



**Schulz / Forum 5
2015**

ISBN 978-83-7908-031-1



9 788379 080311 >

[spis treści]

Schulz rozpleniony – mw / 3

[odczytania]

Marek Wilczyński Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury Katastrofy / 5

Marcin Całbecki Drohobycki matriarchat. Antropologiczne wątki *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza / 18

Rolf Fieguth Tęskniąc za spójnością. Notatki o intertekstualności, kompozycji i koncepcji języka u Brunona Schulza / 31

[paralele i konteksty]

Serge Fauchereau Miasta, manekiny i maszyny metafizyczne / 55

Ała Tatarenko Magiczna formuła Schulza. Poglądy literackie pisarza przez pryzmat autotematyzmu oraz interpretacje „schulzoidów” / 75

Damir Šodan Bruno i Benn, czyli pokrewieństwo po tamtej stronie / 91

[horyzont dzieła]

Mademoiselle Circe i jej trupa. Przybliżenia / 97

Stanisław Rosiek Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności *Xięgi Bałwochwalczej* / 113

Mademoiselle Circe i jej trupa. Spojrzenia / 123

[archiwum]

Piotr Sitkiewicz Bruno Schulz w Poznaniu / 133

[noty, recenzje, przeglądy]

Joanna Sass Schulzowska partytura. O niemieckich przekładach opowiadań / 147

Tymoteusz Skiba Popiół ze Sztokholmu / 154

Filip Szalasek O *Portrecie psubrata* i dyskursywizowaniu Schulza / 159

[noty o autorach] / 166

[abstrakty] / 169

Rada redakcyjna

Dalibor Blažina (Zagrzeb)

Włodzimierz Bolecki (Warszawa)

Jerzy Jarzębski (Kraków)

Tapani Kärkkäinen (Finlandia)

Ariko Kato (Tokio)

Małgorzata Kitowska-Łysiak

Michał Paweł Markowski (Chicago)

Wiera Meniok (Drohobycz)

Andrij Pawłyszyn (Lwów)

Teodozja Robertson (USA)

Henryk Siewierski (Brazylia)

Małgorzata Smorąg-Goldberg (Paryż)

Marek Tomaszewski (Paryż)

Redakcja

Piotr Millati, Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz,

Tomasz Swoboda, Filip Szalasek (sekretarz redakcji), Marek Wilczyński

Wydawca

Fundacja Terytoria Książki

80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1

tel.: (58) 345 47 07

www.facebook.com/schulzforum

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

Redakcja: Hanna Kościelecka

Korekta: Anna Roman

Projekt typograficzny: Janusz Górski

Skład i łamanie: Joanna Kwiatkowska

Druk i oprawa: Grafix. Centrum Poligrafii, Gdańsk

ISBN: 978-83-7908-031-1



nakład: 400 egzemplarzy

Schulz rozpleniony

Ferdinand de Saussure, Propp, Bachtin, Kafka, Schulz... Każdy z nich byłby pewnie zaskoczony, gdyby mógł się przekonać, jak wielki wpływ jego dzieło wywarło na nauki humanistyczne lub literaturę XX i XXI wieku. Przecież de Saussure nie napisał nawet książki sygnowanej pośmiertnie jego nazwiskiem, której ślady biegną dziś od językoznawstwa po antropologię, autor *Morfologii bajki* zajmował się problematyką znaną tylko wąskiemu kręgowi specjalistów, Bachtin cieszył się, że dane mu było przycupnąć w Sarańsku mimo *niebłagonadiożności* brata, że zdążył na czas zniszczyć rękopis książki o literaturze niemieckiej, Kafka zaufał Maxowi Brodowi, a Schulz...? Czy mógł mieć nadzieję, że jego dwa szczupłe zbiory opowiadań, zrecenzowane cierpko przez niektórych wpływowych krytyków, przetrwają wydarzenia prowadzące do nieodwracalnej Apokalipsy? Czy wyobrażał sobie prace magisterskie, doktoraty, książki o swojej prowincjonalnej prozie? Czy na kilka dni przed śmiercią uwierzyłby, że gmach dawnego Gimnazjum Męskiego im. króla Władysława Jagiełły stoi dziś nadal i że w sali, gdzie prowadził niegdyś lekcje rysunków, będzie się wygłaszało uczone elaboraty o jego twórczości? Czytał sporo, także wielkich modernistów – Rilkego, Manna, Kafkę – więc zapewne wyczuwał jakieś z nimi pokrewieństwo, jakieś „powinowactwo z wyboru”, ale czy mógł mieć nadzieję na sąsiedowanie z nimi w indeksach nazwisk i spisach treści, na listach uniwersyteckich lektur?

Tymczasem, jak się okazuje, autor *Sklepów cynamonowych*, rysownik-masochista, przyciąga i inspiruje poprzez, zdawałoby się, nieprzekraczalne granice polszczyzny, mimo adresu zamieszkania w okolicy miasteczek nie mniej egzotycznych od Drohobycza – Sambora, Stryja, Borysławia, Truskawca. Fascynują się nim – w przekładzie, a czasem i w oryginale – Francuzi, Niemcy, Serbowie, Chorwaci, Finowie, Amerykanie. Badacze kojarzą go ze sławnymi postaciami kultur „centralnych”: pisarzami, poetami, malarzami, jak choćby Gottfried Benn, tkwiący w roku 1942 w Landsbergu an der Warthe – na innej prowincji, albo Balthus o rodowodzie i tożsamości podobnie powikłanej. Niektórzy, jak David Grossman czy Danilo Kiš, nagle odkrywają, że nie wiedząc o tym, „pisali Schulzem”, inni umieszczają go w kontekstach, które pojawiły się już po jego śmierci, i w ten sposób, po borgesowsku, staje się prekursorem, ogniwem w łańcuchu niemożliwym do przewidzenia, elementem układanki, o jakiej nie mógł mieć pojęcia

bez względu na siłę wyobraźni. Są też tacy, którzy domagają się, aby wciąż gdzieś mniej lub bardziej realnie żył albo żeby przynajmniej przetrwał i odnalazł się cudem rękopis zaginionego *Mesjasza* – w zastępstwie, zamiast, skoro „drugie przyjście” Autora wydaje się niemożliwe. Siła tego „okołoschulzowskiego” pragnienia jest ogromna, może odwrotnie proporcjonalna do nieśmiałości, kompleksów i samoizolacji pisarza. W całej nowoczesnej kulturze europejskiej trudno też znaleźć kogoś, kto podobnie jak Schulz, wydawszy tak niewiele, zawędrował w literackiej hierarchii tak wysoko. Zapewne gdyby Brod usłuchał był przyjaciela, z Kafką byłoby podobnie.

W piątym numerze „Schulz/Forum” na plan pierwszy wysuwają się teksty badaczy spoza Polski, którzy bądź to, jak znakomity szwajcarski polonista Rolf Fieguth na własny rachunek interpretuje dzieło nauczyciela z Drohobycza, bądź, jak Ała Tatarenko, Damir Šodan czy Serge Fauchereau, nie tylko Schulza czytają, ale robią to jeszcze w konfiguracjach odległych od literatury czy sztuki polskiej. Jeden z recenzentów również wybrał „obce” świadectwo odbioru – powieść Amerykanki Cynthii Ozick *Mesjasz ze Sztokholmu*. Joanna Sas obszernie pisze o przekładach Schulza na język niemiecki, natomiast Marek Wilczyński pozostaje wprawdzie w kręgu literatury polskiej, lecz na nowo zestawia autora *Sanatorium pod Klepsydrą* z Zygmuntem Hauptem, Idą Fink i Leopoldem Buczkowskim w kategoriach zapisu przeczonej lub doświadczonej katastrofy. Wreszcie inny wymiar Schulzowskiego rozplenienia ujawnia Stanisław Rosiek, tropiąc chwiejną graficzną tożsamość *Xięgi Bałwochwalczej*. Jak widać, z dorobkiem Schulza wciąż można zrobić wiele i okazuje się on rezonować w różnych kontekstach, niekiedy dalekich od utrwalonych już nurtów jego odczytywania.

mw

[odczytania]

Marek Wilczyński: Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy

Pewnego dnia brat mój, wróciwszy ze szkoły, przyniósł nieprawdopodobną, a jednak prawdziwą wiadomość o bliskim końcu świata.

Bruno Schulz

Motto niniejszego wywodu pochodzi z opowiadania Brunona Schulza *Kometa*, ogłoszonego w roku 1938 w 35 numerze „Wiadomości Literackich” na krótko, o czym autor nie mógł naturalnie w momencie publikacji wiedzieć, przed niesławnej pamięci Kristallnacht z 9 na 10 listopada. Niemniej zdawał sobie zapewne sprawę z tego, co działo się już od pewnego czasu w Niemczech, i z oczywistych powodów musiał odczuwać co najmniej niepokój. Niestety nic, co napisał po wybuchu wojny, a potem po agresji III Rzeszy na Związek Radziecki i ustanowieniu drohobyckiego getta, nie ocalało. Nadużyciem byłoby więc spekulować o artystycznych zamysłach Schulza w obliczu końca jego świata i jego samego, historyk literatury ma jednak do czynienia z procesem – ciągiem tekstów, pośród których wcześniejsze powstały bez wiedzy o późniejszych, a przecież ich sąsiedztwo w perspektywie *ex post* nie jest sprawą pozbawioną znaczenia.

W tyleż zwięzłym – trzy strony – co błyskotliwym eseju pod tytułem *Kafka i jego prekursorzy* Jorge Luis Borges oznajmia: „Bezsprzecznie każdy

nie
spekulować

pisarz t w o r z y własnych prekursorów. Jego dzieło modyfikuje nasze postrzeżenie przeszłości tak samo, jak będzie musiało zmodyfikować przyszłość. Nie ma dla tej współzależności żadnego znaczenia tożsamość ludzi ani ich wielość”¹. Zanim pojawia się ta dobitna konkluzja, pada stwierdzenie, które wynika z poprzedzających ją zestawień utworów pochodzących z różnych epok i krajów z prozą autora *Zamku*: „Jeżeli się nie mylę, niejednorodne utwory, które wymieniłem, przypominają Kafkę; jeżeli się nie mylę, nie wszystkie są do siebie podobne. To ostatnie jest najbardziej znamienne. W każdym z tekstów są cechy w mniejszym lub większym stopniu charakterystyczne dla Kafki, ale gdyby Kafka nie pisał, nigdy byśmy ich nie dostrzegli; a więc nie istniałyby”². Nieprzypadkowo Borges przywołuje też w przypisie *Tradycję i talent indywidualny* T. S. Eliota³. Dobrze wie, że Eliot ponad trzydzieści lat wcześniej skonstatował właściwie to samo: wybitny poeta nie tylko wywiera wpływ na następców, lecz także każe inaczej patrzeć na poprzedników dlatego właśnie, że stają się oni jego poprzednikami. Innego przykładu podobnego stylu myślenia dostarcza Harold Bloom, twórca ezoterycznej typologii relacji między „poetami silnymi” a ich zbuntowanymi spadkobiercami⁴. W tym wypadku kierunek oddziaływania jest jednoznaczny: przeszłość kształtuje teraźniejszość. Co wszakże dzieje się z historią literatury, jeśli zaakceptować paradoksalną perspektywę Borgesa? Czy lektura pisarza „silnego”, jakim bez wątplenia był Schulz, może nabrać niespodziewanych sensów w konfrontacji z narodzonymi później?

„silny” pisarz
Schulz

Zapowiedziany nagle w *Komecie* koniec świata nie dochodzi do skutku z osobliwego powodu. Oto ni stąd, ni zowąd groźne ciało niebieskie po prostu z czasem wychodzi z mody, tak jak wyszła z mody jako temat w prasie kometa Halleya w roku 1910. „Bolida”, jak pisze samowolnie Schulz zapewne przez analogię z „satelitą”, „odpadł bezsilnie w konkursie, siła aktualności wyczerpała się, nikt nie troszczył się o zdystansowanego. Pozostawiony sobie, wiądnął po cichu wśród powszechnej obojętności”⁵. Z pozoru podobnie ma się rzecz w opowiadaniu *Idy Fink*, rodem ze Zbaraża w sąsiadującym ongiś z województwem lwowskim, do którego należał Drohobycz, województwie tarnopolskim. W utworze tym, zatytułowanym *Mój pierwszy koniec świata*, wieść o nieuchronnej globalnej katastrofie przynosi służąca: „Wiadomość o mającym nastąpić końcu świata przyniosła Agafia z targu. Wpadła do kuchni zadyszana, na twarzy blada, koszyk z za-

1 J. L. Borges, *Kafka i jego prekursorzy*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Eseje zebrane*, t. 2, Barcelona 1998, s. 115.

2 Ibidem.

3 Zob. T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, w: idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1963, zwł. s. 3–4.

4 Zob. np. H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson, Kraków 2002.

5 B. Schulz, *Kometa*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, s. 370.

kupami rzuciła w ką i krzyknęła do matki przerażonym głosem: – Pani wie, na targu mówią, że za miesiąc będzie koniec świata!”⁶. Jak można się domyślać na podstawie opisanych w tekście okoliczności, czas wydarzeń to lato, a ściśle lipiec roku 1939. Zniecierpliwiona matka odrzuca słowa Agafii jako „brednie”, ale sąsiad, partner wakacyjnych rozrywek, który dla narratorki „był [...] mistrzem i wyrocznią”, przyjmuje zapowiedź apokalipsy zaskakująco poważnie: „– Szkoda by było – odezwał się nagle Wojciech, po czym zabrał się do rozdawania kart, ale nagle rzucił je na stół i nie mówiąc słowa, poleciał do swego domu”⁷. Dokładnie po miesiącu i czterech dniach, w sierpniu, przydarzają się potężna burza i ulewa, a jedna z postaci opowiadania określa ją przypadkowo jako koniec świata, co narratorka podchwytuje z pewną ulgą jako spełnienie złej wróżby. Po burzy krajobraz ma jednak fantastyczny, nierealny koloryt, kojarzący się po trosze z płótnami El Greca: „Pioruny ucichły, ulewa ustała, tylko niebo rozświeślały jeszcze nieme, blade błyski. Stromo opadającą ulicą leciały strumienie żółtej wody, powietrze miało dziwny, ostry zapach i dziwny żółty kolor. Także niebo było szarżółte, żółte chmury po nim biegły, żółte drzewa stały przy drodze. Świat pożółkł”⁸. Jeśli pamiętać, że Fink była pisarką Zagłady i większość jej utworów Zagładę właśnie tak czy inaczej przedstawia, ta niezwykła żółtość nabiera wymiaru niemal alegorycznego, zapowiadając barwę narzuconych wkrótce Żydom opasek identyfikacyjnych z gwiazdą Dawida – znakiem śmierci, który poprzedzał „ostateczne rozwiązanie”. Jak się zdaje, Agafia wie o tym najlepiej, a w każdym razie o czymś, co jeszcze nadejdzie. Kiedy po burzy narratorka żartobliwie próbuje rozwiązać jej obawy, reaguje nieprzekonana: „– Nie śmiej się – odpowiedziała surowo. – Tym razem [koniec świata – M. W.] przeszedł bokiem, ale przyjdzie jeszcze, jeszcze przyjdzie... zobaczysz...”⁹. Wojna miała wybuchnąć najdalej za kilkanaście dni.

pierwszy
koniec świata

żółtość
alegoryczna

Fink przyznaje Agafii rację w opowiadaniu *Odpywający ogród*, bezsprzecznie dalszym ciągu *Mojego pierwszego końca świata*. Pomimo dominacji realistycznej konwencji przedstawieniowej utwór ten zdradza miejscami wyraźne pokrewieństwo z Schulzowskim sposobem obrazowania, jak choćby w akapicie wstępnym:

„Zdarzyło się raz, że widziałam odpywający ogród, był to ogród sąsiadów, podobnie jak nasz piękny i bujny, w którym – podobnie jak w naszym – rosły owocowe drzewa. Widziałam, jak oddalał się powoli i ma-

6 I. Fink, *Mój pierwszy koniec świata*, w: eadem, *Odpywający ogród. Opowiadania zebrane*, Warszawa 2001, s. 277.

7 Ibidem, s. 279.

8 Ibidem, s. 281.

9 Ibidem, s. 282.

jestatycznie w niedosiężną dal. Popołudnie było łagodne i ciepłe, siedziałam z siostrą na stopniach ganku, a przed nami jak na dłoni oba ogrody, Wojciecha i nasz, spojone ze sobą w jeden, gdyż żaden płot ich nie dzielił (płot – mówiono – obcym byłby elementem), tylko aleja porzeczkowa zszywała je równym ścięciem”¹⁰.

Sceneria obydwu opowiadań jest identyczna – nie ma wprawdzie Agafii, która odegrała już swoją rolę Kasandry, ale jest Wojciech, zrywający z siostrą renety, co wskazuje na wczesną jesień, powracającą u Schulza, po *Sierpniu*, który otwiera *Sklepy cynamonowe*, dwukrotnie: raz w *Sanatorium pod Klepsydrą* i raz z osobna, w 1938 roku w „Sygnałach”. W ogrodzie istotnie nie ma płotu, ale krzątanie po jednej stronie odpowiada bezruch po drugiej. Ojciec narratorki, zamiast zrywać owoce, pogrążony jest od dłuższego czasu w rozmowie na nieznaną jeszcze czytelnikowi temat z „panią Kasińską”. W *Jesieni* Schulza odbywa się odjazd z letniska, w *Odplywającym ogrodzie* znajdujemy ten sam motyw, choć wykorzystany nieco inaczej: „Patrzyłam uważnie, z natężeniem, aż od tego patrzenia rozboleły mnie oczy. Słońce rozpałiło na masztach drzew ogniska. Skąd mogłam wiedzieć, że to sygnał odjazdu? Ogród Wojciecha, przyjaciela naszego dzieciństwa, drgnął nagle, poruszył się, zakołysał, i zaczął wolno odpływać jak wielki, zielony okręt. Oddalał się powoli, lecz nieustannie, odległość pomiędzy nim a nami zwiększała się gwałtownie, malał, nikł. Odpływał w dal niedosiężną, nie do pokonania”¹¹. Fink zbliżyła się tu raz jeszcze do dykcji autora *Komety*, czego czytelną oznaką, prócz oniryczności, jest chociażby inwersja „dal niedosiężna” zamiast „niedosiężnej dali”. Po tym *forte* następuje jednak raptowne przejście ze świata wyobraźni do świata historii, od fantazji do teraźniejszości. Do pogrążonej w wizjonerskiej zadumie narratorki odzywa się karcąco siostra: „Nie mruż tak oczu. Jak mrużysz oczy, zaraz poznać, że jesteś Żydówką”¹². Pointa opowiadania nie daje już na siebie długo czekać: „Głos ojca wezwał nas do gabinetu, do energicznej pani Kasińskiej, która, po uzgodnieniu zapłaty, obiecała wyrobić nam kenkarty, żebyśmy mogły się ratować, żeby nas nie zabili”¹³.

Sam koniec świata, a raczej koniec pewnej części jego mieszkańców, zostaje przez Fink opisany z drugiej ręki w opowiadaniu *Skrawek czasu*. Narratorka, znowu razem z siostrą, obserwuje z bezpiecznego ukrycia w krzakach na szczycie wzgórza przebieg „akcji”, być może w Zbarażu, aby o jej finale dowiedzieć się już po wojnie od chłopca, przypadkowego świadka: „Ów chłop [...] powiedział wszystko. Odbyło się to w [...] lesie, rozległym,

te same
motywy

10 Ibidem, s. 53.

11 Ibidem, s. 55.

12 Ibidem.

13 Ibidem, s. 56.

niemłodym, osiem kilometrów za miastem, w godzinę po opuszczeniu przez auta rynku. Sama egzekucja trwała krótko. Więcej czasu zajęło uprzednie kopanie grobu¹⁴. W ten sposób ostatecznie dopełnia się w prozie autorki *Podróży* zapowiedź przyniesiona ongiś z targu przez Agafię, lecz również – jeśli przystać na intertekstualny związek pomiędzy *Moim pierwszym końcem świata* a *Kometą* – potwierdzona losem Schulza przepowiednia, którą brat Józefa trochę wcześniej zasłyszał w szkole. Cóż bowiem z tego, że „bolida”, efemeryczny przedmiot zainteresowania gazet, wyszedł z mody? Korekta przepowiedni nastąpiła wkrótce, gdy modę zastąpił dobrze zorganizowany program oparty na zasadach eugeniki.

korekta
przepowiedni

Poprzez lakoniczny realizm Fink prześwituje tu i ówdzie, jak na przykład w momencie dziwnego „pożółknięcia” świata po ulewie, alegoria, która nabiera sensu, kiedy umieścić ją w kontekście historycznym, a ściślej – w kontekście zaświadczonej przez historię katastrofy. Jak pisze Walter Benjamin w swoim studium o barokowej *Trauerspiel* po katastrofie wojny trzydziestoletniej w Niemczech: „Jeśli wraz z dramatem żałobnym na scenę wkracza historia, czyni to jako pismo. Na obliczu natury widnieje «historia» wypisana znakowym pismem, jakie pozostawia to, co minęło”¹⁵. Tak właśnie na obliczu świata w sierpniu 1939 roku – i później, na fizjonomii ogrodu w przeddzień Szoa – piszą się dzieje ponownego wygnania z raju Ew wraz z Adamami i ich potomstwem. Co więcej, poetyce Fink zaskakująco odpowiada spostrzeżenie cytowane przez Benjamina, odnoszące się do lokalnej barokowej ikonografii: „Trafnie wszak spostrzegł Hausenstein, że w apoteozach malarskich pierwszy plan przedstawia się zazwyczaj z przesadnym realizmem, by tym bardziej spolegliwie ukazać odleglejsze elementy wizyjne. Drastyczny pierwszy plan stara się skupić w sobie wszystko, co dzieje się w świecie nie tylko po to, by wyjaskrawić rozpiętość między immanencją a transcendencją, lecz także aby nadać tej ostatniej możliwie największą, wyłączną i bezlitosną moc”¹⁶. W wypadku Fink oczywiście bezlitosna moc nie ma z transcendencją nic wspólnego, jednak jej działanie – przyszłe lub teraźniejsze – nadaje pewien nadmiar sensu elementarnym, zdawałoby się, opisom znajomego świata. Jak się okazuje, spojrzenie narratorki jest w istocie spojrzeniem melancholijnym, pod którym rzeczy nabierają nowych znaczeń: „Jeśli pod wpływem melancholijnego spojrzenia przedmiot staje się alegoryczny, jeśli melancholia sprawia, że uchodzi z niego życie, jeśli zostaje porzucony – martwy, ale jednak zabezpieczony na wieczność – to alegoryk ma go do swojej dyspozycji: [...] To znaczy: od tej chwili jest on całkowicie niezdolny do

bezlitosna
moc

14 Ibidem, s. 18.

15 W. Benjamin, *Źródło żałobnego dramatu w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013, s. 234.

16 Ibidem, s. 242.

emanowania znaczeniem czy sensem: znaczenia przysługuje mu tyle, ile udzieli go alegoryk. Ten wkłada je w przedmiot i sięga w głąb: taki jest tu stan rzeczy w wymiarze nie psychologicznym, lecz ontologicznym. W rękę alegoryka rzecz staje się czymś innym, przeto mówi on o czymś innym i oto owa rzecz staje się dlań kluczem do dziedziny wiedzy ukrytej, której emblemat on w tej rzeczy czci¹⁷. I znów: w wypadku Fink „wiedza ukryta” jest wiedzą o losie Żydów w Galicji po wkroczeniu tam w czerwcu 1941 roku Niemców. U Schulza spotyka się raczej pewien symbolizm, w stosunku do którego opowiadania Fink mogą odgrywać rolę czegoś w rodzaju pragmatycznego filtra warunkującego odbiór.

■

W *Drugiej jesieni* Schulza ojciec wygłasza fantastyczną apoteozę tej pory roku wokół miasta jako wędrownego teatru:

„Ta druga jesień naszej prowincji nie jest niczym innym jak chorą fatamorganą, wypromieniowaną w wyolbrzymionej projekcji na nasze niebo przez umierające, zamknięte piękno naszych muzeów. Jesień ta jest wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą, łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna. Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukazuje się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła. A o zmierzchu ten wielki nieporządek i gmatwanina kulis, ten zamęt porzuconych kostiumów, wśród których brodzi się bez końca. Jak wśród szeleszczących zwiędłych liści. I jest wielkie bezhołowie, i każdy ciągnie za sznury kurtyn, i niebo, wielkie jesienne niebo wisi w strzępach prospektów i pełne jest skrzypienia bloków. I ta pośpieszna gorączka, ten zdyszany i późny karnawał, ta panika nadrannych sal balowych i wieża Babel masek, które nie mogą trafić do swych szat prawdziwych¹⁸.”

W opowiadaniu *Cyrk* pióra innego polskiego mieszkańca przedwojennej Galicji, Zygmunta Haupta, który, choć rodem z Podola, sporo lat spędził w Żółkwi i we Lwowie, spektakl „drugiej jesieni” z okolic Drohobycza zastępuje we wrześniu roku 1939 sztuka jarmarczna, jakkolwiek z wędrownym, a więc mocno tandetnym teatrem blisko spokrewniona:

„Cyrk był trzeciorzędny wędrownym cyrkiem: wozy pomalowane w wypełzłe, jaskrawe kolory, z wielkimi napisami «CYRK», firaneczkami

17 Ibidem, s. 243.

18 B. Schulz, op. cit., s. 241.

w oknach, z killkoma nędznymi zwierzętami w śmierdzących klatkach, nawet skóra starego słonia wydawała się zniszczona i wytarta jak skóra starej walizy, umęczone i posmarowane twarze kłownów i ich najtrywialniejsze, jarmarczne numery, wystające przez skórę obojczyki wołyżerki i przybrukany trykot akrobatów. [...] Jeszcze był pokaz akrobatycznej jazdy na rowerach, welocypedach, bicyklach, trycyklach, na karykaturach kół, na kołach elipsowatych, na fantastycznych kombinacjach kół, na ich obręczach opisujących jakieś ewoluty i ewolwenty, i epicykle, potwory, maskary, kłowny, pierrotty, motyle, stwory, niedźwiedzie, małpy, ptaki, owady, żyrafy, co tylko teratologia ma w zapasie, jakieś fantazje jak z obrazów Bruegla lub kuszenia świętego Antoniego, harpie, ludzie-żołądki i ludzie lichtarze, węże lamparty i zupełne fantazje do niczego niepodobne, i ten tłum strzyg i dziwołogów krążył obłądną karuzelą, *merry-go-round*, wirem, malstroemem absurdu pod kaskadami światła, jakby świat z *Ali w Krainie Czarów* wypełnił nagle nędzne wnętrze namiotu prowincjonalnego cyrku. A rano budził mnie adiutant i wołał do mnie: «Wykonać 390! Pomóż mi, na miłość boską, telefonuj po bateriach»¹⁹. *Cyrk* Haupta, z brawurowym stylistycznie wyliczeniem, nieodległym pod względem klimatu od enumeracji Schulza, odnosi się w warstwie fabularnej do kampanii wrześniowej 1939 roku, w której autor wziął udział jako oficer artylerii, i podobnie jak w prozie Fink wahadło konwencji przedstawieniowej wychyla się w nim to w kierunku fantastyczności, to w stronę reporterskiego świadectwa zmagają na froncie. Zmagania te dobiegają wkrótce końca na granicy z Węgrami, o czym z kolei przeczytać można między innymi w utworze *Polonez na pożegnanie ojczyzny* (*Opowiadanie ułana Czuchnowskiego*), gdzie poetyka nagromadzenia przedmiotów wyraża się w przykładzie, tyleż zwięźlejszym, co zdecydowanie bardziej melancholijnym: „W Rachow olbrzymie obozowisko ludzi, sprzęty, palą się stopy karabinów, rzucone na kupę, leżą wysypane do rowów wory z kawą, skrzynie konserw, walają się maski pe-gaz, zdefektowane samochody, wesołym kolorem i mosiężnymi częściami bawi oko motopompa z wielkim napisem: «Straż Ogniowa Miasta Bydgoszczy»”²⁰.

Z różnych względów – etnicznych, losowych – dla Haupta wojna była innym rodzajem katastrofy niż dla Schulza czy Fink. Wraz ze swoją jednostką pisarz przekroczył granicę węgierską, a następnie trafił kolejno do armii polskiej we Francji i Wielkiej Brytanii, by w końcu ożenić się z Amerykanką i osiaść w Nowym Orleanie. W Stanach Zjednoczonych

cyrkowa
teratologia

przykład
bardziej
melancholijny

19 Z. Haupt, *Cyrk*, w: idem, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. A. Madyda, Warszawa 2007, s. 527–528.

20 Ibidem, s. 534.

aż po
rogatki

też zmarł. Po 19 września 1939 roku nie było mu już dane powrócić do Galicji ani na Podole, został więc klasycznym wygnańcem – emigrantem, który poprzez literaturę próbował odtworzyć utraconą przestrzeń „małej ojczyzny” w pamięci i wyobraźni. Jednym z najbardziej udanych rezultatów tego wysiłku jest obszerne opowiadanie *Lutnia*, w całości poświęcone Żółkwi i jej założycielowi pod tą nazwą, hetmanowi polnemu koronnemu Stanisławowi Żółkiewskiemu. Końcowa część opowiadania, usytuowanego na pograniczu prozy fabularnej, wspomnienia i eseju, to powrót do, jak się okazało, ostatniej wizyty Haupta w Żółkwi na parę dni przed opuszczeniem kraju: „Koleje wojny zawiodły mnie niespodziewanie aż po roгатki Żółkwi. [...] Dziwnie było znaleźć się tu w tak niezwykłych okolicznościach, ale na dziwowanie się niewiele było czasu. Trzeba było wyszukać dla baterii stanowiska, okopać działa i wreszcie wytchnąć. Spać można było tylko przy baterii, to nawet do domu, w którym dawno nie byłem, zajść nie było można. Ale że było to tuż pod zamkiem, to w wolniejszej chwili wybrałem się tam powalęsać trochę [...]”²¹. Narrator przechadza się po opustoszałym dawnym zamku Sobieskich, zamienionym w urząd miejski i archiwum, zwiedza trudno niegdyś dostępne gabinety urzędników, aż wreszcie trafia do magazynu bibliotecznego: „Na półkach, wzdłuż ścian, na podłodze, pod sklepieniem piętrzą się zwały tomów, książek. Nikt tu nie zachodzi od lat, od dziesiątków lat, wszystko przysypane warstwą kurzu dziewczą, po której nie wodzi żaden palec. Leżą te książki uśpione jakimś snem na jawie, łuszczy się skóra na grzbietach tomów, zrudziałe oprawy, złożone, szerniałe i wklęsłe litery: antykwa, italiiki, pergamin jaśniejse swą błoną aż przezroczyście, papier poźółkły, ale to wciąż świetny papier owych czasów, skruszały na brzegach, ale się trzyma. Tomiska, foliały, szpargały, pracowicie pozszywane kopiariusze, teki, z których wysypuje się zawartość”²². Zaraz potem czytelnik otrzymuje wyliczenie rozdziałów „pierwszej z brzegu” książki – *Składu abo Skarbca Znakomitych Sekretów Oekonomii Ziemiańskiej* – prawdziwe *tour de force* staropolszczyzny; co jednak wydaje się w tej chwili naprawdę ważne, decydujące, to świadomość autora, że zapomniana przez wszystkich biblioteka jest w gruncie rzeczy figurą katastrofy.

książki
uśpione

O tym, że Haupt pisał swoje teksty *ex post*, na drugim brzegu Atlantyku, świadczy inna reminiscencja tego samego, ostatniego postoju w Żółkwi zawarta w opowiadaniu *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* z wydanego w roku 1963 u Jerzego Giedroycia tomu *Pierścień z papieru*. Tam pisarz, a raczej jego *porte-parole*, spotyka na

21 Ibidem, s. 263–264.

22 Ibidem, s. 264.

żółkiewskim rynku, wzorowanym na rynku w Zamościu, znajomego właściciela sklepu żelaznego Chaima Immerglücka, o którym 18 lat po wojnie wszystko już mniej więcej wiadomo: nazwisko – *immer Glück*, czyli „zawsze szczęście” – brzmi ironicznie, bo Chaim zapewne nie okazał się szczęściarzem, zagazowany w niedalekim Bełżcu albo rozstrzelany razem z Żydami ze Lwowa w Lasach Janowskich. Narrator opisuje spotkanie tak: „Poznał mnie z jakimś błyskiem porozumienia w oczach. To porozumienie akceptujące mnie, zjawiającego się z tą wojną, w pewnej mierze wojnę tę tu ze sobą przywiozłem, byłem jednym z jej współtwórców, jej bogów. [...] Wydało mi się, że jakby nagle przedstawił sobie, że bierzemy udział w karnawale, że poznaje mnie w przebraniu, że rozumie, że nie ma pretensji, że jakby to było nawet komiczne: ja w tym przebraniu, w hełmie stalowym na głowie i z kolekcją ręcznych granatów, zahaczonych o pas, z warstwą kurzu na cholewkach butów, na klapkach kieszeni, na policzkach, na nosie, aż po brwi”²³. Nagle, na kilka wrześnieowych dni u progu tej jak najbardziej realnej „trzeciej jesieni”, „wielka garderoba”, „szminka i kadzidło” z *Drugiej jesieni* Schulza posłużyły za rekwizyty w innym przedstawieniu, w którym podczas charakteryzacji nakłada się kurz, a nie puder, prawdziwa krew zaś zastępuje sok malinowy, подарowany przez ojca strażakom. Chwilę później w oczach podporucznika Haupta przemiana znajomego świata pod wpływem nowych okoliczności dopełnia się ostatecznie: „Może błysk porozumienia w oczach Chaima Immerglücka to złudzenie, a może ma ono skonstrastować, powiedzieć, że nic już nie jest ważne. Że ludzie, jakich widzę na rynku; zbieranina tępych twarzy, oddech ich zmieszany z powietrzem – a żebym był zwiastunem złych czy dobrych nowin, to nie ma dla nich apelu. Są bezosobowi jak chrobot, szurgot szczurów za ścianą domu, bezosobowy i martwy chlupot wody rozbijającej się o kamienie potoku, skrzyp gałęzi giętych porywem wiatru”²⁴. Kulminacja tego procesu następuje w momencie, gdy Żółkiew zastyga pod nagle obcym spojrzeniem jej niedawnego mieszkańca w emblemat, niczym pośmiertna maska miasta i jego strauumatyzowanej wojną społeczności: „Kiedy idę powoli, powoli przez ulice miasteczka, to tak, jakbym nie chciał zamącić tego, co tu jest, do czego już nie należę. Mimo że jest trochę ludzi tych, to wydaje się pusto. Trochę tych ludzi, to tak jak muchy na twarzy osoby umarłej. Podrywają się z brzękiem z kącików ust, z kącików powiek i zaraz potem siadają z powrotem, *mouches* na pudrowanej twarzy, zrywają się i siadają”²⁵.

krew i sok
malinowy

23 Ibidem, s. 48.

24 Ibidem, s. 48–49.

25 Ibidem, s. 49.

figura
trupa

Opowiadania *Lutnia* i *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* są zapisami świata tuż przed katastrofą, sporządzonymi po niej z pełną świadomością jej konsekwencji. Być może zbiegiem okoliczności Haupt, pogrążony w melancholii emigranta, posłużył się w nich chwytami o proveniencji barokowej – wszak, jak twierdzi Benjamin, „alegoria to przecież jedyne i przemożne *divertissement* melancholika”²⁶. Stąd w *Lutni* zjawia się obraz biblioteki jako ślad „barokowego ideału wiedzy: magazynowania, którego pomnikiem były ogromne sale z książkami”²⁷. Benjamin zwraca też uwagę, że „w siedemnastowiecznym dramacie żalobnym zwłoki stają się wprost najważniejszym rekwizytem emblematycznym”²⁸. Tak też dzieje się w opowieści o pożegnaniu Żółkwi. Przeistacza się ona w figurę trupa – antycypację i zarazem epitafium dla wielu trupów – żydowskich, polskich, ukraińskich, niemieckich, rosyjskich, które miały wkrótce zastąpić większość dotychczas żywej populacji miasta. Tym samym rzeczy, które dotąd służyły żywym do pracy lub rozrywki, zostały przez nich porzucone i gromadziły się w beużytecznych już stertach lub leżały beładnie rozrzucone, by co najwyżej stanowić podstawę wycień, spisów i rejestrów – inwentaryzacji za pomocą wyobraźni, przeprowadzanej na odległość w czasie i przestrzeni przez powodowanych nostalgią ocalałych.

Ostatnim z nich, o którym będzie mowa, jest Leopold Buczkowski, urodzony w Nakwaszy na Podolu, przed wojną mieszkający w Podkamieniu koło Brodów, na pograniczu Galicji i Wołynia, a następnie, od połowy roku 1943, w Warszawie i pobliskim Konstancinie. Trzy pierwsze powieści Buczkowskiego – napisane jeszcze w latach trzydziestych *Wertepy*, wydane w roku 1947 (fragment ukazał się w roku 1937 w „Sygnałach”), *Czarny potok* z roku 1954 oraz opublikowany trzy lata później *Dorycki krążganek* – dzieją się przed wojną lub w czasie wojny w Galicji. Powieści powojenne opowiadają – w sposób osobliwy i pokrętny²⁹ – o losach grup uzbrojonych Żydów, starających się przetrwać niemiecką okupację w lesnym ukryciu i sporadycznie, w razie bezwzględnej konieczności, podejmujących walkę z regularnymi i pomocniczymi formacjami wroga lub likwidujących niebezpiecznych donosicieli. Równoległym wątkiem *Doryc-*

26 W. Benjamin, op. cit., s. 245.

27 Ibidem, s. 243.

28 Ibidem, s. 295.

29 Arkadiusz Kalin wyróżnia trzy podstawowe podejścia krytyków i badaczy do prozy autora *Doryckiego krążganek*: mimetyczne, epistemologiczne i formalne, połączone wspólnym mianownikiem „chaosu”. Zob. A. Kalin, *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, w: ...zimą bywa się pisarzem... *O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Kraków 2008, s. 27–59. W niniejszym tekście przyjmuję za Jerzym Stempowskim perspektywę mimetyczną, w której wojenne powieści Buczkowskiego traktowane są jako świadectwa historycznej katastrofy.

kiego krążanku jest absurdalna, podjęta przez majora Wehrmachtu Osnabricka próba filmowej rekonstrukcji życia przedwojennych Brodów, w których najliczniejszą grupą narodowościową byli Żydzi. Kłopot w tym, że Żydów prawie już nie ma, ponieważ zostali wysiedleni i zlikwidowani, a jedynym źródłem informacji o przeszłości pozostał stary Cukier, zasypujący majora mnogością szczegółów nieukładających się w żadną sensowną całość. Recenzujący Buczkowskiego na łamach „Kultury” Jerzy Stempowski bronił pisarza przed powtarzającymi się zarzutami niezrozumiałości jego prozy: „Jego wizja tonącego świata Brodów ma być przede wszystkim prawdziwa, autentyczna, bezpośrednia. Dlaczego czytelnik ma mnie rozumieć? Ja sam nic z tego nie rozumiem. Stoję jak św. Jan na wyspie Patmos i widzę. Kto szuka rzeczy jasnych i zrozumiałych, niech czyta Moliera”³⁰.

tonący świat
Brodów

Remedium na rozmiar i niezrozumiałość wydarzającej się katastrofy okazuje się, podobnie jak u Haupta, enumeracja, która osiąga niekiedy iście Schulzowski poziom werbalnej dezynwoltury: „[...] wyprowadzeni zostali fornale, pastuchy, dojarki, miararze, czarownice, szynkarki, cyrulicy, złodzieje w okularach, cyrkowcy z przepuklinami, gręplarki, emerytowani oficerowie z ostrogami i trzcinami w kułakach, dżokeje, ptasznicy, hycle, szlamownicy, poborcy, druciarze z wywichniętymi żuchwami, faktorzy, gryzmoły listów miłosnych, wdowy, chędogodzy organiści, zapowiadacze pogody i staruszkowie. Specjalny pluton wyprowadził z miasta psy myśliwskie, kancelistów w hrabiowskich ubraniach, roztyłe i nieplodne niewiasty, komisarzy ziemskich, radców w nowiutkiej bieliźnie, dyrygentów orkiestr strażackich, nauczycieli tańca, fagasów, egzekutorów, szulerów, prokurentów, komiwojażerów piwa, rozpylaczy wody kolońskiej w kinach, właścicieli karuzeli, dozorców łaźni, sprzedawców starzyzny, krojących z teatru, grabarzy, taksatorów, kustoszy, tapicerów, sztukatorów, jubilerów, parasolników, dwóch ostatnich kataryniarzy, hodowców wszy dla pewnego lekarza, rajfurki, lokajów, kelnerów, tragarzy, praczki, hafciarki, fotografów, szklarzy, zdunów, kuśnierzy, dependentów i szadchenów”³¹. Wszystkich ich czekało zapewne to samo, co spotkało orkiestrę przygrywającą robotnikom, którzy budowali „wiosną roku czterdziestego trzeciego” szosę Południe: „Orkiestra, odegrawszy ostatnią eroikę batalionom robotniczym, powlokła się procesją do kamieniołomów na rozstrzelanie”³². Napięcie między lakonicznością tego zdania a rozpasanym wielosłowiem listy „wyprowadzonych” (w tekście ciągnie się ona

i znów
enumeracja

30 J. Stempowski, *Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie. Trzy powieści Leopolda Buczkowskiego*, w: idem, *Klimat życia i klimat literatury 1948–1967*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 2001, s. 147–148.

31 L. Buczkowski, *Dorycki krążanek*, Kraków 1977, s. 41–42.

32 Ibidem, s. 7.

jeszcze dłużej) odzwierciedla podstawowy dylemat literatury Zagłady, czy też szerzej, literatury totalnej katastrofy: jak dać wyraz zdarzeniu, którego najprostsza postać słowna brzmi „wszyscy zostali zabici”. Co to właściwie znaczy „wszyscy”? Jak ująć niwelującej mocy takiego uogólnienia?

W *Doryckim krużganku* Buczkowski odwrócił zabieg teologii negatywnej, apofatycznej, zastosowany w I wieku po Chrystusie przez Pseudo-Dionizego Areopagitę w słynnym, jednostronicowym, piątym rozdziale traktatu *O teologii mistycznej*³³. Rozdział ten – stronica – dotyczy niemożliwości określenia istoty Boga za pomocą określeń twierdzących, zamienionych przez autora w szereg negacji. Skoro wyliczenie wszystkiego tego, czym Bóg nie jest, pozwala możliwie maksymalnie zbliżyć się do tego, czym jest, może więc kompletna lista tych, którzy zostali wypędzeni z Brodów i zamordowani, pozwoli na wypełnienie sensem rzeczownika „wszyscy”? W ten sposób uda się, być może, zbliżyć do doświadczenia katastrofy (Zagłady) jako zaprzeczenia doświadczenia, gdyż – jak pisze w *L'Écriture du désastre* Maurice Blanchot – jest to *de facto* „nadmiar” niedający się wykorzystać, jak to zwykle z doświadczeniem bywa, w dalszym życiu: „Doświadczenie, które nie jest przeżytym zdarzeniem, i które nie dotyczy tego, co obecne, jest już nie-doświadczeniem [...]. To tylko nadmiar doświadczenia, i choć może mieć charakter afirmatywny, nie przydarza się jako doświadczenie – nie może ukonstytuować się w chwili i znaleźć w niej spoczynek, ani też ofiarować się szczerze w momencie rozbłysku: oznacza tylko wykluczenie takiego momentu. Wyczuwamy, że nie może być żadnego doświadczenia katastrofy, nawet gdybyśmy mieli ją rozumieć jako doświadczenie ostateczne. To jedna z jej cech: katastrofa zubaża wszelkie doświadczenie, pozbawia je jakiegokolwiek autentyczności: czuwa jedynie wtedy, gdy czuwa noc, nie czuwając nad niczym”³⁴. W tym kryje się zapewne różnica między wyliczeniami Schulza – na przykład tym z *Drugiej jesieni* – a enumeracjami Haupta czy Buczkowskiego. U Schulza dynamiką procesu i wielością szczegółów rządzi metafora, semantycznie upostaciowana siła życia, które przekształca się, przepoczwarza na potęgę, nawet jeżeli jest to potęga u swego schyłku. Inaczej z Buczkowskim i Hauptem: ich równie bogate, a niekiedy nawet bogatsze wyliczenia są metonimiczne, martwe – tam przyległość to tylko sąsiedztwo, bez przebiegającej między poszczególnymi elementami układanki energii, często bez ruchu, chyba że jest to ruch ku rychłej

sens
rzeczownika
„wszyscy”

żywa
metafora

martwe
metonimie

33 Zob. Pseudo-Dionizy Areopagita, *O teologii mistycznej*, w: idem, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 2005, s. 332.

34 M. Blanchot, *The Writing of the Disaster*, przeł. A. Smock, Lincoln 1986, s. 50–51. Fragment w tłumaczeniu autora artykułu.

śmierci. Rozpędzona Schulzowska maszyneria nieodwołalnie traci rozpęd, zamiera – jej gorączkowa produktywność kończy się statycznym *tableau*, czymś w rodzaju cmentarza. A jednak bez tej maszynierii *Lutni, O Stefcu, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach czy Doryckiego krużganku* by nie było, albo przynajmniej byłyby to teksty całkiem inne. Bez Schulza nie byłoby też, choć w odmiennym trybie, niektórych opowiadań Idy Fink.

Polska proza galicyjska, zjawisko przynależące do dwudziestolecia międzywojennego i mniej więcej trzech dziesięcioleci po II wojnie światowej, obejmuje oczywiście nie tylko twórczość czworga wspomnianych pisarzy, lecz także dorobek innych autorów, których trudno powiązać z Schulzem zarówno pod względem poetyki, jak i tonów zapowiadających bądź zaświadczyjących katastrofę. Do tego samego kręgu geokulturowego przynależą również: Julian Strykowski, urodzony w Stryju, po wojnie mieszkający w Polsce; Andrzej Chciuk, rodem z Drohobycza, po wojnie przebywająca na emigracji w Australii; Herminia Naglerowa, pochodząca z Zalisz koło Brodów, po wojnie przebywająca w Londynie; Andrzej Stojowski ze Lwowa czy niesławnej pamięci Andrzej Kuśniewicz z Kowienic koło Sambora – obaj po wojnie mieszkający w kraju. Strykowski, jak wiadomo, w ramach realistycznej konwencji przedstawieniowej opisuje w czterech powieściach kryzys tradycyjnej społeczności żydowskiej w Galicji, w dwóch innych tworzy autobiografię ideowego, a później rozzarowanego komunisty. Chciuk rysuje w swoich książkach wspomnieniowych dość idylliczny wizerunek Lwowa i Drohobycza, chociaż, co zdarza się w polskiej prozie galicyjskiej nieczęsto, pojawiają się u niego liczniej niż u kogokolwiek innego różnie portretowani Ukraińcy. Naglerowa pisała o Galicji przed wojną, natomiast jej powojenne opowiadania i powieść dotyczą głównie przeżyć Polaków w sowieckich więzieniach i na Syberii. Stojowski i Kuśniewicz, każdy na swój sposób, dali wyraz stylizowanej nostalgii. Być może warto napisać monografię tego nurtu, zwłaszcza że stosunkowo świeżej daty geopoetyka proponuje dla niego metodologiczny i pojęciowy układ odniesienia³⁵.

krąg
geokulturowy

35 Próbę opisu nurtu galicyjskiego w powojennej prozie polskiej podjęła Ewa Wiegandt w opublikowanej w roku 1988 (wyd. 2, 1997) monografii zatytułowanej *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej* (Wydawnictwo Naukowe UAM). Niestety, najprawdopodobniej ze względów cenzuralnych zabrakło w niej omówienia twórczości pisarzy emigracyjnych, a ponadto autorkę interesowała głównie mitologizacja imperium austro-węgierskiego. Zaletą studium Wiegandt jest natomiast postawiona w konkluzji teza o wpływie poetyki Schulza na pisarzy powojennych.

Marcin Całbecki: Drohobycki matriarchat. Antropologiczne wątki *Sklepów cynamonowych* Bruno na Schulza

Mityczne początki historii

Bruno Schulz przedstawił w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza własną „filozoficzną interpretację” *Sklepów cynamonowych*, która z dzisiejszego punktu widzenia ma charakter raczej wykładni antropologicznej. Czytamy tam między innymi: „Ja starałem się w skromniejszej mej skali odnaleźć własną, prywatną mitologię, własne «historie», własny mityczny rodowód. Tak jak starożytni wyprowadzali swych przodków z mitologicznych małżeństw z bogami, tak uczyniłem próbę statuowania dla siebie jakiejś mitycznej generacji antenatów, fikcyjnej rodziny, z której wywodzę mój ród prawdziwy”¹.

We fragmencie tym Schulz werbalizuje w charakterystyczny sposób rozumienia kategorii mitu, który – jego zdaniem – ma ścisły związek z pojęciem historii, choć ta ujęta została w cudzysłów. Zależność mitu i historii w pisarstwie Schulza stanowi bardzo ważny punkt orientacyjny jego metaliterackich wywodów i niejednokrotnie wydaje się on łączyć oba terminy, widząc w nich wyraźną zależność przyczynowo-skutkową. W recenzji z *Wolności tragicznej* Kazimierza Wierzyńskiego, zatytułowanej *Czym jest historia?* i opublikowanej w „Tygodniku Literackim”, czytamy: „Mit Piłsudskiego gotowy był już za jego życia. Wisiał nieuformowany w powietrzu, wchodził i wychodził z oddechem piersi. Był to mit potencjalny, mit-żywiół, sama nieuformowana dynamika do wielkiej legendy”². Widzimy zatem, że oba pojęcia: mitu i historii, są – zdaniem Schulza – nierozzerwalne i mają ze sobą ścisły związek. Wydaje się, że w takim ujęciu mit stanowi podstawę historii, czego dowodzą studia autora *Sanatorium pod Klepsydrą* nad rolą dziejową Napoleona i Piłsudskiego w szkicu *Powstają legendy*. Określenie „wycisnąć meritum

terminy
łączone

1 B. Schulz, *Opowiadania, eseje, listy*, wybór, układ, postłowie W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 385.

2 Ibidem, s. 372.

„dziejowe” wskazuje, że dzieje tworzą się na podstawie mitu, są z niego „wyciskane”, mit jest potencją, która przekształca się w rzeczywistość historyczną. Zarazem jednak stwierdzenie, że „mit Piłsudskiego [...] wisiał w powietrzu”, wskazuje na mit w historii jako zwieńczenie, punkt dojścia wydarzeń dziejowych. Jest to rodzaj metafizycznej klamry spajającej pospolity bieg zdarzeń, jest czymś, co uwzniośla owe zwykłe fakty. Mit to zarazem matecznik i zwieńczenie historii, to rodzaj metafizycznego prześwitu w tkance zwykłych faktów, zgodnie z Eliadowską interpretacją kategorii mitu.

metafizyczna
klamra

Paralelizm historii i mitu dotyczy, co istotne, zarówno historii publicznej, jak i prywatnej. Wszelkie wydarzenia mają swoją matrycę w narracji mitycznej, to z niej właśnie się wywodzą. W związku z tym mit obecny jest także we współczesności i „dlatego wszelkie nowe konstrukcje są jedynie przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią”³. Nie ma znaczenia, czy opowiada się dzieje jakiejś rodziny, czy tłumaczy wypadki dziejowe historii powszechnej, gdyż mit to „matecznik”, załączek historii. Włodzimierz Bolecki, precyzując Schulzowskie pojęcie mitu w *Słowniku schulzowskim*, pisze, że „mit jest jednak uniwersalną matrycą, w której zostały odcisnięte wszystkie historie i elementy”, a „uchwycić ten mit, to znaczy dotrzeć do pozaracjonalnej i niezwerbalizowanej istoty historii, to nadać jej «sens głęboki» i metafizyczny”⁴. Można w związku z tym zadać pytanie: na jakiej podstawie Schulz doszedł do przekonania o tak ścisłym związku obu pojęć, dlaczego zajmując się historią – zarówno prywatną, jak i publiczną – nieustannie przywołuje kategorię mitu? Dlaczego też tak łatwo dokonuje się tak płynna osmoza obu pojęć, dlaczego Piłsudski, zdaniem Stanisława Rośka, „jako uosobienie wielkości przeistacza się w mit, przechodzi z historii do legendy tak łatwo, jak «z pokoju do pokoju»”⁵.

płynna
osmoza

Zależność między mitem a historią w dziele Schulza jest zatem problemem często podnoszonym przez historyków literatury. Zgodnie z ustaleniami opartymi na deklaracjach samego Schulza zwykło się wskazywać na tetralogię Tomasza Manna *Józef i jego bracia* jako źródło fascynacji autora *Sklepów cynamonowych* kategorią mitu. W niniejszym tekście chciałbym wskazać na kolejny już kontekst, który można by analizować nie tyle w ramach genetycznych związków (choć tych także nie można wykluczyć), ile pewnego zaskakującego powinowactwa, występującego na kilku płaszczyznach. Dziełem, które przykuło moją uwagę i przywo-

3 S. Rosiek, *Urzeczywistnianie mitu*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 164.

4 *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 222–223 (hasło: mit).

5 S. Rosiek, op. cit., s. 166–167.

łało na myśl Schulzowską autobiografię, jest wydane w 1861 roku studium Johanna Jakoba Bachofena. W tym fundamentalnym dziele *Muterrecht*, które w ramach niniejszego studium postaram się zestawić z pisarstwem Schulza, dochodzi do głosu jednoznaczne dowartościowanie mitu jako kategorii, z której wyrasta wszelkie poznanie historyczne. Czytamy w nim między innymi:

„Wiedza wznosi się na poziom zrozumienia, dopiero wtedy, gdy potrafi ogarnąć przyczynę, rozwój i koniec. Ale początek wszelkich zdarzeń tkwi w micie. [...] To właśnie w micie tkwią załączki wszelkiego początku, to jedynie mit potrafi je objawić. [...] Bez poznania początku wiedza historyczna nigdy nie dotrze do wewnętrznego kresu. Wszelka próba rozdzielenia mitu i historii, jakkolwiek dobrze uzasadniona, jako że ma ona uzasadnić zróżnicowanie form ekspresji zdarzeń w przekazie historycznym, nie ma zatem znaczenia i uzasadnienia w obliczu ciągłości procesu rozwoju ludzkiego”⁶.

Bachofena rozumienie historii zdaje się wyznaczać tory myślenia Schulzowskiego o tyle, ile w kategorii „procesu rozwoju ludzkiego” zacierają się podział na prywatne i publiczne, tak że dychotomia ta wydaje się wtórna i nieistotna z punktu widzenia rozumienia dziejów. Zasadniczą kwestią jest jednak wkomponowanie narracji mitycznej w porządek interpretacji historycznej i uznanie jej za podstawę rozumienia dziejów zarówno w porządku prywatnym, jak i publicznym.

Nieprzypadkowo kategoria mitu traktowana jest jako punkt wyjścia do zespolenia się owych porządków. Wydaje się, że mit daje możliwość tworzenia pewnego „zobiektywizowanego” uogólnienia faktów jednostkowych i na tę właściwość zwracał uwagę Bachofen. „W sytuacji, gdy nie chodzi o informacje indywidualne, lecz o zaakcentowanie bardziej uniwersalnej perspektywy, należy podkreślić znaczenie, jakie dla naszego studium ma tradycja mityczna”⁷. Także Schulz ma świadomość, że wprowadzenie do porządku interpretacji faktów kategorii mitu sprawia, że jego autobiografia, bo tak traktuje on *Sklepy cynamonowe*, nabierze wymiarów typowości i stanie się nie tylko opowieścią o losach pewnej rodziny, lecz ukaże możliwie szerokie spektrum zależności typowych dla rozwoju całego człowieczeństwa. „Są one [*Sklepy cynamonowe*] autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat'exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb

Bachofen
-em

6 J. J. Bachofen, *Matriarchat. Studium na temat ginajkokracji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 12–13.

7 Ibidem, s. 9.

ściągane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna wyjść”⁸. Mit zatem staje się podstawą uniwersalistycznej wykładni świata, umożliwia konstruowanie struktur, które tylko pozornie skupiają się na indywidualnych przypadkach, gdyż tworzą spójną „genealogię duchową” i w tym idealistycznym odchyleniu prowadzą do ujawnienia obiektywnej prawdy o procesach, które leżą u podstaw rozwoju ludzkości. Podobnie idealistycznie i w heglowskim duchu idealizmu obiektywnego wierzy w mit i jego ostateczną prawdziwość Bachofen. „Zawsze gdy przystępujemy do badania mitu, mamy do czynienia z systemem, spójnością we wszystkich swych szczegółach, mit stanowi wyraz wszelkiego podstawowego prawa, które w całym bogactwie swych form zewnętrznych stanowi najwyższą rękojmię wewnętrznej prawdy i konieczności naturalnej”⁹.

i jeszcze raz

Utopia wytłumaczalności poprzez odwołanie się do narracji mitycznej może być zatem u Schulza zaczerpnięta ze studium szwajcarskiego etnologa lub przynajmniej zdradza ona zaskakujące powinowactwo z tezami zawartymi w *Matriarchacie*. Jednak nie jest przypadkiem, że w studium Bachofena do gloryfikacji wiedzy historycznej wywiedzionej z mitu dochodzi w precyzyjnym kontekście. Jest nim projekt bardzo szeroko zakrojonej teorii, zakładającej uprzednią wobec patriarchalnej społecznej struktury matriarchatu, która zdaniem badacza leży u źródeł rozwoju gatunku ludzkiego i stanowi podwalinę wszystkich form kulturowych. Aby ów matriarchat zbadać, Bachofen zastrzegal: „w wypadku matriarchatu przede wszystkim mit stanowi pewniejszą rękojmię”¹⁰. Schulz, który rozumienie świata również opierał na uprzednim odnajdywaniu w historii jej tkanki mitycznej, także z tym zjawiskiem społecznym musiał się zmierzyć i wydaje się, że autor *Sklepów cynamonowych* odwołuje się do kategorii mitu z tych samych powodów, na których Bachofen oparł swoją teorię. W pisarstwie Schulza także do głosu dochodzi przekonanie, że już chyba nie w porządku historii powszechnej starożytności, lecz w indywidualnej narracji, będącej „genealogią duchową”, istotne znaczenie ma formacja matriarchalna. „Mityczny jakiś matecznik” to po prostu system matriarchatu, a cała autobiografia zapisana w *Sklepiach cynamonowych* to opis rywalizacji dwóch porządków uosobionych przez skonfliktowane z sobą płcie.

te same powody

8 B. Schulz, op. cit., s. 384.

9 J. J. Bachofen, op. cit., s. 13–14.

10 Ibidem, s. 11.

Trzy kobiece hierofanie

Pierwsze zdanie *Sklepów cynamonowych*: „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich”¹¹ odgrywać może pierwszorzędną rolę, jeśli z uwagą potraktować konstatację samego Schulza, że w opowiadaniach mamy do czynienia z opisem „mitycznej generacji antenatów”. Fragment ten nie może być traktowany zgodnie z realistycznym modelem narracji, skoro autor deklaruje, że „jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności”¹². Jeśli całość jest „genealogią duchową”, to jej początek sięgać winien najbardziej zamierzchłych dziejów „rodu prawdziwego” i wydaje się, że Schulz historię własnej rodziny ujmuje zgodnie z ustaleniami antropologów dotyczącymi początków form życia kulturowego gatunku *homo sapiens*. Ontogeneza nakłada się na filogenezę i autor traktuje tożsamo początki własnej egzystencji z egzystencją gatunku. W tym bowiem ujęciu Schulz w *Sierpniu* przedstawia historię gatunku, dla którego inicjalną formą uspołecznienia w ramach wykształconej już kultury była struktura matriarchalna. Brak mężczyzn, podkreślony wyjazdem ojca, to sytuacja panowania systemu matriarchalnego. Pierwsze zdanie *Sklepów cynamonowych* nie pozostawia żadnych wątpliwości – u zarania dziejów, na samym początku nie było mężczyzn, role społeczne odgrywały jedynie matki i ich dzieci. Obraz wędrowki przez pusty i gorący od żaru jak biblijna pustynia rynek komunikuje jeszcze dodatkowe sensory – tym razem związane ze znaczeniem mitów kulturowych. Oto tradycja biblijna, która w ujęciu wielu antropologów realizuje wzorzec patriarchalnej narracji kulturowej, przedstawiona została jako bezproduktywna i jałowa. Centrum – także kulturowe – jest puste, a wszystko, co istotne, odbywa się na pogańskich peryferiach. Tam właśnie spotkać można najpierwotniejsze bóstwa, które bez wyjątku przynależą do porządku ginajkokracji. *Sierpień* – pierwsze opowiadanie, odpowiednik biblijnej Genesis, zawiera zapis objawienia się trzech bóstw kobiecych. Panteon kobiecych bóstw otwiera historię kultury w Europie i wynika to z form życia społecznego panujących w początkach historii człowieczeństwa.

„Bachofen sugerował, że w zaraniu dziejów ludzkości stosunki seksualne miały charakter swobodny, przeto jedynie rodzicielstwo matki nie budziło wątpliwości, od niej tylko można było wywodzić więzy krwi i ona jedna miała władzę i dyktowała prawa – jako władczyni zarówno

ontogeneza
na
filogenezie

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

12 Ibidem, s. 384.

w grupie rodzinnej, jak i w społeczeństwie”¹³. *Sierpień* przedstawia właśnie sytuację „u zarania dziejów”, jest to początek genealogii stworzony na wzór pół mitycznej, pół historycznej narracji o historii gatunku. Początek to świat, gdzie znaczącą rolę społeczną odgrywają wyłącznie kobiety i to właśnie postaci kobiece są wyłącznymi bohaterkami początkowego opowiadania. Oprócz matki, która prowadzi swoich synów przez rynek, są tam jeszcze Adela, wariatka Tłuja i ciotka Agata. Ta ostatnia to nie tylko kobieta, ale również matka, Adela zaś w samym tekście przedstawiona jest na wzór żeńskiego bóstwa – Pomony. Zatem mityczna historia początków rodu przedstawiona w *Sklepiach cynamonowych* nawiązuje wprost do ustaleń Bachofena, dla którego początki życia uspołecznionego na ziemi to ginajkokracja. Mężczyźni w hipotezie szwajcarskiego etnologa pozostawali w cieniu i nie odgrywali żadnej roli w systemie społecznym, czego wyraźnym świadectwem jest nieobecność ojca. Na początku jest tylko matka – tak przedstawia się formuła najbardziej archaicznej socjalizacji, ale na początku obecny jest także kult wyłącznie bóstw żeńskich. „Bachofen doszedł do wniosku, że supremacja kobiet wyrażała się nie tylko w sferze organizacji społecznej i rodzinnej, lecz także w religii. Natrafił na oznaki świadczące o tym, iż religię bogów olimpijskich poprzedziła religia, w której boginie, wzorowane na postaciach matek, były najwyższymi bóstwami”¹⁴.

mężczyźni
w cieniu

Dopiero uwzględnivszy ten prymarny wymiar religijności, można zrozumieć, dlaczego Schulz na samym wstępie *Sklepów cynamonowych* umieszcza opis bogini. To ona wszak stanowiła pierwszy obiekt czci religijnej w hipotezie Bachofena. Od kultu bogini rozpoczyna się w tym projekcie historia religii starożytnej, a w Schulzowskiej genealogii od obrazu Pomony rozpoczyna się ta duchowa autobiografia, sięgająca „mitycznego jakiegos matecznika”. Nie ulega wątpliwości, że ten słynny fragment jest zapisem hierofanii bóstwa kobiecego i jest rodzajem wizji pierwszej bogini. Znaczącym wydarzeniem jest jej powrót, gdyż wydaje się, że w świecie tym obowiązuje czas cykliczny, typowy dla narracji opartej na micie. Atrybutem opisywanego bóstwa są płody ziemi. Dobór tych rekwizytów, jak również ich sakralizacja przynależą do zespołu mitycznych opowieści o świętości kobiet. Zdaje się, że Schulz próbuje tym rozbudowanym wyliczeniem przypisać sakralny charakter wszystkiemu, co związane jest z ziemią i jej płodnością. Uderzający jest też zmysłowy materializm opisywanych rekwizytów i to podkreślenie naturalności oraz sensualności obiektów czyni z nich swoistą pramaterię, czczoną w ramach ginajkokracji.

świętość
kobiet

13 E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1994, s. 177.

14 Ibidem.

„Wychodząc od rodzącego macierzyństwa przedstawianego w obrazie fizycznej postaci, uznamy, że ginajkokracja bez reszty podporządkowana jest materii i zjawiskom życia naturalnego, od których zapożyczyła prawa swego wewnętrznego i zewnętrznego bytu, że w sposób bardziej dynamiczny niż późniejsze ludy przemawia jedność wszelkich form życia, harmonię kosmiczną, stan, z którego jeszcze nie wyrosła, że głębiej odczuwa ból śmierci i owo podporządkowanie istnieniu tellurycznemu”¹⁵.

istnienie
telluryczne

„Istnienie telluryczne”, które obrazuje Schulz w opisie całej różnorodności płodów ziemi, jest wymownym znakiem sakralizacji kobiety, jej podstawowym atrybutem. W perspektywie historycznej ów związek został wyjaśniony przez Eliadego, który twierdzi, co następuje: „Zjawisko społeczne i kulturowe znane pod nazwą matriarchatu wiąże się z odkryciem przez kobietę uprawy roślin. To kobieta pierwsza zaczęła uprawiać rośliny nadające się do spożywania. Ona to z natury rzeczy staje się właścicielką ziemi i pól. Znaczenie magiczno-religijne i w ślad za nim dominacja społeczna kobiety mają wzorzec kosmiczny: obraz Matki-Ziemi”¹⁶. Jeśli zatem ten model kultu stanowi początek historii religii jako zjawiska społecznego, to Schulz sięga tym samym po najbardziej zamierzchłą formułę świętości i od tego mitu rozpoczyna opowieść o własnej genealogii. Historia człowieka jako istoty społecznej nakłada się tym samym na indywidualną historię przedstawioną w tej duchowej autobiografii. Punktem wyjścia obu narracji jest wizja świata rządzonego przez kobiety, w którym tylko one są czczone, gdyż reprezentują pierwszy obiekt kultu: Matkę-Ziemię.

Opowiadanie *Sierpień* rozpoczyna informacja o nieobecności zasady ojcowskiej w świecie przedstawionym, a zaraz potem następuje opis kobiecej hierofanii, w której opisano bóstwo kobiece, będące wyrazem najpierwotniejszej z religii. „Mitologizowane kobiety Schulza przywodzą na myśl Wielkie Boginie Eliadego, które w jego interpretacji były źródłem zarówno życia, jak i śmierci”¹⁷. To właśnie ten kult rozpoczyna historię ludzkości i idąc tym śladem, Schulz własną autobiografię rozpoczyna od tego zamierzchłego rytu, tworząc tym samym analogię między filogenezą człowieka jako istoty kulturowej i własnej historii, którą osadza na podobnym micie. Jednak *Sierpień* w całości opisuje taką zasadę rzeczywistości, w której dominującą rolę odgrywają kobiety i matriarchat jest obecny w każdym elemencie tropów wyobraźniowych, z których wszystkie rozwijają

15 J. J. Bachofen, op. cit., s. 28.

16 M. Eliade, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 148.

17 K. Kulig-Janarek, *Erotyka – groteska – ironia – kreacja*, w: *Bruno Schulz in memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1994, s. 157.

kluczowy motyw ginajkokracji jako obowiązującego systemu życia społecznego. Kolejne dwie części opowiadania nie tylko koncentrują się na opisie kobiet, lecz również w porządku zarysowanego imaginarium realizują konsekwentnie system odwołań do chtonicznych kultów. Obraz matki natury dominuje w tym fragmencie *Sklepów cynamonowych*, a zespół pojęć, którymi posługuje się narrator, wyznacza horyzont myślenia o świecie jako przestrzeni zdominowanej przez kobiecą zasadę. Oto część poprzedzająca opis Tłui z charakterystycznym doбором słownictwa oraz z typowym zespołem nawiązań tematycznych, na których podstawie nie można mieć wątpliwości, że w świecie tym panuje matriarchat:

„Na tych barach ogrodu niechlujna, babska bujność sierpnia wyolbrzymiała w głuche zapadliska ogromnych łąpuchów, rozpanoszyła się płatami włochatych blach listnych, wybujałymi ozorami mięsistej zieleni. Tam te wyłupiaste pałuby łąpuchów wybałuszyły się jak babska szeroko rozsiadłe, na wpeł pożarte przez własne oszalałe spódnice. Tam sprzedawał ogród za darmo najtańsze krupy dzikiego bzu, śmierzdzącą mydłem, grubą kaszę babek, dziką okowitę mięty i wszelką najgorszą tandetę sierpniową. Ale po drugiej stronie parkanu, za tym matecznikiem lata, w którym rozrosła się głupota zidiociałych chwastów, było śmietnisko zarosłe dziko bodiakiem”¹⁸.

Nietrudno zauważyć, że nawet w porządku reprezentacji słownej Schulz nieustannie przywołuje temat kobiecy. Bujność sierpnia jest „babska”, łąpuchy ujęto w porównaniu do „babsk szeroko rozsiadłych”, wszystko nazwano „matecznikiem” lata, wreszcie pojawia się zwyczajowa nazwa rośliny „babka”, której nazwa przynależy do interesującego nas pola semantycznego. Ta nadreprezentacja każe przypuszczać, że opis Schulza opiera się na głębokim przekonaniu, iż zespół skojarzeń: lato – ogród – natura – życie wegetatywne, w całości podporządkowany jest kobiecości. Nie jest to przypadkowe, gdyż opis ten koncentruje się na zbudowaniu poczucia wszechmocy sił przyrody, to również jest rodzaj epifanii bóstwa żeńskiego. To, co w szczególny sposób jest eksponowane, to niepoohamowana płodność związana ściśle z płodnością Demeter. Mit Matki Ziemi także w tym fragmencie dochodzi do głosu i przywołanie tego rytu nawiązuje do zobrazowanego przez Bachofena pierwszego systemu religijnego – Lykijczyków, którzy właśnie ten aspekt istnienia traktowali za szczególnie godny kultu. „Na samym szczycie wszelkiego życia tellurycznego znajduje się zasada kobieca, panuje tam Wielka Matka przez Lykijczyków określana mianem «Lady»”¹⁹.

chtoniczne
odwołania

nad-
reprezentacja
żeńskiego

¹⁸ B. Schulz, op. cit., s. 10.

¹⁹ J. J. Bachofen, op. cit., s. 97.

Schulz w opisie ogrodu konsekwentnie koncentruje się na przedstawieniu „życia tellurycznego” i na samym początku drugiej części *Sierpnia* przedstawiono żeńską zasadę organizującą rzeczywistość, by następnie przybliżyć postać kolejnego kobiecego bóstwa w tym świecie poddanym prawom matriarchatu. Jest to wariatka Tłuja, bogini „wynaturzonej, pogańskiej płodności”. Nieprzypadkowo we fragmencie tym znajdujemy informacje nie tylko o samej upośledzonej dziewczynie, lecz także o jej matce. Związek z matką, eksponowany w *Sierpniu*, odgrywa również istotną rolę w systemie społecznym wspomnianych Lykijczyków. Przywołany przez Bachofena Mikołaj Damasceński wspomina bowiem: „Lykijczycy szanują kobiety bardziej niż mężczyzn, nazywają się również podług matek, a prawo do dziedziczenia mają u nich córki, nie synowie”²⁰. Akcentowanie więzi matki i córki to ważny fragment opisu Tłui, gdzie mówi się także wiele o jej matce, „głupiej Maryśce”, która „wynajmuje się gospodyniom do szorowania podłóg”²¹.

Opis Tłui jest kolejnym obrazem hierofanii bóstwa kobiecego. Tym razem jednak autor koncentruje się na wyeksponowaniu innych cech religii matriarchalnej, to jest jej związku z materią i życiem biologicznym. W takiej właśnie perspektywie ujmowane są, zdaniem Ewy Kuryluk, kobiety w prozie autora *Sanatorium pod Klepsydrą*: „Ta archaiczna wizja kobiecości jako wszechpotężnej natury i upadłej kultury dominuje w utworach literackich Schulza”²². Dodać przy tym należy, że raczej nie jest to „upadła kultura”, lecz zapis jej najbardziej pierwotnych początków, gdy czczono wyłącznie zjawiska związane z płodnością i życiem biologicznym.

„Na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich, dzieciennych nóżkach, a z napęczniałej napływem złości szyi, z poczerwieniałej, ciemniejącej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają arabeski nabrzmiątych żył, wyrywa się wrzask zwierzęcy, wrzask chrapliwy, dobytý ze wszystkich bronchij i pischczalek tej pół zwierzęcej, pół boskiej twarzy”²³. Opis objawienia się bóstwa kobiecego przyjmuje tym razem nie tyle uładzony i klasyczny obraz rzymskiej bogini sadów – Pomony, ile sięga w jeszcze bardziej zamierzchną przeszłość świata obrzędów religijnych. Jesteśmy tutaj świadkami najpierwotniejszych i najprym-

misterium
tremendum

20 Ibidem, s. 55.

21 B. Schulz, op. cit., s. 11.

22 E. Kuryluk, *Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona Schulza w przyszłość przeszłości*, w: Bruno Schulz in memoriam..., s. 220–221.

23 B. Schulz, op. cit., s. 11.

tywniejszych form ujawniania się świętości. Całe misterium przesycone jest grozą typową dla *mysterium tremendum*²⁴.

Wydaje się, że Schulz stara się przedstawić świętość epoki archaicznej, z okresu wyodrębniania się gatunku ludzkiego spośród innych istot żywych, sugerując zarazem, że mity tego okresu – z perspektywy świata judeochrześcijańskiego: barbarzyńskie i pogańskie – były oparte na uprzednim przekonaniu o świętości kobiety. Wyrazne traktowanie Tłui jako półboga i półzwierzęcia każe widzieć tę postać w kategorii rudymentów człowieczeństwa w ich absolutnych, niemal heterycznych początkach, gdy rodzi się dopiero świadomość gatunku i zarazem natychmiast czyni z owych uświadamianych treści – jeszcze bardzo materialnych i przepełnionych biologizmem – przedmiot pełnego lęku kultu. W wizji Tłui mamy do czynienia z wyraźnym rytmem orgiastycznym („kretynka [...] uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności”²⁵), co tym bardziej dowodzi, że początki *Sklepów cynamonowych*, początki tej „duchowej autobiografii”, sięgają najbardziej zamierzchłej epoki zachowań społecznych gatunku *homo sapiens*. Gesty wykonywane w ramach tych obrzędów prowadzą do stanu ekstazy, a orgia jako rytuał religijny wiąże się z najpierwotniejszymi formami kultu znanymi człowiekowi. Z takimi właśnie archaicznymi rytuałami mamy do czynienia w obrzędach poświęconych bóstwom żeńskim: „Orgia obrzędowa mająca na celu przysporzenie plonów także ma model boski: hierogamię Boga Prokreacji z Ziemią-Matką. Nieograniczona frenezja poczynania pobudza bujność płodów rolnych. Z pewnego punktu widzenia orgia odpowiada niezróżnicowaniu sprzed aktu stworzenia”²⁶. Świat opisany przez Schulza w drugiej części *Sierpnia* jest właśnie próbą nakreślenia takiego hipotetycznego momentu, poprzedzającego akt powstania człowieka. Tłuja jest w tym ujęciu raczej rodzajem świętego zwierzęcia, a biologizm opisu i bezpośrednie przywoływanie kategorii animalnych utwierdzają czytelnika w przekonaniu, że opisywany jest w zasadzie status istoty, która jeszcze nie dysponuje jakimikolwiek atrybutami kultury.

Ten hipotetyczny stan pierwotny jest przez Schulza konsekwentnie kreowany poprzez biologizm, materializm opisu oraz za sprawą licznych

ryt
orgiastyczny

Tłuja jako
święte zwierzę

24 Por. R. Otto, *Mysterium tremendum (Elementy numinosum II)*, w: idem, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 17–37.

25 B. Schulz, op. cit., s. 11.

26 M. Eliade, op. cit., s. 149.

trzecie
bóstwo

odwołań do wątków religii chtonicznej. W świecie tym jest jedynie Matka Ziemia i jej niepoddana żadnej organizującej zasadzie wybujała płodność, która jako jedyna staje się obiektem nabożnej czci i kultu. Trzecia bohaterka *Sierpnia* – ciotka Agata jest trzecim w tym opowiadaniu bóstwem kobiecym, a jej przedstawienie to trzecia żeńska hierofania. Niewykluczone, że owa troistość także służyć ma pogłębieniu mitycznego podglebia tej narracji, a połączenie istot kobiecych i przekonania o ich sakralnych koneksjach jest stałą dominantą tej prozy, gdyż „kobiety Schulza, przypominające pogańskie boginie, wydają się należeć do wyższego gatunku”²⁷. Ostatnia bogini opisana jest za sprawą w zasadzie jedynego atrybutu kobiecości, który leżał u podstaw rytu matriarchalnego. Jest ona matką i właśnie jej macierzyństwo jest przedmiotem rozbudowanego opisu:

„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”²⁸.

tylko
bios

W Schulzowskiej wizji matriarchatu postaci kobiece, otoczone kultem i dysponujące przemożną siłą zarazem są traktowane w sposób skrajnie biologiczny. Tłuja to istota na poły zwierzęca, ciotka Agata zaś to po prostu mięso. W owej interpretacji ginajkokracji autor konsekwentnie odmawia bohaterkom kobiecym prawa do myślenia i intelektualnego oglądu. W świecie Schulzowskiego matriarchatu opisanego w *Sierpniu* nie ma jeszcze zasady porządkującej i organizującej rzeczywistość, jest tylko pleniąca się, wybujała i chaotyczna materia przeniknięta siłą życiową – biosem. W tym ujęciu brak mężczyzn oznacza brak logosu – instancji odpowiedzialnej za niematerialny wymiar funkcjonowania człowieczeństwa. Jest tylko pozbawiona jakiegokolwiek intelektualnej zasady kobieca płodność. W świecie matriarchatu nie istnieje jeszcze żadna forma ani zasada formotwórcza. Jest tylko niepohamowane życie. Jednak trzecia z żeńskich hierofanii jest w największym stopniu zorientowana na społeczny wymiar funkcjonowania matriarchatu, gdyż centralnym obiektem czyni matkę i jej macierzyństwo. Późniejszy opis potomstwa ciotki Agaty jest nieprzypadkowy, gdyż „kultura matriarchalna charakteryzuje się akcentowaniem więzów krwi”²⁹, lecz to właśnie ujęcie od-

27 E. Kuryluk, op. cit., s. 220.

28 B. Schulz, op. cit., s. 12–13.

29 E. Fromm, op. cit., s. 179.

biera jej możliwość stworzenia zależności innych niż biologiczne. Ciotka Agata, niczym fetysz płodności z paleolitu, jest wyłącznie rodzącym ciałem, nawet mięsem.

Zazdrosny ojciec

W tych trzech opisach *Sierpnia* mamy w zasadzie do czynienia z reaktywacją narracji, która sytuuje się na pograniczu mitu i historii i podejmuje temat pierwszego systemu społecznego człowieka. Był nim, zdaniem Bachofena, matriarchat i wydaje się, że Schulz musiał inspirować się szwajcarskim etnologiem lub przynajmniej bliska mu była idea zawarta w *Matriarchacie*, gdyż w początkowym opowiadaniu kreśli szczególnie rodzaj własnej genezy. U samych początków żadnej roli nie odgrywają mężczyźni, a w zasadzie ich nie ma. Jednak trzeba pamiętać, że opis z pierwszego opowiadania to dopiero wprowadzenie, a cały cykl opowiadań i centralna w nim postać ojca są próbą zarysu sytuacji, która według wielu antropologów stanowiła oś rozwoju kultury od czasów najbardziej zamierzchłych. Jest nią rywalizacja starszego porządku żeńskiego z nową zasadą męską. Taki właśnie agon prezentowany jest w kolejnych tekstach Schulza. Wszak ojciec, główny bohater *Sklepów cynamonowych*, podejmuje wyzwanie, które według Bachofena stało się udziałem mężczyzn i próbuje stworzyć świat na miarę własnej, logocentrycznej zasady. Temu służy eksperyment z ptakami z opowiadania *Ptaki*, temu również podporządkowana jest idea „wtórej Księgi Rodzaju”, czyli stworzenia człowieka na wzór i podobieństwo manekina. W postępowaniu ojca daje się zauważyć kompleks, który pojawił się, zdaniem Fromma, w momencie najważniejszego przewrotu w historii kultury. „Zanim ustanowiono męskie zwierzchnictwo, występowała u mężczyzn «zazdrość o ciążę», z którą nawet dzisiaj wielokrotnie możemy się zetknąć”³⁰. Wydaje się, że właśnie ten odruch stanowi podstawę Jakubowej ideologii, którą realizuje w dalszej części opowiadań. W tym celu ojciec tworzy model duchowego stworzenia *à la* Genesis, a jego starania Schulz nazywa w przedmowie do niemieckiego wydania sklepów „misją metafizyczną”. W świecie naturalnych i biologicznych zjawisk opisanych u samych początków, czyli w opowiadaniu *Sierpień*, nie pojawia się jednak postać ojca. Ten opisany zostanie w następnym opowiadaniu, gdzie łączy się z duchową zasadą, czyli Demiurgiem, jak przedstawiono to w *Nawiedzeniu*, i który ponad porządkiem biosu próbuje stworzyć świat poddany niematerialnej zasadzie. Jego eksperymenty stają się centralnym przedsię-

zazdrość
o ciążę

wzięciem opowiadań, dzięki czemu Jakub przeobraża się w główną ich postać, spychając w cień postać matki. Odtąd rodzinna historia towarzyszy historii kultury – w obu uwaga skupiona zostaje na męskich postaciach. Jakub zaś staje się tym sposobem ojcem w ogóle, prototypem ojcostwa jako podwaliny patriarchalnego porządku, gdyż „zbadanie wszystkich tych cech charakterystycznych ojcostwa wiedzie nas do wniosku, iż takie akcentowanie patriarchy związane jest z oderwaniem się ducha od zjawisk naturalnych, a w uwieńczonym tryumfem procesie urzeczywistnienia zasady ojcowskiej tkwi moment wzniesienia bytu ludzkiego ponad prawa życia materialnego. [...] A zatem nad byt cielesny wznosi się byt duchowy”³¹. Rzeczywistość opisana przez Schulza w *Sklepiach cynamonowych* przedstawia jednak tę zasadę ojcowską jako podejrzaną i marginalną. Nad wszystkim króluje zasada kobieca uosobiana przez pierwszą z opisanych bogiń – Adele. Tym samym świat autora *Sanatorium pod Klepsydrą* jest w istocie opisem mitycznych początków zarówno własnej biografii Schulza, jak również historii człowieka. Kolejne zaś perypetie odzwierciedlają losy wspólnoty ludzkiej i wydaje się, że opis Schulzowski poprzez prywatną opowieść dotyka spraw powszechnych, a słowa, które charakteryzują fundamentalną rozprawę Bachofena, świetnie precyzują ideę *Sklepiów cynamonowych*: „niniejsza rozprawa poświęci szczególną uwagę uniwersalnej w dziejach walce – o tyle, o ile przejawia się ona w formach stosunków międzypłciowych – badając na podstawie wielu jednostkowych śladów ów uparty opór, jaki tubylcza zasada Izdy przeciwstawiała greckiej teorii ojcostwa”³².

31 J. J. Bachofen, op. cit., s. 43.

32 Ibidem, s. 50.

Rolf Fieguth: Tęskniąc za spójnością. Notatki o intertekstualności, kompozycji i koncepcji języka u Brunona Schulza¹

Piękno jest chorobą, uczył mój ojciec. Jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstającą z głębi doskonałości i witaną przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia.

Bruno Schulz *Druga jesień*

Całość jest nieprawdą, powtarzał Adorno za współczesnością dwudziestowieczną (*Moderne*). Fałszywą, nieprawdziwą całość uosabiały, wedle Schulzowskiej mitologii, cesarz Franciszek Józef oraz despotyczna władza jego niepoetyckiej prozy nad pozostałymi częściami ogółu.

Poezja jest jednak dla galicyjskiego poety prozy tęsknotą rozproszonych fragmentów i słów za pierwotną całością sensu (sensem uniwersalnym). Poetycka prawda to rozproszenie części i ich wzajemna zależność. Wzajemna tęsknota części w nieprzyjaznej rzeczywistości może być przedstawiona przez poetę tylko za pomocą otwartej manipulacji, to znaczy poprzez realizację mitu w przyjaznej nierzeczywistości. Manipulacyjność, ironiczność tych poetyckich formacji tworzących sens, nadających ład znaczeniom, nie łagodzą tęsknoty za spójnością, lecz wzmacniają ją na oczach poety i czytelnika². Ta otwarcie manipulacyj-

tęsknota
fragmentów
za całością

- 1 Niniejszy szkic odnosi się do mojego wykładu przedstawionego na oldenburskiej konferencji dotyczącej Brunona Schulza z roku 1995 (Oldenburger Bruno-Schulz-Tagung 1995), w tym samym roku został on złożony do druku, jednak tom pokonferencyjny się nie ukazał. Powstałe następnie opracowania mogły zostać wykorzystane w niniejszej publikacji jedynie mimochodem; mowa tu szczególnie o dysertacji D. de Bruyn, *Literaire reflexiviteit in het Poolse modernisme: Karol Irzykowski en Bruno Schulz tussen autotematyzm en metafiction*, Gent 2006 (z wyczerpującą bibliografią). Wszystkie cytaty z dzieł Brunona Schulza według edycji: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław–Kraków 1998.
- 2 Syntetycznego podsumowania Schulzowskiego eseju *Mityzacja rzeczywistości* dokonał już wcześniej W. P. Szymański. On też jako pierwszy dostrzegł to, co stanowi główną tezę niniejszego szkicu, zgodnie z którą dystans i ironia Schulza niekoniecznie mają wydźwięk pejoratywny (W. P. Szymański, *Wyznawca Absolutu i Materii, w: Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 613).

na, chwiejna spójność pozwala się odczytać na wszystkich poziomach Schulzowskiej sztuki opowiadania. W niniejszym szkicu tropimy jej obecność w zakresie kompozycji czy aranżowania noweli, w domenie intertekstualności i w obrębie koncepcji języka.

Niektóre fakty z biografii³ tłumaczą szczególną dyspozycję Brunona Schulza do intertekstualności. Jego miasto rodzinne Drohobycz było środowiskiem wielojęzycznym. W centrum pozostawały polski i jidysz. Niemiecki, przez wiele lat oznaka urzędowa austriackich panów regionu, stanowił jako język Lessinga, Mosesa Mendelssohna, Goethego, Schillera, Heinego i Grillparzera także jeden z ulubionych języków wykształconych warstw wschodnioeuropejskiego społeczeństwa żydowskiego. Dotyczyło to zwłaszcza matki Schulza, która przekazała chłopcu *Erlkönig* (*Króla Olch*) Goethego⁴. Natomiast językiem domowym i codziennym nieasymilowanych krewnych i klienteli ojcowskiego sklepu bławatnego był na pewno, oprócz polskiego, jidysz. Schulz miał niewątpliwie jako chłopiec zajęcia z religii żydowskiej i stąd znał przynajmniej podstawy hebrajskiego⁵. Nawet czytelnik bez judajskiego wykształcenia (jak autor tego szkicu) wyczuwa z Schulzowskich tekstów nieobojętny stosunek autora do duchowej, intelektualnej i światopoglądowej tradycji żydowskiej⁶. *Noc wielkiego sezonu*, ostatnie opowiadanie z cyklu *Sklepy cynamonowe*, zawiera scenę żywiołowej karnawałowej żydowskości, przenikającej wraz z jidysz świat sklepu bławatnego Jakuba:

„Przestrzeń sklepu rozszerzyła się w panoramę jesiennego krajobrazu, pełną jezior i dali, a na tle tej scenerii ojciec wędrował wśród fałd

dyspozycja
Schulza do
intertekstual-
ności

- 3 O Schulzowskiej biografii zob. przede wszystkim J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkic o życiu i o twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1974. O jego związku z psychologią freudowską zob. R. Lachmann, *Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa*, w: *Wiener Slawistischer Almanach*, „Sonderband” 1992, nr 31, s. 439–461.
- 4 Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Obraz „Króla olch” w prozie Schulza*, w: *Czytanie Schulza: materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 296–305. Schulz napisał po niemiecku opowiadanie *Heimkehr* i wysłał je w 1938 roku do Thomasa Manna, a w 1940 roku do niemieckiej redakcji moskiewskiego wydawnictwa „Inoizdat”; do dziś go nie odnaleziono. Zob. J. Ficowski, op. cit., s. 228 i n.
- 5 Schulzowskie świadectwo klasy VIII, czyli przedostatniej klasy gimnazjalnej, zawiera ocenę z religii „bardzo dobry” (J. Ficowski, op. cit., s. 25), mogły to być tylko zajęcia z religii żydowskiej (E. Prokopiec-Janiec, *Schulz a galicyjski tygiel kultur*, w: *Czytanie Schulza...*, s. 103). Schulz pozostał do roku 1935 żydem, a po wystąpieniu ze swojej drohobyckiej gminy żydowskiej nie przyjął innego wyznania (J. Ficowski, op. cit., s. 189, jak też A. Bejowicz, *Zerwane zaręczyny z panną J.*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. J. Ciechowicza i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993).
- 6 W sprawie żydowskiej tematyki u Schulza znane są mi dotąd opracowania: W. Panas, *„Mesjasz rośnie pomatu...” O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz in memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 113–129; S. Lindenbaum, *Wizja mesjanistyczna Schulza i jej podłoże mistyczne*, w: *Czytanie Schulza...*, s. 33–67; A. Sproede, *Expérimentations narratives après la fin de l'Avant-garde: notes sur Bruno Schulz, son lecteur et ses 'Incantations'*, w: *La littérature polonaise du XX^e siècle. Textes, styles et voix*, red. H. Konicka, H. Włodarczyk, Paris 2000, s. 135–165; J. Schulte, *Eine Poetik der Offenbarung: Isaak Babel, Bruno Schulz, Danilo Kiš*, Wiesbaden 2004.

i dolin fantastycznego Kanaanu, wędrował wielkimi krokami, z rękoma rozkrzyżowanymi proroczo w chmurach, i kształtował kraj uderzeniami natchnienia.

A u dołu, u stóp tego Synaju, wyrosłego z gniewu ojca, gestykułował lud, złorzeczył i czcił Baala, i handlował [...].

Gdy ojciec mój, przerażony ohydą grzechu, wrastał gniewem swych gestów w grozę krajobrazu, w dole beztroski lud Baala oddawał się wyuzdanej wesołości. Jakaś parodystyczna pasja, jakaś zaraza śmiechu opanowała tę gawiedź. Jakże można było żądać powagi od nich, od tego ludu kołatek i dziadków do orzechów! Jak można było żądać zrozumienia dla wielkich trosk ojca od tych młynków, mielących bezustannie kolorową miazgę słów! Głusi na gromy proroczego gniewu, przykucali ci handlarze w jedwabnych bekieszach małymi kupkami dookoła sfałdowanych gór materii, roztrzásając gadatliwie wśród śmiechu zalety towaru. Ta czarna giełda roznosiła na swych prędkich językach szlachetną substancję krajobrazu, rozdrabniała ją siekaniną gadania i połykała niemal.

Gdzie indziej stały grupy Żydów w kolorowych chałatach, w wielkich futrzanych kołpakach przed wysokimi wodospadami jasnych materyj. Byli to mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody i prowadzący wstrzeźliwe i dyplomatyczne rozmowy. Ale i w tej ceremonialnej konwersacji, w spojrzeniach, które wymieniali, był błysk uśmiechniętej ironii. Wśród tych grup przewijał się pospolity lud, bezpostaciowy tłum, gawiedź bez twarzy i indywidualności. Wypełniał on niejako luki w krajobrazie, wyścielał tło dzwonekami i grzechotkami bezmyślnego gadania. Był to element błazeński, roztańczony tłum poliszynelów i arlekinów, który, sam bez poważnych intencji handlowych, doprowadzał do absurdu gdzieniegdzie nawiązujące się transakcje swymi błazeńskimi figlami”⁷.

Język jidysz nie jest tu wprawdzie nazwany po imieniu, jednakże bardzo żywo uobecniiony jako językowe tło całej tej sceny (gestukulująca, obmawiająca i uhonorowana; kolorowa miazga słów; proroczy głosiciele gniewu; gadatliwie; szybkie języki; bezmyślne gadanie; ostrożne, dyplomatyczne rozmowy).

Schulz od roku 1902 do egzaminu dojrzałości w roku 1910 uczęszczał do drohobyckiego Gimnazjum Realnego im. cesarza Franciszka

jidysz jako
językowe tło

7 B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, s. 106–108. Bohdan Budyrowicz (*Galicja w twórczości Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz in memoriam...*, op. cit., s. 12) widzi w tej scenie, o dziwo, „zaskakująco małe zainteresowanie” autora sztetem w Drohobyczu. Młody, tradycyjnie ubrany Żyd z jedynego zachowanego Schulzowskiego obrazu olejnego *Spotkanie*, naiwnie i lubieżnie spoglądający na dwie eleganckie, młode kobiety, ma rysy samego malarza – tak twierdzi Wojciech Chmurzyński (*Spotkanie ze „Spotkaniem”*, w: *Czytanie Schulza...*, s. 272).

zaniedbania

Józefa. Językiem wykładowym był tam polski, a pierwszym i ostatnim nowożytnym językiem obcym – niemiecki; w kursie ruskiego (*Ruthenisch-Kurs*; program szkolny przewidywał taką możliwość) nie wziął Schulz widocznie udziału⁸. Francuskiego i angielskiego w ogóle w tej szkole nie uczono. Jednakże w owych „pięknych czasach” sztuki i literatury Schulz jako uczeń zapoznał się oczywiście, dzięki polskim i niemieckim tłumaczeniom, z literaturą francuską i angielską. Badania dotyczące Schulzowskich związków z francuską literaturą i sztuką są w porównaniu z jego niemieckimi i cekańskimi filiacjami raczej zaniedbane⁹. Bądź co bądź modernistyczny Wiedeń, Lwów, Kraków i Warszawa, które wywarły długotrwały wpływ na młodego Schulza w latach gimnazjalnych i studenckich¹⁰, uznawały się za frankofilskie i jest niewyobrażalne, żeby dzieła prozatorskie Flauberta, Baudelaire’a, Zoli, Huysmana, Claudela, André Gide’a, jak też filozoficzne pisma Henriego Bergsona nie wpłynęły znacząco na przeżycia literackie Schulza. Jego entuzjazm dla Marcela Prousta jest wprawdzie udokumentowany dopiero od roku 1937¹¹, jednak Schulz nie musiał czekać na przekład *W poszukiwaniu straconego czasu* Boya-Żeleńskiego. Znał francuskiego autora i zapewne doszukiwał się w nim wielu podobieństw z sobą, a mógł go odkryć dla siebie dzięki niemieckim tłumaczeniom z lat 1926, 1927 i 1930, zatem jeszcze przed powstaniem *Sklepow cynamonowych* (1931–1933)¹². Poza tym w równym stopniu wyczekiwane są badania dotyczące domniemanych lektur Schulza: angielskich, a przede wszystkim skandynawskich i rosyjskich, te ostatnie już choćby z powodu rosyjskich sympatii literackich przynajmniej trzech szczególnie przez niego podziwianych autorów – Stanisława Przybyszewskiego, Thomasa Manna i Rainera Marię Rilkego. Wyczerpującego wyjaśnienia wymaga również stosunek Schulza do antyku, który był systematycznie wykładany w gimnazjum. Nowa interpretacja starożytności i jej mitologii stanowiła jeden z najważniejszych problemów sztuki i literatury secesji i Młodej Polski, cieszących się największym zainteresowaniem. W tym kontekście na myśl przychodzi szczególnie Friedrich Nietzsche, a także materiał antyczny w dramatach

8 Zob. fotokopie świadectw, J. Ficowski, op. cit., s. 25.

9 Por. Ostatnio W. Bolecki, *Das „principium individuationis“: Nietzscheanische Motive im Werk von Bruno Schulz*, w: *Polnische Literatur im europäischen Kontext. Festschrift für Brigitte Schulze zum 65. Geburtstag*, red. F. Göbler, München 2005.

10 Schulz zdał egzamin dojrzałości w roku 1910, następnie studiował architekturę na Politechnice we Lwowie, a podczas I wojny światowej sztukę w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wszystko to w czasie rozkwitu i końcowych lat secesji.

11 List do Romany Halpern z 16 listopada 1937 roku (B. Schulz, *Księga listów*, Kraków 1975, s. 96).

12 B. Schulz, *Proza*, Kraków 1975, zawiera recenzje powieści Louisa Aragona, Georges’a Bernanosa, François Mauriac’a i Jeana Giono.

Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907). Późniejsze zainteresowania Schulza mitologią antyczną są z pewnością inspirowane przez Schległa, Schellinga, Schopenhauera i Nietzschego; źródeł teorii mitu Schulza i jego mitopoetyckich manipulacji należy szukać także we współczesnych mu badaniach o mitach z psychologią głębi włącznie¹³. Charakterystyczne jest przy tym, że antyczne mity zostają przeniesione w żydowską codzienność i dyskretnie wtopione w judajskie motywy mityczne. Jednocześnie Schulza szczegółowo zaprzętała myśl okultystyczna, gnostyczna, teozoficzna i antropozoficzna. O ile mi wiadomo, zabezpieczanie śladów w tym obszarze nie zostało jeszcze rozpoczęte.

zabezpieczyć
ślady

W posłowie do niemieckiego wydania opowiadań Brunona Schulza François Bondy mówi o „pozytywnym, radosnym stosunku zarówno do natury, w której człowiek istnieje i która u Schulza ogarnia niebo jak u Jeana Paula, i o drugiej naturze produktów mechanicznych w ich ostatniej formie rupiecia”¹⁴. Tym sformułowaniem charakteryzuje Bondy nie tylko światopogląd autora, nie tylko jego świat emocji, ale przede wszystkim też określoną intonację, w której wybrzmiewa wiele całkiem różnych dźwięków i szmerów pobocznych, zwłaszcza niewątpliwy zachwyty:

„Oto jest historia pewnej wiosny, wiosny, która była prawdziwsza, bardziej olśniewająca i jaskrawsza od innych wiosen, wiosny, która po prostu wzięła serio swój tekst dosłowny, ten manifest natchniony, pisany najjaśniejszą, świąteczną czerwienią, czerwienią laku pocztowego i kalendarza, czerwienią ołówka kolorowego i czerwienią entuzjazmu [...].

niewątpliwy
zachwyty

Każda wiosna tak się zaczyna, od tych horoskopów ogromnych i oszalamiających, nie na miarę jednej pory roku, w każdej – żeby to raz powiedzieć – jest to wszystko; nieskończone pochody i manifestacje, rewolucje i barykady, przez każdą przechodzi w pewnej chwili ten gorący wicher zapamiętania, ta bezgraniczność smutku i upojenia szukająca nadaremnie adekwatu w rzeczywistości”¹⁵.

Schulzowskie opowiadania powstają przez wiele lat i swoją pierwszą postać przybierają nierzadko w formie listów do przyjaciół i przyjaciółek¹⁶; dotyczy to szczególnie *Sklepów cynamonowych*, które zrodziły się z korespondencji z Deborą Vogel. Pewien aspekt listów miłosnych daje się dostrzec nawet w wersji drukowanej. Literacko artykułowany zachwyty

¹³ Jarzębski (Wstęp, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. LXXXI–XXXIII) wskazuje parokrotnie na uwagi Bogusława Gryszkiewicza (*Ironia i mistycyzm*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3) dotyczące Schulzowskiego opracowania mitów; ta praca była dla mnie niedostępna.

¹⁴ B. Schulz, *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*, [Nachworte von Andrzej Wirth und François Bondy], Aus dem Polnischen von Josef Hahn, Frankfurt am Main 1981 (Fischer Taschenbuch 5066), s. 349.

¹⁵ B. Schulz, *Wiosna*, s. 143–144.

¹⁶ Szczególną rolę odgrywa tutaj Władysław Riff (J. Ficowski, op. cit., s. 112 i n.), a zwłaszcza Debora Vogel (ibidem, s. 121 i n.).

jest zawsze zabarwiony bardzo osobiście, ale jednocześnie świadczy o miłosnym wyrwaniu się „ja” z ciasnych granic własnej indywidualności – i właśnie to stanowi podstawowy gest Schulzowskiego pisarstwa: wyjście poza granice – i tak zawsze fikcyjnego – siebie¹⁷. Zachwyt jest również wyczuwalny w ekstatycznym tonie, ciągłym przekraczaniu literackiego „ja” przez zaskakujące manipulacje kompozycyjne, przez entuzjastyczno-ekstatyczną i krytyczno-ironiczną intertekstualność, w ostateczności okazującą się także zasadą kompozycyjną, i wreszcie także w refleksyjności jego krytyki literackiej i epistemologicznej.

O kompozycji cyklu

Schulz szuka z powodzeniem odpowiedzi na odwieczne pytanie dotyczące związku między fragmentem a całością. Części zostają u niego uwolnione od pierwotnej całości i jej tyranii. W swojej nowej wolności zmieniają one nieco naturę – z części zwartej całości stają się szybko przechodnimi, niekompaktowymi półcałościami (*Halb-Ganze*) lub szybkimi, wybujałymi nadcałościami (*Über-Ganze*). Są teraz związane wolną sympatią, piękną i beztroską tęsknotą za wcześniejszymi współ-częściami w przeszłej przynębiającej całości przymusowej. Tworzą między sobą nowe, ironiczne związki, które karykaturują i prześmiewają stary despotyzm. Poetycką formą wyrażenia buntu przeciw starej tyranii całości staje się rozwiązanie konwencjonalnej spójnej kompozycji powieści i zastąpienie jej przez luźne formy kompozycji cyklicznej¹⁸. Części składowe cyklu pozostają autonomicznymi opowiadaniem, jednak wspólnie składają się na przedstawienie mitycznego świata, który w poetyckiej nieokreśloności swej wewnętrznej spójności zyskuje

przeciw tyranii
całości

- 17** Stala (*On the margins of reality. The paradoxes of representation in Bruno Schulz's Fiction*, „Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Slavic Studies” 1993, nr 23) zauważa całkiem w duchu Derridy i jego szkoły „wycofanie Ja” w Schulzowskich opowiadaniach (s. 17 i n.). Lepszą intuicję miał jednak Stanisław Ignacy Witkiewicz, dla którego związek pomiędzy opowiadaniem *Sklepów cynamonowych* tkwił między innymi „w nieswiadomej metafizyce autora i jego promieniującej w samym nawet stylu niesamowitej osobowości” („Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17 (4.04.1935), tłumaczenie wg B. Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 164).
- 18** W streszczeniu *Sklepów cynamonowych*, przygotowanym dla jednego z zagranicznych wydawnictw, od początku odrzuca Schulz ich związek z sagą powieściową o upadku rodziny pewnego kupca bławatnego. Zamiast tego mówi o próbie „wydobycia dziejów pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji nie z realnych elementów, zdarzeń, charakterów czy prawdziwych losów, lecz poszukując ponad nimi mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii” (B. Schulz, *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. Aufsätze und Briefe*, red. J. Ficowski, Frankfurt 1994, s. 325). Cykliczna kompozycja Schulzowskiego utworu jest faktem powszechnie znanym, ale z tego, co wiem, niedokładnie zbadanym. Jarzębski nie porusza tego tematu bezpośrednio, ale jego analiza schulzowskiego języka i czasu oraz wyczerpujący komentarz do motywu labiryntu stanowią cenny przyczynek do zrozumienia kompozycji cyklu (*Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania...* s. XXXIV–XLI, LVI–LXIII).

podobnie jak we śnie wyrazistość i oczywistość. Cykl w wydaniu Schulzowskim jest literacką formą gatunkową paradoksu, wskazuje ironicznie na ideę podmiotu przechodzącego transformację w przestrzeni i czasie. Bohater, znajdujący się w centrum całej opowieści, czyli ojciec Jakub, jest niewątpliwie bliski autorskiego i narratorskiego podmiotu, ale cykliczna forma zmienia ten podmiot na wszelkich poziomach. Początek cyklicznej opowieści odsyła do jej końca, koniec do początku, środek do początku i końca jednocześnie, wszystko rzutuje tu na wszystko, tworząc hybrydowe formacje i metamorfozy. Zasada cyklicznej hybrydyzacji obejmuje konstrukcję czasu i przestrzeni, opowiadający podmiot i postaci, formę gatunkową i styl. Przestrzenie zamknięte i przestrzeń miasteczka zmiernają do ciągłego rozrostu w kosmos albo powrotu do Księgi, ilustracji, a właściwie katalogu. Czas wykoleja się, chodzi swoimi drogami, materializuje bądź uprzestrzenia. Specyficzna cykliczność czasu, czyli transformacja jego linearności i sukcesywności, wpływa na figury syna (podmiotu opowiadającego) i ojca (głównego bohatera). Stoją oni w centrum dwóch potencjalnych opowieści, które ulegają ewolucji i transformacji. Historia o upadku ojca traci początek, koniec i właściwą kolejność, a historia dojrzewania syna jest historią „dojrzewania do dzieciństwa”¹⁹. Nigdy nie możemy być pewni, z jakiego punktu wyjścia, od jakiej fazy czasu – syna czy biografii ojca – rozpocznie się dane opowiadanie. Pierwsze opowiadanie *Sierpień* jest w dużej mierze prezentowane z perspektywy dziecka i mniej więcej ta sama perspektywa przeważa w kolejnych opowiadaniach. Dopiero cztery rozdziały o manekinach charakteryzuje pewien dystans, bo stanowią one przedstawienie z perspektywy dorastającego, już więcej rozumiejącego syna i obserwatora. Ale w następującym po nich opowiadaniu *Nemrod* dominuje znowu ujęcie właściwe chłopcu, chociaż utwór ten zamyka retrospekcja zgodna z intelektualnymi możliwościami dorosłego. Kolejne opowiadania stopniowo wysuwają na pierwszy plan erotycznie ukierunkowaną perspektywę narracji chłopca i подростka (szczególnie opowiadania o zwierzętach, a także *Ulica Krokodyli*), podczas gdy trzy ostatnie powracają do ujęcia typowego dla dziecka czy chłopczyka. Szczególnie w ostatnim opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* następuje zwrot perspektywy: na początku działania ojca przedstawione są z punktu widzenia obserwatora w pełni rozwoju intelektualnego, a tytuł opowiadania przywraca perspektywę dziecka, które jest niezwykle rozczarowane powrotem do codzienności. W ten sposób końcówka cyklu odsyła do prologu, opowia-

wszystko
rzutuje tu na
wszystko

zwroty
perspektyw

19 Zob. L. Steinhoff, *Rückkehr zur Kindheit als groteskes Denkspiel. Ein Beitrag zum Motiv des „dojrzeć do dzieciństwa“ in den Erzählungen von Bruno Schulz*, „Slavistische Texte und Studien“ 1984, nr 5.

dania *Sierpień*, którego początek zachowuje perspektywę chłopca. Jednym słowem, narrator ulega wielokierunkowej transformacji i deformacji, co rzutuje na rozwój całości akcji, nieprzebiegający linearnie, lecz kołowo, cyklicznie i przez to pozbawiony teleologii. Cyklicznemu procesowi dojrzewania i dzieciennienia narratora odpowiada proces achronologicznych, fantastycznie odwracalnych metamorfoz ojca. Symptomy jego upadku przejawiają się nie tylko w przemianach w insekty, ale także w infantyilizacji i w uniesieniach erotycznych, intelektualnych i profetycznych²⁰.

Notatki o schulzowskiej intertekstualności: hołdowanie i autorefleksyjność

Co się tyczy Schulzowskiej intertekstualności, to dzięki quasi-odśrodkowej dynamice ma ona swój udział w kompozycji nielinearnej, kołowej, cyklicznej jego zbiorów opowiadań. Poza tym służy nierzadko jako znak hołdu składanego wielbionym przez autora pisarzom, spełniając jednocześnie funkcję literackiej autorefleksyjności. Zresztą intertekstualność utworu nie ogranicza się bynajmniej do dzieł wysokiej literatury, lecz odwiedza wszystkie jej kondygnacje. Znaczącą rolę muszą tu odgrywać książki dla dzieci i powieści popularne (powieści dla służących), nie potrafię ich jednak precyzyjnie zidentyfikować. Nowelka *Nemrod* opowiada historię pewnego pieska uczącego się swojego „języka” – szczekania. Przypomina to tak lubiane przez dzieci opowieści o zwierzętach. W niemieckim obszarze językowym są twórcy, których mógł Schulz znać. Przywołam tu Waldemara Bonselsa, Hermanna Lönsa, a przede wszystkim ezoterycznego i antropozoficznego autora bajek o zwierzętach Manfreda Kybera (1880–1933)²¹, w Polsce – Adolfa Dygasińskiego. Do odpowiednich reminiscencji popularnoliterackich harmonijnie dołączają aluzje wysokoliterackie. Adela – pokojówka, której posłuszni są usłużny pan i jego syn – stanowi odbicie motywów tanich powieści erotycznych. Natomiast opis dzieciństwa i dziecięcej miłości w opowiadaniu *Wiosna* przywodzi na myśl w swojej pierwszej fazie Albertynkę Prousta (u Schulza ta dziewczynka nazywa się Bianka), aż do momentu, w którym narrator, coraz fantastyczniej ewoluujący, zbliża się do *Zapisków*

Kyber i inni

20 Podobna, cykliczna zasada kompozycji łączy także opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*, aczkolwiek akcenty tematyczne są tu inaczej rozłożone (perspektywa narratora zawiera tutaj więcej „dorosłych” elementów).

21 Warto zbadać, czy przedstawiona przez Kybera historia okultyzmu (M. Kyber, *Einführung in das Gesamtgebiet des Okkultismus vom Altertum bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1923) mogła w jakikolwiek sposób wpłynąć na Schulza.

wariata Gogola. Notabene można znaleźć jeszcze wyraźniejszą aluzję do Gogola – tym razem do jego *Płaszcz* – w opowieści o emerytowanym urzędniku *Emeryt*.

Gogol

W dwu następnych przykładach hołdowanie innemu autorowi bardzo wyraźnie przechodzi w refleksję o własnych procedurach literackich. Oto początek opowiadania *Genialna epoka*:

„Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne. [...] Spróbujemy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje”²².

Ten fragment jest oczywistą aluzją do noweli niesamowitej Stefana Grabińskiego (1887–1936) – *Ślepy tor* (1919), w której fanatyczny mag kolejowy Wiór sprowadza cały pociąg z przepisowej trasy na ślepy tor i jego niewielu pozostałych, odważnych pasażerów wprowadza w stan przypominający po części śmierć w wyniku katastrofy pociągu, a po części przebywanie w nieznanym wymiarze czasu i przestrzeni²³. Niebagatelne znaczenie biegu fantastycznych rozgałęzień trasy kolejowej dla pisarstwa Schulza wynika szczególnie z następującego passusu:

Grabiński

„Bo tekst wiosny znaczony jest cały w domyślnikach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowany bez liter w pustym błękitcie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia. Dlatego będzie ta historia, wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach i cała przetykana będzie wiosennymi myślnikami, westchnieniami i wielokropkami”²⁴.

Drugim przypadkiem hołdowania jest opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą*, dające tytuł całemu cyklowi. Schulz wymyśla tutaj sanatorium i miasto, gdzie panuje „czas z drugiej ręki”, czas użyty już wcześniej, w którym umarli przeżywają swoje życie po raz kolejny. W tym mieście również materia domów i cały kontekst rzeczywistości są podejrzenie rozluźnione i tak samo z drugiej ręki. To wszystko stanowi najzupełniej jawne odwołanie do powieści Alfreda Kubina *Po tamtej stronie* (1909), w której fantastyczne miasto Perła, umiejscowione na krańcach świata, składa się wyłącznie z odłamków europejskich i amerykańskich domów odbudowanych ponownie w nowym miejscu. Są to domy, w których popełniono niegdyś morderstwa. W tych domach mordu z drugiej ręki zbiegowie z cywilizacji przeżywają rzekomo drugie życie w innej epo-

Kubin

22 B. Schulz, *Genialna epoka*, s. 130–131.

23 Dziwna kolej żelazna, która przywozi i odwozi narratora *Sanatorium pod Klepsydrą*, jest jawnym nawiązaniem do Grabińskiego.

24 Idem, *Wiosna*, s. 144–145.

ce, poddani dyktaturze fantastów i utopistów, aż do momentu, kiedy to ludzie i materia podniosą tumult, w którym ta cała zjawa przepadnie. Kubinowski wątek drugiego życia, życia pożyczonego, wraca u Schulza w związku z życiem ksiązek i Księgi:

„Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wzlotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że ksiązek ubywa, a Autentyk rośnie”²⁵.

Irzykowski i jego dyskurs metaliteracki²⁶

Do niewyraźnych nawiązań należą u Schulza aluzje do *Pałuby* Karola Irzykowskiego, powieści ze szczególnie wyeksponowanym momentem metaliterackiej refleksji. Powiązanie fikcji narracyjnej i metaliterackiej refleksji nie jest, jak wiadomo, wynalazkiem współczesności dwudziestowiecznej. Spotykamy je w literaturze wielokrotnie, zwłaszcza w sentymentalizmie (Laurence Sterne i Jean Paul) i w romantyzmie, ale też niespodziewanie w najważniejszej powieści pozytywizmu polskiego – *Lalce* (1887–1889) Bolesława Prusa. Mamy tu dwóch narratorów: wszystkowiedzącego, nadrzędnego, i subiekta Rzeckiego, którego pamiętnik jest wpleciony w powieść. Oba monologi narratorskie wzajemnie się objaśniają i właśnie dlatego zostają ze sobą w stosunkach metarelacji.

Polska postrealistyczna *modernité*, aby ponownie skutecznie podjąć problem, dokonała wcześniej niż reszta Europy drastycznego przezwyciężenia wszechwładnego realistycznego postulatu spójności w fikcji narracyjnej. Dokonało się to w *Pałubie* Karola Irzykowskiego. Wyraz tytułowy „pałuba” jest – podobnie jak tytuł powstałej dużo później pierwszej powieści Witolda Gombrowicza (1937/1938) *Ferdydurke* – bezkształtnym słowem o bezkształtnej semantyce, oznaczającym między innymi „osłonę wozową”, „szaloną głowę”, „lalkę krawiecką”, „złośliwą [starą] babę”. W centrum *Pałuby* stoi metaliteracki dyskurs wymierzony w podstawy fikcji powieściowej i estetyki iluzji, degradujący akcję powieściową do prawie czystego materiału demonstracyjnego. Jest to powieść dydaktyczna o tym, jak nie tworzyć więcej powieści – na przykład w stylu Henryka Sienkiewicza – i jak się powinno je pisać w przyszłości. Książka zawiera zatem zarówno krytykę powieści, jak i pozytywną utopię tego gatunku wraz z wyczerpującą teorią przyszłościowego języka narracyj-

25 Idem, *Księga*, s. 125.

26 Ten ustęp pozostawiłem celowo w kształcie opracowania z roku 1995. Schulzowski nawiązania do Irzykowskiego komentuje później też Dieter de Bruyn w swojej wymienionej tu już dysertacji (2006).

nego i jego estetycznego oddziaływania. W jej metaliterackich ustępach chodzi szczególnie o naświetlenie skrycie niedorzecznych i „wstydlivych punktów” (zwanymi również punktami pałubicznymi) w psychicznych motywacjach reagowania czy działania danego bohatera. Właśnie ten aspekt był w Polsce postrzegany jako odpowiednik psychologii Zygmunta Freuda. Nie tylko Gombrowicz poszedł w swoich powieściach za programem Irzykowskiego, lecz na swój sposób także Schulz (zob. niskie funkcje cielesne, które towarzyszą profetycznym porywom ojca Jakuba lub pozbawione pobłażliwości ukazanie zainteresowań pornograficznych i erotycznych w zachowaniu syna i narratora). Wracając do Irzykowskiego, to nie chodzi mu tylko o atak na niepełną psychiczną motywację konwencjonalnego bohatera powieściowego. Dowodzi on bowiem nieuczciwości wszystkich tradycyjnych sposobów sugerowania narracyjnego – na przykład tworzenia konstelacji osobowych ze skrytą symetrią i kontrastami, aluzyjnego dawkowania informacji o „prehistorii” (*Vorgeschichte*) bohatera i akcji, a potem o jej przebiegu, w ogóle zaś tworzenia aluzyjnego języka powieści. Ogólnie, „demaskuje” iluzyjny charakter fikcji i wszelkiej poezji w narracji oraz jej sugestywny, podświadomy wpływ na czytelnika. Szczególnie interesujący był (i jest) atak Irzykowskiego na wszystkie organiczne, całościowe wyobrażenia o porządku w dziele literackim, obnażane przez niego jako fikcja i manipulacja²⁷.

Powieść Irzykowskiego jest chyba dla przeciętnego czytelnika w dużej mierze niestrawna. Dla czytelnika zawodowego, krytyka literackiego czy pisarza ma cechy bardzo odświeżające i intelektualnie pobudzające, gdyż kwestionuje podstawy konwencjonalnych technik narracji i zachęca do ich ciąglego intelektualnego i etycznego kontrolowania. Pod tym względem *Pałuba* wywarła wpływ na kilku wybitnych pisarzy polskiego dwudziestowiecza, którzy wprowadzili do narracji elementy dyskursu metaliterackiego. Nieprawdopodobne pomieszanie fikcji narracyjnej oraz dyskursu metaliterackiego i filozoficznego wykazują powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wyraźnie na skutek oddziaływania Irzykowskiego. Dopiero jednak Schulzowi w obu cyklach opowiadań, a wkrótce po nim Gombrowiczowi w pierwszej powieści *Ferdydurke* udaje się artystyczna, naprawdę przekonująca synteza tych elementów²⁸.

śladem
Irzykowskiego

niestrawność
Pałuby

²⁷ Irzykowski metaliteracki dyskurs, ciągnący się przez całą jego powieść, podsumowuje dydaktycznie w rozdziale XIX „Trio autora”.

²⁸ Radykalna napaść Irzykowskiego na konwencje powieści musiała pozostawić ślady także u takich autorów, jak Żeromski, Berent, Kuncewiczowa i Dąbrowska. Najbardziej widoczne są w *Niecierpliwych* (1939) Zofii Nałkowskiej.

Chociaż istnieje ogromna różnica między antyiluzyjną i racjonalnie zdystansowaną powieścią Irzykowskiego a rozkoszną – pomimo całej ironii – Schulzowską epicką mitopoeją, to autor *Sklepów cynamonowych* mógł czuć się ośmielony do własnych dokonań przez generalny atak Irzykowskiego na konwencjonalne powieści narracyjne i na ich język. Swoją daninę spłaca Schulz Irzykowskiemu w *Skleпах cynamonowych*, w *Traktacie o manekinach*, kiedy z finezyjną ironią używa wyrazów „pałuba”, „pałubiasty” w wyklętej przez Irzykowskiego funkcji werbalnego lejtmotywu. Z wielu znaczeń wyrazu „pałuba” pierwszorzędnego nabiera zresztą u Schulza sens niecałkiem uformowanej „lalki” naturalnej wielkości człowieka, przeznaczonej na potrzeby krawieckie²⁹:

„My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiastą niezgrabność”³⁰.

„Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią? [...] Tłum się śmieje. [...] Bo przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się strasznego bezprawia. Stąd płynie, moje panie, straszny smutek wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem. Oto jest anarchista Lucchesini, morderca cesarzowej Elżbiety, oto Draga, demoniczna i nieszczęśliwa królowa Serbii, oto genialny młodzieniec, nadzieja i duma rodu, którego zgubił nieszczęsny nałóg onanii. O, ironio tych nazw, tych pozorów! Czy jest w tej pałubie naprawdę coś z królowej Dragi, jej sobowtór, najdalszy bodaj cień jej istoty? [...] Czy słyszeliście po nocach strasne wycie tych pałub³¹ woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych, żałosny chór tych kadłubów z drzewa i porcelany, wałących pięściami w ściany swych więzień?”³².

Schulz używa tu kluczowego słowa „pałuba”, aby spowodować destrukcję jeszcze jednej strony fikcji organicznej i całościowej, którą

29 W podobnym znaczeniu pojawia się to słowo w opowiadaniu *Sierpień*: „Tam te wylupiaste pałuby łopuchów wybałuszły się, jak babska szeroko rozsiadłe...” (*Sierpień*, s. 51; por. Schulz, *Die Zimt-läden...*, s. 12). Występowanie właśnie tych słów nie jest zresztą wyłącznie aluzją do Irzykowskiego, lecz jednocześnie śladem korespondencji z Deborą Vogel. Ficowski (*op. cit.*, s. 123–124) wymienia tomik wierszy Vogel *Manekiny* (1934) i jej tom prozy *Akacje kwitną* (1936), gdzie znajdują się między innymi teksty *Nowe surowce są potrzebne*, *Nowe manekiny idą*, *Rozdziału o manekinach ciąg dalszy*, *Jeszcze kilka gatunków lalek* i *Tandeta zalewa świat*; tu też cytata z D. Vogel: „Oto pałubiasta i nudna materia świata wchodziła w swój najdoskonalszy etap życia, w decydującą dla jej losu epokę sztucznych kształtów” (Ficowski, *op. cit.*, s. 124).

30 B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*, s. 38.

31 Gdyby nie wyraźne wskazanie na *Pałubę* w Schulzowskiej recenzji powieści *Ferdynurke* Gombrowicza, nie odszyfrowalibyśmy „pałub woskowych” jako aluzji do Irzykowskiego.

32 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 40–42.

Irzykowski w swej krytyce zostawił nietkniętą: fikcji naiwnie zakładającej pełnię rzeczy materialnych. U Schulza przedmioty i ciała są materialnie właśnie niepełne – co notabene rzuca światło na stosunek polskiego autora do Kafki. *Karakony* nie są po prostu hołdem złożonym znanej noweli *Przemiana*, lecz demonstrują odmienność rzeczywistości od opisanej przez praskiego autora. Jeśli Kafka na sposób wyraźnie realistycznej fantastyki prezentuje przemianę Gregora Samsy w ogromnego chrząszcza jako fatalną i ostateczną, to u Schulza przemiana Jakuba w różne insekty jest ostentacyjnie prowizoryczna i kilkakrotnie odwracalna.

to nie hold

Metaliteracka refleksja i tymczasowość wymyślnego świata

Bohaterowie Schulzowskich opowiadań, wciąż wtajemniczany w śmierć (i ciągle powracający do życia) ojciec Jakub oraz „dojrzewający do dzieciństwa” syn, nie bronią formy ludzkiej rzeczywistości przeciwko jakiemuś porządkowi wyższemu, który mógłby się jej narzucić. Mają natomiast moc wytwarzania rzeczywistości alternatywnych, nielegalnych, pobocznych i paralelnych. Szczególnie ojciec wymaga dla siebie roli drugiego demiurga, który tworzy i od nowa formuje materię według własnych niskich upodobań. W przeciwieństwie do Kafkowskiego Józefa K. bohaterowie Schulza nie znoszą biernie włamania się metafizyki w ich życie, lecz sami tworzą własną przyziemną metafizykę ludzką. Nie są również, jak postaci u Kafki, nierozłączni z zaprezentowanym przez autora światem przedstawionym, stworzoną przez niego fikcją. U Schulza wyraźnie widać, jak przełamuje fikcję analogia między manipulacyjnymi pomysłami ojca a literackimi manipulacjami autora. Jego teoria i metoda zostają wyłożone z dużą dozą komizmu i udzielającej się poezji w serii o manekinach z cyklu *Sklepy cynamonowe*. Dziś „manekin” kojarzony jest raczej z osobą demonstrującą ubrania na pokazie mody. To słowo pochodzi jednak bezpośrednio od flamandzkiego wyrazu *manneken* – mały człowiek – i określa we francuskim jeszcze około roku 1900 jedynie przedmioty mechaniczne, w tym marionetki i lalki wszystkich rodzajów, również manekiny krawieckie. Pod postacią manekinów odnajdujemy u Schulza osobliwe połączenie zasady mechanicznej i erotyczno-kobiecej³³. Między polami semantycznymi słów „manekin” i „pałuba” istnieje widoczny, aczkolwiek nie od razu racjonalnie wytłumaczalny związek. W sklepie ojca manekini są dwie szwaczki – uprzedmiotowione lalki, bezlitośnie napędza-

manipulacje ojca i syna

33 Jest w tym aluzja do E.T.A. Hoffmanna, ale chyba także do „zmechanizowanej” erotyki stenotypistek opisanych przez Zofię Nałkowską w powieści *Romans Teresy Hennert* (1923).

ne do pracy przez równie uprzedmiotowiony manekin krawiecki (pa-lubę!). Jednak to, co przy tym produkują, to kolorowe odpadki:

„Ich dusze, szybkie czarodziejstwo ich rąk było nie w nudnych sukniach, które zostawały na stole, ale w tych setkach odstrzygnięć, w tych wiórach lekkomyślnych i płochych, którymi mogły zasypać całe miasto, jak kolorową, fantastyczną śnieżycą”³⁴.

Obserwując tę scenę ojciec czyni z uprzedmiotowionych, szczupłych niczym szpule nici ciał manekinów komiczne obiekty swoich na w pół erotycznych eksperymentów z formą, a jednocześnie żywy przykład teorii wtórej demiurgii:

„Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji [...]”.

Dalej ojciec wykłada swoją teorię:

„Materia jest najbierniejszą i najbezbronnejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania. [...] Nie ma materii martwej. [...] martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia. [...] Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga [...]. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy, jednym słowem, demiurgii. [...] Nie zależy nam [...] na tworach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatory nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. [...] Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. [...] To jest [...] nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. [...] Słowem [...] chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”³⁵.

Przytoczone fragmenty z *Traktatu o manekinach* nie ukazują wystarczająco jasno, że ojcowski wykład teorii tworzenia osadzony jest w naładowanej erotycznie, a przez to szczególnie komicznej sytuacji. Oprócz

erotyczne
eksperymenty
z formą

34 B. Schulz, *Manekiny*, s. 31.

35 Idem, *Traktat o manekinach*, s. 35–38.

ojca, dziecięcego narratora i obu manekinów znajduje się w niej też służąca Adela, niekiedy zagrażająca domowemu porządkowi, panująca nad matką i ojcem. Pozornie abstrakcyjna prelekcja teoretyczna zyskuje w ten sposób zabarwienie pikantnej, rozmowy miłosno-uwodzicielskiej pozbawionej niewinności. Jest to zatem obrazowy przykład Schulzowskiego amalgamatu poetyckiego – połączenia literackiej fikcji z unieważniającym i wchłaniającym ją dyskursem metaliterackim.

Mit Księgi

Wielokrotnie wyłożony w opowiadaniach mit tekstu i Księgi jest niezbędny dla zrozumienia zarówno poglądu Schulza na estetyczny problem związku poetyckiej prozy i metapoezji, jak i w ogóle jego pisarstwa. W opowiadaniu *Księga* autor pisze:

„Nazywam ją po prostu Księgą, bez żadnych określeń i epitetów, i jest w tej abstynencji i ograniczeniu bezradne westchnienie, cicha kapitulacja przed nieobjętością transcendentu, gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi załsnąć, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestachu, przecuciem tej rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu. Cóż pomógłby patos przymiotników i napuszystość epitetów wobec tej rzeczy bez miary, wobec tej świetności bez rachuby. [...] Księga... Gdzieś w zaraniu dzieciństwa, o pierwszym świcie życia jaśniał horyzont od jej łagodnego światła. Leżała pełna chwały na biurku ojca, a ojciec, pograżony w niej cicho, pocierał poślinionym palcem cierpliwie grzbietych odbijanek, aż ślepy papier zaczynał mglić się, mętnieć, majaczyć błogim przecuciem i z nagłą złuszczał się kłakami bibuły i odsłaniał rąbek pawiooki i urzęsiony, a wzrok schodził, mdlejąc, w dziewiczy świt bożych kolorów, w cudowną mokrość najczystszych lazurów. O, to przetarcie się bielma, o, ta inwazja blasku, o błoga wiosno, o ojciec... Czasem ojciec wstawał od Księgi i odchodził. Wówczas zostawałem z nią sam na sam i wiatr szedł przez jej stronicę i obrazy wstawały. I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków. Tak ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który syciła barwnością. [...] To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym wielkim wówczas, jak świat, pokoju”³⁶.

hymn do

Ten hymn do Księgi nie wprowadza notabene rozróżnienia na świat pisarskich i malarskich fantazji. Uzupełniając słowa Krzysztofa Stali, można powiedzieć: świat schulzowskiego kosmosu nie tylko się c z y - t a, lecz się w Księdze w i d z i i jest on nie tylko c z y t a n y, lecz dodatkowo o g l ą d a n y³⁷.

Narrator, uwiedziony pieśzczotami matki, zapomina o Księdze. Później nie potrafi sobie przypomnieć, za jaką książką tęskni, więc ojciec podsuwa mu wielokrotnie Biblię, „ten skażony apokryf, tysięczną kopię, nieudolny falsyfikat”³⁸.

W momencie rozbudzenia erotycznego – spowodowanego bardzo kobiecym wyglądem Adeli – chłopiec odnajduje w kuchni powiązany tom wielu roczników popularnego czasopisma pełnego najróżniejszych historyjek, zdjęć i anonsów. Przez lata służył on, strona po stronie, za papier śniadaniowy; zostało w nim jeszcze tylko kilka kartek, między innymi ogłoszenie reklamujące środek na porost włosów Anny Csillag z Karłowic w Czechach, dziś często cytowany mityczny motyw polskiej poezji:

„Tę historię przeczytałem przez ramię Adeli i nagle tknęła mnie myśl, od której uderzenia stanąłem cały w płomieniach. Toż to była Księga, jej ostatnie stronicę, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci!”³⁹.

Ten szpargał n i e j e s t długo wyczekiwany „Autentykiem”, jak się często przyjmuje, lecz za taki uważa go chłopiec. Odnaleziony produkt typograficzny nie stanie się jednak dzięki temu Autentykiem, pozostanie jedynie względem niego w związku metonimicznym – jako „nieoficjalny dodatek”, „tylna oficyna pełna odpadków i rupieci”. Podrostek czyta „przez ramię Adeli” historię, która była „podobna w konstrukcji do historii Hioba” – reklamę o cudownym poroście włosów Anny Csillag. Erotyzująca obecność służącej wyraźnie inspiruje jego przekonanie, że oto ma przed sobą „Autentyk”. Odnaleziona Księga nie jest oczywiście księgą, którą dziecko podziwiała na biurku swojego ojca, choć za taką ją uważa: „Nie omyliło mnie przecucie. Był to Autentyk, święty oryginał, choć w tak głębokim poniżeniu i degradacji”⁴⁰. „Autentyku” dotyczy ta sama myśl, która zostaje wypowiedziana w *Księdze* o „genialnej epoce”: „Zachodzi tu zjawisko reprezentacji i zastępczego bytu. Jakieś zdarzenie może być co do swej proveniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak, zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i pro-

szpargał
nie jest
Autentykiem

37 Por. K. Stala, op. cit., s. 20.

38 B. Schulz, *Księga*, s. 117.

39 Ibidem, s. 119.

40 Ibidem, s. 124.

mienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczycy”⁴¹.

Chłopiec chce widzieć w tym druku z krzykliwymi reklamami przeblask właśnie takiego wyższego bytu i dlatego myśli, że znalazł „Autentyk”. Rupieć, tandeta są tu mistycznym stanem materii, który każdemu umożliwia jej formowanie. Mit i tandetny rupieć są u Schulza koniecznymi składnikami całej jego literatury. Czytelnicy Schulza mogą sobie przypomnieć włóczęgę załatwiającego swe potrzeby w wybujałych pokrzywach, który ucieleśnia bożka Pana (*Pan*), czy dźwigającą mięso i wazywa służącą Adele, która uosabia mityczną boginię płodności Pomonę (*Sierpień*) i tym podobne. To, co mityczne, metafizyczne i święte, nie może zamienić się w tym literackim świecie w perfekcyjne dzieło pierwszego demiurga, lecz tylko w tandetne produkty uboczne – odpadki. Powróćmy do *Księgi*:

„Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wzlotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie. [...] Autentyk ma granice ze wszech stron otwarte dla wszystkich fluktuacji i przepływów”⁴².

Fragment ten zawiera centralny poetologiczny komentarz do schulzowskich opowiadań i ich wzajemnych relacji. Są one wprawdzie ściśle ze sobą związane przez wciąż powracające postaci i sytuacje, ale odmawiają przynależności do wypracowanej kompozycyjnie spójnej historii. Stoją obok siebie niczym zbiór kolorowych rupieci i w swym „zbierackim” charakterze powielają strukturę bezgranicznego, otwartego dla wszystkich fluktuacji i przepływów szpargału-Autentyku. Jak widzimy, struktura książki otwarta jest dla rozmaitych dziedzin, przede wszystkim z zakresu natury. U Schulza sakralny mit *Księgi*, szczególnie ważny w tradycji żydowskiej⁴³, zostaje zastąpiony przez dziecinny i kiczowaty mit o Księdze. Przez wszystkie opowiadania przebija upojna, a jednocześnie ryzykowna, wyraźnie ukształtowana przez elementy kiczu, narracyjna poezja natury. Struktura tej książki jest również otwarta na wpływy i pozostałości wszystkich innych możliwych dzieł i stylów literackich, to znaczy na ową dobitną intertekstualność, która charakteryzuje prozę

sakralne,
dziecinne,
kiczowate

41 Ibidem, s. 128–129.

42 Ibidem, s. 125.

43 Siergiej Siergiejewicz Awierincew (szczególnie rozdział *Słowo i kniga*, w: *Poëtika rannevizantijskoj literatury*, Moskwa 1977) wskazał sakralne znaczenie mitu o Księdze w tradycji żydowsko-biblijnej, przed nim uczynił to Ernst Robert Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, rozdz. 16); dalsze wskazówki: Jarzębski, *Wstęp*, s. LXXXIII–XCI; J. Błoński, *Świat jako księga i komentarz, Czytanie Schulza...*, a także S. Chwin, *Twórczość i autorytety. Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów tworzenia*, „Pamiętnik Literacki” R. LXXVI, 1985, z. 1, s. 69–93.

Szulza. Odbija się w tym wszystkim dwudziestowieczna niewiara w sens zamkniętej iluzji i fikcji narracyjnej, realistycznej czy genialnie fantastycznej. Tacy autorzy jak Gombrowicz i Schulz nie prezentują czytelnikom gotowych produktów swoich manipulacyjnych form, lecz czynią centralnym tematem literackiej komunikacji proces ich powstawania. Jawne odniesienia do innych tekstów stanowią zatem legalną część tworzenia form literackich. Schulzowskie książki żyją „tylko wypożyczonym życiem” nie bezwiednie i nie mimowolnie, nie są one po prostu nieurodzajną glebą pod rozrost Autentyku. Schulz stara się raczej przeformować w aktywny proces to, co przydarza się wszystkim książkom, pragnie odnosić się do Autentyku nie automatycznie, lecz z pełną świadomością, w gruncie rzeczy chce tworzyć go od nowa. Za fantastyczną, ryzykownie poetycką historią galicyjskiego dzieciństwa, rodziny i miasteczka niepozornego nauczyciela rysunków kryje się niespodzianie tytaniczna pretensja, nie mniej śmiała i ostra aniżeli jego o wiele bardziej aroganckich kolegów – Witkacego i Gombrowicza.

O Schulzowskiej koncepcji języka: efekt plastyczny i ironia

Na zakończenie tych rozważań należałoby zapytać, w jakim stopniu koncepcja języka i praktyka językowa Schulza dają się pogodzić z dotychczasowymi obserwacjami. Tekstem szczególnej wagi dla tego tematu jest esej *Mityzacja rzeczywistości*. Oto jego główne fragmenty:

„Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. 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 uzupełniania się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży od tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności. Ten tysiąckrotny a integralny organizm słowa rozerwany został na poszczególne wyrazy, na głoski, na potoczną mowę i w tej nowej formie, zastosowany do potrzeb praktyki, przeszedł on już do nas jako organ porozumienia. Życie słowa, jego rozwój sprowadzony został na nowe tory, na tory praktyki życiowej, poddany nowym prawidłowościom. Ale gdy [...] słowo wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego pierwotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją. Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów. [...] Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie „historyj”

Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata. Szuka go ona na szczycie swych sztucznych spiętrzeń i rusztowań. Ale elementy, których używa do budowy, już były raz użyte, już pochodzą z zapomnianych i rozbitych historii. Poezja odpoznaje te sensory stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń. U poety słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny, rozkwita i rozwija się spontanicznie według praw własnych, odzyskuje swą integralność. [...] Sens jest pierwiastkiem, który unosi ludzkość w proces rzeczywistości. Jest on daną absolutną. Nie można wyprowadzić go z innych danych. Dlaczego coś wydaje nam się sensownym – niepodobna określić. Proces usensowania świata jest ściśle związany ze słowem. Mowa jest metafizycznym organem człowieka. Jednakowoż słowo z biegiem czasu sztywnieje, ustala się, przestaje być przewodnikiem nowych sensów. Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają. Symbole matematyki są rozszerzeniem słowa na nowe zakresy. Także obraz jest pochodną słowa pierwotnego, słowa, które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem. Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa. Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa”⁴⁴.

Jest paradoksem, że sformułowania te mogą budzić pewne nieporozumienie, obsługują bowiem gatunek eseju pełnego powagi, naukowości, głębokiej spekulacji i nawet niejakiego namaszczenia. Ale tekst Schulza nie jest tak jednoznaczny, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Chcąc zrozumieć, co naprawdę dzieje się z językiem w opowiadaniach, należy je czytać z przymrużeniem oka, przejrzeć ukryty w nich potencjał ironiczny. W tym celu można by zaczerpnąć trochę energii z metaliterackiej powieści Karola Irzykowskiego *Pałuba*, którą Schulz znał i cenił, a jej sarkazm i odwagę odnajdujemy również u niego. Przeciwno teorii „metasłowa” Stanisława Przybyszewskiego Irzykowski stworzył „teorię bezimienności”⁴⁵, gdzie „płynące życie stale przebija przez konwencje słów i pokazuje ich nierównoległość”⁴⁶. Rozmaite, przemieszane stany psychiczne nie mają nazw i nie dają się odpowiednio wyrazić przez połączenia słowne. Niektóre wyrazy, jak: „piękno, sztuka, poezja, prawda, miłość”⁴⁷ z narzędzi stały się panami, „tak że teraz do słów doszukuje się pojęć i treści, jakby chcąc koniecznie dać posady tym ubogim, ale

czytać z przymrużeniem oka

44 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 383.

45 K. Irzykowski, op. cit., s. 352 i n.

46 Ibidem, s. 353.

47 Ibidem, s. 356.

majestatu pełnym arystokratom”⁴⁸. Nie chodzi Irzykowskiemu o nawiązanie do romantycznej krytyki słowa i języka, lecz „raczej o ulepszenie, zróżniczkowanie, spotęgowanie aparatu słów, tak aby można było mówić faktami, sygnalizować sobie wzajemnie całe kawały duszy. (Poetycznie: symfonie szczerości zamiast poszczególnych dźwięków)”⁴⁹. Ta dowcipna i krytyczna teoria słowa jest coraz mniej oddalona od obszarów bliskich Schulzowi:

„Cóż jest do tego potrzebne? W pierwszym rzędzie wydobyć na jaw podziemnego życia psychicznego, ale nie w znaczeniu metafizycznym, to jest nie tak, jak je pojmuje na przykład Przybyszewski. Dotychczasowym błędem było, że sięgano albo za płytko, albo – przeskakując całe życie następcze – za głęboko, to jest tam, gdzie już nic być nie może, i robiono rzekome wizje kosmiczne zamiast uprawiać introspekcję. Mnie się zdaje, że badać warstwę na kilkaset metrów pod tzw. powierzchnią duszy – to może wystarczy, nie trzeba szukać nadiru”⁵⁰.

Ale już na tej krawędzi jest „myślenie z natury rzeczy chaotyczne”, ponieważ „w ogóle człowiek tylko dla drugich robi pewną sugestię jasności, sam sobie zaś zostawiony, udaje się nad tę krawędź i zaczyna na serio myśleć, to jest gubić się w przestrzeniach, które zabudowuje wieżyczkami nonsensu”⁵¹.

Ta wybitnie doczesna „metafizyka” stanowiła z pewnością jeden ze stałych punktów odniesienia refleksji Schulza i powinna być wzięta pod uwagę przy interpretacji i ocenie jego toku rozumowania. Pierwszym punktem rozbieżnym między powierzchnią znaczeniową eseju *Mityzacja rzeczywistości* a faktyczną mitopoetyką praktyką językową w opowiadaniach jest złożony problem związku dosłowności czy tekstowości z literacką metodą unaoczniania „rzeczywistości”. Zagadnienie to nie znajduje odzwierciedlenia w *Mityzacji rzeczywistości*. Tu rzeczywistość jest postrzegana jako „cień słowa”, a wywołany przez słowo element ilustracyjności, oczywistości, widzenia, patrzenia zostaje zaciemniany i ukryty, podczas gdy w tekstach literackich, szczególnie przy „metaliterackich” wyjaśnieniach tematu „słowo, tekst, księga”, wizualność prawie zawsze jest wysuwana na pierwszy plan:

„I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków. Tak ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który syciła barwnością”⁵².

48 Ibidem.

49 Ibidem, s. 361.

50 Ibidem.

51 Ibidem, s. 363.

52 B. Schulz, *Księga*, s. 114.

Dwie matryce – pierwsza: Księga, tekst, sylaba, i druga: obraz, kolor, niebo, dal – bez wysiłku wychodzą jedna z drugiej, schodzą i zazębiają się, co wywołuje efekt unaoczniania, językowego i tekstowego obrazowania prozy jak w orientalnych miniaturach książkowych lub we współczesnych sztukach plastycznych, kiedy tworzą one kombinację imitatorów rzeczywistości i rysunku graficznego. W dodatku wszystko to dowodzi żądzy grzeszności wymierzonej w biblijny zakaz obrazowania. Ufundowanym na ironii paradoksem Schulzowskiego sposobu pisania jest fakt, że wyobrażeniowe, fantastyczne wytwory są namacalne i plastyczne (namacalność dotyczy tu także nierzeczywistych, fantastycznych zachowań rzeczy i zdarzeń) poprzez ujawnienie językowych i tekstualnych manipulacji w toku ich wytwarzania, co jeszcze bardziej zwiększa efekt ich plastycznej wyrazistości. Literacka, fantazyjna plastyczność jest z pewnością jedną z największych, najbardziej imponujących jakości Schulzowskiej narracji, harmonijnie współgra ona z mitopoetyckością oraz fantastyczną i manipulatywną metafizycznością. Koniecznym wprost warunkiem tej plastycznej wyobraźni są nieodłączne ironia i paradoks. Zatem z jednej strony warstwa słowa i ciągle uprzestrzenianej tekstowości zamienia się w wielką, zapierającą oddech przestrzeń nieba, z drugiej jednak Schulzowska przestrzeń imaginacji powraca ciągle do świata papieru, namalowanych – mówiąc ściśle: porysowanych – obrazów. U Schulza występuje związek rotacyjny między tym, co przestrzenoplastyczne i tekstualnie metaforyczne, a tym, co kolorowopapierowe, znajdujący się w ciągłym ruchu i wytwarzający cyklicznie ironię, która z pewnością zasługuje na dokładniejsze zbadanie⁵³.

fantazyjna
plastyczność
narracji

W podrozdziale XVII opowiadania *Wiosna* metoda unaoczniania przez słowa urasta do otwartej fabrykacji mistycznego postrzegania. W jej pierwszej fazie chodzi o mroczny zakres drugiej strony słów, do której nas jednak słowa doprowadziły:

„Misterium zmierzchu! Dopiero poza naszymi słowami, gdzie moc naszej magii już nie sięga, szumi ten ciemny, nieobjęty żywioł. Słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje, wraca w swą etymologię, wchodzi z powrotem w głąb, w ciemny swój korzeń”⁵⁴.

A przy „ciemnym korzeniu słów” docieramy w drugiej fazie, robiąc niewielki wysiłek, na „drugą stronę rzeczy”, przy czym należy podkreślić

53 W zaawansowanych badaniach nad Schulzem rozwój tej problematyki jest wyraźnie opóźniony z powodu długofalowego działania zakazu obrazów Janusza Sławińskiego w literaturoznawczej teorii tworzenia i analizy tekstu. Obszerny opis Schulzowskiego języka prozy w tekście Boleckiego *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym* („mechanizm semantyczny jest funkcją innych motywacji niż sytuacja widzenia”, s. 222) pozostawał jeszcze pod wrażeniem teoretycznoliterackiej ikonofobii Janusza Sławińskiego. Natomiast bliżej do plastyczności Schulza jest Jarzębskiemu (por. *Brunona Schulza malowanie słowem, w: Bruno Schulz in memoriam...*, s. 43–58).

54 B. Schulz, *Wiosna*, s. 168.

r z e c z y, nie słowa. Docieramy do „głębi”, „świata podziemnego”, „i widzimy” „labirynty wnętrza, magazyny i spichrze rzeczy”, jeszcze świeże groby, próchno, mierzwę, siedem warstw archeologicznych, na których rośnie wiosna⁵⁵. Potem wchodzimy w trzecią fazę, jeszcze głębiej i jesteśmy na samym dnie, gdzie już głębiej zejść nie można, „u Matek”⁵⁶, ale i tu towarzyszy nam ironia:

„Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary osjaniczne, te opłakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek. Teraz wreszcie rozumie się ten wielki i smutny mechanizm wiosny. Ach, ona rośnie na historiach. Ile zdarzeń, ile dziejów, ile losów!”⁵⁷.

tu także ironia

Tu znajdują się również wszystkie historie, które się jeszcze nie narodziły, nie powstały:

„Przed najstarszą zasłyszaną historią były inne, których nie słyszełiście, byli bezimienni poprzednicy, powieści bez nazwy, epopoje ogromne, blade i monotonne, bezkształtne byliny, bezforemne kadłuby, giganci bez twarzy zalegający horyzont, ciemne teksty pod wieczorne dramaty chmur, a dalej jeszcze – książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki-wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium...*”⁵⁸.

Z tego wyraźnie wynika: nie ma początku, bo na dnie, gdzie nie można zejść już głębiej, są historie, mówiąc ściśle – możliwe historie, i są *eo ipso* także słowa, które przy naszym mistycznym *descensus* zostawiliśmy rzekomo za sobą. Zwracamy uwagę na – bardzo słabo zasygnalizowany lub wcale – ironiczny i parodystyczny charakter drogi do matek, dlatego że prowadzi od słów do słów. Nie będzie niestosowne przypomnienie przy tym motywie „dna, gdzie droga już dalej nie prowadzi”, Rzykowskiego „kilka metrów pod powierzchnią duszy”. Całą tę wędrówkę do dna i do matek o charakterze skrycie ironicznym, parodystycznym wolno nam mimo wszystko rozumieć jako poszukiwanie sensu i pełni, jako wydarzenie w znaczeniu „niskiej” mistyki na miarę ludzką. Skoro nie mamy początku historii, początku i pierwotnego sensu słowa, wywołujemy je sobie z dymu naszych fajek, majstrujemy je sobie, tęskniąc poprzez naszą poezję⁵⁹.

nie ma
początku

55 Ibidem, s. 169.

56 Ibidem, s. 170.

57 Ibidem, s. 170–171.

58 Ibidem, s. 172–173.

59 Por. S. Chwin, op. cit., s. 86: „Jego (ojca) kreatywność jest, jak się okazuje, tak samo grzeszna jak kreatywna siła twórcza bytu. Mityczny macecznik nie jest w żadnym wypadku zamkniętym repertuarem form, który człowiek mógłby zdeformować; skłonność do deformacji, niekontrolowanej erupcji, do majaczenia leży raczej w istocie bytu. Nieruchomość, powtarzalność form jest tylko złudzeniem, schulzowskie opowiadania pokazują byt takim, jakim jest on w swojej istocie i takie bycie istoty jest

Parafrazując jedno z pięknych spostrzeżeń Jerzego Jarzębskiego⁶⁰, możemy powiedzieć: różnorodność Schulzowskiego języka, bogactwo jego porównań, rozrastające się metafory i ich udział w ciągle odwracalnych metamorfozach ludzi i rzeczy stanowią poetycki wyraz tęsknoty za spójnością, a także idei realizacji nieograniczonych możliwości. Są one w tym mitopoetyckim świecie narzędziami manipulacyjnego wytwarzania związków wszystkiego z wszystkim, sygnałem ich niedokończonej egzegezy. Schulzowski język służy jednakże, zgodnie ze spostrzeżeniem Jerzego Ficowskiego, zakotwiczeniu i uprawdopodobnieniu mitycznego w „przyziemnej” rzeczywistości. Elementy ironii wskazują przy tym na to, że chodzi o świadome, artystyczne wytworzenie surogatu czy symulakrum tego, co może było ongiś pierwotną spójnością i pierwotnym sensem, bo natura ludzka tylko do tego jest zdolna, i jedynie czynność wykonana ręcznie odpowiada owej przyziemnej metafizyce ludzkiej, na której zależało Schulzowi przede wszystkim. Swoje odrzucenie jakiegos uzasadnionego Bogiem świata dusz jasno wyraził on w pochlebnej recenzji *Ferdydurke* Gombrowicza:

„Gombrowicz zniósł wyjątkową i izolowaną pozycję treści w świecie psychicznym, zburzył mit o ich boskim pochodzeniu i pokazał ich zoologiczną genealogię, ich genealogię z niższej sfery, od której się dumnie odgradzały”⁶¹.

Nie można jednak wykluczyć, że w tej negacji Boga tkwi element tęsknoty. Owa tęsknota, pomijana prawie przez wszystkich współczesnych interpretatorów drohobyckiego pisarza, z niżej podpisanym włącznie, nie stoi w sprzeczności z wszelkimi żartami i atakami nonsensu w jego twórczości.

piękne
sposrzenie
Jarzębskiego

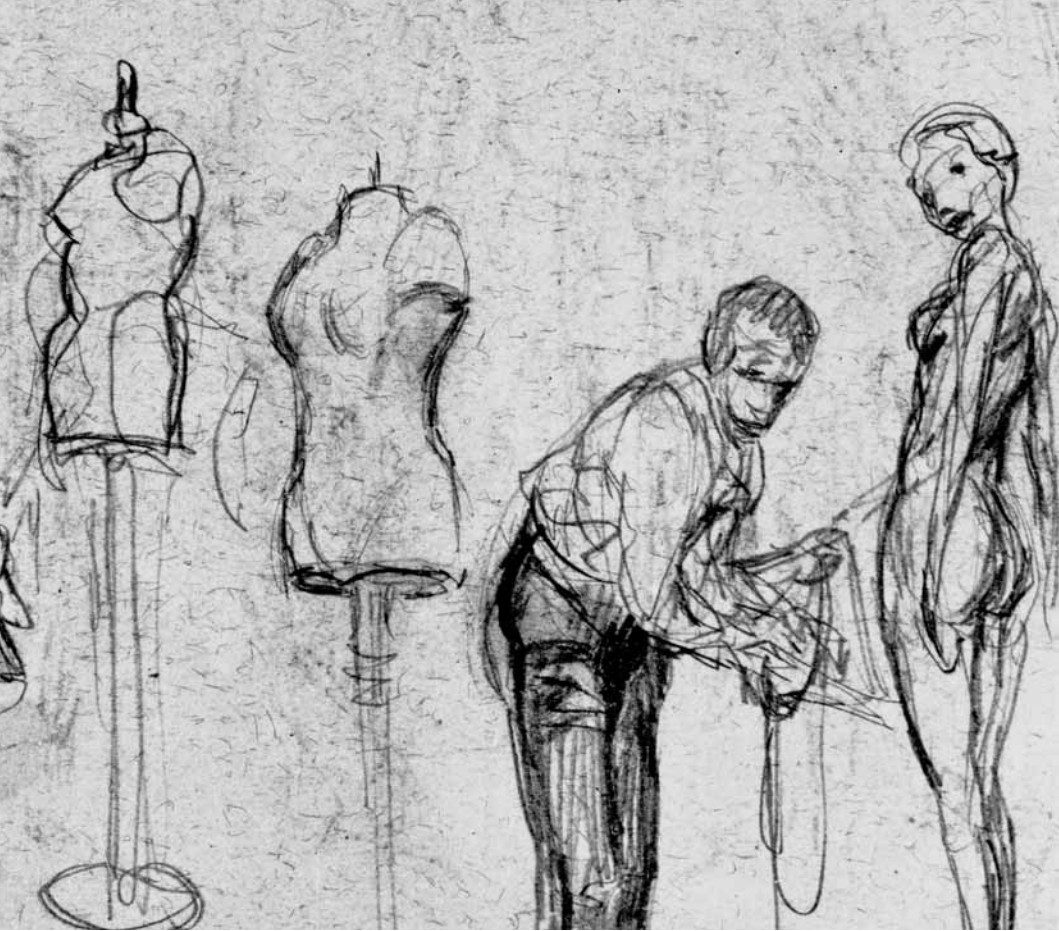
elementy
tęsknoty
w negacji

Przełożyła Joanna Sass

tutaj zdemaskowane i ukazane”. Zdaniem Chwina Schulz marzy, jak Mann, o stałych praschematach, ale jednocześnie cieszy się z rozluźnionej struktury rzeczywistości i tę radość uważa za grzeszną.

⁶⁰ J. Jarzębski, *Wstęp*, s. XXI–XCVI.

⁶¹ B. Schulz, *Ferdydurke*, s. 401.



[paralele i konteksty]

Serge Fauchereau: Miasta, manekiny i maszyny metafizyczne

Co najmniej od niemieckich romantyków i, trochę później, Gérarda de Nerval'a marzenia senne oraz rojenia wyobraźni przeciwstawiano rzeczywistości, starając się przy tym zmniejszać dzielący je dystans. Wiek XX, zainaugurowany pracami Freuda, oddał się badaniom i wyzyskiwaniu zależności między oboma światami. Temat ten stał się głównym konikiem surrealistów, ale tak naprawdę zajmował żywo całą epokę. Już w 1909 roku Kubin oświadcza: „Życie normalne i świat snu stanowią prawdopodobnie sprzeczność, i ta odmienność właśnie czyni porozumienie tak trudnym”¹. „Prawdopodobnie” – powiada Kubin. Dlatego też Schulz będzie miał poczucie istnienia światów równoległych, „poczucie, że świat mój graniczy, dotyka się z innymi światami, że na tych granicach światy te przenikają się i krzyżują, że wymieniają między sobą prądy i dreszcze”². Poczucie to nieobce jest Franzowi Kafce czy mówiącemu o „bliskiej nierzeczywistości” Maksowi Blecherowi, a nawet Witoldowi Gombrowiczowi, który rozpoznaje w nim źródło towarzyszących mu jako młodemu pisarzowi egzystencjalnych niepokojów: „To poczucie nierzeczywistości nie odstępowało mnie i teraz, zawsze «pomiędzy», nigdy w czymś”³.

prawdopodobnie

1 A. Kubin, *Po tamtej stronie*, tłum. A. M. Linke, posłowie P. Huelle, Kraków 2008, s. 12.

2 B. Schulz, List do Stefana Szumana z 24 VII 1932 roku, w: idem, *Księga listów*, wybrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 33.

3 W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 2012, s. 21.

To w Sanatorium – świecie równoległym, gdzie czas ulega zawieszeniu – Józef odwiedza rzekomo zmarłego ojca, który tymczasem odnalazł tam nowy sklep, zaledwie nieco skromniejszy niż ten z poprzedniego życia, co wyjaśnia poczucie *n i e s a m o w i t o ś c i*, jakie ogarnia Józefa. *Po tamtej stronie* Kubina w dużej mierze opiera się na owym silnym wrażeniu *déjà vu*, którego nieustannie doświadcza narrator: „Wtem zwróciłem uwagę na niezbyt wielki dwupiętrowy dom z wykuszami. Wydał mi się naraz jakby znajomy z dzieciństwa”; „Wydało mi się, że znam to miejsce od zawsze, jakbym nigdy nigdzie indziej nie mieszkał, było mi przytulnie”; „Naraz poznałem to wszystko. Oto miejsce, gdzie przeżyłem dzieciństwo. Znałem dobrze każdego z tych ludzi, w jednej z par z radosnym przestraczem rozpoznałem rodziców”⁴. W sumie narrator wraca do swego dzieciństwa. Jeśli Kubinowi czy Blecherowi tak drogie są młodzieńcze lata, to dlatego że dziecko nie rozróżnia tego, co jest, od tego, w co wierzy lub pragnie wierzyć. Schulzowi natomiast godnym zazdrości wydaje się nie tyle dzieciństwo jako takie, ile właściwy dzieciństwu stan, w którym – jak egocentryczny demiurg – można przekształcać świat wedle własnego uznania w tytułową „republikę marzeń”: „Chcieliśmy poddać nasze życie temu strumieniowi fabulizującego żywiołu, natchnionemu przyływowi dziejów i zdarzeń [...]. Postanowiliśmy stać się samowystarczalni, stworzyć nową zasadę życia, ustanowić nową erę, jeszcze raz ukonstytuować świat na małą skalę wprawdzie, dla nas tylko, ale podług naszego gustu i upodobania”⁵. Następnie Schulz przechodzi do stwierdzeń zasadniczych dla zrozumienia nie tylko jego dzieła, ale także jego – a prawdopodobnie i naszej – epoki: „Nie bez przyczyny powracają dziś te dalekie marzenia. Przychodzi na myśl, że żadne marzenie, choćby nie wiedzieć jak absurdalne i niedorzeczne, nie marnuje się w wszechświecie. W marzeniu zawarty jest jakiś głód rzeczywistości, jakaś pretensja, która zobowiązuje rzeczywistość, rośnie niedostrzegalnie w wiarygodność i w postulat, w kwit dłużny, który domaga się pokrycia. [...] a oto po latach znalazł się ktoś, kto je podchwycił, wziął na serio, ktoś naiwny i wierny w duszy, kto je przyjął dosłownie, za dobrą monetę, wziął do ręki, jak rzecz prostą i nieproblematiczną. Widziałem go, mówiłem z nim. Miał oczy nieprawdopodobnie błękitne, nie stworzone do patrzenia, tylko do bezdennego zniebieszczenia się w marzeniu”⁶. Nie dziecko, lecz dorosły wypowiada te słowa; dorosły, któremu udało się zachować swe marzenia, „suwerenne tery-

jak
egocentryczny
demiurg

4 A. Kubin, op. cit., s. 55, 120, 218.

5 B. Schulz, *Republika marzeń*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 329.

6 Ibidem, s. 331.

torium poezji”⁷. Chłopak wypatrujący na początku *Sklepów cynamonowych* fantastycznych kształtów na tapecie jest tym samym Józefem, który udaje się do *Sanatorium pod Klepsydrą*, by spotkać się z umierającym (albo żyjącym) ojcem. To właśnie dlatego na rysunku Schulza ma on posturę dziecka i twarz dorosłego, oddającą zresztą rysy autora. Czy i Bianka nie marzy, jak czynią to dzieci? Czy dziewczynka przyjmująca w *Xiędze Bałwochwalczej* „pariasów” pedofilów nie wydaje się uciekać myślami od żalosnej ceremonii? Bianka przejeżdża z ojcem w dorożce, a na innym rysunku zastępuje ją naga kobieta, która jednak najprawdopodobniej jest wciąż nią samą. Undula i te władające szpicrutą, nadstawiające stopy do lizania kobiety były – tak jak Bianka – małymi dziewczynkami. Kto wie, czy i one nie marzą o wczesnym dzieciństwie, w którym rzeczywistość była cudownie nierzeczywista, a one same czuły się w zgodzie ze światem?

Schulz odwiedzał metropolie takie jak Wiedeń, Paryż i, oczywiście, Warszawa, lecz w żadnej z nich nie zabawił na dłużej. Jan Brzękowski, który spotkał go w Paryżu w 1938 roku, wyjaśnia: „Mam wrażenie, że Schulz nie czuł się jednak dobrze w Paryżu, może mu było brak atmosfery prowincjonalnego miasteczka i tęsknił za Polską. W każdym razie jego pobyt w Paryżu trwał krótko”⁸. Chodziło więc o atmosferę i można by się założyć, że tak samo było w wypadku Blechera w Roman czy Giorgia de Chirico, który „malarstwo metafizyczne” odkrywał w Ferrarze, a zatem w prowincjonalnym mieście. Jego klimat de Chirico oddał nie tylko w swych obrazach metafizycznych, ale i w pierwszych zdaniach powieści *Hebdomeros*: „Choć nie była to ani niedziela, ani dzień świąteczny, sklepy były zamknięte i nadawało to tej części ulicy charakter melancholijnej nudy, pewnego spustoszenia, tej szczególnej atmosfery, właściwej niedzielom w anglosaksońskich miastach”⁹. Wieże i zegary de Chirico, dzwonnice i kopuły Schulza, place i arkady. W niektórych przedstawiających ulice rysunkach Schulza, zwłaszcza tych z parą koni (drogich de Chirico), wcale nie ma mniej składników „metafizycznych”. Podobnie w dokonanej w *Sanatorium pod Klepsydrą* transpozycji Drohobycza: „Chodniki były prawie puste. Żałobny i późny półbrzask nieokreślonej pory prosił z nieba o niezdefiniowanej szarości. Czytałem z łatwością wszystkie afisze i szyldy, a jednak nie byłbym zdziwiony, gdyby mi powiedziano, że to noc głęboka! Tylko niektóre sklepy były otwarte. Inne miały na wpół zasunięte żaluzje, zamykano je pośpiesznie. Tęgie i bujne powietrze, powietrze upojne i bogate pochłaniało miejscami część widoku,

składniki
„metafizyczne”

7 Ibidem.

8 J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Warszawa 1968, s. 79.

9 G. de Chirico, *Hebdomeros*, Paris 1983, s. 5.

metafizyczna
pustka Kafki

zmywało jak mokra gąbka parę domów, latarnię, kawałek szyldu”¹⁰. Ledwie zauważalne, niepokojące wrażenie obcości pojawia się, ponieważ pora – jak precyzuje Schulz – jest „nieokreślona”. Przestrzeń i czas zegarów zastygły, wywołując uczucie *n i e s a m o w i t o ś c i*, o którym mówił Freud, czy też opisane przez Marcela Lecomte’a wrażenie *s u s p e n s u*. Kafka zaś przywołuje metafizyczną *p u s t k ę*, która z pewnością była Schulzowi znana: „Cechą charakterystyczną tego miasta jest jego pustka. Wielki plac centralny na przykład zawsze jest pusty. Tramwaje, które się na nim mijają, zawsze są puste. Ich dzwonek dźwięczy wysoko i przejrzysto, wyzwolony z konieczności chwili. Wielki targ, który zaczyna się na placu i prowadzi poprzez liczne budynki aż do bardzo dalekiej ulicy, jest zawsze pusty. Przy całej masie stolików kawiarnianych, rozciągających się na zewnątrz po obu stronach targu, nie ma ani jednego klienta. Obydwa skrzydła wielkiego portalu kościoła, który zajmuje środek placu, są otwarte, ale nikt nie wchodzi i nie wychodzi. Marmurowe stopnie prowadzące do portalu z siłą naprawdę nieokiełznaną odbijają słońce, które na nie pada. To moje stare, rodzinne miasto i powolnym, niepewnym krokiem wałęsam się po jego ulicach”¹¹. Świat jest w stanie martwej natury, „*martw[ej] natur[y]* – pisze Schulz – doprowadzon[ej] swą intensywnością do migotania metafizycznego, do sekretnego mrugania zakłętých rzeczy chcących przemówić – tendencja analogiczna do «*Neue Sachlichkeit*» niemieckiego malarstwa”¹². Widzimy, że Schulz był na swej prowincji dobrze poinformowany. Nawiązując do włoskiego malarstwa metafizycznego, do nowej rzeczowości i realizmu magicznego w Niemczech, odsyła nas do butelek i manekinów Giorgia Morandiego albo niepokojąco precyzyjnych doniczek Alexandra Kanoldta. Samego Schulza martwa natura jednak wcale nie pociągała i wołał przedstawiać sceny własnego pomysłu lub te zaczerpnięte ze swych opowiadań.

dobrze po-
informowany
prowincjusz

„Dziwne owoce rosną na drzewie żydostwa!”¹³ – zdumiewa się jedna z postaci Gustava Meyrinka (a autor ten lepiej niż którykolwiek inny austro-węgierski pisarz wycisnął z owych owoców naukę). Bardzo możliwe, że to właśnie tradycja żydowska ukształtowała dwie przeciwstawne i uzupełniające się ramy przestrzenne, które szczególnie wyraźnie widać w dziele Meyrinka: dzielnica żydowska i zamek na Hradczanach, te dwa uprzywilejowane fantazmatycznie miejsca, wywołujące osobliwe metafizyczne wrażenie, zabarwione kabałą i wszelkiej maści okultyzmem. U Kafki – od

¹⁰ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 258.

¹¹ F. Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne*, trad. de M. Robert, Paris 1985, s. 336. Max Brod dopowiada w komentarzu: „Bez wątpienia oniryczne wspomnienie placu Katedralnego w Mediolanie”.

¹² B. Schulz, List do Stefana Szumana z 24 VII 1932 roku, s. 36.

¹³ G. Meyrink, *Golem*, tłum. A. Lange, Kraków 1992, s. 179.

Zamku po labirynt *Schronu* – zostanie to doprowadzone do granic. I rzeczywiście liczni pisarze wiele zawdzięczają tym dwuznacznym miejscom, poczynając od poety najwyższej cenionego przez Schulza, Rainera Marii Rilkego, którego szlacheckie siedziby będzie później mityzować Pierre Klossowski: „w 1912 roku, w mniej lub bardziej regularnych odstępach czasu, do zamku w Duino wdzierają się ciemne moce, zmuszając poetę do poddania się ich urywanemu dyktandemu, raz w Toledo, innym razem w Rondzie czy w Paryżu, następnie zaś uczestniczą w jego milczeniu, które zostanie przerwane dopiero po wielkiej wojnie. Wówczas to – w obliczu widma ich grożącego powrotu – poeta zamyka się w samotności zamku w Muzot, do którego powracają wreszcie z niemal destrukcyjną siłą na początku zimy przełomu 1921–1922 roku; i właśnie to ostateczne natarcie niesie ze sobą zwycięskie rozstrzygnięcie”¹⁴. Czyżby więc Rilke padł ofiarą ciemnych mocy czających się w zamkach? Jeśli chodzi o Schulza, to owa podwójna tematyka znajdzie u niego subtelniejszy wyraz, rozpinając się pomiędzy labiryntem okolic Ulicy Krokodyli (oddalonej od sklepów cynamonowych) a Sanatorium, okazałym i skomplikowanym budynkiem usytuowanym pośród gęstego parku: „Nad całą dzielnicą unosi się leniwy i rozwiązły fluid grzechu”¹⁵, ale w zamkniętych pomieszczeniach Sanatorium dzieją się rzeczy dziwne, ukryte „w tym labiryncie drzwi, framug i zakamarków”¹⁶. A to jeszcze nic: „Wiedzą panie – mówił mój ojciec – że w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nie odwiedzane miesiącami, więdną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie, zarastają cegłą i, raz na zawsze stracone dla naszej pamięci, powoli tracą też swą egzystencję”¹⁷. Inna wersja „pokoju bez wejścia”¹⁸ z *Golema*? W każdym razie pomieszczenie o wątpliwej egzystencji odnajdujemy także – pod koniec lat trzydziestych – w zamku z *Opętanych*, gdzie Gombrowicz odnawia gatunek powieści „gotyckiej” i gdzie nie brak ani ciemnego lasu, ani podziemi i tajemnych przejść, ani pewnej liczby sobowtórów. Zamkiem idealnym jest jednak, oczywiście, ten z *Republiki marzeń*: „forteca, blockhaus, ufortyfikowana placówka opanowująca okolicę – na w pół twierdza, na w pół teatr, na w pół laboratorium wizyjne”¹⁹.

Władac nad czasem: stare marzenie okultystów zyskało znów na sile wraz z wiarą w nowoczesną naukę. Jeszcze przed końcem XIX wieku Herbert

a to jeszcze
nic

14 P. Klossowski, *Rainer Maria Rilke et les Élégies de Duino*, w: idem, *Tableaux vivants. Essais critiques 1936–1983*, éd. de P. Mauriès, Paris 2001, s. 47–48.

15 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 80.

16 Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 257.

17 Idem, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 42.

18 Por. G. Meyrink, op. cit., s. 107 (przyp. tłum.).

19 B. Schulz, *Republika marzeń*, s. 329–330.

George Wells wymyśla wehikuł do podróży w czasie, fikcję, która odbije się echem na całym świecie. Na początku następnego wieku natomiast teoria względności czas powiąże z przestrzenią. Od tej chwili nauka i fikcja mogą się mieszać. W szczelnie zamkniętym państwie z *Po tamtej stronie* Kubin zakłada nową religię, której wyznawcy modlą się przed zegarami. Są one jednak niewzruszone i działają tylko wedle własnego widzimisię. U Kubina poczynają ewentualnie „pełza[ć] jak żółwie po łące”²⁰ – albo sflaczały zegary Salvadora Dalego; u Alberta Savinia (właściwie Andrea de Chirico) chodzą doskonale, choć wskazują zawsze 9.45, „nieuchronną godzinę, godzinę stałą i niezmienną”²¹. . . Starając się unikać podobnych niedogodności, Schulz, aby „opóźnić czas”, zdaje się raczej na naukę niż religię. Doktor z Sanatorium nie udziela jednak żadnych wyjaśnień w kwestii swej nowej, wellsowskiej technologii: „Cały trick polega na tym – dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach, już ku temu przygotowanych – że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła”²². Dwa miejsca, tu i tam, usytuowane są w czasach równoległych i konstytuują dwa odrębne, lecz podobne światy. Prześlizgując się między jednym i drugim, Józef gubi się w domysłach, ale przyznaje: „Coraz wyraźniej zarysowuje się inkongruencja naszych indywidualnych czasów. Czas mego ojca i mój własny czas już do siebie nie przystawały”²³. To nieustanne prześlizgiwanie się czasu i przestrzeni tłumaczy w dużej mierze urzekający wpływ opowiadań Schulza.

prześlizgiwa-
nie się

„Cel nienasyconej ciekawości, egzemplifikacje zagadki życia, jakby stworzone po to, by człowiekowi pokazać człowieka, rozkładając jego bogactwo i komplikację na tysiąc kalejdoskopowych możliwości, każdą doprowadzoną do jakiegoś paradoksalnego krańca, do jakiejś wybujałości pełnej charakteru”²⁴. To nie jakimś przedmiotem albo niespotykanym stworzeniem pokroju pełzającego zegara entuzjazmuje się w ten sposób mały Józef, lecz szczeniakiem, którego przed chwilą dostał. Choć u Schulza pojawiają się często ptaki, konie, owady, widzieliśmy, że rozpoznaje się właśnie w psie. W rysunkach psy stanowią jego alter ego, towarzyszą mu na autoportretach (*Święto wiosny z Xięgi Bałwochwalczej*), a niekiedy nawet w sposób oczywisty go zastępują – tak jak pies biegnący za dorożką zaprzęzoną we wspianiałe konie (ogierzy?), w której obnoszą swe wdzięki

20 A. Kubin, op. cit., s. 131.

21 A. Savinio, *Toute la vie*, trad. de N. Frank, Paris 1975, s. 244.

22 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 254.

23 Ibidem, s. 265.

24 Idem, *Nemrod*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 47.

nagie piękności. Pies jest zwierzęciem najbardziej „uczłowieczonym”, najbardziej podporządkowanym (jedynie Max Blecher i później, w *Mieście*, Clifford Simak mogli sobie wyobrazić rebelię psiego ludu).

Zwierzę jest lustrem, poświadcza to Rilke: „nieme zwierzę / patrząc spokojnie na wskroś nas przeziera”²⁵. Lepiej jeszcze: to były człowiek, co ułatwia metamorfozy. Tak jak Gregor Samsa Kafki staje się robakiem, tak Jakub, ojciec Józefa, przeobraża się w ptaka (*Sklepy cynamonowe*) lub w skorupiaka (*Sanatorium pod Klepsydrą*). Gdy metamorfoza nie dokona się w pełni, otrzymujemy byty mieszane. Ludzie-psy, obecni już u Kafki („Dziwne – powiedział pies, dotykając dłonią czoła”²⁶), pojawiają się także w *Sanatorium pod Klepsydrą*, ale u Schulza ich stan nie jest nieodwracalny; powrót do normalności wciąż jest możliwy: „– Niech się pan uspokoi, ja pana odcepnię. Na to twarz jego posiekana drgawkami, wzburzona wibracją warczenia całkuje się, wygładza i z głębi wynurza się oblicze niemal zupełnie ludzkie. Podchodzę bez obaw i odcepiam sprzączkę na jego karku”²⁷. Dowodzi to, że dystans między człowiekiem, z zawodu intrologiatorem, i zdziczałym psem stróżującym, który atakuje Józefa, jest nieznaczny. Schulz – wyjaśnia Józefina Szelińska – każdego człowieka kojarzył z jakimś zwierzęciem i uważał, że on sam przypomina psa²⁸. W *Xiędze Bałwochwalczej* spotykamy ludzi-psy, ale także tresowanych ludzi-tygrysy czy ludzi-ropuchy. W podobnym odruchu inny artysta-pisarz, Alberto Savinio, chętnie zaludnia hybrydami swe obrazy i opowiadania²⁹. U obydwu twórców nie są to baśniowe istoty, jakich wiele w mitologii czy folklorze; nie mają aury centaury albo syreny, wilkołaka czy wampira. Nie przynależą też bynajmniej do fantastyki: nie mają nic wspólnego z potworami rysowanymi przez Kubina czy *Alraune* niemieckiego pisarza Hannsa Heinza Ewersa, które Schulz dobrze znał. Na wpół ludzie, na wpół zwierzęta – stworzenia Schulza są upadłe, nie dość już ludzkie, by były ludźmi, nie dość zwierzęce, by stać się zwierzętami. Nie objawiają nawet absurdalności przeciętnej i pozbawionej ideału egzystencji takiego Gregora Samsy.

Kobiety z opowiadań Schulza, nawet rozwiązłe sprzedawczynie z ulicy Krokodyli, nie podlegają zwierzęcym metamorfozom: z twarzy kilku

zwierzę jako
lustro

25 R. M. Rilke, *Elegie Duinejskie*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1962, s. 39 (Fauchereau cytuje Rilkego za Klossowskim, *Tableaux vivants...*, s. 55, przyp. tłum.).

26 F. Kafka, op. cit., s. 435. Jak też nie wspomnieć egzekucji Józefa K. na końcu *Procesu*: „«Jak pies» – powiedział do siebie: było tak, jak gdyby wstyd miał go przeżyć” (idem, *Proces*, tłum. B. Schulz i J. Szelińska, Warszawa 2007, s. 241).

27 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 274.

28 Por. J. Ficowski, *Wprowadzenie do „Księgi listów”*, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 18.

29 Na przykład: „Wchodzi Niobe otoczona swymi dziećmi. Jest to kobieta mniej więcej czterdziestoletnia, okazała i dostojna. Coś pośredniego między indykiem i perliczką. Ma na sobie bardzo obszerną suknię, przystrojoną kaskadami falban”. A. Savinio, *Vie des fantômes*, trad. de A. Pieyre de Mandiargues, B. de Pisis, H. Parisot, Paris 1965, s. 47.

dręczycielek z *Xięgi Bałwochwalczej* przeziara co najwyżej pewne okrucieństwo (*Bestie*). Dotknąć je mogą jedynie transformacje związane z gigantyzmem. Naturalnie musieliśmy wcześniej przywołać Baudelaire'owską olbrzymkę, lecz poeta widział w niej wyłącznie dobroć i przychylne nastawienie. Olbrzymka Schulza, przeciwnie, jest więcej niż obojętna – lekceważąca. Podobnie jest u Alberta Savinia, który raz po raz okazuje się bliski polskiemu pisarzowi: „Kiedy już raz spojrzy na ciebie swymi powolnymi, spokojnymi, cielęcymi oczami, kiedy już raz zatrzyma na tobie wzrok, nie zmieniając przy tym ani intensywności, ani ostrości tego spojrzenia, i kiedy wreszcie skieruje uwagę na inne przedmioty, inne widowiska – nie łudź się dłużej, mężczyzno, że olbrzymka raczy znów obdarzyć cię zainteresowaniem”³⁰. Różnica polega na tym, że olbrzymkę Savinia cechuje beznamiętność robota, u Schulza zaś pragnie ona upodlić, poniżyć mężczyznę. W wizji z rysunków i grafik obok postawnych i pięknych dominujących kobiet znajdują się niemal zawsze zawstydzeni, cherlawi i skarłali mężczyźni. Fizjonomia i infantylne zachowanie mężczyzn są unaoczną konsekwencją ich dobrowolnego upokorzenia.

Artysta metafizyczny, taki jak Giorgio de Chirico, czerpie przyjemność z „życia w świecie jak w wielkim muzeum osobliwości, pełnym dziwnych, pstrokatych zabawek, które zmieniają swój charakter”³¹. Przedstawiając „traktat o manekinach”, Jakub posuwa się dużo dalej i stwierdza, że zmienianie świata leży na wyciągnięcie ręki każdego, kto tego zechce: „Demiurgos – mówił mój ojciec – nie posiadał monopolu na tworzenie – tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa [...]. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania. Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych”³². Owe sensoryjne odkrycia, poczynione przed audytorium złożonym z Adeli i młodych szwaczek, spotykają się z drwiącym rozprężeniem – tak jakby, gdy mowa o tworzeniu, kobiety wrażliwe były jedynie na kwestie związane z macierzyństwem, opierając się wszystkiemu, co zmienia wygląd i bieg świata.

Temat metamorfoz i erzaców istoty ludzkiej – któremu długo ton nadawały wielkie dzieła literatury anglosaksońskiej XIX wieku (*Fran-*

zawstydzeni,
cherlawi
i skarłali

30 Ibidem, s. 107. Savinio opisuje jednak spółkowanie z obojętną olbrzymką w *Toute la vie*, s. 241; konkluzja daje tu do myślenia: „Tam, gdzie nie ma zła, nie ma też duszy”.

31 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia. 1911–1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino 1985, s. 18.

32 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 33.

kenstein, Doktor Jekyll i pan Hyde, Dracula) – cieszył się popularnością wśród współczesnych Schulzowi pisarzy z Europy Środkowej. Oczywiście zalicza się do nich Kafka, ale także jego przyjaciel Kubin, którego *deus ex machina* z *Po tamtej stronie* zmienia do woli płeć, wiek, wygląd, osobowość... Wymienić można także intrygującego, wysoko cenionego przez Kafkę, Meyrinka, który zdobył sławę dzięki *Golemowi* (1915)³³. Według starego żydowskiego podania golem jest „owym sztucznym człowiek[iem], którego niegdyś tutaj, w mrokach Getta, pewien rabin, znawca Kabały, utworzył z elementów i przywołał do automatycznego, bezdusznego bytu, wsuwając mu za zęby kartkę z magicznym słowem liczebnym”³⁴. Golema szeroko spopularyzowały dwa filmy Paula Wegenera, pierwszy z 1914 roku i drugi, bardziej znany, z roku 1920. Wbrew całej tej magii w artykule *Twórczość Brunona Schulza* z 1938 roku Gombrowicz podejmuje próbę racjonalnego uzasadnienia schulzowskich metamorfoz poprzez przemiany, jakie zaszły lub dopiero zajdą we wszechświecie: „Czyż bowiem formy dzisiejszego świata nie są tymczasowe i przejściowe? [...] Czyż cały układ społeczny naszych form i norm kulturalnych nie jest przemijającym jeno momentem w rozwoju, czymś jak najbardziej niestałym i płynnym, w wiecznym duchu?”³⁵. Nie tłumaczy to dostatecznie fantazmatycznych wizji z *Xięgi Bałwochwalczej*, w której kobiety paradują po ulicach mniej lub bardziej obnażone albo kopulują z ogierami, mężczyźni zaś mają aparycję zwierząt cyrkowych. W opowiadaniach panuje wcale nie mniejsza dwuznaczność. Oto antykwariat z ulicy Krokodyli okazuje się sklepem z pornograficznymi przedmiotami i wydawnictwami, oto zakład krawiecki zmienia się w *peep show*: subiekt przeistacza się w zniewieściałego transwestytę, panią sklepową zaś rozkładają się w lubieżnych, niepokojących pozach; i wszystko to współgra. Dzieło Schulza nie zmierza w jednym, dobrym kierunku, wszystkie kierunki są równie dobre. A interpretowanie go w kategoriach rozumowych wiąże się z ryzykiem zniesienia owej mityzacji, która stanowiła sedno jego pracy.

Aby wytłumaczyć „nieskończoną skalę form i odcieni, jakie przybierała wielokształtna materia”, Jakub, cechujący się zarówno naukowymi preten-

erzace istoty
ludzkiej

równie dobre
kierunki

33 Gustav Meyrink chciał, aby Kubin, który zrobił już okładkę do *Tristana* Thomasa Manna, zilustrował jego *Golema*. Redakcja powieści rozciągnęła się na wiele lat i autor wysyłał Kubinowi rozdział po rozdziale. W obliczu braku weny Meyrinka współpraca została zerwana i rysownik wykorzystał część ilustracji przewidzianych do *Golema* we własnej powieści, *Po tamtej stronie*; sam *Golem* ukazał się dużo później z ilustracjami Steinera-Praga. Z Kubinem prowadzono skądinąd rozmowy w sprawie dekoracji do filmu *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wienego, projekt nie został jednak zrealizowany. Szczegóły te nie są bez znaczenia, jeśli weźmiemy pod uwagę zainteresowanie, jakim Schulz darzył wymienione książki i kino.

34 G. Meyrink, op. cit., s. 30.

35 W. Gombrowicz, *Twórczość Brunona Schulza*, w: idem, *Czytelnicy i krytycy. Varia I*, Kraków 2004, s. 300–301.

sjami, jak i magiczną mentalnością, powołuje się na spirytystyczne „formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ekto plazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kateleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uspijonego na cały stół, napełniała cały pokój, jako bujająca rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha”³⁶. Co do Józefa, tak jak dzieci czy twórca golema, wierzy on raczej w moc słów i to za ich pomocą stara się zbudzić figury woskowe: „Nachylałem się nad nimi, wymawiając szeptem słowa dla nich najistotniejsze”³⁷. Magia słów: manekiny w efekcie ożywają! Józef realizuje więc ambicję wyrażoną przez ojca przed lekceważącym i roztrzępłym żeńskim audytorium: „chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”³⁸. Jeśli jednak Bóg stworzył człowieka na swój obraz, to czy Jakub nie zastępuje go w tej chwili manekinem? Uważajmy, aby nie przypisywać Schulzowi myśli jego postaci, z których się przyjaźnie naśmiewa.

Dehumanizacja człowieka jest propozycją wysuwaną przez wielu artystów i pisarzy międzywojnia. W sposób jasny została ona najpierw sformułowana przez Giorgio de Chirico, który zaleca kontemplację posągów, „abyście się trochę zdehumanizowali, ponieważ – mimo waszych dziecinnych psot – byliście wciąż l u d z c y, a r c y l u d z c y”³⁹. Niewzruszoność posągów wcześniej jeszcze uwiodła Kubina, który Paterę⁴⁰, władcę państwa z *Po tamtej stronie*, przedstawił na rysunku jako klasyczną rzeźbę o pustych oczach. Rzeczywiście we włoskiej szkole metafizycznej (de Chirico, Savinio, Carrà, Morandi, de Pisis...) – ale i u tych, na których wywarła ona wpływ, jak Max Ernst czy René Magritte – jest bez liku posągów, lalek i manekinów. Także Schulz jest wrażliwy na ten „liryzm bezruchu”⁴¹; toteż Józef oddaje się marzeniom przed odlewami klasycznych rzeźb, zgromadzonymi obok sali rysunku, pośród „gipsowych marzeń, pustych spojrzeń, blednących owali i zamyśleń odchodzących w nicłość”⁴². Oto właśnie „smutny i jałowy Olimp”⁴³ braci de Chirico. Podobne, utrzymane dokładnie w ich stylistyce wizje pojawiają się u Maksa Blechera; przykładowo ta wydrążona statua: „Śniłem, że znalazłem się na ulicach jakiegoś zakurzonego miasta, pełnego słońca i białych domów; być może miasta orientalnego. Szedłem obok kobiety

liryzm beZRUCHU

36 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 43–44.

37 Idem, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 202.

38 Idem, *Traktat o manekinach*, s. 36.

39 G. de Chirico, op. cit., s. 97 (podkreślenie de Chirico).

40 Jak sugeruje samo nazwisko, Patera jest figurą ojca, będąc zarazem szkolnym kolegą narratora. Jednym z jego ostatnich wcieleni, gdy królestwo chyli się już ku upadkowi, jest woskowa lalka.

41 G. de Chirico, op. cit., s. 175.

42 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 64.

43 Ibidem, s. 63.

w czerni, osłaniającej twarz woalką na znak żałoby. Co dziwne jednak, kobieta nie miała głowy. Tiul woalki był bardzo dobrze ułożony tam, gdzie powinna była być głowa, ale na jej miejscu widniał tylko rozwarty otwór, pusta przestrzeń aż do karku⁴⁴. Uobecniona melancholia nieobecności, którą później usystematyzuje Magritte.

nb. Blecher

Jeśli posągi same w sobie mają coś, co przykuwa uwagę, to naprawdę niepokojące stają się one wtedy, gdy ożywają (jak Wenus z Ille Mériméego). Fascynują wówczas, ponieważ przedstawia się je tak, że ich kształty i ruchy zachowują coś niedokończonego i sztucznego. Savinio zainscenizował to następująco: „Dwóch mężczyzn z marmuru wolno kroczy po scenie. Są to raczej dwie masywne formy, w których rysy ludzkiego ciała zostały zaledwie naszkicowane. Zdają się skrajnie wyczerpani, idą z trudem⁴⁵. Jednakże tym, co najbardziej frapuje w posągach, które stały się golemami, albo w ludziach, zredukowanych do tego stanu, jest brak życia wewnętrznego, duszy: „Były to automaty, maszyny, które puszczono w ruch i pozostawiono samym sobie – umysł przebywał gdzie indziej!”⁴⁶. Po siedemnastowiecznym z w i e r z ę c i u - m a s z y n i e pora teraz na c z ł o w i e k a - m a s z y n ę: od *Ewy przyszłości* Villiers de L'Isle-Adama po roboty Czecha Karela Čapka, a od tej chwili także przez kino, w którym urzędują magicy, pokroju rabina Loewa, ożywiającego w *Golemie* gliniany posąg, oraz mniej lub bardziej szaleni naukowcy, jak ten projektujący robota w *Metropolis*, przy czym wszystkie te twory podlegają nieskończonym wariacjom. Schulz potrafił wykorzystać tradycje opowiadania fantastyczno-przygodowego, wyjmując je z kontekstu i redefiniując wedle własnego zamysłu.

frapujący brak duszy

Manekin, nie tak dostojny jak posąg, jest przedmiotem – stwierdza de Chirico – jednocześnie irytującym i niepokojącym, ponieważ jest on rzeczywisty, a jego egzystencja jest trwalsza od ludzkiej. Schulz podziela tę opinię i czyni z niego rodzaj idola w naładowanej znaczeniem scenie: niczym kapłanki, „Polda i Paulina, dziewczęta do szycia, rozgospodarowały się w niej [jadalni] z rekwizytami swego fachu. Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy. Ale ustawiona w kącie między drzwiami a piecem, ta cicha dama stawała się panią sytuacji. Ze swego kąta, stojąc nieruchomo, nadzorowała w milczeniu pracę dziewcząt. Pełna krytycyzmu i niełaski, przyjmowała ich starania i umizgi, z jakimi przyklekały przed nią, przymierzając fragmenty sukni, znaczone białą fastrygą. Obsługiwały z uwagą i cierpliwością milczący idol, którego

44 M. Blecher, *Zdarzenia w bliskiej nierzeczywistości*, tłum. J. Kornaś-Warwas, Sejny 2013, s. 91–92.

45 A. Savinio, *Vie des fantômes*, s. 31.

46 A. Kubin, op. cit., s. 185.

nic zadowolić nie mogło. Ten moloch był nieubłagany, jak tylko kobiece molochy być potrafią⁴⁷. Obie szwaczki zachowują tu religijną cześć, reakcje milczącego, bezwzględnie i stale niezadowolonego manekina zaś odzwierciedlają dokładnie zachowanie kobiet z *Xięgi Bałwochwalczej*.

Istnieją inne rodzaje manekinów, które – zdaniem Józefa – są nieszczęśliwe; na przykład wypchane zwierzęta, „okazy gabinetu szkolnego, które, choć wypatroszone i łysiejące, uczuwały w tę białą noc w swym pustym wnętrzu głos starego instynktu, głos rui”⁴⁸. A gdy nie targają nimi porywy płci, przygniata je poczucie rozkładu; tak jak tego wypchanego kondora, który stał „jak za życia, na jednej nodze, w pozie buddyjskiego mędrca, a gorzka jego, wyschła twarz ascety skamieniała w wyraz ostatecznej obojętności i abnegacji. Oczy wypadły, a przez wypłakane, łzawe orbity sypały się trociny”⁴⁹. W tym momencie nie wiemy już, czy mamy do czynienia z ptakiem czy osobą. Na szczyty tragizmu wspinają się jednak figury woskowe.

Wystawione na stałe w Muzeum Grévin czy obnoszone po jarmarkach gabinety figur woskowych były bardzo powszechne i karmiły fantazmaty wielu młodych głów. Na początku wieku Meyrink publikuje *Gabinet figur woskowych* (1907), na podstawie którego w 1924 roku powstanie słynny film Paula Leniego, przedstawiający w formie scenek sensacyjne epizody z życia sułtana Haruna ar-Raszida, cara Iwana Groźnego i Kuby Rozpruwacza, co znacznie przyczyniło się do kolejnego wzrostu zainteresowania muzeami figur woskowych. Figury woskowe – w odróżnieniu od zwykłych manekinów – wywołują wrażenie *déjà vu*, ponieważ roszczą sobie pretensje do maksymalnego realizmu i to w kopii, która nie może nas zwieść. To właśnie ta drobna niedoskonałość w połączeniu z bezruchem czyni je niepokojącymi, wywołując najpierw „prawdziwy postrach” Blechera, który doskonale zanalizował przewrót, jaki dokonuje się wówczas w głowie dziecka: „Był to rodzaj strachu przemieszanego z mglistą przyjemnością i poniekąd z tym dziwnym uczuciem, które miewa czasami każdy z nas, że żył już kiedyś w podobnej scenerii. [...] W ponurym świetle lampek karbidowych czułem, że naprawdę przeżywam swoje życie w jedyny i niepowtarzalny sposób. [...] W panoptikum, i tylko tam, nie istniała żadna sprzeczność między tym, co robiłem, i tym, co się działo. Woskowe postaci były jedyną autentyczną rzeczą na świecie, tylko one ostentacyjnie falsyfikowały życie, stanowiąc część, za sprawą ich dziwnego i sztucznego bezruchu, prawdziwego obrazu świata. Mundur podziura-

manekiny
nieszczęśliwe

figury
woskowe

47 B. Schulz, *Manekiny*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 29.

48 Idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 65.

49 Idem, *Karakony*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 81. Ilustrując hiszpańskie tłumaczenie *Sklepów cynamonowych*, malarz Vlady narysował wiele wersji przemiany Jakuba w ptaka.

wiony kulami i splamiony krwią jakiegoś austriackiego arcyksięcia, o smutnej i żółtej twarzy, był o wiele bardziej tragiczny niż jakakolwiek realna śmierć”⁵⁰. Wszystko tu przypomina scenę – przypadkiem identyczną – z *Sanatorium pod Klepsydrą*, w której pojawia się ten sam przykład austriackiego arcyksięcia oraz głęboki smutek figur, opanowujący ostatecznie małą Biankę, a wreszcie także obserwującego ją Józefa. Rzeczywiście w *Traktacie o manekinach* z poprzedniego zbioru Jakub wyraził patos nieodłącznie wpisany w sytuację figur woskowych: „Czy słyszeliście po nocach straszne wycie tych pałub woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych [...]?”⁵¹. Zauważa go także Józef: „W głowach ich nie było już od dawna żadnej myśli, tylko nawyk pokazywania się ze wszech stron, nałóg reprezentowania swej pustej egzystencji, który ich podtrzymywał ostatnim wysiłkiem. [...] Było nadużyciem trzymać ich jeszcze tak późno w noc na ich wąskich postumentach i krzesłach, na których sztywnie siedzieli, w ciasnym lakierowanym obuwiu, dalekich o mile od swej dawnej egzystencji, błyszczących oczami i całkiem zbytych pamięci”⁵². Dzieje się wtedy coś zadziwiającego i, nawet jeśli Józef wie, że „nie był to cud, był to zwykły trick mechaniczny”, wciąż pozostaje to cudem. K o b i e c e spojrzenie Bianki ożywia arcyksięcia: „czy doszła ona do jego serca?”⁵³. Woskowe postaci nie są nieczułe, ale jakiś wypadek albo ich ewolucja mogą uczynić je niebezpiecznymi. Jeśli ludzka maszyna zakocha się, musi to się źle skończyć dla niej lub dla przedmiotu jej pożądania (Nadsamiec Jarry’ego umiera z tego powodu). Jej machinalne życie skazane jest na porażkę. Schulzowskie figury – tak jak roboty z *R.U.R.* Čapka – zbuntują się. Józefa spotkają w ich świetle niezwykle przygody, ale ostatecznie straci Biankę.

Czy figury woskowe nie pojawiają się tu, by ucieleśnić brak, głos starego instynktu (jak czytaliśmy wcześniej)? Czy to aby nie seksualność, tu konkretnie – kobieta, gnębi amatora figur woskowych? Czym jest Olimpia E. T. A. Hoffmana, czym – Ewa przyszłości Villiers de L’Isle-Adama, jeśli nie symulakrem? Ojciec Józefa – podporządkowany dziewczętom, swym pracownikom, na których stara się zrobić wrażenie „traktatem o manekinach”, gdy tymczasem one nieustannie podniecają go swoimi gestami i pozycjami – przeczuwa, że zanosì się tu na coś seksualnego. Jedyne protagonisty *Zdarzeń w bliskiej nierzeczywistości* jest tego w pełni, wściekle świadomy: „Pozostaje mi w życiu niepowtarzalne i najwyższe pragnienie: by asystować pożarowi panoptikum; widzieć

scena
przypadkiem
identyczna

coś
seksualnego

50 M. Blecher, op. cit., s. 43–44.

51 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 39.

52 Idem, *Wiosna*, s. 183.

53 Ibidem, s. 184–185.

powolne i odrażające topienie się woskowych ciał, patrzeć z przerażeniem, jak żółte i piękne nogi panny młodej ze szklanej skrzyni zwijają się w powietrzu i chwytają między uda prawdziwy płomień, który pali jej narządy”⁵⁴. Panna młoda... czy samo to wyrażenie nie nakazuje zwrócić się ku *Wielkiej Szybie* Marcela Duchampa, *Pannie młodej rozebranej przez swych kawalerów, jednak*, którą należy uzupełnić instalacją przestrzenną *Étant donnés...*, czyli nagim, kobiecym manekinem z ostentacyjnie wyeksponowanymi narządami, trzymającym w dłoni zapaloną lampę gazową...? Jak nie odwołać się do „maszyn kawalerskich”⁵⁵? Ta z *Chants de la mi-mort* (1914) Alberta Savinia jest antropomorficzną maszyną do pragnienia, jak „okrutna mechanika Hortensji”⁵⁶ Rimbauda. „O niepokojący krajobrazie, żelazna roślinności; / wróć, o ty, moja RZECZO z tamtej nocy; / miałaś dziwne ciało, smutne jak maszyna, / skomplikowany bycie, dziwne zwierzę, / o kobieto! Kobieto mej tęsknoty”⁵⁷ – pisze Savinio.

Liczne ruchy estetyczne z początków XX wieku, na czele z futuryzmem, opiewały mechanizację w imię postępu, szybkości, a nawet piękna. Różni intelektualści, od filozofa Bergsona po pisarza Duhamela, starali się przestrzec przed jej zagrożeniami. Rilke w swych *Sonetach do Orfeusza* denuncjuje maszynę, która tworzy i niszczy zarazem (sonety XXIII i XXIV)⁵⁸. Ich młodszy koledzy zaczęli traktować ją jako coś nieuniknionego, wyobrażanie sobie jej niesłychanych zalet lub niebezpieczeństw pozostawiając fantastyce naukowej. Bardzo szybko znaleźli się pisarze, którzy te optymistyczne i pesymistyczne podejścia zaczęli wyśmiewać. Pozostając przy tych, których już tu przywołał, zacytujmy na przykład Maksa Blechera, który we śnie odkrywa maszynę tworzącą drogą radiową w jednej chwili wszystko, czego można zapragnąć – czy to puszkę sardynek, czy rower⁵⁹ – albo Alberta Savinia, którego fotel pewnego dnia przemienia się w straszną maszynę kawalerską: „Stalowe sprężyny jego trzewi prze-

54 M. Blecher, op. cit., s. 46.

55 *Les Machines célibataires* (Paris 1954) – „maszyny kawalerskie” – to tytuł ważkiego eseju Michela Carrouges’a, w którym, wychodząc od estetycznego i psychoanalitycznego studium *Wielkiej Szyby* (*Panna młoda...*) Duchampa oraz *Kolonii karnej* Kafki, analizuje on nowoczesny mit maszyny jako seksualną projekcję, która oddaliła się od swego przedmiotu. Autor bierze na warsztat specyficzne dzieła Raymonda Roussela, Alfreda Jarry’ego, Edgara Allana Poe’go, Villiersa de L’Isle-Adama i kilku innych; nie przywołuje ani Savinia, ani Schulza, którego twórczość nie była wówczas dostępna.

56 Przybliżony cytat z *Iluminacji* Rimbauda; por. „Każda potworność wymusza na Hortensji okrutne gesty. Jej samotność jest erotyczną mechaniką”. A. Rimbaud, *H*, w: idem, *Sezon w piekle. Iluminacje*, tłum. i posłowie A. Międzyrzeczki, Kraków 1980, s. 181 (przyp. tłum.).

57 A. Savinio, *Vie des fantômes*, s. 24.

58 Wydaje się, że to twierdzenie lepiej ilustruje sonet X z części drugiej. Por. R. M. Rilke, *Sonet do Orfeusza*, tłum. i wstęp M. Jastrun, Kraków 1961, s. 62: „ona, co równie stanowczo rozrządza, tworzy, w gruz wali” (przyp. tłum.).

59 M. Blecher, *La Tanière éclairée*, [w:] idem, *Aventures dans l’irréalité immédiate*, suivi de *La Tanière éclairée*, trad. M. Sora, G. Horodincea, H. Henry, Paris 1989, s. 232.

biegało drzenie. Wyściółka nabrzmiewała jak stymulowana seksualnie kobieca pierś. Jego ramiona obejmowały moje biodra i uda. Ostatnim razem wyrwanie się z tego uścisku kosztowało mnie dużo wysiłku. Chwila dłużej i umarłym uduszony”⁶⁰. Czarny humor, który odtąd – gdy napotkamy jedną z tych maszyn – należy właściwie oceniać. Podobne niepokojące meble nie należą u Schulza do rzadkości, i naturalnie wiążą się z kobietą i celibatem. Spójrzmy najpierw na niezwykle łoża z *Xięgi Bałwochwalczej*, na których pyszni się Undula, „odwieczna baśń”. Czy nie powiedzielibyśmy, że ich rzeźbione i przesadnie wysokie nogi wspinają się po stopniach schodów jak wielki, mechaniczny czworonóg? Na szczycie tego dziwnego przyrządu wyciąga się naga kobieta, drażniąc koniuszkiem stopy bałwochwalcę, który spoczywa poniżej, na stopniach. Tylko pod nieobecność kobiety mężczyzna ośmiela się wstąpić na wysokości, które wydają się kobiecym przywilejem; wtedy jednak oddaje się temu całym sercem. Tak też robi ojciec w *Skleпах cynamonowych*: „O każdej porze dnia można go było widzieć, jak – przykucnięty na szczycie drabiny – majstrował coś przy suficie, przy karniszach wysokich okien, przy kulach i łańcuchach lamp wiszących. Zwyczajem malarzy posługiwał się drabiną, jak ogromnymi szczudłami”⁶¹. W ten sam sposób w *Sanatorium pod Klepsydrą* „subiekci wlatywali z rozwianymi połami, jak prorocy, w krótkotrwałych wniebowstąpieniach”⁶², na które matka reaguje w znaczący sposób: „Matka patrzyła przez palce na te figle, rozluźnienie tych godzin sjesty usprawiedliwiała w jej oczach najgorsze wybryki”⁶³. Czy i w *Casanovie* Federico Felliniego nie odnajdujemy podobnej sceny z drabinami?

łoże jako mechaniczny czworonóg

Najbardziej tajemniczym przyrządem jest, być może, przywołana już *time machine*, maszyna czasu działająca w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Francuski tytuł – *Le Sanatorium au croque-mort*⁶⁴ – jest tu mylący, nie oddaje bowiem wiernie dosłownego i podstawowego sensu oryginalnego wyrażenia „Sanatorium pod Klepsydrą”. Tytuł odpowiednio przetłumaczono natomiast między innymi na hiszpański, angielski, rosyjski. I w tych językach wszystko jest dla czytelnika jasne; jeśli nie udzielono żadnego wyjaśnienia w kwestii maszyny, to dlatego że została już ona opisana we wcześ-

60 A. Savinio, *Toute la vie*, s. 240.

61 B. Schulz, *Ptaki*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 21.

62 Idem, *Martwy sezon*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 237.

63 Ibidem.

64 Francuski tytuł w ogóle pominął słowo „klepsydra”, zastępując je rzeczownikiem *croque-mort* (karawaniarz, żałobnik), powstałym przez połączenie czasownika *croquer* – pierwotnie oznaczającego „sprawić, by coś znikło”, ale i „chrupać”, „gryźć” – oraz rzeczownika *mort* – „zmarły” – który brzmi jednak tak samo jak rzeczownik „śmierć”, różniący się od niego tylko rodzajem. Przekład ten odwołuje się więc, być może, nie tyle do rytuałów pogrzebowych, ile do pobrzmiewającej w nim idei pożerania, znoszenia śmierci (przyp. tłum.).

zaufany
instrument
ojca

niejszych *Skle pach cynamonowych* jako „zaufany instrument” ojca. „Był to rodzaj klepsydry wodnej, albo wielkiej fioli szklanej, podzielonej na uncje i napełnionej ciemnym fluidem. Mój ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszka gumową, jakby krętą, bolesną pępowiną, i tak połączony z żalonym przyrządem, nieruchomiał w skupieniu, a oczy jego ciemniały, zaś na twarz przybladłą występował wyraz cierpienia czy jakiejś występnej rozkoszy”⁶⁵. W sumie wyraz orgazmu, małej śmierci. Domyślamy się, że zarząd Sanatorium „cofa czas”, posługując się maszyną tego samego rodzaju. Józef czuje się przez to zbity z tropu: „Skutkiem tego gubią się kędyś po drodze mimochodem całe interwały czasu, tracimy kontrolę nad ciągłością dnia”⁶⁶. Owa nieciągłość czasu następuje po czasach równoległych (jak wedle głośnej wówczas teorii Johna Williama Dunne’a). Józef stwierdza, że czas ojca i jego własny już do siebie nie przystają: „Jak to pogodzić? Czy ojciec siedzi w restauracji, ogarnięty niezdrową ambicją żarłoczości, czy leży w swoim pokoju, ciężko chory? Czy jest dwóch ojców? Nic podobnego. Wszystkiemu winien jest prędki rozpad czasu, nie nadzorowanego nieustanną czujnością”⁶⁷. Dziecinna „niezdrowa ambicja żarłoczości” zastąpiła zatem dorosłą „występną rozkosz”: czyżby maszyna do opóźniania czasu dała mu substytut Adeli, której stopy całował na kolanach, szwaczek, którym lubił zdejmować pończochy? Józef nie sięga wzrokiem tak daleko i oburza się na tych, którzy manipulują tą wymykającą się kontroli maszynierią: „Dość tego, wara wam od czasu, czas jest nietykalny, czasu nie wolno prowokować!”⁶⁸. To, że Józef przyłącza się do ostrzeżeń Rilkego, nie znaczy jeszcze, że jego opinie przypisać mamy samemu Schulzowi. Nie zapominajmy też o udziale czarnego humoru.

występna
rozkosz

Józef jest coraz bardziej zagubiony w mrocznym świecie Sanatorium: niespodziewanie spotyka matkę, która do tej pory pozostawała w ukryciu, matkę, wciąż bezimienną, wycofaną, ale odgrywającą bez wątpienia dwuznaczną rolę, zwłaszcza wobec swego męża – czyż na koniec go nie ugotuje? Innym alarmującym spotkaniem jest to ze zdziczałym psem, który okazuje się człowiekiem. Tego już za wiele i Józef traci grunt pod nogami: „Gdzież jestem? Co się tu dzieje? W jaką matnię wplątałem się?”⁶⁹. Pozostaje mu tylko ucieczka. Ale czy można naprawdę uciec przed czasem? W drodze do Sanatorium spotkał tylko pracownika kolei; opuszczając zakład, to on sam przeistacza się w kolejarza, bez wyraźnego powodu ani wytłumaczenia. Toteż, przybывая do Sanatorium, spotkał samego siebie: kolistość czasu.

65 B. Schulz, *Nawiedzenie*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 15.

66 Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 262.

67 Ibidem, s. 264.

68 Ibidem, s. 268.

69 Ibidem, s. 269.

Jeśli chodzi o Jakuba, jego ojca, to zostawiono go na prawdopodobną śmierć. Chroniony przez swe kolejne czy równoległe żywoty (dzięki klepsydrze?), doświadczy jeszcze wielu śmierci, w tym najstraszliwszą na koniec *Sanatorium pod Klepsydrą*: przemieniony w wyniku kolejnej metamorfozy w skorupiaka zostanie rozmyślnie przyrządzony i podany na talerzu. Bez wątpienia niedogotowany, ożyje, by opuścić rodzinę, dla której nie mógł nic zrobić i której nie w smak były on sam i jego kaprysy.

Widzieliśmy znaczenie dorożek w rysunkach i opowiadaniach Schulza. On sam był go świadom, ponieważ wyznaje Witkiewiczowi: „Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości. Widok konia dorożkarskiego nie stracił po dziś dzień dla mnie na fascynacji i wzburzającej mocy”⁷⁰. Koń jest równie ważny jak sam pojazd i tworzy z nim całość, prawdziwą maszynię, którą Schulz opisuje następująco: „Schizoidalna jego anatomia pełna na wszystkich końcach rogów, węzłów, sęków i sterczyn została jak gdyby wstrzymana w rozwoju w chwili, gdy chciała się jeszcze dalej rozrósć i rozgałęzić. A i powóz jest wytworem schizoidalnym, wynikłym z tej samej zasady anatomicznej – wielocłonkowy, fantastyczny, zrobiony z blach powyginanych jak płetwy, ze skóry końskiej i ogromnych kół-klekokotek”⁷¹. Ta podwójna maszynia działa. Przybywa na ratunek młodemu Józefowi, który zgubił się w zwodniczej dzielnicy sklepów cynamonowych. Nie wie on jeszcze, że jeździ ona tylko tam, gdzie chce: „Powóz zadygotał we wszystkich stawach i przegubach swego wielocłonkowego ciała i ruszył na lekkich obręczach. Ale kto w taką noc powierza się kaprysom nieobliczalnego dorożkarza?”⁷². Jednakże czy dorożkarz jest tu czemuś winien? Później przekonamy się, że w podejrzanym otoczeniu ulicy Krokodyli woźnice znikli: „Osobliwością dzielnicy są dorożki bez woźniców, biegnące samopas po ulicach”⁷³. Wszystko odbywa się tak, jak gdyby konna maszynia miała za zadanie doprowadzić go w miejsce, w którym skonfrontuje się z podniecającymi seksualnie sytuacjami: niespodziewanie stając oko w oko z córką dyrektora szkoły lub trafiając w towarzystwo prostytutek i transwestyty.

W *Sanatorium pod Klepsydrą* pojawia się najdziwniejsza spośród wymyślonych przez Schulza maszyn kawalerskich, której rysunek nam zresztą pozostawił. Podczas gdy Józef spodziewa się dostać książkę pornograficzną – istotny szczegół – oto, zamiast złożonego zamówienia, otrzymuje mały

konna
maszynia

70 Idem, List do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w: idem, *Księga listów*, s. 100.

71 Ibidem.

72 Idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 67.

73 Idem, *Ulica Krokodyli*, s. 77.



pakunek, zawierający „pewien artykuł, dla którego przewidywano moje niewątpliwe zainteresowanie. Następował teraz zawiły opis składanego refraktora astronomicznego, o wielkiej sile świetlnej i rozlicznych zaletach. Zaciekawiony, wy dobyłem z koperty ten instrument zrobiony z czarnej ceraty, lub sztywnego płótna złożonego w płaską harmonijkę. Miałem zawsze słabość do teleskopów. Zaczęłem rozkładać wielokrotnie złożony płaszcz instrumentu. Usztywniony cienkimi pręcikami rozbudowywał mi się pod rękami ogromny miech dalekovidza, wyciągający na długość całego pokoju swą pustą budę, labirynt czarnych komór, długi kompleks ciemni optycznych wsuniętych w siebie do połowy. Było to coś na kształt długiego auta z lakowego płótna”⁷⁴. Jedynie przez freudowskie wypaczenie obrazów teleskop może – ze względu na swój falliczny kształt – zastąpić książkę pornograficzną, i tylko wyobraźnia może sprawić, że z paczki niewiele większej od listu wyciąga się tak wielką maszynę. Nie wiemy, czy dla Schulza pojazd ten był równie „metafizyczny” jak dorożka. Przywodzi raczej na myśl sprzęt, który Jarry przygotowuje dla Nadsamca i który to sprzęt także przypomina „magiczny teleskop”, „zawrotny zegarowy montaż”, działający „bez szmeru”⁷⁵. Kafka w *Kolonii karnej*, opisując własną wersję maszyny kawalerskiej, precyzuje, że jest cicha i nie wydaje żadnego szmeru, gdy torturuje więźnia⁷⁶. Samochód-teleskop pomoże w realizacji zamiarów Józefa, w pierwszej kolejności zaspokajając jego voyeuryzm: „Spojrzałem w czarny lejek okularu i ujrzałem w głębi za ledwie majaczące rysy podwórzowej fasady Sanatorium. Zaciekawiony, wsunąłem się głębiej w tylną komorę aparatu. Śledziłem teraz w polu widzenia lunety pokojówkę idącą półciemnym korytarzem Sanatorium z tacą w ręku. Odwróciła się i uśmiechnęła – Czy ona mnie widzi? – pomyślałem sobie”⁷⁷. Mowa o kroczącej wyzywająco kobiecie, na którą wcześniej zwrócił uwagę. Jest ona poza jego zasięgiem, jak Undula na wyżynach czworonożnego posłania z *Xięgi Bałwochwalczej*, ale pozostaje prowokująca. Zauważmy, że – tak jak w wypadku dwóch omówionych przez Michela Carrouges’a prototypów maszyn kawalerskich (z *Panny młodej rozebranej przez swych kawalerów*, jednak oraz *Kolonii karnej*) – w miejscu, gdzie znajduje się maszyna, nie ma żadnej kobiety, jednakże to właśnie oddalenie bądź nieobecność kobiet uruchamia cały fantazmatyczny proces.

refraktor
astronomiczny

por. Jarry

⁷⁴ Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 261.

⁷⁵ A. Jarry, *Nadsamiec. Powieść nowoczesna*, tłum. W. Brzozowski, J. Gondowicz, Kraków 2011, s. 89–90 (przyp. tłum.).

⁷⁶ Czysta ma duży udział w urzekającym wpływie niektórych maszyn. Na przykład powolny i regularny ruch niezliczonych pomp szybów naftowych: wahacz i korbowody pracujące w zupełnej ciszy stanowią imponujące widowisko, zwłaszcza nocą w świetle samochodów (od dawna już tam nie mieszkam, ale rozmieszczone wzdłuż dróg szyby powracają niekiedy w moich snach).

⁷⁷ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 261.

Jak wszystko w Sanatorium i jego okolicach maszyna Józefa jest podwójna. Jest zarazem lunetą astronomiczną i samochodem: „Siedziałem właściwie w tylnej komorze lunety jakby w limuzynie wozu. Lekkie poruszenie dźwigni i oto aparat zaczął szeleścić łopotem papierowego motyla i uczułem, że porusza się wraz ze mną i skręca ku drzwiom. Jak wielka czarna gąsienica wyjechała luneta do oświetlonego sklepu”⁷⁸. Po raz kolejny osoba wystawiona na działanie maszyny nie tyle ją kontroluje, ile jej ulega. Jest ona środkiem transportu, uniesień: porywa człowieka i odkrywa przed nim fascynujące rzeczy, które do tej pory były ukryte.

wspólna pasja

Astronomia, wspólna pasja Jakuba i Józefa, ma wyjaśnić mechanikę nieba i wiele więcej. Wszechświat w *Kometcie* postrzegany jest niczym układ nieskończonych astrolabów: „O, gwiazdna arena nocy, porysowana aż po najdalsze krańce przez ewolucje, spirale, arkany i pętle tych jazd elastycznych, o cykloidy i epicykloidy egzekwowane w natchnieniu po przekątniach nieba, gubiące drucziane szprychy, tracące obojętnie lśniąca obręcze, dobiegające już nagie, już tylko na czystej idei bicyklicznej do mety świetlanej! Z tych dni wszak datuje się nowa konstelacja, trzynasty gwiazdozbiór przyjęty na zawsze w poczet Zodiaku, świetniejący odtąd na niebie naszych nocy: «Cyklista»”⁷⁹. Konstelacja Cyklisty! Sam Alfred Jarry mógłby pozazdrościć podobnego wynalazku.

świat jako maszyna

Wiemy, że w erotycznej symbolice młynek do czekolady Duchampa albo maszyna do szycia surrealistów wychodzą na jedno. W tej „republice marzeń”, ustanawianej przez dzieło Schulza, w której czas i przestrzeń podlegają wahaniom, a znaki ukradkiem zmieniają znaczenie, trzeba zachować ostrożność. Kiedy w nią wkraczamy, lepiej nie ufać pozorom ludzi i przedmiotów, ani też – bynajmniej – dziewczętom do szycia, które „furko[czą] maszyną, depcąc pedał lakierkową, tanią nóżką”⁸⁰ czy Adeli, mielącej „kawę na młynku, przyciskając go do białej piersi, od której ziarna nabierały blasku i gorąca”⁸¹.

Czy świat Schulza nie jest przypadkiem wielką maszyną w teatralnym sensie słowa? A może też machinacją, która ma nam dać do patrzenia, myślenia, marzenia?

Przełożyła Paulina Tarasewicz

78 Ibidem, s. 261–262.

79 Idem, *Kometa*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 349–350.

80 Idem, *Manekiny*, s. 29.

81 Idem, *Noc wielkiego sezonu*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 104.

Ała Tatarenko: Magiczna formuła Schulza. Poglądy literackie pisarza przez pryzmat autotematyzmu oraz interpretacje „schulzoidów”

Już kilka pokoleń badaczy literatury usiłuje rozłożyć na czynniki pierwsze alchemiczną miksturę prozy Brunona Schulza. Pisarze z wielu krajów próbują odnaleźć magiczną formułę stworzoną przez tego czarodzieja. Zarówno „schulzolodzy”, czyli badacze życia i twórczości pisarza, jak i „schulzoidzi”, czyli pisarze, którzy budują swój świat literacki, biorąc sobie za wzór autora *Sklepów cynamonowych*, obcuje z dwoma aspektami mitu Schulza – jego losu oraz jego utworów. Zanim przejdę do przedstawienia wariantów „magicznej formuły” Schulza w twórczości współczesnych serbskich i chorwackich pisarzy, spróbujmy ustalić, o j a k i e g o Schulza i j a k i model literatury (która bywa nazywana schulzowską) chodzi. Ponieważ istnieje Schulz jako człowiek, który przyszedł na świat 12 lipca 1892 roku i opuścił go 19 listopada roku 1942, oraz Schulz jako legenda powstała w chwili jego odejścia do wieczności, są teksty Schulza (prozatorskie, krytycznoliterackie, epistolarne) i istnieje poetyka Schulza w recepcji jego czytelników. Portret Schulza i jego prozy składa się z (auto)portretów oraz mozaiki poglądów innych osób.

dwoistość
Schulza

Ta dwoistość jest znakiem rozpoznawczym Schulza – twórcy, którego świat także wyróżnia się dychotomią. Spójrzmy więc na jego wizję świata i siebie samego przedstawioną w tekstach fikcjonalnych i niefikcjonalnych pisarza (ponieważ granica między nimi jest raczej rozmyta). Spójrzmy, jak postrzega on twórczość autorów, u których, niczym w lustrze, odbiła się jego twarz. Zastanówmy się nad utworami pisarzy, którzy wyraźnie nawiązują do poetyki Schulza.

Teksty, w których występują odwołania do Schulza – nazwiska-haśła lub do opisów *Sklepów cynamonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą* – można podzielić na dwie grupy:

- teksty, w których pojawia się postać o tym samym imieniu, i związane tematycznie z wydarzeniami z życia Schulza;
- teksty, w których występują rozpoznawalne motywy z jego utworów lub można dostrzec w nich schulzowski model świata literackiego.

Do pierwszej grupy należą utwory serbskich prozaików Jovicia Aćina i Mihajla Panticia oraz chorwackiego poety Damira Šodana; do drugiej – utwory chorwackich poetów Ivana Šamii, Delimira Rešickiego, a także wiersze serbskiego poety Dragana Boškovicia. Natomiast do obu tych grup można zaliczyć powieść serbskiego pisarza Mirka Demicia *Bursztyn, miód i jarzębina*¹, a w twórczości klasyka literatury serbskiej Danila Kiša można stwierdzić „przeżywanie” tekstu Schulza jako własnej biografii (*Ogród, popiół*)². Oryginalność przedstawienia wizerunku Schulza w dziełach twórców z pierwszej grupy polega na opisie chwili śmierci pisarza, której następstwem są metamorfozy podobne do przemian bohaterów tychże dzieł. Życie Schulza przed wojną rzadko bywa inspiracją dla pisarzy. Legenda Schulza rodzi się wraz z jego śmiercią. Dwie rany od kul na ciele pisarza odczytywane są przez Demicia jako dwie kropki na końcu listu Kafki do rodziców. Ciało Schulza staje się przesłaniem i przekształca się w tekst. Czy jest to tylko osobista, zabarwiona poetycko interpretacja serbskiego pisarza? Warto sobie przypomnieć o liście Jerzego Ficowskiego do Schulza, napisanym w 1942 roku³. List ten, pełen podziwu i adoracji, nigdy nie dotarł do pisarza przebywającego w getcie – aczkolwiek zainicjował całą serię podobnych „listów”, które wybitny schulzolog napisał do siebie, tworząc tym samym fundamenty legendy Schulza. Gdyby Ficowski nie zebrał okruczeństw świadectw dotyczących życia pisarza, ta legenda – co paradoksalne – w ogóle by nie powstała. Czy bez faktów nie ma fikcji? Czy nie jest to jeszcze jeden dowód na połączenie przeciwieństw, na dwoistość wizerunku Schulza? Nieszczęśliwy „mały człowiek”, „pazerny Żyd” – Schulz, który pokrywał malowidłami przedstawiającymi postacie z bajek ściany willi esesmana Landaua – nie dostał listu, zaadresowanego do w i e l k i e g o p i s a r z a. Otrzymał go inny Schulz – Schulz legenda. Zofia Nałkowska nieprzypadkowo widziała w jego twórczości „działanie w jedynej własnej sferze rzeczywistości⁴” – w przeciwieństwie do tak zwanej rzeczywistości, która była dla niego „nie-rzeczywistością”.

Zawsze ich było dwóch: Schulz ziemski, którego urodziła matka Henrietta Schulz, oraz Schulz zrodzony z ducha swej twórczości. Narrator mający cechy biografii pisarza, najpierw był synem ojca. W opowiadaniu

- 1 Pod takim tytułem ukazały się fragmenty powieści Demicia *Ćilibar, med, oskoruša* w tłumaczeniu Agnieszki Łasek w: „Kresy” (Lublin) 2004, nr 59 (3), s. 111–131 (przyp. tłum.).
- 2 Kwestią tą zajęłam się w artykule: A. Татаренко, *Сербське відлуння поетики Бруно Шульца, w: Шульцієвські інспірації в літературі: Наукові матеріали ІУ Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі*, za red. В. Меньок, Коло, Дрогобич 2010, s. 49–62.
- 3 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967, s. 8.
- 4 Z. Nałkowska, *Дневник, 1933–1943*, „Градац: часопис за књижевност, уметност и културу” 2003, br. 148–149, s. 163.

Księga matka pojawia się później. Nie traktujemy tego zdarzenia w sposób konwencjonalny, ponieważ wiąże się z wizerunkiem starotestamentowego Boga Ojca. Warto przypomnieć, że w mitologii znane są przypadki rodzenia dzieci przez Zeusa. W zmitologizowanym świecie opowiadań Schulza tym Zeusem jest ojciec. Duchowe przebudzenie następuje właśnie dzięki niemu. Poznał tajemnicę Bytu, tajemnicę Księgi. W świecie *Sklepow cynamonych* pierwiastek cielesny pojawia się później. W pierwszym opowiadaniu (*Sierpień*) będzie miał różne wcielenia (ciotka Agata, młoda Łucja, Tłuja, kobiety z obrazków), ale przede wszystkim urzeczywistnia się w Adeli, która jest kojarzona z rozkoszną, barwną i soczystą płcią natury. Mitologiczny świat nie uznaje hierarchii społecznej, dlatego służąca posiada uprawnienia naczelnego kapłanki, porządkując chaos, z którego, zgodnie z mitologią, powstaje kosmos. Ale wydaje się, że w świecie Schulza to właśnie uporządkowanie prowadzi do chaosu.

ojciec jako
Zeus

Królestwo ducha zostaje zastąpione królestwem cielesności, które związane jest z dominacją kobiety-ciała. Zwycięstwo cielesności obserwujemy w rysunkach Schulza, stanowiących ważne świadectwo autotematyczne. Pisarz nie opisuje świata, jak na przykład malarz realista. On tworzy w ł a s n y świat. W prozie Schulz osiąga bogactwo kolorów dzięki plastycznym metaforom, unikając nazywania wprost kolorów i tropów porównania. Jego kolory mają brzmienie i zapach, składając się na wielowymiarowy obraz. „W dziele Schulza synestezja przybiera najczęściej postać «barwnego słyszenia»: «kolorowe oklaski», «srebrny szelest», «błękitna cisza» [...]. Występuje także: «czarne mruczenie», «puszysta czarność», «gorąca białość», «świergoty kolorów»⁵.

zwycięstwo
cielesności

W liście do Witkiewicza Schulz pisał, że rysunek stanowi dla niego pierwotny środek ekspresji, wcześniejszy niż słowo. W *Genialnej epoce* opisał swój obraz (jak słusznie zauważył Jarzębski z biografii powstaje fabuła). Rysunki Schulza są jednak czarno-białe, nie mają zatem nic wspólnego z żywiołowością kolorów oraz zmysłowością. Witkacy w słynnym „wywiadzie” nazwał Schulza grafikiem nawiązującym do „tradycji demonologicznej”, której założycielem był Francisco Goya, a kontynuatorami – Edvard Munch, Félicien Rops, Aubrey Beardsley. Jak słusznie zauważył Jarzębski, Schulz nie należał do formacji artystów prowokatorów, bluźnierczo wywołujących diabła. On „rysował swoje pragnienia i pasje, nadając im formę”⁶ – uzupełniając świat przedstawiony w swo-

5 S. Rosiek, *Synestezja*, w: *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 366.

6 J. Жажембски, *Увод у Шульца*, „Градац: часопис за књижевност, уметност и културу”, 2003, br. 148–149, s. 68.

im dziele. Ten świat jest zmitologizowany i pełen cudowności. Nie ma ciemnych kolorów piekła, mrocznej erotyki, ponieważ jest to kronika „genialnej epoki” dzieciństwa, przebudzenia zmysłowości, która nie dąży do perwersji oraz deformacji świata.

W swej prozie fikcjonalnej oraz epistolarnej autor stwierdza, że malowanie było pierwszym w jego życiu sposobem tworzenia obrazów. Słowo przyszło później. Obraz i słowo stanowią dwie nierozłączne części całościowej wizji świata według Schulza, które wzajemnie się uzupełniają. Uzupełnieniem czarno-białej kolorystyki rysunków jest żywiołowość kolorów w opowiadaniach, surrealizmu pisma – ekspresjonistyczna technika malarska.

Cały schulzowski świat opiera się na przeciwieństwach dwóch różnych sfer. Jego model artystyczny polega na połączeniu osiągnięć dwóch najważniejszych modernistycznych prądów okresu międzywojennego: symultanizmu i surrealizmu, balansowania na krawędzi między jawą i snem, tym, co widzialne, i bogactwem obrazów, które jednak nie są szkicami z natury, mimetycznym odbiciem życia – to jest świat, w którym Schulz opowiada o swojej „genialnej epoce”. Czarno-biała paleta, światło i cień, właściwe są zapewne innej epoce – wypędzenia z raju dzieciństwa, przebudzenia cielesności, zastępującej uduchowioną rzeczywistość. Załączki mitologizacji kobiecego ciała, zapowiadającej odrzucenie poprzedniego etapu mitologizowania (od antropomorfizmu do fetysyzmu, a także odwrotnie!), znajdziemy również w prozie Schulza. Bezsilność Ojca-Demiurga wobec cielesności Adeli, zafascynowanie bohatera Bianką, która otrzymuje status księżniczki, znajduje uzupełnienie w nieustannych wariacjach na temat ubóstwienia kobiecego ciała. Po „genialnej epoce” to cielesność uzyskuje rangę boskości. W liście do profesora Stefana Szumana Schulz opisuje swój sen z dzieciństwa, który po przebudzeniu wywołał w nim poczucie winy. Wykonał potem rysunek, na którym obdarzone boskością kobiety prawie nie dostrzegają pokornych i uniżonych mężczyzn, podobnych do eunuchów⁷. Patrzą w przestrzeń ponad głowami mężczyzn lub na bok, wykazując pogardę właściwą tym niebiańskim istotom. Obojętność, samowystarczalność piękna zapewniła kobietom z rysunków Schulza status istot nietykalnych, będących obiektami uwielbienia. One nie są kochane (ponieważ miłość zakłada uczestnictwo w dialogu). One są ubóstwiane. O tym wspominała w *Dzienniku* Zofia Nałkowska. W stosunku Schulza do tej pisarki widzimy nie tylko fascynację jej urodą, talentem oraz popularnością, ale także ubóstwienie władczej, pięknej kobiety.

mitologizacja
kobiecego
ciała

...i
ubóstwienie

7 Warto podkreślić, że Schulz unika przedstawienia nagiego ciała mężczyzny.

Dominacja u Schulza ma twarz kobiety. Wysoko podniesione głowy, wystające podbródki... Na kilku autoportretach Schulz przedstawił siebie właśnie w takiej perspektywie. Twarze tych kobiet na rysunkach Schulza (a nie tylko mężczyzn!) są podobne do jego własnej. Opowiadaniom napisanym w pierwszej osobie towarzyszy rysowanie autoportretów, ciągła obecność twarzy artysty na obrazach – w postaci człowieka, na podobieństwo człowieka-psa i tak dalej. Demiurg świata jest zawsze w nim obecny – w słowie i w obrazie. Obserwuje siebie, przeprowadzając eksperymenty na własnej osobie. To także są metamorfozy.

Naręczona pisarza Józefina (Juna) Szelińska wspominała, że znajomość z Schulzem zaczęła się od propozycji narysowania jej portretu. Kolejne tworzenie obrazu... W imieniu Juna można dostrzec związek z boginią Junoną. Gdy Schulz pisze w liście, że Juna została zdegradowana do Józi, możemy przypuścić, że to imię miało właśnie takie konotacje. Ktoś, kto po raz pierwszy zobaczył namalowane przez Schulza portrety Szelińskiej, będzie przede wszystkim pod wrażeniem srogiego spojrzenia tej kobiety. Jej zdjęcia świadczą o nieprzeciętnej urodzie i atrakcyjności. Czy nie chodzi tutaj o kolejną próbę mitologizacji, przekształcenia Józi w Junonę, tym razem za pomocą sztuki?

srogie
spojrzenie tej
kobiety

Narysować oznacza stworzyć obraz. Słowo jest także potężnym narzędziem tworzenia. Nałkowska wymienia dwa fragmenty w listach Schulza, które wywarły na niej największe wrażenie: „Gdy Bóg powiedział Ciebie, powiedział już i mnie w Tobie. Dlaczego powiedziałem się jeszcze raz, dlaczego popełniłem ten pleonazm?”. Albo: „Jak w ogóle mam rozumieć fakt, że jesteś kobietą? Co chciałaś przez to powiedzieć?”⁸. I w pierwszej, i w drugiej wypowiedzi powtarza słowo „powiedzieć”. P o w i e d z i e ć – to stworzyć, p o w i e d z i e ć – oznacza powstanie, być kobietą czy mężczyzną – to również p o w i e d z i e ć...

Pisanie i malowanie, męskie i kobiece, duch i ciało znajdują się u Schulza w opozycji, która jednak zakłada syntezę. Właśnie ten brak rozgraniczenia, panteizm zmitologizowanej rzeczywistości schulzowskiej urzeka czytelnika, trafiającego do świata, gdzie wszystko staje się wszystkim. Metamorfozy należą do ulubionych chwytów Schulza (a także do zasobów mitologii!). W jego twórczości mitologizacja rzeczywistości występuje jako antropomorfizm i animizacja człowieka. Przeciwności się zlewają, tracąc swą zwykłą formę. Od przeobrażenia człowieka w zwierzę (karaluch-ojciec) bardzo blisko do uprzedmiotowienia ludzi (ojciec jako wypchany kondor, wuj-dzwonek).

8 3. Налковска, op. cit., s. 162.

W świecie Schulza nie ma podziału na przyrodę martwą i ożywioną, ludzi i przedmioty. Jego metafory i metamorfozy są bardzo sobie bliskie.

Metamorfozą będzie nie tylko przemiana wuja Edwarda w dzwonek elektryczny, ale również jest to metamorfoza autora, który jednocześnie staje się podmiotem i przedmiotem narracji. Kluczem do zrozumienia cudowności w utworach Schulza będzie jego sposób mitologizacji. Człowiek niegdyś, w czasach dzieciństwa cywilizacji, patrzył na świat Schulzowskiego bohatera, osadzonego w swej „genialnej epoce”. Za pomocą mitu objaśniał świat, sprowadzając go do znanych sobie kategorii, mających jednak cechy nadprzyrodzone. Wówczas mit był wcieleniem zbiorowej nieświadomości, wyobrażeń archetypowych, które przebijają się poprzez obrazy i motywy świata przedstawionego. U Schulza znajdujemy skomplikowany splot świadomości mitotwórczej z wykorzystaniem mitów biblijnych, antycznych i innych. Przy czym mamy do czynienia z pewnym „ruchem zwrotnym” – rzeczy i przedmioty codziennego użytku urastają do rangi symboli, prowincjonalne dziewczyny stają się księżniczkami. Ojciec, mieszkaniec galicyjskiego miasteczka, występuje w roli Demiurga, chociaż ma cechy, które pomniejszają jego wizerunek, nie tylko zbliżając go do świata ludzi, ale również czyniąc zależnym od kaprysów własnej służącej. Natomiast miejscowy włóczęga otrzymuje miano Pana – ze wszystkimi konotacjami, które z tego faktu wynikają. Chloe (ta, która zielenieje, kwitnie – epitet bogini Demeter) przeobraża się w opowiadaniu Schulza w Tłuję (por. tłusta) – niedorozwiniętą umysłowo dziewczynę, która łączy się w erotycznej ekstazie z pniem dzikiego bzu. Jeśli wziąć pod uwagę, że Demeter oznacza Matkę Ziemię i ta bogini jest symbolem płodności i rolnictwa, to mamy kolejny dowód na oryginalną interpretację mitu, sprzyjającego powstaniu całościowej wizji świata. Demeter i Pan są na miarę małego miasteczka i letniego, chimerycznego czasu, tak więc patos antycznego mitu zostaje obniżony.

Ten ruch ku sobie – wysokiego (mitycznego) oraz niskiego (codziennego) – nadaje prozie Schulza wymiar całościowy. W związku z tym mamy do czynienia z homogenicznością stworzonego przez niego świata, w którym, w przeciwieństwie do zwykłej rzeczywistości, sprzeczności zanikają we wzajemnym przenikaniu się patosu i ironii, męskiego i kobiecego pierwiastka, różnych form bytu i nicości. Jeżeli nas nie dziwi, że antyczni bogowie, mimo swych przeobrażeń, wciąż pozostawali bogami – Zeus był nadal bogiem w postaci byka i łabędzia – to nie powinna nas zaskakiwać zdolność bohaterów Schulza do metamorfoz. Ale jeśli w starożytności „śmiertelnicy” przemieniali się zazwyczaj w kwiaty i rośliny (które „wywołują z niebytu”, nadając im własne imiona), to

u Schulza stają się przedmiotami albo w ogóle znikają – w mitologicznym świecie dotychczas nieistniejące nie miało swego początku, jego istota była wciąż drugorzędna. Pisarz nie próbuje stworzyć kosmosu z chaosu. Jego uporządkowany kosmos rzeczywistości rozpada się na kawałki.

Czytelnik wkracza w świat mitów Schulza w sierpniu, w czasie największego rozkwitu przyrody i cielesności, na chwilę przed rozpoczęciem jesieni. W opowiadaniu z sierpniem w tytule niepohamowanemu urodzajowi owoców natury, będących już prawie w stanie gnicia, towarzyszy przebudzenie cielesności w człowieku, wywołującej nawet niekiedy w czytelniku poczucie nieprzyzwoitości. Na przykład dzikie pożądanie Thui, niepohamowana, „niezdrowa rozbuchana kobiecość” ciotki Agaty; rumieńce Łucji, zdradzające „tajemnicę menstruacji”; nieprzyzwoite zdjęcia, które przegląda kuzyn Emil. Przeszłość tego bohatera zdarza się ze „wstydliwym dziewictwem” jego siostry – dawna cielesność spotyka się z przyszłą cielesnością. W bohaterze budzi się lęk, zwiastujący pożądanie, ale ten, kto go wywołał, wyciągając z zakamarków, szybko znika. Jego twarz „odeszła w nieobecność, zapomniała o sobie, rozwiła się”⁹.

Zarówno w opowiadaniu *Sierpień*, jak i w innych opowiadaniach ze zbioru *Sklepy cynamonowe* mamy do czynienia z obrazem rozkładu, będącego jednym z najważniejszych procesów schulzowskiego świata. Jest on ambiwalentny i nie nasuwa negatywnych konotacji, ponieważ rozpad na cząstki i fragmentaryzacja świata w utworach pisarza mają na celu także podkreślenie procesu przebiegającego w odwrotnym kierunku – składania świata z tych cząsteczek, fragmentów.

Surrealiści osiągnęli efekt fantastyczności, łącząc w obrazie odległe w czasie i przestrzeni zwykle przedmioty codziennego użytku. Tę technikę często wykorzystuje także Schulz, składając swój świat-mozaikę. U niego obraz werbalny nie tylko odwołuje się do wyobraźni czytelnika, który odtwarza „słowne płótna”, malując je tymi kolorami, które „proponuje” mu autor. Schulz dąży do udźwięcznienia tych obrazów, montując w jedną całość muzyczność i wizualność. Wzajemne przenikanie tych dwóch dziedzin sztuk stwarza efekt cudowności, wywołując przerwę w czytaniu, którego wynikiem jest dystans, sprawiający, że „znane” staje się „nieznanym”. Jeśli oryginalny mit wyjaśniał i upraszczał niewytłumaczalne dla rozumu zjawiska natury, to mitologizacja Schulza prowadzi do skomplikowania oraz zaciemniania relacji istniejących w rzeczywistości. Jest to jedyny sposób, aby zmienić bieg czasu, skierować go z po-

mito w sierpniu

efekt cudowności

9 B. Schulz, *Sierpień*, w: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1993, s. 15.

wrotem do dzieciństwa. Tylko dziecko potrafi za każdym razem inaczej składać świat. Postrzega go zawsze jako nowy i inny, wbrew zasadzie ujednolicenia. Znakiem Schulza w horoskopie był Rak (tak jak Franza Kafki), zmierzał w s t e c z w kierunku przeszłości. To był jego własny krok d o p r z o d u.

Organizacja czasu w utworach Schulza także wymaga uwagi. Czas był dla pisarza specjalną kategorią, o czym nieraz pisał w listach do przyjaciół. Staje się on materialny, przedmiotowy. Nieuchwytny i niewidzialny wdziera się niczym wichur do cudownego pejzażu przyrody Schulza. Do opowiadania *Noc wielkiego sezonu* wprowadza „trzynasty, nadliczbowy i niejako fałszywy miesiąc tego roku”, gdy „stary gruby pień lata rodzi z przyzwyczajenia jeszcze dalej, pędzi ze swego próchna te dni-dziczki, dni-chwasty, jałowe i idiotyczne, dorzuca na dokładkę, za darmo, dni-kauczany, puste i niejadalne – dni białe, zdziwione i niepotrzebne”¹⁰.

Tak swobodny przepływ czasu, kiedy daty tracą ważność, a chronologia staje się nieistotna, pozwala oryginalnie potraktować problematykę temporalną. Podobne odwrócenie biegu czasu następuje w symbolu klepsydry. Jej obrócenie czyni koniec początkiem i czas staje się rewersyjny. Składa się z małych ziarenek piasku, układających się za każdym razem inaczej. Ta zasada została zastosowana w narracji, potęgując wrażenie fantastyczności. Kilkakrotne obrócenie klepsydry w obrębie jednej narracji prowadzi do nakładania się na siebie odmiennych opowieści zamkniętych w czasie, a także do zburzenia ciągłości narracji opartej na linearnym modelu czasu. Badacze często zwracają uwagę na cykliczność czasu u Schulza. Ale zamiast niej można mówić raczej o stosowaniu w jego utworach koncepcji seryjnej Johna Williama Dunne’a, znanej współczesnym czytelnikom przede wszystkim dzięki wykorzystaniu jej przez Borgesa.

Mitologiczny świat Schulza jest zarówno światem patriarchy (ojciec to stwórcy światów, władca tajemnic), jak i matriarchy, światem kobiety, przed którą korzy się sam Demiurg. Co ciekawe, pisząc *Sklepy cynamonowe*, Schulz prowadził korespondencję z mężczyzną – Władysławem Riffem oraz kobietą – Deborą Vogel¹¹. Dychotomia, zatarcie granic pomiędzy przeciwieństwami, istnieje również w krytycznoliterackim dorobku pisarza. Pisząc o innych, Schulz przede wszystkim pisze o sobie.

Chociaż jawnie autotematycznych utworów jest u niego niewiele (najbardziej znane – *Exposé o „Sklepiach cynamonowych” Brunona Schulza* oraz *Mitologizacja rzeczywistości*), to sporo autotematycznych wypowiedzi

czas
rewersyjny

między Riffem
a Vogel

¹⁰ B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, w: *Sklepy cynamonowe...*, s. 93.

¹¹ Zob. J. Лажембски, op. cit., s. 68.

dzi znajdziemy w jego tekstach krytyczno-literackich oraz listach. Czasami mamy do czynienia z eksplicytną lub implicytną charakterystyką własnych utworów, na przykład w szkicach poświęconych Marii Kuncewiczowej lub w listach, w których Schulz pisze o poezji Juliana Tuwima czy Stefana Szumana. Z dużą werwą napisany został słynny szkic o *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, ponieważ utwór ten był bliski samemu Schulzowi jako pisarzowi i człowiekowi. W tym eseju krytycznoliterackim ważne miejsce zajmuje kwestia formy. Korelacja między formą i treścią pojawia się w szczególności przy okazji wcześniej przedstawionych metamorfoz bohaterów. Czy zmieniając formę, człowiek również zmienia swoją tożsamość? Bohaterowie mitów greckich zmieniali formę bytu, lecz nie swoje właściwości duchowe. Ta przemiana nie dotyczy podstaw ich osobowości. Narcyz staje się zakochanym w sobie kwiatkiem, a nimfa Echo – księżycem.

Właśnie takie metamorfozy zachodzą w opowiadaniach serbskiego pisarza Aćina, których tematem stają się przemiany samego Schulza. W *Zaczarowanym Brunonie Schulzu*¹² bohater staje się człowiekiem-tygrysem (takim, którego kiedyś narysował Schulz). Na skutek tych przemian Schulzowi zostały przydane namiętność i siła. Jednocześnie pisarz w koło przemian Schulza wprowadza Borgesa z jego tygrysem, czyli *Dreamtigers*¹³.

Warto przypomnieć, że odpowiednikiem schulzowskiego pojęcia mitu jest czytanie. Książka staje się centrum jego wszechświata, rezerwuarem tajemnicy życia, początkiem i fundamentem. W opowiadaniach Schulza mamy do czynienia z różnymi książkami. Każda z nich odnosi się do określonego aspektu istnienia. W *Sierpniu* jest to „księga wakacyj”, którą przegląda bohater, natomiast w *Nocy wielkiego sezonu* – „wielka księga roku”, „wielka księga kalendarza, która się rozpada”. Według Ficowskiego opowiadanie *Księga* było częścią powieści *Mesjasz*. Jest to kolejny dowód na uprzywilejowaną pozycję tego symbolu. Motyw Księgi pojawia się także na rysunkach Schulza, na przykład *Księga Bałwochwalcza*. „Księga-przedmiot występuje przy tym w roli «narzędzia» adoracji: czy to trzymana przez mężczyznę w ofiarodawczym geście [...] czy umieszczona – niczym Biblia – na ołtarzu [...] czy wreszcie traktowana jako modlitewnik, z którego wierny odczytuje poddańcze litanie na cześć swej bogini”¹⁴. Mit Księgi z całą pewnością ma biblijne pochodzenie (badacze

Schulz
zaczarowany
(przez Aćina)

12 Pod takim tytułem ukazało się opowiadanie Aćina *Omaotijani Bruno Šulc* w tłumaczeniu Małgorzaty Wierzbickiej, „Krasnogruda” 2002/2003, nr 16, s. 186–198 (przyp. tłum.).

13 Tytuł angielskiego wydania (1964) powieści Borgesa *El Hacedor* (1960), wydanej w Polsce pod tytułem *Twórca*, przeł. Z. Chądzyńska, K. Rodowska-Wiesiołowska, Warszawa 1974 (przyp. tłum.).

14 M. Kitowska-Łysiak, *Księga*, w: *Słownik Schulzowski...*, s. 183–184.

twórczości Schulza, analizując jego mitologizację rzeczywistości, często podkreślali obecność motywów biblijnych), jednak książka jako symbol czytania oraz poznawania świata również odgrywa ważną rolę. Oprócz biblijnych, greckich i klasycznych mitów pisarz wykorzystuje także mity współczesne, traktując je ironicznie, ale jednak z pewną powagą (na przykład fascynacja dziecka wydrukowaną w Księdze reklamą cudownego środka do pielęgnacji włosów ukazuje jeszcze jeden aspekt powstawania mitu i podwójną perspektywę postrzegania).

Schulz powraca do mitu poprzez „dojrzewanie” do dzieciństwa oraz rozwój na wspak. Jego zdaniem, literatura dziecięca jest ciekawa, a sposób czytania książek powinien być taki, jak u dziecka. Właśnie do tej „dziecięcej” i „mitotwórczej” metody należy wstawianie własnych utworów do cudzych. W liście do Romany Halpern (5 grudnia 1936) Schulz napisał: „Poza tą książką [Zegadłowicza] widzę kontury innej książki, którą sam chciałbym napisać. Tak że właściwie nie wiem, czy czytam tę książkę, czy też tę potencjalną i nie zrealizowaną”¹⁵. Schulz przeciwstawia potencjalne czytanie rzeczywistości. Potencjalne staje się pewnym rodzajem hipertekstu, czytaniem-pismem.

Być może właśnie mit Księgi uczynił z Schulza faworyta postmodernistów. Stało się tak między innymi dzięki Kiśowi. Zmiany w zakresie rozumienia referencyjności tekstu literackiego, które dokonały się w czasach postmodernizmu, umożliwiły pisarzom tworzenie nowych interpretacji życia mieszkańca Drohobycza. Na przykład w opowiadaniu serbskiego pisarza Mihajla Panticia *Događaj u botaničkoj Basti (Wypadek w ogrodzie botanicznym)* przywołana historia zabójstwa i potencjalnego wcielenia Schulza staje się jeszcze bardziej absurdalna.

Serbski pisarz Mirko Demić wykorzystał biografię Schulza oraz istniejące w niej „białe plamy” w swojej powieści *Bursztyn, miód i jarzębina*. Zamiast rekonstrukcji pewnych wydarzeń z życia Schulza, pisarz stworzył je na nowo. Wybierając ulubioną przez niego formę listów, Demić wypełnił luki w biografii pisarza, wykorzystując własne pomysły w konstrukcji powieści i bohatera. Warto przypomnieć, że korespondencja Schulza, która przetrwała, nie zawiera żadnego listu miłosnego. Są to listy do kobiet, którymi się zachwyca, ale brak listów do ukochanych. Zofia Nałkowska wspominała o wspaniałych listach Schulza. Uważała, że Schulz ją ubóstwiał: „Wydaję się na jego adorację – wdzięczna i miła, nie zabraniam mu się przebóstwiać”¹⁶. Listy Schulza do Romany Halpern i Anny Płockier

Schulz
faworytem
postmoderni-
zmu

15 B. Schulz, List do Romany Halpern z 5 XII 1936, cyt. za: B. Schulz, *Księga listów*, red. J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 138.

16 З. Налковска, *op. cit.*, s. 162.

rozrywają krąg samotności. Są one poza czasem, jak gdyby autor mieszkał w jakimś pozahistorycznym świecie. Pozostaje obojętny na zniszczenie swego świata (a jest to czas wkroczenia Sowietów do Galicji, a potem nazistów). Listy te oderwane są od swojego czasu. Demić dodaje brakujące fragmenty. Jego powieść składa się z listów Schulza do nieznamyj kobiecie, w której jest zakochany. Ona jest zauroczona tą korespondencją, tłumaczy listy na język niemiecki, aby ją ukryć przed mężem. Przekładając, czasem dodaje w nawiasach komentarze, przekształcając te listy w dialogi. Powieść Demicia opiera się na wykorzystaniu analogii między Kafką a Schulzem (sam proces wysyłania listów oraz fakt, że Milena Jesenská zajmowała się przekładami), a jednak utwór jest przede wszystkim osobistym przeżyciem legendy Schulza przez pisarza. Jednym z bohaterów powieści jest Ficowski, twórca kultu Schulza. Podobnie jak Schulz, Demić pisze *Exposé* o swojej powieści¹⁷, wyjaśniając własne intencje oraz poglądy literackie. „Ktoś mógłby zadać mi słuszne pytanie: Dlaczego Schulz? Bo jest to jeden z najbardziej samotnych ludzi, których znam”¹⁸ – stwierdza serbski literat. Jak podkreśla Demić, Schulz woła z tej samotności w poszukiwaniu Innego. Wszystko, co pisze i maluje, to rzadko spotykany rodzaj czaru i uwodzenia. W tym rzucaniu uroku Demić upatruje specjalny rodzaj masochizmu. Schulz bezlitośnie ujawnia się w listach. Autor *Bursztynu, miodu, jarzębiny* mówi, że podczas pierwszej lektury utworów Schulza miał wrażenie *déjà vu* – jakby autor był częścią niego. Pisanie powieści było dla Demicia poszukiwaniem Schulza w sobie. A także próbą odpowiedzi na pytanie, jak dalece schulzowska mitologia jest jego własną. Cechami wspólnymi Schulza i serbskiego pisarza będą prowincjonalne pochodzenie oraz dorastanie na pograniczu imperiów, religii, narodów i języków. Demić rezygnuje z pastiszu i rekonstrukcji na rzecz konstrukcji polegającej na opisanu przeżyć miłosnych Schulza na podstawie własnego doświadczenia. Schulz stał się bliski jemu oraz tym, którzy wyrosli z „kafkowskiego płaszcza”. Dwie kropki na końcu listu Kafki do rodziców przekształcają się w dwie dziury od kul w ciele Schulza. Znak i życie, tekst świata i świat tekstu współistnieją na tej samej płaszczyźnie.

Pisanie o Schulzu było dla Demicia poszukiwaniem ojca. Nie prawdziwego, jak u Kiša, lecz duchowego, który by sam go ciągle stwarzał i regenerował, dla którego on sam byłby ojcem. „Uważam, że jeżeli coś mi się udało, to odnalezienie śladów schulzowskiego impulsu ruchu oraz rozpoznanie właściwego tylko jemu potencjału językowego i narracyjnego

Schulz Demicia

dwie kropki,
dwie kule

17 M. Демић, *Експозе о роману Филибар, мед, оскоруша*, „Градац: часопис за књижевност, уметност и културу” 2003, br. 148–149, s. 191. W polskim tłumaczeniu Agnieszki Łasek tekst ten ukazał się pod tytułem *Exposé o powieści „Bursztyn, miód i jarzębina”* (przyp. tłum.).

18 Ibidem.

go, prowadzącego do granicy przesyty. Sonda «Bruno», którą spuścił on w nienazwane, wylania się od czasu do czasu w mojej powieści na powierzchni jego biografii, aby zagarnąć jakiś znany fakt, a potem z powrotem opaść na dno w poszukiwaniu możliwego i prawdopodobnego»¹⁹.

Dla „poszukiwania Schulza” Demić wybrał formę powieści epistolarniej. Z kolei list odgrywa ważną rolę w opowiadaniu Aćina *Zaczarowany Bruno Schulz*. Listy były właśnie tą formą, która najbardziej odpowiadała duchowym potrzebom Schulza oraz jego pragnieniu dialogu. W swojej korespondencji pisał, że w pewnym okresie listy były jego jedyną formą twórczości. Znajdujemy w nich sformułowania dotyczące własnej filozofii życiowej oraz rozumienia sztuki (na przykład list do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 roku). W listach otwartych do Witkiewicza i Gombrowicza wyrażał swoje przekonania dotyczące poetyki.

W listach Schulza do Debory Vogel „z rosnącą częstotliwością zaczęły się pojawiać – okruch po okruchu, fragment po fragmencie – załączki olśniewających historii, tyleż drohobyckich i osobistych, co mitycznych i uniwersalnych, stopniowo coraz bardziej dominujących nad innymi treściami korespondencji”²⁰. Ficowski udowodnił, powołując się na odpowiednie cytaty, że w utworach Schulza i Vogel występują ślady dyskusji o „genezie epistolarniej”.

Listy Schulza należy traktować jako autentyczne świadectwa autotematyczne. Pisząc o twórczości innych pisarzy, bardzo często mówi o sobie i swoim ideale literatury. Jarzębski uważa, że recenzje Schulza zostały zainspirowane krytyką personalistyczną²¹. Pisarza interesuje psychologia bohaterów, ich sytuacja egzystencjalna, natomiast forma czy struktura dzieła literackiego, zdaniem polskiego schulzologa, rzadko znajduje się w jego polu widzenia. Badacz zaznacza, że personalizm Schulza „wykracza poza granicę naiwnej analizy psychologicznej; znajduje oparcie w filozofii i metafizyce”²².

Można to prześledzić na podstawie eseju krytycznoliterackiego o *Cudzoziemce* Kuncewiczowej, w którym zawarte są rozważania na temat dna duszy, która ogromnieje i ukazuje gwiazdziste niebo. Ponadto Schulz pisze o sensie psychologicznym, do którego niewidzialnie wkracza wieczność, tworząc teatr eschatologiczny z psychoanalitycznego laboratorium. Wszystkie te refleksje można zastosować do utworów samego Schulza. Według Jarzębskiego „Schulz już w czasach dzieciństwa był artystą, a krytykiem został, osiągnąwszy rozgłos po debiucie pisar-

19 Ibidem, s. 192.

20 J. Ficowski, *Wprowadzenie do „Księgi listów”*, w: *Księga listów...*, s. 13.

21 J. Жажембски, op. cit., s. 65.

22 Ibidem.

skim, gdy znalazł się w obrębie stołecznych kół literackich i jego opinie stały się interesujące dla czytelników. Ale już wcześniej Schulz był wnikliwym interpretatorem literatury, czego przykłady znajdziemy w jego korespondencji. Utwory literackie interpretował przez pryzmat własnych fascynacji, lęków i obsesji. Nigdy nie był zwolennikiem tak zwanego naukowego obiektywizmu. Dlatego jego recenzje więcej mówią o samym krytyku niż o omawianym utworze²³.

W drugiej połowie lat trzydziestych Schulz recenzował nowe książki dla „Wiadomości Literackich” oraz „Tygodnika Ilustrowanego”. Na łamach tych czasopism omawiał utwory Nałkowskiej, Gombrowicza, Kuncewiczowej i Brezy. Najbardziej znane szkice krytyczne Schulza to *Mityzacja rzeczywistości*, list otwarty do Witkacego, esej *Wędrówki sceptyka* poświęcony *Muzyce nocą* Huxleya, w którym pisze o swojej wizji kultury XX wieku. Te teksty można scharakteryzować jako autotematyczne i programowe. W nie mniejszym stopniu dotyczy to także listów Schulza. Na przykład w liście do Stefana Szumana (z 24 lipca 1932) pisarz wypowiada się na temat własnej filozofii twórczości z pozycji człowieka, który pragnie przyjęcia do grona „twórczych duchów”, a także o tym, że jego świat „graniczy, dotyka się z innymi światami, że na tych granicach światy te przenikają się i krzyżują, że wymieniają między sobą prądy i dreszcze”. Jednak książki mu nie wystarczają i Schulz pragnie żywej rozmowy. Pisząc o poezji Szumana, traktuje ją jako przedłużenie własnego świata, prowadzącego do jakichś nowych i dziwnych, a jednak znajomych okolic. Nazywa te utwory „znalezieniem w moim mieście jakiejś dawno zaginionej ulicy”²⁴. Przy czym podkreśla, że on sam nie ma literackiego wykształcenia, nie zna się na współczesnej poezji, a więc nie orientuje się w jej genealogii. Tło porównawcze dla tej poezji Schulz znajduje jedyne u „boskiego Rilkego”. Bardzo wysoko (zdaniem innych krytyków, zbyt wysoko) ocenia poezję Szumana, w której akcentuje „cichy, zamknięty w szklanej bani, narcyzm, samotność”. „Trzeba zejść bardzo głęboko, ażeby usłyszeć tę poezję”²⁵ – zaznacza Schulz. Poezja Szumana przyciągnęła jego uwagę ze względu na emanującą z niej rezygnację z życia i wzruszający tragizm, przypominające mu jego „najistotniejszy i najgłębszy sen [...] antycypujący mój los”.

Ten list, jeden z najwcześniejszych, które napisał Schulz, został umieszczony prawie na początku zbioru korespondencji pisarza. Warto podkreślić, że omawia w nim poezję, która była dla niego synonimem samej literatury, pomostem między rzeczywistym a nierzeczywistym. Prawdopodobnie

Schulz jako
recenzent

23 Ibidem.

24 B. Schulz, List do Stefana Szumana z 24 VII 1932 roku, cyt. za: *Księga listów...* s. 34.

25 Ibidem.

właśnie dlatego wśród „schulzoidów” przeważają poeci. Wielu z nich podzielało fascynację Schulza twórczością Rilkego.

Poezja umożliwia koncentrację na wewnętrznym świecie oraz zawężenie zakresu zewnętrznego życia. W wypadku Schulza to bardzo ważne. Temat poezji pojawia się w *Republice marzeń*, której początek dało sanatorium dla umysłowo chorych Jerzego Rajtmana w Korostowie nieopodal Skolego. Ale u Schulza miejsce to staje się schronieniem dla ludzi, pragnących poezji i romantycznej literatury.

Legenda Schulza i jego sposób mitologizacji rzeczywistości często stają się źródłem natchnienia dla poetów. Chorwacki poeta Rešicki poświęcił Schulzowi wiersz *Kraków, Kazimierz*, w którym podjął motyw pamięci. Traktuje Schulza jako swego ojca poetyckiego, krocząc jego śladami. Polska staje się dla niego mitycznym krajem, gdzie przecinają się drogi żywych i umarłych, a Schulz jest jednym z tych, którzy chcieli oszukać czas.

Serbski poeta Bošković przenosi schulzowską metodę postrzegania zwykłych rzeczy w sposób niezwykle do posthumanistycznego krajobrazu. Schulz był dla niego pisarzem cywilizacji rozkładu, ponieważ jego cywilizacja także zmierzała ku zniszczeniu. Bošković również darzy szacunkiem Rilkego i jego fascynację Jacobsenem, powstającą pod wpływem tego klasyka („*Listy*²⁶ do młodego poety”). W autotematycznym eseju *Šulc, jedinica za meru zaspadanja (Schulz – jednostka miary rozpadu)* serbski pisarz twierdzi, że on sam nie wie, co go łączyło z Schulzem. Wracił do niego jak do tajemnicy, a także do książki Kiša o Schulzu. „Wszystko jest soczyste, astronomicznie erotycznie soczyste, szalenie dojrzałe. Cywilizacja rejestrująca własny rozpad za pomocą zmysłów. Nie śmierć, lecz rozkład, w których zapach i smak zostały przesadnie wyeksponowane... Napięta aż do granic metafora, przesada i deformacja uczyniły z Schulza bliskiego mi pisarza – mojej przesadzie i napięciu, zarówno w życiu, jak i w metaforze”²⁷.

Przesadna dojrzałość metafory stanowi cechę charakterystyczną także innych wzorców poetyki Boškovicia. W jego pierwszej książce *Vrtoglavica, laž i Vavilon od kartona (Zamroczenie, kłamstwo i Babilon z kartonu)* Schulz jest przede wszystkim symbolem „wielkiej porażki cywilizacji, demencji, przesadnej gęstości jej rozpadu”²⁸. Schulz dla Boškovicia jest dźwiękiem lub obrazem, który pojawił się z ziemi niczyjej „w czasie półrozpadu naszego życia, ciała, rozumu”²⁹.

26 Kursywa autora.

27 Д. Бошковић, *Шулци, јединица за меру распадања (аутопоетички есеј)*, „Градац: часопис за књижевност, уметност и културу” 2003, br. 148–149, s. 193.

28 Ibidem.

29 Ibidem.

Uważa, że proza Schulza „powiększyła CIAŁO do wielkości kosmosu, ponieważ ciało jest najlepszym wykrywaczem rozpadu [...]. Właśnie dlatego u drohobyckiego pisarza występują m i ą ż s z moreli lub gruszek, r d z e ń dni, k l a w i a t u r a żeber cięłych, g a r b wzgórza, o ś l e p ł e ze starości obrazy”³⁰. Serbski pisarz dostrzega w świecie Schulza przede wszystkim cielesność. Ale zupełnie inną niż ta, która została przedstawiona na jego obrazach. Bošković pożyczca od Schulza metafory związane z cielesnością, ale także jego kwadraty blasku.

W wierszu Boškovicia *Dzielnica w kolorze cynamonu* znajdują się dwa ważne symbole: apatyczna kobieta, podobna do przysadzistej Anny Csillag, oraz wąż, który pisze swoje imię ogonem. To imię jest dla poety nekrologiem wszystkich współczesnych ludzi. Wąż Boškovicia to emblemat dzieciństwa, „genialnej epoki”. Jednak Nowy Belgrad poety znacząco różni się od Drohobycza Schulza. Kolor cynamonu również zmienia semantykę. Teraz oznacza bezosobowość i bezbarwność. To świat bez uczuć, pozbawiony cielesności, będący przeciwieństwem schulzowskiego, świat postapokaliptyczny. Poeta traktuje świat Schulza jako umarły, po którym pozostał tylko znak, zapisany nie przez człowieka (ponieważ ludzie w sensie cielesnym już nie istnieją), lecz przez węża. Schulz zobaczył świat w momencie, gdy zamienił się on w wysypisko śmieci. W wierszu Boškovicia *Centrum miasta* na śmietnik przylatuje mewa z pomalowanymi na czerwono skrzydłami, jak z komiksów Hermanna Huppena *Jeremiah*. Będzie się karmić tym, co „pozostało po nas, którąś z naszych funkcji cielesnych, prawdopodobnie resztkami idei”³¹.

Apokaliptyczność, którą większość współczesnych serbskich i chorwackich „schulzoidów” dostrzega w twórczości Schulza (w wierszu chorwackiego poety Šodana *Jakiej treści telegraf wysłałbym do Benna* jej kulminacją będzie pojawienie się jeźdźców Apokalipsy) – to powód, dla którego utwory polskiego pisarza są wykorzystywane w posthumanistycznych dziełach.

Wyjątek będzie stanowiła „schulziada” chorwackiego poety Šamii. Brak śmierci w jego utworach (*Projekt Polska*) jest następstwem schulzowskiej wizji istnienia jako kolejnych metamorfoz. Metafory przyrody, jesieni, ziemi występujące w jego poezji to manifestacja próby stworzenia świata za przykładem Schulza. Z inspiracji jego twórczością rodzi się Polska, mająca za orędownika utwory Schulza. Dla Šamii jest on twórcą rzeczywistości.

Przywołani lub pominięci w tym tekście „schulzoidzi”, duchowi następcy autora *Sklepow cynamonowych*, tworzą własnego Schulza z jego

w kolorze
cynamonu

Schulz
twórca
rzeczywistości

30 Ibidem.

31 Ibidem, s. 194.

ponowne
narodziny
pisarza

biografii, legendy oraz recepcji jego utworów. Kreują jego wizerunek z lektur i własnego doświadczenia. Oddają nam z powrotem Schulza, za każdym razem odnowionego, jak przyroda, która odradza się w jego utworach. Nieprzewidywalnego, jak lektura już niegdyś przeczytanej książki. W opowiadaniu Aćina Schulz kontynuuje pisanie listu nawet po złożeniu już pod nim podpisu. Najbardziej naturalną sferą istnienia był dla niego jego świat literacki. Schulz ponownie rodzi się ze swoich tekstów – w utworach innych pisarzy, ale także w wyobraźni czytelników odkrywających jego magiczny świat.

Przełożył Eugeniusz Sobol

Damir Šodan: Bruno i Benn¹, czyli pokrewieństwo po tamtej stronie śmierci

Gdyby pobieżnie porównać losy dwóch wielkich europejskich pisarzy pierwszej połowy XX wieku, niemieckiego poety Gottfrieda Benna (1886–1956) i polskiego prozaika żydowskiego pochodzenia Brunona Schulza (1892–1942), w pierwszej chwili wydałyby się całkowicie odmienne i w żaden sposób nieporównywalne. Wystarczy jednak sięgnąć nieco głębiej pod powierzchnię tak zwanych faktów historycznych – o których Miroslav Krleža powiedział kiedyś, że są „głupie” – a napotkamy kilka punktów stykowych, w których ci dwaj artyści wzajemnie się przenikają, czy nawet w pewnym sensie odzwierciedlają.

Miejszem przecięcia się ich osobistych losów na płaszczyźnie historyczno-politycznej jest w istocie fenomen europejskiego faszyzmu jako emanacji czystego zła, które zrodziło się w łonie (środkowo)europejskiego prowincjonalizmu i jego chwiejnego przekonania, że ludzką naturę można naprawić, a proces historyczny umożliwia współdziałanie wokół budowy wielkich systemów geopolitycznych, nawet za cenę zawieszenia wszelkich zasad etycznych. Punkt wyjścia i rozruch dla tego demonicznego, małomiasteczkowego aktywizmu stanowi w dużej mierze „utopijny duch prowincji”, a właściwie jego niepoohamowany „realistyczny nihilizm”, jak w swoim czasie określił go serbski filozof Radomir Konstantinović. Wyczuł go bezbłędnie na swój dziwaczny sposób właśnie Bruno Schulz, co widać już w słowach, którymi rozpoczyna swoje opowiadanie *Wichura* z legendarnego zbioru *Sklepy cynamonowe* (1934): „Tej długiej i pustej zimy obrodziła ciemność w naszym mieście ogromnym, stokrotnym urodzajem”².

Zło, wyekspozowane w jednej spośród swoich niezliczonych historycznych inkarnacji, w tym wypadku przeobrażone w zmorę europejskiego faszyzmu, stanowi miejsce styku artystycznych i osobistych dróg Brunona

utopijny duch
prowincji

- 1 Spodobała mi się aliteracja, którą w duecie tworzą imię jednego i nazwisko drugiego autora i wydaje mi się dopuszczalne jej stosowanie, skoro nie jest to esej „naukowy”, lecz raczej mały hołd literacki, będący próbą zbliżenia do siebie na chwilę dwóch różnych dróg życiowych i artystycznych.
- 2 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 2004, s. 65.

i Benna. A mowa, nie zapominajmy, o dwóch całkowicie różnych indywidualnych losach, ponieważ Gottfried Benn w swoim czasie był gorliwym zwolennikiem nazizmu, podczas gdy Bruno Schulz stał się niewinną ofiarą zabójczego kaprysu pewnego oficera gestapo. W rzeczy samej to właśnie ta potęga, w którą Benn wierzył, przynajmniej w jednej fazie swojego życia, brutalnie pozbawiła prawa do życia Brunona, kiedy w listopadzie 1942 roku został on zastrzelony niczym nędzny pies na zakurzonej ulicy prowincjonalnego miasteczka Drohobycz na dzisiejszej Ukrainie.

Zarówno Brunona, jak i Benna, patrząc diachronicznie, można całkiem zasadnie zaszufładować jako europejskich ekspresjonistów, chociaż Isaac Bashevis Singer sugeruje, że Schulza nie można tak łatwo sklasyfikować jako ekspresjonistę, podczas gdy Benn, zwłaszcza ze względu na swoje uporczywe przywiązanie do fizycznego szczegółu i estetyki brzydoty, jest niemal przykładowym reprezentantem „gatunku”. Tym jednak, co niewątpliwie łączy obu, jest umiejętność synchronicznego wyczuwania pulsu czasu, zważywszy, że obaj, przy wszystkich bezwzględnie dzielących ich różnicach, doskonale zgodnie oddychają w rytmie swojego *zeitgeistu*. I gdyby ktośkolwiek poprosił nas o przybliżenie mu tragicznej i pod wieloma względami złowroziej atmosfery pierwszej połowy XX wieku w Europie, to bez zastanawiania się moglibyśmy odesłać go do dzieł tych dwóch autorów właśnie dlatego, że oni jako twórcy z nieubłaganą artystyczną (Bruno) lub pseudonaukową (Benn) precyzją wyczuwają i zwracają uwagę na „duchową sytuację czasu” – jak by powiedział filozof Karl Jaspers.

Nie dziwi w takim wypadku, że wielki współczesny nam poeta polski, Adam Zagajewski, pisząc przedmowę do angielskiego wydania połączonych listów i rysunków Brunona Schulza³, dowodzi ich wzajemnej bliskości właśnie poprzez pojęcie Benna *die Ausdrückswelt*, czyli świata ekspresji. Pisarze, którzy tworzą pod egidą *Ausdrückswelt*, to – jak twierdzi Zagajewski – ci, którzy „przeżyli burzliwe lata neoromantycznej erupcji”, pozostając „zakochani w estetycznej mocy języka”, ale równocześnie także „uzależnieni od jego możliwości do wyrażenia melodii życia wewnętrznego”. W obu wypadkach, Brunona i Benna, okazuje się to całkowitą racją. Obaj są bowiem mistrzami budowy struktury językowej, mocni w deskrypcji i rozwijaniu zbliżeń („samotny ząb trzonowy zmarłej dziwki / o nieznanym imieniu / miał złotą plombę”⁴ albo „Była to twarz włóczęgi lub pijaka. Wiecheć brudnych kłaków wichrzył się nad czołem wysokim i wypukłym jak buła kamienna, utoczona przez rzekę”⁵).

3 *Letters and Drawings of Bruno Schulz with Selected Prose*, ed. J. Ficowski, trad. W. Arndt and W. Nelson, New York 1988.

4 G. Benn, *Krążenie*, przeł. T. Ososiński, w: idem, *Nigdy samotniej i inne wiersze*, wybór, oprac. i wstęp Z. Jaskóła, Wrocław 2011, s. 12.

5 B. Schulz, *Pan*, w: idem, *Sklepy cynamonowe...*, s. 68.

Gdy jednak Bruno świadomie dba o swoistą mitopoetyczność, mitologizując bezpośrednią rzeczywistość, to Benn tę samą rzeczywistość – koncentrując się na szczególnie i egzystencjalnych detalach – bezwzględnie ogołaca. Mowa w istocie o odwrotnych procesach – procesie nadbudowy (Bruno) i procesie demontażu (Benn), które, co lepsze, kontynuują równocześnie dwie odwrotne linie rozwojowe – pierwszy linię eksterioryzacji wewnętrznego (Bruno), a drugi linię interioryzacji zewnętrznego (Benn) – z tym że obie linie ostatecznie są jednak kompatybilne w swoim sugestywnym odkrywaniu ducha jednej epoki.

Obu autorów upodabnia ich mieszczańska egzystencja i ich absolutne niemal poddanie się swemu losowi. Benn uparcie i dobrowolnie dzieli przeznaczenie niemieckiego *volku* w chwilach jego najmroczniejszej i najwyrazistszej próby historycznej. Bruno zaś, niczym prowincjonalna dusza potępiona, odurzona leniwą i somnambuliczną atmosferą swojej parafii, niemal półświadomie (choć nie miał przecież Bóg wie jakiego wyboru) doświadcza tragicznego losu wschodnioeuropejskich wspólnot żydowskich, których języka – jidisz – nawiasem mówiąc, nawet nie używał, bo pisał wyłącznie po polsku.

Dla Benna, jako pisarza-lekarza, człowiek to w pierwszej kolejności istota biologiczna, a dopiero potem społeczna. Do pewnego stopnia widać to również u Brunona, prozaika-rysownika, którego postaci w swojej nędzy i przesadności są jakby same świadkami derealizacji własnego człowieczeństwa.

Pod względem ideologicznym, jeśli można tak powiedzieć, Benn był zdeklarowanym „nadludzkim” nietzscheanistą, często bezlitośnie spoglądającym z góry na daremną przygodę gatunku ludzkiego. Tymczasem w wypadku Brunona, tego prowincjonalnego literata-samouka, z trudem można się zorientować, czy miał jakiegokolwiek przekonania poza estetycznymi, a i te niechętnie ujawniał, skoro dla swych współmieszkańców był niemal wyłącznie malarzem i nauczycielem rysunku, a nie pisarzem. Chwile jego literackiej chwały, jakkolwiek namacalne, były bowiem, nie z jego woli, krótkotrwałe. I chociaż korespondował on z niektórymi spośród najważniejszych aktorów ówczesnej polskiej sceny literackiej – z Gombrowiczem, Witkiewiczem i Tuwimem – to na zawsze pozostanie wielkim „piewcą” europejskich peryferii, które nieustannie ożywiają ducha centrum, bo w istocie chodzi o ten sam substrat duchowy, tyle że na obrzeżach jest on o wiele bardziej widoczny, bo wolny od wściekłości i wrzasku wielkomiejskiej metropolii – jest więc wyrazistszy i łatwiejszy do odczytania.

Zresztą przyjaciele Brunona po piórze szybko znikli po fatalnym roku 1939: Witkacy jesienią tego roku się zabił, Gombrowicz odpłynął do Argentyny, Tuwim wyjechał do Francji, a stamtąd przez Portugalię do Brazylii i potem do Stanów. Podobnie inni adresaci jego listów, głównie

nadbudowa
i demontaż

„piewca”
europejskich
peryferii

kobiety, jak Debora Vogel, Romana Halpern i Anna Płockier, znikną pochwycone w szpony Holokaustu. I chociaż u szczytu sławy rozważał przeprowadzkę do Warszawy, ostatecznie został jednak wierny swojemu peryferyjnemu i wiecznie sennemu Drohobyczowi.

Ponadto Benna i Brunona łączy dodatkowo to, że obaj byli zagorzałymi estetami, przy czym Bruno raczej z pobudek intuicyjnych, a Benn – intelektualnych. Ten drugi przede wszystkim dlatego, że wierzył, iż artysta jest „*a priori* historycznie nieskuteczny”, skoro człowiek jest istotą tak tragiczną, że „nie da się go napełnić – jak nam kiedyś powiedział – ciastkami z migdałami ani wełnianymi swetrami”! Ewolucja bowiem, zdaniem Benna, stanowi zawsze cywilizacyjny regres, jeśli nie opóźnienie, i regularnie ześlizguje się z wyższego poziomu na niższy, przy czym sztuka, czyli poezja, powinna jak najmniej wnikać w porządek świata, pozostając autonomiczną i „statyczną”.

W wypadku Brunona zaś, mimo że w pierwszej chwili bodźce i ich synestezyjne powiązania, dające nieraz niemal „psychodeliczny” efekt, stanowią jedną z ważniejszych strategii w jego narracji, to on jako pisarz nie jest ani trochę optymistycznym i rozradowanym zwiastunem „dzieci kwiatów”. Wręcz przeciwnie – jest autorem, którego styl narracyjny, bez względu na szczyptę wyrazistej ironii, ma na celu wywołanie kafkowskiego poczucia niepokoju i przestrożę przed czymś groźnym, fatalnym i złowieszczym, co chociaż nienamacalne, to w istocie zmierzające do całkowitego wyniszczenia nas. Skłonność Brunona do groteski ma w związku z tym zawsze jakiś ukryty symboliczny ładunek i nigdy nie stanowi celu sama w sobie.

Natomiast hiperrealistyczne i patomorfologiczne opisy martwych i rozczłonkowanych ciał Benna z wczesnych wierszy, takich jak *Mały aster* (*Kleine Aster*), *Piękna młodość* (*Schöne Jugend*), *Krążenie* (*Kreislauf*) czy nawet *Narzeczoną Murzyna* (*Negerbraut*), jak również jego wytrwałe podkreślanie fizyczności i fizjologii śmierci jako materialnego fenomenu, nie są w żadnym wypadku płaskie i powierzchowne, ponieważ w istocie pełnią symboliczną funkcję wyrażania weltanschauungu pesymizmu.

Moglibyśmy *en passant* swobodnie dojść do wniosku, że obok T. S. Eliota, Valéry'ego i jeszcze kilku innych szanownych osobistości, właśnie Gottfried Benn był tym, który swoim „koktajlem z liryki i nauki” wbił ostatni gwóźdź do trumny poetyckiego sentymentalizmu – przynajmniej jeśli mowa o liryce europejskiej.

Tym, co dodatkowo łączy Brunona i Benna, jest ich sprzeciw wobec małomiasteczkowej i banalnej wiary w bezwarunkowość postępu, w pewną zamerykanizowaną racjonalistyczną komodyfikację świata. Obstawanie Benna przy biologicznej nędzy człowieka wobec wymuszonego utylitaryzmu i wiary w postęp doprowadziło go do radykalnego, ontologicznie

negatywnego stanowiska wobec świata. Punktem stycznym tego nieoprawnego schopenhauerowskiego pesymisty i Brunona jest jego drwina z drobnomieszczkańskiego zaufania do konsumpcjonizmu i imperatywu nieustannego rozwoju. Wystarczy bowiem przejrzeć strony mistrzowskiego opowiadania Brunona *Ulica Krokodyli*, aby dostrzec, jak bardzo przystawali do siebie pod względem intelektualnym i percepcyjnym. „Mogliśmy już zauważyć wielką wybujałość i rozrzutność – w zamiarach, w projektach i antycypacjach, które wyróżniają tę dzielnicę. Ona nie jest niczym innym, jak fermentacją przedwcześnie wezbranych i dlatego pustych i bezsilnych pragnień”, pisze Schulz, aby później spuentować: „W tym mieście taniego ludzkiego materiału brak także wybujałości instynktu, brak niezwykłych i ciemnych namiętności. Ulica Krokodyli była koncesją naszego miasta na rzecz wielkomiejskiej nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego. Widocznie nie stać nas było na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlórocznych gazet”⁶.

drwiny
Brunona

Czy te dawne słowa Brunona nie przypominają nam atmosfery peyerferii naszych postkomunistycznych tranzycyjnych kolonii, w których „amerykańskie” centra handlowe sterczą niczym konsumpcyjne świątynie, a które nie są niczym innym jak surogatem porzuconej gotowości do jakiegokolwiek bardziej duchowego wzlotu?

„Zatrważający świat, kapitalistyczny świat” – konkluduje Benn – „od czasów Egiptu przejął monopol na handel kadzidłem, zaś transakcje pieniężne zaczęli już babilońscy bankierzy! [...] Trust handlarzy purpurą, trust armatorów, import i eksport, spekulacje, dostawy dla wojsk i koncerny, a obok nich zawsze ruch oporu, powstania helotów w cyreńskich garbarniach, wojny niewolników w czasach rzymskich. Ci z dołu chcą do góry, a ci z góry nie chcą na dół, zatrważający świat, kapitalistyczny świat!”⁷.

konkluzje
Benna

Czy właśnie ten kapitalistyczny świat, ogarnięty chciwością, w swym gorączkowym wyścigu po kolonie i zyski nie spowodował – ujmując rzecz dialektycznie – również narodzin nazizmu na zgliszczach poniżonych i zwyciężonych Niemiec po I wojnie światowej?

Porównawszy w końcu stanowiska Brunona i Benna, które pośpiesznie poddane jukstapozycji w jednej chwili zaczynają rezonować w swoim porozumieniu światopoglądowym – niezależnie od diametralnie różnych ludzkich losów wciągniętych w niemiłosierne żarna historycznych zawirowań – zrozumiemy, że ewentualnym ogniwem je spajającym jest siła głosu artysty, który nie chce się zgodzić na świat zniekształcony

6 Ibidem, s. 61

7 S. Glumac, *Predgovor*, w: G. Benn, *Izabrane pesme*, prevod S. Glumac, Beograd 1984, s. XI.

szaleństwem krwiożerczych zbiorowości, zaślepionych ideą postępu, opartej na powierzchownej wierze w emancypację poprzez materializm. Zarówno bowiem Bruno, jak i Benn są w istocie nieprzekupnymi estetami, a ich porachunki z duchem epoki, w której żyli, mają wyraźnie krytyczny posmak. Obaj w ostateczności nie zgadzają się niemal ontologicznie na tego „człowieka”, którego z taką łatwością im się oferuje. Bruno w istocie nieustannie ironizuje na jego temat, podczas gdy Benn z sarkazmem go unicestwia, sprowadzając do biologicznego automatu, tymczasowej wiązki nerwów i krwi, która bez wątplenia ma, niczym konserwa, ograniczoną datę ważności.

to nie nihilizm

Jednak nie można tu, podsumowując, mówić o nihilizmie – byłby to już nazbyt lekko rzucony termin zbiorowy. Chodzi mianowicie o indywidualizm i silną wiarę w zbawczą moc sztuki. Ponieważ zarówno Bruno, jak i Benn to swoiści kapłani indywidualnej świadomości, ich religią nie jest nic innego, jak literatura albo sztuka, która zawsze – jak to gdzieś ładnie ujmuje amerykański poeta Mark Strand – „żąda więcej życia”.

Przesłanie, które nam jednak pozostawiają ci dwaj nieszczęśni pobratymcy – machając do nas z przeciwnych stron drutu kolczastego pokrytego historyczną rdzą – głosi, że właśnie literatura stanowi ów cudotwórczy balsam antypamięci lub „kontrpamięci” (dziękuję Nikoli Petkoviciowi za to spostrzeżenie!). Nieustannie przypomina nam ona, że historia człowieka to jednak coś, co rozwija się na przekór pedanterii zwycięskiej historiografii, ponieważ bytuje w szczególe, który wielkością i treścią wykracza daleko poza zwykły numer w obozie koncentracyjnym czy suche dane statystyczne ze spisu ludności, niezależnie od tego, jak bardzo mroczny i hiperracjonalny wiek XX starał się swoimi globalnymi zabójczymi projektami przekonać nas, że jest inaczej.

Kończąc już, smutne jest, że właśnie to zło, które Benn, ów lekarz i niedysiejszy student teologii, mimo wszystko popierał w swojej niedojrzalej nieostrożności jeszcze w Akademii Pruskiej w 1932 roku, ostatecznie odebrało życie Brunonowi, jego nieśmiałemu i nieznanemu „wspólnikowi”, pograżonemu w stęchliźnie zawsze sennego Drohobycza, tego małego miasteczka na peryferiach niegdyś wielkiego cesarstwa.

Smutne to, bez wątplenia, ponieważ tym sposobem – poza atlasem literatury – minęły się dwie niezwykle i paradoksalnie bratnie dusze.

Jednakże, koniec końców, nie mamy czego żałować, bo jak pięknie powiada Benn w tytule jednego ze swych końcowych wierszy, swoistym poetyckim testamentem, napisanym w 1956 roku, kilka miesięcy przed śmiercią – *Kann keine Trauer sein* – smutku być nie może!

Przełożyła Ewelina Chacia

[horyzont dzieła]

Mademoiselle Circe i jej trupa.
Przybliżenia

1. Reprodukcje reprodukcji



1. Pierwsza „reprodukcja reprodukcji” jednej z grafik Schulza *Mademoiselle Circe i jej trupa* z *Xięgi Bałwochwalczej*, zamieszczonej w wydaniu francuskim (B. Schulz, *Le Livre idolâtre*, préface de S. Fauchereau, postface de W. Chmurzyński, Calligrammes, Quimper 1983). Wydanie to, które było światową premierą dzieła, wykorzystywało fotograficzne reprodukcje pochodzące ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi, lecz przedstawiające grafiki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (por. il. 12). Autorzy plastycznego opracowania książki zbyt ciasno skadrowali prace graficzne Schulza, niepotrzebnie dodali czarne ramki, których nie ma w oryginale, i nałożyli na całość żółtą, martwą apłę. Ale i tak w tamtej epoce była to chyba najwierniejsza oryginałowi reprezentacja *Xięgi Bałwochwalczej*.



2. Wstęp Serge'a Fauchereau do francuskiej edycji z 1983 roku ukazał się wkrótce potem w przekładzie Jerzego Lisowskiego w „Twórczości” (1985, nr 7/8). Obok tekstu zamieszczono najpełniejszą w owym czasie prezentację *Xięgi Bałwochwalczej* (zawierającą trzy grafiki więcej niż wydanie francuskie). Reprodukowana powyżej według tego wydania reprodukcja *Mademoiselle Circe i jej trupa* jest świadectwem niskiego poziomu poligrafii polskiej w latach osiemdziesiątych. Kadrowanie jest jeszcze ciaśniejsze niż w edycji francuskiej, widoczny punkt rastrowy (w efekcie zatarcie wyrazistości kreski Schulza i precyzji całego rysunku), spłaszczenie rozpiętości tonalnej – w efekcie „szara” reprodukcja.



3. Jako osobna książka *Xięga Bałwochwacza* ukazała się w Polsce tylko raz, w 1988 roku, wydana w kilku wersjach językowych przez Wydawnictwo Interpress z Warszawy. Przygotował ją do druku i słowem wstępnym opatrzył Jerzy Ficowski. Reprodukacje do książki wykonane zostały przez Redakcję Fotoserwisu PAI. Ich podstawą były – podobnie jak w wydaniu francuskim – egzemplarze *cliché-verre*'ów znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (por. il. 12). Grafika *Mademoiselle Circe i jej trupa*, zreprodukowana w tym wydaniu, w niewielkim stopniu przypominała oryginał. Nie miała część rysunku Schulza zniknęła pod czarnymi plamami, które w oryginalnej fotograficznej odbitce są srebrno-niebieskimi miejscami wytrącania się cząsteczek srebra. Przesunięcie kolorowego oryginału odbitki w czarno-biały rejestr spowodowało, że w druku ta grafika o subtelnym rysunku stała się bardziej „ekspresjonistyczna” – kontrastowa i dekoracyjna.

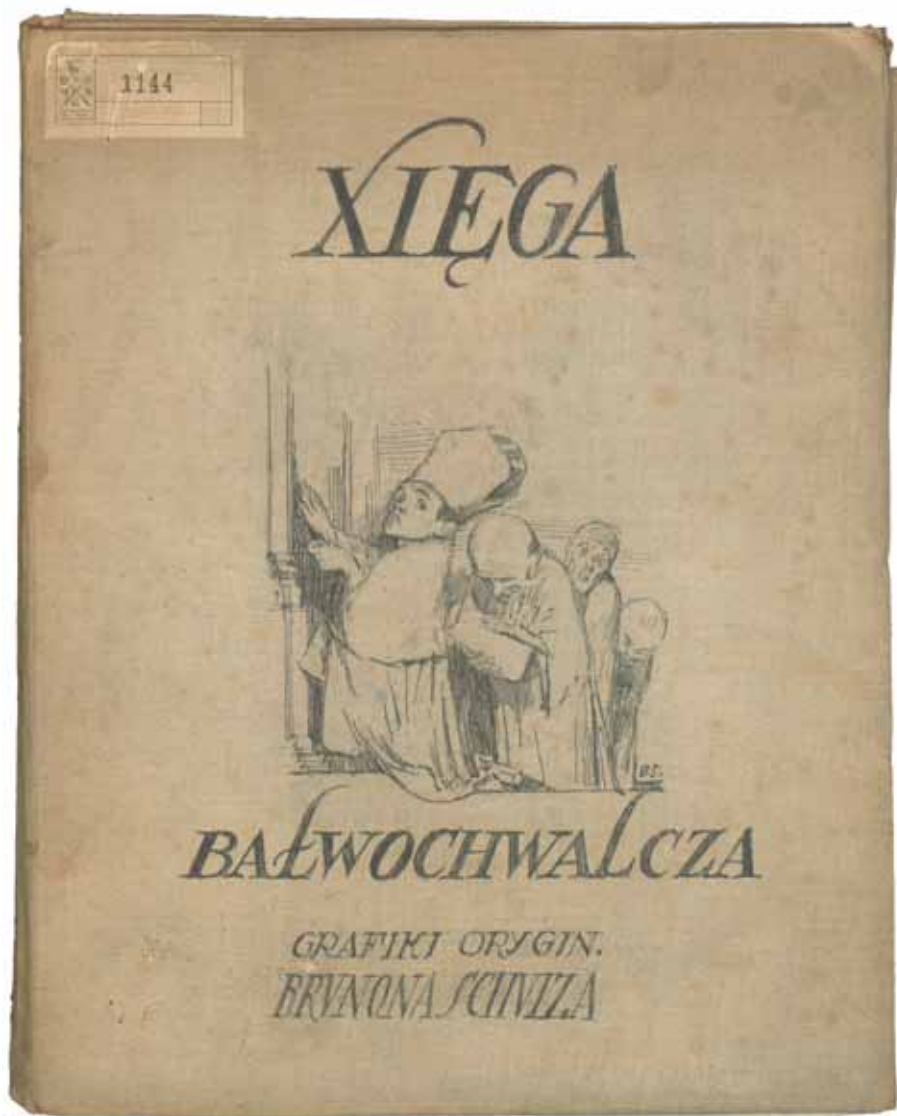


4. Znacznie lepsze reprodukcje znalazły się w fundamentalnym katalogu *Bruno Schulz 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie* (układ całości i tekst W. Chmurzyński, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1992), wydanym z okazji wielkiej wystawy retrospektywnej *Bruno Schulz. Ad memoriam*. Część reprodukcji, choć nie były drukowane w kolorze i zmieniały skalę, dawała dość wierne podobizny oryginałów.

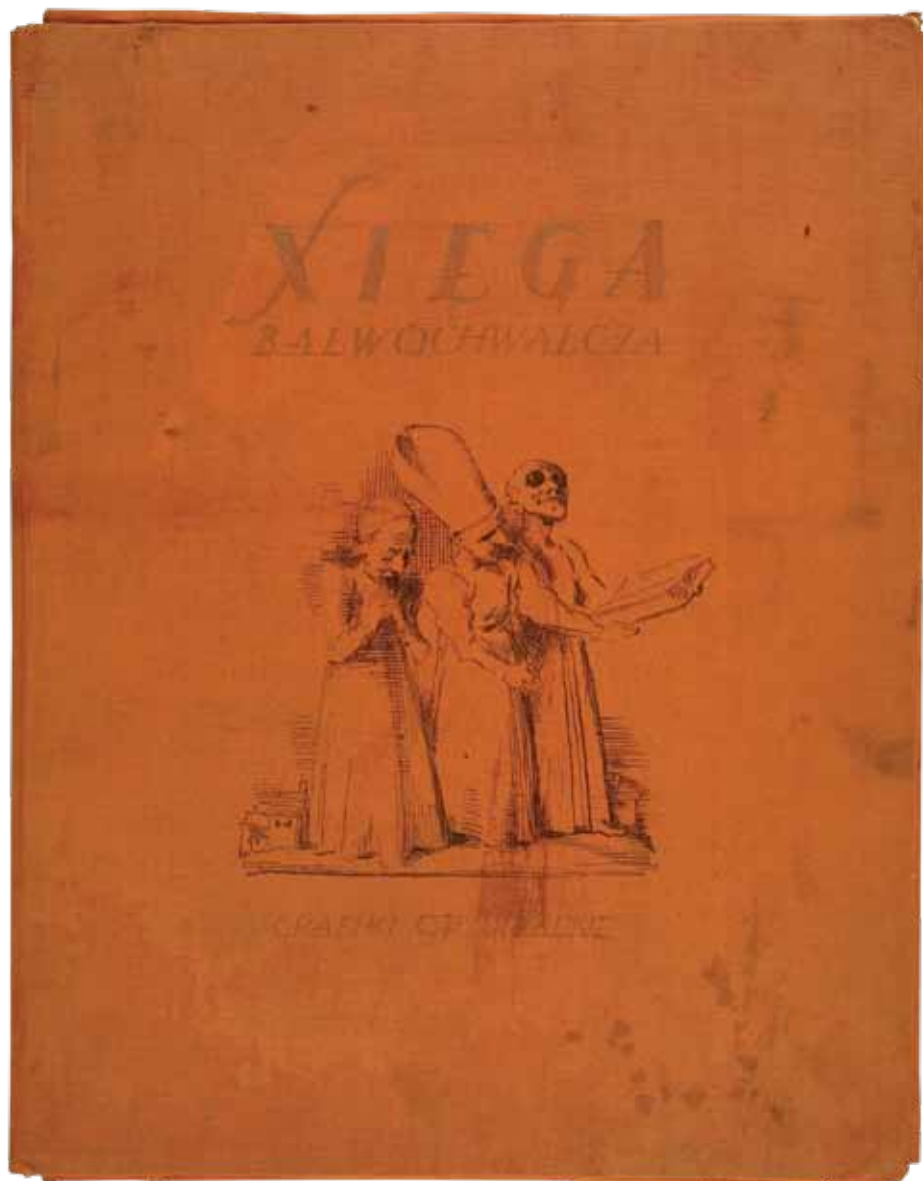


5. Reprodukacja grafiki *Mademoiselle Circe i jej trupa*, która znalazła się katalogu „objazdowej” (Warszawa–Wrocław–Gdańsk) wystawy *Bruno Schulz. Republika marzeń* (2003), przedstawiała jeden z egzemplarzy znajdujących się w zbiorach Muzeum Literatury (inw. ML. Bibl. 14606/5). Autorzy katalogu nieznacznie skadrowali oryginał, powiększyli go o kilkadziesiąt procent i dodali błękitny poddruk. Ten rodzaj niewierności reprodukcji wobec oryginału pozwalał jednak na to, by uchwycić układ linii znaczących.

2. Teki

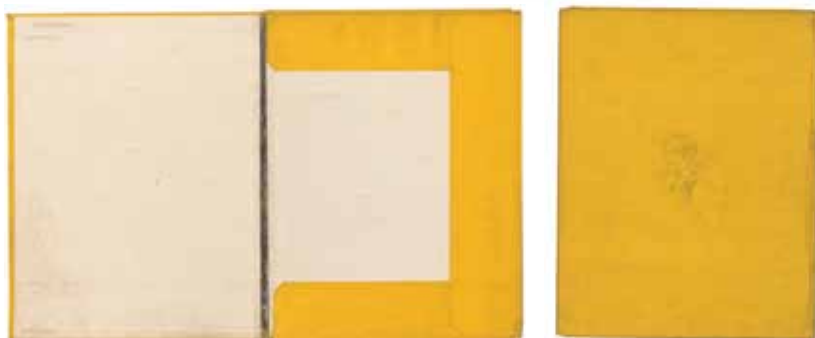
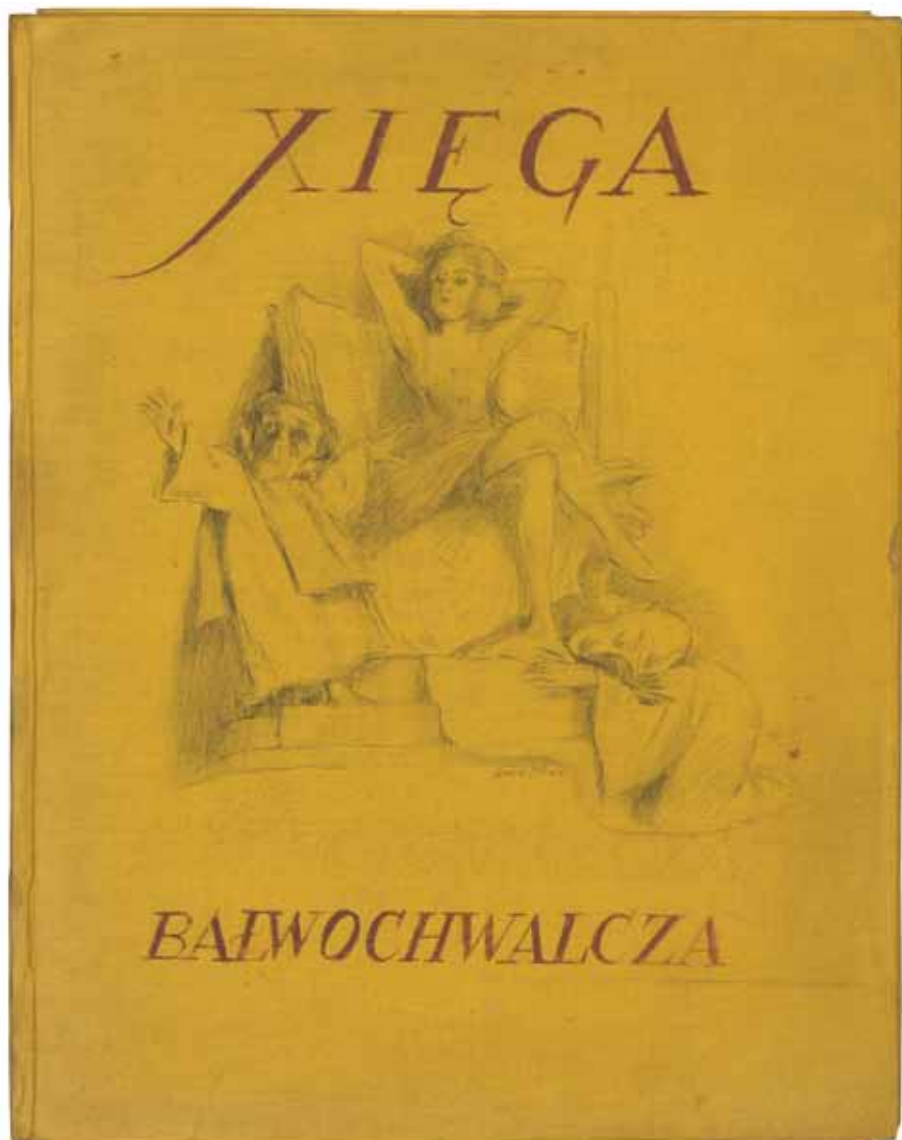


6. Teka z rysunkiem korowodu postaci i autoportretem artysty w mitrze na głowie. W zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (inw. BJ 1144/131/Album 3).



7. Teka porte-folio z trójpostaciową sceną. Pośrodku autoportret w mitrze, z lewej – postać modlącej się kobiety, z prawej – mężczyzna z otwartą księgą w rękach. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (inw. MNK III ryc. 7464).

8. Wykonana przez Schulza na początku lat dwudziestych XX wieku teka porte-folio z rysunkiem kobiety na tronie, autowizerunkiem z rozpostartymi ramionami i postacią całującą stopy kobiety (na stronie czwartej teki kolejny autoportret pisarza). Teka znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (inw. MNW Gr. W. 6008/1).



3. Różnice i tożsamość



9. Różnice wtórnych cech odbitek grafiki Schulza *Mademoiselle Circe i jej trupa* pozwalają ustalić względną chronologię ich powstawania. Wystarczy w tym celu wybrać niewielki fragment odbitki (na przykład lewy dolny róg) i uszeregować poszczególne egzemplarze według stopnia zniszczenia negatywu. Dzięki tej metodzie można uznać, że najwcześniejsza odbitka znajduje się w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki (il. 11) – kolejne zaś w Muzeum Narodowym w Warszawie (il. 12), Bibliotece Jagiellońskiej (il. 13) i Muzeum Literatury (il. 14 i 15).



10. Przedstawione dalej odbitki nie pokazują kolejnych faz pracy Schulza nad grafiką *Mademoiselle Circe i jej trupa*. Raz przygotowana szklana płyta negatywowa nie była już później przez artystę przetwarzana. Różnice pomiędzy odbitkami wynikają wyłącznie ze stopnia jej zniszczenia (zużycia). Przekonuje o tym uważna obserwacja układu znaczących linii grafiki – na przykład twarzy centralnej postaci.

4. Warianty



skala 80%

11. *Mademoiselle Circe i jej trupa*, 1920–1922, *cliché-verre*, 120 × 164 mm, Lwowska Galeria Sztuki (P-V-2001 KB-15452).



skala 80%

12. *Mademoiselle Circe i jej trupa*, 1920–1921, 121 × 167 mm, w opisie muzealnym jako „heliografia”, Muzeum Narodowe w Warszawie (inw. MNW Gr. W. 6007/11).



skala 80%

13. *Mademoiselle Circe i jej trupa*, 1920–1922, *cliché-verre*, 120 × 165 mm, Biblioteka Jagiellońska, Kraków (inw. 1144 III Albumy).



skala 80%

14. *Cyrk*, 1920–1922, *cliché-verre*, 115 × 162 mm, sygnowana ołówkiem na podkładzie z papieru czerpanego u dołu z lewej: „Cyrk”, z prawej: „Bruno Schulz”; z teki подарowanej Zofii Nałkowskiej w 1947, w Muzeum Literatury od 1963 – dar spadkobierców Zofii Nałkowskiej (inw. ML. Bibl. II 14606_05).



skala 80%

15. *Mademoiselle Circe i jej trupa*, 1920–1922, *cliché-verre*, 115 × 160 mm, Muzeum Literatury w Warszawie (ML. inw. E.905-16).

Stanisław Rosiek: Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności *Xięgi Bałwochwalczej*

1. Kłamstwo reprodukcji

Nie ma już prawie *Xięgi Bałwochwalczej*. W dobie reprodukcji technicznej oryginał zniknął pod mnożącymi się coraz bujniej odwzorowaniami, kopiami, multiplikacjami. Wierzymy, że autentyk bezpiecznie spoczywa gdzieś w muzealnych magazynach, do których nie mamy na ogół dostępu. Tylko niekiedy, w rzadkich chwilach schulzowskiego święta (kolejna rocznica, retrospektywa, wystawa *ad memoriam*, hołdy późnych wnuków), jest pokazywany na czasowych wystawach. Ale wkrótce po zdjęciu ze ścian muzeum prace graficzne wystawione podczas ekspozycji na działanie światła muszą długo regenerować się (odnawiać!) w absolutnych ciemnościach. To dlatego mało kto miał sposobność widzieć na własne oczy *Xięgę Bałwochwalczą*. Mówimy i piszemy o mniej lub bardziej odległych od oryginału r e p r o d u k c j a c h: odbiciach, odbłaskach, kopiach, reprezentacjach, podobiznach. Mówimy i piszemy o księdze widmowej, fantomowej, symulakrycznej. Właściwie nie wiadomo dokładnie, o czym mówimy i piszemy.

Pierwszą próbę książkowego wydania całej *Xięgi Bałwochwalczej* podjęli Francuzi. W 1983 roku wydawnictwo Calligrammes opublikowało *Le Livre idolâtre* w opracowaniu Serge'a Fauchereau¹. Zdobyłem ją cudem² podczas pierwszego pobytu w Paryżu i do dzisiaj jest ona ozdobą mojej schulzowskiej biblioteki. Polskie wydanie ukazało się dopiero pięć lat później dzięki staraniom

-
- 1 B. Schulz, *Le Livre idolâtre*, préface de S. Fauchereau, postface de W. Chmurzyński, Calligrammes, Quimper 1983. Przekład tekstu Fauchereau opublikowała wkrótce potem „Twórczość” (1985, nr 7/8, s. 153–166). Po latach ukazała się nowa, znacznie rozbudowana wersja tego wydania (Denœl, Paris 2004).
 - 2 Rekomendowany przez Konstantego Jeleńskiego zjawilem się w księgarni Libella na wyspie św. Ludwika po darmowe książki, które prowadzący księgarnię państwo Romanowiczowie ofiarowywali przyjezdnym z Polski. Gdy na ladzie piętrzył się już pokaźny stos (a w nim dwa albumy Schulza, katalog *Presences Polonaises*, dzieła Oskara Miłosza, liczne publikacje „Kultury...”), usłyszałem spokojne „Trzeba przyznać, że dużo pan bierze”. Niepisany zwyczaj pozwalał wziąć dwa, trzy tytuły. Do Polski zabrałem jednak wszystkie odłożone książki. Niech mi ten grzech zachłanności będzie wybaczony. W latach późniejszych te książki od Romanowiczów nieraz się bardzo przydały – i mnie, i innym.

Jerzego Ficowskiego – za to od razu w kilku wersjach językowych³. Obydwie książkowe prezentacje *Xięgi* długo traktowałem jako dzieło (w reprodukcjach) ucieleśnione. Dopiero po latach, gdy na retrospektywnej wystawie Schulza w Muzeum Literatury po raz pierwszy zobaczyłem kilka grafik oryginalnych, zrozumiałem, że dotąd nie widziałem jeszcze *Xięgi Bałwochwalczej*. Reprodukcje, które niegdyś tak wielkie wywarły na mnie wrażenie, były bardzo odległym (co tam: kalekim i fałszywym) odbiciem oryginałów. Wydanie francuskie – wprawdzie lepsze technicznie od polskiego – nakładało na reprodukcje bezduszną i martwą apłę w kolorze żółtym, niepotrzebnie zbyt ciasno kadrowało grafiki Schulza, ujmując je na dodatek w kleszcze czarnych ramek (il. 1). Ale przynajmniej nie zacierało schulzowskiej kreski. W polskim wydaniu bowiem subtelny rysunek grafik ginął zalany nadmiarem czarnej farby drukarskiej. Schulz wyglądał na rytownika bardziej „mrocznego”, niż był nim w istocie (il. 3). To mimowolnie „ekspresjonistyczne” wydanie (rozpowszechniane w niebotycznych nakładach) na długo ustaliło powszechnie dostępny wizerunek *Xięgi Bałwochwalczej*. Powrót do prawdy zainicjowała fundamentalna dla dziejów recepcji Schulza grafika edycja Muzeum Literatury z 1992 roku⁴. Niektóre reprodukcje dawały w miarę wierne podobizny oryginałów – i to mimo że nie były drukowane w kolorze (il. 4). Grzeszyła ta publikacja niestety – podobnie jak wiele wcześniejszych i późniejszych – zmianą skali reprodukcji. Do dziś nie powstały zresztą wolne od błędów i uchybień publikacje całej *Xięgi Bałwochwalczej*, a więc takie, w których – i dzięki którym – mogłaby ona objawiać się w przestrzeni publicznej jako jej wiarogodna reprezentacja. Zdarzają się jedynie lepsze (czytaj: wierniejsze, bo drukowane we właściwej skali i w pełnym kolorze) reprodukcje poszczególnych grafik⁵. Nadal jako całość *Xięga Bałwochwalcza* (w reprodukcji) pozostaje postulatem. Choć jest przedmiotem tak wielu wypowiedzi⁶, nieustannie się im (i nam) wymyka – uniejednoznacznia, znika. W złych reprodukcjach *Xięga Bałwochwalcza* rozmywa się, błednie (lub czernieje). I traci tożsamość. Już jej nie ma. Już jej nie mamy.

3 B. Schulz, *Xięga Bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988. W tym samym opracowaniu dostępna była też wersja niemiecka i francuska, wkrótce potem – także angielska.

4 Bruno Schulz 1892–1942. *Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, układ całości i tekst W. Chmurzyński, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1992.

5 Warto w tym miejscu wskazać na opublikowany w 2003 roku przez wydawnictwo Bosz, najlepszy jak dotąd album grafik, zatytułowany *Bruno Schulz*.

6 Mniejsze i większe wypowiedzi na jej temat liczyć dzisiaj trzeba w setkach.

2. Nieokreślona całość

Ale czy kiedykolwiek istniała? Jej tożsamość od początku była chwiejna i niejednoznaczna. Ta księga zawsze była *d z i e ł e m w r u c h u* – dziełem migotliwym, o niestalonym ostatecznie składzie, o nieznannej kompozycji, ponieważ prace włączone przez Schulza do cyklu pojawiały się w różnych autorskich konfiguracjach. Zupełnie inaczej niż w wypadku uporządkowanych (a nawet ponumerowanych!) akwafort Francisca Goi z cyklu *Kaprysy* czy *Okropności wojny* lub Maxa Klingera, autora wielu seryjnych prac graficznych, takich jak *Rękawiczka* czy *Życie*. Schulz – wkładając grafiki do specjalnie projektowanych przez siebie tek (il. 6–8) – dobierał je za każdym razem według siebie tylko wiadomego klucza. Ta księga – jako byt potencjalny, hipotetyczny – istnieje tylko w autorskich konkretyzacjach, z których każda wiodła osobne życie. *Xięga Bałwochwalcza* ma więc swoje mnogie historie. I nie ma zarazem „twardej” ontologii. Jako całość jest nam niedostępna. Pozostanie – już na zawsze – tajemniczym, nie w pełni ujawnionym przez Schulza projektem artystycznym (i zaszyfrowanym autobiograficznym przekazem).

I ten projekt właśnie – to dzieło w ruchu o trudnych do uchwycenia odniesieniach do biografii twórcy jest w publikacjach książkowych dookreślane i petryfikowane. Reprodukcje poszczególnych grafik układane są wedle mniej lub bardziej arbitralnego porządku. A przecież Schulz na karcie tytułowej tylko jednej teczki⁷ określił kolejność dziewiętnastu grafik, które do niej włożył (tworząc w ten sposób rozleglejszą narrację). Nie ma żadnej pewności, że podobne konfiguracje (i narracje) powtarzały się w innych teczkach. Tymczasem wydawcy, nie mając innego wyjścia, nieokreślonemu i płynnemu układowi *Xięgi* nadają jednoznaczność wymuszoną przez rygory budowania książki (jako przedmiotu fizycznego, który ma swoje sztywne dymensje). Powstało kilka takich problematycznych rozstrzygnięć. Inną kolejność grafik cyklu proponują wspomniani Serge Fauchereau i Jerzy Ficowski, inną Małgorzata Kitowska-Łysiak. Trudno jednak komukolwiek przyznać rację. *Xięga Bałwochwalcza* istnieje w jednorazowych, autorskich konkretyzacjach. Żadna z nich nie obejmuje wszystkich grafik (których jest łącznie dwadzieścia dziewięć). Schulz tworzył z nich konfiguracje składające się z nie więcej jak dwudziestu elementów. Przyszłe wydanie powinno więc uwzględnić tę dwoistość sposobu istnienia *Xięgi Bałwochwalczej* i najpierw zrekonstruować model ogólny (jako repertuar możliwości), po to by następnie przeciwstawić mu autorskie (historyczne) konkretyzacje.

7 Znajduje się ona w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (inw. MNW Gr. W. 6008/2).

3. Nietożsamość części

Kłopoty z istnieniem *Xięgi Bałwochwalczej* zaczynają się już na poziomie elementarnym – pojedynczej grafiki. Różnice między zachowanymi egzemplarzami są zwykle bardzo duże, znacznie większe niż między odbitkami prac graficznych Goi, Klingera czy Ropsa, autorów, do których Schulz często bywał porównywany. Wynika to być może z właściwości zastosowanej przez niego techniki graficznej *cliché-verre*⁸, która nie jest tak rygorystyczna, tak „sztywna” w realizacji jak miedzioryt czy akwaforta. Tak czy inaczej – w znanych nam teczkach *Xięgi Bałwochwalczej* trudno znaleźć dwie identyczne odbitki tej samej pracy. Przyjrzyjmy się dokładniej jednej z nich. Niech to będzie grafika *Mademoiselle Circe i jej trupa* (por. il. 11–15).

Nie wiadomo, ile odbitek Schulz zrobił. W zbiorach publicznych zachowało się do dzisiaj pięć egzemplarzy tej grafiki. Z całą pewnością jeszcze jakieś znajdują się w zbiorach prywatnych, ale i tych – znanych i udokumentowanych – wystarczy, by podjąć się próby odpowiedzi na pytanie o sposób istnienia Schulzowskich *cliché-verre*’ów („kliszewerów” czy „drapografii”, według terminologii Witkacego). I ogólniej – by zapytać o sposób istnienia całej *Xięgi Bałwochwalczej*. Znane nam egzemplarze grafiki różnią się między sobą znacznie. Nawet pobieżny ogląd pozwala dostrzec najważniejsze odmienności. Przede wszystkim tonacja kolorystyczna. Trzy odbitki mają kolor ciepły – sepia, ugier, brąz. Dwie pozostałe osadzone są w tonacji czarno-biało-srebrnej. Odnieść też można w pierwszej chwili wrażenie, że różnice między nimi wynikają z postępu pracy Schulza nad grafiką, a poszczególne egzemplarze dokumentują kolejne jej fazy. Ale nie. Jest jednak inaczej. Nie ulega wątpliwości, że wszystkie odbitki zostały zrobione przy użyciu tej samej płyty – a ściślej: tego samego ukończonego przez Schulza negatywu. Świadczy o tym identyczna we wszystkich egzemplarzach sieć linii konstytutywnych, znaczących, celowych – tych, które tworzą artystyczny przekaz. Różnice dotyczą jedynie cech wtórnych, wynikających ze stopnia zużycia (zniszczenia) negatywu. Wszystkie zatem egzemplarze to t a s a m a praca graficzna, której Schulz nadawał najczęściej tytuł *Mademoiselle Circe i jej trupa* (a niekiedy

8 Obszerny artykuł na ten temat napisała przed laty Małgorzata Kitowska-Lysiak: „*Xięga Bałwochwalcza*” – grafiki oryginalne (*cliché verre*) Brunona Schulza, „Biuletyn Historii Sztuki” XLIII, 1981, nr 4, s. 401–410; zob. również: M. Leczevska-Włodarska, Z. Włodarski, „*Xięga Bałwochwalcza*” Brunona Schulza. Kilka uwag o technologii i praktyce techniki *cliché verre*, [w:] Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, pod red. W. Chmurzyńskiego, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1995. O wynalezieniu techniki oraz jej francuskich użytkownikach por.: A. Paviot, *Le Cliché-verre: Corot, Delacroix, Millet, Rousseau, Daubigny*, Paris 1994; J.-M. Vanlerenberghe, *Gravure ou photographie? Une curiosité artistique: le cliché-verre*, 2007. U nas tym tematem zajął się ostatnio Zenon Harasym (*Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera*, Warszawa 2005 – rozdział „Cliché verre”, s. 95–98).

Cyrk). To odbitki definitywne, z płyty niepodlegającej już dalszym artystycznym przetworzeniom.

Zastosowana przez Schulza w pracy nad *Xięgą Bałwochwalczą* technika graficzna bliska była fotografii w sposobie wykonywania – metodą stykową – odbitek pozytywowych. Różnica polegała na innej metodzie przygotowania negatywu. Nie był on efektem mechanicznego naświetlenia w kamerze, lecz ręcznej pracy artysty. Analizowaną tu cyrkową scenę z Circe w roli głównej Schulz wydrapywał na pokrytej emulsją fotograficzną płycie szklanej (lub na pokrytej farbą drukarską zwykłej szybie)⁹. Tak przygotowana matryca negatywowa była umieszczana na światłoczułym papierze fotograficznym i naświetlana. Dalsza obróbka – wywoływanie i utrwalanie – przebiegała według typowej dla fotografii procedury.

Nie zachował się negatyw ani tej, ani żadnej innej pracy z cyklu *Xięga Bałwochwalcza*. Jak wyglądały te negatywy, możemy jedynie wnioskować na podstawie istniejących pozytywów. Na trzech odbitkach (tych, które nie są skadowane przez oprawę lub przycięte) łatwo zauważyć nierówne krawędzie szklanej płyty, ponieważ jej rozmiary były nieco mniejsze niż użytego przez Schulza papieru fotograficznego. Ciemna ramka wokół naświetlonej grafiki wskazuje ponadto, iż – komponując pracę – Schulz wykorzystywał całą dostępną powierzchnię płyty. Istniejące odbitki tej samej pracy pokazują różny stan zachowania negatywu. Dostrzec na nich można łatwo ślady zadrapań i otarć – znak, że były przez Schulza używane parokrotnie, podczas kolejnych sesji przygotowywania odbitek – zapewne w odpowiedzi na stopniowo pojawiające się zamówienia odbiorców. Analiza porównawcza tych uszkodzeń pozwala ustalić względną chronologię powstawania zachowanych egzemplarzy. Wystarczy w tym celu wybrać niewielki fragment grafiki (na przykład lewy dolny róg – por. il. 9) i uszeregować poszczególne odbitki według stopnia zniszczenia negatywu.

Czy różnice między nimi mogły wynikać z innego sposobu wykonywania odbitek? Do pewnego stopnia – tak. Wydłużenie lub skrócenie czasu naświetlania spowodować może pojawianie się bądź znikanie jakichś szczegółów negatywu, ale w wypadku pięciu egzemplarzy pracy *Mademoiselle Circe i jej trupa* nie jest to jednak powód najważniejszy. Porównanie innych – centralnych fragmentów analizowanych odbitek wskazuje, że czas naświetlania z negatywu był za każdym razem ten sam lub bardzo zbliżony. Twarz Circe, oglądana w powiększeniu, zawiera te same elementy (por. il. 10), choć – trzeba to podkreślić – za każdym ra-

9 Erwin Schenkelbach, syn Bertolda, drohobyckiego fotografa, z którym Schulz był zaprzyjaźniony, pamięta, „że do ojca przychodził nauczyciel, który mieszkał w sąsiedztwie. Z pracowni wynosił naświetlone negatywy pokryte ciemną emulsją, które wykorzystywał do tak zwanych kliszwerów” (W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001, s. 236). Inne relacje mówią, że Schulz sam, korzystając z pomocy siostrzeńca, Zygmunta Hoffmana, i jego kolegów, przygotowywał płyty (por. J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986 (tu zwłaszcza: *Xięga Bałwochwalcza, czyli hołd demonowi płci*, s. 32).

zem ma ona nieco inny stopień wyrazistości. Nieznacznie zmienia się intensywność zaczernienia kresek – a przez to też kontrast całej kompozycji. Nie ma jednak pośród analizowanych prac odbitek ewidentnie prześwietlonych lub niedoświetlonych. Nieudane egzemplarze Schulz musiał zatem skutecznie eliminować i nie trafiały one do przygotowywanych na sprzedaż tek *Xięgi Bałwochwalczej*¹⁰. Różnice wynikające z techniki graficznej nie wydają się większe niż w miedziorycie, akwafortcie czy drzeworycie, gdzie zdarzają się przecież odbitki mocniej lub słabiej odcisnięte w prasie drukarskiej.

Jaki jest zatem powód krzyczących niekiedy różnic między egzemplarzami tej samej pracy? Wynikają one przede wszystkim z jakości wykorzystywanych przez Schulza gatunków papieru fotograficznego (i tempa jego starzenia się) oraz z odmiennej chemicznej obróbki pozytywów. Obydwa powody mają inną rangę. Pierwszy jest skutkiem procesów chemicznych, nie ma więc żadnego znaczenia artystycznego. Odbite na papierze fotograficznym grafiki Schulza w miarę upływu czasu coraz bardziej przysłaniała mglista warstwa o kolorze srebrnoniebieskim. Pojawienie się jej to efekt fotolizy halogenków srebra, która powoduje wytrącanie się na powierzchni odbitki srebra metalicznego. Dwie różne fazy tego procesu zaobserwować można na egzemplarzach ze zbiorów Muzeum Literatury (por. il. 14 i 15). W czarno-białej reprodukcji część grafiki przysłonięta obłokiem cząstek wytrąconego srebra jest definiowana (i przedstawiana w druku) jako czarna plama, przez którą nie przedostaje się właściwy rysunek. Stąd brał się, nawiasem mówiąc, nadmiar czerni w niektórych reprodukcjach.

Ani wysrebrzanie się odbitek, ani w konsekwencji przesunięcie obrazu w mroczniejsze rejestry tonalne nie było zamierzone. Inaczej w wypadku odbitek sepiowych (por. il. 11 – 13). Odmianą tonację kolorystyczną Schulz wprowadzał świadomie. Co więcej, odbitki o takiej tonacji były chyba znacznie liczniejsze niż srebrno-czarne. Trzeba jednak mocno podkreślić, że obydwa rodzaje pozytywów pochodziły z tej samej płyty negatywowej. Dopiero po naświetleniu i po wywołaniu papier światłoczuły poddawany był innej obróbce chemicznej. Odbitki sepiowe przed utwaleniem przechodziły przez dodatkowe kąpiele tonujące, dzięki którym srebro przybierało formę jonową i było wypłukiwane, a obraz, odbarwiając się, zyskiwał charakterystyczną brązową tonację. Przygotowywane w taki sposób pozytywy były trwalsze, kąpiele eliminowały niebezpieczeństwo wysrebrzania się fotografii. Większość odbitek z *Xięgi Bałwochwalczej* przeszło przez takie kąpiele sepiowe. Schulz zmieniał rejestr kolorystyczny swoich „drapo-

10 W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie znajduje się kilka pojedynczych odbitek, które nie zostały przez Schulza oprawione. Interesująca jest zwłaszcza praca *Undula odwieczny ideał* (inw. ML. E. 907), ponieważ papier fotograficzny nie jest w niej przycięty do rozmiarów grafiki. Czy oznacza to, że Schulz odrzucił z jakichś powodów tę odbitkę? Czy może okazała się nadliczbowa w stosunku do aktualnych zapotrzebowań? Dokładniejsze zbadanie nieoprawionych egzemplarzy pozwoliłoby zapewne lepiej poznać tajemnice graficznego warsztatu Schulza.

grafii” w sposób zamierzony, mamy tu więc do czynienia ze świadomym zabiegiem artystycznym.

Ale ta decyzja artystyczna Schulza stawia nas w trudnej sytuacji. Która wersja grafik – sepiowa czy srebrno-czarna – jest właściwa? Jeśli przyjmiemy – co chyba słuszne – że są one równorzędne, to czy na poszukiwaną całość *Xięgi Bałwochwalczej* składać się powinny obydwaj warianty kolorystyczne? Wszystko wskazuje na to, że w ramach każdej z tek Schulz umieszczał prace tylko jednego rodzaju – albo sepiowe, albo srebrno-czarne. Czy wobec tego, rekonstruując dzieło Schulza, powinniśmy iść jego śladem i poszukiwać dwóch wariantowych całości cyklu? Kłopot w tym, że nie znamy (jak na razie) wszystkich dwudziestu dziewięciu prac w obydwu wariantach. Hipotetyczna całość cyklu musiałaby więc być hybrydyczna. Niech ta okoliczność będzie kolejnym argumentem za tym, by uznać wszystkie istniejące odbitki grafik Schulza za świadectwa odsyłające do niedostępnej nam jako całość *Xięgi Bałwochwalczej* – do dzieła, które objawia się poprzez migotliwe i zwodnicze ślady, samo zaś ukryte jest w płątaninie kresek niosących jakieś znaczenia. Byłabyż *Xięga Bałwochwalcza* bytem idealnym, niedostępnym inaczej jak poprzez swoje emanacje, bytem, który w zetknięciu z materią rozmywa się, różnicuje, uniejednoznacznia, rozsypuje w mnogie ślady obecności?

Nie należy lekceważyć tych śladów. Zwłaszcza że te „poślednie sposoby istnienia” *Xięgi Bałwochwalczej* są jedynymi jej wiarogodnymi reprezentacjami. Zakładają one przy tym przygodność patrzenia, rozumienia, interpretacji. To dlatego obcować z *Xięgą Bałwochwalczą* możemy tylko tak – wchodząc w jakąś sytuację dziejową, napotykając na swojej drodze ten, a nie inny egzemplarz. I z jego pomocą przedzierać się do sfery znaczeń ogólniejszych. Ale i tu niespodziewanie pojawiają się niemałe trudności.

4. Rozbieżne spojrzenia

Zadanie wydawało się łatwe. I takie też chyba było: o p i s a ć w s z y s t k o, c o m o ż n a z o b a c z y ć na (w) grafice Schulza *Mademoiselle Circe i jej trupa*. Każdy z patrzących¹¹, mając przed sobą wydruk kolorowego skanu tego samego egzemplarza (por. il. 14)¹², powinien opisać przedstawioną przez Schulza scenę cyrkową, nie zaś samą tę grafikę jako przedmiot fizyczny – a zatem nie okno, lecz widok za oknem. Co więcej – zadanie zakładało, by poprzestawać na tym, co narysowane (wryte, wydrapane) przez artystę na szklanej płycie, a następnie

11 Autorami zamieszczonych dalej opisów są doktoranci z Filologicznych Studiów Doktoranckich na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, którzy uczestniczyli w seminarium otwartym na temat *Xięgi Bałwochwalczej* prowadzonym przeze mnie w roku akademickim 2014/2015.

12 Spośród pięciu dostępnych odbitek opisy dotyczyły egzemplarza znajdującego się w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie (inw. ML. Bibl. II 14606_05).

odbite na papierze fotograficznym, nie zaś poszukiwać mitologicznych odniesień, kulturowych znaczeń czy związków z biografią Schulza. Powstać zatem miały w efekcie nie swobodne z natury rzeczy ekfrazy jednej z grafik *Xięgi Bałwochwalczej*, lecz raczej jej opisy preikonograficzne, które według Erwina Panofsky'ego powinny zamykać się „w granicach świata motywów” i zmierzać do „identyfikacji pierwotnej treści” artystycznych przedstawień. W programowym artykule *Ikonografia i ikonologia* z 1955 roku Panofsky pisał o tym tak: „Przedmioty i zdarzenia, których przedstawienia za pomocą linii, kolorów i brył tworzą świat motywów, można zidentyfikować [...] na podstawie naszego doświadczenia praktycznego. Każdy może rozpoznać kształt i zachowanie istot ludzkich, zwierząt i roślin, i każdy może odróżnić twarz gniewną od twarzy jowialnej”. Słowem, relacjonując to, co na obrazie widzimy, „nie wychodzimy poza sferę doświadczenia praktycznego jako takiego”¹³.

Nie trzeba być historykiem sztuki, by podjąć się tego rodzaju wstępnej identyfikacji treści przedstawienia artystycznego. Nazwałbym chętniej takie działania pisanie protokołów widzianego czy może raczej zobaczonego – czynnością, która pozwala widzieć świadomie. I widzieć więcej dzięki werbalizacji tego, co widzimy. Można by nawet rzec, że refleksyjne patrzeć domaga się protokołu (który w języku francuskim nazywa się zwięźle: *procès-verbal*, i odpowiednio dla czynności *procès-verbaliser*). Bez niego patrzeć jest zaledwie zmysłowym postrzeganiem świata rzeczywistego (tak samo jak przedstawionego), które wyostriża się jedynie w działaniu. Przebiega mysz, trzeba ją złapać. Na ogół patrzymy a-refleksyjnie, poza-werbalnie. I widzialny świat nam umyka. Wystarczy jednak sprząć patrzeć ze słowem, z jakimś rodzajem werbalizacji, by nagle to, co widzialne, odsłoniło nam swoje ukryte wymiary. Świat się w słowie, w opisie ujawnia. Odkąd patrzeć straciło pierwotną (zwierzęcą) bezpośredniość i łatwość przechodzenia od widzenia do działania, oko potrzebuje językowego wsparcia, by odnaleźć utraconą więź ze światem (patrzenie identyfikacyjne, patrzenie konfrontacyjne i ustanawiające). Proponuję uznać, że to, co tu piszę, to rewers mitu oka niewinnego.

Zostawmy jednak na boku świat rzeczywisty (i to, jak się nam objawia), a także wielki temat „oka i umysłu”. Nieopatrznie wszedłem na cudzy teren¹⁴. Nie czuję się na nim zbyt bezpiecznie, więc pośpiesznie wracam do *Xięgi Bałwochwalczej*.

13 Wszystkie cytaty według polskiego wydania *Ikonografii i ikonologii* w przekładzie Krystyny Kamińskiej; por. E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 11–32.

14 Warunkiem wstępnym dalszych rozmyślań jest ponowna lektura książki *Oko i umysł. Szkice o malarstwie* Maurice'a Merleau-Ponty'ego (Gdańsk 1996). A jeśli tego okaże się za mało (a okaże się z całą pewnością), to także lektura jego głównego dzieła. Obiecuję sobie, że przed śmiercią przeczytam raz jeszcze, tym razem w oryginale, *Phénoménologie de la perception*. I dopiero wtedy wrócę do tematu.

Przed naszymi oczyma jedna z grafik Schulza: *Mademoiselle Circe i jej trupa*. Układ linii jest dostatecznie wyraźny, mimo że na odbitce pojawiły się już nieznaczne ślady wytrącania się srebra. Wydawało się więc, że łatwo przyjdzie patrzącym zdefiniować i opisać świat przedstawiony, ludzi i rzeczy, że wszyscy zobaczą to samo. Czy tak się stało?

Wydrukowane na następnych stronach opisy to świadectwa indywidualnych konkretyzacji. Nie były one uzgadniane ani negocjowane przez opisujących. Każdy pracował na własną rękę. Świadectwa te ułożone zostały bez żadnego zwierzchniego projektu – tak jak do mnie napływały. Który pierwszy, ten lepszy. Nie ma więc w tym zespole protokołów żadnej logiki układu, żadnej nadrzędnej narracji. Można je wszystkie czytać w dowolnej kolejności. Każdy tok lektury doprowadzi do tego samego spostrzeżenia. Nader oczywistego. Spojrzenia protokółantów kierowały się ku temu samemu obiektowi, ale ich odmienne „doświadczenie praktyczne” sprawiło, że nie spotkały się w tym samym punkcie. Wszyscy patrzyli na to samo, lecz każdy zobaczył co innego. Jakby stał przed nim inny obraz.

Nieraz różnice sięgają bardzo daleko. Rozbieżności dotyczą choćby kluczowego dla przedstawionej sceny rekwizytu. Co trzyma w prawej dłoni tytułowa Circe? Dla jednych jest to smycz (na której prowadzi mężczyznę-tygrysa), dla innych – pejcz, szpicruta, bicz. Ktoś uznał nawet, że to tylko szata Circe – podtrzymywana jej ręką – tak osobliwie się układa. Nie ma w tych opisach zgody co do liczby widzów przyglądających się zdarzeniu na arenie (nazywanej czasem sceną lub podwyższeniem). Jest ich siedmiu, ośmiu, dziewięciu lub dziesięciu. Ktoś dostrzega okulary noszone przez jedną z postaci, inni nie. Dla jednych buty Circe są „na koturnie”, dla innych „na niewielkim obcasie”, jeszcze inni twierdzą, że jest bosa. Kłopot patrzącym sprawia również określenie wieku Circe. Czy jest kobietą „około trzydziestki”, czy może raczej podlotkiem? Żadnej zgody w sprawie ubioru, w tym przedmiocie spojrzenia rozchodzą się niebywale. Dlaczego tak trudno było niektórym opisać, jak treserka jest ubrana? Dlaczego ktoś zobaczył, że ma „pełne piersi”, a inni wprost przeciwnie? Dziesiątki mniejszych lub większych różnic. Jakby patrzący (i piszący) mieli przed oczyma inną scenę. Zgoda prawie powszechna dotyczyła jedynie trójdzielnej struktury przestrzeni: scena – widzowie (widownia) – miasto w tle, i niewielu więcej widocznych (na pierwszy rzut oka?) cech tej samej, opisywanej przez wszystkich grafiki Schulza. Choć i tu zaznaczyły się różnice w ustalaniu hierarchii. Dla jednych ważniejsza była przedstawiona scena, dla innych sceneria i dlatego o niej napisali więcej. Niejeden z opisujących wpadł w pułapkę psychologizowania czy może lepiej – empatii. Ci właśnie relacjonowali nie tylko, jak Circe i jej trupa wygląda, lecz także – co czują. Na przykład: nudę, zdziwienie, pogardę.

Wystarczy. Dość już chyba przykładów tej osobliwej rozbieżności spojrzeń, które – wychodząc od tego samego przedmiotu artystycznego – nie konstytuują wspólnego przedmiotu estetycznego, lecz tworzą w opisie własne konstrukty

wynikające z indywidualnych doświadczeń życiowych. Lub może doświadczeń językowych. Patrzący na jedną z grafik Schulza dostrzegli w niej tyle, ile mogli, ile potrafili nazwać. Między patrzeniem a mówieniem zawiązuje się rodzaj paktu. Kreski wydrapywane przez Schulza na płycie szklanej pokrytej ciemną emulsją łączą się w jakieś formy, które można i trzeba jakoś nazwać (to „pejcz”, to „smycz”), a następnie włączyć do opisu. Ustala się za każdym razem szczególna relacja między spostrzeżeniami a słownikiem patrzącego/piszącego. Podobnie jak doświadczenie praktyczne język pozwala mu widzieć. Jest pośrednikiem między patrzeniem i widzeniem.

W konsekwencji, gdy patrzymy na grafikę Schulza *Mademoiselle Circe i jej trupa*, nie widzimy tego samego. Jak więc możliwa jest wspólna debata nad jej sensem bez wcześniejszego uzgodnienia tego, co widzimy? A przecież tak ustanawia się i utwierdza codzienna praktyka. Rozmawiamy o obrazach bez żadnych wstępnych uzgodnień. Debaturujemy, zanim zawrzemy jakiegokolwiek pakt dotyczący widzialnego przedmiotu debaty. Czy jest on zawierany (lub nie) mimochodem, w trakcie interpretacji nastawionej na wspólne poszukiwania sensu? Wierzę, że tak właśnie się dzieje. W przeciwnym razie wszystkie nasze wypowiedzi byłyby wymierzone w pustkę – bez nadziei na stworzenie jakiegokolwiek wspólnego świata sensu.

5. Cud spotkania i rozmowy

Powracam do punktu wyjścia: nie ma już *Xięgi Bałwochwalczej*. Ale teraz, po tej konstatacji, którą na wstępie wypowiedziałem z niemałą retoryczną przesadą, stawiam znak zapytania. To zanikające i znikające (jak punkt) schulzowskie dzieło – dzieło w ruchu – mimo wszystko trwa nadal i stanowi dla nas, patrzących i egzegetów, ciągle wyzwanie. To prawdziwy cud, że zdania, które wychodzą od mniej lub bardziej ostatnich i wtórnych sposobów istnienia *Xięgi Bałwochwalczej*, jakoś się przecież spotykają. To cud niebywały, że udaje nam się w ogóle o niej rozmawiać, skoro nasze wypowiedzi nie zastają (ani nie wytwarzają) wspólnej sfery przedmiotowej, a nawet wtedy, gdy – wskazując na jedną z materializacji tego dzieła o nieustalonym ostatecznie kształcie – patrzymy na „to samo”, widzimy inaczej i „co innego”. Jak to w ogóle możliwe?

Mademoiselle Circe i jej trupa. Spojrzenia

1.

Scenka rozgrywa się w mieście. W tle widzimy pierzeję kamienic, domkniętą z lewej strony budynkiem z wieżą (ratusz, kościół?). Pierwszy plan zajmuje scena, na której widzimy cztery postacie. Na środku stoi w kontrapoście młoda dziewczyna odziana w bieliznę, pończochy z podwiązkami i ażurową tunikę z falbankami przy dekolcie i ramionach. Jej twarz wyraża wyniosłość – ma wysoko uniesioną brodę i wydęte usta, chociaż wzrok wskazuje raczej na zamyślenie. Po jej lewej stronie łysiejący mężczyzna w kwiecie wieku daje dowód swej krzepy. Stoi w rozkroku i przygarbiony podnosi oburącz ciężar w postaci wielkiej kuli z uchwytem. Ma czarne sumiaste wąsy i opuszczony wzrok. Ubrany jest tylko w krótkie spodnie. Atleta po prawej stronie ma bardzo podobną fizjonomię i podobny wiek. Jest przysadzisty, ma bardzo umięśnione uda i wyraźnie zarysowany korpus. Stoi w pozycji przed tak zwanym „rwaniem do góry”, czyli podnoszeniem sztangi nad głowę – prawa noga cofnięta i wyprostowana, a lewa lekko ugięta i wysunięta do przodu, ramiona zgięte w łokciach i napięte przed wyrzuceniem do góry sztangi, spoczywającej jeszcze na piersiach. W zasadzie atleci są do siebie na tyle podobni, że można by ich uznać za bliźniaków. Za plecami siłacza ze sztangą, z twarzą u prawej stopy kobiety, leży skulona hybryda człowieka i tygrysa. Lewa wyprostowana noga atlety przesłania tutaj granicę pomiędzy ciałem ludzkim a zwierzęcym. Istota ma złożone czoło na stopie kobiety, a językiem dotyka ziemi. Ma czarne włosy i niewiele więcej można o niej powiedzieć – zarówno jej ludzkie, jak i zwierzęce ciało jest zarysowane dość schematycznie, a o tym, że mamy do czynienia z krzyżówką człowieka i tygrysa, możemy wnosić jedynie z pasów na ogonie i grzbiecie bestii.

Pomiędzy sceną a ciągiem fasad w tle sterczą głowy widzów. Można dopatrzeć się siedmiu postaci. Pierwszą z lewej widać dokładnie spomiędzy nóg kobiety. Postać jest łysa i spogląda w górę. Obok, między lewą nogą kobiety a prawą nogą atlety z kulą, widać trzy osoby z różnym nakryciem głowy. W żadnym przypadku nie można jasno określić rodzaju okrycia, a osoba z lewej wygląda, jakby miała ubrany biały kask. Twarze są na tyle schematyczne, że trudno nawet powiedzieć, gdzie kierują wzrok. Spomiędzy nóg atlety z kulą widać mężczyznę w cylindrze. Po prawej stronie widać jeszcze dwie, bardzo schematycznie przedstawione głowy, które prawie że rozmywają się w kreskowaniach.

Piotr Andrzejewski

2.

Na rycinie nr 19 *Mademoiselle Circe i jej trupa* widać trupę cyrkową w trakcie występu. Składa się ona z czterech osób, w tym jednej kobiety i dwóch mężczyzn, oraz dziwnej postaci. Trupa występuje na scenie najprawdopodobniej w mieście na rynku bądź głównej ulicy. Widać wyraźnie zarys kościoła – dzwonnice, główne wejście oraz boczną część. Wyraźnie widać dwie kamienice. Kamienica umiejscowiona bardziej w centralnej pozycji jest nieco przyciemniona. Można doliczyć się sześciu zarysów okien. Kamienica widniejąca po prawej stronie ma wyraźne kontury okien – jedno na poddaszu, trzy na piętrze i dwa kondygnację niżej. Dokoła sceny zgromadzeni są ludzie, około dziesięciu osób. Sama scena najprawdopodobniej jest dość wysoka, ponieważ widać pod nią tylko głowy gapiów. Trudno rozróżnić, czy wśród tłumu są kobiety czy mężczyźni, można zauważyć, że stoi postać w czapce podobnej do policyjnej, oraz widać cylinder. Trudno rozróżnić, czy cylinder należy do postaci, która stoi przy scenie, czy jest to inna postać tuż za nią stojąca. Po prawej stronie widać kontury najprawdopodobniej dwóch postaci. Postacie przy scenie mają miny zdziwione, zaskoczono, zaciekawione. Scena najprawdopodobniej zbita jest z desek. Po prawej stronie sceny stoi mężczyzna, mocno łysawy z długimi włosami. Trzyma w ręku dużą kulę. Przyjmuje charakterystyczną pozę osoby dźwigającej ciężar. Mężczyzna ubrany jest w krótkie spodnie sięgające do kolan. Brak obuwia. Na środku sceny stoi postać kobiety. Kobieta przyjmuje pozę taką, aby cały ciężar ciała opierał się na lewej nodze.

Kobieta ma czarne długie włosy sięgające do pasa. Głowa (i cała sylwetka) skierowana jest w prawą stronę. Głowa uniesiona ku górze, jakby lekko zadarta. Prawa ręka opuszczona swobodnie wzdłuż ciała, dłoń lekko skręcona w nadgarstku. Widać wyraźnie trzy palce i ma się wrażenie, jakby kobieta trzymała się stroju. Lewa ręka prawie cała zasłonięta, jednak biorąc pod uwagę położenie dłoni, można zasugerować, że jest zgięta w łokciu. Dłoń lewej ręki oparta jest na pasie tułowia. Kobieta ubrana jest w przezroczystą halkę z dużym dekoltem, która kończy się w górnej części w okolicach ramion. Halka jest długości do ud. Widać na niej wyraźne fałdy i plisy. Jest ona przewiązana tkaniną w pasie. Na rycinie widać, jakby do głowy lub tyłu halki był przypięty tren. Trudno jednoznacznie ocenić, czy pod halką kobieta ma ubraną bieliznę. Brak widocznych piersi może sugerować jej obecność. Kobieta ma czarne długie pończochy, sięgające do ud. Na rycinie widzę dwie możliwości: albo kobieta pod halką ma ubrane spodnie sięgające do połowy ud, zakończone falbanami, spod których wyłaniają się czarne rajstopy, albo nosi podwiązki. Na stopach widać lekkie kontury obuwia. Buty są na niewielkim obcasie z kokardką z przodu i z czubkami w kształcie trójkąta. Obok kobiety po lewej stronie stoi mężczyzna lekko łysiejący z długimi włosami, który trzyma oburącz sztangę. Mężczyzna przyjmuje postawę charakterystyczną dla człowieka, który dźwiga ciężary. Mężczyzna o otyłej budowie ciała. Ubrany

jest w spodnie w paski do kolan. Spodnie podtrzymuje mu pasek. Nie posiada koszuli i obuwia. Na dole leży postać – troszkę dziwna. Leży za mężczyzną po lewej stronie obok lewej nogi kobiety. Głowa owej postaci jakby dotykała buta kobiety. Możliwe, że jest to postać męska, lecz jakby do połowy tułowia – tył postaci przypomina ciało zwierzęcia, jakiegoś tygrysa. Wyraźnie widać pasy oraz ogon i podkurczone łapy. Owa postać jest w pozycji przykurczonej. Mam wrażenie, jakby owa postać całowała nogę kobiety stojącej pośrodku.

Anita Lewandowska

3.

Drapografia przedstawia grupę cyrkową w trakcie występu na rynku jakiegoś miasta. W tle widać wieżę jakiegoś budynku – ratusza lub kościoła – i jakieś kamienice. Grupa stoi na podwyższeniu, niżej widać głowy zdziwionych lub przestraszonych gapiów. Na środku sceny widać kobietę w przezroczystej kreacji i wysokich butach, ze smyczą lub biczem w lewej ręce. Z jej twarzy można wywnioskować, że jest ona liderem tej grupy. Dwaj mężczyźni wokół niej, odziani jedynie w krótkie spodnie do kolan, próbują podnieść ciężkie przedmioty – na ich twarzach maluje się zmęczenie i zniechęcenie. Jednak najdziwniejszą postacią na tej rycinie jest postać znajdująca się u stóp mademoiselle Circe. Za prawą nogą mężczyzny znajdującego się z lewej strony widać wyraźnie ogon i nogę tygrysa, jednak między jego nogami i później za lewą wydaje się, że to nagi mężczyzna klęczący przed kobietą, który usiłuje pocałować jej stopy. Być może jest to człowiek, który był jedynie przebrany za tygrysa i zdążył założyć tylko część kostiumu, lub jest to rodzaj hybrydy: pół tygrys, pół człowiek.

Aneta Fuhrmann

4.

Rysunek przedstawia kobietę o imieniu lub pseudonimie Circe, trupę cyrkową, składającą się z dwóch mężczyzn i istoty hybrydowej – pół człowieka, pół tygrysa; te cztery postacie znajdują się na scenie. Ponadto widoczni są widzowie przyglądający się występującej trupie, wyraźnie dojrzeć można również rysujące się w tle budynki. Kobieta jest główną postacią, gdyż przedstawiona została na środku obrazu i wyraźnie dominuje nad przedstawioną tu sceną. Jest wyprostowana i z wyrazem wyższości na twarzy spogląda przed siebie ze wzrokiem spuszczonej nieznacznie w dół. Mimo że stoi przodem, lepiej widoczny jest jej prawy profil. Ma ciemne, rozpuszczone, kręcone włosy, które luźno kładą się na plecy. Ubrana jest w zwiewną, przezroczystą i krótką sukienkę, sięgającą do połowy ud. Sukienka ma kwadratowy dekolt, uwydatniający piersi i smukłą szyję. Z tyłu z prawej strony kobiety widoczny jest długi, delikatnie powiewający woal. Ramiona kobiety są odkryte. W lewej ręce, która jest wyprostowana i przylega do ciała, trzyma cienki

bicz. Prawa ręka jest zgięta i opiera się o talię. Na nogach ma ciemne pończochy oraz ciemne buty na średniej wysokości obcasach, które wskutek tej samej barwy zlewają się z pończochami, tak że można odnieść wrażenie, że tworzą z nimi całość. Pod sukienką nałożony ma obcisły strój gimnastyczny, który przylega do ciała. Strój ten sięga niemal do kolan, gdzie kończy się falbankami na każdej nodze z osobna i zakrywa pończochy. Stoi w lekkim rozkroku z lewą nogą wystawioną do przodu. Obok kobiety stoi dwóch mężczyzn, po jednym z każdej strony. Popisują się swoją siłą fizyczną. Są oni do siebie podobni. Obaj są boso i mają nagie, potężne torsy. Noszą obfite wąsy, a na ich głowach rysują się łysiny. Mają ciemne włosy. Ubrani są jedynie w obcisłe spodenki sięgające do kolan; wokół ich bioder widoczne są paski. Wzór spodenek tworzą pionowe paski. Mężczyzna z lewej strony trzyma na wysokości obojczyków sztangę w kształcie dwóch kul wielkości ludzkiej głowy, połączonych prętem. Ciężar musi być znaczny, ponieważ jego sylwetka przechylona jest do tyłu, a nogi rozstawione są w dość dużym rozkroku. Również mężczyzna z prawej strony obrazu stoi na rozstawionych nogach, lecz jego sylwetka pochylona jest do przodu. Podnosi on jedną wielką kulę o objętości równej dwóm kulom podnoszonym przez mężczyznę z lewej strony. Kula ta, podtrzymywana na wysokości kolan, ma ucho, za które mężczyzna trzyma ją przy podnoszeniu. Za mężczyznę z lewej strony w pozycji półsiedzącej znajduje się hybryda – pół człowiek, pół tygrys. Przód ciała ma kształt ludzki, a tył tygrysi. Miejsce złączenia części ludzkiej ze zwierzęcą nie jest widoczne, bo zasłania je prawa noga mężczyzny stojącego po lewej stronie. Hybryda jest potulna i posłuszna. Bicz, który trzyma kobieta, skierowany jest ku dołowi, ku głowie tej istoty, która przylega do sceny. Stwór ten ma wyciągnięty język, który ze zwierzęcą uległością dotyka podłoże, najprawdopodobniej prowizorycznie zbite z desek. Za głównymi osobami występującymi na scenie widoczni są widzowie. Widać tylko ich wystające ponad scenę głowy. Jest ich dziewięć. Zaczynając od lewej strony, pierwsza głowa znajduje się nad głową ludzko-tygrysięgo stwora. Dostrzegalne jest tylko czoło. Druga głowa jest między nogami kobiety. Następnie w środku obrazu, pomiędzy kobietą a mężczyzną z prawej, wychylają się głowy czterech postaci. Pierwsza z lewej ma nakrycie głowy przypominające wojskowy lub strażacki hełm jasnej barwy. Następna głowa widoczna jest pomiędzy nogami mężczyzny z prawej strony. Na głowę nałożony jest cylinder. Głowy ostatnich dwóch postaci są zupełnie z boku po prawej stronie. Ich zarys jest niewyraźny. Jedna z tych osób, ta z lewej strony, ma przypuszczalnie założone okulary. W tle dojrzeć można budynki. Po lewej stronie widać duży budynek z dużymi drzwiami i wieżą, co sugeruje, że jest to kościół lub synagoga. Drugi budynek jest w środku rysunku, pomiędzy kobietą i mężczyzną z prawej strony. Trzeci budynek znajduje się po prawej stronie. Te dwie ostatnie budowle przypominają kształtem kamienice.

Występ trupy ma najprawdopodobniej miejsce na rynku miejskim, a widzowie, przypatrujący się popisom, to albo ciekawscy, których przyciągnął widok kobiety

rzządzającej siłaczami i pół człowiekiem, pół zwierzęciem, albo osoby, które dowiedziały się wcześniej z afiszy o tym wydarzeniu i przyszły z nadzieją na zobaczenie czegoś, co pasuje do ich upodobań, albo są to jedni i drudzy, bo tylko u dwóch z nich widać rozchylone z zachwytu usta. Siłacze są do siebie tak podobni, że można by ich wziąć za braci bliźniaków. Kobieta jest pełna uroku, gracji, pewna siebie. Z wywyższością spogląda przed siebie, jednak dla niektórych obserwatorów dostrzegalna może być w jej wyrazie twarzy nutka znudzenia, tak jakby uważała, że stworzona jest do czegoś lepszego, w innym miejscu i w innych okolicznościach. Siłacze są w sile wieku, jednak nie pierwszej młodości. Tytułowa mademoiselle jest natomiast młoda. Zastanawiająca jest na scenie obecność hybrydy, tego pół człowieka, pół tygrysa. Nie widać miejsca zetknięcia się przodu – ciała ludzkiego, z tyłem – ciałem tygrysim. Być może nie jest to zatem hybryda, lecz przebieraniec uzwierzęcony tylko dla radości gawiedzi.

Marek Hammermeister

5.

Na grafice 19 – *Mademoiselle Circe i jej trupa* – na pierwszym planie można zobaczyć cztery postaci. Znajdują się one na podwyższeniu ułożonym z desek, jakby scenie teatralnej. Pośrodku stoi młoda, szczupła kobieta o włosach średniej długości. Jest wyprostowana. W lewej dłoni trzyma pejcz, prawą rękę opiera o biodro. Ma poważny wyraz twarzy i lekko podniesioną ku górze głowę. Jej ubiór to krótka, rozkloszowana, przezroczysta sukienka eksponująca dekolt. Z tyłu widać delikatną woalkę. Na nogach dziewczyny znajdują się czarne pończochy i buty na koturnach. Po obu stronach kobiety stoją dwaj nadzy, dobrze zbudowani siłacze. Są oni w średnim wieku, mają łysinę i sumiaste wąsy. Ten po lewej stronie grafiki dźwiga sztangę, ten po prawej – podnosi sporą kulę. Za pierwszym siłaczem znajduje się istota, która jest w połowie człowiekiem, a w połowie zwierzęciem. Od pasa w górę ma ciało mężczyzny, od pasa w dół – przegowany tułów z długim ogonem. Przypomina tygrysa. Istota ta jest skulona, głowę trzyma przy stopie kobiety. Za sceną widać osiem głów mężczyzn. Jeden z nich ma nakrycie głowy wyglądające jak kask, inny – cylinder. Na twarzach tych mężczyzn maluje się zdziwienie. W tle znajdują się trzy wysokie budynki – kościół oraz kamienice.

Jagoda Kurszewska

6.

Rycina przedstawia scenę zbiorową rozgrywającą się na podwyższeniu, podium o zaokrąglonych liniach, przypominającym kształtem arenę cyrkową. Na pierwszym planie znajduje się roznegliżowana kobieta odziana w białe pantaloney zakończone falbanką, ciemne pończochy i czarne pantofle na obcasie oraz prześwi-

tującą halkę z dużym wycięciem obnażającym dekolt. Na ramiona ma narzuconą przezroczystą, prawdopodobnie tiulową pelerynę. Stoi w wyzywającej pozie z lewą nogą wysuniętą przed siebie i lekko uniesioną głową, prawą rękę opiera o talie, w lewej trzyma pejcz. Ma pogardliwy wyraz twarzy. Po jej obu stronach znajdują się dwaj masywnie zbudowani mężczyźni o wydatnych wąsach – atleci ubrani jedynie w dopasowane, sięgające do kolan pasiaste spodnie. Jeden z nich próbuje wypchnąć do góry opartą na torsie sztangę, drugi pochylony – unieść sporą trzymaną oburącz za gryf kulę. Na ich twarzach rysuje się wysiłek. Z tyłu mężczyzny ze sztangą, przy nogach kobiety znajduje się osobliwe stworzenie – pół człowiek, pół tygrys. Zdaje się ono składać kobiecie hołd, jego głowa leży przy jej prawej stopie, ręce zgięte w łokciach opiera na podłożu. W tle widoczne są liczne głowy widzów bądź po prostu ciekawskich podglądaczy, obserwujących całą scenę z za tylnej części podium – jest ich osiem. Wszystko rozgrywa się w otwartej przestrzeni, o czym świadczą zarysy budowli miejskich.

Joanna Sass

7.

Rycina przedstawia mademoiselle Circe i jej trupę (łącznie cztery osoby) podczas występu dla publiczności. Mademoiselle Circe stoi na środku sceny – jest młodą, wysoką, szczupłą kobietą z ciemnymi włosami, zaczesanymi do tyłu. Kobieta ubrana jest w prześwitującą sukienkę, przez którą widać jej bieliznę na ramiączkach, zasłaniającą piersi, brzuch oraz uda. Natomiast na nogach kobieta ma czarne rajstopy. Stoi na dwóch nogach, jest wyprostowana, lekko podnosi głowę do góry. Prawą dłoń opiera na biodrze, lewą zaś ma wyprostowaną wzdłuż tułowia, trzymając w dłoni niewyraźnie zarysowaną smycz. Smycz jest założona na hybrydową postać – w połowie mężczyznę, w połowie kota. Ciemnowłosa mężczyzna leży na ugiętych rękach oraz łapach z głową przy prawej stopie kobiety. Mężczyzna-kot jest od pasa w górę nagi, natomiast dolna część jego ciała jest kocia z ciemnymi pasami, przypominającymi tygrysie cętki – łącznie z ogonem. Pomiędzy kobietą oraz mężczyzną-kotem, na bliższym planie, znajduje się mocujący się ze sztangą wąsaty mężczyzna, niższy od kobiety i odrobinę korpulentny. Stoi na dość szeroko rozstawionych nogach, jest lekko odchylony w lewą stronę, na wysokości ramion trzyma sztangę, odsłaniając brzuch. Natomiast na wysokości kobiety, z jej prawej strony, oddalony od niej o pół kroku, znajduje się drugi, wyższy siłacz. Mężczyzna jest przygarbiony, stara się oburącz podnieść kulę. Trupę obserwują „ludzkie głowy”, znajdujące się na wysokości nóg artystów, których na rycinie jest siedem. Pierwsza z nich na wysokości nóg kobiet. Trzy następne między nogą kobiety a nogą wyższego siłacza. Jedna na wysokości nóg siłacza – „głowa w cylindrze”. Dwie pozostałe głowy są niewyraźnie zarysowane – między prawą nogą siłacza a prawym skrajem ryciny. Za trupą i jej widownią widoczne są także zarysy budynków. Pierwszy od lewej jest dwupiętrowy, zakończony strze-

listym dachem – przypomina kościół lub miejski ratusz. Na dalszym zaś planie widoczne są dwie kamienice o szerokości zarysowanej na trzy okna. Budynek te sprawiają wrażenie bardziej oddalonych od widowni niż wieża.

Michał Wróblewski

8.

Grafika przedstawia młodą kobietę usytuowaną w centrum obrazu. Ubrana jest w odsłaniającą dekolt, przezroczystą sukienkę z peleryną, pończochy i buty na obcasie. Kobieta ma pełną twarz o wyniosłym wyrazie, długie kręcone włosy, ma rozchylone usta, spogląda na dół grafiki. Jedną dłoń podpira na biodrze, w drugiej trzyma smycz, przyczepioną do postaci od pasa ludzkiej, poniżej pasa zwierzęcej; postać ta pochyla się na czworakach do stóp kobiety. Kończyny postaci ułożone są jak u zwierzęcia, tułów jest pręgowany, stworzenie ma ogon. Twarz tej postaci przytwierdzona jest do podłoża, ma wywrócone do góry oczy i widoczne białka, nosem i otwartymi ustami dotyka ziemi. Po obu stronach kobiety umiejscowieni są dwaj mężczyźni dźwigający ciężary. Mężczyzna po lewej stronie dźwiga nad swoją klatką piersiową sztangę z kulami, jest krępy, ma nagi tors, spodnie do kolan, a w nich pas, jest boso. Ma przechyloną w geście podnoszenia sylwetkę i głowę. Jest łysiejący, ma wąsy. Twarz mężczyzny po prawej stronie jest podobna do twarzy pierwszego. Jest łysiejący, ma wąsy, patrzy w dół, jego twarz wyraża wysiłek. Ma nagi tors, spodnie do kolan, jest boso, pochylony, podnosi z ziemi dwoma rękoma kulę. Scenie przygląda się grupa ludzi, ich twarze wystają spod podłoża, widocznych jest osiem twarzy i prawdopodobnie fragment jednej głowy. „Widzowie” mają szczupłe, powykrzywiane męskie twarze, szeroko otwarte oczy, otwarte bądź wykrzywione usta, czterech mężczyzn ma widoczne narkrycia głowy, pozostali są łysi. Niebo na grafice jest ciemne, w tle widać budynki.

Aleksandra Skrzypczyk

9.

Dominantą grafiki jest kobieta stojąca w centralnej części obrazu. Jest najwyżej usytuowaną i najbardziej szczegółowo narysowaną postacią.

Kompozycja dynamiczna. Dwaj mężczyźni, znajdujący się po obu stronach kobiety, wyprężają swe ciała podczas podnoszenia ciężarów. Rozstaw nóg, układ rąk oraz napięcie mięśni wskazują na przedstawienie tych postaci w ruchu. Przy nogach jednej z nich skulona jest półzwierzęca postać mężczyzny z tułowiem tygrysa. Ona również, poprzez układ ciała, potwierdza dynamiczny charakter tej ryciny. Podobnie jest z tłumem, tworzącym drugi plan grafiki. Twarze tych postaci są skierowane w różnych kierunkach, część jest jedynie zarysowana, część ma wyraźną mimikę. Jako całość tłum sprawia wrażenie ruchu. Natomiast usy-

tuowana między mężczyznami kobieta jest statyczna – stoi wyprostowana, z lewą ręką swobodnie opartą o biodro i lewą nogą lekko wysuniętą do przodu.

Na pierwszym planie grafiki stoi kobieta. Ma zadartą i nieco odchyloną głowę oraz bujne, kręcone włosy. Jej twarz jest krągła, powieki przymknięte. Ma drobny nos i kształtne usta, pełne policzki oraz lekko zarysowany drugi podbródek. Między brwiami namalowaną ma kropkę. Ubrana jest w rozkloszowaną, sięgającą za podudzie sukienkę wciętą w tali, z krótkimi falbaniastymi rękawami, odsłaniającymi ramiona, oraz z dużym dekoltem, ukazującym pełne piersi. Spod sukienki prześwitują i wystają jasne koronkowe majtki z nogawkami przed kolana. Na nogach ma czarne pończochy oraz czarne buty na obcasie. Z jej pleców spływa materiał, mogący być płaszczem lub peleryną. Prawą dłoń opiera na biodrze, w lewej trzyma prawdopodobnie bat.

Po prawej stronie jest mężczyzna w średnim wieku, łysiejący i z wąsem. Pochyla się pod ciężarem dużej kuli, którą trzyma obiema dłońmi. Ma nagi tors i bose, szeroko rozstawione stopy. Ubrany jest jedynie w krótkie spodnie przed kolana.

Po lewej stronie znajduje się drugi mężczyzna, bliźniaczo podobny do pierwszego. Jest lekko odchylony, ręce ma zgięte w łokciach, w obu dłoniach trzyma sztangę. Ubrany jest jedynie w krótkie pasiaste spodnie przed kolana. Ma wystający, zaokrąglony brzuch.

Za nim, przy jego stopach, leży półzwierzęca postać mężczyzny skrzyżowanego z tygrysem. Jego twarz dotyka ziemi. Ma przymknięte oczy, rozchyłone usta i nagi tors. Od pasa w dół ma ciemne, poziome paski. Widoczna jest także zwierzęca łapa i prążkowany ogon.

Te cztery postaci stoją na podwyższeniu, u którego brzegu widać twarze postaci drugoplanowych. Pięć z nich ma dość wyraźne kontury, jedna ma na głowie kask, inna cylinder. Pozostałe są jedynie lekko zarysowane.

W tle jest kilka budynków, jeden z wysoką wieżą, inny z ozdobną fasadą.

Źródło światła znajduje się poza ramami obrazu. Najwyraźniej oświetlone jest podium oraz stojące na nim postaci. Najjaśniejsze są twarz, dekolt i prawa ręka kobiety.

Katarzyna Sosnowska-Rama

10.

Łącznie na grafice potrafię wyróżnić kilkanaście postaci, choć zaledwie cztery z nich są całkowicie widoczne. Kobieta, dwóch mężczyzn i dziwaczny stwór – hybryda człowieka i tygrysa – zajmują pierwszy plan. Znajdują się na prowizorycznej scenie, platformie zbitej z desek, skierowani ku przodowi, podczas gdy pozostałe osoby pozostają w głębi kompozycji, w większości skryte poniżej poziomu podestu, tak że dostrzec można zaledwie ich zadarte, wychylające się ponad ramę głowy. Obserwują to, co dzieje się na scenie.

Kobieta – około trzydziestoletnia – stoi w centrum grafiki. Przedstawiona w kontrapoście. Swą prawą rękę podpira na biodrze, w lewej natomiast, puszczonej swobodnie wzdłuż ciała, trzyma szpicrutę. Głowa jej, z burzą włosów, lekko uniesiona; usta i oczy mocno podkreślone. Pomiędzy gęstymi brwiami niewielka kropka. Ubrana jest w przezroczystą halkę, spod której prześwituje bielizna. Czarne pończochy opinają się na jej szczupłych nogach, wydłużonych dodatkowo pantoflami na obcasie.

Mężczyźni są od niej starsi. Mogą mieć ponad czterdzieści lat. Ustawieni po obu bokach kobiety, zdają się od niej niżsi o głowę. Sprawiają wrażenie bliźniaków. Obaj muskularni, ale jednocześnie z pewną zauważalną skłonnością do korpulencji; posiadają sążniste wąsy, lecz zarazem łysieją. Noszą wyłącznie obcisłe slipy. Ich nagie ciała prężą się w wysiłku dźwigania ciężarów, włókna mięśni zarysowują się szczególnie mocno na udach, a szeroko rozstawione nogi podtrzymują równowagę. Mężczyzna zajmujący prawą stronę grafiki zgięty jest w pół i właśnie podnosi z desek sceny dużą czarną kulę. Mężczyzna z lewej zaś odchyła się nieco do tyłu, wspierając sztangę zakończoną dwiema masywnymi kulami na piersi; zbiera siły przed ostatnim podrzutem. Twarze ich są spięte, czoła i brwi zmarszczone.

Kreatura, o której mówiłem wcześniej, łączy w sobie anatomię tygrysa i człowieka: od pasa w dół składa się z ciała bestii, z kolei jej tułów, ręce i głowa należą do mężczyzny. Znajduje się nieco z tyłu, w lewej części obrazu, za postacią sztangisty. Ułożona bokiem, kuli się przy posadzce, zachowując ogólną sylwetkę zwierzęcia. Głowę przyciska do prawego pantofelka kobiety. Z otwartych ust stworzenia wystaje język, który dotyka podestu kilka centymetrów przed jej bukiem.

Twarze obserwatorów pod rampą przedstawione są raczej schematycznie, z ustami szeroko rozwartymi i dużymi oczyma skierowanymi w górę; kłębią się blisko siebie. Dwie spośród nich zwracają uwagę tylko za sprawą nakrycia głowy – w tłumie wyróżnia się cylinder oraz rodzaj dziwnej czapki lub strażackiego hełmu. Jeszcze głębiej w tle, zza postaci wyziera zabudowa miejska. Dwie kamienice z charakterystyczną barokową elewacją w kształcie ślimacznicy i jeden budynek zakończony ostrosłupem wieżyczki.

Niebo jest czarne, choć scena, głowy widzów i opisane budynki – rozjaśnione. Nie sposób określić, skąd pochodzi światło.

Jakub Orzeszek

11.

Pierwszy plan ryciny wypełniają trzy postaci ludzkie oraz jedna hybryda. Młoda kobieta, figura dominująca, zastyga w nonszalanckiej pozie i badawczo przygląda się wysiłkom towarzyszących jej mężczyzn. Dwuczęściowy strój dziewczyny składa się z przylegającego do ciała body oraz lekkiej, transparentnej warstwy

wierzchniej: ozdobnych aplikacji na ramionach i na białym biuście oraz krótkiej plisowanej spódniczki. Pod przezroczystym materiałem mający nagość ud. Kobieta ma również na sobie czarne pończochy z białymi falbaniastymi podwiązkami oraz ciemne pantofle. Prawą dłoń podpierając się w talii, lewa dłoń – swobodnie opada wzdłuż linii ciała. Mężczyźni towarzyszący kobiecie demonstrują swoją tężyznę fizyczną. Podobieństwa w fizjonomii (krępa budowa ciała, postępująca łysina, pokaźne wąsy) sugerują, że przedstawieni siłacze są bliźniakami. Mężczyzna stojący po prawej stronie kobiety przypuszczalnie „wybija” sztangę, to jest przystępuje do uniesienia jej ponad głowę, przedstawiony jest jednak w momencie przytrzymywania sztangi na klatce piersiowej. Siłacz pochyla się lekko do tyłu z nogami zgiętymi w kolanach. Drugi mężczyzna unosi oburącz masywną kulę, odrywając ją od podłoża za pomocą uchwytu. Korpus atlety chyli się ku dołowi pod wpływem ciężaru. Mężczyźni mają na sobie jedynie pasiaste, przylegające do ciała spodnie oraz paski. Przy prawej stopie kobiety pokłada się hybryda: pół człowiek, pół tygrys. Przednia część ciała hybrydy, męska, wspiera się przedramionami o podłoże, ludzka twarz zdaje się adorować prawą stopę kobiety. Forma zwierzęca, tygrysia, wystaje zza nogi jednego z siłaczy. Hybrydę krępuje smycz, której uchwyt dzierży w lewej dłoni kobieta. Akcja umiejscowiona jest w przestrzeni miejskiej. Sugeruje to zarys zabudowy z dalszego planu. Postacie występują na wysokiej scenie. Osiem głów ciekawskich gapiów (w różnorodnych nakryciach) wychyla się ponad krawędź sceny. Ich mimika wyraża zdumienie.

Piotr Nike

[archiwum]

Piotr Sitkiewicz: Bruno Schulz w Poznaniu

Dzieło Brunona Schulza to od kilkudziesięciu lat swoiste *work in progress*. Autor tego dzieła, chociaż od dawna nie żyje, wydaje się z zaświatów ujawniać coraz to nowe teksty, rysunki i malowidła – zarówno takie, o których wiemy z rozmaitych mniej lub bardziej wiarygodnych relacji, jak i całkowicie niespodziewane i nigdzie nieodnotowane. Kolejne wydania *Księgi listów* w opracowaniu Jerzego Ficowskiego zawierają nowe dokumenty, dodawane przez współczesnych schulzologów. W roku 2013 „Niecodziennik”, pismo Miejskiej Biblioteki Publicznej w Lublinie, poinformowało, że w łódzkim „Głosie Porannym” z 25 lutego 1934 roku odnaleziono nieznaną dotąd recenzję *Sklepów cynamonowych*, zatytułowaną *Dziwny poeta* („rzecz niezwykła dla schulzologii i godna odnotowania” – pisano)¹. Najgłośniejszym schulzowskim wykopaliskiem ostatnich lat były ścienne malowidła z willi Landaua w Drohobyczu, odkryte przez niemieckiego filmowca Benjamina Geisslera w roku 2001 i w auzie międzynarodowego skandalu wywiezione do Izraela. Chociaż o owych malowidłach wiadano od dawna (mówił o nich Jerzemu Ficowskiemu uczeń i pomocnik Schulza – Emil Górski), to trzeba było wielu lat, aby naocznie potwierdzić ich istnienie. Okazało się, że niekoniecznie należy zapuszczać się do niedostępnych archiwów ani liczyć na cudowne zrządenia losu, aby odkryć nowe ślady życia i twórczości Brunona Schulza. Potwierdzają to dwa teksty odnalezione niedawno w poznańskim „Nowym Kurierze” – wywiad z pisarzem

¹ Zob. http://www.niecodziennik.mbp.lublin.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1833&Itemid=1 (odczyt: 7 kwietnia 2015).

oraz recenzja jego *Sanatorium pod Klepsydrą* – nigdy niekomentowane ani nieprzedrukowywane. Oto one:

■

Rozmowa z autorem „Sklepów cynamonowych” (Wywiad z Brunonem Schulzem)²

Poznań, 8 stycznia 1938 r.

W Poznaniu bawił w tych dniach znany literat i artysta malarz Bruno Schulz, autor głośnej powieści *Sklepy cynamonowe* oraz drugiej, co dopiero wydanej pt. *Sanatorium pod Klepsydrą*. P. Schulz, mieszkający stale w Drohobyczu, gdzie jest profesorem rysunków w gimnazjum, przyjechał do naszego miasta tylko na pięć dni; przyjazd ten związany był z jego najbliższymi zamiarami zarówno literackimi, jak i malarskimi. W przeddzień wyjazdu p. Schulza udało nam się uzyskać od niego dla naszych czytelników szereg interesujących informacji.

Bruno Schulz, który uważa się przede wszystkim za malarza, żadnej szkoły malarskiej nie ukończył; jest w zupełności samoukiem. Dotąd urządził tylko dwie wystawy swych prac, obydwie we Lwowie, jedną przed 15 laty, drugą 2 lata temu. Dotychczasowe prace jego były tylko rysunkami, obecnie jednak przejdzie również na barwy. Pisywać zaczął dopiero jako człowiek zupełnie już dojrzały, czerpiąc natchnienie przede wszystkim z umiłowanego przez siebie Tomasza Manna, a w szczególności z jego *Historji Jakubowych*.

Swe prace literackie (nowele i krytyki) ogłaszał Schulz w całym szeregu czasopism, m.in. w „Wiadomościach Literackich” i „Skamandrze”. Pierwszą jego powieścią były *Sklepy cynamonowe*, drugą z kolei wspomniane już poprzednio *Sanatorium pod Klepsydrą*. Powieść ta ukazywała się poprzednio w odcinkach w „Wiadomościach” i „Skamandrze”; jest ona ilustrowana własnymi rysunkami autora.

Rozmowa nasza przechodzi na cel przyjazdu p. Schulza do Poznania.

– Przyjechałem tu – mówi – celem porozumienia się z p. Eggą Haardt w sprawie ilustrowania przez nią moich następnych prac literackich. Skłonił mnie do tego fakt, że uważam walory wizualne i graficzne jej prac za wyjątkowe i szczególnie odpowiadające charakterowi moich utworów. Chwilowo omówiłem z p. Haardt sprawę ilustrowania przez nią trzech moich prac: noweli, która ukaże się najpierw w jednym z pism literackich, a potem w luksusowym wydaniu u Mortkowicza, dalej noweli niemieckiej, którą ogłoszę w szwajcarskim piśmie literackim, redagowanym przez Tomasza Manna, i wreszcie powieści eschatologicznej pt. *Mesjasz*, nad którą pracuję od szeregu lat i którą obecnie wykończam.

—

² W obu tekstach uwspółcześniono ortografię i interpunkcję oraz pisownię i wyróżnienie tytułów.

– Zamierzam – ciągnie p. Schulz – urządzić z p. Haardt szereg wspólnych wystaw. Pierwsza nasza wspólna wystawa odbędzie się w Warszawie, następne dwie w Paryżu i w Leicester [!] Gallery, wzgl. Redfam [!] Gallery w Londynie.

Na koniec prosimy naszego interlokutora o kilka słów na temat wrażeń odniesionych w Poznaniu, w którym bawił po raz pierwszy.

Okazuje się, że Gród Przemysława zrobił na Schulzu wrażenie miasta bardzo kulturalnego, a jednocześnie „solidnego”. Zwiedzał tu wystawę Waliszewskiego w „Salonie 35”, a pod przewodnictwem konserwatora p. Pogowskiego Muzeum Wielkopolskie. Z budynków podobały się p. Schulzowi przede wszystkim ratusz oraz zamek, co prawda ciężki, lecz stylowy. Wrażenia, jakie stąd wynosi, są jak najlepsze. (X)

Pierwodruk:

„Nowy Kurier” 1938, nr 7, s. 4–5 (rubryka „Odcinek kulturalny”).

Nowości Tow. Wyd. „Rój”

Bruno Schulz *Sanatorium pod Klepsydrą* (34 ilustracje autora), Warszawa 1938, cena zł 10,–.

Autor, sam ilustrujący swe książki – już w tym dążeniu do całkowitego wykończenia dzieła własną ręką jest coś z ducha natchnionych średniowiecznych kapłanów i rzemieślników. Rzeczywiście, utwory Schulza sprzągają świat średniowiecznych wyobraźni z współczesną aktualnością, przeprowadzają religijny dramat duszy ludzkiej przez bulwarową komedię podmiejskiej pospolitości.

Wzniosłość i tandeta, żarliwość i wulgarność to przeciwstawienia, w których lubuje się autor. Tylko dzieciństwo, będące tematyczną osnową tej nowej książki, umie tak łączyć ogień z wodą i ze sprzecznych elementów wytapiać złoto. Niesamowitość i codzienność, cudotwórstwo i uliczna magia, marzenie i realizm, a wszystko przeplatane najbardziej oszałamiającą fabułą. Na wskroś oryginalny, porywający pisarz.

Pierwodruk:

„Nowy Kurier” 1938, nr 87, s. 6 (rubryka „Odcinek kulturalny”).

■

Kalendarium życia i twórczości Brunona Schulza, stworzone przez Jerzego Ficowskiego³, milczy na temat podróży Schulza do Poznania. *Słownik schulzowski*

3 Zob. np. B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 537–555.

w haśle „Podróże”⁴ odnotowuje jego wyprawy w okolice Drohobycza, do Lwowa, Wiednia, Marienbadu, Kudowy, Warszawy, Krakowa, Zakopanego, Katowic, Łodzi, Paryża, a nawet rzekomy rejs statkiem do Sztokholmu, ale Poznań na tej skądinąd skromnej mapie się nie pojawia. Na szczęście nie milczy sam Schulz – w liście do Zenona Waśniewskiego z 5 stycznia 1938 roku pisze: „Wasz list doszedł do mnie do Poznania, gdzie bawię u pewnej przyjaciółki”. Jerzy Ficowski w przypisie skomentował tę informację: „Owa przyjaciółka to prawdopodobnie Egga van Haardt z Poznania”⁵. W pracach badaczy Schulza Poznań pojawia się więc jedynie w związku z tą drobną wzmianką. Informacje zawarte w artykule z poznańskiego „Nowego Kuriera” pozwalają potwierdzić przypuszczenia Ficowskiego oraz dodać kilka ciekawych, dotychczas nieznanych elementów do biografii Schulza. Spróbujmy zatem zmierzyć rewelacje podawane przez anonimowego autora artykułu z dostępną wiedzą na temat pisarza⁶.

1. Podstawowe informacje biograficzne

Autor artykułu szkicuje sylwetkę Schulza, ograniczając się do kilku bezdyskusyjnych faktów: drohobyczanin, nauczyciel rysunków w gimnazjum, malarz samouk, jako pisarz zadebiutował późno, publikował w czasopismach literackich, jest autorem dwóch książek (ale zbiorów opowiadań, a nie powieści), ostatnią samodzielnie zilustrował (ale nie drukował jej w odcinkach). Inspiracją twórczością Thomasa Manna i zachwyty Schulza nad *Historiami Jakubowymi* to również fakty dobrze znane, opisane i udokumentowane (Schulz kilkakrotnie pisze w listach o tej powieści, zawsze z zachwytem). Tylko kategoryczność sądu, że Mann jest jego największym natchnieniem, może nieco dziwić, nie znajduje bowiem potwierdzenia w korespondencji. Schulz mógł o tej inspiracji wspomnieć pod wpływem spotkania z Eggą van Haardt i Jerzym Brodnickim. W liście do Romany Halpern z 21 lutego 1938 roku pisze bowiem: „Widzą oni pokrewieństwo tej książki [*Sanatorium pod Klepsydrą*] z *Jakubowymi historiami* Th. Manna, która to parantela bardzo mi pochlebia” (s. 159).

Autor wywiadu stwierdza, że Schulz miał dwie wystawy swoich prac, obie we Lwowie. Tu oczywiście musimy się na chwilę zatrzymać. W sumie odnotowano ich osiem: zbiorowe wystawy w salach warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (1922) i Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie (1922), wystawę prac artystów żydowskich w Wilnie (1923), w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Krakowie (1930), w lokalach Związku Artystów Plastyków we Lwowie (1935) i Związku Plastyków we Lwowie (1940),

4 *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk [2003], s. 271–272.

5 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 86 i 311. Dalej podaję numer strony w nawiasie.

6 Wiedzę tę czerpię głównie z *Księgi listów*, *Księgi obrazów*, *Słownika schulzowskiego*, a także z książką Jerzego Ficowskiego *Regiony wielkiej herezji i okolice* (2002)

a także jedyną indywidualną wystawę rysunków, grafik i obrazów olejnych w Domu Zdrojowym w Truskawcu (1928). *Słownik schulzowski* pod hasłem „Wystawy” odnotowuje jeszcze ze znakiem zapytania jedną lwowską wystawę, z roku 1937⁷. Dlaczego jednak artykuł wymienia tylko dwie wystawy zbiorowe? Czy to sam Schulz o nich wspominał, wyróżnił je, czy też informacje pochodzą od redaktora „Nowego Kuriera”? I dlaczego przemilczano indywidualną wystawę w Truskawcu – czy z powodu skandalu, który wywołała?

Jak widać, zaczynają pojawiać się pierwsze rozbieżności pomiędzy naszą wiedzą na temat Schulza a informacjami zawartymi w artykule. Kolejne fakty podane przez poznański dziennik wymagają więc uważniejszego rozpatrzenia.

2. Jak długo Schulz przebywał w Poznaniu

Kalendarium życia i twórczości na przełomie 1937 i 1938 roku nie odnotowuje żadnych podróży Schulza, trudno więc powiedzieć, czy wizyta w Poznaniu była częścią jakiegoś większego *tournée*, związanego na przykład z promocją *Sanatorium pod Klepsydrą*, wydanego w listopadzie poprzedniego roku. Artykuł jest na wstępie datowany: 8 stycznia 1938 roku, a numer „Nowego Kuriera”, w którym go opublikowano, nosi datę: „Wtorek, dnia 11 stycznia 1938 r.” Na podstawie wzmianki mówiącej, że rozmowa odbyła się w przeddzień wyjazdu Schulza, można wnioskować, że przebywał on w Poznaniu od 5 do 9 stycznia 1938 roku, co poniekąd potwierdza data listu (a właściwie stempla karty pocztowej) do Zenona Waśniewskiego. W końcówce tego listu Schulz pisze jednak: „Jestem u bardzo miłych i inteligentnych ludzi, ale już jutro wyjeżdżam” (s. 87). Oznacza to, że 6 stycznia pisarz opuścił Poznań, co pozostaje w sprzeczności z informacjami z „Nowego Kuriera”, a także – poniekąd – z listami do Romany Halpern. List z 12 stycznia Schulz zaczyna w te słowa: „Właśnie przyjechałem do domu, leżę wreszcie w moim łóżku i pragnę Pani bardzo serdecznie podziękować za Pani dobroć i przyjaźń” (s. 151). Z tych słów wynika niezbicie, że Schulz właśnie zakończył podróż, najprawdopodobniej wyczerpującą. Kartka adresowana do Waśniewskiego świadczy o tym, że Schulz był w podróży już od jakiegoś czasu (list zastał go w Poznaniu), wydaje się jednak pewne, że nie wyjechał nazajutrz po jej wysłaniu, a do Drohobycza wrócił mniej więcej 12 stycznia.

Z kolei w pięciu kolejnych listach, z 18 i 23 stycznia oraz z 6 lutego, około połowy lutego i 21 lutego, również adresowanych do Romany Halpern, Schulz pisze na temat Eggi van Haardt oraz jej ilustracji do *Komety*. Z pewnością owe wzmianki spowodowane są jego niedawną wizytą w Poznaniu. Schulz musiał być pod ogromnym wrażeniem artystki i dawać upust swojemu zachwytowi, skoro w liście tłumaczy Romanie Halpern, zapewne w odpowiedzi na jej pytanie lub ostrzeżenie: „Co do Eggi Haardt – nie jestem zaangażowany i w ogóle

7 *Słownik schulzowski*, s. 416–417.

niebezpieczeństwo zaangażowania nie jest u mnie zagrażające. Jedynie niebezpieczne dla mnie jest silne uczuciowo zaangażowanie się kobiety. Jestem naturą raczej reaktywną, i to mnie bierze, ale i to rzadko. Mimo to napiszę Gombrowiczowi, żeby mi nie bruździł. Ładnie z jego strony, że tak lojalnie stawia sprawę” (s. 154). W liście z 18 stycznia pojawia się kolejne ciekawe napomknięcie dotyczące Gombrowicza: „Gombrowiczowi Egga Haardt bardzo się podobała, zamierza kontynuować tę znajomość w Warszawie, zrobiła na nim duże wrażenie” (s. 153). Gombrowicz zamierza kontynuować znajomość w Warszawie. Czyżby więc Schulz podróżował do Poznania wraz z Gombrowiczem? Czyżby spotkali się obaj w jej domu? Czy też może spędzili razem sylwestra? Nawet gdybyśmy w procesie poszlakowym doszli do takich wniosków, trudno byłoby na ich podstawie wydać jakikolwiek wyrok. Co prawda listy Gombrowicza i Schulza milczą o tym fakcie, ale ciekawą wzmiankę znajdujemy w niedawno opublikowanym *Kronosie*. Otóż pod datą 1938 widnieje zapis: „Zakopane. Dom Bankowców (?). Artykuł Skińskiego. V. Erdt (?). Strach [...]”⁸. Warto dodać, że znak zapytania w nawiasie pochodzi od samego Gombrowicza. Czyżby więc zanotował zdeformowane nazwisko Eggi? Zapiski owe Gombrowicz poczynił naprędce w roku 1953, być może nazwisko sprzed lat zatarło się już w jego pamięci. Korespondencja Gombrowicza z Schulzem zdradza, że pisarze konsultowali się w sprawie afery związanej z publikacją sfałszowanego artykułu Schulza na temat Eggi w „Tygodniku Ilustrowanym”⁹, czy jednak owe konsultacje wywarłyby na Gombrowiczu aż takie wrażenie, że odnotowałby to w spisie najważniejszych wydarzeń swego życia? Faktem mniej spornym jest to, że obaj pisarze stanęli w jakis bliżej nieokreślone konkury o względy nowo poznanej artystki, faktem jest też, że jakiś bliżej nieokreślony lęk powstrzymał ich przed tym, aby nagłośnić sprawę fałszerstwa (van Haardt miała dysponować jakimiś „atutami”¹⁰).

3. „Przejsie na barwy”

Autor wywiadu pisze, że dotychczasowe prace Schulza były wyłącznie rysunkami, ale obecnie zamierza on „przejsie na barwy”, czyli zająć się malarstwem. Jedyne świadectwa dotyczące prac malarskich Schulza pochodzą z pierwszego dwudziestolecia XX wieku, podobnie jak jego jedyny ocalały obraz olejny – *Spotkanie* (1920). W późniejszych latach Schulz nie porzucił jednak palety, o czym świadczy choćby wspomnienie Ireny Kejlin-Mitelman, która pisze, że namalował on portret jej matki („Dobry obraz – trochę Bonnard – [...] nie mający żadnego wspólnego mianownika ze znanymi nam, storturowanymi rysunkami Schulza”), ojca („może nawet lepszy malarsko, ale charakteru nie uchwycił za

⁸ W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013, s. 48.

⁹ Zob. *Księga listów*, s. 264 (list Witolda Gombrowicza do Brunona Schulza z października 1938 roku).

¹⁰ Ibidem.

grosz”), jej samej oraz pięciorga znajomych jej rodziców. Ocena twórczości Schulza, którą znajdziemy w owym wspomnieniu, wbrew temu, co na przykład stwierdziła o niej Małgorzata Kitowska-Łysiak, nie jest zbyt pochlebna („Nie były wielkim malarstwem, ale uczciwe”¹¹), świadczy jednak o tym, że Schulz nie stracił kontaktu z „barwą” (z kalendarium wynika, że działo się to w roku 1923). Ponadto uczeń Schulza w drohobyczańskim gimnazjum Bogusław Marszał wspominał, że jego nauczyciel był autorem barwnych portretów marszałka Piłsudskiego i prezydenta Mościckiego, które wywieszano z okazji uroczystości państwowych¹² (portrety te musiały powstać po roku 1926). Nawet jeśli Schulz rzeczywiście zarzucił później malarstwo, nie sposób powiedzieć, że w swoim życiu zajmował się wyłącznie rysunkiem.

Ponadto korespondencja Schulza ani wspomnienia o nim nie wskazują, że pod koniec lat trzydziestych zamierzał powrócić do pędzla. Jego plany artystyczne oscylowały niemal wyłącznie wokół literatury. W tym kontekście dziwi też wyznanie, że uważa się przede wszystkim za malarza. Mógł tak uważać w roku 1920, kiedy rysował swój wyidealizowany *Autoportret przy sztalugach*, nawet kiedy pisał w roku 1935 do Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego we Lwowie, prosząc o urlop: „Jestem malarzem z wykształcenia i powołania” (s. 219), chociaż prosił o niego po to, by realizować swoje plany literackie. W roku 1938 wydaje się to jednak zaskakujące. Warto również podkreślić, że większość ocalałych rysunków Schulza pochodzi sprzed roku 1938, można więc odnieść wrażenie, że w ostatnich latach przedwojnia Schulz na dobre porzucił sztuki plastyczne na rzecz literatury (według *Księgi obrazów*, najobszerniejszego jak dotychczas zbioru rysunków Schulza, zachowały się jedynie trzy szkice z roku 1939 i jedenaście z roku 1938). W atakach depresji przyznawał wręcz: „Powiedziałem sobie, że nie jestem ani malarzem, ani pisarzem, nie jestem nawet porządnym nauczycielem. Wydaje mi się, że oszukałem świat jakąś błyskotliwością, że nic we mnie nie ma” (s. 133). Niemniej jednak podróż do Francji, którą przedsięwziął w roku 1938, miała na celu przede wszystkim organizację wystawy jego prac w Paryżu. Jakimś złowrogim paradoksem jest to, że Schulz po wybuchu wojny rzeczywiście wrócił do koloru – najpierw jako autor propagandowych dzieł zamawianych przez sowieckie władze, a później jako prywatny malarz gestapowca, za chleb, miskę zupy i niepewną protekcję zmuszany do iluminowania ścian prywatnych pokoiów i gmachów użyteczności publicznej.

11 B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków–Wrocław 1984, s. 48. Opinię Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak zob. w: *Słownik schulzowski*, s. 354–358 (hasło: „Spotkanie”).

12 Zob. B. Marszał, „Kiedy śni mi się Drohobycz...” (rozmawia A. Goszczyńska-Górska), „Dekada Literacka” 1984, nr 2, s. 4–5.

4. Cel podróży: ilustracje Eggi van Haardt do utworów Schulza

Egga van Haardt była jedyną artystką, której Schulz pozwolił zilustrować własny utwór. „Uważam walory wizualne i graficzne jej prac za wyjątkowe i szczególnie odpowiadające charakterowi moich utworów” – to rzekome wyznanie Schulza świadczy wymownie o wrażeniu, jakie wywarła na niego jej twórczość. Cel podróży został osiągnięty – Egga zilustrowała najpierw opowiadanie *Kometa*, opublikowane w „Wiadomościach Literackich” (1938, nr 35), a później nowelę *Die Heimkehr* (Egga pisze o tym Schulzowi w liście z 23 marca 1938 roku). Zerwanie przez Schulza stosunków z Jerzym Brodnickim i Eggą van Haardt, spowodowane sfalszowaniem artykułu Schulza opublikowanego w „Tygodniku Ilustrowanym” (nr 40 z 2 października 1938), położyło kres dalszej współpracy. W liście do Romany Halpern z 13 października 1938 Schulz pisze: „Ostatnio mam wielką przykrość z powodu Eggi Haardt, która okazała się pospolitą aferzystką, szantażystką i oszustką” (s. 172).

5. Planowane wystawy z Eggą van Haardt

Wspólne wystawy Schulza i Eggi van Haardt oczywiście się nie odbyły, niemniej jednak nie da się wykluczyć, że były to plany realistyczne. Egga debiutuje w czerwcu 1937 roku wystawą w salonie Garlińskiego w Warszawie, gdzie pokazanych zostaje 150 prac malarskich, w tym gwasze, pastele i obrazy olejne; w tym samym roku odbywają się również wystawy w Monachium, Katowicach i Krakowie. W roku 1938 wystawia 37 dzieł w Galerii Zak w Paryżu – być może Schulz miał w ramach tej wystawy pokazać również swoje prace. Kolejne wystawy Eggi nie odbyły się z powodu wybuchu wojny i pożaru, który strawił cały jej dorobek. Z kolei latem roku 1938 Schulz udał się do Paryża z nadzieją zorganizowania własnej wystawy (niewykluczone, że zainspirowany rozmowami z Eggą), ale jego wysiłki spęły na niczym. W liście do Romany Halpern z 29 sierpnia 1938 roku pisze: „[...] Paryż był pusty – wszystkie lepsze salony sztuki zamknięte. Nawiązałem wprawdzie stosunki z jednym marszandem przy ul. Faub. St. Honoré, który mi chciał zrobić wystawę, ale potem sam wycofałem się z tego. [...] w końcu, żem pozbył się pewnych złudzeń co do kariery światowej” (s. 171–172).

6. Wydanie noweli Schulza w czasopiśmie i w wersji książkowej u Mortkowicza

Być może chodzi o zaginione opowiadanie *Masz za porte-épée*, o którym Schulz wspomina w odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich” z roku 1939 (pojawia się tam forma tytułu: *Marsz za porte-épée*, jednoznacznie błędna w kontekście opowiadania Jókai, stanowiącego dla Schulza inspirację)¹³.

13 *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich. Ankieta „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 17, s. 5.* Błąd w tytule opowiadania pierwszy wskazał Mirosław Wójcik w swoich przypisach do tomu pism krytycznych Schulza, który ukaże się nakładem wydawnictwa słowo/obraz

Wiadomo, że opowiadanie to, wraz z trzema innymi, miało wejść w skład planowanej przez Schulza książki. Może również chodzić o opowiadanie *Kometa*, opublikowane w „Wiadomościach Literackich” (1938, nr 35) z ilustracjami Eggi van Haardt. W wypadku *Komety* jednak nic nie wiadomo na temat planów opublikowania jej w wersji książkowej. Z poznańskiego wywiadu dowiadujemy się też, że Schulz zamierzał zmienić wydawcę. Obie jego poprzednie książki zostały opublikowane przez Towarzystwo „Rój”. Z listu do Romany Halpern z około połowy lutego 1938 roku wynika, że Schulz miał zastrzeżenia wobec współwłaściciela „Roju” Mariana Kistera. „Oni mnie strasznie bagatelizują” (s. 157) – pisze. Może owo niezadowolenie podsuwało mu myśl, aby zmienić wydawcę (notabene siedziby Wydawnictwa Mortkowicza i „Roju” sąsiadowały ze sobą).

7. Wydanie noweli w języku niemieckim w czasopiśmie redagowanym przez Thomasa Manna

Słownik schulzowski podaje: „W nadziei nawiązania bliższego kontaktu z Mannem wiosną 1938 roku Schulz przesłał mu do Zurychu przez matkę przyjaciela Eggi van Haardt, Jerzego Brodnickiego, napisaną po niemiecku nowelę *Die Heimkehr* («Powrót do domu»). Nie wiadomo, czy Mann mu odpisał, tekst noweli zaś nigdy się nie odnalazł” (s. 200). Poznański artykuł dodaje do tej informacji dodatkowy kontekst. Schulz już na początku 1938 roku utrzymuje kategorycznie, że ową nowelę ogłosi, mając na myśli prawdopodobnie dwumiesięcznik „Mass und Wert”, wydawany w latach 1934–1940¹⁴. W liście do Romany Halpern z 6 lutego stwierdza jednak coś innego: „Do Tomasza Manna jeszcze wciąż nie pisałem. Mam wielką przed tym treść” (s. 156). A zatem w wywiadzie nieco przedwcześnie chwali się swoim międzynarodowym sukcesem (do którego zresztą wówczas w ogóle nie dojdzie). O tym, że nowelę ową miała ilustrować Egga van Haardt, wiemy również z korespondencji. W jedynym zachowanym liście Eggi do Schulza, z 23 marca 1938 roku, czytamy: „Matka Jerzego jedzie około 10-tego kwietnia do Zurychu, by przedstawić Mannowi nowelę Twą wraz z moimi ilustracjami” (s. 293). Po cóż więc Schulz chwalił się jej rychłą publikacją już w styczniu?

8. Końcowe prace nad *Mesjaszem*

Informacje na temat *Mesjasza* – jak wiadomo – pojawiały się zarówno w wypowiedziach publicystycznych Schulza, jak i w jego korespondencji. W roku 1936 Schulz pisał: „*Mesjasza* nie tykam” (s. 106), rok później: „*Mesjasz* leży

terytoria w ramach *Dzieł zebranych* drohobyckiego pisarza. Na temat opowiadania *Masz za porte-épee* zob. W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001, s. 128–129; *Słownik schulzowski*, s. 200–201.

¹⁴ Publikację noweli w tym czasopiśmie sugeruje Schulzowi Izidor Berman w liście z 13 grudnia 1937 roku.

odłogiem” (s. 85). Poznański wywiad podaje więc informację zaskakującą: Schulz wrócił do pracy nad *Mesjaszem* i książka jest już prawie gotowa. Potwierdzeniem tej informacji mogą być listy Artura Sandauera z 19 i 25 lipca 1938 roku, w których krytyk dopytuje Schulza o postępczość prac nad powieścią. Co ciekawe, w wywiadzie Schulz nazywa *Mesjasza* „powieścią eschatologiczną”, co podpowiada pewien trop interpretacyjny zaginionego dzieła. Nowością, niepotwierdzoną w innych dokumentach, jest również to, że *Mesjasz* miał być ilustrowany przez Eggę van Haardt. Informacja ta pozostaje w jawnej sprzeczności z koncepcją Jerzego Ficowskiego, zakładającą, że rysunki o tematyce żydowsko-chasydzkiej tworzą serię ilustracji i szkiców do *Mesjasza*¹⁵.

9. Co Schulz zwiedził w Poznaniu?

Muzeum Wielkopolskie (posiadające między innymi obraz *Plaża w Pourville* Claude’a Moneta), renesansowy ratusz, Zamek Cesarski – oto być może typowa marszruta kulturalnego człowieka odwiedzającego „Gród Przemysława”. Co ciekawe, Schulz zwiedził też wystawę Zygmunta Waliszewskiego w Salonie 35, instytucji związanej z twórcami nurtu kapistycznego¹⁶.

10. Wrażenia z podróży do Poznania

Poznań – miasto solidne, a jednocześnie kulturalne, architektura ciężka, choć stylowa. Wrażenia – jak najlepsze. Trudno uznać słowa Schulza za coś więcej niż kurtuazyjną pochwałę wygłoszoną przedstawicielowi miejscowego dziennika. Trudno więc również tak naprawdę ocenić, czy Poznań Schulzowi się podobał, zwłaszcza że znamy jego wypowiedzi dotyczące Warszawy czy Paryża, świadczące niezbicie, że wielkomiejski klimat mu nie sprzyjał i że najlepiej czuł się „zamknięty w małym i bezpiecznym kręgu horyzontu drohobyckiego”¹⁷. Niemniej stwierdzenie z cytowanego już listu do Romany Halpern: „leżę wreszcie w moim łóżku”, wskazuje, że z ulgą odetchnął po powrocie do domu.

Oto podstawowe fakty, które udało się wyabstrahować z wywiadu. Kilkoma słowami należałoby teraz skwitować recenzję *Sanatorium pod Klepsydrą*, opublikowaną także w poznańskim „Nowym Kurierze”. Ta krótka notka, anonsująca nową publikację popularnego wydawnictwa, nie ma cech autorskiej krytyki, nie pretenduje też do żadnej odkrywczości czy oryginalności spojrzenia. W części opiera się na notce z okładki, prawdopodobnie autorstwa samego Schulza, i dorzuca garść niepogłębianych, w większości banalnych, ale i dyskusyjnych spostrzeżeń.

15 Zob. J. Ficowski, *Ilustracje do własnych utworów*, w: B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 492.

16 Zachował się katalog tej wystawy: *Katalog pośmiernej wystawy obrazów Zygmunta Waliszewskiego, „Salon 35”, Poznań 1937*.

17 B. Schulz, *Księga listów*, s. 123.

W notce okładkowej czytamy: „Autor, sam ilustrujący swoje książki – już w tym dążeniu do całkowitego wykończenia dzieła własną ręką jest coś z ducha natchnionych średniowiecznych kapłanów i rzemieślników” – zdanie to w niemal niezmienionej formie powtarza się w poznańskiej recenzji. Podobnie jest ze zdaniem: „Niesamowitość i codzienność, cudotwórstwo i uliczna magia, marzenie i realizm, a wszystko przetkane najbarwniejszą, najbardziej oszałamiającą fabułą”¹⁸. Ponadto recenzent zwraca uwagę na wątek dzieciństwa, spajający opowiadania wchodzące w skład tomu, a także na przeciwstawienie wulgarności i tandety, wzniosłości i żarliwości. Nie do końca jasne pozostaje, co oznacza wspomniany przez recenzenta „świat średniowiecznych wyobraźni” i gdzie w *Sanatorium pod Klepsydrą* szukać „współczesnej aktualności”. Nie znajduje również rozwinięcia dość zaskakujące stwierdzenie, że Schulz przeprowadza „dramat duszy ludzkiej przez bulwarową komedię podmiejskiej pospolitości”. Recenzja została podsumowana charakterystycznym dla poetyki tego gatunku superlatywnym ogólnikiem: „Na wskroś oryginalny, porywający pisarz”. Możliwe zresztą, że nie jest to tekst sporządzony przez redaktora poznańskiego dziennika, ale materiał reklamowy rozsyłany przez wydawcę, o czym świadczyć mogą nie tylko zapożyczenia z okładkowego materiału promocyjnego, ale i tytuł recenzji.

Na koniec wypada powiedzieć jeszcze parę słów na temat czasopisma, w którym opublikowano oba znaleziska. „Nowy Kurier. Dziennik poświęcony sprawom politycznym i społecznym” wydawany był w Poznaniu nakładem „Głosu Pracy” sp. z o.o. W latach 1890–1926 ukazywał się pod tytułem „Postęp. Dziennik chrześcijański i narodowy”. W roku 1938 redaktorem naczelnym pisma był Stanisław Zawadzki, a redaktorem odpowiedzialnym obu numerów, z których pochodzą przedrukowane teksty – Gerhard Littchen. Redakcja mieściła się w Poznaniu przy ulicy Marcinkowskiego 18. Było to dość poczytne pismo katolickie i narodowe, jak głoszono w pierwszym numerze z roku 1927, po zmianie tytułu i szaty graficznej: „jawnie występujące w obronie zasad etyki katolickiej, myśli narodowej i istotnego demokratyzmu”. Co ciekawe, w tym samym wstępie, zatytułowanym *W nowej szacie*, podpisanym inicjałami ówczesnego redaktora naczelnego Bolesława Koreywy i zakończonym wezwaniem „W imię Boże”, padają również takie słowa: „W imię tych zasad oczywiście «Nowy Kurier» będzie zwalczał bezwzględnie wszelkie prądy wyrotowe, działające na szkodę państwowości polskiej, Kościoła katolickiego i kultury chrześcijańskiej, potępiając i zwalczając w pierwszym rzędzie wpływy żydowskie w życiu polskim, sięgające już dziś zanadto głęboko do polityki polskiej, naszego przemysłu i handlu i usiłujące ujarzmić w ogóle nasz byt chrześcijański i narodowy”¹⁹. Dziwne to

¹⁸ Zob. skrzydełko obwoluty pierwszego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1937.

¹⁹ Zob. „Nowy Kurier” 1927, nr 1, s. 1.

słowa w obliczu gościnnego wywiadu z żydowskim pisarzem i nader przyjaznej recenzji jego książki. Czasopismo ukazywało się aż do wybuchu II wojny światowej.

Po tym wstępnym rozpoznaniu wypada zapytać: I co z tego wynika? Jaka korzyść płynie z porównania niepewnych informacji zawartych w zapewne nie-autoryzowanym wywiadzie z równie niepewnymi faktami z listów i wspomnień dotyczących Schulza? Czy można ufać anonimowemu dziennikarzowi prowincjonalnej gazety o wyraźnie antysemitycznym profilu? Czy warto wyciągać spod szafy te okruchy i ogłaszać je wielkimi znaleziskami tylko dlatego, że dawno wyczerpaliśmy możliwość odkrywania rzeczy prawdziwie ważnych oraz interesujących?

Oczywiście trudno brać każde słowo tego niby-wywiadu za dobrą monetę. Nie jest to zresztą wywiad w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, niemniej jednak nie różni się on od innych tego typu publikacji z czasów dwudziestolecia międzywojennego. Brak dobrych technik rejestracji głosu powodował, że redaktorzy musieli się opierać jeśli nie na stenotypii, to chociaż na pobeżnych notatkach, w związku z tym wywiad często był tylko subiektywną impresją dziennikarza na temat odbytej rozmowy i mógł zawierać nawet spore przekłamania. Wywiady w formie, jaką znamy dzisiaj, zdarzały się dość rzadko, nie znaczy to jednak, że w związku z tym powinniśmy odrzucić niemal wszystkie dzieła tego gatunku dziennikarskiego z czasów dwudziestolecia.

Jerzy Ficowski, tworząc swoisty kanon dzieł Schulza, nie zaliczył do niego bardzo interesującego skądinąd tekstu Józefa Nachta, zatytułowanego *Wywiad drastyczny* („Nasza Opinia” 1939, nr 77), co więcej – poniekąd ukrył go, nigdy nie opublikował w całości, a w jedynym poświęconym mu komentarzu napisał: „Skandalizująco-pozerski ton *Wywiadu* przeprowadzonego przez niedowarzonego debiutanta, płytkość i symplifikująca tendencja tekstu każą traktować go ostrożnie, nie darzyć zbyt dużym zaufaniem”²⁰. Niesłusznie! Nawet jeśli nie sposób w stu procentach wierzyć w autentyczność słów zapisanych przez dziennikarza, to wywiad ten rzuca bardzo ciekawe światło na życie i twórczość Schulza (na przykład na kwestię jego seksualności). Powinno się potraktować go nie jako tekst Schulza, ale jako tekst krytyczny poświęcony Schulzowi. W taki właśnie sposób traktuję poznański wywiad – dlatego też staram się nie rozstrzygać, kto ma rację, czyja relacja jest zgodna z prawdą. Niech zdecyduje czytelnik lub niech poczeka na inne, nowe elementy tej łamigłówki, które pomogą mu uzyskać pełniejszy ogład sprawy.

20 Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 520. Wywiad ten opublikowała Eugenia Prokop-Janiec w tekście *Szulz a galicyjski tygiel kultur*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 105–107.

A zatem warto szukać nowych, nawet najdrobniejszych elementów układanki, jaką jest życiorys Brunona Schulza. Schulzologia należy do najciekawszych nurtów badań literatury współczesnej właśnie dlatego, że twórczość i biografia Schulza rozprysły się w czasie wojny na tysiące drobnych kawałków, które od wielu lat są zbierane i składane przez dociekliwych badaczy i edytorów. Owo detektywistyczne snucie wątków, łączenie faktów i wypowiedzi po to, by uzyskać włąć nić życiorysu autora, na pierwszy rzut oka niewiele ma wspólnego z naukowym badaniem życia i twórczości pisarza, lecz niestety wydaje się koniecznością i w rzeczywistości podszyte jest prawdziwie badawczą intencją – wszak nie wiemy, dokąd zaprowadzą nas kolejne rozwidlające się ścieżki.

Nie odpowiemy na pytanie, czy informacje zawarte w wywiadzie pochodzą bezpośrednio od Schulza, ale nie udowodnimy również, że wymyślił je autor tekstu prasowego podpisany literą X (który wprost powołuje się na słowa swojego rozmówcy). W praktyce dwudziestolecia pomijanie podpisu autora pod recenzją czy wywiadem jest dość częstą praktyką, spotykaną nawet w szacownych periodykach. Ponadto pewne konkrety, potwierdzone w intymnych listach Schulza, do których nikt wówczas nie miał dostępu, potwierdzają, że rozmowa musiała się odbyć. Nazwy brytyjskich galerii, w których miały zostać zorganizowane wystawy Brunona Schulza i Eggi van Haardt, zdradzają, że dziennikarz notował wypowiedzi swego rozmówcy, ale nie uniknął przeinaczeń (Schulz miał zapewne na myśli The Redfern Gallery oraz Leicester Gallery), wynikających zapewne z tego, że słyszał owe nazwy po raz pierwszy. Zarazem jednak w wywiadzie pojawiają się ewidentne pomyłki, które każą się zastanowić nad źródłem informacji „Nowego Kuriera”. Czy sam Schulz mógłby na przykład określić swoje *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* jako powieści? Czy powiedziałby, że *Sanatorium* było przed wydaniem książkowym drukowane w odcinkach w prasie literackiej?²¹ Niestety, nigdy się nie dowiemy, jaka jest przyczyna owych przeinaczeń.

Dzięki wywiadowi z „Nowego Kuriera” uzyskujemy kilka nieznanych informacji, a także nowe konteksty zdarzeń już znanych i opisanych. Z pewnością na mapie Schulzowskich podróży możemy wyraźniej zaznaczyć Poznań. Szkoda, że tak niewiele dowiadujemy się o niejasnej i pasjonującej sprawie Eggi van Haardt. Jak wiadomo, Jerzy Ficowski uważał ją za oszustkę i hochsztaplerkę, a rolę, którą odegrała w życiu Schulza – „tanim, aczkolwiek szkodliwym dlań szalbierstwem” (s. 6). Za rzeczywistego autora prac podpisywanych pseudonimem Egga van Haardt Ficowski uważa jej partnera, Jerzego Brodnickiego. Z kolei Małgorzata Kitowska-Łysiak, która uważniej, ale i na pewno życzliwiej przyjrzała się rzekomej (albo i nie rzekomej) artystce w tekście *Kim byłaś Eggo?*, daleka jest od tak

21 Dla porządku przypomnijmy jednak, że wszystkie opowiadania z *Sanatorium* były wcześniej publikowane w prasie, nie tylko w „Skamandrze” i w „Wiadomościach Literackich”, ale również w „Kamienie”, „Szybnach”, „Studiu” i „Tygodniku Ilustrowanym”.

radykalnej oceny i przyznaje nawet, że Brodnicki mógł stworzyć wspólnie z Egga coś na kształt artystycznej spółki²². Potrzebujemy jednak nowych, bardziej dokładnych informacji, aby rozwikłać tę zagadkę.

Chciałbym, aby publikacja nieznanego wywiadu i nieprzedrukowywanej nigdy recenzji Schulza zawierała przede wszystkim pewną deklarację badawczą. Otóż te dwa artykuły znalezione zostały dość przypadkowo podczas pobieżnej kwerendy w czasopiśmie, którego skany umieszczono na darmowej stronie internetowej Wielkopolskiej Biblioteki Cyfrowej²³. Okazuje się więc, że takie odkrycia są nadal możliwe, mimo że kilka pokoleń badaczy przekopywało się przez archiwa i biblioteki. Te artykuły dowodzą, że potrzebne są nowe kwerendy. Ich efekty z pewnością będą skutkować jeszcze ciekawszymi znaleziskami, a każde z nich, nawet najmniejsze, pozwala odbudowywać pamięć o jednym z najlepszych polskich pisarzy, a być może sprawi nawet, że odzyskamy któreś z jego zaginionych dzieł.

22 Opinie Jerzego Ficowskiego na temat Eggi van Haardt zob. w komentarzach do *Księgi listów* na s. 352–353. Zob. też M. Kitowska-Łysiak, *Kim byłaś Eggo?*, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 69–90.

23 Dostęp do skanów „Nowego Kuriera” można uzyskać pod linkiem: <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication?id=263556&from=&dirids=1&tab=1&lp=1&Ql=> (7 kwietnia 2015).

[noty, recenzje, przeglądy]

Joanna Sass: Schulzowska partytura. O niemieckich przekładach opowiadań

Bruno Schulz podejmował liczne, aczkolwiek bezskuteczne starania o wydanie *Sklepow cynamonych* poza granicami kraju. Niestabilna sytuacja polityczna lat trzydziestych nie sprzyjała przedsięwzięciom tego typu, sprawy nie ułatwiał też oryginalny styl poetyckiej prozy. Nie pomogło ani przygotowane po niemiecku *exposé*, ani zaangażowanie wyznawców talentu pisarza. Nie powiodły się próby opublikowania opowiadań we Włoszech i we Francji. W kraju Mussoliniego wydawcy, wątpiąc w sukces handlowy książki, nie podjęli nawet ryzyka przekładu na podstawie oryginału, a przetłumaczone na francuski opowiadanie *Sierpień* nie zostało opublikowane¹. Nie inaczej wyglądała sytuacja z translacjami prozy na język niemiecki. Mieszkający w Wiedniu adwokat dr Mendel Neugrölsch prawdopodobnie podjąłby się przekładu na prośbę Schulza, gdyby w roku 1938 nie trafił do obozu koncentracyjnego w Dachau². Opowiadania w tłumaczeniu Doroty Wygard nie spotkały się zaś z uznaniem cenionego przez drohobyckiego twórcę Josepha Rotha³. Austriacki pisarz zdołał wprawdzie przekonać do dalszych tłumaczeń Saula Fryszmana, jednak pomysł nie został zrealizowany. Fryszman emigruje wkrótce do Palestyny, zarzucając pracę nad przekładem,

1 Zob. List Georga Pinettego do Schulza, w: B. Schulz, *Księga listów*, wybrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 281.

2 Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 159.

3 Ibidem, s. 162.

a protektor Schulza umiera krótko przed rozpoczęciem II wojny światowej⁴. Podobnie napisana po niemiecku nowela *Die Heimkehr (Powrót do domu)*, wysłana przez autora *Sklepów* do Thomasa Manna, nie ujrzała światła dziennego, co więcej, do dziś nie odnaleziono jej manuskryptu⁵.

Literacka twórczość Brunona Schulza zyskuje rozgłos za granicą dopiero w latach sześćdziesiątych. Wówczas to ukazują się drukiem liczne obcojęzyczne wydania *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*; ich wersja niemiecka wychodzi w monachijskim wydawnictwie Carl Hanser w roku 1961 i stanowi podstawę kolejnych edycji dzieł pisarza w Danii i w Finlandii. Opowiadania w przekładzie Josefa Hahna, wznawiane dwudziestoczekrotnie w tomach zbiorowych lub w oddzielnych egzemplarzach, panują na rynku wydawniczym niepodzielnie przez czterdzieści pięć lat⁶. Carl Hanser publikuje je ośmiokrotnie, monachijski Deutscher Taschenbuch i frankfurcki Suhrkamp – czterokrotnie, Fischer Taschenbuch – również z Frankfurtu – dwukrotnie, berliński Volk und Welt – trzykrotnie, hamburski Material i stuttgartarcki Reclam zaś – jednorazowo. Nowe przekłady Doreen Daume ukazują się dopiero w latach 2008 i 2011⁷. Ta długa przerwa między tłumaczeniami pozwala sądzić, że translacja poetyckiej prozy nastęrcza niemałych trudności. Ich przyczyna nie tkwi zapewne w kodach kulturowych utworu, lecz w oryginalnym idiolekcie autora, za którego pomocą odrealnia on przedstawioną rzeczywistość. Zaprezentowane w opowiadaniach zdarzenia, postaci i miejsca zakorzenione są wszakże w biografii pisarza i – choć artysta sytuuje je w „trzynastym nadliczbowym dniu roku” – odnoszą się do faktów z życia Galicji za czasów panowania cesarza Franciszka Józefa. Odsyłają zatem do czytelnych symboli monarchii austro-węgierskiej i kreślą duchowy portret epoki dobrze znany choćby z utworów Josepha Rotha czy Roberta Musiła. Problem ten rozważa szczegółowo doktor Katarzyna Lukas, słusznie twierdząc, że dzieło drohobyrczanina spokrewnione jest kulturowo w większym stopniu z niemieckojęzyczną tradycją literacką, toteż przyczyn trudności jego przekładu należy szukać w indywidualnej estetyce autora, w strategii mityzacji ściśle związanej z syntaktycznymi i morfologicznymi właściwościami języka polskiego⁸. Gdańska germanistka, przytaczając obszerniejsze fragmenty opowiadań *Sierpień* i *Nawiedzenie*, dowodzi, że ponadczasowa postać przedstawionych przez Schulza

4 Ibidem.

5 Ibidem, s. 161.

6 B. Schulz, *Die Zimtläden, Das Sanatorium zur Todesanzeige*, aus dem Polnischen übersetzt von J. Hahn, mit dem Nachwort von A. Wirth und von F. Bondy, Carl Hanser Verlag, München 1961.

7 B. Schulz, *Die Zimtläden*, aus dem Polnischen neu übersetzt von Doreen Daume, mit dem Essay von D. Grossman, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2008 oraz Bruno Schulz, *Das Sanatorium zur Sanduhr*, aus dem Polnischen von D. Daume, Carl Hanser Verlag, München 2011.

8 K. Lukas, *Zwischen Kulturgebundenheit und Individualästhetik: Bruno Schulz in deutschen Übersetzungen*, w: *Probleme der Übersetzungskultur*, Maria Krzysztofiak, Peter Lang Publishing Group 2010, „Danziger Beiträge zur Germanistik”, Bd. 33).

zdarzeń, osiągnięta za pomocą interaktywnych form czasownika typu: „wyjeżdżał”, „zostawał”, „wertowaliśmy”, „wracała”, „wyładowywała”, oznaczających każdorazowo cykliczną czynność, może zostać zrekonstruowana w obu tłumaczeniach jedynie częściowo. Niedokonany aspekt czasownika nie ma bowiem w niemieckim gramatycznego odpowiednika, używane więc przez naszych zachodnich sąsiadów *Präteritum* (wykorzystywana najczęściej w literaturze forma czasu przeszłego) nie pozwala na rozróżnienie między czynnościami zakończonymi i niezakończonymi. Powtarzalność ukazywanych stanów, stanowiąca istotny element mitycznego czasu bez początku i końca, musi zatem zostać podkreślona za pomocą dodatkowych środków leksykalnych: przymiotników czy form opisowych. Z tego zadania wywiązuje się lepiej – zdaniem Lukas – autor pierwszego przekładu, gdyż zastosowane przezeń konstrukcje temporalne sprawniej oddają właściwości oryginału. Dotyczy to również obficie występujących u Schulza zaimków wskazujących, podkreślających pozorne zakotwiczenie zdarzeń w konkretnym czasie i rzeczywistości. Wiernie rekonstruowane przez Josefa Hahna indykatory „ten, ta, to” (*dieser, diese, dieses*), „tamten, tamta, tamto” / „ów, owa, owo” (*jener, jene, jenes*), zastąpione u Daume typowymi dla języka niemieckiego rodzajnikami określonymi, tracą swe stylistyczne własności. Lukas uważa ponadto, że tłumaczka wykazuje tendencje do wygładzania Schulzowskiego tekstu i pozwala sobie na nieumotywowane stylistycznie transformacje; rezygnując z zamierzonych przez pisarza koniunkcji, upraszcza wieloznaczne związki między zdaniem głównym i pobocznym i racjonalizuje sens wypowiedzi⁹. Autorka artykułu przypomina jednak o poprawionych przez Daume błędach pierwszego przekładu oraz podkreśla, że zaprezentowane przykłady nie powinny rozstrzygać o jakości obu tłumaczeń. Ma niezaprzeczalnie rację, bo problem translacji wielowarstwowego dzieła Schulza wymaga bez wątpienia kompleksowej analizy, i to nie tylko językoznawczej. Gdańska badaczka koncentruje się na gramatycznych aspektach utworu, ale w ogóle nie bierze pod uwagę jego poetyckich walorów, a przecież zastosowane obficie przez autora środki stylistyczne nie są jedynie ornamentyką. Onomatopeiczny charakter prozy, jej cechy prozodyczne, bogata warstwa brzmieniowa stanowią fundamentalny element opowiadań i podstawowy wyznacznik niepowtarzalnego stylu pisarza. Nowy przekład oddaje właśnie dźwięczność Schulzowskiego tekstu i siłę słowa poetyckiego, które buduje mityczną wartość przedstawionego świata. Wydaje się on podporządkowany kategorii muzyczności, stąd odstępstwa Doreen Daume od struktury

9 Nieadekwatność tłumaczenia Daume względem oryginału ilustruje przykład z opowiadania *Nawiedzenie*: „Mieszkanie to nie posiadało określonej liczby pokoiów, g d y ż nigdy nie pamiętano, ile z nich wynajęte było obcym lokatorom”. Tłumaczka, zarzucając koniunkcję „gdyż”, odchodzi od celowej u Schulza sprzeczności między syntaksą zestawionych ze sobą zdań a ich logicznym sensem. Zaburza tym samym odautorską strategię złudnej motywacji obserwowanych zdarzeń. Zob. K. Lukas, op. cit., s. 198–199.

oryginału dają się niejednokrotnie uzasadnić, natomiast semantyczne potknięcia jej poprzednika nie znajdują usprawiedliwienia. To dzięki staraniom austriackiej tłumaczki tytuł drugiego tomu opowiadań staje się na powrót sanatorium pod klepsydrą rozumianą jako czasomierz (*Sanduhr*), nie zaś jako ogłoszenie o czyjejś śmierci (*Todesanzeige*), futro okryciem wierzchnim (*Pelz*), a nie watowaną podszewką (*Futter*), rynek miejscem handlowym (*Marktplatz*), a nie rondem (*Ring*). Także wyraz „miąsz”, kojarzony przez tłumacza brzmieniowo z leksemem *Matsch* – breja, błoto, odzyskuje znaczenie jako niemiecki *Fruchtfleisch* – soczysta część owocu. Podobnie wykorzystany przez Hahna *Divan*, oznaczający w staroniemieckim między innymi niską sofę do leżenia – szezlong, nie ma nic wspólnego z polskim dywanem, a więc niemieckim słowem *Teppich*. Stąd też całkowicie odbiega od oryginału zdanie: „[...] er sah seine Sitzspuren auf dem Diwan, dick und delikat wie von eine Frau”¹⁰. Z opisanych w opowiadaniu *Pan Karol* tłustych stóp na dywanie robią się ślady na szezlongu, do tego grube. Również pochodzący z francuskiego wyraz *Mannequin*, jedynie fonetycznie wykazuje zbieżność z Schulzowskim manekinem. Nie chodzi bowiem drohobyckiemu twórcy o kompletną, przypominającą człowieka figurę, znaną między innymi z wystaw sklepowych, lecz o manekin krawiecki, z tyłu po prostu zaszyty płótnem lub pobielony. I w tym wypadku właściwy leksem *Schneiderpuppe* zostaje użyty przez Doreen Daume.

Austriacka tłumaczka sprawnie koryguje błędy poprzednika i wyczulona na dźwięk słowa poetyckiego znajduje ekwiwalent dla oryginalnego stylu opowiadań, a zadanie to bynajmniej nie łatwe, co sama podkreśla: „Język Brunona Schulza, jego kompleksowa składnia, ekstrawaganckie słownictwo, kuriozalne metafory, patos, ironia i inne niższe tony różnych terminów fachowych i regionalizmów, słowa o mocy sprawczej i na końcu malarskie komponenty stanowią dla tłumacza i czytelnika nie lada wyzwanie”¹¹. Pracy nad przekładem nie ułatwia też specyfika języka niemieckiego: odmienna od polskiej składnia, w której czasownik w funkcji orzeczenia występuje zawsze na drugim miejscu, jego liczne formy rozdzielnie złożone, rozbudowane konstrukcje przyimkowe czy bezokolicznikowe, a zwłaszcza uboga deklinacja rzeczownika, gdzie kategorii rodzajowej nie wyznaczają formy fleksyjne, lecz rodzajniki określone – *der*, *die*, *das* i ich skomplikowana odmiana. Moim zdaniem Josef Hahn często nie potrafi się wyzwolić spod tego gramatycznego dyktatu, przez co gorzej radzi sobie

10 W oryginale „[...] widział swoje stopy na dywanie, tłuste i delikatne jak u kobiety”, niem. tłum. zob. B. Schulz, *Herr Karol*, w: idem, *Die Zimtläden...*, op cit., s. 60.

11 W oryginale: „Die Sprache von Bruno Schulz, deren komplexe Syntax, das ausgefallene Vokabular, die mitunter kuriosen Metaphern, das Pathos, die Ironie und andere Untertöne, verschiedene Fachsprachen und Regionalismen, Wortschöpfung und nicht zuletzt die lautmalerischen Komponenten sind für den Leser und für den Übersetzer keine geringe Herausforderung”. Zob. D. Daume, *Nachwort*, w: B. Schulz, *Die Zimtläden*, Carl Hanser Verlag, München 2011, s. 193.

z rozbudowaną leksyką Schulza i zaburza rytm poetyckiej prozy, Daume zaś, wyzyskując właściwości języka naszych zachodnich sąsiadów, oddaje jej walory. Widać to na licznych przykładach obu tłumaczeń, jak choćby w następującym opisie sierpniowego ogrodu:

„Złote ściernisko krzyczy w słońcu jak ruda szarańcza; w rześnym deszczu ognia wrzeszczą świerszcze; strąki nasion eksplodują cicho jak koniki polne. [...] Na tych barach ogrodu niechlujna, babska bujność sierpnia wyolbrzymiała w głuche zapadliska ogromnych łopuchów, rozpanoszyła się płatami włochatych blach listnych, wybujałymi ozorami mięsistej zieleni”¹².

„Das goldene Stoppfeld **schreit** in der Sonne wie das Erz der **Heuschrecken**; im **dichten Regen** des **Feuers** **toben** die **Grillen**; die **Schoten** der **Sämereien** **explodieren** leise wie **Heupferdchen**. [...] Auf diesen **schultern** des Gartens **t ü r m t e** sich die unreine, weibische Üppigkeit des August riesenhaft in die **tauben Gefälle** ungeheurer **Kletten h i n e i n** und **b r e i t e t e** sich als **Lappen zottiger Blattbleche**, als **schwülstige Zungen fleischigen Grüns a u s**”¹³ (J.H.).

„Ein goldenes Stoppfeld brüllt in der Sonne wie eine rote **Hauschrecke**, im prasselnden **Feuerregen** **kreischen** **Grillen**, **Samenschoten** **explodieren** leise wie **Heupferdchen**. [...] Auf diesen **Gartenschultern** **w a r** die **liederliche weibische** Üppigkeit des August bis in die **stillen Klüfte** der **mächtigen Kletten** **a u s g e - u f e r t** und **h a t t e** sich mit **haarigen** **Blattblechen** und **wuchernden Zungen fleischigen** **Grüns b r e i t g e m a c h t**”¹⁴ (D. D.).

O ile wyodrębnione graficznie morfemy słowotwórcze występują w obu przypadkach z podobną częstotliwością, o tyle ich funkcje instrumentacyjne, skierowane na wydobycie fonicznych aspektów oryginału, realizuje w pełni tylko przekład Daume, zarówno w wygłosie, jak i w postaci interfiksów i aliteracji. Hahn nadużywa konstrukcji semantycznych z *als* („als Lappen zottiger Blattbleche, als schwülstige Zungen fleischigen Grüns”) i form dopełniaczowych – *das Erz der Hauschrecken* / „rudość szarańczy”, *Regen des Feuers* / „deszcz ognia”, *die Schoten der Sämereien* / „strąki nasion”, *Schultern des Gartens* / „bary ogrodu”. Co więcej, regularna odmiana czasowników rozdzielnie złożonych, wymagająca umieszczenia prefiksu na końcu zdania (*hineintürmen* – „türmte...hinein”, *ausbreiten* – „breitete...aus”, patrz podkreślenia w przywołanych wyżej passusach), przełamuje melodykę tekstu. Autorka drugiego przekładu zaś, umiejętnie wykorzystując deklinację przymiotnika z przyimkiem („mit **haarigen** **Blattblechen** und **wuchernden** **Zungen**”) oraz złożone formy rzeczownika, tak zwane *Komposita* (*Feuerregen* / „deszcz ognia”, *Samenschoten* / „strąki nasion”, *Gartenschultern* / „bary ogrodu”) sprawnie oddaje prozodyczne

¹² Zob. B. Schulz, *Sierpień* w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, s. 6, 7.

¹³ B. Schulz, *Die Zimtläden...*, s. 10.

¹⁴ B. Schulz, *Die Zimtläden*, aus dem Polnischen neu übersetzt von D. Daume, mit dem Essay von D. Grossman, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2008, s. 13.

i jakościowe cechy przedstawionego obrazu; temu celowi podporządkowuje też czasy przeszłe złożone, z ich odmienionymi operatorami posiłkowymi (*war* i *hatte*). Stosowane przez nią zabiegi morfologiczne i syntaktyczne zmierzają do wyeksponowania akustycznych właściwości zmetaforyzowanego języka. I tak, nawet proste zdanie z przekładu Hahna: „Er glaubte noch nicht und verwarf jene Anmaßungen und Vorschläge, die ihn bedrängen, als Absurd”¹⁵ („Nie wierzył jeszcze i odrzucał, jak absurd, te roszczenia, te propozycje, które nań napierały”¹⁶), wybrzmiewa dopiero u Daume: „Noch glaubte er die auf ihn einströmenden Forderungen und Angebote nicht, er verwarf sie als Absurd”¹⁷ (Nie wierzył jeszcze w napierające roszczenia i propozycje, odrzucał je jak absurd). Tłumaczka rezygnuje wprawdzie z konstrukcji zdania podrzędnie złożonego na rzecz formy imiesłowowej (patrz podkreślenie), przez co odbiega od syntaksy oryginału, ale zachowuje jego sens i oddaje melodię. Niekiedy zaś odwrotnie, chcąc podkreślić eufoniczną wartość fraz, wprowadza struktury przydawkowe, a tym samym odrzuca współrzedną budowę wypowiedzenia: „Da gab es Leierkasten, wahre Wunder der Technik, in deren Inneren Flöten, Kelchen und Pfeifchen versteckt waren”¹⁸ (Były tam katarynki, prawdziwe cuda techniki, w których wnętrzu ukryte były flety, gardziółki i piszczałki). Dla odmiany stylizacji brzmieniowej w tłumaczeniu Hahna, pomimo wiernie oddanej składni, przedstawiają się znacznie skromniej: „Es gab dort Leierkasten, wahre Wunder der Technik, voll versteckter Flöten, Kehlen, Pfeifen”¹⁹ („Były tam katarynki, prawdziwe cuda techniki, pełne ukrytych wewnątrz fletów, gardziółek i piszczałek”²⁰). Świadczą o tym szczególnie następujące fragmenty:

„Wówczas matka musiała długo wołać «Jakubie!» i stukać łyżką w stół, zanim wyszedł z jakiejś szafy, oblepiony szmatami pajęczyny i kurzu, z wzrokiem nieprzytomnym i pogrążonym w zawiłych, a jemu tylko wiadomych sprawach, które go zaprzętały”²¹.

„Dann musste die Mutter lange «Jakub!» rufen und mit dem Löffel auf den Tisch schlagen, ehe er aus irgendeinem Schrank herauskroch, von oben bis unten mit Spinnweben und Staub verklebt, mit geistesabwesendem Gesicht, in verworrene und nur ihm bekannte, fesselhole Dinge vertieft”²² (J. H.).

15 B. Schulz, *Heimsuchung*, w: idem, *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*, aus dem Polnischen übersetzt von J. Hahn, Carl Hansa Verlag, München 1966, s. 31.

16 B. Schulz, *Nawiedzenie* w: idem, *Opowiadania...*, s. 26.

17 B. Schulz, *Die Heimsuchung*, w: *Die Zimtläden*, aus dem Polnischen neu übersetzt von Doreen Daume, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2008, s. 26.

18 B. Schulz, *Das Buch*, w: *Das Sanatorium zur Sanduhr*, aus dem Polnischen von Doreen Daume, Carl Hanser Verlag, München 2011, s. 16.

19 Ibidem, s. 117, przypis 14.

20 Ibidem, s. 121.

21 Ibidem, s. 19, przypis 15.

22 Ibidem, s. 22, przypis 16.

„Dann musste meine Mutter laut «Jakub!» rufen und mit dem Löffel auf den Tisch schlagen, bevor er aus irgendeinem Schrank hervorgekrochen kam, mit klebrigen Fetzen von Spinnweben und Staubflocken behangen, den wirren Blick ganz in die wundersamen, nur ihm bekannten, im ganz beanspruchenden Angelegenheiten versenkt”²³ (D. D.).

Podobne przykłady pojawiają się w przekroju obu tłumaczeń zawsze na tych samych zasadach i można je uznać za reprezentatywne, dowodzą ponadto, że Doreen Daume traktuje tekst opowiadań niczym gotową partyturę. Bardziej niż Hahn wyczulona na dźwięk poetyckiego słowa, z większą starannością dobiera leksemę, by odegrać je rytmicznie w żmudnym procesie translacji. Nawet gdy odchodzi ona od gramatycznej struktury oryginału, zachowuje jego kulturową atmosferę, „indywidualną estetykę” i bogactwo stylistyczne. Niestraszne jej szeregi porównań, rozbuchane metafory, naukowa nomenklatura, obcojęzyczne zapożyczenia, archaizmy, anafory czy aliteracje. I choć onomatopieczne frazy opowiadań nie zawsze dają się odtworzyć, to ich potencjał brzmieniowy zostaje wyzyskany w innym miejscu. A uznać to należy za wyczyn. Język niemiecki, w przeciwieństwie do polskiego – co podkreśla tłumaczka – nie daje możliwości wyrażania odgłosów. Dodatkowy stopień trudności, jak pisze, stanowią „bezwstydnne, naszpikowane przymiotnikami konstrukcje zdaniowe, które często na wzór labiryntu rozgałęziają się na pół strony i rozrastają do nieprawdopodobnych rozmiarów, nie cofając się przed tautologiami i powtórzeniami”²⁴. Daume znajduje jednak sposób na podkreślenie muzycznych właściwości stylu Schulza, a jej – niemal dziesięcioletnia! – praca nad przekładem zostaje zasłużenie uhonorowana prestiżowym stypendium²⁵. Sądzę, że nie bez powodu opowiadania w tłumaczeniu Hahna są już niemal niedostępne. Nie można ich ani kupić, ani wypożyczyć w żadnej z bibliotek publicznych, i to w całych Niemczech! Pojedyncze egzemplarze znajdują się w rękach prywatnych bądź pozostają do dyspozycji wydziałowych bibliotek uniwersyteckich, o czym się przekonała pisząca te słowa.

23 Ibidem, s. 28, przypis 17.

24 W oryginale: „[...] schamlos mit Adjektiven gespickten Satzgebilde, die sich, oft über eine halbe Seite hin, labyrinthartig verästeln und schier ins Unermäßliche wuchern. Sie schrecken weder vor Tautologien noch vor Wiederholungen zurück” (tłum. pol. J.S.). Zob. D. Daume, *Nachwort*, w: B. Schulz, *Die Zimtläden*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2008, s. 192.

25 Doreen Daume za przekład *Sklepów cynamonowych* została nagrodzona szwajcarskim stypendium Zuger Übersetzer Stipendium.

Tymoteusz Skiba: Popiół ze Sztokholmu

Napisana w 1987 roku książka Cynthii Ozick pod tytułem *Mesjasz ze Sztokholmu* doczekała się wielu krytycznoliterackich oraz popularnonaukowych recenzji na całym świecie. W Stanach Zjednoczonych, gdzie autorka cieszy się niekwestionowanym autorytetem, książkę przyjęto bardzo dobrze¹. W Europie dostrzeżono ją głównie dzięki osobie Brunona Schulza². Był to sprytny chwyt marketingowy, zakładany przez literacką strategię *creative writing*³, którą posługuje się amerykańska pisarka.

Choć książce Ozick wiele już zarzucano (między innymi jałowość w treści i formie, nieautentyczność, zbytnią ogólnikowość)⁴, to odnajduję w niej pewien czar, któremu niełatwo się oprzeć. Rzeczywiście historia o odnalezionych rękopisach Brunona Schulza w wersji amerykańskiej autorki bywa niekiedy pretensjonalna, a nawet śmieszna. Przykładem jest chociażby, napisana całkiem serio, scena bójkii „syna” i „córki” Schulza o spreparowane rękopisy *Mesjasza*. Idealny materiał na parodię biografii autora *Sklepów cynamonowych*.

Powierzchowne wydają się także niektóre poglądy Ozick na temat Europy, między innymi sztuczny podział na kulturę Europy Zachodniej i Środkowej. Ta pierwsza jest „chłodna i racjonalna”, jak pisze, omawiając *Mesjasza ze Sztokholmu*, Aleksander Fiut, a druga symbolizuje „uniwersalność, surrealizm i egzystencjalną trwogę”⁵. To ostatnie stwierdzenie jest cytatem z powieści, funkcjonującym jako zarzut, niemal obelga wobec głównego bohatera, recenzenta literackiego – Larsa Andemeninga, który stoi po stronie literatury środkowoeuropejskiej (podobnie jak sama Ozick). Lars pisze bowiem ambitne recenzje utworów nikomu nieznanym w Szwecji (będącej symbolem zachodniego świata) Serbów, Chorwatów, Polaków i Czechów. Jego redakcyjni koledzy recenzują natomiast kryminały,

-
- 1 Świadczy o tym chociażby recenzja autorstwa Michiko Kakutani (słynnej amerykańskiej krytyczki literatury) w „The New York Times” z 28 lutego 1987 roku, piszącej, że jest to książka, która oczarowuje czytelnika i zmusza do myślenia; artykuł dostępny na stronie internetowej <http://www.nytimes.com/1987/02/28/books/books-of-the-times-idol-worshippers.html>.
 - 2 O książce mówi się w kontekście Brunona Schulza, a nie odwrotnie, zob. C. David, *Tropem Brunona Schulza*, w: „Forum. Przegląd prasy światowej” 1988, nr 46 (przedruk z francuskiego „Observateur”).
 - 3 Chodzi przede wszystkim o oryginalny temat, język, styl i konstrukcję fabuły.
 - 4 Np. K. Kopcińska, *Przepaść recenzenta*, „Twórczość” 1992, nr 9.
 - 5 A. Fiut, *Schulz jako bohater literacki*, [w:] *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 506.

biografie i poczytną literaturę piękną. W związku z tym ci ostatni są autorytetami, a Lars staje się niegroźnym outsiderem, pociesznym recenzentem bez własnego biurka i maszyny do pisania, do którego nie przychodzą żadne listy.

Można powiedzieć, że Lars utożsamia środkowoeuropejską pasję i namiętności – nie tylko uważa się za syna Brunona Schulza, ale widzi jego zjawy, słyszy głosy, a niekiedy sam mówi ustami swego „ojca”. Z kolei redakcyjni koledzy Larsa to zwykli racjonalisci, których tak naprawdę interesują pieniądze i popularność.

Podział sztywny i sztuczny, trochę tak jak całkowita metamorfoza głównego bohatera. Z dnia na dzień Lars zaczyna pisać recenzje kryminałów i momentalnie staje się gwiazdą literackiego świata. Kupuje sobie nowe mieszkanie, telefon z automatyczną sekretarką, a nawet komputer z drukarką, „która pisała za pomocą widmowych palców z szybkością równą zachodowi słońca o zmierzchu świata” (*Mesjasz ze Sztokholmu*, s. 145)⁶ – choć w całej redakcji wszyscy pracują na maszynach do pisania. Nawet szef gazety, niejaki Nilsson, który dysponuje biurkiem stworzonym z materiałów używanych do produkcji kokpitów rakiet kosmicznych, nie ma komputera. Lars dostaje oczywiście własne biurko i tak zwany boks, staje się liderem, jeśli chodzi o liczbę dostawianych listów, a koledzy z działu literackiego zaczynają go wreszcie nienawidzić.

Oczywiście metamorfoza bohatera jest uzasadniona. Gwałtowne zerwanie ze swoim wyśnionym ojcostwem i spalenie rękopisów przewartościowało całe jego życie. Automatyczne przełożenie tej sytuacji na życie codzienne i zawodowe jest jednak zbyt naiwne. W pewnym momencie wydaje się, że dzięki jednemu recenzentowi, który odrzucił Danila Kiša na rzecz kryminałów, cała gazeta „Morgontörn” zaczyna przejmować kontrolę nad szwedzkim rynkiem prasy. Jednocześnie Lars traci część siebie, rezygnuje z dawnych pasji i przestaje doświadczać fascynujących wizji. Mówiąc słowami samego Schulza, Lars, „uwiedziony pieśzcotami matki, zapomniał o ojcu, życie jego potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i bez cudów...”⁷ (*Księga*, s. 107).

Klara Kopcińska pisze, że studia Cynthii Ozick nad Schulzem były „powierzchowalne intelektualnie”, a „spoza oryginalnego tematu wyziera banał”⁸. Nie mogę jednak zgodzić się z tak radykalnym sądem, gdyż magia schulzowskiego świata mimo wszystko przeniknęła do powieści Amerykanki. Widać to między innymi w konstrukcji bohaterów. Spotykamy postacie z zaburzoną tożsamością, takie jak Lars Andemening, właścicielka księgarni Heidi, dr Eklund i Adela. Nie wiadomo nawet, jak naprawdę nazywają się ci bohaterowie. Lars przyznaje, że sam

6 Wszystkie cytaty z *Mesjasza ze Sztokholmu* pochodzą z edycji: C. Ozick, *Mesjasz ze Sztokholmu*, tłum. Joteł [pseud.], Poznań 1994.

7 Wszystkie cytaty z utworów Brunona Schulza pochodzą z edycji: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, BN I 264.

8 „Kresy” 1993, nr 13.

nadał sobie nazwisko (szwedzkie *andemening* oznacza sens) i wybrał ojca. Olle Eklund okazuje się Alterem Ecksteinem, a Adela podaje się za Elsę Vaz. Które wcielenia są prawdziwe? I czy w ogóle można mówić tu o autentycznych tożsamościach, skoro każdy z bohaterów żyje w wymyślonym świecie? „Rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitacyjność” – cytuje *Ulicę Krokodyli* Lars Andemening. Nie zdaje sobie do końca sprawy, że jego powiernica Heidi, dr Eklund i Adela to szajka oszustów, przybierających dowolne maski i role. Świat staje się teatrem, a ich życie nieustanną mistyfikacją – tak samo jak rękopisy *Mesjasza* i wiersze Olofa Flodcrantza. Jednocześnie bohaterowie Ozick mają w sobie coś z manekinów i nakręconych automatów – szklane oczy, automatyczne gesty, wybrakowaną twarz i tym podobne. Jednak w tych fałszywych i zapożyczonych bytach, podobnie jak w opowiadaniach Schulza, czai się jakaś niezwykła wartość, która stawia je ponad przyziemnością. To właśnie w nich skrywają się schulzowskie „święta i cudy”.

Potwierdzeniem tych słów jest motto, które Ozick wybrała do swojej książki. Jest to cytat z *Traktatu o manekinach* o doskonałych receptach twórczych Demiurgosa, które stają się niepotrzebne w obliczu „metod illegalnych, całego bezmiaru metod heretyckich i występnych”. Zgodnie z logiką *Sklepów cynamonowych* Lars naprawdę staje się synem Schulza, Sztokholm przemienia się w Drohobycz, Olle Eklund jest światowej sławy doktorem, a rękopisy *Mesjasza* są autentyczne. To nic, że tylko na chwilę, prowizorycznie i bez ładu. Efemeryczność, chwiejność i ciągła przemiana rzeczywistości to charakterystyczne cechy opowiadań drohobyczanina.

Mesjasz ze Sztokholmu z pewnością przykuwa uwagę czytelnika dzięki niesamowitej aurze miejsc, takich jak: tajemnicza księgarnia Heidi, przyciągająca samych literackich ekscentryków, Biblioteka Akademii, „bardzo stara, z wiekowymi drewnianymi szafkami katalogów, długimi, wysuwanymi szufladkami i ręcznie wypisanymi kartkami informacyjnymi” (*Mesjasz ze Sztokholmu*, s. 22) oraz redakcja gazety „Morgontörn”, która mieści się w nieremontowanym od osiemdziesięciu lat budynku na Starym Mieście, zajmowanym niegdyś przez pijacką tawernę. Szczególnie interesujący jest właśnie budynek redakcji. Dział literacki gazety znajduje się na najwyższym piętrze – niczym ptasia pracownia ojca ze *Sklepów cynamonowych*. Wokół piętrzących się stosów książek biegają myszy, a pracowników tego działu nie obowiązują normy czasu pracy. Są jakby poza czasem w schulzowskich „bocznych odnogach”, gdzie panuje senna i podniosła atmosfera lekcji profesora Arendta. Śpią w ciągu dnia, pracują wieczorami, kiedy myszy zajadają się zapomnianymi woluminami. Palą papierosy, piją wódkę, rozmawiają o literaturze i stukają w klawiaturę maszyn do pisania.

Kluczowy dla powieści wydaje się także tajemniczy zapach spalenizny, wyczuwany przez głównego bohatera. Cynthia Ozick bardzo często nawiązuje w swoich utworach do traumy Holokaustu (na przykład w *Trust*, *The Shawl* czy *Rosa*) – w *Mesjaszu ze Sztokholmu* także odnajdziemy takie nawiązania, między inny-

mi podczas rozmów o tragicznej śmierci Brunona Schulza oraz wspomnień obozów koncentracyjnych. Jednak w historii o Larsie Andemeningu powracający motyw spalenia nie odnosi się do zagłady Żydów w tak dużej mierze, jak w innych utworach Amerykanki. Spalenizna jest halucynacją Larsa, który cały czas czuje swąd spalonych książek. On sam podpalił zaraz po przeczytaniu rękopisu *Mesjasza*, o którym myślał całe życie. „Księga jest postulatem, zadaniem” (*Księga*, s. 108) – dlatego jej urzeczywistnienie stało się punktem zwrotnym w życiu Larsa. Rękopis zapłonął dla niego jeden jedyny raz, po czym obrócił się w garstkę popiołu. To wydarzenie koresponduje z teorią Józefa z Schulzowskiej *Księgi*, mówiącego, że każda książka ma tylko jeden moment, w którym „z krzykiem wlatuje jak feniks, płonąca wszystkimi stronicami. Dla tej jednej chwili, dla tego jednego momentu kochamy je potem, choć już wówczas są tylko popiołem” (s. 115).

Zaistnienie *Mesjasza* było równoznaczne z koniecznością jego unicestwienia. Także schulzowska część Larsa uległa zagładzie. Jedyne, co mu pozostało, to zapach płonących rękopisów i jakiś nieokreślony żal – być może za młodzięczym mitem księgi.

Mesjasz ze Sztokholmu, czytany z perspektywy motywów schulzowskich, a przede wszystkim mitu księgi, staje się więc lekturą o wiele ciekawszą niż sama powieść czytana jedynie z – charakterystycznej dla innych powieści Cynthii Ozick – perspektywy Holokaustu. Tam, gdzie ta perspektywa przeważa, dostrzegam najsłabsze fragmenty książki. Między innymi z tego powodu rozczarowująca wydaje się próba rekonstrukcji treści *Mesjasza*, ideologicznie zakotwiczona w poglądach pisarki. Odnaleziony utwór Brunona Schulza niepotrzebnie staje się pretekstem do wyrażenia własnego światopoglądu autorki. Sam obraz bogów-idoli, które pozbawione ludzkich wyznawców muszą składać się sobie nawzajem w ofierze („Bożyszczka palące bożyszczka w szale wzajemnego uwielbienia”, *Mesjasz ze Sztokholmu*, s. 121), jest jeszcze na swój sposób atrakcyjny. U Schulza sytuacja tego typu zostałaby przełamana poprzez ironię lub inne obiekty pożądania, na przykład odnalezione damskie buty na obcasie. Trudno wyobrazić sobie schulzowski motyw bałwochwalstwa bez zaznaczenia sfery seksualnej. Opowieść o bożyszczkach przerodziłaby się więc w groteskę, idolami okazałyby się ponętne córki Galatei lub manekiny zbiegłe z panoptikum, a samym mesjaszem zostałby natchniony pijak lub inżynier oferujący zbawienie przez bocykl. Cynthia Ozick natomiast czyni zbawcą organiczną Księgę, zapisaną nieznanymi alfabetami, która poświęca swe istnienie, aby rozprawić się z fałszywymi bogami. Mesjasz ginie, podobnie jak Jezus Chrystus, poświęcający się dla ludzkości.

„Jestem święcie przekonana, że bałwochwalstwo prowadzi do katastrofy – mówi o swojej powieści Ozick. – Od starożytności wiemy, że Moloch spala swoje dzieci. Naziści również palili dzieci, a ich ideologia to usprawiedliwiała”⁹.

9 „Forum. Przegląd prasy światowej” 1988, nr 46.

Niestety, tak sprzeczne ze światem Schulza zrekonstruowanie treści *Mesjasza* rzuca cień na wydźwięk całej książki, która przez wiele stron czaruje swoją atmosferą. Autor *Xięgi bałwochwalczej* nie posunąłby się do tak radykalnego potępienia zjawiska idoli, które – najczęściej w postaci władczych kobiet, wielkich i odległych niczym boskie posągi – były jego mroczną obsesją (wcale nie mniejszą od Autentyku).

Także sięgając po symbol ptaka, który pojawia się pod koniec niby Schulzowskiej powieści, Cynthia Ozick rozmija się z poetyką autora *Sklepów cynamonowych*. Waleczny ptaszek, który unicestwia wszystkie bożyszcza, jest przeciwieństwem filozoficznej ornitologii Brunona Schulza, u którego same ptaki bywają bóstwami – a także lalkami, papierowymi kukłami, mumiami, ludźmi (na przykład pannenki sklepowe, Jakub) i najróżniejszymi przedmiotami. Banalne wykorzystanie ptaka jako symbolu nadziei („może to gołąbek z Arki, który powraca, aby oznajmić, że katastrofa nie jest jednak końcem wszystkiego”¹⁰) jest dopełnieniem semantycznego „zgrzytu”, rażącego dla miłośnika Schulzowskiej prozy.

Pozostaje jednak furtka do ucieczki, choć wątpię, żeby Cynthia Ozick chciała z niej skorzystać. *Mesjasza ze Sztokholmu* można potraktować jako „skażony apokryf, tysiącną kopię, nieudolny falsyfikat” (*Księga*, s. 108) lub po prostu garstkę popiołu – i jest w tym więcej pochwały, niż mogłoby się wydawać.

10 Ibidem.

Filip Szwałasek: O „Portrecie psubrata” i dyskursywizowaniu Schulza

Przeigrana, pobita

Odszukałem książkę Edwarda Mielniczka na podstawie przypisu w jednym ze starszych opracowań poświęconych Schulzowi. Internet milczy, jak gdyby nikt nie zajrzał do tej powieści co najmniej od dekady. Jedyne, co można znaleźć, to podstawowe informacje, akurat tyle, żeby nie wątpić w jej istnienie. Od pierwszej chwili wiadomo jednak, że *Portret psubrata* należy do gatunku książek przegranych, pobitych, o których nie można pisać bez emocjonalnego ryzyka, bo ich lektura wydaje się konfrontować z upływem czasu i nieuchronnym popadnięciem w zapomnienie. Powieść Mielniczka zdecydowanie wyróżnia się na tle innych fikcji na motywach Schulza: dofinansowanych, w ładnych oprawach, publikowanych przez uznane oficyny. Dość wspomnieć o Cynthii Ozick, Maksimie Billerze czy licznym gronie autorów zza wschodniej granicy, o których w niniejszym zeszycie obszernie pisze Ała Tatarenko... Niedługo ukaże się książka Agaty Tuszyńskiej, dla której teczka z dokumentacją, „zimująca w archiwach Głównego Urzędu Statystycznego (GUS) blisko osiemdziesiąt lat”¹, stała się zaczątkiem narracji o trudnym związku Schulza i Józefiny Szelińskiej. Wszystko to tytuły ciekawe, dające do myślenia, poważne.

Portret przeciwnie: odstręcza brudnobeżową okładką, na której ordynarnym brunatnym gotykiem zapisano tytuł, i źle przedrukowaną – w ciemnej, jak gdyby zgniłej sepii – reprodukcją akwareli *Kobieta z pejczem i trzech nadzy mężczyźni*. Na tylnej okładce umieszczono złe zdjęcie autora: zahukanego pana w czapeczce i kurtce ze skaju, który – zapewne za namową fotografa – unosi do rozchylonych ust okulary i stara się patrzeć w dal. Rzut oka do środka książki niewiele zmienia. Kartkując na chybił trafił, zapewne natrafimy na fragment źle napisany, sztuczny, bezbarwny, przypominający wypracowanie zgłoszone do prowincjonalnego konkursu. Po takim powitaniu przejść do czynu odważy się tylko wąskie grono czytelników wyrozumiałych i dysponujących zbyt dużą ilością wolnego czasu. A więc książka przegrana, pobita... Kłopot w tym, że to brzydactwo przykuwa uwagę i cieszy, lektura płynie wartko, a czytelnik, choćby był jak najlepiej zaznajomiony z biografią Schulza, nie ma pojęcia, jak to wszystko się skończy. Cześć

1 Zob. A. Tuszyńska, J[...] Juna, *Józefina*, „Schulz/Forum” 2014, nr 4, s. 43–52.

pamięci wielkiego artysty czy zdawanie świadectwa z wojennych okrucieństw są tu, owszem, obecne, ale na marginesach autentycznego zaciekawienia postacią.

Mielniczek nie pisze Schulzem, nie stara się imitować go za pomocą prozy surrealistycznie zawilej czy naszpikowanej wydumanymi archaizmami. Wydaje mi się zresztą, że świadomie odzegał się od pokusy stylizacji. Może o tym świadczą symboliczne zdewastowanie na samym początku książki jednego z niepozornych, ale – jak się okazuje w chwili, gdy ulega zniszczeniu – bardzo poruszających rekwizytów schulzowskiej prozy. Niemcy zaznaczają swoje przybycie do Drohobycza puszczoną na oślep serią karabinową. Na razie obywa się bez ofiar w ludziach, zbląkana kula tłucze tylko szybę wystawową i umieszczoną za nią banię z sokiem malinowym... Duch *Sklepów* wyparowuje wraz ze słodkim płynem i od tego momentu zaczyna się powieść Mielniczka, historia trzymająca w napięciu pomimo – a może „dzięki”, trudno rozstrzygnąć – swojej pruderyjności i licznych potknięć stylistycznych. *Portret psubrata* jest w istocie thrillerem o ostatnich dniach życia Schulza².

Ot, Schulz

Powieść Mielniczka zbudowana jest wokół cyklicznie odbywanych spotkań. Dwóch mężczyzn – Bruno Schulz i Feliks Landau – siada naprzeciw siebie, jak gdyby na sesji psychoterapeutycznej. To porównanie narzuca się zwłaszcza dlatego, że drohobycki pisarz zostaje zmuszony przez rozmówcę do wysłuchania swoistej spowiedzi. Dialog – przerywany i nawiązywany po upływie paru godzin lub dni – jest osią, wokół której skupiają się pozostałe elementy narracji. Mamy więc obrazki okupacyjne, w których główną rolę odgrywa dręczący Żydów podwładny Landaua, Günther (późniejszy zabójca Schulza). Dalej: notatki sporządzane przez Samuela Rothenberga, z których czytelnik dowiaduje się – niczym z pouczających rameczek umieszczanych na marginesach podręczników do historii – o warunkach panujących w zajęтым przez Niemców Drohobyczu³. Tu i ówdzie znajdziemy żarty sytuacyjne, w których prym wie-

2 Thriller to „utwór literacki lub filmowy, wywołujący bardzo silne napięcie i emocje («dreszcze»), których źródłem jest zagrożenie dla życia bohaterów – osób prześladowanych przez wyrafinowanych i bezwzględnych przestępców lub przez jakieś tajemne, nierozpoznawalne siły. [...] Thriller jest pojęciem ponadgatunkowym; stosuje się go popularnie na oznaczenie wszelkich utworów operujących niesamowitością i szczególnie dużym zagrożeniem, a więc także do niektórych powieści czy filmów fantastycznonaukowych, wojennych, szpiegowskich, policyjnych i gangsterskich, do twórczości o tematyce katastroficznej” (T. Żabski, *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 607–608 [hasło: thriller]).

3 „Nie wolno Żydom chodzić po chodnikach, nie wolno trzymać otwartych sklepów, nie wolno używać kolei ani dorożek konnych, samochodów, nie wolno Żydów przyjmować do szpitali aryjskich, nie wolno mieszkać przy ulicy Mickiewicza, Samborskiej, Szewczenki, przy rynku... Nie wolno, nie wolno, nie wolno...!” (E. Mielniczek, *Portret psubrata*, Bydgoszcz 1999, s. 15).

dzie udający wariata Żyd Deptuła. Zdarzają się również epizody satyryczne, które – mimo iż o wiele słabiej zrealizowane – przypominają wyczyny Konstantego Willemanna ze słynnej powieści Szczepana Twardocha (weźmy choćby stronę 40, gdzie Landau, zmierzając do jedyne go lokalu nocnego w Drohobyczu, dostaje po mordzie od przechodnia, którego chciał wylegitymować, i gubi esesmańską czapkę). Wszystkie te drobiazgi, rozplanowane wokół wspomnianej osi, zostały jeszcze umocowane w powracającym wątku starań o wywiezienie Schulza z okupowanego miasteczka.

Feliks, którego Schulz poznał podczas młodzieńczego pobytu w Wiedniu, kiedy to razem studiowali na Akademii Sztuk Pięknych, streszcza dawnemu koledze swoje losy aż do kariery w sztabie Hitlera, gdzie dochrapał się stanowiska Hauptscharführera SS. Bruno, wezwany początkowo do pomocy w oszacowaniu oryginalności zrabowanego obrazu Vermeera – *Mleczarki* – zaczyna malować portret hitlerowca i wysłuchuje opowieści modela ze współczuciem i oburzeniem na przemian. Zależnie od słów i postawy Landaua autor *Sanatorium* reaguje smutkiem, żalem bądź agresją. Toporne dialogi nabierają dzięki tej niespodziewanej emocjonalności trochę kolorów. To jeden z tych zaułków *Portretu*, gdzie stykamy się z innym niż przyjęty wizerunkiem Schulza jako osoby zdolnej walczyć o swoje racje nawet z wyraźnie przeważającym przeciwnikiem. To główna zaleta powieści, niezwykle odświeżająca, jeśli pamiętać choćby o wersji Maxima Billera, niedawno przełożonej na polski, czy też o wizji Stanisława Barańczaka, który określa Schulza formułą: „chorobliwie nieśmiały nauczyciel rysunków, któremu przydarzyło się być zarazem wielkim pisarzem”⁴. Przyjrzyjmy się bliżej temu zdaniu, żeby uwydatnić zaletę powieści Mielniczka.

Znamienne „przydarzyło się” wskazuje na twórczą niewinność Schulza i wyklucza go z grona kalkulujących wyrobników (Flaubert, Gide, Sartre). Ich zwyczajne twórcze – cyzelowanie zdań, pisanie na stojąco przy pulpicie, twórczość „na akord”, po kilka godzin dziennie – nie budzą takiej sympatii jak wizja artysty dezzerterującego w świat wyobraźni, ponieważ nie może znieść przyziemnych realiów egzystencji. To zresztą nie tylko pogląd na autora, ale i na sztukę w ogóle, sztukę, która musi urągać krytycznym komentarzom, w przeciwnym bowiem wypadku obcowanie z nią nie będzie komplementem dla elitarystycznych inklinacji. W tym samym tekście Barańczak pisze zatem o „głęboko osadzonych oczach, które kryją się, jak gdyby ze skrępowaniem, pod wydatnymi, nieomal małpimi łukami brwiowymi. Twarz Schulza wydaje się ilustracją z podręcznika psychologii, eksponatem kompleksu niższości i chorobliwej introwersji, jeśli nie wręcz autyzmu. Schulz sprawia wrażenie, jakby z najwyższym trudem powstrzymywał atak lękowy”⁵.

4 S. Barańczak, *Twarz Brunona Schulza, w: Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 27.

5 Ibidem.

Poeta jest wyraźnie zadowolony z tego, że pisze o postaci prawie nieludzkiej, i stara się jeszcze uniezwyklić portret. Skoro „czuje” takiego Schulza, to w nim samym również musi tkwić coś frapująco niezdrowego. Sytuacja tylko w szczegółach różni się od recepcji pisarza w warunkach socrealizmu. Jak wspomina Andrzej Chciuk: „Zakazanemu jabłku, jakim był Schulz, dodawano etykietkę czegoś chorego, czegoś, na czym znają się tylko wtajemniczeni, czegoś, co nie jest dobrze widziane – a więc już choćby dlatego trzeba się tym zachwycać”⁶. Działo się tak nie tylko w pierwszych niepoehlebnym recenzjach z Schulza czy w słynnej diatrybie Kazimierza Wyki i Stanisława Napierskiego⁷, ale też w popularnym podręczniku opracowanym przez Ryszarda Matuszewskiego w latach 1951–1952. W skrypcie *Literatura międzywojenna*, wydanym w nakładzie dziesięciu tysięcy egzemplarzy, czytamy, że utwory Schulza „są wyrazem bezradnego zbłąkania i ucieczki od rzeczywistości”, „pełne niesamowitych wizji”, „wkraczają w granice psychopatologii”. W kolejnych edycjach publikacji Matuszewski „naświetlał twórczość autora *Sklepów* zupełnie inaczej”, „oddając mu sprawiedliwość”⁸, ale ziarno zostało zasiane, i to na wielką skalę.

Maxim Biller, autor opowiadania *W głowie Brunona Schulza*, doprowadza ten portret do skrajności. Głowa drohobyckiego pisarza – „bardzo duża, niemal trójkątna, ładna głowa” – przypomina „papierowy latawiec, który jego uczniowie puszczali od pierwszych wietrznych dni wrześniowych w kamieniołomie Koszmarsko”⁹. Billerowi sprzyja szczęście: nawet toponimy okolic Drohobycza uwiarygadniają jego wizję. Zachęcony przychylnością *genius loci*, autor ubiera Schulza w ekstrawagancki strój – pisarz „przez okrągły rok nosi ciepłą, belgijską marynarkę” – i robi z niego wariata w stylu tytułowej bohaterki *Carrie* Stephena Kinga czy w najlepszym wypadku Maksa Cohena z π Darrena Aronofsky’ego. Trudno o pomyłkę czy przesadę, gdyż Billerowski Schulz „od wielu miesięcy, może nawet od lat, miewa uczucie, że z otaczających go ścian wypełzną wielkie, czarne jaszczurki i złośliwie szczerzące się, łypiące na niego chytrze, zielone jak nafta żmije”, a zdarza mu się też „słyszeć co parę minut łopot ogromnych skrzydeł archeopteryksa tuż za swoimi plecami” (MB, s. 10–11).

Zdeformowany, jak gdyby „naturalnie” karykaturalny wygląd, tiki nerwowe, halucynacje, obojętność na kwestię ubioru albo, co gorsza, dysonans między przekonaniem o stosowności czy nawet elegancji stroju a rzeczywistą prezencją (niechlujną bądź śmieszną) – to wszystko cechy groteskowych zakapiorów z po-

6 A. Chciuk, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, „Kultura” 1959, nr 7/8, s. 13.

7 Por. K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, w: K. Wyka, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 419–423.

8 A. Sulikowski, *Twórczość Brunona Schulza w krytyce i badaniach literackich (1934–1976)*, „Pamiętnik Literacki” 1978, nr 2, s. 283.

9 M. Biller, *W głowie Brunona Schulza*, przeł. M. Mirońska, Warszawa 2014, s. 9 (dalej: MB z podaniem strony).

wieści o agencji 007. Ekstrakt z fizjonomicznych studiów Iana Fleminga destyluje Umberto Eco na stronach *Supermana w kulturze masowej*. Pułkownik Grubozabojszczykow na przykład „ma twarz wąską i spiczastą, obwisłe worki pod oczami okrągłymi jak dwie błyszczące kulki, szerokie, groźne usta, ogoloną głowę”¹⁰. „Ogolona głowa Doktora No przypomina kroplę wody, skóra jest bardzo błyszcząca, pozbawiona zmarszczek, kości policzkowe wyglądają, jak gdyby były ze starej kości słoniowej, brwi zdają się narysowane, oczy, pozbawione rzęs, podobne są do «pary małych czarnych ust»” (UE, s. 194). Żeby otrzymać wzór na Schulza, dodajmy, że superlotr zwykle „przychodzi na świat w strefie etnicznej rozciągającej się od Europy Środkowej poprzez kraje słowiańskie i do basenu Morza Śródziemnego. Jest z reguły mieszańcem o niejasnym pochodzeniu, homoseksualistą lub kimś aseksualnym, a w każdym razie poza normą seksualnych zachowań” (UE, s. 195).

Niegodziwcy mają godne siebie koleżanki. W *Pozdrowieniach z Moskwy* – piątej powieści o agencji Królowej – Rosa Klebb (w ekranizacji z 1964 roku godnie odegrała ją Lotta Lenye) „ma wilgotne i blade wargi poplamione nikotyną, głos ochryply, jednostajny, wyzbyty emocji; metr sześćdziesiąt wzrostu, jest płaska, z krótkimi rękami, krótką szyją, zbyt grubymi kostkami u nóg, siwiejącymi włosami zwiniętymi w ciasny «obszerny» węzeł, nosi grube szkła, ma spiczasty nos o szerokich nozdrzach ubielony pudrem, usta niczym «wilgotna pułapka zamykająca się i otwierająca, tak jak gdyby uruchamiały ją przeciągnięte pod brodą struny»” (UE, s. 193). Drohobycką odpowiedniczką Klebb jest u Billera niedająca „Bruniowi” spokoju sadystyczna Helena, „o gęstych, jasnych i często byle jak uczesanych włosach, od których bił, niestety, przenikliwy zapach uryny i wilgotnego, zleżałego siana wyściełającego klatkę dla zwierząt” (MB, s. 17). Później dowiadujemy się jeszcze o „obrzydliwym małpim meszku porastającym jej twarz”, „cuchnących trocinach we włosach” oraz „zgrzebnej, wybitnie niekobiecej garderobie” (MB, s. 36). Nic dziwnego, że Billerowski Schulz – chory na umyśle bliźniak autystyka, którego portret z uczuciem kreślił Barańczak – zakochuje się bez pamięci w tym potworze. W końcu jego „trójkątna twarz wydaje się szara jak stary papier gazetowy”, a uszy ma „wielkie jak żagle” (MB, s. 86)!

Mielniczek wyobraża sobie Schulza zupełnie inaczej. Artysta nie jest wymierzony i posępny od urodzenia, lecz w rezultacie stresów dostarczanych przez życie w okupowanym przez Niemców Drohobyczu. Nie jest w żadnym wypadku szaleńcem. Nawet „ekscentryk” wydaje się określeniem za mocnym. Przeciwnie, mieszkańcy miasteczka, bez względu na polskie czy żydowskie korzenie, traktują Schulza z estymą. Henryk Grynberg ubiera autora *Sanatorium* w „szare gar-

¹⁰ U. Eco, *Struktury narracyjne u Fleminga*, w: tegoż, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 193 (dalej: UE z podaniem strony).

nitury, jasnoszary wiosną i latem, ciemnoszary jesienią i zimą”¹¹. Mielniczek też widzi pisarza „normalnie”. Dodaje mu prochowiec, krawat, a nawet kapelusz, co zgadza się ze wspomnieniami uczniów gimnazjum imienia Władysława Jagiełły (na przykład Czesław Biliński opisuje Schulza jako „niezwykle schludnego, eleganckiego, porządnie ubranego. Zawsze miał ładne ubrania: dobrze dobrane koszule, garnitury niebieskawe, popielate”¹²). Świadczą o tym również zdjęcia zrobione podczas dorocznego tygodnia lotniczego i przeciwgazowego, który Liga Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej zorganizowała w Drohobyczu 2 października 1938 roku¹³.

Archeologia

Ta właśnie „normalność” jest główną zaletą *Portretu psubrata* (warto podkreślić, że tytułowym psubratem nie jest – wbrew automatycznemu skojarzeniu – Schulz, lecz Landau). Ta fatalnie napisana książka pozwala – dzięki wyborowi oryginalnej, jak na przekazy o Schulzu, formuły thrillera oraz swojej rozbijającej naiwności – zauważyć i jasno sformułować wady rosnącego katalogu fikcji na motywach Schulza. Mielniczek, autor prozy przygodowej dla dzieci i młodzieży, nie pragnie wystawić pomnika Schulzowi, nie przychodzi mu do głowy poszukiwanie barwnych ploteczek na temat jego stanów psychicznych czy seksualności. Tylko raz, na samym początku *Portretu*, natrafimy na typowe przedstawienie pisarza jako masochisty. Scenka zostaje ledwie naszkicowana, jak gdyby Mielniczek chciał odciąć się również i od tego wątku.

Schulzologia ma już za sobą pewne znaczące etapy, na których przesłedzenie – choćby szkicowe – nie pozwalają wąskie ramy recenzji. Być może jednak powinno się z wolna myśleć o książce, która byłaby schulzologiczną odpowiedzią na *Dyskursywizowanie Białoszewskiego* Piotra Sobolczyka. Recepcja życia i twórczości Schulza staje się tak bardzo zróżnicowana, że zbadanie jej meandrów byłoby zajęciem fascynującym dla autora i pożytecznym dla czytelnika. Wydaje mi się to o tyle potrzebne, o ile w rosnącej bibliografii poświęconej autorowi *Sklepów* coraz wyraźniej zarysowuje się potrzeba usprawnienia obiegu treści między poszczególnymi falami myślenia o Schulzu. To właściwie odmiana archeologii, a więc powrotu do dawnych odczytań i impresji, zwłaszcza tych zapomnianych, które przegrały konkurencję z silnymi odczytaniem schulzologicznego establishmentu: Sandauera, Ficowskiego, Jarzębskiego, Speiny... Warto je odszukać i w wyniku twórczej selekcji włączyć odtrącone wątki do najnowszych interpretacji.

11 H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 1997, s. 20.

12 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011, s. 72.

13 Fotografie można obejrzeć w drugim zeszycie „Schulz/Forum” na stronach 103–105. Internetowe wydanie dostępne pod adresem: <http://cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/schulz> lub <http://ug.academia.edu/SchulzForum>.

Michał Paweł Markowski wraca w *Powszechnej rozwiązłości* do znakomitej książki Wojciecha Wysockiego, ale tylko pobieżnie, nie wyzyskując potencjału tego znaleziska. Powieści na motywach Schulza byłyby doskonałym uzupełnieniem rozważań o tym, co i jak się o pisarzu myśli. Choćby z tego powodu warto znać *Portret* – by (od)zyskać jeszcze jeden ciekawy pryzmat dyskursywizowania Schulza.

[noty o autorach]

Marcin Całbecki (ur. 1977)

Adiunkt w Katedrze Historii Literatury Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek: *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni* (2004), *Czarna kropla nieskończoności. Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza* (2008) oraz *Zapośredniczona tożsamość. Tematy środkowoeuropejskie a polska literatura współczesna* (2013), a także artykułów publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich” i „Pamiętniku Literackim”.

Serge Fauchereau (ur. 1939)

Krytyk artystyczny, pisarz, eseista i wykładowca. Pracował jako profesor literatury amerykańskiej na Uniwersytecie w Teksasie (1973–1976), dyrektor artystyczny i organizator wystaw w Centre Pompidou, Palazzo Grassi, Bundeskunsthalle, Tate Modern, Lille Métropole Musée oraz dla Institut des hautes études en arts plastiques. Autor licznych książek, m.in. o kubizmie, ekspresjonizmie, Arpie, Braque'u: *Lecture de la poésie américaine* (1968), *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes* (1976), *L'avant-garde russe* (1979), *La révolution cubiste* (1982), *Les peintres révolutionnaires mexicains* (1985), *Braque* (1987), *Arp* (1988), *Malévitch* (1991), *Les écrivains pour ou contre l'impressionnisme* (1994), *Léger, peintre dans la cité* (1994), *Mondrian et l'utopie néo-plastique* (1994), *Brancusi* (1995), *Le livre idolâtre de Bruno Schulz* (2004), *Hommes et mouvements du XX^e siècle* (2005).

Rolf Fieguth (ur. 1941)

Slawista, historyk Europy Wschodniej, germanista. Doktorat uzyskał w 1967 roku (*Metafora i realność we wczesnych „Dziadach” Adama Mickiewicza*). W latach 1967–1979 pracował na Uniwersytecie w Konstancji w zespole tłumaczy tekstów rosyjskich formalistów. Badał też lingwistykę romańską, strukturalizm praski i warszawski, fenomenologię oraz estetykę recepcji. W latach 1968–1969 przebywał na stażu w Warszawie (Instytut Badań Literackich PAN). Badał tu klasycyzm i preromantyzm w polskiej literaturze. Habilitował się w 1976 roku (slawistyka, literaturoznawstwo). Od 1983 profesor zwyczajny języków i literatur słowiańskich na uniwersytecie w szwajcarskim Fryburgu. W 1998 roku opublikował książkę *Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei*

Adam Mickiewicz (polski przekład: *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, 2003). Przetłumaczył na język niemiecki m.in. *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza i *Vade-mecum* Cypriana Kamila Norwida. W roku 2001 otrzymał nagrodę polskiego Pen Clubu. Członek honorowy Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

Stanisław Rosiek (ur. 1953)

Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Był członkiem redakcji „Litterariów”, „Punktu” i „Podpunktu”, a także rocznika „Punkt po Punkcie”. Współredagował z Marią Janion trzy tomy z serii „Transgresje” (*Galernicy wrażliwości*, 1981; *Osoby*, 1984; *Maski*, 1986). Razem ze Stefanem Chwinem napisał książkę *Bez autorytetu. Szkice* (1981), za którą w 1983 roku otrzymał nagrodę Fundacji im. Kościelskich. W latach dziewięćdziesiątych zajmował się kultem pośmiertnym Adama Mickiewicza (*Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, 1997) oraz twórczością kilku pisarzy dwudziestowiecznych (Peiper, Schulz, 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*, w 2008 książkę *[nienapisane]*, w 2010 *Władzę słowa*, a w 2014 drugą część nekrografii, zatytułowaną *Mickiewicz (po śmierci)*.

Joanna Sass (ur. 1976)

Absolwentka Wiedzy o Teatrze Uniwersytetu Gdańskiego, pracę magisterską poświęciła teatralnym aspektom prozy Brunona Schulza. Juror rzeszowskiego Festiwalu Klasyki Europejskiej, autorka haseł teatralnych w *Słowniku schulzowskim* i recenzji z tomu *Gdańsk jest teatrem*. Obecnie doktorantka Wydziału Filologicznego macierzystej uczelni, pisze rozprawę dotyczącą wiedeńskich losów drohobyckiego twórcy. Do ścisłego kręgu jej zainteresowań badawczych należą: zagadnienia antropologii i teorii teatru, polsko-niemiecki dialog interkulturalny oraz dzieje sceniczne i powinowactwo prozy Schulza z reformatorską myślą międzywojnia.

Piotr Sitkiewicz (ur. 1980)

Redaktor, wykładowca edytorstwa na Uniwersytecie Gdańskim. Autor książki *Bestiariusz Lema według Mroza* (2012), współautor dwóch książek dla dzieci: *Gdańsk na opak* (2014) i *W Gdańsku straszy* (2015). Pisze pracę doktorską poświęconą przedwojennej recepcji dzieł Brunona Schulza.

Tymoteusz Skiba (ur. 1987)

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Studiował filologię polską i kulturoznawstwo. Członek Pracowni Schulzowskiej, współpracuje z internetowym czasopiśmie „Intertekst” i z Centrum Sztuki Współczesnej

„Łaźnia”. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską zatytułowaną *Literackie homunkulusy w twórczości Brunona Schulza, Stanisława Lema i Philipa K. Dicka*.

Damir Šodan (ur. 1964)

Chorwacki poeta, autor tomików poetyckich *Glasovne promjene* (1996) i *Srednji svijet* (2001), dramaturg (sztuki *Zaštićena zona* i *Kain ili njegov brat*, opublikowane w wersji książkowej w 2002 roku). Redaktor „Feral Tribune Publishing House” w Splicie. Tłumaczy na chorwacki amerykańskich poetów i prozaików (Charlesa Simica, Raymonda Carvera, Allena Ginsberga, Thomasa Luxa, Denisa Johnsona, Thoma Jonesa). W 1999 roku przełożył i opracował antologię poezji nowojorskiej (*Broad-way*) dla zagrzebskiego magazynu literackiego „Quorum”.

Filip Szalasek (ur. 1986)

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Publikował m.in. w „Masce”, „Glissando”, „Studiach Kulturoznawczych”, „Blizie”, „Fragile”. Współpracuje z kwartalnikiem muzycznym „M/I”. Autor książki *Jak pisać o muzyce. O wolnym słuchaniu* (2015).

Marek Wilczyński (ur. 1960)

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

Ała Tatarenko

Ukraińska językoznawczyni specjalizująca się w językach słowiańskich, tłumaczka, historyczka i krytyczka literatury. Profesor w katedrze języków słowiańskich Lwowskiego Uniwersytetu Narodowego im. Iwana Franki.

[abstracts]

Schulz Disseminated (mw)

The editorial articulates a suspicion that had Schulz lived long enough, possibly even until today, he would have been greatly surprised by his growing fame abroad, like perhaps many other twentieth-century schlemiel-heroes of literature and the humanities, such as Kafka, de Saussure, Propp or Bakhtin. The present number of *Schulz/Forum* is then introduced as a collective testimony of his popularity outside the Polish language.

Marek Wilczyński

Polish Galician Fiction before and after World War II. Bruno Schulz and the Literature of the Disaster

Usually Schulz's fiction is not interpreted with reference to the Holocaust and massive ethnic cleansing in East-Central Europe during World War II. The present paper is rooted in a belief that some of his later stories can actually be treated as "prophetic" when placed in a sequence consisting of the works by Schulz and other Polish writers from Galicia: Ida Fink, a Holocaust survivor, Zygmunt Haupt, an émigré in the United States, and Leopold Buczkowski, after the war in Poland. Schulz's followers, at least in a chronological sense, seem to have been inspired by the metaphorical energy of his fiction, though in the stories by Fink and Haupt, as well as the early novels by Buczkowski, the Schulzean metaphor is replaced by metonymy – a figure of death, and allegory – in Walter Benjamin's terms, a *post mortem* mask of history stigmatized by violence. Arguably, Fink, Haupt, and Buczkowski recorded in their fiction the fulfillment of Schulz's catastrophic prophecy.

Marcin Całbecki

Matriarchy in Drogobych. Anthropological Motifs in *Cinnamon Shops* by Bruno Schulz

The paper is an attempt to analyze Schulz's fiction in terms of Johann Jakob Bachofen's idea of matriarchy. Particular emphasis has been put on "August," the opening story of *Cinnamon Shops*. In "August," which begins his "spiritual autobiography," Schulz created a world whose center is constituted by three women, portrayed as if they had been archaic deities. By the same token, the beginning of Schulz's private mythology seems parallel to the archaic core of the socio-religious order of Europe, i.e. matriarchy.

Rolf Fieguth

Longing for Coherence. Notes on Intertextuality, Composition, and the Concept of Language in Bruno Schulz's Fiction

Schulz was particularly predisposed to intertextuality, since his hometown was genuinely multilingual, with Polish and Yiddish as dominants. German, as the official language of the Austro-Hungarian administration and that of Lessing, Moses Mendelssohn, Goethe, Schiller, and Heine, was especially attractive to the educated Eastern European Jews, which applied also to Schulz's mother who taught him Goethe's ballad, "The Erlking." On the other hand, such centers of modernism as Vienna, Lviv, Cracow, and Warsaw, which affected the young Schulz in his student years, were also francophilic so that the works of Flaubert, Baudelaire, Zola, Proust, Huysmans, Claudel, and Gide, as well as the philosophical writings of Bergson, must have influenced him, too.

Serge Fauchereau

Cities, Mannequins, and Metaphysical Machines

The French critic reveals a whole extensive network of affinities which connect Schulz's oneiric fiction with that of Alfred Kubin, E.T.A. Hoffmann, Max Blecher, and – perhaps not surprisingly – Franz Kafka. Selecting from the world of Schulz three specific motifs: the city, the mannequin, and the metaphysical machine, he demonstrates that the writer from Drohobych joined, for the most part unawares, the mainstream of European modernism both in its literary and artistic varieties, including the self-reflexive art of Marcel Duchamp.

Alfa Tatarenko

Schulz's Magic Formula. The Writers's Literary Opinions Interpreted in the Context of Metafiction by "Schulzoids"

The texts referring to Bruno Schulz can be divided into two groups: first, those featuring a protagonist of that name, connected with the events from the writer's life, and second, those in which there reader can recognize some motifs from his fiction or the Schulzean model of the fictional world. The former includes works by the Serbian fiction writers Jovic Acin and Mikhailo Pantic and the Croatian poet Damir Sodan, the latter those by the Croatian poets Ivan Samia and Delimir Resicki, and the Serbian poet Dragan Boskovic. The Serbian writer's Mirko Demic's novel, *Amber, Honey, and Sorb*, belongs to both groups. In the works of those authors one can find descriptions of Schulz's death and the following metamorphoses, similar to those experienced by the characters from his short stories. Few writers have been interested in Schulz's life before World War II – his legend came into being at the moment of his death. Tatarenko presents and explains the creative responses to Schulz's *oeuvre* and his bio- and necrography by the authors from the former Yugoslavia.

Damir Šodan

Bruno and Benn or, a Relationship on the Other Side of Death

When one compares the lots of two great European authors of the first half of the 20th century – the German poet Gottfried Benn (1886–1956) and the Polish-Jewish fiction writer Bruno Schulz (1892–1942) – at first sight their lives seem quite different and incomparable. Still, it is enough to reach under the surface of the so-called historical facts to realize that in some respects the two writers are indeed close to each other. As regards politics and history, a common denominator of their biographies was Nazism as an emanation of pure evil from provincial East-Central Europe, and its belief that human nature may be improved which the historical process makes it possible to develop great geopolitical systems, even at the cost of suspending all ethical principles. A starting point for that daemonic parochial activism is mostly the “provincial spirit of utopia” or, to be precise, its irresistible “realistic nihilism,” to borrow a term coined by the Serbian philosopher Radomir Konstantinovic.

Stanisław Rosiek

A Work That Is Not There?

Practical (and Ontological) Reasons Why *The Booke of Idolatry* Is Not Available

In the age of technological reproductibility the original of *The Booke of Idolatry* has disappeared under more and more replicas. We have been talking and writing about reproductions which are more and more distant from the original: reflections, reflexes, copies, representations, and effigies. Until today, the whole cycle of Schulz's *cliché-verres* has not been published in an adequate form – there are only more successful reproductions of particular graphics. At any rate, the identity of *The Booke* has always been precarious and ambiguous. It has always been a work in motion – flickering, unstable, composed in various ways since particular graphics have appeared in different authorial configurations (files) each of which lead its own, independent life. Thus *The Booke of Idolatry* has its multiple history and no “hard” ontology. As a whole, it is not available. Still, the trouble with it begins already at the elementary level of an individual graphic. The differences among available copies have been caused by technological conditions (different chemical processing of the positives), which bring about specific material (different pace of ageing) as well as artistic consequences (replicating his *cliché-verres*, Schulz would choose either a sepia or a silver-black tone). As a result, different prints of the same graphic look different, which implies contingency of seeing and, what follows, also of understanding and interpretation. We may encounter *The Booke of Idolatry* only in its specific historical version, by coming across its individual copy. A comparison of a dozen or so preiconographic descriptions (or perhaps testimonies of looking/seeing) of the same copy of *Mademoiselle Circe and Her Troupe* reveals a fundamental diversity of views. Is it possible to have a debate on meaning without a consensus as regards what we can see? Is a pact concerning a visible object of the debate made (or perhaps not made?) in passing, while we interpret it in a joint effort to find its meaning?

Piotr Sitkiewicz

Bruno Schulz in Poznań

For the last several decades Schulz's *oeuvre* has been a kind of "work in progress." Although he has been long dead, more and more of his texts, drawings, and paintings seem to come down to us from the hereafter – both known from more or less credible testimonies, and quite unexpected and never before acknowledged. Certainly the most impressive findings of the recent years are Schulz's frescoes from Landau's villa in Drogobych, discovered by the German filmmaker, Benjamin Geissler, in 2001 and then partly removed to Israel to cause an international scandal. As it turns out, however, to find new traces of Schulz's life and work one does not have to penetrate into inaccessible archives or count on a miracle. In the Poznań newspaper *Nowy Kurier*, an interview with Schulz and a review of his *Sanatorium under the Sign of the Hourglass* have been just found, both never reprinted or commented upon. The present paper changes this state of affairs.

Joanna Sass

Schulz's Score. On the German Translations of His Fiction

The literary output of Bruno Schulz became known abroad in the 1960s, when *Cinnamon Shops* and *Sanatorium under the Sign of the Hourglass* were published in translations. The German translation of both volumes was published by Carl Hanser Verlag in Munich in 1961, providing a basis for the foreign editions of Schulz's fiction in Denmark and Finland. For 45 years, the German market was cornered by those early translations by Josef Hahn, published 24 times either in collections or separately. A new German version, by Doreen Daume, appeared as late as in 2008 and 2011. Such a long break implies that translating Schulz's poetic prose must be quite difficult. The paper reconstructs the German reception of Schulz and presents criticism of some German translations.

Tymoteusz Skiba

Ashes from Stockholm

Cynthia Ozick's 1987 novel, *The Messiah of Stockholm*, has been reviewed all over the world. In the United States, where Ozick is considered a major writer, it has been received very well, while in Europe it has been acknowledged mainly thanks to its connection to Bruno Schulz. It was a clever marketing move, a part of Ozick's creative writing strategy. Even though her novel has provoked many objections (poor content and form, lack of authenticity, empty generalizing), it has a certain charm which is quite difficult to resist. The present review is an attempt to shed some light on that specific feature of Ozick's writing.

Filip Szalasek

On "Portret Psubrata". The Discursive Representations of Schulz

Edward Mielniczek's novel, as unattractive in many respects as it is, surprises the reader with Bruno Schulz as its protagonist. The author presents the last weeks of Schulz's life, stressing no so much his tragic lot, but his efforts to keep his personal identity under the Nazi occupation. The narration, rooted in the tradition of a psychological thriller, denies the received portrayal of Schulz and his vicissitudes as material for "reflective" or "philosophical" discourses. In spite of its many weaknesses – simplistic language, scanty descriptions, and unnatural dialogs – Mielniczek's forgotten deserves to be re-introduced among texts focusing on the writer from Drogobych.

Schulz/Forum 1

Forum schulzowskie w budowie (sr) / Jan Gondowicz Powrót wielkich ptaków / Marcin Całbecki Schulz dadaistą? Parodystyczna krytyka kultury europejskiej w opowiadaniu Brunona Schulza „Dodo” / Wojciech Owczarski Schulz i sny / Paweł Sitkiewicz Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza / Marek Wilczyński Szyfr masochizmu. Amerykańskie konteksty prozy Brunona Schulza / Filip Szałasek Gra w światy / Agata Tuszyńska Listy Bezimiennej / Stanisław Rosiek Jak wydawać Brunona Schulza. Próba opisanie kanonu edytorskiego / Łukasz Kossowski Rzeczywistość przesunięta, czyli kilka słów o przygotowaniach do wystawy Brunona Schulza w warszawskim Muzeum Literatury / Schulz w katalogu Towarzystwa Wydawniczego „Rój”

Schulz/Forum 2

Duch uwikłany w materię (ciała) (jj) / Michał Paweł Markowski Schulz – pisarz jako filozof / Jerzy Jarzębski Bruno Schulz jako krytyk – figury wyobraźni / Stanley S. Bill Dorozka w lesie – Schulz i pisanie / Krzysztof Lipowski Demiurg jest dwoistością. Alfred Kubin i Bruno Schulz – próba porównania / Agnieszka Dauksza „Nie ma materii martwej – martwo-ta jest jedynie pozorem”. O ambiwalencjach Schulzowskiego materializmu / Małgorzata Kitowska-Łysiak Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua / Anna Kaszuba-Dębska Projekt Szpilki. Księga / Kobiety z kręgu Schulza / Wiera Meniok „Zmierzch będzie zapadał”, albo Historia Bianki / Stanisław Rosiek Nieobecna obecność / Wei-Yun Lin-Górecka Transpacyficzna transcendencja. O tłumaczeniu Schulza na język chiński / Bartosz Dąbrowski „Białe plamy w schulzologii” pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak

Schulz/Forum 3

Zachwyty Ficowskiego (sr) / Ewa Graczyk Ja tu już kiedyś byłam... / Paweł Dybel Sierpniowe inicjacje. Obrazy kobiet w „Sierpniu” Brunona Schulza / Wiera Meniok Przypadek hermeneutyki fenomenologicznej Brunona Schulza / Ireneusz Łysik Filatelistyczne inklinacje Brunona Schulza i Waltera Benjamina / Jerzy Kandziora Jerzy Ficowski o Schulzu – między rekonstrukcją a retoryką. (Refleksje nad „Regionami wielkiej herezji”) / Tymoteusz Skiba Homunkulusy Brunona Schulza / Bohdan Łazorak Wpływowy brat Izydor (Baruch, Izrael) Schulz / Jerzy Jarzębski Komentarz do komentarzy: Schulz edytorów / Stanisław Rosiek Komentowanie i oczywistości / Piotr Millati Markownik Tomasza Leca / Tomasz Lec Krótki przewodnik po „markowniku Rudolfa” / Ariko Kato Schulz i Lille / Filip Szałasek Zwycięski Schulz w koronie / Piotr Józef Maksymowicz „Egzystencja (albo inaczej: bio-grafia)” – czyli spis treści wprowadza w błąd / Wioleta Dereszewska Czytanie bibliografii

Schulz/Forum 4

Korekta (ps) / Stefan Chwin Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Sklepiech cynamonowych”) / Stanley Bill Schulz i znikająca granica / Jan Woleński Bruno Schulz i realizm magiczny / Agata Tuszyńska J[...], Juna, Józefina / Stanisław Rosiek Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron rękopisu jednego opowiadania / Vita Susak Jeden rysunek Schulza plus / Henri Lewi Być Żydem w niepodległej Polsce / Tomasz Stróżyński Schulz czytany przez Henri Lewiego / Izabela Czermakowa Wspomnienie o Schulzu / Anita Jarzyna Herezje Jana Gondowicza / Tomasz Swoboda Elvis, Mickey, Bruno / Filip Szałasek Krytyka turystyczna



Schulz. Między mitem a filozofią



Bruno Schulz
Księga obrazów

Zdarza się niekiedy pisarzom, że na marginesie swej twórczości uprawiają amatorsko rysunek, czy nawet malarstwo; bywa i odwrotnie – znamy próby pisarskie malarzy. Niezmiernie rzadko jednak obie te dziedziny praktykowane są przez jednego i tego samego artystę profesjonalnie, traktowane przezeń równorzędnie. Z takim właśnie wyjątkowym dualizmem mamy do czynienia u Schulza. *Księga obrazów* – w latach dziewięćdziesiątych przygotowana przez Jerzego Ficowskiego jako cykl albumów – zawiera około pięćuset rysunków, ilustracji i grafik Brunona Schulza.

Schulz. Między mitem a filozofią

pod redakcją Joanna Michalik i Przemysław Bursztyka

W słynnym liście do Witkacego Bruno Schulz w jaskrawy sposób dał wyraz swojej ambiwalentnej postawie wobec filozofii. Z jednej strony wyraźnie przeciwstawił ją sztuce – będącej domeną intelektualno-duchowej wolności, sferą intuicji, konfrontującą nas z tajemnicą ludzkiej egzystencji. Z drugiej jednak strony zdradzał zainteresowanie nie tylko filozofią jako taką, ale również filozoficzną wykładnią kreowanej przez siebie rzeczywistości. Z książki badającej filozoficzną mapę wpływów, jakim ulegał Schulz, wyłania się spójny obraz pisarza-filozofa (bądź anty-filozofa), zaskakująco współczesnego, nie tylko znakomicie wpisującego się w paradygmat myśli nowoczesnej, ale również w niektórych aspektach wyprzedzającego ją o dekady.

Schulz/Forum 5

Gdańsk 2015

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISSN 2300-5822