



Schulz / Forum 13
2019

ISSN 2300-5823



9 772300 582500

13 >

[spis treści]

Ciała pozbawiane powierzchni. *Imago* (sr) / 3

[odczytania]

Urszula Makowska „Dziwna awersja”. O wystawach Schulza / 5

Eliza Kącka Ciało mitu. Piłsudski Brunona Schulza / 35

Paweł Tomczok Ucieleśnione sytuacje komunikacyjne w prozie Brunona Schulza / 47

[paralele i konteksty]

Magdalena Rabizo-Birek Schulz poetów „ośmielonej wyobraźni” (preliminaria) / 63

Marcin Romanowski Schulz, duchy i meblościanka / 86

Balbina Hoppe Schulz niesceniczny? / 102

[inicjacje schulzowskie]

Helena Hejman Powierzchność Schulza / 109

[fragmenty antropologiczne]

Georg Groddeck Ono / 119

Georg Groddeck Ono i psychoanaliza / 134

Agnieszka Więckiewicz Między wyobraźnią romantyczną a literacką moderną. Georg Groddeck w lustrze psychoanalizy / 144

[horyzont dzieła]

Stanisław Rosiek Radość indeksowania (*Sklepów cynamonowych* i nie tylko) / 155

Jakub Orzeszek Ciało / części ciała / wydzieliny. Indeks do *Sklepów cynamonowych* / 172

[archiwum]

Magdalena Wasąg Księga twarzy. Rysunki Brunona Schulza w Bystrzycy Kłodzkiej / 191

[noty o autorach] / 213

[abstrakty] / 216

Rada redakcyjna

Stanley S. Bill (Cambridge)
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, Jakub Orzeszek (sekretarz redakcji), Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz, Filip Szalasek, Marek Wilczyński

Wydawca

Fundacja Terytoria Książki
80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1
tel.: (58) 345 47 07

www.facebook.com/schulzforum
ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum
czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz

Adiustacja: Jakub Orzeszek, Roksana Blech
Projekt graficzny: Janusz Górski
DTP: Joanna Kwiatkowska
Druk i oprawa: Grafix. Centrum Poligrafii, Gdańsk

ISSN 2300-5823

Ciała pozbawiane powierzchni.

Imago

Obydwa oddalone tu od siebie rysunki Schulza (ten z pierwszej strony zeszytu i z czwartej strony okładki) stanowią w rzeczywistości materialną jedność. Fizycznie nie da się ich rozdzielić, ani nawet równocześnie zobaczyć. To awers i rewers tej samej kartki. Separacja była możliwa dzięki reprodukcji i przeniesieniu rysunków na inne płaszczyzny. Sposób ich umieszczenia w „Schulz/Forum” powtarza jednak to pierwotne usytuowanie i wymusza na oglądającym działanie polegające na prostym odwróceniu kartki. Podobnie było podczas rysowania, które w latach trzydziestych staje się dla Schulza bardziej akcją niż kreacją – zdarzeniem, działaniem performatywnym pozostawiającym w jego rysunkach ślady raz bardziej, raz mniej czytelne.

Nie można jednak w tym wypadku z całą pewnością rozstrzygnąć, co Schulz najpierw narysował: szkic ekspresjonistycznie rozedrgany, który mógłby być projektem scenografii do filmu *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wienego, czy płataninę kresiek (przypominającą szkice Giacomettiego), w której z trudem da się rozpoznać ciała bałwochwalców adorujących siedzącą na krześle kobietę. Ustalenie kolejności nie ma zresztą większego znaczenia. Ważne, że obydwa rysunki pokazują dwa stopnie, dwie fazy rozpadu form. W nurcie tego samego procesu ciała tracą swoją integralność. Przedstawione zostały przez Schulza jako seria skokowych wyglądów, między którymi nie ma więzi, więc także ciągłości. Jedynie twarz adorowanej kobiety zachowuje swą tożsamość. Twarze adorantów na rysunku z okładki zredukowane do prostego schematu (oko to kropka, nos kreska pionowa, usta – pozioma), na rysunku inicjalnym zeszytu rozpadają się tak samo jak ich ciała. Ale ciało kobiety o wyraźniej określonej twarzy także już jest w stanie daleko posuniętej destrukcji. I jej „jakże pełna uroku i jak szczęśliwa forma bytu” ulegnie w końcu rozpadowi, choć tego jeszcze tu nie widzimy.

Przywołane rysunki pochodzą z lat trzydziestych. Początki rysownika nie zapowiadały tak wielkiej katastrofy cielesnych form. W pracach drugiej i częściowo trzeciej dekady XX wieku Schulz precyzyjnie i jednoznacznie definiuje ludzkie figury. Teraz jednak dumne pozy, które przybierał rysując siebie (przykładem narcystyczny autoportret lwowski) i w których ujmował rysowane przez siebie postacie (Budracką czy Weingartena), są już chyba niemożliwe do powtórzenia. W ostatniej dekadzie życia (i twórczości) Schulz rysuje inaczej, bo chyba też inaczej patrzy na siebie i innych. Ciało? To dla rysownika pęki wibrujących linii. Autoportret? Możliwy jako psychologiczne studium, karykaturalnie wyolbrzymiające cechy indywidualne, lub ikona siebie samego (duża głowa, na niej zwykle kapelus, niewielki wzrost). W setkach kompulsywnych szkiców z lat trzydziestych

nawet te zasady przestają obowiązywać. Rysowane przez Schulza ciała – nieważne własne czy cudze – dochodzą nieraz do granicy, za którą jest już tylko drżenie. Ruch i przemieszczenie. Szkice Schulza nie poszukują formy. Są świadectwami jej rozbitcia czy może lepiej – rozedrgania, rozwiązania, rozproszenia.

Dla oka ciało jest fenomenem powierzchni. Dopiero redukcja dystansu w akcie miłosnym (lub akcie agresji), a nawet dotknięcie czy zwykły uścisk dłoni zmieniają ten stan. Być może zatem problem przedstawiania przez Schulza ciała sprowadza się do patrzenia. Ciało narysowane nie ma zapachu ani ciężaru (ani też smaku – nie jest „mięsne”). Nie można go nawet dotknąć. Ręka wyciągnięta w kierunku nagich kobiet, które przybierają na rysunkach Schulza pozy władcze i prowokacyjne, napotka jedynie kartkę papieru. Ciało narysowane istnieje tylko dla oka. Zachowanie powierzchni jest więc dla tak istniejącego ciała ostatnią szansą na ocalenie. Dlaczego więc ciała z późnych rysunków Schulza tracą integralność, dlaczego tak często rozpadają się – w oczach? Czym dla Schulza-rysownika i Schulza-pisarza jest ciało? Jak doświadcza on własnej cielesności? Jak siebie widzi? Jak widzą go inni?

Pisanie wstępu do „Schulz/Forum” nie jest łatwym zadaniem. Nie zakłada żadnych reguł prócz rygoru objętości, ale to ograniczenie działa jak gilotyna. Sprawdzam z niepokojem statystykę znaków. Żał mi, że muszę zawiesić rozważania na temat *imago* zeszytu, który obrał sobie jako lemmę ciała u Schulza (i Schulza) i rozwija ją w kolejnych subskrypcjach. Żał mi, że te subskrypcje zapowie jedynie spis treści – bez słowa komentarza. Jedyne wyjątek to kilka zdań o nagłym i niespodziewanym pojawieniu się w tym zeszycie Georga Groddecka.

Listy tego ekscentrycznego psychoanalityka, tworzące osobliwą powieść epistolarną *Das Buch vom Es* (wydaną w 1923), przypominają tyrady Jakuba na temat wtórej demiurgii, którymi uwodził Paulinę i Poldę. Ale też przywodzą na myśl praktyki samego Schulza piszącego listy do Debory Vogel, do Romany Halpern, do Anny Płockier. W tego rodzaju strategii słowo jest wszystkim – pozwala ukryć ciało biologiczne i stworzyć symboliczne. Ale Groddeck – o cielesności stabilnej i ekspansywnej (*vide* załączone fotografie) – ujmuje ciało w szczególny sposób. Nie jest ono według niego bytem obdarzonym duszą, lecz wytworem tajemnej siły, która zawiązuje się w momencie poczęcia, gdy „plemnik łączy się z jajem”. Odtąd już wszystko (i ciało, i umysł) jest wytworem *Es* – czyli *O n o*. I ono nami żyje.

W czasach, gdy Groddeck pisze i publikuje *Das Buch vom Es – Książkę Ono*, Schulz pracuje nad własną książką – a nawet nad Księgą, nad *Xięgą bałwochwalczą*. Forma cielesna (jako gest i poza) zachowuje w niej jeszcze integralność, jeszcze możliwy jest zatem opis (prezentacja) przygód ciała, choćby daleko wykraczały one poza obyczajową normę. Wkrótce jednak te występki i ekscesy cielesne tracą swoją siłę. Schulz dojdzie do punktu, w którym ciało, rozpadając się na serię osobnych wygładów, zostanie pozbawione powierzchni.

Jak więc wyjaśnić serię lukrowanych portretów pewnej nauczycielki z Drohobycza, które są ostatnią subskrypcją? Jaki jest sens tej recydywy? **sr**

[odczytania]

Urszula Makowska: „Dziwna awersja”. O wystawach Schulza

„Artysta bez wystaw nie istnieje” – powtarza znajomy właściciel galerii przy okazji przygotowań do prawie każdego wernisażu. Uczestnictwo w wystawach to dziś nieodłączny składnik życiorysu malarza czy grafika, szkielet biografii zawodowej, wreszcie częstokroć kryterium jego oceny. Podobnie było w wieku XIX, szczególnie w jego drugiej połowie, i w XX. Katalogi wystaw i prasowe recenzje poszczególnych ekspozycji stanowią znaczną część dokumentacji sztuki tego czasu. Świadczy o tym choćby zawartość imiennych teczek przechowywanych w Pracowni Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki PAN.

Materiały w tezcze podpisanej „Bruno Schulz” nie stanowią w tym względzie wyjątku. Trafiły do niej (nie licząc wycinków z powojennych gazet) wypisy dotyczące czterech wystaw we Lwowie i jednej w Krakowie. Podstawowe publikacje, brane zazwyczaj pod uwagę przy opracowywaniu haseł do *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających*, przyniosły informacje o pokazach w Drohobyczu, Wilnie, Truskawcu i o lwowskim debiucie Schulza¹. Na początku pracy nad jego

teczka
„Schulz”

1 Zob. *Polska bibliografia sztuki 1801–1944*, t. II: *Rysunek. Grafika. Sztuka książki i druku*, oprac. J. Wiercińska, M. Liczbińska, Wrocław 1979; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000. Rozmiar kwerendy prasowej, stanowiącej bazę tych publikacji, pozwala przypuszczać, że ich autorzy trafili na informacje o wystawach niezależnie od ustaleń na ten temat w rekonstrukcjach biografii Schulza, zapoczątkowanych przez Jerzego Ficowskiego (m.in. J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, w: B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988, s. 7–15; (mkł) [M. Kitowska-Łysiak], *Wystawy*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003).

nie ma
pewności

biogramem² wiedziałam zatem o dziewięciu wystąpieniach. Szukałam dalej, ale bez efektu. Zestawiając i konfrontując dane, udało mi się tylko nieznacznie uzupełnić oraz potwierdzić (częściej) lub zakwestionować (znacznie rzadziej) dotychczasowe ustalenia schulzologów na temat wystaw. Później, już po opublikowaniu słownikowego tomu z hasłem Schulza, dowiedziałam się z książki ukraińskich autorów o jeszcze jednej wystawie Schulza, w Borysławiu³. Nie ma wszakże pewności, że tym samym rejestr publicznych prezentacji jego prac można uznać za zamknięty. Także wiedza o okolicznościach i reperkusjach zewidencjonowanych wystaw pozostaje niepełna.

Wystawy widma

korekta

Wystawa w Truskawcu, oprotestowana przez senatora Maksymiliana Thulliego jako pornograficzna, jest datowana w pierwszych publikacjach Ficowskiego (a za nim innych) na rok 1928 lub 1929 (potem przyjęto zgodnie tę wcześniejszą datę). Należy ją identyfikować ze wspólną ekspozycją Schulza i Joachima Kahanego latem 1930 roku; Ficowski wiedział o niedoszłym skandalu z listu Juliusza Flaszena, który zapewne pomylił jego rok⁴.

Prawdopodobnie pamięć zawiodła też Ignacego Witza, piszącego o „dwóch lub trzech” indywidualnych wystawach Schulza „we Lwowie w lokalu Związku Zawodowego Artystów”, kiedy autor miał lat „z osiemnaście”⁵. Ficowski dodaje do roku urodzenia Witzę liczbę osiemnaście (choć „z osiemnaście” nie znaczy dokładnie tyle) i otrzymuje rok 1937, czyli datę wystawy. Przyznaje wprawdzie, że o wystawie „brak jakichkolwiek prasowych wzmianek”, ale jednoznacznie jej nie kwestionuje, toteż trafia ona do schulzologicznego obiegu⁶. Tymczasem brak owych wzmianek w prasie (nawet w „Głosie Plastyków”, organie krakowskiego Związku odnotowującego wydarzenia artystyczne w całym kraju) oznacza, że takiej

- 2 U. Makowska, *Szulz Bruno*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 10: *Sa–Sie*, pod red. U. Makowskiej, Warszawa 2016, s. 285–299; zob. też eadem, *Szulz Bruno*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 102: *Schleime–Seiffert*, Berlin 2019, s. 272–273.
- 3 B. Łazorak, L. Tymoszenko, Ł. Chomycz, I. Czawa, *Widomyj i niewidomyj Bruno Szulc (socjokulturny portret Drohobycza)*, red. L. Tymoszenko, Drohobycz 2016 (Б. Лазорак, Л. Тимошенко, Л. Хомич, І. Чава, *Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича)*, red. Л. Тимошенко, Дрогобич 2016), dalej: B. Łazorak.
- 4 W *Regionach wielkiej herezji* (1967; 1975) Ficowski podaje datę wystawy 1928, we wstępie do *Xięgi bałwochwalczej* (1988) pisze, że odbyła się „w 1928 lub 1929 roku” (s. 10), w *Polskim Słowniku Biograficznym* (1995–1996) wymienia wystawę z właściwym rokiem 1930.
- 5 I. Witz, *Bruno Schulz*, w: idem, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Kraków 1967, s. 40.
- 6 J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”...*, s. 14. W *Słowniku schulzowskim* (s. 417) data 1937 jest opatrzona znakiem zapytania.

wystawy po prostu nie było. Nie chodzi tu przecież o imprezę zorganizowaną na prowincji lub w świetlicy lokalnej organizacji, która mogła umknąć uwadze dziennikarzy. Poza tym Schulz nie był członkiem ZZPAP⁷ i zaproszenie go do udziału w grudniowej ekspozycji w 1935 roku (o czym niżej) miało pewnie charakter jednorazowy. Najprawdopodobniej ta właśnie wystawa potroiła się w pamięci Witza, który oglądając ją, miał prawie siedemnaście (czyli „z osiemnaście”) lat.

Sprostowania wymaga też informacja o pokazie prac Schulza w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP) w Krakowie w 1931 roku, podana w *Polskim życiu artystycznym*⁸ (i powtórzona w innych opracowaniach). Prawdopodobnie istniał projekt zaprezentowania jego prac w tej instytucji, o czym świadczy notatka w ósmym zeszytacie „Głosu Plastyków” z tego roku. Jednak w następnym zeszycie piśma mowa jest tylko o wystawach zbiorowych Tadeusza Cybulskiego i Stanisława Podgórskiego oraz o kolekcji prac Hanny Krzetuskiej; nazwiska tych autorów znalazły się w opublikowanym katalogu TPSP⁹ (przy okazji warto wyjaśnić, że „wystawa zbiorowa” oznaczała indywidualną, podczas gdy dzisiaj rozumie się pod tym określeniem wystawę z udziałem wielu artystów, z których każdy występuje z jedną lub kilkoma pracami). Do tej „likwidacyjnej” listy można dorzucić jeszcze wystawę we Lwowie w 1929 roku, którą wymienia Jerzy Malinowski w monografii *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich*¹⁰. W tym wypadku źródłem pomyłki była chyba supozycja Artura Lauterbacha w artykule drukowanym w „Chwili” z sierpnia 1929; krytyk pisał o spodziewanym „niebawem” wystąpieniu Schulza przed publicznością¹¹, choć doszło do tego dopiero wiosną następnego roku.

O ile wykreślenie dat: 1928, 1929, 1931 i 1937 z listy wystaw, w których uczestniczył Schulz, można przyjąć bez większych zastrzeżeń, o tyle usunięcie z niej ekspozycji w warszawskiej Zachęcie w roku 1922

lista
pomyłek

7 Nie ma jego nazwiska na liście członków lwowskiego ZZPAP (*Salon Plastyków Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków. Kraków, Lwów, Łódź, Poznań, Warszawa. Styczeń 1936*, IPS, Warszawa, s. 77–78); figurują tu natomiast nazwiska i adresy Fryca Kleinmana, Jarosławy Muzykowej i Andrzeja Pronaszki, którzy wystawiali razem z Schulzem w 1935 roku.

8 *Polskie życie artystyczne*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974 s. 243 (w tekście noty zapis: B. Szulc; w indeksie odsyłacz przy: Schulz Bruno).

9 „Głos Plastyków” 1931, z. 8, s. 6; z. 9, s. 5. W katalogu (*Wystawa akwarel i grafiki francuskiej. Wystawy zbiorowe Tadeusza Cybulskiego i Stan. Podgórskiego. Kolekcja prac Hanny Krzetuskiej*, marzec–kwiecień 1931 roku, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie) nie ma nazwiska Schulza. O jego udziale w tej wystawie nie wspominają też recenzenci, w tym Henryk Weber (*Wystawy w Pałacu Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 105 (20 IV), s. 8–9), który niecały rok wcześniej zyczliwie pisał o pracach Schulza prezentowanych w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie.

10 J. Malinowski, op. cit., s. 327.

11 „Niezawodnie jednak artysta wystąpi niebawem znów przed szeroką publiczność” (A. Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulca* [!], „Chwila” 1929, nr 3740 (21 VIII), s. 5).

zagadka

trudno
uwierzyć

nie przychodzi tak łatwo. Schulz sam o niej napisał w podaniu z 9 sierpnia 1924 roku do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego: „Kilkakrotnie wystawiałem moje prace w miastach stołecznych nie bez pewnego powodzenia, jak z głosów prasy wynika, i tak wystąpiłem w marcu 1922 z kilkunastoma pracami w «Tow. Zachęty Szt. P.» w Warszawie, w czerwcu 1922 miałem małą wystawę zbiorową w «Tow. Zachęty Szt. P.» we Lwowie itd.”¹². Jednakże w katalogach i sprawozdaniach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nazwisko pisarza nie figuruje. Nawet gdyby wystawiał „poza katalogiem” – jak w przypadku żydowskiej wystawy we Lwowie w 1920 roku – to jakiś ślad pozostałby w prasie. Takie wystąpienie w zasadzie nie mogło przejść bez echa. Nazwiska artystów wystawiających w najszacowniejszej stołecznej galerii, jeśli nie pojawiały się w recenzjach, były na ogół wymieniane w krótkich notatkach informacyjnych¹³. Kwerenda przeprowadzona w warszawskich czasopismach, obejmująca także wiosnę roku 1921 i 1923 (założywszy pomyłkę Schulza w dacie rocznej), nie dała jednak rezultatu¹⁴. Gdyby Schulz brał udział w tak zwanej wystawie bieżącej, zmieniającej się co trzy tygodnie, która zazwyczaj towarzyszyła głównym pokazom indywidualnym, grupowym czy tematycznym, i gdyby z jakichś powodów nie została ona ujęta w katalogu, to trudno uwierzyć, że jego twórczość – choćby ze względu na tematykę – nie przyciągnęłaby uwagi dziennikarzy¹⁵. Szczególnie że, jak sam stwierdza, pokazał kilkanaście prac, a nie jeden drobny szkic. Można było nie dostrzec w salach Zachęty jakiejś martwej natury z jabłkiem, lecz nie sposób było przejść obojętnie obok mrocznej i groteskowej seksualności, zmultiplikowanej w wielu, nawet niedużych, obrazkach. Czy zatem Schulz pomylił miejsce i miesiąc wystawy? (W tym samym podaniu popełnił przecież błąd w nazwie lwowskiej instytucji). Być może dalsze poszukiwania, rozszerzone na inne miesiące, przyniosą rozwiązanie zagadki. Warto jednak, pamiętać, że

12 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 211 (dalej: KL).

13 Listę 25 artystów (prawdopodobnie niekompletną), którzy nadesłali prace na „wystawę bieżącą”, opublikowała m.in. „Gazeta Warszawska” 1922, nr 64 (5 III), s. 6.

14 Oprócz katalogów Zachęty w zbiorach Biblioteki Instytutu Sztuki PAN i Muzeum Narodowego w Warszawie (najpełniejszych pod tym względem) kwerendą objęte zostały czasopisma: „Kurier Warszawski”, „Gazeta Warszawska”, „Gazeta Poranna”, „Rzeczpospolita”, „Świat”, Tygodnik Ilustrowany”, „Bluszcz”. W wileńskim „Południu” (1921–1925), gdzie skrupulatnie odnotowywano nie tylko miejscowe wystawy sztuki i ich uczestników, również nie ma nazwiska Schulza.

15 Władysław Wankie pisał w „Świecie” (1922, nr 8, 25 II, s. 6): „Bieżąca wystawa obecnie w Zachęcie goszcząca nie zasługuje na zastanawianie się”, a Jerzy Centnerszwer w „Naszym Kurierze” (1922, nr 54, 24 II, s. 2) określił wystawę bieżącą jako „jałową”. Podobne sformułowania obecne są w tekstach pozostałych recenzji z Zachęty z wiosny 1922 roku.

wystawy Zachęty, mimo zniszczenia jej archiwum w czasie II wojny światowej, są dość dobrze udokumentowane i opracowane¹⁶. Nie można zatem wykluczyć, że warszawska wystawa została dodana przez Schulza w oficjalnym piśmie dla wzmocnienia argumentu, a sformułowanie o głosach prasy dotyczące lwowskiej ekspozycji rozciągnięto również na nią. Na razie więc, wobec braku innych dowodów oprócz zapisu w podaniu – dowodu koronnego, ale, jak sądzę, niewystarczającego – przesuwam udział Schulza w warszawskiej wystawie z rejestru faktów do ewidencji przypuszczeń.

Wystawy fakty

Obecnie w owym rejestrze faktów znajduje się dziesięć wystaw, w których Schulz na pewno uczestniczył. Na osi czasu układają się one w dwie wyraźne serie. Pierwsza obejmuje Wystawę Sztuki Żydowskiej we Lwowie w styczniu 1920 roku, w następnym roku indywidualny pokaz w Borysławiu (marzec) i zbiorową prezentację artystów w auli Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu (maj), ponadto Salon Wiosenny Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie w maju, czerwcu i lipcu 1922 roku oraz wystawę żydowskich malarzy w Wilnie, otwartą niecały rok później. Druga seria przypada na rok 1930, a więc po siedmioletniej przerwie; Schulz pokazuje wówczas swój dorobek w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie (luty), ponownie w TPSP we Lwowie (od maja do czerwca, osobna sala na Salonie Wiosennym) i na wspomnianej wystawie w Truskawcu w Klubie Towarzyskim. Po ponad pięciu latach, w grudniu 1935 roku, artysta bierze udział we wspólnym pokazie (z Frycem Kleinmanem, Jarosławą Muzykową i Andrzejem Pronaszką) w lokalu Lwowskiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Do jego ostatniego publicznego wystąpienia dochodzi na wystawie grafiki, zorganizowanej we Lwowie w maju i czerwcu 1940 roku przez miejscowy komitet organizacyjny Związku Radzieckich Artystów Ukrainy, podobno przeniesionej później do Kijowa.

dziesięć
wystaw

Rok projektów 1938

Do ewidencji wystaw można dodać jeszcze wydarzenie z maja 1938 roku. Jakież rysunki Schulza (lub ich reprodukcje) zostały wówczas

¹⁶ Na ten temat zob. J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław 1960; eadem, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969; *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Materiały z sesji*, red. J. Sosnowska, Warszawa 1993.

zaprezentowane – w związku z artykułem Emila Breitera o *Sanatorium pod Klepsydrą* – w witrynie lokalu administracji „Wiadomości Literackich”¹⁷. Wystrój witryny zaprojektował Marian Eile, który – podobnie jak w innych wystawach, znanych z fotografii¹⁸ – posłużył się zapewne jakimś prostym i efektownym konceptem wizualno-myślowym. Schulz interesował się, jak wypadła witryna; prosił o opinię Romanę Halpern¹⁹. Być może po raz pierwszy nie miał sam bezpośredniego wpływu na wybór i układ pokazywanych prac, które w dodatku zostały udostępnione nie wąskiemu kręgowi miłośników sztuki, lecz, w całym znaczeniu tego słowa, wystawione na widok publiczny. Pytania o efekt pracy Eilego to jedne z bardzo nielicznych napomknień na temat wystaw w wypowiedziach Schulza. Pozostałe również pochodzą z tego roku. W wywiadzie z początku stycznia mowa jest o projektach zorganizowania pokazów, wspólnie z Eggą van Haardt, w galeriach Londynu i Paryża²⁰. Być może te pomysły wpłynęły na wyjazd Schulza do Paryża i plan urządzenia własnej ekspozycji w jednej z tamtejszej galerii, do czego nie doszło na skutek niefortunnego splotu wypadków (powodujących przesunięcie wyjazdu na sierpień) i barier finansowych²¹. Spotkanie z Natanem Szpiglem („zachwycił się moimi rysunkami i radził jechać do Paryża, by zrobić wystawę”²²) chyba nie tyle wyznaczyło cel paryskiej wyprawy, ile potwierdziło decyzję Schulza. Kolejny raz słowo „wystawa” padnie jeszcze trzy miesiące później w korespondencji z Romaną Halpern: „M. Eile interweniuje w Zodiaku, żeby mi tam urządzili wystawę rysunków i grafik, ażeby coś sprzedał na wyjazd. Jest tu Menasze Seidenbeutel, który mówi, że taka wystawa może mieć sukces finansowy”²³.

nieliczne
ślady

- 17 Lokal mieścił się przy ulicy Królewskiej 13, dokąd 1 października 1932 roku przeniesiono z ulicy Świętokrzyskiej administrację pisma. Tekst Breitera „*Sanatorium pod Klepsydrą*” Schulza zamieściły „Wiadomości Literackie” 1938, nr 23 (29 V), s. 4.
- 18 Zob. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 9, s. 8 (cztery fotografie).
- 19 KL, s. 166–168; Schulz dostał fotografię witryny od Kazimierzy Rychterówny, ibidem, s. 170.
- 20 P. Sitkiewicz, *Bruno Schulz w Poznaniu*, „Schulz/Forum” 5, 2015, s. 133–146; trudno się oprzeć wrażeniu, że w przytoczonym tu wywiadzie dla poznańskiego „Nowego Kuriera” (1938, nr 7, s. 4–5) na pytania dziennikarza odpowiada Egga van Haardt – wyręczając Schulza lub uzupełniając jego odpowiedź. Dwie wystawy lwowskie, wymienione w tymże wywiadzie, to pokazy w TPSP w 1930 i w LZPAP w 1935 roku, mające charakter wystaw indywidualnych i niewątpliwie najważniejsze w karierze Schulza. Wystąpienia w Borysławiu czy Truskawcu stanowiły prowincjonalny margines i zapewne on sam nie traktował ich całkiem poważnie.
- 21 KL, s. 170–172, 276–279, 292; (jj) [J. Jarzębski], *Paryż, w: Słownik schulzowski...*, s. 258–259; Ł. Chomyć, *Wyjazd Brunona Schulza do Francji*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 179–188.
- 22 List do Romany Halpern, 3 III 1938, KL, s. 160. W tym samym liście, kilka linijek wyżej, Schulz stwierdza; „Z mojej podróży do Paryża na razie nic”. Oznacza to chyba, że plany wyjazdu powstały niezależnie od rozmowy ze Szpiglem.
- 23 List do Romany Halpern, po 12 VI 1938, KL, s. 170. Niewątpliwie Seidenbeutel miał rację – kawiarnia Zodiak, którą upodobali sobie artyści i literaci, znajdowała się w bliskim sąsiedztwie Zachęty, Instytutu Propagandy Sztuki, siedziby „Wiadomości Literackich” oraz innych modnych w końcu lat trzydziestych warszawskich kawiarni i restauracji.

Jakkolwiek żadna z tych wystaw (oprócz witryny zaprojektowanej przez Eilego) nie doczekała się urzeczywistnienia, to jednak można odnieść wrażenie, że pierwsza połowa roku 1938 jest okresem, kiedy Schulz zaczyna myśleć serio o urządzaniu pokazów swoich prac. Czy jest to rzeczywiście jakiś szczególnie pod tym względem etap w jego biografii – trudno wyrokować, skoro dysponujemy zaledwie częścią korespondencji, i to w dodatku głównie z drugiej połowy lat trzydziestych. Ale nie jest chyba przypadkiem, że wszystkim napomknieniom o wystawach towarzyszą dopiski o kontaktach z innymi artystami (Egga van Haardt, Natan Szpigel, Marian Eile, Menasze Seidenbeutel, Ludwik Lille²⁴). U nich zapewne Schulz znajdował potwierdzenie wartości swoich prac i praktyczne rady w kwestii urządzania wystaw. Ten związek – między planami wystawienniczymi a stycznością (czy jej potrzebą) z plastykami – istniał prawdopodobnie od początku aktywności artystycznej Schulza. Dowodem mogą być słowa Edmunda Löwenthala, który poznał go w roku 1921: „W czasie przed otrzymaniem posady nauczyciela rysunków mówiło się o próbach wysyłania rysunków na wystawy do Paryża, o szukaniu kontaktów z pochodzącymi z Drohobycza malarzami – L[eopoldem] Gottliebem i Lilieniem”²⁵. Oczywiście zależność owa sięgała głębiej – rysowanie, tak samo jak twórczość literacka (i każda inna), żywi się kontaktem z innymi dziełami, wymianą myśli z pokrewnymi zawodowo i duchowo ludźmi. Tyle tylko, że owe potrzeby znacznie trudniej zaspokoić w korespondencji; listy nie zastąpią rozmowy przy wspólnie oglądanych obrazach czy rysunkach.

Wyjazdy Schulza do Lwowa, Warszawy czy Zakopanego, gdzie mógł spotykać się z malarzami, a także ich wizyty (lub dłuższe pobyty) w Drohobyczu, nie oznaczały zawiązania jakichś stałych, bliskich relacji ze środowiskiem artystycznym. Przynajmniej nic o nich nie wiadomo. We Lwowie Schulz bywał w pracowni fotograficzki Wandy Diamand (a „nie było wśród lwowskich artystów takiego, który nie otarł się o to atelier”²⁶) i w salonie Izabelli Hermanowej (Czermakowej). Natomiast opinia Witza o jego przynależności do kręgu artesowców wydaje się mocno przesadzona²⁷. Połączyła go z nimi wspólna wystawa we Lwowie w 1930 roku (w której brali udział jeszcze inni artyści) i znajomość z Deborą Vogel. Przyjaźnił się (a może tylko kolegował) z Jerzym Janischem, którego nazwisko najczęściej spośród nich powtarza się w jego listach, spotykał Henryka

podjęte
próby

kontakty
Sch.

24 Do tej listy dorzucić można nazwisko Zofii Leśmianowej, na której opinie powołuje się Kazimiera Rychterówna w liście do Schulza z 28 VII 1938, KL, s. 283.

25 Wspomnienie Edmunda Löwenthala, w: B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984.

26 I. Witz, *Wspomnienia lwowskie*, w: *Księga wspomnień 1919–1939*, red. M. Berman, Warszawa 1960, s. 365–366.

27 Idem, *Bruno Schulz...*, s. 40.

Strenga, ilustratora tomu wierszy (*Toge-figuren*, 1930) i tomu opowiadań (*Akacje kwitną*, 1936) Debory Vogel, ale innych – Ludwika Lillego czy Tadeusza Wojciechowskiego – widywał raczej sporadycznie²⁸. Brat Ludwika Tyrowicza, jednego z członków Artesu, zaprzyjaźniony z całą grupą, pisze wprost: „nie miałem sposobności poznać osobiście” Schulza, bo „rzadko wpadał z Drohobycza do Lwowa”²⁹. Z kolei w kontaktach z artystami związanymi blisko z jego biografią, jak Feliks Lachowicz czy Zenon Waśniewski, Schulz nie osiągał, jak już parokrotnie pisano, ani porozumienia w kwestiach artystycznych, ani intelektualnego partnerstwa. Witkiewicz zaś, pod wieloma względami partner idealny, opiekował się wprawdzie kolegą-prowincjuszem podczas jego pobytu w Warszawie³⁰ i pewnie w Zakopanem, ale nie bardzo sprawdzał się w roli doradcy czy pomocnika, o czym Schulz pisał wprost: „On nie potrafi coś praktycznie dobrego dla kogoś zrobić. Nie biorę mu tego za złe”³¹.

Intensywność (zresztą względna) wszystkich potwierdzonych kontaktów Schulza z artystami plastykami przypada głównie na lata trzydzieste, a więc już po obu seriach wystaw. Rekonstrukcja tego, co było wcześniej, musi być, siłą rzeczy, zbudowana w dużej mierze z przypuszczeń i wyobrażeń, opartych na wątych przesłankach. Nie sposób więc uniknąć nużącego poprzedzenia większości stwierdzeń formułami: być może, prawdopodobnie, niewykluczone, możliwe itd.

1920–1923 Lwów, Borysław, Drohobycz, Wilno

A zatem – możliwe, że w okresie poprzedzającym artystyczny debiut Schulz utrzymywał znajomość, dającą szansę fachowych rozmów o sztuce i tworzeniu, z Adolfem Bienenstockiem, który w latach 1918–1922 uczył rysunków w gimnazjum im. Władysława Jagiełły w Drohobyczu³². W schulzologii Bienenstock jest obecny jako autor recenzji z Salonu Wiosennego we lwowskim TPSP, zatytułowanej *Prace graficzne Brunona Schulza*, która ukazała się w „Chwili” w 1922 roku³³. Czy kres

nie-
wykluczone...

28 Mimo tych przelotnych kontaktów mogło istnieć między nimi prawdziwe porozumienie (jak świadczy tekst Lillego o Schulzu, zob. A. Kato, *Schulz i Lille*, „Schulz/Forum” 3, 2013, s. 126–134), nie przekładające się jednak, jak można mniemać, na stałą podjętą do pracy.

29 M. Tyrowicz, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*, przedm. J. Maślanka, Wrocław 1991, s. 53.

30 S. I. Witkiewicz, *Listy*, oprac. i przypisami opatrzyli T. Pawlak, S. Okołowicz, J. Degler, t. 2/1, Warszawa 2014, s. 291 (list z 28 XII 1934).

31 List do Romany Halpern, około połowy lutego 1938, KL, s. 157.

32 *Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1928/29 z uwzględnieniem dziesięciolecia 1918–1928*, Drohobycz [1929], s. 12, 14, 17, 20, 23, 27, 32.

33 A. Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila” 1922, nr 1213 (8 VII), s. 5. Przypuszczalnie artykuł o Schulzu jest jedyną recenzją, jaką Adolf Bienenstock opublikował.

(przypuszczalnych) kontaktów obu artystów wyznaczyło dopiero przeniesienie Bienenstocka do Przemysła w grudniu tego roku, czy też nastąpiło to parę miesięcy wcześniej? Wspomniana recenzja, pomimo nadtytułu „Z wystawy wiosennej”, została poświęcona w całości Schulzowi i miała niewątpliwie charakter promocyjny; nazwisko zapisane tłustym drukiem w nagłówku bardziej przecież rzucało się w oczy (i zapadało w pamięć) niż umieszczone w szarej kolumnie tekstu. Charakterystyka wystawionych prac świadczyła o fachowości autora artykułu, a ich ogólną ocenę należałoby uznać w zasadzie za przychylną. Ale niewykluczone, że Schulz mógł się poczuć dotknięty nieznośnie protekcyjnym tonem recenzji. Bienenstock miał rację, proponując drohobyckiemu koledze oparcie się „pokusom eksploatawania przyrodzonych zdolności”, jednak kilkakrotnie powtórzone frazy – o młodym artyście (lub młodym talencie) oraz o atrakcyjności jego prac dla naiwnego widza – ujawniały poczucie wyższości piszącego wobec twórcy młodszego o zaledwie cztery lata i nie gorzej rokującego³⁴. Trudno z tego faktu wyciągać jakieś daleko idące wnioski na temat relacji obu artystów czy osobowości Bienenstocka; zresztą wiadomo o nim naprawdę niewiele, nie jest pewna nawet data jego śmierci³⁵. Z jego sporego dorobku zachował się chyba tylko jeden obraz (*Portret Żydówki*, inaczej *Inta*, 1925, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej) oraz pamięć o polichromiach i witrażach w przemyskiej synagodze³⁶. Na podstawie artykułów o twórczości Bienenstocka zamieszczanych w prasie można mniemać, że jego założenia artystyczne, jeśli nie były zbieżne, to na pewno nie stały w sprzeczności z poglądami Schulza na sztukę³⁷. Udało się odszukać także kilka

Bienenstock
o Schulzu

Jerzy Malinowski (op. cit., s. 325, 346) przypisuje jej autorstwo (bez żadnego komentarza) Maksovi Bienenstockowi, który sporo pisał do „Chwili” (i do innych czasopism), także o sprawach sztuki. Natomiast w książce B. Łazoraka (op. cit., s. 165, przypis 34) teksty Maksa Bienenstocka podano jako przykłady publicystyki Adolfa.

- 34** Ten odcień wypowiedzi Bienenstocka dostrzegł także Piotr Sitkiewicz (idem, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018, s. 20–21).
- 35** Według Józefa Sandla, autora biogramu Bienenstocka w *Słowniku artystów polskich...* (t. 1: A–C Wrocław 1971, s. 160), malarz zmarł w 1937 roku w Przemysłu. Informację tę zakwestionował Tomasz Pudłocki (*Podwójne życie rozdarte traumą*, „Nasz Przemysł” 2007, nr 8, s. 41); dotarł on do dokumentów, które pozwoliły mu ustalić cenne szczegóły dotyczące biografii artysty, oraz do świadków, z których relacji wynika, że Bienenstock miał przeżyć wojnę i pod zmienionym nazwiskiem, jako Władysław Strzelecki, został w 1945 roku profesorem w Państwowej Szkole Morskiej w Gdyni; zmarł w roku 1962. Data śmierci malarza podana przez Sandla nie jest poparta żadnymi źródłami i może rzeczywiście być pomyłką (choć nie „mystyfikacją”, na której komuś „zależało”, jak pisze Pudłocki), ale hipoteza o zmianie tożsamości również budzi wątpliwość.
- 36** Fotografia fragmentu wnętrza Nowej Synagogi w Przemysłu reprodukowana jest na stronie <http://przemysl.blogspot.com/2008/11/scheinbach-synagogue.html> (data dostępu: 1 II 2019). Fotografia witraża (i wzmianka o autorze) w książce: M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina*, przedm. M. Bałaban, Lwów 1935, s. 86.
- 37** Większość recenzji odnotowuje i we fragmentach przytacza J. Malinowski, op. cit., s. 322–323.

drobnych faktów z życia malarza, które mogą być tropami na mapie powinowactw obu artystów: jako uczeń jednej ze starszych klas szkoły realnej w Tarnowie Bienstock omawia na spotkaniu młodych syjonistów działalność Efraima Moszego Liliena³⁸; w roku 1919 w czytelniku w Przemyśle recytuje *Kruka* Edgara Allana Poe'go³⁹; w lutym i marcu 1921 roku w Drohobyczu na zebraniach miejscowego Koła Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych występuje z referatem o teorii względności Einsteina⁴⁰; w roku 1937 w Gimnazjum im. Marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza w Brzeżanach pełni funkcję opiekuna Koła Szkolnego Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej⁴¹. Wreszcie już nie przypadkowa paralela, ale wymowne świadectwo: na wystawie indywidualnej w TPSP we Lwowie w 1923 roku Bienstock pokazuje między innymi „utwór graficzny, wykonany w nowej u nas technice (rytu na odpowiednio spreparowanej płycie fotograficznej)”⁴². Chyba nie mogło to być nic innego jak *cliché-verre*, ewidentna pożyczka od Schulza.

ewidentna
pożyczka

Niezależnie od tego, jak faktycznie kształtowały się związki intelektualno-artystyczne (i jak powstawały domniemane animozje) między oboma drohobyckimi nauczycielami, można przypisać Adolfowi Bienstockowi rolę promotora pierwszego publicznego wystąpienia Schulza. Odbyło się ono podczas I Wystawy Sztuki Żydowskiej w sali Kahału (gminy żydowskiej) przy ulicy Bernsteina 12 we Lwowie w roku 1920. Ekspozycja została zorganizowana przez Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej, reprezentowane przez Maksa Bienstocka – wybitnego pedagoga, tłumacza literatury pięknej, krytyka literackiego, wreszcie senatora Rzeczypospolitej Polskiej – przy współudziale architekta i grafika Zygmunta Sperbera⁴³. Wydaje się możliwe, że Maks (Maksymilian Jakub) Bienstock był starszym bratem Adolfa⁴⁴. Uważa się, że to jego podobizną (*Portret Dr. B.*, rysunek węglem) malarz pokazał, razem z dwoma obrazami olejnymi, na tej właśnie ekspozycji. I może właśnie on zachęcił i zaprotegował Schulza jako

promotor?

38 Y. Feig, *Memories*, transl. Y. Klausner, w: *Tarnow; The Life and Decline of a Jewish City*, Tel Aviv 1954–1968, s. 766, https://www.jewishgen.org/yizkor/tarnow/tar1_764.html (data dostępu: 1 II 2019).

39 T. Pudłocki, *W rywalizacji z Atenami Galicyjskimi – Czytelnia Naukowa w Przemyśle*, „Studia Historyczne”, 2011, z. 3–4, s. 305 (przypis 76).

40 „Przegląd Pedagogiczny” 1921, nr 2–3, s. 44.

41 *Jednodniówka młodzieży Gimnazjum Państwowego im. Marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza w Brzeżanach...*, Brzeżany 1937, s. 66.

42 E. Byk, *Ku ewolucjonizmowi w ekspresjonizmie. (Z powodu wystawy A. Bienstocka w Tow. Sztuk Pięknych)*, „Wiek Nowy” 1923, nr 6508 (I III), s. 3–4.

43 J. Malinowski, op. cit., s. 315–317.

44 Obaj urodzili się w Tarnowie, Maks w 1881, Adolf w 1888 roku; prawdopodobnie Adam Bienstock, brat Maksa, występujący we wspomnieniach Yeshayahu Feiga (op. cit.), jest tożsamy z Adolfem.

jednego ze spóźnionych uczestników imprezy, których prace przyjęto już po opublikowaniu katalogu⁴⁵.

Nakreślony przebieg faktów jest tylko hipotezą, natomiast nie ulega wątpliwości, że Adolf Bienenstock i Bruno Schulz wystąpili wspólnie w gronie żydowskich artystów w sali Kahału we Lwowie i prawdopodobnie dla obu był to debiut. Wiele wskazuje na to, że przy tej okazji Schulz poznał Maksymiliana Goldsteina, założyciela Koła Miłośników Sztuki Żydowskiej i znanego kolekcjonera. W tym samym roku zaprojektował dla niego dwa ekslibrisy i, może także wówczas, sprzedał (lub podarował) mu jakieś prace z wystawy⁴⁶. Pokazał ich kilka lub kilkanaście; były to prawdopodobnie rysunki, jak wynika z pobieżnej charakterystyki zawartej w recenzji Henryka Heschelesa: „wielkich rezultatów można by się doczekać od Brunona Schulza, którego nowo wystawione szkice zapowiadają niepospolite zdolności w kierunku malarstwa groteskowego, tym znamiennejsze, że dotąd kształcone tylko na dostępnych k s i ą ż - k o w y c h reprodukcjach Ropsa, Lautreca i Goyi”⁴⁷.

wspólny
debiut

Druga wystawa, w której wzięli udział Schulz i Bienenstock, została zorganizowana rok później, w maju, w auli drohobyckiego gimnazjum, gdzie prezentowano również dzieła przemyskiego malarza Mariana Strońskiego oraz trzech nieco starszych artystów – Ludwika Misky’ego, Kazimierza Łotockiego i Antoniego Markowskiego – a ponadto wykonane w technice aplikacji obrazy Ernestyny Bienenstockowej, żony Adolfa Bienenstocka⁴⁸. On sam przemawiał na otwarciu wystawy, toteż można mniemać, że był jej pomysłodawcą i zaprosił Schulza do uczestnictwa w pokazie.

Impreza dzieląca chronologicznie te dwa wydarzenia – indywidualna prezentacja dzieł autora *Xięgi bałwochwalczej* w marcu 1921 roku

- 45** *I Wystawa Sztuki Żydowskiej w sali Kahału. Katalog*, Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej we Lwowie, Lwów [1920] (wstęp Maks Bienenstock); katalog miał co najmniej dwa różne wydania; w jego obszerniejszej wersji odnotowano 244 eksponaty. W trakcie trwania wystawy „nadeszło mnóstwo nowych obrazów, i to zarówno prywatnych, jak i przeznaczonych na sprzedaż”. *Kronika*, „Chwila” 1920, nr 360 (15 I), s. 6.
- 46** Goldstein miał w zbiorach „szereg plasz wykonanych swoją techniką Schulza (cliché-verre)” i „sześć kompozycyjnych rysunków” (M. Goldstein, K. Dresdner, op. cit., s. 98, zob. też s. 107, 110–111).
- 47** H. Trejwart [H. Hescheles], *Malarze żydowscy*, „Chwila” 1920, nr 366 (21 I), s. 5. Możliwe, że inny recenzent tej samej wystawy, Gabriel Kenan, miał na myśli Schulza, pisząc o „pracach ilustracyjnych kilku najmłodszych, którzy niepotrzebnie marnotrawią swe siły w pogoni za efektywnym tematem literackich pomysłów, nie zastępujących głębszej treści artystycznych przeżyć”. Idem, *Wystawa sztuki żydowskiej we Lwowie*, „Chwila” 1920, nr 353 (8 I), s. 4.
- 48** *Zbiorowa wystawa obrazów*, „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu” 1921, nr 9 (1 V), s. 7; Al. Stewe [M. Friedländer], *Z wystawy obrazów*, „Świt” 1921, nr 11, s. 6–7 (za: B. Łazorak, op. cit., s. 231). Zob. też: (x), *Wystawa obrazów w Drohobyczu* (w dziale *Kronika*), „Chwila” 1921, nr 849 (29 V), s. 10. Żona Adolfa Bienenstocka, Estera z domu Weingarten, pochodziła podobno z Drohobycza (T. Pudłocki, *Podwójne życie...*; B. Łazorak, op. cit., s. 165).

pomoc
Weingartena

w Borysławiu, w siedzibie Związku Polskich Techników Wiertniczych (przy ulicy Kościuszki 82) – wynika prawdopodobnie z inicjatywy Stanisława Weingartena. Jako pracownik Galicyjskiego Towarzystwa Naftowego „Galicja” mógł mieć koneksje w Związku Urzędników Naftowych, którego Sekcja Oświatowa została oficjalnym organizatorem przedsięwzięcia. Weingarten wystąpił z referatem na wernisażu. Przed nim przemawiał w imieniu Związku Michał Friedländer, późniejszy wybitny pedagog i publicysta, pracujący wówczas jako urzędnik w Borysławiu i prowadzący tam działalność oświatową⁴⁹. Zapewne znał Schulza z czasów, kiedy uczęszczał do drohobyckiego gimnazjum (matura w 1912 roku); możliwe, że spotykali się również w Wiedniu, gdzie Friedländer studiował i krótko pracował po uzyskaniu doktoratu. Po powrocie – co jest w tym miejscu najistotniejsze – wchodził w skład Wydziału (zarządu) drohobyckiego Stowarzyszenia „Kalleia”, powstałego w 1919 roku i zarejestrowanego w następnym⁵⁰. (Wystawę Schulza można by zresztą zaliczyć do wydarzeń realizujących program tego stowarzyszenia). Najpewniej to Friedländer był autorem obszernych i niezwykle entuzjastycznych recenzji w „Świecie” (organie urzędników naftowych w Borysławiu) z obu wspomnianych wystaw w 1921 roku, borysławskiej i drohobyckiej, z których późniejsza sygnowana była jego stałym pseudonimem Al. Stewe⁵¹. Znajdujemy w niej pasus („Z okazji wystawy prac Schulza w Borysławiu omawialiśmy szerzej charakter jego twórczości”) sugerujący identyczność autora obu tekstów⁵². Dzięki artykułowi Friedländera wiadomo, że w Borysławiu Schulz pokazał „kilkadziesiąt obrazów”; większość przedstawiała kobietę „przepojoną żądzą ujarzmienia ciał męskich” leżących u jej stóp, ale oprócz nich recenzent wymienił portrety z „mówiącym” tłem, kompozycję *Przebudzenie wiosny* („Szkoła secesyjna. Kilka postaci chłopięcych”)

nieznane
obrazy

- 49 I. Michalska, *Nauczyciel dla nauczycieli i wychowawców. Michał Friedländer jako popularyzator wiedzy o wychowaniu w latach międzywojennych*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 48, s. 133–149.
- 50 B. Łazorak, op. cit., s. 240, 259; autorzy tej książki ustalili na podstawie odnalezionych dokumentów okoliczności powstania „Kalleia”, różniące się od przyjętych w dotychczasowej scholologii. Może „Kalleia” opisana przez Marię Budracką-Tempele była pierwszym, niesformalizowanym wcieleniem stowarzyszenia?
- 51 Zapis pseudonimu autora recenzji znany mi jest wyłącznie z publikacji: B. Łazorak, op. cit.; autorzy książki konsekwentnie używają tej formy, choć Leopold Held (*A Tyśmienica nadal płynie...*, [b.m.w.] 1993, s. 59), wspominając Friedländera nie tylko jako borysławskiego nauczyciela języka niemieckiego, lecz także autora broszury *Romain Rolland i jego „Jean Christophe”* (Drohobycz 1921), podaje zapis: Al. Steve (broszura odnotowana też w B. Łazorak, op. cit., s. 302). Taka forma (z „v”) znajduje się też w *Słowniku pseudonimów pisarzy polskich XV w. – 1970 r.*, oprac. zespół pod red. E. Jankowskiego, t. IV: A–Ż. *Nazwiska*, Wrocław 1996, s. 168.
- 52 Al. Stewe [M. Friedländer], op. cit. Identyczność autora piszącego pod pseudonimami Al. Stewe i S. N-owa zakładają też autorzy publikacji: B. Łazorak, op. cit. Pseudonim S. N-owa nie figuruje w *Słowniku pseudonimów pisarzy polskich*.

i akwarelę *Circe*⁵³. W auli w Drohobyczu znalazł się ten sam zestaw uzupełniony o „ołówkowy obraz *Omphale*” i „barwny obraz *Dziewczynka*” z „postaciami rycerzy i chmur z bajek” w tle⁵⁴.

Nie sposób zgadnąć, kto sekundował Schulzowi w zgłoszeniu na kolejną żydowską wystawę, otwartą w Wilnie na początku kwietnia 1923 roku⁵⁵. Możliwe, że jego prace zostały wysłane z Berlina. Autor recenzji wystawy wymienia bowiem na wstępie „berlińskiego akwaforcę, p. Bruno”, a dalej charakteryzuje prace Brunona Schulza, który „dał serię akwafort o temacie niezbyt oryginalnym (a tu właśnie chodzi o temat) i wiodącym swój rodowód od Goyi, Ropsa i wielu innych, ale wykonanych gustownie i dobrych w rysunku”⁵⁶. Niewykluczone, że w pośpiechu (a w takim trybie często powstawały recenzje) krytyk podał w tej pierwszej wzmiance imię artysty zamiast nazwiska. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że pozostali uczestnicy pokazu reprezentowali miejscowe środowisko i raczej bez wyjątku byli malarzami. Żaden z nich nie zaliczał się jednak do grona sław. Może dlatego wystawa nie wzbudziła większego oddźwięku w prasie. Jej odbiorcy – podobnie jak w przypadku o trzy lata wcześniejszej ekspozycji lwowskiej, promowanej przez Maksą Bienenstocka – stanowili dość wąski krąg Żydów zainteresowanych kulturą plastyczną, nie tak zresztą popularną jak literatura i muzyka. Ponieważ impreza we Lwowie zgromadziła twórców o międzynarodowej renomie (Efraim Mosze Lilien, Borys Schatz, bracia Hirszenbergowie, Jerzy Merkel, Zygmunt Menkes, Roman Kramsztyk), to napisano o niej znacznie więcej niż o pokazie wileńskim, niemniej wszystkie uchwycone artykuły i notatki pochodzą wyłącznie z żydowskiej „Chwili”. Jeśli więc Schulz stał się za sprawą tych wystaw znany poza Drohobyczem, to był to rozgłos lokalny i nawet w tej lokalności bardzo ograniczony. Zresztą i „sława drohobycka” okazała się nikła i nietrwała. W żadnej z opublikowanych wypowiedzi uczniów czy znajomych pisarza nie ma ani słowa o wystawie w Gimnazjum im. Władysława Jagiełły. Wielu z nich w ogóle nie wiedziało, że Schulz jest malarzem (czyli artystą

rozgłos,
ale lokalny

53 S. N-owa, *Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Schulza)*, „Świt” 1921, nr 6 (15 III), s. 2–3, za: B. Łazorak, op. cit., s. 226–227; zob. też: S. N-owa, *Kultura i oświata. Wystawa prac graficznych młodego artysty p. Brunona Schulza*, „Świt” 1921, nr 5 (1 III), s. 7, za: B. Łazorak, op. cit., s. 156.

54 Al. Stewe [M. Friedländer], op. cit., s. 229.

55 O otwarciu wystawy „w tych dniach” wspomina Mieczysław Goldstein w korespondencji z Wilna datowanej 10 kwietnia (idem, *Żydowskie życie kulturalne w Wilnie. Korespondencja własna „Naszego Przeglądu”, „Nasz Przegląd”* 1923, nr 27 (22 IV), s. 4).

56 da., *Wystawa obrazów żydowskich art.-malarzy*, „Przegląd Wileński” 1923, nr 8 (29 IV), s. 7; do przypuszczenia o nazwaniu Schulza „berlińskim akwaforcą” skłania zbieżność w określeniu techniki pokazanych prac.

plastykiem)⁵⁷. Pokaz w Borysławiu, aczkolwiek indywidualny (co zazwyczaj przekłada się na wysoką rangę wydarzenia, przynajmniej w porządku biografii artysty) i dobrze nagłośniony w miejscowej prasie, również nie przyciągnął chyba tłumów; mógł jednak przynieść jakieś zyski, jeśli założyć, że miejscowa inteligencja (i kuracjusze z pobliskiego Truskawca) kupili prace Schulza.

Z tej najwcześniejszej serii wystaw jedynie Salon Wiosenny lwowskiego TPSP, urządzony w 1922 roku w Pałacu Sztuki na placu Targów Wschodnich (Powystawowym), znalazł szerszy rezonans. Zdecydowała o tym ranga instytucji, od kilkudziesięciu lat zarządzającej we Lwowie najliczniej odwiedzane wystawy, poprzedzone (przynajmniej formalnie) selekcją eksponatów, którą przeprowadzało profesjonalne jury. Oprócz przywołanego już artykułu Adolfa Bienenstocka w „Chwili” recenzje i wzmianki z Salonu Wiosennego zamieściły „Gazeta Lwowska”, „Lwowska Gazeta Poranna”, „Kurier Lwowski”, „Słowo” i „Wiek Nowy”⁵⁸. Wystawie towarzyszył drukowany katalog⁵⁹. Dzięki niemu wiadomo, że wystawiono w sumie 333 dzieła, a Schulz był autorem dwudziestu. Pokazał dziesięć plasz *Xięgi bałwochwalczej* i dziesięć innych prac, przy czym osiem z nich wypożyczono ze zbiorów prywatnych (może Maksymiliana Goldsteina i Stanisława Weingartena), a oprócz serii graficznej tylko dwie – akwarelę *Pielgrzymi* i w nieznannej technice *Cyrk* (prawdopodobnie rysunek) – można było kupić.

1930 Lwów, Kraków, Truskawiec

Zbliżony prestiż miał Salon Wiosenny urządzony w tej samej placówce w roku 1930 (na który oprócz „wystawy ogólnej” złożyły się wystawy: pośmiertna Anny Harland-Zajączkowskiej, Związku X Artystów Plastików we Lwowie i sztuki ludowej)⁶⁰. Poświęcono mu równie wiele miejsca w prasie lwowskiej; imprezę odnotowano także w dziale kroniki

57 Zob. video: *Bruno Schulz jako malarz – Wilhelm Fleischer – fragment relacji świadka historii* (Beer Szewa, 29 XI 2006), <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/doccontent?id=106605> (dostęp: 19 sierpnia 2019).

58 Recenzje uwzględniające udział Schulza: A. Bienenstock, op. cit.; W. Kozicki, *Ze sztuki*, „Słowo Polskie” 1922, nr 117 (29 V), s. 5; idem, *Życie sztuki we Lwowie. Wystawa wiosenna. III*, „Słowo Polskie” 1922, nr 138 (24 VI), s. 5; K. S., *Salon wiosenny w Pałacu Sztuki*, „Chwila Poniedziałkowa” 1922, nr 16 (12 VI), s. 3; W. Moraczewski, *Wystawa sztuki na placu powystawowym*, „Wiek Nowy” 1922, nr 6295, s. 3; W. J. Terlecki, *Sztuki plastyczne. Salon wiosenny 1922 r.*, „Kurier Lwowski” 1922, nr 152 (9 VII), s. 3.

59 *Katalog Salonu Wiosennego połączonego z wystawą art. malarza Marcelego Harasimowicza i wystawą zbiorową art. malarza Kazimierza Sichulskiego w Pałacu Sztuki na Placu Targów Wschodnich, maj – czerwiec 1922*, Towarzystwo [Przyjaciół] Sztuk Pięknych we Lwowie, [Lwów 1922], poz. 258–277.

60 *Salon Wiosenny, maj – 1930*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Pałac Sztuki – Plac Targów Wschodnich, [Lwów 1930], poz. 640–678.

miesięcznika „Sztuki Piękne”⁶¹, wychodzącym w Warszawie od 1924 roku. Tym razem sukces Schulza był bardziej zauważalny, ponieważ jego prace eksponowane w ramach „wystawy ogólnej” złożyły się na „wystawę zbiorową” (jak to określono w katalogu), ulokowaną w osobnej sali. Artysta pokazał ich prawie dwukrotnie więcej niż poprzednio – siedemnaście *cliché-verre*’ów, dwadzieścia rysunków ołówkiem (bądź ołówkiem i tuszem), jedną akwarelę i jedną temperę. Poza częścią grafik tylko osiem prac nie pochodziło z kolekcji prywatnej. Dwie z nich (o czym będzie jeszcze mowa) trafiły do Narodowej Galerii Miasta Lwowa, co było oficjalnym wyrazem uznania dla twórczości Schulza. Jako swego rodzaju wyróżnienie należałoby też traktować zamieszczenie reprodukcji grafiki *Pielgrzymi* (z podpisem „Infantka i jej karły” i mylną informacją o jego prezentacji na wystawie w Łodzi) w ilustrowanym dodatku do „Chwili”⁶². Jednak nie wszystkie recenzje były zdecydowanie pochlebne; na przykład Janina Kilian-Stanisławska nazwała artystę „niewspółczesnym w formie”, choć szkic *Fantasmagoria* uznała za „świetny” i wyraziła nadzieję, że zapowiada pozytywną zmianę stylistyki⁶³. Za sprawą tej wystawy Schulz nawiązał kontakty z artesowcami (wystawiającymi jako „Lewe skrzydło”) i stał się bardziej znany w środowisku artystycznym Lwowa⁶⁴. Ale już nie gdzie indziej. Ludwik Lille ubolewał parę lat później: „kiedy każdą wystawę plastyki w Krakowie czy Warszawie sygnalizują czasopiśma na terenie całej Polski, [to] miało jak dotąd urządzenie wystawy we Lwowie, dla jednostki tylko tu pokazującej swój dorobek, znaczenie często lokalne”⁶⁵.

Z kilkoma lub kilkunastoma pracami Schulz wystąpił w tym samym roku, trzy miesiące wcześniej, na wystawie malarzy żydowskich w Krakowie, która miała stać się „poważną próbą w kierunku zbliżenia artysty żydowskiego do żydowskiego społeczeństwa”⁶⁶. Założenia, charakter i efekt tego przedsięwzięcia można porównać z analogiczną lwowską

po ośmiu
latach

łagodna
krytyka

61 O Schulzu pisali: J. Kilian-Stanisławska, *Salon wiosenny 1930*, „Gazeta Poranna” 1930, nr 9223 (21 V), s. 11; W. Kozicki, Z „Salonu Wiosennego” (*Wystaw ogólna: grafika i rzeźba: Lewe skrzydło*), „Słowo Polskie” 1930, nr 141, s. 7; *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 5, s. 201; A. Lauterbach, *Ze sztuki. Salon wiosenny*, „Chwila” 1930, nr 4005 (21 V), s. 7; K. Majewski, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Salon wiosenny 1930. III*, „Gazeta Lwowska” 1930, nr 119 (22 V), s. 3; M.K., *Ze sztuki*, „Salon Wiosenny” – *Maj 1930. Wystawa ogólna*, „Wiek Nowy” 1930, nr 8675 (21 V), s. 4.

62 *Obrazy z salonu wiosennego w Łodzi*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1930, nr 18 (25 V), s. 3.

63 J. Kilian-Stanisławska, op. cit.

64 M. Tyrowicz, op. cit., s. 165.

65 L. Lille, *Lwów jako ośrodek współczesnej plastyki*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 22, s. 6; w artykule przedstawiono także trudności artystów spoza Warszawy i Krakowa z „przebieciem się” na tamtejsze wystawy, co rzuca światło na zagadkę warszawskiej ekspozycji Schulza w 1922 roku.

66 H. Weber, *I Wystawa malarzy żydowskich w Krakowie (Na marginesie wystawy)*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 47 (27 II), s. 7. Wystawa, urządzona w Żydowskim Domu Akademickim przy ulicy Przemyskiej, inaugurowała działalność Żydowskiego Towarzystwa Szerzenia (Krzewienia) Sztuk Pięknych

ekspozycją sprzed dziesięciu lat, chociaż w Krakowie nie pokazano dzieł żadnego artysty o międzynarodowej renomie⁶⁷. Spośród czasopism krakowskich chyba tylko żydowski „Nowy Dziennik” zamieścił obszerniejsze komentarze i recenzje⁶⁸; w innych gazetach ukazały się wzmianki (bez nazwisk wystawiających artystów)⁶⁹; większa notka informacyjna pojawiła się również w „Sztukach Pięknych”, ale – mimo ogólnopolskiego zasięgu czasopisma – nie zmieniło to zasadniczo partykularnego znaczenia imprezy⁷⁰. Choć pod hasłami kulturowej konsolidacji żydowskiej społeczności Schulz mógłby się chyba podpisać, to z pewnością nie one dominowały w jego indywidualnym programie artystycznym⁷¹. Jednak – przekraczanie granic żydowskości również nie było jego celem. W szukaniu porozumienia z ludźmi o podobnej wrażliwości i podobnym postrzeganiu świata ich tożsamość etniczna nie miała większego znaczenia. (Nawiązywanie znajomości z artystami żydowskimi było – z różnych powodów – po prostu łatwiejsze. Modelowy charakter ma w tym względzie łańcuch osób pośredniczących w dotarciu Schulza do Zofii Nałkowskiej – przez Deborę Vogel i rzeźbiarkę Magdalenę Gross, znającą pisarkę przez jej siostrę, a swoją koleżankę po fachu, Hannę Nałkowską-Bickową).

Kolejna wystawa w tym samym 1930 roku weszła (z pomyłkową datą) do schulzologicznego obiegu dzięki incydentowi, który został opisany we wspomnianym liście Juliusza Flaszera do Jerzego Ficowskiego. O proteście senatora Thulliego wiedzieli wszakże tylko bliscy znajomi Schulza. Może zresztą nie wszyscy, skoro nikt poza Flaszem nie opowiadał

artysta
osobny?

w Krakowie, zob. N. Styrna, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy w Krakowie (1931–1939)*, Warszawa 2009, s. 40–43. Schulz wystawił m.in. *Xięgę bałwochwalczą*, z której sprzedał sześć plasz, co odnotowano w prasie, podając krótką informację o ich autorze, „znanym na terenie wschodniej Małopolski”. *Z teatru, literatury i sztuki*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 61 (7 III), s. 8.

67 Obie wystawy były otwierane z wielką pompą, zaproszono wielu gości i wygłoszono po kilka przemówień; towarzyszyły im odczyty.

68 H. Weber, *Wystawa malarzy żydowskich w Krakowie (Na marginesie wystawy) II*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 48 (22 II), s. 6.

69 Zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1930, nr 46 (20 II), s. 9.

70 *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 5, s. 110.

71 Stanowisko Schulza w tej kwestii (oraz jego stosunek do ruchu syjonistycznego) zostało określone *expressis verbis* w artykule E.M. Lilien, „Przegląd Podkarpacia” 1937 („Schulz/Forum” 6, 2015, s. 83–96). Stefan Chwin, pisząc o udziale Schulza w wystawach żydowskich i o projekcie nagrobka rodziców nawiązującego do tradycji judaistycznej, stwierdza: „Wszystko to pozwala sądzić, że jako grafikowi i malarzowi nie przeszkadzało mu wcale uchodzić za artystę żydowskiego” (idem, *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w Sanatorium pod Klepsydrą i Sklepacach cynamonowych)*, „Schulz/Forum” 4, 2014, s. 6). Nie przeszkadzało, ale zawężyło grono odbiorców. Większość artystów żydowskich czynnych w Polsce w dwudziestolecie międzywojennym brała udział w wystawach urządzanych zarówno przez stowarzyszenia żydowskie, jak i instytucje polskie, podobnie jak przyjmowało zlecenia i Polaków, i Żydów. Wielu mieszkalo długi czas na przykład we Francji, nie zrywając więzi z Polską, ani nie wypierając się żydostwa.

o sprawie. Skandal właściwie nie wybuchł, został szybko zażegnany. Nie udało się odnaleźć śladów tego wydarzenia w ówczesnej prasie, choć pokazanie Schulza w roli skandalisty mogłoby się przyczynić, jak zauważył Flaszen, do sukcesu handlowego na wystawie⁷². A może byłoby również początkiem jego popularności? Tak się jednak nie stało i ekspozycja otwarta w lipcu w miejscowym Klubie Towarzyskim (Domu Zdrojowym), obejmująca dwa indywidualne pokazy – Schulza i Joachima Kahanego – zyskała niewiele większy rozgłos niż wystawa w Borysławiu z 1921 roku. Tyle tylko, że urządzona w znanym uzdrowisku, w samym środku sezonu, mogła przyciągnąć znacznie więcej widzów (i kupców) niż tamta, tym bardziej, że zapowiadająca ją notatka w miejscowym tygodniku przedstawiała Schulza w samych superlatywach (światny talent, wybitny grafik, niepospolity talent, odosobnione zjawisko, demoniczna twórczość)⁷³. Wśród wczasowiczów i turystów znalazł się znany krytyk warszawski, Jan Kleczyński, który w sprawozdaniu z pobytu w Truskawcu, zamieszczonym w „Kurierze Warszawskim”, dał krótki opis wystawy, wymieniając rysunki tuszem, akwaforty i obrazy Schulza, ale bez zaznaczenia choćby szacunkowej ich liczby⁷⁴. Pojawienie się nazwiska Schulza w stołecznym dzienniku i przychylna opinia o jego twórczości nie oznaczały oczywiście jakiegoś przełomu w karierze artysty. W porównaniu z Kahanem, który w artykule Kleczyńskiego został przedstawiony jako „znany już [...] w Warszawie ze swych płaskorzeźb kutyh w metalu”, charakterystyka sylwetki drohobycczanina wypadła zresztą bardzo skromnie.

Nie ma żadnych świadectw na temat relacji między wystawiającymi artystami. Schulz pewnie poznał Kahanego już wcześniej. Był on współzałożycielem Koła Miłośników Sztuki Żydowskiej we Lwowie i – podobnie jak Schulz – brał udział w wystawie zorganizowanej przez to stowarzyszenie w roku 1920. Od początku lat dwudziestych mieszkał w Łodzi,

zmarnowany
skandal...

...i przychylna
recenzja

72 List Juliusza Flaszena w: B. Schulz, *Księga listów*, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1972, s. 159–160; J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, wyd. 2, Kraków 1975, s. 102–103; idem, *Słowo o „Xiądże bałwochwalczej”...*, s. 10–11; por. J. Kandziora, *Przestrzenie pamięci, przestrzenie rozproszenia (Jerzego Ficowskiego składanie biografii Brunona Schulza)*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2005, s. 250–251. W „Głosie Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjskim” z 28 lipca 1930 (nr 19, s. 5) odnotowano tylko w *Liście gości* przyjazd dra Maksymiliana Thulliego, profesora Politechniki, który przybył z żoną ze Lwowa i zamieszkał w willi Jadwinówka.

73 *Niezwykła impreza artystyczna w Truskawcu*, „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski” 1930, nr 15, s. 5; zob. też *Wystawy Schulza i Kahnego*, „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski” 1930, nr 22, s. 6.

74 J. Kleczyński, *Wrażenia artystyczne z Truskawca. Widok na Borysław. – Muzeum w Pomiarkach. – Wystawa dzieł J. Kahanego i B. Szulca [!] w Klubie*, „Kurier Warszawski” 1930, nr 235 (28 VIII), wyd. wieczorne, s. 8–9. Wzmianki o wystawie zamieściła również „Chwila” 1930, nr 4056 (11 VII), s. 13 oraz nr 4072 (27 VII), s. 15

ale odwiedzał Lwów przy okazji udziału w wystawach w TPSP w 1929 i 1932 roku⁷⁵. Możliwe, że niesprzedanych prac z tej wcześniejszej ekspozycji nie chciał przewozić do Łodzi i dlatego urządził ich pokaz w truskawieckim Klubie Towarzyskim⁷⁶. A może zlecił to komuś i nie było go wtedy na miejscu? Na pewno sam Kahane lub jego pomocnik należeli do osób lepiej zorientowanych niż Schulz w sprawach towarzyszących aranżowaniu wystaw (wynajęcie lokalu, transport i rozwieszanie eksponatów). Ale, z drugiej strony, ktoś lepiej od Schulza znał lato w Truskawcu i jego przesilenie, ktoś więcej wiedział o tej Porze w tym Miejscu? Chociaż wiedza zawarta w opowiadaniu *Jesień* niezbyt przydawała się przy organizowaniu wystawy, to przecież wynikała z maksymalnego oswojenia czy twórczego przywłaszczenia przestrzeni uzdrowiska, w której Schulz czuł się pewnie, w której był u siebie. Sprawy najzupełniej przyziemne układały się na tym terytorium w sieć zrozumiałą, łatwo dostępną, opanowaną przez wielokrotnego kuracjusza. (W tej roli Schulz wprawiał się, jak wiadomo, nie tylko w Truskawcu, ale i w Kudowie czy Marienbadzie, a może jeszcze gdzieś indziej⁷⁷). Jakiś dobry znajomy z truskawieckiego Zarządu Uzdrowiska czy z kierownictwa Klubu Towarzyskiego mógł mu pomóc w załatwianiu formalności i rozlokowaniu prac we wnętrzu. Schulz nie musiał więc polegać na Joachimie Kahanem lub jego lwowskich kolegach⁷⁸.

1935 Lwów

Dopiero po pięciu latach Schulz bierze udział w kolejnej wystawie. Urządzono ją w grudniu 1935 roku w nowo otwartym lokalu Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, w gmachu Muzeum Przemysłowego przy ulicy Dzieduszyckich we Lwowie. I tym razem były to właściwie osobne wystawy indywidualne; oprócz Schulza, jedyne go uczestnika niezrzeszonego, wystąpił pierwszy prezes lwowskiego oddziału związku, Andrzej Pronaszko, i jego członkowie – Fryc Kleinman

⁷⁵ J. Malinowski, op. cit., s. 322; W „Dodatku Ilustrowanym” do „Chwili” 1932, nr 20 (15 V) na s. 3 reprodukowano dwie prace Kahanego z wystawy we Lwowie; zob. też nr 23 (5 VI), s. 4, oraz nr 27 (8 VII) z 1934 roku (fotografia prac przygotowanych na kolejną wystawę w Truskawcu).

⁷⁶ „Chwila” 1930, nr 4072 (27 VII) podaje, że liczne prace Kahanego zostały zakupione (s. 15).

⁷⁷ O tym, jak dobrze Schulz był zorientowany w sprawach uzdrowiskowych, mówią na przykład listy do Romany Halpern, w których udziela jej fachowych rad i proponuje konkretny kurort (KL, s. 161–165).

⁷⁸ J. Ficowski (*Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”...*, s. 10) pisze, że do wystawy Schulz został „namówiony przez znajomych”. Notatki prasowe pozwalają mniemać, że prace Kahanego trafiły na wystawę nieco później niż Schulza (Z *wystawy Schulza i Kahanego...*).

⁷⁹ *Wystawa prac Fryca Kleinmana, Jarosławy Muzyki, Andrzeja Pronaszki, Brunona Szulca* [!], Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków, Lwów, grudzień 1935; nie udało mi się odszukać tego katalogu, znam go z wypisów znajdujących się w pracowni Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki PAN.

i Jarosława Muzyka⁷⁹. Kto zaprosił Schulza do wspólnego pokazu? Bo chyba tylko w ten sposób mógł zostać dokooptowany do związkowców? Możliwe, że był to Ludwik Lille, który w tym roku stanął na czele Lwowskiego ZZPAP. Ale i współuczestnicy wystawy nadawali się do roli wprowadzających, szczególnie że już wówczas Schulz – jako autor *Sklepow cynamonowych* – stał się osobą popularną i nawet modną. Jego nazwisko dawało szansę przyciągnięcia do galerii przedstawicieli świata literatury lub choćby czytelników. A zatem oprócz Kleinmana, który – jak Bienenstock i Kahane – brał udział we lwowskiej Wystawie Sztuki Żydowskiej w 1920 roku, o udział pisarza w związkowym pokazie mógł zabiegać Andrzej Pronaszko, najlepiej chyba spośród innych uczestników zorientowany w wydarzeniach teatralnych, plastycznych i literackich w Polsce⁸⁰.

Schulz jako
modny autor

Wystawa umacniała pozycję Schulza w środowisku artystycznym, lecz nie cieszyła się chyba nadmierną frekwencją. Chociaż nie prezentowała tendencji najbardziej awangardowych, to jednak wymagała pewnego przygotowania i rozeznania w bieżących wydarzeniach w sztuce. Dla widzów mniej wyrobionych organizowano w salach wystawowych wykłady Artura Lauterbacha na temat eksponowanych dzieł⁸¹. Lauterbach napisał również obszerną recenzję, w której najwięcej miejsca poświęcił Schulzowi. Podobnie jak inni krytycy, odwoływał się do jego twórczości literackiej⁸². Wystawione rysunki interpretowano jako dopełnienie *Sklepow cynamonowych*, co miało usprawiedliwiać cechującą je „supremację treści nad formą”⁸³. Janina Kilian-Stanisławska, znająca twórczość

dopełnienie
prozy?

- 80** Emil Górski, uczeń i przyjaciel Schulza, będąc w Krakowie latem 1947 roku, zwrócił się do „prof. Pronaszki” w sprawie wystawy prac powierzonych mu przez drohobyckiego nauczyciela (B. Schulz. *Listy, fragmenty...*, s. 76; list Górskiego do Jerzego Ficowskiego z 20 VI 1948, Muzeum Literatury, nr inw. 5964, jego fragment udostępnił mi łaskawie Jerzy Kandziora). Nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, czy kontaktował się ze Zbigniewem Pronaszką (profesorem krakowskiej ASP od 1945 roku), czy z jego młodszym bratem, Andrzejem, który mógł być mu lepiej znany właśnie jako uczestnik wspólnego pokazu z Schulzem w 1935 roku i innych wystaw we Lwowie (gdzie mieszkał w latach 1932–1937), jako scenograf miejscowych teatrów i działacz kulturalny. Andrzej Pronaszko po wojnie przebywał i pracował w Krakowie (do 1956 roku), a jego stanowisko wykładowcy w Studium Teatralnym przy Teatrze Starym mogło dać asumpt do nieformalnego, zwyczajowego tytułowania go profesorem.
- 81** *Kronika*, „Chwila” 1935, nr 6011 (15 XII), s. 13; nr 6018 (22 XII), s. 13; *Wiadomości bieżące*, „Gazeta Lwowska” 1935, nr 294 (22 XII), s. 2.
- 82** A. Lauterbach, *Wystawa u Artystów. Bruno Szulc. Andrzej Pronaszko, Jarosława Muzyka*, „Chwila” 1935, nr 6011 (15 XII), s. 10.
- 83** J. [Kilian] Stanisławska, *Wystawa prac lwowskiego Zaw. Związku Plastyków*, „Kurier Lwowski” 1935, nr 345 (14 XII), s. 7. Zob. też: A. M. Mars, *Nowa wystawa Związku Plastyków. Pronaszko – Szulc – Muzyka – Kleinman*, „Nowe Czasy” 1935, nr 33 (24 XII), s. 7; *Kronika*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6 (grudzień), s. 97; *Wiadomości bieżące. Komunikaty*, „Gazeta Lwowska” 1935, nr 285 (12 XII), s. 2. O twórczości literackiej Schulza nie wspominają: K. Kuryluk, *Życie kulturalne we Lwowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 5 (2 II), s. 96; J. G. [J. Gamska-Łempicka?], *Ze sztuki. Wystawa w Zw. Plastyków*, „Gazeta Lwowska” 1935, nr 295 (21 XII), s. 2.

plastyczną Schulza z lwowskiego Salonu Wiosennego w 1930 roku, zauważyła, że mimo utrzymującej się tendencji do ilustracyjności „artysta zrewidował swój wcześniejszy warsztat i wystawione jego rysunki są utrzymane już w formie nowej, kubistycznej”⁸⁴.

1940 Lwów

Uczestnictwo w wystawie grafiki we Lwowie w 1940 roku, zorganizowanej przez Urząd do Spraw Sztuki przy Radzie Komisarzy Ludowych Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej oraz lwowski komitet organizacyjny Związku Radzieckich Artystów Ukrainy⁸⁵, zapewne nie było w pełni kwestią wyboru, podobnie jak członkostwo w związku⁸⁶. W opublikowanym katalogu zamieszczono spis trzystu czterdziestu prac siedemdziesięciu dwóch autorów, z których większość stanowili twórcy biorący wcześniej udział w polskich wystawach we Lwowie lub uciekinierzy z innych miast (jak przybyły z Warszawy Bronisław Wojciech Linke). Prawie wszystkie dzieła prezentowały tematy obojętne ideowo – pejzaże i widoki miejskie (także z Francji i Włoch!), studia portretowe, martwe natury, projekty graficzne. Schulz przeznaczył na wystawę trzy rysunki ołówkiem i trzy piórem, wszystkie zatytułowane „Ilustracja”, z kolejnymi numerami. Ignacy Witz, również biorący udział w tym pokazie, nie podaje, co przedstawiały rysunki: „O ile sobie przypominam, były to «ilustracje» do czegoś, co jeszcze nie było napisane i nigdy chyba napisane nie zostało”⁸⁷.

pejzaże,
widoki...

Wstręt przed decyzją

Okoliczności tej ostatniej wystawy zwalniają od odpowiedzi na pytanie, kto zapraszał czy namawiał Schulza do pokazania swoich dzieł. Wymieniając wszystkie poprzednie, szukałam takiej osoby (osób), bez której (których) pomocy nie sposób wyobrazić sobie urzeczywistnienia

⁸⁴ J. K[ilian] Stanisławska, op. cit.

⁸⁵ *Wystawka grafiki, trawień – czerwień 1940*, Uprawninija w Sprawach Mystectw pry RNK URSR ta Spilka Radjańskich Chudożnykiw Ukrajiny, Orgkomitet Mista Lwowa, [Lwów] (*Виставка графіки, травень – червень 1940*, Управління в справах мистецтв при РНК УРСР та Спілка Радянських Художників України, Оргкомітет Міста Львова, [Львів]). Zob. też B. Łazorak, s. 315–316.

⁸⁶ Jego wiceprezesem był Henryk Streng. Zob. *Ważniejsze fakty z życia Marka Włodarskiego*, w: *Mark Włodarski (Henryk Streng) 1903–1960. Wystawa monograficzna grudzień 1981 – styczeń 1982*, Muzeum Narodowe w Warszawie, [Warszawa 1981], s. 45. Syntetyczny opis sytuacji zob. J. Sosnowska, *Życie artystyczne we Lwowie w czasie pierwszej okupacji sowieckiej 22 IX 1939 – 22 VI 1941*, w: *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, pod red. M. Morki, P. Paszkiewiczza, Warszawa 1993, s. 415–426.

⁸⁷ I. Witz, *Bruno Schulz...*, s. 40.

planów wystawienniczych drohobyckiego samotnika. Nie dlatego, aby był wyjątkowo niezaradny, ale z tego powodu, że Schulz nie żył na co dzień w środowisku bliskich sobie artystów. „Artyści, niezależnie od tego, czy pracują indywidualnie, czy zespołowo – zauważa Marian Golka – powiązani są z najważniejszą dla nich grupą odniesienia – czyli z innymi artystami tworzącymi środowisko artystyczne [...]. Oczywiście można sobie wyobrazić artystę żyjącego w izolacji, pozbawionego kontaktu z jakimkolwiek środowiskiem artystycznym (co nie oznacza, że nie związanego z żadnym innym środowiskiem społecznym). Zapewne jest to sporym utrudnieniem dla życia i pracy artysty i rzadko sprzyja rozwojowi jego kariery”⁸⁸. Czy Józef Gielniak – jeszcze bardziej niż Schulz odcięty od świata w sanatoryjnej samotni Bukowca – tworzyłby i wystawiał, gdyby nie częste wizyty (i częste listy) Jerzego Panka, Henryka Płociennika, Stanisława Dawskiego i innych plastyków, a także krytyków, poetów i historyków sztuki? Nawet tak doświadczony artysta jak Henryk Streng, przygotowując już po wojnie, jako Marek Włodarski, swoją wystawę, prosił o radę młodszego kolegę: „Wybierz, ja nie wiem, która jest lepsza, a która gorsza. Jak oglądam obrazy innego malarza, to od razu wiem, które są dobre, a które złe, a na własnych obrazach to ja się nie znam”⁸⁹. Jerzy Tchórzewski, który przytacza powyższe słowa, wiedział, że „ta bezradność wobec swoich obrazów to zupełnie inna sprawa, niewiele ze znajomością rzeczy mająca wspólnego, zwłaszcza u artystów takich, jak Marek”⁹⁰. I jak Bruno Schulz, przywoływany niekiedy – z racji pokrewnej wrażliwości i wyobraźni – przez znajomych Włodarskiego⁹¹. Nie znamy podobnych wahań Schulza w ocenie własnych rysunków czy grafik, ale w odniesieniu do twórczości literackiej – owszem; przy czym nie chodziło mu o wybór utworów, ale w ogóle o ewentualność ich drukowania: „Nie mogę się zdecydować dać tomu nowel do druku – wstręt przed decyzją. Czy to jest jakaś forma choroby?”⁹². Nawet już po opublikowaniu opowiadania potrzebował wsparcia: „Czy Pan czytał moją *Wiosnę*? Ja sam jestem z niej niezadowolony, dlatego szukam

potrzebny
towarzysz

bezradność

⁸⁸ M. Golka, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2008, s. 85; zob. też: idem, *Socjologia artysty*, Poznań 1995, s. 133.

⁸⁹ Wspomnienie Jerzego Tchórzewskiego o Marku Włodarskim, w: *Marek Włodarski...*, s. 25.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Aleksander Wojciechowski podkreśla pokrewieństwo utworów literackich Schulza z twórczością plastyczną Strenga (*Marek Włodarski...*, s. 17–18, 37, 43); zob. też I. Witz, *Marek Włodarski*, w: idem, *Obszary malarskiej wyobraźni...*, s. 57, 67. Dotąd nie znalazłam wyraźnych śladów bliskiej zażyłości między oboma artystami – poza wzmianką o Strengu w liście Schulza do Rudolfa Ottenbreita i dwukrotnym przywołaniem jego osoby w listach od Debory Vogel, która niewątpliwie, jako przyjaciółka jednego i drugiego, mogła ich ze sobą skontaktować. Czy Ficowski nie zwrócił się do Włodarskiego (który zmarł 23 maja 1960 roku)? Czy może ten nie odpowiedział na jego apel?

⁹² List do Andrzeja Pleśniewicza, 29 XI 1936, KL, s. 115.

⁹³ List do Andrzeja Pleśniewicza, 1 XII 1936, KL, s. 116.

potwierdzenia z zewnątrz⁹³. Takiego potwierdzenia wymagały także szkice, obrazy czy „kliszewy” przed wysłaniem ich na wystawę. Zdanie przyjaciół, nawet znających się na sztuce, jak Debora Vogel czy, w innym wymiarze, Stanisław Weingarten, ale niebędących praktykami, nie wystarczało w pełni. Zresztą do Debory Vogel trzeba by było jechać (z pracami?) do Lwowa; również tam, a potem jeszcze dalej, do Łodzi, przeniesiono Weingartena.

Awersja?

W jedynym dłuższym artykule o twórczości plastycznej Schulza, ogłoszonym po polsku za jego życia, a niebędącym recenzją wystawy, Artur Lauterbach pisał: „jest po dziś dzień prawie że zupełnie nieznany [...]”. Wina leży tu po części po stronie samego artysty, lub raczej w jego usposobieniu [lęku? – przyp. U.M.] przed oficjalną ekspozycją. Ta dziwna awersja ma swoje głębsze przyczyny, które wypływają bezpośrednio z samej psychiki i twórczości artysty⁹⁴. Diagnoza Lauterbacha wydaje się bardzo prawdopodobna w świetle napomknień rozsianych (niezbyt gęsto) w zachowanych listach Schulza, świadczących o niskiej, albo co najmniej labilnej, samoocenie. Grupa drohobyckich znajomych musiała okazać jednak nie tylko wsparcie duchowe, ale także pomoc organizacyjną (a może i finansową), bez której pierwsza tura wystaw (1920–1923) może w ogóle nie doszłaby do skutku.

Schulz zdawał sobie sprawę z roli, jaką odgrywa publiczna prezentacja twórczości w budowaniu autobiografii artystycznej. Wiedział, że udział w wystawie, szczególnie organizowanej przez szacowną i sławną instytucję, legitymizuje przynależność do świata sztuki, staje się poręką pozycji artysty⁹⁵. Przecież dlatego, starając się o pracę nauczyciela rysunków, próbował w podaniu do ministerstwa zrekompensować brak wykształcenia plastycznego uczestnictwem w wystawach „w miastach

diagnoza
Lauterbacha

- 94 A. Lauterbach, *Talent w ukryciu...*; pozostałe dwa artykuły monograficzne były pióra Debory Vogel i zamieszczono je w żydowskich czasopismach: lwowskim „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 57–58 i sztokholmskim „Judisk Tidskrift” 1930, nr 7, s. 224–226.
- 95 Pia Górska wspomina, że do wystawy indywidualnej przekonywał ją jej profesor, Tadeusz Pruszkowski, mówiąc, że: „każdy może wystawiać w Zachęcie, jeśli komitet tej instytucji uzna go za malarza” (eadem, *Paleta i pióro*, Kraków 1956, s. 263). O udziale w wystawie jako pierwszym sukcesie w karierze artysty pisze wielu artystów z pokolenia Schulza lub nieco starszych, na przykład: S. Sheybal, *Wspomnienia 1891–1970*, Kraków 1984, s. 142; A. Słonimski, *Wspomnienia warszawskie*, Warszawa 1957, s. 73; J. Zamojski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, postłowie Z. Florczak, Warszawa 1989, s. 79; A. Rafałowski, *I spoza palety. Wspomnienia*, Warszawa 1970, s. 7; M. Trzebiński, *Pamiętnik malarza*, oprac., wstępem i komentarzem opatrzył M. Masłowski, Wrocław 1958, s. 71.
- 96 List do Ministerstwa WR i OP, 2 VIII 1924, KL, s. 211. Ignacy Witz, opierając się chyba bardziej na własnych wyobrażeniach niż na faktach, pisał, że Schulz „Ilekcją mógł, wystawiać publicznie swe

stołecznych”⁹⁶. Również oba jego teksty poświęcone Feliksowi Lachowiczowi (a zwłaszcza ten z 1937 roku) dowodzą, że był przekonany o strategicznym wpływie publicznych pokazów na kształtowanie się biografii artysty⁹⁷.

Praktycznym wymiarem uczestnictwa w ekspozycji, zwłaszcza odpowiednio nagłośnionej, była – oprócz narastającej popularności, prowadzącej do dalszej kariery – możliwość zysku ze sprzedanych prac. Ogłoszenie o zbliżającym się zamknięciu wystawy w Truskawcu kończyła zachęta do jej odwiedzenia, uzupełniona informacją o „stosunkowo niskich cenach eksponatów”⁹⁸. Podobno truskawiecki występ przyniósł Schulzowi jakieś dochody. Pewne jest natomiast, że – jak wspomniałam – z wcześniejszej o dwa miesiące ekspozycji we Lwowie kupiono, za pośrednictwem TPSP, do Galerii Narodowej Miasta Lwowa dwie jego prace (o czym skądinąd informował jako o fakcie świadczącym o wysokiej pozycji artysty „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski” reklamujący wystawę w Truskawcu⁹⁹), które obecnie znajdują się w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki. Były to rysunki ołówkiem i tuszem: *Spotkanie* (w katalogu nr 649) i *Autoportret* ze sztalugą na tle Drohobycza (nr 650), oba figurujące w cenniku dołączonym do katalogu z ceną 300 zł¹⁰⁰ (tak oszacowane zostały jeszcze cztery inne rysunki i była to maksymalna cena za dzieła Schulza na tej wystawie; plansze z *Xięgi bałwochwalczej* kosztowały od 15 do 25 zł, a ich komplet – dwadzieścia sztuk w osobnej tece – można było kupić za 200 zł). Cenniki w katalogach obu wystaw lwowskiego TPSP pokazują, że prace Schulza nie osiągały wysokich cen, ale też nie odbiegały poziomem od innych – na przykład gwasze Henryka Strenga (prawdopodobnie mniejszych rozmiarów niż kartony Schulza) kosztowały 180 i 150 zł, a olejne pejzaże Iwana Trusza sprzedawano po 2000 zł. Biorąc pod uwagę, że za jeden rysunek Schulz mógł dostać mniej więcej równowartość swojej nauczycielskiej pensji¹⁰¹, wydaje się dziwne, że spośród

biografia
artysty

Schulz
w katalogu

prace, nb. nadszarpując tym swą «profesorską» reputację”, co „wybaczano mu jako swego rodzaju dziwactwo lub fanaberię” (idem, *Bruno Schulz...*, s. 40).

97 Problem ten, w kontekście historycznym i w nieco innym oświetleniu, omawia praca Oskara Bättschmanna *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997 (zob. zwłaszcza rozdział IV: *Strategien und Karrieren*).

98 *Z wystawy Schulza i Kahnego...*

99 *Niezwykła impreza...*

100 Natalia Filewicz podaje, że obie prace kupiono w czerwcu 1930 r., przy czym za *Spotkanie* zapłacono 550 zł (eadem, *Lwowska Galeria Sztuki 1907–1944*, „Rocznik Lwowski” 2012/2013, <http://lwow.home.pl/galeria/lw-gal-sztuki.html> (data dostępu: 20 IX 2019); za zwrócenie uwagi na ten szczegół dziękuję Profesorowi Jerzemu Kandziorzce; możliwe, że Galeria Narodowa zaproponowała wyższą sumę niż podana w cenniku, konkurując z jakimś innym nabywcą.

101 W styczniu 1934 roku Schulz otrzymał nauczycielskie uposażenie w wysokości 285 zł 25 gr (KL, s. 217).

wystawionych przez niego w 1930 roku trzydziestu dziewięciu prac aż dwadzieścia stanowiło własność prywatną, a więc nie podlegało sprzedaży. Proporcje te wyglądały podobnie w roku 1922.

A zatem albo Schulz sprzedawał wszystko „na pniu” (bądź hojną ręką rozdawał) i nie miał wielu nowych prac do pokazania, albo poddawał swój dorobek bardzo surowej selekcji i kwalifikował na wystawę tylko nieznaczną jego część. Nie wydaje się, aby nierówny, urywany rytm jego wystaw odpowiadał ściśle chronologii cykli twórczości, które zresztą trudno odtworzyć, wiedząc, że niekiedy setki szkiców owocują jednym, ostatecznym dziełem¹⁰². Trudno przy tym zrozumieć, dlaczego na wystawie w roku 1930 pokazał co najmniej dwie prace (te kupione do zbiorów publicznych) sprzed lat dziesięciu, których nie było na wystawie w 1922 roku¹⁰³. Ich dotychczasowe datowanie – na lata około 1920–1921 (*Autoportret*) i 1920–1922 (*Spotkanie*) – dotąd nie budziło sprzeciwu¹⁰⁴. Może niesłusznie? Dlaczego Schulz nie wystawił tych rysunków wcześniej? Nie tworzył przez osiem lat? Czy nie akceptował tego, co zrobił?

Zaplecze

Niewątpliwie Schulz nie rysował „cały czas”, jakby twórczość była rodzajem produkcji (choć oczywiście znani są artyści narzucający sobie dyscyplinę regularnej pracy). Pisząc o przyjeździe Jerzego Janischa do Drohobycza w końcu 1934 roku, wyznaje: „Żałuję, że tak późno go poznałem”¹⁰⁵, a gdzie indziej: „Zachęcił mnie on do rysowania, czego już od kilku lat nie robiłem”¹⁰⁶. Od kilku lat – czyli od czasu

102 Pisano już sporo na temat przewagi szkiców nad dziełami skończonymi w ocalałym dorobku Schulza, zob. (mkł) [M. Kitowska-Łysiak], *Rysunek, w: Słownik schulzowski...*

103 W katalogu wystawy *Образи зниклого світу. Єврої Східної Галичини (сер. XIX ст. – перша третина XX ст.)*, Львів 2013, s. 91, podano, że *Autoportret* z Lwowskiej Galerii Sztuki był wystawiony w TPSP w 1922 roku; wydaje się to mało prawdopodobne, ponieważ w katalogu wystawy praca o tym tytule nosiła adnotację: „wł. pryw.”; mógł to być inny autoportret, na przykład ten ze sztalugami, na tle procesji (darowany Józefinie Szelińskiej), albo ten ze zbiorów Centralnej Biblioteki Judaistycznej (w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie), z pulpitem rysowniczym, na którym widnieje autorska data 1919, czy jeszcze inny. Na „warszawskim” autoportrecie Schulz sprawia wrażenie znacznie młodszego (więcej niż o dwa lata?) niż na wizerunku ze Lwowa, który jednak nie różni się od ujęć autoportretowych w *Xiędze bałwochwalczej*; nie ma więc wystarczającej podstawy do radykalnej zmiany jego miejsca na osi czasu.

104 W materiałach pracowni Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki PAN znajduje się notatka świadcząca, że w inwentarzach Lwowskiej Galerii Sztuki z lat siedemdziesiątych prace kupione w 1930 roku opatrzone początkowo datą „około 1929” (pewnie wygenerowaną automatycznie).

105 List do Rudolfa Ottenbreita, 18 XII [1934], KL, s. 59.

106 List do Zenona Waśniewskiego, 19 XII 1934, KL, s. 76. Janisch nie przyjechał z wizytą do Schulza; jego obecność w Drohobyczu była związana z pracą przy restauracji fresków w miejscowym kościele. Choć – jak pisze Schulz (KL, s. 59) – nie mieli dużo czasu na spotkania, to jednak można przypuszczać, że było ich kilka, w niewielkim odstępie czasowym, co dla powstania impulsu do pracy twórczej nie jest bez znaczenia.

wystaw w 1930 roku? Może dopiero prace wybrane z serii rysunków powstałych z zachęty kolegi złożyły się na zespół nadający się do rozwieszenia w lokalu ZPAP w grudniu 1935 roku?¹⁰⁷

List Schulza do Romany Halpern zawiera przenikliwą analizę trybu i uwarunkowań własnego procesu twórczego:

„Mam także obok siebie moje rysunki i czasem wydaje mi się, że są one naprawdę dobre i że mógłbym robić jeszcze lepsze. Moim wielkim wrogiem jest niewiara w siebie, brak miłości do siebie. Mijają długie miesiące i nic, co zrobię, nie zyskuje mojej aprobaty, żaden pomysł, który się wynurza, nie zaspokaja mnie, nic mi się nie podoba. Ten stan nieukontentowania skazuje mnie na beczynność. Ale czasem myślę, że surowość ta jest usprawiedliwiona i że słusznie skazuję na zagładę rzeczy niedoważone i niedoskonałe. Jest tylko ten mankament na rzeczy, że trzeba na początek przystać na rzeczy niedoskonałe, ażeby wejść w rozmach, podniecić się i oszołomić, i gdzieś na granicy swej możliwości znaleźć rzeczy doskonałe”¹⁰⁸.

Bez opisanego tu „zaplecza” mentalnego i emocjonalnego nie sposób w ogóle spekulować na temat przyczyn częstotliwości czy zaburzeń rytmu wystaw Schulza, chociaż w liście nie ma mowy o wystąpieniach przed publicznością. Nie ma tu też śladu myślenia koniunkturalnego – o budowaniu sławy lub przynajmniej popularności, o możliwości programowania powodzenia finansowego. Chociaż korespondencja z Romaną Halpern pochodzi z drugiej połowy lat trzydziestych, to wydaje się, że już wcześniej, od samego początku, traktowanie własnych prac jako towaru i twórczości jako metody zarabiania na życie przychodziło Schulzowi z trudnością¹⁰⁹. Wolał je darować, z komentarzem: „tylko od bogatych burżujów biorę pieniądze”¹¹⁰. Niewykluczone, że dlatego musiał zrezygnować z pomysłu utrzymywania się ze sprzedaży rysunków czy grafiki (a niekoniecznie z braku kupców i amatorów) i zdecydował się na podjęcie pracy pedagogicznej. Z powodu takiego nastawienia możliwość sprzedaży dzieł przy okazji wystawy znajdowała się gdzieś na dalekim miejscu wśród motywów, które wpływały na decyzję, aby wziąć w niej udział. Tak można tłumaczyć małą liczbę eksponatów spoza kolekcji prywatnych na Salonach Wiosennych TPSP we Lwowie w 1922 i 1930 roku. Dopiero po latach, w roku 1938, kiedy

największy
wróg

arytmia
twórcza

107 A.M. Mars pisze, że na wystawie w 1935 roku Schulz pokazał rysunki „z lat kilkunastu”, co stoi w sprzeczności z opinią J. Kilian-Stanisławskiej, dostrzegającej zmianę stylistyki w porównaniu z rokiem 1930 (*Wystawa prac...*).

108 List do Romany Halpern, 30 IX 1936, s.129.

109 Irena Kejlin-Mitelman opisuje scenę płacenia za portret: „wiem, że w końcu Schulz przyjął te pieniądze, żeby Ojca nie zmartwić” (B. Schulz. *Listy, fragmenty...*, s. 49).

110 List do Kazimierza Truchanowskiego, 6 X 1935, KL, s. 104

wystawy nabierają realnych wymiarów w projekcie na życie, Schulz jest być może gotów przystać na czysto dochodowy pokaz w kawiarni Zodiak, proponowany przez Eilego.

Granice światów

Wcześniej zależało mu na wystawach raczej z innych względów. Wiadomo, że model artysty „bywającego w świecie” był mu obcy¹¹¹. „Żył na uboczu. [...] osobno, na marginesie, reglamentując swoje społeczne kontakty i nadając im zrytualizowane formy. Można odnieść wrażenie, że zamknął się z własnej woli (jeśli tak fundamentalne decyzje podejmujemy świadomie i samowolnie) w zamurowanym pokoju, tak pedantycznie i precyzyjnie opisanym w opowiadaniu *Samotność*. [...] Z zamurowanego pokoju wychodzi się do innych, do świata dzięki sztuce”¹¹². Ale sztukę trzeba z niego wyprowadzić jeszcze o krok dalej. Warunkiem jej istnienia, jej żywotności i sensu jest budzony przez nią rezonans, o którym Schulz tak często napomykał w korespondencji. W kontaktach z przyjaciółmi i zaufanymi znajomymi, którym powierzał swoje niedrukowane teksty i rysunki, chodziło mu o poczucie, 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”¹¹³. A potem konieczne stało się przedłużenie tych czułek, poszerzenie kanału, przez który komunikował się z otoczeniem. Sztuka okazywała się swego rodzaju metodą wychwytywania pokrewnych dusz przez rozsiewanie śladów na coraz rozleglejszych przestrzeniach, sposobem odnalezienia odbiorcy, który „zrozumie” blask w oczach autora. „W tym krótkim a mocnym spojrzeniu, w przelotnym ściśnięciu ręki pochwyci on, przejmie, odpozna – i przymknie oczy z zachwytu nad tą recepcją głęboką. Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?”¹¹⁴ Wystawy dawały zatem możliwość dotarcia do tych, którzy zasiadają za stołem. Pod tym względem – ale i pod wieloma innymi (debiut, zdobywanie popularności, recenzje) – można je porównać

wystawa
i transgresja

¹¹¹ Schulz protestował przeciw rozumieniu przez Gombrowicza kryterium „pełnego pisarza”, które – jak pisał – „nie dotyczy, moim zdaniem, wcale istoty artysty, dotyczy jego życiowego czy towarzyskiego wyrobienia, czy podobnych rzeczy” (list do Andrzeja Pleśniewicza, 1 XII 1936, KL, s. 116).

¹¹² S. Rosiek, *Schulz poza czasem*, „Schulz/Forum” 10, 2017, s. 5–6. Zob. też F. Szałasak, *Gra w światy*, „Schulz/Forum” 1, 2012, s. 64–82.

¹¹³ List do Stefana Schumana, 24 VII 1932, KL, s. 33. O poszukiwaniu przez Schulza „partnera kongenialnego” pisał kilkakrotnie Jerzy Ficowski. Zob. *Katalog-Pamiętnik Wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 176–181.

¹¹⁴ B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Proza*, przedm. A. Sandauer, oprac. listów J. Ficowski, Kraków 1964, s. 161. Zob. też początek listu do Romany Halpern, 5 XII 1936, KL, s. 138.

z wydaniem przez pisarza utworu literackiego: książki w przypadku wystawy indywidualnej, a opowiadania w czasopiśmie w przypadku udziału w ekspozycji zbiorowej. Zasadnicza różnica jest natury czysto formalnej – liczba czytelników książki zawsze znacznie przekracza liczbę widzów odwiedzających najbardziej nawet rozreklamowany pokaz w renomowanej galerii. Podobnie będzie z sumą recenzji w prasie. Ale odmienność obu rodzajów wystąpień uchwytana jest też na innym poziomie. Przekład na druk (w wieloetapowym procesie technicznym) dokumentu intymnego, jakim jest rękopis, depersonalizuje autora, zacierając ślady jego pracy i jego cielesności¹¹⁵. Natomiast na wystawie każdy odbiorca, nie tylko ten wybrany, może takie ślady oglądać na obrazie lub rysunku; chyba szczególnie na rysunku, bo w malarstwie znikają one niekiedy zatopione w materii farby. Niezależnie od tego, co obraz przedstawia, zwiedzający wystawę obcuje w sposób bardziej bezpośredni, naoczny – w porównaniu z czytelnikiem podczas lektury – z ową pępowiną (o której Schulz pisze w trochę innym kontekście) łączącą dzieło „z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu”¹¹⁶. W galerijnej przestrzeni wystawione są bowiem na widok publiczny nie tylko wytwory artysty, lecz także on sam. Schulz miał tego świadomość, bo przecież nie chodziło mu o to, że Lachowicz był obecny na wernisżu swojej wystawy, kiedy pisał o nim: „stał przed publicznością drohobycką ze swoim dziełem”¹¹⁷. Nawet jeśli widzieć w tym chwyt retoryczny, to w jakimś sensie nieprzypadkowy. Podobnego sformułowania użył w odniesieniu do Schulza kilkanaście lat wcześniej recenzent wystawy zbiorowej w Drohobyczu: „sam zupełnie stoi i na wystawie tej, i wśród współczesnych malarzy”¹¹⁸. O żadnym innym artyście Friedländer nie pisał w swoim tekście w ten sposób.

ciało
artysty

widok
publiczny

Obnażenie

Oczywiście obnażanie się przed widzami może dawać satysfakcję, nawet czysto artystyczną. Tylko że nie każdy potrafi bez wahania zapisać ją po stronie plusów bądź minusów. Gdyby Schulz umiał, to albo brałby udział we wszystkich możliwych wystawach (a przynajmniej starałby się o to),

¹¹⁵ O obecności „ja” w autografie Schulza zob. S. Rosiek, *Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron jednego opowiadania*, „Schulz/Forum” 4, 2015, s. 52–74.

¹¹⁶ List do Stanisława Ignacego Witkiewicza, [1934/1935], KL, s. 101.

¹¹⁷ B. Schulz, *Wystawa Lachowicza*, „Przegląd Podkarpacia” 1937, nr 70, s. 2. Schulz zresztą nie odnosi się w ogóle do otwarcia wystawy, ponieważ pisze o niej jako trwającej już od tygodni. Jest to chyba jedyny tekst Schulza, w którym pojawia się pojęcie „sukcesu wystawy u publiczności”.

¹¹⁸ Al. Stewe, op. cit., s. 229.

albo nie wystawiałby nigdy. W *Wywiadzie drastycznym* mówił: „zawsze marzyłem o tym, aby rysunki moje dotarły do rąk ludzi, którzy odczują ich treść”¹¹⁹. A miał na myśli rysunki „w których – inaczej niż w prozie – dochodzą do głosu z całą siłą jego skryte pragnienia seksualne”¹²⁰. Nie wstydzi się mówić o tym w rysunkach, tak jak wstydziłby się napisać masochistyczną powieść, o czym wspomina w innym fragmencie cytowanego wywiadu. Udział w wystawach mógłby więc, przynajmniej w pewnym aspekcie, stać się źródłem „bolesnej rozkoszy”. Dlaczego więc przejawiał do wystaw „dziwną awersję”?

dwa
odcienia

Powodem oczywistym i banalnym były kłopoty z opanowaniem zwykłych procedur życiowych – oprawienie i pakowanie prac, korespondencja z organizatorami czy pośrednikami itd.¹²¹ Uczestnictwo w galeryjnych pokazach nieuchronnie łączy się też z „bywaniem”, choćby na wernisażach, gdzie jest się zmuszonym do słuchania przemówień pełnych frazesów, a potem pustej gadaniny publiczności, gdzie zawiera się przypadkowe i niekoniecznie pożądane znajomości z panią doktorową z Wilczej i jej sobowtórami. Dla kogoś, kto dominantę swego losu określa jako „odcięcie od spraw codziennego życia”¹²², wszystko to oznaczało przymus przekraczania granic tego odcięcia i poddanie się udręce codzienności.

Ale chodzi też o inny rodzaj Schulzowego odcięcia – „od cielesności własnej (i cudzej)”¹²³. Pokazywać obrazy, w których własne grzeszne pragnienia są demonstrowane w całej jednoznaczności, ale i w dyscyplinującym cudzysłowie plastycznej formy, mocno w dodatku osadzonej w tradycji ikonograficznej, to jedno. Natomiast obnażać ślad ręki, ciała sterowanego wolą albo wymykającego się tej władzy w przypadkowych ruchach i drgnięciach – to zupełnie co innego. Prawdopodobnie Schulz nie wystawiał szkiców (może z wyjątkiem wystawy w 1935 roku, ale nie ma na to dowodów), tylko rysunki wykończone, opatrzone

119 J. Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77, s. 5, cyt. za: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992*, pod red. Jerzego Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 106.

120 S. Rosiek, *Odcienie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 31.

121 Jerzy Ficowski tak tłumaczy przerwę w wystawach między rokiem 1923 a 1930: „Zapewne rozpoczęcie stałej pracy nauczycielskiej w 1924 roku, żmudnej i absorbującej, zmusiło artystę do odłożenia tego rodzaju inicjatyw na później. Być może również obawa przed utratą pracy nauczyciela rysunków zaważyła na tej zwłoce [...] Niezależnie jednak od tych okoliczności były chyba przyczyny głębsze” (idem, *O „Xiędże bałwochwalczej”...*, s. 12). Należałoby się zgodzić z ostatnim zdaniem; sytuacja Schulza jako nauczyciela niespecjalnie różniła się w roku na przykład 1926 i 1930, a brak jest informacji, że jego udział w wystawach w 1930 i 1935 wywołał jakieś reperkusje w środowisku szkolnym.

122 List do Stanisława Ignacego Witkiewicza, [1934/1935], KL, s. 103.

123 S. Rosiek, *Odcienie...*, s. 63.

sygnaturą i datą, o całkiem odmiennym statusie (na tę różnicę zwróciła uwagę Małgorzata Kitowska-Lysiak¹²⁴) i w bardziej kontrolowany sposób związane z ciałem autora. Jeszcze większy i trwalszy dystans między dziełem a twórcą zapewniały *cliché-verre*'y. Wyróżnikiem grafiki jest bowiem, oprócz możliwości powielania, dwuetapowość pracy: matryca kształtowana dłonią artysty (przy użyciu narzędzi) odbiera i zatrzymuje całą jego fizyczność; odbitka zaś jest wizualnym efektem tej pracy, czystym, nie zbrukanym cielesnością – często powstaje w ogóle bez udziału grafika. Czyżby Schulz tak często wysyłał na wystawy fragmenty *Xiggi bałwochwalczej* (pokazywał je dwukrotnie w lwowskim TPSP, w Wilnie, Krakowie i Truskawcu, a może i w innych miejscach) nie tylko dlatego, że naświetlając nowe odbitki, najszybciej uzyskiwał spore komplety prac? Może ta technika służyła mu za tarczę czy barierę, która nie dopuszczała widza do tworzącego ciała. Schulz sporo pisał o grafice w artykule poświęconym Lilienowi, choć wywód tego nie wymagał. Entuzjazmował się oglądanymi na jakiejś wystawie drzeworytami włoskimi, o czym donosił Waśniewskiemu, którego, przy innej okazji, prosił o pomoc w opanowaniu technik druku wypukłego. W korespondencji z Lillem dziękował za rady dotyczące litografii. O tym niezaspokojonym pragnieniu uprawiania grafiki najdobitniej świadczą rysunkowe prace Schulza, które naśladują albo wręcz udają drzeworyty – jak część ilustracji do *Sanatorium pod Klepsydrą*, jak okładka gimnazjalnego czasopisma „Młodzież” z 1934 roku z syntetyczną panoramą Drohobycza czy nawet szkice w gazecie „Bolszewicka Prawda” („Більшовицька правда”) z roku 1941. Czy gdyby rysownik (i sporadycznie malarz) zmienił się w grafika, wystawiałby częściej?

grafika =
tarcza

Terytorium wystaw na mapie biografii

Takich pytań jak to ostatnie, i jak inne tu postawione, można by zadać więcej, rozpoznając okoliczności i okolice wystaw Schulza. A przecież nie jest to biała plama na mapie biografii pisarza, ale obszar w znacznej mierze zbadany przez pierwszych eksploratorów. Jego granice udało się w kilku miejscach przesunąć, ale w innych nadal pozostały wyblakłe. Część naniesionych wcześniej punktów oznaczających poszczególne ekspozycje skasowałam, część opatrzyłam obwódką niepewności i naniósłm kilka nowych. Korekta jednak nie jest skończona. Nie można tu również zapisać znaków, z których dałoby się jasno wyczytać, czy Schulz faktycznie żywił do wystaw awersję, czy przeciwnie – odczuwał pożądanie

dzieło
otwarte

¹²⁴ Zob. artykuł *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieżowy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2, 2013, s. 63–65.

(a między jednym a drugim dystans nie jest, jak wiadomo, ani tak wielki, jak by się zdawało, ani tym bardziej trwały). Czy zamiar opanowania technik graficznych wynikał rzeczywiście z potrzeby (świadomej lub nieświadomionej) ukrycia śladów biologicznej egzystencji przed wzrokiem galeryjnych oglądaczy (podglądaczy), czy też miał źródło w preferencjach czysto estetycznych (o ile jakiegokolwiek preferencje można poddać puryfikacji). Owo terytorium nazwane „Schulz i wystawy”, w którym wytyczone już drogi i ustalone bezpieczne miejsca leżą między uroczyskami a kuszącymi manowcami, pozostaje – jak wiele regionów biografii pisarza – polem ćwiczeń z wyobraźni. Ta zaś niekiedy, przy odrobinie szczęścia, dochodzi do granicy faktów. Ale rzadko ją przekracza.

Eliza Kącka: Ciało mitu. Piłsudski Brunona Schulza

1. w którym objawia się Historia

We *Wspomnieniach polskich* czytamy: „W dzień imienin pani Zofii Nałkowskiej zawsze nawiedzały jej mieszkanie na Marszałkowskiej nieopodal placu Unii Lubelskiej całe tłumy gości. W roku 1935 na ten dzień świętej Zofii (a może na któryś z sąsiednich dni) ludu nawaliło się co niemiara [...]. Przyjęcie dochodziło do swego apogeum, gdy nagle... coś się stało. Nie mogłem uchwycić w pierwszej chwili, na czym polegała nagła, a tak wyraźna, zmiana, naokoło mnie, przy bufecie, ludzie rozmawiali z kieliszkami, talerzykami w dłoni – a jednak w ogólnym szumie i gwarze nastąpiło jakby załamanie.

Naraz widzę, że z salonu wychodzi któraś z pisarek – może Szelburg Zarębina, może Melcer-Rutkowska – zapłakana. Łzy ściekały jej po policzkach. Co to było? Czyżby ją kto obraził?

Gdy wtem jeszcze dwie kobiety wychodzą głośno szlochając, a za nimi kilku mężczyzn z wyrazem twarzy dramatycznym. I na oko cisza zaczęła wypierać hałasy przyjęcia. Znow kilka osób ruszyło do wyjścia, nakładano pośpiesznie okrycia.

Na koniec zrozumiałem: Piłsudski. Już od kilku dni wiadomo było, że stan jego jest bardzo niepokojący...

Teraz już wszyscy wychodzili, żegnano się po cichu, pośpiesznie... A że Belweder był niedaleko, goście pani Zofii biegli w tamtą stronę. Ja też z Adolfem Rudnickim i kilkoma innymi. Zaledwie dwa czy trzy samochody stały przed pałacem, a na ulicy przed bramą wjazdową tylko garstka ludzi wyczekiwała – wiadomość jeszcze nie obiegła miasta. My należeliśmy do najwcześniejszych poinformowanych. Biały fronton pałacu, doskonale widoczny w świetle latarni, był tajemniczy i cichy...

Naraz sznur Cadillaców jął wjeżdżać na dziedziniec – to był rząd z premierem Składkowskim na czele, po raz ostatni meldujący się u Marszałka”¹.

nawiedzenie
Nałkowskiej

1 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Paryż 1982, s. 127.

bieg do
Marszałka

Ten opisany przez Gombrowicza we *Wspomnieniach polskich* bieg z Marszałkowskiej 4 do Marszałka, ów jedyny marsz pod Belweder godny pióra Żeromskiego, który dokonał się rzeczywiście, jest punktem zerowym narodzin legendy². O tej legendzie właśnie pisze w swoim pożegnalnym szkicu Bruno Schulz. Chciałoby się wierzyć, że był tam wtedy, u boku Gombrowicza i innych wymienionych i niewymienionych pisarzy, i nie jest to w końcu całkiem niemożliwe. Na drodze legendy stają, jak zwykle, szczegóły. Zgon Marszałka nastąpił w niedzielę 12 maja, imieniny Zofii przypadają zaś na 15 maja. Ale przecież mogła Nałkowska przenieść swoje imieniny wcześniej, jak to się nieraz robiło i robi. Nowo założone kalendarium Brunona Schulza lokalizuje w maju jedno jedyne zdarzenie: list, jaki wysłał Schulz do Tadeusza i Zofii Brezów z Drohobycza z datą 13 maja, a więc nazajutrz. Co prawda, można by przypuścić, że Schulz, zdruzgotany wydarzeniem, przemieścił się błyskawicznie do swego rodzinnego miasta, tak jak przed rokiem i miesiącem pojawił się w Warszawie zaledwie na kilka godzin, by wręczyć Nałkowskiej swój manuskrypt *Sklepów cynamonowych*. Niestety, rzut oka w list Schulza ucina te gdybania. Już trzecie zdanie tegoż powiada bowiem: „Wizytator usadowił się w Drohobyczu i ciąży nam jak zmora”. Pisarz tkwił więc w szkole pod baczным okiem, któremu nie zdołałby się wymknąć³.

wizytator
jako zmora

Pokusę spekulacji wokół tego, czy Bruno Schulz był pod Belwederem, miał również wydawca tekstu *Powstają legendy*, Stanisław Rosiek. Zanotował: „Niewielka zmiana punktu widzenia, niewielki obrót i oto jest: *Schulz stoi pośród żałobników publicznie rozpaczających po śmierci Pierwszego Marszałka Polski*”⁴.

Tak, Rosiek też wie, że autor *Sanatorium pod Klepsydrą* przebywał tego dnia w Drohobyczu. Duchowo jednak niewątpliwie stał owego wieczora przed godziną dziewiątą pod Belwederem, w chronotopie legendy.

2. w którym nadchodzi Wielkość

W trybie legendotwórczym przyjęłam, że Bruno Schulz znajdował się tej nocy pod Belwederem. Otóż nie ulega dziś chyba wątpliwości, że Witold Gombrowicz, Bruno Schulz – a może i Witkacy – potrafili w wielu sprawach zrozumieć się niemal bez słowa. Wiemy skądinąd, jak na scenę pod Belwederem zareagował Gombrowicz: „Spojrzałem ze złością na

2 Właśnie z uwagi na ten czynnik Gombrowicz zdobył się na reakcję, o której dalej.

3 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: Księga listów, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Dańnecki, Gdańsk 2016, s. 54.

4 S. Rosiek, *Mit jako wódz*, w: B. Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, Kraków 1993, s. 3.

blade oblicza kilku kolegów pisarzy i powiedziałem głośno, przed siebie: – Jakie ładne samochody!”⁵.

Gombrowicz bał się narodzin legendy, bał się jej siły destrukcyjnej i miał dystans do jej populistycznej osnowy. Przypuszczać można, że na jego miejscu Schulz ironizowałby podobnie. Zresztą – czemu tylko przypuszczać? Otwórzmy ostatni rozdział opowieści *Wiosna*, gdzie narrator zwraca się do swej gwardii w wysoce dwuznacznym stylu: „Panowie [...] po tym, co się stało, żadne panoptikum was nie przyjmie, tym bardziej, że konkurencja jest wielka. Będziecie musieli zrezygnować nieco z waszych ambicji. Staniecie się za to wolnymi ludźmi, a wiem, że umiecie to cenić. Ponieważ nie nauczono was niestety żadnych praktycznych zawodów, was, predestynowanych do czystej reprezentacji, ufundował mój przyjaciel kwotę, wystarczającą na zakupienie dwunastu katarynek ze Szwarcwaldu. Rozejdźcie się po świecie grając ludowi ku pokrzepieniu serc. Dobór aryj do was należy. Po cóż tracić wiele słów – nie jesteście całkiem prawdziwymi [...] Napoleonami. Jesteście nimi, żeby tak rzec – tylko w braku lepszych”⁶.

I to jest wyrażona przez Brunona Schulza ocena rządu pułkowników. Co istotne, szkic *Powstają legendy* opublikowany został w 1935 roku w 22, specjalnym, numerze „Tygodnika Ilustrowanego”. Wydanie z 2 czerwca przygotowywano więc, być może, równocześnie z kończeniem przez Schulza prac nad *Wiosną*, co rzuca osobliwe światło zarówno na wątki polityczne opowieści, jak i na estetyzację legendy Piłsudskiego.

Wiadomo, jak już za życia mitologizowano Marszałka – nie do końca żartem jego wielbiciel Tuwim, podobnie jak Schulz, przedstawiał wodza jako Zeusa na szczycie Olimpu w obłokach⁷. Obaj uwielbiali uwielbiać. Esencję tej atmosfery zawiera zresztą o ponad dekadę wcześniejsza rozmowa z Marszałkiem, którą zanotował przebywający na emigracji w Warszawie pisarz rosyjski Dymitr Mereżkowski, wielka podówczas sława, a którą w formie broszury rozpowszechniano w armii. Zobaczmy, w jakim tonie wprowadza się tu, ujmowanego czysto po Carlyle’owsku, bohatera: „Niemasz na ziemi nic godniejszego czci, jak odbłask lica Bożego w obliczu człowieczem, w Bohaterze. Bohater wciąż jeszcze, jak ongi, tak samo w dniu dzisiejszym jest niewzruszonym objawieniem Bóstwa, Teofanją. Gdy wszedł on do komnaty, «wionęło» na mnie «wianie cichego wiatru», o którym mowa jest w Księdze Królestw; odrazu uczułem: tak, to – On,

strach
Gombrowicza

uwielbienie
Schulza

5 W. Gombrowicz, op. cit., s. 128.

6 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 209–210.

7 Na przykład w wierszu *Z Iliady*, ogłoszonym w „Cyruliku Warszawskim” (1930) i przedrukowanym w *Jarmarku rymów* (1934). Oto jeszcze jedna zbieżność postaw Tuwima i Schulza – zapomniał o niej Jan Gondowicz w szkicu *Tuwimowskie cynamony* z tomu *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza* (Warszawa 2014, s. 211 i n.).

On,
Bohater...

Bohater *ens realissimum*, «był najistotniejszy», jak wyraził się Nietzsche o Napoleonie [...]. W pałacu Belwederskim – prosta, cicha komnata; proste, ciche niebo w otwartym oknie, mglistoszare, nad mglisto-zieloną gęstwą Łazienek. I on – cichy, prosty, jak niebo”⁸.

Zauważmy, jak w gruncie rzeczy blisko tej dostojnej ciszy do znanej frazy Lechońa: „A on mówić nie może, mundur na nim szary”⁹. Istnieją jednak świadectwa, bynajmniej niepozbawione szacunku, wolne od hagiografii. Za jeden z takich dokumentów, który przywraca rzeczom realne proporcje, uznać można list, bardzo zresztą sceptycznego co do rządów przedmajowych, Jerzego Stempowskiego do matki: „Domek Dziadka, w kształcie bardzo skromnego dworku z gankiem o dwu kolumnkach, wznosi się w żałościwie rzadkiej sośninie, bez parkanu, niby na samym środku pastwiska wszechpolskiego. [...] W końcu długiej galerii pozbawionej jakiegokolwiek mebla Dziadek siedział w niskim pokoju, równie pustym, i przyjmował życzenia. Siedział na krześle w wytartym mundurze marszałka, z dobrą miną, ale jak gdyby trochę zmęczoną [...]. Tego dnia musiało przejść przez Sulejówek około tysiąca osób, które prawie wszystkie były mi znajome [...]. Była to szczerozłota kolekcja zawiedzionych i niepotrzebnych, nigdzie już nie przyrosłych do rzeczywistości. [...] Byli to przyobleczeni w mundury inteligencji, zgarbieni w swoich okularach, z prawym ramieniem wyższym od piśmiennictwa, niegdyś *liworucyjnego*, potem pułkowego, zawsze romantycznie naderwanego i pozytywistycznie niezgrabnego, emigracyjno-komitetowo-kawiarniano-krakowsko-strzelecko-warszawskiego. [...] Wszystko to należy już do legendy, która rozwiła się i od której, przecierając oczy, odwraca się nowa, szara, wulgarna i twarda rzeczywistość”¹⁰.

...i mundury

Opisane tu imienny celebrowano niespełna dwa lata przed dojściem tego towarzystwa do władzy.

Problem wielkiego człowieka, przewodnika narodu, jaki wedle wszelkich reguł sztuki wyłania się z portretu danego nam przez Mereżkowskiego w szkicu *Józef Piłsudski*, zawiera w sobie tradycyjnie dwa składniki: pierwszym z nich jest wielkość, drugim – zamysł Opatrzności. Nie przypadkiem jednym z najbardziej znanych zdań Piłsudskiego było pytanie przewijające się niby refren we wspomniałym odczycie wygłoszonym w styczniu 1924 roku w Warszawie: „Wielkości, gdzie twoje imię?”¹¹. I w klechdzie o powstaniu styczniowym niełatwo mu przyszło je znaleźć.

8 D. Mereżkowsky, *Józef Piłsudski*, przeł. W[acław] R[ogowicz], Warszawa 1920, s. 6–7.

9 J. Lechoń, *Piłsudski*, w: idem, *Karmazynowy poemat*, Warszawa 1922, s. 50.

10 J. Stempowski, List z 26 marca 1924, w: idem, *Listy*, wyb. i red. B. Toruńczyk, Warszawa 2000, s. 152–153.

11 J. Piłsudski, *Rok 1863*, Warszawa 1924, s. 33 i n.

Ale nie sam Piłsudski kładł nacisk na opatrnościowo-heroiczny wymiar życia w legendzie. W roku 1909 wyszedł w Krakowie tom studiów Ralpa Waldo Emersona *Przedstawiciele ludzkości*, książka, którą – dało się to sprawdzić – Piłsudski i Schulz mieli w ręku. I wyczytać tam mogli: „Potrzebny był taki człowiek jak Napoleon, więc taki się też urodził; człowiek z kamienia i żelaza, mogący szesnaście lub siedemnaście godzin z rzędu spać na koniu, przez wiele dni poprzestawać na dorywczym posiłku i spoczynku, w walce dosięgać wroga skokiem tygrysa; człowiek niekrępowany przytem żadnymi wyrzutami sumienia; stanowczy, wytrwały, samolubny, mądry, nie dający się zmylić lub sprowadzić z drogi ani pretensjami innych, ani przesadami, ani też własną gorączkowością i zbytnim pośpiechem”¹².

bohater jako
potrzeba

Jednakże śladem Cypriana Norwida, Stanisława Wyspiańskiego, Stefana Żeromskiego, a na koniec Stanisława Brzozowskiego ten właśnie wizerunek konfrontował Piłsudski z *theatrum* historycznym Polski. Nakreślony przezeń obraz Wielopolskiego, wielkiego człowieka osaczonego przez ludzi małych, którzy nie spoczną, aż jego wielkość unicestwią, okazał się więc rudymenem specyficznie polskiego romantyzmu politycznego. Owej dialektyce wielkości zawdzięcza szkic Schulza *Powstają legendy* uogólnioną konstatację: „Niewiara w wielkość wrodzona jest duchowi ludzkiemu. Jest w nas jakiś duch małości, który rozdrabnia, ryje, podgryza, kruszy, aż póki nie rozdrobi, nie rozniesie, nie przeryje skały wielkości. To jest nieustanna, żarliwa, podziemna praca małości”¹³. Wielkość wyraża się zatem nie poprzez nią samą, ale przez konfrontację z małością.

3. w którym nastaje Legenda

Uczeń Plutarcha, badacz wielkości, winien zadać sobie pytanie o jej źródła. I tu, jak można sądzić, w czasie, gdy pisał szkic o Piłsudskim, sprzymierzeńcem drohobyckiego nauczyciela, który corocznie na dzień św. Józefa wykonywać musiał do auli szkoły wcierkowy portret Marszałka, okazał się krytyk-demistyfikator, w którym rzadko widzi się jego inspiratora czy intelektualnego partnera. Aczkolwiek znali się osobiście od wczesnych lat dwudziestych. Rzec nawet można, iż Bruno Schulz i Karol Irzykowski znamionują biegunowe postawy galicyjskiego intelektualizmu.

Oto, co w 1915 roku pisał z okazji książki Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Piłsudzczyzy* znany weredyk Irzykowski, zirytowany mgłą mistyczną, jaką wokół postaci Komendanta rozsnuwali jego legionowi akolici:

¹² R.W. Emerson, *Przedstawiciele ludzkości*, przeł. M. Kreczowska, Kraków 2017, s. 183.

¹³ B. Schulz, *Powstają legendy*... s. 19–20.

„legenda jest procesem społeczno-kulturalnym i jako taki może powstawać nie tylko nieświadomie, lecz i świadomie. W ogóle wbrew różnym innym pozorom cały przełom kulturalny współczesnej epoki polega na tym, że okazuje się potrzeba świadomego stwarzania wielu rzeczy, a przynajmniej wywierania świadomie wpływu [...]. legenda wyprzedza czyny i fakty, towarzyszy im i następuje po nich. Filozof Sorel przywiązuje nawet do legendy – w przeciwieństwie do utopii – specjalne znaczenie, jako wizji przyszłej akcji, czegoś w rodzaju autosugestii rosnącej aż do wybuchu”¹⁴.

świecki
euhemeryzm

Oto spojrzenie wyzywająco trzeźwe i na gruncie polskim pionierskie. Najspokojniej w świecie krytyk prezentuje tu swoisty, by tak rzec, świecki euhemeryzm: legendy się robi, co więcej: robi się je rozmyślnie, mało tego: w ramach planowych zadań z zakresu reżyserii społecznej. Irzykowski przechodzi metodycznie od legend narzucanych ludowi przez poetów do błyskawicznego tempa wytwarzania ich w epoce pary i elektryczności, po czym stwierdza: „Proces legendyzacji odbywa się od chwili wybuchu wojny we wszystkich krajach. [...]. Ci, którzy dziś legendę stwarzają, liczą się na miliony”¹⁵. A jak w tym sytuować legendę Legionów?

„Jest ich naturalną potrzebą wytwarzać naokoło siebie własną legendę i upajać się jej nimbem. Można w tym widzieć literaturę, ale chyba podobnie, jak w wojnie niemieckiej chciano widzieć refleksy idei Nietzschego [...]. Ostatecznie zawsze się naprzd coś myśli, mówi i pisze – i kto chce szukanować, może to nazwać «literaturą» – a potem się robi. [...] lud [...] może sobie potem przeciw temu zaprotestować, to jego rzecz. Legionom nie można jednak odmawiać prawa do tworzenia własnej legendy”¹⁶.

zwycięzcy

Niewątpliwie Irzykowski, pilny czytelnik prasy, bacznie śledził wynoszenie do legendowej rangi niemieckich „zbawców ojczyzny”, zwycięzców spod Tannenbergu – Hindenbarga i Ludendorffa, a mogły też dojść doń odgłosy podobnych zabiegów w krajach ententy, obejmujące postaci zwycięzcy znad Marny – Joffre’a, organizatora brytyjskiego wysiłku militarnego – Kitchenera, oraz druzgocącego właśnie w tych dniach front galicyjski wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza.

4. w którym wyłania się Sprzeczność

Kult jednostki ma swe zalety – inaczej mówiąc, chcę tu wyrazić przypuszczenie, że biblioteka szkolna drohobyckiego Gimnazjum im. Króla

¹⁴ K. Irzykowski, *Z literatury legionowej*, „Nowa Reforma” z 9 września 1915, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 1: 1897–1922, oprac. J. Bahr, Kraków 1998, s. 288.

¹⁵ Ibidem, s. 289.

¹⁶ Ibidem.

Władysława Jagiełły od chwili, gdy przestało być ono Gimnazjum Realnym im. Cesarza Franciszka Józefa, jak każda inna gromadziła skrupulatnie prasówkę dotyczącą polskiego czynu niepodległościowego – przedsięwzięcie niezbędne na potrzeby wszelkiego rodzaju rocznic. Jak najbardziej mógł się więc w owym zbiorze znaleźć, w roli wycinka edukacyjnego do biografii Komendanta, artykuł Irzykowskiego o Kadenie z „Nowej Reformy”. I po dwudziestu latach oddać usługi zgłębiającemu sekrety legend Schulzowi¹⁷. Wydaje się bowiem, że pisał on swoje studium z intencją jawnie wobec też Irzykowskiego polemiczną. W mniej jawny sposób polemizuje jednak też z samym Marszałkiem.

Piłsudski bowiem aż nazbyt dobrze zdawał sobie sprawę z ciemnej strony legendowego dyskursu – jego opresyjności. Dość zajrzeć do odczytu z 1924 roku: „Wybrałem jako temat dwie główne legendy, te, które bodaj każdy człowiek musiał w siebie wchłaniać [...]. Działy tak sugestywnie, a z a t e m [tryb wynikania! – E. K.] tak silnie skazyły przez swój fałsz nie tylko samą historię 63, ale i dusze ludzkie następnych po powstaniu pokoleń. Fałsz bowiem był tak jaskrawy, [...] że tylko trwożliwa niechęć do powtarzania eksperymentu dziejowego powstania wytłumaczyć zdoła ten dziwoląg psychiczny i myślowy. Dwie te bowiem legendy uczuciowo, psychicznie były sobie sprzeczne, natomiast skwapliwie były łączone ze sobą, jako czynnik wychowania tysięcy i tysięcy ludzi [...]. Z jednej strony więc prowadzono dziecko lub młodzieńca gdzieś w gęstwą lasu, by go wzruszyć zapomnianą mogiłą powstańca, by mu szeptem w ukryciu, nieraz z wyrzutem mówić, jak jest niepodobnym do swych ojców, gdy kłótnią przysparza domowi kłopotu [...]. A obok tego głośno i nieustannie stwierdzano słowem, wzruszaniem ramion, niecierpliwym lub niechętnym burknięciem wszystko, co było drugą legendą. Legendą głupoty, szaleństwa, często wręcz legendą zbrodni [...]. Osobiście tak często słyszałem te dwie legendy z jednych i tych samych ust, że mieszczące się swobodnie w jednej i tej samej głowie [...]. Więc szanować – szaleństwo? Więc czcić – głupotę? Więc kochać – zbrodnię?”¹⁸

Trzeźwość ujęcia tego dojmującego i wielce realnego dylematu lokuje Piłsudskiego po stronie Irzykowskiego, nie Schulza. Pogląd autora *Wiosny* na mechanikę powstawania legend jest diametralnie odmienny i starannie obrany z historycznego konkretnego. Porównajmy: „Wielkie

legenda
i opresja

¹⁷ Skądinąd trudno oprzeć się myśli, że po akademii żalobnej dyrektor poprosił nauczyciela robót ręcznych na stronę: „Nu, drogi panie kolego, jest pan człowiekiem piszącym, stołecznym literatem – niech pan łaskawie rozważy, czy nie byłoby wskazane, aby opublikował pan, w imieniu całej naszej szkolnej społeczności, coś w rodzaju pożegnania Marszałka. W tym, wie pan, pańskim stylu”. Słyszę nawet lwowski akcent.

¹⁸ J. Piłsudski, op. cit., s. 6–7.

ciało
narodu

sprawy historii, operacje dziejów toczą się w jakiejś przedślownej, pozasłownej ciszy dziejowej. Wielka chwila czynu, grom siły i woli, który przeszył ciało narodu, to wszystko, co nazywamy dziś imieniem Piłsudskiego, było w swym przebiegu, w swej aktualności nieartykułowane, pozbawione słowa, całe pogrążone w biologii, w żywiole [...]. Przetworzenie duchowe tej «polskiej anabasis», nagły cud wystrzelającego czynu, niespodziana, niewiarygodna dojrzałość dziejowa wcieliła się w człowieka, przybrała najbardziej zagadkową, jednorazową, sfinksovą formę potężnej osobistości. W tym fakcie wyraziła się jakby głęboka ironia historii. Wielka chwila dziejowa [...] wynurzyła się wreszcie – gdy przyszła – jakby poza [...] wielką ideologią, jako niezgłębiona siła natury, z całą zagadkowością, nieprzewidywalnością, irracjonalizmem wielkiego indywiduum¹⁹.

Wszystko tu toczy się samo, poza świadomością, a może i wolą ludzką, w podglebiu dziejów. „Intelkt cofa się i kapituluje”²⁰. Gdyż dzieje „dzieją się” o własnych, niezbadanych siłach.

5. w którym zabiera głos Filozofia

Obiekt legendy – to u Schulza nie jej nosiciel, lecz wcielenie. „Stąd przyszły do mnie siły moje, skąd do Ciebie przyszły Twoje” – sparafrazować można monolog Konrada z *Dziadów*. Stylizacja ta każe myśleć o *Monsalwacie* Artura Górskiego. Jednakże Piłsudski, wielkie indywiduum o potężnej witalności, realizuje w oczach pisarza wzorzec nie tyle romantyczny – rządy wcielonego mitu bynajmniej nie przyszły tak, jak to zapowiadali poeci – ile Nietzscheański. Być może dlatego, że wielkości jako takiej sprostać może tylko retoryka woli mocy.

Drugim składnikiem pojmowanej filozoficznie i historiozoficznie kwestii wielkości jest, jak wspominałam, problem Opatrzności. Przez ten pryzmat rozpatrywał swoich bohaterów Carlyle. Co jednak w umyśle świeckim oznaczać może rozważanie wyroków Opatrzności, która jednych naznacza wielkością, a innych pomija? To właśnie zagadnienie stawia autor *Sklepów cynamonowych*, powracając kilkakrotnie do wizji bohatera z jednej bryły. „Jak może być syn narodu – jego ojcem i twórcą? Czy woła potęgi, nadludzka ambicja, uzurpacja, czy ascetyczna pokora, rezygnacja, całkowita ofiara z siebie? Czy pogarda ludzi i pycha, czy też najczulsza miłość i uwielbienie? Samowystarczalna, zadumana w swej wielkości samotność, czy najwyższa solidarność ze zbiorowością? Rubasność czy wzniosłość? I czujemy, że te pary antynomiczne według

problem
Opatrzności

¹⁹ B. Schulz, *Powstają legendy...*, s. 39–40.

²⁰ Ibidem, s. 21.

jakichś głębszych praw nie znoszą się wzajemnie, lecz sumują w jakąś najwyższą sumę”²¹. Rozważany poza olśniewającą Schulzowską stylistyką, wywód wskazuje na interesującą procedurę. Jeśli mianowicie przyjmujemy, że problem wielkości należy do zakresu etyki, zostaje on tutaj postawiony na płaszczyźnie estetycznej. Natomiast to, co nazwać można estetyką wielkości, czyli zmysłową komunikacją z jej przejawami, rozpatruje Schulz od strony etycznej.

Jeśli szukać źródeł tego stanowiska, które nie jest w nim bynajmniej przejawem pomieszania pojęć, historia myśli odsyła do pojęcia wzniosłości. To zaś w ostatniej ćwierci XVIII wieku, kiedy akurat zaczynało być potrzebne, stworzone zostało na gruncie skonstrastowania majestatu z lękiem. Otworzył traktat Edmunda Burke’a *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, z którym Schulz musiał się zetknąć jako przyszły (acz niedoszły) architekt, znajdziemy tam adekwatne wnioski: „choć w trafnym wyobrażeniu Bóstwa zapewne żaden z jego atrybutów nie wysuwa się przed inne, to jednak naszą wyobraźnię uderza nade wszystko jego moc. Potrzeba pewnego namysłu i porównania, byśmy uznali jego mądrość, sprawiedliwość i dobroć, ale by olśniła nas jego moc, trzeba tylko, byśmy otworzyli oczy. Gdy zaś kontemplujemy przedmiot tak rozległy [...], kurczymy się w małości własnej natury [...]. A choć wzgląd na inne jego atrybuty może w jakiejś mierze ulżyć naszym obawom, to [...] nie może całkowicie usunąć trwogi, jaką w naturalny sposób budzi siła, której nic się nie może oprzeć”²².

Jeśli w tej perspektywie czytać *Powstają legendy*, zauważyć można trzy procedury umysłowe, po jakie sięga pisarz, by sprostać swojemu zadaniu. Pierwszym z owych zabiegów jest powszechna semioza. Wielkość kogoś, kto wielkim się staje, potwierdzają każdy szczegół jego biografii, świadectwo czy układ wydarzeń historycznych. Procedura druga nazwana być może *extensio*. Wedle Burke’a wielkość nie ma charakteru obiektywnego. Podobnie jak pożądanie rodzi się w głowie, a zatem wzrok pożądającego wielkości wypatruje jej i wydobywa z siebie samego składniki tego oczekiwania, obiektywizując je i przerzucając na przedmiot swego uwielbienia. Za trzeci składnik uznać można peryfrazy. Wszelka wypowiedź o wielkości jest z definicji peryfrastyczna, ponieważ wielkości wprost i merytorycznie wyrazić się nie da. Jest ona zawsze tyleż sugestią, ile faktem. A raczej faktem, który działa jako sugestia, i sugestią, która materializuje się w fakt. Sugestią zbiorową, rzecz

21 Ibidem, s. 22–23.

22 E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 77.

jasna. I otóż w chwili, gdy wyłania się potrzeba nazwania czyjejs wielkości, okazuje się, że nie można jej istoty uchwycić inaczej, niż w sieć parafraz, a nawet – jak wskazuje Schulz – w zdania antynomiczne. Wtedy rodzi się legenda.

Znaczenie tych trzech procedur wyczytać się daje z przyjętego przez Schulza kryterium rozróżnienia wielkości mniemanej (bądź uzurpowanej) od autentycznej. Pisarz przedstawia tę kwestię, kontrastując dwa legendowe płaszcze. Pierwszy z nich – to płaszcz cesarski. Napoleon „ubrał się w historię jak w płaszcz królewski, zrobił z niej tren wspaniały dla swej kariery”²³. Jako artysta Schulz niewątpliwie dostrzegł coś, co chciał skrycie przekazać autor sławnego portretu koronacyjnego Napoleona I, republikanin François Gérard: na swego nosiciela płaszczy ów jest zdecydowanie za duży. Drugi, odmienny i też aż nazbyt obszerny płaszcz, „ciężki marzeniami wieszczów, mglisty rojeniami poetów, obciążony męczeństwem pokoleń”, włożył za sobą Piłsudski. „Ciągnął za sobą przeszłość, jak płaszcz ogromny na całą Polskę”²⁴. Ale płaszcz ten był niewidzialny.

On to jest c i a ł e m m i t u.

6. w którym dorzucą swoje Stylistyka

Los zrządził, że z zagadką źródeł legendy Schulz zmierzył się w chwili finalizowania *Wiosny*. Mógł więc bez trudu sięgnąć do własnych zasobów myślowych, ujętych już w jej wymowne, niepowtarzalne na pozór figury stylistyczne. Ma się rozumieć, dowodzi to, że problematyka legendotwórstwa nie była obca ideom konstytutywnym *Wiosny* (a niekiedy i tekstów wcześniejszych), a ściślej – że w pewnej mierze stanowi ich refleks, nadliczbowe, nieprzewidziane odgałęzienie. Należałoby więc może przeformułować te zdania. Pisząc o micie Marszałka, Schulz m u s i a ł sięgnąć po intuicję i przemyślenia *Wiosny*, jej nadliczbowym zaś, nieprzewidzianym odgałęzieniem stał się Piłsudski.

By to wskazać, nie trzeba jednak zgłębiać „aspiracyj, bezgranicznych pretensyj, wezbranych i nie objętych ambicji” wymuszonych na rzeczywistości intrygą *Wiosny*. Wystarczy kilka paralel.

Ideowym punktem wyjścia tej opowieści jest wiek XIX, uosobiony w postaci cesarza Franciszka Józefa. „Jego żywiołem był świat ujęty w regulaminy prozy, w pragmatykę nudy. Duch kancelaryj i cyrkułów był jego duchem. [...] On to wymyślił w pewnego rodzaju przewidującej dobrotliwości c. k. loterię dla ludu, senniki egipskie, kalendarze

dwa
płaszcze

w tle
Wiosna

23 B. Schulz, *Powstają legendy...*, s. 25.

24 Ibidem.

ilustrowane oraz c. k. tabak-trafiki”²⁵. Studium *Powstają legendy* kontynuuje ten obraz: „Ludzkość odetchnęła z ulgą. Poprzysięgła sobie nie rodzić więcej wielkich ludzi. Zaprzeczyła ich istnieniu. Nastąpiła restauracja małości. [...] Podzielono cały obszar życia, rozkawałkowano, poddano kontroli. Proklamowano niemożliwość wielkości [...]. Wysunięto nieosobowy proces dziejowy, cyfry i statystykę”²⁶. Łatwo dostrzec, że jest to ten sam wywód.

Jak wiemy, odmalowany powyżej stan rzeczy zdolny jest zrodzić oczekiwanie. Oto niebawem nadejdzie wielkość, ucieleśniona w kimś i w wypadkach; pora odczytać ich kształt w znakach zapowiednich. Takiej profecji oddaje się, patrząc w niebo, narrator *Wiosny*, przeczuwając, że w pewnej mierze sam projektuje to, co się zbliża: „Niebo zamknęło się, zatarasowało, wzbierając coraz ciemniejszą stalową burzą, i milczy nisko skłębione. [...] Coś chce się sfermentować ze zgęszczonego szumu tych dni spochmurniałych – coś rewelacyjnego, coś ponad wszelką miarę ogromnego. Próbuje i przymierzam, jakie zdarzenie mogłoby sprostac tej negatywnej sumie oczekiwania, która zbiera się w ogromny ładunek ujemnej elektryczności [...]. Gdzieś już rośnie i potężnieje to, na co w całej naturze naszej gotuje się ta zakłęśłość”²⁷. Zadanie to w omówieniu *Wolności tragicznej* Wierzyńskiego przypada poecie: „Patrzeć w to wielkie na całe niebo oblicze mitu i czytać zeń i wywróżyć i wymajaczyć, co się w nim marzy bezimiennie! Wypruć go ostrożnie z łona chmury, schwytać w sidła słów, co przelewało się w tych potencjalnych ładunkach, w tej niezwiązanej, błędnej elektryczności, a zarazem nie przerywać pępownicy mitu [...]. Bo dno mitu musi komunikować z niezrozumiałym i przedślovnym, jeśli ma pozostać żywe”²⁸. Trudno orzec, co w tych bliskich sobie obrazach prymarne: nadciągający mrok czy zapowiedź gromu.

Dziwny traf sprawił, że autor *Wiosny* zmierzył się z autorem dawnej, lecz pamiętnej książki poetyckiej *Wiosna i wino*. Mając ją w pamięci, Schulz przywołuje młodość, gotową przed laty na przyjęcie legendy – tak jak z jego własnej *Wiosny* wysnuła się pewna dynastyczna legenda. Leży u jej początku wiosna niepojmowalna, „pusta, wkleśła i zatchnięta. Nie wiedząc o tym, uciszała się w sobie, milkła, cofała się w głąb – robiła miejsce [...] – zdziwiona naga forma dla przyjęcia niewiadomej treści”²⁹. Także oczekująca na legendę młodość poety: „Była to wówczas jeszcze

mrok i grom
nadejścia

25 Idem, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 176.

26 Idem, *Powstają legendy...*, s. 20.

27 Idem, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 191.

28 Idem, *Powstają legendy...*, s. 29–30.

29 Idem, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 141.

mglista magma mitu, pełna świtania i wiosny, zawikłana we własnym rozkwicie, zgubiona w swej gęstwinie, jeszcze nie czytająca w sobie jasno i pełna szczęśliwych nieporozumień, roztopiona we własnym rozwichrzeniu, we własnej uniwersalnej ekspansji³⁰. Obie wizje pochodzą najwyraźniej ze wspólnego korzenia odwiecznych opowieści.

Można tę listę ciągnąć, lecz sięgnę po inny przykład. Jednym z najgłębiej heretyckich założeń *Traktatu o manekinach* jest prowokacyjna rezygnacja ojca z doskonałości. Stwarzając, nie zamierza naśladować Demiurga, pragnie go imitować, a więc parodiować: „Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. [...] Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. [...] Naszą ambicją pokładać będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor”³¹. Podobnie parodystycznie obchodzi się w uwagach o *Wolności tragicznej* historia z tymi, których omięła rola wybrańców: „Jakże wielu zbytecznych przelicza ona obojętnie [...], zużywa prędko i pobieżnie, tyle w nich trwania, ile tchu w tym jednym słowie, które zdołali odkrzyknąć na jej pytanie. Bo stać ich było zaledwie na jedno słowo, całego życia ich starczyło zaledwie na jedną głóskę”³². Duch dziejów szafuje tu okrucieństwem nieprawej demiurgii.

Co z tych zbieżności wynika dla sensu mitu Marszałka? Umieszczając go w kręgu własnej opowieści, poddając prawom swej najosobistszej piarskiej wyobraźni, Schulz zarazem amplifikował Piłsudskiego, jak też go sobie podporządkował. Znalazł dlań miejsce w świecie fantasmagorii, wprowadził, jak inne własne twory, z mrocznych podglebi opowieści, poddał regułom poetyckiej ekspansji. Hołd Piłsudskiemu oddał, czyniąc go częścią siebie – i opisał tak, jak zwykł przedstawiać swe postacie. Jak inni formalnym rytuałem kultu, sprawiedliwości boskiej, osądowi Historii, tak on powierzył go opiece Wyobraźni.

bohater
jako manekin

30 Idem, *Powstają legendy...*, s. 32.

31 Idem, *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*, w: idem *Opowiadania...*, s. 35.

32 Idem, „*Wolność tragiczna*”, w: idem, *Powstają legendy...*, s. 28.

Paweł Tomczok: Ucieleśnione sytuacje komunikacyjne w prozie Brunona Schulza

W latach siedemdziesiątych badaczom udało się rozpoznać w Schulzowskim modelu komunikacji dominację monologu i nikłą obecność dialogu¹. Model ten miał prowadzić do wyalienowania rozmówców z komunikacyjnych ról². Wojciech Wyskiel zauważa, że „w całej [...] prozie Schulza nie znajdziemy przykładu takiej rozmowy, w której dochodziłoby do autentycznego porozumienia między stronami, wiele natomiast dialogów pozornych, wyraźnie przez autora kompromitowanych”³. To zamknięcie komunikacyjne w szczególności dotyczy monologów ojca, coraz mniej zrozumiałych, lekceważonych, łatwych do przerwania i unieważnienia. Trudno nie zgodzić się z tymi ustaleniami. Model komunikacji, jaki leży u podstaw prozy Brunona Schulza, na pewno określa rezygnacja z rozmowy, przejawiająca się w nieobecności dialogu, ale też w niechęci do oddawania głosu postaciom, co widać nawet w wykładowej formie *Traktatu o manekinach*, przerywanej wielokrotnie przez narrację o zachowaniu słuchaczek czy mimice wykładowcy. Pisarz poszukuje zatem rzadkich, wyjątkowych słów nie po to, by zapisać dialogi, lecz aby uchwycić to, co w relacjach międzyludzkich przed- lub pozawerbalne. Źródłem informacji o postaciach czy zdarzeniach nie są dialogowe wypowiedzi postaci, ale ich wygląd, szczególnie twarze czy maski⁴, komunikujące jednolitą i niezmienną informację o danej osobie.

nieobecność dialogu

- 1 Krzysztof Kłosiński stwierdza, że w prozie Schulza „brak miejsca dla dialogu” (K. Kłosiński, *Schulzowskie modele komunikacji*, w: idem, *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Katowice 2000, s. 190). Szerzej o modelu komunikacji w prozie oraz eseistyce Schulza zob. też: W. Bolecki, *Wenus z Drohobycza (o Brunonie Schulzu)*, Gdańsk 2016, s. 90.
- 2 Ibidem, s. 193.
- 3 W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980, s. 132. Przypomnieć można, że niektóre dialogi kończą się porozumieniem, jak choćby negocjacje ojca z przedstawicielem związku kredytowego.
- 4 Szerzej pisałem o tym w artykule *Panmaskarada. Maski i maskowanie u Brunona Schulza*, „Er(r)go” 2018, z. 2, s. 35–48. Zob. też: S. Rosiek, *Schulz fizjonomista*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk, Gdynia 1993; A. Szyjkowska-Piotrowska, *Antyportret w wersji literackiej*, „Schulz/Forum” 6, 2015.

przemawia
ciało

W Schulzowskim modelu komunikacji zatem nie tyle się z ludźmi rozmawia, ile odczytuje znaki ich ciała – można powiedzieć, że tak komunikuje się narrator ze światem przedstawionym. Nie przekazuje odbiorcy tego, co mówi dana postać, za to dokładnie opisuje jej zachowanie w czasie wypowiedzi, a także gesty, mimikę czy reakcje innych osób. Najczęściej zatem rozmowy zostają streszczone, zamknięte w pojedynczych słowach, jak narzekania czy skargi ciotki Agaty, których narrator bezpośrednio nie powtarza, mamy za to do dyspozycji dokładny zarys jej niespełnionych oczekiwań⁵. W tej samej scenie podobne rozpoznanie dotyczy kuzynki Łucji, gdy zamiast języka przemawia jej ciało, zdradzające natrętnemu obserwatorowi zdecydowanie więcej, niż chciałaby powiedzieć bohaterka, czy kuzyna Emila, który „opowiadał przedziwne anegdoty, które w pewnym punkcie urywały się nagle, rozprzęgały i rozwiewały w nicość. Wodziłem za nim tęsknym wzrokiem, pragnąc, by zwrócił na mnie uwagę i wybawił mnie z udręki nudów. I w samej rzeczy zdawało mi się, że mrugnął na mnie oczyma, wychodząc do drugiego pokoju” (12). Same egzotyczne historie kuzyna nie są godne zapisania, ważniejsze okazują się cielesne komunikaty – mrugnięcie, które sygnalizuje szansę ucieczki.

oznaki
rzeczywistości

Już w pierwszym opowiadaniu *Sklepów cynamonowych* narrator przekazuje czytelnikowi swoisty sposób lektury świata. Koncentruje się nie na świadomej i słownej komunikacji, lecz na oznakach, które odczytać można z ludzkiego ciała, zachowania czy gestu. Zauważmy, że tak samo odczytuje wiele innych obiektów, jak choćby spotykane po drodze rośliny czy zwierzęta. Rezygnacja z relacjonowania językowej komunikacji sprawia, że narrator w podobny sposób czyta i relacjonuje wyglądy ludzi i rzeczy, jakby wszystkim tym grupom przyznawał podobne prawo do pierwotnej intencjonalności, do prostego życia psychicznego, komunikowanego za pomocą odczytywanych przez narratora oznak⁶.

Wspomniane wyżej prace Kłosińskiego i Wyskiela, a także Andrzeja Sulikowskiego⁷ prezentują świat prozy Schulza właściwie bez dialogu słownego – ten spójny komunikacyjny „antymodel” uzupełniają uwagi rozsiane po korespondencji pisarza, w których narzeka on na trudności

5 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 10. Cytaty zlokalizowane bezpośrednio w tekście odnoszą się do tego wydania.

6 Nawiązuję tu do polipsychizmu Grahama Harmana (idem, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013, s. 171). Zob. też propozycje Tima Ingolda (idem, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, oprac. i przeł. E. Klekot, Warszawa 2018).

7 A. Sulikowski, *Schulzowskie sytuacje komunikacyjne*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 231–250.

porozumiewawcze. Nie chciałbym podważać tych rozpoznań. Faktycznie, Schulz w prozie z komunikacji słownej rezygnuje, otwierając jednak szerokie pole dla innych postaci porozumienia. W artykule chciałbym zrekonstruować ich cielesne warunki – zakładam, że w lekturze tekstu Schulza konieczne jest uchwycenie perspektywy, z jakiej pisane są poszczególne opowiadania, a ta perspektywa często nie jest określona przez wprost nazwanego bohatera (zwykle „ojca”), lecz przez ciało, które wykonuje różne czynności albo w określony sposób postrzega świat. Warunkiem zrozumienia tekstu Schulza jest rozpoznanie oznak cielesnej perspektywy – zmysłowej i afektywnej, a więc szczególnie jej warstw mocno osadzonych w podstawowych zdolnościach poznawczych⁸. Obok tych zmysłowych i afektywnych perspektyw w przypadku narracji funkcjonują także wyższe umiejętności kognitywne, takie jak pamięć czy zdolność wartościowania⁹. Często nie tworzą one jednak spójnej perspektywy, a raczej ujawniają, że narracyjny podmiot opowiadań został „sklejony” czy skonstruowany z różnych perspektyw – patrzy i odczuwa ciało dziecka, natomiast pamięta i mówi ktoś zdecydowanie dorosły. Odczytywanie oznak cielesnej perspektywy prowadzi zatem do stwierdzenia niespójności przedstawienia, a w dalszej kolejności – do rozpoznania kontaminacji różnych obiektów w jedną postać. Właśnie deszyfracja owych hybrydycznych obiektów wydaje mi się podstawowym warunkiem lektury tekstów Schulza – dopiero rozpoznanie mimetycznej i perspektywicznej niespójności daje szansę na zrozumienie poszczególnych utworów, a także przenikających je wątków.

Założenie takiej lektury znaleźć można w początkowych akapitach *Księgi*, za to realizację owej niespójności chciałbym prześledzić na przykładzie *Nawiedzenia*, *Ptaków*, *Manekinów* oraz trzech części *Traktatu o manekinach*. W tych utworach figura ojca została połączona z perspektywą dziecka. Podstawowym celem lektury musi być tu rozpoznanie dziecięcej komunikacji z dorosłymi, jaką opisuje Schulz w licznych fragmentach, których bohaterem nominalnie jest postać starego i schorowanego ojca. Jeżeli jednak przyjrzymy się różnym gestom czy działaniom głównego bohatera, to okaże się, że wielu tych czynności nie mógłby wykonywać schorowany starzec, nawet jeżeli dotknęłoby go zdziecinienie. W większości wspomnianych fragmentów narrator prezentuje raczej działania znudzonego dziecka, zamkniętego zimą w mieszkaniu, które próbuje przystosować do własnych potrzeb. Warunkiem

jak obce rasy
drzewa

dziecko
w ojcu

8 Nawiązuję tu do nowych sposobów badania poznania w paradygmacie 4E, zakładających, że poznanie jest ucieleśnione, osadzone w środowisku, rozszerzone i oparte na działaniu. Zob. *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, ed. A. Newen, L. De Bruin, S. Gallagher, Oxford 2018.

9 Zob. M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin–Boston 2014, s. 74.

porozumienia okazuje się więc rozpoznanie ciała¹⁰ (właściwie wieku, etapu rozwojowego ciała), które może wykonywać daną czynność, a nie naiwne interpretowanie licznych dziwactw starego kupca za pomocą coraz bardziej elementarnych teorii i kontekstów.

Księga – spojrzenia i uściski

Schulzowski projekt komunikacji z czytelnikiem najlepiej wyraża początek *Księgi*. Po omówieniu „rzeczy bez nazwy”, której nie zdołają określić żadne słowa, pisarz komplikuje także położenie odbiorcy: „Czytelnik zresztą, czytelnik prawdziwy, na jakiego liczy ta powieść, zrozumie i tak, gdy mu spojrzę głęboko w oczy i na dnie samym zalśnię tym blaskiem. W tym krótkim a mocnym spojrzeniu, w przelotnym ściśnięciu ręki pochwyti on, przejmie, odpozna – i przymknie oczy z zachwytu nad tą recepcją głęboko. Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?” (113).

Ten wielokrotnie interpretowany fragment¹¹ ustanawia negatywną modalność komunikacji językowej – nieuchwytny językowo przedmiot opowiadania zostaje bowiem uzupełniony komunikacją, która odbywa się poza językiem: gdzieś między spojrzeniem, gestem a dotykiem ma dojść do „recepcji głębokiej”. Otwiera się tu oczywiście szerokie pole dla rozważań apofatycznych – o niezdolności języka do uchwycenia rzeczy, o niemożliwości komunikacji. Ale kontekst opowiadania dość jednoznacznie tę negatywną sytuację poznawczą lokuje nie tyle w dyskursie teologii czy ontologii, ile raczej w ontogenezie. Narrator kolejnych akapitów okazuje się bowiem niemowlęciem leżącym obok biurka, na którym znajduje się owa Księga, której stronie przewraca wiatr. Właśnie niezdolność do samodzielnego dotknięcia obrazów, które z powodu przeciągu zdają się „wstawać”, sygnalizuje, że mamy do czynienia z małym dzieckiem,

poza
językiem

10 O wielu znaczeniach ciała u Schulza pisze obszernie Żaneta Nalewajk (eadem, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Gdańsk 2010).

11 Andrzej Sulikowski uznaje, że czytelnik prawdziwy to „osoba wyróżniona, zdolna do istotnego porozumienia z narratorem, do rezonansu psychicznego”, do „duchowej komunii osób” (A. Sulikowski, op. cit., s. 249), stół oznacza zaś dzielące konwencje społeczne oraz codzienny język, „rzekomo coś komunikujący”, który jednak „okazywał się często sposobem na pominięcie najważniejszego” (ibidem, s. 250). Wojciech Wyskiel twierdzi z kolei, że czytelnik „musi [...] przyjąć bez dalszych zastrzeżeń istnienie stołu, pod którym jego dłoń może natrafić na dłoń autora. Jakiego jednak rodzaju miałyby być ten «stół» – tego nikt mu nie wyjaśnia” (W. Wyskiel, op. cit., s. 129). W obu przypadkach niezrozumiały tekst Schulza zostaje zastąpiony sformułowaniami o podobnym stopniu (nie)zrozumiałości – trudno bowiem za hermeneutyczną wskazówkę uznać polecenie, by stać się osobą wyróżnioną bądź dotknąć pod stołem ręki pisarza. Jednym z podstawowych problemów schulzologii wydaje się taka okrężna akceptacja niezrozumiałości – powtarza się zagadkowe fragmenty, które przez to nie stają się wcale bardziej zrozumiałe.

które nie potrafi jeszcze owych obrazów dotknąć. Na pewno jednak może patrzeć na gazetowe ilustracje, a także śledzić spojrzenia innych osób¹² czy, co niewykluczone, wskazywać palcem różne obiekty.

Co oznacza to modelowanie komunikacji czytelniczej według wzoru niemowlęcej percepcji? Czego właściwie domaga się tu Schulz? Czy oczekuje od czytelnika odczytywania słów, tekstu, tak jak niemowlę ogląda rzeczy, gdy coś już widzi, ale nie może jeszcze niczego złapać, pochwycić?

Dziecięca perspektywa należy do najważniejszych sposobów odczytywania prozy Schulza. Jerzy Jarzębski pisze, że „U Schulza cały dramat egzystencji streszcza się w może kilkunastu wyrazistych scenach-obrazach, które stanowią swego rodzaju schematy czy stereotypy” i jako pierwszy schemat wymienia właśnie „Świat widziany oczyma istoty wchodzącej w życie”¹³. Anna Czabanowska-Wróbel zauważa zaś, że „u Schulza nie ma wcale dziecięcej perspektywy w dosłownym znaczeniu”¹⁴. Dziecięca perspektywa zostaje bowiem zasłonięta przez wielość słów wyszukanych, rzadko używanych w potocznych rozmowach. Perspektywa językowa na pewno zasada się na stylu literackim, ale w prozie Schulza równie ważna okazuje się perspektywa zmysłowa czy emocjonalna, a te bardzo często łączą się z cielesnością podmiotu niedojrzałego, dziecięcego. Kim jest zatem ów czytelnik prawdziwy, zdolny do recepcji głębokiej? To ktoś, kto za zbiorem trudnych słów dojrzy ciało niemowlęcia czy dziecka i jego sposób patrzenia na świat.

Cielesne warunki komunikacji, jakie Schulz ustanawia w swojej prozie, nie są na pewno łatwe do spełnienia. W kolejnym rozdziale *Księgi* okazuje się, że sennie przypomnienie obrazów prowadzi do komunikacyjnego kryzysu: „Nikt mnie nie rozumiał i, rozdrażniony tą tępotą, zacząłem natarczywiej naprzykrzać się i molestować rodziców w niecierpliwości i gorączce” (115). Po jednej stronie owej nieudanej próby porozumienia znajduje się zatem dziecko, które nie potrafi wyartykułować swoich życzeń i wpada w coraz większe rozdrażnienie i płacz, po drugiej stronie zaś są rodzice, usiłujący spełnić tajemnicze żądania, by uspokoić dziecko, które niewiele mówi, a jedynie sugeruje „obraz, nakreślony drżącym i wydłużonym mym palcem” (115). Nawet ilustrowane wydanie Biblii zostaje przez dziecko odrzucone – w słowach zdecydowanie przekraczających zasób leksykalny początkującego użytkownika języka – jako „skażony apokryf” i „nieudolny falsyfikat” (117). W odpowiedzi ojciec może

stereotyp
dziecięcy

12 Zob. M. Tomasello, *Historia naturalna ludzkiego myślenia*, przeł. B. Kucharzyk, R. Ociepa, Kraków 2015.

13 J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, op. cit., s. XLVIII.

14 A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 314.

tylko odwrócić wzrok. Nie dochodzi tu zatem do połączenia spojrzeń, w którym realizuje się cielesne porozumienie.

W tych dwu sytuacjach zaprezentowanych na początku *Księgi* odsłaniają się nie tylko warunki porozumienia w prozie Schulza, lecz także dwa bieguny tego aktu. Pierwszy zakłada uwspólnienie spojrzeń, zdolność patrzenia w tę samą stronę, na te same rzeczy – to jakby umiejętność podążania za czymś spojrzeniem, śledzenia ruchu gałek ocznych, by wiedzieć, czym interesuje się druga osoba. Ale ta forma komunikacji – tak pozornie prosta i elementarna – prowadzi często do nieporozumienia, do sytuacji, kiedy bezradnie trzeba odwrócić wzrok, porzucić spojrzenie drugiej osoby, zrezygnować z niego, być może poczekać na lepszą okazję, na przykład poszukać obiektów, na których skupi się wzrok obu osób niepotrafiących porozumieć się za pomocą słów.

uwspólnienie
spojrzeń

Ojciec staje się dzieckiem

W *Skleпах cynamonowych* problem komunikacyjny dotyka przede wszystkim ojca. O ile w pierwszym opowiadaniu ojciec się nie pojawia, gdyż wyjechał „do wód”, o tyle kolejne opowiadanie, *Nawiedzenie*, ukazuje go w stanie choroby, która zaburza jego komunikację z otoczeniem, ale mieści się jeszcze w ramach konwencjonalnych przedstawień cielesnych zaburzeń: zatwardzenie wywołuje u chorego nerwowość, przeplatając się z chwilami skupienia, gdy próbuje zająć się pracą, na przykład przeglądaniem bilansów handlowych, co jednak doprowadza do sprzeczek z żoną, której zarzuca niedokładne prowadzenie księgowości¹⁵. Dokuczliwa choroba odcina jednak stopniowo bohatera od otoczenia, zamyka go w komunikacji z własnym ciałem, własnymi wnętrzościami: „Przykucnięty pod wielkimi poduszkami, dziko nastroszony kępami siwych włosów, rozmawiał ze sobą półgłosem, pogrążony cały w jakieś zawile wewnętrzne afery. Zdawać się mogło, że osobowość jego rozpadła się na wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni, gdyż kłócił się ze sobą głośno, pertraktował usilnie i namiętnie, przekonywał i prosił, to znowu zdawał się przewodniczyć zgromadzeniu interesantów, których usiłował z całym nakładem żarliwości i swady pogodzić. Ale za każdym razem te hałaśliwe zebrania pełne gorących temperamentów rozpryskiwały się przy końcu wśród klątw, złorzeczeń i obelg” (18).

„wewnętrzne
afery”

W tym fragmencie Schulz streszcza handlową, ekonomiczną sytuację komunikacyjną, pełną napięcia i dynamiki – niestety, od razu

15 Małgorzata Kitowska-Łysiak zauważa, że ojciec staje się „zmienny niczym szaleniec bądź małe dziecko” (eadem, *Matka wychodzi z cienia*, w: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 350).

zdradza, że owa historia jest tylko fantazją prześladowającą ojca, który przeżywa jakieś dawne konflikty czy spory handlowe. Komunikacja zostaje zatem przemieszczona ze sfery życia publicznego do przestrzeni prywatnej choroby, zmierzającej w stronę zaburzeń psychicznych¹⁶. Po tych samotnych dialogach przychodzi czas wyciszenia – ojciec przestaje komunikować się nie tylko z innymi domownikami, ale nawet z samym sobą.

Mniej więcej w tym miejscu opowiadania kończy się proza, którą można odczytywać jako realistyczny, choć przedstawiony dość oryginalnie, zapis choroby¹⁷. Informacja o kolorowych odbijankach, którymi kupiec miałby wyklejać stronice książki głównej, uzupełniona zostaje uwagą o dość zaskakującym procesie: „ojciec zaczął z dnia na dzień maleć [...]. Zanikowi temu nie towarzyszył bynajmniej upadek sił. Przeciwnie, stan jego zdrowia, humor, ruchliwość zdawały się poprawiać” (19). Działania ojca od tego czasu stają się jeszcze bardziej ekscentryczne. Ów schorowany starzec znowu rozmawia ze sobą, śmieje się głośno i szczerotliwie, ale przede wszystkim okupuje różne górne sfery mieszkania: „wspinał się na szafę i przykucnięty pod sufitem porządkował coś w starych gratach” (19). Inne jego aktywności także budzą niepokój. W najprostszym sensie ojca dotyka zdziecinnienie – zachowuje się niczym kilkuletnie dziecko, które nudzi się w domu. Ale skala tego zdziecinnienia skłania ku innej interpretacji. W drugiej części opowiadania Schulz dokonuje podstawienia – miejsce chorego, umierającego albo już umarłego ojca zajmuje dziecko, być może literacka reminiscencja jednego z siostrzeńców lub bratanków pisarza¹⁸. W kolejnych opowiadaniach – *Ptakach*, *Manekinach* oraz trzech częściach *Traktatu o manekinach* –

dziecko
zamiast ojca

¹⁶ Wyskiel wiąże monolog ojca z chorobą umysłową (zob. W. Wyskiel, op. cit., s. 131).

¹⁷ Realistyczny sposób ukazania choroby ojca powróci jeszcze w *Martwym sezonie* – ojciec będzie opuszczał sklep z powodu biegunki. W tym opowiadaniu zupełnie inaczej wygląda też pozycja Adeli, gdyż negocjacje handlowe kończą się wspólną kolacją „wśród szczypania pośladków usługującej Adeli” (246). Realistyczny obraz ojca pojawia się także w opowiadaniu *Edzio*, w którym kupiec występuje jako „pan Jakub” (306).

¹⁸ W interpretacji opowiadań Schulza warto pamiętać, że pisarz może przedstawiać zarówno własne dzieciństwo, jak też dzieciństwo siostrzeńców i bratanków, z którymi często razem przebywał, a nawet mieszkał. Przypomnieć warto, że rodzeństwo pisarza posiadało w sumie pięcioro dzieci. Siostra, Hanna Hoffmanowa, miała dwóch synów: Ludwika (ur. 1903) oraz Zygmunta (ur. 1910), brat Izidor zaś dwóch synów i córkę: Wilhelma (ur. 1910), Ellę (ur. 1914), Jakuba (ur. 1910). Z Hoffmanową oraz z młodszym z jej synów Schulz mieszkał do końca życia. Do I wojny światowej Izidor przebywał w Drohobyczu, czas wojny zarówno pisarz, jak i jego bratankowie oraz siostrzeńcy spędzili częściowo w Wiedniu. Również po wojnie Schulz odbył przynajmniej jedną podróż do Wiednia razem z młodszym siostrzeńcem. Dość często bywał także w domu swojego brata we Lwowie, gdzie tworzył różne szkice dla dzieci. Zob. A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016, s. 314; K. Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009. Uwzględnienie postaci Schulza jako stryja i wujka, bliskiego dzieciom brata i siostry, może rzucić nowe światło na wielość motywów dziecięcych czy perspektywy dziecka w jego prozie.

figura ojca wypełniona zostanie właśnie dziecięcą treścią¹⁹: zmienia się zatem zachowania, obiekty i przestrzenie, w których przebywa główny bohater, a wreszcie wyłożona zostanie – dość zaskakującym językiem – dziecięca metafizyka. W kolejnych punktach postaram się zarysować te zmiany.

Dziecięce zachowania, obiekty i przestrzenie

ćwiczenia
z artykulacji

Postać ciągle nazywana ojcem zmienia przede wszystkim swoje zachowania komunikacyjne. Choć matka próbuje jeszcze nawiązać rozmowę o ekonomii, to nie może jej się to udać, gdyż rozmówca przerywa jej wypowiedź, by wsłuchać się w podłogę. Przede wszystkim dialogowe działania zostają zastąpione przez „urywki wewnętrznego monologu”²⁰, a sama forma języka zdaje się krążyć wokół początków dziecięcej mowy: „Przywykliśmy do jego nieszkodliwej obecności, do jego cichego gaworzenia, do tego dziecinnego, w sobie zatopionego świegotu, którego trele przebiegały niejako na marginesie naszego czasu” (20). Gdyby chodziło o wypowiedziane na głos wewnętrzne dialogi ojca, to raczej nie trzeba by mówić o gaworzeniu²¹ czy świegotcie. Podobnie jak w dialogach handlowych czy teologicznych ojciec zapewne wypowiadałby się pełnymi zdaniem. Tu natomiast mamy do czynienia z dziecięcym mówieniem, które nie jest nastawione na dialog, lecz na powtarzanie słów, na nazywanie przedmiotów czy na ćwiczenie zdolności artykulacji.

Adela jako
opiekunka

Tym nowym sposobom (nie)komunikacji odpowiadają także dość zaskakujące u starca, ale dość oczywiste u dziecka zachowania – huśtanie się między dwoma krzesłami czy też poszukiwania różnych sprzętów do zabawy. Przyjęcie hipotezy o dziecięcym bohaterze tych kilku opowiadań pozwala też jakoś uprawdopodobnić relację, która zachodzi między Adelą a „ojcem” i wyjaśnić zagadkową rolę tej postaci. Trudno sobie wyobrazić, by jakakolwiek służąca zdobyła tak wielkie uznanie gospodarza domu. W miejsce dość swobodnych fantazji o Adeli jako dominie w masochistycznym spektaklu albo o „adelicznym pięknie” możemy podstawić dość oczywistą pozycję opiekunki małego dziecka, która zdobywa nad nim „władzę niemal nieograniczoną” (22) dzięki wrażliwości na łaskotki. Większość owych „władczych” postępowań Adeli wpisuje się w zakres obowiązków opiekunki małego dziecka, która ma wychowywać, ale również się bawić. To właśnie dla dziecka sprzątanie po-

19 Następne opowiadanie, *Nemrod*, zilustrowane zostało szkicem siostrzeńca Schulza z pieskiem – możemy zatem podejrzewać, że narratorem również jest ów siostrzeniec.

20 Fragment ten brzmi następująco: „Niedostępny dla naszych perswazyj i próśb, odpowiadał urywkami swego wewnętrznego monologu, którego przebiegu nic z zewnątrz zmącić nie mogło” (20).

21 Pamiętajmy, że gaworzy też Tłuja.

koju może być „wielką i ważną ceremonią”, to także dziecko może czerpać wiele radości z ucieczki przed łaskotkami²². Scena ucieczki przez kolejne pokoje, konwulsji śmiechu dokładnie odpowiada dziecięcym zabawom, nijak zaś się ma do patriarchalnych relacji mieszczańskiej rodziny, nawet dotkniętej chorobą ojca rodziny.

Ważnym wyznacznikiem przemiany są nowe rejonry zainteresowań bohatera – wcześniej był przywiązany raczej do łóżka i nocnika, teraz jego pozycja zdaje się przesuwac zdecydowanie w górę. W szafach i zakamarkach szuka różnych gratów, wykorzystuje też drabinę oraz karnisze, by obserwować pokój z góry²³, a także udaje koguta, by przstraszyć innych domowników. Ptasie aktywności nie ograniczają się do owych górnych regionów, lecz uobecniają się nawet przy posiłku, gdy bohater podejmuje próby trzepotania skrzydłami czy piania.

Dziecięca perspektywa pozwala także rozjaśnić niektóre fragmenty jednego z najmniej zrozumiałych opowiadań Schulza zatytułowanego *Ptaki*. W tym krótkim tekście zarysowana została historia drohobyckiego mieszczańca, który sprowadza do rodzinnej kamienicy jaja olbrzymich ptaków (jak choćby kondor) i dokonuje ich rozmnażania, a potem dość niejasnych krzyżówek. Trudno ustalić sens tytułowych ptaków – raczej rozprasza się on na wielość sposobów rozumienia owych skrzydlatych figur. W najprostszej wykładni to po prostu dziecko udaje ptaka, zachowuje się jak ptak. Ale jego pasja zdaje się iść znacznie dalej – swoimi ornitologicznymi zainteresowaniami zmienia całą przestrzeń. Już wcześniej pojawiła się informacja o ptakach na tapetach (ojciec zasypiał „wśród świergotu tapetowych ptaków” –16), po drugiej stronie okna zaś ma się znajdować wielki wypchany sęp (20). Najwięcej o owych ptasich pasjach zdaje się mówić jednak następujący opis: „Gdy ojciec studiował wielkie ornitologiczne kompendia i wertował kolorowe tablice, zdawały się ulatywać z nich te pierzaste fantazmaty i napełniać pokój kolorowym trzepotem, płatami purpury, strzępami szafiru, grynszpanu i srebra. Podczas karmienia tworzyły one na podłodze barwną, falującą grządkę, dywan żywy, który za czymś niebacznym wejściem rozpadał się, rozlatywał w ruchome kwiaty, trzepoczące w powietrzu, aby w końcu rozmieścić się w górnych rejonach pokoju” (24).

Ten dłuższy fragment doskonale ilustruje proces wycofywania realnej rzeczy (w tym przypadku ilustrowanej książki ornitologicznej) i zastępowania jej narracją ożywiającą fikcyjne obiekty. Ptaki, które zdają się

ptasie
aktywności

22 Do kolejnego dziecięcego sporu ojca z Adelą dochodzi w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, w którym powracają też łaskotki: „zakuty w zbroję, drwię sobie dziś z twego łaskotania, którym doprowadzałaś bezbronego do rozpacz” (233).

23 W opowiadaniu *Samotność* narrator twierdzi, że na karniszu mógłby się gimnastykować, i wspomina, że od dzieciństwa lubi „patrzeć na pokój z ptasiej perspektywy” (327).

zapełniać pokój, pochodzą raczej z ilustracji popularnych i masowych w drugiej połowie XIX wieku wydawnictw ornitologicznych dla dzieci, jakie nabyć można było zapewne także w drohobyckich księgarniach²⁴.

Znaczenie ptaków nie musi ograniczyć się jednak do książkowych ilustracji. Równie dobrze może tu chodzić o popularne świąteczne ozdoby – choinkowe bombki czy papierowe układanki, które zawiesić można na lampach, karniszach lub gzymsach szaf. Takie ptasie ornamenty mogły stanowić ciekawą dekorację przestrzeni pasjonującego się ornitologią dziecka. Istotne informacje o ptakach przynosi także opowiadanie *Noc wielkiego sezonu*, w którym ma dojść do „powrotu ptaków”, tym razem jednak zwyrodniałych, dwugłowych czy wieloskrzydłych (109). Papierowy charakter tych ptaków sugeruje, że możemy mieć do czynienia z latawcami albo z innymi elementami teatralnej dekoracji, a całe opowiadanie przedstawia jakies teatralne widowisko, być może prezentowane w otwartej przestrzeni miejskiej²⁵.

Dziecko jako wykładowca

Traktat o manekinach i poprzedzające go opowiadanie *Manekiny* uchodzą za wykład Schulzowskiej filozofii. Paweł Dybel doszukuje się tu teorii fetyszizmu²⁶, a Stefan Chwin dostrzega rozważania o transplantacjach²⁷. Także zachowania słuchaczek owych wykładów, szczególnie Adeli, mają być przykładem władzy kobiet nad słabym i upokarzonym mężczyzną, który z tych doświadczeń miałby czerpać jakąś masochistyczną przyjemność.

Chciałbym zaproponować inną interpretację, opartą na rekonstrukcji sytuacji komunikacyjnej, z jaką mamy do czynienia w *Manekinach* i *Traktacie o manekinach*. Jeżeli przeczytać te dwa teksty dosłownie, to historia przedstawia się pozornie jasno. Ojciec rozmawia z dwiema szwaczkami, Poldą i Pauliną, a potem wygłasza dla nich trzy wieczorne prelekcje. Już jednak na poziomie obyczajowej spójności aktywność bohatera musi wzbudzić spore wątpliwości. Ojciec molestuje bowiem owe dwie dziewczyny na oczach całej rodziny – przygląda się im z bliska, dotyka ich ubrań i ciało, stopniowo rozbiera. Trudno to potraktować jako

24 Przywołajmy tu dwa tytuły: angielską siedmiotomową księgę autorstwa Henry'ego Leonarda Meyera *Coloured Illustrations of British Birds, and their Eggs* z 1857 roku, a także liczne niemieckie wydawnictwa zatytułowane *Naturgeschichte der Vögel*.

25 Wielu interpretatorów wątku ptasiego odwoływało się głównie do symboliki motywów ornitologicznych (zob. P. Próchniak, *Ptaki zacierają tu ślady. Notatki o jednym opowiadaniu Brunona Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła...*, s. 19–34) – tu jednak chcę odejść od wszelkiej symboliki, a skupić się na rzeczach, przedstawianych przez Schulza w sposób, który wymusza pewną spekulację na temat odniesienia poszczególnych słów do rzeczywistości.

26 P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017.

27 S. Chwin, „Grzeszne manipulacje”. *Historia sztuki a historia medycyny*, w: *Czytanie Schulza...*, s. 278–285.

opis rzeczywistych działań, z dużym prawdopodobieństwem zostałyby one dość szybko przerwane choćby przez matkę.

Wiele fragmentów opowiadania *Manekiny* sugeruje, że ciała szwaczek są dość dziwne – mają być tandetne (33), ich nogi stają się „lakierkową, tanią nóżką”, ojciec zaś podziwia konstrukcję przegubu kolana. Takie sformułowania można rozumieć jako metaforyczny opis ciał ubogich robotnic, ale, być może, adekwatniejsze będzie rozumienie dosłowne – to dość tandetne i tanie figurki, części jakiegoś mechanicznego układu. Na taką interpretację naprowadza szczególnie poniższy fragment, następujący po dłuższej wypowiedzi ojca: „W tej chwili Adela stanęła w otwartych drzwiach jadalni, niosąc tacę z podwieczorkiem. Było to pierwsze spotkanie tych dwu wrogich potęg od czasu wielkiej rozprawy. My wszyscy, którzy asystowaliśmy przy tym spotkaniu, przeżyliśmy chwilę trwogi. Było nam nad wyraz przykro być świadkami nowego upokorzenia i tak już ciężko doświadczonego męża. Mój ojciec powstał z klęczek bardzo zmieszany, falą po fali zabarwiała się jego twarz coraz ciemniej napływem wstydu. Ale Adela znalazła się niespodzianie na wysokości sytuacji. Podeszła z uśmiechem do ojca i dała mu prztyczka w nos. Na to hasło Polda i Paulina klasnęły radośnie w dłonie, zatupotały nóżkami i, uwiesiwszy się z obu stron u ramion ojca, obtańczyły z nim stół dookoła. W ten sposób, dzięki dobremu sercu dziewcząt, rozwiązał się zarodek przykrego konfliktu w ogólnej wesołości” (33–34).

Przedstawiona sytuacja jest całkowicie niezrozumiała. Ojciec molestuje szwaczki przy członkach rodziny („my wszyscy”), ale dopiero zjawienie się służącej wywołuje w nim zawstydzenie, a także zakłopotanie innych osób. Służąca przyznaje sobie prawo do dawania prztyczka w nos swojemu pracodawcy, który zaczyna tańczyć wokół stołu ze szwaczkami. Na poziomie dosłownej komunikacji Schulz zapisuje zatem niedorzeczną sytuację.

Spróbujmy jednak dokładniej ją przeanalizować. Wiele miejsc w opowiadaniu wskazuje na to, że Polda i Paulina mogą być figurkami. Do już przytoczonych opisów ich tanich i tandetnych ciał dodajmy oczekiwania na pierrota: „byłby im wystarczył pierrot wypchany trocinami, jedno–dwa słowa, na które od dawna czekały, by móc wpaść ze swą rolą z dawna przygotowaną, z dawna tłoczącą się na usta, pełną słodkiej i strasznej goryczy” (32). Pierrot sygnalizuje oczywiście kod teatralny, ale też inny – zabawkowy. Pod koniec XIX wieku popularne były różne zabawki nawiązujące do komedii dell’arte z figurkami naśladowującymi postaci Arlekina, Pierrota czy Kolombiny²⁸, na przykład mechaniczne

ciała
szwaczek

28 Schulz pisze o „pierrocie”. Używa małej litery, co może sugerować, że chodzi bardziej o postać zabawkową niż o teatralną rolę.

pozytywki, w których figurki wykonywały do odgrywanej melodii powtarzalne ruchy²⁹. Należy zauważyć, że Adela właśnie prztyczkiem w nos uruchamia taki cykl ruchów, w którym biorą udział ojciec, Polda i Paulina. U podstaw całego opowiadania leży zatem jakaś pozytywka złożona z kilku figurek, którym narrator dopisuje różne intencje, opowiada ich możliwe życie psychiczne, dialogi czy relacje międzypersonalne³⁰.

Dlaczego jednak owa pozytywka wywołuje takie nagromadzenie negatywnych afektów? Narrator mówi o wielkiej trwodze, upokorzeniu, zmieszaniu, wstydzie – wszystko to z powodu pojawienia się Adeli. Być może samo przyłapanie na bawieniu się zabawką, mówieniu do niej, odgrywaniu ról obecnych w niej postaci już jest wstydlive, ale może dochodzi tu jeszcze jakiś zakaz, który został złamany (na przykład pozytywka miała być świątecznym prezentem, który odnalazło dziecko i zaczęło się nim bawić).

Owa pozytywka w kolejnych opowiadaniach stanie się scenerią, a także inspiracją wykładów na temat ontologii manekinów. Zanim przejdziemy do omówienia dziecięcej metafizyki, zatrzymajmy się przy sytuacjach komunikacyjnych, które narrator dokładnie zapisuje, co sprawia, że znaczna część owego wykładowego traktatu przedstawia nie tyle samą teoretyczną treść, ile zachowanie wykładowcy, wygląd jego twarzy, a także zachowanie słuchaczek, które najczęściej siedzą sztywno i słuchają.

Łatwo zauważyć, że żadna z części wykładu nie dobiega do spójnego końca – każda zostaje w jakiś sposób przerwana, głównie za sprawą Adeli. W pierwszym przypadku wykładowca „złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął”, po czym „siedział sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczo-nymi oczami”, a w końcu „podniósł się powoli ze spuszczo-nymi oczyma, postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana” (39). Przypomnę, że wszystko to dzieje się wieczorem. Przytoczone fragmenty często intepretowano jako panowanie kobiety (Adeli) nad mężczyzną (ojcem), który przerywa wykład z powodu widoku jej stopy wyprężonej „jak pyszczek węża” (38). Nagromadzone przez narratora słowa sugerują jednak, że aktywny jeszcze przed chwilą wykładowca po prostu zasnął. Już wcześniej przymykał jedno oko (36), a teraz jego twarz „zamknęła się w pokornych rysach”, on sam zaś chrząknął i zamilkł.

wstydlive
zabawki

29 Jan Gondowicz zauważa, że owe szwaczki „To, słowem, nakręcane figurki z bud Prateru czy witryny sklepu z zabawkami” (idem, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 158).

30 Nie twierdzą, że w opowiadaniu nie pojawiają się rzeczywiste szwaczki. Być może ich imiona zostają przeniesione na pozytywkę, której dziecko przedstawia swoje rozważania. Schulz dokonywałby w takim wypadku kontaminacji dwóch rzeczywistości.

31 Na dziecięcą sytuację narrator nakłada kod erotyczny – interpretacja tego kodu (właśnie jako narratorskiego kodu) wymagałaby osobnego opisu.

W trakcie drugiej prelekcji wykładowca zasypia mniej spokojnie – wygląda jak zacięty automat, a Adela musi go prawdopodobnie przytulić i uspokoić. Ostatni wykład zostaje przerwany groźbą łaskotek – dziecko, które przedłuża wieczorne opowieści, choć wszystkim wydaje się, że zapada już w stan przedsennej drętwoty (47), zostaje zapędzone do łóżka przez opiekunkę.

Warunkiem zrozumienia tych fragmentów prozy Schulza jest rozpoznanie ucieleśnionej sytuacji komunikacyjnej. Komunikacja między ojcem a Adelą była interpretowana w różnych, zdecydowanie „dorosłych” kontekstach – na co pozwalał wyraźnie „niedziecinny” język opisu tych sytuacji³¹. Dopiero jednak przyjęcie hipotezy, że mamy tu do czynienia z zupełnie inną relacją: opiekunki, która próbuje uspić dziecko i razem z nim snuje jakąś opowieść o zabawkach, pozwala wyjaśnić wiele niezrozumiałych miejsc tekstu. Nie chodzi jednak o to, by zupełnie eliminować figurę ojca, której nazwę, imię, a także niektóre cechy Schulza pozostawia. Jej sens może jednak wyłonić się dopiero w konfrontacji z owymi wycofanymi obiektami Schulzowskiej narracji – obiektami, sytuacjami i działaniami, które ujawniają tylko niektóre swoje własności i które trzeba rekonstruować drogą mozolnej spekulacji³².

usypianie
Jakuba

Dziecięca metafizyka

Czy przyjęcie, że *Traktat o manekinach* pisany jest z perspektywy dziecka, wiąże się z obniżeniem rangi przedstawionej tu metafizyki? Proza Schulza skłania wielu badaczy, by czytać jego teksty w sposób poważny, nadający im status metafizycznej doktryny czy (para)nauki. Zauważmy jednak, że owe deklaracje metafizyczne powiązane są najczęściej z innym rejestrem. Mówi się zatem o kuglarstwie metafizycznego prestidigitatora (26) lub o suwerennej magii (27)³³. Na czym miałyby polegać ta kacerska i heretycka doktryna? Czym miałyby być „wątliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji” (34)? Schulz buduje swoją metafizykę, wykorzystując perspektywę dziecka, by zarysować dość nieoczekiwaną propozycję – mówiąc w największym skrócie, będzie to filozofia nadbudowana na dziecięcym animizmie, prawie sto lat temu opisywanym na przykład przez Jeana Piageta³⁴. To filozofia zbudowana na przekonaniu o psychicznym życiu, o pierwotnej

Schulz na
poważnie?

³² Zob. też: G. Harman, op. cit., s. 52.

³³ Na temat figury prestidigitatora zob. A. Czabanowska-Wróbel, *W poszukiwaniu Autentyku: Księga Alfikcji*, w: *Bruno od księgi blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013.

³⁴ Zob. J. Piaget, *Jak sobie dziecko wyobraża świat*, przeł. M. Gawlik, Warszawa 2006. Na dzieło Piageta jako kontekst modelu komunikacji u Schulza zwraca też uwagę Sulikowski (op. cit., s. 239), który pisze o autyzmie komunikacyjnym. Ważnym kontekstem są także studia nad dzieciństwem, zob. *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem*, oprac. M. J. Kehily, przeł. M. Kościelniak, Kraków 2008.

intencjonalności różnych obiektów – przede wszystkim zabawek przypominających ludzi czy zwierzęta, ale w końcu też samej materii, która okazuje się dysponować własną aktywnością. Łatwo zauważyć, że Schulz przeciwstawia się tu kartezjańskiemu oddzieleniu umysłu oraz ciała i materii. W nowożytnym ustanowieniu nauk świat materialny pozbawiony zostaje psychiczności, a sama materia ma być martwa i mechaniczna. Proza Schulza na wiele sposobów próbuje odkryć zarówno w naturalnej materii, jak i w artefaktach jakąś własną formę proto-podmiotowości: „W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zagęszczają³⁵ próby kształtów” (35). W pierwszym akapicie *Traktatu o manekinach* materia jest sferą, która próbuje się sama ukształtować, choć do tego, by mogła zostać uformowana w pełni, potrzebuje ożywczego tchnienia ducha. W kolejnym akapicie materia okazuje się już jednak bierna i bezbronna, a właściwie najbierniejsza i najbezbronniejsza w całym kosmosie. Czy zatem mamy tu do czynienia z powrotem do myślenia kartezjańskiego? Wydaje się, że Schulz przyznaje materii jakąś minimalną podmiotowość, minimalną zdolność do aktywności³⁶ i odczuwania. Owa zdolność wystarczy jednak, by odczuwać cierpienie z powodu formy, którą narzucono „bezbronnej kłodzie” (40), nadając rzeźbie określony wygląd. To właśnie życie uformowanej w różne figurki, manekiny czy zabawki materii będzie szczególnym tematem dwóch pierwszych części *Traktatu*. Ostatnia część dotyczy z kolei cierpienia materii organicznej, na przykład „obcych i nienawidzących się ras drzewa” (47), które zostały połączone w szafę.

Heretycka metafizyka opiera się zatem na próbie odzyskania sposobu widzenia świata, który został porzucony przez europejską racjonalność. Przyznanie materii, a także różnym jej formom, elementów życia psychicznego zmienia też sytuację komunikacyjną. Podobnie jak w projekcie spekulatywnego realizmu Grahama Harmana u Schulza komunikacja nie ogranicza się do podmiotów dysponujących językiem, lecz staje się raczej zdolnością nawiązywania relacji za pośrednictwem różnych oznak. Dlatego w tej prozie pojawia się tak niewiele dialogów, a tak wiele uwagi poświęcić trzeba różnym obiektom, które wysyłają do narratora trudno zrozumiałe komunikaty.

Podsumowanie

Zbadanie komunikacji w prozie Schulza przy uwzględnieniu cielesnej perspektywy bohaterów zmusza do zmiany powszechnie przyjętych

35 Podobnie jak kawałek drewna, z którego powstał Pinokio, bohater powieści Carla Collodiego.

36 K. Kłosiński, op. cit., s. 191.

twierdzeń na ten temat. Większość interpretacji ojcowskich monologów dotyczyła utworów, które tu uznajemy za pisane z perspektywy dziecka. Kłosiński przekonywał, że „monolog opowiedziany w narracji staje się szczególnie istotnym elementem interpretacji świata przedstawionego, jest bowiem [...] domeną ojca”³⁷, a sam monolog reprezentuje jego porażkę³⁸. W tych pozornie zrealizowanych dialogach ma się dokonywać odchodzenie, odwiązywanie ojca od codziennego świata i stopniowe odchodzenie, umieranie. Schulz nakłada jednak na ten proces nową historię – w miejsce starego Jakuba wkracza zapewne jeden z jego wnuków, który z powodu podobieństwa rodzinnego mógłby niejako zastąpić dziadka. I to wokół zimowych zabiegów o zwalczenie nudy pisarz organizuje kilka opowiadań, wyciągając bardzo wiele elementów z dziecięcej perspektywy poznawania świata i działania w nim. W oparciu o te aktywności buduje nawet swoistą metafizykę – odwołując się do psychizacji materii, a także do elementarnej intencjonalności różnych obiektów. W tym nawiązaniu do ówczesnych badań pedagogicznych Schulz jednak idzie znacznie ciekawszą drogą niż Piaget. Dziecięcą metafizykę i sytuację komunikacyjną traktuje bowiem poważnie – jako model alternatywny wobec filozofii zdominowanej przez paradygmat kartezyjański. Pisarz wspiera się także różnymi paranaukowymi teoriami, takimi jak mesmeryzm, ale w centrum tego projektu znajduje się namysł nad zabawkami widzianymi oczyma dziecka.

Projekt dziecięcej metafizyki niewiele ma wspólnego z utopią. To raczej wgląd w jakieś powszechne cierpienie materii, jak w przypadku figur z panoptikonów, które okazują się ucieleśnionymi nieporozumieniami (43). Wycofanie się dziecka z intensywnej komunikacji z dorosłymi, gdy pogrąża się ono w różnych zakamarkach, również sygnalizuje, że dziecięca komunikacja napotyka na wiele problemów. Ta problematyczna komunikacja wydaje się właśnie warunkiem recepcji głębokiej.

ucieleśnione
nieporozumie-
nie

37 Ibidem, s. 192.

38 Należy zauważyć, że monolog wiąże się metaforycznie ze śmiercią w przypadku matki Tłui, Maryśki – gdy leży ona na skrzyni, jak w trumnie, monologuje cisza: „gadała cisza, żółta, jaskrawa, zła cisza, monologowała, klóciła się, wygadywała głośno i ordynarnie swój maniacki monolog” (9).



Bruno Schulz, karta ze szkicownika młodzieńczego,
ok. 1907–1908, ołówek, 210 × 170 mm, Muzeum
Literatury w Warszawie

[paralele i konteksty]

Magdalena Rabizo-Birek: Bruno Schulz poetów „ośmielonej wyobraźni” (preliminaria)

„Poeta z Drohobycza” – taką peryfrazą przywołał Brunona Schulza Tadeusz Różewicz w wierszu *W świetle lamp flujących* z tomu *Zawsze fragment*, wydanym w 1996 roku¹. Do takiego, na pierwszy rzut oka dość paradoksalnego określenia twórcy, który był mistrzem prozy oraz oryginalnym rysownikiem i grafikiem, przyczynił się, co warto przypomnieć, on sam, choć bowiem, jeśli wierzyć źródłom, nie pozostawił po sobie żadnego „wiersza”, to w eseju *Mityzacja rzeczywistości* całą „prawdziwą, rzeczywistą, istotną”² literaturę nazwał poezją, a jej twórcę określił mianem poety. W programowym tekście pisarz sformułował szereg inspirujących i pobudzających wyobraźnię jego następców definicji i refleksji: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”; „Poezja odpoznaje te sensory stracone [zapomnianych i rozbitych «historyj» – przyp. M.R.-B.], przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń”; „Poezja dochodzi do sensu świata anticipando, dedukcyjnie, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń”; „Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają”³.

pierwszy
manifest

1 T. Różewicz, *Zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 30.

2 wb [Włodzimierz Bolecki], *Poezja*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 272.

3 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Proza*, Kraków 1973, s. 334–335. Poezja jako synonim sztuki i wszelkiej bezinteresownej aktywności duchowej człowieka (na podobieństwo rugowanej

Echa tych wizjonerskich rozpoznań, wyrażonych – jak chciał Schulz – językiem niedyskursywnym, metaforycznym, nie do końca poddającym się intelektualnej konceptualizacji, przypomnę bowiem jeszcze jedno jego sformułowanie: „Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu świata, było wielką uniwersalną całością”⁴, wracając w liryce poetów „ośmielonej wyobraźni”. Nieformalny lider tego nurtu poezji roczników siedemdziesiątych⁵, Roman Honet (ur. 1974), w debiutanckim tomiku *alicja* nakreślił taki projekt poezji: „zostały nam kruche powłoki glinianych garnków, / szklanka wody, ogryzione stalaktyty / podać i mitologii”⁶. Zwraca uwagę charakterystyczna dla jego programowo zdepersonalizowanej, parafrazującej rozmaite formy i gatunki epickie (zwłaszcza baśń, mit, balladę)⁷ liryki liczba mnoga, oddająca perspektywę pokoleniową, tworząca mikromanifest nieformalnej, złączonej podobieństwem światopoglądu, poetyki i tematów konstelacji „wyobraźniowców”⁸. Ewa Elżbieta Nowakowska (ur. 1972), rzadziej wiązana z tym nurtem, ale w mojej interpretacji do niego należąca⁹, w wierszu *Skalpel* z debiutanckiego tomu *Dopiero pod pewnym kątem* zapisała podobne refleksje:

i marginalizowanej przez nowoczesną, pragmatyczną cywilizację „czystej formy” Witkacego) pojawia się także w opowiadaniu *Manekiny* w charakterystyce ojca: „Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony, bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji” (idem, *Proza*, s. 56).

4 Idem, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 334.

5 Nazwa „roczniki siedemdziesiąte” w odniesieniu do generacji twórców urodzonych w latach siedemdziesiątych XX wieku, debiutujących na przełomie XX i XXI wieku, rozpropagowana została za sprawą wydanej w Krakowie w roku 2002 antologii *Tekstylija. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, napisanej i zredagowanej przez Piotra Mareckiego, Igora Stokfiżewskiego oraz Michała Witkowskiego. Prawdopodobnie pierwszy użył tego terminu wobec debiutów poetyckich Karol Maliszewski, który proponował także inne nazwy: „autorzy pobrulionowi” oraz „pokolenie «Nowego Nurtu»”, konstatując, że się nie przyjęły. Por. K. Maliszewski, *Honet i inni. „Roczniki 70-te” w dwudziestą rocznicę literackiego zaistnienia*, w: idem, *Wolność czytania. Teksty z przypisami i bez*, Mikołów 2015, s. 245.

6 R. Honet, *będziemy wracać w każde takie miejsce*, w: idem, *alicja*, Łódź 1996, s. 43. Maliszewski, recenzując trzeci tomik Honeta *„serce” (wiersze pewnego lata)* (Kraków 2002), zapisał: „Bruno Schulz nie musiał się mieszać do niczego, chyba od początku patronuje temu onirycznemu, prowincjonalnemu światu”. K. Maliszewski, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006, s. 254.

7 Szerzej pisałam na ten temat w szkicach: *Ponowoczesna ballada: Czaykowski, Różycki, Honet i Radwański*, w: *Nowa polska poezja wobec tradycji*, red. S. Buryła i M. Flakowicz-Szczyrba, Warszawa 2015, s. 73–104 oraz *Między nicością a nieśmiertelnością. O Honecie (po)romantycznym*, w: *Strategie „Ja” (po)romantycznego w poezji polskiej XIX–XXI wieku*, cz. 1: *Studia i szkice*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Łódź 2017, s. 381–412.

8 „Wyobraźniowcy” to termin, który pojawił się m.in. w opublikowanym w 1964 roku, porządkującym ówczesne trendy w polskiej poezji, szkicu Janusza Sławińskiego *Próba porządkowania doświadczeń*. Cyt. za: M. Jurzysta, „Ośmielanie wyobraźni” w najnowszej poezji polskiej, w: *Inne dwudziestolecie. Dwudziestolecie literackie 1989–2009*, t. II, red. Z. Andres i J. Pasternski, Rzeszów 2010, s. 231.

9 Uzasadniam ten sąd w artykule *Oko poetki. Uwagi o twórczości Ewy Elżbiety Nowakowskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 33: *(Nie)opisane. Poetki polskie XX i XXI wieku (część II)*, s. 55–81.

żyły wodne we mnie, wodociągi mitów kanały
doznań przelewają się kapilary emocji wożę ze
sobą wszędzie te kryształy rozety pompy dźwignie
zabieram je do świątyń na targowiska zabieram je
tam gdzie się kocham zabiorę do piwnic gdzie
ożyją nagle bo stamtąd są systemy wodne wodociągi
mitów nad powierzchnią ziemi sterczą poskręcane
tętnice nieba.¹⁰

wodociągi
mitów

Różewiczowska fraza „poeta z Drohobycza” zapowiada zarówno wzmożoną obecność Schulza w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku¹¹, jak i jej osobliwą, liryczną dominantę. Pisarz pojawia się bowiem w tym czasie w wielu wierszach i lirykach prozą jako ich jawny lub zawołowany bohater oraz adresat dedykacji. W formie mott, przytoczeń i parafraz wykorzystywane są tytuły jego utworów, zaczerpnięte z nich sformułowania, spopularyzowane przez – znane poetom – kanoniczne opracowania jego twórczości (szczególnie autorstwa Jerzego Ficowskiego – biografą, archiwistą, niestrudzonego poszukiwacza rozproszonego i zaginionego dobrodruki drohobyckiego mistrza oraz – co okaże się ważne dla recepcji Schulza – także poety). Weźmy jako przykład zwroty, które zyskały status latających słów: „sklepy cynamonowe”, „ulica Krokodyli”, „wielki” lub „martwy sezon”, „genialna epoka”, „republika marzeń”, „bankructwo rzeczywistości”, „regiony wielkiej herezji”, „księga blasku”. Schulzowskie nacechowanie zyskują nazwy pór roku i dnia, które wybrał na tytuły znanych opowiadań – jesień, wiosna, „noc lipcowa”.

latające
słowa

Poeci „ośmielonej wyobraźni” sięgają także po charakterystyczne figury, motywy i topoty dzieł literackich i plastycznych drohobyckiego pisarza: postacie ojca i matki, Adeli, Bianki, Mesjasza, jego bestiarium

10 E.E. Nowakowska, *Dopiero pod pewnym kątem*, Łódź 1999, s. 40. Krakowska poetka była laureatką pierwszej nagrody Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. K.K. Baczyńskiego w roku 1998, tuż po Honacie (1996) i Różyckim (1997). Jej debiutancki tomik ukazał się w serii poetyckiej Stowarzyszenia Literackiego im. K.K. Baczyńskiego w Łodzi, podobnie zresztą jak wydany w tym samym roku tom Radosława Kobierskiego *Rzeń winiątek*.

11 Por. Ż. Nalewajk-Turecka, *Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Schulz/Forum” 8, 2016, s. 14–30. Autorka wskazuje, porządkuje, analizuje, interpretuje oraz ocenia różne przypadki i formy obecności Schulza w polskiej poezji, prozie i dramacie przełomu tysiącleci. Nie wyróżnia jednak – jako osobnego zjawiska – podjętego przeze mnie pokoleniowego fenomenu, a z grona wspomnianych przeze mnie autorów wskazuje jedynie na – dostrzeżone już wcześniej przez innych badaczy – tropy schulzowskie w wierszach Tomasza Różyckiego. Por. K. Maliszewski, *Opium dla elity*, „Czas Kultury” 2004, nr 2–3, cyt. za: idem, *Rozproszone głosy...*, s. 215–217; M. Rabizo-Birek, *Szlakiem Dantego i Schulza*, „Kresy” 2005, nr 3, s. 77–91; P. Próchniak, *Żywy towar, opium (notatki o „Kolonjach”)*, „Kresy” 2007, nr 1–2, s. 141–152.

(ptaki, karakony, psy), ulubione obiekty i miejsca (dorożkę, pociąg, kometę, księgę, sanatorium, prowincjonalne/fantasmagoryczne miasto). Czynią Schulza bohaterem utworów oraz kreują postacie wzorowane na jego osobie, odwołując się do tych wydarzeń jego życia, które uczyniły zeń literacką legendę¹². Za Romanem Zimandem można je nazwać „biografemami”¹³. Ich cechą szczególną jest połączenie elementów stereotypowych, powtarzalnych, legendotwórczych („mitemów”) z „konkretnością indywidualnego losu”¹⁴, jego cechami szczególnymi.

mitografia

Mitotwórczymi elementami biografii Schulza są jego polsko-żydowska tożsamość, przynależność do kulturowych fenomenów Galicji, Europy Środkowo-Wschodniej, dwudziestolecia międzywojennego, formacji Wielkiej Awangardy, olśniewająco szybka kariera literacka, erupcja oryginalnego talentu literackiego, okupiona zmaganiem z wieloma przeciwnościami (przede wszystkim trudnością pogodzenia twórczości artystycznej z męczącą i zabierającą czas pracą gimnazjalnego nauczyciela w prowincjonalnym mieście o niewielkim środowisku artystyczno-intelektualnym), romantyczne związki z niezwykłymi kobietami, których los także był tragiczny (Deborą Vogel¹⁵, Zofią Nałkowską, Józefiną

- 12** Ograniczone rozmiary tego szkicu nie pozwalają mi na omówienie powieści i tomów opowiadań autorstwa poetów ośmielonej wyobraźni: Kobiarskiego *Hararu* (2005) i *Ziemi Nod* (2010), Nowakowskiej *Apero na moście* (2010), Różyckiego *Bestiarium* (2012) – jako dzieł wyrastających ze „szkoły” Schulza, zawierających liczne i różnorakie odniesienia nie tylko do jego utworów, lecz także osoby. Dariusz Nowacki napisał o powieści *Harar* Kobiarskiego: „zapatrzenie w prozę Mistrza z Drohobycza jest tu wręcz ostentacyjne, by nie rzec – obsesyjne («znikanie» ojca, epizody z sanatorium dla nerwowo chorych, wcześniej podróż pociągiem, iście schulzowskie «oniriady», mnóstwo parafraz i kryptocytatów”). D. Nowacki, *Trójskok. O prozie Radosława Kobiarskiego*, „Opcje” 2011, nr 3, s. 79. Por. też: M. Cuber, *Gry w Zagładę. O poezji i prozie Radosława Kobiarskiego i Agnieszki Kłos*, w: eadem, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013, s. 99–130; T. Cieślak, *Postschulzowskie przestrzenie (re)konstruowane. Dolny Śląsk w „Manekinach” Karola Maliszewskiego i „Bestiarium” Tomasza Różyckiego*, w: *Geograficzne przestrzenie utekstowane*, red. B. Karwowska, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc, Białystok 2017, s. 177–192; A. Szumiec, *Przestrzenie wyobraźni. Kreacje świata przedstawionego w prozie Tomasza Różyckiego*, w: *Przekraczanie granic. Tryumf wyobraźni*, red. B. Kuklińska, M. Gudowska, A. Gudowski, Lublin 2018, s. 293–305; M. Rabizo-Birek, „Biedni malarze”. *Motywy plastyczne w twórczości Tomasza Różyckiego*, w: *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i H. Rabizo-Birek, Kraków 2019, s. 181–209.
- 13** R. Zimand, *Uwagi do przyszłej biografii Brzozowskiego*, w: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, pod red. A. Walickiego, Kraków 1974, s. 378–379. Termin spopularyzował Janusz Sławiński, *Myśli na temat biografii pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego, Wrocław 1975. Cyt. za: idem, *Prace wybrane*, t. IV: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 182. Za wskazanie tego tropu dziękuję Jakubowi Orzeszkowi.
- 14** R. Zimand, op. cit., s. 379.
- 15** Na interpretacyjną uwagę zasługuje szerzej nieznanymi cykl prozy poetyckiej Jarosława Gawlika *Debora i Bruno. O niespotkaniu się* – opublikowany w oryginalnie graficznie zaprojektowanym (i tym samym nawiązującym do plastyczno-literackich zainteresowań oraz projektów artystycznej pary), „podwójnym” tomiku poetyckim *Debora i Bruno. O niespotkaniu się / Listy do A*, Rzeszów 2004. Dialogiczny utwór opiera się na koncepcie odtworzenia zaginionej korespondencji kochanków, autor docieka przyczyn ich rozstania, upatrując ich w silnym związku Schulza z matką.

Szelińską, Anną Płockier), perwersyjne upodobania erotyczne, przedwczesna, tragiczna śmierć podczas zagłady, zaginione, wytrwale poszukiwane, często znajdowane w kryminalnych okolicznościach dzieła (napisane po niemiecku opowiadanie *Die Heimkehr*, powieść *Mesjasz*, „freski” z Willi Landaua) oraz sukcesywnie rosnąca światowa sława.

Uogólniając – Bruno Schulz istnieje w twórczości interesującego mnie grona poetów urodzonych w latach siedemdziesiątych XX wieku dwójako i dwoiście: jako bohater literackiej legendy oraz fundator i arcy mistrz wybranego przez nich modelu literatury, opartego na prymacie wyobraźni – wizyjnej, fantazmatycznej, eksplorującej pokłady osobniczej i zbiorowej podświadomości, kreatywnie, obrazoburczo i krytycznie prezentującym tak wielkie tradycje kultury, jak fenomeny dawnej oraz współczesnej popkultury. Jest to zatem nie tyle zastępy w podręcznikach języka polskiego i historii literatury „Schulz klasyk awangardowego modernizmu”, ile – podobnie jak jego przyjaciele Witkacy i Witold Gombrowicz – inspirujący prekursor postmodernizmu.

Schulz
dwoisty

Patron i mistrz

W ankiecie kwartalnika „Kresy” (1997, nr 2) zatytułowanej *Co się dzieje po „brulionie”*, rozpisanej wśród pisarzy i krytyków z roczników siedemdziesiątych, Honet – czołowy przedstawiciel¹⁶ nurtu nazwanego wkrótce przez Mariana Stalę poezją „ośmielonej wyobraźni”¹⁷ – charakteryzując odrębność poszukiwań swoich rówieśników od generacji „brulionu”, wymienił Schulza na pierwszym miejscu w gronie swoich mistrzów: „co-raz więcej jest nad młodą poezją patronatu Schulza, Rimbauda, Trakla [...] pojawiające się coraz częściej nazwiska Schulza i Rimbauda wskazują, że poezja ta zaczyna opowiadać się po stronie wizji i być może ten

patronat
Schulza

Gawlik (ur. 1962) to rzeszowski dziennikarz i urzędnik samorządowy, z wykształcenia polonista. Debiutował tomikiem *Przypadki Robinsona* (Rzeszów 1999); opublikował także wydany w oryginalnej szacie graficznej, opowiadający poetycko historię jego rodziny tomik *Pożegnanie z latem* (Rzeszów 2000).

- 16** „Kto nie czytał Honeta, ten nic nie wie o autorach urodzonych w latach siedemdziesiątych” – napisał przed kilkunastu laty należący do tej samej generacji pisarz i krytyk Artur Nowaczewski, *Roczniki siedemdziesiąte odbębiają wartość*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 23.
- 17** Marian Stala zapytany o to, czy coś łączy ze sobą utwory Honeta, Michała Sobola i Jerzego Franczaka – powiedział: „Wiersze tych właśnie poetów pewnie ucieszyłyby Jerzego Kwiatkowskiego, bo w ich książkach można zauważyć po raz pierwszy od lat z taką świadomością próby uprawiania poezji «ośmielonej wyobraźni». Najważniejszym i najoryginalniejszym z nich jest Roman Honet. Można u niego znaleźć rozbicie świata, rozbicie zdania, rozbicie obrazu. Poezja z *alicii i pójdziesz synu do piekła* nastawiona jest na antyestetyzm, wizję, oniryzm, jest silnie ekspresjonizująca, co szczególnie widać w drugim z wymienionych tomów. W którym luźność skojarzeń jest połączona ze skłonnością do blasfemii i transgresji”. *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej poezji rozmawia Piotr Marecki*, w: P. Marecki, I. Stokfiżewski, M. Witkowski, *Tekstylika. O rocznikach 70.*, Kraków 2002, s. 513.

czynnik zdeterminuje w mniej lub bardziej fragmentaryczny sposób osadzenie jej istoty na przestrzeni tradycji literackiej. I co najważniejsze – ten «wizyjny» wyróżnik stanowiłby zarazem klucz pozwalający zdecydowanie [...] oddzielić twórczość poetów urodzonych w latach siedemdziesiątych od akrobacji brulionowców”¹⁸.

W krótkiej wypowiedzi, uznanej za manifest i wykład poetyki własnej¹⁹, Honet jeszcze dwukrotnie powtórzył tezę o „wizyjności” młodej poezji, o jej fascynacji „nieprzejrzystością świata”, o budowaniu przez młodych poetów „światów prywatnych”, o znużeniu brulionowym „autotematyzmem” i programową banalnością, a także o potrzebie mocniejszego zaznaczenia przez poetów własnej indywidualności. Zakończył swą wypowiedź (trzykrotnie powtórzonym w tekście) apelem: „Niech zatem poezja opowie się po stronie wizji”²⁰. Wtórował mu rówieśnik Bartłomiej Majzel w opublikowanym w ramach tej samej ankiety „Kresów” szkicu pod znaczącym tytułem *Coraz więcej chorych wizji*, gdzie także wymienił Schulza (i Kafkę) w gronie mistrzów swego pokolenia, którego pomysły na poezję tak opisywał: „dwudziestokilkuletni zaledwie autorzy zdecydowanie zwracają się ku wyobraźni, posługując się zagęszczoną metaforą kreują przedziwne światy. Są oni w większości – co ciekawe – dotknięci dziwnymi obsesjami, a wspomniana wyobraźnia często ma u nich znamiona chorych, zimnych, zwariowanych wizji lub zapisów traumatycznych przeżyć bądź męczarni. [...] W wierszach tych dwudziestokilkuletników słowa pulsują napięte jak napęczniałe żyły, a mroczny, chłodny niepokój dominuje nad obrazem rzeczywistości, do tego krótkie porwane zdania wprowadzają chaos i wrażenie rozchwiania”²¹.

Zwracam uwagę na tę wypowiedź, bowiem zapowiada ona charakterystyczny sposób recepcji autora *Sklepów cynamonowych* u poetów „ośmielonej wyobraźni” – gęsty, metaforyczny styl oraz negatywne odkształcenie jego wyobraźniowości interpretowanej w kontekście Zagłady polskich Żydów, której drohobycki pisarz stał się emblematem, a także wydobyte na plan pierwszy pesymistycznych „kafkowskich” aspektów jego dzieła, nazwanych przez Adama Lipszyca „Schulzem na szaro”²².

18 R. Honet, *** „Kresy” 1997, nr 2, s. 149.

19 T. Cieślak, *Twórczość Romana Honeta na tle poezji tzw. roczników siedemdziesiątych*, „Fraza” 2005, nr 4, s. 125.

20 R. Honet, ***..., s. 149.

21 B. Majzel, *Coraz więcej chorych wizji*, „Kresy” 1997, nr 2, s. 147. Poeta zwrócił uwagę na odmienne fascynacje swego pokolenia od poetów „Brulionu”: „Być może nie jest to już Frank O’Hara, może raczej Kafka albo Schulz?”

22 A. Lipszyc, *Schulz na szaro, Schulz przed prawem*, w: *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2012, s. 35–53.

Poezja „ośmielonej wyobraźni” – najwyrazistszy obok warszawskich neolingwistów nurt w poezji bezpośrednich następców pokolenia „brulionu” – nazywana dziś bywa także „imagnatywizmem”²³. Towarzyszący mu krytyk, Karol Maliszewski, pisał także, nawiązując do antynomii stworzonej przez Jerzego Kwiatkowskiego na potrzeby opisu liryki pokolenia „Współczesności”, o poezji „wizji” i „brulionowej”, o poezji „równania” (jej mistrzami są Różewicz, Andrzej Bursa, poeci Nowej Fali, Frank O’Hara) oraz o „szkole obrazów”, wyróżniając na początku XXI wieku trzy jej główne odmiany: Honeta, Majzla i najstarszego w tym gronie (ur. 1970) Tomasza Różyckiego²⁴. Marian Stala jako przykłady liryki tego nurtu obok poezji Honeta wskazał wiersze Jerzego Franczaka i Michała Sobola. Jakub Momro w szkicu *Wyobraźnia i rygor. O jednym z aspektów estetyki poetyckiej*²⁵, podobnie jak Maliszewski, charakteryzował poetykę Majzla, Różyckiego i Honeta. Za czołową postać nurtu uważa się także, związanego ze śląską grupą literacką „Na Dziko”, Radosława Kobierskiego (ur. 1971)²⁶.

Cechami, które łączyły pierwsze wystąpienia imagnatywistów i do dziś wyróżniają ich twórczość, są: kreacyjna wyobraźnia (fantastyczno-groteskowa i oniryczno-surrealistyczna), spotęgowana figuratywność i meliczność języka, powrót do wiersza rytmicznego, ale także spokrewniające ich z rówieśnikami neolingwistami oraz poezją Andrzeja Sosnowskiego gry językowe, synestezja, uwaga zwrócona na kształt wizualny wiersza (na przykład wskrzeszenie formy emblematu), liczne odniesienia do innych sztuk (wynikające również z faktu, że kilkoro z nich uprawia sztuki wizualne oraz zajmuje się twórczością muzyczną), antyestetyzm i ekspresjonizm.

imagnatywizm

- 23** Charakterystykę poezji „ośmielonej wyobraźni” (imagnatywizmu) można odnaleźć w przywoływanym szkicu Marcina Jurzysty „*Ośmielanie wyobraźni*” w *najnowszej poezji polskiej*, a także w tekstach Filipa Materkowskiego *Od wyzwolonej do ośmielonej wyobraźni, czyli o poetyce imagnatywistów polskich*, w: *Wyobraźnia poetycka XXI wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Marchaj, Kraków 2014, s. 11–20 oraz Moniki Peroń *Świat w rozkładzie. O nurcie „ośmielonej wyobraźni” roczników 70*. (Roman Honet, Bartłomiej Majzel, Radosław Kobierski), w: *Literatura na progu XXI wieku*, red. J. Chłosta-Zielonka, Z. Chojnowski, Olsztyn 2014, s. 161–175.
- 24** Por. rozdziały zamykające publikację Maliszewskiego *Nowa poezja polska 1989–1999* (Wrocław 2005): 16. „*Poezja drugiego oddechu*”, 17. *Roczniki siedemdziesiąte nadchodzą. Ucieczka od „brulionowych dogmatów”; „ku wyobraźni”; 18. Schyłek lat 90. „Wizja przeciw równaniu”* (s. 109–125) oraz szkic *Głosy z „bezbrzeżnej podróży”*, w: idem, *Rozproszone głosy...*, gdzie Maliszewski napisał (s. 251): „Są poeci nieobliczalni i osobni [...], którzy w mniejszym stopniu zaufali fascynacji zbitkami słownymi i nie dali się uwieść frazeologicznym grom, lecz raczej skierowali swoją uwagę na obraz, siłę wewnętrznych pejzaży o neurotyczno-nadrealistycznej proveniencji, [...] przede wszystkim zauważa się trzy pierwszoplanowe szkoły obrazu: a) Honeta, b) Różyckiego, c) Majzla”.
- 25** J. Momro, *Wyobraźnia i rygor. O jednym z aspektów estetyki poetyckiej*, „FA-art” 2003, nr 3–4, s. 148–153.
- 26** Z czasem i rozwojem poetyckich osobowości zestawienie „Honet, Różycki, Majzel” zastępuje trójca „Honet, Kobierski, Majzel”. Por. cytowane szkice Jurzysty, Materkowskiego i Peroń oraz M. Jurzysty *Bądź a klęknie! Bóg w poezji Romana Honeta, Bartłomieja Majzla i Radosława Kobierskiego*, „Tekstualia” 2011, nr 2, s. 65–72. Podjęcie dykcji wyobraźniowej przez Kobierskiego wcześniej zauważył Majzel (*Coraz więcej chorych wizji*, s. 147).

groteska
i religia

Ich utwory charakteryzuje wielość kulturowych odniesień oraz aktywny stosunek do podejmowanych tradycji, z dominującą strategią gry i zabawy (znaczący jest oksymoroniczny tytuł tomiku Honeta *baw się i kilka innych wierszy o rzeczach ważnych*, Wrocław 2008).

Zwraca uwagę obecne w ich poezji bogactwo motywów religijnych – ukazywanych jednakże w procesie zanikania sacrum, destrukcji i dewaluacji sfery wartości, w groteskowym pomniejszeniu, deformacji lub uwspółcześnionej rekontekstualizacji mitologemów, rytów i symboli²⁷. Tradycyjne formy religijności są przez poetów „ośmielonej wyobraźni” poddane krytycznej wiwisekcji, profanowane, ukazane w stanie głębokiego kryzysu lub po katastrofie, której jawnym i ukrytym wzorem jest zniszczenie w Polsce i Europie podczas II wojny światowej nie tylko żydowskiej diaspory, ale i judaizmu (to ważny temat powieści *Ziemia Nod* Kobierskiego). Poeci inspirują się herezjami i gnozą, za religioznawcami, antropologami, psychologami, filozofami podążają ku źródłom religii, rekonstruuja relikty mitycznej świadomości. Pasjonuje ich fenomen *homo religiosus*, człowieka, który tworzy bogate i złożone systemy religijne, by transcendować, sublimować mroczną sferę popędową – wpisane w porządek natury instynkty agresji, przemocy, zniszczenia – egzorcyzmować i łagodzić cierpienie oraz lęk przed śmiercią i nicością.

Schulz jako
literatura

Nietrudno dostrzec, że na tak zarysowanej mapie twórczych inklinacji i obsesji imaginatywności spotykają fascynujące „bezlikiem” zarysowanych w nim „historii” dzieło Schulza – tym bardziej, że jest ono poświadczane jego biografją, tragicznymi okolicznościami śmierci oraz – co także istotne – intensywnym bytem pośmiertnym. Drohobycki mistrz jest dla nich po prostu literaturą, jej nieśmiertelnym duchem, pisarzem, który pozostawił legendę nieukończonego, zagubionego dzieła życia – powieści *Mesjasz* – po to, by mieli misję do wypełnienia²⁸.

27 Najwcześniej dostrzegli ich wzmożoną obecność w młodej poezji krytycy (choćby szkic Maliszewskiego, *Halucynacje Honeta*, w: idem, *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*, Wrocław 2001, s. 214–218), za czym poszły pogłębione rozpoznania badaczy motywyki religijnej w literaturze. Por. M. Rabizo-Birek, *Wyobraźnia religijna w najmłodszej poezji polskiej*, w: eadem, *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 260–283; eadem, *Między nicością a nieśmiertelnością. O Honecie...*; M. Jurzysta, *Bądź a klękne! Bóg w poezji Romana Honeta...*; E. Sołtys-Lewandowska, *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2015; K. Nolbert, *Może gdzieś tutaj kończy się świat. (Nie)możliwa metafizyka w poezji Tomasza Różycykiego*, w: *Obroty liter...*, s. 79–101.

28 Stanisław Rosiek inspirującą niekompletność uznaje za najistotniejszą z przesłanek współczesnej popularności dzieła Schulza: „My, czytelnicy, my, badacze jego dzieł, żyjemy w oczekiwaniu – w pełnym nadziei oczekiwaniu na *Mesjasza*, na kolejne wersje *Xięgi bałwochwalczej*, na nowe ilustracje do jego utworów, na listy Józefiny Szelińskiej, które adresatka być może zabrała jednak ze sobą, gdy opuszczając dom rodzinny, wyjeżdżała w nieznaną. [...] Dzięki temu już na poziomie materialnym dzieło Schulza nie zastyga w jakimś jednym kształcie. W każdej chwili może się przemienić. O Schulzu da się więc powiedzieć to, co niegdyś powiedziano o innym wielkim poecie, że «nadal

Taki – jak się wydaje – swoiście założycielski, nasycony mesjanistyczną motywiką mit poezji/literatury późnego modernizmu przedstawił Różycki w kodzie ważnego eseju *Próba ognia. Czy książki latają?*, którego ukrytym tematem (głównym jest historia palenia książek i prześladowania pisarzy) są rozważania na temat perspektyw literatury: „Czy Schulz w ogóle napisał *Mesjasza*? Powiedział nam, abyśmy czekali. Oczekujemy jego objawienia jak jakiejś hipostazy, jak Żydzi oczekujący swego Mesjasza, żyjąc z tą nadzieją z roku na rok, żywiąc się nią w czasie największych nieszczęść. Jeśli nie napisał tej książki, pozostawiając nam liczne ślady, nakazując poszukiwania i oczekiwanie, umieścił ją w perspektywie eschatologicznej, może kosmologicznej, gdzieś tam, gdzie znajduje się jego dom, w micie, w wieczności, w krainie ksiąg i liter. Mesjasz zostaje zrównany z Księgą, to Księga ma nas wybawić, zbawić świat. Czekajmy, miejmy nadzieję. Historia tego czekania staje się wcieleniem idei Powtórnego Przyjścia, zstąpienia Chrystusa na ziemię chrześcijan. Nawet jeśli Schulz jej nie napisał, pozostawił nam wiarę, że ona jest i przyjdzie. Ilekroć będziemy przypominać sobie o tym i odnawiać nadzieję, tyle razy żyć – gdzieś tam w micie, w domu, daleko – będzie Schulz. Szukajmy Księgi, czekajmy na nią, czekajmy na przyjście Mesjasza. Dopóki czekamy, wszystko ma jeszcze sens. Sens życia w oczekiwaniu na Mesjasza. Dopóki czekamy, żyje Schulz i żyjemy my”²⁹.

„nawet jeśli...”

Poeci „ośmielonej wyobraźni” tworzą, używając terminu Joanny Orskiej, „liryczne narracje”³⁰: wiersze opowieści, wiersze mity, „skrócone poematy”³¹, ballady, liryki prozą, apokryfy, listy i cykle poetyckie oraz tomiki tematyczne (na przykład Różyckiego: *Świat i Antyświat*, *Kolonie*, *Księga obrotów*; Majzla: *Biała Afryka* i *Doba hotelowa*; Dariusza Pado: *Ijar* i *Kreggi*; Ewy Elżbiety Nowakowskiej: *Nareszcie*, *Trzy ołówki*, *Aż trudno uwierzyć – apokryfy krakowskie*). Rozgrywają się one zazwyczaj w odrealnionych, baśniowych, fantastycznych lub futurystycznych przestrzeniach oraz w realiach minionych epok (szczególnie często tych, które kojarzą się z Schulzem i jego twórczością: *belle époque*, c.k. monarchii,

pisze». To dobra nowina dla nas czytelników. Nie muszą i nie powinni odkładać Schulza na półkę jako lektury już zamkniętej. Otwiera się przed nimi pole dla dowolnych i samowolnych domysłów. Zostają wciągnięci w sam środek czegoś, co można nazwać wielkim oczekiwaniem na objawienie się dzieła w jego pełnym (lub choćby tylko pełniejszym) kształcie”. Idem, *Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?*, w: Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, red. W. Meniok, Drohobycz 2014, s. 99. Za pomoc w dotarciu do tej i innych drohobyckich publikacji o Schulzu dziękuję Aleksandrze Smusz.

29 T. Różycki, *Próba ognia. Czy książki latają*, w: *Obroty liter...*, s. 37–38.

30 J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006.

31 Termin Piotra Śliwińskiego w odniesieniu do utworów Honeta: „Świat jego dąży w strumieniu obrazów ku czemuś. Co nie wiadomo, czym jest, ale – jest. Poemat jest prądem, wiersz krótki, skupiony, jest skróconym poematem”. Idem, *„Pięte królestwo” – pięć uwag*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/piate-krolestwo-piec-uwag/> (data dostępu: 20 VII 2016).

trzy liryki

I i II wojny światowej, dwudziestolecia międzywojennego). Oto trzy charakterystyczne przykłady – krótkie liryki z pierwszych tomików Honeta, Kobierskiego i Nowakowskiej, w których pojawiają się ważne miejsca i obiekty szulzowskiego kosmosu – fantasmagoryczne miasto, sanatorium i kometa:

miasto, którego nie ma

a jednak wróciłaś do tego miasta
o sercu rdzawo nakreślonym przez kikuty
bagnetów tam kruche sanatorium czeka
na podróżnych, wychodzących zza drzew

w niemodnych płaszczach. a jednak
wróciłaś, z zegarkiem, nad którym
przeklinał szwedzki grawer i kolanami
wypełnionymi wodą (po asfalcie

ślizgają się kobiety wzdęte jak
gruszki, i wróciłaś, naprawdę zgniłe
liście, i mroźny wiatr,

wieje)³²

szopka noworoczna

ten dom, posiwiały jak melancholia, opuszczony
w pośpiechu przytułek dla obłąkanych, śmieszny
dom starców. sanatorium o mętnych szybach,
zapachu gotowanej kapusty i perfum. oboje w
przestarzałych strojach, przyklepni do szyb
jak kłębki pary, ta przechowalnia czasu, ten
żłobek nie zdaje się na nic. tak samo boli ten
kruchy, świszczący oddech i miesiące płyną
jak ołów. wygłodzone psy rozwlekają resztki
na podwórku. gawrony uderzają dziobami
w przerwy między śniegiem i zastygają w nich
jakby skończył się zapas energii w bateriach,
we wszystkim³³

32 R. Honet, *alicja...*, s. 27.

33 R. Kobierski, *Rzeź winiątek*, Łódź 1999, s. 13.

Katedry rozwierały się z trzaskiem
 i przeciąg zdmuchiwał cylindry z głów.
 Po niebie krążyły welocypedy komet,
 bóg uprawiał ochoczo
 codzienną porcję biegów.
 Otwierałam powieki jak najszerzej,
 (recepta znana z dzieciństwa,
 by obudzić się prędko z koszmaru).
 Kwiaty zaciskały pięści,
 rodziły się płomyki na gałęziach,
 skapywał cukier z retort kominów i rynien.
 Miało być tak, jak podczas narodzin.
 Czułam, że świat narysowano miękką kredką
 i lekkie muśnięcie powoduje,
 że obraz się ściera, plamiąc palce.
 Katedry zasuwwały się, a ludzie z gołymi głowami stali,
 narażając się na kolizje z kometami.³⁴

recepta
 z dzieciństwa

Liryk *** [*Katedry...*] Nowakowskiej ma ekfrastyczny potencjał, odnosi się także do twórczości plastycznej Schulza, jakby debiutująca poetka podjęła się opisanie jednego z jego zaginionych rysunków. Wypróbowała ona swe wizyjotwórcze potencje, czyniąc punktem wyjścia świat przedstawiony o wyrazistym schulzowskim stemplu, mierząc się z problemem „nieobecności” pisarza, z pustką i bezsenssem jego tragicznej śmierci (do problemu tego powróci w późniejszych, dedykowanych mu wierszach: *Płachta śniegu* i *Nauczyciel robót ręcznych*³⁵).

„nieobecność”
 pisarza

W wierszu *pozorne asocjacje* Honeta, podobnie jak w liryku *** [*Katedry...*] Nowakowskiej, współczesność przenika się z obrazami przeszłości. Liryczne ja przenosi się z terażniejszości w mityzowaną przeszłość „genialnej epoki” dzieciństwa, a te przenosiny obejmują (i znacząco

34 E.E. Nowakowska, *Dopiero pod pewnym kątem*, s. 15.

35 Oba wiersze opublikowane w tomie E. E. Nowakowska, *Trzy ołówki*, Kraków–Budapeszt 2013, s. 7, 12. Dedykowany „pamięci Brunona Schulza, 7.05.2005” wiersz *Płachta śniegu* wcześniej ukazał się w tomiku *Oko*, Kraków 2010, s. 41. W liście mailowym z 17 lutego 2019 roku poetka przypomniała mi, że napisała pod kierunkiem prof. Elżbiety Tabakowskiej pracę magisterską o tłumaczeniu metafor Schulza na angielski, zatytułowaną *Selected Liquid Metaphors in Bruno Schulz's Fiction in an English Translation* (jej fragment ukazał się w piśmie „Przekładaniec” 1996, nr 2, s. 123–130). Nowakowska jest z wykształcenia anglistką i tłumaczką, pracuje jako lektorka języka angielskiego w Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie.

pomijają) stosunkowo niewielki, choć ważny w dziejach interwał czasu (przede wszystkim wydarzenia Wielkiej Wojny i rewolucji, dokonującej się w tym okresie radykalnej zmiany porządku politycznego Europy). Bohaterowie Honeta i Nowakowskiej przebywają w *belle époque* – okresie dzieciństwa i wczesnej młodości Schulza – ale jest to świat artystycznie zmediatyzowany, „wtórnie modelowany” wedle jego wizerunków z dokumentalnych filmów z epoki niemego kina, sepiowanych fotografii i rysunków. Posługują się też naznaczoną wanitatywnie metaforą roślinną. W takim miejscu i czasie bohater Honeta doświadcza wizji zdarzeń sto lat późniejszych, rozgrywających się w okresie pisania wiersza, pod koniec XX wieku, o czym świadczy emblematyczna obecność „polskiego papieża”:

też jesieni przegrzane powietrze
wypaliło na chodnikach swój tłusty
czerwony emblemat, szedłem coraz szybciej,
ścigany przez odwłoki kabrioletów
i aeroplany pulsujące jak włochate
motyle. mijają południe – na wystawach grały się
krępe butelki wermutu, a włoski papież
machał ręką bo muchy w tym roku były
wyjątkowo dokuczliwe, potrącany
przez mężczyzn w sepiowych garniturach,
zadbane kobiety, dzieci blade jak robaki
wylazące z jabłek przed finalnymi
skokami, nie mówiłem nic. za chwilę
siedziałem już na żółtym prześcieradle,
za słaby aby wstać i iść dokądkolwiek
choć polski papież natarczywie
machał ręką, a za oknem roztopiały się
dachy tramwajów.³⁶

Frazę „też jesieni przegrzane powietrze / wypaliło na chodnikach swój tłusty / czerwony emblemat” można zestawić z jawniej intertekstualnie schulzowskim (na przykład epifanią światła z XXIX części *Wiosny*) otwarciem *Pieśni jedenastej (Szczęśliwa epoka)* Różyckiego:

Ciepłe miejsce w chodniku. Właśnie je wybrałem
na Sam Środek Europy. Mesjasz weźmie ciało

z wosku i pestek, z blachy, przepalonych murów
i z zakopanych skrzynek z paznokciami króla

Drohobycz, w domu słońce plami ręce dzieciom
i podpala obrusy [...] ³⁷

Nie są to dokładne cytaty z utworów Schulza, raczej wyraziste schulzowskie parateksty (obok dosłownego znaczenia mają też drugie dno, które tworzą odwołania do tytułów jego utworów oraz nazwa jego rodzinnego miasta). Stanowią one w przytoczonych utworach czołowych poetów „ośmielonej wyobraźni” znaczący punkt wyjścia do kreowania bardziej idiosynkratycznych, własnych „chorych” wizji. Snute w ich utworach historie, tworzone wedle autonomicznych praw literatury, uwolnione od obowiązku referencji, są równoległe do doświadczeń ich twórców, z którymi stykają się w węzłowych punktach wierszy, nadbudowane *per analogiam* nad przypadkami ich egzystencji, usiane przemyślnie kryptonimowanymi wątkami autobiograficznymi, przybierającymi formę obsesyjnie powracających obrazów, fraz i słów kluczy – przedsięwziętych pod patronatem drohobyckiego mistrza. W pierwszym okresie poeci roczników siedemdziesiątych terminujący u autora *Sklepow cynamonowych* dążyli do upodobnienia do siebie swoich utworów. Ktoś, kto nie wie, czyjego są autorstwa, mógłby je uznać za dzieła tego samego autora.

Utwory „wyobraźniowców” dają się także analizować kluczami nowoczesnej psychoanalizy – znów idąc za przykładem Schulza – jako przejmujące historie rodzinne oraz głębinowe narracje tożsamościowe. Ciekawą interpretację twórczości poetyckiej i prozatorskiej Kobierskiego – jako odpominania i opłakiwania żydowskiej części własnego dziedzictwa, rozwiązywania tajemnicy pochodzenia, w której pisarz lokuje zarówno źródła swej neurozy, jak i artystycznego powołania – zaproponowała przed kilku laty, trybem hipotezy, Anita Jarzyna, finalnie podkreślając symboliczne utożsamienie się każdego poety z Żydem: „*Każdy poeta jest Żydem*” stwierdziła kiedyś Marina Cwietajewa. Radosław Kobierski, ostrożniejszy, wybiera raczej tryb przypuszczający, zapisuje możliwe ³⁸.

Schulzowskie
parateksty?

Schulz
i psychoanaliza

³⁷ T. Różycki, *Świat i Antyświat*, Warszawa 2003, s. 22.

³⁸ Anita Jarzyna pyta w poprzedzającym zakończeniu akapicie: „Kim są matka i ojciec w wierszach Kobierskiego? A kim rodzice bohatera *Hararu*? W którym miejscu w twórczości autora *Rzezi winiłek* stykają się poezja i proza? I jakie ma to znaczenie, kiedy czytamy wiersze z tomu *Lacrimosa*, że tak zwane pochodzenie «halachiczne» (czyli zgodne z ortodoksyjnym prawem żydowskim) dziedziczy się po babci ze strony matki?”. Eadem, *Radosław Kobierski: idź za nami, mówią w swoim imieniu*, „Kresy” 2009, nr 4, s. 224–230.

Inspiracje do podobnej – analitycznej – wiwisekcji przynosi cykl poetyckich listów z Rajsze (żydowska nazwa Rzeszowa) oraz innych galicyjskich miast i miasteczek zamieszczony w tomiku *Ijar* Dariusza Pady (ur. 1974). Zdaniem Tomasza Charmsa poeta ten tworzy „wiersze peregrynacyjne”, które są „próbą biografii duchowej”: „Wydarzenia wpływają na nią dwutorowo: z zaszłości (retrospekcyjnego «miasteczka») i obecnej chwili (Warszawa i żydowski «sztetł» – «wewnętrzne miasto»)»³⁹. Oto jeden z odnalezionych w tomie *Ijar* schulzowskich intertekstów⁴⁰. Tytuł wiersza – *List Abby z Sokołowa do Jakuba z Drohobycza* – aluzyjnie kieruje ku postaci ojca ze *Sklepów cynamnowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, a skojarzenie to wzmacniają obecne w wierszu motywy schulzowskiej prozy (księga, Mesjasz, blask):

Do Jakuba
z Drohobycza

między taflami szyb umrze blask
oddech Barucha gaszącego wapno
pod parapetem ukryje się kilka ksiąg
nikt nigdy ich nie znajdzie nie powie

majster mesjasz przeczyta każdą dębową deskę
poczeka na remont stolarki jak na zbawienie
na powtórne przyjście kogoś z warsztatu
z węglem z ramą z gwoźdźmi w dłoniach.⁴¹

Pado, a podobnie dzieje się w większości utworów nawiązujących do twórczości Schulza i poświęconych jego osobie, wprowadza czytelne aluzje do Zagłady. Inspirując się zaginioną powieścią *Mesjasz* i aluzjami biograficznymi (do poświadczonych świadectwami i fotografią zajęć

39 T. Ch. [Tomasz Charms], *Pado Dariusz*, w: *Tekstylija. Słownik młodej polskiej literatury*, red. P. Marecki, Kraków 2006, s. 243. Pochodzący z Rzeszowa Pado był jednym z redaktorów wydawanego tam pisma „Nowa Okolica Poetów”. Z czołowymi imaginatywistami wiązać go bliskie przyjaźnie, poświadczone dedykacjami wierszy. W jego tomie *Ijar* (Rzeszów 2009) znajdują się utwory dedykowane Kobierskiemu (*Pierwszy list Elimelecha do Dawida z Lelowa*, *Pierwszy list Ezechiela z Sieniawy do Dawida z Lelowa*, s. 6, 8) i Honetowi (*List Menachema Mendela z Rymanowa do Jissohora Dow Bera (wschód)*, s. 13) oraz podobne fascynacje, przede wszystkim zakorzenie w wyobraźni w zniszczonej podczas II wojny światowej kulturze żydowskiej i środkowoeuropejskiej.

40 Inne to dedykowane Jerzemu Ficowskiemu *List Eleazara z Rajsze do matki (pierwsza modlitwa jakiej nauczę syna)*, *Mój kolejny list do rebe Jerzego (mapy i legendy)* oraz motto z *Republiki marzeń* poprzedzające czwartą część tomu zatytułowaną *Miasto odbite – Siwan w Warschau*. D. Pado, *Ijar*, s. 19, 32, 57. Pado debiutował wspólnym z Radosławem Wiśniewskim tomem *Raj/Jar* (Nowa Ruda 2005). Później opublikował: *Peryferie raju* (Warszawa 2005), *Korzenie drzewa* (ponownie z Wiśniewskim, Brzeg 2007), *Siedem + Siedem + Siedem* (Kraków–Budapeszt 2011) oraz *Kręgi* (Kraków–Budapeszt 2014).

41 D. Pado, *Ijar...*, s. 12.

warsztatowych pisarza jako nauczyciela plastyki i robót ręcznych⁴²), wprowadza do wiersza motywy *martyriae Christi*. Wpisuje się zatem do tych interpretacji Zagłady, które odwołują się do scenariusza pasji oraz przypominają o żydowskim rodowodzie Chrystusa. Pado w swojej twórczości, bogatej w topikę i wątki religijne, łączy judaizm z chrześcijaństwem, konsekwentnie kreuje niedokonane w dziejach „przymierze” i restytuuje związek między dwoma bliskimi mu tradycjami. Podobne motywy pojawiły się w obrazach Marca Chagalla przedstawiających ukrzyżowanie na tle scen okropności wojny⁴³, w wierszu Aleksandra Wata o incipicie [*Druhowie jedli...*] z tomu *Ciemne świeciło*, w powieści *Żydowska wojna* Henryka Grynberga czy w opowiadaniu *Swoi i obcy* Włodzimierza Odojewskiego⁴⁴.

ukrzyżowany

Ujęcie tego motywu w drugiej strofie wiersza Pado – na tle warsztatu stolarskiego – przypomina także obraz prerafaelity Johna Everetta Millaisa *Chrystus w domu rodziców* (1849–1850). *List Abby z Sokołowa do Jakuba z Drohobycza* zawierałby zatem niejasną, proroczą wizję dotyczącą losów syna Jakuba (Schulza?), Brunona. Poeta rozwija schulzowski koncept mitologizacji rodzinnej biografii – nadania postaci ojca z jego prozy cech boskich, którego konsekwencją jest uczynienie jego syna – porte parole autora – synem Boga, Mesjaszem. W polskiej recepcji Schulza niemal zawsze dochodzi do jego „chryistianizacji”. Na wywiezioną z jego utworów i rysunków kreację Mesjasza nakłada się bowiem tragiczna śmierć pisarza podczas Zagłady, której konsekwencją jest nadanie mu Chrystusowych cech i atrybutów – wpisanie go w scenariusz pasji, zmartwychwstania i powtórnego przyjścia.

Schulz jako męczennik

Zaprezentowany tu tok interpretacji w pewien sposób „zakłóca” pojawiająca się w pierwszej strofie postać Barucha, które to imię kojarzy się z najślawniejszym filozofem żydowskiego pochodzenia – Spinozą (sądząc z przywoływanych w liryku realiów – nie bez pośrednictwa wiersza Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*⁴⁵).

42 Chodzi o fotografię przedstawiającą Schulza prowadzącego lekcję robót ręcznych w gimnazjum w Drohobyczu, wykonaną 19 maja 1934 roku. Uczniowie wykonują na niej różne prace stolarskie, stąd zapewne ekscentryczne skojarzenie Pady: „majster mesjasz”. Zdjęcie reproduktowane w *Słowniku schulzowskim...*, s. 255.

43 „Frasobliwy, udręczony Nazareńczyk, osłonięty podkreślającym jego rodowód tałesem to postać, w której artysta ujrzał ucieleśnienie tragedii ludzkiej, żydowski rodowód” – napisała Marlena Makiel-Hędrzak w szkicu *Chrystus Chagalla*, „Fraza” 1998, nr 1–2, s. 6.

44 Z tomu: W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*, Warszawa 2000, s. 449–468.

45 Odniesienia do wiersza Herberta o kuszeniu Spinozy pojawiają się także w zawierającym liczne schulzowskie interteksty dygresyjnym poemacie Różyckiego *Dwanaście stacji* – zawartym w jego *Stacji ósmej: Prudnik* opisie wyprawy na strych, do miejsca dziecięcych przygód bohatera poematu Wnuka. Napotkana tam tajemnicza postać wydaje mu się „czystym objawieniem i figurą samego Boga Najwyższego” (jest zaś gniazdem os, które go za chwilę zaatakują). Widząc ją, przypomina sobie jeden z „wcześniej obejrzanych filmów”, w których rozpoznać można (ukazane

Sieć relacji łączących Schulza ze Spinozą obejmować może paralele filozoficzne, podobieństwo losu i życiowych wyborów: panteizm, racjonalizm, herezję, odstępstwo od wiary przodków, wystąpienie z gminy żydowskiej, próbę asymilacji, wyobcowanie, prześladowania i przedwczesną, w przypadku drohobyżanina – męczeńską śmierć. Zarysowana w stylizowanym na niejasną, chasydzką przypowieść (proroctwo, wizję) poetyckim „liście” Pady „trójca” żydowskich heretyków i odstępców: Chrystus – Spinoza – Schulz przekłada się na obszary ich twórczej aktywności: wiarę – filozofię – sztukę oraz codzienne rzemieślnicze zatrudnienia (Chrystus syn cieśli, prawdopodobnie także uprawiający tę profesję, Spinoza optyk, Schulz nauczyciel robót ręcznych, podczas II wojny światowej zmuszony do wykonywania trywialnych zamówień malarskich i graficznych), obrazując ich trwałą (wiekopomną) wkład w europejską i światową kulturę.

Portrety z „cieniem”

Wiersz Pady można zatem przypisać do tej grupy utworów poetów „ośmielonej wyobraźni”, w których dialog z Schulzem przybiera formę apokryfów biograficznych⁴⁶ – szczególnych „ciągów dalszych”⁴⁷ jego życia, alternatywnych historii, fantastycznych dopisków, poetyckich „snów o Schulzu”, sfikcjonalizowanych portretów, w których – jak dzieje się to w wierszu Kobierskiego *Drohobyż, Śliwice* – kluczowe epizody jego życia i okoliczności śmierci spletają się z nawiązaniem do jego utworów:

w parodystyczno-pastiszowej konwencji utworu) sceny z dedykowanego holenderskiemu filozofowi liryku Herberta: „przyszła mu przed oczy znana scena / z trzeciej części *Śmiertelnej pułapki*, kiedy to bohater / o imieniu Baruch S. otrzepując z rąk opiłki po szlifierstwie szkiełek, / wchodzi o trzeszczących schodach na górę na swe poddasze / i widzi tam Boga lub osobę zań się podającą i z nią odbywa / rozmowę na temat swoich planów życiowych i perspektyw awansu”. T. Różycki, *Dwanaście stacji. Poemat*, Kraków 2004, s. 87.

- 46** Autor tego quasi-terminu tak definiuje apokryfy biograficzne nowej poezji: „Mają charakter mini portretów [...], obejmują ich [artystów – przyp. M.R.-B.] życie (zazwyczaj zresztą drobny jego wyimek, pojedynczy fakt lub zaledwie obrazując odniesienie do niego) w ramy opowieści o ludzkim losie. Poeci «bruLionowi» nie prezentują bowiem biografii twórczej, lecz doświadczenie twórcy, czyniąc to z wyraźną empatią. Ich bohaterami są zazwyczaj ludzie tragiczni (ale też mniej znani, co ma posłużyć ujawnieniu ponadprzeciętnej erudycji twórcy)”. T. Cieślak, *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*, w: *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007, s. 189.
- 47** *Je vois la suite* – to tytuł wiersza z debiutanckiego tomu Różyckiego *Vaterland*, w którym poeta podjął fascynujący go, kontynuowany w kolejnych tomach topos tragicznej (marnej) śmierci wybitnych pisarzy, projektując jednocześnie ich drugie, nieśmiertelne życie – wcielonnych we własne dzieła, stających się bohaterami literackich legend: „Ach, widzę ciąg dalszy, już po tamtej stronie, / to cudowne zjednoczenie, biegun tożsamości”. T. Różycki, *Vaterland*, Łódź 1997, s. 28.

wzgórze popiołu a drzewa rodziły śliwki pękające od pleśni
 soczyste jabłka krągłe jak biodra wenus z wilendorfu
 zwęglone maszty dachów kościołów, obrzezani palą tu
 tani cesarsko-królewski tytoń od którego żółkną im

wargi rzęsy. niebo niecierpliwe i blade jak papier.
 dopusty zaczynają ciche szaleństwo i w końcu znajdują
 spust pistoletu (günter nienawidził landaua) schulz
 pachnie cynamonem i prochem. Ciało przetarło się

ukazując pawiooki rdzeń krwi, tapety dzikiego zachwytu.
*potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się.*⁴⁸

Szczególnie inspirujące dla literackich wizji przedłużających życie Schulza mają dwa, ściśle ze sobą powiązane fragmenty jego utworów, w których daje on także przyzwolenie na kontynuowanie jego dzieła przez sukcesorów. Pierwszym z nich jest zawarty na początku opowiadania *Genialna epoka* projekt „równoległych pasm czasu”, prekursorski wobec popularnych we współczesnej prozie i probabilistycznej filozofii teorii światów możliwych, alternatywnych oraz heterotopii: „Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarczenie nie do zaszeregowania – nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje”⁴⁹.

Drugim jest pomysł przywracania do życia umarłych, który w *Sanatorium pod Klepsydrą* przedstawia Józefowi demoniczny dyrektor sanatorium, Doktor Gotard: „Cały trick polega na tym [...], że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu śmierć ojca jeszcze nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła”.

Wcześniej Doktor w odpowiedzi na pytanie o to, czy ojciec bohatera żyje, powiedział: „z perspektywy pana ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję”⁵⁰. Ostatnie zdanie, które pojawia się (bez zaznaczenia cytatu kursywą) w apokryficznym, zbudowanym z motywów schulzowskich

dwa
zaproszenia

48 R. Kobiński, *Rzeź winiątek...*, s. 38.

49 B. Schulz, op. cit., s. 134.

50 Ibidem, s. 240.

opowiadań wierszu Kobierskiego *Józef przy śpiącym ojcu* z tomu *Lacrimosa*⁵¹, można odnieść do niemal wszystkich utworów, których bohaterem jest Schulz – na przykład dwóch sonetów Różyckiego z tomu *Kolonie* – 6. *Cynamon i goździki* oraz 61. *Zagłada wioski*, gdzie na wykreowane formy jego ocalenia lub próby wskrzeszenia do życia „rzuca się” cień jego śmierci:

Bruno Schulz wyjeżdża do Warszawy, ma na sobie
Tę samą marynarkę ze śladami farby – a jednak udało się
Stryj, Sambor, Żydaczów i noc. Ma chleb, kennkartę
I wino w sakwojażu, to na dobrą wróżbę. Ta dzisiejsza

dzika akcja, ci wiedeńscy mieszczenie w mundurach
gestapo polujący na swoich Żydów, to już za nim.
Pomogli przyjaciele, AK, wszystko jedno. Już nikt
go nie zatrzyma, żandarmi przechodzą przez wagon

i wkładają palce w dwa otwory w czaszce, z podziwem.
[...]⁵²

Brak grobu Schulza, niemożność odnalezienia jego szczątków, mimo podejmowanych wysiłków, inspiruje poetów do ukazywania go jako ducha, zjawy, podobnego romantycznemu upiorowi lub wpisywania go w realia świata przedstawionego jego dzieł, na wzór zawartych w jego prozie projektów przedłużania życia ojcu – zamienione go w ptaka, robaka lub (bardziej innowacyjnie) jako niepozorny, choć wyróżniający się czymś szczególnym, przedmiotowy element otoczenia. Ewa Elżbieta Nowakowska napisała w elegijnym wierszu *Płachta śniegu*, zainspirowanym prawdopodobnie odwiedzeniem jednego z opustoszałych pożydowskich miejsc Krakowa:

W bezokiennej synagodze
skład potrzaskanych krzesel.

„a jednak
udało się...”

Schulz
upiołem

51 „Wprawia w ruch ołówki, węgiel drzewny, grafit. / Stworzył mu warunki do egzystencji / (Która rzuca pewien cień na jego życie)”. R. Kobierski, *Lacrimosa*, Kraków 2008, s. 17. Tytuł tomu zapowiada jego problematykę, którą zwięźle wyłożył Piotr Śliwiński w blurbie na czwartej stronie okładki: „Kobierski odbywa poruszająca, poetycko-ludzką żałobę po śmierci ojca. Słów szuka w kulturze, w tradycjach lamentacyjnych, w cudzym bólu, przekształcając je w język własnej utraty”.

52 T. Różycki, *Kolonie*, Kraków 2006, s. 65. Wiersz 6. *Cynamon i goździki* (s. 10) szerzej interpretowałam w szkicu „Biedni malarze”. *Motywy plastyczne w twórczości Tomasza Różyckiego...*

Bruno spoczywa
w którymkolwiek miejscu.

Módl się zawsze,
gdy widzisz
mur, płachtę śniegu.⁵³

Wzór dla takiej formy portretowania pisarza dał Jerzy Ficowski w niezwykłym liryku *Mój nieocalony* – odmiennym od powściągliwych, bliższych poetyce elegii upamiętniających Schulza wierszy poetów starszych generacji: Różewicza *W świetle lamp filujących*, Mariana Jachimowicza *Szable Brunona Schulza*⁵⁴, Anny Frajlich *Nad listami Brunona Schulza*⁵⁵. Drugi z schulzowskich wierszy Ficowskiego – *Drohobycz 1920*⁵⁶ – poetycki portret pisarza z czasów młodości, gdy uważał siebie przede wszystkim za artystę sztuk plastycznych, tworzył *Xięgę bałwochwalczą*, wędrował nocą z przyjaciółmi w poszukiwaniu erotycznych przygód, fascynował się perwersyjnymi kobietami, patronuje tym poetyckim apokryfom, które – jak liryk Mariusza Tenerowicza *Bruno Schulz cierpi na amnezję* (1939) – przedstawiają wymaginowane epizody z przedwojennego życia Schulza:

wzór
Ficowskiego

Już nie pamiętam, może po lwowskiej czy floriańskiej
krąży ruchliwa ciemność, jej żywa materia jest namacalna
kiedyś przyłapałem ją gdy obłapywała na chodniku
żonę bogatego kupca Baumana i ormiańskie bliźniaczki
w jednym z listów opisuję nawet ten zapach, teraz znikła
zapadła się pod ziemię, jej substancja tężeje na wysypisku
[...]

53 E.E. Nowakowska, *Trzy ołówki...*, s. 12.

54 M. Jachimowicz, *Jaskółki jutra*, Wałbrzych 1996, s. 294. Jachimowicz także widzi w swoim dawnym znajomym twórcę „Wielkiej jak świat” poezji. Na myśl o nim naprowadzają go również niepozorne elementy codziennego otoczenia – w tym przypadku rośliny doniczkowe o charakterystycznym kształcie: „A te «szable» z mojego pokoju / aż rozsadzają doniczki // Przypominają / małego Brunia / który / przed zaśnieciem / dorysowywał waletom z kart / szable // Aby mieli się czym bronić / wśród nocy bez dna”.

55 A. Frajlich, *Aby wiatr namalować, Tylko ziemia*, Szczecin 2016, s. 56. Wiersz pochodzi z tomiku *Tylko ziemia*, opublikowanego w Oficynie Malarzy i Poetów w Londynie w 1979 roku i odnosi się do wrażeń autorki z lektury pierwszego wydania *Księgi listów*, w którym poruszył ją fenomen cudownego ocalenia listów Schulza do osób mu bliskich, będących ofiarami Zagłady: „spalone listy do kobiety / spalonej / gdzieś zakopane do przyjaciół / gdzieś zakopanych”. Liryk wnikliwie analizował Jerzy Madejski w szkicu *Lis, listopad, literatura. Miniatura biograficzna Anny Frajlich*, w: „Tu jestem / zamieszkuje własne życie”. *Studia i szkice o twórczości Anny Frajlich*, red. W. Ligęza, J. Pastarska, Kraków 2018, s. 85–95.

56 Pochodzące z różnych okresów twórczości dwa poświęcone Schulzowi wiersze Ficowski zamieścił w wieńczącym jego schulzologiczne dzieło tomie *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 5, 485. Liryk *Mój nieocalony* otwiera tom, *Drohobycz 1920* go zamyka.

utożsamienie

w klasie gdzie spokój sływa na szkice mych uczniów noc utonęła
w kałamarzach pod ławkami podgląda ogniste modelki Schielego
otwieram podwójne okno, na ulicy bogaci goje – szminki odbite
na futrach, pasiaste garnitury, wszyscy oni trafią na karty
mej książki. „w pewien sposób jestem już poza czasem...”

niesiony w szklanym pojemniku pod pachą wyciągam spod poduszki
Rilkego, dłoń szuka zawzięcie w materacu drzemią ostatnie
zapiski apokryfu, ten ból przechodzi – mija obok magazyny,
antykwarjat, sklep bławatny, „byle uciec stąd jak najdalej”
za miastem płoną kręgosłupy szybów, nadpalone naftowe gwiazdy.⁵⁷

Empatycznemu utożsamieniu z drohobyckim mistrzem (wiersz napisany jest w pierwszej osobie) sprzyjają liczne analogie biograficzne. Mariusz Tenerowicz, niezwiązany z żadnymi poetyckimi grupami i środowiskami, od lat aspiruje do głównego nurtu polskiej poezji. Nie czuje się spełniony jako twórca (mimo wielu nagród na ogólnopolskich konkursach zdołał opublikować jedynie dwa niewielkie tomiki wierszy). Do prowincjonalnego, urokliwego Leżajska, gdzie mieszka i pracuje (jako nauczyciel), co roku przybywają tłumnie chasydzi z całego świata, by w malowniczych, tradycyjnych strojach modlić się u grobu (ohelu) słynącego z cudów cadyka Elimelecha. Dzięki ich obecności miasto staje się na krótko zmartwychwstałym przedwojennym sztetlem – tym z rysunków i prozy Schulza, „prawdziwszym” od realnie istniejącego Drohobycza.

mit
nauczyciela

Oryginalnym, bowiem łączącym różne formy poetyckiego portretowania Schulza (także, zdawać by się mogło, nienadającą się do mityzacji profesję nauczyciela), jest zainspirowany wspomnieniami jego uczniów liryk Nowakowskiej *Nauczyciel robót ręcznych*:

Opowiem wam bajkę o trzech ołówkach.
Pierwszy ołówek poszedł na wojnę.
Rysował czołgi i kruki na pobojuwiskach.

Drugi został w mieście, na ulicy Łapanka.
Wąski i mały, przemknął się do kryjówek.

57 „Fraza” 1999, nr 3–4, s. 218. Urodzony w 1970 roku w Jaśle Tenerowicz publikował swoje utwory w czasopiśmie i pokonkursowych antologiach. Wydał arkusze poetycki *Fałszywy prorok* (Leżajsk 1996) oraz tomik *Poza ciemnokrąg* (Stalowa Wola 2004, nagroda ZLP za najciekawszy debiut Podkarpacia). Zestawienie Schulza z Egonem Schiele pojawia się także we fragmencie eseju Różycki *Tomii. Notatki z miejsc postoju*, Warszawa 2013, s. 31.

Trzeci zaniesiono w kieszeni na łąkę.
Tam rysował polne kwiaty, chwasty.

I co dalej, co dalej, panie profesorze?

Trzy ołówki nigdy już się nie spotkały.
Trzy ołówki, jaki to miły refren.
Trzy ołówki. Zabrakło gumek do mazania.
Obrazy, jakie stworzyły, zostaną.

Ale gdzie? Panie profesorze, prosimy jaśniej?

Poetka nie wymienia imienia i nazwiska swego bohatera, ufa erudycji czytelników, ale też daje im możliwość bardziej uniwersalnej interpretacji wiersza – jako baśni lub bajki o Zagładzie, form popularnych we współczesnej literaturze postpamięci, zwłaszcza tej adresowanej do dzieci⁵⁸. Wedle autora posłowania do tomu *Trzy ołówki* Nowakowska wybrała Schulza „za przewodnika po unicestwionym świecie”⁵⁹ polskich Żydów. W cytowanym liryku nawiązuje do „opowieści snutych na lekcjach” – jak Jerzy Jarzębski nazwał dar pisarza, którym poskramiał i oczarowywał niesfornych uczniów. Z ich wspomnień pochodzi także przekaz o niezwykłości, niejasności i braku puent tych historii, często przerywanych w kulminacyjnym momencie dźwiękiem szkolnego dzwonka, utrudniającym ich zrozumienie i zapamiętanie, do których to cech poetka twórczo nawiązuje⁶⁰. Schulz wymyślał baśnie, być może także opowiadał uczniom pomysły na swoje utwory.

Wzorowany na pisarzu, ale nienazwany z imienia bohater wiersza Nowakowskiej opowiada, choć trafniej byłoby powiedzieć „przepowiada”, wydarzenia wojny i Zagładę. Wojciech Ligęza interpretuje zamysł poetki nieco inaczej – jako „baśń profesora rysunków i robót ręcznych z Drohobycza, przeniesioną w czasy po Holokauście, kierowaną do uczniów, których ominęło to traumatyczne doświadczenie”⁶¹. Odmienne losy wojenne trzech antropomorfizowanych ołówków (autorka inspirowana jest nie tylko twórczością rysunkową Schulza, lecz także wyświetlanym w telewizji w okresie jej dzieciństwa animowanym serialu dla

baśń
o Zagładzie

58 Por. na ten temat A. Jarzyna, *Szlemiele. Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 235–256.

59 W. Ligęza, *Przygasające światło*, w: E.E. Nowakowska, *Trzy ołówki...*, s. 50.

60 Jj [Jerzy Jarzębski], *Opowieści snute na lekcjach*, w: *Słownik schulzowski...*, s. 254–255.

61 W. Ligęza, *Przygasające światło...*, s. 50.

trzy
ołówki

dzieci *Zaczarowany ołówek*) połączą się w finale za sprawą wyrazistej aluzji do zniszczenia dawnej wspólnoty, spowodowanego śmiercią lub rozproszeniem po świecie (sugerowana eufemistyczną figurą ich „niespotkania się”). „Trzy ołówki”, które dały tytuł zbiorowi lirycznych medytacji o Zagładzie, są zobrazowaniem współczesnych problemów jej poznania i adekwatnego wyrażenia. Nawiązują także do budzących wzruszenie, pospolitych „rzeczy”, pozostawionych przez zabitych, pomordowanych i wywiezionych. Stały się one ważnymi elementami topiki Zagłady, jej wyrazistymi metonimiami, a także materialnymi nośnikami pamięci – medium dla wyobraźni pisarzy, usiłujących przenieść się w coraz bardziej odległą przeszłość⁶².

Ołówki są w wierszu także metonimiami artystów, którzy stali się ofiarami wojny i Zagłady (różnych form wojennej, okupacyjnej śmierci). Symbolizują także odmienne formy „wojennej” sztuki: podobnych do grafik Francisca Goi prac o jej „okropności” (kruki na pobojuwisku), próbujących wyrazić takie jej okupacyjne osobliwości, jak łapanka („polowanie na ludzi”), ukrywanie się, próby schronienia się na łonie przyrody (przeczekania wojny na wsi, w lesie, wstąpienia do partyzantki) lub wyobraźniowej ucieczki w wykreowany, idealizowany świat natury. Ostatni z „ołówków”, podobnie jak Stanisław Wyspiański, rysuje „kwiaty i chwasty”. Można w tym obrazie dostrzec aluzję nie tylko do baśniowej poetyki ostatniego dzieła Schulza („fresków” z willi Landaua), lecz także do wizyjnych wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego z jego okresu „eskapistycznego”, zawierających jego autorskie ilustracje do własnoręcznie tworzonych manuskryptów (na przykład wizerunki ptaków, chmur i drzew⁶³).

non omnis
moriar?

Mocna puenta liryku Nowakowskiej, o której „objaśnienie” proszą profesora uczniowie, znaczącyaby na pewno tyle, że artefakty, stworzone przez będących ofiarami wojny i Zagłady artystów, przetrwają, pozostaną „na zawsze”. Emocjonalna aura tego fragmentu utworu jest jednak bardziej skomplikowana. Ostatnim zdaniem wiersza jest pytanie uczniów (poetki, czytelników) o sens wydarzeń, wypowiedzenie niemożności ich zrozumienia, niezgody na ich upraszczające, symboliczne wytłumaczenie. Tryumfalną konstatację przetrwania Zagłady przez kruche, niepozorne artefakty osłabia gorycz ironii („trzy ołówki / jaki to miły refren”, „zabrakło gumek do mazania”). Tej straty, tej żaloby, mimo upływu dziesiątków lat, nie udaje się przepracować.

Tragiczna śmierć Schulza podczas Zagłady rzuca „cień” na jego trwanie w pamięci kultury. Każde spotkanie z jego twórczością, także to,

62 Por. monografię Bożeny Shallcross *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2012.

63 Por. reprodukcję rękopisu jego wiersza *Pokolenie*, w: J. Święch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997 (kolorowa wkładka).

w którym stanowi ona twórczą podniecie, inspirację, punkt wyjścia do tworzenia własnego świata – jak się to dzieje w utworach jego późnych wnuków i spadkobierców z grona poetów „ośmielonej wyobraźni” – kończą konstatacje podobne do zawartej w wierszu Różyckiego o ironicznym, bowiem odnoszącym się do słabnących mocy reprezentowania przez literaturę rzeczywistości, człowieka i historii, tytule 57. *Stara twierdza*:

literatura
i pustka

Umarł Schulz, Roth umarł. Od tej pory
literatura porzuciła już upiory
ulic, dzielnic, ogródków, zrzuciła mundury

i zamieszkała w pustce, tam gdzie jest jej miejsce
od zawsze, od początku.⁶⁴

64 T. Różycki, *Kolonie*, s. 61.

Marcin Romanowski: Schulz, duchy i meblościanka

Ofiary przemian

Artur Sandauer w studium *Rzeczywistość zdegradowana* wpisuje dzieło Schulza w kontekst autobiograficzny. Sandauer podkreśla wpływ, jaki na kształt literackiej twórczości Schulza miało doświadczenie gwałtownych przemian gospodarczo-społecznych na skutek dynamicznego rozwoju przemysłu naftowego w Drohobyczu i okolicach na początku XX wieku. „Gdy przyjrzeć się bliżej twórczości Schulza, okaże się, że jedną ze stałych rezerw jego wyobraźni stanowi właśnie rewolucja przemysłowa. [...] Opowiadania Schulza zawierają ciągłe aluzje do walki, jaką zasiedziałe kupiectwo musiało stoczyć z tym napływowym elementem: stare, «pełne solennej ceremonialności» metody handlu nie mogły się ostać wobec niewybrednej reklamy, solidne towary – wobec tandety”¹.

pisze
Sandauer...

Jak pisze Sandauer, rozpad świata był kluczowym doświadczeniem formacyjnym Schulza, który na zawsze pozostał po stronie ojcowskiej – przegranej. Choć również ta nowoczesna sfera ulicy Krokodyli pozostawała przedmiotem jego grzesznej fascynacji. W interpretacji Sandauera erotyczny mit masochistycznego upadku staje się figurą ponizenia doznawanego przez kogoś, kto został poza nurtem przemian, kto przynależąc do nieistniejącego już dawnego świata, jawi się w oczach świata nowego jako przegrany. „Jest to pokłon, jaki dziewiętnastowieczna poetyczność składa brutalnej rzeczywistości nowych czasów; pokłon, jaki arkadyjskie dzieciństwo Schulza składa doświadczeniom jego lat męskich”².

Tak więc życie Schulza rozłamuje się w dwie połowy: szczęśliwego dzieciństwa sprzed naftowego boomu oraz czasu deklaszacji, zepchnięcia na margines przemian. Rodzina Schulzów nie okazała się, jak byśmy dziś powiedzieli, beneficjentem przemian. Miejsce Jakuba Schulza zajęli przedsiębiorcy bardziej zaradni, lepiej przystosowani do wyzwań epoki nowoczesnej.

1 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, w: idem, *Pisma zebrane*, tom 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 562–563.

2 Ibidem, s. 565.

Historia deklasacji i wycofania się ojca, gra między mitologicznym uwzniośleniem a degradacją elementów rzeczywistości, mit masochistycznego erotyzmu – wszystkie te zjawiska w odczytaniu Sandauera podporządkowane są tezie o dominującej roli doświadczenia kapitalistycznej nowoczesności. Schulz jako twórca „fragmentów fantastycznej autobiografii”³ staje się świadkiem, ofiarą i wyrazicielem wtargnięcia nowoczesnego drapieżnego kapitalizmu do stabilnej, spokojnej przestrzeni kupieckiego Drohobycza. Migotliwość i metamorficzność prozy Schulza okazują się śladem i formą ekspresji doświadczenia rozpadu świata, dotychczas znanego i uporządkowanego.

Sandauer, krytyk skądinąd cechujący się sporą pewnością siebie w stawianiu kontrowersyjnych tez interpretacyjnych⁴, zapewne przeceinia wagę odniesień i aluzji do „nowoczesnego komercjalizmu” w dziele Schulza⁵. Nieprzekonywająco czyni całe schulzowskie uniwersum figurą rzeczywistości opisaną w *Ulicy Krokodyli*. Dla mojego dalszego wywodu istotna jest jednak sama obecność takiego odczytania dzieła Schulza, które jego globalny sens odnosi do przemian gospodarczo-społecznych spowodowanych wkroczeniem kapitalizmu.

Sandauerowski model odczytania stanowi punkt wyjścia do refleksji na temat debiutanckiej powieści śląskiej pisarki Dominiki Słowik (ur. 1988) *Atlas: Doppelgänger*⁶. Blurb sugeruje pokrewieństwo tej zakorzenionej w realiach transformacji ustrojowej powieści z nurtem realizmu magicznego, a także z prozą autora *Sklepow cynamonowych*. Interpretacja Sandauera skłania, by potraktować tę sugestię marketingową poważnie i zapytać, w jaki sposób Schulz może służyć użytecznym językiem do opisanie innej radykalnej przemiany gospodarczo-społeczno-kulturowej, która wydarzyła się niespełna sto lat później, a która stanowi zasadniczy temat powieści Słowik.

Schulz ofiarą
kapitalizmu

inna
przemiana

3 Ibidem, s. 562.

4 Czego przykładem choćby koncepcje łączące masochizm Schulza z okolicznościami jego śmierci.

5 Paweł Dybel polemizuje z rozumieniem degradacji rzeczywistości przez Sandauera: „Według krytyka dotyczyła ona kurczącego się drobnomieszczańskiego świata polskich Żydów z okresu międzywojnia, z wszystkimi jego prowincjonalnymi naleciałościami, obyczajowymi osobliwościami oraz z rozpadającymi się tradycyjnymi rodzinnymi więzami” (P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 252). Tymczasem, zauważa Dybel, bohaterowie prozy Schulza nie należą do odchodzącego w przeszłość świata ortodoksów, ale do nowoczesnego spolonizowanego mieszczaństwa. „Bohaterki i bohaterowie, jacy się w nich [w opowiadaniach Schulza – przyp. M.R.] pojawiają, to typowi przedstawiciele nowoczesnej warstwy mieszczańskiej, utrzymujący się z handlu lub wszelkiego typu prywatnej działalności ekonomicznej, jak też ci, którzy sobie w tej nowej, brutalnej rzeczywistości nie poradzili i znaleźli na społecznym marginesie. Tak czy inaczej, nie jest to świat społeczny, który się rozpadł i odchodzi w przyszłość [!], ale świat, który dopiero się kształtuje” (ibidem, s. 254).

6 D. Słowik, *Atlas: Doppelgänger*, Kraków 2015. Dziękuję panu dr. Arturowi Hellichowi za polecenie mi tej książki.

Dziadek i morskie opowieści

Osią fabularną powieści są sceny spotkań narratorki i jej przyjaciółki Anny z dziadkiem Anny. Dziadek to fabulant (a może raczej konfabulant) snujący fantastyczne opowieści o przygodach z czasów, kiedy jako marynarz pływał po dalekich morzach i oceanach. Fragmenty, w których dziadek jest charakteryzowany przez narratorkę, prezentują kogoś, kto odsłania przed słuchaczami nieznanne, nierozpoznane wymiary rzeczywistości, bardziej barwne i ekscytujące niż te dostępne im na co dzień: „dziadek nagle rozrasta się do niezwyklej konstelacji obrazów, wspomnień, zapachów, dawno zapomnianych gestów, miejsc i historii, ze swoją skórą porzniętą zmarszczkami był jak pryzmat, który rozbił świat wokół nas, nagle piękniejszy i bogatszy, na nieskończoną ilość barw, pokazując je nam, zachwyconym, zatopionym w feerii kolorów i światła. patrzyliśmy więc w twarz dziadka, na blok i osiedle niczym przez pocięty, przezroczysty kryształ i tylko dlatego nie potrafię przypomnieć sobie rysów jego twarzy”⁷. „dziadek umiał patrzeć na rzeczy – spoglądając na nie, wydobywał je, zwielokrotniał, dodawał nowe wątki, pogłębiał kolory, zmieniał kształty, rozmiary i konteksty. czasem miałyśmy wrażenie, że wiele rzeczy stało się tylko dlatego, że dziadek je zobaczył, te momenty, kiedy dziadek zastygał zniecka przed oknem, wydawały nam się jakimś niezwykłym otwarciem, zawsze miałyśmy wrażenie, że gdybyśmy spojrzały przez okno na osiedle z dziadkowego miejsca, dokładnie tak, jak patrzy on, natychmiast zrozumiałybyśmy wszystko”⁸.

Charakterystyki te zdają się przypominać słynny fragment z *Manekinów*, w którym opisywany jest Ojciec – ów fragment wybrany przez Jerzego Ficowskiego na motto *Regionów wielkiej herezji*: „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”⁹.

Podobieństwo wrażenia wywieranego na narratorach nie powinno jednak przesłaniać różnic między dziadkiem a Jakubem. Dziadek nie jest eksperymentatorem, nie wygłasza heretyckich traktatów-manifestów. Jest opowiadaczem, bajarzem. Odrzuciwszy perspektywę narratorki – od-

pierwsze
podobieństwo

7 Ibidem, s. 26–27.

8 Ibidem, s. 55–56.

9 B. Schulz, *Manekiny*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989 (BN I 264), s. 32.

tworzącej punkt widzenia małej dziewczynki – właściwie należałoby go nazwać mitomanem. Obserwujemy go jedynie w sytuacji opowiadania fantastycznych morskich opowieści, w których zwykle odgrywa rolę herosa o nadzwyczajnej sile, sprawności i pomysłowości. Opowiada je bardziej z potrzeby ekspresji niż dla zabawienia swych domorosłych słuchaczek.

Układ protagonistów (do którego przynależy również babcia Anny) może budzić skojarzenia ze sceną wygłaszania traktatu o manekinach. Jeśli dziadek odgrywa tu rolę Jakuba, a narratorka i Anna usytuowane są w roli słuchaczek – Poldy i Pauliny – to rolę Adeli bezceremonialnie przerywającej dyskurs Ojca odgrywa tu babcia Anny. Babcia dyscyplinuje dziadka, udaremniając jego szalone pomysły czy dosadnie demaskując konfabulacje. Przyjrzyjmy się scenie, w której dziadek snuje opowieść o swym udziale w nielegalnych walkach w klatce.

„– to był naprawdę świetny biznes... – wzdychał z nieskrywanym rozrzewnieniem. podobno razem z konstruktorem zarobili na walkach w klatkach sporo pieniędzy.

– myślicie, że za co to mieszkanie kupiłem? – machał ręką w stronę meblościanki, a my kiwałyśmy z uznaniem głowami. chociaż babcia twierdziła, że tak naprawdę dziadek wcale mieszkania nie kupił, tylko dostał od kopalni jak wszyscy inni.

– gównoś kupił, a nie mieszkanie, kopalnia ci dała! – wykrzykiwała”¹⁰.

Dosadne wtrącenie babci stanowi nie tyle sprostowanie nieprawdy, ile podważenie całej tożsamości pieczołowicie kreowanej przez dziadka. Jeśli jako czytelnicy staniemy po stronie babci, będziemy musieli uznać, że dziadek nigdy marynarzem nie był, a wiódł jedynie przeciętny żywot górnika w dobie PRL-u. Jego opowieści są zaś nie fragmentami fantastycznej autobiografii, lecz wytworem wyobraźni, który jest formą kompensacji osoby zdeklasowanej i czującej się zbędną w nowej rzeczywistości.

Replika babci jest też interesująca ze względu na zderzenie dwóch ideologii ekonomicznych. Dziadek, opowiadając o mieszkaniu kupionym za zarobione dzięki sile i sprytowi pieniądze, wpisuje się w ideologię czasów nowych, kapitalistycznych, z ich mitem silnej jednostki wykuwającej swój los swoimi rękami. Babcia, demaskując opowieść dziadka, ujawnia jego nieprzystawalność do tej nowej rzeczywistości i jej ideologii. Zdradza, że mieszkanie zawdzięcza on socjalistycznemu wariantowi państwa opiekuńczego, instytucji pochodzącej ze starych czasów, w nowej rzeczywistości zaś dyskredytowanej.

drugie
podobieństwo

kompensacje
wyobraźni?

Ważną rolę w opowieściach dziadka odgrywają mapy¹¹ mórz i nieznanych lądów trzymane na szafie i oglądane przez dziewczynki: „kiedy dziadek opowiadał o swoich podróżach, często uczył nas nowych, ważnych rzeczy o świecie, na przykład pokazywał nam swoją kolekcję map, a miał mapy ze wszystkich krajów i każda była inna. przed naszymi oczami wyrastały dziwne, nieznanne lądy, przypominające olbrzymie narośla czy guzy, pełne nowych nazw w obcych alfabetach”¹².

W oczach bohaterek mapy są rekwizytem symbolizującym czarodziejską władzę dziadka nad sferą tego, co cudowne i ukryte. Dziadek wobec map pozostaje sceptyczny, podkreślając, że odwzorowanie kartograficzne jest umowne i nikt tak naprawdę nie wie, jak przebiegają faktyczne linie brzegowe, a z kolei te rzeczywiście istotne, niedostrzegalne niewprawnym okiem granice nie są w ogóle na mapach wyrysowane. Mapy otwierają więc sferę przestrzennej nierozstrzygalności, która przenika wszystkie opowieści dziadka¹³. Pośród kolekcji map szczególną rolę odgrywa sporządzona przez dziadka legendarna mapa osiedla – nazywana apokryfem.

„anna nie potrafiła czytać map, tak jak czytał jej dziadek. myślę, że dlatego nagle przestała wspominać o mapie osiedla, słynnym apokryfie, o którym legendy szeptałyśmy sobie od tylu lat. nie wiem, czy mapa osiedla faktycznie istniała. podobno narysował ją dziadek na początku lat dziewięćdziesiątych. anna zawsze twierdziła, że kiedy była małą dziewczynką, widziała, jak dziadek ślęczał nad stołem obłożony wielkimi arkuszami, książkami, gazetami i zdjęciami, wyliczał coś zawzięcie i z werwą rysował na grubym żółtawym papierze, cały czas mrucząc do siebie pod nosem. podobno babcia była w tym czasie na dziadka śmiertelnie obrażona i jedyne, co można było usłyszeć z jej ust, to «stary bezwstydnik»”¹⁴.

Można tu dostrzec wyraźne odniesienie do tytułowego rekwizytu z opowiadania Schulza *Księga* – słynnego utraconego, lecz pamiętanego z wielką intensywnością wrażeń z dzieciństwa artefaktu. Mapa w powieści Słowik zostaje utracona w wyniku zabawnego zbiegu okoliczności – schowana przez dziadka do koperty zostaje zabrana omyłkowo

11 O motywie mapy u Schulza zob. M. Dajnowski, *Szpargał, artefakt, fantazmat. Mapa w Ulicy Krokodyli*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 7–29.

12 D. Słowik, op. cit., s. 37.

13 Nierozstrzygalność dotyczy też czasu, gdyż dziadek nie wierzy w chronologię, „twierdząc, że to najzwyczajniejszy zabobon. babcia mówiła, że mu się na starość wszystko pojechało, i pukała się w głowę, krzycząc:

– stary, sklerozę masz...!!!

ale on trwał nieugięty w swoich przekonaniach, zdecydowanie odbijało się to na logice i koherencji opowiadanych nam historii” (ibidem, s. 154).

14 Ibidem, s. 335–336.

przez księdza podczas kolędy. Zagubiony, zapoznany i nierozpoznawalny artefakt staje się materialnym łącznikiem z zamkniętą epoką dzieciństwa w latach dziewięćdziesiątych.

Lata dziewięćdziesiąte

Czas i miejsce akcji są w tej powieści określone stosunkowo ogólnie, aczkolwiek jest to czasoprzestrzeń o dużej wadze symbolicznej w porządku biograficznym i historycznym. To lata dziewięćdziesiąte, traktowane przede wszystkim jako fenomen egzystencjalny, przedstawiany za pomocą gęstego opisu, poddany namysłowi skupiającemu się na codzienności. Nowa rzeczywistość zostaje opowiedziana poprzez nagromadzenie opisów zachowań i obrazów przedmiotów. Miejsce akcji to blokowisko w postindustrialnej przestrzeni, której osią i sercem jest kopalnia (zapewne więc na Górnym Śląsku lub w Wałbrzychu). Miejsce to znaczące, gdyż pozwala na ukazanie skutków zderzenia starych i nowych realiów.

Lata dziewięćdziesiąte interesują Słowik nie w perspektywie wielkich przemian historycznych, lecz w perspektywie literackiej antropologii codzienności, materialności, raczej w perspektywie estetyki aniżeli etyki i polityki. Nie pojawiają się tu wprost słowa-klucze, słowa-obrazy, z którymi kojarzyć możemy przełom roku 1989, jak „magdalenka” (bynajmniej nie proustowska), „czwartego-czerwca-osiemdziesiątego-dziewiątego-roku-skończył-się-w-Polsce-komunizm”, „balcerowicz” czy „kuroniówka”. Z tych wielkich pojęć historycznych pojawia się tylko specyficznie mitologizowana „transformacja”. Oto początek powieści: „lata dziewięćdziesiąte to były ostatnie lata prawdziwej polski, czas przejścia.

naród był wtedy przedsiębiorczy, kręciło się złote biznesy, każdy kombinował, jak mógł, biegając po ulicach z czarnym neserem (zamykanym na szyfr, ostatni krzyk mody!), który boleśnie obijał się po nogach, gdy człowiek jechał autobusem”¹⁵.

Z jednej strony, lata dziewięćdziesiąte przywoływane są w nostalgiczny sposób jako lepsze „dawniej”, czas odmienny jakościowo, bardziej prawdziwie doświadczany, bardziej intensywny¹⁶, historyczny czas sakralny, nazwany „czasem przejścia”. Z drugiej strony, ta uwznioślająca apologia zostaje zdegradowana przez opis szczygółu modowego. Neser,

polski
fenomen

lepsze
„dawniej”

¹⁵ Ibidem, s. 11.

¹⁶ Intensywność nie ograniczała się do intensywnego spojrzenia dziecięcego. Również dorosłym lata dziewięćdziesiąte jawiły się jako lepsze i pełniejsze. Można doszukać się tu nawiązania do wielu internetowych memów nostalgicznie przywołujących lata dziewięćdziesiąte, tworzonych z perspektywy reprezentanta ostatniego pokolenia, które w dzieciństwie zdzierło kolana na podwórku.

noszony jako widoczny znak przynależności czy przynajmniej aspiracji do klasy średniej¹⁷, obija się o nogi przechodniów, co zdradza powierzchowny wymiar przemiany. Nieporadnie trzymany, płaczący się wokół nóg rekwizyt biznesmena okazuje się elementem przebrania, które zupełnie nie pasuje do osoby właściciela. Podobnie zresztą jak poruszanie się autobusem, a więc środkiem transportu nie przystającym do obowiązującego wówczas wzorca sukcesu, w którym za wyznacznik prestiżu należałoby uznać posiadanie własnego samochodu.

„Transformacja” ukazana zostaje jako żywioł przekształcający życie ludzi. Słowu temu towarzyszą rozbudowane opisy zjawisk i zdarzeń konotujących przemiany. Tak na przykład zostaje ona przyrównana do stadium larwalnego życia owada. Figurą transformacji staje się też remont, a uciążliwe dla współmieszkańców z bloku odgłosy („całe lata dziewięćdziesiąte sąsiedzi wciąż wiercili, napełniając blok przeszywającym czaszkę głosem transformacji”¹⁸) jawią się jako somatycznie dotkliwy dźwięk dziejowego przełomu. Najciekawszy wydaje mi się jednak opis płynów eksploatacyjnych, wyciekających z samochodów przedsiębiorców dorabiających się na wydobywaniu węgla¹⁹, które zdobyły parking swymi barwami: „parking pod blokiem zastawiony był głównie polonezami baronów węglowych, które (jak zresztą każdy inny samochód w tamtym czasie) gubiły olej i potem całe osiedle poznaczone było nieregularnymi tęczowymi plamami. wyglądało to jakby magia transformacji zdrapywała z ulic monochromatyczny, szary komunizm (istniejący w naszej wyobraźni tylko w formie czarno-białych zdjęć), a z głębi przebijała, przecierała się, wyzierała inna rzeczywistość; jakby z tego poloneza caro (z kratką, dostawczego, bo wiadomo, taniej na firmę) razem z kolorowym olejem wyciekał na ulicę tłustymi plamami cudowny i magiczny kapitalizm. powoli sączył się, już, zaraz miał rozdrzeć chodnikowe płyty, rozerwać popękany, popłuty ledwo co asfalt

trauma
remontowa

17 Por. M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016, s. 144–145.

18 D. Słowik, op. cit., s. 12.

19 „kopalnia swoje złote czasy przeżywała na początku lat dziewięćdziesiątych, w okresie dzikiej transformacji i drapieżnego kapitalizmu. górników można wtedy poznać po okularach przeciwślonecznych, których nie zdejmowali nawet do snu, bo ze względu na ciągłe przebywanie w kopalniach mroku ich oczy były nadwrażliwe na światło” (ibidem, s. 23). To specyficzny rodzaj przekształcenia: osobliwa kontaminacja dwóch zjawisk społecznych. Pojawiająca się na progu lat dziewięćdziesiątych grupa indywidualnych przedsiębiorców eksponujących materialne oznaki sukcesu zostaje przez Słowik umiejscowiona w branży górniczej, zatem takiej, która dość boleśnie doświadczyła przemian gospodarczych. Nadto w branży, w której nie ma miejsca na indywidualną działalność, a ryzykowne, indywidualne eksplorowanie złóż, tzw. biedaszybów, stało się życiową koniecznością i znakiem ekonomicznie wykluczonych, przegranych transformacji. Zob. T. Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy*, Gdańsk 2009 (zwłaszcza część III: *Wałbrzych – Boguszów – Gorce*).

i wytrysnąć, rozlać się szeroką rzeką, niczym epifania demokracji, zalać całe osiedle, miasto, kraj, jak mawiali nasi rodzice bowiem, gutta cavat lapidem non vi, sed saepe cadendo, amen”²⁰.

Wizualność tego obrazu oparta jest na wtargnięciu barwy w przestrzeń szarą, waloryzowaną negatywnie²¹. Plamy oleju o intrygującej tęczącej kolorystyce ewokującej baśniowość stają się w oczach narratorki magicznym eliksirem, który przemienia rzeczywistość. Jednocześnie są nośnikami emocji związanych z oczekiwaniem na gwałtowną rewolucyjną zmianę – ukazaną tu przez obraz erupcji. Ale i tym obrazem literackim rządzi zasada degradacji. Źródłem tych barwnych zwiastunów przemiany są bowiem zdezelowane auta gubiące płyny, które zanieczyszczają środowisko. Również model poloneza caro wymieniony tu zostaje nie bez przyczyny – jako symbol zderzenia z kapitalizmem: głośno reklamowany²² pierwszy polski postkomunistyczny model samochodu, a jednocześnie ostatni polski model przed przekształceniem FSO w montownię koncernu Daewoo.

Miejsce akcji to osiedle bloków w niesprecyzowanym geograficznie mieście górniczym. Blokowisko, ów emblematyczny wytwór starego świata (sprzed lat dziewięćdziesiątych) z jego założeniami społecznymi i zdegradowanym wymiarem materialnym, wrzucone zostaje w czasy nowe. Osiedle to przestrzeń tajemnicy i niespodzianki, ciągłej przemiany pod osłoną pozornego podobieństwa. Słowik posługuje się zarówno toposem labiryntu, jak i biologicznymi obrazami bujnego, nieposkromionego rozrostu, metaforyką somatyczną. Nie tylko zresztą bloki, ale i kopalnia, centralny punkt miasta, przedstawiona jest w ten sposób.

To inny obraz osiedla niż halucynacyjna przestrzeń, po której w oparach białego proszku porusza się dresiarz Silny w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* Doroty Masłowskiej. Odmienny też niż blok Babel, w którym niczym w klatkach wiodą swoje rozbite żywoty wykorzenienci lokatorzy z awansu społecznego – bohaterowie *Piaskowej Góry* Joanny Bator. Osiedle staje się scenariem tego intensywnego, obfitego w doznania życia lat dziewięćdziesiątych, czasów, kiedy wszystko jawiło się jako lepsze i pełniejsze: „imprezę kończyło się albo nad ranem, albo nad kiblem, a wódka była wtedy zupełnie inna niż teraz, smaczna i nawet ciepła pita bez przepitki”²³.

magia oleju

bodiaki
bloków

²⁰ D. Słowik, op. cit., s. 33.

²¹ Kojarzy mi się ten fragment z konceptem reklamy chrupków właśnie z lat dziewięćdziesiątych, w której do wieloosobowej sypialni w ponurym internacie czy sierocińcu prowadzonym przez zakonnicę wchodzi animowany królik (logo marki) z chrupkami, inicjując beztróską zabawę. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=sUJmvzw0QGM> (data dostępu: 9 V 2018).

²² Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=gXT7Qu5-J6k> (data dostępu: 9 V 2018).

²³ D. Słowik, op. cit., s. 72.

Ale w powieści *Słowik* pojawia się też inna wizja osiedla. W swego rodzaju powieści w powieści – historii o „sadoskim” – osiedlowa scenaria przyjmuje rys postapokaliptyczny. Zamieszkałe przez tylko pięcioro mieszkańców opuszczone blokowisko, na skraju miasta, pełne pustych mieszkań eksplorowanych przez bohatera w poszukiwaniu listów pomocnych w rozwiązywaniu problemów spadkowych, jawi się jako przestrzeń po katastrofie, zdegradowana, pozostawiona na marginesie świata, który jej już nie potrzebuje. O ile pierwszy obraz osiedla jest nośnikiem nostalgii, o tyle drugi stanowi medium krytycznego spojrzenia na skutki transformacji²⁴. Działanie bohatera – poszukiwanie listów pozwalających na rozwikłanie tajemnicy z przeszłości – może być odczytane również jako metafora pracy samej autorki, która w powieści praktykuje archeologię pamięci widmowych lat transformacji.

Obrazom osiedla jako dziwkiej, żyjącej własnym życiem, zagadkowej przestrzeni towarzyszą enumeracyjne mikrospojrzenia na przestrzeń mieszkań z całą materialnością lat dziewięćdziesiątych: „podłogi w mieszkaniach wyścielone były ciemnymi wykładzinami i pluszowymi dywanami w kwiatowe wzory, przetartymi tu i ówdzie aż do osnowy, jak mapy ukazujące codzienne trasy wędrówek poprzednich lokatorów. ściany pokryte błyszczącymi tapetami, obwieszane były jaskrawymi pejzażami pełnymi jeleni, wodospadów i jeżusów, a złote krzyże zlewały się z żółtą boazerią. pod ścianami ustawiono wysiedziane, zapadające się wersalki o konsystencji starych, zwiotczałych ciał, przykryte burymi zaćmionymi kocami i ciężkimi, sztywnymi narzutami. we wszystkich mieszkaniach pyszniła się ta sama meblościanka, w dwóch odcieniach okleiny imitującej drewno – ciemnej oraz tak jasnej i jaskrawej, że prawie żółtej. meble, chociaż identyczne, ułożone były w różnych konfiguracjach, uginały się też pod ciężarem przedziwnych bibelotów, porcelanowych figurek, zestawów szklanek w plecionych koszykach, pluszowych zabawek, wazoników z plastikowymi kwiatami, piętrzących się w stosach roczników starych magazynów czy zakurzonych, żółkniętych książek. jedna rzecz tylko była niezmienna – w każdym mieszkaniu, w dużym pokoju, w samym centrum meblościanki królowała przeszklony barek wypełniony rodzinnym bogactwem: grubo rżniętymi ślubnymi kryształami, które w słoneczny dzień rozsiewały wokół tęcze plamki”²⁵.

made in PRL

24 „W miarę upływu lat proza w coraz mniejszym stopniu ukazywała alternatywy, w coraz większym zaś koncentrowała się na demonstracji niszczących skutków działania ustroju – zwłaszcza wtedy – gdy nic go nie hamuje. Zamiast perswazji pisarze stosowali szantaż, zamiast diagnozy – lament i napomnienie”. P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 39.

25 D. Słowik, op. cit., s. 65–66.

Kumulacja detali przedstawionych z troską o najdrobniejsze szczegóły i uwagą na różnorodne doznania (barwy, faktury, wrażenia dotykowe) ma, z jednej strony, funkcję opisową. Służy ukazaniu estetyki codziennej czasów transformacji z jej charakterystycznymi elementami, odziedziczonymi niejako po starych czasach (meblościanka, kryształ, zniszczone meble), z jej tandetą gromadzonych w nadmiarze przedmiotów i kiczem obrazów. Z drugiej strony, służy nawiązaniu szczególnej nostalgicznej więzi z odbiorcą o wspólnym z autorką doświadczeniu biograficznym. Czytelnik może w tych wyliczeniach odnajdywać przedmioty zapisane w swej pamięci, przywołując w wyobraźni lata dziewięćdziesiąte wraz z ich aurą emocjonalną, wizualną, materialną.

Duchy przełomu

Rok po ukazaniu się powieści *Słowik* wydana została książka Olgi Drendy *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*. Drenda, wychodząc z pozycji antropolożki kultury, przedstawia przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przez pryzmat widmowych wspomnień życia codziennego i jego osobliwej estetyki. Równie ważnym składnikiem projektu Drendy co książka jest strona internetowa na portalu społecznościowym. Wokół niej tworzy się wspólnota osób wymieniających się przypominanymi artefaktami tudzież reakcjami na ich wspomnienia; społeczność osób, którym wspólne jest znajome „połączenie osobliwości, absurdu, nostalgii i niepokoju”²⁶ zakorzenione we wspomnieniach tych czasów²⁷. Tytułowy koncept Drendy nawiązuje (pod względem słowotwórczym) do derridiańskiej *hantologie*, ale autorka przyznaje się też do inspiracji koncepcjami takimi jak *hautology* Marka Fischera czy *retromania* Simona Reynoldsa: „Słowo «duchologiczny» zaczęło pasować do amatorskich, koślawych okładek książek, pełnych zakłóceń, przesyconych kolorów i «śniegu» obrazów z Telewizji Edukacyjnej, na wpół zapomnianych dobranocek, marzeń z wideokasety, blaknącego graffiti, kawiarni wyłożonych sztucznym marmurkiem, słońca nad azbestowym osiedlem albo blokiem typu Lipsk, z którego nagle wyrasta antena satelitarna”²⁸.

Drenda opisuje szereg zjawisk związanych głównie z wizualnością i materialnością czasu transformacji, takich jak: kolorystyka zdjęć, wystrój wnętrz, piracki rynek fonograficzny czy fascynacja ezoteryką

duchologia

²⁶ O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*, Kraków 2016, s. 9.

²⁷ „Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?”. B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 105.

²⁸ O. Drenda, op. cit., s. 9.

i zjawiskami paranormalnymi (jak i fenomenem popularności Anatolija Kaszpirowskiego). Drenda deklaruje, że nie chce wpisywać się w żaden z mitów transformacji. Ani w jasny, określający ją jako wielki historyczny sukces, ani w ciemny, przedstawiający przemianę jako katastrofę społeczną i ekonomiczną.

Przemysław Czapliński, komentując *Duchologię polską*, zauważa, że autorka nie tyle unikała opowiedzenia się za jednym z dwóch antytecznych mitów transformacji, ile opowiedziała mit trzeci: „Mówi on, że na przełomie lat 80. i 90. – w warunkach ustrojowej zmiany – Polacy wytworzyli chałupniczą wersję kapitalizmu, mniej dostatnią od zachodniej, za to bardziej dostępną, opartą na licznych nielegalach i półlegalnościach, ale tanią i masową. Wszystko, co powstało w tamtym okresie: kasyety, wystrój wnętrz, podrabiane ubrania markowe, sprzęt elektrotechniczny, fantazyjne wzornictwo okładek, handel obnośny i obwoźny, sprzedaż ze «szczęk» i na targowiskach – wszystko to poznikało”²⁹.

Wszystkie te rekwizyty i znaki rodzimego kapitalizmu poznikały w dwojaki sposób. Po pierwsze: materialnie – usunięte przez regulacje prawne dotyczące handlu chodnikowego i poszanowania praw autorskich tudzież wyparte przez konkurencję zagraniczną. Po drugie: zniknęły z pamięci społeczeństwa. „Zbiorowość wyparła ten etap jako siermiężny, obciachowy, nie-dość-zachodni, zdradzający orientalne oblicze polskiego społeczeństwa. W miejsce obciachu wstawiono więc globalne symbole kultury masowej («Rambo», «Terminator», Julia Roberts jako «pretty woman»), które zakryły polski płaskowyż biedy makieta nowoczesności”³⁰.

Istotą doświadczenia duchologicznego nie jest jednak zwyczajna widmowość i nieokreśloność wpisana w naturę wszelakich wspomnień, a zwłaszcza tych z dzieciństwa. Jest nią zakorzenie w materialności konkretnego momentu historycznego. Doświadczenie duchologiczne ma swoje ramy czasowe i swój kontekst polityczny, ma też swój język opisowo-wartościujący. Ramy czasowe to lata 1986–1994, czyli od początku reform gospodarczych wprowadzających w Polsce gospodarkę wolnorynkową do wprowadzenia ustawy o prawach autorskich i denominacji złotego. Kontekstem politycznym jest tu przekształcenie niewydolnego systemu gospodarki centralnie planowanej w obiecujący dobrobyt system gospodarki kapitalistycznej wraz z optymistyczną ideologią tej transformacji, głoszącą pościg za Zachodem, jego standardami instytucjonalnymi, jakością życia i bogactwem.

trzeci mit
przemiany

„makieta
nowoczesności”

29 P. Czapliński, *Widma transformacji*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6758-widma-transformacji.html> (data dostępu: 25 V 2018).

30 Ibidem.

Język doświadczenia duchologicznego jest jednak nacechowany głównie negatywnie: akcentuje on tandetę, brzydotę, deformację i sztuczność. Końcowy akapit *Ulicy Krokodyli* Schulza jawi się w tym kontekście jako zaskakująco trafne opisanie cech transformacji 1989 roku: „Widocznie nie stać nas było na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlórocznych gazet”³¹.

Oto więc istota doświadczenia duchologicznego: poczucie zawstydzenia i zażenowania wywołane rozdźwiękiem między oczekiwaniami i obietnicami lepszego świata a skromnością środków niewystarczających do spełnienia tych oczekiwań³². Duchologiczne jest tym samym niesamowite – to docierające poniewczasie, nieznajdujące uprzednio wyrazu poczucie dojmującego wykluczenia ekonomicznego, peryferyjności, która czyni ideę „gonić Zachód” nierealizowalną³³.

Szkoła duchologów?

Zarówno Olga Drenda, jak i Dominika Słowik (ale i autorki cytowanych powyżej książek o momencie przełomu – Magda Szcześniak i Agata Pyzik – jak również sam autor niniejszego tekstu) to osoby urodzone w przedostatniej dekadzie XX wieku. Fenomen estetyki codzienności lat dziewięćdziesiątych jest przywoływany, rozpoznawany i opisywany przez pokolenie lat osiemdziesiątych, zatem przez osoby, które doświadczały przemian *in statu nascendi*, a przede wszystkim same kształtowały się równocześnie z nową rzeczywistością, w czasie gdy i ona nabierała kształtów, początkowo upiornie siermiężnych, a stopniowo coraz bardziej standardowych.

Czy zatem transformacja jawi się jako genialna epoka, a jej przywoływanie jako wywoływanie duchów dzieciństwa? Czy tu również może przyjść nam w sukurs Bruno Schulz, przypisujący szczególne znaczenie roli dzieciństwa jako perspektywy uprzywilejowanej poznawczo i artystycznie? W słynnym liście do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 autor *Wędrówek sceptyka* pisał: „Gdyby można było uwstecznić rozwój,

roczniki
osiemdziesiąte

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

32 W 1992 roku Jerzy Ficowski w wywiadzie z cyklu „Z pisarzami po Warszawie” dla czasopisma „Życie Codzienne” został zapytany o porównanie dawnej Warszawy z Warszawą współczesną. Odpowiadając, nawiązał właśnie do *Ulicy Krokodyli*: „Dawna Warszawa jest mi bliższa. Dzisiejsza, ze śmiesznym blichtrzem, reklamami i zarazem z ruderami, przypomina mi kalekę a pretensjonalną «ulicę Krokodyli» z prozy Brunona Schulza”. *Między Ameryką i Annapolem. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Stefan Jurkowski*, w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył P. Sommer, Sejny 2010, s. 645. Pierwodruk: „Życie Codzienne” 1992, nr 61 (z 4 IX, z cyklu „Z pisarzami po Warszawie”).

33 O marginalizacji głosów krytycznych wobec transformacji zob. A. Pyzik, *Biedni, ale sexy. Zderzenia kulturowe na wschodzie i zachodzie Europy*, przeł. M. Wojtyna, Gdańsk 2018, s. 28.

osiągnąć jakąś okreśną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa. To by dopiero była dojrzałość³⁴.

Dzieciństwo jako czas szczególnej intensywności, pełni przeżyć, staje się u Schulza postulatem artystycznym i egzystencjalnym. Odwraca on tym samym kumulatywny model rozwoju człowieka, w którym osiąga się dojrzałość przez gromadzenie nowych doświadczeń i przeżyć. Wyrażenie „dojrzeć do dzieciństwa” kusi też inną interpretacją, która jednak wymaga dokonania pewnych przesunięć semantycznych i gramatycznych. Wyraz „dojrzeć” odnosiłby się tu nie do dojrzewania, ale do percepcji wzrokowej (jak „ujrzeć”, „spojrzeć” itp.). „Dojrzeć do dzieciństwa”, czytane jako kontaminacja zwrotów „dojrzeć dzieciństwo” i „zajrzeć do dzieciństwa” (jak się zagląda do skrytki z rupieciami), oznaczałoby ponowne spojrzenie w świat dziecięcych wrażeń i przeżyć. Takie odczytanie, choć kuszące, pozostaje jednak ciągle nadużyciem interpretacyjnym. Wszak w kolejnym zdaniu pisze Schulz do Pleśniewicza: „to by dopiero była dojrzałość”, rozwiewając wątpliwości, jak należałoby rozumieć wyraz „dojrzeć”.

Z kolei w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza (opublikowanym w czasopiśmie „Pion”, w numerze 34–35 z 1935 roku) pisał Schulz o szczególnych obrazach pamiętanych z dzieciństwa, które „stanowią program, statuują żelazny kapitał duszy, danym nam wcześniej w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać³⁵”.

Dzieciństwo okazuje się rezerwuarem obrazów i widm nawiedzających później wyobraźnię twórcy i obiecujących klucz do zrozumienia jego tożsamości. Schulzowskie mitologizowanie jest więc formą autoanalizy, dopuszczenia do głosu fantazmatycznych obrazów z dzieciństwa, traktowanego jako etap rozwojowy uprzywilejowany poznawczo i twórczo. Przesłana Witkacemu deklaracja Schulza pozostaje bliska psychoanalitycznej idei sceny pierwotnej, a może nawet bardziej stanowi antycypowany rewers krytyki tematycznej, poszukującej w twórczości artysty tematów i fantazmatów, które powtarzają się obsesyjnie w kolejnych dziełach i konstytuują jego wyobraźnię.

„zajrzeć do
dzieciństwa”

34 List B. Schulza do A. Pleśniewicza z 4 III 1936, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 120–121.

35 List B. Schulza do S. I. Witkiewicza, w: *ibidem*, s. 106.

Czy zatem pisanie narracji duchologicznych, eksplorujących osobliwą nostalgiczną czasoprzestrzeń ostatniej dekady XX wieku, nie stanowi swego rodzaju archeologii własnego doświadczenia, pytań o żelazny kapitał tych, których „genialna epoka” pokrywała się z „genialną epoką” młodego polskiego kapitalizmu? Zaczniemy jednak od postawienia kwestii odwrotnej. Czy Schulz uprawiał prozę duchologiczną? Na ile jego praktyki przywoływania tego, co przeszłe, mogą być uznane za analogiczne do duchologicznych praktyk autorów współczesnych?

Schulz
duchologiem?

Pewną analogię wobec nostalgicznych narracji z lat dziewięćdziesiątych w stylu Drendy można dostrzec w opowiadaniu *Księga*. Przedmiotem mityzacyjnych operacji jest tu nie krąg rodzinny, lecz fragment rzeczywistości kulturowej przełomu wieku XIX i XX. Narracja skupia się wokół artefaktu pamiętanego z dzieciństwa jako coś zdumiewającego i wspaniałego, a później odnalezionego w postaci zdegradowanej i poniekąd sprofanowanej. Przeglądany szpargał to w istocie kilkanaście wyrwanych kart z ogłoszeniami i anonсами reklamowymi. Narrator z osobliwym połączeniem ironii i empatii opisuje bohaterów i przedmioty kolejnych kart: Annę Csillag³⁶, która „dostała łaski oświecenia, otrzymała znaki i wskazówki i sporządziła specyfik, lek cudowny, który jej głowie przywrócił urodzajność”³⁷, leczniczy fluid z łabędziem marki Elsa, którego skuteczność uwiarygodniona była przez całą stronicę „świadcstw uwierzytelnionych, wzruszających relacji osób, na których cud się dokonał”³⁸, subiektów, kataryniarzy, popadającego w coraz większy bełkot mistrza czarnej magii – pana Bosco z Mediolanu, c.k. prekursora coachingu i treningu rozwoju osobistego³⁹ czy demonstrowającą demoniczny erotyzm Magdy Wang, która „oświadczała z wysokości ściągniętego dekoltu, że kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad, i że jej specjalnością jest łamać najsilniejsze charaktery”⁴⁰.

empatia
i ironia

Ów „Autentyk, święty oryginał”⁴¹, rozpalający wyobraźnię Józefa i wprawiający go w ekstazę, składa się z szeregu tandetnych ogłoszeń reklamowych. Wywołują one odczucie sztuczności, deformacji, bezsensu. Można odnieść wrażenie, że kolejne opisywane przez narratora postacie pochodzą z jakiejś sceny teatru marionetek. Oto parada manekinów.

36 O kontekstach kulturowych postaci Anny Csillag zob. M. Kitowska-Łysiak, „Ja, Anna Csillag...”, w: eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007.

37 B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 110.

38 Ibidem, s. 111.

39 „Na tych ostatnich stronicach, które w sposób widoczny popadały w majaczkliwe bredzenie, w jawny bezsens, jakiś gentleman ofiarowywał swoją niezawodną metodę, jak stać się energicznym i stanowczym w decyzjach, i mówił wiele o zasadach i charakterze”. Ibidem, s. 114.

40 Ibidem.

41 Ibidem, s. 115.

Obrazy przynoszone przez Księżę-Autentyk zdają się być skonstruowane na zasadach prezentowanych w *Traktacie o manekinach*. „Nie zależy nam – mówił on – na tworcach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmujemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione”⁴².

estetyka
anonsu

Estetyka anonsu wytwarza twory efemeryczne, zawsze gotowe do zastąpienia przez twór nowy, nieopatrzony; prezentuje bohaterów wprowadzonych do jednej funkcji, jak Anna Csillag zredukowana do roli nosicielki bujnych włosów czy kataryniarze odgrywający stale tę samą melodię. Cechuje się nachalną niewysublimowaną perswazyjnością, która już utraciła swą moc i dlatego może wzbudzać oszałamiające, choć ambiwalentne wrażenia estetyczne.

jednak
różnice

Księga nie jest jednak narracją o odnajdywaniu śladów dzieciństwa. Oglądanie szpargału wpisuje się w ramę narracji mitycznej. Celem schulzowskiej archeologii głębi nie jest bowiem przywoływanie wspomnień, lecz umieszczenie własnego doświadczenia w kontekście historii mitycznych. Mitologizacja przeszłości to wpisanie doświadczenia w struktury mityczne, odnalezienie mitu we własnym doświadczeniu. Przede wszystkim jednak różnica między mitologiem Schulzem a współczesną „szkołą duchologów” eksplorującą materię lat dziewięćdziesiątych tkwi w koncepcji czasu. U Schulza jest to czas cykliczny, umieszczający przedstawiane wydarzenia w rytmie narodzin, rozkwitu i upadku. Jak pisze Jerzy Jarzębski: u Schulza „wszelkie ludzkie fabuły, wszelkie w ogóle «dzianie się» ma charakter powtarzalny, umieszczone jest w jakimś temporalnym cyklu, najczęściej rocznym. Idea tego cyklu z mitologii pochodzi, a zapewne też z Nietzschego. U Schulza cykliczność, co bodaj najważniejsze, jest nie tylko wielopostaciowa (cykle są astronomiczne, przyrodnicze, obrzędowe, obyczajowe, handlowe i tak dalej), ale też wielowymiarowa (cykle mają wymiar doby, roku, życia ludzkiego, epoki historycznej)”⁴³.

W powieści Dominiki Słowik czas ma postać linearną. Przedstawieniem rzeczywistości rządzi w niej metaforyzacja, ale nie mitologizacja. Jest to pozorna opowieść o dorastaniu, pseudo-*Bildungsroman*, nie pokazuje bowiem etapów dojrzewania, lecz dwa plany czasowe –

⁴² Idem, *Traktat o manekinach, albo Wtóra Księga Rodzaju*, w: ibidem, s. 35.

⁴³ J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 10.

utracone „dawniej” konfrontowane z pustym „teraz”. To opowieść nie o powracaniu tego samego, tych samych odwiecznych, archetypicznych sytuacji, lecz o nieuchronnej utracie tego, co przemija: „gdyby ktoś zapytał mnie, kiedy anna wyruszyła w podróż, nie umiałabym odpowiedzieć – myślę, że ona sama rozłożyłaby bezradnie ręce.

coraz bardziej przyzwyczajona do jej częstej nieobecności, przestałam nawet zauważać, że anny nie ma, nie robiła tego chyba świadomie czy z rozmysłem, może po prostu walczyła trochę sama z sobą, zupełnie jak wtedy, gdy latem zmuszamy się, żeby wejść głębiej do lodowatego jeziora, oswajała się, nabierała głęboko powietrza w płuca, po czym nagle cofała się, nie wiadomo czym przestraszona.

podróż anny była powolna i stopniowa, jakby sama przed sobą nie chciała się do niej przyznać, aż wreszcie któregoś dnia zniknęła całkiem, zupełnie przepadła w świecie i nigdy już nie wróciła na osiedle.

czasem myślę, że może inaczej niż anna nie da rady.

bierze się przecież na siebie te wszystkie drogi, wszystkie bezkresy, niewypowiedziane nazwy krain, nieskończone, zamazane horyzonty, ciszę i błędzenie – inaczej więc nie da się w podróż wyruszyć niż powoli, stopniowo i z trudem, jakby sprawiało to ból.

w końcu to proces, który trwa całe życie⁴⁴.

nieuchronne

44 D. Słowik, op. cit., s. 340–341.

Balbina Hoppe: Schulz niesceniczny?

Magdalena Lebecka: Może więc w ogóle nie należy poddawać tej kunsztownej prozy adaptacjom, uznając, że jest nieprzekładalna na inny rodzaj sztuk?

Jerzy Ficowski: Ciągle to powtarzam¹.

Mogłoby się wydawać, że pytanie o niesceniczność nie ma dziś już prawa bytu. A jednak niektórzy wciąż jeszcze twierdzą, że nie wszystkie teksty mają potencjał teatralny. „Nie widziałem udanego przekładu prozy Brunona Schulza na scenę, pomimo że tak często inspiruje teatr”², stwierdził Józef Opalski, w latach dziewięćdziesiątych. Podobną opinię można wyczytać z tekstów wielu recenzentów piszących o spektaklach powstałych na podstawie opowiadań Schulza na przestrzeni lat. Początki recepcji teatralnej Schulza z legendarną *Umarłą klasą* Tadeusza Kantora (1975) na czele zapowiadały się wyjątkowo dobrze. Spektakle studenckie, jak entuzjastycznie przyjęta przez krytykę *Wiosna* Studenckiego Teatru Gliwice (1967), spotykały się z wysoką oceną recenzentów. Później bywało różnie. W 1976 roku Ryszard Major wystawił *Sklepy cynamonowe* (Kraków, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej), o których Jerzy Bober napisał: „Nie każde dzieło, choćby najbardziej interesujące artystycznie oraz ideowo, nosi w sobie załączki dramaturgii. Myślę, że przykład *Sklepow* *cynamonowych* świadczy wymownie o karkołomności poszukiwań na tym gruncie. Nic by się zapewne złego nie stało, gdyby opowiadania Schulza pozostały w tej formie, jaką uznał za najstosowniejszą ich autor. Tym bardziej, że – jak wykazała inscenizacja *Sklepow* *cynamonowych* – nie da się większości ich znaczeń literackich, filozoficznych, a także wielkiej ekspresji wyobraźni Schulza przenieść na scenę bez narażenia utworu na skazy i pęknięcia”³.

początki
recepcji

- 1 W *Życzliwości dla cudu. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka*, „Kresy” 1995, nr 3, przedruk w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego. Według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybór, oprac. i wstęp P. Sommer, Sejny 2010, s. 672.
- 2 J. Opalski, wypowiedź w: *O adaptacji: reżyserzy*, „Didaskalia” 1995, nr 5, s. 14 (notowała M. Zielińska).
- 3 J. Bober, *Wariacje na temat*, „Gazeta Południowa”, 3–5.09.1976, nr 201, dostępne online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/164266.html> (data dostępu: 9 IV 2017).

Z biegiem lat indywidualna opinia przekształciła się w dość powszechny sąd, powtarzany przez recenzentów spektakli powstałych na podstawie prozy Schulza. Popularnym i wygodnym sposobem rozpoczęcia recenzji stała się niedbale rzucona myśl o niescenicznym charakterze Schulzowskich opowiadań, co pokazują poniższe fragmenty: „Od 20 lat daje się zauważyć w teatrze polskim zainteresowanie prozą Brunona Schulza. [...] Proza Schulza poddaje się opornie wszelkim obróbkom teatralnym, nawet wtedy, kiedy biorą ją na swój warsztat doświadczeni reżyserzy, wybitni artyści. Przy każdej adaptacji ta proza coś istotnego traci. Traci przede wszystkim to, co wiąże się z jej walorem poetyckim. Wtrącona w struktury dialogowe i zwarte ciągi fabularne natychmiast martwieje, a pozbawiona tych wiązań rozsypuje się na impresyjne obrazki lub szkice do nich”⁴; „Materią prozy Schulza, pisarza czasów międzywojennych, jest poetycki opis. Nie ma w jego prozie klarownych wydarzeń czy soczystych dialogów, które zazwyczaj napędzają teatry oparte na literaturze. [...] Opowiadania Schulza nie bardzo nadają się do przeniesienia na scenę”⁵.

powszechnie
sądy

Stanowczych i bezkompromisowych opinii na temat recepcji teatralnej Schulza można znaleźć w recenzjach znacznie więcej. Janusz R. Kowalczyk, pisząc o *Szale łowienia motyli* w reżyserii Wojciecha Maryńskiego (1995, Warszawa, Teatr Rozmaitości), odwołuje się do całej recepcji teatralnej (i filmowej) Schulza: „Każde przeniesienie na scenę czy ekran prozy Schulza jest decyzją karkołomną. Niezwykła siła plastycznego materiału literackiego oraz sugestywny, poetycko-opisowy, mocno działający na wyobraźnię czytelników język Schulza, niezbyt łatwo poddają się ukonkretniającym zabiegom”⁶.

Z kolei Michał Misiorny, po obejrzeniu *Republiki Marzeń* w reżyserii Rudolfa Zioly (1987, Kraków, Stary Teatr), stwierdza, że „spektakl według Schulza jest dotkliwą karą, poniesioną przez współczesny teatr, w ucieczce od tekstów prawdziwie dramatycznych posuwający się zbyt daleko w rejony «adaptacji»”⁷. Dodaje: „Schulz jest pisarzem wspaniałym i żywym, czyta się go – przepraszam, jeśli urażę czyjąś wrażliwość – niemal jak Marqueza. Oczywiście – *Sto lat samotności* też można przenieść na scenę, można «pokazać» zwariowanego patriarchy przywiązanego do drzewa i można nawet spróbować «ufizyczyć» samotność. Słowem: można zrobić wszystko. Pytanie tylko: co miałyby z tego ewentualnie wynikać? Proza Schulza zamyka się w opisie, w myślowych

4 B. Mamoń, *Republika marzeń*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 46.

5 K. Sowiński, *Trzy pary drzwi*, „Gazeta Wyborcza: Kielce” 1995, nr 249.

6 J.R. Kowalczyk, *W labiryncie znaczeń*, „Rzeczpospolita” 1995, nr 230.

7 M. Misiorny, *Ludzie cesarza i Schulz*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 276.

refleksjach zdarzeń i obrazów minionych i śnionych, niewiele w niej dramatyizmu, pojętego teatralnie, niewiele fizyczności, która jest surowcem teatru”⁸.

rozzarowania

Oprócz głosów surowych pojawiają się wśród recenzentów wypowiedzi, z których wyczytać można osobiste rozczarowania: „Dotychczasowe moje doświadczenia ze scenicznymi adaptacjami tej prozy nie były najlepsze. W żadnym ze spektakli nie udało się przekazać pełni jej bogactwa i urody, a w jednym, skrajnym przypadku zagiął nawet jej specyficzny, jedyny w swoim rodzaju klimat: w *Sanatorium pod Klepsydrą* rodziny Peszków Schulz okazał się jedynie pretekstem do ekstrawagancji i dość narcystycznych popisów. W większości przypadków wynikało to z faktu inspirowania się twórców nie tylko literaturą, lecz także twórczością plastyczną Schulza, która za sprawą swej intensywności i sugestywności niejako przytłaczała słowo”⁹.

Znajdą się i tacy, którzy ubolewają nad tym, że „teatr wygrał z Schulzem”¹⁰, że „zakrzyczano i zatupano jego piękne opowiadania”¹¹. Ich słowa są pełne żalu wobec teatru, że w ogóle zainteresował się Schulzem: „Proza Bruno[na] Schulza jest antypsychologiczna, zrodzona z języka, wizyjna i poetycka. W jego opowiadaniach nie ma opisywania rzeczywistości. Fabuła to pretekst, istotą jest obraz wykreowany słowem. [...] Ale teatr innymi prawami się rządzi. Spektakl może nie mieć wyrazistej fabuły, ale zawsze musi w nim być przynajmniej zarys dramaturgii scenicznej. Inaczej przedstawienie staje się tworem bezkształtnym”¹².

Trafnie problem (nie)sceniczności prozy Schulza ujęła Krystyna Świerczewska w recenzji spektaklu *Jesień* (1995, Rzeszów, Teatr im. W. Sienkowskiej, reż. Józef Skwark): „Ta proza kusi interpretacyjnie swoją wielowarstwowością. Jest jak ciemny pokój, w którym świat rzeczy nagromadzonych złowieszczo wciąga człowieka w rozpad materii, w proces gnicia, w roztocza kurzu. Szafa w nim nie jest szafą na ubrania, ale klatką na umarłe ptaki, które, jeżeli z niej wyfruwają, to tylko powidokiem wczorajszego piękna, co przetrwało siłą wyobraźni więźnia tego ciemnego pokoju. [...] U Schulza nadwrażliwość równa się nadrealizmowi. Kryteria rozumu, niczym ubogi krewny, wycofują się do przedpokoju. [...] Jakich by zresztą kryteriów nie przykładać do prozy Schulza, pozostaje ona tajemnicą, a więc nie może być do końca przekładalna ze sztuki słowa na sztukę teatru, obrazu, pantomimy, muzyki, filmu”¹³.

8 Ibidem.

9 A. Z. Kowalczyk, *Wieczór magii słowa*, „Kurier Lubelski” 2009, nr 268.

10 J. Oleradzka, *Mało „Wiosny” jesienią*, „Gazeta Pomorska”, 17.10.1996.

11 Ibidem.

12 Ibidem.

13 K. Świerczewska, *Powidoki z Schulza*, b.m.r.

„Fantastycznych wizji Brunona Schulza nie da się przełożyć na język teatru. Widz, który oczekuje od reżysera i aktorów, że wyczarują przed nim świat równie bogaty, jak ten, który powstał w jego wyobraźni, musi się rozczarować”¹⁴ – pisze Agnieszka Fryz-Więzek w recenzji *Sanatorium pod Klepsydrą* (1995, Kraków, Teatr im. J. Słowackiego, reż. Jan Peszek). Recenzentka przyznaje, że „mimo to Schulz nieustannie kusi inscenizatorów”¹⁵. Jak gdyby na przekór głosom o niescenicznosci Schulzowskiej prozy artyści z dziwnym uporem tworzyli kolejne widowiska. „Pokusa teatralnej adaptacji prozy Brunona Schulza jest tak wielka, że mimo wielu porażek wyzwanie podejmują coraz to nowi śmiałkowie”¹⁶ – pisze Marek Mikos w roku 1995. Od tego czasu powstało już ponad sześćdziesiąt kolejnych teatralnych wydarzeń inspirowanych dziełem Schulza. Po jego twórczość sięga nie tylko teatr dramatyczny, ale także teatr lalek, teatr muzyczny, teatr tańca i pantomimy, teatr radiowy, teatr telewizji. Przedstawienia, performanse, akcje teatralne, improwizacje sceniczne oparte na twórczości Schulza odbywają się zarówno na scenach teatrów instytucjonalnych, jak i studenckich, offowych, ale też w przestrzeniach nie-teatralnych, takich jak kawiarnia czy ulica.

wbrew
opiniam

Stan recepcji teatralnej Schulza nie idzie w parze z twardą tezą o niescenicznosci jego prozy. Można nawet mówić o paradoksie, jaki z tego wynika. Nie zamierzam wchodzić w spór z przytoczonymi w cytatach słowami recenzentów. Nie zamierzam udowadniać sensu powstania wszystkich Schulzowskich inscenizacji. Nie mogę oceniać spektakli, których w większości nie widziałam. Trudno pokusić się o wartościowanie, mając do dyspozycji w znacznej mierze martwe archiwum, na które składają się pojedyncze recenzje, wybrakowane wycinki z gazet, zachowane programy i zdjęcia, niekompletne egzemplarze scenariuszy. Bardziej interesuje mnie sam problem „niescenicznosci”, który zdaje się ciążyć nad recepcją teatralną Schulza.

paradoks?

Czy w ogóle istnieje taka kategoria jak „niescenicznosc”? Czy możemy dziś stwierdzić, że jedno dzieło literackie jest „sceniczne”, a drugie nie? A jeśli tak, to kto o tym decyduje? I według jakich kryteriów? Zbigniew Osiński podkreśla – co wydaje się kluczowe – że „nie można po prostu apriorycznie zakładać, że istnieją utwory nadające się do teatru i takie, które nie spełniają tego warunku”¹⁷. Podstawowy podział na utwory dramatyczne i niedramatyczne dawno już przestał dzielić

14 A. Fryz-Więzek, *Układanka u Schulza*, „Gazeta Krakowska”, 13.01.1995, nr 11.

15 Ibidem.

16 M. Mikos, *Sanatorium Peszków*, „Gazeta Wyborcza”, 10.01.1995, nr 8.

17 Z. Osiński, *Z problematyki scenariusza teatralnego*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tom II: *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1976, s. 180.

teksty na te, które mogą być przedstawiane na scenie teatralnej, i te, które przeznaczone są jedynie do czytania. Wraz z wprowadzeniem i rozwojem kategorii „adaptacji” można dziś pokazać w teatrze praktycznie każdy utwór, od klasycznych dramatów, przez wielkie powieści i poezję, po teksty kultury popularnej.

praca
przekładu

„Wszystko może być przetłumaczone tak, aby zasadnicza treść, o którą chodzi, pozostała niezmienną”¹⁸ – głosił Roman Jakobson. Osiński zaś przeniósł jego myśl w przestrzeń teatru. Podkreślał przy tym, że nie należy nigdy tłumaczyć go – tak jak żadnego języka – „słowo w słowo”, lecz trzeba to robić raczej „na zasadzie wyrażania idei idea”¹⁹. Od jakości przekładu zależy sukces widowiska. Dzieło literackie jest tutaj zaledwie zaczątkiem scenariusza, na podstawie którego powstaje spektakl. Osiński, odwołując się do teorii przekładu, stwierdza, że przekład literacki nigdy nie jest dosłownym odzwierciedleniem treści tłumaczonego dzieła. Z przekładem tekstu literackiego na język teatru jest bardzo podobnie: „znaki lingwistyczne tłumaczy się tutaj na znaki nielingwistyczne”²⁰. Autor zauważa, że „tekst literacki i dzieło teatralne tworzone są w różnych systemach znaków, w różnych językach. W pierwszym wypadku mamy do czynienia ze znakami graficznymi, w drugim – ze znakami teatralnymi”²¹. Od razu jednak wyjaśnia, iż nie znaczy to, że przekład jest niemożliwy: „spektakl ma pewną sferę znaczeniową, która jest równocześnie sferą znaczeniową tekstu. Pewien stały inwariant semantyczny. Dlatego możliwy jest przekład dokonywany między językiem literatury i językiem teatru”²².

Osiński tłumaczy, że w przypadku tego rodzaju przekładu nie można nigdy mówić o wiernym tłumaczeniu, lecz jedynie o operacji „ze sposobu myślenia twórcy tekstu na sposób myślenia reżysera”²³. Podobną konkluzję wyciągnąć można z myśli Antoniego Artauda: „Widząc całkowite podporządkowanie teatru słowu, można sobie postawić pytanie, czy teatr nie posiada przypadkiem własnego języka, czy byłoby chimerą uznać teatr za sztukę niezależną i autonomiczną na równi z muzyką, malarstwem i tak dalej, i tak dalej”²⁴.

18 Cyt. za: idem, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*, w: *Dramat i teatr. Konferencja teoretyczno-literacka w Świętej Katarzynie*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1967, s. 122.

19 Ibidem.

20 Idem, *Sztuka teatru a teoria przekładu*, „Nurt” 1968, nr 8 (40), s. 58.

21 Ibidem.

22 Idem, *Przekład tekstu...* s. 119.

23 Ibidem, s. 121.

24 A. Artaud, *Teatr Wschodu i teatr Zachodu*, w: idem, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1978, s. 104.

Patrice Pavice w *Słowniku pojęć teatralnych* w haśle poświęconym przekładowi mówi o dwóch możliwych sposobach postrzegania relacji tekst–spektakl²⁵. Wyróżnia „autonomistów”, według których „przekład tekstu na scenę nie musi być zdeterminowany przez tekst do tego stopnia, by nie pozostawiał [twórcom] «wolnej ręki»”²⁶, oraz „fundamentalistów”, wychodzących z założenia, „że tekst zawiera w sobie pewien projekt inscenizacyjny, a zadaniem inscenizatora jest jego odczytanie i respektowanie w możliwie największym stopniu”²⁷. Te dwie postawy przywołują na myśl spór o interpretację i nadinterpretację²⁸. Problem adaptacji można rozpatrzyć analogicznie. Podstawowym pytaniem jest kwestia możliwości interpretacji dzieła: czy istnieje jedna, gotowa i konkretna myśl interpretacyjna, czy raczej możemy mówić o nieskończonej liczbie koncepcji interpretacyjnych, jak chciał tego Richard Rorty?

dwie
postawy

W dobie teatru postdramatycznego radykalizm, jaki zdają się reprezentować „fundamentalisci”, stał się już zjawiskiem historycznym. Oczekujemy dziś od reżysera nowego spojrzenia, umieszczenia dzieła w innym kontekście – historycznym, społecznym, kulturowym. Wtedy dopiero odkrywamy nowe możliwości utworu, jego kolejne odsłony, a co się z tym wiąże, jego potencjał polegający na uniwersalności. Dlatego wydaje mi się, że we współczesnym teatrze nie sposób już mówić o (nie)sceniczności jakiegoś tekstu. Możemy raczej powiedzieć o (nie)udanej adaptacji czy inscenizacji niż nazwać jakiś tekst niescenicznym. Problem więc tkwi, jak się zdaje, nie tyle w samym tekście literackim, będącym jedynie podstawą / punktem wyjścia, ile raczej w jego scenicznych realizacjach. Dawno minęły już czasy, w których teatr dążył do jak najdokładniejszego odtworzenia treści dzieła. Mimetyzm wyczerpał się, robiąc miejsce innym sposobom przedstawiania.

błąd
fundamenta-
lizmu

Niesceniczność jest kategorią historyczną. Za Osińskim można powiedzieć, że „nie ma [...] «niesceniczności» w ogóle, w sensie absolutnym”²⁹. Opinie recenzentów określających prozę Brunona Schulza tym mianem świadczą o anachronizmie albo ignorancji wobec przeobrażeń, jakim ulega teatr. Krzysztof Miklaszewski słusznie zauważył, że „krytycy [...] zakodowali sobie następujący schemat rozumowania. Zasadniczym żywotem Schulzowskiej prozy jest opis, a opis można w teatrze przerobić tylko na obraz, a nie – czego według nich teatr wymaga – na

25 Zob. P. Pavis, *Przekład i jego inscenizacja*, B. *Inszenizacja jako przekład*, w: idem, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzup. S. Świontek, Wrocław 1998.

26 Ibidem, s. 399.

27 Ibidem.

28 Zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.

29 Z. Osiński, *Przekład tekstu...*, s. 134.

dialog czy też działanie. Ergo: każde przeniesienie tekstu Schulza na desk sceniczne musi zakończyć się [...] klęską³⁰.

Problem tkwi zatem nie w samej prozie Schulza, ale w jej konkretnych realizacjach scenicznych. W ostatnich latach powstało całkiem sporo ciekawych przedstawień nawiązujących mniej lub bardziej do prozy Schulza – wspomnijmy *Traktat o manekinach* Piotra Tomaszuka (Supraśl, Teatr Wierszalin, 2011), *Lustro Leszka Mądzika* (Lublin, Scena Plastyczna KUL, 2013), *Sklepy cynamonowe* Roberta Drobniucha (Kielce, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś”, 2014) czy wreszcie zeszłoroczne *Xięgi Schulza* Jana Szurmieja (Wrocław, Teatr Polski, 2018). Tekst jest jedynie punktem wyjścia, to od adaptatora zależy sukces (albo klęska) widowiska. Podobne myślenie, jak się zdaje, reprezentuje Jerzy Jarzębski, który na sformułowane przez siebie pytanie: „Czy to znaczy, że Schulza nie da się w teatrze wystawić?”³¹, odpowiada: „Tak sądził zawsze Jerzy Ficowski; mnie wydaje się, iż adaptator nie jest w tej konfrontacji bez szans, musi jednak, jak sądzę, zerwać z elementami «realizmu», z «rodzajowością» i psychologią, a pójść w kierunku teatru poetyckiego, operującego bardziej metaforą i maską niż bezpośrednią prezentacją osób i zdarzeń fabularnych”³².

tekst jako
pretekst

30 K. Miklaszewski, *Schulzowskiej prozy kod teatralny*, w: idem, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji...*, s. 31.

31 J. Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny*, w: idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 135.

32 Ibidem.

[inicjacje schulzowskie]

Helena Hejman: Powierzchność Schulza

Cielesność w epoce współczesnej Schulzowi jest, by wyrazić się za pomocą logoforycznego rdzenia, -kryta. Kilka przedrostków, ułamków uniwersalnego Słowa dopełnia sensów tego epitetu. Więc: jest to cielesność o-kryta, opakowana w materiał, odzienie, ową widzialną warstewkę mieszczańskiej pruderii, która stymuluje grę widzialnego z zawołowanym¹. To, co okrywa ciało, stanowi nie tylko kulturową zaporę dla wstydu, lecz także bezwstydną podniętę dla wyobraźni, pozwalając myśli dookreślać kształty, dopowiadać zmysłową obietnicę, której brakłoby kategorycznej nagości². Odzienie, tak jak ambalaż czy maska, transformuje obiekt, przebiera go w sugestywną projekcję. W związku z tym narzuca się myśl o cielesności po-krytej – inskrypcjami libido, utożsamionej z erogenną mapą³ pamięci skóry, z ekranem psychosomatycznych symptomów. Zachowując swą graniczną powłokę, somatyczność ta od spodu wypatroszona jest przez psychoanalityczną wiwisekcję, niczym wuj Edward przez Jakuba⁴. Istnieje też aspekt

1 J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 59.

2 Interesującą koncepcję („z epoki”) funkcji damskiej mody w analogii do architektury wyłożył Adolf Loos, *Ladies' Fashion*, w: *Ornament and Crime, Selected Essays*, trans. M. Mitchell, Riverside 1998, s. 106–111.

3 „[...] w wypadku rozkoszy oglądania i pokazywania strefie erogennej odpowiada oko, w wypadku bólu i okrucieństwa jako komponentów popędu seksualnego odpowiada jej skóra, która przejmuje tę samą rolę – skóra, która w pewnych obszarach ciała zróżnicowała się w taki sposób, że stała się narządem zmysłowym, i zmodyfikowała się tak, iż stała się śluzówką, a zatem sferą erogenną *kat'exochen*”. S. Freud, *Dzieła*, t. 5: *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2012, s. 62.

4 Chociaż redukcja wuja Edwarda do młotka Neefa opisana jest przez analogię do zabiegu chirurgicznego, Schulz przedstawia w *Komecie* proces psychoanalityczny (jak go sam nazywa). To, co wydaje się fizyczną transformacją, jest przeobrażeniem jaźni, podkreślającym swą niejednoznacznością psychosomatyczny charakter zjawisk.

cielesności za-krytej, usytuowanej poza nagością – jak przystało tajemnicy, do której docierać można tylko poprzez przekroczenie bądź inicjację. Błędem byłoby sądzić, że to, co kryje, stanowi jedynie zapośredniczenie jakiejś „właściwej” treści. Głęboka świadomość istnienia i funkcji zasłon (tkanin, skóry czy mgławicy pozorów chroniącej owo „coś”, *je ne sais quoi*, *sacrum* itd.) oraz ich nieszczelności, niepełnej odporności na manipulacje wzroku, wyobraźni czy interpretacji, daje bowiem możliwość cielesności od-krytej, obnażonej nie w odmętach trzewi czy anatomicznych metonimiach duszy, ale na wierzchu, gdzie kondensują się liczne wartości ciała. Powierzchnia, powłoka, fasada, maska, skóra, ambalaz – wraz ze swymi znaczeniami wprowadzonymi do epokowej episteme – stanowią punkt wyjścia dla tej głosu do cielesnego świata Schulza.

Głębokość naskórka

Wątpliwe, by Schulza – gdy skupia pisarską uwagę na opakowaniu, zamiast eksponować nagość czy mięsność – ograniczała mieszczańska wstydlivość; wręcz przeciwnie: o ile na polu twórczości plastycznej zdołał przedrzeć się przez zasłonę przyrodziewku (a zarazem mai i Unduli), o tyle w prozie potrafił twórczo rozwinąć możliwości poetyki ambalazu. W przypadku opakowania, inaczej niż w przypadku symbolu, nie drąży się, nie dociera do głębi zjawisk, do ich ejde-tycznego węzła; uwaga koncentruje się na powierzchni, pozostawiając kształt, kontury bądź zawartość (treść) tego, co się kryje, domysłem. Osłonięta rzecz tym wyraźniej manifestuje materialną obecność oraz tajemnicę swej formy. I właśnie to zdaje się najsilniej pociągać narratora opowiadań Schulza: mowa powierzchowności, mimika, ślady erupcji osobowości pozostawione na skórze – już same w sobie kuszące, gdyż dają przeczucie czegoś niezwykłego – tym cenniejsze, że nieprzekładalne na zrozumienie, spełnienie, obnażenie, weryfikację. Preferuje się tu przedsmak podsunięty przez natchnioną – zmysłami i fantazmatycznym wspomnieniem – wyobraźnię: „czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku”⁵, Ulicę Krokodyli, gdzie prowizoryczne fasady, usługi i postaci są tylko „fermentacją pragnień przedwcześnie wybujała i dlatego bezsilną i pustą” (99), Księgę, wymienianą bez określników, „gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi załśnić, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestachu, przeczuciem tej nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwyty” (122). Simulacrum nie potrzebuje oryginału, o jego wartości stanowi podatność na same projekcje pragnień. Może stanowić mylącą przykrywkę dla tajemnicy, która u Schulza jest właśnie

5 B. Schulz, *Proza*, wyd. II, Kraków 1973, s. 38. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Cyfra w nawiasie oznacza numer strony.

Tajemnicą (wobec niej każda władza poznawcza pozostaje bezradna), a nie zagadką (która daje się rozwikłać) – przez co Józef na przykład – mimo pozornych atutów (markownika, Bianki) – kapituluje wobec próby egzegezy Wiosny.

Lecz nawet jeśli w opowiadaniach Schulza dociera się pod skórę, do miąższu rzeczy, sedno okazuje się niepoznawalną zmysłową materią, zapętloną w tautologii noumenu, na co dowodem choćby drewno z opowiadania *Emeryt*: „zaufana, pocziwa, pełnowartościowa materia rzeczywistości, na wskroś jasna i rzetelna, ucieleśnienie uczciwości i prozy życia. Jakkolwiek głęboko szukałbyś w najgłębszym jej rdzeniu — nie znajdziesz nic, czego by już na powierzchni nie wyjawiała po prostu i bez zastrzeżeń, zawsze równomiernie uśmiechnięta i jasna tą ciepłą i pewną jasnością swego włóknistego miąższu utkanego na podobieństwo ciała ludzkiego. W każdym świeżym przełomie rozłupanego polana ukazuje się twarz nowa, a wciąż ta sama, uśmiechnięta i złota” (279). Także przedzieranie się pod ziemię, z której siły do wzrostu czerpie Wiosna, rekonesans w głąb zmierzchu, tam, gdzie Józef domyśla się źródeł, kończy się grzybnią, labiryntem, rizomatycznym splotem opowieści, widm, mitów – wszystkim, co również jest tylko nieskończonym odraczaniem sensu, rozgałęzioną narracją. Nie ma tam ziarna (hermetyzacji istoty), jest kiełkowanie i oczekiwanie, już wychylone poza siebie w stronę rozrostu, reinkarnacji i marzenia. Dlatego obok wiśni czy Księgi można by umieścić (drugą) jesień, wykwitłą z nieoglądanych dzieł zlikwidowanego muzeum ojców bazylianów. Jej opis zawiera „program” powierzchni jako powłoki podszytej (tylko kolejnymi) powłokami: „Jesień ta jest wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy n i e d o t r z e ć d o ż a d n e g o s e d n a [podkreślenie – H.H.]. Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt⁶, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane i wszystkie panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła” (220).

W opowiadaniach Schulza fenomeny i formy istnienia dostępne są powierzchnie. Każda inkarnacja, każda namacalność bądź zmysłowość jest okryciem dla pierwiastka bytu⁷. Dlatego ambalaż nie oznacza tu wyłącznie artystycznego gestu opakowania, ale ogólną tendencję zjawisk do objawiania się w formach o ograniczonej przejrzystości, prowokujących swą „naskórkową” warstwą, która separuje i łączy zewnętrzny świat widzialności z *milieu intérieur* – czy byłaby to

6 Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010, s. 69.

7 V. Flusser, *Skin*, w: *Flusser Studies 02*, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-skin02.pdf> (data dostępu: 6 VI 2019). Tłumaczenia tekstów z języka angielskiego pochodzą ode mnie – przyp. H.H.

limfa, mięso, pakuły, trociny, lita materia czy substancja psychiczna. Ambalazem może być fasada kamienicy, myląca swą powszedniością tego, kto chce wrócić do domu; krajobraz: „ten kraj niski, rozległy i fałdzisty, jak płaszcz Boga zrzucony kolorową płachtą u progów nieba” (301), strój, formujący tożsamość tego, kto go nosi, lub przeciwnie – maskujący kompletną miałość osobowości, uniformizująca maska słońca, puder na tanich licach panienek, papier-mâché, który pozwala fingować świetność ulicy Krokodyli, wreszcie „przewiewne i świeże od krochmalu koszulki prowadzone nad spacer pod ażurowym cieniem wiosennego korytarza, koszulki z plamami mokrymi pod pachą” (159). Najwidoczniej czytając pewne ustępy Schulza, powinniśmy „stać się powierzchowni” – co postuluje koncepcja dermatologii antropologicznej Viléma Flussera. „To powierzchnie, a nie tajemnice, które uznajemy za ukryte, powinny nas interesować. [...] Tajemnica nie została ukryta. Leży na powierzchni skóry”⁸.

Najoczywistszy przykład powyższego rozpoznania stanowią zewnętrzne symptomy kobiecej witalności ciotki Agaty; jej mięso – budzące skojarzenie z bezkształtnym ciastem, które można dowolnie mnożyć, dzieląc je na kawałki – „domyślane jest” na podstawie skóry: bladej, pokrytej piegami, wypchanej i zaokrąglonej puszystym mięszszem ciała, która daje kontur temu, co bez niej broczyłoby, wylewało się w nieskończoność wedle własnej fantazji i zasobności. Skóra Bianki z kolei nosi oznaki androgynii: „Gdy chcę ją sobie wyobrazić, mogę przywołać tylko jeden szczegół nic nie znaczący: jej spierzchłą skórę na kolanach, jak u chłopca, co jest głęboko wzruszające i prowadzi myśl w dręczące przesmyki sprzeczności, pomiędzy uszczęśliwiającej antynomii” (160), podkrążone oczy świadczą zaś o „długich dniach płaczu i szlochania”, którymi okupiona jest jej wszechwiedza. Wreszcie panienki sklepowe z ulicy Krokodyli, „pełne pigmentu w zepsutych twarzach, ciemnego pigmentu brunetek o lśniącej i tłustej czarność”, z licami o „spalonych rumieńcach”, pokrytych pieprzykami i puszkiem (95), już na pierwszy rzut oka jawią się narratorowi ucieleśnieniem dwuznacznego charakteru interesów prowadzonych w tej podejrzanej dzielnicy.

Wyjątkowy jest przypadek ojca, który doświadcza wszystkich swoich metamorfoz w stanie choroby, umierania rozmienionego na przejściowe formy. Choroba to cielesne stawanie się nie-sobą, zmiana skóry (indywidualnej powłoki) – dotycząca zwłaszcza trądu, w analogii do którego ukazana jest przemiana Jakuba w karakona. „Widziałem go nieraz, jak w zamyśleniu oglądał własne ręce, badał konsystencję skóry, paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, błyszczące czarne plamy, jak łuski karakona” (103). Wstręt, który żywią w ojcu te owady, przekłada się jakby na wstręt do siebie samego, będącego nosicielem choroby, zmuszając go do mimowolnej mimikry. Już w *Nawiedzeniu* czytamy o stopniowym

8 W swoim *dossier* ma Jakub stworzenia powietrzne, chtoniczne, ogniste i wodne.

zanikaniu, więdnieniu ojca. W tym samym opowiadaniu okazuje się, że pozostało z niego tylko „trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw” (51). Zaiste niewiele – a zatem dokładnie tyle, ile potrzeba ojcu, zredukowanemu niemal do samej duszy intelektualnej, by skutecznie projekt pozostania sobą poprzez bywanie nie-sobą. „Garść bezsensownych dziwactw”, czyli kapitał eksperymentatorski Jakuba wyzwolony przez chorobę i pod jej pretekstem paktujący z domownikami o pobłażliwość, zyskuje szansę przetestowania symboliki wszystkich żywiołów na własnej skórze⁹. Bo to właśnie resztką „cielesnej powłoki” wykazuje największą potencjalność form: „Lekka i luźna – jak pisze Ewa Kuryluk – zdarta skóra nie mieści się w żadnym wymiarze ani gatunku, jest wszystkim naraz i niczym”¹⁰. Wyjątkową podatność na przybieranie wlnych doń kształtów ma skóra twarzy ojca, która reagując ekspresyjnie na wzbieranie i odpływy afektów, wystarczy do przeobrażenia go w zaheblowaną deskę lub muchę. Ojciec nie zadowala się przybraniem maski zastygłej w jednym wyrazie, jego ambicją jest wejść w skórę, czy raczej własną skórę uczynić ludzako podobną do skóry – karakona, sępa, kondora, salamandry, skorpupa, lisa (który ucieleśnia zresztą zasadę mimikry). Dlatego choć Schulz lubi słowo „panmaskarada” i uważa wędrówkę form – jako niezliczonych masek substancji – za istotę życia, możliwe jest, że chodzi mu właściwie nie o maskę, ale o skórę (etymologicznie oznaczającą pokrywę, powłokę, to, co kryje i ukrywa), w którą wpisana jest cała rola, cała tożsamość (jak w przypadku maski karakaona, gdzie oprócz specyficznej powierzchni w grę wchodzi także sposób poruszania się i miejsce pobytu). Didier Anzieu, autor psychoanalitycznej koncepcji *le Moi-peau* (ja-skóra albo skóra-ja), uważał, że jaźń koncentruje się na skórze. Ten największy organ ciała, pełniący liczne funkcje fizjologiczne i symboliczne¹¹, cechuje według niego zadziwiająca paradoksalność: „Skóra jest przenikalna i nieprzenikalna, powierzchnia i głęboka, prawdomówna i zwodnicza. Regeneruje się, a zarazem permanentnie wysycha. [...] Prowokuje libidalne inwestycje – tak narcystyczne, jak i seksualne. [...] Dostarcza zarówno bólu, jak i przyjemności”¹². Poza tym – jak każda powłoka – ma dwie strony, złożona jest z wierzchu i podszewki, dzięki czemu sytuuje się po-między, jest pośrednikiem rzeczą tranzytywną¹³.

Schulza interesują fasady nie do końca wiarygodne, prześwitujące, wywołujące wrażenia, które kłócą się z oficjalnym komunikatem. Obnażenie nędznej

9 E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta: historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998, s. 272.

10 N. Segal, *Consensuality: Didier Anzieu, Gender and the Sense of Touch*, New York 2009, s. 47–48.

11 D. Anzieu, *The Skin Ego*, trans. Ch. Turner, New Haven – London 1989, s. 17.

12 Ibidem.

13 Jak z perspektywy etnoscenologii ujmuje to Włodzimierz Szturc, „wnętrze maski czy ambalazu odpowiada greckiemu rozumieniu *skene* nie tyle jako drewnianej budowli, szopy, przebieralni – ale jako sfery metamorfozy aktora w postać teatralną”. W. Szturc, *Ambalaz i maska w kulturach Nowej Gwinei i Bali. Zagadnienie „ciała widowiskowego”*, w: *Ogród Sztuk: Maska*, red. M. Jarmułowicz, Gdańsk 2017, s. 96.

krawieczyny formy „szytej grubym ścięciem” chwalił u Gombowicza (367). Goffmanowski podział na fasadę i kulisy (jakkolwiek oba wyrazy spotyka się na kartach prozy Schulza często) byłby dla niego zbyt rygorystyczny i poważny. Przegrodę bardziej odpowiednią – bo osmotyczną – stanowiłaby za to kurtyna, taka jak w *Sklepiach cynamonowych*, z namalowanymi na niej – jak na skórze – maskami i dająca przedsmak tego, co dzieje się za nią: „To sztuczne niebo szerzyło się i płynęło wzdłuż i w poprzek, wzbierając ogromnym tchem patosu i wielkich gestów, atmosferą tego świata sztucznego i pełnego blasku, który budował się tam, na dudniących rusztowaniach sceny” (83). Dwustronna skóra-kurtyna to warstwa, przed którą, na proscenium, trwa spektakl i za którą, w strefie *skene*, wciąż odbywają się próby, przygotowania¹⁴; oś zamaskowania i demaskacji. Panmaskarada istnienia łączy się z panironią, atmosferą „tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”¹⁵. Oto „reszta”, którą Schulz dopisuje hamletom. Zamiast litej istoty, skóra skrywa i zdradza zarazem ciąglą niegotowość wnętrza do ukonstytuowania się w spójną całość. „Skóra okrywa ciało; przez analogię ze skórą, ego okrywa psyche”¹⁶. Tyle wiemy o wewnętrznym zamieszaniu jaźni, ile dadzą nam poznać manifestacje zewnętrżności, ile symptomów przepuszczą szczeliny.

Stopień przeświecania kształtów, sugestywności – zamaskowanych przez skórę – form bytu, domyślności istoty, bywa u Schulza różny. Niekiedy mamy do czynienia z kształtem (wydawałoby się) doskonale przylegającym do duszy, ideałem lavateryzmu (Bianka) czy fizjonomiki ludzko-zwierzęcej z rycin Le Bruna (człowiek-pies), innym razem z powłoką, której ukryta tożsamość jest tajemnicą poliszynela (ojciec-kondor/skorpion). Poza tym *psyche* ma u Schulza zdolność do opuszczania swojej powłoki, co niekoniecznie odbywa się kosztem ciała. Doktryna Jakuba – akurat zainteresowanego formami problematycznymi z punktu widzenia *ratio*, takimi jak ektoplazma istniejąca „na pograniczu ducha i ciała” – dopuszcza możliwość pseudowegetacji substancji psychicznych (69). Dlatego w opowiadaniu *Noc lipcowa* „realność” kasjerki kina – porzucając swe ciało – jak gdyby nigdy nic mogła powrócić do domu, by przygotować się do snu, podczas gdy w budce z biletami pozostała „tylko powłoka jej, fantom złudny patrzący znużonymi, jaskrawo malowanymi oczyma w pustkę światła, trzepocący bezmyślnie rżęsami dla strącenia złotego pyłu senności, sypiącego się bez końca z lamp elektrycznych” (206). W podobny sposób oddzielone od swych fizjologicznych pojemników natury ojca i „czarnobrodego” czatowały pod oknem Adeli,

14 B. Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 107.

15 D. Anzieu i in., *Les Contenants de pensée*, Paris 1993, s. 31. Cyt. za: N. Segal, op. cit., s. 51.

16 Weźmy wyjąłowych z życia kataryniarzy (127) i gąbczastych „Cymbrów wędrownych” (131) ze szpargału.

by po wielu godzinach – zmęczone rozczarowaniem – odnaleźć swe ciała już leżące w łózkach „nie wiadomo jakim sposobem” (235).

Do paradoksalnych oględzin dochodzi w *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie Józef patrząc na porzuconą we śnie fizjonomię ojca, jednocześnie widzi drugie, podskórne jakby i pozaczasowe oblicze ojca: „Pełen wzruszenia patrzyłem na wychudzoną, zmizerowaną twarz ojca, pochłoniętą teraz całkiem przez tę pracę chrapania, twarz, która w dalekim transie – porzuciwszy swą ziemską powłokę – spowiadała się gdzieś na odległym brzegu ze swej egzystencji uroczystym wyliczaniem swych minut” (241). W tym dwoistym obliczu zapisane są obie strony dziejów Jakuba. Materialna skóra stała się dokumentem jego śmiertelnej choroby, kondensacją cielesnych doświadczeń wypartych przez specyficzną kondycję sanatoryjną do formy namiastkowej, mizernej. Natomiast „druga” twarz, ta widmowa, psychiczna substancja przezierająca przez widzianą przez syna powłokę, odpowiada jakby „garści bezsensownych dziwactw”, które Jakub relacjonuje po innej stronie (materii, powierzchni?). Twarz ojca: skóra i opowieść, oprawa i treść Księgi (życia).

Są tym, co noszą

Definiowanie przez ubiór nie jest u Schulza przejawem powierzchowności (w negatywnym sensie), ale prawem głębokiej znajomości ludzi. Wyzywające koronkowe suknie na ulicy Krokodyli oznaczają „oczywiście” prostytutki, ale w mniej już czytelny sposób kokardy ze specyficzną manierą noszone przez dziewczęta szkolne zdradzają „preformowaną” w nich n a t u r ę prostitutek.

Strój kobiecy dostarcza sensualnych parametrów opisujących, bez uciekania się do dosłowności (chyba że mowa o kokotach), to, co niewidzialne (a nie tylko niewidoczne). Męskiej wyobraźni narzuca sugestię swego rewersu: bielizny, negliżu; prowokuje do rekonstruowania na podstawie uwypuklonych tym banalnym ambalażem kształtów fantazmatycznego ciała obnażonej kobiety. Panienki z *Sanatorium pod Klepsydrą* – zresztą beztwarzowe, zredukowane do „odmierzonej gracji” chodu i przybieranych póz – kultywują zagadkę kobiecości, uzurpując sobie prawo do ucieleśniania ideału i narzucając mężczyźnie dogmat „płci pięknej”, który czyni ich ślepyimi na perkate noski, piegi, pryszczę czy pospolitość napotykaných egzemplarzy. „Pod sankcją tej wiary ciało pięknieje wyraźnie, a nogi, kształtne istotnie i elastyczne nogi w n i e s k a z i t e l n y m o b u w i u, mówią swym chodem, eksplikują skwapliwie płynnym połyskliwym monologiem stąpania bogactwo tej idei, którą zamknięta twarz przez dumę przemilcza. Ręce trzymają w kieszeniach swych k r ó t k i c h, o b c i s ł y c h ż a k i e c i k ó w. W kawiarni i w teatrze zakładają nogi wysoko o d s ł o n i ę t e [podkreślenia – H.H.] do kolan i milczą nimi wymownie” (250). Najwidoczniej to gra strojem na ciele umożliwia panienkom budowanie napięcia w erotycznym teatrze. Wewnętrzny imperatyw, nakazujący im bez zastrzeżeń realizować

postulat bycia Kobietą, ziszcza się dzięki kooperatywie natury i kultury, owej jedności w dwoistości ciała i odzienia.

Dostępna wzrokowi powierzchnia sugeruje zatem w prozie Schulza przedsmak kobiecości – namacalnej, cielesnie samoświadomej – ale i męskości – labilnej, skonfliktowanej z materią, nieomal zawsze prześwitującej kimś/czymś innym. Cieleśność mężczyzn skazana jest na domyślność innego rodzaju. Bywają oni tak amorficzni¹⁷, że potrzebują odzienia, zewnętrznej powłoki po to, by w ogóle móc się ukonstytuować. Emil, kuzyn Józefa, to przede wszystkim „strój elegancki i drogocenny” noszący „piętno egzotycznych krajów, z których powrócił” (44), a dopiero w drugiej kolejności oblicze – daleko mniej wyraziste – twarz „zwiądła”, „zmętniała”, wyblakła itd. Ubranie Emila oddaje kształt natury dekadenta i pozera, istoty amorficznej, efekciarskiej i zblazowanej: „Zdawało się, że to samo ubranie leży, fałdzone, zmięte, przerzucone przez fotel. Twarz jego była jak tchnienie twarzy – smuga, którą nieznanym przechodźcą zostawił w powietrzu” (44). Podobnie bezformne bywają postaci żeńskie, choćby Maryśka (syn ciotki Agaty jest jakby jej bratnią duszą), sflaczałe stworzenie przypominające porzuconą część garderoby¹⁸, czy „anemiczna, blada i bezkostna” Genia; jednak racją bytu tych wydmuszek jest wygrywanie kontrastu między bezbarwną mimozą a ucieleśnieniem kobiecości jako żywiołu, takim jak Tłuja, ciotka Agata albo Adela, której marną namiastką jest nowa służąca.

Tęsknota za wcieleniem *par excellence* motywuje metamorficzne próby mężczyzn o statusie liminalnym. Ojciec i emeryt znajdują się w stadiach choroby i starości grożących im zupełnym zanikiem¹⁹, dlatego obaj próbują reinkarnować swe gasnące ciała za pomocą uniformu. Choć w opowiadaniu *Emeryt* nie pojawia się wzmianka o mundurku, wiemy, że bohater nie cofa się przed żadną konsekwencją tożsamości uczniowskiej (nawet karą cielesną), chcąc stopić się w jedno ze szkolną masą. Nieobecny literalnie mundurek jest synonimem całej reszty opisanego już w tekście etosu wczesnoedukacyjnego, podstawą identyfikacji staruszka; pozwala mu na nowo stać się nie tylko zauważalnym, lecz także dotykającym. Jakub z kolei wybiera archaiczną zbroję, niezbyt chyba praktyczną w służbie ogniowej, za to materialnie dobitną, imponującą: „Na środku pokoju stał świetny mosiężny rycerz, prawdziwy święty Jerzy wyogromniony kirasem, złotymi puklerzami naramienników, całym dźwięczącym ryszunkiem

17 Można by powtórzyć za Pawłem Dyblem, że Maryśka to osoba, „z której wyciekło życie i seksualność. To kobieta bez ciała, sucha i pomarszczona, wyrzucona z życia na brzeg czasu” (P. Dybel, *Sierpniowe inicjacje. Obrazy kobiet w Sierpniu Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 3, 2013, s. 14–15) i dodać, że podobna diagnoza dotyczy Emila.

18 Jak mówi emeryt: „Czytelnik zrozumie, że nie mogę być zbyt wyrażnym. Moja forma egzystencji zdana jest w wysokim stopniu na domyślność, wymaga pod tym względem wiele dobrej woli” (274).

19 Dość wspomnieć Barthes’owską hyfologię albo koncepcję wiersza-skóry Anzieu. Zob. N. Segal, op. cit., s. 43.

polerowanych blach złotych. Z podziwem i radością poznałem nastroszone wąsy i zjeżoną brodę mego ojca, sterczącą spod ciężkiego pretoriańskiego hełmu. Pancierz falował na wzburzonej jego piersi, mosiężne pierścienie oddychały szparami jak ciało ogromnego owada. Wyolbrzymiony zbroją w blasku blach złotych podobny był do archistratega zastępów niebieskich” (213). Strój ten pełni funkcję zewnętrznego kośćca zmizerowanej powłoki ojcowskiej, dodaje mu ducha i patosu, lecz jest także zbroją chroniącą przed łaskotaniem Adeli – ową najbardziej destrukcyjną dla Jakuba bronią – a nawet orężem przeciwko niej, bowiem Adela gardzi strażakami (a może piromanami), przed którymi jednak – pod presją fizycznego majestatu antagonisty – nie jest w stanie obronić malinowego soku.

Słowo jeszcze o woskowych ludziach, którzy stali w panopticum „w straszliwym milczeniu, ubrani w uroczyste tużurki, anglezy i żakiety z dobrego sukna, uszyte dla nich na miarę, bardzo bladzi, z wypiekami ich ostatnich chorób, na które umarli, i błyszczeli oczyma” (182). Czegóż więcej niż stroju (i skórnych symptomów) potrzeba im do identyfikacji? To on przeobraża figury z panopticum w sobowtóry postaci historycznych, poświadczają, że jedyną racją bytu tych nieszczęśliwych kreatur jest reprezentacja cudzej osoby, pozwala „utrwalić” w postaciach panopticum *idée fixe* (monomanię bycia kimś innym), uczynić ją „trzonem ich nowej egzystencji” (182). Ów ambalaż, umożliwiający widzom identyfikację historycznych tożsamości, jest dla woskowych pałub widzialną warstwą nieświadomości samych siebie.

Znawca materiału

Próba zamknięcia tego szkicu niech będzie myśl o Jakubie zafascynowanym tym razem nie materia, ale materiałem; o Jakubie przyłapanym na tym, jak w swym sklepie, stojąc przed półkami pełnymi bel tkanin, z ironią „badał tę galerię twarzy nie zmaconych żadną troską, czoł nie zaatakowanych żadną ideą, gruntował do dna te oczy, których niewinnej ufności nie mącił najlżejszy cień podejrzenia” (223). Ojciec Józefa sprzedaje materiały, lecz jest także ich znawcą, zaklinaczem, filozofem. Znamienne, że właśnie w otoczeniu surowych skrawków tkanin odrzuconych przez szwaczki rodzi się *Traktat o manekinach*, mowa popisowa, która stanowi pretekst do obcowania z materiałem boskiego *haute couture* – skórą Pauliny. Jakub wciela się w orędownika formy, samej powłoki, by dotrzeć do jednej z nich. Choćby ze względu na profesję, musiał interesować go materiał odziewający nagość mięsa, nadający ciału zmysłowy, taktylny kształt. Nie bez przyczyny w wykład ojca wpleciona jest dygresja o czci, jaką żywili dla skóry przodkowie. W trakcie seansów Jakub ma szansę porównać boskie krawiectwo, którego dziełami są Polda i Paulina, z ludzką krawieczyną wieńczącą poczynania dziewcząt. Materiał i skóra stają się bliskoznaczne. Zaraz obok jest Schulzowskie tkactwo, szycie, opakowywanie...



Portret Geoga Groddecka, fotografia, ok. 1918. Ze zbiorów Georg Groddeck-Gesellschaft

[fragmenty antropologiczne]

Georg Groddeck: Ono¹

Droga Przyjaciółko,

nie jest Pani zadowolona. W moim liście za wiele jest wątków osobistych, a Pani wolałaby, żebym był obiektywny. Ja sądziłem, że jestem.

Zobaczymy: pisałem o wyborze zawodu, niechęciach i wewnętrznym rozdarciu, istniejącym od dzieciństwa. Co prawda, mówiłem o sobie, ale takie przeżycia są typowe. Jeśli przeniesie je Pani na innych ludzi, sporo się Pani dowie. Jasne stanie się dla Pani przede wszystkim jedno, a mianowicie to, że naszym życiem rządzą również siły, których na pierwszy rzut oka nie widać, których trzeba mierznie poszukiwać. Chciałem na jakimś przykładzie, na moim przykładzie, pokazać, że wiele z tego, co się w nas dzieje, znajduje się już poza granicami naszego myślenia. Ale może lepiej od razu Pani powiem, jaki zamiar towarzyszy moim listom. Wtedy będzie mogła Pani zdecydować, czy przedmiot jest dość poważny. Jeśli zacznę się kiedyś osuwać w plotkę albo we frazes, niech mi to Pani powie – wyświadczy Pani przysługę nam obojgu.

Jestem zdania, że życie człowieka jest przeżywane przez coś Nieznanego². Jest w nim jakieś Ono, jakiś pierwiastek Cudownego, który reguluje wszystko,

1 Przekład za wydaniem: G. Groddeck, *Das Buch vom Es. Psychoanalytische Briefe an eine Freundin*, Frankfurt am Main – Berlin 1994, s. 18–27 (list 2) i 259–268 (list 30).

2 W oryginale: „Ich bin der Ansicht, daß der Mensch vom Unbekannten gelebt wird“, a więc dosłownie: „człowiek jest żyty przez nieznaną”. Oczywiście w języku polskim nie ma imiesłowu biernego od „żyć”, utworzenie strony biernej od tego czasownika jest zatem niemożliwe. Inaczej niż w niemieckim, który posługuje się nią znacznie częściej i w szerszym zakresie. Konstrukcje tego rodzaju bywają co prawda tworzone także w polszczyźnie: „Człowiek Białoszewskiego nie «żyje», lecz w pewnym sensie «jest żyty»” (E. Sławek, T. Sławek, *Filozoficzna podróż windą: uwagi o elementach stylu Białoszewskiego na przykładzie tomu „Odczepić się”, „Język Artystyczny” 1986, nr 4, s. 93*). Wydaje się jednak, że użycie takiej konstrukcji, dopuszczalne w tekście naukowym, gdzie można ją opatrzyć różnymi zastrzeżeniami i dystansującymi cudzysłowami, w tekście literackim – a takim jest przecież w istocie książka Groddecka – byłoby ryzykowne. Dlatego przekład ma w tym miejscu charakter nieco opisowy (przyp. tłumacza).

co czyni i co się z nim dzieje. Zdanie: „przeżywam swoje życie” jest prawidłowe jedynie warunkowo, wyraża niewielki, częściowy fenomen zasadniczej prawdy: ludzkie życie jest przeżywane przez Ono³. To Ono będzie tematem moich listów. Czy wyraża Pani na to zgodę?

A teraz jeszcze jedno. To Ono znane jest nam w takiej tylko mierze, w jakiej znajduje się w granicach naszej świadomości. Większa jego część to obszar, na który nie mamy wstępu. Możemy jednak rozszerzyć granice naszej świadomości przez badania oraz przez pracę i wniknąć głęboko w nieświadomość, jeśli postanowimy, że chcemy nie tyle wiedzieć, ile raczej pójść za głosem wyobraźni. Naprzód zatem, mój uroczy doktorze Fauście, płaszcz⁴ gotowy jest do lotu w nieświadomość...

- 3 Inaczej niż w dotychczasowych przekładach pism psychoanalityków, na przykład Freuda, tłumaczę *das Es* jako „Ono”, nie jako „id”. W oryginale jest to substantywizowany zaimek osobowy *es*, czyli właśnie „ono”. Rzeczownik *das Es* nie jest przy tym odmieniany, choć deklinacji podlega zaimek. Także w moim tłumaczeniu „Ono” pozostaje nieodmienne.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że wyobrażenie jakiegoś *Es* jako podmiotu wszelkiego myślenia (albo i działania) pojawiło się w piśmiennictwie niemieckim znacznie wcześniej. Getyński fizyk Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) zapisał w swoich *Brulionach*: „Świadomi jesteśmy pewnych przedstawień, które są od nas niezależne; inni sądzą, że przynajmniej my sami zależymy od siebie; gdzie przebiega granica? Znamy jedynie istnienie naszych doznań, przedstawień i myśli. Należałoby mówić: «myśli», tak jak mówi się: «grzmi». Powiedzieć *cogito* oznacza powiedzieć już za wiele, jeśli tylko tłumaczy się to słowo przez «ja myślę». Założenie, postulat Ja jest potrzebą praktyczną” (G.Ch. Lichtenberg, *Pochwała wątpienia. Bruliony i inne pisma*, wybór, przekład, wstęp i przypisy T. Zatorski, Gdańsk 2005, K 76, s. 239).

W oryginale „myśli” to właśnie *es denkt*. Bezosobowa forma z *es* często opisuje w języku niemieckim zjawiska atmosferyczne, na przykład *es blitzt* (‘błyska się’) i ma tylko nieliczne odpowiedniki w języku polskim – często zresztą wychodzące już z użycia (dżdży, śnieży, pada). Lichtenberg przenosi ją na zupełnie inne wyobrażenie: bezosobowości myślenia, obecnego w świecie jakby niezależnie od podmiotu, jakim jest człowiek.

Bardzo podobny wątek pojawia się, zupełnie niezależnie od Lichtenberga, u współczesnego mu pisarza Wilhelma Heinsego (1746–1803): „Tylko nieliczni dochodzą aż tak daleko, by pojąć, że to nie oni sami są tym, co w nich myśli, że tym czymś jest pewna Istota, która przenika wszystko, nie miesza, nie może zmieszać się z niczym, lecz przechodzi przez masę wszystkich innych rzeczy, pozna je i porządkuje, wszystko co istnieje. I że ich jestestwo, głowa, pierś, ramiona i nogi wraz z oczyma i uszami to jedynie odrobina według różnego porządku spojonej materii z nieprzebranych zasobów natury”.

Trudno byłoby oczywiście dowiedzieć, że Georg Groddeck w jakiś sposób inspirował się Lichtenbergiem (mało prawdopodobne też, by mógł znać „aforyzm” zapomnianego podówczas Heinsego). Faktem jest jednak, że myśl getyńskiego fizyka była na przełomie XIX i XX wieku przedmiotem bardzo poważnych dyskusji w kręgach filozoficznych. Wprawdzie jeszcze w wydanym w 1910 roku *Słowniku filozofii* Fritz Mauthner pisał, że Lichtenberg „wynosi się [swym sformułowaniem] ponad zasady języka”, jednak już ćwierć wieku wcześniej Ernst Mach wykorzystał to właśnie stwierdzenie jako ważny argument w swej polemice z kartezjańskim *cogito*. Sporym zainteresowaniem myśl Lichtenberga cieszyła się także wśród filozofów Koła Wiedeńskiego, zyskując w ich rozważaniach stałe wręcz miejsce jako „argument Lichtenbergowski”. Moritz Schlick postulował nawet podniesienie jej do rangi „najwyższej zasady psychologii”. Niemalży wpływ wywarła także na Wittgensteina, Hendrika von Wrighta i Hansa Lenka. Bardzo pilnym czytelnikiem Lichtenberga był także sam Zygmunt Freud (przyp. tłumacza).

- 4 W dramacie Goethego Mefistofeles zabiera Fausta w napowietrzną podróż na swoim płaszczu (przyp. tłumacza).

Czy to nie dziwne, że nic nie pamiętamy z trzech pierwszych lat naszego życia? Tu i tam udaje się komuś przywołać słabe wspomnienie jakiejś twarzy, jakichś drzwi, jakiejś tapety albo czegoś innego, co – jak mu się wydaje – widział w swoim najwcześniejszym dzieciństwie. Ale nigdy jeszcze nie spotkałem nikogo, kto przypominałby sobie swój pierwszy krok sposób, w jaki nauczył się mówić, jeść, widzieć, słyszeć. A przecież to wszystko przeżycia. Mogę sobie wyobrazić, że dziecko, gdy po raz pierwszy raczkuje przez pokój, doznaje wrażeń mocniejszych niż dorosły podczas podróży przez Italię. Mógłbym też sobie wyobrazić, że dziecko po raz pierwszy zdające sobie sprawę, iż ten człowiek tam, uśmiechający się do niego tak tklawie, to matka, poruszone jest głębiej niż mężczyzna prowadzący ukochaną do swego domu. Dlaczego to wszystko zapominamy?

O tym można by długo, ale zanim przejdziemy do odpowiedzi, musimy się najpierw uporać z jedną kwestią. Pytanie jest błędnie postawione. Nie zapominamy tych trzech pierwszych lat, wspomnienie o nich wycieka tylko z naszej świadomości, w nieświadomości zaś żyje dalej i pozostaje tak żywe, że wszystko, co czynimy, czerpie z tego nieświadomego zasobu wspomnień. Chodzimy tak, jak się wtedy chodzić nauczyliśmy, jemy, mówimy, odczuwamy tak, jak czyniliśmy to wówczas. Istnieją zatem rzeczy, które świadomość zarzuca, chociaż są konieczne do życia, które – ponieważ są konieczne – są przechowywane w regionach naszej istoty, które nazwano nieświadomością. Dlaczego jednak świadomość zapomina przeżycia, bez których człowiek nie może istnieć?

Czy wolno mi to pytanie pozostawić otwartym? Będę je musiał stawiać jeszcze często. Teraz jednak bardziej zależy mi na tym, by dowiedzieć się od Pani jako kobiety, dlaczego matki tak niewiele wiedzą o własnych dzieciach, dlaczego również one zapominają to, co istotne w tych trzech latach. Być może matki tylko się tak zachowują, jak gdyby wszystko zapomniały. A może to, co istotne, nie powraca także do ich świadomości.

Będzie się Pani złościć, że znów pokpiwam sobie z matek. Ale cóż mi innego pozostaje? Żyje we mnie tęsknota. Gdy jestem smutny, moje serce woła za matką i jej nie znajduje. Mam mieć pretensje do Boga i świata? Już lepiej śmiać się z samego siebie, z tego dzieciństwa, z którego nigdy się nie wychodzi. Tak to już jest bowiem z dorosłością: dorosłym jest się rzadko, tylko na powierzchni, gra się go jedynie, tak jak dziecko bawi się w dorosłych. W głębi naszego życia jesteśmy dziećmi. Ono nie ma wieku i to Ono jest naszym właściwym życiem. Proszę się przyjrzeć kiedyś człowiekowi w chwilach najgłębszego cierpienia czy najwyższej radości: jego twarz staje się twarzą dziecka, dziecięce stają się jego ruchy, głos odzyskuje dawną miękkość, serce bije jak w dzieciństwie, oczy błyszczą albo zaciągają się mgiełką. Zapewne: próbujemy to ukryć, ale przecież wszystko jest wyraźnie widoczne, tyle że tego nie zauważamy, bo nie chcemy w nas samych tych drobnych a tak wymownych znaków i dlatego przeoczamy je również w drugich. Nie płacze się już, gdy jest się dorosłym? Tylko dlatego, że to niezgodne z obyczajem, dlatego, że jakiś głupiec orzekł, że to niemodne. Mnie zawsze sprawiało radość, że

Ares, gdy został zraniony, zawył jak dziesięć tysięcy mężów. To zaś, że Achilles roni łzy nad Patroklosem, poniża go jedynie w oczach ludzi cierpiących na żądze wielkości. Wciąż udajemy, to wszystko. Nie ośmielamy się już nawet szczerze śmiać. Ale nie przeszkadza nam to wcale, gdy czegoś nie potrafimy, przybierać miny uczniaka, tego samego przerażonego wyrazu twarzy, jaki przybieraliśmy, gdy byliśmy małymi chłopcami, nie przeszkadza zachowywać drobnych przyzwyczajęń, gdy chodzimy, kładziemy się, mówimy, przyzwyczajęń, które każdemu, kto na nas spogląda, mówią: „Patrz, to dziecko”. Jeśli przyjrzy się Pani komuś, kto sądzi, że jest sam, natychmiast zobaczy Pani, jak wychodzi zeń dziecko, czasem w zabawnej postaci: ziewa się, drapie bez zażenowania po głowie i pośladkach albo nawet dłubie w nosie, ba – trzeba to powiedzieć wprost – puszcza bąki. Najwytworniejsza dama puszcza bąki. Albo proszę poobserwować ludzi zatopionych bez reszty w jakiejś czynności, w jakichś swoich myślach, proszę przyrzec się zakochanym, chorym albo starcom; wszyscy są to tu, to tam dziećmi.

Gdy zastanowić się głębiej, życie wydaje się balem maskowym, na który się przebieramy, być może nawet dziesięć, dwanaście, sto razy, ale przecież bierzemy w nim udział takimi, jakimi jesteśmy, w przebraniu pośród masek pozostajemy tym, czym jesteśmy, i opuszczamy go dokładnie takimi, jakimi na niego szliśmy. Życie rozpoczyna się dzieciństwem i tysiącnymi drogami zmierza przez wiek męski ku jednemu celowi, temu mianowicie, by znów stać się dzieckiem, a jedyna różnica między ludźmi polega na tym, że jedni nabywają cech dziecięcych, inni robią się dziecinni.

Ten sam fenomen: to, że jest w nas coś, co wedle własnego uznania objawia się na wszystkich możliwych etapach życia, może Pani dostrzec i u dzieci. Starcze rysy w twarzyczce niemowlęcia są sprawą znaną i często omawianą. Proszę przejść się jednak ulicą i przyrzec małym, trzy-, czteroletnim dziewczynkom – w ich przypadku jest to wyraźniejsze niż u chłopców, czego przyczyny dałoby się jakoś wyjaśnić. Wyglądają one niekiedy tak, jak gdyby były własnymi matkami. I to wszystkie, nie zaś tu czy tam jedna, którą życie dopadło już wcześniej, nie – każda i każdy ma niekiedy ów osobliwie starczy wyraz twarzy. Oto jedna ma swarliwe usta kobiety pełnej goryczy, druga wargi zdradzające skłonność do plotkarstwa, tu zobaczy Pani typ starej panny, tam zaś kokietki. Jakże często przy tym zobaczymy matkę już w najmniejszym dziecku. To nie tylko naśladownictwo, to Ono sprawuje tu rządy. Czasem zyskuje władzę nad wiekiem, dysponuje nim, tak jak my wkładamy dziś takie, jutro inne ubranie.

Być może to zazdrość każe mi pokpiwać sobie z matek, zazdrość, że ja sam nie mogę stać się kobietą i matką.

Proszę się nie śmiać, tak rzeczywiście jest i nie tylko ja mam takie wrażenie, lecz wszyscy mężczyźni, nawet ci, którzy sami sobie wydają się bardzo męscy. Dowodzi tego już język: najbardziej męski mężczyzna nie zawaha się powiedzieć, że przechadza się „brzemienne myśłami”, mówi o swoim „duchowym dziecku”, a przedsięwzięcie z trudem doprowadzone do końca nazwie „ciężkim porodem”.

Nie są to tylko puste słowa. Uznaje Pani wszak autorytet nauki. To, że człowiek powstaje z mężczyzny i kobiety, jest przecież faktem dowiedzionym naukowo, nawet jeśli w myśli i w mowie się go nie uwzględnia, jak często dzieje się z prostymi prawdami. A zatem w istocie nazywającej się mężczyzną tkwi także kobieta, w kobiecie mężczyzna, a w wyobrażeniu mężczyzny spodziewającego się dziecka dziwne jest tylko to, że się mu uparcie zaprzecza. Ale zaprzeczanie w niczym nie zmienia stanu rzeczy.

To przemieszanie mężczyzny i kobiety ma niekiedy fatalne następstwa. Są ludzie, u których Ono pozostaje pełne wątpliwości, którzy wszystko widzą z dwóch perspektyw, są niewolnikami podwójnych wrażeń dzieciństwa. Jako takich wątpliwych wskazałem Pani dzieci wykarmione przez mamki. I rzeczywiście, wszyscy czworo, o których Pani opowiadałem, posiadają Ono, które czasem nie wie, czy jest mężczyzną czy kobietą. O mnie wie Pani już od dawna, że gdy jestem pod wrażeniem czegoś, brzuch mi się powiększa i nagle zapada się w sobie, gdy Pani o tym piszę. Wie Pani także, że nazywam to moją ciążą. Ale nie wie Pani czegoś innego (a może już Pani o tym opowiadałem? – to obojętne, opowiem tu raz jeszcze). Przed prawie dwudziestu laty na szyi wyrosło mi wole. Nie wiedziałem jeszcze wtedy tego, co wiem teraz, albo o czym sądzę, że to wiem. Dość powiedzieć, że przez lat dziesięć chodziłem po tym świecie z nabrzmiałą szyją i pogodziłem się już z myślą, że to coś w sąsiedztwie mojej krtani zabiorę ze sobą do grobu. Wtedy nadszedł czas, że poznałem Ono i zrozumiałem – w jaki sposób, nie jest kwestią, nad którą warto by się tu rozwodzić – że to wole jest moim urojonym dzieckiem. Sama się Pani dziwiła, w jaki sposób zdołałem się pozbyć owej monstrialnej przypadłości bez operacji, bez leczenia, bez jodu i tyreoidenu. Jestem zdania, że wole zniknęło, ponieważ moje Ono zrozumiało, i to zrozumienie przekazało również mojej świadomości, że w rzeczy samej jak każdy człowiek jestem istotą dwojakiej płci i dwojakiemu rodzajowi jest moje płciowe życie oraz że niepotrzebne jest już namacalne wykazywanie tego przez jakieś narośle. Co więcej, owej kobiecie, która niezmuszona do tego okolicznościami doświadcza w domu połogowym rozkoszy cudzych rozwiązań, okresowo piersi całkowicie się kurczą, a wówczas budzi się w niej męskość, co sprawia, że czuje ona prężną skłonność kładzenia mężczyzny podczas gry miłosnej pod sobą i dosiadania go od góry. Ono trzeciej spośród owych samotnych sprawiło, że między jej udami pojawiła się narośl przypominająca członek, ona zaś – osobliwa to myśl – smarowała ją jodem, by ją, jak sądziła, usunąć, w rzeczywistości wszelako by główce owego tworu nadać pozór żółędzi. Ostatniemu ze wspomnianych przeze mnie dzieci wykarmionych przez mamki przydarza się coś podobnego co mnie: brzuch wzdyma mu się w urojonej ciąży. Nawiedzają go wówczas kolki żółciowe, będące – jeśli pozwoli Pani, że tak to określe – czymś przypominającym rozwiązanie, przede wszystkim jednak miewa kłopoty ze ślepą kiszka jak wszyscy, którzy chcieliby zostać wykastrowani i stać się kobietami, albowiem kobieta powstaje – tak sądzi dziecięce Ono – z mężczyzny przez obcięcie

narządów płciowych. Przeszedł, o ile mi wiadomo, trzy ataki wyrostka robaczkowego. Podczas każdego z nich ujawniało się u niego pragnienie, by być kobietą. A może to ja wmówiłem mu owo pragnienie? Trudno orzec.

Muszę Pani opowiedzieć jeszcze o piątym takim dziecku, utalentowanym mężczyźnie, który jednak jako istota posiadająca dwie matki jest we wszystkim jakby przepołowiony i próbuje nad tą połowicznością zapanować, posiłkując się pantoponem. Jego matka twierdzi, że pod wpływem zabobonnego lęku nie karmiła go piersią: zmarło jej dwóch synów, dlatego obawiała się karmić w ten sposób trzeciego. Nie wie on teraz, czy jest mężczyzną czy kobietą, nie wie tego jego Ono. We wczesnym dzieciństwie ożyła w nim kobieta. Leżał wówczas długo chory na zapalenie osierdzia, które było urojoną ciążą tegoż narządu. Później powtórzyło się to jako zapalenie opłucnej oraz nieodparte skłonności homoseksualne.

Może Pani spokojnie śmiać się z moich awanturniczych baśniowych opowieści. Przyzwyczailem się do tego, że jestem wyśmiewany i cieszę się, gdy od czasu do czasu mam sposobność wypróbować ponownie moją na to odporność.

Czy wolno mi opowiedzieć Pani jeszcze jedną historię? Znam ją z ust pewnego człowieka, dawno już pogrzebanego, pożartego przez wojnę. Z radością rzucił się w ramiona śmierci, albowiem był typem bohatera. Mówił mi kiedyś, jak pewnego dnia pies jego siostry, pudel – znajomy ów mógł mieć wtedy siedemnaście lat – onanizował się, ocierając o jego nogę. On sam przyglądał się temu z zainteresowaniem, gdy jednak nasienie popłynęło po łydce, naszała go myśl, że urodzi młode pieski, a wyobrażenie to towarzyszyło mu przez tydzień i miesiące.

Jeśli miałyby Pani ochotę, moglibyśmy teraz udać się na chwilę do kraju baśni, porozmawiać o królowych, którym zamiast prawdziwych synów wkładano do kołyski nowo narodzone szczenięta, i snuć wokół tego rozmaite rozważania na temat osobliwej roli, jaką pies odgrywa w utajonym życiu człowieka, rozważania, które rzuciłyby snop światła na faryzejski wstręt człowieka do perwersyjnych odczuć i uczynków. Ale być może byłoby to czymś nazbyt intymnym. Pozostańmy raczej przy ciąży mężczyzny. To częste zjawisko.

Tym, co rzuca się w oczy u ciężarnej kobiety, jest gruby brzuch. Co Pani powie na moje wcześniejsze stwierdzenie, że również u mężczyzny gruby brzuch należy interpretować jako symptom ciąży? Oczywiście mężczyzna nie nosi naprawdę dziecka w swym ciele. Ale jego Ono sprawia sobie taki gruby brzuch przez jedzenie, picie, wzdęcia czy w jakiś inny sposób, ponieważ pragnie zająć w ciąży i w konsekwencji sądzi, że w nią zachodzi. Istnieją cięża symboliczne i symboliczne porody, powstają one w nieświadomości i trwają dłużej lub krócej, zanikają jednak nieuchronnie, gdy zostaje odkryte symboliczne znaczenie tych nieświadomych procesów. To nie takie proste, ale tu i tam się udaje, właśnie przy wzdęciach albo w wypadku jakichś symbolicznych bólów porodowych w podbrzuszu, krzyżu czy głowie. Tak, Ono jest czymś tak osobliwym, że nie przejmuje się wcale wiedzą anatomiczno-fizjologiczną, lecz z tupetem powtarza

dawną legendę o narodzinach Ateny z głowy Zeusa. A ja mam dość fantazji, by uwierzyć, że ten mit – podobnie jak inne – to następstwo rządów sprawowanych przez Ono. Wyrażenie „brzemienny myślami” musi tkwić głęboko w człowieku i mieć dlań dużą wagę, skoro przekształcił je w baśń. Oczywiście takie symboliczne cięższe i bóle porodowe zdarzają się także u kobiet zdolnych do rodzenia dzieci, być może są u nich nawet jeszcze częstsze, pojawiają się jednak nie rzadziej u starszych kobiet, a wydaje się nawet, że podczas klimakterium i w późniejszym czasie odgrywają sporą rolę w schorzeniach różnego rodzaju, ba, również dzieci oddają się takim fantazjom, nawet te, o których ich matki sądzą, że wierzą jeszcze w bociana.

Czy mam jeszcze trochę podroczyć się z Panią, stawiając tak awanturnicze tezy? Czy mam Pani zdradzić, że również zjawiska towarzyszące ciąży: nudności, bóle zębów – niekiedy – mają korzenie symboliczne? Że wszelkiego rodzaju krwawienia – przede wszystkim oczywiście te pojawiające się nieoczekiwanie – z macicy, ale także z nosa, odbytu czy płuc, pozostają w ścisłym związku z wyobrażeniami porodu? Albo że udreka, jaką sprawiają owsiki, towarzysząca niektórym ludziom przez całe życie, ma często swą przyczynę w skojarzeniu robaka z dzieckiem i zanika, gdy tylko owym robaczkom odbierze się pożywkę nieświadomego symbolicznego życzenia.

Znam pewną kobietę – również ona jest jedną z tych kochających dzieci osób bezdzietnych, a bezdzietna jest, albowiem nienawidzi swojej matki – która na pięć miesięcy utraciła okres, jej brzuch obrzmiał, podobnie jak piersi, uznała się przeto za ciężarną. Pewnego dnia długo z nią rozmawiałem o związku robaków z wyobrażeniami ciąży u pewnego wspólnego znajomego. Tego samego dnia wydała z siebie glistę, w nocy powrócił jej okres, a brzuch znów się spłaszczył.

W ten sposób dochodzę już do okazjonalnych przyczyn takich ciąż, rozgrywających się wyłącznie w myśli. Należą one – można chyba powiedzieć: wszystkie – do obszaru skojarzeń. Przykład takiego skojarzenia podałem, mówiąc o robaku i dziecku. Najczęściej te skojarzenia są bardzo odległe, wielopostaciowe i – ponieważ pochodzą z dzieciństwa – tylko z trudem torują sobie drogę do świadomości. Istnieją jednak także skojarzenia proste, uderzające, jasne natychmiast dla każdego. Jeden z moich znajomych opowiadał mi, że w nocy przed rozwiązaniem swojej żony próbował to doświadczenie, jego zdaniem bardzo bolesne, w osobliwy sposób wziąć na siebie. Śniło mu się mianowicie, że sam urodził dziecko, jego sen pełen był szczegółów znanych mu z poprzednich porodów, a obudził się w momencie, gdy poród się zakończył. Wówczas okazało się, że choć nie wydał na świat dziecka, to przecież – jak nie czynił tego od swoich wczesnych lat chłopięcych – wy dobył z siebie coś, co miało w sobie ciepło życia.

Cóż, to był sen, ale jeśli posłucha Pani opowieści swych przyjaciół i przyjaciółek, odkryje Pani ku swemu zaskoczeniu, jak powszechną jest rzeczą, że mężowie albo babki czy dzieci na własnym ciele doświadczają równocześnie rozwiązania swych krewnych.

Tak bliskie relacje nie są jednak konieczne. Często wystarczy sam widok małego dziecka, kołyski, butelki mleka. Wystarczy także jeść pewne potrawy. Poznała pani zapewne wielu ludzi, którzy dostają wzdęć po kapuście czy grochu, po fasoli, marchewce albo ogórkach. Czasem pojawiają się wtedy u nich bóle porodowe pod postacią bólów brzucha, a czasem dochodzi nawet do samego porodu przybierającego formę wymiotów czy biegunki. Skojarzenia, jakie Ono, w pojęciu naszego tak wysoko cenionego rozumu dość głupawe, konstruuje w nieświadomości, bywają wręcz śmieszne. I tak na przykład w główce kapusty znajduje podobieństwo do główki dziecka, groszek i fasola spoczywają w swych łuskach jak dziecko w kołysce albo brzuchu matki, zupa grochowa i grochowe purée przypominają o pie-luszkach, a tu jeszcze marchewka i ogórki. Co Pani o nich sądzi? Nie wpadnie Pani na to, w czym rzecz, jeśli Pani nie pomogę.

Gdy dzieci bawią się z psem, obserwują go i śledzą z żywym zainteresowaniem wszystkie jego zachowania, odkrywają czasem, że tam, gdzie umieszczony jest narząd służący załatwianiu jego małych potrzeb, sterczy ostry czerwony wyrostek, wyglądający jak marchewka. Pokazują ten osobliwy fenomen matce czy komuś znajdującemu się właśnie w pobliżu i dowiadują się ze słów albo zakłopotanego spojrzenia dorosłych, że o czymś takim w ogóle się nie mówi, że czegoś takiego w ogóle się nie zauważa. Nieświadomość zachowuje wówczas to wrażenie, mniej lub bardziej wyraźne, a ponieważ raz już utożsamiała marchewkę z owym czerwonym psim wyrostkiem, trzyma się uparcie myśli, że także marchewka to jakaś rzecz zakazana, i na propozycję jej zjedzenia odpowiada niechęcią, wstrętem lub symboliczną ciążą. Albowiem również w tym dziecięca nieświadomość jest osobliwie głupia w porównaniu z naszym tak wynoszonym pod niebiosa rozumem i sądzi, że zarodki dziecka dostają się, wraz z jedzeniem, przez usta do brzucha i tam potem rosną. Podobnie dzieci wierzą też, że z połkniętej pestki czereśni wyrośnie w brzuchu czereśniowe drzewko. To, że czerwony wyrostek psa ma coś wspólnego z płodzeniem potomstwa, wiedzą w swej zamglonej dziecięcej niewinności równie dobrze albo równie niejasno jak to, że zarodek braciszka albo siostrzyczki, zanim dostanie się do wnętrza mamy, musi znajdować się gdzieś w tym osobliwym chwościku mężczyzny czy chłopca, wyglądającym jak nie tam gdzie trzeba przymocowany ogonek, przy którym wisi woreczek z dwoma jajeczkami czy orzeszkami, o którym mówi się jedynie z wielką powściągliwością, którego można dotykać tylko przy sikaniu i którym bawić się wolno tylko mamie. Widzi Pani, że droga prowadząca od marchewki do urojonej ciąży jest dość długa i niełatwo na nią trafić. Gdy się ją jednak zna, wie się też, co oznacza niestrawność po ogórkach, albowiem ogórek zdradza nie tylko fatalnie zabawne podobieństwo do członka taty, lecz kryje nadto w swym wnętrzu ziarenka symbolizujące obrazowo przyszłe dzieci.

Odbiegłem bezwstydnie od mojego tematu, ale ośmielam się mieć nadzieję, że Pani, Droga Przyjaciółko, z osobistej dla mnie życzliwości listy tak zagmatwane jak dzisiejszy czyta dwa razy. Jeśli tak, zrozumie Pani, co chciałem powiedzieć

w całym powyższym wywodzie: to mianowicie, że Ono, owa rzecz, przez którą przeżywane jest nasze życie, nie uznaje bez sprzeciwu nawet różnic między płciami, podobnie jak różnic wieku, i sądzę, że w ten sposób dałem Pani choć ogólne pojęcie o bezrozumie owej istoty. Być może pojmie Pani również, dlaczego czasem miewam taką babską zachciankę, by urodzić dziecko. Jeśli jednak nie zdołałem wyrazić się jasno, następnym razem spróbuję rzecz przedstawić w sposób lepiej zrozumiały.

Łączę najserdeczniejsze pozdrowienia
Patrik Troll

■

To zatem był powód Pani długiego milczenia! Rozważała Pani raz jeszcze możliwość publikacji i daje swoje *imprimatur* na moją część naszej korespondencji, odmawiając go wszelako dla własnych listów. Niech i tak będzie! A Bóg niech da swoje błogosławieństwo!

Ma Pani rację, czas już, bym uczynił Ono przedmiotem poważnej refleksji. Ale słowo jest mało plastyczne i dlatego proszę Panią, by od czasu do czasu zechciała Pani okrążyć to lub owo z zapisanych tu słów i przyjrzeć się mu uważnie ze wszystkich stron. Zyska Pani wtedy pewien pogląd, a o to tu chodzi, nie o to, czy pogląd ten jest prawdziwy czy fałszywy. Postaram się zachować rzeczowość.

Muszę tu najpierw uczynić smutne wyznanie: Ono takie, jakim je założyłem, moim zdaniem w ogóle nie istnieje, to ja sam sztucznie je stworzyłem. Ponieważ zajmuję się wyłącznie człowiekiem, pojedynczym człowiekiem, i będę to czynił do końca moich dni, muszę postępować tak, jak gdyby istniały oderwane od całości Boga-Natury pojedyncze istoty, które nazywamy ludźmi. Muszę postępować tak, jak gdyby taka pojedyncza istota była jakoś oddzielona pustą przestrzenią od reszty świata, w taki sposób, że staje samodzielnie naprzeciwko rzeczy znajdujących się poza jej wymyślonymi przez samą siebie granicami. Wiem, że to pogląd błędny, mimo to będę się uparcie trzymał założenia, że każdy człowiek to osobne Ono, posiadające określone granice, początek i koniec. Podkreślam to, ponieważ już wielokrotnie próbowała Pani, Czcigodna Przyjaciółko, przywieść mnie do rozważań na temat duszy świata, panteizmu, Boga-Natury. Nie mam na to ochoty i oświadczam uroczyście, że zajmuję się tu tylko tym, co określam jako Ono człowieka. I mocą mojego urzędu jako Pani korespondent stwierdzam, że to Ono ma swój początek w momencie zapłodnienia. Który etap nad wyraz skomplikowanego procesu tegoż zapłodnienia należałoby uznać za ów początek, jest mi obojętne, podobnie jak Pani uznaniu pozostawiam wybór jakiegoś momentu z całego łańcucha procesów zachodzących podczas śmierci i stwierdzenie, że to chwila, w której Ono dobiega swego kresu.

Ponieważ już z góry informuję Panią o świadomym zafałszowaniu, obecnym w mojej hipotezie, przysługuje Pani prawo doszukania się w moich wywodach

tylu świadomych i nieświadomych błędów, ile tylko zechce ich Pani znaleźć. Proszę jednak nie zapominać, że ten pierwszy błąd, polegający na wycięciu rzeźcy, indywiduów – nieożywionych albo ożywionych – z kosmosu, właściwy jest całemu ludzkiemu myśleniu i obciąża wszystkie nasze wypowiedzi.

Tu wyłania się pewna trudność. Ta hipotetyczna jednostka, jaką jest Ono, a której początek umiejscowiony jest w zapłodnieniu, w rzeczywistości zawiera w sobie dwie jednostki, żeńską i męską. Abstrahuję przy tym całkowicie od mocno rzecz komplikującej okoliczności, że obie te jednostki, wywodzące się od jaja i nasienia, nie są w istocie jednostkami, lecz wielościami sięgającymi czasów Adama i prazwierząt, wielościami, w których żeńskie i męskie pozostaje ze sobą w niedającym się rozwikłać splątaniu, ale – jak się wydaje – niez mieszane. To, że obie zasady nie zlewają się ze sobą, lecz istnieją obok siebie, proszę dobrze zapamiętać. Stąd bowiem wynika, że każde ludzkie Ono zawiera w sobie co najmniej dwie swoje odmiany, które są jakoś połączone w jedność, ale przecież w pewien sposób pozostają od siebie niezależne.

Nie wiem, czy mogę u Pani, podobnie jak i u innych kobiet – oraz oczywiście także u mężczyzn – założyć całkowity brak tej niewielkiej wiedzy, którą – jak sądzimy – posiadamy na temat dalszych losów zapłodnionego jaja. Dla moich celów wystarczy, jeśli poinformuję Panią, że to jajo po zapłodnieniu dzieli się na dwie części, na dwie komórki, jak nauka lubi rzecz nazywać. Te dwie komórki dzielą się potem znów na cztery, na osiem, na szesnaście i tak dalej, aż wreszcie powstaje to, co zwykle nazywamy „człowiekiem”. Nie muszę, dzięki Bogu, wdawać się w szczegóły tych procesów, lecz mogę poprzestać na wskazaniu czegoś, co dla mnie ważne, jakkolwiek i dla mnie niepojęte. W niewielkiej istocie, w zapłodnionym jaju, tkwi coś, Ono, co jest w stanie dokonać podziałów na niezliczone grupy komórek, nadać im każdorazowo różną postać i funkcję, skłonić je do przeistoczenia się w skórę, kości, oczy, uszy i tak dalej. Co takiego wszelako dzieje się z tymże Ono w momencie podziału? Najwyraźniej dzieli się ono również, albowiem wiemy, że każda pojedyncza komórka posiada możliwość samodzielnej egzystencji i dalszych podziałów. Równocześnie pozostaje jednak coś wspólnego, Ono, które wiąże obie komórki ze sobą, wpływa w jakiś sposób na ich los i pozwala im wywierać wpływ na siebie. Wychodząc od tych rozważań, musiałem przyjąć, że poza indywidualnym Ono człowieka istnieje niepoliczalna wielka liczba istot mu podobnych, należących do poszczególnych komórek. Proszę przy tym łaskawie pamiętać, że zarówno indywidualne Ono całego człowieka, jak i każde Ono każdej komórki kryją w sobie Ono męskie i żeńskie, a nadto subtelnie drobne istoty będące Ono należącymi do łańcucha przodków.

Proszę nie tracić cierpliwości. Nic na to nie poradzę, że muszę tak komplikować rzeczy, które dla codziennego myślenia i mowy są bardzo proste. Jakiś dobrotliwy Bóg wyprowadzi nas kiedyś – taką mam nadzieję – z oplatającej nas gęstwiny.

Na razie jednak wciągnę w nią Panią jeszcze głębiej. Wydaje mi się, że istnieją jeszcze inne odmiany Ono. Komórki w biegu swojego rozwoju łączą się w tkanki,

epitelia, chrząstki, nerwy i tak dalej, a każdy z tych tworów to – jak się zdaje – osobne Ono, które oddziałuje na Ono całości, na każdą jednostkę Ono w komórkach czy w innych tkankach i daje się przez nie określić w manifestacjach życia. Na tym nie koniec. Nowe formy Ono pojawiają się jako organy, jako śledziona, wątroba, serce, nerki, kości, mięśnie, mózg czy rdzeń kręgowy. A w systemach narządowych objawiają się nam jeszcze inne moce Ono, ba, tworzą się – jak się zdaje – niejako sztucznie kreowane jego jednostki, które prowadzą jakąś dziwną grę, choć można by domniemywać, że są jedynie pustym dźwiękiem i dymem. I tak muszę na przykład sformułować tezę, że istnieje Ono górnej i dolnej połowy ciała, Ono prawej i lewej strony tegoż, szyi albo ręki, Ono wnętrza człowieka i osobne Ono powierzchni ciała. To istoty, o których chciałoby się sądzić, że powstają za sprawą myśli, rozmów, działań, istoty, które można by wręcz uważać za twory tak powszechnie sławionego rozumu. Ale proszę w to nie wierzyć! Taki pogląd wynika jedynie z rozpaczliwych i beznadziejnych usiłowań zrozumienia czegokolwiek z tego świata. Gdy tylko tego chcemy, już jakieś złośliwe Ono ujawnia się w jednej ze swoich kryjówek, bawi się nami i zaśmiewa do rozpuku z naszych komicznych roszczeń, z naszej przemądrzałości.

Proszę, moja Droga, niech Pani nigdy nie zapomina, że nasz mózg, a tym samym nasz rozum, są wytworem Ono; z całą pewnością wytworem, który z kolei oddziałuje twórczo, jednak dopiero późno się uaktywnia i którego pole działania jest ograniczone. Na długo zanim powstanie mózg, Ono człowieka już myśli, myśli bez mózgu, mózg ów sobie dopiero buduje. To coś fundamentalnego, coś, o czym człowiek nigdy nie powinien zapominać, a o czym zapomina bezustannie. W tym domniemaniu, że myśli się mózgiem, domniemaniu z całą pewnością fałszywym, tkwi źródło tysięcznych głupstw, ale i źródło cennych odkryć i wynalazków, wszystkiego, co życie upiększa i szpeci.

Czy nie razi Pani zamęt, w jakim się poruszamy? A może mam Pani opowiedzieć, jak to wciąż, niczym na kolorowej karuzeli, pojawiają się nowe odmiany Ono, jak gdyby wciąż nowe powstawały. Że istnieją jego odmiany charakterystyczne dla poszczególnych funkcji ciała, dla jedzenia, picia, spania, oddychania, chodzenia? Że objawia się Ono zapalenia płuc albo Ono ciąży, że powstają takie osobliwe twory, znamienne dla określonego zawodu, wieku, miejsca pobytu, ubikacji i nocnika, łóżka, szkoły, konfirmacji i małżeństwa, sztuki i rozmaitych przyzwyczajzeń. Zamęt, nieskończony zamęt. Nic tu nie jest jasne, wszystko spowija ciemność, wszystko jest niedającym się rozwikłać splątaniem.

A jednak, a jednak! Potrafimy nad tym wszystkim zapanować, wchodzimy w sam środek tego kipiącego strumienia i umiemy go okiełznać, bierzemy się z tymi mocami za bary i przygważdżamy je to tu, to tam. Jesteśmy bowiem ludźmi i nasza zdolność narzucania rzeczom naszej woli podoła niejednemu wyzwaniu. Porządkuje, dzieli, tworzy i dopełnia. Naprzeciwno Ono staje Ja i cokolwiek by się zdarzyło i cokolwiek można by jeszcze powiedzieć, moc zachowuje wypowiedane przez ludzi twierdzenie: ja to Ja.

Nic na to nie poradzimy, musimy sobie wmawiać, że panujemy nad Ono, nad licznymi jego odmianami oraz nad Ono zbiorczym, a wręcz że panujemy nad charakterem bliźnich, nad ich życiem, ich zdrowiem i śmiercią. Tak z pewnością nie jest, ale wiara taka wynika z naszej konstytucji, z naszego człowieczeństwa. Żyjemy, a to sprawia, iż musimy też wierzyć, że możemy wychować nasze dzieci, że istnieją przyczyny i skutki, że wreszcie w następstwie wolnego namysłu jesteśmy w stanie pomóc albo zaszkodzić. W istocie samej nic nie wiemy o związkach między rzeczami, nie możemy nawet z dwudziestoczęterogodzinnym wyprzedzeniem zdecydować, co będziemy robić, nie jest w naszej mocy postępować w zgodzie z powziętymi zamiarami. To Ono zmusza nas, byśmy jego czyny, myśli, uczucia uważali za procesy rozgrywające się w naszej świadomości, zgodne z naszymi zamierzeniami, z naszym Ja. Tylko dlatego, że tkwimy w tym odwiecznym błędzie, że jesteśmy ślepi i niczego nie wiemy, możemy być lekarzami i leczyć chorych.

Nie mam pewności, po co Pani o tym wszystkim piszę. Prawdopodobnie po to, by się usprawiedliwić, że mimo niewzruszonej wiary we wszechmoc Ono jestem przecież lekarzem, że mimo przekonania o koniecznym charakterze wszystkich moich myśli i czynów, mającym swe źródło poza moją świadomością, wciąż przecież leczę chorych i udaję przed sobą oraz innymi, że sukces mojej terapii to moja zasługa, i że to ja jestem odpowiedzialny, gdy pozostaje ona nieskuteczna. Istotną cechą człowieka jest próżność i przecenianie samego siebie. Nie mogę się jej pozbyć, muszę wierzyć w siebie i w moje działania.

W istocie wszystko, co dzieje się w człowieku, jest dziełem Ono. I dobrze, że tak właśnie jest. Dobrze również przynajmniej raz w życiu przystanąć i – w takiej mierze, w jakiej to możliwe – zastanowić się nad tym, że bieg rzeczy jest niezależny całkowicie od naszej wiedzy i naszych mocy. Niezbędne to zwłaszcza dla nas, lekarzy. Nie dlatego, byśmy mieli uczyć się skromności. Cóż nam po takiej nieludzkiej, pozaludzkiej cnotcie? Jest zresztą i tak cnotą faryzejską. Nie, to niezbędne dlatego, że inaczej narażamy się na niebezpieczeństwo jednostronności, niebezpieczeństwo okłamywania nas samych i naszych chorych, że właśnie ta albo inna metoda leczenia jest metodą jedynie słuszną. Brzmi to absurdalnie, ale jest przecież prawdą, że każdy sposób leczenia chorego jest właściwy, że pacjent zawsze i we wszystkich okolicznościach leczony jest prawidłowo, bez względu na to, czy leczy się go zgodnie ze wskazaniami nauki czy wedle zaleceń owczarza parającego się znachorstwem. Sukces terapii nie zależy od tego, co choremu zalecimy zgodnie z naszą wiedzą, lecz od tego, co z naszymi zaleceniami uczyni jego Ono. Gdyby tak nie było, każde złamanie kości, prawidłowo złożone i unieruchomione, musiałyby się zrosnąć. Ale tak nie jest. Gdyby różnica między działaniami chirurga czy internisty, neurologa czy znachora, była rzeczywiście tak wielka, słusznie można by się chełpić udanymi kuracjami i wstydzić porażek. Ale nie mamy do tego prawa. Tak czynimy, jednak prawa do tego nie mamy.

List ten piszę, jak mi się wydaje, w osobliwym nastroju. I jeśli będę go kontynuował w tym duchu, to najprawdopodobniej Panią zasmucę albo rozśmieszę.

Tymczasem ani jedno, ani drugie nie leży w moich zamiarach. Chcę Pani raczej opowiedzieć, jak zbliżyłem się do psychoanalizy. Wtedy łatwiej Pani zrozumie sens moich rozwlekłych wywodów, pojmie osobliwe rozważania na temat mojego zawodu i jego wykonywania.

Muszę Panią przede wszystkim zaznajomić ze stanem ducha, w jakim się wówczas znajdowałem, a który najkrócej daje się wyrazić stwierdzeniem: „Czułem, że jestem skończony”. Wydawałem się sobie stary, nie czułem pościgu ani do kobiet, ani do mężczyzn, byłem znużony moimi miłostkami, a przede wszystkim obrzydła mi moja praktyka lekarska. Uprawiałem ją jeszcze tylko w celach zarobkowych. Byłem chory, w to nie wątpiłem, nie wiedziałem tylko, co się ze mną działo. Dopiero kilka lat później jeden z moich medycznych recenzentów wyjaśnił mi, na co cierpię. Popadłem w histerię – diagnoza, o której prawidłowości przekonany jestem tym mocniej, że postawiona została bez osobistej znajomości, jedynie na podstawie wrażenia, jakie wyrobił sobie o mnie czytelnik moich pism – symptomy musiały być zatem bardzo wyraźne. W tym czasie podjąłem się leczenia pewnej ciężko chorej damy, a to zmusiło mnie, bym został analitykiem.

Zwolni mnie Pani zapewne z obowiązku zagłębiania się w szczegóły długiej historii cierpień owej kobiety. Opowiadał o nich niechętnie, ponieważ niestety nie udało mi się całkowicie przywrócić jej zdrowia, choć w ciągu czternastu lat naszej znajomości oraz kuracji, której ją poddałem, jej stan poprawił się bardziej, niż tego sama oczekiwała. By dać Pani jednak pewność, że w jej wypadku rzeczywiście chodziło o konkretną „organiczną”, a więc rzeczywistą chorobę, nie tylko chorobę „urojoną”, histerię, jak u mnie, wskażę tu na fakt, że w ostatnich latach przed naszym spotkaniem przeszła dwie ciężkie operacje, a została mi jako umierająca przekazana przez jej ostatniego naukowego doradcę wraz ze sporym zapasem digitalisu, skopolaminy i innych paskudztw.

Początkowo nasze kontakty nie były łatwe. Nie zaskoczyło mnie, że jej odpowiedzi na moje nieco brutalne badanie były obfite krwawienia z macicy i odbytu – obserwowałem to często i u innych chorych. Co mnie jednak uderzyło, to to, że mimo imponującej inteligencji dysponowała śmiesznie ubogim słownictwem. W odniesieniu do większości przedmiotów użytkowych posługiwała się opisami, tak że na przykład zamiast „szafa” mówiła: „mebel do przechowywania ubrań”; albo zamiast „przewód kominowy”: „urządzenie do odprowadzania dymu”. Ponadto nie była w stanie znieść pewnych gestów, na przykład pocierania wargi albo zabawy frędzlami przy krześle. Różne przedmioty, które wydają się nam konieczne w codziennym życiu, musiały zostać usunięte z gabinetu.

Gdy dziś przypominam sobie obraz jej choroby, jaki wówczas jawił się moim oczom, trudno mi uwierzyć, że był czas, kiedy nic z tego wszystkiego nie rozumiałem. A przecież tak właśnie było. Dostrzegłem, że w wypadku mojej chorej chodzi o ściśle sprzężenie zjawisk tak zwanych fizycznych i psychicznych, ale w jaki sposób sprzężenie to powstało, jak miałbym chorej pomóc, tego nie wiedziałem. Tylko

jedno było dla mnie od początku jasne: między mną a pacjentką istniała jakaś tajemnicza relacja, która skłoniła ją do tego, by mi zaufała. Wówczas nie znałem jeszcze pojęcia przeniesienia, cieszyłem się z pozornej podatności na sugestię, wykazywanej przez osobę będącą przedmiotem moich zabiegów terapeutycznych, i podjąłem leczenie w zwykły sposób. Spory sukces osiągnąłem już przy pierwszej wizycie. Do tej pory chora wzbierała się zawsze przed rozmową sam na sam z lekarzem; domagała się obecności starszej siostry, przeto każda próba porozumienia wymagała pośrednictwa tejże. Zdumiewające, że przystała natychmiast na moją propozycję, bym następnym razem przyjął ją sam. Dopiero później uświadomiłem sobie, że przyczyną był rodzaj przeniesienia. Pani G. zobaczyła we mnie matkę.

Tu muszę wtrącić pewną uwagę na temat Ono lekarza. Miałem wówczas zwyczaj egzekwowania nielicznych zaleceń, które wydawałem, z niezłomną surowością i – muszę tu użyć tego wyrażenia – nieustępliwością. Posługiwałem się sformułowaniem: „Może pani raczej umrzeć, niż nie zastosować się do któregoś z tych zaleceń”. I traktowałem to bardzo poważnie. Chorych na żołądek, którzy po określonych potrawach dostawali bólów lub wymiotów, kazałem karmić wyłącznie tymi właśnie potrawami tak długo, aż nauczyli się je znosić, innych, którzy z powodu jakiegoś zapalenia stawów czy żył leżeli unieruchomieni w łóżku, zmuszałem do wstawania i chodzenia, apoplektyków leczyłem, każąc im codziennie wykonywać skłony, ludzi zaś, o których wiedziałem, że za kilka godzin umrą, ubierałem i wychodziłem z nimi na spacer. Doświadczyłem przy tym i tego, że jeden z nich padł martwy na progu domu. Posługiwania się tego rodzaju autorytatywną, nieomylną, paternalistyczną sugestią, występowania w roli pełnego mocy, dobrotliwego rodzica doświadczyłem już u własnego ojca, a nauczyłem się od największego mistrza owej sztuki „bycia lekarzem i ojcem”, Schweningera, zapewne też miałem ku temu od urodzenia pewne predyspozycje. W wypadku panny G. wszystko od początku przebiegało inaczej. Jej nastawienie do mnie, jej nastawienie dziecka, i to – jak się później okazało, dziecka trzyletniego – narzuciło mi rolę matki. Chora ta obudziła pewne uśpione macierzyńskie moce mego Ono, te zaś nadały kierunek moim działaniom. Potem, gdy poddałem bardziej wnikliwej rewizji moje postępowanie jako lekarza, odkryłem, że tego rodzaju zagadkowe wpływy kazały mi już często przybierać wobec moich chorych postawę inną niż ojcowska, chociaż byłem świadomy i teoretycznie mocno o tym przekonany, że lekarz winien być przyjacielem i ojcem pacjenta, musi dominować.

I oto nagle stanąłem wobec osobliwego faktu, że to nie ja leczę chorego, lecz chory mnie, albo – by rzecz przetłumaczyć na mój język – Ono innego człowieka próbuje przekształcić moje i rzeczywiście tak je przekształca, by stało się użyteczne dla jego celów.

Już zrozumienie tego było trudne, albowiem pojmuje Pani, że w ten sposób mój stosunek do chorego uległ całkowitemu odwróceniu. Nie chodziło już o to, by mu przepisywać pewne zachowania, zalecać mu to, co uważałem za stosowne,

lecz by stać się takim, jakim chory mnie potrzebował. Ale droga od zrozumienia do realizacji wynikających stąd wniosków jest daleka. Sama Pani wszak tę drogę obserwowała, sama widziała, jak z aktywnie ingerującego lekarza stałem się pasywnym narzędziem. Często mnie Pani z tego powodu ganiła i wciąż gani, wciąż na mnie nalegając, bym tu udzielił rady, tam interweniował, gdzie indziej zaś pomagał, wydając polecenia i przyjmując na siebie rolę przewodnika. Gdybyż Pani zechciała tego poniechać! Jako ten, który niesie pomoc, jestem już nieodwołalnie stracony, unikam dawania rad, zadając sobie zarazem sporo trudu, by możliwie jak najszybciej złamać opór mojej nieświadomości, przeciwstawiającej się Ono chorych, i pohamować jej pragnienia. Czuję się z tym szczęśliwy, dostrzegam sukcesy i sam odzyskałem zdrowie. Jeśli czegoś żałuję, to tego, że droga, którą kroczę, jest nazbyt szeroka i spokojna, tak że z czystej ciekawości i żrebięcej swawoli zbaczam z niej, zapuszczam się w rozpadliny i na trzęsawiska, narażając siebie i moich podopiecznych na trudy i szkody. Wydaje mi się, jak gdyby rzeczą w życiu najtrudniejszą było odrzucić wszelkie hamulce, wsłuchać się w głosy Ono, swojego oraz drugiego człowieka, a potem za nimi podążyć. Ale to się opłaca. Znow stopniowo stajemy się dziećmi, a przecież Pani wie: Jeśli nie będziecie jako dzieci, nie wejdzicie do Królestwa Niebieskiego. Żądę wielkości należałoby odrzucić w wieku lat dwudziestu pięciu; do tej pory potrzebuje się jej zapewne, by wzrastać, ale potem potrzebna jest już tylko w rzadkich momentach erekcji. Poddać się słabości i tej słabości, zwątlenia, bycia mięczakiem nie ukrywać ani przed sobą, ani przed innymi – właśnie to jest sednem rzeczy. My wszelako jesteśmy niczym owi lancknechci z drewnianym fallusem, o których Pani opowiadałem.

Dość na dzisiaj. Od dawna już czułem potrzebę usłyszenia Pani sądu na temat tego, jak daleko posunąłem się w stawaniu się dzieckiem, w wyzbywaniu się Ja. Ja sam mam poczucie, że znajduję się na początku tego procesu nazywanego zwykle wchodzeniem w starość, który w moich oczach przypomina stawanie się dzieckiem. Ale mogę się mylić; oto gniewne słowa pewnej chorej, która spotkała mnie po dwóch latach niewidzenia: „Nabrał pan duchowej tuszy”. Te słowa dodały mi pewności siebie. Mam nadzieję, że się Pani odezwie, o co prosi Pani wierny

Patrik Troll

przełożył Tadeusz Zatorski

Georg Groddeck: Ono i psychoanaliza¹

Podczas ostatniego spotkania w moim domu poproszono mnie, bym opowiedział o wrażeniach z tegorocznego Kongresu Psychoanalitycznego w Homburgu. Ponieważ w Homburgu byłem zaledwie dziewięć godzin, z tego zaś tylko pięć spędziłem w sali kongresowej, wiele powiedzieć nie potrafię. Poza moimi osobistymi przeżyciami, do których zaraz dojdę, zostało mi w pamięci jedynie kilka szczegółów, które chętnie poddam pod rozwałę i dyskusję. Wspomnieć tu trzeba nade wszystko o wielkiej masie tego, co zaoferowano. Żywię przekonanie, że posiadam mózg dość chłunny, a w każdym razie nie odbiegający pod tym względem daleko od przeciętnej, ale dłużej niż dwie, najwyżej trzy godziny dziennie nie potrafię przysłuchiwać się z uwagą uczonym rozprawom. Gdybym to ja mógł decydować, na Kongres przeznaczyłbym pełne osiem dni i każdego pozwolił przemawiać tylko dwóm uczestnikom: jednemu przed południem – o jakiejś porze nienaruszającej godności człowieka, na przykład od godziny 10.30 do 12, drugiemu po południu – od 16.30 do 18. Nikt nie zdoła w ciągu pół godziny wyłożyć mądrości gromadzonej przez dwa lata, nie popadając w pośpiech iście biegunkowy albo nie dokonując takiej kondensacji swojej wypowiedzi, że słuchacz musi – niczym podczas objaśniania marzeń sennych – odgadywać jej sens. Rozpocząłbym w sobotę wieczorem uroczystością powitalną, w trakcie której za jednym zamachem można by wygłosić wszystkie przemówienia formalne, od niedzielnego przedpołudnia zaś, bez żadnych dalszych wstępów, prezentowano by dwanaście wykładów, a w następną sobotę rano przewodniczący podsumowywałby to, o czym była mowa, i to w taki sposób, że zawartość wykładów angielskich streszczałby w języku niemieckim, niemieckich z kolei w angielskim; nonsensem jest zakładać, że uczestnicy Kongresu władają obu tymi językami – oczywiście mógłby przy tym korzystać z zastępstwa w języku mu obcym. Materiału winni by mu dostarczyć sami mówcy w postaci krótkich autoreferatów, a jego zadaniem – i to doprawdy zadaniem niełatwym – byłoby naszkicowanie wyrazistego obrazu tego, co się działo, by każdy wiedział: takie to a takie

¹ Przekład za: G. Groddeck, *Das Es und die Psychoanalyse*, „Arche” 1925, nr 10, w: idem, *Werke. Die Arche. Band 1*, hrsg. von Otto Jägersberg, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main 2001, s. 1–15.

wrażenia wywołał Kongres w człowieku, któremu podczas ubiegłorocznych wyborów przewodniczącego wystawiłem moim głosem świadectwo szczególnej czcigodności i mądrości. Zaraz potem przeprowadzano by wybory nowego przewodniczącego. Na tym kończyłaby się część naukowa Kongresu, po której wieczorem odbywałby się wspólny bankiet pożegnalny. Każdy uczestnik pozostawałby tak długo, jak długo miałby na to ochotę i czas – nie jest rzeczą konieczną sondowanie głębi mądrości po samo dno. Wymagałbym, by wszystkie wykłady wygłaszano z pamięci – kto tego nie potrafi, ten nie opanował dostatecznie swojego tematu – wtedy winien odczekać rok, aż dobrze będzie wiedział, co chce powiedzieć – albo boi się, że zostanie wyśmiany, a wówczas nie powinien się pojawiać na forum słuchających uważnie psychoanalityków, od których oczekuje się wszak cierpliwości i których śmiech – przynajmniej w teorii – nie może być śmiechem złośliwym. Kongresy zwoływałbym co rok, zawsze o tym samym czasie i w tym miejscu: do istoty psychoanalizy należy, że najlepiej rozwija się tam, gdzie czuje się jak w domu – zmiana miejsca i czasu z góry już niesie ze sobą niepokój, podczas gdy w otoczeniu znanym uczucie spójności i więzi wytworza się niejako samo z siebie. Na koniec: zakazałbym palenia w trakcie posiedzeń. Sądzę, że w namiętności do tytoniu mógłbym zmierzyć się z każdym, nawet z kimś, u kogo namiętność ta osiągnęła poziom Freudowski. Mimo to zdołałbym przez osiem dni wytrzymać dwa razy dziennie po półtorej godziny bez cygara czy papierosa.

Podczas ostatniego Kongresu coś jeszcze rzuciło mi się w oczy albo raczej utwierdziłem się w Homburgu w przekonaniu, którego nabrałem już przy sposobności spotkań haskiego i berlińskiego: uczestnicy Kongresu zachowują się tak, jak gdyby nie wiedzieli, że także poza międzynarodowym Towarzystwem nie brak psychoanalityków zdolnych, dobrze wykształconych czy wręcz wybitnych. W każdym z wykładów, które miałem przyjemność wysłuchać, mowa była o „dzikiej” analizie. Nie przeczę, że istnieje coś takiego, co można by tym mianem określić, ale kto siedzi w szklanym domu, niech nie rzuca kamieniami. O ile wiem, żaden z czołowych psychoanalityków nie jest wykształcony w takim sensie, by mógł sam sobie wydawać się kimś innym niż tylko analitykiem „dzikim”. Wchodzące teraz w modę uczenie się psychoanalizy to zjawisko całkiem nowej daty. Być może moda ta jest użyteczna – nie mam żadnych w tej mierze doświadczeń – a wypada mieć nadzieję, że użyteczna stanie się z czasem, ale już dzisiaj, kiedy to ledwie narodzone dziecko spoczywa jeszcze w pieluszkach, jest rzeczą niestosowną podawanie własnych, byle jak nasmarowanych landszafcików za arcydzieła i ogłaszanie prac innych dzieci niedozwoloną fuszerką. Psychoanaliza to sprawa całego świata; chęć wciśnięcia jej w ciasny gorset Towarzystwa jest zuchwaltstwem, które się zemści, albowiem za górami również mieszkają ludzie i nie ulega wątpliwości, że za parę lat wiele z tego, co teraz uchodzi za mądrość, uzna się za głupstwo. Gdybym nie miał w sobie tego przekonania, zwątpiłbym w wartość samej rzeczy, albowiem coś, co z góry już jest słuszne, a przede wszystkim

za słuszne jest uważane, nie może być wiele warte. Jeśli Towarzystwo Psychoanalityczne chce zachować swoje znaczenie albo – jak należałoby raczej powiedzieć dziś – jeśli chce je odzyskać, winno zrezygnować z ustanawiania dogmatów wedle manieri soboru trydenckiego czy *Wyznania augsburskiego*, zaprzestać gderliwego krytykanctwa i odgrywania komisji egzaminacyjnej, a musi sobie przypomnieć, że ma zadanie wyższe, a mianowicie zadanie prowadzenia badań, zasiewania wątpliwości, a potem znów prowadzenia badań. To, że wybiera swoich członków, jest jej dobrym prawem, to wszakże, iż wydaje się sama sobie jedynym Kościołem zapewniającym zbawienie, jest co najmniej nieostrożne. Popołnia przez to ten sam błąd, który popełniają również lekarze, gdy wszystkich nieposiadających państwowej pieczętki ogłaszają szarlatanami. Lekarzem jest ten, kto lekarzem się czuje i przez chorych jako lekarz jest postrzegany, analitykiem zaś ten, kto czuje, że wie, co to opór i przeniesienie, kto potrafi je leczyć i do kogo przychodzą ludzie, by analizował i leczył ich opory i przeniesienia – nie ma to żadnego związku z przynależnością do Towarzystwa Psychoanalitycznego. A jeśli Towarzystwo, którego twórca i duchowy przywódca nigdy nie został poddany analizie i które zrzesza w pierwszym rządzie ludzi takich jak Sachs, Pfister, Rank, twierdzi, że pożądane jest, by tylko zaaprobowani przez nie lekarze i lekarze poddani analizie mogli nazywać się psychoanalitykami, by zaś wszyscy inni zostali uznani za analityków „dzikich”, inaczej mówiąc: by przyjęto, że uzurpują sobie to określenie bezprawnie, to kpi z samego siebie.

Teraz czas już chyba na mój wykład, ale wcześniej wypada powiedzieć jeszcze dwa słowa o jego przyjęciu. W nie najlepszym nastroju mówiłem wiele rzeczy, których powiedzieć wcale nie chciałem. Jednak gdy opuściłem podium, serdeczne gratulacje złożyło mi dwóch panów, zapewniając mnie, że choć nie są psychoanalitykami, niezmiernie spodobało im się to, co powiedziałem, a jeden z nich wręcz posunął się do stwierdzenia, że mój wykład był jedynym zasługującym na określenie „naukowy”. Już niemal tryumfowałem, gdy dodał: „Może nie był «naukowy» we właściwym tego słowa sensie, ale jednak poruszał się przynajmniej w obszarze, który można by nazwać «filozofią natury»”. Gdy okazało się, że jest posiadającym wszystkie stosowne uprawnienia psychologiem, uspokoiłem się i z napięciem czekałem na komplement drugiego, występującego w barwach zoologii, w nadziei, że usłyszę coś na temat mojego rozumienia duszy zwierzęcej, nawet jeśli wiedza o Ono jest mało przydatna dla zoologii ścisłej. On jednak nie powiedział nic, a ja byłem zadowolony, że zagadnął mnie jakiś Amerykanin, który wyłożył mi pokrótce, jak bardzo się cieszy, widząc tak szerokie rozpowszechnienie swoich idei w Europie. Wkrótce zastąpiły go dwie Angielki, zapewniające mnie z entuzjazmem, że mówiłem wspaniale, tyle że niestety, z powodu słabej znajomości języka niemieckiego, nie zrozumiały prawie nic. Podszedł do mnie następnie pewien dobry przyjaciel i powiedział: „Przy stole przydzielonym miny były bardzo poważne”. Wreszcie trafiłem na prawdziwego analityka, który mnie pouczył, że forma wykładu bardzo mu się podobała,

ale jego treści nie można uznać za zadowalającą. Miałem dość i próbowałem zjeść gdzieś obiad, jednak w garderobie dostałem pouczenia, że uczyniłbym lepiej, gdybym zamiast o Ono mówił o Bogu, w jadalni zaś pogratulowano mi przejścia na fakultet teologiczny. Zachwiało to moim przekonaniem, że cokolwiek rozumem z psychoanalizy, tak że mimo konieczności szybkiego powrotu do Baden-Baden zdecydowałem się wypróbować moje psychoanalityczne kompetencje, przysłuchując się dwóm wykładom popołudniowym, w których miały się zaprodukować dwie szczególne sławy naszego cechu. Dość przygnębiony opuściłem salę kongresową, albowiem rzeczywiście niewiele zrozumiałem z tego, co głosili obaj panowie, budząc powszechne zainteresowanie. Szczęście mi jednak sprzyjało albo może raczej: dobry Bóg zechciał mi wynagrodzić moje niezamierzone wsparcie dla jego władzy nad światem, krótko mówiąc, podczas podróży do Frankfurtu spotkałem starego znajomego, który zakomunikował mi, że Kościół katolicki zajął się doktryną psychoanalityczną, co roku zleca fachowcom gruntowne wykształcenie kilku jezuitów i benedyktynów, i prawdopodobnie wprowadzi ruch psychoanalityczny dłonią łagodną, acz pewną na łono jedyne Kościoła zapewniającego zbawienie. Przyniosło mi to niejaką pociechę.

A oto, co chciałem powiedzieć na Kongresie, czego jednak nie powiedziałem.

Panie i Panowie,

nie jest rzeczą przyjętą rozpoczynanie wykładu wygłaszanego w kręgu poważnych badaczy i mającego ambicje naukowe od *captatio benevolentiae*. Mimo to chciałbym Państwa prosić, by przez te pół godziny, kiedy będę do Państwa mówił, odsunęli Państwo od siebie wszelką skłonność do krytyki naukowej, zapomnieli, że są Państwo psychoanalitykami i pozwolili oddziaływać na siebie moim słowom całkiem po prostu i bez jakichkolwiek uprzedzeń, tak jak gdyby nie mieli Państwo żadnej wiedzy w przedmiocie, o którym mowa. Tylko wtedy to, co mam do powiedzenia, przyniesie pożytek. A Państwa krytyka, gdy skończę mówić, zdoła jeszcze na czas oddzielić to, co użyteczne, od tego, co użyteczne nie jest.

Wszelka obserwacja, zwłaszcza obserwacja naukowa, to gwałt na prawdzie. By coś zaobserwować, należy to coś wyrwać z kontekstu wszechświata, trzeba ten kontekst wyprzeć. Myślenie i mówienie o pojedynczych przedmiotach albo o określonych obszarach zakłada pewną fikcję, zgodnie z którą istnieją pojedyncze przedmioty poza wspólnym wszechświatem, a odgraniczenie tego czy innego obszaru częściowego jest rzeczywiście wykonalne. Bez takiego z całą pewnością fałszywego sposobu myślenia ludzkie istnienie i życie nie jest możliwe, nie ma bez niego komunikacji ani porozumienia między człowiekiem a człowiekiem. Decydującą różnicę między myśleniem naukowym a potocznym stanowi to, że na użytek codzienny prawda wszechświata i kłamstwo części jako czegoś samodzielnego pozostaje w nieświadomości, podczas gdy dociekania naukowe są tej fikcji świadome – z ich perspektywy jedno jest wszystkim, a wszystko

jednym. Ale ponieważ w praktyce ta odwieczna prawda uniemożliwia wszelkie działanie, musimy dokonywać podziałów i wyznaczać sztuczne granice.

I tak u zarania wszelkiej nauki oddzielamy ożywione od nieożywionego, całym dowolnie, ponieważ nikt nie wie, gdzie zaczyna się ożywione i gdzie nieożywione kończy. Równie dowolnie dzielimy świat roślin i zwierząt, a ze świata zwierząt wyodrębniamy rodzaj ludzki, konstruujemy rasy, narody, rodziny czy wreszcie jednostki, pojedynczych ludzi, a wszystko arbitralnie i wbrew naszej wiedzy. Nikt jeszcze nie zdołał stwierdzić, kiedy ów założony pojedynczy człowiek zaczyna swoje istnienie: w momencie narodzin, uzyskania zdolności do życia, poczęcia, w jajniku i jądrach rodziców albo przodków czy kiedykolwiek indziej. Jeśli chcemy zachować dokładność, musimy powiedzieć: żyliśmy już w czasach Adama i Ewy, w pierwszej żywej istocie, w najdrobniejszych beczasowych atomach Kosmosu.

Ale gdzieś trzeba wyznaczyć granicę, ustanowić początek pojedynczego człowieka, a ja na praktyczne potrzeby uprawianej przez siebie nauki początek ów wyznaczam w miejscu, w którym łączą się jajo i plemnik. Początkiem człowieka, przedmiotu moich badań, jest zapłodnienie. To zaś, co wówczas powstaje, nazywam Ono człowieka. Ma to oznaczać Nieokreślone, Nieokreślalne tej istoty, cud.

Cudów dokonuje Ono od pierwszych chwil swojego istnienia. Wykonuje złożone chemiczne i fizyczne operacje o rozumnym charakterze, ukierunkowane z całą pewnością ruchy i przeprowadza podziały, przesuwając jeden atom tu, drugi zaś gdzie indziej, zawsze sensownie i z rozmysłem, wśród takiego mnóstwa krzyżujących się, a przecież celowych procesów, że nauka od pokoleń przygląda się im i na nich eksperymentuje, nie mogąc dojść do końca i codziennie dokonując odkryć nowych a zdumiewających. Ono czyni to wszystko ze zdumiewającą lekkością, samo z siebie i pewnie. Zna dokładnie to wszystko, czego nasz intelekt poszukuje z mozołem i za czym próbuje, ostatecznie bez rezultatu, podążać myślą. Od początku posiada wszelką wiedzę, nawet tę tajemną, i stosuje ją w sposób zdumiewająco suwerenny. Rozczłonkowuje się i dzieli samo w regularnych matematycznych proporcjach, potrafi liczyć i operować nieskończenie małym i nieskończenie wielkim lepiej niż największy matematyk, dokonuje skomplikowanych obliczeń, konstruuje maszyny, buduje mieszkania, wytwarza samo z siebie wyrafinowane żywe narzędzia, służących, którzy posłuszni są najłżejszemu skinieniu, mówiąc krótko: pracuje z nieomylną pewnością, opartą na ścisłej wiedzy. Tworzy tkanki, organy, posiada i demonstruje wiedzę anatomiczną i fizjologiczną najwyższej rangi. Wie, gdzie należy umieścić tę czy tamtą komórkę, co mają czynić krew i wątroba, przydziela miejsce pracy i obowiązki płucom. Wreszcie, co nie najmniej ważne, tworzy sobie osobliwy organ, mózg, i jestem przekonany, że gdy go sobie tworzy, podśmiechuje się po cichu. Wie mianowicie: ten organ, wytworzony przeze mnie, uroi sobie za chwilę, że potrafi myśleć sam i samodzielnie, a przecież jest tylko narzędziem, rodzajem zabawki, którą tworzę sobie ja – Ono.

Proszę zwrócić uwagę: Ono istnieje przed mózgiem, tworzy mózg, każe mu myśleć, czyni go do myślenia zdolnym. Ta okoliczność ma dla zrozumienia tego, co mam Państwu do powiedzenia, znaczenie fundamentalne.

Na tym nie koniec. Ono każe powstać sercu, nadaje wszystkiemu formę i kształt. Ono każe nam rosnąć, nabiera ochoty do poruszania się, wyposaża mięśnie i nerwy w stosowne umiejętności i wyznacza im stosowne zadania. Możemy sobie to wyobrażać, jak chcemy – wszystko i tak sprowadza się do jednego: Ono każe nam myśleć, czuć i działać, przeżywa nasze życie. A rzeczą konieczną jest wiedzieć, że obdarza nas świadomością i iluzją Ja, moralnością i zdolnością wypierania. Można skonstruować przeciwieństwo między świadomym i nieświadomym, ale nigdy nie zdołamy skonstruować takiego przeciwieństwa między Ono a świadomością; można przeciwstawić Ja nieświadomości albo popędowi, ale nigdy nie można go przeciwstawić Ono. Albowiem Ono obejmuje świadome i nieświadome, Ja i popędy, ciało i duszę, fizjologiczne i psychologiczne; w obliczu Ono nie istnieją żadne granice między fizycznym a psychicznym. Jedno i drugie to manifestacje Ono, formy, jakie przybiera jego zjawisko.

To Ono buduje wedle starannie opracowanego planu konstrukcyjnego naszą osobę, zaszczenia w niej świadomość, iluzję myślenia i intelektu oraz poczucie Ja, wpaja w nią potrzebę winy i kary, wznosi zarówno kościoły, jak i domki z kart czy napowietrzne zamki, uczy nas kochać i wynajduje narzędzia zabijania – zbadanie tegoż Ono, jego poznanie, to cel przyświecający ogółowi ludzi od najdawniejszych czasów: rzec można, że nie czynili oni niczego innego. Wszelki nasz trud, wszelkie nasze działanie ma za przedmiot Ono, a żeby móc badać je naukowo, metodycznie, musimy się uważnie przyglądać jego manifestacjom, nauczyć się języków, którymi mówi.

Ono nie przemawia jedynie słowem. Każda forma coś wyraża. Duży nos, rozwinięte, wielkie usta, płaski kciuk, wygięcie brwi, ułożenie włosów, sposób jedzenia, picia, oddychania, głębokość snu, postawa ciała, każdy ruch, zapach, jaki wydzielamy, ciepło naszej skóry, ton głosu, różnorodność we wszystkim. Nasze czyny, nasze odczucia, wstręt, miłość – oto rodzaje języków, formy wyrazu Ono. A jedną z tych form wyrazu jest choroba. Choroba fizyczna, będąca zarazem psychiczną, ujawnia nam coś na temat Ono i jego nieświadomości równie wyraziście jak psychiczna, która zawsze jest też fizyczną. I tak jak czynność omyłkowa opowiada nam o wyparciu, jak marzenie senne ukazuje nam kompleks Edypa w tysięcznych postaciach, jak – na rozkaz Ono – nerwica natręctw mówi coś o narcyzmie, a paranoja o homoseksualizmie, tak kołatanie serca, jego wady mówią o wyparciach i kompleksie Edypa, a rak mózgu o wyparciach i o myśleniu, ba, wydaje się nawet, że symptom organiczny przemawia znacznie wyraźniej, w sposób łatwiejszy do zrozumienia, a w każdym razie z większym naciskiem ujawnia pewne treści i przestrogi. Wada serca opowiada zwykle o miłości, jej wyparciach, o poczuciu winy z miłością związanym, choroba żołądka to relacja z głębin duszy, albowiem jej siedzibę Ono przeniosło do brzucha, rak macicy mówi

o grzechach przeciwko obowiązkom macierzyńskim i o tym, że żałuje się dawnej lubieżności, syfilis zaś o zbyt surowej moralności Ono w sprawach płci.

Mógłbym tak opowiadać przez cały dzień, bez wytchnienia i nie popadając w przesadę. Ale po co? Proszę mi pozwolić raz jeszcze podjąć temat wyparcia. Życie składa się z wyparc. By móc postrzegać, musimy wyprzeć większą część tego, co widzimy, co słyszymy, co czujemy węchem i dotykiem. By się poruszać, też musimy to czynić, wciąż musimy wypierać, by nasza krew krążyła właściwie, abyśmy mogli myśleć, zapadać na choroby i powracać do zdrowia. Nie czynimy niczego i nic nam się nie przydarza bez wyparcia, a wypieramy to, co wyprzeć chce Ono. Ono stosuje wyparcie na obszarze psychiki, by tworzyć kompleksy psychiczne, albowiem uważa je za celowe, posługuje się nimi równie często – a może częściej – by wywoływać zjawiska psychiczne, na przykład by odebrać komuś wzrok, ponieważ szkodzi on psychice albo by tę psychikę uczynić niezdolną do postrzegania, gdyż postrzeganie byłoby szkodliwe dla oka. Tylko tyle i aż tyle.

Skoro to Ono stwarza wszystkie choroby z rozmysłem i w określonych celach, jeśli choroba jest manifestacją funkcji Ono, to wszelkie leczenie winno za swój cel obierać sprawcę zachorowania, a więc właśnie Ono.

Mówię tu rozmyślnie o „sprawcy”, ponieważ w moim przekonaniu to nie bakcyl gruźlicy jest sprawcą tej choroby, lecz jedynie narzędziem, za pomocą którego Ono czyni się chorym na gruźlicę. To Ono decyduje o tym, że jakiś patogenny mikroorganizm rzeczywiście staje się patogenny albo nie, że zakażenie wirusem szkarlatyny rzeczywiście do szkarlatyny doprowadzi albo że wirus zostanie unieszkodliwiony; Ono decyduje, że przy upadku kość ulega złamaniu albo nie. I podobnie jak decyduje o zachorowaniu, tak samo decyduje o wyzdrowieniu. Zdrowie jest bowiem również sposobem manifestowania się Ono. I tak jak czyni ono sobie jakiś składnik swego otoczenia przyczyną choroby, tak – gdy pragnie wyrazić swą istotę przez powrót do zdrowia – w tym samym otoczeniu wyszukuje sobie coś, co stanie się narzędziem wyzdrowienia. Ono leczy się samo.

Wyszukuje wśród lekarzy – zarówno wśród zatwierdzonych urzędowo, jak i znachorów – takiego, którego może wykorzystać, a z tego, co wszyscy oni wiedzą, wybiera sobie to, co jest mu użyteczne w jego dążeniu do zdrowia. Raz będzie to zabieg chirurgiczny, raz digitalis, gorące kąpiele, prąd elektryczny, zmiana klimatu, sugestia albo analiza. Lekarz nie zdoła uczynić nic innego jak tylko możliwie uważnie wsłuchiwać się w mowę Ono, w jego sposób wyrażania się w sferze cielesnej i duchowej, zgadywać, czego pragnie i oferować mu to, co odgadł. Ono decyduje, poddaje wszystko egzaminowi i zachowuje to, co najlepsze. Postępuje przy tym jak komórka, która otoczona różnymi pożywkami, samodzielnie wyszukuje te, których jej trzeba.

Nie istnieje zatem leczenie błędne ani prawidłowe jako takie; to Ono czyni je błędnym albo prawidłowym. To i tylko to wyjaśnia, dlaczego większość chorób mija bez pomocy lekarza, a częściej kończą się one szybciej, gdy ich leczeniem

zajmuje się pierwszy lepszy owczarz, lunatyk czy oszust-magnetyzer, niż gdy czyni to profesor uniwersytetu.

Co to wszystko ma wspólnego z psychoanalizą? Sądzę, że bardzo wiele. Psychoanaliza jest – w tym momencie z całą pewnością, a w przyszłości prawdopodobnie – najważniejszym narzędziem diagnostycznym i najskuteczniejszą metodą terapeutyczną, jaką dysponujemy. Konieczne jest jedynie, by rozszerzyła swój obszar działania albo raczej by otwarcie i uczciwie wyznała, że jej przedmiotem nie jest już tylko, jak wskazuje na to przedrostek „psycho” w jej nazwie i jak to było rzeczywiście na początku, psychika, to, co w znaczeniu potocznym i naukowym psychiką się zwykle nazywa – po cichu wyznania tego dokonała zresztą już dawno. Albowiem od momentu, w którym w polu jej widzenia pojawiło się życie przed powstaniem Ja, a więc przed ukończeniem przez dziecko trzech lat, momentu, w którym głównym przedmiotem analizy stały się poród, czas przed porodem, w macicy, wreszcie w ogóle nieświadomość, wyparcie, chodzi już nie tylko o analizę tego, co do tej pory nazywano psychiką, lecz także o nowe pojęcie tejże, o psychikę, która może posługiwać się mózgiem albo, nie uruchamiając go wcale, działa bezpośrednio, wegetatywnie, która od mózgu jest niezależna, ba, która istniała, zanim powstały mózg i świadomość, która ów mózg zbudowała. Psychoanaliza jako forma diagnostyki zawsze badała całą psychikę, także tę poza mózgiem i świadomością. Psychoanalitik, który zwraca uwagę na obstrukcję, czerwienienie się, gwałtowne bóle, zaniki widzenia – a zwraca na to uwagę każdy – dokonuje gwałtu na własnym myśleniu, jeśli nie słucha i nie interpretuje również języków, którymi przemawiają szkarlatyna, rak, suchoty: jeśli tego nie czyni, sam dokonuje wyparcia.

Przyczyny takiego wypierania są dostatecznie wyraźne. Nic to jednak nie pomaga. Wyparte kruszy kajdany. Kto zaś czyta dzieło Freuda uważnie, bez uprzedzeń i nie zważając na jego własne wyparcia, zauważy natychmiast, że przez psychikę rozumie on to samo co ja: formę, w jakiej przejawia się życie, nie system „świadomego”, pojmowany do tej pory jako psychika, lecz właśnie system „nieświadomego” oraz Ono, sprawujące suwerenną władzę nad nimi oboma. Freud wie, że ta psychika nie jest w żadnym razie przeciwieństwem fizyczności, lecz jedynie inną formą życia. By się tego dowiedzieć, nie potrzeba jego ustnej deklaracji, da się to wyczytać z każdego słowa, które opublikował. Nie istnieje dlań żadna granica między ciałem a duszą, podobnie jak nie istnieje ona dla mnie czy dla kogokolwiek innego. Jego profesja specjalisty neurologa sprawiła wszelako, że nazwał rzeczy inaczej, na swój użytek trafniej, ograniczając się pozornie do obszaru nerwicy i psychozy. W rzeczywistości jednak Freud wierzy w Ono, jak wierzy w nie i wierzyć musi każdy, jak każdy wierzył i wierzyć będzie.

Całkiem inne znaczenie ma słowo „psychoanaliza”, gdy pojmuje się ją jako metodę terapeutyczną. Wówczas obejmuje ono i może obejmować wyłącznie świadomość i nieświadomość, o ile ta ostatnia jest zdolna do stania się świadomością, to znaczy psychoanaliza obiera za narzędzie, by dotrzeć do Ono chorego,

jego mózg, jego myślenie i odczuwanie. Wszystko daje się psychoanalitycznie badać, ale nie wszystko psychoanalitycznie leczyć. Zapewne psychoanaliza winna jako terapia nie tylko interpretować, co chory mówi, lecz także, co czyni, i nie tylko, co czyni, lecz także, czym jest. Jeśli posługuję się tutaj wyrażeniem „psychoanaliza interpretuje”, to muszę natychmiast dodać, że operacji analitycznych w terapii dokonuje chory, nie zaś lekarz, że zatem również chory, nie tylko lekarz, winien interpretować. Jeśli lekarz, w istocie wyjątkowo, jest zmuszony dokonywać interpretacji, czyni to w formie propozycji, przy czym zawsze winien pozostawać świadom niebezpieczeństwa, że chory prawdopodobnie z jego interpretacji uczyni sobie narzędzie oporu. Im częściej próbowałem sobie uświadomić, na czym polega istotna różnica między moją techniką terapii a technikami innych psychoanalityków, dochodziłem do wniosku, że większą wagę przykładam do symptomów w najszerszym tego słowa sensie, że często przerywam ciąg wolnych skojarzeń i każę choremu powrócić do symptomu lub symptomów, że z drugiej strony jednak prawie nigdy nie interpretuję – czynię to co najwyżej w przypadku skrajnej konieczności. To chory ma, zgodnie z moim przekonaniem i moją praktyką, dostarczać interpretacji i jej dostarcza, niekiedy wszelako interpretacji zamierzenie fałszywej. Pod tym względem moja terapia przypomina procedurę poszukiwania szpilki z zawiązanymi oczyma. Kto kiedykolwiek tego próbował, wie, że szpilkę znajduje się nieomylnie, gdy uda się utrzymać przy niej uwagę tego, kogo trzyma się za rękę, kierując się przy tym oporem, który się w trzymanej ręce wyczuwa. Każdy wszak wie, że terapia psychoanalityczna jest terapią oporów. Rezultat jest zresztą w moim wypadku dokładnie ten sam co u innych, chorzy sami z siebie powracają do najwcześniejszego dzieciństwa, ponieważ w odniesieniu do symptomu, jeśli nie zawęży się tego pojęcia, ważność zachowuje twierdzenie o przymusie powtórzeń; niepozorne zapalenie gardła ma swoje korzenie – tak samo jak nerwica – w wydarzeniach, wyparciach, przemyśleniach oraz konfliktach dzieciństwa o charakterze duchowym i cielesnym: świadomych, nieświadomych i zdolnych bądź niezdolnych do przeniesienia w świadomość. Uważam również za przesąd, że tak wielu psychoanalityków unika badań fizycznych, wskazanych przez naukę i doświadczenie, obawiając się równoczesnej terapii fizycznej. Dla rezultatów terapii nie jest to z pewnością korzystne, także w terapii nerwic. Wiadomo mi, że badanie to miecz obosieczny, że wyrządza się nim nieskończenie wiele szkód, ale psychoanalityk wie przecież, że wszystkie emocje, pochwały i wyznania miłosne, jakie chory nam prezentuje, to kłamstwo i ułudą, wymyślone w celu wzmocnienia oporów. Jeśli w ogóle ktoś potrafi przeprowadzić nieszkodliwe badanie, to właśnie on. Ale nawet w wypadku psychoanalizy jako naukowej metody badawczej jest błędem – używam celowo i z pełną świadomością, że wywołam tym zgorzenie, ostrego słowa „błąd” – zasadnicze zaniedbywanie diagnostyki fizycznej. Miało to sens, gdy celem było położenie fundamentów psychoanalizy. Gdy jednak Freud już to raz uczynił i niczego na tym obszarze nie pozostawił nam bez

wyjaśnienia, nie pojmuję, dlaczego wciąż jeszcze postępujemy tak, jak gdyby było naszym zadaniem sprawdzenie prawdziwości jego dokonań albo wręcz jakbyśmy wszyscy mieli zostać Freudami. Obserwacja i analiza symptomu cielesnego – przeprowadzone przez chorego – mają również dla nauki o nerwicach znaczenie nieocenione.

W dwóch słowach chciałbym się jeszcze zwrócić do kręgów niereprezentujących profesji psychoanalityka. Chciałbym im – zresztą także analitykom w ich osobliwym, dobrowolnym i pilnie strzeżonym odosobnieniu – poddać pod rozwagę pytanie, czy nie nadszedł już czas, by chirurgię, okulistykę i otolaryngologię, a także specjalizacje medyczne zajmujące się krtanią, skórą i syfilisem przyłączyć do obszaru działania analizy. Jestem przekonany, że również tam da się osiągnąć podobne sukcesy terapeutyczne jak w dziedzinie nerwic oraz interny, a może nawet sukcesy jeszcze większe; że tak wychwalana ścisła nauka dokona nieocenionych odkryć i że wyjdą one na dobre poznaniu nerwic. Co prawda fakt, że wszystkie te dyscypliny ignorują to ogromne wzbogacenie diagnostyki medycznej i terapii, jakiego dokonał Freud, nie wystawia moim zdaniem zbyt pochlebnego świadectwa ani ich naukowemu instynktowi, ani ich naukowej pasji.

Pozwolą państwo, że na koniec kilka słów poświęcę Freudowi. Porównywano jego dokonania – odkrycie nieświadomości, oporu i przeniesienia – z odkryciami Kopernika. Dla uczonych może to być porównanie użyteczne. Dla nas, ludzi, uczynił jednak więcej. Odkrył, że obok ludzkiego języka dźwięków i gestów istnieje sto innych języków, tysiąckrotnie ważniejszych i prawdziwszych, środków porozumiewania się ludzi między sobą, przybliżających człowieka do człowieka. Freud uczynił coś, co w dziejach świata da się porównać jedynie z działaniem twórców nowych religii, jeśli już musi się czynić takie porównania. Wskazał ludziom nowe drogi wzajemnego zrozumienia, zbliżył ich do siebie nawzajem, przerzucił tysiące mostów nad przepaścią oddzielającą człowieka od człowieka, dał tym, którzy podążają za nim, nowe, głębsze, radośniejsze dziecięce życie, nowy rodzaj miłości i nowy rodzaj wiary. Wiedza to wątpienie, wiara to wątpienia brak. Na obszarze nauki Freud zmusił nas do wątpienia w całą posiadaną przez nas do tej pory wiedzę i do jej starannego sprawdzenia. W sferze czysto ludzkiej dał nam wiarę: wiarę w człowieka obok nas. Pogłębiając zarazem naszą zdolność poznawania się, która bezwarunkowo i sama z siebie przywodzi nas ku większej miłości do ludzi i większego dla nich szacunku, osłabia przymus posługiwania się kłamstwem, daje możliwość większej swobody życia, zmniejsza lęk. Jestem szczęśliwy, że go poznałem.

Przełożył Tadeusz Zatorski

Agnieszka Więckiewicz: Między wyobraźnią romantyczną a literacką moderną. Georg Groddeck w lustrze psychoanalizy

W 1923 roku w psychoanalitycznym wydawnictwie Sigmunda Freuda opublikowano powieść *Das Buch vom Es. Psychoanalytische Briefe an eine Freundin*¹ (Książka o Ono. Psychoanalityczne listy do przyjaciółki) niemieckiego lekarza Georga Groddecka, w której przedstawił on, czerpiąc z teorii psychoanalitycznej, własne refleksje nad ludzką seksualnością. Choć Groddeck był długo niedoceniany, należał do najciekawszych myślicieli pierwszej połowy XX wieku działających w Niemczech. W swych pismach łączył doświadczenie pozyskane w praktyce lekarskiej z fascynacją niemiecką literaturą, filozofią i muzyką. Jego dzieła – zarówno z zakresu medycyny, psychoanalizy, jak i literatury – ukazują go jako wnikliwego krytyka niemieckiej kultury późnoromantycznej, a jednocześnie jako pisarza, którego myśl osadzona jest w niemieckiej filozofii dwóch poprzednich wieków. Groddeck, mimo że głęboko zakorzeniony w tradycji romantycznej – jej cień widać zarówno we wczesnym traktacie *Die Hochzeit des Dionysos*² (Wesele Dionizosa) z 1906 roku, jak i w jego ostatnim dziele *Der Mensch als Symbol*³ (Człowiek jako symbol) – był też autorem eksperymentującym z formą, czego najlepszym dowodem jest wspomniana powieść z 1923 roku.

Lekarz wobec psychoanalizy i literatury

Georg Groddeck urodził się 13 listopada 1866 roku w Bad Kösen w Niemczech⁴. Mając za ojca uznanego lekarza, za dziadka zaś profesora historii literatury,

-
- 1 G. Groddeck, *Das Buch Vom Es. Psychoanalytische Briefe an eine Freundin*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig–Wien–Zürich 1923.
 - 2 Idem, *Die Hochzeit des Dionysos*, Pierson, Dresden 1906.
 - 3 Idem, *Der Mensch als Symbol. Unmassgebliche Meinungen über Sprache und Kunst*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1933.
 - 4 Najpełniejszy studium o życiu Georga Groddecka jest jego biografia autorstwa Wolfganga Martynkewicza – zob. W. Martynkewicz, *Georg Groddeck. Eine Biografie*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1997.

przyszły psychoanalityk wzrastał w środowisku, w którym medycynę traktowano jako dziedzinę wiedzy nierozzerwalnie związaną z literaturą, szczególnie chętnie podejmującą wówczas temat utajonych warstw ludzkiej psychiki. Idąc w ślady ojca, Groddeck rozpoczął studia medyczne na Westfalskim Uniwersytecie Wilhelma w Münsterze, gdzie w 1889 roku obronił doktorat. W kolejnych latach razem ze swym nauczycielem Ernstem Schweningenem prowadził zakład uzdrowiskowy w Baden-Baden. W roku publikacji *Objaśniania marzeń sennych* – 1899 – Groddeck pisywał drobne teksty krytyczne do „Frankfurter Zeitung” i rozpoczął pracę nad niewielkimi objętościowo próbami literackimi⁵.

Lata 1909–1914 wyznaczają przełom w lekarskiej karierze przyszłego psychoanalityka. W tym czasie Groddeck kierował samodzielnie sanatorium w Baden-Baden, gdzie od 1909 roku prowadził terapię swej najważniejszej pacjentki, która w *Das Buch vom Es* występuje pod pseudonimem „panienka G.” Tak jak pierwsze kobiety analizowane przez Freuda, tak i ona odegrała istotną rolę w odejściu Groddecka od tradycyjnych metod leczenia chorób organicznych oraz naprowadziła go na rozwiązania charakterystyczne dla terapii psychoanalitycznej⁶. Mimo to w rozprawie *Nasamecu. Natura sanat, medicus curat*⁷ (Nasamecu. Natura uzdrowia, lekarz leczy), opublikowanej w 1913 roku, Groddeck uznał psychoanalizę nie za wartościowy poznawczo prąd intelektualny, lecz za niebezpieczną modę. Kolejne cztery lata zajęło mu studiowanie pism autora *Totemu i tabu*.

Publikacja rozprawy *Psychische Bedingtheit und psychoanalytische Behandlung organischer Leiden*⁸ (Psychiczna przyczyna oraz terapia psychoanalityczna w chorobach organicznych) z 1917 roku stanowi właściwy początek współpracy lekarza ze środowiskiem psychoanalitycznym. Na zachętę Freuda w 1920 roku Groddeck po raz pierwszy wziął udział w międzynarodowym kongresie psychoanalitycznym w Hadze, a jego teksty – czytane najpierw przez Freuda – zaczęły ukazywać się na łamach wiodących pism psychoanalitycznych, przede wszystkim w „Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse” oraz „Imago”⁹. Analityczne teksty Groddecka, podobnie jak odczyty prezentowane na kongresach, ukazują go jako buntownika – nonkonformistę, który językiem psychoanalizy chciał wyrazić treści najczęściej niezgodne z wizją jej twórcy.

5 Z tego okresu pochodzą jego dzieła z zakresu filozofii i literatury: *Ein Frauenproblem* (Problem kobiet), *Ein Kind der Erde. Roman* (Dziecko ziemi. Powieść), *Die Hochzeit des Dionysos* (Wesele Dionizosa), *Hin zu Gottnatur* (Ku naturze Boga), oraz *Tragödie oder Komödie. Eine Frage an die Ibsenleser* (Tragedia czy komedia. Zagadnienie dla czytelników Ibsena) – pisane między 1903 a 1910 rokiem.

6 Zob. G. Groddeck, *Das Buch vom Es...*, s. 260–261; 263–265.

7 Idem, *Nasamecu, Der gesunde und kranke Mensch gemeinverständlich dargestellt*, S. Hirzel, Leipzig 1913.

8 Idem, *Psychische Bedingtheit und psychoanalytische Behandlung organischer Leiden*, S. Hirzel, Leipzig 1917.

9 Więcej o wystąpieniach Groddecka i jego kontaktach z ruchem – zob. C. Grossman, S. Grossman, *L'Analyse sauvage. Georg Groddeck*, trad. A. Philippe, Presses Universitaires de France, Paris 1978, s. 97–107.

W 1921 roku Groddeck opublikował pierwszą powieść psychoanalityczną *Der Seelensucher. Ein psychoanalytischer Roman*¹⁰ (Badacz dusz. Powieść psychoanalityczna), której tematem były społeczne mechanizmy wyparcia. Nawiązując do figury Don Kichota i Simpliciusa Simplicissimusa z powieści Hansa von Grimmelshausena¹¹, a także czerpiąc z estetyki powieści François Rabelais'go, Groddeck stworzył portret przykładowego mieszczanina Augusta Müllera, który na skutek szkarlatyny przemienia się w szalonego naukowca Thomasa Weltleina. Choć bohater wchodzi w rolę „zbawcy świata” i łudząco przypomina Zaratustrę Nietzschego, jego celem nie jest „przewartościowanie wszystkich wartości”, lecz wydobywanie z nieświadomości tego, co społecznie najbardziej wyparte, a więc stłumionych popędów seksualnych. Powieść, która zachwyciła Freuda na tyle, że bronił jej przed mniej pochlebnymi wobec autora psychoanalitykami, została opublikowana w Internationaler Psychoanalytischer Verlag¹². Zaledwie dwa lata później Groddeck wydał kolejną powieść pod tytułem *Das Buch vom Es* – serię krótkich wykładów z psychoanalizy przedstawionych w formie listów do przyjaciółki. Autor, podejmując polemikę z kluczowymi koncepcjami Freuda, rozwinął w niej teorię relacji z obiektem, w której szczególny nacisk położył nie na związek dziecka (obojga płci) z ojcem, lecz z matką. W drugiej części powieści Groddeck odrzucił również tradycyjny model zależności między lekarzem a pacjentem, twierdząc, że to nie pacjent, lecz lekarz uczy się od analizowanego¹³.

Groddeck i Freud z Nietzschem w tle

Wiele pisano już o znaczeniu myśli Freuda dla teorii Groddecka, rzadziej natomiast wspomina się o wpływie, jaki niemiecki lekarz, a przede wszystkim jego koncepcja nieświadomości, wywarł na twórcę psychoanalizy¹⁴. Mimo że udało mu się stworzyć skomplikowany system teoretyczny, pamięć i miejsce w historii psychoanalizy zapewnił Groddeckowi właśnie Freud, uwieczniając jego nazwisko w rozprawie „Ja” i „to” (*Das Ich und Es*)¹⁵. Począwszy od maja 1917 aż

10 G. Groddeck, *Der Seelensucher. Ein psychoanalytischer Roman*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig–Wien–Zürich 1921.

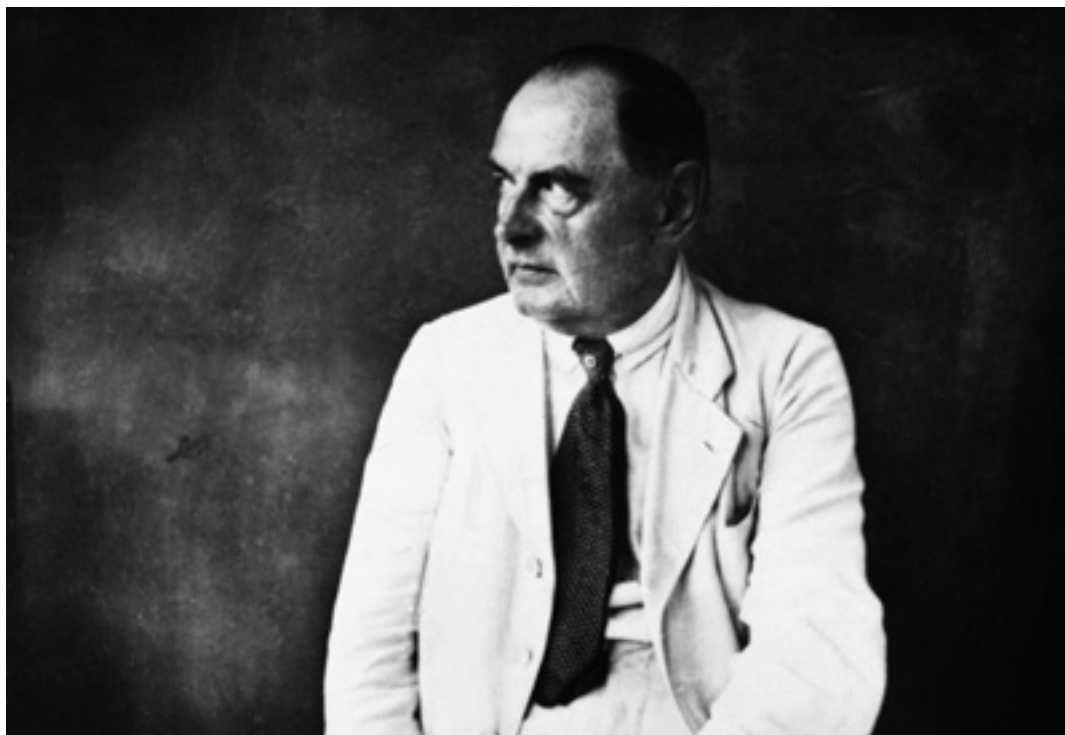
11 Zob. H. J. Ch. von Grimmelshausen, *Przygody Simplicissimusa*, przeł. A. M. Linke, PIW, Warszawa 1958.

12 Fragmenty powieści ukazały się również na łamach czasopisma „Almanach der Psychoanalyse” (1927, nr 2). Zaraz po publikacji *Der Seelensucher...* w „Imago” (1921, nr 7) wydrukowano również pochlebną recenzję autorstwa Sándora Ferencziego. Wobec powieści wyjątkowo krytyczny pozostawał natomiast szwajcarski psychoanalityk Oskar Pfister – zob. S. Freud, *Correspondance avec le pasteur Pfister 1909–1939*, trad. L. Jumel, Gallimard, Paris 1963, s. 126–127.

13 G. Groddeck, *Das Buch vom Es...*, s. 261.

14 Zob. P. L. Rudnytsky, *Reading Psychoanalysis. Freud, Rank, Ferenczi, Groddeck*, Cornell University Press, New York 2002, zwłaszcza rozdział *Groddeck's Gospel*.

15 S. Freud, „Ja” i „to”, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 231.



Portret Georga Groddecka, fotografia, lato 1929. Ze zbiorów Georg Groddeck-Gesellschaft

do 1934 roku autor *Das Buch vom Es* prowadził z Freudem korespondencję poświęconą problematyce nieświadomości¹⁶. 27 maja 1917 roku po raz pierwszy skontaktował się z Freudem, dając w swym liście wyraz fascynacji psychoanalizą¹⁷. Choć jego pragnieniem było, aby Freud stał się jego partnerem i mentorem, w drugiej części listu nie zawahał się skrytykować freudyzmu za zbyt wąskie pole badawcze, które nie obejmowało analizy ciężkich schorzeń organicznych. Już wtedy Groddeck proponował także zastąpienie Freudowskiej kategorii *das Unbewußte* (nieświadomość) pojęciem *das Es* (Ono¹⁸). Według niemieckiego lekarza Ono leży u źródeł choroby, zarówno nerwowej, jak i organicznej. To właśnie Ono przypisał możliwość uleczenia pacjenta. Freud, jak dowodzi jego odpowiedź nadesłana 5 czerwca 1917 roku, był wtedy jeszcze przekonany, że zmiana nazewnictwa nie jest konieczna¹⁹.

O psychoanalitycznym rozumieniu nieświadomości autor *Totemu i tabu* pisał wcześniej, w 1915 roku, w rozprawie *Nieświadomość*²⁰ opublikowanej na łamach „Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse”. Strukturę ludzkiej psychiki opisał wówczas jako podzieloną na to, co świadome (*das Bewußtsein*), przedświadome (*das Vorbewußte*) i nieświadome (*das Unbewußte*). Kilka lat później powrócił do tematu, przyjmując w swej teorii nową nomenklaturę. Przypomnijmy, że obok świadomości, przedświadomości i nieświadomości w dyskursie psychoanalitycznym pojawiły się wówczas trzy kolejne pojęcia: „ja” (*das Ich*), „nad-ja” (*das Über-ich*) i „to” (*das Es*). Nie wszystkie kategorie pochodziły jednak od Freuda²¹.

W 1923 roku psychoanalityk pisał: „wydaje mi się, że odniesiemy wielką korzyść, jeśli pójdziemy za zachętą pewnego autora, który, wiedziony względami osobistymi, daremnie zapewnia, iż nie ma nic wspólnego ze wzniosłą nauką ścisłą. Mam tu na myśli Georga Groddecka, który co i rusz podkreśla, iż to, co my

16 S. Freud, G. Groddeck, *Briefwechsel*, hrsg. von M. Giefer, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2008.

17 Korzystałam z wersji angielskiej – G. Groddeck, *The Meaning of Illness. Selected Psychoanalytic Writings Including his Correspondence with Sigmund Freud*, ed. L. Schacht, trans. G. Mander, Hogarth Press, London 1977, s. 32–40.

18 W polskim przekładzie pism Freuda pojęcie *das Es* Robert Reszke proponował tłumaczyć jako „to”. W angielskiej wersji rozprawy *Das Ich und das Es* (1923) niemieckie kategorie zastąpiono ich łacińskimi odpowiednikami, co bez wątpliwa zaważyło na powszechnym kojarzeniu drugiej topiki Freuda właśnie z „ego” i „id”, a nie z *das Ich* oraz *das Es* proponowanymi przez autora — zob. *The Ego and the Id*, trans. J. Riviere, Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, London 1927. Słuszności decyzji Tadeusza Zatorskiego, aby *das Es* tłumaczyć jako „Ono”, nie zaś jako „To”, upatruję nie tylko w uzasadnionej chęci uniezależnienia teorii Groddecka od psychoanalizy Freuda, lecz także we wskazaniu na literacki charakter dzieł niemieckiego lekarza.

19 G. Groddeck, *The Meaning of Illness...*, s. 40–45.

20 S. Freud, *Nieświadomość*, w: idem, *Psychologia nieświadomości...*; por. idem, *Das Unbewußte*, „Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse” 1915, 3(4), s. 189–203.

21 Więcej o źródłach „tego” (*das Es*) – zob. B. Nitzschke, *Zur Herkunft des „Es“*. Freud, Groddeck, Nietzsche – Schopenhauer und E. von Hartmann, „Psyche” 1983, nr 37 (9), s. 769–804.

określamy mianem naszego «ja», w życiu zachowuje się zasadniczo biernie, tak że – by odwołać się do jego wyrażenia – «jesteśmy p r z e z y w a n i» przez nieznane, nieokreślone siły. My również odnieśliśmy podobne wrażenie, chociaż nie doprowadziło nas to do wykluczenia wszystkich innych czynników, nie zawahamy się jednak przyznać odkryciu Groddecka należnego mu miejsca w strukturze nauki²².

W ujęciu Freuda indywiduum jest bytem nieświadomym, zdominowanym przez „to”, dla którego „ja” pozostaje jedynie nadbudową. Pomimo że jego wizja zdaje się odpowiadać twierdzeniom Groddecka, autorowi *Objaśniania marzeń sennych* zależało na odróżnieniu „tego” od ujęcia nieświadomości zaproponowanego przez niemieckiego lekarza. Zaskakuje zatem, jak niewiele miejsca poświęcił Freud wyjaśnieniu rozbieżności między obiema koncepcjami, co więcej – kształtującymi się dokładnie w tym samym okresie. Podczas gdy autor *Das Buch vom Es* zdecydowanie przeciwstawia sobie Ono i „ja”, Freud pisze, że nie można „zbyt sztywno traktować różnicy pomiędzy «ja» i «tym»”, ponieważ „«ja» stanowi specyficznie zróżnicowaną część «tego»”²³. Opis systemu psychicznego przedstawiony przez Freuda w 1923 roku tylko pozornie przypomina ujęcie z *Das Buch vom Es*. Autor *Totemu i tabu* twierdzi, że „ja” przyjmuje funkcję skorupki, swoistej obudowy dla właściwej – nieświadomej – treści. Podkreśla zarazem nadrzędność „ja” wobec „tego” – jeśli bowiem „ja” nadaje „temu” kształt, to również trzyma w ryzach zawartość Ono²⁴. Dla niemieckiego lekarza natomiast, inaczej niż dla Freuda, Ono przekracza „ja”; jest nie tylko twórczą siłą, która determinuje trajektorie psychicznego życia jednostki, lecz także stanowi życie samo w sobie, wykraczające poza to, co jednostkowe.

W *Das Buch vom Es* Groddeck podkreśla, że interesuje go wyłącznie Ono człowieka mające swój początek w momencie zapłodnienia, koniec zaś w chwili jego śmierci. W liście trzydziestym pisze: „Ono takie, jakim je założyłem, moim zdaniem w ogóle nie istnieje, to ja sam sztucznie je stworzyłem. [...] Wiem, że to pogląd błędny, mimo to będę się uparcie trzymał założenia, że każdy człowiek to osobne Ono, posiadające określone granice, początek i koniec”²⁵.

W tych słowach Groddeck dystansuje się od wcześniejszych rozpoznań. Wskazując na ich konstruktywistyczny charakter, zdaje się również kwestionować naukowość własnego tekstu. Co istotne, w powieści autor nie raz podaje w wątpliwość obiektywizm nauk przyrodniczych. Podobne intuicje znajdujemy też w jego tekstach analitycznych. Na przykład w artykule *Das Es und die Psychoanalyse*, opublikowanym na łamach „Arche” w 1925 roku, dowodził, że

22 S. Freud, „Ja” i „to”..., s. 231.

23 Ibidem, s. 243.

24 Ibidem, s. 231–232.

25 G. Groddeck, *Ono*, s. 127 w niniejszym zeszycie „Schulz/Forum”.

dyskurs naukowy jest nie tyle daleki od prawdy, ile po prostu ją wypacza. Opisywanie rzeczywistości w jego ramach wymaga bowiem oderwania przedmiotu badań od jego pierwotnego kontekstu, a zatem uznania go za byt autonomiczny; co więcej, zmusza do niepotrzebnego wyostrowania stawianych tez²⁶. Dla Groddecka zaś już sama możliwość wypowiedzenia stanowi problem, gdyż w języku kryje się fałsz. W tym świetle to właśnie język tworzy sztuczne podziały, które nie znajdują potwierdzenia w pozanaukowej rzeczywistości. Nie powinno dziwić, że dla psychoanalityków związanych z tradycjami pozytywistycznymi (w tym również dla Freuda, który walczył o status nauki dla psychoanalizy) poglądy niemieckiego lekarza były niezrozumiałe, a on sam został szybko uznany za „dzikiego psychoanalityka”²⁷.

W *Das Es und die Psychoanalyse* Groddeck daje wyraz uczuciu niedoceny przez najbliższych współpracowników Freuda. Nie bez powodu w tekście, który jest rozszerzoną wersją odczytu wygłoszonego na IX Międzynarodowym Kongresie Psychoanalitycznym w Bad Homburg w 1925 roku, autor zwraca uwagę na coraz silniejszy wśród freudystów podział na „prawowitych” następców Freuda oraz na wszystkich tych, których zaczęto określać jego „dzikimi” uczniami²⁸. Groddeck słusznie zauważa wzrost konserwatyizmu środowiska analityków, które wraz z postępującym umiędzynarodowieniem freudyzmu dążyło do utrwalenia granic między „prawdziwą” a „fałszywą” psychoanalizą²⁹. Niemiecki lekarz nie pomija również wad kryjących się w samej formie kongresu, które uniemożliwiają spełnienie jego podstawowej funkcji, a więc poszerzenia wiedzy z zakresu psychoanalizy³⁰. W najważniejszej części artykułu Groddeck powraca do definicji Ono, wyostrowając różnicę między własnym ujęciem a koncepcją Freuda. Ono jest zatem uprzednie wobec języka (wobec wszelkiej możliwości wyrazu), a także poprzedza myślenie; nie jest też tożsame z nieświadomością. Groddeck pisze, że nie można przeciwstawiać mu „ja”, bowiem Ono jest podstawą

26 Idem, *Ça et la psychoanalyse*, w: idem, *La maladie, l'art et le symbole*, trad. R. Lewinter, Gallimard, Paris 1969, s. 94–95.

27 O „dzikich psychoanalitykach” Freud wspomina już w 1910 roku – zob. S. Freud, *Über „wilde“ Psychoanalyse*, „Zentralblatt für Psychoanalyse” 1910, 1 (3), s. 91–95; por. idem, *O „dzikiej” psychoanalizie*, w: idem, *Technika terapii*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.

28 Krytyka Groddecka w dużej mierze koncentruje się na Międzynarodowym Towarzystwie Psychoanalitycznym, które powstało w 1910 roku.

29 Za początek wyznaczania wyraźnych granic między tymi, którzy mogą i nie mogą określać samych siebie psychoanalitykami, pomijając wspomniany już artykuł Freuda z 1910, można uznać jego pierwsze studium autobiograficzne z 1914, będące przede wszystkim polemiką z koncepcjami dwóch dysydentów – Alfreda Adlera i Carla Gustava Junga. Zob. S. Freud, *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*, „Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschung” 1914, nr 6 (1), s. 207–260.

30 Uwagi o zbyt dużej liczbie referatów oraz za krótkim czasie ich trwania z pewnością są bliskie wszystkim uczestnikom współczesnych konferencji naukowych. Warto jednak zauważyć, że psychoanalitycy mieli na swoje wystąpienia 30 minut, nie zaś 20 bądź 15 – jak w warunkach dzisiejszych.

ludzkiej psychiki wraz z tym, co w niej świadome i nieświadome. Refleksje kończy kilkoma słowami o Freudzie, które bodajże najlepiej podsumowują jego stosunek do psychoanalizy. Przez wszystkie lata uczestniczenia w ruchu psychoanalitycznym, począwszy od 1917 roku (choć funkcjonował w nim raczej na zasadzie „satelity”, nie zaś stałego członka), niemiecki lekarz był przekonany o rewolucyjności odkryć poczynionych przez Freuda. Sądzę, że widział on w nim odbicie Nietzschego i Marksa, kolejnego „hermeneutę podejrzliwości”, którego nauka pozwala przyjmującym ją na krytyczny ogląd rzeczywistości. Choć twórczo przekształcony, język psychoanalizy stał się *sine qua non* systemu teoretycznego Groddecka. Stąd zapewne i jego przeświadczenie, że freudyzm należy traktować jako „dobro wspólne” wszystkich żądnych wiedzy, którzy często nie mieszczą się w ciasnej definicji „psychoanalitika”.

W krytyce dyskursu naukowego oraz w podważaniu jego obiektywizmu Groddeck zbliża się w istocie do poglądów Friedricha Nietzschego. Autor *Das Buch vom Es* z pewnością zgodziłby się z następującymi słowami filozofa: „To, co ludzkość dotychczas rozważała poważnie, to nawet nie sprawy rzeczywiste, lecz czyste majaki, surowiej mówiąc, k ł a m s t w a z głębi lichych instynktów chorych, w najgłębszym znaczeniu szkodliwych natur — te wszystkie pojęcia «boga», «duszy», «cnoty», «grzechu», «zaświata», «prawdy», «życia wiecznego» [...]. Wszystkie zagadnienia polityki, porządku społecznego, wychowania są sfałszowane do dna i do gruntu przez to, że [...] rzeczami «drobnymi», to jest zasadniczymi sprawami samego życia uczono gardzić...”³¹.

Podobnie jak Nietzsche, Groddeck był przekonany o konieczności stworzenia nowego języka, pozostając zarazem świadomym nieuchronności jego ograniczeń. Tak jak nietzscheańska koncepcja „życia” bądź „woli mocy” nie jest w pełni wyrażalna w języku filozofii, tak też Ono wymyka się poznaniu rozumowemu. Jeśli przyjąć za Freudem, że to Nietzsche był prekursorem pojęcia Ono³², to stwierdzenie Groddecka, że droga do niego jest „przedziwna” (*wunderlich*), należy czytać jako ironię charakterystyczną dla niemieckiego filozofa, tłumaczącą poniekąd buntowniczy charakter jego tekstów³³.

W *Das Buch vom Es* Groddeck sam podsuwa czytelnikom tropy interpretacyjne, które mają przybliżyć nas do poznania Ono. Podstawową kategorią dającą wgląd w istotę nieświadomej siły, choć łatwą do przeoczenia z powodu polifonicznego (i hermetycznego) języka Groddecka, jest wyobraźnia. W drugim liście do przyjaciółki narrator stwierdza: „Możemy jednak rozszerzyć granice

31 F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, przeł. L. Staff, Nakładem Wydawnictwa J. Mortkowicza, Warszawa 1911, s. 46.

32 S. Freud, *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 56.

33 Zob. G. Groddeck, *Wege zum Es*, „Psychoanalytische Bewegung” 1932, nr 4 (2), s. 161–171.

naszej świadomości, [...] jeśli postanowimy, że chcemy nie tyle wiedzieć, ile raczej pójść za głosem wyobraźni”³⁴. Praca, o której wspomina narrator, stanowi czytelne odwołanie do techniki introspekcji – kategorii psychologicznej rozwiniętej w drugiej połowie XIX wieku, będącej źródłem dla Freudowskiej autoanalizy³⁵. Opisany przez Groddecka „głos wyobraźni” nie jest pozbawioną kontekstu metaforą, lecz czytelnym nawiązaniem do jej romantycznego rozumienia, które znajdowało wyraz w literaturze i w filozofii późnego XIX wieku. Akt wyobraźni – zawieszony między fantazjowaniem a imaginacją – należy zatem rozumieć jako działanie twórcze, dzięki któremu świat się nie tyle obserwuje, ile produkuje³⁶. Gdy Groddeck twierdzi, że podstawą dla badania Ono ma być wyobraźnia, nie zaś racjonalna synteza intelektualna, bliski jest romantycznemu myśleniu o rzeczywistości wewnętrznej, która jest prawdziwsza niż świat zewnętrzny. W tym duchu pisał chociażby Novalis: „Marzymy o podróżach przez wszechświat, czyż wszechświat nie jest w nas samych? Nie znamy głębin naszego ducha. Do wewnątrz prowadzi tajemnicza droga. Wieczność z jej światami, przeszłość i przyszłość są w nas albo nie ma ich nigdzie. Świat zewnętrzny jest światem cieni i rzuca cień w królestwo światła”³⁷.

Droga wiodąca „do wewnątrz”, tak jak i droga do Ono, jest tajemnicza, nieoczekiwana i właśnie „przedziwna”. Wymykając się poznaniu intelektualnemu, przynależy do wyobraźni – twórczej władzy poznawczej, która rządzi się własną pozaracjonalną logiką.

Języki romantyzmu a literacka moderna

Jeśli *Das Buch vom Es* przemawia do swych czytelników językiem romantyzmu, to eksperymentalna forma dzieła dowodzi wpływu na jej autora literatury modernistycznej. Na pierwszy rzut oka niemiecki lekarz przedstawia w powieści biografię Patrika Trolla. Historia opowiadana przez narratora (tożsamego z bohaterem) nie przyjmuje jednak formy kompletnej autobiografii, lecz raczej staje się serią szkiców autobiograficznych. Troll nie snuje linearnej opowieści – to zadaniem czytelników jest poskładanie elementów portretu bohatera z pokaźną liczbą autoanalitycznych wypowiedzi narratora. Wszystko czego się o nim dowiadujemy, zostaje zawarte w listach do przyjaciółki, których – co warto podkreślić – najważniejszą część stanowi nie tyle biografia Trolla, ile rozważanie

³⁴ G. Groddeck, *Ono*, s. 120.

³⁵ O nowoczesnej koncepcji psychologicznej introspekcji – zob. J. Ochorowicz, *Jak należy badać dusze? O metodzie badań psychologicznych*, nakładem Karola Kowalewskiego, Warszawa 1869; por. H. Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, trad. J. Feisthauer, Fayard, Paris 2001.

³⁶ Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Galecki, PWN, Warszawa 1964, s. 124.

³⁷ Novalis, *Proza filozoficzna. Studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 93.

nad teorią psychoanalityczną. W przypadku korespondencji narratora podział na teorię i autobiografię nie jest jednak stabilny, a granice między tym, co osobiste, a tym, co naukowe, zostają zatarte.

Patrick Troll zapewnia, że to, co jednostkowe, może zostać przełożone na doświadczenie innych ludzi. Autobiografię traktuje on zatem nie tyle jako gatunek literacki, ile tryb pisania. Zakłada przecież, że konstruując tekst autobiograficzny, opowiada również historię kogoś innego. W listach do przyjaciółki biografia bohatera splata się z losami pacjentów, on sam zaś zdaje się mówić ich głosami. Chociaż Troll ludzako przypomina Groddecka, to piętrowa konstrukcja narracji utrudnia lekturę powieści wyłącznie jako autobiografii jej autora. W *Das Buch vom Es* bowiem Groddeck połączył wiele gatunków intymistycznych – swoją biografię przedstawił jako autobiografię nieistniejącego psychoanalityka, ubraną ponadto w formę sfikcjonalizowanej korespondencji. Umiejętne wygrywanie napięć między biografią, autobiografią a fikcją przybliżył autora do modernistycznej twórczości autorów takich jak Oscar Wilde, Virginia Woolf, Italo Svevo czy Gertrude Stein³⁸. Wpisując się w gatunek powieści epistolarnej, *Das Buch vom Es* stanowi cykl trzydziestu trzech wykładów z nieortodoksyjnej psychoanalizy, które splatają się z biografią autora. Mieszając język literacki z dyskursem medycznym i literaturą dokumentu osobistego, Groddeck wskazuje zatem na arbitralność granic stawianych zwykle między psychoanalizą, literaturą i filozofią.

Groddecka próby lektury

Choć teoretyczne pomysły niemieckiego lekarza były inspiracją dla Freuda oraz jego uczniów³⁹ na początku lat trzydziestych XX wieku, Groddeck stopniowo odsunął się od środowiska psychoanalitycznego. Dążąc do intelektualnej niezależności, już w 1925 roku założył własne pismo „Arche”⁴⁰. W artykułach *Über Widerstand und Übertragung* (O oporze i przeniesieniu), *Über die Zwiageschlechtlichkeit* (O biseksualności) czy *Laienanalyse* (Analiza nieprofesjonalna), publikowanych na jego łamach w okresie 1925–1926, mógł swobodnie rozwijać własne pomysły teoretyczne, poddając krytyce konserwatywizm ortodoksyjnej psychoanalizy freudowskiej. W kolejnych latach pracował również nad swym

38 Eksperymenty z gatunkami intymistycznymi zbliżają *Das Buch vom Es* Groddecka do dzieł takich jak *Portret Doriana Graya* Wilde’a, *Orlando Woolf*, *Autobiografia Alicji B. Toklas* Stein czy *Zeno Cosini* Svevo. Szczególnie płodna mogłaby się okazać analiza porównawcza powieści niemieckiego lekarza z tekstem Svevo – autobiografią fikcyjnego pacjenta leczonego metodą psychoanalityczną przez niejakiego „doktora S.”.

39 Przede wszystkim dla Ferencziego, Ottona Ranka oraz Karen Horney. Objętość tego tekstu uniemożliwia mi, niestety, rozwinięcie tego wątku.

40 Zob. G. Groddeck, *Die Arche. 3 Bände*, hrsg. von O. Jägersberg, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2001.

ostatnim dziełem – *Der Mensch als Symbol* ukazało się w roku 1933, na krótko przed śmiercią autora. Groddeck powraca w nim do koncepcji Boga-Natury, mogącej kojarzyć się z racjonalistycznym panteizmem Barucha Spinozy⁴¹. Choć najważniejszym pojęciem w traktacie pozostaje symbol, a praca dotyczy kulturowych mechanizmów jego powstawania i transmisji⁴², w tle późnych rozważań niemieckiego lekarza Ono – najważniejsza idea dynamizująca cały jego filozoficzno-psychoanalityczny system – powraca jako podstawa życia i pierwsza zasada działalności twórczej.

Dziewięćdziesiąt pięć lat po śmierci Groddecka przed polskojęzycznymi czytelnikami otwiera się możliwość zapoznania się z drobnymi fragmentami twórczości tego fascynującego, choć nie zawsze łatwego w lekturze myśliciela, dotąd całkowicie nieobecnego na rodzimym gruncie. Pozostaje mieć nadzieję, że Groddeck – „dziki psychoanalityk” Freuda, a także łudząco przypominający Nietzschego filozof ironista i pisarz, który mówi do nas językiem niemieckiego romantyzmu przebranego w modernistyczną formę – znajdzie jeśli nie przychylnie oko, to chociaż otwarte ucho⁴³ wszystkich, którzy po raz pierwszy sięgną po jego teksty.

⁴¹ Zob. B. Spinoza, *Etyka*, przeł. I. Myślicki, Wydawnictwo AKME, Warszawa 1991; por. G. Deleuze, *Spinoza. Filozofia praktyczna*, przeł. J. Brzeziński, PWN, Warszawa 2014.

⁴² Zob. G. Groddeck, *Der Symbolisierungszwang*, „Imago” 1922, nr 8 (1), s. 67–81.

⁴³ Nawiązuję tutaj do nietzscheańskiej figury ucha jako metafory lektury rozumiejącej – F. Nietzsche, op. cit., s. 51.

[horyzont dzieła]

Stanisław Rosiek: Radość indeksowania (*Sklepów cynamonowych i nie tylko*)

Indeksowanie literackiego dzieła Schulza jest czynnością radosną. Łatwo się o tym przekonać. Kto nie próbował, niech spróbuje. Kto nie ma takich zamiarów – musi poprzestać na poniższych sprawozdaniach i wyjaśnieniach. A są one takie:

1.

Indeksowanie to aktywny sposób obcowania z tekstem – w szczególności z dziełem literackim, które dzisiaj na ogół indeksów nie zawiera¹. Jest czymś więcej niż czytanie, choć bez wnikliwej lektury nie byłoby możliwe. Indeksowanie jest próbą rozpięcia nad przeczytanym tekstem siatki złożonej z elementów, które zostały z niego wyłonione.

1 Inaczej sprawy się miały w literaturze dawnej, zwłaszcza w wieku XVII i XVIII, gdy dzieła literackie zawierały jeszcze rozwinięte „spisy rzeczy”. O sprawach tych pisała przed laty Danuta Danek w pionierskiej pracy *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści* (Warszawa 1980). Zainteresowanych odsyłam do tej bogatej w nadal aktualne pytania i problemy książki, wyjmując z niej jedynie zwięzłą rekapitulację: „możemy powiedzieć, przyglądając się przedstawionemu materiałowi empirycznemu, że mamy tu całą skalę, jeśli chodzi o relacje między spisem rzeczy a utworem” (s. 170). I dalej: „znajdujemy z jednej strony spisy najmniejszych jednostek leksykalnych (imion), a z drugiej strony – spisy wielkich całości kompozycyjnych, jak wątki, historie, listy, rozdziały, wiersze. I to wszystko w skali od wypreparowanego abstraktu, znajdującego się na antypodach literackości dzieła, do pełnokształtnego cytatu danego dzieła – a pośrodku tej skali mamy jednorodność stylistyczną utworu i wchodzących do spisów rzeczy «wewnętrznych» nagłówków rozdziałów” (s. 172).

Indeks to rodzaj mapy. Odwzorowuje tekst, a dzięki temu nakierowaniu także świat w tekście przedstawiony (może zatem pełnić funkcję przewodnika po tym świecie). Jak każda mapa – indeks jest a-linearny. Alfabetyczny układ jego elementów składowych znosi rygor następstwa – słów, zdań, akapitów. Indeks bardziej przypomina obraz niż tekst językowy. Litery alfabetu, wedle którego indeks jest uporządkowany, nie układają się w słowa. Słowa ułożone alfabetycznie nie tworzą narracji, lecz oznaczają punkty orientacyjne na mapie, która odsyła zarówno do tekstu, jak i do świata przedstawionego. Indeks powstrzymuje bowiem potok słów. Zawiesza tok narracji. Pozwala wznieść się ponad tekst, zidentyfikować konfigurację jego miejsc „gęstych”, nacechowanych. A także jednym rzutem oka rozpoznać w alfabetycznym rejestrze słów zarysy świata przedstawionego.

Dzięki indeksom spoglądamy na opowieści Schulza z lotu ptaka. Ale nie tylko tak. W każdej chwili możemy zmienić panoramiczną perspektywę i przejść do obserwacji szczegółu. Co więcej, indeksy nieraz pozwalają zajrzeć w głąb tekstu, wyłonić z niego element w narracji ukryty, traktowany po macoszemu, umieszczony w głębokim mroku. Nagłe i nieoczekiwane zbliżenie, indeksowa trans-fokacja sprawia, że z tła wyłania się jakaś niezauważana dotąd postać, jakaś roślina, której obecności w Schulzowskim świecie nikt nie podejrzewał. Ale ona jest i domaga się teraz od czytelnika uwagi i szacunku należnego wszelkim, tak nietrwałym, formom istnienia.

A literatura? Czy na indeksowaniu traci? Czy indeks – przetwarzając porządek linearny w przestrzenny – godzi w jej suwerenność? Wiemy, że literatura powinna być linearna (a zatem sukcesywna, następcza, czasowa – słowem: tekstualna) albo nie będzie jej wcale. Jeśli chcemy, by zachowała swoją dotychczasową tożsamość, jej *textum* powinno pozostać nienaruszone. Zwłaszcza w edycjach krytycznych tekstów dawnych, które powstały, nim literatura weszła w fazę awangardowych zerwań i postmodernistycznych autodestrukcji, to wskazanie nie podlega dyskusji. Tradycyjne edytorstwo spod znaku Bruchnalskiego, Kleinera czy Górskiego dopuszczało, a niekiedy wręcz zalecało sporządzanie w naukowych edycjach jedynie wykazów form językowych. Edytora nie powinien zajmować w jakiś szczególnie sposób świat przedstawiony. Krytyczne wydania pisarzy polskich nie zawierają więc indeksów rzeczowych².

Po co więc indeksować *Sklepy cynamonowe*? W zamierzeniu Schulza nie miały być one przecież (i nadal nie są) hipertekstem. Składają się ze słów następujących

2 Wyłomem było wydanie w 2007 roku *Ferdydurke* w opracowaniu Włodzimierza Boleckiego w ramach *Pism zebranych Gombrowicza*. W części „Indeksy i katalogi” edycja zawiera szesnaście pozycji. Obok indeksów tradycyjnych (postaci powieści, nazw geograficznych i miejscowych) w wydaniu tym znalazły się takie indeksy, które wykraczają poza obowiązującą praktykę edytorską (na przykład części ciała, ferdydurkizmów, cząstek czy nowoczesności).

po sobie. Splatają się te słowa w zdania, a one – tradycyjnie – tworzą akapity i jakieś większe całości kompozycyjne. Te zaś są sprzężone przez autora w kolejne opowiadania, składające się na całą książkę. Pojawiające się w prozie Schulza przesunięcia i przeskoki narracyjne nie naruszają językowej linearności wypowiedzi³. I tak powinno się czytać *Sklepy cynamonowe*. Słowo po słowie, zdanie po zdaniu – aż do ostatniego punktu na hipotetycznej linii czasu lektury, punktu oznaczanego słowem „koniec”, które jeszcze niedawno pisarze stawiali, gdy fabuła dobiegała swego kresu.

Indeks zawieszają wprawdzie tę fundamentalną zasadę każdej narracji, ale robi to w sposób, który nie obraca się przeciwko literaturze i jej tradycyjnej tożsamości. W szczególny sposób respektuje (i podtrzymuje) stabilność wypowiedzi literackiej. Leży to w jego interesie. Żeby indeks mógł pełnić swoje funkcje – o których więcej za chwilę – tekst indeksowany musi pozostać nienaruszony. Każde słowo, każde zdanie powinno trwać na swoim miejscu. I powinno mieć precyzyjnie przypisany numer strony, by indeks „nie oslepl” – to znaczy nie stracił więzi łączących go z tekstem⁴.

Indeks jest dzięki temu strażnikiem jego stabilności. Każda nieadekwatność, każde chybione i puste odniesienie natychmiast zdradzi ukrytą zmianę postaci tekstu (lub zadenuncjuje niedostrzeżony wcześniej błąd twórcy indeksu). Koordynacja tekstu i indeksu – adekwatna i perfekcyjna – to jednak warunek wstępny, by indeks mógł pełnić swoje funkcje, z których najważniejszą zapowiada jego nazwa.

Łacińskie słowo *index*, od którego pochodzi, oznacza wskazówkę, znak, cechę, znamię. Pojawiające się u Horacego wyrażenie *digitus index* to nazwa palca wskazującego⁵. Indeksy rzeczowe (przedmiotowe) utworu literackiego, na przykład *Sklepów cynamonowych*, wskazują (palcem) rozmaite drogi prowadzące poprzez tekst do świata przedstawionego. To drogowskazy, dzięki którym można tam dotrzeć bez błędzenia. I to bardzo szybko.

Synonimem „indeksu” o łacińskiej etymologii jest swojskie, nieco staroświecko brzmiące słowo „skorowidz”. *Słownik warszawski* daje przy nim etymologiczną

3 Próbowałem już o tym pisać, lecz nie udało mi się wyjść poza wstępne i prowizoryczne rozpoznanie: „Schulz tworzy i rozwija w ukryciu równoległe dyskursy i niepostrzeżenie, myląc tropy, przechodzi od jednego do drugiego (i od drugiego do trzeciego), a potem na powrót do dyskursu pierwszego, który – jak Księga z opowiadania – rozwijał się przez cały ten czas w ukryciu, więc znajdował się o zdanie, o fazę dalej. Najbardziej widocznym śladem tej praktyki jest eliptyczność narracji” – S. Rosiek, *Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?*, w: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Drohobycz 2014, s. 103.

4 W języku redaktorów „ślepy indeks” nazywa się wstępny rejestr słów indeksowanych bez oznaczenia stron, na których się znajdują.

5 Informacje te czerpię ze *Słownika łacińsko-polskiego do użytku szkół średnich*, opracowanego przez zespół pod kierunkiem dra Bronisława Kruczkiewicza (Książnica Atlas, wydanie drugie, Lwów–Warszawa 1925).

instrukcję „«Skoro + Widz»”⁶. Skoro – a więc „prędko, szybko, zaraz, natychmiast, bezzwłocznie, wnet, skwapliwie, nagle, raptownie, raptem”. Tak właśnie działa indeks, prowadząc do dzieła literackiego. Pozwala „skoro” dostrzec, widzieć, zobaczyć rzecz, do której odsyła. Według analogicznie wywiedzionej etymologii „skorowóz” – „prędko wozi”, a „skorozrost” to szybkie gojenie rany.

W znanych nam wypowiedziach Schulza rzeczownik „indeks” (tak jak „skorowidz”) nie pojawia się ani razu. Podobnie z czasownikiem „indeksować”. Jest za to ważny, choć występujący zaledwie trzykrotnie czasownik „glosować”, a także „głosowanie”, które bywa wstępną, przygotowawczą fazą „indeksowania”. I tak w opowiadaniu *Genialna epoka* kichnięcia Szlomy „dowcipnym komentarzem glosowały”⁷ zdarzenia nadchodzącej wiosny. W *Mityzacji rzeczywistości* – w jednej z najważniejszych wypowiedzi programowych – Schulz formułuje kategoryczną tezę: „Duch ludzki niestrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitów”⁸. Gdzie indziej jeszcze, w polemice z Gombrowiczem, pisze, że ten zapatrzył marginesy świętego kodeksu aren literackich sporów „w najświetniejsze glosy i komentarze”⁹. Głosowanie to według Schulza działanie na marginesie: wiosny, życia, kodeksu. „Glosować”, czyli na marginesie tekstu cudzego dopisywać własne, spontaniczne (jak kichnięcie) słowo, które z niego wyrasta – jako powtarzające wyłączenie (cytat) lub reagujący komentarz. Glosa to zatem ślad aktywnej lektury. Indeksowanie jest w swym działaniu podobne, lecz idzie krok dalej. Zbiera wszystkie te ślady aktywności czytelnicznej i układa je wedle demokratycznego porządku, którego gwarantem jest alfabet.

2.

Radość indeksowania psuje to, że indeksy dzieł literackich nie mogą być pewne siebie i swoich rozstrzygnięć. Zasadnicza trudność wynika stąd, że jest ono działaniem na granicy świata przedstawionego i języka, który go przedstawia. Ta granica zbyt często jest płynna, nieokreślona i dlatego zwodnicza. Indeksujący musi ciągle stawiać sobie fundamentalne pytanie, czy odsyła do rzeczy czy do słowa, które ją nazywa (i literacko stwarza). W wypadku światów przedstawionych nie ma łatwych odpowiedzi na to pytanie. Przede wszystkim dlatego, że świat literacki nie istnieje (sam w sobie i dla siebie), lecz dopiero wyłania się ze słów w każdorazowym akcie lektury. Pisarz nie jest Adamem, który w raj u nadaje nazwy efektom

6 *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 6, Warszawa 1915, s. 163.

7 B. Schulz, *Genialna epoka*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 130.

8 Idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 50.

9 *Ibidem*, s. 67.

boskiego tworzenia. Pisarz – nazywając – dopiero tworzy własne raje. U Schulza na dodatek ten akt jest bardziej problematyczny niż u wielu innych pisarzy. Słowa jego prozy osadzają się na rzeczach przedstawionych jak nalot, który nie znika w czytelniczych konkretyzacjach. Język Schulza nie jest przezroczysty, co zauważa każdy czytelnik po przeczytaniu kilku pierwszych zdań. Nie jest zatem wygodnym i sprawnym wehikułem (skorowozem?), który w cudowny sposób przynosi nas w jednej chwili (skoro!) od słów do desygnowanych przez nie rzeczy, a po wykonaniu tego zadania znika. Istniejąca pomiędzy nimi strefa pośrednia, strefa przejścia, jest w stanie ciągłego wrzenia, wiecznej niegotowości. Świat Schulza wyłania się z kolejnych opowiadań *Sklepów cynamonowych* z niemałym trudem. Pisarz mnoży słowa, jakby nie był pewny ich ontologicznej skuteczności. Ale w końcu jest – przed nami rozpościera się świat prozy Schulza. Jak okiem sięgnąć.

Założmy jednak, że na chwilę zatrzymuje się literacka machina. Dla bezpieczeństwa przyjmijmy też, że między słowami *Sklepów cynamonowych* a osobami, rzeczami czy zwierzętami, o których one opowiadają, biegnie stabilna granica. Bez ryzyka możemy więc zająć się wyłącznie słowami, z których składa się tekst. Na pierwszy plan wchodzi wówczas język Schulza. Słowa kolejnych opowiadań – znie-ruchomiłe – stają się jednostkami leksykalnymi. Zawsze nimi były, lecz teraz, uwolnione od narracyjnych powinności, eksponują relacje między sobą i odniesienia do języka ogólnego. Gdyby je wszystkie opracować w tych dwojakich odniesieniach, powstałby słownik języka Schulza. Indeks, choć w pierwszej chwili łatwo go ze słownikiem pomylić, stawia sobie jednak inne zadania. Nie każde słowo użyte w tekście musi być indeksowane. Selekcja jest w tym osobliwym działaniu tekstualnym nieunikniona. Gdyby jej nie było, wszystkie słowa *Sklepów cynamonowych* powinny się znaleźć w indeksowym rejestrze. W takim wypadku indeks byłby narzędziem przekształcenia opowieści w słownik, który przedstawia cały materiał leksykalny użyty w tekście w porządku alfabetycznym.

Indeks *Sklepów cynamonowych* nie jest i nie powinien być słownikiem. Nie obowiązuje w nim systematyczność i kompletność leksykograficzna. Rządzi się inną zasadą. Jest nią hierarchizacja tematów. A także – nie ma powodu, by to dłużej ukrywać – stronniczość wyborów. Indeks ujmuje to, co w materiale leksykalnym najważniejsze z punktu widzenia (zawieszonego na chwilę) świata przedstawionego. Nie ma tu jednak – w tym dyktacie wykreowanej literacko rzeczywistości – relacji jednoznacznych. Indeksowane słowa łączą się, grupują, tworzą często rozległe skupiska, które można by nazwać polami wyrazowymi (lub leksykalnymi), gdyby zgodził się na to Jost Trier (choć mocno wątpię w jego zaświatową przychyłność w tym względzie¹⁰). Weźmy więc od niego jedynie główny

¹⁰ Przywołuję go tu jako autora fundamentalnej książki *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines Sprachlichen Feldes* (Heidelberg 1931), którą – przedstawiając teorię pól językowych – „zainaugurował nową fazę w dziejach semantyki” (cyt. za: S. Ullmann, *Semantics*).

kierunek działań i bardzo ogólnie wypowiedziany pogląd, że – jak to ujął John Lyons – „pole leksykalne to uporządkowany paradygmatycznie i syntagmatycznie podzbiór słownictwa”¹¹, sytuujący się pomiędzy pojedynczym słowem a językiem jako całością (którą może być język pisarza). „Nić przewodnia”¹² Trieria pozwoli nam, jak sądzę, wyjść z labiryntu języka i rzeczywistości, słów i rzeczy. Jego teoria – niechby i mglista – wspiera się jednak na pewnej fundamentalnej idei, którą przed nim (i obok niego) wypowiadali po swojemu Humboldt, Wittgenstein, Sapir, Whorf¹³. U Trieria przybrała ona taką artykulację: „Każdy język rozczłonkuje byt po swojemu, tworząc tym samym swój szczególny obraz bytu i ustalając własne, sobie tylko właściwe treści”¹⁴. Idąc dalej, można by powiedzieć, że także każdy pisarz „rozczłonkuje byt po swojemu”, że zatem istnieje coś, co nazwać by można Schulzowską reprezentacją świata w języku, który ma swoje – tak czy inaczej rozumiane – pola leksykalne. Rzecz w tym, by je wyłonić z potoku narracji, z języka, który ustanawia byt literacki.

Indeksujący wychodzi więc zawsze od *textum*. Śledząc słowo po słowie, staje się z wolna rzecznikiem świata przedstawionego. Samowolnie reprezentuje interesy literackiego bytu. Indeksowanie, które wyrasta z lektury, jest proto-interpretacją. Stronniczość (i zaangażowanie) jest zatem w indeksowaniu czymś naturalnym. A nawet pożądanym, ponieważ umożliwia postawienie „hipotezy ukrytej całości utworu”¹⁵, która – pozostając blisko tekstu – zaczyna odtąd organizować lekturę i pracę nad indeksem.

Czytam *Sklepy cynamonowe*. Zauważam¹⁶, że w materiale leksykalnym opowiadań co chwila pojawia się słowo „twarz”, ale też „uszy”, „usta”, „dłonie”, „kolana” i „kiszki”, że słowa te łączą się jakoś ze sobą na obydwu piętrach organizacji *Sklepow cynamonowych* z „krwią”, ze „łzami”, z „potem”. Zaciekawia mnie ten krąg leksykalny (i wyznaczane przezeń związki w świecie przedstawionym).



An Introduction to the Science of Meaning, Oxford 1962, s. 7), choć on sam napisał w niej skromnie: „Nie jestem pierwszym, który mówi o polach” i wskazywał na Saussure’a oraz Ipsena (cyt. za: W. Miodunka, *Teoria półjęzykowych. Społeczne i indywidualne ich uwarunkowania*, Warszawa–Kraków 1980, s. 14).

11 J. Lyons, *Semantyka*, t. 1, przeł. A. Weinberg, Warszawa 1984, s. 260.

12 Lyons: „teoria pól, mimo mglistości swojego sformułowania, okazała się cenna jako ogólna nić przewodnia w semantyce opisowej”. Ibidem.

13 „Łączenie Whorfa z Trierem nie jest w zwyczaju. Moim jednak zdaniem – zauważa Lyons – ich wypowiedzi są uderzająco podobne”. Ibidem, s. 253.

14 Cyt. za: ibidem, s. 252.

15 Młodym czytelnikom przypomnę, że autorem tego (i dokładnie tak wyrażonego) wskazania jest Janusz Sławiński. W poszukiwaniu odniesienia bibliograficznego z niemalym wzruszeniem sięgnąłem po latach do jego książki *Dzieło. Język. Tradycja* (Warszawa 1974), która nosi na sobie ślady, a prawdę mówiąc – głębokie rany – moich młodzińskich lektur. W przywoływanym szkicu *O problemach „sztuki interpretacji”* Sławiński uzupełnia, że interpretator „formuluje nie tylko hipotezę całości dzieła, ale także p r o p o z y c j ę k o n t e k s t u, który całość tę oświetla” (s. 166). Indeksowanie nie idzie tak daleko. Indeksujący poprzestaje na postawieniu hipotezy interpretacyjnej.

16 Zamieniając się na chwilę w Jakuba Orzeszka, który opracował indeks ciała i jego wydzielin.

Zakreślam więc w tekście słowa związane z ciałem, jego częściami, jego funkcjonowaniem, a także z wszelkimi przejawami i formami cielesności. Glosuję Schulzowskie *textum*. W efekcie moich tekstualnych działań powstaje indeks ciała i jego wydzielin (*et caetera*), stanowiący wstępnie uporządkowane pole do rozważań na ten temat w *Sklepiach cynamonowych*. Nie idę jednak dalej. Kolejny krok byłby wyjściem poza literę *textum* i budowaniem własnego dyskursu interpretacyjnego.

Albo inaczej. Stawiam¹⁷ pytanie, jakie zwierzęta pojawiają się w opowiadaniach Schulza – w języku oraz w świecie przedstawionym? Szukam więc w tym celu nazw zwierząt i wszelkich (językowych) przejawów zwierzęcości. Napotykam na pewien językowy ślad niedźwiedzia. W świecie przedstawionym go jednak nie ma. Jedyne przejawy jego istnienia odnaleźć można w wyrażeniach „słodka niedźwiedziowatość”, w „niedźwiedzim futrze krzaków” i „niedźwiedzich barkach tragarzy”. W tym samym trybie istnieje indyk („naindyczyć się”) i kogut („wykogucić się w głupią kogucią maskę, czerwoną i piejącą”). Natomiast kot obecny śladowo w „kocim ruchu” – pojawia się we własnej osobie w ostatnim, wspaniałym zdaniu książki: „Kot mył się w słońcu”.

Patrzcie, kot się myje! I wygląda jak żywy. To znak, że literacka maszyna po krótkiej przerwie ruszyła. Dzięki temu cudownemu wydarzeniu (kocia toaleta w słońcu) możemy powrócić do świata przedstawionego *Sklepów cynamonowych*.

3.

Świat ten jest stwarzany przez słowa. To oczywiste. Zarazem jednak – dzięki lekturowym konkretyzacjiom – uniezależnia się od nich. W jaki sposób? Jego fundamentem nie jest już język, lecz pamięć tych, którzy przeczytali *Sklepy cynamonowe*. Staje się tworem kolektywnym, efektem zbiorowego wysiłku czytelników i interpretatorów. Świat ten istnieje w wielu różnych konkretyzacjach i dlatego można o nim mówić (a nie tylko ustanawiająco odczytywać) tak jak o świecie rzeczywistym. Nie trzeba, a nawet nie powinno się być-w-lekturze, by rozmawiać – na przykład o Jakubie i jego ptasich eksperymentach. Każdy element świata przedstawionego stać się może przedmiotem rozmowy na podobnej zasadzie jak to, co przydarzyło się wczoraj w rzeczywistym Drohobyczu. Nie potrzeba do tego tekstu *Sklepów cynamonowych*, choć powinien on – jako wiarogodne *textum* – być zawsze na wyciągnięcie ręki. A skoro tak – skoro świat Schulza staje się dzięki czytelnikom niezależny od *textum*, skoro istnieje jako byt intersubiektywny – to indeksując go, chcąc nie chcąc, stajemy przed problemem katalogowania.

¹⁷ Tym razem zamieniam się w Małgorzatę Groth, autorkę indeksu zwierząt i zwierzęcości.

Ono jest pra-dawne. Świat był już nieraz porządkowany. I to na wiele możliwych sposobów – konkurencyjnych, przeciwstawnych, nieraz zaciekle się zwalczających. Katalogowanie jest bowiem zwykle aktem wiary, światopoglądowym czynem. Jak wiadomo, na długo przed naszymi narodzinami, w geście fundującym wszelkie katalogowanie zaprowadzające ład, oddzielona została jasność od ciemności. Wszystkie późniejsze próby porządkowania świata i wszystkie katalogi, które te działania dokumentowały, powtarzają ten pierwszy gest. Można by punkt po punkcie zestawiać te próby i stworzyć historię katalogowania świata. Przedstawiałaby ona dzieje osobliwego szaleństwa – szaleństwa katalogowania¹⁸. Zostawmy jednak na boku ten trop, by skupić się na pewnym literackim katalogu, którego wpływ na filozoficzną refleksję trudno przecenić.

Osobliwy wykaz zwierząt z chińskiej encyklopedii *Niebiański bazar łaskawych wiadomości* przedstawił w jednym ze swoich esejów Jorge Louis Borges. Wedle tej słynnej koncepcji zwierzęta dzielą się na: „a) należące do Cesarza, b) zabalsamowane, c) tresowane, d) prosięta, e) syreny, f) fantastyczne, g) bezpańskie psy, h) włączone do niniejszej klasyfikacji, i) miotające się jak szalone, j) niezliczone, k) narysowane cienkim pędzelkiem z wielbłądziego włosia, l) *et caetera*, m) które właśnie rozbiły wazon, n) które z daleka podobne są do much”¹⁹.

„Absurdalna zbieranina”, powiedziałby Italo Calvino²⁰. To nie katalog, lecz „enumeracja chaotyczna”, naukowo napisze w swojej książce Umberto Eco²¹. Dla Michela Foucaulta ten encyklopedyczny spis zwierząt był powodem do śmiechu, który dał początek *Słowom i rzeczom*, „śmiechu podważającego wszelkie uporządkowane płaszczyzny i podziały, które mądrze tłumaczą nam obfitość istnień, podminowującego i na długo pozbawiającego oczywistości naszą tysiącletnią praktykę Tego Samego i Innego”²².

Foucault, by zakwestionować ideę wszelkiej klasyfikacji, nie musiał jednak sięgać do literackiej fikcji. Mógł na przykład otworzyć indeks do któregoś z wielkich dzieł filozoficznych, należących do szacownej tradycji myśli europejskiej.



18 W idei i w praktyce katalogowania tkwi jakiś dziwny urok. I jakaś tajemnica. Znamienne, że gdy Muzeum Luwru zaproponowało Umberto Eco u schyłku jego życia zorganizowanie „serii konferencji, wystaw, publicznych odczytów, koncertów, projekcji” na wybrany przez niego temat, ten wskazał na ideę katalogu. Wspominał potem: „nie wahałem się nawet przez chwilę i wybrałem listę albo wykaz” (a także „katalog i enumerację”). Jednym z efektów tego przedsięwzięcia stała się książka *Vertigine della lista*, wydana przez Bompiani w 2009 roku (por. polskie wydanie: *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009).

19 J.L. Borges, *Analityczny język Johna Wilkinsa*, w: idem, *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowska, Warszawa 1999, s. 153.

20 I. Calvino, *Meteority* w: idem, *Wszystkie opowiesci kosmologiczne*, przeł. B. Sieroszevska i A. Wasilewska, Warszawa 2005, cyt. za: U. Eco, op. cit., s. 323; w innym miejscu opowiadania Calvino używa sformułowania „beładna zbieranina przypadkowych obiektów” (ibidem, s. 338).

21 Ibidem, s. 321.

22 M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 1, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2000, s. 8.

Na przykład do indeksu dzieł Hegla. Mam akurat pod ręką polski przekład jego *Estetyki*, starannie wydany w 1967 roku w serii Biblioteka Klasyków Filozofii. W tomie trzecim znajduje się obszerny, ciągnący się przez siedemdziesiąt cztery strony „Skorowidz rzeczy”²³. Znaleźć w nim można pojęcia odległe, które w żadnym razie nie wpisują się w jakikolwiek porządek prócz alfabetycznego. Indeks rozpoczyna się hasłem „absolut”, wkrótce po nim pojawia się „balsamowanie zwłok jako utrwalenie cielesnej indywidualności”, „bęben” i „błogość”, „czoło” i „farba olejna”, „idealizm obiektywny” oraz „Irokezi”, a dalej: „kość słoniowa”, „krasomówstwo”, „obojnaczy twarz”, „perspektywa”, „pobożność”, „postawa ciała ludzkiego”, „pozór”, „pożądanie” i „retoryka”. Jeśli czytelnikowi starczy cierpliwości, by dojść do litery „s”, znajdzie takie odniesienia jak: „Sfinks”, „skapstwo – jego istota”, a po nim „skóra ludzka”, „sklepienia łukowe”, „skończoność”, „szpetność (szpetota, brzydota)”. Zatrzymajmy się. Wystarczy tych przykładów. Pokazują one, że odniesienia do słów tworzących jakieś *textum*, ujęte w formę alfabetycznego indeksu, nie wprowadzają żadnego ładu pośród rzeczy (pojęć) wskazywanych, lecz stanowią mniej lub bardziej chaotyczne ich wyliczenie. Dzieje się tak nawet w filozoficznym traktacie.

4.

Podobnie sprawy się mają na poziomie rozwiniętych odniesień pojedynczego słowa. Indeksy są chaotyczne również w wymiarze wertykalnym. Pozostańmy przy Heglu. Ze skorowidza rzeczy do jego *Estetyki* wybieram tylko jedno hasło – „zwierzę” – i cytuję je *in extenso*, rozwijając skróty i pomijając odniesienia do kolejnych tomów i stron:

„Zwierzę – różnica między zwierzęcą a duchową naturą człowieka; właściwości duszy zwierzęcej; różnica między zwierzęciem a rośliną; dwie strony organizmu zwierzęcego: wewnętrzna, zwrócona ku sobie, i zewnętrzna, zwrócona ku światu zewnętrznemu; podporządkowanie strony zwróconej ku światu układowi symetrycznemu; życie zwierzęce sprowadza się do życia na szczyblu pożądania; organizm zwierzęcy nie ukazuje nam swego życia wewnętrznego; związanie zwierzęcia z określonym żywiołem przyrody; typy pośrednie zwierząt; postacie zwierząt jako symbole w sztuce egipskiej; kult zwierząt w religii egipskiej; postać zwierząt w sztuce narodów azjatyckich; degradacja pierwiastka zwierzęcego w mitologii greckiej i sztuce klasycznej; ofiary ze zwierząt; lowy i metamorfozy jako degradacja pierwiastka zwierzęcego; zwierzę jako atrybut bogów; postać zwierzęca jako cielesność duszy, a nie ducha; zwierzęta w rzeźbie greckiej; w rzeźbie egipskiej”²⁴.

²³ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa 1967, s. 698–773.

²⁴ *Ibidem*, s. 772.

Porównajmy wyliczenie zwierząt należących do chińskiego cesarza i zindeksowane zwierzęta z *Estetyki* Hegla. Obydwie serie sprawiają wrażenie przypadkowej zbieraniny. Brak w nich jakiegokolwiek ładu wewnętrznego, czytelnej zasady porządkującej. U Hegla jedynie kolejność w dyskursie, a wcześniej alfabet, wprowadzają pewien zewnętrzny rygor formalny. Bez niego skorowidz rzeczy *Estetyki* byłyby mniej lub bardziej zabawnym zestawieniem przypadkowych „rzeczy” i odesłań do *textum*. A zatem śmiać się, czytając te zestawienia?

W przedmowie do *Słów i rzeczy* Foucault opisał taką właśnie reakcję po zetknięciu z tekstem Borgesa: „Śmiałem się [...] długo, choć odczuwałem też niepokój, niejasny i trudny do przezwyciężenia. Może dlatego, że w ślad za nim rodziło się podejrzenie, iż istnieje gorszy nieład niż i n k o n g r u e n c j a i zestawianie niestosownych rzeczy; byłby to nieład, który powoduje, że wielka liczba możliwych ładów migocze w pozbawionym praw i geometrii wymiarze h e t e r o k l i c z n o ś c i. Należy rozumieć to określenie jak najdosłowniej: rzeczy są tu «wpisywane», «stawiane» i «umieszczane» w tak różnych pozycjach, że nie można znaleźć łączącej je przestrzeni, określić podtrzymującego je w s p ó l n e g o m i e j s c a”²⁵.

Tym wspólnym miejscem wyliczeń Borgesa i Hegla jest dyskurs – literacki i filozoficzny, dyskurs zrealizowany, a więc faktyczny, a nie jedynie możliwość jego stworzenia. Obydwa słowne wyliczenia można było wypowiedzieć²⁶, zatem zostały wypowiedziane. Gorzej, jeśli cofniemy się krok – i powrócimy do rzeczywistości. Niepokój Foucaulta powstał wówczas, gdy filozof stanął w obliczu bytu, wobec świata rzeczy, które zostały uporządkowane i osobiście skatalogowane. Brak im wspólnego miejsca. W tym przewaga indeksu nad katalogiem, który ma na celowniku rozległy, nagi i nieuporządkowany byt. Indeks odnosi się do świata zamkniętego w granicach tekstu – Borgesa lub Hegla. A także *Sklepów cynamonowych*. Prawda, że indeks jest inkongruentny, że innym być nie potrafi, ale nie jest, bo być nie musi – heteroklityczny. Indeks omija pułapkę opisaną przez Foucaulta w *Słowach i rzeczach*. Jego elementy bez trudu mieszczą się w jednej przestrzeni – w przestrzeni literackiej. Literatura zbiera i spaja rzeczy rozrzucone w różnych wymiarach istnienia. Nie ma żadnego kłopotu, by obok siebie umieścić w jednym rejestrze rzeczy należące do różnych światów czy nawet różnych planów bytu. W literackim świecie parasol i maszyna do szycia stale spotykają się na stole prosektoryjnym. Indeks dzieła literackiego (*resp.* indeks *Sklepów cynamonowych*), który świeci światłem odbitym, zachowuje tę cudowną właściwość literatury polegającą na scalaniu w ramach jednej wypowiedzi rzeczy odległych i odmiennych. Foucault znalazłby spokój w indeksowaniu.

25 M. Foucault, op. cit., s. 11.

26 „Gdzie można je zestawić ze sobą, jeśli nie w bez-miejscu języka?” – pyta retorycznie Foucault (*ibidem*, s. 10).

I jeszcze jedna różnica do rozważenia. Wydaje się, że w katalogowaniu świata literackiego nie ma potrzeby uciekania się do poetyki „i tak dalej”, o której Eco pisał, że już u Homera jest alternatywą dla poetyki „wszystko jest tutaj”²⁷ – tutaj, czyli w dokonanym właśnie spisie światowych rzeczy. Borgesowskie *et caetera* od środka rozsądzało katalog zwierząt cesarza, odsyłało poza jego granice ku temu, co nie zostało jeszcze nazwane i włączone do rejestru. Świat literacki wydaje się nie mieć zewnątrz. Jest zamknięty w skończonej liczbie słów. Można je bez trudu policzyć, a nawet wyliczyć jedno po drugim w tak czy inaczej obmyślonym słowniku. A zatem w świecie *Sklepów cynamonowych* nie ma niczego, co nie byłoby *expressis verbis* (więc: bezpośrednio i dosłownie) zapisane w opowiadaniach Schulza? Żadnej nadwyżki bytu, żadnego i-tak-dalej, żadnego i-tym-podobne? Na pierwszy rzut oka wydaje się, że tak właśnie jest. Weźmy jako przykład zwierzęta lub rośliny. W *Sklepiach cynamonowych* ich rejestr jest skończony. Podobnie z rejestrem osób. Żadna z postaci nie ukrywa się za plecami innych. Schulzowskie *textum* jest zamknięte i dlatego świat literacki musi być domknięty, stabilny, policzalny – a zatem także i n d e k s o w a l n y. W pełni? Bez reszty?

Zdaje się, że zbyt pośpiesznie zmierzam do zamknięcia świata Schulza na klucz. Czyżbym zapomniał, że w *Sklepiach cynamonowych* za tym, co widoczne na pierwszym planie, nieraz ukrywa się coś jeszcze – jakieś byty nienazwane, jakieś jakości, które wyłaniają się w lekturze dopiero po pewnym czasie, w interpretacji, które więc trzeba dopiero wyinterpretować z *textum*. I one też powinny trafić do indeksu. W innym, prawdopodobnie mniej metaforycznym języku ten proces wyłaniania się z głębi świata przedstawionego, z mroku niedopowiedzeń, został opisany w taki oto sposób: „warstwa tego, co przedstawione, może obejmować także i to, co jest nie-nazwowo intencjonalnie wytworzone, a wśród tego zwłaszcza to, co często werbalnie domniemane”²⁸.

Literatura nie zakreśla wyraźnego horyzontu dla swoich przedstawień. Światy literackie są – a w każdym razie mogą być – bezkresne. Jedynie *textum* jest skończone w tym sensie, że raz ustanowiony skład i układ słów już się nie zmienia. To dlatego tworzenie indeksu form językowych jest czynnością na ogół bezpieczną, bo przewidywalną, choć i tu zdarzają się niełatwe do rozplątania węzły semantyczne. Znacznie trudniej z indeksowaniem (katalogowaniem) świata przedstawionego, który w każdej chwili może wybuchnąć nowymi przedstawieniami. Ten świat kryje w sobie niejawną strefę, z której dzięki lekturze, czy zwłaszcza

27 U. Eco, op. cit., s. 7: „Nie rozstrzygam także, czym miałyby być lista figuratywna. Nieliczne książki poświęcone poetyce listy roztropnie ograniczają się do list werbalnych, gdyż trudno powiedzieć, w jaki sposób dany obraz może przedstawiać rzeczy, a mimo to sugerować jakieś «i tak dalej», przyjmując niejako, że granice ramy każą milczeć o niezmierzonej reszcie”.

28 R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 284.

interpretacji, nieraz wyłania się coś, czego w *textum* nie było, co literalnie nie zostało zapisane. I poszerza granice świata przedstawionego. A wyłaniając się w ten sposób, rozsadza utworzone indeksy i zmusza do ich ciągłego korygowania, uzupełniania, suplementowania.

5. *Textum* i wyobraźnia. Niewielki fragment na ten temat

Jeśli indeksowanie nie ma być tylko rejestrem form językowych, które są w *textum* widoczne czarno na białym, lecz chciałoby sięgać dalej, poza słowa, do świata przedstawionego (w szczególności do świata, który sam siebie przekracza), powinno uwzględnić ten stan, który można by nazwać stanem wrzenia ontologicznego. Obejmuje on swoim zasięgiem tyleż świat przedstawiany, ile p r z e j ś c i a m i ę d z y n i m a *textum* – akt jego kreacji i akt czytelniczego przekroczenia tej kreacji w chwilach, gdy on – skorzystajmy z metafor Schulza – „dyfunduje poza swoje granice”²⁹. Indeksy pozwalają śledzić te przejścia, ponieważ atomizują one *textum*, rozdzielając literacką tkaninę na pojedyncze włókna. Oznacza to, że przedmiotem indeksowania jest nie tylko *textum* i świat przedstawiony, lecz także, kto wie zresztą, czy nie przede wszystkim, w y o b r a ź n i a p i s a r z a, która stacjonuje (i panuje) na granicy słów i rzeczy (przedstawionych). To dzięki niej powstawały opowiadania stanowiące świat *Sklepów cynamonowych*, do którego mamy dostęp teraz (i już na zawsze) tylko poprzez *textum* złożone ze słów następujących po sobie niezmiennie w taki sam sposób. Indeks pozwala nam powrócić do epoki wcześniejszej, gdy *textum* jeszcze nie było w pełni gotowe, i zobaczyć „od środka” mechanizm działania wyobraźni ustanawiającej – na przykład – rozmaite formy cielesnego istnienia w literackim świecie, a także obecność w nim barw lub dźwięków. Indeks czy zwłaszcza mnogie indeksy *Sklepów cynamonowych* stają się dzięki temu lustrem, w którym przegląda się wyobraźnia pisarza. Ujmują one bowiem to, co już w nich wypowiedziane, zastygłe – i dopiero wtórnie, w odczytaniach, wprawiane w ruch – jeszcze w formie zatomizowanej, pierwotnej, bliskiej wyobraźniowym źródłom.

Indeksowanie jest ożywiane przez ducha powrotu, regresji do form niedojrzałych. Indeksy pozwalają osaczyć z różnych stron wyobraźnię Schulza. To ważne. Nadal nie wiadomo bowiem, jak tę wyobraźnię badać czy choćby tylko opisać jej działania. Studia nad wyobraźnią (nie tylko przecież Schulza) zostały zawieszane. Wydają się dzisiaj anachroniczne. Mimo istnienia „starych” książek Bachelarda, Pouleta czy Starobinskiego – i w ogóle całej szkoły genewskiej – mało kto idzie wyznaczoną przez nie drogą. Nie znaczy to jednak, że „wyobraźnia” jako kategoria badawcza i jako praktyka życia duchowego zniknęła. Przeciwnie.

29 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne...*, s. 9.

Przetrwała choćby w elitarnych działaniach artystycznych, kontestujących masową produkcję wyobrażeń, które są na co dzień szeroko konsumowane – szerzej niż kiedykolwiek przedtem. Ale niezależnie od tej opozycji, dzisiaj potrzebne są nowe badania nad wyobraźnią. Dawni mistrzowie doprowadzili nas do miejsca, w którym ma swój początek nowa droga. Być może właśnie Schulz mógłby nas dalej nią prowadzić.

Sam parokrotnie w swoich refleksjach o twórczości zbliżał się do odsłonięcia źródeł zasilających literaturę – i szerzej sztukę. Nie tylko jego własną. Wystarczy przypomnieć słynne zdanie z wywiadu udzielonego Witkacemu: „W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu”³⁰. Poetycką parafrazę tego zdania znajdziemy w XVII rozdziale *Wiosny*. Tych kilka niewielkich stron stanowi mocny fundament przyszłych badań nad wyobraźnią.

6.

Indeksowanie *Sklepów cynamonowych* biegło różnymi torami, wyznaczonymi przez zasady, które nie zawsze wydawały się dostatecznie jasno określone. Nieprzejrzystość dotyczyła zarówno działań horyzontalnych, jak i wertykalnych, obejmujących więc obydwie wymiary hierarchicznej struktury indeksu. Najdotkliwiej była odczuwana, gdy indeks sięgał do świata przedstawionego i przemieniał się w jego katalog – nieuchronnie niedoskonały, bo ułomny i cząstkowy. Nie mogło być inaczej. Mało kogo dzisiaj stać na tworzenie nowej klasyfikacji (kategoryzacji) świata. Na co dzień posługujemy się raczej klasyfikacjami rezydualnymi – pozostałościami dawnych katalogów, które nadal krążą w obiegu społecznym. Ich różnorodność jest duża, a w każdym razie dostateczna dla kogoś, kto dzisiaj zapragnie stworzyć własny indeks (katalog) świata literackiego. Ma on na podorędziu elementy obowiązujących niegdyś struktur, podziałów, systematyk, taksonomii – rozległe rumowiska, ruiny dawnych uporządkowań, które żyją życiem utajonym w języku, w pojęciowych kliszach, po które chętnie sięgamy, nie zawsze świadomie.

Niektóre indeksy *Sklepów cynamonowych* mogły się odwołać – bezpośrednio i jawnie – do jakiejś zewnętrznej, utrwalonej tradycją nomenklatury czy taksonomii, słowem: do istniejącej już wcześniej systematyki świata. I nałożyć ją na świat przedstawiony w dziele Schulza. W projekcie indeksów do *Sklepów cynamonowych* zostały one mniej lub bardziej świadomie przywołane i narzucone Schulzowskiemu uniwersum jako zasady porządkujące. Należały do nich kategorie oczywiste,

30 Ibidem.

ugruntowane ponadto przez tradycję indeksowania, takie jak o s o b y, p o - s t a c i e m i t o l o g i c z n e c z y m i e j s c a (nazwy geograficzne). Do tego dołączone zostały jeszcze tematy swoiście Schulzowskie: r o ś l i n y (pleniące się w świecie *Sklepów cynamonowych* bez opamiętania), z w i e r z ę t a, które wchodzą w złożone relacje z osobami, i c i a ł o, a ściślej ciała w liczbie mnogiej, pomiędzy którymi trudno nieraz wytyczyć granice, a także b a r w y i d ź w i ę k i.

Taki był wyjściowy zamiar. Ale prędko się okazało, że projekt indeksowania, w części podyktowany przez tradycję, w części wywiedziony ze *Sklepów cynamonowych*, projekt na pierwszy rzut oka stabilny, rozpada się w konfrontacji z tekstami opowiadań. Schulz niszczy w nich taksonomie, wedle których przywykliśmy porządkować świat w ogóle. Wobec świata Schulza mało która kategoria zachowała ostatecznie swój tradycyjny kształt. Mnogość pojawiających się w tym świecie form istnienia, zatarte granice między nimi, osobliwa metamorficzność materii (Jakub jako wypchany kondor, jako karakon, jako krab) sprawiają, że – na przykład – tradycyjna kategoria „postacie” rozpada się, relatywizuje i poszerza o formy pochodne i wtórne, o „pałuby”, „manekiny”, aż po „istnienia amorfne” (wedle nomenklatury Schulza). Podobnie z „ciałem” czy „miejscami”, które nawzajem się przenikają, transformują w ten sposób, że zacierają się pierwotne relacje między „tu” a „tam”. W konsekwencji indeks *Sklepów cynamonowych* (a właściwie cała seria autorskich, sygnowanych imieniem i nazwiskiem indeksów) w przedstawianym dalej kształcie staje się meta-morficzna.

Czego w tych indeksach brakuje? Zważywszy na nieuniknioną subiektywność (i arbitralność) indeksowania, trafniej byłoby rozważyć, na jakie pominięcia i braki zwróciliby uwagę wielcy znawcy twórczości Schulza. Zacznijmy od Władysława Panasa, który zapewne oburzyłby się z powodu pominięcia w indeksach kabały i mistycyzmu. Jerzy Ficowski zarzuciłby nam, że nie uwzględniliśmy w dostateczny sposób drohobyckiej lokalności (która na naszych oczach przemienia się w mit). Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak przeszkadzałyby z pewnością karygodny brak indeksu pojęć i terminów architektonicznych czy – szerzej – związanych ze sztukami plastycznymi (skoro jest muzyka i teatr). Kto jeszcze? No właśnie, Michał Paweł Markowski chętnie powtórzyłby raz już zgłoszony przy innej okazji zarzut³¹ braku tematu „egzystencja”.

Nie ulega wątpliwości, że każdy z tych domniemyanych krytyków miałby rację. Trzeba jednak pamiętać, że w tego rodzaju działaniach tekstualnych zaniechania czy nawet świadome pominięcia, a w konsekwencji braki, dziury, białe plamy, są nieuniknione. Ale też łatwe do naprawienia. Każdy czytelnik ma prawo

31 Kierowany pod adresem autorów *Słownika schulzowskiego* (Gdańsk 2002). Zob. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 50.

(które niekiedy pojmuję jako obowiązek) tworzenia własnych indeksów, w których (i dzięki którym) objawi swój stosunek do Schulzowskiego dzieła.

Przywołał Markowski, nie czekając na kogoś, kto go w tym wyręczy, na kilku stronach książki *Powszechna rozwiąźłość*³² przedstawił własny indeks tytułowej „rozwiąźłości”, jego zdaniem kluczowej u Schulza idei, a także obsesji jego języka. Składa się on ze słów zaczynających się od przedrostka *roz-* takich, jak: „rozpusta”, „rozliczne rozprzęgi”, „rozpad i rozprysk”, „rozbicie, rozsypanie, rozwiniecie”, „rozluźnienie i rozsuniecie”, „rozluźniony tętent”, „rozmanipulowanie”, „rozłopotany rozgardiasz”, „rozbestwienie i rozdziewanie”, „rozpad, rozłot”, „rozległy rozłam”, „powszechna rozwiąźłość”, „rozrzutność, rozsypanie, rozwiąźłość”, „rozebrać, rozlicytować”, „rozniesienie, rozgadanie”, „rozrost, rozgałęzienie”. Piękny indeks! Stał się on podstawą generalnej rewizji interpretacyjnej, dzięki której – jak głosi czwarta strona okładki książki Markowskiego – „autor *Sklepów cynamonowych* odsłania nieznane do tej pory oblicze”.

Od indeksowania do interpretacji jeden krok. Nic więc dziwnego, że nad obydwojma działaniami ciąży ten sam grzech – stronniczość. W szerszej perspektywie jednak te stronnicze indeksy, ujęte jako suma, zobiektywizują się w jakiejś odległej przyszłości, gdy wszystko już zostanie zindeksowane. Tymczasem cieszyć nas muszą same przybliżenia, jakieś prowizoryczne rozpoznania i niedokładne mapy – odsłonięcia Schulzowskiego *textum* i Schulzowskiej wyobraźni.

7.

Podsumujmy, choć może lepszy byłby na koniec rachunek zysków i strat. Po stronie „strata” zapisuję zatem: indeks – poddany władzy alfabetu – rozbija językowe relacje dzieła, które stanowią *textum*, a w konsekwencji także zarysowane w *Skleпах cynamonowych* relacje, które obowiązują w świecie przedstawionym. Indeksowanie to interwencja. Trudno zaprzeczyć. Jest destrukcją literackiego dyskursu i literackiej ontologii (ich częściowym ocaleniem rozległe konteksty indeksowanych słów³³). Pół biedy, gdy indeks skupia się na rzeczach, które mają ustaloną nomenklaturę, czy na nazwach geograficznych (choć u Schulza „żaden Meksyk nie jest ostateczny”). Podobnie z taksonomiami botanicznymi czy zoologicznymi (choć u Schulza

32 Ibidem, s. 53–59.

33 Gdy idzie o wielkość kontekstu, trudno o stałą zasadę. Wybór dokonuje się pomiędzy zbyt małym kontekstem, który odcina indeksowane słowo od jego semantycznych związków (więc w takiej okaleczonej postaci traci ono Schulzowskie piętno, stając się pozycją słownika ogólnego), a kontekstem zbyt dużym, w którym indeksowane słowo – ukryte w równoległych grach znaczeń – przestaje grać rolę pierwszoplanową i tonie w powodzi innych znaczeń. Trzeba je zatem dopiero z tej topieli wydobywać. Ale ten nadmiar i tak jest lepszy niż sucha lakoniczność i minimalizowanie zakresu przytoczenia. Ostatecznie przecież kontekstem pojedynczego słowa jest nie tyle zdanie czy ich akapitowy splot, ile całe dzieło, w którym zostało użyte.

przejście od kondycji ludzkiej do owadziej nie jest niczym nadzwyczajnym). Trudność największa, gdy indeks nieopatrznie wkracza pomiędzy *textum* a świat przedstawiony, w strefę ontologicznego wrzenia, nieokreśloności, z której wyłaniają się jakieś byty bez nazwy. Zbyt często ponosi wówczas klęskę. I kapituluje.

Po co więc indeksować, skoro prędzej czy później skończyć się to może klęską? To pytanie musiało w końcu paść.

Powód pierwszy został wskazany już w tytule i później rozwinięty. Jest nim przyjemność aktywnego obcowania z tekstem, oglądania literackiego dzieła Schulza z innej perspektywy niż ta, którą umożliwia linearna lektura. To także rodzaj współdziałania z autorem. Głosowanie jego dzieła po to, by ostatecznie rozpiąć nad nim siatkę indeksowanych miejsc, która pozwala odkryć – w jednym błysku rozpoznania – odległe współbrzmienia i korespondencje.

Ale nie tylko to. Wedle zasady łączącej *dulce et utile* indeksowanie jest także pożyteczne. Pozwala użytkownikom indeksów wkroczyć w sam środek świata przedstawionego bez konieczności żmudnych poszukiwań (w pamięci) zagubionych lub tylko zatartych wspomnień lektury *Sklepów cynamonowych*. Powinniśmy wprawdzie – jak to miał w zwyczaju Bohumil Hrabal – czytać opowiadania Schulza od nowa na początku każdego roku, ale trudno uwierzyć, by czeski pisarz miał w tym dzisiaj wielu naśladowców. Na ogół wkraczamy do *Sklepów cynamonowych* bezceremonialnie. Czegoś od Schulza chcemy. Kolejne lektury jego prozy stają się pospieszne, interesowne, poszukujące argumentów na rzecz głoszonej tezy. Schulz z wolna przestaje być przedmiotem czystej kontemplacji lekturowej. Staje się partnerem (i obiektem) rozmaitych przedsięwzięć intelektualnych i artystycznych, które wykraczają poza jego prozę.

Indeksy okażą się dla takich czytelników niezwykle pożyteczne. Staną się wygodnym i skutecznym przewodnikiem po dziele Schulza – nie tylko dla początkujących, by nie zgubili się w gąszczu słów i nie zawsze jasnych zdarzeń. Także znawcom indeksy wskażą na niedostrzeżone przez nich dotąd wejścia do labiryntów Schulzowskiej prozy.

Komuś, kto dostanie się w ten sposób do świata *Sklepów cynamonowych*, indeksy pozwolą dostrzec ukryte dotąd więzi wewnętrzne tego świata, nieznanne korytarze znaczeń, jakieś odpowiedniości, jakieś korespondencje wewnętrzne, analogie niedostrzegalne lub mało widoczne w potoku narracji, którą spowalniają – a nieraz też na chwilę zatrzymują. Ale tylko po to, by świat na nowo wprawić w ruch. Tym razem już nie dzięki narracji, lecz interpretacji.

Indeksowanie jest bowiem wstępem do budowania własnego interpretacyjnego dyskursu. Była już o tym mowa. Dowodem, że to możliwe, przywołany na poprzednich stronach *casus* Markowskiego. Tworzenie indeksu jest protointerpretacją. Zawiera indywidualny, stronniczy, osobliwy projekt czytania – dotąd ukryty, a teraz w akcie indeksowania odsłaniany. Jest dziennikiem podróży przez język i przez świat *Sklepów cynamonowych*, na własny rachunek i na własną odpowiedzialność. Bez Schulza-narratora jako przewodnika.

Indeksowanie może być także wstępem do prac lingwistycznych. Wszelkie skorowidze, wszelkie wykazy i rejestry dają leksykografom przybliżony obraz i przybliżoną statystykę – ujmują materiał leksykalny prozy Schulza w kategoriach „dużo”, „mało”, „więcej”, „mniej”. Jednak ta zgrubność identyfikacji wystarcza, by uchwycić najważniejsze tendencje i kierunki inwencji językowej Schulza, wykryć główne tematy jego prozy, odsłonić persewerujące serie tematyczne, niespodziewane powtarzalności. A w końcu też – manie i obłądy skromnego nauczyciela z Drohobycza.

Biorąc to wszystko pod uwagę, rzec by można, że indeksy *Sklepów cynamonowych* mogą być dowodem i argumentem na rzecz partykularnych tez. Podczas roboczego spotkania poświęconego indeksom Jakub Orzeszek powiedział nawet, że są one „dowodem w sprawie”. Zabrzmiało nieźle, ale co miał na myśli – nie wiem. Muszę go o to zapytać przy pierwszej okazji.

Tymczasem – na koniec – ostatnia już uwaga. Wypowiedziałem niemało słów na temat indeksowania *Sklepów cynamonowych*, jakbym niejasno czuł, że jest ono nieuprawnionym zamachem na literaturę i Schulza. Jednak indeksowanie nie musi się uzasadniać ani usprawiedliwiać, nie musi też szukać wsparcia i aprobaty lingwistów czy filozofów. Może pozostać czystą, zmysłową przyjemnością obcowania z Schulzowskim *textum*, działaniem, które przedstawia Schulzowski świat takim, jakim jest – pełen ukrytego ładu, tylko z zewnętrznego punktu widzenia wydający się chaosem, który domaga się uporządkowania.

Jakub Orzeszek: Ciało / części ciała / wydzieliny. Indeks do *Sklepów cynamonowych*¹

barki

30 „grube jego chłopskie bary”, „Na tych barach ogrodu” 73 „Widziałem jego grube bary w brudnej koszuli”, „Przyczajony jak do skoku, siedział tak – z barami jakby wielkim ciężarem zgarbionymi” 111 „towaru, który w skrzyniach i pakach wraz z rannym chłodem wnosili na niedźwiedzich barach stękający, brodacu tragarze w oparach świeżości jesiennej i wódki” 115 Jakub „podsuwał się pod ogromne postawy sukna i unosił je na zgarbionych barach”

białkowe połączenia zob. zagęszczenia substancji

biodro

39 „jęk tytana ze złamanym biodrem” 52 „panienki dawały się oglądać, kręcąc się w biodrach” 61 „podeszła [Adela] do ojca i z rękoma na biodrach, przybierając pozór podkreślonej stanowczości, zażądała bardzo dobitnie...”

bok

50 „dwie duże ryby leżące bok przy boku”

broda

41 „ukazywała się twarz brodatego Demiurga w oknie sypialni” 61 „Broda jego zjeżyła się dziwnie” 68 „małą mordkę [Nemroda] z kroplą mleka na brodzie” 83 „mały [Arendt], z piękną brodą” 92 „Chciałoby się go ująć pod miękko zarysowaną brodę” 111 „brodaci tragarze w oparach świeżości jesiennej i wódki” 117 „Byli to mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody”

1 Do wydania: Bruno Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i opracowanie Jerzy Jarzębski, dodatek krytyczny Stanisław Rosiek, opracowanie językowe Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2019.

brodawki

61 Jakuba „wiechcie i pędzle włosów strzelające z brodawek, z pieprzów” 68 „łapki [Nemroda] delikatne i niewinne, z wzruszającą, różową brodaweczką z tyłu nad stopami przednich nóg” 78 „Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosem, sterczącym nieregularnie wiehcciami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa” 93 „w pikantnych stygmatach pieprzyków”

bronchia

31 „wrzask straszliwy ze wszystkich bronchii”

brwi

78 „sivym włosem, sterczącym nieregularnie wiehcciami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa” 108 „Teodor, nasłuchując prorocत्व strychowych, stroił śmieszne grymasy, podnosił wysoko brwi i śmiał się do siebie”

brzuch

44 „paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu” 45 „[piskłeta,] te niedołożne brzuchy” 50 „na futrzanym brzuchu ciemności” 88 „ujrzałem na jego brzuchu okrągłą czarną ranę” 102 „[karakony] brzuchem do góry leżące i najeżone nogami” 104 „Wielki bohomas, wymalowany na jego [pieca] pękatym brzuchu, wykrzywił się kolorowym grymasem i fantastyczniał wzdętymi policzkami”

ciało

34 „na dziecięcym i pulchnym ciełe” 35 „delikatne ciała ludzkie” 42 „Wyzbyty jakby zupełnie cielesnych potrzeb”, „to trochę cielesnej powłoki” 44 „ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu” 45 „o wątlým, nagim ciełe” 46 „Ta sama materia ciała” 52 „dziewczęta pozwalały zapalonemu badaczowi studiować strukturę swych szczupłych i tandetnych ciałek” 62 „o tych nieporozumieniach ucieleśnionych” 64 „bujająca rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha” 65 „W ściany ich mieszkań były wprawione, wmurowane ciała” 69 „wesołość rozpierająca ciało”, „Jego ciało poznaje sytuacje, wrażenia i przedmioty”, „w głęboką pamięć ciała” 73 „Ciało jego dyszało z napięcia” 75 „Walczył we śnie z tą pościelą, jak pływak z wodą, ugniatał ją i mięsił ciałem” 76 „Pan Karol wyziewał ze swego ciała, z głębi jam cielesnych, resztki dnia wczorajszego”, „Jego trzydziestokilkoletnie ciało zaczynało skłaniać się do korpulencji”, „z głębi jego ciała” 86 „wielocłonkowego ciała [powozu]” 88 „kierować jazdą przy pomocy lekkich zwrotów ciała” 93 subiektki „przepuszczały z góry na dół po smukłym ciełe wężową grę członków” 98 „ludzie wydają się niekiedy dreszczem na jej gorączkującym ciełe” 115 „Wpierał się całym ciałem w potężne bale wełny” 119 „pałkowata ta część ciała nie nosiła żadnych znamion duszy”

ciasto astralne zob. zagęszczenia substancji

ciasto białawe zob. zagęszczenia substancji

ciemię

75 „wbity ciemieniem w puszysty mięsz pościeli”

członki

69 „ruchy własnych członków” 93 „[subiektki] przepuszczały z góry na dół po smukłym ciełe węzową grę członków”

czoło

56 „przykładał dwa palce do czoła” 73 „Wiecheć brudnych kłaków wichrzył się nad czołem wysokim i wypukłym, jak buła kamienna, utoczona przez rzekę”, „czoło to było skręcone w głębokie bruzdy” 111 „dosięgał ich ten trąd [zmierzchu] i wysypywał się ciemną wysypką na czole”

dekolt

51 „odślaniały [Polda i Paulina] płonące dekolty” 93 „[subiekt] w jedwabnej piżamie, odślaniającej kobiecy dekolt”

dłonie

34 „w bladych, emaliowanych błękitnie dłoniach” 35 „tasując [...] wprawnymi dłońmi fotografie, pokazywał wizerunki nagich kobiet i chłopców w dziwnych pozycjach” 39 „wsparłszy potężne dłonie na karniszu firanek” 46 „długie, chude dłonie ojca z wypukłymi paznokciami” 53 „dłoń jego wyłuskiwała białą łydkę Pauliny z uwięzi pończoszki”, „Polda i Paulina klasnęły radośnie w dłonie” 93 „oliwkowej dłoni”

dziąsła

28 „podciągnięta górna warga odślaniała im dziąsła i zęby” 31 „wilgotne dziąsła”

dziób

45 „o ogromnych fantastycznych dziobach, które natychmiast po urodzeniu rozdzierały się szeroko” 51 „Krzywe szczęki nożyc otwierały się ze skrzypieniem, jak dzioby” 99 „na nagim potężnym dziobie” 119 „Niektóre latały na wznak, miały ciężkie, niezgrabne dzioby, podobne do kłódek i zamków, obciążone kolorowymi naroślami”

ektoplazma somnambulików zob. zagęszczenia substancji

emanacja kataleptyczna zob. zagęszczenia substancji

fekalia

40 „wylewał potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc” 47 „nad kupami kału, zalegającego podłogi, stoły i meble”

fluid zob. zagęszczenia substancji

futro

28 „jak futra szlachetnych lisic” 48 „puszyste futro długich nocy zimowych” 50 „na futrzanym brzuchu ciemności” 78 „futrzone krawędzie zmierzchów” 84 „niedźwiedzie futro krzaków”, „futrzone, węszące zwierzątka” 105 „Matka z Adelą zaczęły pakować pościel, futra i kosztowności” 106 „Okutani w wielkie niedźwiedzie futra”, „Ich futra, nasiąkłe wiatrem, pachniały teraz powietrzem” 117 „grupy Żydów w kolorowych chałatach, w wielkich futrzanych kołpakach”

garb

30 „kożuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem” 45 „w tych jaszczurach o wątlym, nagim ciele garbusów” 109 „miesiąc garbusek” 119 „Inne [ptaki] przypominały garbate, łyse, zdechłe wielbłądy”

gardło

43 „w gardzieli komina” 45 „sycząc żarłocznie czeluściami gardła”, „kwacząc bezgłośnie z niemych gardzieli” 50 „w gardzieli komina” 115 „melodię refrenu, śpiewaną przez wszystkie gardła”

gardziel zob. gardło

gęba

103 wiadra, beczki „mełły nieudolnie w drewnianych gębach bełkot klątw i obelg”

głowa

30 „Wielka jej głowa” 34 „z głową nazbyt rozkwitłą”, „na wysokości głowy, łysej jak kula bilardowa” 38 „z ogromnym cieniem od głowy na ścianie”, „Chwilami wynurzał głowę z tych rachunków” 40 „nad pochyloną siwą głową mego ojca” 45 „ślepe, bielmem zarosłe głowy” 50 „Z głowami na obrusie stołu [...] zasypialiśmy”, „dwie duże ryby leżące [...] głową do ogona”, „na półmisku zostawały tylko głowy” 51 „z czarną drewnianą gałką zamiast głowy” 60 „Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płót na wyraz gniewu” 65 „Na głowie miała ogromne rogi jelenie”, „głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów” 67 „z nieufornym, okrągłym, drżącym łebkiem” 71 „Gibraltar tego podwórza, bijący rozpaczliwie głową w ślepy parkan”, „rozpacz smrodliwego zaułka tak

długo biła głową w tę zaporę” 75 „spał tak w niewiadomym kierunku na wspan, głową na dół” 77 „ze spuszczoną głową” 78 „Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosem” 83 „łamały się cienie naszych głów”, „tłoczyła się za jego głową ciżba gipsowych cieni” 86 gwiazdne „Konstelacje stały już stromo na głowie” 87 „Kiwał na wszystko niedbale i pobłaźliwie głową” 88 „Dyszał ciężko ze zwieszoną głową”, „Przytuliłem jego łeb do piersi” 95 „wyławiamy z tego gwaru wielu głów”, „jakiś czarny melonik nasunięty głęboko na głowę” 99 „narośle i gruzły [...] nadawały tej starczej głowie coś dostojnie hieratycznego” 113 „głowy-grzechotki, ludzie-kołatki” 115 „Wyolbrzymiony gniewem, z głową spęczniałą w pięść purpurową” 118 „Na brzegach chłopcy dźwigali na głowach kosze, pełne trzepocącego się, srebrnego połowu”, „grupy wędrowców w oddali zadzierały głowy ku niebu” 119 „U wielu [ptaków] nie można było wyróżnić głowy”

humus

63 „rumowiska, obfitujące w humus wspomnień, tęsknot, jałowej nudy”

jad

31 „chwasty ślinią się błyszczącym jadem” 59 „w gęstwinie tapet biegły tam i z powrotem wymowne spojrzenia, leciały szepty jadowitych języków” 66 „grożąc mu jadowicie palcem” 112 „jadowicie szerzyła się ta zaraza zmierzchu”

jaja

44 „Zaczęło się to od wylęgania jaj ptasich” 45 „zapłodnione jaja ptasie” 81 „jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów”

jedwab

58 Adela „wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab” 85 „Szpalerem obić jedwabnych” 93 subiekt „w jedwabnej piżamie” 116 „pochwycili w pół Adelę [...] wlokącą za sobą smukłe nogi w jedwabnych pończochach”, „Głusi na gromy proroczego gniewu, przykucali ci handlarze w jedwabnych bekieszach”

jelita zob. książki

język

30 „bujność sierpnia [...] rozpanoszyła się [...] wybujalymi ozorami mięsistej zieleni” 38 „mlaskał z niesmakiem językiem, który był suchy i gorzki” 59 „Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał, jak języczek węża” 59 „w gęstwinie tapet biegły tam i z powrotem wymowne spojrzenia, leciały szepty jadowitych języków” 68 Nemrod „chłepcący napój różowym języczkiem” 103 wiadra, beczki i konwie „kołatały niezgrabnie kołkami drewnianych języków”

117 „Ta czarna giełda roznosiła na swych prędkich językach szlachetną substancję krajobrazu, rozdrabniała ją siekaniną gadania i połykała niemal”

kadłub

37 „któryś z tych płaskich, bezgłowych kadłubów z nagłą zaczynał biec” 70 „płaski, bezgłowy i ślepy kadłub”

kał zob. fekalia

kiszki

38 „łączył się z tym przedmiotem długą kiszką gumową” 65 „brat mój na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kiszek gumowych”, „Czy może być coś smutniejszego niż człowiek zamieniony w kiszkę hegarową?”

kolana

34 „Siedział nisko na małej kocetce, z kolanami krzyżującymi się” 35 „Wziął mnie między kolana” 53 „Odsuwając pończoszkę z kolana Pauliny” 59 „postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana” 85 „Minąwszy jedno takie kolano” korytarza 87 „rzucił mi lejce na kolana” 100 „Z kolanami przyciśniętymi do sofy matki” 103 „kawalkady tramów i belek, lansady drewnianych kozłów, kłękających na jodłowe kolana” 108 „biegła po niej, kolankując na szczudłowych kulach”

kolloidy zob. zagęszczenia substancji

krew

32 „gatunek krwi i sekret ich losu”, „krwią i losem spokrewnieni” 34 „bez krwi i twarzy” 93 „rasa zapiekłej, czarnej krwi” 112 „zaczynało wszystko zarastać czarną, próchniejącą korą, łuszczącą się [...] chorymi strupami ciemności”

lica zob. policzki

łapki

67 „z łapkami jak u kreta rozkraczonymi na boki” 68 „łapki delikatne i niewinne” 69 „własne łapki” 70 „I nagle opada na przednie łapki”

łeb zob. głowa

łono

31 „w konwulsji dzięki uderza mięsistym łonem [...] w pień bzu dzikiego” 67 „z ciemnego łona snu” 109 „rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne”

łuski

82 „Światło księżycy, rozpuszczone w tysiącnych barankach, w łuskach srebrnych na niebie” 102 „w zamyśleniu [...] badał konsystencję [...] paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, błyszcząco czarne plamy, jak łuski karakona”

łydka

53 „dłoń jego wyłuskiwała białą łydkę Pauliny z uwięzi pończoszki”

łyzy

44 „Z oczu jego lały się wówczas łyzy” 52 „jak stronice romansu polykane nocą wraz ze łzami ronionymi” 88 „w jego wielkich czarnych oczach lśniły łyzy”, „szepnąłem ze łzami” 99 „przez wyplakane, łzawe orbity sypały się trociny”

materia

46 „Ta sama materia ciała” 55 „Materii dana jest nieskończona płodność”, „W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów”, „Cała materia faluje od nieskończonych możliwości”, „Materia jest najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie”, „Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania”, „Mój ojciec był niewyczerpany w gloryfikacji tego przedziwnego elementu, jakim była materia”, „Nie ma materii martwej” 57 „nasza miłość do materii, jako takiej, do jej puszystości i porowatości”, „Demiurgos [...] czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia” 60 „Materia nie zna żartów”, „Kto ośmiela się myśleć, że można igrać z materią”, „zakute w materię cierpienie”, „widząc nędzę materii więzionej, gnębionej materii”, „gwałconej materii” 62 „rezultatów fantastycznej fermentacji materii”, „płody imitatywnej tendencji materii”, „Skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona”, „U istot tak powstałych można było stwierdzić proces oddychania, przemianę materii” 64 „fatamorgana była tylko mistyfikacją, wypadkiem dziwnej symulacji materii”, „wielokształtna materia”

miazga

113 „wielka miazga plotek, śmiechów i zgiełku” 116 „Jak można było żądać zrozumienia dla wielkich trosk ojca od tych młynków, mielących bezustannie kolorową miazgę słów!”

mięso

27 „nabrzmiałe siłą i pożywnością płaty mięsa” 30 „ozorami mięsistej zieleni” 31 „puchną i pyszną się bezwstydnym mięsem”, „w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem” 33 „o mięsie okrągłym i białym”, „głos tego mięsa” 34 „o mięsie białym i delikatnym” 39 „potwornie mięsisty nos jego” 75 „Walczył we śnie z tą pościelą, jak pływak z wodą, ugniatał ją i mięsił ciałem”

mleko

67 „niedoleżny i piszczący, pachnący jeszcze mlekiem i niemowlęcstwem”, „Talerzyk mleka na podłodze świadczył o macierzyńskich impulsach Adeli” 68 „Właził nimi [przednimi łapkami] do miski z mlekiem”, „małą mordkę z kroplą mleka na brodzie”, „z kąpieli mlecznej” 72 „A jedna z tych roślin, żółta i pełna mlecznego soku”, Ogród „W jednej stronie był otwarty, pełen mleka niebios i powietrza” 84 „mleczny fałszywy dzień”, „z mlecznych przestworzy”

mordka zob. pyszczek

narośl

45 „twarzy pomarszczonej i wybujałej naroślami”, piskłeta, „te narośle życia” 50 „narośle sady” w kominie 76 „jakaś niewiadoma, niesformułowana przyszłość, niby potworna narośl” 97 „przelotne napięcie puchnie i rośnie w pustą wydętą narośl” 99 „rogowate egipskie narośle”, „narośle i gruzły spłowiałobłękitnej barwy” 112 „gulgocące, rozpluskane narośle” 114 „czerwony polip falujący w mętach nocy” 119 „ciężkie, niezgrabne dzioby, podobne do kłódek i zamków, obciążone kolorowymi naroślami”

nogi

31 „na krótkich, dziecinnych nóżkach” 36 „wskutek [...] niedbalstwa smukłonogiej Adeli” 37 „wystawiali, siadając na łózkach, bose i brzydkie nogi” 41 „bujął się nogami wstecz i naprzód” 51 „depcąc pedał lakierkową, tanią nożką” 53 „Polda i Paulina [...] zatupoły nożkami” 57 „damy im na przykład tylko jedną [...] nogę”, „Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę” 65 „Głownogi, żółwie i ogromne kraby [...] przebierały w tej ciszy bez końca nogami” 68 Nemroda „łapki [...] z wzruszającą, różową brodaweczką z tyłu nad stopami przednich nóg” 70 „potwór sunący szybko na pręcikach wielu pogmatwanych nóg”, „niesiony niesamowitą ruchliwością pajęczych nóg” 71 „Stanąwszy nogą na desce, rzuconej, jak most, przez kałużę, mógł więzień podwórza w poziomej pozycji przecisnąć się przez szparę” 84 „krzaków, trzaskających pod naszymi nogami” 93 „przestępowały z nogi na nogę, grając kokieterijnym obuwiem” 95 „jakąś nogę wysuniętą w kroku i tak już zastygła na zawsze” 97 „dziewczęta szkolne [...] stawiają swoistą manierą smukłe nogi” 99 „stał on tam, jak za życia, na jednej nodze” 101 „ogromny karakon przebierał rozpaczliwie gmatwaniną swych nóg” 102 karakony „brzuchem do góry leżące i najeżone nogami” 106 „wkroczyli jedną nogą w ciemność” 108 „Pochwyciła je [drzazgi] latającymi ze wzburzenia rękami, przymierzyła do nóg, po czym wspięła się na nie, jak na szczydła” 113 „Wielkie i ciemne tłumy płynęły w ciemności, w hałaśliwym zmieszaniu, w szurgocie tysięcy nóg” 116 „pochwycili w pół Adelę i wyciągnęli ją przez okno [...] wlokącą za sobą smukłe nogi w jedwabnych pończochach” 118 „nieudolne konglomeraty skrzydeł, potężnych nóg i oskubanych szyj”

nos

39 „potwornie mięsisty nos jego” 53 „Podeszła z uśmiechem do ojca i dała mu prztyczka w nos” 61 „wiechcie i pędzle włosów strzelające [...] z dziurek od nosa” 78 „siwym włosom, sterczącym nieregularnie wiechciami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa” 96 „brak im [prostytutkom] koniuszka nosa” 115 „rozgadanyimi twarzami, które płaszczyły nosy na lśniących szybach”

oblicze zob. twarz

oczodoły

46 „zrogowaciałe, głębokie oczodoły”

oczy

28 „oczy zmrużone od żaru” 31 „szparki drobnych oczu” 33 „W jego szarych oczach” 34 „przymykała oczy”, „mrugnął na mnie oczyma” 35 „bielmo bladego oka”, „tasując przed mymi oczyma”, „patrzyłem na te delikatne ciała ludzkie dalekimi niewiedzącymi oczyma” 38 „oczy jego ciemniały”, „zmonę pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu”, „tych pęków oczu [...], które noc wyroiła ze siebie” 41 „szukając rozpromienionymi oczyma” 44 „Z oczu jego lały się wówczas łzy” 46 „z okiem zawleczonym białawym bielmem, które zasował z boku na źrenice” 47 „oczy zachodziły mu mgłą bielma” 50 „głowy z wygotowanymi oczyma” 51 „łaskotały oczyma zwierciadła” 52 „połśniewając emalią oczu” 53 „rozmiłowanymi oczyma” 56 „Gestykulacja jego nabierała ezoterycznej solenności. Przymykał jedno oko” 58 „Dziewczęta siedziały nieruchomo z szklanymi oczyma”, „z wielkimi trzepoczącymi oczyma, pogłębianymi lazurem atropiny”, „Wszystkie trzy patrzyły rozszerzonymi oczami na ojca”, „siedział sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczoneymi oczyma” 59 „Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczoneymi oczyma” 61 „groźne oko prorocze”, „z gorejącymi oczyma”, „Adela wstała z krzesła i poprosiła nas o przymknięcie oczu”, „Panienci siedziały sztywno ze spuszczoneymi oczyma” 62 „zaczął budować przed naszymi oczyma obraz” 65 „głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów u stropu, powoli otwierała rżęsy oczu” 66 „spojrzały sobie w oczy z uśmiechem” 68 „niebieskawe, mętne oczka” 73 „Czarne oczy wbiły się we mnie z natężeniem najwyższej rozpacz, czy bólu”, „Te oczy patrzyły na mnie i nie patrzyły”, „piekące gałki” 75 „wreszcie otwierał oczy, jak śpiący pasażer, gdy pociąg zatrzymuje się na stacji” 76 „z szklanymi oczyma, które były koloru wody, wypukłe i wilgotne”, „oczy jego, jak maleńkie lusterka, odbijały wszystkie błyszczące przedmioty” 77 „oko lekko wtedy zbaczało na zewnątrz, jak gdyby odchodziło w inny wymiar” 78 kot „mrużąc z nudów i obojętności skośne szparki oczu” 81 „kupców, którzy obsługiwali klientów ze spuszczoneymi oczyma, w dyskretnym milczeniu” 85 „Zaczynała się tu przed oczyma długa amfilada pokojów”, „pod-

nieść nagle [...] oczy z nad książki”, „czarne, sybillińskie, spokojne oczy” 88 „w jego wielkich czarnych oczach lśniły łzy” 91 „wyraźnie przymrużonym perskim okiem” 92 panienki sklepowe „stają we drzwiach magazynów, sondując oczyma”, „przesuwa teraz przed jego oczyma osobliwe marki ochronne” 93 „o lśniącej i tłustej czarności, która, zacząjona w oczach” 94 „z porozumiewawczym błyskiem w oku” 99 „Oczy wypadły” 100 „jak rozhukana klasa gimnazjastek, pełna dewocji w oczy, a rozpustnej swawoli poza oczyma”, „Świdrowały te oczy dzień cały i wierciły dziury w ścianach, mrugały, tłoczyły się, trzepocząc rzęsami”, „robiły perskie oczko”, „matka odgadła od razu, zmieszała się bardzo i spuściła oczy”, „spytała, mrugając oczyma, które były puste, nalane ciemnym błękitem bez białka” 101 „żrenice, unikając mego wzroku, powędrowały w kąt oka” 106 „ich oczy, pełne jeszcze nocy, broczyły ciemnością za każdym uderzeniem powiek” 109 „oczy, nacytane do syta i pełne treści, broczyć mogą obrazami i gubić kolory na tych pustych stronicach” 112 „z oczyma błyszczącymi jakąś odświętną, piękną i złą febrą”, „szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce” 113 „z błyszczącymi oczyma” 114 „z błyszczącymi oczyma” 115 „z trzepocącymi oczyma” 116 „pochwycili w pół Adelę i wyciągnęli ją przez okno, trzepocącą oczyma”

ogon

50 „dwie duże ryby leżące [...] głową do ogona” 69 „ogonek, figlarnie wyzywający do zabawy z samym sobą” 120 „Niektóre [ptaki] okazywały się z bliska niczym innym, jak wielkimi pawimi ogonami, kolorowymi wachlarzami, w które niepojętym sposobem tchnięto jakiś pozór życia”

pachy

73 „Zanurzony po pachy w łopuchach” 88 „z książkami pod pachą” 106 „ujrzała Teodora i brata mego, wynurzających się z trudem z wichury, w której tkwili po pachy”

padlina

119 „W mgnieniu oka pokryła się wyżyna tą dziwną, fantastyczną padliną”, „ogromne wiechcie piór, wypchane byle jak starem ścierwem”

pajęczyna

41 „oblepiony szmatami pajęczyny” 83 „szęptów tego kruszejącego w pajęczynach rumowiska” 90 „szara atmosfera jałowych tych wnętrzy, osiadających pajęczyną i kłakami kurzu”

palce

44 „z podniesionymi palcami wskazującymi obu rąk”, „Adela skierowała doń palec ruchem, oznaczającym łaskotanie” 56 „przykładał dwa palce do czoła”,

„drapał ironicznym palcem, póki nie dołaskotał się błysku zrozumienia i śmiechu” 66 „Adela podeszła do ojca i wyciągniętym palcem uczyniła ruch, zaznaczający łaskotanie”, „zaczął [...] cofać się tyłem przed kiwającym się palcem Adeli”, „grożąc mu jadownicę palcem” 68 „różowy pyszczek, do którego można było włożyć palec bez żadnego niebezpieczeństwa” 77 „miał uczucie złodzieja i chodził mimo woli na palcach” 78 „Nieraz musiał strzepywać palcami i śmiać się cicho do siebie samego”, „podnosił się kocim ruchem, skradał na brzuscach palców” 88 „wieszczę tknięcia palca bożego” 100 „trzepocząc rzęsami, z palcem przy ustach, jedno przez drugie, pełne chichotu i psoty”, „badając dwoma palcami, jakby w zamyśleniu, delikatną materię jej [matki] szlafroka” 109 „jak szósty mały palec u ręki, wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc”, dni „nieregularne i nierówne, niewykształcone i zrośnięte z sobą, jak palce potworkowatej ręki, pączkujące i zwinięte w figę”

paznokcie

46 „długie, chude dłonie ojca z wypukłymi paznokciami” 102 „w zamyśleniu [...] badał konsystencję skóry, paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, błyszcząco czarne plamy, jak łuski karakona”

pęcherze

45 piskłeta, „te pęcherze ślepe”

pępek

38 „z macierzystego pępka ciemności”

pępowina

38 „ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszka gumową, jakby krętą, bolesną pępowiną”

piegi

33 „Agata, wielka i bujna, o mięsie okrągłym i białym, cętkowanym rudą rdzą piegów” 93 „Ten barwik o nazbyt intensywnej mocy, ta mokka gęsta i aromatyczna zdawała się plamić książki, które brały one [subiektki] do oliwkowej dłoni, ich dotknięcia zdawały się je farbować i zostawiać w powietrzu ciemny deszcz piegów”

pieprzyki zob. brodawki

pierś

31 „wrzask chrapliwy, dobyt z [...] tej pół zwierzęcej, pół boskiej piersi” 74 „hucząc śmiechem z potężnych piersi” 75 „wisiął przez chwilę nieprzytomny na krańdzi nocy, chwytając piersiami powietrze” 87 „Pierś moja wchłaniała tę błogą

wiosnę powietrza”, „Przed piersią konia zbierał się wał białej piany śnieżnej” 88 „Przytuliłem jego łeb do piersi” 120 Adela „mełła kawę na młynku, przyciskając go do białej piersi, od której ziarna nabierały blasku i gorąca”

pierze zob. pióra

pięści

61 „żałosny chór tych kadłubów z drzewa i porcelany, walących pięściami w ściany swych więzień” 115 „Wylolbrzymiony gniewem, z głową spęczniałą w pięść purpurową”

pióra

47 „piekielny tuman piór” 71 „zwykle, trawiaste źdźbła łąkowe z pierzastymi kitami kłosów” 75 „zapadał się gdzieś między białawe góry, pasma i zwały chłodnego pierza” 86 „księżyc, zagrzebany w pierzyny obłoczków” 99 „Pierzasty habit jego był [...] przeżarty przez mole i gubił miękkie, szare pierze” 100 „pęk piór pawich, stojących w wazie na komodzie, nie dał się utrzymać w ryzach” 102 „Krył się dzień cały po kątach, w szafach, pod pierzyną” 107 „Adela, trzymając koguła za szyję, uniosła go nad płomień, ażeby opalić na nim resztę pierza” 119 „żywotność tych ptaków przeszła w upierzenie”, „Nim doleciały do ziemi, były już bezforemną kupą pierza”, „ogromne wiechcie piór”

plazma zob. zagęszczenia substancji

plecy

58 „Klepiąc go lekko po plecach, mówiła tonem łagodnej zachęty” 77 „ktoś odwrócony na zawsze plecami” 114 „sukna leżały ciche [...] i podawały sobie wzdłuż ścian spojrzenia za plecami ojca” 116 ojciec „ścigany przez obrazy bezwstydną rozpusty, którą przeczuwał za plecami w głębi domu”

płuca

43 „ciemne płuca wichrów zimowych” 52 „noc zimowa, oddychająca wśród wzdętych firanek okna” 107 „w pauzach wichury miechy żeber strychowych składały się w fałdy i dach wiotczał i zwisał, jak ogromne płuca”

podbrzusze

28 „wytwność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu”

podniebienie

37 „oddawali się jeszcze przez chwilę rozkoszy ziewania [...] przeciągniętego aż do lubieżności, do bolesnego skurczu podniebienia”

policzki

42 „z wypiekami na suchych policzkach” 51 „Wachlowały rozpalone swe policzki” 52 „wypieki lic” 58 „policzki podmalowane wypiekami” 79 „Wielkie malowane maski różowe, z wydętymi policzkami” 92 „uszczypnąć w upudrowany, błądy policzek” 104 „Wielki bohomas, wymalowany na jego [pieca] pękatym brzuchu, wykrzywił się kolorowym grymasem i fantastycznie wzdętymi policzkami” 112 „domy dostawały wypieków”, „wypieki miasta ciemniały i zakwitały purpurą” 113 „ojciec chodził zdenerwowany i kolorowy od wypieków”

polip zob. narośl

pot

75 „budził się o szarym świcie zdyszany, obłany potem” 76 „z głębi jego ciała spoconego”

powieki

79 „Maski trzepotały czerwonymi powiekami” 101 „tylko źrenice, ukryte za dolną powieką, leżały na czatach, napięte jak cięciwy, w wiecznej podejrzliwości” 106 „Trzepotali powiekami w świetle, ich oczy, pełne jeszcze nocy, broczyły ciemnością za każdym uderzeniem powiek”

przeguby

53 „studiując [...] zwięzłą i szlachetną konstrukcję przegubu” Pauliny 86 „Powóz zadygotał we wszystkich stawach i przegubach” 87 „pojazd, grający wszystkimi przegubami”

pseudomateria zob. zagęszczenia substancji

puch

48 „puszyste futro długich nocy zimowych” 57 „nasza miłość do materii, jako takiej, do jej puszystości i porowatości” 75 „puszysty miąższ pościeli” 84 „gniazda najgłębszej puszystej czarność, pełne płątaniny, sekretnych gestów” 85 „puszysty miąższ tych zbyt kownych wnętrzy” 93 „we wstydliwych znamionach ciemnego puszk” 99 „sypał się miękki puch zmierzchu”

pyszczek

58 Adela „wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją, jak pyszczek węża” 68 Nemroda „różowy pyszczek, do którego można było włożyć palec bez żadnego niebezpieczeństwa”, „małą mordkę z kroplą mleka na brodzie”

ramiona

39 „widok tego męża [...] zakrytego wichrem ramion” 51 „Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani” 53 „Polda i Paulina [...] uwiesiwszy się z obu stron u ramion ojca” 66 „Obie z Poldą, wsparte o siebie ramionami”

restancje dnia wczorajszego zob. zagęszczenia substancji

ręce

34 „Podała mi rączkę lalkowatą”, „spacerował tam i z powrotem z rękami w kieszeniach” 37 „z skarpetką w ręce oddawali się jeszcze przez chwilę rozkoszy ziewania” 39 „Łamańce rąk jego rozrywały niebo” 41 „wspierając się rękami o poręcze”, „zatrzepotać rękoma jak skrzydłami” 44 „zaklinającym gestem ręki” 46 „ręce, silne w węzłach” 47 „trzępiąc rękoma jak skrzydłami”, „załamała ręce”, „ojciec mój, trzępiąc rękoma, w przerażeniu” 49 subiekci „brali z rąk matki wielkie klucze sklepowe” 50 „czerwone z zimna ręce” 51 „szybkie czarodziejstwo ich rąk” 52 „z lampą w ręku” 57 „damy im na przykład tylko [...] jedną rękę” 61 „podeszła do ojca i z rękoma na biodrach, przybierając pozór podkreślonej stanowczości, zażądała bardzo dobitnie...” 69 „pieszczoty ręki ludzkiej” 73 „z rękoma w opadających łachmanach spodni” 77 „stojąc na odejściu z kapeluszem w ręku, czuł się zażenowany” 87 „kiwając nań przyjaźnie rękami” 92 „niekończącą się strugę materiału, przepływającą przez jego ręce”, „powierzona doświadczonym rękom subiekta” 102 „w zamyśleniu oglądał własne ręce” 105 „buki koło kościoła stały z wzniesionymi rękami, jak świadkowie wstrząsających objawień” 108 „Trzęsąc się ze złości, wygrażała rękami”, „Pochwyciła je [drzazgi] latającymi ze wzburzenia rękami” 109 dni „nieregularne i nierówne, niewykształcone i zrosnięte z sobą, jak palce potworkowatej ręki” 116 „wędrował wielkimi krokami z rękoma rozkrzyżowanymi proroczno w chmurach i kształtował kraj uderzeniami natchnienia”, „Nabierali pełne ręce miękkich fałd, drapowali się w kolorowe sukna” 118 „grupy wędrowców w oddali zadzierały głowy ku niebu, wskazując coś wzniesionymi rękami”, „wyciągnął ręce, przyzywając ptaki starym zaklęciem”

rogi

65 „Na głowie miała ogromne rogi jelenie”, „głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów”

rzęsy

65 „W ciszy kajuty głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów u stropu, powoli otwierała rzęsy oczu” 100 „Świdrowały te oczy dzień cały i wierciły dziury w ścianach, mrugały, tłoczyły się, trzepocąc rzęsami” 102 „Matka spojrzała na mnie spod rzęs” 114 Adela „trzepocąca z uśmiechem wielkimi rzęsami”

serce

68 „Piesek był aksamitny, ciepły i pulsujący małym, pośpiesznym sercem” 85
 „z bijącym sercem, gotów do ucieczki”

sierść

67 „z najdelikatniejszą mięciutką sierścią” 84 „we włochatej sierści zarośli” 119
 „Niektóre [ptaki] pokryte były kudłatą, zlepioną sierścią, jak żubry, i śmierzdzały wstrętnie”

skóra

29 „Kwadraty bruku [...] bladioróżowe, jak skóra ludzka” 46 „materia [...] pomarszczonej twardej skóry” 63 „jak piękna wysypka” 77 „kosztował skórą jej mdłej i odstałej, słodkawej mokości” 93 „w spalonych rumieńcach” 94 „ironiczny patos drży na tym naskórku” 98 „gęsią skórką na jej febrycznych marzeniach” 102 „w zamyśleniu [...] badał konsystencję skóry, paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, błyszcząco czarne plamy, jak łuski karakona”

skronie

35 „zawiązek pożądania, który napiął się na jego skroniach”

skrzydła

41 „zatrzepotać rękoma jak skrzydłami” 47 „trzepiąc rękoma jak skrzydłami”, „piekielny tuman piór, skrzydeł i krzyku”, „tuman skrzydlaty” 49 „skrzydlate fantazmaty”, „kolorowe wachlarze trzepotów” 107 „Kogut zatrzepotał nagle w ogniu skrzydłami, zapiał i spłonął” 118 ptaki „pływały nieruchomo na spokojnie rozpostartych skrzydłach”, „nieudolne konglomeraty skrzydeł, potężnych nóg i oskubanych szyj”

soki zob. zagęszczenia substancji

stawy zob. przeguby

stopy

29 „twarze słoneczne, zdeptane stopami aż do niepoznaki, do błogiej nicości” 58 „wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją, jak pyszczek węża” 68 Nemroda „łapki [...] z wzruszającą, różową brodaweczką z tyłu nad stopami przednich nóg” 77 „stopy na dywanie, tłuste i delikatne jak u kobiety”

szpony

46 „w szponach kondora”

szyja

31 „z napęczniałej napływem złości szyi” 45 „na cienkich szyjach”, „o szyi nagiej” 78 „z serwetą zawiązaną pod szyją” 99 „na łysej szyi” 107 „Adela, trzymając koguta za szyję” 118 „nieudolne konglomeraty skrzydeł, potężnych nóg i oskubanych szyj”

ścierwo zob. padlina

ścięgna

46 „meteria [...] ścięgien”

śliny

31 „chwasty ślinią się błyszczącym jadem” 65 „na rozchyłonych ustach lśniła błonka śliny, pękająca od cichego szeptu”

tkanka majaku zob. zagęszczenia substancji

tłuszcz

76 „W tym organizmie, nabrzmiewającym tłuszczem” 93 „w zepsutych twarzach [...] o lśniącej i tłustej czarności która, zaczajona w oczach, z nagłą wybiegała z nich zygzakiem lśniącego karakoniego biegu” 105 „Szyby lśniły się tłustym odbłaskiem lampy” 115 „Błyszczące garnki i butle stały nieruchomo dokoła i lśniły w ciszy tłustą polewą”

twarz

28 „tą maską, namalowaną grubą, złotą farbą na twarzy” 29 „twarze słoneczne” 30 „Twarz jej jest kurczliwa” 31 „ciemniejszą od gniewu twarzy” 33 „o twarzy wyjałowionej z płci” 34 „w efemerycznej generacji fantomów bez krwi i twarzy”, „zakwitła od razu całą twarzą”, „z twarzą, z której życie zmyło jakby wszelki wyraz”, „twarz zwiędła i zmętniała”, „tchnienie twarzy” 35 „Z mgły twarzy”, „twarz odeszła w nieobecność” 38 „twarz przybladła” 39 „twarz Jehowy, wzdęta gniewem i plująca przekleństwa”, „ogromną twarz” 41 „szukając [...] w naszych twarzach wyrazów podziwu i zachęty”, „twarz brodatego Demiurga” 44 „z drgawkami w nieobecnej twarzy”, „twarz zanosila się od cichego śmiechu” 45 „twarzy pomarszczonej i wybijającej naroślami” 46 „ze swym kamiennym profilem”, „twarz wyschła i koścista” 50 „Leżąc twarzami na futrzanym brzuchu ciemności”, „dzień bez tradycji i bez twarzy” 51 „Nagle było im gorąco i otwierały okno, ażeby w niecierpliwości swej samotni, w głodzie obcych twarzy, przynajmniej bezimienną twarz nocy zobaczyć” 53 „falą po fali zabarwiała się jego twarz coraz ciemniej napływem wstydu” 57 „damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy” 58 „Twarze ich były wyciągnięte i zgłupiałe zasłuchaniem”, „lineatura jego twarzy, dopiero co tak rozwichrzona i pełna wibracji, zamknęła się na spokorniałych

rysach” 61 „W twarzy mego ojca, rozwichrzonej grozą spraw” 65 „Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamysłoną lineaturą zmarszczek, stała się podobna do sęków i słoików starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia”, „W ściany ich mieszkań były wprawione, wmurowane ciała, twarze”, „Twarz mego ojca przybrała naraz wyraz troski i smutku” 73 „z miedzianej, błyszczącej w słońcu twarzy łał się pot”, „Nie wiadomo, czy ból, czy palący żar słońca, czy nadludzkie natężenie wkręciło się tak w tę twarz i napięło rysy do pęknięcia” 78 „Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosom”, „znać było po grze jego milczącej i napiętej twarzy”, „cyniczną, zimną, porysowaną pręgami twarzy” kota 79 „wielkie oblicze tego nieba” 86 „Miał twarz drobną, czerwoną i dobroduszną” 88 „twarze wzniesione i srebrne od magii nieba” 93 „pełne pigmentu w zepsutych twarzach” 95 „jakieś pół twarzy rozdarte uśmiechem” 96 „z twarzami w profilu, jak szereg bladych masek z papieru”, prostytutki „mają w niedobrych, zepsutych twarzach nieznaczną skazę” 99 „gorzka jego, wyschła twarz ascety” 101 „z wypiekami gorączki na twarzy”, „Straszliwa odraza zamieniła jego twarz w stężoną maskę tragiczną” 112 „tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami” 115 „kolorową, uszminkowaną twarz” Adeli, „okna sklepu zaludniły się bliskimi twarzami, wykrzywionymi śmiechem, rozgadanyimi twarzami, które płaszczyły nosy na lśniących szybach” 117 „pospolity lud, bezpostaciowy tłum, gawiedź bez twarzy i indywidualności”

usta

38 „jakby dla zaczerpnięcia tchu, otwierał usta”, „ciemnych ust, które się uśmiechały” 39 „aby mu dał świadectwo usty i wnętrzościami swymi” 52 „ze swą rolą z dawna przygotowaną, z dawna tłoczącą się na usta” 64 „emanacja kataleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uspionego” 65 „na rozchylonych ustach lśniła błonka śliny” 95 „z ustami, które właśnie coś powiedziały” 96 prostytutki „mają usta rozdarte” 100 „trzepocząc rzęsami, z palcem przy ustach, jedno przez drugie, pełne chichotu i psoty” 101 „Usta jej drżały lekko”, „usta jej napęczniały i stały się małe zarazem”, „z konwulsją wstrętu wyrzyta dookoła ust” 113 „w gwarze tysięcy ust”

uszy

38 „Słyszał, nie patrząc, tę znowę pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały”, „uszu, które noc wyroiła ze siebie i które rosły i zwielokrotniały się, wymajaczając coraz nowe pędy i odnogi z macierzystego pępka ciemności” 44 „przyłgnąć uchem do szpary w podłodze” 68 „dwa miękkie płatki uszu” 114 „Jego ucho zdawało się w tej ciszy nocnej wydłużać i rozgałęziać poza okno: fantastyczny koralowiec, czerwony polip falujący w mętach nocy”

wargi

28 „podciągnięta górna warga odsłaniała im dziąsła i zęby” 31 „pod ryjowatą, mięsistą wargą” 39 „potężne warknięcia wzdętych warg” 79 „kolorowe wargi szeptały coś bezgłośnie”

wąsy

34 „z jasnoblond wąsem” 35 „pod miękkim i pięknym jego wąsem” 101 „Wszystkie szpary pełne były drgających wąsów”

węgla związki zob. zagęszczenia substancji

włosy

30 „jej głowa jeży się wiechciem czarnych włosów” 36 „ślady w postaci wyczesanych włosów” 38 „garści tych kędzierzawych arabesek” 40 „dziko nastroszony kępami siwych włosów” 72 „liście i pędy pokryły się delikatnymi włoskami” 73 „Wiecheć brudnych kłaków wicherzył się nad czołem” 76 „z głębi jego ciała spoconego i pokrytego włosem w rozlicznych miejscach” 78 „Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosem, sterzącym nieregularnie wiechciami, szczecinami, długimi pędzlami” 84 „wzdłuż tego włochatego brzegu ciemności” 84 „we włochatej sierści zarosli” „w naszych włochatych płaszczach” 87 „Linie wzgórzy włochatych nagimi różgami drzew” 90 „szara atmosfera jałowych tych wnętrzy, osiadających [...] kłakami kurzu” 97 „włochatych maków” 120 „Adela, ciepła od snu i ze zmierzwionymi włosami”

wnętrzości

39 „labirynty własnych wnętrzości”, „aby mu dał świadectwo uesty i wnętrzościami swymi”

wysypka

63 „na tej chorej, zmęczonej i zdziczałej glebie wykwita, jak piękna wysypka, nalot fantastyczny” 112 „dosięgał ich ten trąd [zmierzchu] i wysypywał się ciemną wysypką” 118 „I wnet zaroiło się niebo jakąś kolorową wysypką, osypało się falującymi plamami, które rosły”

zęby

28 „podciągnięta górna warga odsłaniała im dziąsła i zęby” 31 „z żółtymi zębami” 70 „czuje żywą ochotę chwytac zębami stary koc na podłodze”

zagęszczenia substancji

62 „Kolloidy te po kilku dniach formowały się, organizowały w pewne zagęszczenia substancji, przypominające niższe formy fauny”, „analiza chemiczna nie wykazywała w nich nawet śladu połączeń białkowych ani w ogóle związków

węgla” 63 „ich substancja musi już być rozluźniona” 64 „Fascynowały go formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uśpionego na cały stół, napełniała cały pokój, jako bujająca rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha” 69 „mądrość pokoleń, złożoną w jego plazmie” 75 „[nakisła pościel] zarastała go znowu zwałem ciężkiego białawego ciasta” 76 „niestrawione restancje dnia wczorajszego”, „W tym organizmie [...] wzbierającym bujnymi sokami”, „Gdy tak siedział w bezmyślnym, wegetatywnym osłupieniu, cały zamieniony w krążenie, w respirację, w głębokie pulsowanie soków” 80–81 „Niebo obnażało tego dnia wewnętrzną swą konstrukcję w wielu jakby anatomicznych preparatach, pokazujących spirale i słoje światła, przekroje seledynowych brył nocy, plazmę przestworzy, tkankę rojeń nocnych” 97 „szara i lekka wegetacja puszystych chwastów, bezbarwnych włochatych maków, zrobiona z nieważkiej tkanki majaku”, „Nad całą dzielnicą unosi się leniwy i rozwiąły fluid grzechu”

zmarszczki

60 „Lineatura jego zmarszczek rozwijała się i zawijała z wyrafinowaną chytryością”, „inspiracja rozszerzała kręgi jego zmarszczek” 61 „wir zmarszczek” 65 „Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamyśloną lineaturą zmarszczek” 73 „czoło to było skręcone w głębokie bruzdy”

żebra

27 „z klawiaturą żeber cielęcych” 43 „najeżone żebrami krokwi, płatwi i bantów” 102 Jakub „pokreślony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii” 107 „w pauzach wichury miechy żeber strychowych składały się w fałdy”

żyły

27 „melodia katarynki, dobytą z najgłębszej żyły dnia” 31 „arabeski nabrzmiałych żył” 34 „twarz [...] z bladą siecią żyłek” 35 „zawiązek pożądania, który napiął się [...] pulsującą żyłą” 65 „Ile starej, mądrej męki jest w bejcowanych słojach, żyłach i fladrach naszych starych, zaufanych szaf” 71 „żyła gnijącego, tłustego błota” 80 „noc [...] pożyczowana strugami dziwnego ciepła” 104 niebo „porysowane było w linie sił, natężone do pęknięcia, w srogie bruzdy, jakby zastygłe żyły cyny i ołowiu” 113 „rojna spleciona wędrowka, ciągnąca arteriami jesiennego miasta”

Magdalena Wasąg: Księga twarzy. Rysunki Brunona Schulza w Bystrzycy Kłodzkiej

Mężowi i córce

Rysunki Brunona Schulza, z których wyłaniają się twarze jego przyjaciół, kolegów, znajomych, uczniów i nauczycieli drohobyckiego gimnazjum, uległy rozproszeniu. W większości przypadły podczas II wojny światowej. Część z tych, które zdolano przechować, znajduje się między innymi w prywatnych kolekcjach. Właśnie w jednej z takich kolekcji, dzięki sprzyjającemu splotowi okoliczności, udało się odnaleźć nieznane dotąd szkice ołówkowe Schulza. Przedstawiają one intrygującą młodą kobietę – Stanisławę Szczepańską, która w latach 1934–1936 odbywała bezpłatne praktyki w drohobyckim gimnazjum. To wtedy zetknęła się z Schulzem, który portretował ją w trakcie przerw w szkole, a także na prowadzonych przez nią lekcjach, gdy wchodził do klasy, siadał w ostatniej ławce i szkicował jej twarz. Do dziś niewiele było wiadomo o Szczepańskiej. Po latach warto odsłonić sekret: Kim była? Jak potoczyły się jej losy? Dlaczego właśnie na nią Schulz zwrócił uwagę? Jak przez lata udało się przechować jego rysunki?

1.

Stanisława Szczepańska urodziła się 27 kwietnia 1909 roku w Drohobyczu. Wraz z rodzicami mieszkała przy ulicy Świętego Krzyża (obecnie Zvarytska). W 1928 roku zdała w rodzinnym mieście maturę, po czym rozpoczęła studia (biologia z geografją) na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. W rodzinnym albumie Szczepańskiej zachowały się zdjęcia, na których widać dziewczynę z przepięknym długim warkoczem. Kolejne ujęcia pokazują młodą studentkę, która przechadza się z koleżankami po ulicach Lwowa. Obrazy te są świadectwem kobiecego szyku i elegancji. Sesje zdjęciowe Szczepańskiej pokazują roześmianą, sympatyczną osobę, która dopiero wkracza w dorosłość. Dowodzą młodzieńczego entuzjazmu, pasji i optymizmu, które przyszyła nauczycielka będzie pielęgnować przez całe życie.

Po otrzymaniu dyplomu Szczepańska powróciła do Drohobycza. Na mocy upoważnienia Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego z 9 lutego 1934 roku została przyjęta na bezpłatną praktykę w Państwowym Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu. Praktykę rozpoczęła 20 sierpnia 1934 roku.

Szczepańska po raz pierwszy została wymieniona jako praktykantka w sprawozdaniu dyrekcji drohobyckiego gimnazjum za rok szkolny 1934/1935: „S z c z e p a ń s k a S t a n i s ł a w a, magister filozofii, kandydatka zawodu nauczycielskiego, sekretarka Koła nauczycieli biologii, odbywała bezpłatną praktykę przedegzaminową w nauce biologii w klasie Ib₃, IIB₃ i Vc₂ pod kierownictwem P. Prof. Stefana Stupnickiego, oraz w nauce geografii w klasie IIB₂ pod kierownictwem P. Prof. S. Einlegera – tygodniowo 10 lekcji”¹.

W tym samym sprawozdaniu Schulz został ujęty wśród profesorów i nauczycieli stałych. Jako nauczyciel stały uczył zajęć praktycznych i rysunków – tygodniowo 28 godzin lekcyjnych². Zgodnie z zapisem w podpunkcie „Zmiany i ruch w Gronie Nauczycielskim” od 20 sierpnia 1934 roku do 15 września 1934 roku przebywał na urlopie zdrowotnym³. Ze Szczepańską mógł się więc spotykać w szkole od połowy września 1934 roku. W kolejnym sprawozdaniu za rok szkolny 1935/1936 Szczepańska ciągle figurowała na liście praktykantów: „S z c z e p a ń s k a S t a n i s ł a w a, magister filozofii, kandydatka zawodu nauczycielskiego, sekretarka Koła Nauczycieli Biologii, odbywała bezpłatną praktykę przedegzaminową w nauce biologii w klasie Ia₃ i IIa₄ pod kierownictwem nauczyciela Stefana Stupnickiego i w nauce geografii w klasie Ib₃ pod kierownictwem profesora Salomona Einlegera – tyg. 10 godz.”⁴.

Schulz nadal uczył zajęć praktycznych i rysunku, mając zapewne kontakt ze Szczepańską. W tym czasie do kadry nauczycielskiej w drohobyckim gimnazjum dołączył Kazimierz Hoffmann (ur. 16 lipca 1909 roku w Jarosławiu) – przyszły mąż Szczepańskiej. W sprawozdaniu za rok szkolny 1935/1936 można go również odnaleźć. Na podstawie dokumentu dowiadujemy się, że Hoffmann był nauczycielem kontraktowym II Państwowego Gimnazjum im. Mikołaja Kopernika w Samborze. Decyzją Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego został zatrudniony w tym samym charakterze na drugie półrocze 1935/1936 w gimnazjum w Drohobyczu. Obowiązki objął 2 lutego 1936 roku⁵. Córka Hoffmanna i Szczepańskiej wspominała, że ojciec jako „zawiodowca pracowni zajęć praktycznych i zbiorów do nauki rysunków”⁶ zastępował Schulza, któremu po długich staraniach od 1 stycznia 1936 roku udało się w końcu otrzymać płatny półroczny urlop – „w celu umożliwienia mu pracy

1 *Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1934/1935*, Drohobycz 1935, s. 22.

2 *Ibidem*, s. 21.

3 *Ibidem*, s. 23.

4 *Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1935/1936*, Drohobycz 1936, s. 6.

5 *Ibidem*, s. 7.

6 *Ibidem*, s. 5.



Stanisława Szczepańska w wieku kilkunastu lat.
Ilustracje zamieszczone w artykule pochodzą ze
zbiorów rodziny Hoffmannów

Stanisława Szczepańska (po prawej) we Lwowie,
fotografia z lat dwudziestych

literackiej”⁷. Uwzględniając urlop Schulza i to, że w 1936 roku Szczepańska podjęła pracę w Prywatnej Szkole Kupieckiej w Drohobyczu, można przypuszczać, że autor *Xiegi bałwochwalczej*, zauroczony młodą praktykantką, narysował kilka jej portretów w latach 1934–1935. Dzięki praktykom w drohobyckim gimnazjum biografia Szczepańskiej stała się częścią spuścizny artystycznej Schulza. Po przeniesieniu się Szczepańskiej, Hoffmann nadal był zatrudniony w tej samej placówce – w roku szkolnym 1937/1938 jako „nauczyciel tymczasowy, przewodniczący Grupy Nauczycieli Zajęć Praktycznych, zawiadowca pracowni zajęć praktycznych i garażu samochodowego, opiekun Kółka modelarstwa lotniczego, uczył zajęć praktycznych [...]”⁸. Hoffmann był więc młodszym kolegą Schulza, ale wydaje się, że łączyły ich jedynie czysto zawodowe relacje. Natomiast nie było nic niezwykłego w tym, że podarował Szczepańskiej rysunki, ponieważ także wcześniej ofiarowywał swoje prace portretowanym osobom. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy spotykał się ze Szczepańską poza szkołą. Ze wspomnień jej córki wynika, że rodzice nie utrzymywali bliższych kontaktów towarzyskich z Schulzem, co było spowodowane ich różnicą wieku (Schulz był zdecydowanie starszy). Hoffmann pracował z Schulzem do wybuchu wojny w 1939 roku.

Szczepańska wyszła za mąż za Hoffmanna 7 lipca 1939 roku w Krakowie, gdzie prawdopodobnie spędzili miesiąc miodowy. Okupację Hoffmannowie przetrwali w Drohobyczu. Tam też urodziły się ich dwie córki – Wiesława i młodsza Bogusława. Zapewne docierały do nich wieści z getta, również wiadomość o zamordowaniu Schulza i różne wersje historii o tym, co się stało z jego ciałem. W maju 1944 roku radziecka bomba całkowicie zniszczyła dom Hoffmannów, którzy zatrzymali się wraz z babcią i córkami u miejscowego aptekarza. Hoffmann pracował wtedy w szkole radzieckiej. W 1945 roku Hoffmannowie opuścili Drohobycz i transportem udali się w podróż do Polski. Tym samym zakończył się drohobycki etap dziejów tej rodziny.

W październiku 1945 roku Hoffmann został dyrektorem liceum w Strzelinie (koło Wrocławia), w którym rodzina pozostała do roku 1950. Wtedy rozpoczął się dla nich kolejny ważny rozdział życia – przenieśli się do Bystrzycy Kłodzkiej, gdzie Hoffmann do 1970 roku pracował jako nauczyciel i pełnił funkcję dyrektora liceum. Jego żona w tej samej szkole uczyła biologii i prowadziła internat, otaczając opieką najmłodsze dzieci. Ze wspomnień jej córki wyłania się obraz kobiety, która bez reszty była oddana swojej pracy, będącej rodzajem misji. Hoffmannowie wyznawali etos pracy nauczyciela, odpowiedzialnego wychowawcy i to zgodnie z nim przez lata wypełniali swoje obowiązki w bystrzyckiej szkole. Hoffmannową

7 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Da-necki, Gdańsk 2016, s. 224.

8 *Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1937/1938*, Drohobycz 1938, s. 3–4.

cechowała pewna szczególna umiejętność, niezwykle cenna w pracy pedagoga: potrafiła dostrzec zaletę w nawet najgorszym uczniu, w którym grono nauczycielskie nie pokładało już żadnych nadziei. Prawdopodobnie właśnie przychylność i życzliwość dla ludzi wyróżniały ją wśród innych. Jej wrażliwość, pewien rodzaj wiary i optymizmu mogły zwrócić także uwagę Schulza, który uważnie studiował fizjonomię pełnej optymizmu i radości młodej adeptki nauczycielstwa.

Hoffmannowie mieszkali w Bystrzycy Kłodzkiej do końca życia. Kazimierz zmarł nagle 2 września 1986 roku. Trzydzieści dni później odeszła jego żona. W Bystrzycy pozostały dwie córki, dzięki którym przetrwała historia ich rodziców i rysunki artysty z Drohobycza.

2.

W 2000 roku w „Gazecie Malarzy i Poetów” ukazał się artykuł zatytułowany sensacyjnie i nieprawdopodobnie – *Nieznane rysunki Brunona Schulza*⁹. Wojciech Makowiecki, historyk sztuki, który w latach 1997–2013 kierował poznańską Galerią Miejską Arsenał, donosił w nim o ważnym schulzowskim odkryciu. W rejonie Kotliny Kłodzkiej zostały odnalezione szkice ołówkowe autorstwa Schulza. Makowiecki w skrócie opisał historię Hoffmannów, informując, że dwa rysunki przedstawiające Szczepańską zostaną wystawione na aukcji. Rysunki, które Schulz wykonał na lichym papierze wydartym z zeszytów, nie były sygnowane. Zgodnie z zapewnieniami Makowieckiego nie było jednak żadnych wątpliwości co do ich autentyczności, a o ich odkryciu powiadomiono Jerzego Ficowskiego i Muzeum Literatury w Warszawie. Do artykułu dołączono pięć ilustracji. Na czterech z nich została sportretowana młoda kobieta – Stanisława Szczepańska. Na jednym – Kazimierz Hoffmann, autorstwo tego rysunku budziło jednak wątpliwości, ponieważ był „bardziej konwencjonalny i szkolny”¹⁰. Córka Hoffmannów tłumaczyła, że prawdopodobnie rysunek jej ojca powstał na podstawie fotografii. W przypadku tego portretu autorstwo Schulza zostało więc zupełnie wykluczone. Po publikacji artykułu Makowieckiego jeden z rysunków przedstawiających Szczepańską zlicytowano na aukcji jesienniej 16 października 2000 roku w galerii Arsenał. W posiadaniu spadkobierców Szczepańskiej pozostało pięć prac i – jak się niedawno okazało – na tym nie koniec.

Jak wynika z relacji córki Hoffmannów, o rysunkach Schulza dowiedziała się od mamy w latach siedemdziesiątych XX wieku. Kiedy podczas oglądania wiadomości w telewizji padło nazwisko Schulza, Stanisława Hoffmann pokazała córce portrety, które narysował jej starszy kolega – nauczyciel w drohobyckim gimnazjum. Prace

9 W. Makowiecki, *Nieznane rysunki Brunona Schulza*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2000, nr 3/4, s. 52–53.

10 Ibidem, s. 53.

Szulza wraz z przepięknym albumem wypełnionym przedwojennymi zdjęciami udało się Hoffmannom przewieźć z Drohobycza, najpierw do Strzelina, następnie do Bystrzycy Kłodzkiej. Ocalałe rysunki były przez lata związane z historią rodziny Hoffmannów. Po śmierci rodziców spadkobierczyni prac Schulza nie przywiązywały do nich większej wagi – znajdowały się wśród innych rodzinnych pamiątek. Aż do opublikowania artykułu Makowieckiego Schulzowskie ślady w rejonie Kotliny Kłodzkiej były częścią opowieści szeptanej, znanej jedynie najbliższej rodzinie i przyjaciółom Hoffmannów. W artykule zaprezentowano cztery nieduże portrety Szczepańskiej. Trzy z nich zostały wykonane na pożółkłym papierze zeszytowym w linie. Na pierwszym widać młodą kobietę ubraną w zbroję. Na drugim ta sama kobieta jest już w kapeluszu na głowie i z lekko upiętymi włosami patrzy przed siebie. Na rewersie tego rysunku zostały zapisane działania matematyczne z niewiadomymi. Trzeci rysunek, na którym Schulz naszkicował lewy profil kobiety w kapeluszu, zlicytowano na wspomnianej aukcji w Poznaniu. Na jego rewersie znajdowały się sumowane liczby, przypominające listę cen. Czwarty szkic, wykonany na gładkim, mocno pożółkłym papierze, przedstawia zamyśloną twarz kobiety zwróconej bokiem. Na rewersie tego rysunku znajduje się kolejny szkic, na którym pełniej widać twarz kobiety. W tym zbiorze szkiców mieści się jeszcze jeden portret, który nie został jednak zilustrowany w artykule Makowieckiego. Narysowany również na mocno pożółkłej kartce, ukazuje tę samą młodą kobietę ubraną w bluzkę lub sukienkę z kołnierzykiem. Włosy ma upięte do tyłu, wzrok zwrócony w dół, tak jakby odczytywała coś, co trzyma poniżej. Można przypuszczać, że rysunek ten Schulz sporządził, obserwując twarz Szczepańskiej z ostatniej ławki w klasie, gdy ona prowadziła lekcję. Uwiecznione przez niego lekko przymknięte, zwrócone w dół oczy znamy już z całkiem innego portretu – jego narzeczonej Józefiny Szelińskiej, która także była nauczycielką¹¹.

Niedawno córka Hoffmannów podczas remontu domu odnalazła jeszcze trzy szkice ołówkowe, które przedstawiają jej mamę. Również one nie są sygnowane. Dwa zostały narysowane na odwróconej i prawdopodobnie przeciętej kartce w linie formatu A4. Są to portrety Szczepańskiej z profilu, kiedy patrzy przed siebie, oraz ze spuszczonej oczami. Trzeci rysunek, wykonany na pożółkłej kartce w kratkę, przedstawia Szczepańską w kapeluszu, z otwartymi ustami i odsłoniętymi zębami. To ujęcie jest zbliżone do uchwyconego na fotografii, którą zrobiono młodziance i uśmiechniętej Szczepańskiej podczas jednego z przedwojennych letnich wyjazdów.

Obecnie w zbiorach Hoffmannów znajduje się osiem portretów Szczepańskiej. Tworzą one szczególną opowieść – o historii rodziny, ale także o zauroczeniu,

11 Zob. Portret Józefiny Szelińskiej, w: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował i komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 179.

o sztuce patrzenia i Schulzowskiej Księdze twarzy. Do spotkania Schulza z Hoffmannami doszło w przedwojennym świecie, którego ostateczny koniec wyznaczył rok 1939. Epilog drohobyckiej historii został napisany już w Bystrzycy Kłodzkiej, do której nieoczekiwanie wiodą Schulzowskie ślady.

3.

Sztuka portretowania zajmuje wyjątkowe miejsce w praktykach artystycznych Schulza. Skonfrontowanie przedwojennych zdjęć Szczepańskiej z rysunkami dowodzi wyobraźni twórczej Schulza, który nie poprzestawał na wiernym, schematycznym odrysowywaniu twarzy. Ekspresyjne ukazanie Szczepańskiej w zbroi ujawnia – być może – narodziny jakiegoś pomysłu artystycznego. Dla Schulza rysunki były często inspiracją pisarską, kiedy obmyślał określone rozwiązania i dopiero przymierzał obrazy do warstwy słownej. Wydaje się, że właśnie urok Szczepańskiej mógł zadziałać podniecająco na wyobraźnię Schulza, na co dzień przytłoczonego pracą w szkole. Pojawienie się młodej praktykantki mogło obudzić w nim swobodną grę skojarzeń, a jednocześnie było częścią większego planu. W twórczości Schulza studiowanie twarzy łączyło się bowiem z koncepcją biografii i umiejętnością opowiadania. Rysunki Szczepańskiej wiodą więc nieuchronnie do szerszego Schulzowskiego zamysłu artystycznego, w którym obraz twarzy, twarz jako temat, jest ogromnym wyzwaniem. Historia Szczepańskiej zapisana w portretach prowokuje do postawienia pytań o doświadczenie czasu, odciskającego piętno na ciele człowieka.

Przez wieki twarz była odczytywana jako zwierciadło duszy. Łączono ją z tym, co indywidualne, jednostkowe, naturalne. Dyskutując o twarzach, sięgano po obrazy, które oceniano w kategoriach prawdy i fałszu¹². Te wyobrażenia zaczęły się zmieniać między innymi wraz z powstawaniem społeczeństwa masowego i postępującą technicyzacją, które wpłynęły również na zanik znaczenia portretów. Dziś, w dobie mediów, produkuje się twarze, które pojawiają się w każdej sekundzie na przykład na Facebooku czy Instagramie. Ten oszałamiający „dobrobyt” nie jest już właściwie niczym zaskakującym. Powiedzenie, że „twarz się zużyła”, brzmi jak banał. Twarze stały się tanimi towarami, które powstają od razu jako maski, jako zdjęcia natychmiast pokazywane innym. Proces udostępniania twarzy przebiega bardzo szybko. Współcześnie postulat uczenia się uważnego patrzenia, któremu wierni byli tacy artyści jak Rilke czy Schulz, przypomina zadanie tylko dla wytrwałych. Bohater powieści Rilkego *Malte* ironizował o pośpiechu ludzi nieroztropnie korzystających ze swoich twarzy: „Inni ludzie niesamowicie szybko nakładają

12 Zob. H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 119.

twarze, jedną po drugiej i zużywają je. Wydaje im się zrazu, że zapas im starczy na zawsze, ale zaledwie dochodzą do czterdziestki: oto już ostatnia. Jest w tym oczywiście pewien tragizm. Nie przywykli do oszczędzania twarzy, ostatnia po tygodniu jest zużyta, dziurawa, w wielu miejscach cienka jak papier – i oto potem stopniowo wychodzi na wierzch podkład, ta nie-twarz i z nią się obnoszą”¹³.

Mechaniczne nakładanie twarzy to symbol społeczeństwa masowego. By się jemu oprzeć, chroniąc własną jednostkowość, potrzeba zapewne szczególnej wrażliwości i umiejętności zdystansowania. Gest „ważnego patrzenia” byłby także jednym ze sposobów walki ze zubożeniem, które grozi uczestnikom zbiorowego pościgu za postępem. Dla Schulza studiowanie twarzy było rodzajem złożonej praktyki twórczej. W liście do Marii Kasprowiczowej wyznawał: „Powiedzieć fizjonomię słowami, wyrazić ją bez reszty, wyczerpać świat w niej zawarty – oto, co mnie pociąga: twarz ludzka jako punkt wyjścia powieści!”¹⁴ To zwierzenie potwierdza, jak duże znaczenie dla Schulza miała kontemplacja twarzy, najpierw w formie szkiców, potem prozy.

Szczepańska, uwieczniona na rysunkach Schulza, zachowała własną, niepowtarzalną jednostkowość. Schulz dostrzegł w młodej adeptce nauczycielstwa wszystkie te szczegóły, które wyróżniały ją z tłumu, nadawały jej wyjątkowość. Zamyślona lub uśmiechnięta, nie trwoniła twarzy. Portrety Szczepańskiej należą jeszcze do starego porządku, kiedy na twarz pracowało się latami. Są świadectwem wysiłku „ważnego patrzenia”. Dzięki ujawnieniu rysunków Szczepańskiej Schulzowska Księga twarzy stała się bardziej kompletna.

■

By odnaleźć rysunki Schulza, potrzeba szczęścia, przypadku, a może po prostu – życzliwych ludzi. Na trop rysunków Schulza trafiłam dzięki dwóm osobom, którym jestem winna wdzięczność – Panu Felicjanowi Kaczmarkowi (pasjonatowi historii, filatelisście i kolekcjonerowi mieszkającemu w Bystrzycy) i Michałowi Kolińskiemu (łódzkiemu wydawcy, z którym współpracuję od lat). To dzięki ich rozmowie podczas premiery monografii poświęconej Bystrzycy Kłodzkiej w styczniu 2019 roku dowiedziałam się, że właśnie w tym mieście znajduje się osoba, która posiada rysunki Schulza. W ten sposób udało mi się wydobyć z niepamięci jeszcze jedną niezwykłą twarz, którą Schulz uwiecznił w swoich pracach.

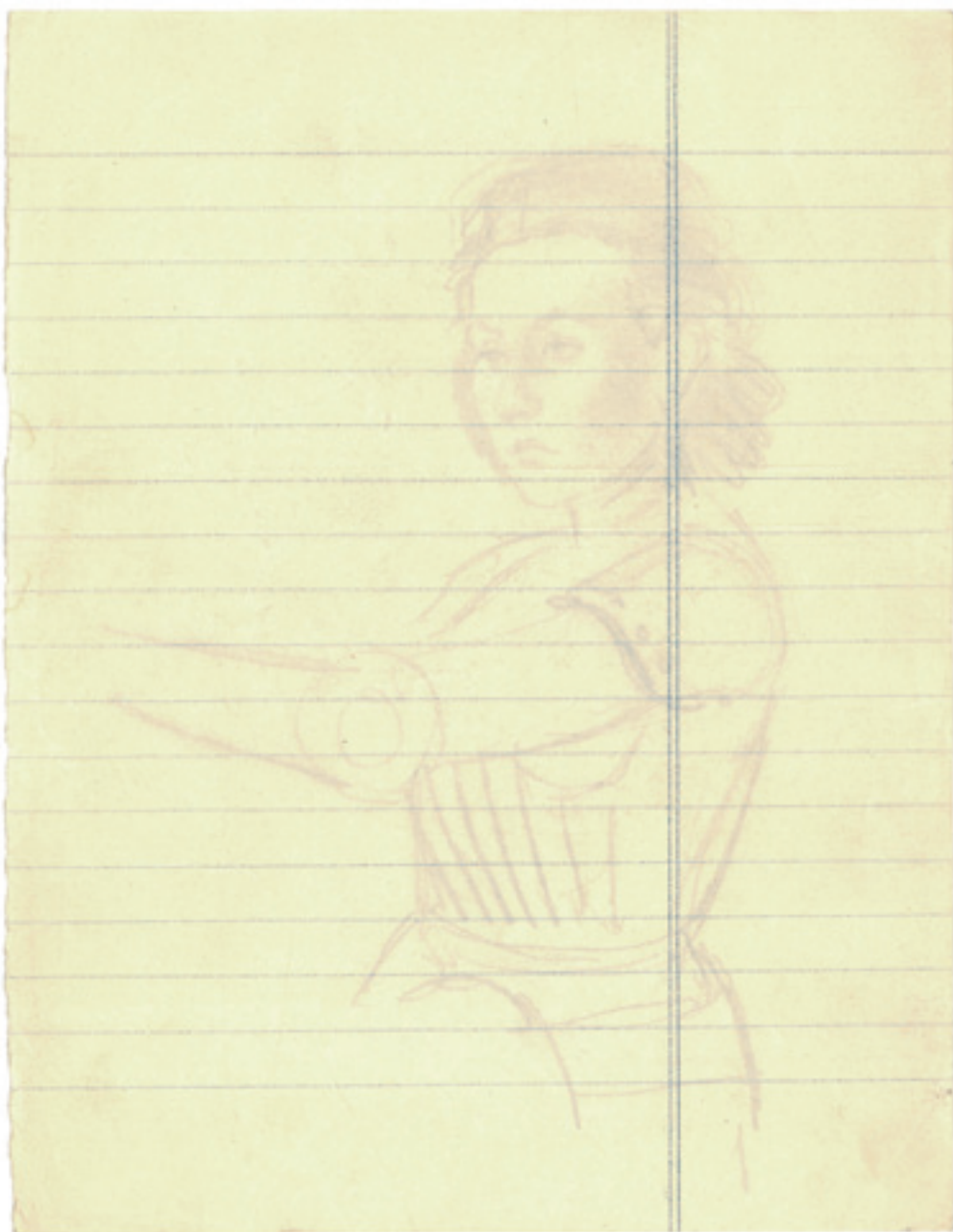
Wielkie podziękowania pragnę złożyć Córce Państwa Hoffmannów, dzięki której życzliwości i zaufaniu możliwe stało się opublikowanie historii Jej Rodziców oraz pokazanie zdjęć i rysunków przedstawiających Jej Mamę.

¹³ R. M. Rilke, *Malte, Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1995, s. 7.

¹⁴ B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów...*, s. 48.



Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.
1934–1936, ołówek, 203 × 161 mm





Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok. 1934–1936, ołówek, 199 × 158 mm. Na rewersie rozwiązanie zadania matematycznego

$$u - 5 = 0$$

$$\underline{u = 5}$$

$$-y + 10 = 0$$

$$-y = -10$$

$$\underline{y = 10}$$

$$-x + 10 - 5 = 0$$

$$-x = 5 - 10$$

$$\underline{x = 5}$$

$$15 + 50 + 20 + 15 = 100$$

$$5 = 10 - 5$$

$$10 = 5 + 5$$

$$5 = \frac{10}{2}$$

Murzycyna = x.

Kobala = y.

Dziwocyna = z.

Chtopiec = u.

$$38. \quad 2x + y - z = 20$$

$$2y + x - z = 9$$

$$2z - x - y = -3$$

$$\boxed{2x + y - z = 20}$$

$$x + 2y - z = 9$$

$$-x - y + 2z = -3$$

$$y + z = 6$$

$$-y + 2z = 14$$

$$\underline{4z = 20}$$

$$\underline{z = 5}$$

$$y + 5 = 6$$

$$\underline{y = 6 - 5 = 1}$$

$$x + 2 - 5 = 9$$

$$\underline{x = 9 - 2 + 5 = 12}$$

$$24 + 1 - 5 = 20$$

$$2 + 12 - 5 = 9$$

$$10 - 12 - 1 = -3$$

Pierwsza klasa = x

Druga " = y

Trzecia " = z



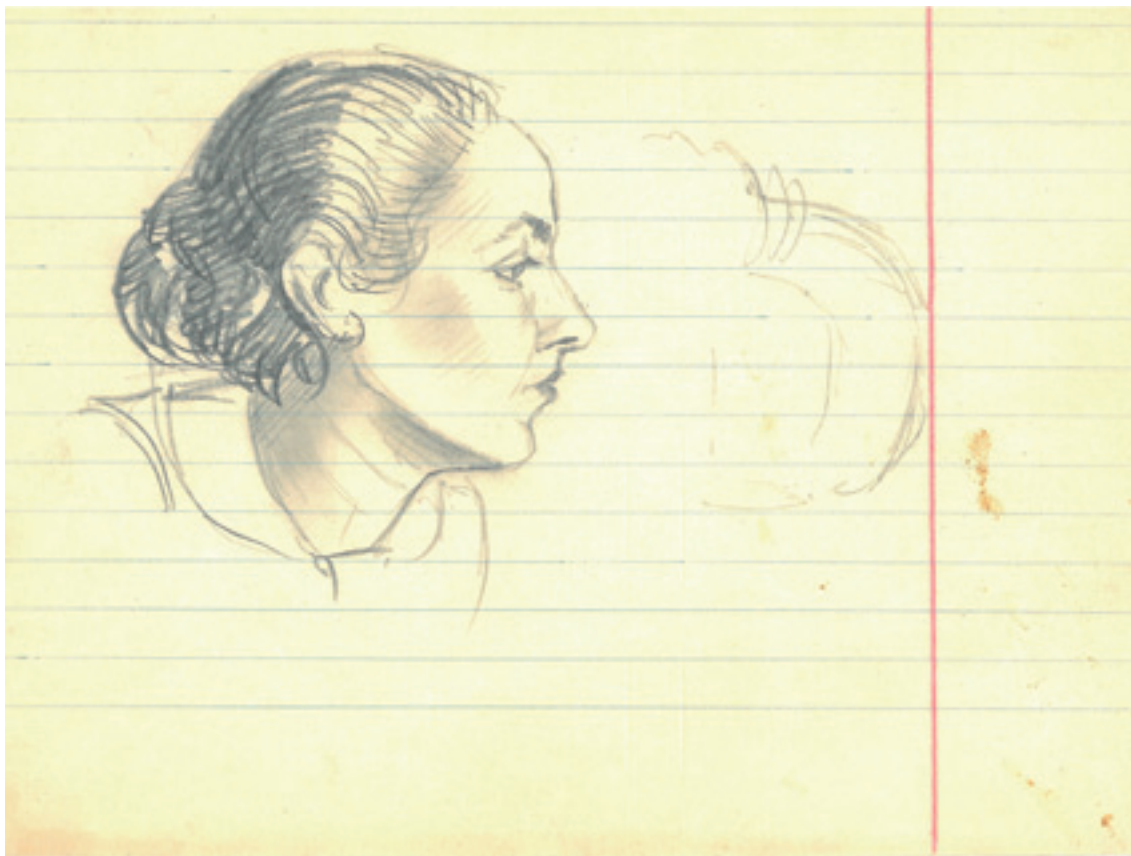
Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.
1934–1936, ołówek, 225 × 157 mm



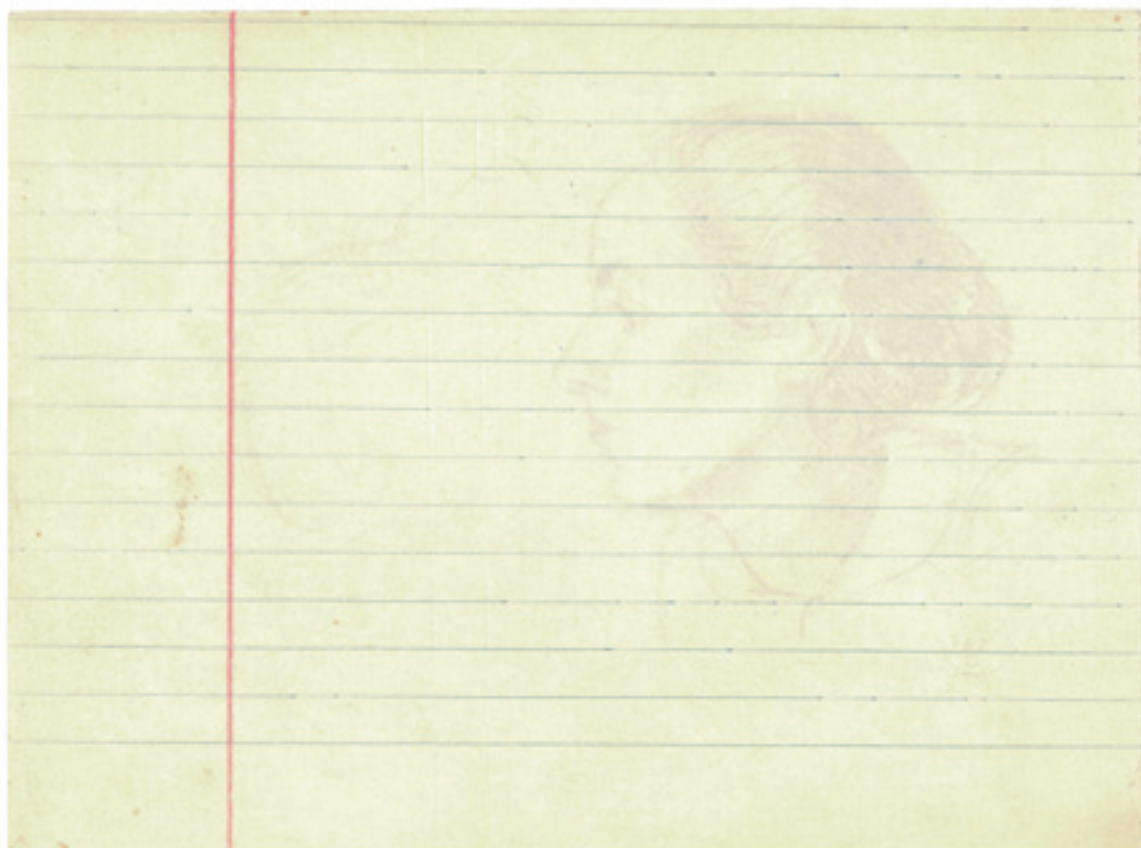


Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok. 1934–1936, ołówek, 225 × 159 mm. Na rewersie szkic drugiego portretu



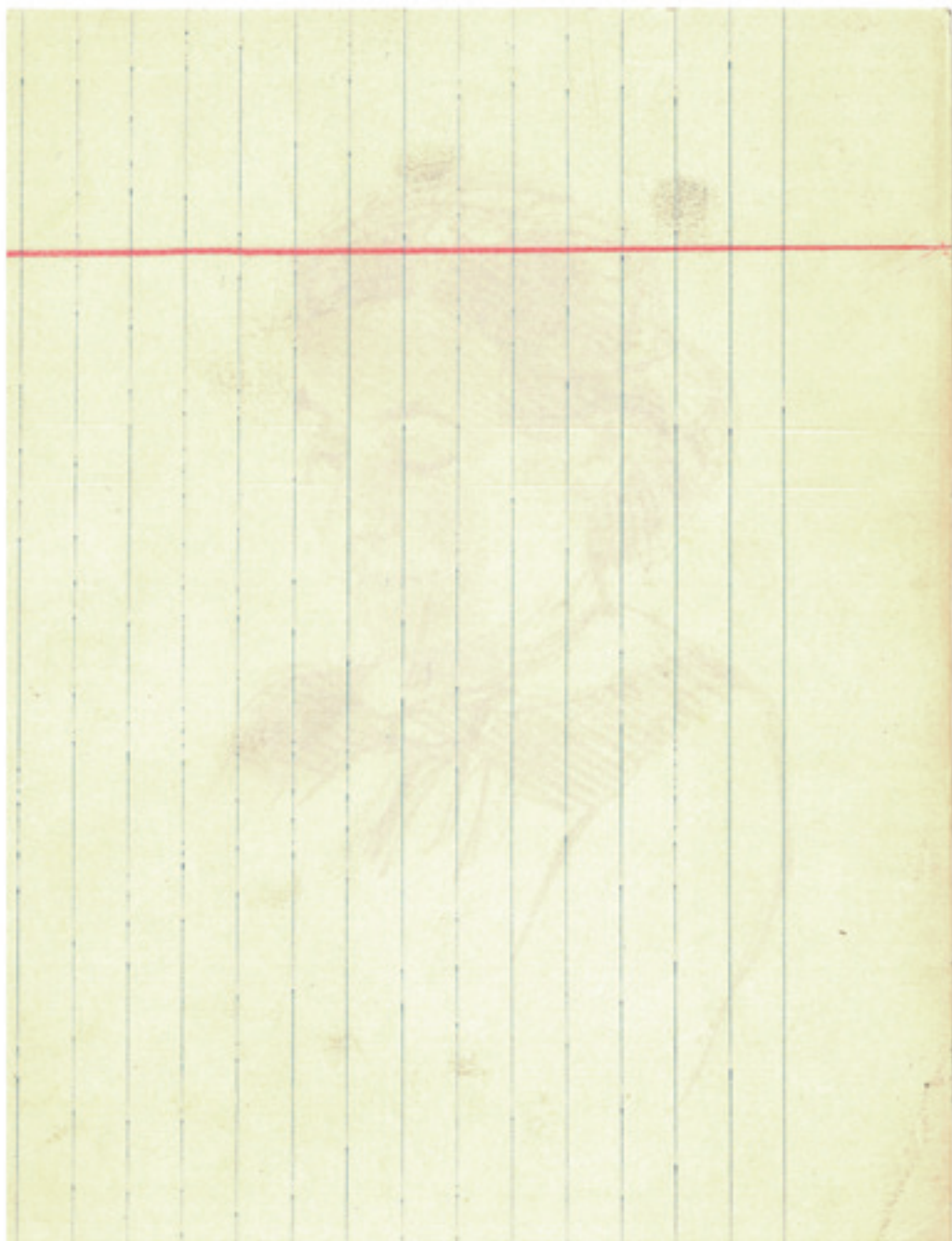


Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.
1934–1936, ołówek, 270 × 166 mm





Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.
1934–1936, ołówek, 290 × 165 mm





Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.
1934–1936, ołówek, 198 × 152 mm



[noty o autorach]

Helena Hejman (ur. 1992)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą psychosomatycznych metafor, toposów i kategorii filozoficznych w poezji polskiej XX wieku.

Balbina Hoppe (ur. 1994)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Ukończyła filologię polską i teatrologię. Autorka scenariuszy do spektakli: *Wieczornica, czyli pokaz dziwolągów Witkacego* (2015), *Maski* (2016), *Pana Sienkiewicza droga do Ameryki* (2016). W rozprawie doktorskiej kontynuuje badania na temat teatralnej recepcji Brunona Schulza, które rozpoczęła w ramach pracy magisterskiej na studiach polonistycznych.

Eliza Kącka (ur. 1982)

Adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (Zakład Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku). Autorka książek naukowych *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida* (Warszawa 2012) oraz *Lektura jako spotkanie. Brzozowski – tekst – metoda* (Kraków 2017), a także tomów prozatorskich *Elizje* (Kraków 2017) i *po drugiej stronie siebie* (Kraków 2019). Współredaktorka antologii poezji najnowszej *Poeci i poetki przekraczają granice* (Katowice 2011), redaktorka wyborów poezji mniej współczesnej (m.in. Cypriana Norwida „*Klucze od Echa*” – *Osobność – Wiersze*, Kraków 2018). Członkini Zarządu Głównego Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

Urszula Makowska (ur. 1957)

Historyk sztuki. Pracuje w zespole Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki PAN. Zajmuje się sztuką polską XIX i pierwszej połowy XX wieku, kierując uwagę zwłaszcza na jej relacje z literaturą. Publikuje artykuły o twórczości rysunkowej pisarzy i wizualnej interpretacji utworów literackich, głównie Juliusza Słowackiego, w tomach pokonferencyjnych i czasopismach („Konteksty”, „Teksty Drugie”, „Ikonotheka”, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”). Interesuje się także kulturą popularną jako obszarem recepcji wielkich dzieł (literatura, muzyka), o czym napisała kilka tekstów. Jako schulzolog debiutowała opracowaniem hasła Schulza do X tomu *Słownika artystów polskich* (2016).

Jakub Orzeszek (ur. 1991)

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Sekretarz redakcji „Schulz/Forum”. Interesuje się tanatologią, antropologią literatury i kulturą popularną. Pracuje w Fundacji Terytoria Książki.

Magdalena Rabizo-Birek (ur. 1964)

Kierownik Zakładu Literatury Polskiej XX i XXI Wieku Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, redaktorka naczelna kwartalnika literacko-artystycznego „Fraza”, krytyk literacki, krytyk sztuki. Opublikowała książki: *Czytanie obrazów* (1998), *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego* (2002); *Józef Mehoffer – artysta dwóch epok* (współautor Józef Ambrozowicz, 2010), *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej* (2012). Redaktorka i współredaktorka siedemnastu książek i monografii zbiorowych, m.in. *Światy Olgi Tokarczuk* (2012), *Inny w podróży* (t.1–2, 2016), *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka* (2018), *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego* (2019).

Marcin Romanowski (ur. 1987)

Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (tytuł uzyskany na Uniwersytecie Gdańskim na podstawie rozprawy *Biograficzne punctum. O relacji między biografem a bohaterem na przykładzie wybranych prac Jerzego Ficowskiego i Joanny Olczak-Ronikier*). Autor książki *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej* (Gdańsk 2013), współredaktor tomu *Doświadczenia Dukaja* (Gdańsk 2016). Należy do Pracowni Schulzowskiej działającej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, bierze udział w pracach nad „Kalendarzem życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza”.

Stanisław Rosiek (ur. 1953)

Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Współautor *Słownika schulzowskiego* (2002), współedytor *Dzieł zebranych Schulza*, redaktor naczelny „Schulz/Forum”. W ostatnich latach opublikował drugą część nekrografii – *Mickiewicz (po śmierci)*.

Paweł Tomczok (ur. 1982)

Pracuje w Zakładzie Historii Literatury Poromantycznej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książki *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku* (Katowice 2018). Interesuje się narratologią, marksizmem, literaturą XIX wieku i powieścią historyczną.

Magdalena Wasąg (ur. 1988)

Pracuje na stanowisku asystenta naukowego w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy *Fantazmat ojca w twórczości Schulza, Rudnickiego i Napierskiego*. Bierze udział w konferencjach naukowych organizowanych w ramach Międzynarodowego Festiwalu im. Brunona Schulza w Drohobyczu. Jej zainteresowania badawcze dotyczą

prozy awangardowej lat trzydziestych, skomplikowanego problemu uwikłania pisarzy żydowskiego pochodzenia w projekty awangardowe – wkraczające w interdyscyplinarne rejony – przemian historycznych, społecznych, filozoficznych. W ramach Pracowni Schulzowskiej na Uniwersytecie Gdańskim badała relacje Alicji Dryszkiewicz i Brunona Schulza. Pełni funkcję sekretarza redakcji czasopisma „Zagadnienia Rodzajów Literackich/The Problems of Literary Genres”.

Agnieszka Więckiewicz (ur. 1993)

Absolwentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim (Instytut Kultury Polskiej) oraz filologii polskiej na Uniwersytecie Sorbony (Univeristé Paris-Sorbonne). Członkini Collegium Invisible. Specjalizuje się w antropologii kultury wizualnej oraz w antropologii codziennych praktyk piśmiennych. Laureatka Diamentowego Grantu na realizację projektu „Między autoanalizą a autobiografią. Codzienne praktyki piśmienne pierwszych uczniów Freuda oraz ich wpływ na kształtowanie się teorii psychoanalitycznej” (2018–2022). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Widoku”, „Tekstualiach” oraz „Dialogu”.

[abstracts]

Stanisław Rosiek

Bodies Deprived of Surface. Imago

Both drawings (the one from the first page of the fascicle and the other from the outer side of the cover) show two degrees, two stages of the decomposition of form. In the same process, bodies lose their integrity. They were shown by Schulz as a series of leaping aspects which are disconnected, hence discontinuous. The drawings were made in the 1930s. The beginning of the draughtsman's development did not anticipate such a great catastrophe of bodily forms. In his works from the second and in part also third decade of the 20th century Schulz defined human figures precisely and unambiguously. Then, however, the proud poses which he took when drawing himself (e. g., in his narcissistic Lvov portrait) or other figures (Budracka or Weingarten) probably could not be repeated. In the final decade of his life (and artistic activity) Schulz was drawing differently, perhaps because he perceived himself and the others in a different way. The body? The draughtsman presents it as just a cluster of vibrating lines. A self-portrait? It is possible only as a psychological study, an exaggerated caricature that stresses individual traits or an icon of oneself (the big head with a hat on top, a small size). In hundreds of compulsive sketches drawn in the 1930s even those principles were not respected any more. The bodies that Schulz drew then, no matter if it was his own body or someone else's, often approach a boundary behind which there is only trembling. Displacement and movement. Schulz's sketches do not search for form. They are testimonies of its destruction or maybe better, its palpitation, solution and scattering.

For the eye, the body is a phenomenon of the surface. It is only the reduction of distance in an act of love (or aggression) or even a common handshake that change that state. Perhaps then the problem of Schulz's representation of the body is reduced to perception. The drawn body has no smell or weight (or taste – it is not “meaty”). One cannot even touch it. A hand that makes an attempt to touch naked women, who in Schulz's drawings take majestic and provocative poses, touches only a sheet of paper. The drawn body exists just for the eye. Thus the last chance for the existing body is keeping its surface. Why is it then that the body from Schulz's late drawings loses its integrity, why does it so often fall apart under our eyes? What is the body for Schulz-the draughtsman and Schulz-the writer? How does he experience his own corporeality? How does he see himself? How do others see him?

Urszula Makowska

“A Strange Aversion.” On Schulz's Exhibitions

The paper sums up and corrects information on the exhibitions in which Schulz took part as well as reconstructs the circumstances under which they were organized. Today we

know about ten such exhibitions ordered in series separated by several year-long breaks: 1920-1923, 1930, 1935. His participation in the last show, organized in 1940 by a Soviet institution, cannot be considered fully voluntary. Of the prewar exhibitions only those in Lvov – in 1922 and 1930 at the Society of the Friends of Fine Arts [*Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych*] and in 1935 on the premises of Union of Polish Artists [*Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków*] were noticed by the press, mainly local newspapers. Apparently Schulz, who understood the significance of exhibitions in building one's artistic biography, did not care much about them. He needed constant support in the selection and evaluation of his works since he was not sure of their value. Probably in the beginning he could count in that respect on his close friends from Drogobych and then those from Lvov. In fact, however, he lived outside the artistic circles and sporadic contacts with other artists did not provide him with necessary inspiration or encouragement to present his works in public. The available records imply that only in 1938, perhaps reinforced by his position in the world of literature, Schulz was ready to plan exhibitions, but not in Lvov and not even in Poland. Exhibitions allowed him also to reach out to other people. They gave him a chance to find an understanding spectator, but also required disclosing oneself. Regardless of their subject matter, drawings are records of the artist's gestures, i.e. his corporeality. Presenting them in public must have been for Schulz a temptation to tear off his disguise, but it also provoked fear to do so. It was only the graphic art that guaranteed a safe distance between the artist and spectator thanks to the technological processes that separated a single print from the artist's body. One must remember that most Schulz's exhibits were the *cliché-verres*, while practicing other kinds of graphic techniques was his unfulfilled dream. Thus, the sequences of Schulz's presentations at exhibitions, separated by years of absence, are related to the episodes of his biography, reflecting his attitude toward self-presentation that oscillated between desire and aversion.

Eliza Kącka

The Body of The Myth. Piłsudski by Bruno Schulz

The present paper focuses above all on a variant of the legend of Józef Piłsudski presented by Bruno Schulz in his literary works. It is definitely not the best known literary incarnation of the myth of Polish First Marshall, neither is it the most quoted one, like excerpts from *General Barcz* by Józef Kaden-Bandrowski or from Jan Lechoń's book of poetry *Silver and Black* [*Srebrne i czarne*]. Still, Schulz gives us a very interesting analysis of the formation of this legend, and we can find in it Schulz's own approach and style. His views on the formation of this legend are in fact ahistorical, free of the specific context. When he writes that "unbelievable historic maturity was incarnated in this man," he is closer to heroic narration rather than sociological analysis. It is not a coincidence then that Schulz's sense of historic moment is intertwined with his understanding of myth and his literary mythology. The author of *The Street of Crocodiles* worked on his essay "How Legends Come Into Being" [*Jak powstają legendy*] when he was finishing "Spring," which brings the two texts closer and gives a historical incentive for a parallel reading of both, which is also justified by their content. Schulz puts Piłsudski in his own symbolic domain and makes him an agent/actor of his own narration. The problem of his individual importance or eminence is confronted with the views of Thomas Carlyle and Edmund Burke. The aim of the paper's author is not just a close reading of Schulz's text, but jux-

taping it with a few other analyses of the phenomena of birth, rise, and death of the legend. Karol Irzykowski was one of the most clear-headed analysts of those processes and that is why his views are quoted in the fragments devoted to a “socio-cultural process” which he treated not as an esoteric phenomenon but as a conscious strategy of influencing people. A short analysis of the quotation from Piłsudski about the role of legends and the oppressiveness of the legendary discourse in Polish culture is also important. Piłsudski, who understood the vampirical character of legends, became a prisoner of Schulz’s creative imagination in his essay.

Paweł Tomczok

Embodied Communication in Schulz’s Fiction

The topic of the paper is the problem of the embodiment of communication in Bruno Schulz’s fiction. According to a number of critics, such as Wojciech Wyskiel, Krzysztof Kłosiński, Włodzimierz Bolecki, and Andrzej Sulikowski, in Schulz’s short stories communication by dialog is hardly present. The author proposes a different approach to the problem, based on a key role of the corporeal conditions of communication. Reading Schulz, one must identify the point of view from which individual texts are written, usually unspecified by some named character (most often the “Father”), but depending on the body which performs various actions or perceives the world in a definite way. Thus, to understand Schulz’s fiction it does not make sense to focus on dialogs, but instead the reader should recognize and analyze a bodily perspective, both sensual and affective, i.e. its strata that are particularly well rooted in the basic cognitive abilities. Next to those sensual and affective perspectives, the narration is also determined by higher cognitive skills, such as memory and the ability to pass value judgments. Still, they do not contribute to one coherent perspective, but rather reveal that the narrational subject of the story has been “patched” or made of various perspectives – the child’s body sees and feels, while the subject that remembers and speaks is definitely an adult. This refers in particular to the “Father” figure, behind which the writer concealed in many passages the experience and behavior of the child. A context for such an interpretation can be found in the works of Jean Piaget from the 1920s, analyzing the child’s animism and polemical against the Cartesian concept of the subject, as well as today’s proposals referring to Graham Harman’s speculative realism and childhood studies. However, the Schulzean model of the child’s metaphysics has little to do with utopia – it is rather an insight in some kind of universal suffering of the matter, as in the case of the panopticon figures which turn out to be embodied cases of misunderstanding. The child’s retreat from the communication with adults also implies many problems. That troubled communication seems to be a condition of deep reception.

Magdalena Rabizo Birek

Bruno Schulz by the Poets of the “Bold Imagination” (Preliminaries)

The paper addresses the popularity of the person and work of Bruno Schulz in one of the trends in Polish poetry, represented by the generation born in the 1970s, placing it in the context of the writer’s earlier reception (e.g., in the works of the poets of older generations, such as Marian Jachimowicz, Tadeusz Różewicz, Jerzy Ficowski, Anna Frajlich, and Jarosław

Gawlik). This trend has been usually referred to with a metaphorical term “bold imagination” and called “imaginativism”, and its main representatives are Roman Honet, Tomasz Różycki, Radosław Kobierski, and Bartłomiej Majzel. Close to that group are also Ewa Elżbieta Nowakowska, Dariusz Pada, and Mariusz Tenerowicz. All of them consider Schulz, who called the entire genuine literature “poetry,” their mentor and patron, both as a writer and a graphic artist, whose heritage includes also the works that are unfinished or lost, and as such, they encourage continuing his ideas (such as the novel *Messiah*). For them, he is also the founder of a “trend” based on the primacy of imagination, visions, the mythicization of reality, and a creative approach to cultural traditions. The poets have been also inspired by Schulz’s literary legend whose elements are his double Polish and Jewish identity, the family and erotic psychodramas, life in a provincial and multicultural Galician town as well as the necessity to combine a literary career with the humdrum teacher’s job and his tragic death in the Holocaust. Referring to the motifs drawn from Schulz’s life and work, the imaginativists, poets and fiction writers, write apocrypha and elegies in which Schulz continues his “posthumous life.” The author considers all the modes of his presence in the poetry of the “bold imagination”: as a literary precursor, as the favorite master, as an emblem of the Holocaust, and as a protagonist of a biographical legend. She interprets the programmatic statements of Honet, Majzel, and Różycki, where Schulz figures prominently, right before other highly appreciated poets, writers, and artists: Rilke, Kafka, Trakl, and Schiele. Then she interprets the early poems by Honet, Kobierski, Nowakowska, and Pada, which include the characteristic motifs of Schulz’s fiction: a sanatorium, a phantasmagoric town, the Book, a comet, and the realities of the Austro-Hungarian Empire and the *belle époque*. It has been stressed that the later Schulzean “biographical apocrypha” of the imaginativists (Tomasz Cieślak’s coinage), which develop the alternative versions of his life, are rooted in the projects of alternative histories (“side courses of time,” the “thirteenth months”) to be found in his fiction, as well as the visionary ways of prolonging life of the dead (particularly in “The Sanatorium under the Sign of an Hourglass” and the “Treatise on Tailor’s Dummies”). The Schulzean poems of the imaginativists are full of biographical details – their authors, imitating the poetics of their master, quoting, paraphrasing, and summarizing his texts or referring to his life experience and vicissitudes, write first of all about themselves. Schulz’s biography and work turn out to be an unusually flexible medium, a figure of the contemporary (particularly Polish) artist, and a mirror for the writers of late modernity, who get a chance to understand themselves and perhaps confirm their own poetic calling.

Marcin Romanowski

Schulz, Ghosts, and a Wall Unit

The paper presents an analysis of the “Schulzoid” novel by Dominika Słowik, *Atlas: Döppelgänger*, which addressed the topic of passing from adolescence to adulthood during the Polish systemic transformation. The author’s starting point is the famous interpretation of Schulz’s fiction by Artur Sandauer in his essay “The Degraded Reality” [*Rzeczywistość zdegradowana*], based on a claim that Schulz represented in his own way the experience of the decomposition of the known world as a result of the capitalist expansion in the early 20th century. The analysis focuses on the figure of the grandfather and the transformation itself. The former is the central character in the narrator’s mythology of childhood: he keeps telling fascinating stories about life at sea, on the other hand

being a fantasist who tries to alleviate his sense of exclusion from the new reality. The systemic transformation has been represented in Słowik's novel by a series of antinomies as well. The nostalgic and sublime descriptions of the material conditions at the turning point have been combined with the pictures of degradation and trash. Then the novel is placed against the background of the literature of the 1990s, summed up by Olga Drenda's essay, *Duchologia polska*. Słowik remembers the material conditions of the period of the systemic transformation and the trashy, though also sentimental, aesthetics of the historical moment when she and other authors of her generation were children. This makes the author of the paper compare their writing with Schulz's postulate of the return to childhood. Yet in Schulz's fiction childhood is the source of a private mythology – the images that constitute the writer's imagination. The writers of the 1990s make a turn toward the reminiscences of childhood to revise critically the myths of the historical turning moment and to articulate their own and their generation's experience of the transformation.

Helena Hejman

The "Superficiality" of Schulz

It is high time to point out that superficiality as a feature of Bruno Schulz's motifs is not something to be ignored. In Schulz's short stories superficiality serves as an underestimated genre of perception that allows one to notice the multiple (erotic, psychic, social, theatrical) qualities spread or concentrated on the surface of creatures. Paul Valéry wrote in *L'idée fixe*, "What lies deepest of all in man is the skin." In Schulz's fiction this *dictum* proves to be true without a paradox. The present paper is an attempt to consider the characters of Schulz's literary universe in terms of superficiality. There, corporeality and psyche – practically every essence – are covered with multiple layers: clothes, meanings, the density of libido, and mystery. But the temptation to go down to the core has to be resisted to concentrate on the perceived sensual surface, rather than hunt the ever eluding content, the intangible *eidōs*. It seems that Schulz tried to evoke the potential of the emballage, which makes it possible to explore the overlooked but still meaningful covers. Covers, layers, and surfaces that people are accustomed to become so obvious and transparent that they can easily become equivocal. That is where we start to perceive them as emballage – the *terra incognita* inspiring the foretaste; the membrane to project individual impressions; a "superficial" medium which triggers the game between the visible and the invisible. The outer wraps, unlike the symbol, do not reach to the depth of phenomena; instead, the spectator's attention is focused on the surface, leaving the shape, contours or the content of whatever lies behind to guesswork. The covered thing manifests its material presence and the mystery of its form and that is what seems to attract the narrator of Schulz's stories the most: the language of facial expressions, the traces of personality left on the skin, exteriors, and appearances. They tempt themselves, by giving a hunch of something extraordinary – all the more valuable because they cannot be translated, understood, exposed or verified. The author provides an overview of the "superficial" motifs in Schulz's stories.

Agnieszka Więckiewicz

Between Romantic Imagination and Literary Modernism. Georg Groddeck in the Psychoanalytic Mirror

The aim of the present paper is to introduce the theory of a German physician and so-called “wild psychoanalyst” Georg Groddeck. During World War I, after contacting Sigmund Freud, Groddeck has started to develop his own psychoanalytic theory in his scientific as well as literary writings. In 1923 he published a novel entitled *The Book of the It* (*Das Buch vom Es*), in which he discussed and reinterpreted Freud’s theory. By introducing the category of the “It” (*das Es*), Groddeck aimed to elaborate on Freud’s concept of the unconscious, which he considered too restricted and reduced to what the Viennese psychoanalyst defined as the conscious and the preconscious. The author points out to the importance of the discussion between Freud and Groddeck, which began as early as in 1917 in their letters. The publication of *The Book of the It* coincide with Freud’s treatise *The Ego and the Id* (*Das Ich und das Es*) written the same year. The author analyzes the similarities as well as the differences between Freud’s and Groddeck’s concepts of the It (*das Es*). Groddeck’s theory is presented in the light of German philosophical and literary tradition. The paper addresses the problem of Groddeck modernist writing strategies, such as combining psychoanalysis with literature and with different life-writing genres which are seen as his way to create a new language in the scientific discourse of his time. The author emphasizes the importance of two main categories in Groddeck’s writings, which have animated his entire theory. One is imagination, deeply rooted in romanticism, the other is self-analysis related to the modernist understanding of autobiography. While imagination represents Groddeck’s general doubt in the objectivity of science, especially in a linear progress in medicine, self-analysis is linked to his conviction that every discourse – not only literary, but also philosophical or psychoanalytic, has an autobiographical, hence also intimate dimension.

Stanisław Rosiek

The Joy of Indexing (*The Cinnamon Shops* but not only)

Indexing Schulz’s fiction is a joyful activity, which is easy to realize. Whoever has not tried it yet, definitely should. Those who do not wish to give it a try must draw satisfaction from reading the following reports and explanations: (1) Indexing is an active way of approaching a text, in particular a literary work which nowadays is rarely supplemented with an index. It is something more than just reading, although without perusing a text first, it is impossible to do it. Indexing is an attempt to spread over the perused text a network that consists of the elements which come from it. An index is a kind of map: it reflects the text, and consequently the world in the text, which means that it can function as a guide; (2) A crucial problem is that indexing is an activity on the borderline separating the represented world and the language which represents it. This borderline is very often fluid and indefinite, hence misleading. The indexer must continually return to the fundamental question whether he or she refers to the thing or to the word which names it (and creates it in literature); (3) The indexer’s starting point is always the *textum*. Moving word by word, the indexer slowly turns into a spokesperson of the represented world, by self-appointment representing the interest of the literary being. Indexing that grows out of reading is a proto-interpretation. Thus, in indexing a bias (and a sense of

commitment) are natural and even desirable since they make it possible to come up with a “hypothesis of the hidden whole of the work” which, close to the text, starts to organize reading and work on the index; (4) If indexing is to be something more than just making a register of linguistic forms which are evidently present in the *textum*, but tries to reach further, beyond words (and particularly to the world which goes beyond itself), it should take into consideration a state which may be called the state of ontological ebullition. It encompasses both the represented world and the passages between that world and the *textum* – the act of its creation and the act of the reader’s transgression of that creation at the moments when, to use Schulz’s metaphor, “it diffuses beyond its boundaries.” The indexes allow us to identify those passages as they atomize the *textum*, dividing the literary tissue into single fibers. This means that the object of indexing is not only the *textum* and the represented world, but also, and perhaps even in the first place, the writer’s imagination which stations (and rules) on the borderline between words and things.

Magdalena Wasąg

The Book of Faces. Bruno Schulz’s Drawings in Bystrzyca Kłodzka

Bruno Schulz’s drawings in which we may find the faces of his friends and colleagues, the students and teachers of the Drogobych high school, have been scattered. Most of them perished during World War II. Some of those which have been preserved now belong to private collections. Thanks to a favorable coincidence, some pencil sketches by Schulz have been found in such a collection. They show an intriguing young woman, Stanisława Szczepańska, who in 1934-1936 worked as an unpaid teacher at the Drogobych high school. There she met Schulz who drew her portraits during school breaks as well as during lessons, when he would come in, take a seat in the last row, and draw her face. Until now little has been known about Szczepańska. After so many years it is worth disclosing a secret: who was she? What happened to her later? How did it happen that Schulz noticed her? How was it possible to save the drawings? The present paper provides answers to these and many other questions as the author has made an attempt to show how Szczepańska’s biography became a part of Schulz’s artistic heritage. Pencil sketches definitely belong to a more general project of the Drogobych artist as exercises in portraying faces both in drawing and fiction. Studying faces was very important to Schulz. In his work, the drawing practice and fiction are closely related to each other. To find out more about them, it is essential to find and save Schulz’s scattered works. This postulate has been articulated in the paper supplemented with the reproductions of Schulz’s sketches and photographs from the Hoffmann family collection. The portraits of Szczepańska tell a unique story – about charm, the art of seeing, and Schulz’s Book of Faces.

Biblioteka „Schulz/Forum”

Pod patronatem czasopisma wydawane są najnowsze książki schulzologiczne zarówno polskich, jak i zagranicznych autorów. W serii opublikowano:

1. *Schulz. Między mitem a filozofią*, red. Joanna Michalik, Przemysław Bursztyka, Gdańsk 2014.

Antologia ukazuje mapę filozoficznych wpływów, jakim Schulz ulegał, zarazem twórczo je przekształcając.

2. Jerzy Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016.

Autor jest przekonany, że istnieje wspólna historia czytania Schulza i rozumienia jego twórczości. Jedną z jej wersji zaprezentowano w tym tomie.

3. Włodzimierz Bolecki, *Wenus z Drohobycza*, Gdańsk 2017.

Komu potrzebna jest dziś schulzologia, skoro wiadomo, że z Schulza nie da się zrobić bohatera mediów czy polityki?

4. Serge Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, przeł. Paulina Tarasiewicz, Gdańsk 2018.

Błyskotliwy esej analizujący twórczość plastyczną i literacką Schulza w kontekście awangardowych europejskich prądów literackich i artystycznych XX wieku.

5. Piotr Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy*, Gdańsk 2018.

Książka poświęcona odbiorowi krytycznemu, literaturoznawczemu oraz artystycznemu opowiadań i dzieł plastycznych Schulza w latach jego aktywności twórczej.

W przygotowaniu:

1. Henri Lewi, *Bruno Schulz, czyli strategie mesjańskie*, przeł. Tomasz Stróżyński.

Jedyna do tej pory francuskojęzyczna próba całościowej analizy twórczości literackiej i plastycznej autora *Sklepów cynamonowych*.

2. Józef Olejniczak, *Pryncypia i marginesy Schulza. Eseje*.

Zbiór osobistych esejów o twórczości, biografii i legendzie Brunona Schulza, które są zapisem fascynacji „od pierwszego wejrzenia”.

3. Katarzyna Warska, *Schulz w kanonie. Recepcja szkolna w latach 1945–2018*.

Publikacja omawia recepcję szkolną życia i twórczości Brunona Schulza z uwzględnieniem tła polityczno-społecznego oraz krytyczno- i historycznoliterackiego w latach 1945–2018.

4. *Schulz – słownik mówiony*, red. Marcin Całbecki, Piotr Millati.

Kontynuacja prac nad słownikiem Brunona Schulza. Hasła zebrane w tym tomie są plonem konferencji naukowej zorganizowanej na Uniwersytecie Gdańskim.

Ilustracja na okładce: *Kobieta i dwóch mężczyzn na tle zgeometryzowanej zabudowy miasta*, przed 1933, ołówek, 235 × 180 mm, Muzeum Literatury w Warszawie

Ilustracja na pierwszej stronie: *Szkic postaci kobiecej siedzącej na fotelu-tronie depczącej postać mężczyzny z zarysami sylwetek po bokach*, przed 1933, ołówek, 235 × 180 mm, Muzeum Literatury w Warszawie

Schulz / Forum 13

Gdańsk 2019

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISSN: 2300-5823

Dofinansowanie z dotacji Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego na podstawową działalność naukową, zadanie badawcze nr 530-F000-D483-14

Projekt realizowany i finansowany w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki 0446/NPRH4/H1a/83/2015



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

