

Brno Štejn
1936

Na poprzedniej stronie oraz na czwartej stronie okładki fragmenty rysunku *Ojciec syrenami i naga Adela na balkonie i latający człowiek*, ołówek, 1936, w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (inv. ML.K. 1471)

Zachwyt Ficowskiego

Schulzologia narodziła się z zachwytu. Znamy dobrze jej początki. Na pierwszych stronach wszystkich kolejnych wydań swojej najważniejszej książki o życiu i o twórczości Schulza Jerzy Ficowski przypominał pewne zdarzenie z odległej przeszłości: „w 1943 roku napisałem małą i chaotyczną rozprawkę; adoracji Schulza towarzyszyła tu naiwność sformułowań. Całość – na trzydziestu paru półstroniczkach maszynopisu – oparłem i zatytułowałem *Regiony wielkiej herezji*. Przechowuję ten tomik jako pamiątkę. W gruncie rzeczy przetrwały zeń: zachwyty dla Schulza i tytuł, zaczerpnięty z *Manekinów*”.

Zdarzenie to – publikacja w jednym egzemplarzu prototypu *Regionów wielkiej herezji* – można uznać za akt inauguracyjny schulzologii. Rzecz jasna już wcześniej o Schulzu pisano. I to wielokrotnie. *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* były szeroko omawiane i recenzowane. Dzisiejszy debiutant mógłby marzyć o tak powszechnym zainteresowaniu krytyki. Odezwali się wielcy czytelnicy i znawcy literatury: Witkiewicz, Gombrowicz, Baczyński, Breza, Wyka, Fik, Napierski, Sandauer, Troczyński. Ale ich wypowiedzi krytyczne wpisywały się w codzienną grę literacką, były uwikłane w spory ideowe, zdradzały konflikty interesów. Schulz wchodził w ich środek. Nie stał się jeszcze „przedmiotem badań”. Co więcej, jako recenzent, jako publicysta był aktywnym uczestnikiem życia literackiego. Osobiście reprezentował interesy „regionów wielkiej herezji”. Śmierć w jednej chwili odmieniła ten stan rzeczy. Wyłączyła pisarza z jakiegokolwiek dialogu. Skazała na wieczną pasywność.

W 1942 roku Ficowski jeszcze tego nie wiedział. Po przeczytaniu w zachwycie *Sklepow cynamonowych* napisał do Schulza list w nadziei, że Schulz mu odpowie. Umarli nie piszą jednak listów. Zachwyty Ficowskiego pozostał więc bez odpowiedzi. Ale przecież przez to nie zmalął, nie zniknął, nie rozproszył się. Z tego trwałego zachwyty narodziła się schulzologia.

Autor *Sklepow cynamonowych* budził wśród współczesnych (i nadal budzi) uczucia przeciwstawne. Nie ma chyba letnich czytelników jego prozy. Wywołuje ona albo zachwyty, albo lekceważenie, pogardę czy wręcz nienawiść, która w swoich najbardziej gwałtownych formach odmawia pisarzowi prawa do użytkowania języka polskiego. Zostawmy jednak na boku czytelników negatywnych. Znacznie więcej jest takich, którzy zostali przez Schulza uwiedzeni.

Ich zachwyty ujawnia się w dziesiątkach, jeśli nie w setkach wyznań, w których rośnie mit pierwszej lektury Schulzowskiej prozy.

Ale Ficowski, jak nikt inny w takim stopniu, swój zachwyty przełożył na pracę. Dzisiaj wiemy, że była to praca całego życia, dzięki której Schulz przetrwał i odbudował swoje istnienie w literaturze. Pierwsze powojenne lata nie były dla niego dobre. Schulz zniknął. Umierał śmiercią wtórą. Nieobecny jako autor książek, nieistniejący w dyskursie literackim. Jako człowiek – coraz bardziej zapominany. Ficowski dziwi się, że kilka lat po śmierci Schulza świadkowie jego życia tak mało już pamiętają. W 1947 roku anonsem w „Przekroju” rozpoczyna więc poszukiwania śladów jego życia i twórczości. Wkrótce potem jego starania będą mogły być już tylko przedsięwzięciem prywatnym. Schulz w oczach ideologów epoki za bardzo przypominał Prousta („których nam nie potrzeba”) i „burżuazyjnego pisarza” Kafkę. Zastanawiam się, co myślał Ficowski na początku lat pięćdziesiątych o przyszłości – i Schulza, i swojej własnej jako pierwszego schulzologa. Czy był przekonany, że tak już będzie zawsze? A może przeczuwał, że już wkrótce (że dopiero?) w 1956 roku w „Życiu Literackim” będzie się mógł ukazać jego artykuł *Przypomnienie Brunona Schulza* – pierwsza od wielu lat wypowiedź na temat autora *Sklepów cynamonowych*?

Tak czy inaczej właśnie wtedy, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, rozpoczyna się drugie życie Schulza. Inni dopiero w schulzologii terminują. Ficowski ma już za sobą niejedno odkrycie. Inni – jak na przykład Artur Sandauer w wielokrotnie przedrukowywanym później esej *Rzeczywistość zdegradowana* – powracają do dyskursu krytycznoliterackiego lat trzydziestych. Ficowski stawia na biografię i faktografię, prowadzi rozległe poszukiwania rozproszonego dzieła, co jest podstawą wszelkiej egzegezy. Gdy nie ma tekstu, nie ma czego interpretować. Brak zaś solidnej biografii uniemożliwia interpretacje egzystencjalne.

Wyrastająca z zachwyty praca Ficowskiego stworzyła fundament pod schulzologię. Jego *Regiony wielkiej herezji* są dzisiaj traktowane przez wielu jak dokument, jak źródło. Równie wielkie znaczenie ma stworzony przez Ficowskiego trójksiąg. Pierwsza była *Księga listów*, wydana w 1975 roku, a później parokrotnie wznawiana. Po niej przyszła *Księga obrazów*, ogarniająca całość znanej nam plastycznej twórczości Schulza (wydanie tomu pierwszego w roku 1992, całości w 2012). Nadchodzi czas na *Księgę wspomnień*. Powinna się ona składać z listów pisanych do Ficowskiego przez świadków życia Schulza. Był ich legion. Przez prawie pół wieku Ficowskiemu udało się dotrzeć do prawie wszystkich tych, którzy mieli coś ważnego do przekazania. Ich świadectwa są nie do powtórzenia. Nic ich już nie zastąpi. Czas na wspomnianie skończył się bezpowrotnie. Ficowski z oddali, w jakiej się znajduje, przekazuje nam kolejną księgę żywota Schulza, którego proza wzbudziła w nim podczas okupacji tak wielki zachwyty.

[odczytania]

Ewa Graczyk: Ja tu już kiedyś byłam...

Ja tu już kiedyś byłam: jakby nastąpiło przebicie, przeszycie strzałą jego słów. Przeszycie/przyszycie czasów i przestrzeni: ja też zostałam wezwana, działamy w jednym akcie. Różnice nie narastają już, wszystko dzieje się teraz. Idąc w nieznane, krocę po śladach; znam ten stan, ten zachwyty: ja tu już kiedyś byłam.

zachwyty

Rozdzieleni przepaściami bez dna, a jednak następuje przyłgnięcie, wymiana mocy i słów. Cisza staje się muzyką, samotność kroczy do gwiazd.

Jasne, że uwięzi mnie zaraz moja nuda, zadana mi niewola i pustka, a jednak okrucieństwo blasku wtarł się już w szprychy mego losu.



Rysunek ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (inw. ML.K. 1427)

Paweł Dybel: Sierpniowe inicjacje. Obrazy kobiet w *Sierpniu* Brunona Schulza

Ojczy, czy nie widzisz, że płonę?
Sigmund Freud *Objaśnianie marzeń sennych*

Jakkolwiek Bruno Schulz sceptycznie wypowiadał się na temat bezpośredniej transpozycji odkryć Freudowskiej teorii w obręb świata literackiej fikcji, to kiedy przyjrzymy się bliżej jego powieściom, będziemy mogli – jak sądzę – bez przesady stwierdzić, że był on jednym z najbardziej „psychoanalitycznych” pisarzy okresu międzywojnia¹. I to z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze, całe jego piarstwo można traktować jako osobliwą wersję „romansu rodzinnego”, w którym wszystko kręci się wokół figur ojca i matki oraz ich różnorodnych męskich i kobiecych „substytutów”. Po drugie, w tym romansie kluczowy problem ma charakter edypalny; wiąże się ze zdegradowaną postacią ojca, który wyraźnie nie dorasta do roli synowskiego Autorytetu, przypisanej mu w ramach tradycyjnego społeczeństwa patriarchalnego. Po trzecie, miejsce tak zdegradowanego ojca zajmuje w oczach syna figura Matki i różne falliczne figury kobiece, wobec których przejawia on skrajne masochistyczne uwielbienie, z silnymi akcentami fetyszystycznymi.

uczeń?
pacjent?

Mamy tu do czynienia z nową postacią dramatu Edypa, o którym Freud pisał, że od czasów powstania mitologii greckiej stanowił niewysychające źródło pisarskich inspiracji. Jego najbardziej wymowne pisarskie ucieleśnienia, pojawiające się w dramatach Sofoklesa, Szekspira czy w powieściach Dostojewskiego, wyznaczają sam rdzeń tego, co literackie. Równocześnie motyw masochistycznego uwielbienia kobiet, połączony z fetyszyzmem, zdaje się stanowić klasyczną egzemplifikację tego, co Freud pisał na temat tych perwersji, upatrując ich genealogii w niemożności zaakceptowania przez męski podmiot kastracji matki.

dramat
Edypa

1 Swojemu po części krytycznemu stanowisku wobec psychoanalizy Bruno Schulz dał wyraz w dwóch recenzjach: powieści Marii Kuncewiczowej *Cudzoziemka* oraz *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Por. B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 456–469, 481–492.

Podkreślić jednak zarazem należy, że wszystkie te motywy przybierają w pisarstwie Schulza postać niezwykle złożoną, która wymaga odpowiedniego rozpoznania i interpretacji. Dopiero gdy to zadanie się powiedzie, można w pełni zdać sobie sprawę z niezwykłości wykreowanych w nim postaci i światów. Wdzięczny punkt wyjścia do podjęcia tego zadania stanowi krótkie opowiadanie *Sierpień*, które otwiera *Sklepy cynamonowe*.

1

centrum rodzinnego dramatu

Utwór rozpoczynają zdania, które od razu wprowadzają nas w samo centrum rodzinnego dramatu: „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich. Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek” [47]².

Zdania te są niczym pierwsze tony utworu muzycznego, sygnalizujące swym zestrojeniem jego główny motyw, który w różnych wariacjach powracać będzie w dalszych jego partiach. Na pierwszy rzut oka stanowi one relację z realnego zdarzenia z dzieciństwa pisarza. Wiadomo wszak skądinąd, że ojciec pisarza chorował i często wyjeżdżał do sanatorium, zostawiając na jakiś czas żonę z dziećmi. Co więcej, wiadomo również, że pierwsze, znacznie bardziej realistyczne wersje wszystkich tych rodzinnych zdarzeń opisywanych w *Sklepkach cynamonowych* pojawiły się w listach Schulza do Debory Vogel³. Możemy sobie też bez trudu wyobrazić, że w Drohobyczu wszystkie lata musiały być wtedy – i tym bardziej są dzisiaj – szczególnie upalne, choćby ze względu na geograficzne położenie tego miasteczka. Ale czy wszystkie te informacje wystarczają, aby rozjaśnić sens tego fragmentu? Przeczytajmy go jeszcze raz: „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich. Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek” [47].

Mowa jest w nim nie tylko o ojcu, który „wyjeżdża do wód”, ale też o tym, że zostawia on rodzinę „na pastwę” letnich upałów. Pobrzmiewa tu wyraźnie nuta żalu i pretensji wobec ojca, którego wyjazd narrator-syn musi odczuwać szczególnie boleśnie.

- 2 Wszystkie cytaty z *Sierpnia* pochodzą z: B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964. Dalej podaję tylko numery stron, umieszczone w nawiasach kwadratowych.
- 3 Pisz o tym między innymi Jerzy Ficowski w *Regionach wielkiej herezji* (Kraków 1975, s. 120–134).

Ojciec wszakże, opuszczając rodzinę, zostawia syna samemu sobie. Wydaje go nie tylko „na pastwę” słonecznego żaru, ale też na pastwę własnych namiętności, które w letnie dni i noce rozżarzają do czerwoności umysł i ciało. Nie ma bowiem nikogo, kto by je ograniczył i utemperował. *Sierpień* otwiera więc zdanie-wyrzut pod adresem ojca, którego wyjazd oznacza dla syna coś więcej niż tylko nieobecność w letnie dni.

Inna sprawa, jak czytamy w kolejnym zdaniu, że ten ojcowski wyjazd ma również swoje (pozornie?) dobre strony. Pozostawiona sobie samej rodzina rozkoszuje się przecież wolnością od ojcowskiego nadzoru. Może smakować bez ograniczeń „księgę wakacji”, której karty mają „na dnię słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek”. Księga wakacji to czas dojrzewania, nabierania „słodkości” przez wszystkie rzeczy tego świata. Czas, w którym świat omdlewa, osiągając stan „gruszkowatej” fallicznej pełni.

Ostatecznie czas *Sierpnia* to czas dojrzewania narratora-syna bez ojca, który wyjechał, wydając syna na pastwę żaru kipiących w nim namiętności. Inaczej niż w opowieści o Edypie, to ojciec jest głównym winowajcą, nie syn. To on, wyjeżdżając, unieobecnił się w pamięci syna, stał się permanentnie doznawanym przez niego brakiem samego siebie. Problem syna nie bierze się zatem z „zabójstwa” ojca. To raczej ojciec „zabija” syna swoim odejściem. Odchodzi bez słowa, nie oferując mu żadnej pomocy w obliczu narastającego w nim w letnie upalne dni żaru namiętności. Nie pozwala zachować umiaru w rozkoszowaniu się omdlewająco słodkim smakiem gruszek.

Ojciec, który w ten sposób odszedł, jest Ojcem symbolicznym. W pewnym sensie odszedł na zawsze, gdyż nie ustanowił w oczach syna Prawa, pozwalającego mu radzić sobie z żarem własnego dojrzewania. To Ojciec, którego od tej pory będzie brakować permanentnie. A jeśli wróci, to w odmienionej postaci perwersyjnego starca fetyszysty, zdegradowanego Proroka, rekompensującego własny upadek rozbuchanymi fantazjami na temat rajskich ptaków, kobiecych podwiązek, pończoch i nówek.

Nic więc dziwnego, że świat syna opuszczonego przez Ojca jest światem pogańskim, który zalany słonecznym żarem płynącym z zewnątrz i z wnętrza ludzkich ciał został ogołocony z Prawa. Jawi mu się on niczym „biblijna pustynia”, po której ludzie przechadzają się bez celu, szczerząc w „bakchicznych” rozpustnych uśmiechach lśniąca zęby: „W słoneczne popołudnia wychodziłem z matką na spacer. [...] Przechodnie, brodząc w złocie, mieli oczy zmrużone od żaru, jakby zalepione miodem, a pociągnięta górna warga odsłaniała im dziąsła i zęby. I wszyscy brodzący w tym dniu złocistym mieli ów grymas skwaru, jak

bez
ojcowskiego
nadzoru

świat
ogółocony
z Prawa

gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego; i wszyscy [...] pozdrawiali się tą maską, [...] szczerzyli do siebie ten grymas bakchiczny – barbarzyńską maskę kultu pogańskiego” [48].

Pogańskie maski, jakie nałożyli na siebie wszyscy napotykanii w słonecznym żarze przechodnie, to maski wykrzywione grymasem *jouissance*. Ci, co je noszą, doświadczają bowiem rozkoszy bez miary, w której przyjemność równa się obrzydzeniu, słodkość zaś powoduje mdłości. Rozumiemy teraz lepiej wyrzut syna pod adresem ojca, który pobrzmiwa w pierwszych zdaniach *Sierpnia*. Ojciec, który wyjechał, to tak naprawdę ojciec permanentnie nieobecny. To Ojciec, którego tak naprawdę nigdy nie było. Dlatego nie udało mu się w oczach syna ustanowić do końca Prawa. W wyniku tego świat synowskich fantazji wystąpił ze swych ram i stał się światem pogańskim, który perwersyjnie rozkoszuje się swoim nadmiarem. Wszystko w tym świecie przelewa się poza siebie, doświadczenie rozkoszy zamienia się w nim zawsze w koszmar.

Ludzie w tym świecie, nakładając wzorem aktorów antycznych tragedii słoneczne maski na twarze, w istocie przestali być sobą. Wyobcowali się w stosunku do siebie, zamieniając się w potworne kukły, których wyszczerzone uśmiechy rodzą w narratorze-synu tylko przerażenie i rozpacz. Tak oto ojciec, który odszedł, zostawił syna z nadmiarem własnych fantazji, z którymi ten nie wie, jak sobie poradzić.

2

W tych kilku przytoczonych fragmentach *Sierpnia* rozpoznajemy bez trudu pewien istotny rys „formalny” pisarstwa Schulza. Polega on na umiejętności budowania narracji w taki sposób, że wszystkie przytaczane w niej realne zdarzenia niejako od razu wykraczają poza siebie, zyskując sens symboliczny. Zostają wpisane w nadbudowujący się nad nimi, wykreowany przez pisarza mityczny porządek. Przerastają jakby do wnętrza świata jego fantazji, stając się elementem jego duchowego krajobrazu. Zwraca przy tym uwagę, że Schulz, trzymając się w swojej prozie zasady prawdopodobieństwa⁴, zachowuje w tym wszystkim „realne” relacje przyległości między rzeczami w tej postaci, w jakiej występują one w świecie zewnętrznym. Jeśli zaś owe rzeczy ulegają przeobrażeniu, obrastając w nowe sensy, to głównie za sprawą metaforyzacji.

4 Zasadę tę uznał za podstawowy wyznacznik świata literackiej fikcji, dając temu wyraz we wspomnianej już recenzji powieści Marii Kuncewiczowej. Por. Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 456–469.

Można zatem powiedzieć, że autor *Sklepow cynamonowych* preferuje wyraźnie w swoim pisarstwie metaforyczne relacje przemieszczenia i substytucji „znaczących” nad metonimicznymi relacjami kondensacji, w których zrywane są realne relacje przyległości między rzeczami, a w ich miejsce pojawiają się całkowicie „nierealne” obrazy rzeczy, ciągi zdażeń i postaci. Pod tym względem narracje powieściowe Schulza różnią się z pewnością od narracji marzeń sennych Freuda, gdzie operacje kondensacji „znaczących” wyraźnie dominują nad operacjami substytucji, przynosząc obrazy postaci i wydarzeń, które nigdy nie mogły zaistnieć w rzeczywistości. Nie znaczy to, że w pisarstwie Schulza nie ma żadnego istotnego odniesienia do świata marzeń sennych. Są to jednak zawsze sny „kontrolowane” przez pisarza, które pojawiają się niejako na jawie, wyrastając na podłożu zdarzeń i osób jak najbardziej realnych. Tymczasem narracje marzeń sennych Freuda nigdy nie liczą się z realnymi relacjami przyległości między rzeczami i następstwem zdarzeń, całkowicie swobodnie ustanawiając je niejako od nowa.

inaczej niż
u Freuda

W świecie pisarskim Schulza metaforyka operuje zawsze jakby na progu realności i marzenia sennego, przy czym to ostatnie zaznacza się w nim zazwyczaj bardzo subtelnie, jako swego rodzaju pogłos czy zwielokrotnienie tego pierwszego, w którym przeobrażeniu ulega nie tyle jego struktura, ile sam status. Tak jak w przytoczonych fragmentach, gdzie ludzie i rzeczy pod wpływem letniego upału i słońca złączą się niczym za dotknięciem króla Midasa. Ale zarazem są to ludzie i rzeczy, których napotyka on na jawie, wszystko pozostaje tutaj na swoim miejscu. Innymi słowy, nie ma tu – jak na przykład u Witkacego – miejsca na nonsens i absurd, panuje metaforyczna „cudowność”. Inna sprawa, że jest ona wysoce dwuznaczna w swojej wymowie, rodzi bowiem odrazę i zachwyt.

i Witkacego

Dlatego kiedy czytamy te opowiadania, wszelkie relacje Schulza na temat zdarzeń zachodzących w realnym świecie na zewnątrz i osób w nim występujących równocześnie nadają im status zdarzeń i osób mitycznych. Tak jakby zaczęły się one równocześnie liczyć w ramach całkiem innego porządku, gdzie rządzą odmienne reguły i prawa. Rezultatem jest niezwykła metaforyczna gęstość tych narracji, w których każde opowiedane wydarzenie zawsze ma drugie, mityczne dno, każda osoba zaś przybiera rysy jakiejś mitycznej figury.

Ten sposób narracji przypomina pod pewnym względem narracje Kafki, gdzie wszelkie wydarzenia rozgrywają się jakby równocześnie na apokaliptycznym planie ludzkiego losu. Wielokrotnie już na to zresztą wskazywano. Z jedną wszelako różnicą. Kafka jest niezwykle oszczędny, wręcz kostyczny w kreowaniu na planie swoich opowiadań i powieści wszelkich „cudowności”, a wszystkie sceny o posmaku seksualnym

podobnie
u Kafki

wszechobecna
seksualność

są u niego mocno wyciszone. Proza Schulza natomiast bucha i dusi się seksualnością. Napiera ona na nią ze wszystkich stron tego świata, promieniuje z ciał postaci, które się w niej pojawiają. Wszystko to dzieje się w atmosferze barokowego bogactwa i przesytu⁵. Ubrane zostało w szaty różnego rodzaju cudowności: „Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca – lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórką czerśnie, tajemnicze czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku; morele, w których mięszu złotym był rdzeń długich popołudni; a obok tej czystej poezji owoców wyładowywała nabrzmiałe siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą żeber cielejących, wodorosty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy – surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nie uformowanym i jałowym, wegetatywne i telluryczne ingrediencje obiadu o zapachu dzikim i polnym” [47].

Adela zajmuje
puste miejsce

Adela w *Sklepiach cynamonowych* to kobiece przeciwieństwo – i substytut zarazem – ojca narratora-syna. Jego wielki antagonist, który brutalnie niszcząc ptasie królestwo jego fantazji, przejmie w końcu władzę nad całym domem i światem. I nie jest chyba przypadkiem, że jej postać zjawia się zaraz po tym, jak narrator-syn opowiedział w pierwszych zdaniach *Sierpnia* o wyjazdach ojca do wód. Jeśli bowiem ojciec „wyjeżdżał”, to Adela „wracała”; wracała, by zająć puste po nim miejsce. To ona stawała się wtedy centralną postacią w świecie wyobraźni narratora-syna.

W tej scenie Adela, przynosząc z targu kosz pełen mięsa, owoców i warzyw, przypomina – rzecz znamienna – Pomonę, rzymską boginię płodności i urodzaju. Znowu więc jesteśmy w pogańskim świecie bez Boga, gdzie jego miejsce zdają się zajmować ubóstwione płody natury. Wszystkie one zarazem swoją dojrzałą surowością i pełnią odsyłają do Adeli jako władającego nimi kobiecego bóstwa, które wracając o świetlistym poranku z targu, zdaje się zstępować ze źródła wszelkiego życia – z ognia samego słońca.

Na pierwszy rzut oka barokowe piękno tego fragmentu przypomina obrazy martwej natury kreślone przez flamandzkich mistrzów. Ale to tylko złudzenie. Tam gra światła i cieni rozgrywa się w półmroku mieszczańskich komnat, barwy są stonowane, warzywa, owoce czy dzbany spoczywają łagodnie w jakimś wielkim, niemalże mistycznym ukojeniu. Tu natomiast z „poezją owoców” skonstrastowane są „nabrzmia-

5 Na pokrewieństwa prozy Schulza z Kafką wskazywało wielu autorów, między innymi: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, Warszawa 1992; J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000, oraz H. Sussman, *Moder-nist Night: Distortion, Regression, and Oblivion in the Fiction of Bruno Schulz*, [w:] *Bruno Schulz. New Documents*, ed. C. Prokopczyk, New York – Washington 1993.

łe siłą i pożywnością płaty mięsa”, tym z kolei przeciwstawiają się „teluryczne ingrediencje” warzyw „o zapachu dzikim i polnym”. Cały ten obraz żyje jakąś rozsadzającą go od wewnątrz niezwykłą witalną dynamiką, przy czym wszystkie wysypane przez Adelę z kosza owoce, płaty mięsa, warzywa zdają się organiczną częścią jej samej – władczej i surowej bogini ziemi i życia, promieniującej światłem, energią i pełnią.

3

Sierpień można odczytać jako rodzaj inicjacji w całe pisarskie dzieło Brunona Schulza. Jest to inicjacja bolesna, gdyż odbywa się w scenerii świata opuszczonego przez ojca i zaludnionego w fantazjach narratorsyna przez różne postaci kobiece. Ma ona jakby kształt fugi, w której w różnych wersjach powraca ten sam motyw, niczym różne wariacje tej samej melodii. W jej rytmie z zalanego słońcem świata wynurzają się bowiem kolejne demoniczne postaci kobiece, niczym różne wcielenia kobiecości. Pierwsza ukazuje się bezdomna żebraczka Tłuja, po niej jej szalona matka Maria, następnie groteskowa figura ciotki Agaty i jej mała, pulchna córeczka Łucja.

Krytycy, którzy pisali na temat kobiet pojawiających się w opowiadaniach Schulza, zazwyczaj podkreślali ich „ubóstwioną” przez narratora postać, co zresztą miało wyraźnie korespondować z jego rysunkami kobiet, w których pojawiają się one zazwyczaj w scenach masochistycznego uwielbienia ze strony mężczyzn. Trudno odmówić słuszności temu podejściu, wydaje się jednak, że mimo wszystko postacie kobiet z opowiadań autora *Sklepów cynamonowych* są bardziej zróżnicowane charakterologicznie, niż dzieje się to w jego rysunkach. Jeżeli bowiem w tych ostatnich dominuje w zasadzie wyłącznie masochistyczne męskie spojrzenie na kobietę, to w opowiadaniach pojawiają się również całkiem inne akcenty czy perspektywy postrzegania⁶. Przede wszystkim same kobiety reprezentują całkiem odmienne typy osobowościowe.

Na dobrą sprawę do roli kobiecych bogiń, kipiących witalnością i samowystarczalnych, urastają tutaj jedynie postacie Adeli i Tłui. I one jednak różnią się zasadniczo w swojej „faliczności”. Podczas gdy Adela reprezentuje witalną pełnię życia i absolutną nad nim władzę, żebraczka

**Sierpień jako
inicjacja**

6 Wydana ostatnio książka z rysunkami Schulza, gdzie prezentowane są one w powiększonej postaci, każe zmodyfikować tę opinię. Widać na nich wyraźnie, że postacie kobiet i mężczyzn, które się w nich pojawiają, są znacznie bardziej zindywidualizowane, niż ukazywały to dotychczasowe reprodukcje. Zob.: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012.

Tłuja jawi się głównie jako bogini sił rozpadu, butwienia i śmierci: „Tłuja siedzi przykucnięta wśród żółtej pościeli i szmat. Wielka jej głowa jeży się wiechciem czarnych włosów. Twarz jej jest kurczliwa, jak miech harmonii. Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd, a zdziwienie rozciąga ją z powrotem, wygładza fałdy, odsłania szparki drobnych oczu i wilgotne dziąsła z żółtymi zębami pod ryjowatą, mięsistą wargą. [...] I podczas gdy gałgany zsypują się na ziemię i rozbiegają po śmietniku, jak spłoszone szczury, wygrzebuje się z nich, odwija z wolna jądro, wyłuszcza się rdzeń śmietnika; na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich, dziecinnych nóżkach [...]. Bodiaki, spalone słońcem, krzyczą, łopuchy puchną i pyszną się bezwstydnym mięsem, chwasty ślinią się błyszczącym jadem, a kretynka, ochrypla od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem w wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności” [12].

To jeden z najbardziej niezwykłych obrazów w całym pisarstwie Schulza. Kobieta, która się w nim pojawia, unosząc się w łachmanach z kupy gnijących śmieci i brudu, wydaje się pijana libidinalną energią życia. Mieni się wieloma postaciami: greckiej Kirke, szczura, prostytutki, pijaczki, lunaticzki, pogańskiej bogini, perwersyjnej rozpustnicy. Tak jakby złociste, barbarzyńskie maski przechodniów rozdających w upalne popołudnie pełne grymasu uśmiechy dopiero teraz ujawniły swoją drugą, podskórną stronę, w której rządzi szalony kobiecy Bachus.

Również Tłuja zatem w swym szaleństwie, łachmanach, upadku i brudzie jest boginią życia. Tyle że życia doświadczanego od jego mrocznej, świńskiej i orgiastycznej strony. Tłuję można by porównać do grzesznej biblijnej Ewy, która jednak, w odróżnieniu od tamtej, szczyci się swoim upadkiem i z niego korzysta. Podnosząc się ze stosu gnijącej kupy śmieci, jest orgiastyczną boginią pogańską, w jej ciele połączone zostały siły życia i śmierci, którymi włada. Jest nieśmiertelną kobietą falliczną bez braku, która gdy zajdzie potrzeba, potrafi zająć wobec natury zapładniającą postawę mężczyzny.

Tak ukazana, stanowi ona skrajne przeciwieństwo swej obłąkanej matki Maryśki, która jest „małą, żółtą jak szafran kobietą” [52], żyjącą z wynajmowania się do szorowania podłóg w domach. Sypia w zwykłym chłopskim domu, w skrzyni wypełnionej sianem. Inaczej niż żyworodna, kipiąca pełnią życia Tłuja, jest ona „blada jak opłatek i cicha jak rękawiczka, z której wysunęła się dłoń” [52].

Maryśka to zatem kobieta, z której wyciekło życie i seksualność. To kobieta bez ciała, sucha i pomarszczona, wyrzucona z życia na brzeg

szalony
kobiecy
Bachus

i kobieta
bez ciała

czasu, zmielona przezeń do reszty jak mąka, „głupia mąka wariatów” [53]. To kobieta bez uczuć, nadziei i oczekiwań, która pustkę po sobie zaludnia głośnymi szaleńczymi monologami, gdzie wszystko kręci się beznadziejnie wokół siebie. Można powiedzieć, że jej obłąd bierze się z rozdwojenia, w którym miejsce realności spraw życia zajęły słowa rozbrzmiewające w próżni, kłócące się ze sobą, sycące się własnym brzmieniem.

4

Czwarty obraz kobiety to ciotka Agata, postać „wielka i bujna, o mięsie okrągłym i białym, cętkowanym rudą rdzą piegów” [54]. Ta kobieta, jej okrągłe ciało-mięso, również ma w sobie coś magicznego, przytłacza sobą wszystko i wszystkich dokoła, łącznie z chuderlawym mężem.

Na pierwszy rzut oka ciotka Agata stanowi kolejne – po Adeli i Tłui – wcielenie kobiety fallicznej, tryskającej bogactwem sił witalnych. Sił, jak się wydaje, nieznających swej miary, niedających się nigdy zaspo-koić. Ale też właśnie dlatego jest coś głęboko chorego, niepokojącego w tej postaci. To wszak witalność krągłego białego mięsa, nastawiona tylko na siebie, podniecająca się i sycąca wyłącznie samą sobą, zamykająca się i wyczerpująca we własnym kręgu. Z tego powodu jednak jest ciągle nienasycona, niezadowolona z samej siebie i z innych: „Ciotka narzekała. Był to zasadniczy ton jej rozmów, głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego już jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymywanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę. Była to płodność niemal samoródcza, kobiecość pozbawiona hamulców i chorobliwie wybujała” [54].

witalność
białego
mięsa

Problem ciotki Agaty to zatem problem kobiety narcystycznie fallicznej, której krągłe ciało przegląda się tylko w sobie. Ma ono w sobie coś „samoródczego”, będąc nastawione tylko na siebie, na nieograniczony wzrost swego białego mięsa. Z jednej strony więc to ciało ekspansywne, gotowe w swym zwielokrotnianiu „rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę”, z drugiej zaś jest ciałem przerośniętym, które dusi się swoim nadmiarem. Dlatego choć narzuca ono ciotce Agacie władczą postawę wobec życia i innych, dążąc do ostatecznego spełnienia się w sobie, w istocie – podobnie jak wyschłe, starcze ciało szalonej Maryśki – jest ono z owym życiem w permanentnym konflikcie. Doświadcza go z perspektywy braku samego siebie, niemożności dopełnienia się w sobie.

kobieta
narcystycznie
falliczna

Jeśli jednak wyobcowana ze swego ciała, jak „rękawiczka, która zsunęła się z ręki”, Maryśka potulnie godzi się z owym brakiem, wyra-

zając swój bunt jedynie w bezgłośnych szaleńczych monologach, to ciotka Agata komunikuje głośno swoje niezadowolenie innym, ciągle narzekając na wszystko i na wszystkich. Porażka tamtej bierze się z uwiadu jej ciała pożółkłego ze starości i znoju. Frustracja ciotki Agaty natomiast – przeciwnie – ma swoje źródło w wybujałym przeroście jej ciała, jego wiecznym nienasyconiu własnym białym mięsem. Innymi słowy, jeśli ciało szalonej Maryśki oddzieliło się od witalnych sił życia i marnieje w ciszy na brzegu czasu, to ciało ciotki Agaty w swym dążeniu do zespolenia się z życiem na zasadzie mimikry hałaśliwie obwieszcza innym niepowodzenie swego prometejskiego przedsięwzięcia.

I jakkolwiek źródła swojej porażki upatruje w mężu, małym, zgarbionym mężczyźnie „o twarzy wyjałowionej z płci”, to w istocie jest on tylko ofiarą jej przesadnych, niezaspokojonych ambicji. Tak naprawdę bowiem to, czego ciotka Agata pożąda, może uzyskać tylko od samej siebie. Tylko ona, jej pulchne białe ciało, może zrekompensować własny brak. A ponieważ jest to praktycznie niemożliwe, to ostatecznie ona sama jest źródłem swoich frustracji.

W konfrontacji z taką kobietą każdy, choćby najjurniejszy i najprzyzwojniejszy mężczyzna byłby tylko mało znaczącym dodatkiem do jej krągłego ciała. Mógłby on co najwyżej to ciało, to białe mięso, pobudzić do znalezienia zaspokożenia w sobie samym: „Zdawało się, że sam aromat męskości, zapach dymu tytoniowego, dowcip kawalerski mógł dać impuls tej zaognionej kobiecości do rozpustnego dzieworódtwa. I właściwie wszystkie jej skargi na męża, na służbę, jej troski o dzieci były tylko kapryszaniem i dąsaniem się niezaspokojonej płodności, dalszym ciągiem tej opryskliwej, gniewnej i płacziwej kokieterii, którą nadaremnie doświadczała męża” [54].

Dlatego każdy mężczyzna jest w jej oczach wykastrowany, napiętnowany pewnym zasadniczym brakiem nie do usunięcia. I to nie z powodu jakichś własnych indywidualnych wad i niedoskonałości, ale ze względu na samą istotę męskości. Mógłby on być co najwyżej chwilowym medium służącym zaspokojeniu jej pożądania. Ponieważ takich mężczyzn w jej otoczeniu nie ma, nic dziwnego, że całą swoją frustrację wyładowuje na drobnym mężu, oskarżając go o wszystko, marginalizując go, przyciskając do ziemi siłą swego głosu, dźgając słowami pełnymi wymówek i gniewnych gestów.

On zaś nie ma żadnych szans w tej walce, która już na samym wstępie została przegrana. W jej oczach jest wszak tylko nędznym dodatkiem do siebie, tak naprawdę uciążliwym i zbytecznym. Jest uosobieniem męskiej impotencji. I nie może być nikim innym, gdyż w konfrontacji z białym mięsem jej ciała-fallusa każdy mężczyzna prędzej czy później spadłby do tej roli.

W rezultacie po kilku nieśmiałych próbach przeciwstawienia się jej, skruszony jej przygniatającą argumentacją, mąż rezygnuje i pozwala się jej całkowicie zdominować. Ośmieszony i upokorzony, godzi się ostatecznie ze swym losem, wiodąc dalej żywot „w cieniu bezgranicznej pogardy” [54].

Podobny los spotkałby zresztą każdego mężczyznę, bo żaden z nich, stając się obiektem pożądania ciotki Agaty, nigdy by jej w pełni nie zadowolili. Nie zmienia to faktu, że takiego nieistniejącego, niemożliwego mężczyzny jej białe ciało bezwiednie pożąda. Tylko on bowiem mógłby ustanowić dla niego jakąś miarę, jakieś ograniczenie, dzięki któremu mogłaby nad nim zapanować, kładąc kres jej ciąglemu niezadowoleniu z siebie, z innych i ze świata.

Ale chyba najbardziej wymownym świadectwem niezaspokojonej chuci ciotki Agaty jest jej „płodność niechlujna i nieumiarkowana”, „panika macierzyńska” i „szał rodzenia”. Tyle że jej pożądanie, materializując się w potomstwie, „wyczerpuje się w tworach nieudanych, w efemerycznej generacji fantomów bez krwi i twarzy” [55]. Tak oto ponosi ona w swym życiu kolejną porażkę. Jej dzieci bowiem, zamiast być zwielokrotnieniem jej pożądającego ciała, są tylko jego nieudanym przedłużeniem. Poświadczają sobą jego patologię, wiecznie nienasyconą falliczność: „Weszła Łucja, średnia, z głową nazbyt rozkwitłą i dojrzałą na dziecięcym i pulchnym ciele o mięsie białym i delikatnym. Podała mi rączkę lalkowatą, jakby dopiero pączkująca, i zakwitła od razu całą twarzą, jak piwonia przelewająca się pełnią różową. Nieszczęśliwa z powodu swych rumieńców, które bezwstydnie mówiły o sekretach menstruacji, przymykała oczy i płoniła się jeszcze bardziej pod dotknięciem najobojętniejszego pytania, gdyż każde zawierało tajną aluzję do jej nadwrażliwego państwa” [55].

To piąta postać kobieca, która pojawia się w *Sierpniu*. Jej obraz z kolei przypomina owe urokliwe renesansowe obrazy, na których nagie dziewczęta w obronnym geście starają się ukryć przed wścibskim okiem patrzących tajemnicę swej kobiecości. Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej tej postaci, zauważymy w niej coś dziwnie chorobliwego. Ciało Łucji bowiem jest białe i mięsiste, podobnie jak owalne ciało matki – oczywisty znak zamieszkującego je pożądania. Dlatego jej nadmierna wstydlivość zdradza nie tylko świadomość własnego braku, ale też braku matki. Tyle że w odróżnieniu od tej ostatniej, pożądanie to jeszcze w niej drzemie. Ale jest już na tyle silne, aby była go świadoma i zarazem nim zawstydzona.

wiecznie
nienasycona
falliczność

5

Sierpień przynosi zatem pięć obrazów kobiet, które następują po sobie w porządku zstępującym. Opowiadanie otwierają dwa obrazy pogańskich bogiń, które na swój sposób uzupełniają się nawzajem. Adela symbolizuje władcze kobiece Nad-Ja (*Über-Ich*) – to kobieta, która rządzi domem, męskością i światem. Tłuja dla odmiany symbolizuje podskórne kobiece To (*Es*), pulsujące libidinalnymi energiami życia i sprzymierzone z siłami rozpadu i śmierci. Po nich następują dwa obrazy kobiet „z brakiem”: Maryśka i ciotka Agata. Pierwsza to kobieta bez ciała, pogodzona z losem i wyrzucona z życia na brzeg czasu. Druga z kolei to kobieta z ciałem w nadmiarze, pulsująca życiem, które nie może w nim znaleźć dla siebie satysfakcji. Tę galerię kobiet kończy urokliwy obraz małej Łucji. Ta ostatnia, nie będąc w stanie ukryć swego zażenowania menstruacją, rumieni się na każde słowo, które pada w rozmowie. Oto bowiem przekroczyła próg kobiecości, zarazem jednak nie potrafi sobie jeszcze poradzić z tą nową wiedzą.

Ale płoniąc się, Łucja zdradza nie tylko własny „brak” czy brak swojej matki. Bezwiednie obnaża czysto wyobrazeniowy charakter wszechwładnych roszczeń Adeli i Łucji. Demaskuje pozorny charakter obranych przez nie władczych strategii wobec życia i mężczyzn. To w końcu ucieczka przed własnym brakiem każe im grać w życiu role zbliżone do tych, jakie w czasach antycznych odgrywały boginie płodności i ziemi. Powracający w nich czas matriarchatu jest przy tym czasem upadłym. To nie jest czas biblijny, w którym rządzi Ojciec, ale czas pogański, w którym zanikło wszelkie Prawo i *sacrum*. Jego miejsce zajęły nadchodzące w blasku słońca wszechwładne falliczne postacie kobiece, odnoszące się do mężczyzn z prawdziwą pogardą, marginalizujące ich i kastrujące.

6

Wszystkich tych pięć postaci kobiet to zarazem postacie głęboko tragiczne. Te, które w oczach narratora-syna uosabiają boską energię słońca i życiodajne siły, kreują świat fallicznego pozoru. To, co jawi się jako oznaka ich mocy, zbudowane zostało w istocie na ich braku i nienasyconym pożądaniu. Te zaś, które źle się czują we własnym ciele, to kobiety szalone i sfrustrowane. Są one samym wyrzutem i chorobliwym przerostem życia, nie mogąc znaleźć w sobie ani w innych ukojenia.

Niewiele lepiej na tym tle wypadają postacie mężczyzn. O jednym z nich, mężu ciotki Agaty, ciągle przez nią upokarzany, była już mowa.

Drugi, ich syn Emil, pojawia się w końcowych partiach opowiadania. Podobnie jak Łucja, stanowi on widmowaty produkt, odrośle matczynej macierzyńskiej pasji. Wszelako inaczej niż siostra, dla której seksualność jest jeszcze zagadką, jako światowy bywalec poznał już wszelkie rozkosze związane z „losami popędów”. Tyle że wypaliły go one doszczętnie.

O ile więc Łucja jest nadwrażliwą dziewczynką, przed którą życie seksualne stoi otworem i zachowało jeszcze urok tajemnicy, o tyle Emil jest dojrzałym, doświadczonym w tej materii mężczyzną, którego twarz została wypalona z wszelkich namiętności i uczuć. Podczas gdy Łucja ciągle się rumieni w zawstydzeniu, „Jego twarz, zwiędła i zmętniała, zdawała się z dnia na dzień zapominać o sobie, stawać się białą pustą ścianą z bladą siecią żyłek, w których, jak linie na zatartej mapie, płątały się gasnące wspomnienia tego burzliwego i zmarnowanego życia” [55].

Trudno o większy kontrast z postaciami Adeli, Tłui, czy nawet ciotki Agaty. Podczas gdy tamte sytuują się po stronie nadmiaru życia, tryskając libidinalną energią, Emil zdaje się bezgranicznie wyczerpany i znużony życiem. Choć może nie do końca. Kiedy znużony rodzinnym przyjęciem bohater, wyraźnie zafascynowany osobowością Emila, podąża za nim do drugiego pokoju, ten: „Wziął mnie między kolana i taksując przed mymi oczyma wprawnymi dłońmi fotografie, pokazywał wizerunki nagich kobiet i chłopców w dziwnych pozycjach. Stałem oparty o niego bokiem i patrzyłem na te delikatne ciała ludzkie dalekimi niewiedzącymi oczyma, gdy fluid niejasnego wzburzenia, którym nagle zmętniało powietrze, doszedł do mnie i zbiegł mię dreszczem niepokoju, falą nagłego zrozumienia” [56].

W tej scenie chłopięcej inicjacji nie ma oczywiście nic niezwykłego. W sytuacji gdy nie ma ojca, rolę wprowadzenia w tajniki seksualności przejmują zazwyczaj inni, albo rówieśnicy, albo dorośli. Nic więc dziwnego, że w tym wypadku rolę inicjującego przejmuje Emil, widmowaty mężczyzna o bladej, pustej twarzy. Pokazując chłopcu zdjęcia z kobietami i mężczyznami w różnych pozycjach seksualnych, wie on dobrze, że istnieje druga, mroczna strona tych doświadczeń. Seksualne rozkosze mogą być jak słońce, które pali i niszczy, jak wspomnienia, po których pozostaje tylko niesmak i pustka. Tak jak po chwili podniecenia pustoszeje jego twarz, zacierając wszelkie swoje rysy.

Dlatego jest to „zła” inicjacja, widmowaty substytut inicjacji prawdziwej, która w życiu narratora-syna nigdy się nie wydarzyła. W tej inicjacji bowiem inicjator-sprawca, zamiast wyźłobić w pamięci chłopca niewymazywalny ślad swego imienia, rozwiewa się w niebyt, jak duch: „Ale tymczasem ta mgiełka uśmiechu, która się zarysowała pod pięknym i miękkim jego wąsem, zawiązek pożądania, który napiął się na

trudno
o większy
kontrast

„zła” inicjacja

jego skroniach pulsującą żyłą, napięcie, trzymające przez chwilę jego rysy w skupieniu – upadły z powrotem w nicość i twarz odeszła w nieobecność, zapomniała o sobie, rozwiała się” [56].

Dopiero teraz rozumiemy. W miejscu opuszczonym przez Ojca pojawiły się nie tylko różne widmowate postacie kobiet, które zaludniły wyobraźnię narratora-syna, uwodząc go swą falliczną pełnią. Ukazał się również widmowaty niby-ojciec, mężczyzna bez twarzy, który wprowadzając go w tajniki seksualności, od razu odszedł w niebyt i zostawił z horrorem własnych fantazji. Wydał „na pastwę białych od żaru i oszłamiających dni letnich”.

niby-ojciec

Wiera Meniok: Przypadek hermeneutyki fenomenologicznej Brunona Schulza

Bruno Schulz to jeden z nielicznych pisarzy polskich XX wieku, którego z całą pewnością można nazwać teoretykiem literatury. Stwierdzenie to nie jest przypadkowe, ponieważ sama jego proza, którą należy określać jako „prozę poetycką” (o czym zresztą sam wyraźnie mówi, nie dzieląc literatury na prozę i poezję), zawiera metaforycznie rozbudowane traktaty o akcie artystycznym, o poezji, o twórczym olśnieniu i twórczych intencjach autora, a także o interpretacji – ściśle mówiąc, o twórczości jako sztuce interpretacji rzeczywistości. Zarówno w *Genialnej epoce*, w *Księdze*, w *Republice marzeń*, jak i w trzech *Traktatach o manekinach* (zresztą praktycznie bez wyjątku we wszystkich jego opowiadaniach) podejmowane są kwestie interpretacji: twórczości jako interpretacji uniwersalnych sensów istnienia, postawy artysty jako interpretatora czegoś najbardziej istotnego, co przed nim tylko się otwiera i co tylko on może zrozumieć, przetworzyć i wcielić w słowo poetyckie. Dla Schulza interpretacja to podstawowa i pierwotna energia aktu artystycznego, która w żadnym wypadku nie wyklucza kreacji autorskiej jako realizacji indywidualnych projektów twórczych artysty. Według Schulza interpretacja ani nie zaprzecza, ani nie ogranicza kreacji – interpretacja motywuje kreację, powoduje i umożliwia indywidualne, personalne odkrycia i olśnienia wewnątrz niej, nieuchronnie jej towarzyszy i ją zwieńcza, zawsze przewidując nieskończoną perspektywę kontynuowania wszelkiej indywidualnej kreacji w nowych aktach artystycznych.

Aby nieco sprecyzować te wstępne założenia, można tę kwestię określić w taki sposób: dla Schulza decydujący i najważniejszy w jego akcie artystycznym zawsze jest ten sens (te sensory) istnienia, który jest obecny zawsze – jeszcze przed własnym egzystowaniem – w procesie jego działalności artystycznej oraz po jego śmierci fizycznej; albo inaczej: ten sens istnieje przed nim, w nim i poza nim. Takiemu sensowi właśnie poświęca się on w swojej twórczości. Poświęca się, interpretując go, a z kolei interpretując – tworzy. Dlatego właściwie jego indywidualna kreacja ma wtórne miejsce w akcie artystycznym. On sam jako ktoś, kto potrafi tworzyć – jego zdaniem – w gruncie rzeczy niczego nie zmienia, o niczym nie decyduje, ponieważ sekret, tajemnica istnienia i jego sens nieskończony

Schulz
teoretykiem
literatury

niezmiennie pozostają same w sobie, nie leżą w jego zasięgu, nieskończenie trwają jako fenomeny całkowicie niezależne od niego oraz od jego kreacji. Fenomeny te nie mają jednak u Schulza nacechowania husserlowskiego, jako czyste byty idealne, są raczej ujmowane z ingardenowskiej perspektywy realizacji fenomenu, którym jest z reguły przedmiot intencyjny, wyzwolony ze świadomości autora lub czytelnika, osiągający swą najpełniejszą realizację w momencie intencyjnym, kiedy to w okolicznościach wyjątkowych i szczególnych jednoczą się ze sobą intencje autora i intencjonalność tekstu.

Czym zatem, według Schulza, jest twórczość, akt artystyczny? Twórczość to „rozpinanie intelektu” przez tego, przed kim otwiera się sens uniwersalny – rozpinanie w celu wydobycia z siebie mocy i zdolności, aby sens ten zinterpretować. Innymi słowy, twórczość to przede wszystkim interpretacja. I najbardziej autentycznym wyznaniem Schulza w tym kręgu hermeneutycznym jest oznajmienie, iż żadna twórczość nie rozwiązuje do końca sekretu powierzonego jej przez sens uniwersalny. Myśli te Schulz wypowiedział w znanym liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w którym toczył dyskusję w dziedzinie filozofii literatury i hermeneutyki literackiej. Przytoczę większy, często cytowany fragment z tego listu:

„Są treści niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia. Tak recypowałem balladę Goethego w wieku ośmiu lat z jej całą metafizyką. Poprzez na wespół zrozumiałą niemczyzną pochwyliłem, przeczulem sens i wstrząśnięty do głębi płakałem, gdy mi ją matka czytała.

Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuc i na wespół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zawężła. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacyj powstaje sztuka” [382]¹.

twórczość jako interpretacja

1 Wszystkie cytaty pochodzą z: B. Schulz, *Opowiadania. Eseje. Listy*, wybór, układ, posłowie W. Bolecki, Warszawa 2000. Dalej podaję tylko numery stron, umieszczone w nawiasach kwadratowych.

Według Schulza twórczość jako interpretacja jest nieskończona, jest nieskończonym poszukiwaniem i nigdy niekończącym się komentowaniem tego jedyne go wersetu, pierwotnego sensu, tajemnicy powierzonoj artyście na początku jego życia. Twórczość artysty – w przekonaniu Schulza – „jest nieustanną egzegezą”. Zbliża to Schulza do pierwotnego i zasadniczego źródła hermeneutyki, czyli do egzegezy z jej podstawowym założeniem, że tekst jest świątynią i komentować/tłumaczyć/objaśniać taki tekst należy tak, aby tej świątyni nie zburzyć, nie zrujnować poprzez niewłaściwy komentarz jej sensów najwyższych. Taka jest hermeneutyka fenomenologiczna Schulza – fenomenologiczna, ponieważ zakłada fenomen jako przedmiot intencyjny; w wypadku przywołanego fragmentu tym intencyjnym momentem jest ballada Goethego, ale nie jako konkretne dzieło literackie, lecz jako najważniejszy sens tworzenia, który się przeczuwa, odkrywa, po odkryciu zaś jest się wstrząśniętym, olśnionym i już na zawsze oddanym temu sensowi i jego interpretacji. Cała reszta życia twórcy i jego twórczość są nieustanną interpretacją tego właśnie sensu – interpretacją w znaczeniu egzegezy, wymagającej od artysty niemal złożenia własnego życia w ofierze temu sensowi pierwotnemu i najwyższemu.

egzegeza
bez końca

Otóż hermeneutyka Schulzowska w jej dyskursywnym biegu cały czas zbliżona jest najbardziej do egzegezy – przede wszystkim do egzegezy świętego Augustyna. Staje się to łatwo zauważalne pod warunkiem wnikliwego czytania jego dylogii *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jego egzegetyka rozpoznawalna jest przede wszystkim w stosunku do miasta, będącego dla artysty fenomenem uniwersalnym, który dla „nie-profanów” potrafi spełnić perspektywę swojej realizacji jako szczególnej wniebowstąpionej czasoprzestrzeni. Bardzo czytelna egzegetyka Schulza jest w jego Autentyku-księdze, szczególnie w stosunku, jaki ma do Autentyku jego narrator Józef, czy też w zmaganiach tegoż Józefa z projektem demiurgicznym jego ojca. W każdej z poszczególnych sytuacji kreowania znaków, znaczeń i symboli w literackich tekstach Schulza zawierają one charakterystykę interpretacji, a nie tworzenia od nowa, ponieważ jedyny ambitny projekt tworzenia od nowa, albo też swoistej kreacji czystej, należący do ojca Jakuba, poniósł klęskę, rozbił się o ściany próżnego świata rzeczywistości, co potwierdziło zjawisko „semantyki paradoksu” osobowości twórczej, o którym mówił Carl Gustav Jung w swojej pracy *Psychologia i poezja*.

klęska
tworzenia
od nowa

Pomysł Brunona Schulza na twórczość jako „nieustanną egzegezę” pomija propozycje fundamentalnych teorii hermeneutyki historycznej, będąc raczej głęboko przemyślaną propozycją hermeneutyki fenomenologicznej jako teorii interpretacji tekstów literackich, w tym samej twórczości jako interpretacji. Jest rzeczą oczywistą, że owa Schulzowska pro-

pozycja hermeneutyczna wywodzi się z zasadniczej ontologizacji egzystencji, a jej podstawowymi kategoriami myślowymi stają się główne prawidłowości hermeneutyki XX wieku, takie jak *r o z u m i e n i e* i *p r z y s w o j e n i e*. Wróćmy do przykładu z balladą Goethego (chodzi o balladę *Król Olch*) – wyraźnie widać, że poprzez intuicyjne rozumienie sensu tej ballady, poprzez jego przeczucie, odbiorca (Schulz) w sposób zbliżony do romantycznego profetyzmu, bliskiego zresztą Goethemu, zaczyna wchodzić w meandry innego już rozumienia – rozumienia w znaczeniu hermeneutycznym, które prowadzi go do przyswajania sensu-energetyki, sensu-olśnienia, sensu-universum czytanego tekstu, kiedy to – w wyniku takiego przyswajania – rodzą się w nim te obrazy, o których wie, że „stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha”, już teraz jego ducha twórczego, czyli stanowią jego twórczość własną.

Na podstawie tego przykładu można by stworzyć całą rozległą koncepcję hermeneutyki fenomenologicznej Schulza jako idei leżącej w zasięgu nieskończoności, ale wróćmy do relacji między energią interpretacyjną a mocą indywidualno-kreacyjną w Schulzowskim traktowaniu aktu artystycznego. Indywidualna kreacja jako realizacja personalnych intencji artysty, jego personalny zamiar twórczy, zawsze ma swoje granice i nie jest częścią nieskończoności. Słuszne wydaje się stwierdzenie, że Schulz pojmuje akt artystyczny jako połączenie kreacji i interpretacji. Połączenie tych dwóch energii w akcie twórczym postrzega on jednak jako konfrontację, jako zasadnicze i oczywiste przeciwstawienie, którego wynikiem najczęściej jest klęska bohatera-narratora w jego utworach literackich.

Klęska narratora Józefa przeważnie wiąże się z tym, że nie jest on w stanie poświęcić się temu sensowi, który się przed nim otwiera, aby móc go zinterpretować, a według logiki hermeneutycznej Schulza – móc stworzyć, interpretując. Józef często lęka się takiego sensu, nie rozumie go lub po prostu nie postrzega jako istotnego, prawdziwego i jedyne. Wówczas – jakby niezależnie od samego siebie – w jakiś sposób zdradza tę energię interpretacji, która została mu powierzona jako twórcy, i zastępuje ją energią własnej kreacji. Uznaje nagle, że sam potrafi stworzyć świat od nowa, wykreować takie jego sensory, które będą odpowiadały jego intencjom, nie zaburzając jego ambicji kreacyjnych, nie budząc w nim wątplenia w siebie samego. Rodzi się w nim (bohaterze-narratorze) właśnie ta konfrontacja interpretacji i kreacji, która doprowadza go do ucieczki przed jedynie prawdziwym i istotnym sensem. Bohater-narrator ucieka przed tym, czego nie rozumie, nie potrafi uchwycić, albo też boi się sam otworzyć na rozumienie tego, tak jak, powiedzmy, boi się otworzyć na rozumienie swego ojca, który się zmienił, stał się inny, odnalazł

dwie
energije

tworzyć,
interpretując

się i zrealizował w innej czasoprzestrzeni (w sanatorium pod Klepsydrą) po tym, gdy wydawało się, że utracił swoją czasoprzestrzeń realną, że znajdował się już poza granicą swojej śmierci fizycznej.

Taką ucieczką – pozornie empiryczną – narrator-bohater prowokuje inną swoją ucieczkę, bardziej niebezpieczną: ucieka w końcu od siebie samego jako potencjalnego artysty-interpretatora, szukając schronienia i azylu w sobie jako artyście-kreatorze. Okazuje się niestety, że ambicje kreacji – odizolowane, odseparowane od sztuki interpretacji – muszą poznać własną bezpłodność i porażkę. Muszą poznać konsekwencje konfrontacji interpretacji i kreacji – takiej, która zaczyna rządzić wtedy, gdy artysta, na którego padł wyrok przeznaczenia, odmawia temu przeznaczeniu, wyrzeka się go, przekonany o własnej samowystarczalności w swoim planie stworzenia. Józefowi nie udało się zrealizować ogólnego planu stworzenia w opowiadaniu *Republika marzeń*, ponieważ nie odczytał wymowy znaku swego miasta rodzinnego – znaku wszechobecnej, na pierwszy rzut oka agresywnej zieleni – i opuścił granice miasta, żeby zbudować „republikę młodych” na własny kształt i zgodnie z własnymi intencjami. Postanowił wówczas zostać kreatorem i tylko kreatorem, ale ten sens i ten znak, którego bohater nie rozpoznał, nie rozszyfrował, okazuje się od niego silniejszy. I co w takim wypadku? Wtedy ambitna kreacja „republik młodych” rozpada się, znika, jak prędzej czy później znika każde urojenie.

Zastanówmy się głębiej nad tym przykładem z *Republiki marzeń*. Najpierw należy zlokalizować konfrontację, o której mowa. Przebiega ona w niezwyklej, autentycznej, danej „raz jeden tylko” i już na zawsze czasoprzestrzeni miasta, które jest miejscem szczególnym, gdzie: „[...] nie dzieje się nic na darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty. Tu rozstrzyga się coś każdej chwili, egzemplarycznie i po wszystkie czasy. Tu dzieją się wszystkie sprawy raz jeden tylko nieodwołalnie. Dlatego jest tak wielka powaga, głęboki akcent, smutek na tym, co się tu zdarza” [301].

W mieście, które Schulz nazywa w tym opowiadaniu „provincją osoblivą”, „wybraną krainą”, „miejscem jedynym na świecie”, nic nie leży na powierzchni – wszystko tu sięga w głąb rzeczy, do istoty bytu. Istotne jest to, że każde zdarzenie odbywa się tutaj raz jeden tylko, ale po wszystkie czasy. Jak to zrozumieć? Jedną z odpowiedzi może być odczytanie znaku wniebowstąpienia Schulzowego miasta, ponieważ wniebowstąpienie rzeczywiście odbywa się raz jeden tylko, ale po wszystkie czasy. W prowincji tej „nie dzieje się nic na darmo”, ponieważ nie może bez potrzeby odbywać się coś, co przeszło już do sfery wieczności. Wszystkie zdarzenia dzieją się tutaj raz jeden tylko dla każdego, kto jest ich świadkiem;

niestety również dla Schulza – mimo że jest ich odkrywcą, genialnym interpretatorem, lecz nigdy (szczególnie w sytuacji wniebowstąpienia) nie jest ich kreatorem. Nie jest on kreatorem tego innego, wniebowstąpionego miasta ani jego stwórcą – jest natomiast jego interpretatorem, interpretatorem jego ukrytych sensów pierwotnych: tych dogłębnych i najistotniejszych, które zmierzają ku wieczności.

Wniebowstąpione miasto Schulzowskie staje się wielkie poprzez rzeczy najmniejsze – rzeczy, wydawałoby się, bez najmniejszego znaczenia. Wszystkie pokrzywy i chwasty, szopy i pochylone komory, gigantyczne łopuchy – to znaki uniwersum Miasta, które mówią o jego Nieskończoności. Najbardziej marna rzecz w tym świecie przybiera głęboki sens wszystkiego, co dzieje się tutaj raz jeden tylko i już na zawsze: „Miasto stoi pod znakiem zielska, dzikiej, żarliwej, fanatycznej vegetacji, wystrzelającej tanią i lichą zielenią, trującą, zjadliwą i pasożytniczą. To zielsko pali się zażegniete słońcem, tchawki liści dyszą płonącym chlorofilem – armie pokrzyw, wybujałe i żarłoczne, pożerają kultury kwiatowe, wdzierają się do ogrodów, zarastają przez noc tylne nie dozorowane ściany domów i stodół, plenią się w rowach przydrożnych. Rzecz dziwna, jaka witalność opętańcza, daremna i nieproduktywna tkwi w tej żarliwej odrobinie zielonej substancji, w tym derywacie słońca i wody gruntowej” [301].

Narrator jest zaskoczony tą „witalnością opętańczą”: zaskoczyła go i nie potrafi on rozpoznać, zinterpretować sensu „zielonej substancji”, istniejącej wbrew wszystkiemu i nawet – jak by się mogło wydawać – wbrew zamiarom samego miasta, które nagle znalazło się pod władzą zielska i nie zdoła się obronić przed tą witalnością, zachować statusu cywilizacji „kultur kwiatowych”. Narrator odczytał znak namiętnej, pochłaniającej witalności, opisał go metaforycznie (wystarczy tu chociażby obraz plemion much uwięzionych w bolesnej agonii na dnie starej butelki), lecz tego znaku nie zinterpretował i nie przyswoił.

W momencie gdy narrator wydaje się zaatakowany w swoim mieście przez pewne zdarzenie „egzemplaryczne”, takie jak owa „witalność opętańcza”, jego moc interpretacyjna jest pochłaniana przez samo to zdarzenie i nie pozostaje mu nic innego, jak tylko ograniczyć się do mocy kreatora. Jakie są tego konsekwencje? Skutkiem staje się ucieczka takiego kreatora, który niespodziewanie został pozbawiony głębi interpretacyjnej: „W te dni cóż robić, dokąd uciec od żaru, od ciężkiego snu, który się wali zmorą na piersi w gorącej godzinie południa?” [302]. Narrator zatem ucieka, wraz z rodziną wyjeżdża na „Górkę”. Nie do końca jednak jest to ucieczka z miasta, oddalili się bowiem tylko do jego okolic. Nie da się uciec przed tym, co się odbywa raz jeden tylko i po wszystkie czasy, nawet jeśli odbywa się coś niezrozumiałego i nie do przyjęcia. Nie można zburzyć tła metafizyki nadziei – takiej, jak ją tłumaczy Gabriel

Marcel w swojej koncepcji *homo viator*. Zgodnie z hermeneutyką egzystencjalistyczną Marcela w tym konkretnym wypadku ucieczka u Schulza jest problemem, ale nie tajemnicą, ponieważ leży ona, jak wszelkie problemy, w zasięgu posiadania, na linii „mieć”, tajemnica zaś – niekoniecznie mająca coś wspólnego z samym terminem „tajemnica” wskazującym na coś niepoznawalnego – leży w zasięgu istnienia, na linii „być”, a nie „mieć”. Tym samym staje się głównym sensem istnienia i pragnieniem istnienia. Narrator Józef wycofał się z konieczności rozpoznawania tajemnicy jemu powierzonej, tajemnicy w znaczeniu sensu istnienia; i poprzez ucieczkę zastąpił „tajemnicę” „problemem” oraz własną ambicją jego rozwiązania, czyli perspektywę interpretacji tajemnicy zamienił na własną kreację jako próbę rozwiązania problemu braku tajemnicy. Taka zamiana nigdy nie może być skuteczna wobec prawdziwego sensu, ponieważ oddala człowieka od niego, podobnie jak bohater-narrator oddala się od miasta i jego tajemnicy, nie radząc sobie z jej posiadaniem i z tego powodu uciekając przed nieodzownym czynem jej rozumienia i przyswajania.

A jak zachowuje się miasto w momencie ucieczki swego mieszkańca? Jak ono broni się przed żarem i ciężką zmorą? Zapada w sen, wchodzi w martwy sezon. Ale czy definitywnie martwy? Prawdopodobnie tylko na pozór, ponieważ „dalekie horyzonty” wzbierają nad miastem „w blasku nieba”, nieustannie gwarantują mu spokój i nieprzemijalność, choć same są „nieprzytomne”, „poszarpane od lotu”. Bezsilność tych horyzontów także jest tylko pozorem, złudzeniem – to znak bezradności jedynie narratora, gdy twierdzi on, że horyzonty te za moment się wyczerpią. Oślepiiony blaskiem słońca i zmęczony żarem zielska, sądzi tak wyłącznie z powodu swego wyczerpania i ciężkiego snu. Horyzonty tymczasem „czekają na nowy ładunek blasku”, ażeby się odrodzić. I blask uniesie się do nich z samego miasta, z jego nieskończonej energii. Dopóki ten blask się nie pojawi, miasto wybiera inny sezon – wbrew złudzeniu nigdy nie jest martwy.

„Znak zielska”, o którym mowa, prowokuje konfrontację w Schulzowskiej kreacji i interpretacji miasta, ponieważ jest tym znakiem, który rozdziela, przeciwstawia moc kreacji mocy interpretacji narratora. Ta druga moc jest najważniejsza dla Schulza, chociaż o wiele trudniejsza – nie tyle pod względem posiadania, ile zachowania – z powodu jej ulotności, nieuchwytności, wieloznaczności. Jest zdecydowanie trudniejsza, mimo że została mu powierzona na samym początku życia i na zawsze. Pod znakiem zielska miasto niejako samo siebie zinterpretowało, udając martwy sezon – narrator zaś szuka ocalenia w ucieczce, stając się przez to jedynie kreatorem swego miasta i zrzekając się ofiarnego wysiłku jego interpretacji.

Miejsce ucieczki, jego klimat narrator również świetnie wykreował dla siebie, budując szalone plany jego powiększenia, jego rozbudowania wszcz, nadania mu innego – wymyślonego (sam przecież się przyznaje do absurdalności swoich myśli) – sensu. Chciał razem z kolegami „proklamować republikę młodych” w „kraju niczym i bożym”, „na pograniczu spornym i neutralnym” [303]. Narrator zamierza więc się udać do miejsca nieistniejącego, opuszczając własne miejsce. Świadomie kreuje rzeczywistość absurdalną: uciekając przed „znakiem zielska”, którego nie rozumie i nie potrafi przyjąć we własnym mieście i we własnym miejscu, szuka „znaku poezji i przygody” w miejscu niczym, po prostu nieistniejącym. Oddalając się od natury miejsca jemu przeznaczonego, poszukuje natury innej, wymyślonej, która obdarzy go „niewstrzymanym strumieniem [...] fabuły i powieści, romansów i epepej” [304]. Im bardziej w swojej kreacji oddala się od swojego miejsca, tym ambitniejsze stają się jego zamiary kreowania miejsca innego – rzekomo własnego, lecz w gruncie rzeczy obcego – takiego, które powinno mu zrekompensować to, czego nie zdołał odkryć, zrozumieć i przyjąć w swoim mieście. Jego ambicje znajdują ujście w niesamowitych hasłach udających koncepcję, lecz całkowicie pozbawionych sensu, pozbawionych korzeni sięgających istoty rzeczy. Są to hasła „nowego świata”, „nowej ery”, „samowystarczalności”. Pod takimi hasłami miała powstać i działać owa wymarzona „republika młodych”, pomyślana – co zastanawiające – jako świat zamknięty, jako twierdza, „ufortyfikowana placówka opanowująca okolice”. Dlaczego twierdza? Dlatego że przewidziano niebezpieczeństwa i zagrożenia – nieokreślone niestety, a więc nieprawdziwe, nieistotne.

Istotność bytu została poza murami tej nieistniejącej fortecy, a raczej przed nimi i ponad nimi, czyli wszędzie, gdzie istnieje miasto prawdziwe, miasto rozbudowane nie wszcz, tak jak plan warowni-ucieczki, ale wznwyż – zmierzające ku dalekim horyzontom. Każdy, kto opuści miasto prawdziwe, skazany jest na klęskę. Dlatego planu „republiki młodych” nigdy nie udało się zrealizować. Marzenia „młodych” okazały się daremne. Lecz pozostały marzeniami, toteż ciągle się do nich wraca: „Nie bez przyczyny powracają dziś te dalekie marzenia. Przychodzi na myśl, że żadne marzenie, choćby nie wiedząc jak absurdalne i niedorzeczne, nie marnuje się w wszechświecie” [305].

I marzenie to, wbrew wszystkiemu, nie zmarnowało się u Schulza – spełni je ktoś inny, kto opuszczone i dawno zapomniane terytoria marzeń zamieni w „jeden ogromny ogród różany”. Był to ten, który porzucił życie doczesne – „miasta i sprawy”, „dni z ich gorączką” – żeby „usłyszeć wezwanie” i je spełnić. Był to Błękitnooki – najgenialniejszy interpretator. Schulz wyjaśnia wszelkie możliwe wątpliwości na ten temat, mówiąc o nim: „Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reży-

serem”. Ale to już inna historia, zbudowana na zasadniczej nieaktualności jakiegokolwiek konfrontacji kreacji i interpretacji w procesie tworzenia. Takiej nieaktualności, która jest wyjątkowa i wręcz idealna, gdyż prowadzi do całkowitego poświęcenia się i ofiarności artysty (po spełnieniu swojej misji Błękitnooki całkowicie wyzwala się ze swej materialności jako tego, co absolutnie nieistotne). We wszystkich pozostałych realizacjach „personifikowanej” twórczości proces konfrontacji kreacji i interpretacji jest niezbędnym i organicznym warunkiem udziału człowieka w sztuce.

Należy rozumieć i słuchać samego Schulza: wyrzekając się tego, co podstawowe i istotne, uciekając przed interpretacją istotnego, traci się własną perspektywę twórczą oraz wszelkie motywacje kreacji personalnej. Artysta pozbawiony autentycznego sensu, wszechobejmującego i uniwersalnego, nie dąży do odnalezienia w twórczości własnego sensu – nie pragnie uspokojenia, zadowolenia i zrealizowania swej kreacji.

Skupimy się teraz na jednym z najważniejszych tekstów Brunona Schulza, który zakłada podstawy jego hermeneutyki fenomenologicznej. Chodzi o esej *Mityzacja rzeczywistości*, który mimo swej lapidarności i niewielkiej objętości jest swoistym podłożem teoretycznym artystycznego myślenia autora *Sklepów cynamonowych*, jest kongenialną formą autointerpretacji artysty oraz jego indywidualną propozycją teorii poezji (przypomnijmy, że poezja dla Schulza to literatura w najszerszym znaczeniu – niezależnie od jej genologii, stylistyki bądź wersologii, czyli niezależnie od przedmiotu badania poetyki). Dodatkowo, co wydaje się szczególnie ważne, w *Mityzacji rzeczywistości* Schulz proponuje własne rozumienie relacji między intencjonalnością tekstu a intencjami autora.

Pierwsze zdanie, pierwsza teza *Mityzacji rzeczywistości* to fundamentalne wprowadzenie fenomenologiczno-hermeneutyczne do Schulzowskiej teorii twórczości, do jego traktowania aktu artystycznego. Schulz postuluje: „Istotą rzeczywistości jest s e n s. Co nie ma s e n s u, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś s e n s i e uniwersalnym...” [335].

Nieprzypadkowo w każdym z trzech wypadków występowania słowa „sens” autor podkreśla i graficznie wyróżnia to słowo. Nie ulega wątpliwości, że Schulzowi chodzi o sens w znaczeniu podstawowym, czyli o sens uniwersalny, całościowy i pierwotny. Chodzi mu o sens, który – jak rozważa dalej – „Stare kosmogonie wyrażały [...] sentencją, że na początku było słowo” [335].

Tak więc sens jest istotą naszej rzeczywistości, naszego bytu. W przeciwnym wypadku – nie istnieje rzeczywistość „nasza”, nie istniejemy my, nie istnieje nasz byt. To są rzeczy podstawowe i powszechnie znane każdemu, kto ma bodaj najbardziej ogólną wiedzę o filozofii bycia oraz

**Mityzacja
rzeczywistości
jako teoria
poezji**

Schulz
się nie myli

o egzystencji ludzkiej. Jako dowód czytelności pierwszych zdań *Mityzacji rzeczywistości* dla każdej przeciętnej osoby mogą posłużyć chociażby używane na co dzień wyrażenia: „to bez sensu” lub „wszystko bez sensu”. W jakich sytuacjach tak się mówi? Kiedy coś, co robimy, czego pragniemy, co zamierzamy, czego oczekujemy od samych siebie i od innych, nie odpowiada naszym pragnieniom i oczekiwaniom, staje się czymś, co traci swoją wartość, swoje znaczenie, przestaje być istotne dla nas, a więc traci swój sens. Otóż Schulz, jak wiadomo, się nie myli: wszystko, co nie ma sensu lub go straciło, przestaje być naszą rzeczywistością, wychodzi poza obszar, który można określić jako naszą egzystencję.

Jeszcze raz zastanówmy się nad zdaniem pierwszej tezy *Mityzacji rzeczywistości*: „Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś s e n s i e uniwersalnym...” [335]. Co Schulz rozumie przez „każdy fragment rzeczywistości”? Czy chodzi mu wyłącznie o rzeczywistość empiryczną – widzialną i realną? Wiadomo, że nie – przecież od razu mówi o istocie rzeczywistości i o sensie, który był na początku. Chodzi mu przede wszystkim o rzeczywistość duchową. Każdy fragment takiej właśnie, duchowej rzeczywistości żyje tylko dlatego i dzięki temu, że „ma udział w jakimś sensie uniwersalnym”. Twórczość indywidualna, personifikowany autorski akt artystyczny to akurat ten fragment rzeczywistości, który istnieje, pod warunkiem, że bierze udział w sensie uniwersalnym. Bierze udział, czyli interpretuje ów sens uniwersalny – postrzega go, odkrywa, tłumaczy, rozumie, przyswaja. Wynika z tego, że dominantą każdego aktu artystycznego jest interpretacja, innymi słowy – interpretacja jako forma i sposób udziału indywidualnego aktu artystycznego w sensie uniwersalnym.

Kolejna ważna teza *Mityzacji rzeczywistości* dotyczy aktu artystycznego, twórczości jako nazywania tego, co przedtem nie było nazwane. Czytamy u Schulza: „Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. [...] Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełnienia się w pełny sens. [...] Życie słowa, jego rozwój sprowadzony został na nowe tory praktyki życiowej, poddany nowym prawidłowościom. Ale gdy jakimś sposobem nakazy praktyki zwalniają swe rygory, gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regeneracja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w s e n s – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją” [335–336].

Co należy wywnioskować z tej fundamentalnej Schulzowskiej sentencji fenomenologiczno-hermeneutycznej? Twórczość dla Schulza jest właściwie nazywaniem tego, co jeszcze nie zostało nazwane, a to znaczy: nie było dla nas rzeczywiste. Chodzi jednak o nazywanie, które ma na celu włączenie nienazwanego w sens uniwersalny, czyli będące interpretacją uniwersalnego sensu. Schulzowi nie chodzi o nazywanie od początku, od nowa i według własnego projektu. Dominanta interpretacji w akcie artystycznym wciąż jest u niego obecna. Artysta ma przywrócić słowu, wyobcowanemu z pradawnej integralnej mitologii, jego utracony związek z tą integralnością. Twórca, według Schulza, w swoim akcie artystycznym przekroczył, przewyciężył życiową praktykę słowa, wyzwolił je, przywrócił mu jego autentyczne prawa. I znów: nie chodzi tutaj o demiurgiczną właściwość twórczości, nie chodzi o żadne tworzenie na nowo, lecz o zdolność zauważenia tęsknoty słowa do praojczyzny i służenia mu pomocą w jego powrocie do niej. Innymi słowy, Schulz postuluje interpretację jako najwyższą sztukę rozumienia.

czym jest
poezja?

Czym wreszcie dla Schulza jest poezja? Jego hermeneutyczna refleksja mówi sama za siebie: poezja to nie indywidualna twórczość autora, nie personalna kreacja artysty, lecz „d a ż n o ś ć s ł o w a d o m a t e c z n i k a”. Samo pojęcie „matecznika” od razu wpisuje Schulza w dyskurs pojmowania poezji w kategoriach archetypów twórczości i pradawnych immanentnych energii wyobraźni, które sięgają najdawniejszego żeńskiego źródła, co sprecyzował w swojej teorii archetypów i symboli kultury Carl Gustav Jung. Z całą pewnością Schulzowska definicja poezji może zostać potraktowana jako jedno z najbardziej wyczerpująco lakonicznych określeń twórczości w tym dyskursie teorii literatury, którą należy rozumieć jako filozofię literatury. Nie mam co do tego wątpliwości, przecież poezja dla Schulza to nie tyle indywidualny akt artystyczny, ile akt samego słowa, czyli pierwotnego, wszechogarniającego, uniwersalnego sensu. Jeśli może się opierać na filozofii literatury Romana Ingardena, to zrozumiałe i klarowne staje się założenie, że w akcie artystycznym pierwotna jest intencjonalność tekstu. W związku z tym – wracając do Schulza – twórczość jako interpretacja sensu uniwersalnego jest dominująca: kreacja personalna stanowi jej realizację, ale nie jest jej pierwiastkiem. Natomiast kreację, która deklaruje się jako pierwiastek, nieuchronnie konfrontuje się z interpretacją, więcej – konfrontuje się z sensem uniwersalnym, tracąc przy tym własny sens.

Dalej w *Mityzacji rzeczywistości* pojawia się najbardziej sprecyzowane określenie poezji: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów” [336]. Całkowicie przejrzyste staje się założenie, że tekst potrafi tworzyć sam siebie, ponieważ poezja – jak nieodparcie postuluje autor *Mityzacji rzeczywistości* – nie ule-

ga wpływom z zewnątrz, wpływom kogokolwiek, kto ma własny projekt kreatora, tworzy siebie sama, niespodziewanie, nieoczekiwanie regenerując w słowie ten mit pierwotny, do którego słowo powraca poprzez odzyskany sens, wcześniej utracony, zapomniany, bądź nawet zniszczony przez praktykę życiową. I znów chodzi przede wszystkim o interpretację. Mimo to w Schulzowskiej definicji poezji indywidualna kreacja autora jest również obecna, nie zostaje odrzucona gdzieś na marginesie aktu artystycznego. Autor właśnie odkrywa i realizuje te „krótkie spięcia sensu między słowami”, tęskniącymi do swego pierwiastka. Potrafi się poświęcić pierwotnemu sensowi słowa, rozpoznać go i pozwolić mu się regenerować w utraconą pradawną integralność. Innymi słowy, artysta-interpretator znajduje swą realizację dzięki artyście-kreatorowi – pod warunkiem, że kreator wyrzeknie się ambicji zwierzchnictwa nad interpretatorem. Inaczej nie obroni się owo Schulzowskie „krótkie spięcie sensu między słowami” – nie obroni się sama poezja.

W *Mityzacji rzeczywistości* Schulz rozważa ideę ambiwalentncji i równocześnie tożsamości wiedzy i poezji. Wiedza to sprawa człowieka, odrębnego kreatora, który jest przekonany, „że znajdzie [...] na końcu swych badań ostateczny sens świata” [336]. Okazuje się, że wszystkie te poszukiwania i badania są sztuczne, są jedynie „spiętrzeniami i rusztowaniami” jednostki twórczej, które „już były raz użyte, już pochodzą z zapomnianych i rozbitych historii” [336]. Natomiast poezja, która ma swoją wyższą i głębszą lokalizację egzystencjalną niż egzystencja ludzka, „odpoznaje te sensory stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń” [336]. Taka właśnie poezja, która przewyższa i pokonuje wiedzę, rodzi poetę, którego „słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny, rozkwita i rozwija się spontanicznie według praw własnych, odzyskuje swą integralność” [336]. Odnosząc to twierdzenie do poety, kontynuujemy postulat Schulza: słowo prawdziwego poety, spełniającego się w misji dla sensu uniwersalnego, do takiego właśnie sensu zmierza, a nie do własnego „ja” bądź do własnego mitu. Szczególne znaczenie w tym kontekście ma słowo „opamiętuje się” – chodzi przecież nie tylko o samego artystę, który nagle się opamiętuje i rozumie, że to nie jego indywidualna kreacja jest decydująca w akcie artystycznym, ale i o sam proces tworzenia jako interpretację, poświęcenie się dla istotnego i nieprzemijającego sensu istnienia.

W rozważaniach o wyobraźni artystycznej, o obrazie poetyckim Schulz nadal stoi na pozycji skonfrontowania kreacji i interpretacji w akcie artystycznym, postulując, że „o b r a z j e s t p o c h o d n ą s ł o w a p i e r w o t n e g o”. Zgodnie z tym założeniem to nie obraz jako dzieło wyobraźni artysty, lecz pierwotny sens tego obrazu, jego wszechogarniające dążenie do słowa, które było na początku, odgrywa w twórczości

rolę decydującą (w tym miejscu raz jeszcze warto się powołać na Ingardena i jego analizę tekstów językowych, w których zazwyczaj odnajdywał tylko pochodne, a nie pierwotne przedmioty intencyjne).

Na końcu *Mityzacji rzeczywistości* Schulz wraca do swojego pierwszego założenia „Istotą rzeczywistości jest sens” (pamiętamy, że chodzi wyłącznie o rzeczywistość duchową): „Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejszym byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa” [337]. Dlaczego zazwyczaj jest tak, jak pisze Schulz? Z pewnością dlatego, że słowo autora, jego indywidualny akt twórczy z reguły odbiera się jako punkt wyjścia do budowania kultury duchowej. Do takiego postulatu długo przyzwyczajało się literaturoznawstwo, i z wielkim oporem przyjmował go odbiorca dzieła literackiego. Nie warto się łudzić, ponieważ odbiorcy literatury z reguły są głęboko przekonani o tym, że twórczość artysty jest głównym źródłem dziedzictwa kulturowego ludzkości. A jednak akceptując zdanie Schulza, warto pamiętać o tym, co było na początku i czym jest akt artystyczny w stosunku do tych początków.

co było
na początku?

Z kolei w taki sposób traktując Schulza, w momencie gdy chodzi już nie o twórczość jako interpretację, lecz o recepcję jako proces własnej interpretacji odbiorcy, warto pamiętać, o czym przekonuje i przed czym przestrzega Janusz Sławiński, że: „Musisz wszakoż wiedzieć, że twoja interpretacja z góry jest skazana na mylność; nie łudź się, że uda ci się odczytać tekst w sposób, który mógłby być obligujący dla kogokolwiek innego, że znajdziesz jakiś obiektywnie «właściwy» klucz do jego znaczeń; w tekście odkryjesz akurat to, co weń zainwestowałeś, czyli po prostu – własną interpretację”². Nie znaczy to przecież, że własne sensory interpretatora, jego indywidualne oczekiwania kreacyjne nie spełnią się wówczas, gdy wybierze on drogę ofiary dla sensu uniwersalnego, nieskończonego i wciąż intrygującego poprzez swoją nieskończoność. Oczekiwania te spełniają się w stopniu najwyższym: dzięki energii interpretacji i wierności wobec energii kreacji odbiorca osiąga najbardziej upragnione zaspokojenie.

upragnione
zaspokojenie

Wróć raz jeszcze do takich Schulzowskich określeń interpretacji, jak (parafrazując): „podchwytywanie intencji natury”, „umiejętność czytania w jej tajnych aspiracjach”, „podśłuchiwanie szerokiego patosu rozległych placów, dynamicznej perspektywiczności dali, milczącej pantomimy symetrycznych alei”. Określenia te wydają się metaforyczną parafrazą teoretycznych uzasadnień relacji pomiędzy intencjonalnością tekstu a intencjami autora. Owe intencje autora są pewnego rodzaju wtór-

2 J. Sławiński, *Próby teoretycznoliterackie. Prace wybrane*, t. IV, Kraków 2000, s. 60.

ną energią twórczą w stosunku do wszechogarniającej energii tekstu. Schulz, będąc równocześnie kreatorem i interpretatorem sensu, powołuje do istnienia Tekst, który – jak postuluje Roman Ingarden³ – odbiorca miałby utrzymać przy istnieniu, a więc w swych intencjach przybliżyć się do jego intencjonalności.

przed autorem
i po nim

Tekst ze swą intencjonalnością istnieje bowiem przed autorem i po nim; autor zaś jest przede wszystkim kimś, komu dana jest owa intencjonalność, przed kim się otwiera i zaprasza do jej zinterpretowania. Poprzez interpretację swoistego metatekstu świata, natury, „potencjalnej architektury”, pierwotnego „projektowania i budowania” autor realizuje swoje intencje, spełnia zamiar kreatora, pokonując równocześnie ograniczenia kreacji indywidualnej. Schulzowskie założenie o niezbędnej hierarchii w twórczości dróg interpretacji i kreacji wydaje się łatwo zrozumiałe i dokładnie wyjaśnione. Te dwa elementy jedynie w połączeniu docierają do harmonii najwyższej, osiągają tę „architekturę ogromną i natchnioną, urbanistykę obłoczną i transcendentalną” [306].

Przypadek hermeneutyki fenomenologicznej Brunona Schulza, ukazany poprzez koncepcję konfrontacji interpretacji i kreacji w akcie artystycznym, a także poprzez szczególne uzasadnienie hierarchicznych relacji pomiędzy intencjonalnością tekstu i intencji autorskich, zwieńcza spełnienie dwóch podstawowych wymogów współcześnie rozumianej hermeneutyki: wymóg transcendencji – przekraczania własnego „ja” w twórczości – oraz wymóg ontologiczny – postawy pragnienia bytu pierwotnego i uniwersalnego.

3 Zob. Z. Majewska, *Świat kultury Romana Ingardena*, Lublin 2001.

Ireneusz Łysik: Filatelistyczne inklinacje Brunona Schulza i Waltera Benjamina

Kilka lat po ukazaniu się *Sanatorium pod Klepsydrą* Bruno Schulz w „Wiadomościach Literackich” zaznaczył, że pierwszym załączkiem *Wiosny* był album z markami. Janowi Zielińskiemu udało się odnaleźć realne odpowiedniki będące inspiracją do powstania tej opowieści. I tak, postać Franciszka Józefa I rzeczywiście była jedynym tematem znaczków austriackich wydawanych przez ponad pół wieku, a seria z roku 1908, która mogła być inspiracją dla Schulza, była utrzymana w kolorystyce szaro-turkusowej. Młodszy brat Franciszka Józefa, arcyksiążę Maksymilian, widnieje na pomarańczowym znaczku wyemitowanym w Meksyku w 1866 roku. Dużą część opowiadania stanowi opis znaczków, które były wydawane na przełomie XIX i XX wieku. Mobilizująca się na molo piechota w białych spodniach, przepasana rzemieniami, przepływająca przez czerwone niebo wielka korweta z Gujany lub delegacje pierwszomajowe, a także czerwienie, róże i cała gama kolorów są cytatami, opisami małych ząbkowanych papierków, które znalazły się w opowiadaniu¹.

znaki
inspiracją

Tak więc „markownik Rudolfa” staje się przewodnikiem i budulcem budzącej się *Wiosny*. Sprawy tej wiosny postępują w zależności od montażu, jakiego dokonuje narrator w materii filatelistycznej, od osobistej interpretacji, komentarza znaczków, które układają się w określone „konstelacje”. Historie wiosny, która poszukuje „adekwatu w rzeczywistości”.

markownik
Rudolfa

Dla Józefa, młodego bohatera tej opowieści, spotkanie z markami staje się nagle spotkaniem mistycznym: „Któż weźmie mi za złe, że stałem wówczas oślniony, bezsilny ze wzruszenia, a z oczu przepelnionych blaśkiem lały mi się łzy. Cóż za ośniewający relatywizm, co za czyn kopernikański, co za płynność wszystkich kategorii i pojęć! Więc tyle dałeś sposobów istnienia, o Boże, więc taki twój świat jest nieprzeliczony!” [155]².

1 Wszystkie opisy znaczków występujące w *Wiosnie*, wraz z podaniem kolorystyki, roku edycji i państwa, które je wydało – zob. J. Zieliński, *Markownik Rudolfa (Do „Wiosny” Schulza komentarz filatelistyczny)*, „Twórczość” 1986, nr 1, s. 123–127.

2 Wszystkie cytaty pochodzą z: B. Schulz, *Wiosna*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998. Dalej podaję tylko numery stron, umieszczone w nawiasach kwadratowych.



1



2



3



4



5



Znaczki z markownika Rudolfa – zidentyfikowane na podstawie artykułu Jana Zielińskiego, Markownik Rudolfa (Do „Wiosny” Schulza komentarz filatelistyczny), „Twórczość” 1986, nr 1, s. 123–127.

1 Austria, 1859 2 Austria, 1867 3 Austria, 1890
4–5 Austria, 1908 6 Północne Borneo,
1894 7 Chile, 1883. 8 Egipt, 1888 9 Ekwador,
1896 10 Formoza, 1888 11 Gujana Brytyjska,
1863 12–13 Gwatemala, 1902 14 Haiti, 1899
15 Jamajka, 1900 16 Tasmania, 1871
17 Kuba, 1899 18 Meksyk, 1864 19 Meksyk,
1866 20 Meksyk, 1895 21 Salwador, 1893
22 Trynidad, 1898



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22

Same znaczki tracą swoje wartości kolekcjonerskie i zyskują nowe znaczenia: „Były to przedziwne skróty i formuły, recepty na cywilizacje, poręczne amulety, w których można było ująć między dwa palce esencję klimatów i prowincji. Były to przekazy na imperia i republiki, na archipelagi i kontynenty. Cóż więcej mogli posiadać cesarze i uzurpatorowie, zdobywcy i dyktatorzy? Poznałem nagle słodycz władzy nad ziemiami, kolec tego niedosytu, który tylko panowaniem ukoić można” [153].

To spotkanie z Rudolfem wpisuje się w początek historii, którą obiecywał proroczy sen śniony przez Józefa na początku opowieści, będący – jak zaznacza Schulz – „oczywistym plagiatem popełnionym na innym Józefie” [150]. W odróżnieniu od snu biblijnego, gdzie słońce, księżyc i jedenaście gwiazd oddawało mu pokłon, w wersji wiosennej konstelacja planet ustawiła się w paradzie i defilowała przed śniącym chłopcem, cały świat miał się zaprezentować już wkrótce.

Ta konstrukcja montażu, na której opiera się *Wiosna*, skłoniła mnie do zestawienia opowiadania Brunona Schulza z *Ulicą jednokierunkową* Waltera Benjamina i jego niedokończonym dziełem, składającym się w większości z samych cytatów – *Pasażami*. O zbieżności koncepcji w wypadku tych dwóch autorów można mówić, biorąc pod uwagę ich teorie języka. Zadanie, jakie Schulz wyznacza poecie w swym tekście *Mityzacja rzeczywistości*, jest podobne do mesjanicznego zadania tłumacza z wczesnego eseju Benjamina *O języku w ogóle i o języku człowieka*³. Chciałbym jednak pokazać, w jaki sposób sam temat filatelistyczny stał się pretekstem i posłużył w wypadku obydwu autorów do konstruowania i objaśniania rzeczywistości. W swojej analizie zamierzam posłużyć się hermeneutycznym zabiegiem, polegającym na wyposażeniu Józefa – w jego wysiłkach, by odczytać przesłanie wiosny – w pojęcia, którymi operuje postać historyka z ostatnich dzieł Benjamina.

Wróćmy jednak do ulicy jednokierunkowej, na której zaraz za automatyczną restauracją Augiasz znajduje się sklep filatelistyczny. Wystawione małe obrazki Benjamin czyta jako język znaków, w którym poczucie czasu i przestrzeni jest zakłócone, egzotyczne miejsca są na wyciągnięcie ręki, a stare historie są dostępne w teraźniejszości. „Łądy i morza są na znaczkach tylko prowincjami, królowie tylko najmitami cyfr, które wedle uznania wylewają na nich swoje farby. Klasery filatelistyczne to magiczne kompendia zawierające liczbę monarchów i pałaców, zwierząt, alegorii i państw. Obieg poczty opiera się na ich harmonii, jak obieg planet opiera się na harmonii niebiańskich liczb”⁴.

zbieżność
koncepcji

3 Na zbieżność Benjaminowskich rozważań z koncepcją Brunona Schulza zwracał uwagę Ryszard Różanowski w pracy *„Pasaże” Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 63.

4 W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. i wstępem opatrzył B. Baran, Warszawa 2011, s. 163.

Te czyste, jakby wydestylowane obrazki same zapraszają do zabawy, do swojego zaczarowanego świata. „Dziecko patrzy na daleką Liberię przez trzymaną odwrotnie lornetkę operową: kraj rozciąga się za pasem morza i palmami, tak jak to pokazują znaczki pocztowe. Wraz z Vasco da Gamą żeglują wokół trójkąta, który jest równoramienny jak nadzieja i którego barwy zmieniają się wraz z pogodą. Prospekt turystyczny z Przylądka Dobrej Nadziei. Gdy widzi łabędzia na australijskich znaczkach, to nawet na niebieskich, zielonych i brązowych emisjach jest to czarny łabędź, który występuje tylko w Australii, a tu płynie po wodach stawu jak przez najcichszy ocean” [165].

Kontakt z rzeczywistością zostawia na tych małych obrazkach brutalne piętno. Znaczki użyte jako opłata za przesyłkę noszą ślady przemocy, jakiej dopuszczają się na nich pracownicy poczty. Twarze władców noszą ślady aureoli lub są rozcięte na pół. Ostemplowane znaczki stanowią materiał do badań dla kolekcjonerów, którzy muszą być po trosze detektywami i archeologami. Na podstawie fragmentów pieczętek próbują wydedukować historie, jakie przytrafiły się znaczkom, zanim trafiły w ich ręce, zidentyfikować kraj, z którego zostały wysłane, pocztę, miejscowość i datę. Za ostemplowanymi znaczkami podążają też historie ludzi, którzy wysyłali pozdrowienia, dzielili się z kimś swoim szczęściem lub smutkiem. „Znaczki na list są pełne cyferek, maleńkich liter, listków i oczu. Tworzą graficzną tkanę komórkową. To wszystko mrowi się i jak zwierzęta niższe żyje nawet pokawałkowane. Dlatego z naklejanych obok siebie części znaczków powstają tak sugestywne obrazy. Życie na nich ma jednak zawsze ślad rozkładu na znak, że obejmuje rzeczy obumarłe. Ich portrety i obsceniczne grupy są pełne kości i rojącego się robactwa” [163].

Bernd Witte zwraca uwagę, że w wyniku akcentowania przez Benjamina obecności śmierci znaczki stają się metaforą alegorycznych obrazów, z których składa się *Ulica jednokierunkowa*. Przytoczony cytat ukazuje zmianę, jaka nastąpiła w namyśle nad znaczkami u Benjamina. W tym samym roku co *Ulica jednokierunkowa*, czyli w 1928, ukazały się tłumaczone przez niego fragmenty *Wieśniaka paryskiego* Louisa Aragona, książki, która wywarła olbrzymi wpływ na Benjamina⁵. Narrator opowieści Aragona podczas wędrówek po opustoszałym, przeznaczonym do rozbiórki pasażu de l'Opera, zatrzymując się przed sklepem ze znaczkami, wygłasza taki hymn: „O filatelio, filatelistyko, jak niezwykłą jesteś boginią i trochę szaloną wróżką, ty biorąca za rękę dziecko, które wychodzi z zaczarowanego lasu, gdzie zasnęli wreszcie obok siebie Tomcio Paluch, Niebieski Ptak, Wilk i Czerwony Kapturek, ty, ilustrująca wów-

dziecko
patrzy

o filatelio,
filatelistyko

5 B. Witte, *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność. Heine, Buber, Kafka, Benjamin*, przeł. R. Kubicki, A. Malitowska, Warszawa 2012, s. 271.

czas Jules'a Verne'a i przenosząca przez morza na swych kolorowych skrzydłach motyli serca najmniej nawet przygotowane do podróży. Niechaj zrozumieją mnie w pół słowa ci, którzy jak ja wytworzyli sobie pojęcie o Sudanie na podstawie małego prostokąta z karminowymi brzegami, gdzie na ciemnobrunatnym tle jaśnieje biały burnus nad grzbietem dromadera, ci którzy zżyli się z cesarzem Brazylii uwięzionym w swojej owalnej ramce, z żyrafami Nyassalandu, z australijskimi łabędziami, z Krzysztofem Kolumbem odkrywającym Amerykę fioletu”⁶.

Wspomnienie baśniowego świata znaczków, funkcjonującego jeszcze u Aragona, zostaje rozbite przez Benjamina – z sielskiego obrazka, którym w dzieciństwie były marki, dorosły wydobywa pęknięcia, niedoskonałości, przeciwstawne sobie siły. W surrealistycznych powieściach, do których można zaliczyć *Wieśniaka paryskiego* i *Ulicę jednokierunkową*, metoda montażu spełnia doskonale swoje zadanie. W wypadku Benjamina tych sześćdziesiąt krótkich, syntetycznych opowieści dotyczących współczesnego miasta, gdzie stare styka się z nowym, przypomina klaser ze znaczkami, w którym każde opowiadanie może być czytane oddzielnie. Jeden, dwa akapity tekstu można studiować przez kilka dni lub można przejść od pierwszego opowiadania, *Stacji benzynowej*, przez całą ulicę jednokierunkową do ostatniego tekstu *Do planetarium*.

Wracając do historii z *Wiosny*, warto zauważyć, że jest to jedyne opowiadanie Schulza, gdzie przewija się tak duża liczba figur historycznych, postaci, które w rzeczywistości nigdy się nie spotkały, lub nawet nie wiedziały o swoim istnieniu. Jak już wspominałem, do analizy tego tekstu zastosuję postać Benjaminowskiego materialisty historycznego.

Na początku należy zwrócić uwagę na specyficzne podejście do badania historii w rozważaniach Waltera Benjamina. Poddawał on krytyce pojęcie historii, które sprowadza ją do gromadzenia samych faktów mających wypełnić czas homogeniczny i pusty. Do łańcucha zdarzeń bez wartościowania, uszeregowanych jak paciorki różańca, jeden za drugim. Jednostronnym uproszczeniem jest, według niego, pokazywanie świata tylko z perspektywy wygranych, z pominięciem miejsc, w których urywa się tradycja, a w których mieści się historia ciemionych⁷.

Schulzowska historia wiosny, nim zaczęła ulegać przeobrażeniom spowodowanym studiowaniem markownika przez narratora, była zdominowana przez postać Franciszka Józefa I. Cały świat opisywany był tylko z tej jednej perspektywy:

wracając
do *Wiosny*

6 L. Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. A. Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 67.

7 R. Różanowski, op. cit., s. 174–175.

„Czym jest dla ciebie, drogi czytelniku, marka pocztowa? Czym jest ten profil Franciszka Józefa I z tysiłą uwieńczoną wieńcem wawrzynu? Czy nie jest on symbolem codzienności, zdeterminowaniem wszystkich możliwości, rękojmią nieprzekraczalnych granic, w których już raz na zawsze świat jest zamknięty?

Świat był naówczas ograniczony Franciszkiem Józefem I. Na każdej marce pocztowej, na każdej monecie i na każdym stemplu stwierdzał jego wizerunek niezmienną światła, niewzruszony dogmat jego jednoznaczności. Taki świat jest i nie masz innych światów oprócz tego – głosiła pieczęć z cesarsko-królewskim starcem. Wszystko inne jest urojeniem, dzięki pretensją i uzurpacją. Na wszystkich położył się Franciszek Józef I i zahamował świat w jego wzroście” [154–155].

Pojawienie się markownika zmieniło perspektywę, pokazało inne możliwe światy. Dochodzi tu jednak jeszcze jedna ważna kwestia. Ten zbiór znaczków w rękach Rudolfa był tylko określoną kolekcją, niczym więcej, dopiero w rękach Józefa nabierał dodatkowego znaczenia. „Świat był naówczas objęty ze wszech stron Franciszkiem Józefem I i nie było wyjścia poza niego. Na wszystkich horyzontach wyrastał, zza wszystkich węglów wynurzał się ten profil wszechobecny i nieunikniony, zamykał świat na klucz jak więzienie. [...] wtedy znienacka, jak rzecz nieważną otworzyłeś przede mną ten markownik, o Boże, pozwoliłeś rzucić mimochodem w tę księgę łuszczącą się blaskiem, w markownik strącający swe szaty, stronica za stronicą, coraz jaskrawszy i coraz przeraźliwszy... [...] Więc tyle dałeś sposobów istnienia, o Boże, więc taki Twój świat jest nieprzeliczony!” [154–155].

Powróćmy do pojęcia czasu u Benjamina. Poza krytykowanym wcześniej „czasem homogenicznie pustym” Benjamin operuje także kategorią „czasu historii”. Ten czas nie jest linearny, lecz wypełniony przez terażniejszość, w której dochodzi do powstania, rozbłysku obrazu dialektycznego, łączącego ze sobą niekiedy sprzeczne elementy oddalone od siebie w czasie. W obrazie dialektycznym zostaje rozerwane continuum historii, a pojęcia i idee, uwolnione z czasu przeszłego, aktualizują się w terażniejszości. Pojęcie „teraźniejszości” rozumiane jest u Benjamina na dwa sposoby: jako czas, który koncentruje się w chwili, w obrazie dialektycznym, lub jako czas, w którym to, co minione, może otrzymać wyższy stopień aktualności niż w momencie swojego istnienia⁸. „Obraz dialektyczny rozbłyskuje tylko wówczas, gdy wytworzy się konstelacja między tym, co było, a teraz poznawalności, w którym ulokowany jest podmiot poznania historycznego. [...] Ulokowanie podmiotu-history-

w rękach
Józefa

„teraźniejszość”
u Benjamina

8 Por. ibidem, s. 176–178.

ka w obrębie dziejów, rozpięcie konstelacji między nim a tym, co minione, oznacza, że teraz podmiot posiada mesjańskie moce tylko w relacji do tego, co niezabawione, do tego, co domaga się ocalenia”⁹.

Założmy, że krytyczna lektura markownika przez Józefa spowodowała rozbłysk obrazu dialektycznego. W tym czasie zatem, w jego terażniejszości, zostało „rozsadzone kontinuum historii” i wydarzenia z przeszłości chcą zaistnieć na chwilę w obrazie dialektycznym, który zaczyna przypominać mechanizm „zmierzchu wiosennego” [167].

„Teraz dopiero widzimy na czym ta wiosna rośnie, czemu jest tak niewymownie smutna i ciężka od wiedzy. Ach, nie wierzylibyśmy, gdybyśmy na własne oczy nie widzieli. Oto są labirynty wnętrza, magazyny i spichrze rzeczy, oto są ciepłe jeszcze groby, próchno i mierzwa. Prastare historie, siedem warstw jak w dawnej Troi, korytarze, komory, skarbcce. Ile złotych masek, maska przy masce, spłaszczony uśmiechy, wyżarte twarze, mumie, puste poczwarki... Tu są te kolumbaria, te szuflady na umarłych, w których leżą zeschnięci, czarni jak korzenie i czekają na swój czas. [...]

Teraz wreszcie rozumie się ten wielki i smutny mechanizm wiosny. Ach, ona rośnie na historiach. Ile zdarzeń, ile dziejów, ile losów! Wszystko cośmy kiedykolwiek czytali, wszystkie zasłyszane historie i wszystkie te, które nam mającą od dzieciństwa – nigdy nie zasłyszane – tu, nie gdzie indziej jest ich dom i ojczyzna. [...] Chciałyby, byś wziął coś od nich, cokolwiek, szczyptę choć tych bezcielesnych, szepczących dziejów, i przyjął to w swe młode życie, w krew swoją i ocalił i żył z tym dalej. Bo czymże jest wiosna, jeśli nie zmartwychwstaniem historii” [169–172].

Analiza marek w zbiorze Rudolfa naprowadza Józefa na postać Bianki. Historia zaczyna się układać, konstrukcja scenerii wiosny ukazuje się w obrazie zmierzchu, który zapada nad miejskim parkiem. Zakochane pary spacerujące po alejkach zapuszczają się nagle w opuszczone fragmenty ogrodu spowitego mrokiem: „gdzieś na rubieży czasu, u tylnej furtki świata odnajdują się z powrotem w jakimś dawno minionym życiu, w dalekiej preegzystencji, i włączeni w obcy czas, w kostium odległych wieków szlochają bez końca nad muślinem jakiegoś trenu i wspinając się ku niedosięgłym przysięgom i wchodząc po stopniach zapamiętania, docierają do jakiś szczytów i granic, poza którymi już tylko śmierć jest i zdrętwienie nienazwanej rozkoszy” [167]; „[...] wszystkie linie zbiegają się w Biance. Cóż za uszczęśliwiająca supozycja!” [164]. Narrator ma już pewność: „To jest historia o porwanej i zamienionej księżniczce” [174].

Inną kategorią, powiązaną z działalnością Benjaminowskiego historyka, jest kategoria szczęścia, pojawiająca się w tezach *O pojęciu historii*. „[...]”

9 A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamin*, Kraków 2012, s. 520.

nasz obraz szczęścia karmi się i syci czasem, w jaki rzucił nas bieg naszego życia. Szczęście, które mogłoby budzić w nas zawiść, istnieje tylko w powietrzu, którym oddychaliśmy, wśród ludzi, do których moglibyśmy mówić, między kobietami, które mogłyby się nam oddać. Innymi słowy, w wyobrażeniu szczęścia niezbywalnie współbrzmi wyobrażenie zbawienia”¹⁰.

szczęście
i czas

Ludzie żyjący przed nami pokładają w nas nadzieje, ponieważ tak jak oni niegdyś, tak teraz my jesteśmy nosicielami „słabej siły mesjanicznej”. W dziewiątej tezie z tekstu *O pojęciu historii* Benjamin przedstawia przeszłość jako „wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach” [418]. Żyjąc teraz i dążąc do szczęścia, nie myślimy o danych nam siłach i dlatego historia składa się ze straconych szans na zbawienie. I dlatego zadaniem historyka jest rozbicie łańcucha czasu, który piętrzy ruiny, i znalezienie w nich furtki, szczeliny, przez którą mógłby wkroczyć Mesjasz. „To, co mesjańskie, kryje się zawsze w niezrealizowanej resztkę, do której nie dociera nasze pragnienie szczęścia i która odsłania się w jego porażce”¹¹.

Poszukiwanie przez Józefa tożsamości Bianki prowadzi do naruszenia świata opisanego i wypełnionego przez Franciszka Józefa I. W świecie tym nie było dla niej miejsca, więc musi być jeszcze jakaś inna przestrzeń, gdzie można zdobyć potrzebne informacje. Historia napisana przez panującego cesarza nie zawiera wzmianek o tych, którym się nie udało. Wgłębiając się w lekturę markownika, narrator odkrywa informacje o „udaremnionym spisku”, który został stłumiony w zarodku, dowiaduje się, że cesarz miał brata, arcyksięcia Maksymiliana, który „znęcony nadzieją ukonstytuowania nowego, szczęśliwego świata”, rezygnując z praw do tronu, popłynął na inny kontynent, gdzie zginął, a Bianka jest jego nieślubną córką.

Bianka poza
historią

„[...] Franciszek Józef I był w gruncie rzeczy potężnym i smutnym demiurgiem. [...] W chwili gdy pojawił się na widowni świata [...], świat doszedł był w swoim rozwoju do jakiejś szczęśliwej granicy. [...] Mało brakowało, a mapa świata, ta płachta pełna łat i kolorów byłaby, falując, pełna natchnienia uleciała w powietrzu. Franciszek Józef I odczuł to jako osobiste niebezpieczeństwo. Jego żywiołem był świat ujęty w regulaminy prozy, w pragmatykę nudy.

[...] antagonistą nosił imię arcyksięcia Maksymiliana. Już samo imię wypowiedziane szeptem odnawia krew w naszych żyłach, czyni ją jaśniejszą i czerwienią, tętniącą pośpiesznie tym jaskrawym kolorem entuzjazmu, laku pocztowego i czerwonego ołówka, którym znaczone są szczęśliwe telegramy stamtąd” [186–189].

¹⁰ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 414.

¹¹ A. Lipszyc, *Glosa do fragmentu*, „Kronos” 2007, nr 1, s. 38.

Z uładowanej, pisanej przez zwycięskiego cesarza historii Józef wyrwa nagle postać Maksymiliana. Jego ideały, epokę. Czas teraźniejszy jest wypełniony, współgra z czasem przeszłym, w obrazie dialektycznym dochodzi do zatrzymania, skryształizowania się przedmiotu historycznego.

Walter Benjamin w momencie rozbłysku obrazu dialektycznego uznałby zadanie historyka za zakończone. „Tam, gdzie myślenie zatrzyma się nagle w konstelacji nasyconej napięciami, wprawia ją w szok, wskutek czego krystalizuje się ona jako monada. [...] W tej strukturze rozpoznaje znak mesjanicznego zatrzymania się zdarzeń, inaczej mówiąc, rewolucyjnej szansy w walce o uciskaną przeszłość”¹².

Podstawowym zadaniem historyka jest ocalenie przeszłości, zapewnienie, by historia się dokonała, a on sam spłacił swój dług zaciągnięty u przeszłych pokoleń. Bo to przeszłość jest źródłem energii, z której korzystamy, to obraz uciskanych przodków daje nam siłę, a nie ideał wyzwolonych wnuków. Dlatego tak ważne jest zachowanie pamięci i doświadczenia przeszłości. To historyk musi stanąć w obronie tych pokoleń, które nie doczekały się sprawiedliwości.

Józef jednak idzie o krok dalej. W miasteczku pojawia się panoptikum z nietuzinkowymi postaciami. Jest tu generał Garibaldi, kanclerz Niemiec Bismarck, Dreyfus, rewolucjonista Mazzini, arcyksiążę Maksymilian i wiele innych znanych osobistości. „Z dawniejszych czasów zachowali ten bezprzedmiotowy heroizm, pusty teraz i bez tekstu, ten płomień, to spalanie się w ogniu jakiejś koncepcji, to postawienie całego życia na jedną kartę” [212–213]. Już bez wtajemniczenia w sprawę Rudolfa Józef próbuje zaszcześcić im nową ideę. Chce przywrócić Biance należne jej miejsce i zdetronizować Franciszka Józefa I. To, co dobrze funkcjonowało na poziomie znaczków i interpretacji księgi, w realnym czynie rewolucyjnym okazało się nieporozumieniem.

Tekst ukaze się w tomie zbiorowym Schulz. Między mitem a filozofią, pod red. J. Michalik i P. Bursztyki, który zostanie wydany przez wydawnictwo słowo/obraz terytoria.

zadanie
historyka

krok
dalej

12 W. Benjamin, *O pojęciu historii*, s. 424.

[paralele i konteksty]

Jerzy Kandziora: Jerzy Ficowski o Schulzu – między rekonstrukcją a retoryką. (Refleksje nad *Regionami wielkiej herezji*)¹

1

Sytuacja, gdy roli biografa, komentatora twórczości wybitnego artysty, pisarza, podejmuje się inny wybitny twórca, obliuguje nas – podejmujących „czytanie” owej roli biografa i komentatora – do szczególnej wrażliwości na swoistą retoryczność takiego przekazu. Retoryczność rozumianą oczywiście jako sposób kształtowania tekstu artystycznego, który w takim odbiorze jest nie tylko dążącą do obiektywnej prawdy rekonstrukcją, osadzoną w źródłach i świadectwach, ale także opowieścią własną, wypowiedzią artystyczną.

Komentatorzy prac schulzologicznych Jerzego Ficowskiego podkreślają na ogół tę właśnie wielką zasługę detektywistycznej właściwie, wytrwałej i rzetelnej pracy autora *Regionów wielkiej herezji* nad odkrywaniem i ocalaniem wszelkich dzieł Schulza, których nie pochłonęła wojna, oraz samej jego biografii². Nacisk położony tutaj zostaje na pier-

artysta
o artyście

1 Artykuł powstał w ramach projektu badawczego sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/B/HS2/04352.

2 Zob. między innymi: J. Jarzębski, *Krytyk miłujący: Jerzy Ficowski jako badacz twórczości Schulza*, [w:] idem, *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 174; idem, *Jerzy Ficowski (ur. 1924)*, hasło w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 115–117; A. Stucki, *Księża i autentyk*, „*Twórczość*” 1967, nr 10, s. 125.

wiastek *ratio* owych działań biografą i komentatora. Będę się oczywiście przyglądał także tej rekonstrukcji, równie ważne jednak wydaje się to, jak jest poetyka *Regionów wielkiej herezji*, jakie pokłady tradycji, konwencje są żywe w pierwszym dziele Ficowskiego o Schulzu. A także jakie elementy estetyki Schulza szczególnie bliskie są wrażliwości Ficowskiego poety³ i pozwalają czytać *Regiony* również jako swoisty przewodnik po ważnych komponentach poezji samego Ficowskiego.

Bardzo istotne jest tutaj wyznanie autora, złożone od razu na początku książki o Schulzu, tyczące jej genezy. Píše Ficowski: „[...] choć nie znałem Schulza osobiście i nie param się ani teorią literatury, ani krytyką literacką – uwziąłem się przy zamiarze pisania *Regionów wielkiej herezji*. Zamiar to nienowy. Powstał – tuż po pierwszym zachwycie *Sklepani cynamonowymi* [w 1942 roku – J.K.]. Pierwszym gwałtownym postanowieniem było podziękować temu nieznanemu mi dotychczas pisarzowi, o którym nie wiedziałem nic, wyrazić mu wdzięczność za samo jego istnienie” (RWH 12)⁴.

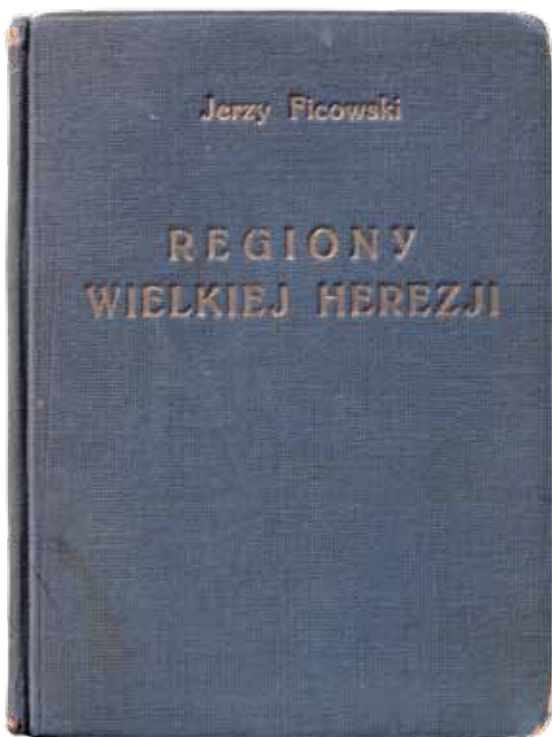
Dalej następuje opis próby skontaktowania się listownego w 1942 roku z Schulzem. Dowiadujemy się o liście nacechowanym, jak píše Ficowski, „egzaltacją osiemnastolatka”, zawierającym wyrazy najwyższego zachwytu, a także zdanie o „największym pisarzu naszych czasów”, i dowiadujemy się też, że list ów prawdopodobnie nie dosięgnął swojego adresata, że wiosną 1943 roku dotarła do Ficowskiego wiadomość o śmierci Schulza⁵. *Regiony* stały się, wyznaje autor, odpowiedzią na tę

tuż po
pierwszym
zachwycie

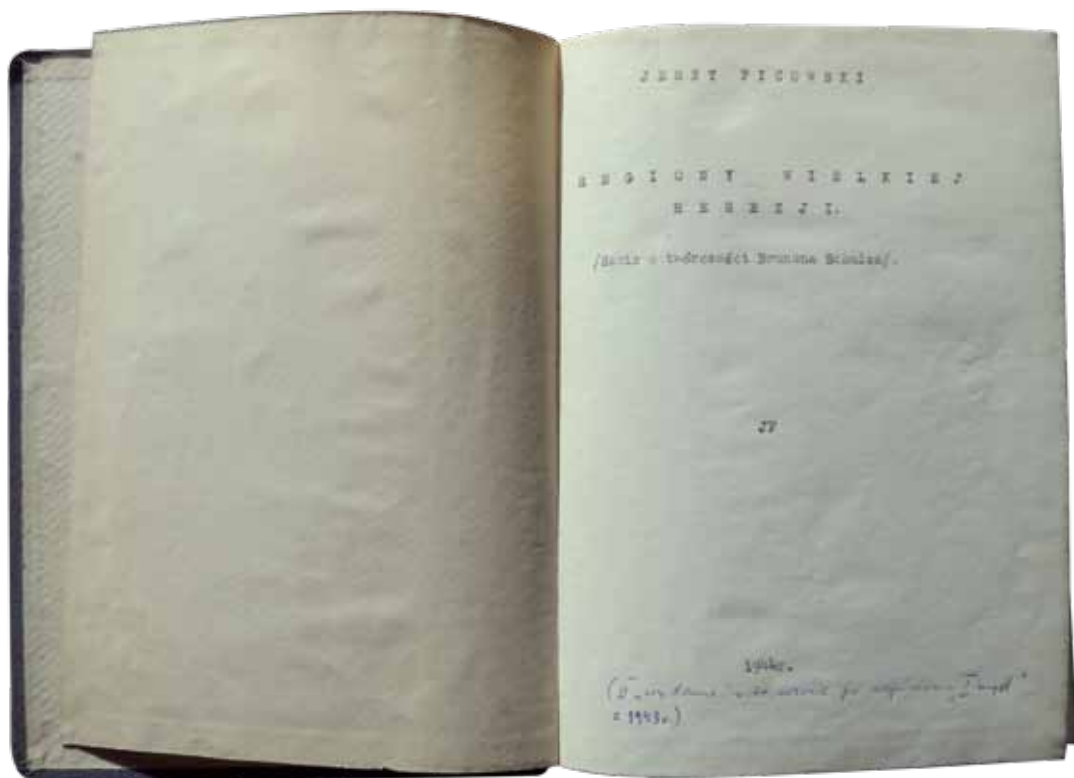
- 3 Debiutancki tomik Ficowskiego *Ołowiani żołnierze* ukazał się w roku 1948, niezwykle ważnym także w poszukiwaniach schulzologicznych autora.
- 4 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, [w:] idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny 2002, s. 12. Zasadniczo z tego wydania *Regionów*, ostatniego za życia Autora, czerpię cytaty. Oznaczam je skrótem RWH z dodaniem numeru strony. Cytaty z wcześniejszych wydań opatruję osobnym przypisem. Podkreślenia w cytatach, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie – J.K.
- 5 Zachował się maszynopisowy list Jerzego Ficowskiego do siostry Krystyny z czasu wojny, w którym czytamy: „Jak Ci wiadomo mniej więcej miesiąc temu wysłałem list do Bruno Schulza. Ponieważ adresowałem na Drohobycz (Galicja) więc liczyłem, że list będzie szedł tydzień do 3 tygodni. Wyobraź sobie, że 3 dni temu pan Pleśniewicz (ten przyjaciel Schulza do którego ten adresował listy) telefonuje do znajomych szambelana [?] z wiadomością, że poprzedniego dnia [!] umarł Bruno Schulz. Straszliwie mi go szkoda! Takiego talentu w tym rodzaju nie prędko się doczekamy. Szczegółów śmierci jeszcze się Dadek [Adam Pawlikowski] nie dowiedział, ale lada dzień będzie się widział z Pleśniewiczem lub z jego i swymi znajomymi (rodzina jakiejś twojej koleżanki «narzeczony» Dadka) i dowie się. Ciekawy jestem czy [Schulz] otrzymał mój list przed śmiercią. Nie będąc zarozumiałym (sik) [!] myślę, że jeśli czytał mój list przed śmiercią, to musiał mu on przyjemność zrobić, bo naprawdę z wielkim i szczerym zachwytem pisałem do niego. A może jeszcze zdążył mi odpisać i jeszcze otrzymam list od niego?” (list J. Ficowskiego do K. Ficowskiej, b.d., z późniejszym dopiskiem ręką Ficowskiego o treści: „(1942 r.) / list J. Ficowskiego”, maszynopis w zbiorach Ossolineum: Korespondencja Jerzego Ficowskiego. Listy, bruliony i kopie listów do następujących, teka A–L, nr akcesji 165/83 i następne). To późniejsze datowanie własnego listu przez Ficowskiego budzi wątpliwości. W *Regionach* píše on przecież, że o śmierci Schulza dowiedział



Jerzy Ficowski – strzelec „Wrak” z pułku Baszta, AK, Mokotów, 1944. Archiwum Jerzego Ficowskiego, depozyt w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego



Pierwsza wersja *Regionów wielkiej herezji* z 1944 roku – drugie „wydanie”, odtworzone po zaginięciu pierwszego wydania z 1943. Archiwum Jerzego Ficowskiego, depozyt w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego



sytuację, „irracjonalnym aktem czytelnicznej wdzięczności” kogoś, kto po lekturze stworzył sobie obraz Schulza „jako geniusza z gatunku tych, którzy tworzyli niegdyś wielkie systemy religijne, lub czarownika, mistrza czarnej magii, którego poprzednicy spłonęli na średniowiecznych stosach” (RWH 12).

Ważna to sprawa i to wyznaczenie, ponieważ potwierdza nam, że *Regiony wielkiej herezji* nie mogły być książką chłodną. Nawet jeśli z biegiem lat rozwinęła się tak bardzo materia tego dzieła – które przekształciło się z krótkiej, „na trzydziestu paru półstroniczkach maszynopisu” (RWH 12–13), rozprawki osiemnastolatka z 1943 roku⁶ w pracę pod tym samym tytułem, liczącą w wydaniu pierwszym 248 stron – to nadal jest to książka bardzo osobista. Sytuuje się w samym centrum wrażliwości pisarskiej Ficowskiego, wchodzi w złożone relacje zarówno z jego poezją, która z prozy Schulza przejęła wiele tonów, jak i z nurtem literatury popularnej, beletrystycznej, który opowieść o Schulzu również kształtował, określając jej dramaturgię, niezwykłą poczytność, a także ów paradoksalny fakt, że pisarz absolutnej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego, o którym powstały i powstają nadal uczone traktaty polonistyczne, został przez Ficowskiego osadzony w samym centrum świadomości wykształconych Polaków, a nawet, do pewnego stopnia, w Polaków masowej wyobraźni.

książka
osobista

2

Jakkolwiek *Regiony wielkiej herezji*, wydane w 1967 roku, opatruje Jerzy Ficowski podtytułem *Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, książka ta wydaje się dziełem szczególnie jednorodnym, odróżniającym się od następnej pracy schulzologicznej Ficowskiego – *Okolic sklepów cynamonowych* z 1986 roku – o której sam autor napisał w *Słowie wstępnym*: „To, co zawarłem w tej książce, to notatki z jednego tylko etapu tej włóczęgi [śladami Schulza – J.K.], ale zapiski ze spostrzeżeń najrozmaitszych”⁷.

się wiosną 1943 (RWH 12), i także w cytowanym liście pojawia się zdanie sugerujące wiosnę 1943: „Ja prawdopodobnie już od poniedziałku zaczynam pracę, akurat będę miał zmarnowane najładniejsze dni wiosny”. Znaczyłoby to, że pierwsza informacja o dacie śmierci Schulza, jaka dotarła do Ficowskiego, była mocno spóźniona i nieprecyzyjna (w rzeczywistości Schulz zginął 19 listopada 1942) oraz że list Ficowskiego do Schulza został wysłany już po śmierci pisarza.

6 Egzemplarz rękopiśmienny pod tytułem *Regiony wielkiej herezji (Szkic o twórczości Brunona Schulza)*, datowany „1944”, odtworzona wersja zaginionego tekstu z 1943 roku, znajduje się w Gabinetie Rękopisów BUW, teka 158.

7 J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, Wrocław 1986, s. 7.

dzieło
od razu
gotowe

Regiony na pewno nie były zbiorem „notatek”. *Rzecz o Brunonie Schulzu* – taki podtytuł nadał im Ficowski w trzecim wydaniu (1992), jakby korygując ulotność pierwotnego podtytułu. Opublikowane po raz pierwszy jedenaście lat po odwilży 1956 roku, dwadzieścia pięć lat po czytelnicznym odkryciu Schulza przez Ficowskiego, zaprojektowane zostały jako dzieło od razu gotowe. Zamyśl kompozycyjny całości jest tutaj równie ważny, jak poetyka kolejnych pojedynczych rozdziałów. Jako pierwsza zwarta publikacja Ficowskiego o Schulzu książka ta miała przynieść wizerunek autora *Sklepów cynamonowych* jakoś dopełniony i uspojniony. W pewnym sensie dopełniony i uspojniony na przykład re- a l n o ś c i, licznym lukom biograficznym, zatracie rękopisów i listów, dzieł plastycznych Schulza. Lektura *Regionów wielkiej herezji* nasuwa refleksję, że imperatyw scalenia tej biografii i dzieła, potrzeba wskazania i opisu relacji wiążących Schulza i jego dzieło ze światem jemu współczesnych, a nawet „zaszywania” w samych *Regionach*, jako książce, za pomocą dyskretnej parafrazy, pewnych cech poetyki i wyobraźni Schulza, są tu wyraźnie obecne. Warto w tym aspekcie przyrzeć się dokładniej narracji *Regionów*.

Oto w sferze kompozycji całości obserwujemy znaczący zabieg regularnego przeplatania rozdziałów o charakterze biograficznym rozdziałami interpretacyjnymi, skupiającymi się na poetyce i filozofii twórczej Schulza. Opowieść o pisarzu rozpoczyna się r o z d z i a ł e m b i o g r a f i c z n y m *Bruno, syn Jakuba*, doprowadzającym nas do roku 1918, do ostatecznego końca „szczęśliwej epoki życia” (RWH 27), której kres wyznaczały kolejno: choroba i zakończenie działalności kupieckiej ojca oraz opuszczenie przez rodzinę domu w rynku drohobyckim (1910), śmierć ojca i spalenie owego domu (1915), wreszcie I wojna światowa. Ficowski podkreśla, że czas opieki matki i okres choroby ojca to czas do mitologii Schulzowskiej nienależący.

Z kolei mamy dwa rozdziały skierowane ku tekстовi d z i e ł a: rekonstrukcję Schulzowskiej mitologii (*Księga, czyli powrotne dzieciństwo*) oraz rozważania na temat czasu w utworach Schulza (*Czas Schulzowski, czyli mityczna droga do wolności*). W pierwszym ukazana jest cała wyjątkowość Schulzowskiego obrazu dzieciństwa jako „genialnej epoki”, w której zawarty jest „żelazny kapitał” wyobraźni, usytuowana w centrum Księga, Autentyk. Może ona przybrać postać ocalonych przed unicestwieniem ostatnich stron ilustrowanego tygodnika. Siła Księgi jako źródła mitów dzieciństwa tkwi w naoczności, w osadzeniu w pospolitości, nieraz w tandecie, na przykład w reklamowych anonsach, które „nabierają magicznej mocy, poetyckiej treści” (RWH 32). Rozdział o czasie zaś akcentuje kompensacyjny w istocie charakter zabiegów pisarskich Schulza, sprzeciwiających się dyktatowi

czasu realnego, uruchamiających czas alternatywny, podporządkowany potrzebom psychicznym, i charakteryzuje heretyckie przebiegi, „boczne odnogi”, zmienną gęstość czasu, zwłaszcza w *Sanatorium pod Klepsydrą*, które w tym aspekcie jest opowieścią „najbardziej monote matyczną” (RWH 42).

Kolejne dwa rozdziały: *Powrót do szkoły* i *Prehistoria i powstanie „Sklepów cynamonowych”*, mają znów charakter biograficzny. Pierwszy charakteryzuje Schulza jako nauczyciela rysunków w drohobyckim gimnazjum (od 1924 roku), przekazuje znane Ficowskiemu informacje o wczesnej aktywności twórczej Schulza, zwłaszcza plastycznej, o sytuacji rodzinnej, która, podobnie jak obowiązki zawodowe, nie sprzyjała twórczości, a nawet działała na nią destrukcyjnie. Rozdział o genezie *Sklepów cynamonowych* zaś opisuje inspirujące Schulza relacje korespondencyjne z partnerami artystycznych dialogów: Władysławem Riffem i Deborą Vogel; formułuje hipotezę o inicjującej, w obu wypadkach, roli zaginionych (lub zniszczonych) listów w powstawaniu dzieł. W szczególności przedstawione zostaje, poparte między innymi świadectwem Racheli Auerbach (RWH 59), rodzenie się – w formie postscriptów do listów do Debory Vogel – *Sklepów cynamonowych*⁸, wydanych dzięki rekomendacji Zofii Nałkowskiej. Ficowski obszernie rekonstruuje dialog pisarski Schulza z Vogel. Ustala także w tym rozdziale chronologię twórczości, wskazując, że opowiadania Schulza z *Sanatorium pod Klepsydrą*, wydane po *Sklepiach cynamonowych*, powstawały w istocie najwcześniej, w latach dwudziestych, w okresie jego kontaktów z Riffem albo krótko po jego zgonie.

Kolejny zwrótu tekstowi dzieła, rozdział *Fantomy a realność*, to poszukiwanie w zmitologizowanym świecie utworów Schulza elementów realnej topografii, fizjonomii mieszkańców Drohobycza. Podczas pobytu w Drohobyczu w 1965 roku Ficowski przekonuje się

kolejne dwa rozdziały

8 W archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego znajduje się rękopis przekładu na język polski wspomnienia Racheli Auerbach *Nie dosnute nicie* [!]. *Garść wspomnień: zebrane wiadomości o życiu i twórczości Debory Vogel i Brunona Schulza oraz ich zagładzie z rąk niemieckich* (Gabinet Rękopisów BUW, teka 121c), w którym między innymi czytamy: „Owe następujące po sobie w tych listach «postscriptumy» [!] były tak oszałamiająco interesujące i oryginalne, że [Debora Vogel] dawała mi je do czytania”. Poza tą relacją o pierwocinach *Sklepów cynamonowych* w zgładzonej korespondencji zaświadczać także między innymi: przywołany przez Ficowskiego, po raz pierwszy w szkicu *Epistolografia Brunona Schulza* (B. Schulz, *Proza*, przedmowa A. Sandauer, oprac. listów J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 542), fragment listu Schulza do Romany Halpernowej z 1936 roku: „Z moich listów powstały stopniowo *Sklepy cynamonowe*. Te listy po największej części skierowane były do pani Debory Vogel”, retrospektywne wzmianki o owych listach i dawnych kontaktach, zawarte w późnych listach Vogel do Schulza z 1938 roku, a także napomknienie Schulza w liście do krytyka Andrzeja Pleśniewicza z 1936 roku (zob. też *Słowo wstępne* Ficowskiego do: B. Schulz: *Księga listów*, zebrał, oprac., wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, wyd. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 6, 8–9).

o niezwyklej wierności metafor Schulza wobec realiów miasta i okolic. Ów system Schulza – umocowanie mitu w logice realności, w realnych właściwościach istot, przedmiotów i miejsc – nazywa Ficowski Schulzowską m i t o l o g i k ą. Rozdział przynosi wiele przykładów mitologizacji w sferze obrazowania. Kończy go rozważanie o ochronnej funkcji humoru w mitologiach Schulza oraz rozróżnienie światów Schulza i Kafki, z których pierwszy przynosi mit kompensujący, łagodzący grozę istnienia, drugi zaś jest zstępowaniem „na dno metafizycznej grozy, z której nie ma powrotu” (RWH 74).

W rozdziale *Wyprawy w świat* biografia Schulza wkracza w lata trzydzieste. Obserwujemy wywołane debiutem pisarskim rozszerzenie się lub odnowienie znajomości pisarza w świecie literackim (Nałkowska, Witkacy, Breza, „Wiadomości Literackie”). Omówiona zostaje recepcja krytyczna *Sklepów cynamonowych* (1933), scharakteryzowana sytuacja psychologiczna pisarza, który po udanym debiucie pragnie pisać nowe dzieła, ale praca nauczycielska ogranicza jego możliwości. Ficowski wymienia nowe utwory Schulza, powstałe w czasie urlopu od obowiązków szkolnych w 1936 roku, podczas którego pisał też recenzje i przygotował do druku *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937), złożone głównie z tekstów dawnych. Wzmiankowana jest także praca nad powieścią *Mesjasz*. W planie biografii prywatnej odnotowana zostaje między innymi śmierć matki (1931), zerwane narzeczeństwo z niewymienioną z nazwiska Józefiną Szelińską (1937), podróże do Sztokholmu (1936) i Paryża (1938).

Przedostatni rozdział – *Magia i definicja* – to kolejne zanurzenie w wyobraźni i dzieło Schulza, tym razem skupione na metamorfozach, mechanizmie przemiany materii w jego prozie. Ficowski akcentuje nieoniryczny, zawsze *quasi*-zracjonalizowany charakter tych przemian, które Schulz ujmuje w związkach przyczynowo-skutkowych i w terminach scjencyjnych („fermentacje”, „rozkład”, „strącanie” i tym podobne). Ficowski wyodrębnia różne warianty i stadia owych przemian, metamorfozy ludzi, przesilenia połowiczne, skupia się także na słowie Schulza, jego poetyckości, definicyjności, która nadaje „nowym mitom” pozory traktatów. Podkreśla wreszcie autotematyczny wymiar postaci ojca, w którego sklepie, jak w dziele Schulza, współegzystują: wielobarwność materii oraz dyscyplina terminów i procedur, a więc – „magia i definicja”. I jest to końcowa formuła interpretacyjna analitycznego nurtu książki Ficowskiego.

Ostatni rozdział – *Epilog życiorysu* – zwraca się ponownie ku biografii, obejmuje okres okupacji, do śmierci Schulza. Wprowadzeniem jest charakterystyka pisarza jako osobowości nadwrażliwej psychicznie, artysty bezbronnego wobec poczucia osaczenia, aktów agresji. Ukazane

zostają kolejno: okres okupacji sowieckiej, praca nauczycielska i prace plastyczne na zamówienie urzędników propagandy, odmowy publikacji utworów Schulza jako niezgodnych z duchem nowego czasu, a potem – narastające zagrożenie pod okupacją niemiecką: niewolnicze prace plastyczne dla gestapowca Landaua i na polecenie drohobyckiego gestapo, katalogowanie skonfiskowanych księgozbiorów, wiadomość o śmierci przyjaciół – Anny Płockier i Marka Zwillicha – w masowej egzekucji, przesiedlenie Schulza do getta, planowanie wyjazdu do Warszawy na fałszywych papierach, śmierć z rąk gestapowca w tak zwanej dzikiej akcji 19 listopada 1942 roku.

Czytając *Regiony wielkiej herezji*, nieustannie przemieszczamy się – starałem się to ukazać w powyższym *résumé* – między materiałem życiorysu, opowiadaną tu w określony sposób, a tekstem dzieła, poddanym głębokiej egzegezie. Tę przemienność partii biograficznych, w których życie Schulza ulega rekonstrukcji, oraz narracji na temat języka artystycznego, świata wyobraźni, mitu Schulzowskiego, których reguły podane zostają analizie, można postrzegać jako swoiste echo zasadniczej dla prozy Schulza oscylacji pomiędzy materialnym konkretem, materiałem zdarzeń, sferą wegetatywną a wyłaniającymi się z nich regionami fantastyki. Na najwyższym poziomie ogólności można wpisać taką kompozycję *Regionów* w Schulzowską metaforę Księgi-Autentyku. Księga w postaci czy to stron z ogłoszeniami zniszczonego tygodnika ilustrowanego (*Księga*), czy to „markownika” Rudolfa (*Wiosna*) będzie zaczynem fantastycznych światów. Oczywiście w *Regionach* Ficowski nie przekształca biografii Schulza w bajeczną opowieść, porównanie nasze ma ograniczony zasięg. Ale dwa składniki: empiria biografii i świat mitu, dwie postawy: zbieracza i buchaltera pamięci oraz egzegety mitów i poety, współlistnieją przecież, podobnie jak u Schulza, w książce Ficowskiego, która staje się ciągłym odwracaniem kart realności i wpisanej w twórczość legendy.

Oto więc pierwsze echo – kompozycyjne – filozofii artystycznej Schulza w książce Ficowskiego. Chciałbym jednak ten obraz nieco skomplikować i może też wyprowadzić poza metaforę Księgi-Autentyku w kierunku rozważań bardziej filologicznych, a zarazem związanych z kontekstami historii i literatury. Chciałbym odczytać w konstrukcji Ficowskiego *d w a ży w i o ł y*, które wydają mi się kluczowe dla jego stosunku do Schulza w *Regionach wielkiej herezji*. Po pierwsze, byłyby to żywioł rekonstrukcji i odzyskiwania biografii Schulza, na przekór historii, w jej ciągłości, po wtóre zaś, żywioł poezji, żywioł eksplikacji Schulzowskiego świata, który będzie zarazem dla Ficowskiego definiowaniem reguł poezji. Można rzecz ująć także inaczej: jako współobecność opowieści, która przeciwstawi rozpadowi, utracie, zagubieniu bar-

empiria
biografii,
świat mitu

dwa
żywioły

dzo tradycyjną spójność świata przedstawionego, swoiste *vie romancée* (choć oczywiście książka Ficowskiego nie jest w ścisłym sensie opowieścią biograficzną), oraz głęboko zinterioryzowanego „ćwiczenia z poezji”, które będzie miało dla Ficowskiego znaczenie również jako wypowiedź programowa poety. Oczywiście w obu wypadkach mamy do czynienia z tym samym wykonanym przez Ficowskiego gestem ocalałym o niezwykłej sile.

3

Zacznijmy od pierwszej sprawy, owego nurtu rekonstrukcji biografii Schulza w *Regionach*. Jak się owa rekonstrukcja realizuje? W jaki sposób manifestuje się potrzeba odbudowy Schulzowskiego świata? Aby dokładniej wyeksplikować to zagadnienie, przywołam znacznie późniejszy tekst autora *Regionów*. W studium Ficowskiego *W poszukiwaniu partnera kongenialnego*, napisanym w 1992 roku, przedstawieniu dwóch nowo odnalezionych listów Brunona Schulza z 1934 roku – do Rudolfa Ottenbreita, doktora filologii polskiej i nauczyciela w gimnazjum w Rzeszowie – towarzyszy refleksja, która prawdziwie musi poruszyć kogoś, kto uważnie i wielokrotnie przeczytał *Regiony wielkiej herezji*. Oto pisze autor: „Jego [Schulza] biografia, której ułamki zbierałem przez pół wieku, w dużej części zapadła w niepamięć wraz z tymi wszystkimi bliskimi, przyjaciółmi, powiernikami, sprzymierzeńcami, braćmi w sztuce... Tylko fragmenty udało się odnaleźć. Toteż nie wiem y ilu, i jakim jeszcze ludziom zawierał swe nadzieje, komu próbował zaufać jako partnerowi kongenialnemu, ile w tych epistolarnych kwerendach, pełnych złudnych oczekowań, doznał zawodów i rozczarowań. [...] Mimo upływu tylu lat, dziś jeszcze wychodzą na jaw zagubione drobiazgi, nikłe okrucy jego życiorysu, a z nich wyłaniają się bliskie Schulzowi postacie, również i takie, o których nic nam nie było wiadomo. Jedną z takich osób był Rudolf Ottenbreit”⁹.

Oto pojawia się język refleksji o Schulzu nieznanemu zupełnie w *Regionach wielkiej herezji*. Język biografii, która nie skrywa brakujących ogniw, świadomej własnej niepełności. Pojawia się tu sugestia, że mimo dotychczasowych poszukiwań spojona z ułamków biografia nie jest ostateczna. Że kolejne odkrycia – listów, osób, „partnerów kongenialnych”

poruszające
wyznanie
Ficowskiego

9 J. Ficowski, *W poszukiwaniu partnera kongenialnego*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, TIC, Instytut Filologii Polskiej UJ, Kraków 1994, s. 28–29; podkreślenia w cytacie moje – J.K.

– mogłyby jej nadać kształty, punkty orientacyjne, wektory emocjonalne odmienne od dotychczas „ustanowionych” przez biografa, albo przynajmniej znacznie je zmodyfikować. Rzec można, że dopiero na tle tych stosunkowo późnych rozważań Ficowskiego, powstałych w okresie, kiedy najważniejsze jego prace o Schulzu były już opublikowane, zrozumieć można znamiennej wewnętrznej zawartość nurtu biograficznego pierwszej książki Ficowskiego. O ile ta książka pisana była w poetyce „zapełniania przestrzeni”, o tyle szkic, powstały wiele lat później, jak gdyby uchyla na moment tamtą konwencję, skupia się raczej na tym, czego nie widać w życiu Schulza, uruchamia poetykę „niedoboru informacji”. Ukazuje, że można też myśleć o biografii Schulza jako niepełnej, częściowej, fragmentarycznej.

poetyka
„zapełniania
przestrzeni”

Oto dlaczego to wyznaczenie Ficowskiego jest takie poruszające. Ten tekst pozwala nam niejako umocnić intuicję lekturową, uświadomić sobie, że pełna biografia jest konwencją, zwłaszcza w wypadku losów Schulza. Że wolno nam szukać w *Regionach* tych elementów, które spójność świata, biografii umacniają. Które niejako maskują – a może należałoby rzec: odbudowują – miejsca po wyrwach w przestrzeni i czasie dokonanych przez zagładę, która pochłonęła Schulza, jego rękopisy, listy, pisane przeważnie do późniejszych ofiar Holokaustu.

Nie są *Regiony wielkiej herezji* opowieścią biograficzną. Nie ma w nich fikcyjnych dialogów, rekonstrukcji, konwencji powieściowej w pełnym rozkwicie, operującej mową niezależną. A jednak, powiedzmy sobie, w partiach życiorysowych do głosu dochodzi swoista beletryzacja biografii. Wynika ona z rezygnacji Ficowskiego zarówno z przypisów, jak i, w dużej mierze, z wprowadzania cudzysłowowych cytatów ze źródeł, przede wszystkim listów, relacji uzyskanych we wczesnym okresie poszukiwań (późne lata czterdzieste) od drohobyckich uczniów czy kolegów Schulza, którzy przeżyli wojnę. Część owych relacji wtopiona została w narrację bez cudzysłowów, miała charakter cytatów ukrytych¹⁰. W rezultacie faktura narracji może sprawiać wrażenie opowieści fabularyzowanej:

swoista
beletryzacja
biografii

„W jednej z pierwszych klas (drugiej lub trzeciej), gdy zadano pracę domową, pozostawiając uczniom wybór tematu, Schulz wypełnił cały zeszyt jakąś baśniową historią o koniu. Polonista, zdumiony niezwykłym wypracowaniem, przekazał zeszyt Brunona dyrektorowi gimnazjum

¹⁰ Nazwiska osób, które wniosły swój wkład do *Regionów wielkiej herezji*, wymienia Ficowski w zakończeniu pierwszego rozdziału tej książki, zatytułowanego *Znalazłem autentyk (zamiast wstępu)*. Liczba tych nazwisk się zmieniała: w wydaniu 1 (1967) – 51, w wydaniu 2 (1975) – 55, w wydaniu 3 (1992) – 54 oraz formuła „i wielu innych”. W edycji J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia* (op. cit.), która zawiera *Regiony wielkiej herezji*, Ficowski nie umieszcza już tej imiennej listy, poprzestając na zbiorowym podziękowaniu.

Józefowi Staromiejskiemu, a dyrektor, doceniwszy walory tej pracy, zachował ją dla siebie, wypożyczając swym kolegom do poczytania [...]” (RWH 23).

„Dom był pełen mrocznej, niesamowitej aury: zagracony, przemierzany wzdłuż i wszerz przez trzy stare kobiety, stąpające w miękkich bamboszach cicho jak koty, pojawiające się niespodziewanie w każdej chwili, w każdym zakamarku rozległego mieszkania. Przygnębiający klimat tego podupadającego domostwa uderzał każdego przybysza z zewnątrz. Ciszę przerywał tylko czasem atak nerwowego siostry i miauczenie kotów” (RWH 49).

„Uważany był powszechnie za człowieka «aż do śmieszności» dobrego. Ten egotyk nie umiał przejść obojętnie wobec ludzkich krzywd. Sam grzęznący w niedostatku, nigdy nie umiał odmówić jałmużny. Zdarzało się nawet, że dawał żebrakowi pięć złotych” (RWH 53–54).

„A przecież oprócz tych ochotniczych zajęć miał mnóstwo najnudniejszych obowiązków. Zgrzytał zębami z bezsilnej rozpacz, kiedy obarczono go wieloma godzinami robót ręcznych, a jednocześnie musiał przygotowywać i wygłaszać referaty specjalistyczne, jak na przykład w grudniu 1932 roku w Stryju referat «Kształtowanie artystyczne w tekturze i zastosowanie w szkole»” (RWH 54).

Wydaje się, że w tym typie narracji elementy rzeczywistości (wzmianka o dyrektorze Staromiejskim, tytuł referatu Schulza) splatają się z elementami charakterystyki, których cytatowość czy źródłowość wobec braku cudzysłowów staje się nieoczywista, zbliża je do konwencji powieściowej („Zgrzytał zębami z bezsilnej rozpacz”, „Zdarzało się nawet, że dawał żebrakowi pięć złotych”, sugestywna charakterystyka mieszkania Schulza). W większym, niżby się wydawało, stopniu także te *quasi*-powieściowe, przypominające technikę punktu widzenia, psychologizujące, bliskie może nawet mowie pozornie zależnej fragmenty mają swój pierwowzór w relacjach świadków. Relacje te w większości zachowały się w archiwum Jerzego Ficowskiego i można je dziś porównać z tekstem *Regionów wielkiej herezji*. Dwie z nich zacytuję, aby ukazać sposób ich przetworzenia przez autora.

Z listu Michała Chajesa, przyjaciela Schulza: „Ze wspomnień o dzieciństwie i latach szkolnych podkreślić należy jego koleżeńskość, gdyż z całą chęcią robił za kolegów, względnie pomagał im w rysunkach i zadaniach, co mu zjednywało powszechny szacunek klasy. Gdy w jednej z pierwszych klas gimnazjum otrzymała klasa, jako zadanie domowe, wypracowanie jakiejś bajki o koniu, Szulc [!] rozpiisał się na całym zeszytcie. Coś tam było zapewne wybitnego, skoro nauczyciel uważał za celowe pokazać to wypracowanie ówczesnemu dyrektorowi gimnazjum,

Staromiejskiemu, który zeszyt ten, jako stanowiący pewnego rodzaju curiosum zabrał, co już wtedy było szeroko komentowane w klasie i całym gimnazjum”¹¹.

dwie relacje
świadców

Z listu Emila Lewandowskiego: „Byłem rówieśnikiem i bliskim kolegą jego siostrzeńca zamieszkującego wspólnie w Szulcem [!] jedno mieszkanie. Pamiętam gęstą ciszę i półmrok ich mieszkania – domownicy w filcowych pantoflach prześcigali koty bezszelestnością swych ruchów”¹².

Sposób, w jaki Ficowski nadaje fragmentom relacji funkcjonalność w większej całości, często nie polega nawet na opowiedzeniu ich całkowicie „własnymi słowami”, ale na pewnej epizacji, na usytuowaniu w akcji psychologicznej, w opowieści, w szerszym wizerunku Schulza. Jeszcze jednym przykładem niech będzie opis spotkania Schulza z Zofią Nałkowską, które otworzyło pisarzowi drogę do wydania *Sklepów cynamonowych*. Początkowo, w dwóch pierwszych wydaniach *Regionów* (1967 i 1975), ten opis miał kształt następujący:

jeszcze jeden
przykład

„Sprawa oparła się o Zofię Nałkowską. Pewnego umówionego dnia odwiedził ją w Warszawie onieśmielony i spłoszony Schulz. Obecność jeszcze kilku osób odebrała mu resztę kontenansu; poprosił więc pisarkę o pół godziny wyłącznie dla siebie, na osobności. Nałkowska przeczytała fragment, po czym – zachwycona i przejęta – poparła sprawę i doprowadziła do wydania *Sklepów* w Roju w grudniu 1933 roku”¹³.

W 1985 roku Ficowski otrzymał z Argentyny list od Alicji Giangrande, malarki, która młodość spędziła w przedwojennej Warszawie¹⁴, ukazujący realny przebieg wydarzenia, w gruncie rzeczy ujawniający wcześniejszą „fabularyzację” Ficowskiego. Autor wprowadził tę relację w miejsce dotychczasowego fragmentu w wydaniu trzecim *Regionów* (1992). Dość znacznie modyfikuje ona pierwotnie skonstruowaną przez Ficowskiego sytuację. Schulz zawiózł Nałkowskiej i pozostawił do lektury swój rękopis. O rozmowie „na osobności” nie ma tu mowy, podobnie jak o obecności świadków w domu Nałkowskiej. Schulz wykazał natomiast zaskakującą determinację, prosząc – na przyjęciu w pensjonacie Róży Gross – przyjaciółkę Nałkowskiej, Magdalenę Gross, o umó-

11 List M. Chajesa do J. Ficowskiego z 18 VI 1948, maszynopis w zbiorach Ossolineum: Korespondencja Jerzego Ficowskiego [dalej: Korespondencja...], teka Ce–Cze (nr akcesji 134/80 i następne).

12 List E. Lewandowskiego do J. Ficowskiego z 10 VII 1948, rękopis w zbiorach Ossolineum: Korespondencja..., teka L–Lips (nr akcesji 61/79 i następne).

13 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, [wyd. 1], Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 111.

14 List A. Giangrande do J. Ficowskiego z 16 IV 1985, rękopis w zbiorach Ossolineum: Korespondencja..., teka G–Gró (nr akcesji 61/79 i następne). Relacja Giangrande dotycząca Schulza publikowana była wcześniej w książce Rity Gombrowicz *Gombrowicz en Argentine. Temoignages et documents 1939–1963* (Paris 1984).

wienie go z pisarką jeszcze tego samego dnia. „Jego głos miał ton błagalny, ale jednocześnie bardzo mocny”¹⁵ – wspomina Giangrande.

W pewnym sensie jedna opowieść zastąpiona tu została przez drugą. Nie śledzę w tym wypadku ścisłości faktograficznej (relacja Giangrande ma oczywiście przewagę nad wersją wcześniejszą), ale właśnie ową łączącą oba warianty wizyty u Nałkowskiej dramaturgię psychologiczną. Zarówno obraz Schulza „onieśmielonego i spłoszonego”, jak i Schulza zdeterminowanego w każdym z zapisów umieszczają pisarza w pewnej narracyjności¹⁶.

W kolejnych rozdziałach biograficznych *Regionów* serie epizodów zostają połączone w opowieść w sposób, który nie rodzi pytań o to, co było „pomiędzy”. Nie ma w takim pisaniu formuł w rodzaju: „w tym momencie ślad się urywa, nie wiemy, co Schulz robił przez te pół roku, z kim się kontaktował”, „odnajdujemy naszego bohatera w 1936 roku w Paryżu” i tym podobne. Mam tu na myśli tę cechę narracji, która nie stawia pytań o luki, przerwy w życiorysie, ale wypracowuje pewną płynność, w istocie powieściową, sugerując kontinuum pozbawione luk czy znaczących wydarzeń, i n t e g r a l n o ś ć opowiadanej biografii.

Obserwując takie budowanie przez Ficowskiego narracji biograficznej z cudzych relacji, trzeba tu przywołać tradycję wielkiej powieści realistycznej, której autor *Regionów wielkiej herezji* był admiratorem. W szczególności przez całe swoje życie był namiętnym czytelnikiem powieści Charlesa Dickensa¹⁷. Składnikiem wrażliwości pisarskiej Ficowskiego była także tradycja polskiej prozy realistycznej XIX wieku, między innymi utwory takich autorów, jak Klemens Junosza-Szaniawski, nazwany przez jednego z przedwojennych krytyków „polskim Dickensem”¹⁸, Józef Ignacy Kraszewski¹⁹, Ignacy Chodźko.

co było
„pomiędzy”

15 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, wyd. 3, poprawione i uzupełnione, Słowo, Warszawa 1992, s. 83.

16 Ciekawe, że pochodzące z 1948 roku wspomnienie Pawła Zielińskiego (zob. *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, Wrocław 1984, s. 65–66), męża Magdaleny Gross, przytaczające jej relację na ten temat, bliższe jest wspomnieniu Alicji Giangrande niż wersji Ficowskiego, co potwierdzałoby, że w pierwotnym fragmencie znalazł się element dość swobodnej psychologizacji.

17 Bibliografia podmiotowa Ficowskiego obejmuje kilka artykułów poświęconych Dickensowi: *Stulecie „Opowieści wigilijnych”*, „Gazeta Ludowa” 1946, nr 310, s. 4; *Karol Dickens*, „Młodzi idą” 1948, nr 9, s. 5; *Dickens w Polsce*, „Nowa Kultura” 1962, nr 49, s. 5; *Dickens w polskim dyliżansie*, „Przekrój” 1988, nr 2223 i 2224; ponadto motywy Dickensowskie pojawiają się w tekstach Ficowskiego (wiersze *Niejaki dickens i Sen bezsenności*, piosenka *Klub Pickwicka*). W archiwum Ficowskiego zachował się kalendarz o formacie zeszytowym „Mostostal Warszawa S.A.” na 1998 rok, a w nim pod datą 9 VIII 1998 zapis autora z okresu pobytu w Oborach: „Do poduszki czytałem sobie po raz setny cudowny *Klub Pickwicka*...” (Gabinet Rękopisów BUW, teka 26).

18 J. Kułaga, *Zapomniany polski Dickens*, „Kuryer Literacko-Naukowy” 1937, nr 18 z 26 kwietnia, s. 4–5 (dodatek do IKC 1937, nr 114). W archiwum Jerzego Ficowskiego (Gabinet Rękopisów BUW, teka 143) znajduje się wycinek z tym artykułem oraz niekompletny wycinek z artykułem Juliana Krzyżanowskiego

Paradoksalnie więc opowieścią o życiu Schulza, rewelatora polskiej prozy międzywojennej, rządzi aksjologia tradycyjnej narracji powieściowego realizmu i to ona zakreśla ramy biografii, która nie powinna także wykraczać poza pewien świat wartości, autonomizować wątków, odrywać się od uspojnającej beletryzacji, od chwilami nieco dydaktycznej, moralistycznej aury. Nie sposób zrozumieć beletryzacji w biografii Schulza, swego rodzaju optymizmu poznawczego, pewnej nuty dydaktyzmu nie pamiętając o tej dawnej szkole prozy polskiej i europejskiej, która oddziaływała na wrażliwość Ficowskiego od jego najmłodszych lat. Według tego wzorca uległy też eliminacji niektóre ujęcia w zebranych przez Ficowskiego relacjach na temat Schulza, które zawarte są w listach do autora *Regionów* i spoczywają obecnie w jego archiwum w zbiorach Ossolineum. Świadczenia te, pisane w oderwaniu od konkretnej aksjologii gatunkowej jako samodzielne, nieuprzedzone obserwacje naocznych świadków, które narzuciły się z całą siłą tym ludziom znającym Schulza osobiście, niemającym powodu, by dezawuować bliską im postać, a zarazem by nakładać jakiś tłumik poprawności na swoją pamięć, warto tu przywołać, aby uświadomić sobie w y b ó r Ficowskiego jako biografa.

wybory
Ficowskiego

I tak, na przykład szczególną werwą, swoistym wigorem wspomnieniowym, które nie przeniknęły do *Regionów*, odznacza się opowieść Michała Chajesa, przyjaciela Schulza. Ten gęsty, faktograficzny tekst z 1948 roku był Ficowskiemu na pewno bardzo pomocny. Można go nazwać relacją b l i s k i e g o s ą s i a d a, który wie o rodzinie prawie wszystko. W oryginale rzeczowość tej opowieści ociera się o bezcerebralność, może nawet plotkę, ale właśnie dlatego są w niej dotknięcia realności, które nadają jej walor autentyczności. Musiały one, rzecz jasna, ulec osłabieniu w opracowaniu literackim. Chajes pisze otwarcie o chorobach członków rodziny Schulza (syfilis Hoffmana, męża siostry Brunona, Hani, jako przypuszczalny powód jego samobójstwa, gruźlica inżyniera Izzydora Schulza). Charakterystyka postaci dokonywana jest z całą bezpośredniością i naocznością:

rzeczowość
i plotka

[O Brunonie:] „Z natury – jak ojciec – chuderlawy, fizycznie niedorozwinięty, gdyż nadmiernie chudy o zapadłej piersi, przeraźliwej błądności czy żółtości cery, wydłużonej głowie, zapadłych kościstych policzkach, w których żarzyły się ciemne, lśniące jakimś niesamowitym

Artyzm pisarza „z płowym wąsem” (*Słowo o Klemensie Junoszy*), „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 16 z 17 kwietnia, s. 4–5 (dodatek do IKC 1938, nr 107), a także notatki rękopiśmienne Ficowskiego dotyczące pozytywistycznego nowelisty i powieściopisarza. Klemens Junosza jest też, obok Ignacego Chodźki i Franciszka Kostrzewskiego, bohaterem wiersza *Ballada o trzech mociumpańskich*.

- 19 Zob. J. Ficowski, *Józef Ignacy Kraszewski*, „Młodzi idą” 1948, nr 12, s. 11; idem, przedmowa do: J.I. Kraszewski, *Chata za wsią*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1956.

relacja
Chajesa

blaskiem, duże czarne oczy”²⁰; [o matce i ojcu:] „Okrągłość i pulchność jej kształtów kontrastowały wybitnie z «pająkowatością» męża Jakuba”²¹; [o kobietach:] „Miał Szulc [!] trzy «miłości» młodzieńcze, jednak bez jakiegokolwiek podkładu zmysłowego w codziennym tego słowa znaczeniu. Pierwsza, to Miła Lustig, żona adwokata, zamordowana przez Niemców [!], następna to kuzynka, Tynka Kupferberg, zam.[ężna] Sternbach, żyjąca obecnie w Krakowie, i w końcu Fryderyka Wagner, zam.[ężna] Wiesenberg, żona lekarza, żyjąca obecnie w Palestynie”²².

i Friedmana

Faktograficzna dobitność, opisowa dosadność relacji Chajesa nie przystawały oczywiście do narracji *Regionów*, dlatego też zostały przez Ficowskiego przeformułowane lub złagodzone. Podobnie się stało z tematem masochizmu Schulza – obecnym oczywiście w *Regionach* – który najobszerniej naświetla relacja innego przyjaciela Schulza, Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana). Pisząc książkę, Ficowski nie sięga jednak do tej części otrzymanych od Friedmana wspomnień, wykorzystując z jego relacji jedynie informacje o ostatnich miesiącach życia Schulza. Friedman był tutaj kluczowym świadkiem. Na polecenie Judenratu i z rozkazu miejscowego gestapo Schulz i on katalogowali zrabowane przez okupantów księgozbiory, na oczach Friedmana Schulz został zastrzelony na ulicy Drohobycza, on też pochował pisarza.

Wątek masochizmu w relacji Izydora Friedmana rzuca ciekawe światło na przedwojenne małomiasteczkowe klimaty, wydobywa samego świadka z tanatycznego jedynie nurtu jego wspomnień, ukazuje go jako barwną postać, a przede wszystkim ukonkretnia wątek masochizmu w biografii samego Schulza. Friedman pisze do Ficowskiego: „Jestem starym, zatwardziałym kawalerem i – wybaczy Pan to określenie – kobieciarzem. Ongiś zaliczano mnie do *jeunesse dorée* prowincjonalnego miasta [...] i na tej platformie zetknąłem się z Sch.[ulzem]. Ponieważ poza kobietami i, podkreślam, dziwkami miałem żywe zainteresowanie dla literatury (oczywiście jako konsument [!]) i sztuki (jako estetyzujący inteligent) przeto wkrótce po bliższym poznaniu się z Brunem około 1935 zaprzyjaźniliśmy się bardzo. Bruno miał do mnie bezgraniczne zaufanie i wyczuwając u mnie – pochlebiam sobie – pewną dozę inteligencji i odczytania, pozwolił mi nieco wglądać w swoje życie prywatne, w szczególności seksualne. [...] jestem przekonany, że Pan skorzysta z materiału nader oględnie”²³.

20 M. Chajes, list do J. Ficowskiego z 7 VI 1948 (załącznik, s. 1), maszynopis w zbiorach Ossolineum: Korespondencja..., teka Ce–Cze (nr akcesji 134/80 i następne).

21 M. Chajes, list do J. Ficowskiego z 18 VI 1948, ibidem.

22 Ibidem.

23 List T. Lubowieckiego do J. Ficowskiego z 24–26 VIII 1948, maszynopis w zbiorach Ossolineum: Korespondencja..., teka Lipt–Ł (nr akcesji 61/79 i następne).

Relację Friedmana w wątku dotyczącym masochizmu Schulza wykorzysta Ficowski, w niewielkim tylko stopniu, w szkicu *Feretron z pantofelkiem* w książce *Okolice sklepów cynamonowych*. Tak oto Schulz pozostanie w *Regionach* masochistą, rzecz można, wirtualnym, głównie fetyszystą. I jeszcze jeden cytat z archiwum Ficowskiego, ze wspomnienia drohobyckiego nauczyciela Kazimierza Hoffmanna, młodego kolegi Schulza, który relacjonuje najbardziej dramatyczny okres życia Schulza, kiedy pozostawał on w sytuacji uzależnienia od gestapowca Feliksa Landaua, referenta do spraw żydowskich miejscowego gestapo: „Brunon malował «al fresco» [!] pałacyk, w którym mieszkał szef gestapo. Zdarto tynki ze ścian i sufitów, postawiono rusztowania i Brunon jak w kościele malował wg długo uzgadnianych projektów. Brunon działał na zwłokę (o tym mi mówił), cieszył się życiem, był bardzo ożywiony. Jego ówczesny stan duchowy wymagał dużego znawstwa psychologicznego. Brunon jak gdyby był w dźwięczny swemu talentowi. Wydaje się, że pomimo zbrodniczej atmosfery, w której wówczas tworzył Brunon, jego projekty były chyba arcydziełami. Brunon zawdzięczał im życie. Tworzył, cieszył się, że są z niego zadowoleni. SS-mani rozkoszowali się sztuką. Brunon chodził jak w transie”²⁴.

masochista
wirtualny

Hoffmann sygnalizuje paradoksalność tego zachowania Schulza, należącego zapewne do kanonu zachowań ofiary, której oprawca chwilowo darował życie, stworzył pewien margines swobody, zarazem jednak nie należącego do kanonu dydaktycznego, przypisanego aksjologii tradycyjnej realistycznej narracji biograficznej. Dlatego fakt, że ten fragment listu nie został przez Ficowskiego zacytowany (choć inny fragment tego listu, dotyczący stosunku uczniów do Schulza, pojawił się w formie cytatu²⁵), lecz zrelacjonowany (RWH 98) w sposób łagodzący demonizm całej sytuacji, drastyczność relacji Hoffmanna, jest gestem empatycznym Ficowskiego i zarazem potwierdza istnienie owych quasi-powieściowych ram aksjologicznych, uspojnających świat Schulza, które autor *Regionów* przyjął jako obowiązujące.

Także we wspomnieniu Friedmana pojawia się zapis, który zwłaszcza w końcowej partii zawieszony jest w znamiennej próżni aksjologicznej, będąc zarazem stuprocentowo wiernym świadectwem jednostkowe-

24 List K. Hoffmanna do J. Ficowskiego z 30 III 1965, maszynopis w zbiorach Ossolineum: Korespondencja..., teka L-Lips [jako: Liceum Ogólnokształcące w Bystrzycy] (nr akcesji 61/79 i następne). Podkreślenia moje – J.K.

25 Czytamy między innymi: „Jego niezwykła, niecodzienna, natchniona i delikatna postać wzbudzała szacunek – młodzież przeżywała jego lekcje” (RWH 54). Jest to cytat z listu K. Hoffmanna do J. Ficowskiego z 30 III 1965.

relacje
z samego
dna piekła

go doświadczenia ofiar: „W r.[oku] 1942 jako Żyd zostałem wraz z Szulcem [!] skierowany przez drohobycki Judenrat do pracy w bibliotece, która podlegała Gestapo. Była to zbiornica wszystkich publicznych i większych bibliotek prywatnych, których konfiskatę rozpoczęły w r. 1939 władze sowieckie, a na wielką skalę niemieckie w r. 1941. Trzon jej stanowiły zbiory Jezuitów z Chyrowa. Było tam ok. 100 000 tomów, których skatalogowanie wzgl.[ędnie] skierowanie do zniszczenia polecono Szulcowi i mnie. Praca ta trwała kilka miesięcy, była interesująca, odpowiadała naszym upodobaniom i w porównaniu z pracą innych Żydów była istnym rajem. Długie godziny spędzaliśmy na rozmowach z Szulcem [!]”²⁶.

Tego rodzaju „komunikaty”, takie jak zacytowane relacje Hoffmanna i Friedmana, relacje z samego dna piekła, mają w sobie niekwestionowaną prawdę chwili, prawdę przetrwania, ale nie – prawdę historii rozumianej jako o p o w i e ś ć o zbrodniarzach i ofiarach. Dlatego w przekazie biograficznym ulegają zatarciu.

Zamykanie przestrzeni biografii Schulza, niezgoda na jej entropię, na luki, miejsca aksjologicznie niedookreślone – oto co charakteryzowaliśmy do tej pory jako swoistą strategię ocalania bohatera *Regionów wielkiej herezji*. Niezwykle ciekawa – i także należąca do owej strategii – jest jeszcze inna droga umocowania Schulza w realnym świecie, jak gdyby intensyfikująca jego egzystencję, wprowadzająca szczególnie silnie w krwiobieg swojego czasu, w sieć międzyludzkich powiązań i wymiany idei artystycznych. Ficowski mianowicie przywołuje formułę samego Schulza – „wspólnika do przedsięwzięć odkrywczych” (RWH 56) – czyli osoby szczególnie bliskiej, partnera artystycznych dysput, ale także praktyki pisarskiej²⁷. Dwie takie postacie, dla których autor *Regionów* tworzy później także określenie „partnerzy kongenialni”²⁸, odegrały, jego zdaniem, szczególną rolę w życiu Schulza i w powstaniu jego dzieł: Władysław Riff (1901–1927) oraz Debora Vogel (1902–1942).

„partnerzy
kongenialni”

Kluczowa dla owego partnerstwa czy wspólnictwa okazała się sprawa intensywnych kontaktów korespondencyjnych Schulza z obu postaciami w różnych latach jego życia i oczywiście format duchowy oraz artystyczny zarówno Riffa, jak i Vogel, trudniących się własną pracą pisarską. To właśnie w toku korespondencji z Riffem, autorem „powieści przygód psychicznych” (RWH 57), miał Schulz rozbudzić się jako pisarz

26 List T. Lubowieckiego do J. Ficowskiego z 23 czerwca 1948, maszynopis w zbiorach Ossolineum: Korespondencja..., teka Lipt–Ł (nr akcesji 61/79 i następne).

27 Formuła ta cytowana jest przez Ficowskiego z listu Schulza do Tadeusza Brezy z 21 VI 1934, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 48.

28 J. Ficowski, *W poszukiwaniu partnera kongenialnego...*

w latach dwudziestych, a z kolei od początku lat trzydziestych w listach do Vogel – następnego po śmierci Riffa „partnera kongenialnego” Schulza, autorki między innymi tomu wierszy *Manekiny* i tomu prozy *Akacje kwitną* – budować pierwociny *Sklepów cynamonowych* w formie rozbudowanych postscriptów, „stopniowo coraz bardziej dominujących nad innymi treściami korespondencji”²⁹. Szczególnego dramatyzmu tej tezie o daleko posuniętych zapożyczeniach, inspiracjach w z a j e m - n y c h, przydaje fakt, że cała korespondencja Schulza z Riffem i z Vogel z okresu „partnerstwa kongenialnego”, podobnie jak rękopis niewydanej powieści Riffa, u l e g ł a z a g ł a d z i e. Ficowski, nie znając treści tej korespondencji, opierając się na pośrednich relacjach, podejmuje swoistą rekonstrukcję zawartości listów-dialogów, zbliżając się chwilaми do budowania *quasi*-realności epistolarnej.

Warto zacytować te „mediujące” ponad czasem fragmenty *Regionów wielkiej herezji*, które poruszają stopniem urealnienia tego, co już nieistniejące. Oto powiada Ficowski o korespondencji Schulza z Riffem: „Była to długa, rozłożona na raty dyskusja na temat sztuki, a zawarte w niej g d z i e n i e g d z i e odniesienia do potocznej rzeczywistości były już transpozycjami artystycznymi, nosiły znamiona literackiej obróbki” (RWH 57). Nieco dalej, w tymże rozdziale *Prehistoria i powstanie „Sklepów cynamonowych”*, pojawia się „czytanie” korespondencji z Deborą: „Zaczęli wymieniać listy i m n i e j w i ę c e j p o r o k u od rozpoczęcia korespondencji w listach Schulza zaczęły się s u k c e s y w - n i e p o j a w i a ć olśniewające mitologiczne historie, zawarte w o b - s z e r n y c h postscriptach” (RWH 59)³⁰.

„Gdzieniegdzie”, „mniej więcej”, „sukcesywnie”, „obszernych” – są to już słowa służące do opisu realności, zawierają element stopniowania, którego użycie wymaga uprzedniej autopsji, dokonującej się w tym wypadku, w geście empatii, owej mediacji właśnie, w sferze wyobraźni autora. Taki jest również, sprzeciwiający się nieistnieniu listów, fingowany przez Ficowskiego dialog między Deborą i Brunonem, w którym rolę listów odegrały fragmenty *Sklepów cynamonowych* Schulza i prozy *Akacje kwitną* Vogel:

mediacje
ponad
czasem

²⁹ J. Ficowski, *Wprowadzenie do „Księgi listów”*, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, wyd. 3, s. 13.

³⁰ Fragment ten ma bardzo podobne brzmienie we wstępie Ficowskiego do pierwszego wydania *Księgi listów* Schulza (1975). Jest on tam jeszcze rozszerzony: „[...] Jak powieść w odcinkach odczytywała Debora Vogel, ze wzrastającym z listu na list zachwytem, magiczne dzieje Drohobycza [...]” (*Księga listów*, wyd. 1, s. 8). Nieobojętny dla tej sprawy wydaje się fakt, że w następnych wydaniach *Księgi listów* (2002 i 2008) wstęp, otrzymując nowy kształt, zdaje się umniejszać wcześniej sugerowaną rozległość pierwocin *Sklepów cynamonowych*, zawartych w listach do Vogel. Znikają wyrażenia „mniej więcej po roku”, „w obszernych postscriptach” i „jak powieść w odcinkach”, czytamy już nie o zawartych w listach „olśniewających historiach”, ale o „załążkach olśniewających historii” (*Księga listów*, wyd. 3, s. 13).

„«Tandeta zalewa świat – pisze Debora. – Perkale [...] sztywne i suche, bez mięszu [...]». Schulz replikuje: «Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie» [...]. Debora gotowa jest zgodzić się: «Ale dusza surowców jest delikatna bardzo i fantastyczna. Trzeba tylko wydobyc ukrytą duszę materii». Tu Schulz wyraża zgodę: «Nie ma materii martwej [...] martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia» (RWH 61–62).

Ficowski nie ukrywa tej „rekonstrukcji”, pisze o owych cytatach: „j a k g d y b y ś m y uczestniczyli w zaginionej polemice epistolarnej Debory i Brunona” (RWH 61). Zdaje się, że wciąga go to urealnianie tamtej przepadłej korespondencji, urealnianie jej twórców, tych fantomów, na które nakłada maski realności, by ich nieistniejące już twarze i ciała odzyskały kontury. Rekonstrukcja, powtórzmy, jest tu w istocie ocalaniem, odbudowywaniem życiowej tkanki samego Schulza, przestrzeni jego sztuki, która jako biografia duchowa sytuowana jest w dialogach, związkach, szerszym nurcie życia artystycznego.

W tym aspekcie interesujący jest także wątek z a p o ż y c z e ń. Ficowski śledzi tę sprawę między Schulzem i jego „partnerami kongenialnymi” i ma to nawet posmak nieco sensacyjny. Dowiadujemy się, że jedno z opowiadań Schulza zawiera fragment, który – „według świadectwa osoby zaprzyjaźnionej i z Riffem, i z Schulzem” (RWH 57) – jest dosłownym cytatem z listu Riffa³¹. Przywołuje też Ficowski jeden z niezliczonych ocalałych, późnych listów Debory Vogel do Schulza, w którym jest jej wzmianka o dawnych opiniach znajomych, sugerujących nadmierne podobieństwo pisarstwa obojga autorów (RWH 62). Zapewne mniej ważne było tu dla Ficowskiego rozważanie realności tych podobieństw³² niż walor tych podejrzeń jako kolejnego namacalnego ś l a d u. Jego istnienie oznacza, że choć nie ma już listów, być w nich musiał przepływać idei artystycznych. Samo zatem istnienie tych supozycji waży niepomieranie więcej na szali realności niż kwestia ich słuszności. Tak oto, paradoksalnie, rozważanie na temat naśladownictwa artystycznego, które z definicji oznacza osłabienie tożsamości pisarza, prowadzi tu – przeciwnie – do wzmocnienia realności, „ocalania” artystycznego istnienia.

Byłby więc Ficowski w części biograficznej swej książki o Schulzu także kimś w rodzaju medium i iluzjonisty, wyprowadzającego treść zgła-

sensacyjny
wątek
zapożyczeń

31 We wstępie do drugiego wydania *Księgi listów* Schulza (Gdańsk 2002) pojawia się nowy trop w tym zakresie. Jest nim relacja Haliny Drohockiej, opisująca „zabobonną” reakcję Schulza na jej pytanie o Riffa parę lat po jego śmierci. Ficowski komentuje: „Czy może poczuł doskwierający mu ciężar zaniedbanego długu, na którego spłacenie było już za późno?” (ibidem, s. 12).

32 Pisze zresztą o pisarstwie Vogel: „Jej twórczość literacka – daleka od wyżyn artystycznych Schulza – mniej nas tu interesuje, choć skądinąd zasługuje na przypomnienie” (RWH 64).

dzonych listów z poszlak, ze śladów, animującego czas przeszły, powołującego go do życia? Właściwie od jakiegoś czasu jesteśmy tu już blisko światów prozy Schulza, na przykład jego opowiadania *Wiosna z Sanatorium pod Klepsydrą*, w którym dawno zmarłe figury historii europejskiej, dworów i dynastii sprzed wielkiej rewolucji i wojny światowej, budzą się po swej śmierci do powtórnego życia, wprawiane w letargiczny ruch przez Józefa, wyprowadzane na świat z mitotwórczej Księgi – markownika Rudolfa. Niezauważenie wpisuje się w biograficzne rozdziały *Regionów wielkiej herezji* wyrazista ontologia czasu, kategorie bytu i niebytu, i prowadzi nas to do pytania o obecność w książce Jerzego Ficowskiego także wrażliwości i demiurgiczności „gospodarującego” niebytem p o e t y.

medium?
iluzjonista?

4

Można powiedzieć, że w sferę poezji przenosi Ficowskiego już samo zadawanie owego pytania: jak wyglądało to, co nie przetrwało? Jak wyglądał główny nurt epistolarny Schulza? Kiedy śledzi się ewolucję wstępów Ficowskiego do edycji listów Schulza (i do Schulza), rozpoczętych w wydaniu *Prozy* z 1964 roku, a potem kontynuowanych w samodzielnej edytorsko *Księdze listów* (1975, wyd. 2, przejrzone i uzupełnione: 2002, wyd. 3: 2008), to powiedzieć można, że stopniowo dojrzewa tam swista figura poetycka d r u g i e j p r z e s t r z e n i, koncepcja wstępu jako rozważań o l i s t a c h n i e i s t n i e j ą c y c h. Będzie to komentarz do przepadłej korespondencji Schulza z Włodzimierzem Riffem, Deborą Vogel, Józefiną Szelińską i Zofią Nałkowską. Koncept ten nie ma chyba precedensu w edycjach epistolografii pisarzy i polega na przeznaczeniu podstawowego miejsca w komentarzu edytorskim na opowieści o listach niezachowanych oraz ich nadawcach. Trzeba zapewne być poetą, aby zdobyć się na tak odważny i nieszablonowy gest. Ficowski zresztą podpowiada czytelnikowi czytanie tej figury, przekazuje mu sygnały o celowości takiej konstrukcji: „Jest paradoksalną prawidłowością, że wstęp do *Księgi listów* poświęcamy w sporej części właśnie l i s t o m, k t ó r y c h n i e m a. P o z o s t a ł e teksty, składające się na *Księgę*, dopowiadane i objaśniane są przypisami czy komentarzem”³³.

gest
odważny
i nie-
szablonowy

Cztery rozdziały *Regionów wielkiej herezji* poświęcone twórczości Schulza – *Księga, czyli powrotne dzieciństwo, Czas Schulzowski, czyli mityczna droga do wolności, Fantomy a realność i Magia i definicja* – to czytanie Schulza przez poetę. Czytanie przez poetę w dwojakim sensie.

33 J. Ficowski, *Wprowadzenie do „Księgi listów”...*, s. 13, podkreślenie moje – J.K.

Narracja tych rozdziałów ma swoją gęstą strukturę językową, najdalszą od rozdziałów biograficznych, które posiłkując się cudzymi przekazami, były przede wszystkim budowaniem pewnego kontinuum wydarzeń, rekonstrukcją życia Schulza. Można powiedzieć, że tutaj wektor narracyjny skierowany jest w głąb, w kierunku doprecyzowania, niekiedy wielokrotnego, na zasadzie wielu podejść, reguł pisarstwa i wyobraźni Schulza, sposobów budowania przez niego światów. W tym aspekcie, w tym ukierunkowaniu należy rozdziały interpretacyjne czytać na tle języka samej prozy Schulza, ponieważ podobnie jak cała konstrukcja książki z właściwą jej przemiennością rozdziałów jest parafrazą dwoistej – magicznej i „buchalteryjnej” – natury owej prozy, tak każdy z tych rozdziałów ma cechy parafrazy Schulzowskiej narracji, staje się jakby detektorem pewnych jej cech na płaszczyźnie stylu. Drugim kontekstem, tłem, jakie trzeba przywołać, jest sama poezja Jerzego Ficowskiego. Sposób, w jaki autor *Regionów* definiuje prozę Schulza, można w istocie odczytywać także jako jego autokomentarz do własnej poezji. Mamy bowiem do czynienia w lirycie Ficowskiego ze swoistym przekładem poetyki Schulza na wiersze, przeniesieniem wielu jej elementów w realia poezji współczesnej.

Skupiając się najpierw na pierwszym aspekcie, odnajdujemy oto w *Regionach wielkiej herezji* swoiste schulzopodobne meandrujące struktury składniowe. Narracją Ficowskiego w rozważaniach o języku i świecie opowiadań Schulza rządzi reguła nawrotów, powtórzeń, doprecyzowań. Jego formuły interpretacyjne pełne są animizacji, procesualności, niemal biologicznie się rozkrzewiają. Równocześnie mamy także zjawisko, jak to Ficowski określa u Schulza, „poetyckiego definicjonizmu” (RWH 92). Słowo pragnie maksymalnie „przyłgnąć” do opisywanego procesu twórczego, do istoty zjawiska, pomnożyć jego aspekty, a zarazem pragnie być definitywne i jakby stać się światem samym. Opis relacji między Schulzem i Kafką, który notabene przytacza Julian Przyboś w recenzji *Regionów* jako przykład poetyckich kompetencji Ficowskiego³⁴,

34 Pisz Przyboś: „Przeczytałem tu jego zdania z satysfakcją, podobają mi się ich zwięzłość i trafność. Sformułowało je pióro poety [...]” (J. Przyboś, *Ficowski o Schulzu*, „Życie Warszawy” 1967, nr 280; cyt. z przedruku w zbiorze: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył P. Sommer, Pogranicze, Sejny 2010, s. 461). Jeszcze przed ukazaniem się recenzji Przybosia o poetyckiej intuicji zawartej w książce napisała do Ficowskiego w swoim liście Józefina Szelińska, była narzeczona Schulza. Warto ten fragment zacytować w całości, ponieważ koresponduje również z naszymi wcześniejszymi rozważaniami na temat pierwiastka powieściowego w *Regionach*: „W Pańskiej [...] książce odtworzył Pan pełną osobowość, tak niezwykle skomplikowaną, Bruna (tak go nazywałam niegramatycznie), opierając się na materiale uzyskanym od wielu osób, fragmentarycznych strzępach, wykorzystanych w sposób mistrzowski, bez śladu szwów, fastrygi, bez balastu przypisów, bez widocznej aparatury filologa,

dobrze ilustruje tę cechę stylu analiz Ficowskiego: „Schulz to budowniczy rzeczywistości-azyłu, będącej cudownym «zaostrzeniem smaku świata»; Kafka – to mieszkaniec i glosator świata grozy, ascetyczny pustelnik, oczekujący na cud sprawiedliwości, który się nie zdarzy. Schulz – metafizyk, ubrany w całe bogactwo kolorowości; Kafka – mistyk we włosienicy doczesnych wyrzeczeń. Schulz – kreator i władca kompensującego Mitu; Kafka – syzyfowy poszukiwacz Absolutu. Schulz – rozrzutny stwórca powszednich Olimpów; Kafka – notariusz wszechogarniającej Otchłani” (RWH 74).

I jeszcze inny przykład: „Ewolucyjna degeneracja jest tu stałą mitologiczną drogą przemian, jest także sprawczynią piękna, mitologiczną zasadą estetyki Schulzowskiej. Schyłek – jest tu zarazem narodzinami nowej jakości, rozkład – przyczyną nowej wegetacji, infekcja – źródłem spotęgowanych urodotwórczych procesów” (RWH 86).

Jest w tym natężeniu opisu i nazywania poetycki w istocie maksymalizm ogarnięcia słowem pełni, sięgnięcia nim do dna znaczeń, a zarazem, jak sądzę, głęboka interioryzacja twórczości Schulza. Taki właśnie jest język prozy autora *Sklepów cynamonowych*, miejsce w nim słowa. I sam Ficowski, pisząc o tym języku i słowie, charakteryzuje w istocie także pewne cechy narracji *Regionów wielkiej herezji*: „Dzięki precyzji słowa sztuka pisarska, poezja, w tak oczywisty sposób staje się i podmiotem, i przedmiotem Schulzowskiej historii. [...] Ten największy obok Leśmiana poeta polski naszego wieku powiedział: «Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów». Słowo Schulza nie jest słowem spotęgowanym, oszczędnym, lapidarnie dawkowanym, jak w wybitnych utworach współczesnej poezji. Słowo Schulza jest elementem definicji, składnikiem wielosłownych obrazów, istotą prowadzącą stadny tryb życia. Słowa te w dbałości o jak największą celność, jak najściślejszą dokładność układają się w zespoły o pozorach pleonazmów, z których każdy wnosi do opisu, do analizy zjawiska jakieś nowe pierwiastki charakteryzujące, nowe punkty widzenia, uzupełniające plastyczność opisu epitetą. Dopiero suma tego szeregu *quasi*-definicji daje pełnię obrazu, wzbogaca go obfitością jednokierunkowych hipotez i twierdzeń, nienoszących piętna tautologicznej zbędności i monotonii” (RWH 90).

głęboka
interioryzacja
twórczości
Schulza

pozornie, która jednak jest w ukryciu, zaznaczona bądź cytatami listów i relacji zebranych o Schulzu, bądź w oparciu o jego listy, tak że każdy detal w jego biografii i w «portrecie artysty» jest udokumentowany, autentyczny, uzasadniony, gdyż zawsze ma pokrycie w dokumentach – owych listach i informacjach. To nie jest *Dichtung und Wahrheit*, to jest sama prawda, widziana oczami artysty i poety, organizacji psychicznej niesłuchanie bliskiej Brunowi. Tylko poeta może tak napisać o poecie” (list J. Szelińskiej do J. Ficowskiego z 5 IX 1967; podkreślenia J. Szelińskiej; w zbiorach Gabinetu Rękopisów BUW, teka 28).

Cytat ten doskonale opisuje coś, co towarzyszy naszej lekturze *Regionów* – poczucie „zarażania się” dykcji krytycznej Ficowskiego dykcją prozy Schulza. Możemy ten proces śledzić także w sferze porządkowania biografii czy twórczości za pomocą swoistych pojęć-zakłęk, mających Schulzowską proveniencję, a zarazem baśniową moc „apodyktycznego” ustanawiania światów, będących małymi aktami założycielskimi: „druga epoka epistolograficzna”³⁵, „wspólnicy od przedsięwzięć odkrywczych” (RWH 56) czy tytułowe „regiony wielkiej herezji” (przejęte od Schulza z opowiadania *Manekiny*, stanowią one właściwie prawzór tego rodzaju magicznego formulizmu, obrysowującego świat).

Ale ponadto cytat ten, nie jedyny zresztą raz w *Regionach wielkiej herezji*, nazywa Schulza poetą³⁶. Poeta współczesny Jerzy Ficowski stawia twórcę przedwojennej prozy w rzędzie najwybitniejszych poetów polskich. Jest to w pełni uzasadnione w świetle eseistyki samego Schulza. Zwłaszcza w *Mityzacji rzeczywistości* ukazuje on poezję jako nadrzędną, niejako ponadgatunkową kategorię, będącą probierzem wszelkiej autentycznej sztuki: „Poezja odpoznaje te sensory stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń. [...] Dlatego wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie. [...] Duch ludzki niestrudzony jest w glosowaniu życia przy pomocy mitów, w «usensowianiu» rzeczywistości”³⁷.

Nas jednak interesuje to definiowanie przez Ficowskiego Schulza jako poety w aspekcie kolejnego „ocalania” autora *Sklepów cynamonowych* przez jego monografistę, które tym razem chcielibyśmy widzieć w fakcie, że sposób opisu mitologii Schulza okazuje się zarazem doskonałym przewodnikiem po niektórych cechach poezji samego Ficowskiego. Nie zamierzam sugerować, że Ficowski, pisząc w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku *Regiony wielkiej herezji*, zapośredniczał czytania Schulza w swoich ścieżkach poetyckich, że dostrajał interpretacje mitologii Schulza do tego, co osobiście najbardziej go w Schulzu zainspirowało, ale nie ma wątpliwości, że aspekt autotematyczny komentarzy do Schulza bardzo się rzuca w oczy. Zapewne istniała r ó w n o l e g ł o ś ć w „czytaniu” poetyckim i czytaniu krytycznym Schulza przez Ficowskiego. Sam autor *Moich stron świata* w ten sposób wypowiada się na temat inspiracji Schulzowskich swojej poezji: „Jestem przekonany, że najważniejsze są tu nie treści, fabularyzacje, metaforyka, nie – cudowne Schulzowskie wielosłowie, które w moim wierszu nie ma prawa bytu.

35 J. Ficowski, *Słowo wstępne*, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, wyd. 1, s. 9.

36 Zob. też między innymi wzmianki o Schulzu jako „poecie-mitotwórcy” (RWH 72), o jego prozie jako ewokującej „metafyzykę poezji” (RWH 71) w rozdziale *Fantomy a realność*.

37 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 384–385.

Wiersz bowiem to ta resztką, która pozostaje po odrzuceniu wszystkiego, co zbędne. Otóż ta istota, «złoty rdzeń popołudni», jak Schulz opisuje owoce przyniesione przez Adelę – gdzieś tkwi w mojej poezji. A zatem [...] twierdząc, że przechowuję w swojej poezji coś, co jest istotą Mitu Schulzowskiego, Mitu Dzieciństwa»³⁸.

W czterech interpretacyjnych rozdziałach *Regionów wielkiej herezji* Jerzy Ficowski ustanawia niejako dominanty twórczości Brunona Schulza, wskazuje te właściwości poetyki *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, które wydają mu się kluczowe. *Księga, czyli powrotne dzieciństwo* krystalizuje dwie cechy mitologii Schulza, którymi są *c z a s d z i e c i ń s t w a* jako warunek poczęcia mitu, opowieści, wzrastania fantastycznego świata, a równocześnie *p o s p o l i t o ś ć*, *p o w s z e d n i o ś ć*, a n a w e t a n d e t a, czyli sfery niemające poczucia swojej wyjątkowości, „rzeczy, które nie domyślają się swych mitycznych potencji” (RWH 32), jako stanowiące zaczyn, miejsce poczęcia owego mitu. Wszelka oficjalna mitologia jest tylko żalosną namiastką tego, co wzrasta w mitorodnej wyobraźni dziecka stymulowanej cudownym szpargałem – Księgą-Autentykiem.

Wzorcową realizacją poetycką obrazu zaczerpniętego z „genialnej epoki” dzieciństwa wydaje się taki na przykład wiersz Ficowskiego, w którym portret mieszczańskiego wnętrza wyobraźnia dziecka zamienia w egzotyczną krainę łowów:

Od schyłku stulecia
chyłkiem,
frędzlami przebierając,
pełną skóry żywotne,
liniejące sierści
otomanozaurów,
trofea z salonowych gąszczy.
[...]
Oto jest epopea wszystka.
Plusz kończy się
frędzlami.
Koniec.

(*Epos pluszowe*, GR 84)³⁹

dominanty
poetyki
Schulza

oraz ich
realizacja

38 *W życzliwości dla cudu. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka* [1995], w zbiorze: *Wciele-
nia Jerzego Ficowskiego...*, s. 673.

39 J. Ficowski, *Gorączka rzeczy*, wyboru wierszy dokonał Autor, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002 (dalej: GR).

Wiersz okazuje się najdosłowniej echowy w stosunku do tego, co Schulz pisze w 1932 roku w liście do Stefana Szumana na temat jednego z jego wierszy: „To splecenie gatunkowej panteistycznej mitologii z indywidualną dziecięcą gobelinowo-meblową wydaje mi się legalne, bardzo trafne i właściwe, gdyż te dwie mitologie dziwnie się nawzajem interpretują i dopełniają”⁴⁰.

Wydaje się jednak, że nie będzie najważniejszą rzeczą w poezji Ficowskiego – jeśli mówimy o obecności w niej dzieciństwa jako Schuzowskiej „genialnej epoki” – istnienie dziecięcego bohatera, kogoś na kształt Józefa ze *Sklepów cynamonowych*. W istocie „dziecięcość”, a raczej mitorodna potencja dzieciństwa, wpisana jest w całą poezję Ficowskiego i scharakteryzowałbym ją z jednej strony jako niezwykłą zmysłowość, z drugiej zaś – asocjacyjność, kombinatoryczność w sposobie widzenia świata na wszystkich poziomach, a więc obrazów i języka. Zdolność „pierwszego spojrzenia”, wolnego od utrwalonych kategorii ontologicznych i językowych, niewątpliwie spokrewnia Ficowskiego z Schulzem, choć zapewne ma swoje źródła w przedschulzowskiej epoce, wynikała ze zdolności Ficowskiego do przeniesienia dziecięcej wrażliwości poza Rubikon dojrzałości. Pisze autor *Regionów* o Schulzu: „Poeta-mitotwórca, uznając jej [realności] zręby, jednocześnie się jej przeciwstawia, narzuca jej nowe prawa, egzekwuje niebывałe dotąd konsekwencje” (RWH 72).

Z tej zasady rodzi się na przykład w *Genialnej epoce* opowieść-mit Schulza o przyczynach płochliwości jeleni: jej powodem są rogi, zakręcone – powiada Schulz – „w fantastyczną arabeskę, niewidoczną dla ich oczu a przerażającą” (cyt. za: RWH 71). Z tej zasady bierze też początek kilka wierszy Ficowskiego, między innymi w cyklu *Sześć etiud*: „Odkąd karpie ogłuchły / wskutek / ciągłego przebywania w wodzie / wiedzą / człowiek jest niemy” (*Odkąd karpie*, GR 95). Pierwsze przykłady takich „heretyckich” fabuł poetyckich spotykamy już w debiucie *Ołowiani żołnierze* (w cyklu *Bajki*).

Schulzowski mit wyprowadzany jest, jak powiada Ficowski, ze sfery pospolitości i tandety. To obszar realności, który także w jego liryce stanowi nurt niezwykle ważny. „Antyhierarchiczność i pokątność – pisze Paulina Czwordon – należą do najbardziej fundamentalnych właściwości poezji Jerzego Ficowskiego”⁴¹. Gdyby starannie uporządkowane przez

mitorodna
potencja
dzieciństwa

⁴⁰ List B. Schulza do S. Szumana z 24 VII 1932, cyt. za: J. Ficowski, *Przyczynki do autoportretu mitologa*, [w:] idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 208. W szkicu *Przyczynki do autoportretu mitologa*, należącym do cyklu *Okolice sklepów cynamonowych*, Ficowski na przykładzie listów Schulza do Szumana ukazuje autokomentujący w istocie charakter większości wypowiedzi Schulza krytyka o twórczości innych autorów.

⁴¹ P. Czwordon, *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 22.

tę autorkę obszary peryferyjności, pokątności u Ficowskiego porównać z tymi, które w *Regionach wielkiej herezji* służą mu do charakterystyki prozy Schulza, to pewnej części tych obszarów u Schulza nie udało się odnaleźć. Znamy Schulza, poetę prowincji, ale oczywiście bez etnografii i Cyganów, Schulza z bytami kalekimi („teratofilią”, RWH 71), ale bez uczłowieczonych, „koślawionych” świątków i archaniołów, z prywatnością, historiami rodzinnymi, ale bez folkloru miejskiego. Gra Schulza z kulturą autorytetu i oficjalności jest jakby bardziej zasadnicza, bliżej u niego do rdzenia kultury hierarchicznej i patriarchalnej, kultury Księgi właśnie, a wyprawy w nieoficjalność są jakby zawieszaniem jej jurysdykcji, albo też – jak pisze Jan Błoński – komentarzem, który „wysuwa się naprzód, uzupełnia dawny przekaz, poprawia go jakby czy rozwija!”⁴².

Trzeba powiedzieć rzecz ogólniejszą, może nieco zakrytą dla nas po wielu latach od powstania *Regionów*, że Schulz „antyhierarchiczny i pokątny”, z całą jego oryginalnością, rewelatorstwem artystycznym, musiał być dla Ficowskiego, od początku jego drogi, uosobieniem sztuki pełnej i niepodległej i stanowił (podobnie jak – może w mniejszym stopniu – dzieła Leśmiana i Wojtkiewicza) dla niego pewne *constans*, punkt odniesienia i obszar o d n a w i a n i a twórczości własnej w trudnym powojennym czasie wielokrotnego ideologicznego dyscyplinowania sztuki, narzucania jej doktrynalnych ograniczeń. Znaki tej roli Schulza, ważnej zwłaszcza po 1956 roku, można odczytać w *Regionach wielkiej herezji* właśnie w związku z eksponowaniem pierwiastków „nielegalności”, „heretyckości”, „degresji”. Autor tak oto pisze o terminach „nielegalne dzieje”, „nieczysta manipulacja”, „illegalny”, „wielka herezja”, częstych w prozie Schulza: „Są to określenia oczywiście ironiczne, posługujące się celowo n o m e n k l a t u r ą z d r o w e g o r o z s ą d k u n e o f o b a i m o n o p o l i s t y, który potępiać zwykły i odsądzać od czci i wiary rewizje utartych schematów, odkrywczym zamachom na prawdy obowiązujące” (RWH 40). I nieco dalej cytuje też „rewoltujący” fragment z opowiadania *Wiosna*: „[...] gdy już więzienie zamyka się nieodwołalnie, gdy ostatni otwór jest zamurowany, gdy wszystko sprzysięgło się, ażeby Cię przemilczeć, o Boże, gdy Franciszek Józef I zatarasował, załepił ostatnią szparę, ażeby Cię nie dojrzano, wtedy powstałeś w szumiącym płaszczu mórza i kontynentów i kłam mi zadałeś. Ty, Boże, wzięłeś wtedy na siebie odium herezji i wybuchnąłeś na świat tym ogromnym, kolorowym i wspaniałym bluźnierstwem. O, Herezjarcho wspaniała!” (RWH 41).

Fragmety te, podobnie jak komentarz Ficowskiego do cytatu z *Wiosny*: „[...] uroda i różnorodność świata emanująca z albumu znac-

Schulz
jako
constans

42 J. Błoński, *Świat jako księga i komentarz*, [w:] *Czytanie Schulza...*, s. 82–83.

sojusznik
spraw
szerszych

ków pocztowych przeciwstawia się zbiurokratyzowanej wersji świata monarchii cesarsko-królewskiej, gdzie wszystko jest z góry wiadome i nie ma już miejsca na niespodzianki. [...] Bóg, do którego zwraca się ta apostofofa, jest «herezjarchą» – to znaczy buntownikiem przeciwko panującej religii nudy; wybucha «błuznierstwem» – to znaczy ośmiela się głosić prawdę poezji, niepopularną wśród wyznawców «ewangelii prozy»” (RWH 40–41), musiały w latach sześćdziesiątych wybrzmiewać dodatkowymi, antydogmatycznymi sensami. Poeta, jak się wydaje, odnajdywał w Schulzu sojusznika spraw szerszych: wolności twórczej i wolności ekspresji, który to temat po doświadczeniach socrealizmu nie przestawał być aktualny. Był Ficowski uczestnikiem odwilżowego ruchu artystycznego, między innymi jako autor piosenek satyrycznych, znał doskonale reguły narracji parabolicznej, wiedział, z kim odbiorca tego cytatu w latach sześćdziesiątych może identyfikować postać cesarza Franciszka Józefa z opowieści Schulza.

przeniesienia
ponad
czasem

Powiedzieć trzeba jeszcze o dwóch innych ważnych składnikach Schulzowskiej mitologii – oprócz „genialnej epoki” dzieciństwa jako matczynika mitów oraz tandety i pospolitości jako mitorodnego obszaru – którym Ficowski w *Regionach wielkiej herezji* poświęca szczególną uwagę, a które zarazem wydają się odbijać szczególnie wyrazistym echem w jego praktyce poetyckiej. Mam tu na myśli dogłębne analizowanie s c j e n t y c z n e g o c z y o r g a n i c z n e g o p o d g l e b i a m i t y c z n y c h m e t a m o r f o z (rozdział *Magia i definicja*) oraz obszerną lekcję p r z e k s z t a ł c e ń c z a s u Schulzowskiego (rozdział *Czas Schulzowski, czyli mityczna droga do wolności*) jako składników fantastyki Schulza. Jeśli mówimy o pewnych kontynuacjach, przeniesieniu przez Ficowskiego ponad czasem najcenniejszych komponentów sztuki Schulza, uczynieniu jej składnikiem powojennej już wrażliwości poetyckiej, nadaniu jej nowych zastosowań, najdosłowniej: drugiego życia, to refleksja ta dotyczy najbardziej tych właśnie dwóch zjawisk. Również dlatego, że Ficowski dokonuje przeniesienia czy translacji owych metamorfóz z prozy Schulza na teren poezji za pomocą najbardziej swoistych środków poetyckich, takich jak animizacja, homonimia czy personifikacja.

Tematem rozdziału *Magia i definicja* jest ta właściwość fantastyki Schulza, która wszelkie przekroczenia stanów rzeczywistości, przejścia do innych „dymensji”, inicjujące mityczne opowieści, umieszcza w porządku p r o c e s ó w o r g a n i c z n o - c h e m i c z n y c h. Zawsze jakaś wegetatywna, empirycznie sprawdzalna procesualność stanowić musi podglebie tych przekształceń i Ficowski gromadzi te Schulzowskie opowieści o „fermentacjach”, „wyradzaniu się”, „przecukrzaniu”, „strącaniu”, „rozkładzie”, które potrafią w świecie Schulza wywołać na przykład zja-

wisko „drugiej jesieni”, będące „pewnego rodzaju zatruciem klimatu miazmatami przejrzałej i wyradzającej się sztuki barokowej, słończonej w naszych muzeach”⁴³, sprzyjać rozradzaniu się „pokolenia istot na w pół tylko organicznych” oraz „pseudofauny i flory”, których siedliskiem są „stare mieszkania [...] obfitujące w humus wspomnień, tęsknot, jałowej nudy”⁴⁴. Potrafią też, „na owej psychochemicznej zasadzie” (RWH 87), przepoczwarzać mieszkańców Schulzowskiego świata w owady (ojciec przemieniony raz w muchę, raz w karakona) czy w kupkę zetlełej materii (ciotka Perazja przemieniona w płatek popiołu).

Powiada Ficowski: „U Schulza każda przemiana jest rezultatem, konsekwencją. Następuje w krytycznym momencie, gdy wewnętrzne napięcie osiągnie kulminację. Wówczas rodzi się nowa jakość, ujawniają się nowe dynamizmy. Ich stan zatajony, embrionalny jest nam wiadomy, podawany przez Schulza jako wywód genetyczny dla nowego zjawiska” (RWH 85).

Matecznikami tych przekształceń, ich formą niejako elementarną, są obficie rozradzające się w prozie Schulza antropomorfizacje, animizacje czy reifikacje⁴⁵, jest nim właściwie nieustanne rozchwianie granicy między materią żywą i nieożywioną, krystalizacje abstraktów pojęciowych w zjawiska materialne, transfery energii psychicznych, które nabierają właściwości motorycznych, zmiany stanów skupienia.

I tu jesteśmy już bardzo blisko poezji autora *Regionów wielkiej herezji*. Swoboda, z jaką przedmioty, pojęcia, osoby transformują w wierszach Ficowskiego, pochodzi głęboko z ducha prozy Schulza. Zarazem wnika ją owe transformacje w inną, nową problematykę, stają się rodzajem poetyckiego instrumentarium, które pozwala Ficowskiemu w unikatowy sposób nazywać świat, uprawiać na przykład poetycką refleksję historyzoficzną, wkraczać w najtrudniejsze doświadczenia zbiorowe. Są to wiersze, w których otamowanie emocji, patosu staje się warunkiem wiarygodności poetyckiej – utwory o Holokauście, czasach zniewolenia narodowego Polski, a także o opresji jednostkowej: o starości i przemijaniu.

Tak oto w wierszu 5 VIII 1942 (cykl *Odczytanie popiołów*) metamorfozy postaci Korczaka i dzieci są jakby próbą łagodzącego wkroczenia w ich ostatnie chwile. Utwór „cofa” życie Starego Doktora do czasu sprzed narodzin, a czas dzieci pomnaża, dodając im całe, niedokonane życie:

poezja
z ducha
prozy
Schulza

43 B. Schulz, *Druga jesień*, [w:] idem, *Opowiadania...*, s. 238.

44 Idem, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] ibidem, s. 43–44.

45 Dwa przykłady, zaczerpnięte z opowiadania *Sierpień*: „Ogromny słońceznik, wydzwignięty na potężnej lodydze i chory na *elephantiasis*, czekał w żółtej żalobie ostatnich, smutnych dni żywota, uginając się pod przerostem potwornej korpulencji” (B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 6); „Ciotka narzekała. Był to zasadniczy ton jej rozmów, głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego już jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymywanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę” (ibidem, s. 10).

zobaczył Stary Doktor nagle
 że dzieci się stały
 stare jak on
 coraz starsze
 tak musiały dogonić siwiznę popiołu

metamorfozy

więc kiedy go uderzył
 askar czy esesman
 zobaczyły że Doktor
 stał się dzieckiem jak one
 coraz mniejszym i mniejszym
 aż się nie urodził [...]

(GR 181)

Trudno także nie myśleć o Schulzowskich metamorfozach, odwróce-
 niach przestrzeni, czytając dedykowany Rafaelowi Scharfowi wiersz *Spis
 abonentów sieci telefonów miasta stołecznego Warszawy na rok 1938/39*,
 przywracający pamięć o tych, „których niegdyś przyłapano / na gorą-
 cym uczynku / życia”, opisujący swego rodzaju przestrzeń nieistnienia:

Po naglej przeprowadzce dokładnych adresów
 do onomastyki ogólnej
 numery powróciły do abstrakcji liczb
 i ciało słowem się stało
 w Herbarzu Abonentów

Oto wybrańcy uwierzytelnieni
 którzy są Nikim na ulicach Żadnych [...]

(GR 253)

Baśniowe metamorfozy, w wątkach Zagłady przywracające, na przekór
 śmierci, cienie zgładzonych, w innych poetyckich narracjach stają się
 też finezyjnym instrumentem animizacji czasu i zdystansowanej inter-
 pretacji dziejów. Ficowski z udziałem owych metamorfoz, wpisanych
 w reguły substancjalnych przemian, ustanawia typ refleksji nad historią
 Polski, paradoksalnie daleki od legendotwórstwa, należący do najczyst-
 szego nurtu powojennej poezji komunikującej się ze zbiorowym do-
 świadczeniem historycznym.

Mają czasem te metamorfozy charakter wtrąconych w narrację poetyc-
 ką animizacji o niezwyklej nadsemantyce: „flinty zwarzył l i s t o p a d /
 s t y c z e ń ściał je mrozem” (GR 167) – w *Balladzie o trzech mocium-
 pańskich* z opisem wycieczki trzech szlachciców przez smętny krajobraz

epoki zaborów; „Tu ćmiła jeszcze kongresówka / kanapa się w niej zasiedziała” (GR 92) – w nostalgicznej opowieści o dziadkach poety (*Zaręby Kościelne*); „w kącie dla antenatów / świetniał nam samowar [...] / z którego się był wyklął ongi / orzeł dwugłowy trójzaborowy” – w wierszu *Apokryf* (GR 340). Albo też mają postać dłuższych opowieści, na przykład żartobliwego studium na temat świadomości narodowej, o samo-przełożeniu się dzieła *Les mémoires par l'abbé Gaspard* na język polski w modrzewiowej szafie:

I uległa się księga
niby ser dostały
pożółkły jej burgundie
zachodziły miodem
imćpaniedobrodziejskim

Tak czamarzył ją barszczył
tak oswajał do cna
Książdz Wujek starej szafy
szafarz przeobrażeń
że po stuleciu z górą
kalwaryjską górą
dokonało się dzieło
i księga się sama
przetłumaczyła całkiem
na te wielce płowe
mazowiecko buczacko płocko tromtadrackie
OĆCA KACPRA SPOMINKI
I jak psalterz ją niosą
Adalberg i Brückner
Szopen Linde i Leśmian
i nikt jej nie musi

Ona czyta się sama
(*Trzy tańce polskie: I. Polonez czyli epos modrzewiowe;*
GR 304–305)

żartobliwe
studium
na temat
świadomości
narodowej

Również S c h u l z o w s k i c z a s, dający się odwracać, powstrzymy-
wać, kierować w boczne odnogi, wielorako przenika do liryki
Ficowskiego i podobnie jak substancjalne transformacje, pozwala po-
ecie znaleźć język szczególnie fortunny dla zapisu doświadczeń pozo-
stających poza kręgiem tematów Schulzowskich. Fantastyczny czas
w opowiadaniach Schulza opisuje Ficowski jako odpowiedź na dyktat

czasu realnego, jako „mityczną drogę do wolności” (RWH 46). Pisze autor *Regionów*, że „podlega [on] ścisłym rygorom psychologii, a kwestionując powszechnie przyjęte zasady – jest mitycznym azylem przed nieuchronnym mijaniem przeszłości” (RWH 39). I dodaje, że jest to „czas [...] posłusznie dostosowujący się do potrzeb kreatorskiej wyobraźni, przemieniony z dyktatora w posłusznego sługę” (RWH 45). Z najgłębszych potrzeb psychicznych wypływa czas *Wiosny*, „czas odkryć i tworzenia” (RWH 44), wykwitły z bajecznego markownika Rudolfa, czas opowieści *Sanatorium pod Klepsydrą*, „zaprężnięty przekornie do przeciwdziałania śmierci” (RWH 42).

Poetycka realność Ficowskiego jest „czytaniem” czasu bliskim Schulzowi, lecz nie – ustanawianiem go z całkowitym woluntaryzmem. To nie czas „heretycki”, „nielegalny”, czas opowieści, jak u Schulza, ale raczej swoista poetycka nadpercepcja czasu, myślenie w kategoriach czasu – zmiennego, wykoślawianego, powstrzymywanego, poganianego przez ludzkie emocje. Czasu aresztowanego lub zawłaszczanego, gdy mowa o przestrzeni społecznej, albo też czasu problematycznego, o nieludzkich interwałach i przebiegach – w przestrzeni kosmosu czy w mikroświecie owadów – gdy mowa o skalach życia, przemijaniu. Swego rodzaju peryfrazą dysfunkcji czasu społecznego zapisanych w poezji Ficowskiego wydaje się ów zegar z wiersza *Apokryf*:

zegar się wahał i wahał
ponad wystygłą panichidą
[...]
i dał nam po trzęsieniach czasu
odłamki godzin, złomy lat
mosiężne łuski celnych wojen
i to nasze p r z e d j u t r z e
co nie chce być
d z i s i a j
(GR 340; podkreślenia Autora)

Takie „odłamki” i „złomy” czasu znajdujemy w wierszach o ostatniej wojnie i jej skutkach, na przykład w utworze *Kwaterna AK*, gdzie czas odebrany poległym obciąża ponad miarę ich potomków, mocą poetyckiej homonimii nabiera podwójnego sensu:

podeszły wiek oddali
na użytek żywym
przychodzą do nich córki przygarbione
to stary k a w a ł czasu
(GR 220; podkreślenie moje – J.K.)

Animizowany, personifikowany, wytrącany z linearności czas występuje także w cyklach *Przepowiednie* i *Pojutrznia*. Rozedrgana emocją dykcja tych poematów, pisanych w stanie wojennym, w latach 1981–1982, porywa realność w jakiś wir transformacji, bierze ją w poetyckie władanie, ma w sobie wzmożoną temporalność – wielokrotnie ponawiane ekspedycje w wiek XIX, animacje czasu. Jest on tu po schulzowsku plastyczny, wydłuża się, mocą odwróconej „lornety Dybicza” oddalając horyzont wolności („dłuży się czasu lont / do dnia który wybuchnie”, „blednie / pojutrznia słońca / odcięta głowa / niedoszłego dnia”), przybliża mocą zbiorowych tęsknot („jesteśmy umówieni od wieków / z wolnością / czasem mylimy ją z wiosną / to znowu z jesienią”), cofa („tak idziemy tymczasem / do onego czasu / z wieżyczek wartowniczych / mierzą w nas zegary”), staje się narzędziem władzy („nadciągają eskadry godzin / aż któraś chwila zrzucona z wysoka / trafia w twój nielegalny sen”), jest źródłem bólu („bo tak nas / czas rozboleł / że każda godzina / jego bólem powłóczy”)⁴⁶.

W bardzo intymnej perspektywie przemijania i starości w późnych wierszach Ficowskiego (tomy *Zawczas z poniewczasem*, *Pantareja*) nasiła się temporalność – znów wiele mająca wspólnego z baśniowymi peryferiami czasu Schulza – przywołująca czasy okołoludzkie: owadzie, zwierzęce, także kosmiczne, ujawniające względność czasu ludzkiego, a nawet problematyczność śmierci. Niejasny jest moment odejścia z życia zaleszczotka („rezydent akt i księgozbiorów / nie kala foliałów / żywi się / lekkostrawną abstrakcją”, *Glosa*, ZzP 42)⁴⁷, wielogeneracyjne trwanie kowali kowalątek tworzy jedno nieprzerwane życie („poznałem je kowalątka / trzeciego dnia stworzenia świata / u dziadków których już nie ma / a one są u nich / po dziś dzień”, *Kowale kowalątka*, ZzP 57), czas nietoperzy, stworzonych „po zachodzie genesis”, trwających okresami w stanie letargu (*Konfraternia Chiropterańska*, ZzP 36), czy „drugie życia” przepoczwarzających się motyli kwestionują wyłączność jednej miary czasu⁴⁸. Owe letargi, niepełne istnienia znamy też doskonale jako formy trwania organizmów w „nielegalnych” interwałach Schulzowskiego czasu w opowiadaniach *Wiosna czy Sanatorium pod Klepsydrą*.

Czytając więc interpretacyjne rozdziały *Regionów wielkiej herezji*, odnajdujemy liczne tropy prowadzące do poezji Jerzego Ficowskiego.

czasy
około-
ludzkie

⁴⁶ Wszystkie cytaty w tym akapicie z wydania poza cenzurą: Marcin Komięga [J. Ficowski], *Przepowiednie. Pojutrznia*, wyd. 2, Głos, Warszawa 1985.

⁴⁷ ZzP – J. Ficowski, *Zawczas z poniewczasem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

⁴⁸ Pisze trafnie Paulina Czwordon, że w *Pantarei* Ficowski „jeszcze mocniej mości się wśród drobnych zwierząt «z dołu» hierarchii, ale i wśród «górných» znajomych: owadów i ptaków, rdzewiejących jałowców i zielsk nad miarę pospolitych i rozpiecznych” (P. Czwordon, *Podróż w czas (O „Pantarei” Jerzego Ficowskiego)*, [w:] *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 332).

„Ocalanie” Schulza, które definiujemy jako naczelną zasadę tej książki, dokonało się niejako z obopólną korzyścią. Związane było zarówno z daniem „nowego życia” magicznej wyobraźni Schulzowskiej na obszarze polskiej poezji współczesnej, jak i wzbogaceniem samej poezji Ficowskiego, która rodziła się i rozwijała swoje najoryginalniejsze pierwiastki w klimatach Schulzowskich, z „pamięcią” o Schulzu. Była to pamięć głęboko przetworzona, wtopiona w żywą inteligencję Ficowskiego, tropiciela cudów świata, wprowadzająca składniki wyobraźni samotnika z Drohobycza w nowe konteksty, odsłony współczesności, w prywatne kosmogonie współczesnego poety. Niezwykły to przypadek przenikania się ponad czasem poetyckich wrażliwości i potencji. Ale też we wstępie do *Regionów wielkiej herezji* napisał Ficowski: „Kiedy Józef w *Genialnej epoce* odnalazł przypadkiem ów szpargał z dzieciństwa – były to ostatnie stronicie tygodnika ilustrowanego sprzed lat – zwierzył się Szłomie: «...muszę ci wyznać – (...) znalazłem Autentyk...». Otóż i ja znalazłem Autentyk – w 1942 roku. Były to *Sklepy cynamonowe*, Księga jakże odmienna od wszystkich innych książek [...], która do dziś nie znalazła żadnej zagrażającej jej konkurentki” (RWH 16).

To ważne wyznaczenie „założycielskie” eseistyki Ficowskiego na temat Schulza okazało się nie tylko otwarciem *Regionów wielkiej herezji*, ale też formułą wtajemniczającą w jedno z najważniejszych zjawisk powojennej poezji polskiej⁴⁹.

⁴⁹ Autor niniejszego artykułu serdecznie dziękuje Pani Elżbiecie Ficowskiej za życzliwe udostępnienie materiałów z archiwum Jerzego Ficowskiego i wyrażenie zgody na publikację ich fragmentów. Chciałby również podziękować Pani Kustosz Ewie Piskurewicz za cenną pomoc okazywaną podczas wielokrotnych kwerend w Gabinetce Rękopisów BUW.

[inicjacje schulzowskie]

Tymoteusz Skiba: Homunkulusy Brunona Schulza

Homunkulus, pochodzący od łacińskiego *homunculus*, będącego zdrobnieniem słowa *homo* (człowiek), dosłownie oznacza „człowieczek”. Według średniowiecznych przekonań alchemicy za pomocą tajemnych nauk potrafili stworzyć sztucznego człowieka. Ze względu na niski wzrost nazywano go właśnie człowieczkiem.

Homunkulus jest zatem nie tyle określeniem drobnego człowieka, ile symbolem sztucznego życia. W poczet homunkulusów zaliczam więc wszystkie Schulzowskie manekiny, kukły, idole, pałuby, żywe rzeźby, marionetki, figurki, cyborgi, automaty, pacynki, golemi, lalki oraz figury woskowe.

Sam homunkulus w twórczości Schulza pojawia się dwukrotnie. Odnajdujemy go wśród asortymentu sklepów cynamonowych, gdzie sprzedawany jest razem z wieloma przedmiotami przywodzącymi na myśl sztucznych ludzi. Są wśród nich korzenie mandragory o ludzkim kształcie, norymberskie mechanizmy imitujące ludzkie zachowania czy bazyliuszki zmieniające śmiałków w ludzkie posągi. Po raz drugi homunkulus pojawia się w opowiadaniu *Kometa*. Jest nim tytułowe ciało niebieskie, które zmierzając w kierunku Ziemi, blednie, kurczy się, a w końcu staje bezradnie gdzieś na horyzoncie, złapane w alchemiczną retortę (komin do obserwacji) Jakuba. Staje się czymś na kształt homunkulusa o szarej twarzy, kalekim ciele i fałszywej egzystencji.

W twórczości Schulza figura sztucznego człowieka powraca wielokrotnie, pod różnymi postaciami. Homunkulusy występują w wielu formach rozciągających się pomiędzy dwoma biegunami: z jednej strony prawdziwa figura woskowa w panoptikum czy gipsowe rzeźby profesora Arendta, a z drugiej ludzie, którzy są niczym lalki lub marionetki. Postacie Schulza w różnym stopniu nabierają

cech wypchanych kukieł i automatów, podobnie jak kukły i gipsowe rzeźby w różnym stopniu nabierają cech ludzkich, tworząc chimeryczne i wieloznaczne figury.

Jerzy Jarzębski, jako jeden z nielicznych, podobnie postrzegał problem homunkulusów Schulza. Według niego manekin to „nie tylko kukła, ale także – postać literacka”, a nawet „każda rzecz, której aktywność ludzkiego umysłu nadała znaczenie i miejsce w porządku wszechrzeczy”. Stąd już tylko krok do stwierdzenia, że wszystko, co nas otacza, łącznie z nami, ma charakter wypchanej trocinami pałuby. Wydaje się, że to przesadna teza, ale w literackiej rzeczywistości Schulza niewiele elementów pozostaje nietkniętych rysem manekina¹.

Twarz

Ludzka głowa zajmuje w ciele człowieka miejsce nadrzędne. Symbolizuje umysł oraz życie duchowe², jest więc centrum człowieka, przestrzenią, w której umiejscawia się ludzkie „ja”. A najważniejszą częścią ludzkiej głowy jest twarz.

Tylko człowiek ma twarz. Jest to najbardziej reprezentatywna część ciała, mapa, z której można wyczytać czyjaś historię i charakter. W opowiadaniach Schulza konstrukcja postaci najczęściej opiera się na opisie oblicza – rozległym i metaforycznym – który wytycza najważniejsze i najbardziej charakterystyczne cechy bohaterów.

Twarz człowieka jest dla Schulza terenem nieustannego spektaklu przemian, teatru, w którym nie tylko nakładamy, ale także ściągamy maski. Istotą ludzkiego oblicza są więc nieustanne przemiany, które wytrącając z woskowego zastygnięcia, stają się świadectwem człowieczeństwa.

Zastygnięcie twarzy jest równoznaczne z jej utratą. Związek frazeologiczny „stracić twarz” oznacza odstępianie od własnych przekonań, splamienie honoru i kompromitację. „Tłum śmieje się z takiej parodii” – powie Jakub o figurach z zastygłym obliczem [*Traktat...*, *C.d.*, 140]. Według Emmanuela Lévinasa „twarz jest tym, co zabrania nam zabijać”³. Bez niej tracimy ludzki pierwiastek, jesteśmy bezbronni i symbolicznie martwi. Ktoś, kto traci twarz, w pewnym sensie przestaje być człowiekiem⁴.

1 J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Warszawa 2011, s. 55 i 57.

2 Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012.

3 E. Lévinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philippem Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1982, s. 49.

4 Philip K. Dick wspominał, że w dzieciństwie najbardziej bał się, kiedy jego ojciec wkładał maskę gazową: „Jego twarz znikała. To nie był już mój ojciec. To nie była już w ogóle istota ludzka”. Cyt. za: L. Sutin, *Boże inwazje. Życie Philipa K. Dicka*, przeł. L. Jęczmyk, Poznań 2005.

Twarz ludzkich bohaterów Schulza charakteryzuje się licznymi metamorfozami, bogatą kolorystyką oraz lekką niedoskonałością. Z kolei oblicza wybrakowane, zastygłe w jednym grymasie, lub nawet całkowity ich brak, sugerują, że mamy do czynienia z homunkulusem.

Traktat o stworzeniu kobiet?

W opowiadaniu *Manekiny* Paulina i Polda wnoszą na swoich ramionach „milczącą, nieruchomą panią, damę z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy”⁵ [133]. Jest to manekin krawiecki, który służy szyjącym kobietom za wzór i model do przymiarek. W opisie narratora jednak to praktyczne narzędzie pracy imitujące człowieka przeistacza się w demoniczną kobietę. Mimo że zrobiony z płótna i niemal zupełnie pozbawiony głowy, manekin staje się „milczącą, nieruchomą panią sytuacji”, „damą”, która jest pełna „krytycyzmu i niełaski”. Zwykły krawiecki artefakt nabiera zatem cech ludzkich, przeistacza się w okrutną i niewzruszoną bohaterkę.

Manekin staje się nawet czymś więcej niż człowiekiem. Krawiecka pałuba wnoszona jest na ramionach swoich wyznawczyń niczym bogini, co podkreślają określenia „milczący idol” oraz „nieubłagany moloch”. Święty posąg podporządkowuje sobie krawcowe, które przemieniają się stopniowo w drewniane szpule. Im bardziej ludzka staje się krawiecka kukła, tym większej dehumanizacji ulegają Paulina i Polda. One same także odczuwają swoją reifikację. Zmęczone towarzystwem bezgłowego bóstwa, otwierają okno, aby dostrzec jakąś ludzką twarz. Pragną kontaktu z innym człowiekiem, ale tak naprawdę marzą jedynie o „pierrocie wypchanym trocinami” [134]. Przemieniają się w lalki, więc ich wzorem kochanka staje się teatralna kukła z zastygłą twarzą.

Oblicza krawcowych oczywiście zaczynają się zmieniać. Wchodzący do pokoju Jakub dostrzega w nich „idyllę z pudru”, „kolorową bibułkę i atropinę” [134]. Okazuje się, że twarze dziewcząt są sztuczne jak krawiecki manekin. Ich oczy „połśniewają emalią”, dzięki atropinie, niczym oczy lalek. Krawcowe wystawiają się niejako ojcu na pokaz, przeistaczając się tym samym w manekiny wystawowe. Dzięki tej przemianie zrozumiały staje się tytuł opowiadania w liczbie mnogiej – *Manekiny*.

W kobiecych postaciach Jakub dostrzega ponadto barwne papugi. Jednak w perspektywie opowiadania *Noc wielkiego sezonu* ojcowskie ptaki okazują się jedynie sztucznymi, wypchanymi tandetnym materiałem kukłami⁶. Ptaki, które widzi ojciec w postaciach dwóch krawcowych, mają więc w sobie coś z tan-

5 Wszystkie cytaty z opowiadań Brunona Schulza pochodzą z edycji: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Warszawa 2011; w nawiasach kwadratowych podaję numery stron.

6 Zob. J. Gondowicz, *Powrót wielkich ptaków*, „Schulz/Forum 1”, Gdańsk 2012.

dety i marionetkowej sztuczności, nie są to żywe, gotowe do lotu stworzenia, ale raczej ich nieporadne imitacje.

Ponadto ornitologiczne królestwo Jakuba może być tylko pięknym snem z opowiadania *Nawiedzenie*, kiedy to ojciec zasypia wśród tapet w ptasie wzory. Kobiece podobieństwo do ptaków jest więc w istocie podobieństwem pomalowanej twarzy do tandetnej okleiny. Kobięca twarz jest pokryta bibułką i pudrem, czyli rodzajem tapety. Ojciec widzi zatem to samo, co syn. Obaj ubierają obraz w inne metafory, ale prowadzące tak samo do obrazu kobiety-homunkulusa.

Krawcowe są jednak nie tylko manekinami z papieru i bibuły. Jakub dostrzeżga w nich emanacje Boga. Dziewczyny stają się boskimi pomnikami, idolami, którym Ojciec oddaje cześć. Zachwycają one starego kupca do tego stopnia, że postanawia poddać je swoim eksperymentom. Ich punkt kulminacyjny stanowi stwierdzenie: „– Słowem – konkludował ojciec – chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina” [138].

Jest to nie tylko konkluzja, jak sugeruje narrator, ale przede wszystkim akt twórczy, zapowiedź stwarzania tu i teraz. Wydaje się, że demiurgiczny gest Jakuba nie ma żadnych natychmiastowych skutków. Manekiny nie wyskakują z szaf, kobiety nie biorą się do szycia kukieł, a Ojciec nie rozpoczyna rzeźbienia w wosku. Materia, wedle genialnego kupca tak płodna i skłonna do formowania, nie ulega żadnym przemianom.

Bo też nie taki jest cel Jakuba, chce on stwarzać „słowem”. Wypowiedź Jakuba powinno się czytać bez wtrącenia narratora, który być może chce wprowadzić czytelnika w błąd, osłabiając ostrze kacarskiej doktryny swego ojca. Tekst autentycznej, nieskażonej *Wtórej Księgi Rodzaju* powinien brzmieć: „słowem, chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”.

Starotestamentowy Demiurg również stwarza słowem: „Na koniec powiedział Bóg: Stwórzmy człowieka na wzór i podobieństwo nasze...” (Rdz 1, 26). Bóg stwarza człowieka na własne podobieństwo. Ojciec tworzy „we własnej, niższej sferze”. Idealny Boski wzór zastępuje wybrakowanym wzorem kukły. Doskonałość zostaje wyparta przez tandetę. I takiego człowieka udaje mu się niemal stworzyć.

Paulina i Polda, przysłuchujące się słowom charyzmatycznego kupca, przemieniają się w manekiny. Objawia się to oczywiście poprzez zmiany na twarzach. Ich oczy są oczami lalek, wyraz twarzy staje się nienaturalnie podłużny i wyraża kukielkową bezrozumność. Nawet wypieki dziewcząt są czymś sztucznym, „podmalowanym”, niczym oblicze figury woskowej – aż sam narrator przyznaje, że ciężko ocenić, czy „należą do pierwszej, czy drugiej generacji stworzeń” [138].

Lalkowatość krawcowych to cecha niemal wszystkich bohaterek Schulza. W *Ulicy Krokodyli* dziewczęta przypominają papierowe rzeźby „przystające w aroganckim kontrapoście” [169] oraz manekiny wystawowe bezwstydnie prezentujące swe ciała. W *Sanatorium pod Klepsydrą* Józef zwraca uwagę na me-

chaniczny chód kobiet biegnący w precyzyjnie prostej linii, co według niego świadczy o pewnym ukrytym mechanizmie wewnętrznym, który jest jak „narkęcona sprężynka” [316].

Kobieta w tej perspektywie staje się lalką mężczyzny, przedmiotem, który można wykorzystać. Jakub byłby więc przykładem mizogina, kochającego i nie-nawidzącego jednocześnie, który tworzy kobiety wedle własnych upodobań. Taką feministyczną interpretację przyjmuje między innymi Grażyna Gajewska, która bada cykl czterech opowiadań Schulza o manekinach: „manekin i dziewczęta oglądane przez Ojca okazują się niczym/nikim innym jak projekcją męskich fantazji seksualnych”⁷.

Kobiety u Schulza odgrywają jednak o wiele większą rolę i znacznie wykraczają poza stereotyp pokrzywdzonej „kury domowej”, którą próbuje im nadać Gajewska. Wbrew pozorom nie da się ich zamknąć w jednoznacznej formie pstrokatych i umalowanych kukieł. W rzeczywistości igrają z Jakubem od samego początku i tylko pozornie pozwalają sobą manipulować. Czyż ich automatyczny chód nie jest jedynie wabikiem, elementem kobiecej gry, w której pod pozorem kobiet-lalek zwabia się nieświadomych mężczyzn w pułapkę „płciowego piekła”⁸? Kobieta u Schulza, flirtująca z formą manekina, okazuje się kobietą-modliszką, stworzoną do władzy nad mężczyznami. „Tajemnicze i skonstruowane według odmiennej zasady są dla niego [Schulza] przede wszystkim kobiety”⁹ – pisze Jerzy Jarzębski.

Seksualność bohaterki Schulza często interpretuje się jako symbol ich sztucznej i pałubicznej natury. Fizjologia to według Krzysztofa Miklaszewskiego „pierwszy odcinek drogi ku formie manekina”¹⁰. Podobnie pisze Artur Sandauer: „kobiety – bardziej cielesne i tożsame z sobą – są już z natury czymś w rodzaju manekinów”¹¹. Moim zdaniem ciało zbliża kobiety raczej w stronę gargantuicznie płodnego świata roślin i zwierząt – ale nie przedmiotów. Fizjonomia kobiet, w odróżnieniu od nieruchomych masek woskowych, nie jest jednowymiarowa.

Twarze kobiet są tajemnicze. Na przykład panienki sklepowe z *Ulicy Krokodyli* są szare i papierowe. Ich twarze jednak, niby zepsute, pełne są „ciemnego pigmentu brunetek, o lśniącej tłustej czarność” [168].

7 G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 266.

8 Tak opisywał swoją bohaterkę Witkacy w powieści *Nienasyce*, zob. S.I. Witkiewicz, *Nienasyce*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 1992, s. 228. Porównanie to nie jest przypadkowe, gdyż postać księżnej Iriny Wsiewołodowny to być może najdoskonalszy obraz kobiety-modliszki w literaturze. Księżna ponadto, podobnie jak kobiety Schulzowskie, przybiera niekiedy postać homunkulusa – na przykład „stała się posąg wszechpotężnej bogini”.

9 J. Jarzębski, op. cit., s. 61.

10 K. Miklaszewski, *Zatrzenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009, s. 27.

11 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1957, s. 22.

Figury kobiet są zatem wewnętrznie rozdarte. W ich postaciach nie tylko drzemie silny potencjał lalek i wyuzdanych manekinów sklepowych, ale jest też coś groźnego i nieuchwytnego, co przeczy temu wizerunkowi. Kobiety są bliskie naturze, będącej przeciwieństwem wszelkiej sztuczności, głównie dzięki płodności, która chwilami jest „niemal samoródcza” [*Sierpień*, 118] – mężczyzna staje się zbędny, a jego rola w przedłużeniu gatunku nieistotna. Mężczyzna Schulza, symbolicznie wykastrowany przez kobietę, staje się eunuchem, impotentem niezdolnym do spłodzenia (stworzenia) potomka – tworzenie manekinów może być więc rodzajem sublimacji popędu seksualnego¹².

Bohaterowie Schulza, którzy nie znajdują swojej twórczej niszy, stają się homunkulusami. Już w opowiadaniu *Sierpień* napotykamy zdominowaną przez kobietę postać wuja Marka. Wuj okazuje się małym i zgarbionym człowieczkiem o „twarzy wyjałowionej z płci”, golemem, który poddał się całkowicie władzy ciotki Agaty. W jego szarych oczach dostrzegamy jedynie daleki i niedostępny „żar ogrodu” – znak człowieczeństwa, które już dawno minęło. Gesty sprzeciwu wuja są śmieszne i nieistotne, niczym ruchy popsutego automatu. Twarz mężczyzny jest bezbarwna i bezpłciowa, w odróżnieniu od ciotki Agaty „o mięsie okrągłym i białym, cętkowanym rudą rdzą piegów” [118].

Podobny proces zachodzi u Szlomy z *Genialnej epoki*, którego twarz – na widok rysunków Józefa i po wzmiance o Autentyku – „rozjaśnia się refleksami kolorów i światła”. Pantofelki Adeli na wysokich obcasach szybko jednak odbierają mu ten blask. Autentyk i rysunki stają się nieistotne. Szłoma, dotykając kobiecych butów, ulega jednocześnie przerażeniu i fascynacji (*misterium tremendum et fascinans*) niczym podczas doświadczenia *sacrum* – choć jest to świętość fałszywa i dehumanizująca.

W twórczości Schulza kobiety często są traktowane jak demoniczne boginie. Fragmenty ich garderoby stają się obiektami kultu, a one same przypominają pogańskie posągi. W tym sensie kobieta staje się homunkulusem, idealną rzeźbą, obiektem samczej adoracji i bałwochwalstwa. Ta kobieca monumentalność jest jednak maską, za którą kryje się płodne ciało wraz ze swoimi wszystkimi zdrowymi mankamentami.

Perkate noski, pot i pryszczce, „przemycane z brawurą pod flagą tej fikcji!” [*Sanatorium...*, 316], odbierają kobietom jakąkolwiek sztuczność. Ich okrutna seksualność to przyjęta poza, groteskowo-erotyczna burleska, której rekwizytami są makijaż, sukienki, pończoszki i pantofelki. Dzięki tej grze kobiety nie mogą być poddane procesowi drugiego stworzenia, ponieważ tkwi w nich twórczy potencjał – główny wyznacznik człowieczeństwa.

12 Tworzenie jest także rodzajem rozkoszy: „pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej” [136] – mówi w *Traktacie o Manekinach* Jakub.

Wystarczy małe przedstawienie, teatralne spojrzenie lub „niewinnie” wystawione nogi, aby zmienić spacerujących mężczyzn w korowód marionetek, jak to się dzieje w *Wiośnie*. Partnerzy kobiet tracą więc swoje człowieczeństwo i stają się bezwolnymi golemami. Wyrazem tych relacji są oczywiście twarze. Oblicza kobiet są pełne jaskrawych i mocnych kolorów (ruda rdza piegów ciotki Agaty; kwitnące rumieńce Łucji; policzki krawcowych z wypiekami; pełne ciemnego pigmentu twarze sklepowych), natomiast twarze mężczyzn są twarzami manekinów – bezbarwnymi i wyjałowionymi (bezpłciowa twarz wuja Marka; zmętniała twarz kuzyna Emila; szare, pozbawione blasku oblicze Szłomy).

Problem homunkulusów w twórczości Schulza nie ogranicza się jedynie do relacji damsko-męskich. Opowiadania drohobyczanina ukazują całą galerię wykolejeńców zniszczonych przez życie, takich jak kuzyn Emil, mieszkańcy ulicy Krokodyli, Pan Karol, efemeryczni staruszkowie z opowiadania *Księga*, wiejski chłopak z *Martwego sezonu*, Dodo i wuj Hieronim, Edzio, bohater opowiadania *Emeryt*, narrator *Samotności* czy służąca Genia.

Są to ludzie-manekiny pozbawieni marzeń i celów, „tandetna odmiana człowieka” o unieruchomionej szarej twarzy. Mimo wszystko są też postacie, które podejmują grę z formą homunkulusa, tworząc swoją antyburleskę, żonglując maskami i kreując własne *theatrum mundi*.

Ojciec – „metafizyczna marionetka”

W *Traktacie o manekinach* Jakub ponosi demiurgiczną klęskę, a sytuacja ulega odwróceniu. Kobiety przemieniają się w boginie, a natchniony mówca – w homunkulusa. Twarz Ojca zastyga niczym woskowa maska. Zmiana jest tak nagła, że narrator zastanawia się: „A może wymieniono go na innego” [139] – stary kupiec przybiera więc formę pacynki, którą można w każdej chwili podmienić.

„Ojciec służy Schulzowi jako marionetka – pisze Victoria Nelson – której ustami przemawia brzuchomówca”¹³. Ale czy rzeczywiście Jakub jest pacynką pozbawioną własnej woli?

Naturalnie o każdej postaci literackiej można by powiedzieć, że jest kukiełką w teatrze autora, ale nie w tym tkwi sens twórczości Schulza. Postać Ojca jest, moim zdaniem, zaprzeczeniem figury manekina. Powodem tego są jego bezustanne przemiany, pozostające w ostrym kontraście do zastygłego życia figur woskowych, oraz niezwykły potencjał twórczy.

Równie nietrafna wydaje się opinia Nelson o Adeli, którą określa ona jako golema¹⁴. Golem oznacza najczęściej bezwolną, bierną postać bez duszy, zdol-

¹³ V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009, s. 80.

¹⁴ Zob. *ibidem*, s. 81.

ną do wykonywania prymitywnych czynności nakazanych jej przez stwórcę¹⁵. Adela jest przeciwieństwem golema – wolna, dynamiczna, zbuntowana i zdolna do manipulowania charyzmatycznym pracodawcą.

W *Traktacie* Ojciec, przechytzony przez Adelę, rusza się „jak automat” i pada na kolana przed zwycięską służącą. To Jakub staje się golemem Adeli, a nie odwrotnie. Służąca dzięki swoim kobiecym sztuczkom (wystawionym pantofelkom), dosłownie bierze Ojca pod pantofel.

Jakub okazuje się jednak golemem chwilowym, gdyż następnego dnia podejmuje przerwany monolog. Przemiana w homunkulusa nie sięga istoty Ojca, który bezustannie próbuje walczyć z narzucaną mu formą, chce tworzyć, miota się między różnymi przedsięwzięciami i szalonymi eksperymentami – tak jak bohaterowie Witkacego, ucieka w artystyczne szaleństwo. Wydaje się jednak, że te wszystkie alchemiczne czynności, heretyckie teorie, doświadczenia i przemiany to także rodzaj życiowego teatru, sposób groteskowego kreowania własnej postaci, która może przybrać formę zarówno Atlasa podtrzymującego firmament, jak i obrazonej muchy. Ten ojcowski teatr, łączący w sobie patos z bufonadą, to sposób na kreowanie własnej rzeczywistości, w której można pozostać sobą. W oczach Józefa jednak Jakub staje się postacią tragiczną, ponieważ ta „sprawa poezji”¹⁶, o którą walczy, jest już przegrana – czyżby zatem nie było ucieczki od homunkulusa?

Przeistoczenie w manekina jest procesem tragicznym, jest gwałtem na czyjejś osobowości i formie – mówi o tym sam Ojciec po doświadczeniach z pierwszej części *Traktatu*, w której siłą narzucono mu zastygłą formę. Całkowicie zmienia więc treść swego wykładu, uznając tworzenie manekinów za proces okrutny i nieludzki. W konsekwencji w ostatniej części *Traktatu* następuje najstraszliwszy opis sztucznych ludzi – straszliwie okaleczonych, pozbawionych zupełnie ludzkiej formy, wprawionych w ściany, wygarbowanych i zamienionych w kiskę hegarową.

Rozpoczynając tę makabryczną przemowę, Jakub ponownie przybiera postać sztucznego człowieka. Zaczyna przypominać drewnianą rzeźbę, a jego twarz „staje się podobna do sęków i słoików starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia” [144].

Homunkulusowe formy okazują się typowe dla postaci ojca. W *Nawiedzeniu* w wyniku połączenia z aparaturą badawczą staje się swoistym cyborgiem; w *Traktacie o manekinach* przypomina zepsuty automat oraz starą drewnianą rzeźbę bez wspomnień; w *Karakonach* przybiera formę wypchanego kondora oraz indiańskiego totemu¹⁷; w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków*

15 G. Scholem, *Wyobrażenie golema w kontekście tellurycznym i magicznym*, [w:] idem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996.

16 Poezja to Schulzowski symbol twórczości, która wyzwala z zastygłych pałubicznych form.

17 Totem w języku Indian oznacza święte zwierzę, ale może też przywołać na myśl słup totemiczny, który jest symbolem owego zwierzęcia. Zob. J. Jarzębski, przypis 121, [w:] B. Schulz, op. cit., s. 176.

przeistacza się w monumentalny rycerski pomnik, przypominający postać Blaszanego Drwala z *Czarnoksiężnika z krainy Oz* Franka Bauma; w *Martwym sezonie* staje się płaskorzeźbą, „ojcem płaskim, wrośniętym w fasadę” swego domu [290]; w *Sanatorium pod Klepsydrą* prowadzi efemeryczną egzystencję manekina-zjawy, obdarzonego „żałosnym pozorem życia” [311], a w *Ostatniej ucieczce ojca* przybiera formy zdehumanizowane, których najbardziej się obawiał. Staje się częścią własnego mieszkania, przenika do zwykłych przedmiotów pozbawionych ludzkiej formy. Ponadto przemienia się w ekscentryczny rodzaj zwierzęcej mumii – w futro podbite tchórzami. Pierwiastek ludzki zostaje w tych wcieleniach całkowicie zanegowany.

Jednocześnie Jakub przyjmuje zupełnie inne formy, pozbawione charakteru pałubicznego: ptak, „król banita”, karaluch, święty Jerzy; mucha, Atlas, Jezus Chrystus, biblijny Jakub; starotestamentowy prorok, Lucyfer czy wielki skorpion.

W świecie literackim Schulza trwa nieustanna wędrówka materii, która zmienia jedynie kształt i formy. Homunkulus jest tego przeciwieństwem, jest unieruchomioną materią, pozbawioną swoich naturalnych właściwości ciągłej przemiany.

Stąd wynika ambiwalentna wartość Schulzowskiej marionetki. W opowiadaniu *Ulica Krokodyli* jest ona symbolem zniewolenia i teatralności świata. Marionetka jednak oznacza również zdolność do korzystania z wielu życiowych masek. Potwierdza to list Brunona Schulza do Anny Płockier, w którym autor zachwyca się „metafizyczną marionetkowością” oraz „proteuszową naturą” adresatki¹⁸.

Są to cechy charakterystyczne dla osób niezwykle bogatych wewnętrznie, którym jedna rola, jeden zestaw gestów i uśmiechów nie wystarczają. To swoiste zwielokrotnienie jaźni, zdolność do generowania nowych osobowości, jest przeciwieństwem figury manekina.

Zewnętrzne zmiany Jakuba to literacka metafora, można ją tłumaczyć „kaniularną półrzeczywistość” opowiadań oraz teatralną samokreację, pod którą kryje się aktywność w sferze duchowej. Świadczą o tym słowa opisujące przemianę Ojca w muchę: „Był to raczej gest wewnętrzny, demonstracja gwałtowna i rozpaczliwa” [*Martwy...*, 297]. Mucha, karakon, golem, ptak, wypchane futro to dla Jakuba jedynie maski, którymi się posługuje. Ale są to maski metafizyczne, odbijające bogactwo wyobraźni (będącej niczym markownik), które umożliwiają wyrwanie się z zastygłej i dehumanizującej formy.

Homunkulus to także zastygłe słowo, które przestało znaczyć. Świat niemych figur woskowych i zastygłych słów to świat Franciszka Józefa I z *Wiosny* – jednoznaczny, niezmienny i ograniczony. „Rzeczywistość jest cieniem słowa”

¹⁸ Zob. B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 194–195.

[*Mityzacja rzeczywistości*, 397] – mówi Schulz. Dlatego kryzys w przestrzeni lek- syki powoduje katastrofę we wszystkich sferach działalności człowieka. „Przeszedł świat przez wiele sit o ciasnych okach, w których zostawiał stopniowo swą kon- systemencję. Freudyzm i psychoanaliza, teoria względności i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidysowa” [*Wędrówki sceptyka*, 428]. Dziedziny, o których pisze Schulz, radykalnie ujednoznaczniają świat, są wyzbyte mitotwórczej siły słowa, nie ma w nich miejsca na trzynasty miesiąc, przemianę w karakona czy wizję sklepów cynamonowych. „Nauka – pisze o twórczości Schulza Jarzębski – wbrew spodziewaniu burzy przytulność świata, wiedzie materię i wartości do eksplozji i destrukcji”¹⁹.

Język naukowy to język pałubiczny – jednoznaczny, ale jednocześnie pozba- wiony sensu. Prymat takiego języka sprawia, że świat ulega destrukcji, staje się „fauną śluzowatą i bezforemną” [*Wędrówki...*, 428]. Dawne Słowa są porozrzu- canymi elementami homunkulusów, rzeźb, które wmurowujemy w nasz język komunikacyjny i zapominamy o ich mitycznym znaczeniu.

Wobec słów – jak pisał Schulz w *Mityzacji rzeczywistości* – jesteśmy „jak bar- barzyńcy” – nadajemy im jeden sens, niczym jeden wyraz twarzy nadawany gwałtem materii, w wyniku czego, zdaje się mówić Schulz, grozi nam przemia- na w niemego homunkulusa.

W oczach drohobyczanina kultura europejska zaczęła przypominać cmen- tarzysko manekinów: „Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wygrze- buje się, gramoli i kuśtyka samotnie przez śmietnisko. Jeszcze jest w tych rudy- mentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają” [*Wędrówki...*, 427–428].

Dlatego jedyną metodą jest zbliżanie do siebie tych elementów, tak aby przywrócić dawnym mitom życie. Tę metodę stosuje sam Schulz, łącząc słowa w opowiadania, a także jego bohaterowie: Jakub poprzez swój alchemiczny te- atr (stwarzanie manekinów „słowem”, eksperymenty nad materią i własne prze- miany) oraz Józef poprzez wybudzanie figur woskowych i mitotwórczy opis otaczającego świata. Twórczość to tworzenie samego siebie. Kreacja wzbogaca samego twórcę, wyzwala w nim „metafizyczną marionetkowość”, która pozwa- la wyrwać się z jednowymiarowej formy pałuby i powołać do życia alternatywne osobowości.

Homunkulus ma jedną twarz, zastygłą w bezruchu. Człowiek, według Schulza, powinien mieć ich nieskończenie wiele. To bogactwo ról zapewnia ak- tywność twórcza, która choć często ociera się o herezję i występki, to jednak w literackim Drohobyczu pozostaje jedyną wartością ożywiającą zastygłą materię.

¹⁹ J. Jarzębski, *Wstęp...*, s. 78.

[horyzont życia]

Bohdan Łazorak: Wpływowy brat Izydor (Baruch, Izrael) Schulz

Badacze pedagogicznej i artystycznej kariery Brunona Schulza winni poznać czynniki, jakie wpłynęły na podjęcie przez niego pracy w drohobyckim Gimnazjum Męskim im. Króla Władysława Jagiełły. W tym kontekście wypada wspomnieć o jego starszym o jedenaście lat bracie Izydorz, którego sukcesy i wpływowa pozycja wywarły, jak się wydaje, największy wpływ na karierę młodszego brata. Przedkładany czytelnikowi rekonesans ma na celu udostępnienie nowych, lub przynajmniej mało znanych informacji dotyczących życia i działalności Izydora Schulza, którego los nie tylko wiąże się ściśle z osiągnięciami i niepowodzeniami Brunona, lecz także z polityczną przeszłością i przemysłem naftowym Drohobycza, Lwowa, Krakowa i Warszawy. Jak się okazuje, biografia Izydora Schulza osadzona jest w tych kontekstach głębiej, niż dotychczas sądzono. Jego zawodowe sukcesy stały się swoistą wizytówką, przydatną do budowania statusu rodziny Schulzów w prowincjonalnym Drohobyczu i poza granicami miasta, co oczywiście w pierwszym rzędzie posłużyło za wzorcowy przykład dla Brunona.

■

Sytuacja finansowa rodziny Schulzów, szczególnie w latach 1911–1935, zależała przede wszystkim od starszego brata Brunona – Izydora. W opracowaniach historycznych często wspomina się o comiesięcznym wspomaganium przez niego drohobyckich krewnych sumą 500 złotych¹. Jak dotąd jednak o karierze

1 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 132.

Izydora oraz o jego życiu i działalności, której skutkiem był określony status w środowisku drohobyckim, a także we Lwowie, Krakowie i Warszawie, nic bliższego nie było wiadomo.

Izydor Schulz urodził się w Drohobyczu 4 września 1881 roku². Z początku uczył się w drohobyckim Cesarsko-Królewskim Gimnazjum im. Cesarza Franciszka Józefa I, które ukończył w lipcu roku 1900, kiedy to z powodzeniem złożył egzamin końcowy w obecności prezesa cesarsko-królewskiej Krajowej Rady Szkolnej, doktora Michała Bobrzyńskiego³. Warto zaznaczyć, że w dokumentach gimnazjalnych nazwisko Schulz pojawiło się po raz pierwszy w roku 1897, przy czym uczeń o tym nazwisku wymieniony jest na liście swojej klasy nie pod imieniem Izrael, ale Baruch, podczas gdy w okresie 1897–1900 występuje już jako Izrael⁴. Przez długi czas starszy brat Brunona posługiwał się obydwoma imionami⁵, a na chrzcie (po roku 1905) otrzymał imię Izydor. Ponadto w domu często nazywano go imieniem w języku ladino – Lulu⁶. Jerzy Ficowski nie przywiązuje wagi do chrztu, wskazując jedynie na fakt, że od ukończenia gimnazjum do końca życia dawny Izrael pozostał Izydorem⁷. Z drugiej strony brak na liście uczniów jego klasy nazwiska Schulz w okresie 1893–1896 świadczy o tym, że do cesarsko-królewskiego gimnazjum Baruch (Izrael, Izydor) został przeniesiony z innej szkoły, jakkolwiek przypuszczenie to wymaga dalszych ustaleń. Natomiast z pewnością wiadomo, że w latach 1897–1900 w jednej klasie z Izydorem Schulzem uczyli się między innymi Julian Biliński, Aleksander Kuczera, Włodzimierz Lewiński, Onufry Wolański, Jakub Rozenfeld, Majer Schroyer, Hersz Sternbach i Tadeusz Tomaszewski⁸.

Następnie Izydor Schulz wstąpił na Politechnikę Lwowską (wówczas Szkoła Politechniczna we Lwowie), gdzie studiował na Wydziale Budowy Dróg i Mostów, uzyskując w roku 1905 dyplom inżyniera⁹. Słuchał tam wykładów znanych w Cesarstwie Austro-Węgierskim profesorów, między innymi rektora Tadeusza Fiedlera, Maksymiliana Thulie (statyka budowlana, budowa mostów, wybrane konteksty budownictwa mostowego), Jana Boguckiego (wstęp do nauk inżynierskich, rysunek techniczny), Karola Skibińskiego (budowa dróg), Gustawa

2 *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, B. XI: Scho-Schw, Schoblik, Friedrich, [Schwarz] Ludwig Franz, Wien 1999, s. 346; *Z żałobnej karty. B.P. Inż. Izydor Schulz*, „Gazeta Handlowa Codzienna”, Warszawa 1935, 19, s. 2.

3 *Sprawozdanie dyrekcji c.k. gimnazjum im. Franciszka Józefa w Drohobyczu za rok szkolny 1900*, Drohobycz 1900, s. 80.

4 *Sprawozdanie dyrekcji c.k. gimnazjum im. Franciszka Józefa w Drohobyczu za rok szkolny 1897*, Drohobycz 1897, s. 101; 1898, s. 82; 1900, s. 80.

5 *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, s. 346.

6 J. Ficowski, op. cit., s. 130.

7 *Ibidem*, s. 130.

8 *Sprawozdanie dyrekcji c.k. gimnazjum im. Franciszka Józefa w Drohobyczu za rok szkolny 1897*, Drohobycz 1897, s. 101; 1898, s. 82; 1900, s. 80.

9 *Z żałobnej karty*, op. cit., s. 2.



Izydor Schulz na Kaiser Promenade w Bad Gastein, 1932. Archiwum rodzinne Marka Podstolskiego

Bisanza (budownictwo), Jana Lewińskiego (wstęp do budownictwa, budownictwo użytkowe, budowa linii kolejowych), Edgara Kovatsa (architektura, studium form architektonicznych, kompozycje architektoniczne), Teodora Talowskiego (architektura starożytna i średniowieczna, rysunek odręczny, rysunek ornamentalny), Michała Kowalczuka (historia architektury) i Antoniego Popiela (modelowanie)¹⁰.

W roku 1909 Izidor Schulz ożenił się z Reginą (Giną) Liebesmann, córką architekta ze Stanisławowa¹¹. Z ich związku urodziło się troje dzieci: 6 czerwca 1910 roku we Lwowie (lub być może w Stanisławowie¹²) – Wilhelm, 5 maja 1914 roku w Drohobyczu – Elle, a 2 grudnia 1915 roku w Wiedniu – Jakub, który otrzymał imię po dziadku¹³. Jerzemu Ficowskiemu udało się ustalić kilka faktów z życia mało znanego nieślubnego syna Izidora Schulza, Aleksa, drohobyczanina, a następnie obywatela USA. Zachował on swój akt urodzenia z Drohobycza, zgodnie z którym otrzymał nazwisko po matce¹⁴.

W latach 1909–1914 Izidor Schulz pracował jako inżynier miejski w drohobyckim magistracie, pod kierownictwem znanego architekta i głównego inżyniera miasta Franciszka Jelonka, pełniąc jednocześnie funkcję zastępcy głównego architekta¹⁵. Warto zaznaczyć, że okres 1909–1914 był czasem kształtowania się politycznej i finansowej ekipy burmistrza Rajmunda Jarosza, do której należał także Schulz. Jak wiadomo, po „krwawych wyborach” do parlamentu austriackiego w roku 1911, zmanipulowanych w Drohobyczu przez magnata naftowego Jakuba Feiersteina, stojącego na czele „wilczej klikii”, która przeforsowała kandydaturę Natana Lebensteina¹⁶, bardziej liberalna ekipa Jarosza uzyskała znaczne poparcie w mieście i w całym powiecie. Podkreślmy, że okres 1900–1914 był dla Drohobycza szczególnie. Podobnie jak w prowincjonalnych miasteczkach Kalifornii, którym nagle przydarzył się boom naftowy, a w związku z nim nieoczekiwane bogactwo, w mieście pojawiły się nowe, nieproduktywne warstwy społeczne: obok adwokatów, inżynierów czy bankierów zaczęły egzystować rozmaite indywidua podatne na korupcję, gangi czy „lipni akcjonariusze”, którzy często poprzez rozboje i zabójstwa osób niepożądanych zdobywali sobie autorytet wśród mieszkańców, w tym zwłaszcza zubożałych syjonistów. Walka z tymi grupami była jednym z najważniejszych zadań magistratu. Analiza setek nume-

10 Program C.K. Szkoły Politechnicznej we Lwowie na rok naukowy 1902/1903, Lwów 1902, s. 19–32.

11 J. Ficowski, op. cit., s. 130.

12 Ibidem, s. 130.

13 A. Kaszuba-Dębska, *Henrietta Schulz, Projekt Stöckelschuhe*. <http://www.projektszpilki.pl/biografie.php?i=6&lang=de>; J. Ficowski, op. cit., s. 130.

14 J. Ficowski, op. cit., s. 381.

15 *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1909*, Lwów 1909, s. 430.

16 B. Łazorak, T. Łazorak, *Бургомістр міста Дрогобича Ян Невядомський, „Старожитності Дрогобиччини”*, Drohobycz 2010, nr 3–4, s. 33.

rów drohobyckich gazet z tego okresu pozwala na wniosek, że w latach 1910–1920 mafia kontrolowała w mieście znaczą część policji.

Udział Izzydora Schulza w walce o podział stref wpływu po stronie Polaka Jarosza był jednym z czynników przesądzających o ostatecznym zerwaniu przez rodzinę Schulzów związków z konserwatywną gminą żydowską Drohobycza, która w zasadzie popierała Feiersteina.

Jak już wspominałem, w roku 1911 Izydor Schulz pracował w magistracie, na którego czele stał wówczas burmistrz Rajmund Jarosz; jego zastępcą był Władysław Janiszewski, pozostali pracownicy zaś to asesory – Karol Arwaj, Jan Jachno, Andrzej Łobos, Markus Sternbach, sekretarz – Mikołaj Kiedacz (doktor praw), komisarz Rady – Adolf Niemcow, urzędnicy – Iwan Lalka, Jan Marian Gintner, Stefan Kusznir, Julian Wójtowicz, Tomasz Wojek, kasjer – Mikołaj Kuliczko, kasjer ds. płynności finansowej – Leon Schumann, kontroler kasy – Wincenty Felner, inżynierowie miejscy – Franciszek Jelonek, Izydor Schulz, asystent budowniczego – Jakub Stoczyński, dyrektor gazowni – Iwan Laurynow, inspektor gazownictwa – Eliasch Schepf, asystent inżyniera – Jakub Stoczyński, prawny pełnomocnik magistratu – Jakub Fell (doktor praw), inspektorzy policji – wakaty, lekarze miejscy – Emil Tegermann (doktor medycyny), Oskar Hoffner (doktor medycyny)¹⁷.

Mimo że później skład pracowników magistratu zmieniał się dość szybko, do roku 1914 włącznie Schulz swojej posady nie stracił. Jego wyjątkowa pozycja w magistracie Jarosza oraz poważne projekty, jakie przed I wojną światową starała się realizować młoda ekipa burmistrza, bezsprzecznie wpłynęły na autorytet inżyniera. W okresie zatrudnienia w magistracie mieszkał on razem z rodzicami i bratem Brunonem przy ulicy Świętego Bartłomieja 1/6¹⁸. Dzięki swemu wysokiemu uposażeniu już w roku 1912 zdołał podciągnąć do budynku linię telefoniczną, a zatem do rodziny Schulzów można się było dozwonić z dowolnego punktu na kuli ziemskiej, wybierając numer 196 pod wymienionym już adresem pana inżyniera¹⁹. Trzeba przy tym pamiętać, że w tamtym czasie nie każdego stać było na zainstalowanie i opłacenie telefonu. W roku 1912 z usług telefonicznych korzystało w Drohobyczu 260 rodzin i firm²⁰.

Istnieją podstawy, by sądzić, że Izydor Schulz był żarliwym wielbicielem X muzy – kina, poniósł bowiem spore koszty, aby w ślad za Krakowem i Warszawą również w Drohobyczu można było oglądać filmy. W 1912 roku otwo-

17 B. Łazorak, Ł. Tymoszenko, *Урядницька еліта Дрогобича періоду Австрійського панування (1772–1918 рр.)*, „Дрогобицький краєзнавчий збірник”, z. XIV–XV, Drohobycz 2011, s. 580–582.

18 *Spis Abonentów c.k. sieci telefonicznych w Galicyi. Wydanie ogólne na rok 1912*, Lwów 1912, s. 193.

19 Ibidem, s. 193.

20 Ibidem, s. 188–196.

rzył w mieście kino Urania²¹, w którym wyświetlano filmy, używając projektor na korbkę²².

W czasie boomu naftowego Izydor Schulz razem z inżynierem Ewiglem kierował budową ziemnych zbiorników na naftę²³, w których można ją było przechowywać przed dalszym transportem i sprzedażą²⁴. Rozmiar zbiorników podyktowany był kryzysem naftowym w roku 1905. Udział w tym projekcie przyniósł Schulzowi uznanie w kręgach związanych z przemysłem naftowym, gdyż podobnych zbiorników było wówczas w Europie bardzo niewiele. Pierwsze zbiorniki ziemne zbudowano jeszcze w roku 1906²⁵, a ich eksploatację rozpoczęto we wrześniu i listopadzie roku następnego²⁶. Galicyjsko-Karpackie Towarzystwo Akcyjne z Borysławia zamówiło dwa ziemne zbiorniki o pojemności 1180 cystern, syndykat borysławski – osobny zbiornik o pojemności 900 cystern, borysławska firma Perkins i Mac-Intosh-Perkins – trzy zbiorniki o pojemności 450 cystern, a dla Tustanowicz zamówiono jeden zbiornik o pojemności 313 cystern²⁷. Zbiorniki te Izydor Schulz zbudował zgodnie z paragrafem 42 kodeksu naftowego z roku 1908²⁸. Prace inżynierskie zostały w zasadzie ukończone w roku 1909, kiedy borysławsko-schodnicki obszar roponośny przerabiał tyle ropy, że przedsiębiorstwa naftowe nie nadążały z jej transportem. W rejonie między wsiami Modrycze i Tustanowice, na południowy wschód od góry Teptiuż, znajdowało się ponadto blisko 40 zbiorników kotłowych.

W marcu 1909 roku wychodzący we Lwowie „Przegląd Techniczny” opublikował artykuł byłego nauczyciela Izydora Schulza, docenta Politechniki Lwowskiej inżyniera Adama Łukaszewskiego, który zawierał dokładne informacje na temat budowy szczególnie trudnych konstrukcyjnie zbiorników ziemnych oraz problemów związanych z ich drążeniem²⁹. Koncepcja Łukaszewskiego stanowiła podstawę robót, nad jakimi Schulz sprawował nadzór. Z artykułu dowiadujemy się, że zbiorniki ziemne układały się w kilka skupisk położonych nieopodal Polminu, w pobliżu dzisiejszej ulicy Zarzeczej, oraz między wsiami Tustanowice i Modrycze.

21 A. Kaszuba-Dębska, *Elisabeth Bergner*.

22 J. Ficowski, op. cit., s. 130.

23 Pierwsze zbiorniki ziemne w Zagłębiu Borysławsko-Schodnickim budowały firmy Bielskiego, Łukaszewski i Spółka, a także znani w branży naftowej przemysłowcy Zygmunt Lewakowski i Wacław Wołyński. Zob. *Zbiorniki ziemne na ropę i ich budowa. Odczyt wygłoszony przez inż. Adama Łukaszewskiego, docenta Politechniki, dnia 11 listopada 1908 w Tow. Politechnicznym we Lwowie*, „Czasopismo Techniczne. Organ Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie”, Lwów 1909, nr 5, s. 54.

24 *Z żałobnej karty*. B.P. Inż. Izydor Schulz, s. 2.

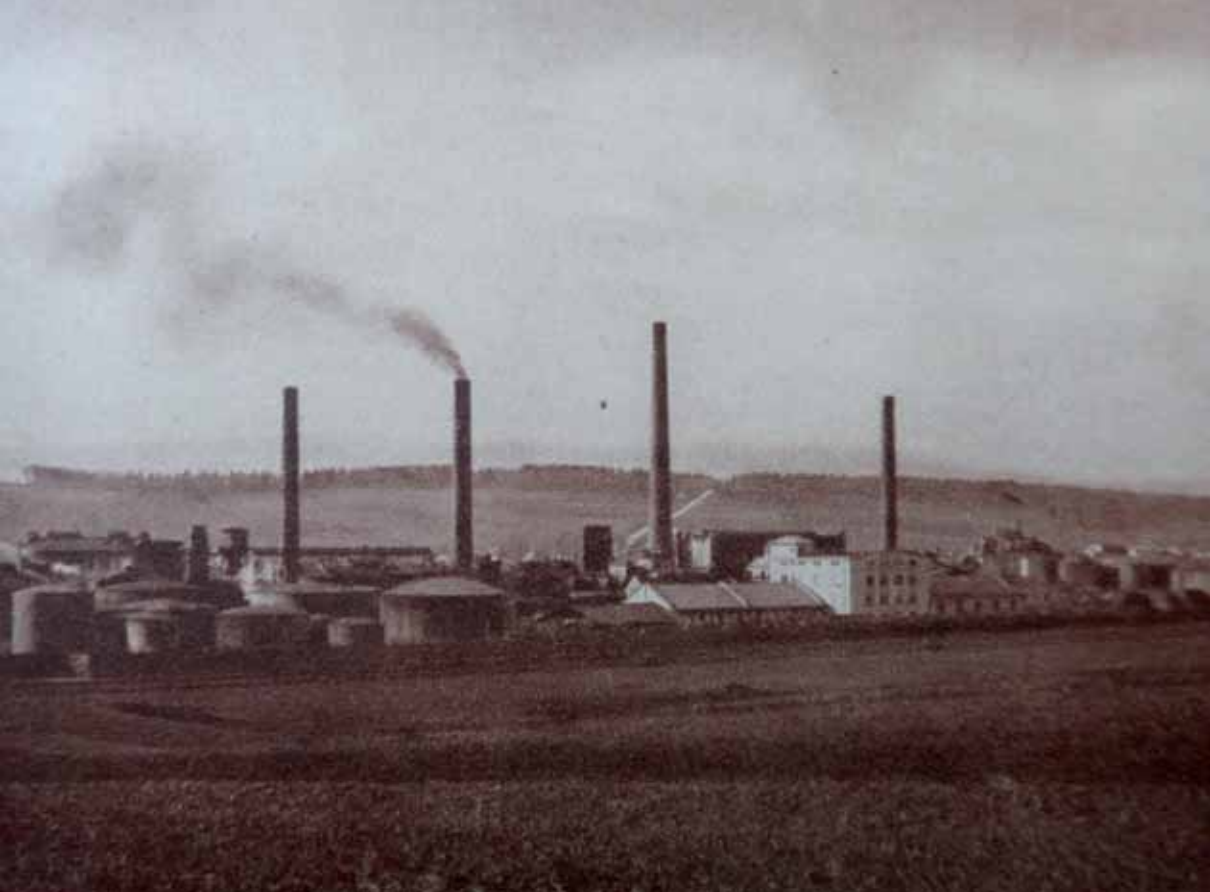
25 Z. Kamiński, *Przemysł górniczo-hutniczy w Galicyi w r. 1906. Nafta i wosk ziemny* (Ciąg dalszy do s. 104 w nr 8 r.b.), „Przegląd techniczny. Tygodnik Poświęcony Sprawom Techniki i Przemysłu”, Warszawa 1908, nr 11, s. 143.

26 *Zbiorniki ziemne na ropę i ich budowa*, s. 55.

27 Z. Kamiński, *Przemysł górniczo-hutniczy w Galicyi w r. 1906. Nafta i wosk ziemny*, s. 143.

28 M. Rozenberg, *Kodeks naftowy*, t. 1, Kraków 1908, s. 199–205.

29 *Zbiorniki ziemne na ropę i ich budowa*, s. 53–55.



Rafineria nafty „Galicja” w Drohobyczu, lata dwudzieste XX wieku

Największym z nich było skupisko modrycko-tustanowickie, znajdujące się pod kontrolą Krajowego Zarządu Naftowego, zbudowane przez grupę inżynierów, do której należał Schulz. Skupisko to składało się z trzydziestu wykopów o pojemności tysiąca cystern każdy³⁰. Ropę ze zbiorników transportowano specjalnymi rurociągami do stacji kolejowej w Borysławiu, skąd trafiała na rynek³¹.

W roku 1910 opublikowano wiele informacji dotyczących tych praktycznych i imponujących konstrukcji. Metalowe zbiorniki na ropę były bardzo drogie, gdyż produkowały je zazwyczaj firmy francuskie, ponadto prace ziemne wykonywali robotnicy najemni, co znacznie podnosiło koszty³². Poza tym ich budowa pochłaniała dużo czasu³³, ponieważ czasem trzeba było czekać na zamówioną blachę aż sześć miesięcy³⁴. Ropę transportowano z szybów naftowych specjalnymi metalowymi rurami, ciągnącymi się od tustanowickich pól bezpośrednio do zbiorników ziemnych, a każdy z nich wyposażony był w niezależną pompę parową³⁵, w której ciśnienie dochodziło niekiedy do siedemdziesięciu atmosfer³⁶. Specjalne opracowanie na temat konstrukcji i metod budowy zbiorników ziemnych zostało opublikowane w łamach lwowskiego czasopisma „Nafta” w roku 1908³⁷.

„Doły”, jak często nazywano wykopy na zbiorniki, osiągały głębokość od trzech do czterech metrów. Ich dno i ściany wykładano deskami i gliną, a z góry nakładano na nie przykrycia wzmocnione drewnianymi krzyżakami³⁸. Koszt budowy zbiorników ziemnych wahał się w granicach od trzydziestu do trzydziestu pięciu procent ceny zbiorników metalowych. Grupa inżynierów, do której należał Izidor Schulz, stosunkowo szybko zbudowała blisko trzydzieści takich pojemników na ropę³⁹. Z daleka zbiorniki, przysypane ziemią, na której zasiano trawę, wyglądały – i do dziś wyglądają – jak zielone pagórki. Każdy z nich, wypełniony ropą, był wart przeciętnie 120 tysięcy koron⁴⁰. W porównaniu ze zbiornikami blaszanymi przechowywana w nich ropa zbytnio się nie nagrzewała, a ponadto przechowywana w warunkach znacznie większego bezpieczeństwa, nie traciła właściwości chemicznych⁴¹. Dzięki temu można też było zaoszczędzić

30 Ibidem, s. 54.

31 Ibidem.

32 L. Biegańska, *Nafta i wosk ziemny w Galicyi, Ziemia*. „Tygodnik Krajoznawczy, Ilustrowany”, Warszawa 1910, nr 44, s. 698.

33 Ibidem, s. 698.

34 *Zbiorniki ziemne na ropę i ich budowa*, s. 54.

35 L. Biegańska, op. cit., s. 698.

36 *Zbiorniki ziemne na ropę i ich budowa*, s. 54.

37 M. Gruszkiewicz, *O zbiornikach ziemnych*, „Nafta”, Lwów 1908, z. 21; *O ziemnych zbiornikach na ropę*, „Nafta”, z. 10.

38 L. Biegańska, op. cit., s. 698.

39 Ibidem, s. 689.

40 *Zbiorniki ziemne na ropę i ich budowa*, s. 55.

41 L. Biegańska, op. cit., s. 698.

dzić na wydatkach na instalacje odgromowe, przez których brak często wybuchaly zbiorniki metalowe, a metalowe konstrukcje szybów (dachy, wyposażenie) ulegały zniszczeniu⁴².

W roku 1910, informując o piątym Zjeździe Przemysłowców we Lwowie, wydawany w Warszawie „Przegląd Techniczny” opublikował wiadomość o wycieczce delegatów w liczbie 120 osób do borysławskiego zagłębia naftowego i Drohobycza⁴³. Podczas pobytu w Borysławiu przewieziono ich kilkudziesięcioma powozami do Modryczy, aby zaprezentować nowo wybudowane zbiorniki ziemne. Pod wrażeniem tego, co zobaczyli, delegaci doszli do interesującego wniosku: „Dlaczego tyle polskich rąk i tyle energii pracuje i działa w zagłębiu galicyjskim, w którym tak mało jest naszego kapitału?”⁴⁴

Stopniowo Izydor Schulz włączał się także do innych przedsięwzięć przemysłowych. Jeszcze w roku 1912 powierzono mu budowę pierwszego rurociągu do transportu gazu z Borysławia do tak zwanej „Odbenzyniarni”, która znajdowała się nieopodal zakładów Polmin w Drohobyczu⁴⁵. Zbudowano je również za rządów Rajmunda Jarosza, przy współudziale Schulza w roku 1910⁴⁶.

W roku 1913 Izydor Schulz energicznie zajął się porządkowaniem Drohobycza, który nadal wymagał gruntownych remontów, ponieważ plan zagospodarowania, kanalizacja oraz budynki mieszkalne były w znacznej części przeżytkami epoki Franciszka Józefa. Swego czasu domagali się tego również poprzedni burmistrzowie miasta: Ukrainiec Ksenofont Ochrymowycz i Polak Jan Niewiadomski⁴⁷. W dniu 16 sierpnia 1913 roku niezależna gazeta „Drohobycki Tydzień” opublikowała cenną informację o działaniach inżyniera Schulza⁴⁸. Pod koniec lata pan inżynier zakończył mianowicie budowę położonej na rynku, między sklepem pana Muszyńskiego a księgarnią Hertzmana, sadzawki wypoczynkowej⁴⁹. Powiadomiono także, że kupiec rybny pan Ginter planuje wypuszczenie do sadzawki ryb, których obecność sprawiałaby dodatkową przyjemność spacerującym obywatelom miasta, wrażliwym na „ładne widoki”⁵⁰. Przy okazji dziennikarz żartował, że nowo zbudowany obiekt służący kulturze stanie się niewąt-

42 Ibidem, s. 698–699.

43 *Przegląd wystaw, konkursów, kongresów i zjazdów. V-ty zjazd techników polskich we Lwowie*, „Przegląd Techniczny. Tygodnik Poświęcony Sprawom Techniki i Przemysłu”, Warszawa 1910, nr 43, s. 527.

44 Ibidem, s. 527.

45 *Z żałobnej karty. B.P. Inż. Izydor Schulz*, s. 2.

46 *Przegląd wystaw, konkursów, kongresów i zjazdów. V-ty zjazd techników polskich we Lwowie*, s. 527.

47 Na temat remontu kanalizacji i miejskich wodociągów w czasie urzędowania tych burmistrzów zob. np. B. Łazorak, T. Łazorak, *Австрійська система каналізації в Дрогобичі (1880–1900)*, „Альтернативи: інформаційно-культурологічний журнал”, Дрогобич 2011, nr 4–5, s. 66–71.

48 *Pan inżynier Schulz. Personalia*, „Tygodnik Drohobycki” 1913, nr 33, s. 2.

49 Ibidem.

50 Ibidem.

pliwie miejscem „szabasu” dla biednych Żydów, którzy zechcą się połakomić na darmową „ginterowską rybę”⁵¹.

Wiadomo również, że w tym samym czasie Izydor Schulz pracował przy budowie nowego wodociągu miejskiego, której przebieg osobiście kontrolował burmistrz Jarosz. Burmistrzowi zależało na wykorzystaniu najnowszych zdobyczy techniki, o czym poinformował w specjalnym wywiadzie udzielonym przodującej gazecie „Nowy Wiek”⁵².

6 września 1913 roku działalność zarządu pod kierownictwem Jarosza, w tym także praca Schulza, spotkała się z atakiem miejscowej prasy bulwarowej⁵³. Przede wszystkim społeczność miasta wyraziła niezadowolenie z powodu rozbudowanej przez burmistrza biurokracji. Co więcej, Jarosz, miejscowy przywódca Narodowej Demokracji, protegował na konkretne posady wyłącznie swoich popleczników⁵⁴. Na przykład publiczną tajemnicą stała się rola, jaką odgrywał sekretny wykonawca jego woli, niejaki pan Pobiedziński, zamieszany w afery handlowe we wsi Lisznia. Pobiedziński często potajemnie zbierał informacje związane z finansową działalnością różnych organizacji, czym zasłużył sobie na miano „tajnego policjanta” miasta. Uważano, że młody aferzysta znalazł się w środowisku Drohobycza dzięki protekcji biskupa przemyskiego, który zwrócił się ze stosowną prośbą do drohobyckiego kanonika Szałajki, a ten z kolei poprzez kontakty partyjne wpłynął na Jarosza⁵⁵. Jako członek Rady Powiatowej, Jarosz doprowadził także do zwolnienia z posady głównego inżyniera powiatowego Leona Reutta⁵⁶. Na miejsce Reutta przyjęto młodego pana Krobickiego, uprzednio zatrudnionego w biurze technicznym⁵⁷.

Bez względu na rosnącą biurokrację dziennikarze uznali, że ta ostatnia zmiana może pozytywnie wpłynąć na rozwiązywanie problemów miasta, gdyż stan okolicznych dróg był opłakany: dziury, wyboje i ślady wylewających strumieni znaleźć można było nawet na głównych drogach powiatu. Ponadto większość mostów była dziurawa, a niektóre z nich groziły zawaleniem, za co zwolniony inżynier Reutt miał ponieść odpowiedzialność z aresztem włącznie⁵⁸. „Tygodnik Drohobycki” donosił, że sąd wymierzył karę nawet młodszemu inżynierowi Izydorowi Schulzowi, choć ten w istocie był niewinny i nie mógł odpowiadać za błędy kolegi⁵⁹.

51 Ibidem.

52 *Burmistrz Rajmund Jarosz. Personalia*, „Tygodnik Drohobycki” 1913, nr 33, s. 2.

53 *Protekcja*, „Tygodnik Drohobycki” 1913, nr 36, s. 2.

54 Ibidem.

55 Ibidem, s. 1–2.

56 Był on jednym z inżynierów, którzy opracowali system wodociągowy Drohobycz–Uryż w roku 1930. Zob. *Wodociągi Drohobycza – wstęp*, „Biuletyn Stowarzzenia Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej”, Wrocław–Kraków 2012, nr 11, s. 58.

57 *Protekcja*, s. 1–2.

58 Ibidem.

59 Ibidem.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że kadry zarządu pod kierownictwem Jarosza tworzyły się pod dyktando Narodowej Demokracji, której statut wymagał od członków wyznania rzymskokatolickiego. Opcja polityczna Jarosza, jak również jego ścisłe związki z kapitułą przemysłową prawdopodobnie wpłynęły na decyzję Barucha (Izraela) Schulza, członka grupy burmistrza, o zmianie wyznania jeszcze przed wybuchem I wojny światowej.

Po wybuchu wojny Izydor Schulz z rodziną przeniósł się do Wiednia, gdzie mieszkał przez cztery lata⁶⁰. Po narodzinach syna Jakuba⁶¹ wstąpił do armii austriackiej, którą opuścił w randze porucznika rezerwy służby technicznej⁶². Po zakończeniu działań wojennych Schulz zajął się wyłącznie działalnością w branży naftowej i objął funkcję głównego przedstawiciela interesów firmy Wiśniewski i Spółka w Drohobyczu, która następnie pod jego kierownictwem przekształciła się w Spółkę Akcyjną „Nafta”, z siedzibą najpierw w Krakowie, a później w Warszawie⁶³. Nie zmieniając głównego obszaru swej aktywności, w roku 1919 otworzył także w Krakowie przy ulicy Długiej 28⁶⁴ firmę kinematograficzną Urania, która nosiła taką samą nazwę, jak kino w Drohobyczu.

W roku 1921 inżynier Schulz objął posadę dyrektora przedstawicielstwa Spółki Akcyjnej Galicja w Warszawie, jednego z najważniejszych przedsięwzięć w przemyśle naftowym⁶⁵. W tym samym czasie otworzył również w stolicy dwa kina: Corso przy ulicy Wierzbowej i Nirwana przy placu Trzech Krzyży⁶⁶, a ponadto stał się właścicielem założycielskiego pakietu akcji agencji kinematograficznej Corso, która często reklamowała się na festiwalu filmowym w Paryżu⁶⁷. Anna Kaszuba-Dębska przypuszcza, że Izydor Schulz utrzymywał bliskie kontakty z pochodzącą z Drohobycza światowej sławy aktorką Elisabeth Bergner⁶⁸, jakkolwiek nie potwierdzają tego dotychczasowe badania drohobyckiego historyka kina Andrija Burego⁶⁹. Wiadomo także, że prowadzenie kin w Warszawie, które Schulz powierzył bratu żony, przez niedbalstwo tego ostatniego skończyło się niepowodzeniem⁷⁰. W tym kontekście widoczny staje się wpływ kinematograficznych zainteresowań Izydora na twórczość Brunona, który od wczesnego dzieciństwa bardzo lubił odwiedzać kino brata w Drohobyczu, gdzie najpierw

60 J. Ficowski, op. cit., s. 130.

61 A. Kaszuba-Dębska, *Henrietta Schulz*.

62 *Z żałobnej karty. B.P. Inż. Izydor Schulz*, s. 2.

63 *Ibidem*.

64 A. Kaszuba-Dębska, *Elisabeth Bergner*.

65 *Z żałobnej karty. B.P. Inż. Izydor Schulz*, s. 2.

66 A. Kaszuba-Dębska, *Elisabeth Bergner*.

67 *Ibidem*.

68 *Ibidem*.

69 A. Buryj, *Елізабет – яку обожнювали і кляли*, „Альтернативи: інформаційно-культурологічний журнал” 2011, nr 4–5, s. 15–26.

70 J. Ficowski, op. cit., s. 131.

często oglądał kreskówki Walta Disneya, a później znane filmy z lat dwudziestych i trzydziestych minionego wieku⁷¹.

W roku 1923 Izydor Schulz przebywał w interesach we Lwowie, gdzie razem z drohobyckim przemysłowcem Beniaminem Suchestowem, żonatym z kuzynką Schulzów, Laurą Kuhmerker, założył Spółkę Akcyjną Polmet, opartą na produkcji polskiej fabryki lamp i wyrobów metalowych⁷².

Do roku 1926 Schulz pracował w Warszawie i w tym czasie oddał wiele usług natury finansowej (pożyczki) nie tylko wspólnikom, ale też konkurentom w interesach⁷³. W roku 1927 zmarła w wieku lat 36 jego żona⁷⁴, pochowana w Stanisławowie. W tym samym roku Schulz przeniósł się do Lwowa, gdzie objął kierownictwo centrali Spółki Akcyjnej Galicja, co pozwoliło mu z powodzeniem rozwiązać wiele problemów związanych z handlem ropą⁷⁵. Córka Izydora, Ella Schulz-Podstolska, wspominała, że siedziba firmy mieściła się przy ulicy Trzeciego Maja, gdzie sąsiadowała z najważniejszymi przedsiębiorstwami Galicji⁷⁶. W tym okresie Schulz współpracuje zwłaszcza z krewnym matki, synem jej starszego brata Mojżesza Kuhmerkera, Judą Herszem Henrykiem, który w roku 1920 został dyrektorem drohobyckiej rafinerii Galicja⁷⁷. Rafineria ta rozbudowywała się wówczas na wielką skalę w kierunku Młynków Szkolnikowych i Siwkowych. Przy okazji warto wspomnieć, że już dziadek Izydora Schulza ze strony matki, Berl Kuhmerker, należał do grupy przemysłowców zainteresowanych założeniem w mieście nowej niezależnej firmy przetwórstwa ropy⁷⁸.

W drugiej połowie roku 1920 Schulz został – jak się okazało, długoletnim – rzeczywistym członkiem Oddziału Krajowego Towarzystwa Naftowego, a także członkiem Polskiej Rady Wytwórców i Przetwórców Produktów Naftowych i Olejów Mineralnych⁷⁹. Następnie objął stanowisko głównego przedstawiciela Galicji w kartelu naftowym⁸⁰, a w końcu wybrano go również na pełnoprawnego członka Narodowej Rady Polskiego Eksportu Naftowego⁸¹.

23 stycznia 1935 roku warszawska „Codzienna Gazeta Handlowa” powiadomiła elitę finansową kraju o śmierci znanego magnata naftowego, inżyniera Izydora Schulza, który zmarł nagle 20 stycznia we Lwowie po powrocie z kon-

71 Ibidem.

72 Laura Kuhmerker zmarła w roku 1919. Zob. wspomnienia Jeanette Suchestow, drugiej żony Beniamina Suchestowa, [w:] A. Kaszuba-Dębska, *Jeanette Suchestow*.

73 *Z żałobnej karty*. B.P. Inż. Izydor Schulz, s. 2.

74 J. Ficowski, op. cit., s. 132.

75 *Z żałobnej karty*. B.P. Inż. Izydor Schulz, s. 2.

76 J. Ficowski, op. cit., s. 132.

77 A. Kaszuba-Dębska, *Henrietta Schulz*.

78 Ibidem.

79 *Z żałobnej karty*. B.P. Inż. Izydor Schulz, s. 2.

80 Ibidem.

81 Ibidem.

ferencji w Warszawie⁸². Przyczyną zgonu był atak serca⁸³, a śmierć nastąpiła w domu jego kolegi, inżyniera Alexandrowicza⁸⁴. Autor doniesienia podkreślił, że Schulz był człowiekiem dalekowzrocznym i znakomicie wykształconym, dogłębnie znającym swój fach⁸⁵. Obejmując wysokie stanowiska w przemyśle naftowym, zawsze znajdował wspólny język z ludźmi, z którymi przyszło mu współpracować⁸⁶. Obdarzony był otwartym charakterem, co w pełnym intrygu „świecie nafty” zjednało mu wielu przyjaciół⁸⁷. We Lwowie jednym z najbliższych mu ludzi był Ignacy Wygard, naczelny dyrektor Polskiego Eksportu Naftowego⁸⁸. Sam Bruno Schulz wspominał brata tak: „Był to człowiek, do którego wszyscy się uśmiechali, o którym mówili z zachwytem”⁸⁹.

Co ciekawe, 22 stycznia ciało Izzydora Schulza przewieziono ze Lwowa do Stanisławowa, gdzie nazajutrz miał spocząć na zawsze w rodzinnym grobowcu⁹⁰. W Stanisławowie mieszkała też cała rodzina jego żony, która również została pochowana w tym mieście. W owym czasie zapewne mieszkał też w Stanisławowie syn Izzydora, Wilhelm (1910–1944)⁹¹, który po śmierci ojca ostatecznie przeniósł się do Warszawy. Warszawski dziennikarz zakończył nekrolog zmarłego formułą „Cześć Jego pamięci!”⁹². Ponadto o odejściu znanego menedżera i inżyniera powiadomiła także wpływowa w kręgach biznesu naftowego gazeta „Petroleum”, w której ukazało się najpełniejsze omówienie jego drogi życiowej⁹³.

W ostatnich latach swego życia Izydor Schulz rzeczywiście był jednym z najbardziej znanych kierowników przemysłu naftowego w Polsce, toteż nic dziwnego, że jego błyskotliwa kariera i sława poważnie wpłynęły na życie brata. Banalnym tego przykładem może być fakt, że skandal związany z pierwszym, nieudanym debiutem artystycznym Schulza w roku 1928 w Truskawcu zażegnał sam Rajmund Jarosz, który przeżył wraz z Izydorem tragiczny rok 1911 i który zresztą także był związany z przemysłem naftowym. Można również przypuszczać, że związki Izzydora z elitą finansową prowincjonalnego Drohobycza skłoniły władze Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły do zezwolenia Schulzowi na pracę, mimo że w latach 1924–1928 nie dopełnił on warunków otrzymania

82 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i opracował J. Ficowski, Gdańsk 2008, s. 78.

83 *Z żałobnej karty. B.P. Inż. Izydor Schulz*, s. 2.

84 J. Ficowski, op. cit., s. 132.

85 *Z żałobnej karty. B.P. Inż. Izydor Schulz*, s. 2.

86 *Ibidem*.

87 *Ibidem*.

88 B. Schulz, op. cit., s. 313.

89 *Ibidem*, s. 79.

90 *Z żałobnej karty. B.P. Inż. Izydor Schulz*, s. 2.

91 W roku 1938 Wilhelm Schulz w kościele ewangelickim w Warszawie wziął ślub z Elżbietą Godlewską. Oboje zginęli w komorze gazowej w Auschwitzu w roku 1944. *Österreichisches Biographisches Lexikon*, s. 347; J. Ficowski, op. cit., s. 135–136.

92 *Z żałobnej karty. B.P. Inż. Izydor Schulz*, s. 2.

93 „Petroleum” 1935, nr 5, s. 12; nr 11, s. 8.

uprawnień w dziedzinie nauczania rysunków. Także organizacja jego wystaw oraz publikacja utworów literackich wymagały niemałych nakładów, wynajmu pomieszczeń i kontaktów, jakich brakowało ekscentrycznemu autorowi, a jakie bez trudu mógł mu zapewnić rodzony brat. W liście z 24 lipca 1932 roku, wysłanym z Żywca, do znanego psychologa profesora Stefana Szumana z prośbą o pomoc w wydaniu *Sklepów cynamonowych* Bruno Schulz pisał: „Nie wiem, jakie mam prawo do czasu i starań Pana Prof. Może ułatwi to sprawę, jeżeli zakomunikuję Panu Prof., że brat mój, który jest człowiekiem dobrze sytuowanym, przyrzekł mi przyczynić się finansowo do wydania tej pracy, tak że część lub, gdyby być musiało, całość kosztów, wzięłby na siebie”⁹⁴. Istotnie koszty wydania *Sklepów cynamonowych* pokrył Izydor Schulz w prezencie dla brata, którego z całą powagą uważał za pisarza i człowieka obdarzonego wyobraźnią⁹⁵. A dzięki wydaniu książki Bruno Schulz rzeczywiście mógł się uważać za literata⁹⁶.

Podobnie Izydor wpłynął na malarstwo Brunona, którego szczególnie wysoko cenił jako rysownika. Wszystkie jego lwowskie mieszkania obwieszane były obrazami i rysunkami brata, w tym portretami olejnymi jego i żony, a także dzieci, Jakuba i Elli⁹⁷. Żydowskie korzenie rodziny przypominało *Przybycie Mesjasza*, a za dzieło szczególne uznać wypada obrazek sześciolatniego Brunona, przedstawiający zapewne Pana Boga pod postacią starca z długą brodą⁹⁸. Co prawda Izydor Schulz nie do końca rozumiał sens pisarstwa brata, ale pod koniec życia niewątpliwie podziwiał jego talent pisarski⁹⁹.

28 stycznia 1935 roku, tydzień po pogrzebie brata, Bruno Schulz wysłał z Drohobycza list do malarza i grafika Zenona Waśniewskiego, w którym dał wyraz swojemu poczuciu straty po śmierci Izydora¹⁰⁰. Jeszcze dzień przedtem rozmawiał z nim w Warszawie, więc zarówno dla niego samego, jak i dla całej rodziny była to śmierć niespodziewana. O znaczącym wpływie brata na życie krewnych Schulz pisał: „Był to niezwykle człowiek, ukochany przez wszystkich, którzy się z nim zetknęli, ewangelicznej wprost dobroci, młody, elegancki, pełen powodzenia i na szczycie świetnej kariery – był jedną z głównych figur polskiego przemysłu naftowego. [...] Brat mój utrzymywał mój dom, tj. siostrę i siostrzeńca, był żywicielem całego szeregu rodzin, które teraz znalazły się bez gruntu pod nogami. Będzie teraz ciężko – sam nie wiem, co zrobić”¹⁰¹. Ponad dwa lata po śmierci brata w liście do Romany Halpern z sierpnia 1937 Schulz otwar-

94 B. Schulz, op. cit., s. 36.

95 J. Ficowski, op. cit., s. 136.

96 Ibidem.

97 Ibidem, s. 133.

98 Ibidem, s. 134.

99 Ibidem, s. 133.

100 B. Schulz, op. cit., s. 77–78.

101 Ibidem, s. 78.



Izidor Schulz w lwowskim mieszkaniu, 1932.
Archiwum rodzinne Marka Podstolskiego

cie wyznał, że kiedyś nie brakowało mu niemal niczego do życia i twórczości: „Miałem to dawniej, nawet o tym nie wiedząc”¹⁰². Porównując charakterystyczne postacie obu braci, Jerzy Ficowski zauważył: „Bruno reprezentował świat fantazji, a starszy Izydor – świat życiowej praktyczności”¹⁰³, co razem stanowiło uniwersalną formułę rozwoju rodziny, a zwłaszcza wychowania dzieci, których Bruno Schulz niestety nie miał.

Na zakończenie wypada przyznać, że w ukraińskiej historiografii dotyczącej Drohobycza czasem brakuje zarówno informacji, jak i zaciekawienia ważnymi postaciami, jakie przyczyniały się do rozwoju miasta w różnych okresach. Wpływa to na relacje z historiografią polską, która rozpoczęła już prace nad dziejami drohobyckiego przemysłu i infrastruktury, choć także nie zajęła się jeszcze w tym kontekście Izydorem Schulzem¹⁰⁴. Z drugiej strony wydaje się, że nareszcie przyszedł czas, aby zamknąć etap „konfrontacji krajoznawców” w odniesieniu do historii stosunków między różnymi grupami narodowościowymi miasta, gdyż takie podejście ideologizuje jego przeszłość i budzi w czytelnikach negatywne emocje, przesycane poczuciem tragizmu. Opracowania współczesne poświęcone są wyłącznie „150 postaciom” narodowości ukraińskiej¹⁰⁵. Z mojego punktu widzenia Ukraińcy ci mieli przyjaciół wśród Polaków, Żydów, Niemców i Francuzów, którzy byli ich sąsiadami, kolegami, a niekiedy wrogami. Czas poszukać w źródłach pozytywnych stron tych relacji, aby nastawić czytelnika pozytywnie do historii jego rodzinnego miasta, które żyło nie tylko polityką, ale i zwyczajnym życiem.

z języka ukraińskiego przełożył Marek Wilczyński

102 Ibidem, s. 143.

103 J. Ficowski, op. cit., s. 134.

104 *Wodociągi miasta Drohobycza. Referat wygłoszony na XII Zjeździe Gazowników i Wodociągowców Polskich w Drohobyczu w roku 1930*, „Biuletyn Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej”, s. 60–68.

105 Zob. B. Prystaj, *150 славних українців Дрогобиччини*, Drohobycz 2012.

[horyzont dzieła]

Jerzy Jarzębski: Komentarz do komentarzy: Schulz edytorów

Gdzieś na początku roku 1990, choć z datą 1989, ukazało się pierwsze wydanie tomu prozy Schulza w „Bibliotece Narodowej”. Natychmiast wysłałem egzemplarz Jerzemu Ficowskiemu, wobec którego moje długi wdzięczności były niezmiernie. Niebawem otrzymałem odpowiedź, która bardzo wiele mówi o jego naprawdę bezinteresownym oddaniu sprawie. Pan Jerzy bite cztery strony gęstego maszynopisu poświęcił nie tylko prostowaniu moich błędów, ale też wtajemniczaniu mnie w rozmaite kwestie, w których się wówczas nie w pełni orientowałem, a także osobistym refleksjom na temat Schulza i jego interpretacji. Jednocześnie osładzał tę krytykę pochwałami, zaprzeczając całkowicie pogłoskom, które na temat właściwej mu rzekomo apodyktyczności, pieniactwa i egotyzmu tworzyli niektórzy spośród jego współzawodników w dziele poznawania Schulza. Zamieszczam tutaj ten długi list w całości, aby dać czytelnikowi dowód na to, jak rzeczowe i pozbawione jadu czy napastliwości były jego uwagi i zarazem jak łatwo on sam przyznawał się do błędów.

Warszawa, 10 III 1990

Szanowny Panie –

dziękuję Panu serdecznie za pięknego Schulza. Proszę mi wybaczyć, że czynię to ze sporym opóźnieniem, ale nie chciałem zdawkowo dziękować za dar, nie dzieląc się jednocześnie z Panem swymi uwagami, o które zresztą Pan prosił. Lektura musiała się najpierw odwlec, a potem potrwać nieco. Jestem już po niej – pełen uznania dla Pana pracy. Wiem dobrze, że niełatwo w takim skróto- wym ujęciu ogarnąć całość i nie pominąć spraw najistotniejszych. Wydaje mi się, że zdołał Pan to osiągnąć w niemal doskonałej mierze. Wszystkie, jak mi się

zdaje, najważniejsze aspekty zostały uwzględnione w Pańskim obszernym wstępie i miło mi, że i ja się na coś przydałem – zwłaszcza w zakresie biografii pisarza. Niestety, nie tylko przydałem się, lecz również... zaszkodziłem tu i ówdzie własnymi pomyłkami, na których Pan się oparł...

W czasie pracy nad książką nie było jeszcze opracowanej przeze mnie *Xięgi bałwochwalczej* (czy ją Pan ma?). Uzupełniłem i poprawiłem w niej własne wcześniejsze informacje na temat studiów Schulza we Lwowie i w Wiedniu. Nieco inaczej wyglądają dotyczące ich daty i inne szczegóły. Dokonać tych errat mogłem dopiero niedawno, na podstawie dokumentów odnalezionych w archiwum lwowskim. Wiosną wyjeżdżam do Lwowa i Drohobycza i przywiozę stamtąd mikrofilm wszystkich „Schulzowskich papierów”, które się tam znajdują. Być może przyczynią się one do jakichś dalszych korektur.

W *Regionach* istotnie pisałem, że matka zmarła „tuż przed debiutem” Brunona (czy „w przededniu debiutu”), ale już w *Okolicach* (s. 19) podałem prawdziwą datę jej śmierci: 23 IV 1931. Wynika stąd, że od tej daty do debiutu miało minąć ponad dwa i pół roku. Zapewne nie zauważył Pan tej daty w *Okolicach* przed napisaniem: „Tuż przed jego książkowym debiutem umarła mu matka, a wcześniej jeszcze, na wiosnę 1933 roku poznał swą przyszłą narzeczoną...”

Pisze Pan: „Henrietta z Hendel Kuhmärkerów”. Otóż Hendel to imię żydowskie (którego nie używała, zastępując je Henriettą, na przykład na szyldzie sklepowym), nie zaś część panińskiego nazwiska (nb. w dokumentach metrykalnych jej nazwisko *de domo* raz pisane jest jako Kuhmärker, a innym razem – Kuhm e rker).

Wspominając o masochizmie Schulza, daje Pan wyraz niepewności w tym względzie („jeśli wierzyć relacjom przyjaciół”). Świadcstw (nieraz drastycznych a wiarygodnych) jest wiele, wszystkie są zgodne, nie zaprzecza im nawet b. narzeczona. Jest to więc fakt bezsporny.

Co do *Mesjasza*, to jestem raczej skłonny uznać, że powieść ta była zaawansowana, ale nie „lub nawet gotowa”. W listach do Truchanowskiego (i innych) nie chce o niej wspominać, mówi, że to dlań temat bolesny, że nie jest w stanie jej kontynuować... A w odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich” w 1939 r. w ogóle o niej nie wspomina (pisząc o prawie ukończonym zbiorze, złożonym z czterech nowych opowiadań), choć ankietę dotyczyła zamierzeń i realizacji autorskich.

Wspomina Pan (s. XVIII) relację Truchanowskiego o przygotowywanym z jego inicjatywy porwaniu-uratowaniu Schulza. Zamieściłem o tym wzmiankę. Truchanowski żądał jej ode mnie, obiecując udostępnienie listów Schulza. Moje starania trwały długie lata: najpierw T. twierdził, że listy te zaginęły w czasie wojny, później – że zapewne spalili je kwaterujący w jego mieszkaniu Niemcy (wraz z licznymi książkami używanymi na rozpałkę), jeszcze później – że poszuka... Trwało to ok. 20 lat. W końcu wypożyczył mi kilka listów B. Sch. oraz... skra-

wek (raczej: „urywek”) listu, świeżo oderwany (jak pod lupą stwierdziłem) od nieznaney mi (i nikomu prócz T.) reszty. Nałkowska, z którą parokrotnie o Schulzu rozmawiałem, nigdy o owej rzekomej próbie ratunku (w wersji T.) nie wspominała, choć mówiła o mniej istotnych sprawach... W wydaniu amerykańskim listów (USA, 1988, Harper&Row) pominąłem już tę wersję uznając ją za niewiarygodną; tak samo – we francuskim wydaniu (w druku, Paryż, Denoël). Uważam, że jest to wymysł (mitomania?) Truchanowskiego, będący może rezultatem urazów (wytykanie mu przed wojną plagiatu) i chęci wylegitymowania się „zasługą” wobec Schulza. Jest to prawdopodobne, o czym między innymi świadczyć mogą różne wypowiedzi T.: „Polityka” sprzed paru lat, wspomnienie zamieszczone w programie operowym (*Manekiny* Rudzińskiego), gdzie między innymi podaje najzupełniej nieprawdziwą informację, że spotykał się z Schulzem w kawiarni warszawskiej, gdzie porównywali swoje najnowsze utwory, tak sobie „pokrewne”, choć „niezależne”. Wówczas T. skreślał w swym tekście fragmenty nazbyt przypominające tekst Schulza, zaś Schulz... wykreślał ze swych utworów te ustępy, które obaj zgodnie uznali za zbyt „truchanowskie”!!! – N o t a b e n e o niesłychanym zjawisku plagiatu (pozaświadomego?) T. napisałem już dość dawno szkic, którego nie publikuję ze zrozumiałych powodów: T. ma już 86 lat i nie chce skracać mu życia. (Mam – w oryginale – list Schulza do Pleśniewicza, którego fragment, zabójczy dla T. i jego plagiatów nieudolnych z Schulza, jako j e d y n y pominąłem (z tych samych względów) w *Księdze listów*. Ale już w amerykańskim i we francuskim wydaniu przywróciłem ten fragment... Mam nadzieję, że książki te nie dotrą do rąk T.)... O tej rzekomej-wymyślonej akcji (porwania Schulza przez członka podziemia, przebranego za gestapowca) Schulz oczywiście nic nie mógł wiedzieć. Relacje Górskiego (*Listy. Fragmenty. Wspomnienia...*) czy Friedmana mówią o zamiarze ucieczki z fałszywymi dokumentami, nie zaś o zabiciu Schulza tuż przed zorganizowanym przez T. porwaniem, jak Pan zdaje się sugerować.

W paru miejscach, w przypisach, podaje Pan objaśnienia, z którymi nie mogę się zgodzić: s. 62 „ulica Leszniąska – odpowiednik ulicy Liszniąskiej w Drohobyczu”. W istocie jest to błąd drukarski, „literówka”, powtarzany za pierwszym wydaniem; powinno być: Liszniąska. Schulz pisze w tymże opowiadaniu o Żupach Solnych, podaje nazwisko prof. Arendta – zgodnie z prawdziwymi nazwami i imionami autentycznych miejsc i ludzi. Uważam też, że zamiast pisać: „pistacci – (właściwie psittaci)” należało w tekście Schulza poprawić – jak w poprzednim wypadku – ewidentną omyłkę druku – bez żadnych obaw, że się poprawia Schulza. Innym błędem komentatora jest, moim zdaniem, objaśnienie (s. 64): „Zmierzch bogów – aluzja jednocześnie do gipsowych odlewów antycznych rzeźb i do tytułu znanej opery Ryszarda Wagnera”. „Zmierzch bogów” nie ma tu związku z Wagnerem. To „Götterdämmerung” – oznaczający czas upadku i rozprzężenia, a więc coś o znacznie szerszym przenośnym znaczeniu niż tytuł opery.

Skoro o przypisach, objaśnieniach mowa – sprawa zasadnicza. Jest pewien błąd, istotna niekonsekwencja – nie przez Pana zawiniona, ale wynika z zasady edytorskiej serii „Biblioteki Narodowej”. Książki w niej wydawane nie są przecież przeznaczone dla czytelników nieinteresujących się literaturą, humanistyką, nieobeznanych z powszechnie stosowaną terminologią; powiedzmy też, że nie są to lektury wyłącznie dla specjalistów, profesjonalnych znawców przedmiotu – ale jednak dla... inteligentów. Toteż opatrywanie objaśnieniami takich słów, jakie przykładowo wymienię, jest niczym nieuzasadnione i niekiedy – niemal komiczne. Na przykład: filigran, szabas, *elephantiasis*, bodiak, arabeski, szafan, alembik, fluid, jaźń, idol, amalgamat, Golem, panoptikum, oleander, sepia, polifonia, eldorado, stygmat – itd., itd. – Jeśli przy tym czytamy w tej samej książce (s. XVIII i n.) pozbawione objaśnień (i słusznie!): „eschatologicznej”, „inicjacji”, „mikroutopie”, „funkcji kompensacyjnej”, „nurtu personalistycznego”, „wizualizują obsesje”, „przewaga hipotaksy nad parataksą” – to rażące wrażenie braku konsekwencji uderza nas z całą mocą.

Przy pewnych drobnych akcentach polemicznych wobec niektórych „szulzologicznych” twierdzeń innych autorów zdziwił mnie nieco brak jakiegokolwiek oceny *Rzeczywistości zdegradowanej* Sandauera, w której efektywność wywodów i autonomiczna, „samowystarczalna” konstrukcja idą nierzadko w parze z dowolnością i merytorycznym „naciąganiem”.

Wreszcie (to już nie „pretensja”, tylko uwaga na marginesie lektury) Pana uwagi o oniryczności Schulza skłoniły mnie do refleksji, że ta „oniryczność” jest bardzo różna – mimo „jednorodności” prozy tego pisarza. Może wynika to z faktu, że Schulz przez długie lata pisał do szuflady, doskonalił swą twórczość i oto mamy do czynienia z tworam i różnych epok tej twórczości? Lub przynajmniej – z f r a g m e n t a m i „dawnymi” i „nowymi”? Są i inne *quasi*-dowody potwierdzające tę hipotezę, na przykład gry słów w *Wichurze*, eksperyment onomatopieczny, igraszki brzmieniowe – nigdzie indziej u Schulza w takim stężeniu, zgęszczeniu efektów niepowtarzane, nierozwijane (może oprócz znacznie subtelniejszego opisu czasu „starej Maryśki” z *Sierpnia*: „rosnący w jaskrawym milczeniu poranka z głośnego młyna zegara, j a k z ł a m ą k a, s y p k a m ą k a, g ł u p i a m ą k a w a r i a t ó w”). W *Wichurze* mamy: „bełkotliwe flaszgowanie, bulgoty butli i baniek”, „strychy wystrychnięte ze strychów”, „najazd pyskujących skopców i bredzących cebrów”, „dudniąc dnami [...] dyndały się [...] stągwie zdunów [...] i cylindry dandysów” itp.

Wydaje mi się, że są to znamiona „wczesnej twórczości”, niekontynuowanej później. Ale wracam do oniryczności. *Sklepy cynamonowe* (opowiadanie pod tym tytułem) mają znamiona oniryczności odmienne niż w większości utworów Schulza, rzekłbym: „wczesne”, pozbawione tego, co nazwałem gdzieś Schulzowską m i t o l o g i k ą, bez właściwej temu pisarzowi mitycznej (czy: magicznej) egzegezy. W scenie z malejącym „drewnianym” konikiem z raną w brzuchu mamy do czynienia z onirycznością absolutną, bez owego – jak Pan powiada – „po-

rzędu świata”, nieodgadnioną. Zapis snu o nieodczytanych hieroglifach, o poetyce innej, niekiedy zabarwionej „poetyckością” wtórną, niższej rangi, jak na przykład owe opadłe, zbierane ze śniegu gwiazdy, czy ów „śnieżny” zapach fiołków. Dlatego uważam *Sklepy cynamonowe* (opowiadanie) i *Wichurę* za utwory powstałe wcześniej, lub takie, do których autor włączył swe wcześniej utrwalone słowem urywki. – Oczywiście nie piszę tego po to, bym sugerował, że mi tego brak w Pana opracowaniu; nie byłoby na to miejsca. Ot, po prostu dzielę się z Panem moimi marginesowymi refleksjami.

Wracam *ad rem*. Książka jest cenna i od dawna potrzebna. Mimo ceny nie mam wątpliwości, że się rozejdzie (a nawet mam wrażenie, że już to nastąpiło). Pana tekst jest doskonały – myślę, że ponad miarę tego, czego oczekiwać by można w tej serii wydawniczej, choć przecież jest to seria zasłużona, o dużym ciężarze gatunkowym. Gratuluję i raz jeszcze dziękuję za pamięć, egzemplarz i za wyrazy uznania.

Moje *Regiony wielkiej herezji*, na których nowe wydanie podpisałem umowę już dawno z Wydawnictwem Literackim, padną prawdopodobnie ofiarą kryzysu, jak wiele innych książek... Na razie wydawnictwo milczy, a ja boję się zadawać pytania. Zobaczymy. W krakowskim KAW-ie mam „w produkcji” książkę o Witoldzie Wojtkiewiczu pod tytułem *W sierocińcu świata*. W.W. to – obok Schulza i Leśmiana – mój „odwieczny” bóg w sztuce polskiej. Na razie jeszcze książka nie padła i ufam, że się mimo wszystko ukaże.

Łączę pozdrowienia i wyrazy wdzięczności

Jerzy Ficowski

List Ficowskiego jest ciekawy i ważny sam w sobie – jako dokument pokazujący, co dla starszego, bardziej kompetentnego i doświadczonego badacza, biografą i edytora Schulza było rażące w opracowaniu tekstu pisarza przez debiutanta w edytorskim fachu. Zresztą uznałem autorytet „ojca schulzologii” i zgodziłem się z większością jego propozycji korekt z wyjątkiem jednej sprawy, która nadal wydaje się nierozstrzygnięta i należy do najtrudniejszych zagadnień edytorstwa. To jest kwestia doboru wyrazów, które decydujemy się objaśnić w przypisach.

Na pierwszy rzut oka Ficowski ma oczywiście rację: „Biblioteka Narodowa” to nie jest seria dla przedszkolaków ani dla czytelników przypadkowych, jakie jednak kompetencje przypisać takiemu „nieprzypadkowemu” odbiorcy? Czy to – jak pisze mi Ficowski – „inteligent”, czy raczej adept w rodzaju studenta filologii? A jeśli student, to czy raczej „piątkowy”, czy zadowolający się trójczynnami? Pochodzący z miasta czy ze wsi? I z jakiej rodziny? Zbierającej książki od pokoleń czy zadowolającej się półeczką z książką kucharską i stosikiem przeterminowanej prasy kolorowej? Wyważenie kryteriów, w zgodzie z którymi przypisujemy modelowemu czytelnikowi „Biblioteki Narodowej” jakiś rodzaj minimalnej wiedzy ogólnej, jest ogromnie trudne i edytor książki w tej – poważnej,

ale nastawionej wszak na edukację – serii wydawniczej zawsze wybierać musi między dwiema śmiesznościami: z jednej strony śmiesznością cierpliwego „objaśniacza”, który pracowicie kopiuje w przypisach *Słownik wyrazów obcych*, z drugiej – śmiesznością starego profesora, przekonanego święcie, że „każdy kulturalny człowiek” musi znać przynajmniej łacinę, grekę i kulturę antyczną na poziomie przedwojennej matury.

Na domiar złego edytor musi brać pod uwagę, że jego opracowanie może służyć czytelnikom przez kilka dziesięcioleci, podczas których stopień znajomości klasycznych pojęć i terminów może się znacząco zmniejszać, choćby pod wpływem amerykanizacji kultury. Tu przypominają mi się rady kolegów zza Atlantyku, którzy przestrzegali mnie, abym w artykułach przeznaczonych dla Amerykanów nie używał, broń Boże, rozpowszechnionych w Polsce zwrotów łacińskich typu: *mutatis mutandis*, *sensu stricto*, *cum grano salis* i tym podobnych, bo tam nikt ich nie zrozumie. Niebawem, jak można sądzić, taki proces powszechnego zapomnienia antycznych korzeni kultury może zająć również u nas. Co ciekawe, obiekcje Ficowskiego dotyczące tłumaczenia w przypisach wymienionych przezeń w liście wyrazów (filigran, szabas, *elephantiasis*, bodiak, arabeski etc.) wydawały mi się w roku 1990 jakoś uzasadnione i rzeczywiście w następnym wydaniu Schulza z roku 1998 część haseł z listy Ficowskiego usunąłem. Dziś upierałbym się raczej przy ich pozostawieniu, wiedząc dobrze, jak banalne sprawy trzeba czasem tłumaczyć studentom w trakcie zajęć. A edycja „Biblioteki Narodowej” nie może być adresowana wyłącznie do tych najzdolniejszych i najlepiej w domu wyedukowanych, ale do przeciętnych słuchaczy polonistycznych studiów. Wybór słów, które decydujemy się objaśnić, musi więc wynikać z intuicji i z doświadczeń osobistych edytora.

Inne nieco kryteria obowiązują autorów komentarzy do rzadkich i skierowanych głównie do środowiska profesjonalistów edycji krytycznych typu A. Tym profesjonalistom już istotnie nie trzeba tłumaczyć wyrazów z listy Ficowskiego, chyba że zostały przez pisarza użyte w jakimś specyficznym sensie (u Schulza pojawia się na przykład słowo „szlabany” nie w znaczeniu podnoszonych i opuszczanych barier, ale w zupełnie zapomnianym dziś znaczeniu drewnianych, rozkładanych skrzyń, pełniących funkcję tapczanów). Na ogół jednak unika się w takich edycjach objaśnień typu słownikowego, pozostawiając je głównie przy mało znanych regionalizmach, kładzie się natomiast nacisk na komentarze bardziej zaawansowane, natury interpretacyjnej (kiedy na przykład jakieś słowo można rozumieć w tekście dwojako albo kiedy jego zrozumienie wymaga włączenia do komentarza rozbudowanego kontekstu kulturowego). W edycjach typu A obowiązkowo też uwzględnia się warianty tekstu. Ten typ edycji definitywnej musi również brać pod uwagę potrzeby tłumaczy i zadawane przez nich pytania, pytania formułowane nader profesjonalnie, ale często zupełnie inne od pytań zadawanych przez czytelników polskich. Na przykład Doreen Daume, niestety przedwcześnie zmarła świetna tłumaczka Schulza na język niemiecki, zadawała

mi w swoich listach zupełnie nieoczekiwane i bardzo zasadnicze pytania dotyczące znaczeń poszczególnych wyrazów oraz wariantów interpunkcji w opowiadaniach. Od odpowiedzi na nie zależał sens tłumaczonych fragmentów tekstu. Nie wszystkie sprawy umiałem z absolutną pewnością rozstrzygnąć, a czasem ze specyfiki języka niemieckiego wynikała konieczność podjęcia jakiejś decyzji natury interpretacyjnej, która w polszczyźnie nie miała tak obligatoryjnego charakteru, nasz język bowiem dopuszczał tu dwuznaczność.

Piszę o tym w perspektywie rozpoczętych niedawno prac nad edycją krytyczną dzieł Schulza, edycją, która jest wypełnieniem elementarnej powinności polskiej humanistyki w stosunku do drohobyckiego pisarza. Wbrew pozorom bowiem tekstologiczna dłubanina nad opowiadaniem Schulza bynajmniej nie została ukończona, a moja edycja z „Biblioteki Narodowej” nie rozwiązuje z pewnością wszystkich problemów, jakie tu zachodzą. Cytowany przeze mnie list Jerzego Ficowskiego wprowadza nas w kuchnię edytorskiej problematyki sprzed ćwierćwiecza – edycja krytyczna niesie z sobą nowe kwestie, które trzeba będzie w nieco odmiennym trybie, ale z poczuciem wielkiej odpowiedzialności rozstrzygać.

Stanisław Rosiek: Komentowanie i oczywistości

1

Czy słowo „armada” wymaga objaśnienia? A „bezhołowie”, „akant”, „kawalkada”, „zetlały”? A wyrażenie „chińskie lato”? Co zrobić z frazą „wypłaskują małe Turczynki pulchnymi rękami miodowe placki ułożone na deskach”? Wszystkie przykłady pochodzą z opowiadania *Druga jesień* Brunona Schulza. Trudno tu o rozstrzygnięcia. Najczęściej nie potrafimy jednoznacznie określić, co (i w jaki sposób) należy komentować. Dotyczy to nie tylko tekstów Schulza, lecz także innych pisarzy, których dzieła domagają się edytorskiego pośrednictwa. Żadnej w tym względzie pewności. W dawnym podręczniku *Wydawanie drukiem źródeł archiwalnych*, pisanym pod koniec lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, Marian Friedberg, starając się oprzeć swoje wywody na obowiązujących wówczas dyrektywach, ubolewał: „Żadna z instrukcji nie próbuje określić wymagań co do stopnia dokładności i wszechstronności komentarza rzeczowego”¹. Dzisiaj, gdy każdy z nas, edytorów, działa raczej na własną odpowiedzialność niż według powszechnie przyjętych instrukcji, jest jeszcze gorzej. Nietrudno zatem wpaść w jedną z dwu pułapek (czy może śmieszności) przedstawionych przez Jerzego Jarzębskiego²: przesady i nadmiaru komentarzy z jednej strony, a z drugiej – niczym nieuzasadnionej wiary w to, że czytelnicy dysponują wiedzą i kompetencjami kulturowymi co najmniej takimi, jak sam edytor, więc prawie nic nie trzeba im wyjaśniać. Na poziomie teoretycznym problem jest, być może, nierozwiązywalny. Prawdopodobnie nie da się ustalić żadnych ogólnych zasad. I tym razem warto przypomnieć sobie i innym celne (choć zarazem defensywne) spostrzeżenie Gustava Rudlera sprzed prawie stulecia, że w e d y t o r s t w i e n a j w y ż s z ą z a s a d ą j e s t t o, ż e n i e m a z a s a d. Absolutna wolność ma jednak swoją cenę. Jest nią wieczna niepewność i konieczność rozstrzyga-

1 M. Friedberg, *Wydawanie drukiem źródeł archiwalnych. Metoda i techniki pracy edytorskiej*, Warszawa 1963, s. 92. Praca, mająca charakter podręcznika, powstała na podstawie wykładów, które „autor prowadził z polecenia Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych w Archiwum Państwowym w Krakowie w latach 1956–1958” (s. 5).

2 Najpierw podczas prowadzonego przeze mnie seminarium otwartego dla doktorantów na Uniwersytecie Gdańskim, gdzie był gościem, następnie w tekście przeznaczonym dla „Schulz/Forum”, który poprzedza moją wypowiedź.

nia o wszystkim w praktyce, która za każdym razem jest uzależniona od specyfiki opracowywanego edytorsko dzieła.

Od czego więc zacząć praktyczne ustalanie zasad, które powinny określać sposób komentowania tekstów literackich Brunona Schulza?

Od poprzedników.

Sam pisarz nie komentował swoich utworów literackich – jak choćby Mickiewicz w *Dziadach* czy Eliot w *Ziemi jałowej*. A przecież niejednemu czytelnikowi współczesnemu bardzo by się odautorskie objaśnienia przydały. W latach trzydziestych ubiegłego wieku opowiadania Schulza musiały się wydawać – podobnie jak wielu czytelnikom dzisiejszym – niejasne, czy wręcz niezrozumiałe. Pisarz liczył na kompetencje i przenikliwość swoich potencjalnych odbiorców. Dzisiaj wiemy, że trochę ich przeceniał. Nawet bowiem tak wytrawni czytelnicy, jak Kazimierz Wyka i Stefan Napierski, nie potrafili zrozumieć i właściwie ocenić prozy Schulza. A przecież zakładamy, że nie mieli kłopotów podstawowych, wynikających z niezrozumienia litery tekstu. Cóż dopiero mówić o czytelnikach tuzinkowych, dla których *Sklepy cynamonowe* były przejawem wyszydzanej „literatury w malignie”.

W późniejszych wydaniach, poczynając od pierwszego po wojnie, które ukazało się dopiero piętnaście lat po tragicznej śmierci pisarza, aż po kolejne przedruki (w 1964 i 1973 roku jako *Proza*), żadnych objaśnień tekstu nie znajdziemy. Komentarze edytora pojawiają się dopiero w wydaniu z 1989 roku przez Ossolineum tomie serii „Biblioteka Narodowa”, noszącym tytuł *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Opracowując teksty Schulza, Jarzębski przyjął zasadę obszernego komentowania (czym naraził się na krytyczne uwagi Jerzego Ficowskiego)³. Ale poszedł w dobrym kierunku. Tak należy objaśniać wypowiedzi Schulza – raczej nadmiernie i przesadnie, ponieważ zawierają one pierwiastkowe sensory i znaczenia, które w lekturze łatwo mogą umknąć czytelnikom.

Za Jarzębskim poszli inni. W pewnej części szkolnych wydań prozy Schulza pojawiły się komentarze do tekstu wzorowane na wydaniu „Biblioteki Narodowej”⁴. Bardzo dobrze. Dziwić się można natomiast, dlaczego nie stało się to normą powszechnie obowiązującą. *Sklepy cynamonowe*, które przez długi czas znajdowały się na liście lektur szkolnych, bez objaśnień zapewne dla wielu uczniów były nieczytelne. Komentarze Jarzębskiego trafiły w punkt. Pomagały początkującym czytelnikom wejść w świat wyobraźni Schulza. Szkoda, że pod wpływem opinii Ficowskiego edytor w drugim wydaniu, z 1998 roku, część z nich wycofał. Studenci, którzy są zakładanymi odbiorcami tomów „Biblioteki Narodowej”, w trakcie własnych lektur także potrzebują spolegliwego opiekuna i przewodnika. Dzisiaj – bardziej niż kiedykolwiek i wszystko wskazuje na to, że ta potrzeba będzie coraz większa.

3 Por. s. 108 tego numeru pisma.

4 Na przykład w licznych wydaniach Schulza opublikowanych przez Wydawnictwo Zielona Sowa.

2

Dość łatwo można wykazać konieczność dołączenia objaśnień do tekstów Schulza w wydaniach popularnych, a zwłaszcza tych przeznaczonych do użytku szkolnego i szerzej: edukacyjnego. Czy takie komentarze powinny się również pojawić w wydaniach krytycznych oraz w wydaniach przygotowywanych z myślą o czytelnikach zawodowo zajmujących się literaturą?

Na to pytanie bez wahania odpowiadam twierdząco. Tak, nawet w wydaniach typu A, nawet w krytycznych wydaniach prozy Schulza jest miejsce na rozległy komentarz rzeczowy. Co więcej, taki komentarz powinien stać się ich nieodzownym elementem. Zdaję sobie sprawę, że pisząc to, idę pod prąd, wbrew obowiązującym dzisiaj w edytorstwie zasadom. Według Konrada Górskiego, którego władza nad nami trwa nieprzerwanie od kilkudziesięciu lat, celem komentarza jest „udostępnienie czytelnikowi zawartego w tekście sensu”⁵, ale komentarz ten powinien być dostosowany do zakładanego przez edytora „poziomu umysłowego” odbiorcy⁶. Wynika z tego, że w wydaniu typu A, przeznaczonym dla badacza literatury i języka, jest miejsce jedynie na „komentarz wyłącznie filologiczny”⁷. W podobnym kierunku zmierzają wskazania Romana Lotha, który o komentarzu rzeczowym pisze: „Na ogół nie stosuje się go w wydaniach krytycznych tekstów literackich; w wydaniach popularnonaukowych jest on jednak jednym ze składników pożądaných”⁸.

Jestem innego zdania. Edytor jest w takim samym stopniu odpowiedzialny za literę tekstu, jak i za sens, który został w nim zdeponowany. Podejmuje więc i prowadzi – jak to tradycyjnie ujmuje Jan Trzynadłowski – „operacje dotyczące ustalenia tekstu”⁹, ale też operacje zmierzające do ustalenia i kodyfikacji znaczeń podstawowych (o charakterze historycznym, lokalnym lub jednorazowo ustanowionym przez autora). Ta sfera – sfera znaczeń i odniesień tekstu – jest równie nieoczywista, niekiedy równie problematyczna i wymagająca specjalnych zabiegów, jak jego kształt językowy. Powinna być zatem przedmiotem osobnego działania tekstologicznego, którego nie wyczerpuje nawet najobszerniejszy komentarz filologiczny, skupiający się na dziejach i opisie form językowych. Komentarze rzeczowe idą dalej. Sięgają do świata znaczeń, przez które prześwituje jakaś odległa rzeczywistość o niepewnym statusie. Podczas pracy edytorskiej należy więc na chwilę zapomnieć o czytelniku (i o jego „poziomie umysłowym”) i zrekonstruować cały ten świat znaczeń i odniesień podstawowych, a następnie, kody-

5 K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1975, s. 273 (podobnie na s. 277).

6 Ibidem, s. 273.

7 Ibidem, s. 211.

8 R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa 2005, s. 158.

9 J. Trzynadłowski, *Autor, dzieło, wydawca*, Wrocław 1979, s. 76.

fikując go w komentarzu, utrwalić i dzięki temu włączyć w obieg komunikacji literackiej. Komentarz, czyniąc ze znaczeń tekstu przedmiot wypowiedzi (a dokładniej: serii mikrowypowiedzi), parceluje je i petryfikuje, nadaje im chwilową jednoznaczność i stabilność semantyczną, którą przecież bez trudu naruszy każda lektura i każda interpretacja.

Jak widać, stawką komentarzy edytorskich jest uchwycenie stopnia zera znaczeń tekstu, rekonstrukcja historycznego punktu wyjścia, od którego rozpoczyna się lektura (*resp.* interpretacja), i jej skutek – wariacje (to znaczy zmiany i różnicowania) sensu. Samo działanie rekonstrukcyjne nie powinno być jednak interpretacją, lecz tylko przygotowawczym badaniem sensu, rodzajem archeologii dawnych form znaczenia, objaśnieniem zewnętrznych odniesień komentowanego tekstu.

3

Chętnie powtórzę w tym miejscu słowa Konrada Górskiego: „zadania komentatora ograniczają się do wyjaśnienia sensu podstawowej, elementarnej warstwy utworu literackiego, którą stanowi zespół wszystkich składających go zdań”¹⁰. Zadanie to zostało przez autora *Tekstologii i edytorstwa* sprecyzowane w sporze z Wilhelmem Bruchnalskim¹¹ i Juliuszem Kleinerem¹² i przedstawione jako cztery wskazania dotyczące zawartości komentarza, który powinien:

[1] wyjaśniać „wszelkie zjawiska językowe, które będąc wynikiem archaicznych, regionalnych czy wreszcie indywidualnych właściwości języka danego autora mogą spowodować niezrozumienie lub wadliwe zrozumienie tekstu przez czytelnika”;

[2] dawać „niezbędne dla zrozumienia tekstu informacje o zdarzeniach i postaciach historycznych, o postaciach mitologicznych i literackich, o nazwach geograficznych, o wyrazach należących do słownictwa specjalnego [...], słowem o wszelkich zjawiskach z historii kultury umysłowej czy materialnej, które są bezpośrednio wymienione w tekście”;

[3] rozwiązywać „wszelkie znajdujące się w tekście aluzje do zdarzeń i postaci historycznych, jak również do utworów literackich innych autorów”;

[4] wyjaśniać „takie miejsca tekstu, które bez znajomości [...] problematyki specjalnej mogą być niezrozumiałe” (taką problematyką na przykład jest u Mickiewicza towianizm, u Schulza zaś – kabala).

Ten dawny program Górskiego przyjmuję z jednym zastrzeżeniem. Punkt trzeci powinien obejmować także wyłączone przez edytora poza zakres zainte-

¹⁰ Górski, *Tekstologia i edytorstwo...*, s. 277.

¹¹ W. Bruchnalski, *Próba kanonu*, „Pamiętnik Literacki” 1923, s. 145–146.

¹² J. Kleiner, *Wstęp do Dzieł wszystkich Słowackiego* (t. I, s. LXXXI–LXXXII).

resowań „aluzje osobiste związane tylko z życiem osobistym pisarza”. Dzisiaj – po lekcji Gombrowicza i Białoszewskiego, po Iwaszkiewicz, Peiperze czy właśnie Schulzu – ta korekta nie wymaga uzasadnień. Warto jeszcze dodać, że tradycyjne badanie „aluzji” nie może dzisiaj pomijać problemów stawianych w ramach badań nad intertekstualnością.

4

Komentarz rzeczowy mieści się pomiędzy leksykonem a interpretacją – dwiema manifestacjami wieloznaczności i mnogości. Nie jest jednak ani tym, ani tym. Nie może ich zastępować, ale nie powinien też dać się przez nie zastąpić i wyeliminować. Jest nieodzowny. Projektuje innego rodzaju postępowanie z tekstem. Komentowania nie można unieważnić poleceniem: zajrzyj do słownika i odszukaj właściwe znaczenie. Nie można również powiedzieć: zamiast komentować, interpretuj – klucz znajdziesz w tekście lub w kontekście. Komentator nie jest ani leksykografem, ani hermeneutą. Idzie inną drogą. Podczas gdy tamci zaprzędani są polisemii (retro- lub prospektywnej), on zmierza do uchwycenia wiecznie umykającej jednoznaczności, do osiągnięcia niemożliwej stabilności znaczeń komentowanego tekstu.

Wrogiem komentarza jest naturalna wieloznaczność języka i wypowiedzi. Komentarz ma ujednoznaczniać te elementy tekstu, na które rzuca światło. Powinien redukować mnogość sensów zaktualizowanego słowa, ponieważ nie znaczy ono naraz wszystkiego, co znaczyło wcześniej i co znaczy w danym momencie języka. To samo słowo inaczej istnieje w słowniku, który gromadzi i przedstawia znaczenia mnogie, wynikające z jego dziejów. Z wielości migotliwych znaczeń edytor powinien w swoich komentarzach wybrać to, które zostało przywołane przez tekst. Dlatego w komentarzu tak często pojawia się parcelujący zaimek „tu”, który spośród wielu potencjalnych znaczeń wskazuje na jedno. Łatwo w tych działaniach o błąd. W jednym z opracowań *Sanatorium pod Klepsydrą*, przygotowanym na potrzeby szkoły, znalazł się komentarz „prospekt – tu: widok, perspektywa”¹³. Tym razem wybór jednego znaczenia spośród kilku możliwych okazał się nietrafny. Komentarz powinien brzmieć: „element dekoracji, malowidło przedstawiające pejzaż, budowle itp., umieszczone w głębi sceny”¹⁴, ponieważ we fragmencie, w którym pojawia się komentowane słowo, Schulz buduje wielkie porównanie „drugiej jesieni” i „teatru”. We fragmencie tym „nowy i promienny prospekt” ukazuje się za „każdą kulisą”, gdy ta „zwiędnie i zwinie się z szelestem”, a on wydaje się „przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru”. Bez rzeczowej (encyklopedycznej) pod-

¹³ Na stronie <http://wolnelektury.pl>, firmowanej przez fundację Nowoczesna Polska.

¹⁴ Taką możliwość podsuwa *Słownik języka polskiego*.

powiedzi trudno zrozumieć to porównanie. Podobnie jest z pojawiającą się obok „panoramą”, której edytorzy nie komentują, przyjmując założenie, że słowo to znajduje się dzisiaj w powszechnym użyciu. To prawda, tyle że dzisiaj jedno z możliwych znaczeń „panoramy” przysłania inne, nie tak oczywiste – a ono właśnie zostało przywołane przez Schulza.

Wybór odpowiedniego (jednego!) znaczenia (odniesienia) to podstawowe zadanie edytora, który w komentarzu powinien też przedstawiać *w ł a s n e l e k - c j e s e n s u* – odczytania nie tylko właściwej litery tekstu, lecz także właściwego (zaktualizowanego w tekście) znaczenia. Niekiedy okazuje się to niemożliwe. Komentator powinien wówczas wskazać znaczenia wariantowe, które w danym wypadku wchodzi w rachubę. Podobnie dzieje się czasem w trakcie ustalania tekstu. Nie mając pewności, jak odczytać słowo, edytor przedstawia dwie lekcje równorzędne.

W swojej pracy komentator idzie śladem autora. Aktualizacja w tekście tego, a nie innego znaczenia jest przecież efektem decyzji piszącego, jest autoryzowaną redukcją semantyczną. Ale jak wiadomo, ten wybór i redukcja są początkiem nowej gry znaczeń. Dzięki niej słowo się otwiera i zyskuje znaczenia kontekstowe. Komentator powinien skupiać się na pierwszej fazie tego procesu. Interesuje go konkretyzacja, zubożenie – semantyczne cofnięcie. Faza druga – wzbogacanie znaczeń, semantyczna progresja – jest domeną interpretacji. Akceptując taki podział zadań, komentator powinien izolować i petryfikować znaczenia zaktualizowane, aby uwydatnić ich rozrost, ich gorączkowość i rozedrganie, tworzenie nieistniejących dotąd związków. Odsłanianie nowych połączeń między atomami sensu jest z kolei rzeczą interpretacji. Komentarz, poprzestając na eksplikacji znaczeń pierwiastkowych, tworzy w ten sposób mocny fundament pod interpretację (w liczbie mnogiej).

Ale komentarz powinien też odtwarzać sensory zagubione – wypełniać pustkę znaczeniową tekstu. Zabierać głos zwłaszcza wtedy, gdy słownik milczy. To wypełnianie czy uzupełnianie polega na poszukiwaniu gotowych znaczeń na zewnątrz tekstu, nie zaś na wytwarzaniu ich metodami, których dostarcza interpretacja. Na czym polega różnica, najlepiej pokaże przykład. W opowiadaniu *Druga jesień* pojawia się wzięte przez Schulza w cudzysłów wyrażenie „chińskie lato”. Jarzębski nie daje w tym miejscu komentarza. Podobnie postępują inni edytorzy. Tymczasem wyrażenie to nie jest oczywiste. Interpretator mógłby przyjąć założenie, że jest ono znaczeniowo puste i że napełnia się sensem dzięki kontekstowi, w jakim się pojawia w opowiadaniu. Odkrycie tego sensu – to właśnie zadanie interpretacji. Edytor nie powinien iść w tym kierunku. Archeologia sensu polega na identyfikacji znaczeń gotowych, zewnętrznych, wniesionych do utworu – i dopiero wtórnie modyfikowanych. W wypadku „chińskiego lata” jest z tym niemały kłopot. Popularne słowniki i encyklopedie nic nie mówią na jego temat. Należałoby zatem w komentowaniu iść dalej i sprawdzić, czy tradycja miejscowa (polska, ukraińska, żydowska) zna zjawisko „chińskiego lata”. Jeśli nie,

edytor nie ma innego wyjścia, jak tylko skonstatować: „wyrażenie o charakterze neologizmu” lub „pojęcie stworzone przez Schulza”, resztę pozostawiając interpretatorom. Niech oni nadadzą „chińskiemu latu” znaczeniową wyrazistość.

5

Pozostaje do rozstrzygnięcia kwestia z zakresu komentarza rzeczowego. Piękne w swojej prostocie i kategoriowości wskazanie Jerzego Starnawskiego: „Rzeczy oczywistych nie objaśniamy”¹⁵, nie na wiele się tu przyda z tego oczywistego powodu, że oczywiste dla jednych bywa dla innych czymś nowym, nieznanym i tajemniczym, domagającym się zatem objaśniającego komentarza. Nie istnieją przecież powszechnie obowiązujące (a więc obiektywne) kryteria oczywistości. A skoro tak, to inaczej powinniśmy wyznaczać zakres komentarzy rzeczowych.

Należy w tym celu poprawnie zdefiniować nie tylko aktualny wizerunek adresata wydania, lecz także zobaczyć go w perspektywie trwania w czasie. Oznacza to, że komentarz powinien być wychylony w przyszłość, powinien brać pod uwagę oczekiwania i możliwości współczesnych czytelników, lecz również tych, którzy nadchodzą, i tych którzy nadejdą, ponieważ wydania krytyczne i naukowe są przekazami międzypokoleniowymi. Edytor pracuje między przeszłością a przyszłością, przekazuje teksty ojców dzieciom – swoim dzieciom. Dzięki jego działaniom możliwa jest ciągłość kulturowa i sukcesja. Kiedy się o tym pamięta, to nie ma innego wyjścia niż stabilizowanie w komentarzach i objaśnieniach „ojcowskich” znaczeń pierwotnych słów i wyrażeń, z których utkany został opracowywany tekst. Choćby po to, by czytelnicy („późne wnuki”) mogli je w kolejnych (= historycznych) aktach lektury przekraczać i odmieniać.

Powoli, lecz nieuchronnie zbliżam się do konkluzji, której radykalność trochę mnie przeraża. Otóż sądzę, że komentarz powinno się tworzyć tak, jak by n i c n i e b y ł o o c z y w i s t e. W praktyce oznacza to, że komentować należy prawie wszystko, co nie należy do głównego nurtu języka i co wykracza poza trans-historyczny repertuar zdarzeń, a zatem to, co nie jest wspólną częścią języka i kultury ojców i dzieci. Nidy dość, nigdy za dużo komentowania i objaśniania. Językowe znaczenia i odniesienia kulturowe są zbyt ulotne, by nie nadawać im w komentarzu stabilizującej wykładni historycznej. Szczególna uwaga edytora należy się, rzecz jasna, znaczeniom językowym i realiom kulturowym zanikającym i zamierającym. Nie wystarcza – jak przed chwilą pisałem – troska o literę tekstu. Komentarz powinien inwentaryzować i zachowywać również historyczne znaczenia i odniesienia słów, a także sensory osobliwe, jednorazowe, wynikające ze szczególnego zdomowienia pisarza w języku i w kulturze.

¹⁵ J. Starnawski, *Praca wydawcy naukowego*, Wrocław 1992, s. 121.

[projekty]

Piotr Millati: Markownik Tomasza Leca

W 2002 roku powstał jeden z najbardziej osobliwych projektów graficznych związanych z postacią Brunona Schulza. Jego autorem jest znany plastyk, architekt i rysownik – Tomasz Lec, autor kilkuset okładek do książek (wśród nich Miłosza, Mrożka i Lema). Mowa tu o grafice do książki Jerzego Ficowskiego *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, wydanej przez wydawnictwo Pogranicze, gdzie w jednym tomie zebrano najważniejsze prace ojca założyciela schulzologii.

Artystyczny zamysł Leca był stosunkowo prosty, lecz tym rodzajem prostoty, która jest nieodłączną cechą każdej samowystarczalnej doskonałości. Okładka *Regionów...* to klaser z kilkunastoma znaczkami pocztowymi.

Przyjrzyjmy się bliżej jednemu z nich: po gładkiej tafli Jeziora Wiktorii, wśród sitowia, płynie łódź z napiętym trójkątnym żaglem. Prawy górny róg wypełnia owalna rama, w której umieszczony został autoportret Schulza wycięty z inicjalnej karty *Xięgi Bałwochwalczej*. Dla czytelnika prozy Schulza staje się jasne, że mamy tu do czynienia z aluzją do markownika Rudolfa z opowiadania *Wiosna*, którym Józef posługiwał się niczym kabalistycznym tekstem, aby odczytać splątany sens tumultu wydarzeń, które wtargnęły do jego życia wraz z nastaniem tytułowej pory roku.

Jednak pierwszy odruch, jaki prowokuje we mnie ta grafika, jest równie irracjonalny, co infantylny. Palec wskazujący mimowolnie przesuwa się po gładkiej powierzchni papieru, daremnie pragnąc poczuć pod sobą karbowaną nierówność brzegu znaczka wydanego ponad sto lat temu przez kolonialną pocztę Ugandy, Kenii i Tanganiki. Pasja niegdyśszego filatelisty i dzisiejszy entuzjizm dla pisarstwa Schulza ustawiają się we mnie w tym momencie w figurę astrono-

Jerzy Ficowski

**Regiony
wielkiej herezji
i okolice**

Bruno Schulz i jego mitologia



POGRANICZE

micznej koniunkcji. Jaka szkoda, że przedmiot ten nie istnieje naprawdę! Jaki to niewybaczalny defekt naszej rzeczywistości, że nie da się go wysunąć z przezroczy-stego paska i położyć na otwartej dłoni jak okazu rzadkiego, egzotycznego motyla!

Dla Józefa markownik Rudolfa, wypełniony znaczkami z baśniowych i tro-pikalnych krain, był niezbitym dowodem na cudowną nieskończoność form, jakie może przybrać istnienie. Lec nadaje inny jeszcze sens stworzonej przez siebie kolekcji, która obejmuje znaczki zarówno z XIX, jak i XX wieku, pochodzące z tak odległych i egzotycznych miejsc, jak Trynidad, Nowa Kaledonia, Wyspy Zielonego Przylądka oraz geograficznie nam bliższych, a więc z Austro-Węgier, przedwojennej Polski oraz Związku Radzieckiego z okresu drugiej wojny światowej. W jego klaserze znajdziemy ich czternaście – dokładnie tyle, ile jest rozdziałów w *Regionach wielkiej herezji* (pominięto tu jedynie zamykające książkę kalendarium życia i twórczości Schulza jako tekst o innym charakterze niż pozostałe). Każdy z nich to opalizujący mnogością sensów kolaż, który powstał przez wkomponowanie w oryginalny znaczek motywu graficznego powiązanego z Schulzem i zawsze stanowi odwołanie do tytułu jednego z rozdziałów książki Ficowskiego.

I tak, panorama Drohobycza, wpisana w znaczek z różą wiatrów i skrawkiem mapy morskiej, to nawiązanie do rozdziału *Regiony wielkiej herezji*, portret Józefiny Szelińskiej, który zastąpił popiersie królowej Wiktorii, jest aluzją do rozdziału *Bezimienna*, freski z willi Landaua nałożone na postacie portugalskich żeglarzy i odkrywców są odwołaniem do *Ostatniej bajki Brunona Schulza*, a fragment rękopisu korespondencji Schulza na tle krajobrazu Nowej Kaledonii – do *Listów niektórych*.

Nie brak tu subtelności poczucia humoru. Na znaczku stanowiącym „ilustrację” do rozdziału *W oczekiwaniu Mesjasza* stojący na nartach w tatrzańskim scenarii gór z wyteżonym wzrokiem przygląda się nadlatującemu wprost z nieba Mesjaszowi, wklejonemu tu z jednej z Schulzowskich grafik.

Znaczki z markownika Leca stają się więc metaforycznymi emblematami kolejnych części *Regionów wielkiej herezji...*, a także *nolens volens* ich interpretacją. Dzieje się tak bez względu na zakres intencji Leca. Raz wprowadzona w ruch machina do wytwarzania sensów nie daje się już zatrzymać.

Markownik był w *Wiośnie* inkarnacją Księgi – jednej z najważniejszych figur pisarstwa Schulza. Znak równości, jaki postawił między nimi autor *Sklepów cynamonowych*, sprawia, że złożona symbolika Księgi stała się również jego udziałem. Lec, umieszczając swój markownik na okładce *Regionów...*, dokonuje czegoś analogicznego – przerzuca pomost między książką Ficowskiego a Schulzowską Księgą. W ten sposób całe dzieło Ficowskiego dotyczące Schulza otrzymuje atrybuty Księgi i zostaje podniesione do jej wysokiej rangi. Nietaktem byłoby pytać twórcę omawianej tu grafiki, ile w tym powagi, ile zaś sarkazmu i ironii.

Okładka Tomasza Leca to niezwykle artefakt, który ma moc stwarzania iluzji, że mamy do czynienia z „autentykiem” – nieznanym dotąd znaleziskiem, które zostało wydobyte wprost z Schulzowskiego uniwersum. I jeśli jednocześnie świetnie rozumiemy, że to zaledwie „skażony apokryf”, natychmiastowym echem towarzyszącym tej wiedzy jest poczucie, że jego „bękarcie” pochodzenie w niczym nam nie przeszkadza. Tym gorzej dla „autentyku”, który okazał się zbyt ciasny i ubogi, aby zmieścić w sobie tak arcyschulzowski obraz.

Tomasz Lec, poproszony przez nas o skomentowanie swojej pracy, przysłał *Krótki przewodnik po markowniku Rudolfa*. Poniżej drukujemy go *in extenso*.

Tomasz Lec: Krótki przewodnik po „markowniku Rudolfa”

Każdy znaczek anonsuje jeden rozdział książki Jerzego Ficowskiego.

1

Wyspy Zielonego Przylądka – seria poświęcona wielkim żeglarzom, odkrywcom – za mapą morską z różą wiatrów skryto widok Drohobycza (rozdział: *Regiony wielkiej herezji*)

2

Uganda – zamiast królowej Wiktorii autoportret Schulza (rozdział: *Autoportrety i portrety*)

3

Południowa Afryka – do posągu antycznego dodano postać z rysunku Schulza (rozdział: *Kobieta – idol i władczyni*)

4

Nowa Południowa Walia – zamiast królowej portret Józefiny Szelińskiej (rozdział: *J (...) Bezimienna*)

5

Austro-Węgry – zamiast Hermesa wmontowano postacie z ekslibrisu Maksymiliana Goldsteina (rozdział: *Xięga bałwochwalcza*)

6

Austro-Węgry – zamiast Hermesa rysunek z ekslibrisu Stanisława Weingartena (rozdział: *Alfabet Weingartena*)

7

Wyspy Zielonego Przylądka – seria poświęcona wielkim żeglarzom, odkrywcom – do Dinisa Eanesa Da Gra i Alvaro de Freitas da dodano postacie z fresków, które „pożeglowały” z Drohobycza do Izraela (rozdział: *Ostatnia bajka Brunona Schulza*)

8

Trynidad – postać królowej stylizowaną na Atenę zamieniono na Bestie z cyklu *Xięga bałwochwalcza* (rozdział: *Ilustracje do własnych utworów*)

9

Wyspy Świętego Vincenta – do królowej dokooptowano Deborę Vogel (rozdział: *Druga Jesień*) Trynidad – postać królowej stylizowaną na Atenę zamieniono na *Bestie* z cyklu *Xsięga bałwochwalcza* (rozdział: *Ilustracje do własnych utworów*)

10

Austro-Węgry – w pejzaż Schönbrunnu z Glorietą wstawiony rysunek – Józef po przyjeździe z sanatorium (Rozdział: *Okolice sklepów cynamonowych*)

11

Nowa Kaledonia i Przynależności – dodano fragment rękopisu Schulza (rozdział: *Listy niektóre*)

12

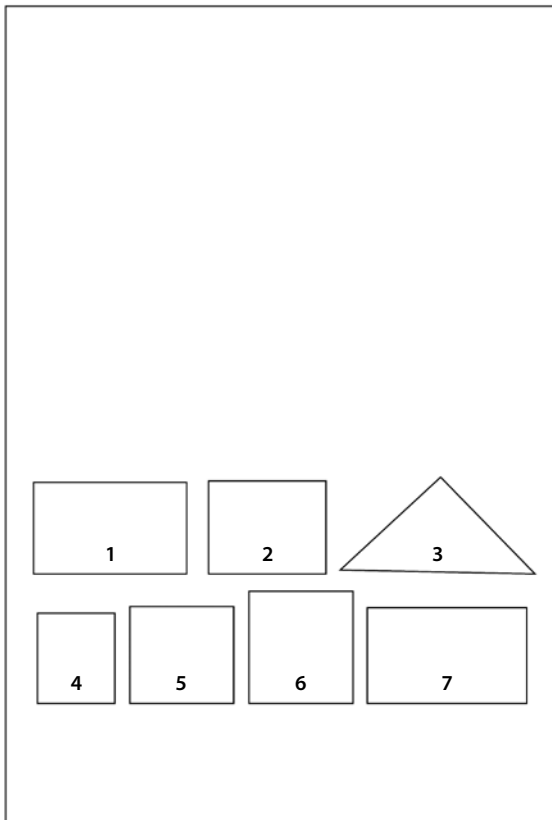
Polska – znaczek z siewcą z 1920 roku – głowę siewcy zamieniono na rysunek Schulza (rozdział: *Własnowidz i cudotwórca*)

13

Polska – znaczek z FIs-u, 1939 rok – na niebie widoczna pod lupą filatelistyczną postać z rysunku – Mesjasz nad miasteczkiem (rozdział: *W oczekiwaniu Mesjasza*)

14

Ukraina pod okupacją radziecką – dodano autoportret Schulza, na którego odwrocie napisał tekst podania o przyjęcie do Związków Zawodowych Zachodniej Ukrainy (rozdział: *Druga strona autoportretu*)



8



9



10



11



12



13



14

[archiwum]

Ariko Kato: Schulz i Lille

Bruno Schulz przebywał w Paryżu w sierpniu 1938 roku. Wyjechał stąd nagle, bez uprzedzenia. Nie pożegnał się nawet z Ludwikiem Lillem, u którego przez jakiś czas nocował. „Niech Pan nie bierze mi za złe, że wyjechałem z Paryża, nie pożegnawszy się z Panem. Mam od dawna fobię przed scenami pożegnania i unikam ich zawsze, jeżeli tylko mogę. Wyjechałem zeszłego piątku rano”¹ – napisał do Lillego 2 września 1938 roku już z Drohobycza. Z jego listu wynika, że wyjechał z Paryża 26 sierpnia 1938 roku, nie żegnając się z nikim.

Ludwik Lille, urodzony w 1897 roku, wyemigrował do Paryża w roku 1937. Zaprzyjaźnił się z Schulzem zapewne we Lwowie, gdzie w latach trzydziestych sprawował różne funkcje w kręgach artystycznych. Był członkiem awangardowej grupy Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes” (od 1930), założycielem i kustoszem nowo powstałego w 1934 roku Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej we Lwowie (Lille był żydowskiego pochodzenia)², następnie jego wiceprezesem, a w latach 1934–1935 prezesem Lwowskiego Zawodowego Związku Artystów Plastyków³. Schulz zaprzyjaźnił się z członkami artesu najprawdopodobniej dzięki przyjaciółce, dwujęzycznej pisarce (piszącej w języku polskim i w jidysz), Deborze Vogel.

Rachunek hotelowy wystawiony na „Monsieur Schulz” potwierdza, że pan Schulz przebywał w L’Hotel d’Orient przy rue de l’Abbé-Grégoire 43 od 31 lipca do 7 sierpnia⁴. Siedem razy zamówił śniadanie. Jeśli to Bruno Schulz, to jego po-

¹ B. Schulz, *Księga listów*, red. J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 122.

² Napisał książeczkę o tym muzeum. L. Lille, *Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej*, Lwów 1937.

³ P. Łukaszewicz, hasło *Lille Ludwik*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 R.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. V, red. J. Derwojeda, Warszawa 1993, s. 98.

⁴ *Bruno Schulz 1892–1942, Katalog-Pamiętnik Wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 129.

był w Paryżu zaczął się najpóźniej 31 lipca⁵. Wiesław Burzyński przypuszcza, że na dworcu powitał Schulza Ludwik Lille lub Georges Rosenberg, brat Marii Chazen⁶, która udzielała Schulzowi różnych rady i dała mu adresy, by mógł się skontaktować z kręgiem artystyczno-literackim w Paryżu. Schulz zamierzał tam zorganizować wystawę swoich prac artystycznych, ale jego pobyt wypadł w wakacje i stolica była wyludniona z powodu wyjazdów na urlopy. Nie spełniwszy swoich marzeń, nieco zagubiony, wrócił szybko do Drohobycza.

Nie wiemy, kiedy Schulz nocował u Lillego. Jeśli nastąpiło to po pobycie w L'Hotel d'Orient, to mógł u niego przebywać między 7 a 26 sierpnia.

Lille po wojnie poświęcił polskim artystom kilka tekstów, które były przeznaczone dla radia. Obecnie są przechowywane w archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu. Poza działalnością artystyczną aktywnie działał także na rzecz artystów polskich w Paryżu. Został prezesem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków we Francji. Zmarł w Paryżu w 1957 roku⁷.

1

Ludwik Lille, *O Brunonie Schulzu, poecie i malarzu, audycje w Sekcji Polskiej Radia Francuskiego*⁸

Jest późna jesień.

Nie ma słońca.

W powietrzu ręce niewidocznych rybaków zawiesiły sieci o oczkach tak drobnych, że ledwo oddech ludzki przez nie przedostać się może.

Sieci są szare, czasem niebieskawe.

Raz zwisają jak płachty leniwie podbijane wiatrem.

Raz owijają całe domy lub złośliwie kładą się na drogach, zasłaniając je przed oczyma przechodnia.

Mgła. Mgła. Mgła.

Z tej mgły – im dalej, coraz gęstszej – wychylają się domy.

Sine domy, koślawe domy, krzywe domy.

Stoją, kusztykają, biegną coraz szybciej aż ku końcowi ulicy.

Potem droga urywa się nagle, jak nad przepaścią.

5 Według Jerzego Ficowskiego Schulz „wyjechał w ostatnich dniach lipca”. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 80.

6 W. Burzyński, *Schulz w Paryżu*, „Polityka” 1983, nr 7, s. 9.

7 Wystawę pośmiertną jego prac zorganizowano w 1957 roku. Materiały tej wystawy obecnie znajdują się w archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu.

8 Biblioteka Polska w Paryżu, nr inw. 1351, K. 29–35. Według *Katalogu rękopisów Biblioteki Polskiej w Paryżu*, Oficyna Poetów, Londyn 1969, R. 4, nr 4, s. 12; Towarzystwo Historyczno-Literackie w Paryżu, Biblioteka Narodowa w Warszawie, *Katalog rękopisów Biblioteki Polskiej w Paryżu*, t. VII, sygn. 1136–1359, Paryż–Warszawa 1996, s. 174.

I znów ślimacząc, kusztykając i biegnąc, nowe domy rosną na nowej ulicy.

Z pierzyny mgły wychyliły się dwa szare worki.

Potem szerniały, potem dostały rąk, ramion i twarzy.

„Gdzie mieszka malarz i poeta Bruno Schulz?” Postacie poruszyły głowami jak dwie drewniane kukielki, błysnęły oczkami jak paciorki.

„Tam” – pokazały. I przepadły.

„Tam” stoi jeden dom i drugi, i trzeci.

Brodzimy w pierzynie, własnych nóg nie widać ani twarzy, tylko oddech idzie smugą z ust jak para z czajnika.

Stoi człowiek.

Nogi w pierzu schował.

Brzuch okrągły jak drewniana wypolerowana kula.

Na brzuchu złoty łańcuch i dwa obwarzanki.

Potem głowa jak mniejsza kula, na której fryzjer niezgrabnie przykleił trochę włosów u czoła, dwa kółeczka zamiast wąsów i jasny, filuterny ogonek – bródkę.

„Gdzie mieszka Bruno Schulz?”

Z ust postaci robi się jajko.

„Profesor –

(Jajko przepadło w otchłani przełyku)

– Schulz mieszka tu”.

Za plecami drewnianej kukły. Przez mgłę na podwórze. Dwa badyle sterczą zapomniane przez jesień.

Zeschły krzak róży, który chyba nigdy nie rodził.

Mgła jak szal biały wije się między nogami, dookoła głowy.

Wejście frontowe, paradne, na trzech stopniach.

Zamknięte.

Pewno zawsze zamknięte.

Boczne schodki, inne wejście. Okna założone okiennicami.

Drzwi zaparte. Słysząc tylko echo własnego pukania.

Czy jest tam ktoś w tym domu?

Czy mieszkańcy pochowali się przed natrętem?

Znów na ulicę.

Drewniana kukła z wąsikami stoi, gdzie stała.

Kółka wąsików poruszyły się. Szczęka drgnęła. Podniosła się i opadła jak w mechanicznej zabawce.

„Profesora – mówi, oddzielając każde słowo –
nie ma

w domu?”

„Nikt nie odpowiada”.

„Może wyszedł na chwilę”.

Wyszedł na chwilę założywszy okiennice na okna, przewiesiwszy kłódkę na skoblu.

Wyszedł w mgłę.

■

Inny dzień.

Wieczór.

Drzewa wzdłuż drogi. Czarne z czarnymi nagimi gałęziami. Za nimi świeci olbrzymia taca miedziana. Niewidzialne ręce opuszczają ją coraz niżej i niżej.

Stała.

Błysnęła raz jeszcze i przepadła. Tymczasem drzewa zaczynają wrastać w niebo nocy aż zmieszają się z nim. Uratowały się tylko sine domy, uratowały się przed nocą, a teraz straszą tylko białym tynkiem. To chwieją się, to kołyszą, to zmartwieją bez ruchu.

Na podwórzu Schulzów noc starła badyle.

Zaschły krzew róży przepadł. Ledwo widać schody i drzwi.

Pukamy.

Cisza. Pukamy raz drugi.

Nikt nie odpowiada.

Raz jeszcze.

Nagle rozwarły się drzwi tak szybko, jakby ktoś czyhał za nimi.

Olbrzym. Olbrzym w sukniach kobiety. Za olbrzymem kuchnia i dwa cienie wolno posuwające się wzdłuż ściany.

„Pan śpi”

Znów jesteśmy na drodze. W pobliżu widać ognik papierosa, potem sylwetkę: to drewniana kukła.

„Był pan u pro-fe-sora?”

„Byłem”

„Widział pan pro-fe-sora?”

„Nie”

„Ach tak, już jest za późno”

„Ósma godzina za późno?”

„Profesor jest zmęczony i śpi”

O ósmej godzinie w miesiącu wrześniu.

Jeszcze jedna wędrówka o wcześniejszej porze. Miedziana taca waha się, czy zapaść się. Dzień dobiega końca.

Olbrzymka okazała się zwykłą kobietą mówiącą z ruska.

Kuchnia jest kuchnią jak w każdym innym domu.

Cieni – siostr profesora – nie ma w domu.

Wpuszczają mnie do drugiego pokoju. Wydaje się ogromny. Na stole stoi lampa oświetlająca go słabo. Białe łóżko rozesłane jest na noc.

Nagle jakby od ściany oderwał się cień.

Idzie ku nam. Im bliżej jest lampy, tym staje się wyraźniejszy.

Pełnieje. Nabiera namacalnych kształtów człowieka.

Widać małą głowę gwałtownie zwężającą się ku dołowi, parę głębokich oczodołów, w których migają ruchliwe światełka, długie, cienkie ramiona i cieniutkie nóżki.

Podchodząc, postać wykonuje szereg dziwnych ruchów. Podciąga ramiona ku górze, podnosi je, opuszcza.

W pokoju słychać chrzęst, jakby skrzydeł nietoperza.

Wtem postać zaczyna mówić. Głos początkowo niepewny, załamujący się zyskuje na sile. Czarne guziczki lśniące w głębokich oczodołach zapalają się. Urok i czar płynie od tego człowieka.

„Pan mówił (to było po ukazaniu się powieści Schulza *Cynamonowe sklepy*), że mam pewne podobieństwo z Kafką.

Pan zna Kafkę?

Co za wspaniały pisarz!

Ale wydaje mi się, że to co napisałem jest różne od Kafki”.

W tym jednym zdaniu Schulza nie było nic z oburzenia małych, którzy w czyjejś uwadze widzą powód do obrazy.

Była tylko słodycz i prostota człowieka, który w drugim potrafi odnaleźć i ocenić cudze wartości.

I świadomość artysty, że jego środki, środki i cele drugiego artysty są różne.

Za drzwiami słychać człapanie nóg.

Znów powtarza się podciąganie ramion.

Odchodzę.

„Proszę mi wybaczyć – nieśmiałym głosem mówi Schulz – ale jestem taki zmęczony...”

■

W tym Drohobyczu utajonym w sinotynkowanych domach i kamiennych wilkach, stojących sztywnie na głównych ulicach miasta, chodził Bruno Schulz do szkoły.

Potem przeszedł na lwowską politechnikę, na architekturę.

Sen tych, którzy chcą być blisko sztuki i jednak przeżyć życie bez głodu.

Ale czy wojna była tego powodem, czy niechęć, czy może rozczarowanie, że zamiast sztuki znalazł matematyczne formuły – Bruno architektury nie skończył.

Wrócił do Drohobycza.

Tu musiał go ktoś pchnąć czy zmusić. Bo Bruno Schulz wniósł prośbę. Prosił, by na podstawie przebytych studiów itd. itd. mógł zostać nauczycielem rysunku w gimnazjum.

Papiery nie mają twarzy. I nikt z podpisujących ten papier nie widział przerażonych oczu Brunona Schulza.

Papier podpisany wrócił i Schulz otrzymał posadę z przydziałem do Drohobycza.

Jak ten najwstydlivszy z wstydlivych, najlękliwszy z lękających się był w stanie utrzymać w posłuszeństwie stado trzydziestu chłopaków – nie wiadomo.

Może poskramiał ich własnym strachem.

Lekcje w szkole przynosiły mu i sprawiały ogromne zmęczenie.

Ale życie Schulza rozpoczynało się dopiero w domu, poza drzwiami, których strzegł olbrzym w spódnicy oraz cienie dwóch sióstr.

Tam ukryty przed oczami świata Bruno Schulz rysował.

Po żółtych kartkach taniego, conceptowego papieru, jedynego, którego się nie bał, wodził Schulz zaostrozonym ołówkiem.

I rósł na tej kartce: on sam.

Sam i samotny.

W wysokim, sztywnym kapeluszu, lub z obnażoną, bezbronną głową. Szedł przerażony, ścigany oczyma lub biczami Menad rozwścieczonych. Klękał przed nimi, oszalałymi, przestraszony, zagubiony. Czasem znów stanął z boku i rozszerzonymi do pęknięcia źrenicami patrzył, jak te nagie, oszalałe Menady gonią również oszalałe konie. To były tematy rysunków Brunona Schulza. W czasie, kiedy młodzi malarze w Polsce przejmowali się ekspresjonizmem niemieckim, kiedy z nabożeństwem oglądali pierwsze reprodukcje Picassa, które dotarły do Polski: stół, gitara, paczka tytoniu i fajka.

Obok tych rysunków, czasem podmalowanych akwarelą, i po nich zaczął się u Schulza okres grafiki.

Rozmawiałem z kilkoma ludźmi, z których każdy był tym, który pierwszy dał Schulzowi mosiężną płytę do akwaforty i pierwszy zwrócił jego uwagę na nowe możliwości, jakie mu da grafika.

Ale wiele z tych akwafort na mosiężnej płycie – to były tak zwane „cliché verre”, gdzie malarz ostrą iglicą rani jednostajną powłokę czarnego lakieru, a reszty dokonuje światło i światłoczuły papier jak w odbitce fotograficznej.

Tak jak z grafiką mógł się jeszcze zapoznać, tak nigdy nie mógł przełamać lęku wobec kawałka płótna i kilku farb olejnych.

Próbował, potem olbrzymka wyniosła je na ganek, gdzie zapomniane walczyły z drohobyckim klimatem.

Pisać zaczął późno. Po czterdziestce.

A może i przedtem pisywał, może krył się, może niszczył?

U Schulza w Drohobyczu widziałem rękopis *Cynamonowych sklepów*. Był pisany tak, jak rysował – ołówkiem: dziwnie na skos poprzez kartki jakiejś książki handlowej, pewno pozostałej po ojcu.

Tam na „winien” i „ma” Schulz wpisywał swój przyszły stan posiadania – w literaturze.

■

Cynamonowe sklepy są książką malarza.

Przez swą wizję.

Ale malarz w nich nie powtarzał już raz pędzlem namalowanych obrazów.

Tylko słowem tworzył nowe.

■

Na rok przed wojną ktoś zapukał do mojej pracowni.

Nieoczekiwanie zobaczyłem we framudze drzwi znaną mi postać.

Kilka podciągnięć ramionami, kilka ruchów rękoma niby żaglami i Bruno stał w pracowni.

Bruno był nieszczęśliwy w Paryżu.

Bruno czuł się zgubiony wśród milionów ludzi.

Bruno żalił się, że jest dla wszystkich obcy.

Bo nagle, przerzucony w 24 godziny maszyną z jednego krańca świata na drugi, stracił swoją ochronę i puklerz, który w każdej chwili odgarniał od niego wszelkie niebezpieczeństwa.

Tu w Paryżu nie było olbrzyma w sukniach kobiety, tu nie było bezszelestnych sióstr – cieni.

Bruno był sam, nagi, bezbronny. Walił się na niego Paryż jak przeolbrzymia, potworna nierządnicą z Babilonu, wszystkich swą płcią przerażająca.

I wtedy nabrał Paryż dlań smaku goryczy, a wszystko, czego się tak przerażony dotknął – zdało mu się piołunem.

Luwr go rozczarował.

Gioconda była brzydka.

O przekładach, o których mówił z ludźmi, tłumacze słuchali – nie słuchając.

Rysunki, które przywiózł, oglądano, ale nikt nie spieszył się z ich wystawieniem czy wydaniem.

A wszędzie, wszędzie ta kurtyzana babilońska.

Pewnego dnia Schulz uciekł z Paryża.

W walizie uciekający zabrał swe rysunki, gdzie na miejsce Menad oszalałych – brodaci starcy zasiedli dookoła stołów. I prezenty dla opiekuńczych sióstr w Drohobyczu: Ręczniki z Galeries Lafayette.

Powrót był uwerturą, uwerturą końca.

Do *Cynamonowych sklepów* i *Sanatorium pod Klepsydrą* doszedł nowy rękopis *Ostatnia wieczerza*.

Ostatnia wieczerza Brunona Schulza pisarza. Brunona Schulza twórcy. Brunona Schulza człowieka, któremu Bóg dał życie, a któremu ludzie mieli je odebrać.

Kiedy Niemcy żywe istoty dusili i palili w komorach – przyjaciele chcieli ratować Brunona Schulza.



Bruno Schulz, **Portret Mieczysława Jozta**, 1931.
Fotokopia ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu

Ale on, który był pełen okropnego lęku całe życie, nie lękał się najokropniejszego – śmierci w męczarniach.

I poszedł.

Poszedł już nie w mgły, ale w noc, z której nikt nigdy nie wraca.

2

Bruno Schulz, Portret Mieczysława Jozta

W teczce nr inw. 1351 zawarta jest także reprodukcja portretu mężczyzny lub chłopca (nr inw. 1351, k. 37). Portret jest podpisany przez Schulza „Bruno Schulz 1931”. Według informatorium jest to „Fotokopia rysunku B. Schulza *Uczeń*, przedstawiająca Mieczysława Jozta. Rysunek został opublikowany w „Oficynie Poetów” [1969, R. 4, nr 4 – A.K.] i omyłkowo podpisany jako wizerunek Schulza autorstwa Ludwika Lillego; sprostowanie zamieszczono w następnym numerze”. Zob. Towarzystwo Historyczno-Literackie w Paryżu, Biblioteka Narodowa w Warszawie, *Katalog rękopisów Biblioteki Polskiej w Paryżu*, t. VII, sygn. 1136–1359, Paryż–Warszawa 1996, s. 174. Historię tę opisuje Czesław Bednarczyk w liście do Tadeusza Święckiego datowanym 12 grudnia 1969 (nr inw. 1351, k. 36).

[noty, recenzje, przeglądy]

Filip Szalasek: Zwycięski Schulz w koronie

Opowiadania Brunona Schulza same są sobie winne. Muszą wziąć odpowiedzialność za mnóstwo chybionych odczytań. Podszyte odwołaniami do tradycji religijnych i filozoficznych, obrazowe, pełne ironii i miejsc niedookreślenia, prowokują brawurowe pomyłki, interpretacje przesadne bądź skarlałe. Zachęcają też do porównań nie najwyższych lotów: są jak atrakcyjna nieznajoma, której samotność w czynnym do późna barze wysyła sprzeczne sygnały.

Nie wiadomo, czy jest w desperacji, znudzona, czy przeciwnie – manifestuje niezależność od dowodów pożądania. Nuta tajemnicy sprzyja wypróbowywaniu rozmaitych strategii podrywu: niektórzy obserwują porażki poprzedników, by wyrobić sobie zdanie o gustach nieprzeniknionej piękności, inni są spontaniczni. Jedni czarują spokojem i hartem ducha, kreując się na mężów opatrznościowych, rozważnych słuchaczy i doradców. Drudzy stawiają na przebojowość i skłaniają się – zależnie od predyspozycji – ku arogancji, humorowi albo rozbrajającej szczerości.

Adama Wosiaka można zaliczyć do tej ostatniej grupy, największym jego atutem jest bowiem prostolinijność. Szanse autora *Labiryntu* zwiększa aura twórcy wyklętego. Jako były wokalista i gitarzysta nieistniejącego już zespołu paganmetalowego Łza Zeschniętej Róży¹, na którego karierę złożyły się głównie kłopoty

¹ Por. http://pl.wikipedia.org/wiki/Łza_Zeschniętej_Róży. Na stronie czytamy między innymi, że nazwa zespołu „nawiązuje do wielu mistycznych symboli, przede wszystkim do różokrzyża. Inspiracją dla tekstów byli tacy autorzy jak Aleister Crowley, Bruno Schultz, Witkacy” [pisownia oryginalna – F.S.].

z wydaniem debiutanckiego albumu, ma on wszelkie predyspozycje do tego, by intrygować śmy barowe, a – jak czytamy na tylnej stronie okładki – „także nadzieję w jakiś sposób zainteresować i zainspirować schulzologów”.

Bez chwili wahania Wosiak wyznaje, że interpretując twórczość Schulza pod kątem motywów labiryntu i rytów inicjacyjnych z nim związanych, sięgnie nie tylko po rozliczne mitologie, ale również „dzieła okultystyczne, literaturę i sztukę popularnonaukową”². Na samej tylko stronie 28 korzysta z www.oto-pl.org, www.zgapa.pl/zgapedia/ oraz *Magiji w teorii i praktyce*. Rzuca śmiało, że – „choć to może wydać się dziwne – przytoczy pokrótce opis legendarnej Atlantydy” [20]. Przekonuje też, że „główną ideę w prozie Schulza wyodrębnić można. I jest to piękna idea, która stawia człowieka w zupełnie innym wymiarze, a jego życie na wszystkich możliwych planach mityzuje, wznosi do Słońca i daje mu duszę” [27].

„Innymi słowy poszukamy Boga w człowieku. Tym samym postaramy się dowiedzieć, że świat w utworach Brunona raz jest metaforą, a raz światem rzeczywistym” [24] – zapowiada Wosiak, a czytelnik zaczyna współczuć zarówno sobie, jak i tekstowi, którego te zamiary dotyczą (mimo że ten jest przecież sam sobie winien). Odczuwa to, co wspomniana atrakcyjna nieznamiona; co tekst, cierpiący katusze niezgrabnego podrywu. Role zaczynają się mieszać i nie pomagają krzepiąca świadomość, że sklepy cynamonowe „odpowiadają sanktuariom astralnym, skarbnicom wiedzy wyższych inteligencji należących do świata świetlistego, których poszukuje Józio” [38].

Ale zanim dowód na dwoistość świata w utworach Schulza – karkołomny z punktu widzenia teorii mimetycznych wszystkich eonów – zostanie objawiony, wzrok adresata książki (nasz wzrok, liczne apostrofy nie pozostawiają wątpliwości) przyciągną ilustracje. Twórczość graficzna Agnieszki Skatuły uzupełnia esej Wosiaka o istotne dane dotyczące wycucia estetyki obojga artystów. Skatuła czerpie natchnienie z różnych ikonografii antycznych, można więc powiedzieć, że efekty jej działalności są – jak „wiedza dotycząca wierzeń starożytnego Egiptu” – „rozrzucone niczym kwiaty na stronicach pracy” [21]. Zgodnie z ideą rozrzutności jeden ze szkiców, inspirowany muzyką zespołu Fields of the Nephilim, powtarza się pod różnymi tytułami aż trzy razy: na okładce i dwukrotnie w samym eseju (na stronie 59 w kolorze, na 30 – w czerni i bieli).

Na szczególną uwagę, poza wizerunkiem muskularnego Chrystusa, który napięciem mięśni łamie ramiona krzyża i wystawia na próbę wytrzymałość dwóch mikroskopijnych bretnali [68], zasługuje ilustracja poprzedzająca tekst właściwy. Grafika umieszczona na magicznej 13 stronie publikacji nosi tytuł *Schulz w objęciach Horusa – Zwycięskiego Dziecka w Koronie!* i przedstawia efeba, który

2 A. Wosiak, *Labirynt Brunona Schulza. Odyseja Umysłu Dziecka Nowego Eonu i Zmierzch Ojca Starego*, Warszawska Firma Wydawnicza, Warszawa 2012, s. 21. Dalej cytuję, podając tylko numer strony.

z wyzywającą miną dzierży w dłoniach głowę drohobyckiego pisarza oddzieloną od ciała. Tak bezpardonowe potraktowanie Schulza sprawia, że Wosiak w dalszych partiach tekstu czuje się uprawniony do mówienia o autorze *Sklepow* i *Sanatorium* per Brunon (na przykład s. 24 i 39). Słusznie, bo Schulz to przecież pisarz sympatyczny, duchem diametralnie różny od Sienkiewicza czy Prusa, których strach wołać po imieniu, zwłaszcza na łamach pracy o akademickim zacięciu.

Wosiak zdaje sobie sprawę z kontrowersyjnego wydźwięku publikacji. Wyznaje, że „autor tej inicjacyjnej pracy, która jest raczej dziecięcym albumem pełnym wycinanek i wyklejanek, starając się pisać o tym wszystkim, pewnie będzie często gubił dystans i popadał w patos” [27]. Łatwo zrozumieć powody, dla których młody eseista ulega egzaltacji, zwłaszcza jeśli pretensjonalność języka i składni współgra z typem wrażliwości. Bywa, że utrata kontroli nad wywoдем skutkuje pisaniem „z serca”, odległym od stereotypu suchej analizy, ale przecież podobnie rzecz ma się z samym Schulzem. Faktycznie, „gdy czyta się opisy narratora, przychodzą na myśl same najświętsze, najgłębsze i najpiękniejsze mityczne obrazy”³ [55].

Właściwie najbardziej zadziwia dopuszczenie pracy Wosiaka do druku pod postacią książki. Patronat prezydenta Gdyni Wojciecha Szczurka, kwartalnika literackiego „Wyspa” i serwisów internetowych, zajmujących się zarówno samym Schulzem, jak i życiem Trójmiasta, to jedno. Pozytywne recenzje wystawione przez wykładowców Uniwersytetu Gdańskiego, o których autor nie omieszczał napomknąć w przedmowie, również nie spędzają snu z powiek. Zupełnie inną – i ważniejszą – sprawą jest to, że w dobie debaty nad kryzysem czytelnictwa i braku funduszy na aktywność wydawniczą znalazła się oficyna dysponująca środkami wymaganymi do druku publikacji złożonej w dziesięciu procentach z amatorskich szkiców i stron zawierających pojedyncze zdania, jak na przykład: „Pracę dedykuję mojej Szkarłatnej Kobiecie, której cicha obecność nadaje jej głębszy sens i cel” [12].

„Schulz był wybitnym artystą, którego twórczość jest zgodna z Duchem Nowego Eonu – Horusa Zwycięskiego Dziecka w Koronie. W jego twórczości Ojciec i Stary Eon przemijają, a Dziecko i Nowy Eon, rodząc się i głosząc swe wyższe prawa, uzyskują Życie w Nieskończonej Pełni i Chwale. Gdyż nadszedł najwyższy czas, by nie tylko czcić ojca i matkę swoją, ale przede wszystkim Czcić i Ubóstwiać Dziecko Swe” [29]. Czytając te słowa, można oczywiście zadumać się nad zasadnością zapisu „Swe” wielką literą, a także nad tym, kogo właściwie to „swe” dotyczy, ale najbardziej palącą kwestią pozostaje odpowiedzialność.

3 W twórczości Schulza próżno szukać opisu narratora, ale wiadomo przecież, że Wosiakowi nie chodzi o charakterystykę jego aparycji. Autor nie sugeruje również, jakoby mały Józef – a nie Schulz – był faktycznym autorem opowiadań, twórcą „opisów”.

Labirynt pozwala przypuszczać, że proza Schulza osiągnęła ten rodzaj popularności, który potwierdza zasadność poglądu o zapomnieniu jako największym błogosławieństwem dla twórcy. Czytelnicy opowiadań Schulza od zawsze znajdowali się w sytuacji nie do pozazdroszczenia: chętnie nawiązując intymny kontakt z ulubionymi krótkimi formami, liczyli na to, że autorzy opracowań będą rekrutować się spośród wyznawców dyskrekcji i smaku. Od początku byli sobie winni – na tym niebezpiecznym etapie, kiedy to twórczość danego autora zyskuje ogromne powodzenie, zaczynają sięgać po nią dosłownie wszyscy.

A. Wosiak, *Labirynt Brunona Schulza. Odyseja Umysłu Dziecka Nowego Eonu i Zmierzch Ojca Starego*, Warszawska Firma Wydawnicza, Warszawa 2012.

Piotr Józef Maksymowicz: „Egzystencja (albo inaczej: bio-grafia)”¹ – czyli spis treści wprowadza w błąd

Spis treści w książce Michała Pawła Markowskiego jest bardzo ogólny i w tym znaczeniu niepełny. W pewnym sensie wprowadza czytelnika w błąd. Ogranicza się tylko do pokazania podziału na cztery, dość obszerne, kolejne części. Jednak w czasie lektury okazuje się, że treść dodatkowo została skrupulatnie podzielona na bardzo wiele małych, czasami nawet niezajmujących pełnej strony rozdziałów. Początkowo w odbiorze można odnieść wrażenie chaosu, spowodowanego natłokiem wciąż nowych wątków pojawiających się w kolejnych minirozdziałach. Jaki jest powód takiego zabiegu, który sprawia, że struktura książki przestaje być zwarta – co sugeruje zamieszczony w niej skromny „Spis treści” – a staje się „rozwiązła”? Tytuł *Powszechna rozwiązłość* jak gdyby to zapowiada, ale przede wszystkim intryguje wieloznacznością.

W ubiegłym roku w „Schulz /Forum” ukazał się inny tekst Michała Pawła Markowskiego, zatytułowany *Schulz – pisarz jako filozof*. Interpretator upomniał się w nim – jak to sam ujął – o „prawo do filozofowania” w literaturze i o to, by „czytać Schulza filozoficznie”. Pod koniec wywodu doszedł do wniosku, „że Bruno Schulz jest jednym z najważniejszych polskich filozofów, a jednocześnie jest jed-

1 „Egzystencja (albo inaczej: *bio-grafia*) to *dzo*e wciągnięte w kulturę i tym samym politykę, *dzo*e natomiast to egzystencja obnażona, zdemaskowana lub wyeksponowana, niema i pozbawiona ochrony, wyrzucona poza ramy jakichkolwiek instytucji. Egzystencja/biografia to mechanizm obronny przeciwko samemu życiu, zabezpieczenie przeciwko bezsensownemu żywiołowi, który w nas tkwi i który czasami dochodzi do głosu, choć nie wtedy, gdy tego chcemy. Obsuwka w życie [...] jest jedną z największych katastrof, jakiej można doświadczyć w egzystencji [...]” (M.P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 32–33). Z tymi uwagami, które odnajdujemy w omawianej książce, koresponduje informacja zawarta w internetowej zapowiedzi wydawniczej „Schulz/Forum”: „Józefina Szelińska, narzeczona Schulza, adresatka ponad 200 jego listów była jedyną kobietą, której się oświadczył i która dla niego próbowała odebrać sobie życie. Rozstali się w 1937 roku. Dopiero w 1967 zaczęła opowiadać o Schulzu w listach do Jerzego Ficowskiego: «Miał w sobie coś z elfa, Ariela i zarzucałam mu – o ile z tego w ogóle można robić zarzut – że nieznanemu mi był ten gorący, soczysty miąższ ludzkich namiętności i doznań. Obce mu było uczucie ojcostwa i jego potrzeba, obca mu była zazdrość o kobiety i pragnienie wyłączności, [...] obca mu była potrzeba własnego domu i rodziny». [...] «Był całkowicie i bez reszty zaprzędany swej twórczości. To był jedyny sens jego życia, bez koncesji i bez ustępstw». Następnie czytamy: «Narzeczona pisarza pragnęła normalnego życia, wspólnego domu. Podobno to właśnie stało się powodem ich rozstania. W 1991 mając 86 lat Szelińska popełniła samobójstwo» (culture.pl/pl/artykul/schulz-forum-pierwszy-numer-pisma-o-brunonie-schulzu).

nym z najważniejszych polskich pisarzy”, ponieważ z punktu widzenia przyjętego przez interpretatora: „nie ma żadnej różnicy pomiędzy filozofem i pisarzem – każdy z nich na swój sposób, czasami w różnych językach, formułuje własny świat, to znaczy stara się znaleźć formułę dla własnego świata, w którym chciałby mieszkać, wedle zasad którego chciałby żyć, którego znaczenia składałyby się na jakąś całość”. Szkic o „pisarzu jako filozofie” Michał Paweł Markowski zakończył konstatacją: „Dopóki Bruno Schulz będzie się błąkał gdzieś między literaturą i filozofią jako rozłącznymi dyskursami, jego wielkość będzie skazana na niezасłużone umniejszenie. Na co więc czekamy? Czekamy na książkę o Brunonie Schulzu, która pokaże nam filozoficzne znaczenie jego stylu”. Zarówno omawiana książka, jak i przypomniany tekst z „Schulz/Forum” ukazały się niemal w tym samym czasie. Należy więc przyjąć, że istnieje związek między *Powszechną rozwiązłością* – książką Michała Pawła Markowskiego o Schulzu, *egzystencji, literaturze*, wydaną w serii „Hermeneia”, ze sformułowaniem przez niego postulatem badawczym.

Autor książki o Schulzu odżegnuje się od ściśle „naukowego” stylu. Dlatego też rezygnuje ze szczegółowego omówienia aktualnego stanu badań z zakresu schulzologii. Drugi podrozdział „Części I” ostentacyjnie zatytułował *Zapomnieć wszystko*. Odcina się w nim nawet od tekstów, które wcześniej sam napisał o Schulzu. Jego celem staje się próba spojrzenia na twórczość pisarza w nowym świetle, a także rozliczenie się z dawniejszymi sposobami jej postrzegania. W swej książce Michał Paweł Markowski zamierza wykazać, że w twórczości Schulza panuje *Powszechna rozwiązłość*. To sformułowanie, będące zapożyczeniem z jednego z opowiadań autora *Sklepów cynamonowych*, zastosował jako klucz do zrozumienia egzystencji, czyli – jak pisze autor – „bio-grafii” drohobyckiego pisarza. Stało się więc sposobem interpretowania jego twórczości.

Cała pierwsza część książki, opatrzona tytułem *Legenda*, odgrywa rolę bardzo rozbudowanego wstępu. W trakcie lektury, mniej więcej w połowie tej części (s. 30), dowiadujemy się, że słowo „legenda” zostało zapożyczone z języków zarówno Schulza, jak i Leśmiana. Tworzenie w taki sposób rozumianej legendy okazuje się zabiegiem hermeneutycznym. Sposobem na tworzenie języka umożliwiającego opisanie egzystencji Schulza, która – jak to określił Markowski – jest „precyzyjnie dwuznaczna”, kojarząca przeciwieństwa. Trzeba tutaj przypomnieć, że podobnie rozumiał Schulza Gombrowicz. W artykule o literackiej *Twórczości Brunona Schulza* pisał: „W obrębie swego jakże skończonego i wspaniałego stylu Schulz może kojarzyć wszystkie przeciwieństwa...”². „Część I” jest więc przywołaniem pewnych wybranych, utrwalonych w odbiorze i znanych czytelnikowi sposobów interpretacji twórczości Brunona Schulza. Są one jednak poddane dekonstrukcji. Autor stawia pytania podważające ich zasadność. Jest to rodzaj

2 W. Gombrowicz, *Twórczość Brunona Schulza*, [w:] idem, *Varia*, Paryż 1973, s. 206.

programu, który ma zostać wypełniony w dalszej części pracy. Potwierdzenie konieczności dekonstrukcji dotychczasowych interpretacji Schulza następuje w „Części II” omawianej publikacji.

Pełny tytuł książki jest czteroczłonowy: *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*. Również „Spis treści” wskazuje na cztery jej segmenty. Interpretator Schulza ponumerował je jako kolejne „części” i zaopatrzył w tytuły: *Legenda, Egzystencja, Rekonstrukcja oraz Interpretacja*. Słowo „egzystencja” pojawia się więc zarówno w tytule, jak i w „Spisie treści”, co jednoznacznie od początku wskazuje na główny punkt ciężkości ujmowania twórczości Schulza zaproponowany przez autora *Powszechnej rozwiązłości*. Przy tym sama „powszechna rozwiązłość” – jak już o tym wspomniałem, a sam interpretator ujawnia to na stronie 57 – została przejęta wprost z Schulza, u którego w opowiadaniu *Ulica Krokodyli* „powszechna rozwiązłość zrzuciła coraz bardziej hamulce pozorów”. Podobnie *Powszechna rozwiązłość* Michała Pawła Markowskiego przy bliższym poznaniu zrzuci pozory zwartej konstrukcji, zrzuci „hamulec pozornego” podziału na cztery części, które w pierwszej chwili skłonni bylibyśmy potraktować jako zwarte rozdziały. Okazuje się, że „Spis treści” wprowadza w błąd, ponieważ każda z czterech części/rozdziałów rozpada się na wiele drobnych fragmentów. Niekiedy sam autor (jak na przykład na stronie 53) stosuje do nich określenie: „rozdział”.

Ponadto właśnie ten rozdział, czyli *Rozliczne rozprzęgi*, rozpada się z kolei na siedemnaście, zawierających niemal wyłącznie cytaty z Schulza, drobnych podrozdziałów, które po dwa, po trzy, a nawet po cztery mieszczą się na jednej stronie. Rozdział *Rozliczne rozprzęgi* zgodnie z zamysłem autora „składa się wyłącznie z cytatów”. Uzasadniając ów zabieg, interpretator pisze, że czyni tak: „Nie dlatego, żebym chciał w małej części zrealizować marzenie Waltera Benjamina o książce złożonej z samych cytatów, ale dlatego, że potrzebuję tych cytatów, żeby udowodnić moją tezę o fundamentalnej rozwiązłości Schulzowskiego świata i pokazać, że nie jest to tylko kluczowa idea, ale także obsesja Schulzowskiego języka [...]” [53]. W zamysłu autora *Powszechnej rozwiązłości* w zaproponowanym przez niego zestawie cytatów zawiera się więc dowód na ścisły związek „kluczowej idei Schulzowskiego świata” i „Schulzowskiego języka”. Jak pisze: „Fragmenty te mówią, jak mniemam, same za siebie” [53]. O czym więc same za siebie mówią *Rozliczne rozprzęgi*? Okazuje się, że mają być dowodem na ścisłe sprzęgnięcie „idei” i „języka” w twórczości Brunona Schulza.

Wynika stąd, że książka o *Schulzu, egzystencji, literaturze* została z rozmysłem skonstruowana w taki sposób, iż każda z jej „części” rozpada się na 6, 15, a nawet 19 „rozdziałów”, a w jednym wypadku dodatkowo nawet na wiele podrozdziałów. Ma to odpowiadać „fundamentalnej rozwiązłości Schulzowskiego świata”. Jednak wysiłek odtworzenia porządku, w jakim książka została skonstruowana, przerzucony został na czytelnika. Unaocznia to załączony w aneksie uzupełniony „Spis treści” książki. Michała Pawła Markowskiego interesuje

jedynie koherencja „idei” i „języka” – ich wzajemne związanie, wzajemne „sprzęgnięcie”. Książka o *Powszechnej rozwiązłości* paradoksalnie chce wykazać ich „związłość”.

Uzasadnienie dla przyjętej postawy interpretator Schulza odnajduje u Waltera Benjamina. Na stronie 128 omawianych rozważań o *Schulzu, egzystencji, literaturze* dowiadujemy się, że „zasadnicza niewspółmierność” – sformułowanie, którego Schulz użył „w swoim posłowniu do *Procesu*” Kafki – „to byłby także niezły tytuł do tej książki”. Przy tym autor odwołuje się w tym miejscu do Waltera Benjamina, który interpretując Kafkę, pisał o „rezygnacji z prawdy i trzymaniu się przekazywalności”. Samo więc spisanie „treści”, „spis treści”, czyli „idea” w oderwaniu od „języka”, to znaczy idea/treść po oddzieleniu od literackiego kunsztu, w oderwaniu od artyzmu języka, przestaje mieć znaczenie, a nawet może wprowadzać w błąd. Czy to też był jeden z powodów, dla których Michał Paweł Markowski zdecydował się na umieszczenie niepełnego, bardzo ogólnego „Spisu treści” w swej książce?

Na zakończenie warto przytoczyć wyznanie autora, w którym on sam określa zadanie, jakie sobie wyznaczył: „Książka ta poświęcona jest Schulzowi i temu, jak jego własna egzystencja została wpisana w literaturę, która staje się egzystencją drugiego stopnia”; „[...] jest to] bio-grafia w sensie najdosłowniejszym, czyli analiza egzystencjalna”; „[...] skonstruowana przez pisarza mediacja – biografia (która z jednej strony zanurzona jest w prywatnym życiu, z drugiej zaś – przede wszystkim – daje się odnaleźć w ruchach tekstowych znaczeń) mnie interesuje, to co zszywa człowieka z jego tekstami, a co nie jest ani niedostępnym życiem, ani nazbyt dostępnym tekstem”; „[...] interesuje mnie [...] Bruno Schulz, niewysoki, nieśmiały nauczyciel rysunku z Drohobycza, który rozpaczliwie trzymał się literatury, żeby ocalić się przed naporem czystego życia” [33–34]. W gruncie rzeczy jest to ta sama kometa, którą Jerzy Ficowski dostrzegł w jednym z wierszy:

stał Bruno za węglem zmierzchu
 rzuconym spojrzeniem
 zaczepiał czarną pończochę
 puszczało oczko wschodziła kometa pończoszników
 ku niej merdając ogonami biegły
 zwierzęta zodiaku ugłaskane batem.³

3 J. Ficowski, *Drohobycz 1920*, [w:] idem, *Śmierć jednorożca*, Warszawa 1981, s. 17.

Aneks

Spis treści [uzupełniony]

Część I. Legenda.....	9
1. Ciasnota szeregu	11
2. Zapomnieć wszystko	12
3. Przeciwno dualizmom	13
4. Mówić inaczej	14
5. Precz z muzeum!	16
6. Walka o uznanie	18
7. Co to jest prawda	19
8. Przekonać czytelnika	22
9. Przedmiot się zmienia	25
10. Magiczny czworobok	26
11. Do niczego	28
12. Wielkość zaczarowana	29
13. Swoj do swojego po swoje	31
14. Bio-grafia	32
15. Swobodna gra	34
16. Naznaczanie wsteczne	36
17. Węzły i sęki	39
18. Dwuznaczność	41
19. Atak na istotę rzeczy	42
Część II. Egzystencja.....	45
1. Roz-	47
2. Rozliczne rozprzęgi	53
a. Rozpusta	
b. Rozliczne rozprzęgi	54
c. Rozpad i rozprysk	
d. Rozbicie, rozsypanie, rozwinięcie	55
e. Rozluźnienie i rozsunięcie	
f. Rozluźniony tętent	56
g. Rozmanipulowanie	
h. Rozłopotany rozgardiasz	
i. Rozbestwienie i rozdziewanie	
j. Rozpad, rozlot	57
k. Rozległy rozłam	
l. Powszechna rozwiąźność	

m. Rozrzutność, rozsypanie, rozwiązłość	58
n. Rozebrać, rozlicytować	
o. Rozniesienie, rozgadanie	
p. Rozrost, rozgałęzienie	59
r. Ciotka Perazja	60
3. Hegel w Drohobyczu, czyli co się zdarzyło wujowi Edwardowi	61
4. Emeryt	70
5. Nuda	72
6. Ekstaza	76
Część III. Rekonstrukcja	81
1. Gdzie się zaczyna Schulz?	83
2. Co jest w koszyku	86
3. Więcej mięsa!	88
4. Powszechna rozwiązłość	92
5. Forma i materia	96
6. Cud dywersji	98
7. Orfeusz i Prometeusz	103
8. Ironia	105
9. Marionetki, strzępki, szmatki	107
10. Rupieciarnia	111
11. Parodia	113
12. Cofka	117
13. Rozdźwięk	120
14. Ostateczna refutacja mesjanizmu	121
15. Wyuzdana wesołość	125
16. Szpargał	129
17. Rzeczywistość	131
18. Inspiracja	133
19. Eksplikacja	136
Część IV. Interpretacja	141
1. Grymaśnie pruty haft	143
2. Ludzkie, nieludzkie, ponadludzkie	147
3. Teologia, dialektyka, antropologia	150
4. Logos: egzystencja i interpretacja	154
5. Nauka jako kłamstwo	156
6. Wy-kształcenie	160
7. To, co niewysłowione, zmierza do nieistnienia	162
8. Świat ucłowieczony	163

9. Co zrobić z Niewyraźalnym	166
10. Odwołujemy Raj	169
11. Odłużnianie	172
12. Błaga	175
13. Materia mitu	177
14. U podszewki rzeczy	181
15. W głąb	183
Indeks nazwisk	187

M. P. Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Wioleta Dereszewska: Czytanie bibliografii

Co można wyczytać z kart bibliografii dzieł danego autora? Czyż nie jest ona świadectwem rozwoju osobowości? Chronologiczny rejestr poszukiwań, zachwytów, olśnień i odkryć stanowi nie tylko wygodny przewodnik dla osób szukających potrzebnych im opracowań, ale jest także zbiorem mikroportretów badacza, książkowym ujęciem twórczych perypetii i linearnym zapisem wynikania i powstawania kolejnych publikacji.

Układ

Jerzy Ficowski. Bibliografia za lata 1947–2009 w opracowaniu Jerzego Kandziory została wydana w 2010 roku, cztery lata po śmierci badacza. Układ samej publikacji jest dosyć typowy dla tego rodzaju opracowań – wyszczególniono część podmiotową, oznaczoną literą A i zatytułowaną *Książki wraz z ich recenzjami*; zawiera ona 175 pozycji. Dzieła Ficowskiego uszeregowane zostały w kolejności chronologicznej, uwzględniającej datę wydania. Część ta obejmuje lata 1948–2008, a w obrębie każdego roku Kandziora wyszczególnił trzy kategorie: I – twórczość oryginalna Jerzego Ficowskiego, II – prace historycznoliterackie, III – prace edytorskie. Do twórczości oryginalnej zaliczono tomy poetyckie, prozę, książki naukowe, eseje dotyczące historii literatury, historii sztuki oraz etnografii. Kandziora podaje również spis treści poszczególnych publikacji, na przykład wykaz tytułów wierszy w tomiku poetyckim. Dodatkowo do każdej publikacji badacza dołączono adresy bibliograficzne ważnych recenzji, pojawiających się na łamach czasopism i w książkach naukowych, będących istotnym głosem w kwestii poruszanych przez badacza problemów. W bibliografii tej umieszczono także wydane w Polsce płyty i kasyety magnetofonowe rejestrujące odczytywanie przez Jerzego Ficowskiego własnych wierszy.

Z kolei części przedmiotowej przyporządkowano literę B i nazwano ją *Publikacje o Jerzym Ficowskim*, pojawiające się tu prace ponumerowano 1–93. W skład tej części wchodzi: opracowania ogólne, interpretacje utworów, publikacje biograficzne, wywiady z pisarzem i autokomentarze, prace opisujące działalność w środowiskach społecznych i w kręgach opozycji demokratycznej, a także informacje dotyczące przyznanych nagród. W miejsce podziału na trzy kategorie z poprzedniej części w obrębie jednego roku zastosowano porządek alfabetyczny, według nazwisk autorów publikacji. Aby ułatwić przeglądanie bi-

bibliografii, Kandziora wprowadził również podział tematyczny prac, na przykład działalność społeczna, informacje o nagrodach. Ważne jest przy tym, że spis uwzględnia prace publikowane po śmierci autora, czyli po roku 2006.

Bibliografia ta jest również wyposażona w indeks tytułów książek Jerzego Ficowskiego, a przy każdym z nich pojawia się litera oznaczająca część przedmiotową lub podmiotową oraz numer pozycji – dzięki temu można prześledzić drogę danej książki, ile razy była wznawiana, jakie wydawnictwa się nią interesowały, czy była tłumaczona lub czy autor wprowadzał poprawki. Najczęściej drukowane były dwie publikacje: *Gałązka z Drzewa Słońca* – baśnie cygańskie i tom poetycki *Odczytanie popiołów*. Dodatkowo na końcu bibliografii pojawia się indeks nazw osobowych, rozpoczynają go nierozwiązane kryptonimy i pseudonimy opatrzone nazwą książki lub czasopisma, w których się pojawiły. Nie trzeba dodawać, że indeks jest niezwykle przydatny, zwłaszcza gdy szuka się książek dotyczących jednej postaci. Ponadto przeglądając ten spis, można trafić nie tylko na nazwiska literaturoznawców, poetów, językoznawców, dziennikarzy, aktorów, malarzy, tłumaczy, polityków, ale też kolegów i członków rodziny, dzięki czemu ma się wrażenie, że Jerzy Ficowski interesował się różnymi, odległymi od siebie dziedzinami, a wielu ludzi nim się zajmowało.

Zainteresowania

Dwudziestoczteroletni Jerzy Ficowski debiutuje w 1948 roku tomem poetyckim *Ołowiani żołnierze*, zawierającym dwadzieścia utworów – czternaście wierszy i sześć bajek, będących świadectwem wojny. Pisanie wierszy, opowiadań, baśni i bajek będzie uprawiał niemal do końca życia. Na początku swojej drogi pisarskiej i naukowej skupiał się właśnie na twórczości poetyckiej, ale bardzo szybko pojawiły się zainteresowania poezją cygańską i jej propagowaniem. Już w 1949 roku, czyli rok po wydaniu pierwszego tomiku poetyckiego, powstaje pierwsza publikacja historycznoliteracka – wstęp oraz tłumaczenie do wydania *Romanców cygańskich* Frederico Garcíi Lorki. Jerzy Ficowski wędrował z taborem cygańskim w latach 1948–1950, został do tego zmuszony częstymi przesłuchaniami przez pracowników Urzędu Bezpieczeństwa z powodu jego konspiracyjnej działalności w Armii Krajowej. Przymusowa wędrowna emigracja pozwoliła mu bliżej przyrzeć się kulturze cygańskiej, nauczył się języka, poznał zwyczaje i oczywiście Papuszę, którą namówił do spisania jej wierszy. Kultura romska nigdy nie była dobrze znana – sami Romowie nie chcieli nikogo z zewnątrz uczyć języka ani wprowadzać w swoje obyczaje. Przypadek Jerzego Ficowskiego jest zatem dość osobliwy – zafascynowany barwną kulturą cygańską, w 1953 roku wydaje książkę *Cyganie polscy. Szkice historyczno-obyczajowe*, w której umieszcza słowniczek polsko-cygański – gest ten nie spodobał się społeczności romskiej, która pilnie strzegła swych tajemnic. Podczas wędrówek z Cyganami Ficowski dostrzegł talent Bronisławy Wajs, nazywanej Papuszą,

i przekonał ją do spisywania swojej twórczości, którą poetka wysyłała mu drogą listową. Jak wskazuje bibliografia Kandziory, pierwszy zbiór jej wierszy ukazuje się w roku 1956. Jerzy Ficowski przetłumaczył wiersze, opatrzył je objaśnieniami i napisał wstęp do ich wydania. Jak wcześniej wspomniałam, Cyganie zawsze źle odbierali przybliżanie swojej kultury, dlatego Papusza stała się obiektem prześladowań członków swojej społeczności.

Młody poeta stał się więc również cyganologiem. Jak wynika z kart bibliografii, w 1964 roku ujawniło się kolejne zainteresowanie badawcze, mianowicie słabo jeszcze wówczas znana postać Brunona Schulza. Jerzy Ficowski skrupulatnie gromadził i porządkował materiały dotyczące twórczości, biografii i wspomnień o autorze *Sklepów cynamonowych*. Właśnie jemu zawdzięczamy opracowanie *Księgi listów*, *Księgi obrazów* oraz wiele ważnych i fundamentalnych szkiców literackich omawiających problemy niejednoznacznej prozy Schulza. Zaczęło się od opracowania edytorskiego tomu *Proza* w roku 1964, z przedmową Artura Sandauera, następnie pojawiły się *Regiony wielkiej herezji*, przybliżające czytelnikom wiele motywów wykorzystywanych przez Schulza, ułatwiające zadanie tym czytelnikom Schulza, którym brakowało specyficznej wrażliwości lub wiedzy. Jak wiadomo, praca ta została skonstruowana według wzorca teoretyczno-biograficznego, refleksje na temat twórczości przeplatają się z odtwarzaniem faktów biograficznych, które niejednokrotnie pomagają w zrozumieniu prozy Schulza, będącej poetycką opowieścią utkaną z fragmentów wspomnień i próbą reinterpretacji własnych zachowań i doświadczeń. W bibliografii pojawia się adnotacja o wydaniu prawie dziesięć lat później *Drugiej jesieni*, której rękopis został przez Jerzego Ficowskiego odnaleziony – o ile uboższa byłaby schulzologia, gdyby nie on. Oczywiście poeta interesował się również twórczością graficzną Schulza – oddał w ręce czytelników tom ekslibrisów, *Xięgę Bałwochwalczą* i zbiory rysunków, do których objaśnienia tłumaczone były na kilka języków.

Warto się w tym miejscu zastanowić, jakie są konsekwencje porządkowania twórczości Schulza przez Jerzego Ficowskiego. Na pewno dobrze się stało, że pojawił się bardzo zdeterminowany badacz, który poświęcił swój czas na ratowanie od zapomnienia i rozproszenia tak wartościowej twórczości. Pisząc swoje książki o prozie Schulza, nadał jej pewien rys i ukierunkował wiele interpretacji, objaśniając poszczególne motywy. Oczywiście polemika z nimi jest możliwa i wiele osób się tym zajmuje, ale mnie interesuje coś zupełnie innego. Dzięki komentarzom i objaśnieniom Jerzego Ficowskiego twórczość Schulza zyskała określony ramę – w miarę szeroką, pewne odczytania jednak pozostają niezmiennie, weszły na stałe do słownika wielu schulzologów. Widać to zwłaszcza przy układzie *Księgi obrazów* – chciałoby się nadać twórczości graficznej Schulza inny porządek, wyjść poza dawno ustalone schematy, ale trudno zaproponować coś nowego. Rozbijając zaproponowane przez badacza układy, trafne i porządkujące całość, można byłoby spojrzeć na grafiki z innej perspektywy, która pozwoli-



Jerzy Ficowski. Fotografia Bartosza Pietrzaka
z lat osiemdziesiątych XX wieku

łaby napisać o dotąd pomijanych kwestiach. Wyjście poza pomysły badacza jest propozycją kuszącą, bardzo trudno jednak się wyzbyć starych przyzwyczajeń i wprowadzić rozwiązania, które tak sprawnie spięłyby wszystko w nową całość.

Oprócz tych dwóch głównych kręgów tematycznych zainteresowania Jerzego Ficowskiego dążą też ku tłumaczeniu poezji żydowskiej – w 1964 roku wydana została praca *Rodzynki z migdałami. Antologia poezji ludowej Żydów polskich w przekładach Jerzego Ficowskiego*, a w roku 1982 *Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie* Icchaka Kancelsona, do których Ficowski redagował wstęp i przypisy. Swoją uwagę poświęcił również tłumaczeniom rosyjskiej poezji Bolesława Leśmiana. Jak widać, badacz wybierał marginalizowane obszary literatury – nie zajmował się „starymi mistrzami”, poszukiwał nikomu nieznanym tomów poetyckich i twórców „z końca orszaku”. W 1993 roku napisał także monografię dotyczącą Witolda Wojtkiewicza – malarza okresu Młodej Polski, którego dzieła wpisują się w nurt symbolizmu.

Część przedmiotowa ukazuje Jerzego Ficowskiego jako człowieka zaangażowanego w sprawy polityczne i społeczne – w wielu wywiadach i artykułach wyrażał swoje poglądy na temat ówczesnej sytuacji w kraju, uczestniczył też w działaniach Komitetu Obrony Robotników. Otrzymał wiele nagród – między innymi za swoje tłumaczenia i twórczość poetycką, a także propagowanie kultury żydowskiej w Polsce. Poza tym udzielał wywiadów, opowiadał w nich o swoich zainteresowaniach – o wierszach, o Cyganach i o Schulzu.

Tyle można wyczytać z chronologicznie ułożonych punktów, w które ujęto pracę naukową Jerzego Ficowskiego – całkiem sporo. Całe życie nie tylko poety, ale też działacza zaangażowanego w sprawy polityczne i społeczne, popularyzatora kultury cygańskiej, odkrywcy Schulza, tłumacza poezji żydowskiej, monografisty Wojtkiewicza – wiele mikroportretów składających się na globalny obraz człowieka w berecie, którego fotografii się przyglądam.

Jerzy Ficowski. Bibliografia za lata 1947–2009, oprac. J. Kandziora, Wydawnictwo Pogranicze, Sejny 2010.

[noty o autorach]

Wioleta Dereszewska (ur. 1991)

Studentka filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Pisze pracę magisterską poświęconą autoportretom i kryptoportretom Brunona Schulza. Od roku 2012 członek Pracowni Schulzowskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego.

Paweł Dybel (ur. 1951)

Profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN oraz ISNS UW. Specjalista w dziedzinie psychoanalizy i hermeneutyki, fenomenologii i poststrukturalizmu. Profesor wizytujący w Instytucie Nauk o Człowieku w Wiedniu, a także na uniwersytetach w Bremie, Berlinie, Manchester Metropolitan University, University at Buffalo oraz w Goldsmith College w Londynie. Opublikował m.in.: *Urwane Ścieżki. Przybyszewski–Freud–Lacan* (2000), *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera* (2004), *Zagadka „drugiej płci”: spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie* (2006) oraz *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem* (2009).

Ewa Graczyk (ur. 1953)

Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Literaturoznawczyni, ostatnio zajmuje się przede wszystkim prozą XIX i XX wieku. Autorka książek: *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej* (1994); *O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych ważnych sprawach. Eseje* (1994); *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym* (2004) oraz *Od Żmichowskiej do Masłowskiej. O pisarstwie w nadwiślańskim kraju* (2013).

Jerzy Jarzębski (ur. 1947)

Profesor zwyczajny na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i w Instytucie Filologicznym Państwowej Wyższej Szkoły Wschodnioeuropejskiej w Przemyślu. Pracował jako *visiting professor* na Uniwersytecie Harvarda i na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie. Zajmuje się głównie historią prozy polskiej w XX i XXI wieku, specjalista w dziedzinie twórczości Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza i Stanisława Lema. Autor ponad sześćset publikacji, w tym trzynastu książek (m.in. *Gra w Gombrowicza, Powieść jako autokreacja, W Polsce, czyli wszędzie, Apetyt na przemianę, Pożegnanie z emigracją, Podglądanie Gombrowicza, wszechświat Lema, Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*), współautor *Słownika schulzowskiego*, redaktor edycji pism Schulza w serii „Biblioteka Narodowa”, *Dzieł zebranych* Lema i (jako współre-

daktor) edycji *Dzieł* oraz *Pism zebranych* Gombrowicza. Jego prace tłumaczone były na siedemnaście języków.

Jerzy Kandziora (ur. 1954)

Zatrudniony w Pracowni Poetyki Teoretycznej Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie na stanowisku profesora. Zainteresowanie twórczością konkretnych pisarzy łączy z refleksją nad kontekstami społecznymi literatury. Przygotowuje książkę o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego. Wydał m.in.: *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku* (1993) i *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* (2007). Nadto prace bibliograficzne i edytorskie, m.in. *Bez cenzury 1976–1989. Literatura – ruch wydawniczy – teatr. Bibliografia* (1999, współautor i redaktor tomu).

Ariko Kato (ur. 1975)

Adiunkt na Uniwersytecie Języków Obcych w Nagoi. Pracę doktorską na temat prozy i dzieł malarskich Brunona Schulza obroniła na Uniwersytecie Tokijskim. Studiowała na Uniwersytecie Jagiellońskim jako stypendystka rządu polskiego i na Uniwersytecie Warszawskim jako stypendystka Fundacji Heiwa Nakajima. Autorka książki *Bruno Schulz* (2012). Redaktorka tomu esejów i tekstów artystycznych poświęconych Schulzowi pt. *Świat Brunona Schulza* (2013). Tłumaczyła na japoński utwory Debory Vogel, Andrzeja Stasiuka, Czesława Miłosza, Stanisława Lema, Janusza Pelca i Borysa Woźnickiego.

Tomasz Lec

Projektant i architekt. Absolwent Politechniki Warszawskiej. Autor kilkuset okładek do książek, m.in. Czesława Miłosza, Sławomira Mrożka, Stanisława Lema i Jerzego Ficowskiego, oraz wielu plakatów i druków ulotnych. Współautor wystaw Archiwum Ringelbluma we Frankfurcie, Berlinie, Nowym Jorku, Brukseli i Madrycie (2000–2004). Autor pomnika upamiętniającego kładkę nad ulicą Chłodną, która w 1942 roku łączyła małe i duże getto. Zajmuje się również konserwacją zabytków. Kolekcjoner.

Bohdan Łazorak (ur. 1985)

Kandydat nauk (doktor), absolwent historii, a obecnie pracownik Wydziału Historycznego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu. Autor książki *Bractwa cerkiewne diecezji lwowsko-kamienieckiej w XVIII wieku*. Jego zainteresowania obejmują historię Drohobycza i powiatu drohobyckiego od XVIII do połowy XX wieku, dzieje drohobyckiego Gimnazjum im. Cesarza Franciszka Józefa I (później im. Króla Władysława Jagiełły), a także życie i twórczość Brunona Schulza.

Piotr Józef Maksymowicz (ur. 1989)

Student filologicznych studiów doktoranckich Uniwersytetu Gdańskiego. Autor trzech publikacji na temat toposów melodycznych, literackich inspiracji w muzyce i wątków muzycznych w poezji. Klawesynista – kończy studia magisterskie na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Gdańsku. Finalista Prix Annelie de Man w Holandii (2012) oraz III Akademickiego Konkursu Klawesynowego w Poznaniu (2013).

Wiera Meniok (ur. 1968)

Doktor filologii, teoretyk literatury, szulzolog, tłumacz. Dyrektor Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, kierownik Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka Uniwersytetu w Drohobyczu, pracownik naukowy i akademicki w Zakładzie Literatury Powszechnej Uniwersytetu w Drohobyczu. Jest autorką ponad 40 publikacji naukowych, m.in. związanych z twórczością Brunona Schulza. Tłumaczy polskojęzyczne teksty szulzologiczne na język ukraiński. Ostatnio przetłumaczyła na język ukraiński *Szkice krytyczne* Schulza. W 2012 roku odznaczona odznaką honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP.

Piotr Millati (ur. 1967)

Historyk literatury specjalizujący się w literaturze XX wieku. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Eseista. Autor książek *Gombrowicz wobec sztuki* (2002) oraz *Tratwa Meduzy* (2013). Współautor haseł do *Słownika Schulzowskiego*. Redaktor kwartalnika artystycznego „Bliza” oraz „Schulz/Forum”.

Stanisław Rosiek (ur. 1953)

Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Współzałożyciel wydawnictwa słowo/obraz terytoria. W latach dziewięćdziesiątych zajmował się kultem pośmiertnym Adama Mickiewicza (*Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, 1997) oraz twórczością kilku pisarzy dwudziestowiecznych (Peiper, Schulz, Białoszewski). Jest współautorem *Słownika schulzowskiego* (2002) oraz cyklu pięciu podręczników do nauki języka polskiego w szkołach średnich (*Między tekstami*, 2002–2005). W roku 2002 opublikował antologię *Wymiary śmierci*, a w 2011 *Mickiewicz w „Pamiętniku Literackim”*. Jesienią 2008 roku ukazała się jego książka *[nienapisane]*, w 2010 *Władza słowa*, a w 2013 druga część nekrografii poety: *Mickiewicz (po śmierci)*.

Tymoteusz Skiba (ur. 1987)

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Studiował filologię polską i kulturoznawstwo. Członek Pracowni Schulzowskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Współpracuje z internetowym czasopismem „Intertekst” i z Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską pt. *Literackie homunkulusy w twórczości Brunona Schulza, Stanisława Lema i Philipa K. Dicka*.

Filip Szalasek (ur. 1986)

Student filologicznych studiów doktoranckich Uniwersytetu Gdańskiego. Publikował między innymi w „Schulz/Forum”, „Masce”, „Studiach Kulturoznawczych” i „Blizie”. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień związanych z literaturą i kulturą popularną. Finalizuje prace nad książką poświęconą krytyce współczesnej muzyki rozrywkowej.

[abstracts]

Ficowski's Rapture (sr)

Schulz studies were born of rapture. In 1943 Jerzy Ficowski wrote a short study on Bruno Schulz, bound it, and titled it *Regions of Great Heresy*. That event can be now called the founding act of Schulz studies. Commenting on his work many years later, Ficowski realized that its permanent element was his rapture and the title to be assigned to more and more comprehensive versions of his early study. Schulz had attracted the critics' interest already before, but the early critical reviews were all in one way or another involved in current literary debates in which Schulz represented the "regions of great heresy." His death in 1942 changed the situation immediately since it excluded him from any future dialog. Not knowing about it, Ficowski wrote a letter to Schulz, hoping that the writer would respond, but the dead do not write letters. His rapture Ficowski translated into his study of Schulz. Today we know that it was a work of his lifetime, thanks to which Schulz, after years of marginalization and even absence, survived in literature. Ficowski was the founder of Schulz studies. Many readers have approached his *Regions of Great Heresy* as a document, a genuine source of information. Equally important is a trilogy also prepared by Ficowski, including, first, the *Book of Letters*, second, the *Book of Images*, and now it is high time we had the *Book of Memories*. It should consist of the letters written to Ficowski by the witnesses of Schulz's life.

Ewa Graczyk

I have been here already

I have been here already: it is as though I had been hit, pierced by the arrow of his words. Piercing/together of times and spaces: I have also been summoned, we are doing the same. There are no more differences, I have been here already everything is happening now. Walking into the unknown, I am following footsteps. I know this state, this rapture: I have been here already. We are separated by bottomless precipices, and yet we are close, there is an exchange of power and words. Silence becomes music, loneliness aims at the stars. Certainly, I will soon be taken over by boredom, by captivity and emptiness, but a particle of splendor has already clung to the spokes of my destiny.

Paweł Dybel

August Initiations. Images of Women in Bruno Schulz's "August"

Even though Bruno Schulz repeatedly criticized psychoanalysis, one may discover in his fiction many traces of Freud's theory. The writer from Drohobych not only proposed his own version of the Oedipal drama, but also explored perversions and fetishism as well as various forms of compensation within a family based on radically different personalities of the father and mother. Dybel comes up with a psychoanalytic reading of "August," the opening story of *Cinnamon Shops*. He approaches it not just as a starting point of Schulz's fiction, deeply rooted in the writer's correspondence with Debora Vogel and others, but as its climax, at least as far as the libidinal power of nature embodied by women is concerned. Schulz presents in "August" five portraits of womanhood – from still innocent Lucia to monstrously fertile Agata – which constitute the female Superego and Id, and even go beyond this division. By contrast, Dybel's psychoanalytic interpretation includes also weak or absent men from whom the protagonist, whether he likes it or not, must learn about life and complete his rite of passage.

Wiera Meniok

Bruno Schulz's Phenomenological Hermeneutics

The fundamental premise of Bruno Schulz's theory of interpretation is an assumption that reality has some meaning. This meaning is an intentional object which must be discovered in a process of creative interpretation. In Schulz's fiction, Józef fails to become a true artist because he cannot be or does not dare to be a successful interpreter of the reality of Drohobych. The central text of Schulz's phenomenological hermeneutics, approached by Meniok in the context of the Husserlian and Ingardenian tradition, is his programmatic essay *Mythicization of Reality* [Mityzacja rzeczywistości], where he stressed the potential of literature to activate myth as a component of reality. Thus, the writer's task is both to endow reality with myth and to interpret myth – and consequently reality – in a creative manner.

Ireneusz Łysik

Philatelic Interests on Bruno Schulz and Walter Benjamin

In Schulz's short story "Spring" the interest in stamps and a stamp album, which plays the role of a quasi-mystical Book, equals fascination with distant, exotic realms located outside the familiar. It is also a praise of imagination, since in Rudolf's hands a collection of stamps was nothing but a mere collection, while in Joseph's hands it acquired its peculiar extra meaning. The author adds new meanings to the story by considering the stamp album in the context of Walter Benjamin's understanding of time and the task of the historian. Using Benjamin's concepts of the "homogeneously empty time," the non-linear "historical time," and the distinction between two types of the "present," Łysik succeeds in revealing the reasons why Schulz chose for his story an unusual narrative strategy related to the activity of the historian according to Benjamin. The passage from

stamps to fiction is successful, but will the protagonists manage to make what they saw in the stamp album come true? The answer must remain ambiguous, just like Benjamin's thought between translating *The Paris Peasant* by Aragon and writing *One-Way Street*.

Jerzy Kandziora

Jerzy Ficowski on Schulz

According to the title, the author makes an attempt to reconstruct and analyze the rhetoric of Jerzy Ficowski's works on Schulz. Since rhetoric is understood here as a way of articulating the text, in many cases it overlaps with poetics. The author's intention is to approach *Regions of Great Heresy* as a careful reader of both Schulz and Ficowski to show ideological and stylistic affinities between them. An important part of the essay are many statements by Ficowski himself, drawn from his private correspondence (including letters sent to Schulz) and poetry (particularly his first book of poems, *Lead Soldiers* of 1948, very significant in the context of his Schulz studies). Supplemented by Kandziora's commentary, Ficowski's statements shed new light on the methods of critical research on an author whose biography is incomplete, while his manuscripts, letters, and works of art have been either destroyed or scattered. Thus, Ficowski alternates biography and interpretation, trying to reintegrate the entire output of Schulz. The essay belongs to a research project supported by Narodowe Centrum Nauki.

Tymoteusz Skiba

Bruno Schulz's Homunculi

In Bruno Schulz's short stories, full of motifs taken from alchemy and the Book of Genesis, one can find many homunculi – artificial human beings that were one of the goals of alchemists' experiments. In Schulz's fiction, this figure is a symbol of artificial life which is empty, sterile, and unable to create. This artificial life is represented by mannequins, wax figures, idols, dummies, marionettes, golems, and dolls. In Schulz's carnivalesque reality, such forms can be only temporary disguises, parts, and grotesque masks that have nothing to do with the creative soul. Consequently, each of them must be treated separately, since it is an automaton or a stuffed dummy only to an extent, similarly to dolls and plaster statues which may be partly human. The present essay is an attempt to put all such creatures together and interpret them in different contexts, ranging from the biblical creation and medieval alchemy to the twentieth-century science fiction. As it turns out, the most important are their faces – fixed, incomplete, and dead – which are disguises worn by protean individuals.

Bohdan Łazorak

The Influential Brother Izydor (Izrael, Baruch) Schulz. Would Bruno Schulz's Career Be Possible Without Him?

Łazorak's article focuses on the life and career of Izydor Schulz, Bruno's elder brother, educated at the Lvov Polytechnic, where he earned a degree of construction engineer.

After a Roman Catholic baptism, Izydor Schulz became an important member of the municipal board of Drogobych, cooperating with the Mayor Rajmund Jarosz. At that time, still before World War I, he designed and constructed a number of large ground oil containers, much needed during the oil boom in Borislav and the neighboring villages. Between the world wars, Izydor Schulz was one of the top managers in the Polish oil industry, interested also in the cinema. He regularly supported his parents and younger brother who stayed in Drogobych and found a teacher's job at the local grammar school for boys. Without Izydor's help, Bruno Schulz would not have published his first collection of short stories, *Cinnamon Shops*. After his brother's sudden and premature death, he remembered him dearly in his letters to friends and acquaintances.

Jerzy Jarzębski

Commentary on Commentaries: Schulz of His Editors

In 1989 the author edited a volume of Schulz's fiction for the series of "Biblioteka Narodowa." He immediately sent a copy to Jerzy Ficowski who soon responded with a long letter of March 10, 1990, including detailed remarks and opinions about the book. In the present essay, Ficowski's letter has been quoted in full. After many years, the author is ready to agree with most Ficowski's observations, with one exception concerning a still undecided issue that is one of the most difficult tasks of the editor, namely the choice of words which must be explained in footnotes. Ficowski's approach to this problem was more radical. He proposed that the editor's commentary should be limited to the absolute minimum. Persuaded by his criticism, in the second edition of 1998 the essay's author considerably reduced his comments and explanations. Today he would insist on keeping them intact. Any editor working for "Biblioteka Narodowa" must choose between two ridiculous extremes: on the one hand, he or she may be a meticulous exegete, copying the *Dictionary of Words of Foreign Origin*, on the other, an old-fashioned professor who believes that "every educated person" should know the cultures of antiquity like a graduate of an early twentieth-century classical grammar school. Moreover, the editor must remember that his or her work will serve readers for several decades in the course of which the knowledge of ancient cultures will decrease even more. Different principles must be followed in respect to critical editions of the A type, avoiding comments of the dictionary entry kind and explaining only rare regional variants of lexical items. This type must also take into consideration the needs of translators.

Stanisław Rosiek

Commentary and the Obvious

The author makes a general statement that writers such as Bruno Schulz, who do not help their audience interpret their texts, require commentary that is potentially boundless. Referring to the tradition of Polish editorship and textual studies, he specifies the list of tasks of the commentator – in this case the commentator of Schulz's fiction – which includes explaining not only the meaning(s) of particular lexical items

or cultural allusions, but also all the potential ambiguities at the level of interpretation. This is why, according to Rosiek, commentary occupies the space between “lexicon and interpretation,” and there are no rules that may help a particular editor find his or her way about there. The most important universal directive is to explain virtually everything since the continuity of culture, connecting different generations is no longer a fact, if it ever was one.

Piotr Millati

A Guide to the Stamp Album by Tomasz Lec

The artist Tomasz Lec has done one of the most original graphic designs referring to Bruno Schulz. It is a cover of *The Regions of Great Heresy and Environs* by Jerzy Ficowski, the founding father of Schulz studies. The black cover shows a page from a stamp album with nineteenth- and twentieth-century stamps. This idea is a direct reference to Rudolf’s stamp album from the short story “Spring” which includes the motif of the Book, fundamental for Schulz’s fiction. All the stamps have been supplemented by Lec with a graphic motif connected with Schulz (e.g., a panorama of Drogobych, the writer’s self-portrait or an illustration from *The Book of Idolatry*). According to Lec, each of the fourteen stamps is supposed to be an allusion to a specific chapter of *The Regions of Great Heresy*. At the end of the essay there is a short guide to his stamp album by Tomasz Lec. The artist has identified in it both the stamps that he used and the Schulzian graphic motifs he added in his both symbolic and humorous collage.

Ariko Kato

Schulz and Lille

Bruno Schulz visited Paris in August 1938. He wanted to organize there an exhibition of his works of art and for that reason he met, among others, Ludwik Lille, a graphic artist and a painter, member of an avant-garde group called “Artes.” In Lille’s archive, now held in the Polish Library in Paris, there are several texts written for the Polish Section of the French Radio. One of them is titled “On Bruno Schulz, a Poet and a Painter.” The entire text, which was presented on the radio, has been included in the present essay as an appendix. The other appendix is a reproduction of a photocopy of Mieczysław Joszt’s portrait drawn by Schulz, which is now also in the holdings of the Paris Polish Library. The drawing was mistakenly published in 1969 by “Oficyna Poetów” and Schulz’s portrait drawn by Lille.

Filip Szalasek

Review of *Labirynty Brunona Schulza* [Bruno Schulz’s Labyrinths]

Labirynty Brunona Schulza is an attempt to look at the writer’s output through the prism of occult knowledge, particularly the works of Aleister Crowley. Adam Wosiak searches in Schulz’s fiction for the images of a world that is degraded and based on

opposites, to compare them with similar pictures drawn from ancient myths, the Internet, and esoteric knowledge. The reviewer considers such an attempt as a natural stage in Schulz's reception. Writers who, like the author of *Cinnamon Shops*, give the reader much interpretive liberty sooner or later must be interpreted in strange and extravagant ways. *Labirynty* is not only a superficial, but also a surprisingly arbitrary reading of Schulz. The text, illustrations, and bibliography make a collage of accidental elements which add little or nothing to the understanding of Schulz's fiction.

Piotr Maksymowicz

Existence (or Bio-graphy). Review of *Universal Promiscuity* [Powszechna rozwiązłość]
by Michał Paweł Markowski

The full title of Michał Paweł Markowski's book includes four elements: *Universal Promiscuity. Schulz, Existence, Literature*. Also the list of contents has four segments. The term "existence," used both in the title and in the list of contents, reveals the author's emphasis. Markowski remembers Walter Benjamin's dream of writing a book made exclusively of quotations and uses a similar method. His point is to show a close connection between the "key idea of Schulz's world" and "Schulz's language." Markowski claims, "The present book is about Schulz and about his own existence inscribed in literature which has become an existence of the second degree." By "bio-graphy" he understands "existential analysis" and in this respect his book is about "Schulz as a philosopher" and the "philosophy of Schulz." The composition of the book corresponds to its title – it includes a large number of mostly very short chapters of which the reader has not been informed in advance. That is why the present review contains a necessary supplement.

Wioleta Dereszewska

Reading Bibliography

The author is interested in the results of reading a writer's bibliography. She approached a chronological record of publications in an unusual way. As a rule, bibliographies are made for those readers of a given writer's output, who are interested in his/her career and look for less known works. Still, reading a chronological register which focuses on cause-and-effect links connecting publications, one may discover in a writer's career fascinating facts. Jerzy Ficowski's bibliography also reveals a number of interesting questions. A meticulously ordered list shows a number of his avatars – those of a Schulz scholar, a poet, an expert on the Gypsy culture, and a social and political activist.

[spis treści]

Zachwył Ficowskiego – sr / 3

[odczytania]

Ewa Graczyk Ja tu już kiedyś byłam... / 5

Paweł Dybel Sierpniowe inicjacje. Obrazy kobiet w *Sierpniu*
Brunona Schulza / 7

Wiera Meniok Przypadek hermeneutyki fenomenologicznej
Brunona Schulza / 21

Ireneusz Łysik Filatelistyczne inklinacje Brunona Schulza
i Waltera Benjamina / 35

[paralele i konteksty]

Jerzy Kandziora Jerzy Ficowski o Schulzu – między rekonstrukcją
a retoryką. (Refleksje nad *Regionami wielkiej herezji*) / 45

[inicjacje schulzowskie]

Tymoteusz Skiba Homunkulusy Brunona Schulza / 79

[horyzont życia]

Bohdan Łazorak Wpływowy brat Izidor (Baruch, Izrael) Schulz / 89

[horyzont dzieła]

Jerzy Jarzębski Komentarz do komentarzy: Schulz edytorów / 105

Stanisław Rosiek Komentowanie i oczywistości / 112

[projekty]

Piotr Millati Markownik Tomasza Leca / 119

Tomasz Lec Krótki przewodnik po „markowniku Rudolfa” / 123

[archiwum]

Ariko Kato Schulz i Lille / 127

[noty, recenzje, przeglądy]

Filip Szałasek Zwycięski Schulz w koronie / 135

Piotr Józef Maksymowicz „Egzystencja (albo inaczej: bio-grafia)” –
czyli spis treści wprowadza w błąd / 139

Wioleta Dereszewska Czytanie bibliografii / 146

[noty o autorach] / 151

[abstrakty] / 154

Rada redakcyjna

Włodzimierz Bolecki (Warszawa)

Jerzy Jarzębski (Kraków)

Ariko Kato (Tokio)

Tapani Kärkkäinen (Finlandia)

Małgorzata Kitowska-Łysiak (Lublin)

Michał Paweł Markowski (Chicago)

Wiera Meniok (Drohobycz)

Andrij Pawłyszyn (Lwów)

Teodozja Robertson (USA)

Henryk Siewierski (Brazylia)

Małgorzata Smorań-Goldberg (Paryż)

Marek Tomaszewski (Paryż)

Redakcja

Piotr Millati, Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz, Tomasz Swoboda, Filip Szałasek (sekretarz redakcji), Marek Wilczyński

Wydawca

Fundacja Terytoria Książki

80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1

tel.: (58) 345 47 07

e-mail: redakcja@schulzforum.pl

www.facebook.com/schulzforum

cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/schulz

Redaktor prowadzący: Piotr Sitkiewicz

Redakcja: Anna Roman

Korekta: Małgorzata Jaworska

Projekt typograficzny: Janusz Górski

Skład i łamanie: Maciej Goldfarth

Druk i oprawa: Grafix. Centrum Poligrafii, Gdańsk

ISBN: 978-83-7908-006-9