this can be found in the story called “Birds,” in which the birds hatched by the Father, obnoxious and annoying to the family, are expelled by Adela, the maidservant. When in another story, “The Night of the Great Season,” the reader comes across a flock of strange birds, they seem to be the descendants of the one described in “Birds.” Nevertheless, Schulz’s narrators should never be fully trusted. In this case, the narrator is the son who has reasons for concealing or misinterpreting the Father’s failures. Perhaps, then, in “The Night of the Great Season” the birds that suddenly appear are different. Their monstrous shapes and obvious inability to live indicate that the flying creatures are in fact artificial, according to the Father’s ambition to create beings which

are possibly live, yet unknown to nature. The artificial birds have been manufactured under the influence of suggestion by two seamstresses to whom the Father delivered his lectures on tailor dummies. An introduction to these lectures, a story called "Tailor Dummies," provides some clues in this respect, scattered all over the text as if by some mistake. In such cases, Jorge Luis Borges speaks about a first-person narration "in which the narrator, by omitting or distorting some facts, would make many contradictions: those contradictions would let some readers – very few, in fact – to guess the cruel or banal reality" ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"). Interpreted along these lines, the bird episode of "The Night of the Great Season" turns out to be quite cruel indeed.

Marcin Całbecki

Schulz the Dadaist? Parodistic Critique of European Culture in Bruno Schulz's Story „Dodo”

The essay is an interpretation of a story from *The Sanatorium under the Sign of an Hourglass*. Its most important frame of reference is the history of European culture, since apparently Schulz parodied in his text two key currents of the Mediterranean tradition: the heritage of the Greek philosophy and the Judeo-Christian thought. What seems to prompt such a hypothesis is the language convention used to present the two male protagonists of the story. The handicapped title hero, Dodo, is introduced as if he were an ancient philosopher, while Uncle Jerome, mentally ill, resembles the heroes of saints' lives. Such a choice of the conventions appears to serve the purpose of parodying the European tradition, particularly that both protagonists are male. The target of the parody may be the patriarchal model of culture on which both pillars of the Old Continent heritage actually rest. This idea stands in tune with the avant-garde tendencies of the early 20th century, particularly the Dadaist program of rejecting the whole tradition of European culture.

Wojciech Owczarski

Schulz and Dreams

In Bruno Schulz's fiction one can find surprisingly many images of falling asleep, snoozing, and tossing oneself around between the sheets "damp with sleep." Starting with an analysis of comic descriptions of "wandering in the unexplored realm of dreaming," the author makes an attempt to reconstruct Schulz's idea of the mode of existence of the sleeping subject. While the dreaming "I" usually visits spheres beyond human reach, the sleeping body rests in filth. The sheets are dirty, the mouth open, with saliva dripping from the corners. Even the perfect body of Adela is crossed by the "wandering bed-bugs." The main theoretical inspiration of the essay is Julia Kristeva's concept of abjection. Sleep as the sphere of abjection blurs the boundary between the subject and the object to become the Kristevan abject. In Schulz's imagination, sleeping and dreaming are the processes of self-purification, getting rid of the unwanted attributes of the "I." In this, his approach resembles a much later theory of "unlearning," proposed by Critch and Mitchison, according to which we sleep to forget.

Paweł Sitkiewicz

Phantasmagorias. Some Thoughts on Bruno Schulz's Cinematic Imagination

The article is devoted to Schulz's connections to the cinema, both as a viewer and as a writer. Since we do not know much about his experiences as a moviegoer from his art or letters, the author tries to recreate it on the basis of the collective experience of Schulz's generation which was often heavily influenced by the cinema. The second part of the article focuses on Schulz's cinematic writing. The author tries to prove that Schulz's peculiar literary imagination which, according to many scholars and critics, takes its root in the image, not the word, was to some extent inspired by the early cinema or the cinema of attractions. The conclusion is that the interpreter of Schulz's work has the right to treat his older brother's movie theater in Drohobych as an important part of Schulz's private mythology.

Marek Wilczyński

Cipher of Masochism. The American Contexts of Bruno Schulz's Fiction

The paper focuses on the affinities between the short stories of Bruno Schulz and the fiction of two American writers from the 1930s: Djuna Barnes, known mainly for her masterpiece *Nightwood* (1936), and Nathanael West, author of *Miss Lonelyhearts* (1933) and *The Day of the Locust* (1939). The background of a comparative reading of Schulz and the writers who most likely did not have a chance even to hear about him, is the poetics of masochistic fiction developed by Gilles Deleuze in his study of the work of Leopold von Sacher-Masoch, translated into English as *Coldness and Cruelty*. The present interpretation is not rooted in Artur Sandauer's hasty claim about the masochistic aspect of Schulz's fiction, but takes into consideration some common features of the poetics of Schulz, Barnes, and West, surprisingly akin to that of Sacher-Masoch's once scandalizing novels.

Filip Szałasek

Game of Worlds

With the use of examples selected from various writings by Bruno Schulz, the article aims at tracing connections between the writer's solitude and his imagination. The author claims that Schulz's seclusion in Drohobych resembles the confinement in reality that is not bountiful enough to fulfil the writer's sensual needs. Schulz, separated from the Warsaw art scene and longing for a kindred spirit, replaces the realistic picture of his hometown with a fantastic scenery. He uses plain material to test the possibility of carrying out a similar operation on a large scale. Projecting a vision that is supposed to substitute for reality, the writer reveals some hidden aspects of his personality: the necessity to dominate or even sadistic impulses. The approach adopted emphasizes also Schulz's narcissism and his need of amusement, the mischievous play with the realities of a provincial town. Many characters, the Father in particular, experience ailments resembling pains. Schulz himself had to bear them, losing the real world and living in its spectre he created instead.

Agata Tuszyńska

Letters of the Nameless One

The title Nameless One is Józefina Szelińska, Bruno Schulz's fiancé who, however, never became his wife. The author reconstructs the history of their relationship, from their first meeting in 1933 through a period of friendship, marital plans, contradictory ideas about the future, and the ultimate breakup in 1937. The essay is also an attempt to account for the later life of Szelińska and draw a psychological portrait of the mysterious woman, hiding in all publications behind the initial „J.” Little has been known about her so far. The author relies on Szelińska's letters to Jerzy Ficowski. Their correspondence began in 1948 with Szelińska's response to Ficowski's appeal for any information about Schulz, published in *Przekrój*. The exchange of letters continued for forty years until the woman committed suicide in 1991. In almost eighty letters written by her to Ficowski, one can find the rhythm of her destiny, a cryptic cardiogram of her exiled memory, a record of the past that cannot be traced on the surface.

Stanisław Rosiek

How to Publish Bruno Schulz's Works. An Attempt to Describe the Editorial Canon

The article aims to present a critical project of publishing the literary and artistic works by Bruno Schulz in a uniform edition. Few readers realize that Schulz's fiction exists in two editorial versions: the anonymous Cracow edition (published several times since 1957) and the Wrocław edition (prepared by Jerzy Jarzębski for the National Library series in 1989). The differences between them are not essential, but they call for a critical intervention which is not an easy task. The choice of all Schulz's editors are in fact limited to the first editions from the 1930s since the manuscripts of the stories have been lost. No proper editorial basis makes it difficult to verify texts published in the book versions. In discussions about different variants, the frame of reference should be a corpus of texts of undisputed authenticity, including the surviving correspondence of the writer, edited and published by Jerzy Ficowski as *The Book of Letters* in 1975 (later editions in 2002 and 2008), although Ficowski's edition must be amended by comparison with the available originals of the letters. A critical edition of Schulz's fiction must also take into consideration the versions of stories published first in periodicals and restore the author's version of the first editions combining the text with illustrations. In general, in a critical edition Schulz-the writer cannot be separated from Schulz-the artist. Therefore, the complete edition of Schulz's works should include his art works, too. They have been subject to research many times, but still no reliable complete presentation is available. The previous editions contain some false information and dating; often the “museum” titles have been accepted as if they had been given by Schulz himself, one and the same work has been listed with different sizes, the colors of reproduction differ from those of the original, etc. The final result of new research must be a critical edition of Schulz's works in several volumes: I. *Cinnamon Shops*; II. *Sanatorium under the Sign of the Hourglass*; III. *Uncollected Works*; IV. *The Book of Letters*; V. *Critical Essays*; VI. *The Book of Idolatry*; VII. *Paintings and Drawings* (in two or three volumes).

Łukasz Kossowski

The Displaced Reality or, Some Remarks on Preparing Bruno Schulz's Exhibition in the Museum of Literature in Warsaw

The article describes the project of an exhibition which is being prepared on the occasion of the 120th anniversary of Bruno Schulz's birth and 70th anniversary of his death. For the first time, Schulz's art will be presented in the context of the Polish art between the world wars, placing it, according to Joanna Pollakówna, with the "painting of displaced reality": the magic realism, grotesque, and expressionism. Consequently, it will be possible to situate Schulz's artistic achievement in his times, and transgress the prevailing conventions of its interpretation. Adopting the perspective of the "displaced reality," one may also reach beyond Schulz's lifetime and search for his precursors and continuators. Thus, on the one hand, it is possible to make references to the symbolism of the Young Poland, e.g., the works of Wojciech Weiss, or move forward to such artists as Władysław Hasiór or Tadeusz Kantor. The exhibition has been divided into several parts corresponding to the titles of particular stories or graphic works by Schulz: "August," "Night," "Spring," "Treatise of the Tailor Dummies," "The Book of Idolatry," "Sanatorium under the Sign of an Hourglass," and "Messiah." Next to Schulz's works, the show will include the works of Wojciech Weiss, Marek Włodarski, Bolesław Cybis, Ludwik Lille, Rafał Malczewski, Bronisław Wojciech Linke, Władysław Hasiór, Jan Spsychalski, Maria Magritte-Sielska, Józef Gielniak, Jan Lebenstein, and others.

Schulz in the Catalogue of „Rój” Publishers

Bruno Schulz placed both of his collections of short stories with "Rój" Publishers. Its 1938 catalogue, designed by Mieczysław Berman (some of the "Schulz" pages are reproduced in the present issue), sums up the publishing achievement of "Rój" as a kind of the press' last self-portrait. Next to notes on the published books, it includes many illustrations – drawings and photos – as well as portraits of authors, whose arrangement reveals the contemporary literary hierarchy. The largest is the portrait of the President of Polish Academy of Literature (6.7 × 11 cms), the smallest the effigies of those Polish writers who made their debut with "Rój" (one size fits all: 4 × 3.3 cms). In this section, one may find a photo of Schulz, next to those of Jerzy Andrzejewski, Marian Buczkowski, Pola Gojawiczyńska, Witold Gombrowicz, Teodor Parnicki, Sergiusz Piasecki, Adolf Rudnicki, Maria Ukniewska, and Adam Ważyk. The catalogue of "Rój" documents a certain segment of Polish literature, allowing one to determine Schulz's place in the overall hierarchy. Actually, it was much higher than we might think. Resumed in the 1950s and 1960s, the discourse on Schulz did not discover a writer who had been unknown, but restored his position in Polish literature, which dated back to the 1930s. Significantly, Schulz achieved his high status relatively quickly, in only four years.

Schulz/Forum 1

Gdańsk 2012

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISBN: 978-83-7453-099-6