



**Schulz / Forum 17–18
2021**

ISSN 2300-5823



9 772300 582500

Schulz nigdy nie dotarł do „Paryża”, mimo że latem 1938 roku spędził w tym mieście ponad trzy tygodnie. Gdzie więc był między 31 lipca a 26 sierpnia tego roku, jeśli nie w Paryżu? Jednak tam. Schulzowi udało się wyjść poza rekomendacje paryskiego bedekera i nawiązać kontakt z artystami mieszkającymi i tworzącymi w „innym” Paryżu – Paryżu artystów. Spotkał się z Lillem, z Brzękowskim, prawdopodobnie też z Weingartem. Rozmawiał z marszandem Rotgém. Widział się z Aronsonem, z Baslerem, z Szalit, być może również z Marcoussisem. I to już koniec potwierdzonej paryskiej agendy. Mało jak na 27 dni spędzonych w stolicy świata tuż przed jej upadkiem. Zapytajmy raczej, z kim mógłby się w Paryżu spotkać? A także – z kim powinien. W Paryżu, mieście nowych idei artystycznych i filozoficznych, żyło i działało w tamtej epoce wielu twórców, którzy krążyli po tych samych co Schulz orbitach. Wiele łączy Schulza z Bataille’em, ale Schulz o Bataille’u zapewne nie słyszał (choć może minęli się w korytarzu któregoś z paryskich domów publicznych), podobnie jak o Artaudzie, który w końcu lat trzydziestych opublikował *Manifest Teatru Okrucieństwa*.

Schulz był w Paryżu, lecz Paryż Schulza nie zauważył. Artyscie i pisarzowi z Drohobycza zabrakło nie tyle znajomości języka francuskiego, ile tego, co życzliwa mu przyjaciółka nazwała *selbstbewußt*: pewności siebie. A jeszcze bardziej tego, co można by określić zdobywczością. Nie będąc zdobywcą, nie powinien wyruszać na podbój stolicy świata. Byłoby lepiej, gdyby w walce o swoją wybitność na główny front rzucił nie siebie, lecz swoje dzieło. Ale w 1938 roku było ono jeszcze zamknięte w polszczyźnie.

[spis treści]

Dotknięcie Paryża (sr) / 3

[odczytania]

Hélène Martinelli Bruno Schulz i *informe*. Intermedialna nieaktualność / 5

Jakub Orzeszek Płeć i słowa. Różnicowanie Schulza / 25

Ariko Kato Obraz w obrazie i rama. Schulz wobec tradycji / 49

[inicjacje schulzowskie]

Lisa Freieck Między radykalnym od-graniczeniem a krytycznym dystansem. Dekonstrukcyjne adaptacje mitu w prozie Brunona Schulza / 71

[paralele i konteksty]

Irena Chawriliska Rzeźba czy ruina? O Schulzu Foera / 87

Tomasz Szerszeń O zjedaniu Innych / 100

[fragmenty antropologiczne]

Georges Bataille Szkice z pisma „Documents” / 111

Yve-Alain Bois Bezformie. Instrukcja obsługi (dwa fragmenty) / 121

Georges Didi-Huberman Dysproporcja w antropomorfizmie / 139

Muriel Pic Oddanie czci kurzowi. W. G. Sebald i czytanie w tropach / 144

[horyzont dzieła]

Piotr Sitkiewicz Schulz w Roju / 153

Aleksandra Skrzypczyk Sygnatury tekstowe. Wokół niemieckojęzycznych opowiadań Brunona Schulza / 184

[horyzont życia]

Stanisław Rosiek Schulz w Paryżu / 200

[inspiracje]

Dominique Hérody Widmo Danii / 273

Tomasz Stróżyński Literacka fantazja na temat Schulza w Paryżu / 277

Konrad Ludwicki Repliki i fikcje / 281

[archiwum]

Balbina Tarnowska Panoptikum Heinricha Trabera w Drohobyczu w 1913 roku / 285

Przewodnik po Panoptikum i Muzeum Anatomicznym Heinricha Trabera / 295

[noty o autorach] / 312

[abstracts] / 315

Rada redakcyjna

Stanley S. Bill (Cambridge)
Dalibor Blažina (Zagrzeb)
Włodzimierz Bolecki (Warszawa)
Jerzy Jarzębski (Kraków)
Tapani Kärkkäinen (Finlandia)
Ariko Kato (Tokio)
Małgorzata Kitowska-Lysiak
Michał Paweł Markowski (Chicago)
Wiera Meniok (Drohobycz)
Andrij Pawłyszyn (Lwów)
Teodozja Robertson (USA)
Henryk Siewierski (Brazylia)
Małgorzata Smorąg-Goldberg (Paryż)
Marek Tomaszewski (Paryż)

Redakcja

Katarzyna Lukas, Piotr Millati, Jakub Orzeszek (sekretarz redakcji), Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz, Tomasz Swoboda, Katarzyna Warska, Marek Wilczyński, Zofia Ziemann

Wydawca

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

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

Adiustacja: Jakub Orzeszek, Justyna Zyśk
Projekt graficzny: Janusz Gorski
DTP: Joanna Kwiatkowska
Druk i oprawa: Sindruk

ISSN 2300-5823

nakład: 400 egzemplarzy

Dotknięcie Paryża

Schulz nigdy nie dotarł do „Paryża”, mimo że latem 1938 roku spędził w tym mieście ponad trzy tygodnie, co niezbicie udowadniają zachowane dokumenty podróży i rachunki hotelowe. Gdzie więc był między 31 lipca a 26 sierpnia tego roku, jeśli nie w Paryżu? Jednak tam. Miasta to twory polimorficzne o trudnej do przeniknięcia wewnętrznej budowie. Topograficznie tożsame na mapie świata, są złożone z wielu współlistniejących światów ludzkich, między którymi przejścia nie zawsze są wyraźnie oznakowane. Nie ma jednego Paryża – ani jednego Drohobycza czy jednego Gdańska, w którym piszę te słowa.

Przed Schulzem otworzył się najpierw Paryż turystyczny. To zawsze najłatwiejsza droga poznania miasta. Scenariusze takich spotkań pisali już w starożytności autorzy itinerariów, w nowszych czasach Karl Baedeker, kodyfikator współczesnych przewodników. Schulz-turysta zwiedził Luwr i Wersal. To wiemy. Razem z Rosenbergiem spędził wieczór w kabarecie Casanova działającym w opuszczonej (i lekceważonej) przez artystów dzielnicy Montmartre... Ale Schulzowi udało się wyjść poza rekomendacje paryskiego bedekera (*Paris und Umgebung*, Leipzig 1931) i nawiązać kontakt z artystami mieszkającymi i tworzącymi w „innym” Paryżu – Paryżu artystów, którzy osiedlali się teraz najchętniej w dzielnicy Montparnasse. Spotkał się z Lillem, z Brzękowskim, prawdopodobnie też z Weingartem. Rozmawiał z marszandem Rotgém o wystawie swoich prac w jego galerii (ale bez powodzenia). Widział się z Aronsonem, z Baslerem, z Szalit, być może również z Marcoussisem. I to już koniec potwierdzonej dokumentami paryskiej agendy cenionego w Polsce autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Mało jak na 27 dni spędzonych w stolicy świata tuż przed jej upadkiem.

Tajemnicą pozostaje, co Schulz w Paryżu robił przez tak długi czas. Czy to prawda, że niechętnie i z lękiem wychodził z hotelowego pokoju? Ku takiej hipotezie skłania się choćby Jerzy Ficowski i zauważa, że pisarz nie ryzykował paryskich wędrówek bez przewodnika. I tak pewnie było. Niewykluczone zatem, że Brzękowski woził go po Paryżu swoim Fordem V8, z którego był tak dumny; że podobną rolę odegrała Szalit, a pod koniec pobytu również Rosenberg. Prawie miesięczny pobyt Schulza w Paryżu wydaje się jednak zbyt pusty, zbyt rozrzedzony – jakby autor *Xięgi bałwochwalczej* wyzbył się w obcym mieście swoich potrzeb i pragnień realizowanych skrycie nawet w rodzimym Drohobyczu. Kto wie zatem, czy w „rozpustnym Babylonie” nie zapłonęły w nim one nowym ogniem. Wizyta w kabarecie Casanova to – być może – wierzchołek góry lodowej skrywającej pod powierzchnią wody swoje olbrzymie ciało – gorące ciało występnych pragnień.

Dość na ten temat. Zapytajmy raczej, z kim mógłby się Schulz w Paryżu spotkać? W pierwszej kolejności należy wziąć pod uwagę mieszkającego

w nieodległym hotelu Tournon Josepha Rotha, któremu w 1934 roku dedykował egzemplarz *Sklepów cynamonowych*, a później być może utrzymywał korespondencyjny kontakt. Żadnych twardych dowodów ich paryskiego spotkania nie ma. Pozostają jedynie spekulacje i domysły, które są bardziej (Sagnol) lub mniej (Hediart) prawdopodobne. Równie domyślnie (i spekulatywnie) można rozważać sprawę kontaktów Schulza – możliwych dzięki Kracauerowi – z Adrienne Monnier, prowadzącą przy ulicy Odeon słynną księgarnię La Maison des Amis des Livres, wokół której skupiali się pisarze tacy, jak Valéry, Gide, Hemingway, Joyce, Beckett, Breton (i inni surrealiści) czy wreszcie Jules Romains, z którym Schulz miał nadzieję się spotkać. A Benjamin? Czy Schulz w ogóle wiedział, kto to taki? Pragnienie połączenia za wszelką cenę obydwu nazwisk może doprowadzić bardzo daleko – aż do wizji niemożliwego spotkania Schulza i Benjamin (bo ten sierpień 1938 roku spędził u Brechta w Danii) w Palais des Mirages muzeum Grévin, „by tam szukać inspiracji”.

W Paryżu, mieście nowych idei artystycznych i filozoficznych, żyło i działało w tamtej epoce wielu twórców, z którymi Schulz powinien się spotkać, bo krążyli po tych samych orbitach. Ale się nie spotkał. Niestety. Dzisiaj możemy te nieujawnione pokrewieństwa i współbrzmienia przedstawiać na zasadzie „wtórnej mediacji” (Martinelli). Wiele łączy Schulza nie tylko z Benjaminem – jak chce Sagnol, wpisujący ich w ramy modernizmu – lecz również z Bataille’em, który w czasie, gdy Jakub w *Traktacie o manekinach* snuł przed Poldą i Pauliną dywagacje na temat materii, napisał i opublikował w redagowanym przez siebie czasopiśmie „Documents” niewielką notatę zatytułowaną *Informe* – kilkadziesiąt słów, które kilkadziesiąt lat później zrobią na współczesnych niemałe wrażenie. Ale Schulz o Bataille’u zapewne nie słyszał (choć być może minęli się w korytarzu któregoś z paryskich domów publicznych), podobnie jak o Artaudzie, który w końcu lat trzydziestych opublikował *Manifest Teatru Okrucieństwa*. W manifestie tym i w późniejszej książce *Teatr i jego sobowtór* z 1938 roku pisał o „okrucieństwie” w „sensie szerokim, nie zaś w cielesnym, drapieżnym znaczeniu, które zwykle mu się przypisuje”. Schulz podobnie ujmował „masochizm”. Szkoda, że nie mieli żadnych szans, by się spotkać. Artauda zamknięto w 1937 roku w klinice psychiatrycznej. Schulz, dzieląc wyłożoną przez Artauda metafizyczną zasadę świata, mógłby do niej dopisać „masochistyczne” glosy i komentarze. Nie dopisał. I na tym polu paryska eskapada poniosła fiasko.

Schulz był w Paryżu, lecz Paryż Schulza nie zauważył. Artyście i pisarzowi z Drohobycza zabrakło nie tyle znajomości języka francuskiego, ile *selbstbewußt*: pewności siebie. A może nawet bardziej potrzebował tego, co można by określić zdobywczością. Schulz był jej pozbawiony. Nie będąc zdobywcą, nie powinien wyruszać na podbój stolicy świata. Byłoby lepiej, gdyby w walce o swoją wybitność na główny front rzucił nie siebie (we własnej osobie), lecz swoje dzieło. Ale w 1938 roku było ono jeszcze zamknięte w polszczyźnie. **sr**

[odczytania]

Hélène Martinelli: Bruno Schulz i *informe*. Intermedialna nieaktualność¹

O ile dzieło graficzne Brunona Schulza często uznaje się za wyraz zamiłowania artysty do starodawnych rycin i historycznych wydruków, o tyle jego proza jest modernistyczna w tym sensie, że wpisuje się w radykalne zmiany zachodzące wówczas w europejskiej powieści. Czerpie ona też z imaginarium *informe*, powiązanego z meandrami *art informel* – nurtu, który zrewolucjonizował powojenne malarstwo, rekonstruując, a następnie przekraczając przedstawienie mimetyczne. Ten oczywisty anachronizm zachęca do tego, by raz jeszcze pochylić się nad relacją między piśarstwem Schulza a ruchami awangardowymi i neoawangardowymi w sztukach plastycznych, które wprawdzie nie są dla niego bezpośrednim odniesieniem, jednak stanowią coś na kształt wtórnej mediacji zderzającej ze sobą różne artystyczne nurty w obrębie jego twórczości.

Wychodząc od definicji, jaką Georges Bataille nadał kategorii *informe* (fr. „bezsztaltność”, „bezsztaltnie”, „bezforemne”) w 1929 roku, a także od poszczególnych zastosowań tego pojęcia w leksyce Schulza, spróbujemy przemierzyć jego „rzeczywistość zdegradowaną” w poszukiwaniu tekstowych obrazów procesu rozpadu, ilustrujących właściwą gatunkowi

anachroniczny
modernista

¹ Artykuł ten powstał na podstawie tekstu wygłoszonego 9 czerwca 2017 roku na konferencji „La modernité antimoderne de Bruno Schulz” („Antynowoczesna nowoczesność Brunona Schulza”) na Uniwersytecie Paris-Sorbonne. Organizacja: Paweł Rodak, Małgorzata Smorań-Goldberg i Marek Tomaszewski, Biblioteka Polska w Paryżu (Bibliothèque Polonaise de Paris) oraz Ośrodek Kultury Polskiej (Centre de Civilisation Polonaise).

„ryciny tekstowe” zasadę zniekształcenia czy też dochodzących do granic kształtu i formy, które *art informel* proponowało przekraczać. Spróbujemy tym samym wskazać na swego rodzaju intermedialną nieaktualność Schulza: połączenie tęsknoty za przedwojenną rzeczywistością i zapowiedzi powojennych już tendencji artystycznych.

Bezkształtność *avant la lettre*

Jeśli chcemy zdefiniować *informe* w ujęciu Schulzowskim, warto zacząć od definicji Bataille’a, który w swoim *Słowniku krytycznym* (*Dictionnaire critique*) z 1929 roku przedstawia bezkształtność jako podwójną „deklasację”. To odejście od kategorii logicznych pozwalających wyznaczać granice przedmiotów, a zarazem zejście poniżej godności formy, która „wszędzie jest miazdżon[a]” czy też „niczego nie przypomina”: „Słownik zaczynałby się w chwili, w której nie podawałby znaczeń, lecz działania słów. I tak, b e z k s z t a ł t n e nie jest wyłącznie przymiotnikiem mającym takie znaczenie, lecz terminem służącym do deklasowania, wymagającym, by każda rzecz miała swój kształt. To, na co on wskazuje, nie ma praw w żadnym sensie i wszędzie jest miazdżone jak pająk albo dżdżownica. Aby zadowolić akademików, świat musiałby bowiem mieć kształt. Cała filozofia nie ma innego celu niż ten: chodzi o wbiecie w surdut, w matematyczny surdut, wszystkiego, co istnieje. Natomiast twierdzić, że świat niczego nie przypomina i jest tylko bezkształtny, to tak jakby powiedzieć, że świat jest czymś takim, jak pająk albo plwocina”².

Według Didi-Hubermana ta podwójna deklasacja jest zasadniczo dialektyczna, jako że rezygnuje z przeciwstawiania sobie formy i treści, formy i materii, a także dlatego, że następstwem bezkształtności jest zawsze możliwość i niemożliwość formy: „Wykraczanie poza formy nie oznacza wyswobodzenia się z form [...]. Żądanie *informe* nie jest żądaniem braku formy, lecz raczej zaangażowaniem się w pracę form odpowiadającą czemuś takiemu jak praca porodu bądź agonii. [...] chodzi o okrucieństwo przy pracy w formach i między formami – okrucieństwo w podobieństwach”³.

Yve-Alain Bois również obstaje przy operacyjnym charakterze bezkształtności: „Bezkształtność nie jest czymś samym w sobie, nie istnieje inaczej niż w sposób operacyjny: to performatyw”⁴. W ramach wystawy

termin do
deklasowania

praca porodu,
praca agonii

2 G. Bataille, *Bezkształtne*, przeł. T. Swoboda (w numerze, s. 112).

3 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995, s. 21.

4 Y.-A. Bois, *La valeur d’usage de l’informe*, w: R. Krauss, Y.-A. Bois, *L’Informe mode d’emploi*, Paris 1996, s. 15.

na temat *informe*, którą Bois zorganizował wraz z Rosalind Krauss w 1996 roku, pojęcie to utożsamiane było z czterema działaniami: „Innym słowem wybranym przez Bataille’a w odniesieniu do procesu zbaczania było *informe*, oznaczające deklasację we wszystkich znaczeniach tego pojęcia: podkopuje ono odrębność czasu i przestrzeni (poprzez pulsowanie), systemy pomiaru przestrzeni (horyzontalizacja, wytwarzanie tego, co najniższe), kwalifikacje materii (niski materializm) oraz strukturalny porządek systemów (entropia)”⁵.

Autorzy chcą tu jednak również zdystansować się wobec rozprawy Didi-Hubermana opartej na oksymoronie „bezkształtne podobieństwo” – terminie, który teoretyk ukuł ich zdaniem na podstawie Bataille’owskiego „czegoś takiego jak”, chcąc nakierować dyskusję na pojęcia „podobieństwa” i „niepodobieństwa”, stosowane głównie do postaci człowieka, co przyczynia się do przejścia od *informe* w sensie ścisłym do pojęcia „deformacji”⁶.

To samo można by rzec o bezkształtności u Schulza, który nieustannie flirtuje z wyświechtanymi formami i degradującymi podobieństwami, lecz którego „działanie” znosi hierarchię, spłaszcza człowieka i dowodzi uwielbienia fizjologicznej materii.

Pisarz odwołuje się do konceptu *informe* zwłaszcza w ramach meta-dyskursu na temat mitu, jakim jest esej o *Wolności tragicznej* Kazimierza Wierzyńskiego (1936). Rozprawia w nim o „nieuformowanej dynamice” mitu Józefa Piłsudskiego, który według niego „gotowy był już za jego życia”, choć wciąż „wisiał nieuformowany w powietrzu, wchodził i wychodził z oddechem piersi. Był to mit potencjalny, mit-żywiół, sama nieuformowana dynamika do wielkiej legendy”⁷.

Również w opowiadaniu *Wiosna* historie trwające w zawieszeniu, jeszcze nieopowiedziane, porównane są do „bezforemnych kadłubów”: „Tyle jest nie urodzonych dziejów. O, te żalosne chóry wśród korzeni, te przegadujące się nawzajem gawędy, te niewyczerpane monologi wśród nagle wybuchających improwizacji! Czy starczy cierpliwości, by ich wysłuchać? Przed najstarszą zasłyszaną historią były inne, których nie słyszeliście, byli bezimienni poprzednicy, powieści bez nazwy, epepeje ogromne, blade i monotonne, bezkształtne byliny, bezforemne kadłuby, giganci bez twarzy, zalegający horyzont, ciemne teksty pod wieczorne

informe
u Schulza

5 R. Krauss, *Le destin de l'informe*, w: ibidem, s. 242. Autorka dystansuje się od konceptu abiekcji, który jest czasem kojarzony z Bataille’em (szczególnie za sprawą tekstu: G. Bataille, *L'abjection et les formes misérables*, w: idem, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris 1972, s. 217–221), lecz który według niej prowadzi często do myślenia w kategoriach esencji bądź tematu zamiast działania.

6 Eadem, *Figure*, w: ibidem, s. 73–74.

7 B. Schulz, *Wolność tragiczna*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 54–55.

dramaty chmur, a dalej jeszcze – książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki-wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium...*⁸.

Znamienne, że lista ta nie zawiera tytułu i twarzy, kwestie obecne już u Ernsta Macha⁹. Postać ludzką bowiem cechuje „bezsztaltne podobieństwo” – by posłużyć się terminem Didi-Hubermana – ponieważ stworzona została „na obraz i podobieństwo Boże”, a zatem człowiek może jedynie zdeklasować swój wzorzec. A ten „antropocentryzm formy”¹⁰ jest pierwszym tabu podlegającym transgresji w sztuce nowoczesnej.

Poza tym rozpadowi człowieka w prozie Schulza towarzyszy tumult owadów, pasożytów i szkodników: pigment na twarzach panienek sklepowych z *Ulicy Krokodyli* rozprasza się w postaci karakoniego biegu, podobnie jak ojciec Józefa w opowiadaniu *Karakony*, ciotka Perazja, która w *Wichurze* rozpada się w czarny proch, czy Adela, którą w *Edziu* podgryzają pluskwy, a klienci w *Nocy wielkiego sezonu* tracą twarz w roju larw. Skoro dżdżownica, pająk czy plwocina są dla Bataille’a najniższym stopniem formy w relacji transgresywnego podobieństwa¹¹, to warto w tym świetle zwrócić uwagę na Schulzowską pokusę deklasa i a rzeczywistości, która dosłownie przelewa się, tworząc kałuże owadów czy też mrowie atramentowych plam.

To właśnie w tych opowiadaniach autor kreśli zarys *informe*: w *Wichurze* chodzi o wicher, który wieje, „kształtując sam bezforemny bezmiar swym natchnieniem”¹². W *Nocy wielkiego sezonu* zaś ludzie „tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej, już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką”¹³, przy czym entropia dotyka też ptaków, które „nim doleciały do ziemi, były już bezforemną kupą pierza”¹⁴.

bezsztaltne
podobieństwo

rzeczywistość
się przelewa

8 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Proza*, Kraków 1964, s. 219. Wszystkie cytaty z opowiadań Schulza za tym wydaniem.

9 Por. *Autoportret bez lustra*, którym autor ilustruje swój esej *Analiza wrażeń (Analyse der Empfindungen, 1900)*. Jean Clair upatruje w kwestii reprezentacji twarzy i jej niemożliwości „wielką dyskusję o sztuce naszych czasów”. Por. J. Clair, *L'Autoportrait au miroir absent*, w: idem, *Autoportrait au visage absent. Écrits sur l'art 1981–2007*, Paris 2008, s. 216. Zob. też A. Szyjkowska-Piotrowska, *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Gdańsk 2016.

10 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, s. 37.

11 Ibidem, s. 21.

12 Idem, *Wichura*, s. 141.

13 Idem, *Noc wielkiego sezonu*, s. 149.

14 Ibidem, s. 156.

„Nieuformowana masa” z *Nocy lipcowej*, określona jako „martwa materia”¹⁵ czy „ruchliwa materia ciemności”¹⁶, ma tę samą moc deklamacji w ramach ciągłości materii (a nie ciągłości formy, odpowiadającej za podobieństwo¹⁷), co „prędką i cichą robotą zmierzchu”, która gryzie ciało Adeli w drugiej części *Edzia*, porównana do „żarłocznych mrówek, które rozbierają, roznoszą na szczątki substancję rzeczy”¹⁸ – do tego stopnia, że pluskwy, ćmy i wampiry, same pozbawione rysów, naruszają kontur jej ciała: „Są to płaskie torebki na krew, rude mieszki na krew, bez oczu i bez fizjonomii, i teraz maszerują całymi klanami, wielka wędrówka ludów podzielona na pokolenia i na rody. Biegną od nóg krociami, niezliczoną promenadą, coraz większe, tak wielkie jak ćmy, jak płaskie pugilaresy, jak wielkie czerwone wampiry bez głowy, lekkie i papierowe na nóżkach subtelniejszych od pajęczyny”¹⁹.

Podobnie „zmierzch wiosenny” wraz z właściwym mu nagromadzeniem „nieartykułowanej miazgi i tego ciemnego bez tchu, co jest przed wszelkim słowem”²⁰, jest swego rodzaju transmentalnym językiem (*zauim, zaymb*) i staje się wzorcem prozy, by tak rzec, „niefiguracywnej”, tak że – zupełnie jak w wypadku *Nocy lipcowej* – nie wiadomo, „z czym by ją porównać, jak opisać”²¹.

Fragment poświęcony mitowi Piłsudskiego zapowiadał już „niezrozumiały i przedślowny”²² stan rzeczywistości kwestionujący możliwość nadania jej kształtu. W opowiadaniach i tekstach krytycznych Schulza pojęcie *informe* – „bezforemny”, „bezkształtny”, „nieuformowany” – w większości przypadków wiąże się z graficznymi bądź plastycznymi środkami przekazu. Właśnie dlatego w prozie Schulza można by upatrywać tekstowego odpowiednika ryciny czy wręcz obrazu informelowego *avant la lettre*.

Plastyczne komparansy i obrazy *art informel*

W rzeczy samej komparans pozwalający zgłębić Schulzowski warsztat jest najczęściej natury wizualnej, podczas gdy słowo, odwrotnie, wydaje się tracić na sile. Komentując własną pracę, Schulz wspomina o dwóch tekstach, które wykiełkowały z drobnych matryc graficznych, jedynie

proza
niefiguracywna

15 Idem, *Noc lipcowa*, s. 275.

16 Ibidem, s. 273.

17 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, s. 28–29.

18 B. Schulz, *Edzio*, s. 356.

19 Ibidem, s. 358–359.

20 Idem, *Wiosna*, s. 212.

21 Idem, *Noc lipcowa*, s. 273.

22 Idem, *Wolność tragiczna*, s. 55.

przez niego rozwiniętych i ożywionych: „Właściwym tematem, a więc ostatecznym surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis* i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji. [...] Im bardziej ten becziesny zawiązek jest *ineffabilis*, tym większa jest jego chłonność, tym wyraźniejszy tropizm i tym silniejsza pokusa zaszczepienia go na materiale, w którym by się zrealizował. Np. pierwszym załączkiem moich *Ptaków* było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej. [...] Pierwszym zawiązkiem *Wiosny* był obraz albumu z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji, atakujący ładunkiem dającej się domyśleć treści”²³.

Analizując stosunek Schulza do bezkształtności i jego wkład w swego rodzaju środkowoeuropejską forpocztę *art informel*, Tomáš Jirsa wychodzi od motywu tapiserii, zdegradowanej dekoracji²⁴. „Dynamiczny” i „nie-wypowiadalny” (*ineffabilis*) surowiec graficzny leży bowiem u podstaw pisarstwa, którego rozmaite środki są jedynie przelotnymi aktualizacjami. Badacze zwracali już zresztą uwagę na znarratywizowane opisy, podkreślając zarówno metaforyczny rytm Schulzowskiej prozy, jak i warstwę ikoniczną²⁵, która do tego stopnia podporządkowuje sobie *mimesis*, że odbiera jej charakter klasycznej narracji²⁶. To właśnie ta zdolność pozwala tekstom Schulza kreować obraz, nie zawsze tworząc kształt, przy czym utrata konturów i rojowisko owadów regularnie opierają się na podłożu graficznym czy plastycznym, które jest staroświeckie pod względem techniki i nośnika, a jednocześnie nowatorskie z uwagi na transgresję formy.

Owszem, w obrazach tych obecny jest pewien rdzeń figuratywny, jak choćby defigurujący zachód słońca z *Nocy wielkiego sezonu*, który można by zestawić z deformacjami *Krzyku* Edvarda Muncha. To napięcie pomiędzy formą a rozmywaniem się konturów potwierdza jednak zamiłowanie Schulza do form granicznych, wytwarzanych ze swego rodzaju

23 Idem, *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich. Ankieta „Wiadomości Literackich”*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, s. 139.

24 T. Jirsa, *Tváří v tváři beztvorosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*, Praha 2016, s. 213.

25 Na przykład: „Pewna warstwa *vraisemblance* tekstu [Schulza] zakorzeniona jest w systemie przedstawień sztuk plastycznych, czy nawet ogólniej, w systemie przekazów ikonicznych (również diagramy, mapy). Inaczej mówiąc: pomiędzy tekst (znak) i poziom odniesienia zostaje wbudowana warstwa pośrednicząca, modelująca, która współgra z modelowaniem językowym i z niego wypływa, jako że jest powoływana do kształtowania czasoprzestrzeni właśnie przez język, przez słowne przywoływanie niewerbalnych kodów” (K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 192).

26 „Wyobrażenia Schulza, konstruuująca wielkie metafory-metamorfozy, nie zwykła posługiwać się epiką, obce jej są dramatyczne przebiegi wydarzeń; jeśli je kreuje, to tylko jako pretekst, jako ramy dla niefabularnych «zdarzeń». Stąd obca mu – co wielokrotnie stwierdzał – i «pamięć biograficzna», i skłonność do narracji” (J. Ficowski, *Bruno Schulz. Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967).



Geschrei

Ich fühlte das grosse Geschrei
durch die Natur

Edvard Munch, **Krzyk**, 1895, litografia ręcznie kolorowana, 49,4x37,3 cm.
W zbiorach Sammlung Gundersen w Oslo

miłośnik form
granicznych

graficznego trądu, jak u ojca w *Traktacie o manekinach*, stojącego w obliczu „nieskończon[ej] płodność[ci]”²⁷, która inicjuje „nieskończoną skalę form i odcieni, jakie przybierała wielokształtna materia”: „Fascynowały go formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uspiętego na cały stół, napępiała cały pokój, jako bujająca, rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha”²⁸.

Odnajdujemy w tym fragmencie kluczowy i odmieniany przez wszystkie przypadki temat „astralnego ciasta”, zapośredniczony w jakiejś formie monizmu (który sam w sobie jest deklasujący, jako że materia zapoczątkowuje formę), w którym to Schulz widział, jak wiemy, „substancj[ę] tamtejszej rzeczywistości [będącą] w stanie nieustannej fermentacji”²⁹.

Chociaż materia ta może często oznaczać wybujałą wegetację – jak w *Republice marzeń*, gdzie tworzy „tkankę wybujałą i pustą, mięksiz zielony, rozplodzony stokrotnie na miliony blach listnych, prześwietlonych zielono i pożyłkowanych, przeświecających wodnistą, wegetatywną krwią zielną, omszonych i włochatych, o zapachu ostrym, chwastowym i polnym”³⁰ – a nawet pozwala ujmować całą materię jako „miąsz” lub „miodną miazgę”³¹, zazwyczaj chodzi jednak o letnie nocne powietrze. „Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca!”³²

proces
trawienia
ciemności

Tymczasem najczęściej pojawiający się komparans graficzny to rycina, której trawiące działanie, przypominające akwafortę³³, znajdujemy w *Edziu*, gdzie Schulz ukazuje naszym oczom rojowisko, w końcu przeobrażające się jednocześnie w owady i ruchome hieroglify. Wyrażna jest tu mediacja graficzna: „puszczone powieki [Adeli] są przezroczyście i na ich cienkim pergaminie pisze noc swój cyrograf, na wpół tekst, na wpół obrazy, pełen kreśleń, poprawek i gryzmołów”³⁴. Gdzie indziej proces trawienia ciemności rodzi „diabliki atramentu” czy też „atomy ciemności oderwane od wielkiej nocy letniej”³⁵, a nawet „pasikoniki i moskity

27 B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 80.

28 Idem, *Traktat o manekinach (dokończenie)*, s. 92.

29 Idem, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, s. 9.

30 Idem, *Republika marzeń*, s. 402.

31 Idem, *Genialna epoka*, s. 47 i 178.

32 Idem, *Noc lipcowa*, s. 273.

33 Por. H. Lewi, *Bruno Schulz, czyli strategie mesjańskie*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2019, s. 105: „Ten zmierzch żrący jak kwas przywodzi oczywiście na myśl rytownika, czyli samego Schulza, obrabiającego *cliché-verres* [...]”.

34 B. Schulz, *Edzio*, s. 358–359.

35 Idem, *Martwy sezon*, s. 305.



„Nocny rozgardziasz”

śmierci i żartów nie doprowadza do rozważania.

Tylko bezczelnie pokaje, niewiedząco w ten wielki bałagan nocy, mający swój czas odrębny, odmierzony tykamiem zegarów, monotoniami ciszy, głębokim oddechem śpiących.

Tam śpią mamiaki rozłożyste i nabrzmiałe szałkiem, śpią przecznie żarliwie do łona nocy, z płonącymi w ekstazie policzkami, a niemowlęta błagają po ich łnie z zamkniętymi powiekami, wdrują pierszastliwie, jak wspaniałe zwierzątka, po białych równinach tych piersi, łacią delikatnie, szukając ślepią twarzą wejścia do tego rozporu, wejścia do tego smu głębokiego, aż znajdują czułości ustami pytkę smu, zasfaną nutkę pełną zapamiętania.

A ci, którzy w książkach swych pochwycili sen, już go nie poszcząją i walczą z nim jak z zmiobem, który się wyrzywa, aż go zmuszą i przydługą do pościeli i chrapną z nim na przemianę, jakby klębili się i wypominiali sobie gniewanie dzieje swej niewinności.

A kiedy to kule i kwasy zamilkną, ukojone, i cała ta postawa rozprasa się i gubi po kątach, pokój za pokojem zapada w ciszę i w niebyt, — wchodziłby subiekt Leon smakkiem po schodach, wchodziłby powoli z butami w ręku i szuka kluczem w ciemności dzierki w zamku. Wzrąca jak co nocy z łopaszera, z oczami przekrwionymi, wstrząsnąję ciekawką i z nitką śliny ciągnącą się z ust rozchylonych.

W pokoju pana Jakóba pali się lampa na stole, a on sam zgarbiwszy nad stołem pisze list do Chryzjany Sepla i Synów, przedkłada i tkalnie mechanizmo, list na wiele stron długi.

Na podłodze leży już długi ciąg zapisaných arkuszy, ale do końca jeszcze daleko. Co chwile zrywa się od stołu i biegnie dookoła pokoju z rękami w rozwichrzonych włosach i kiedy tak kolaje, szarza się, że wchodziłby także w parcie na ścianę, łaci wzdął tapet, jak wielki, niewyraźny komar, uderzając majordawie w szarobki dreseni ścianach i znowu zbiega na podłogę, kontynuując swój nachłonny bieg dookolejny.

Adela śpi głęboko, jej usta są ruchliwe, twarz wyblaszona i nieobecna, ale jej spazmowane powieki są przezroczyście i na ich cienkim pergaminie pisze nos swój rękopis napędzany tekstem, napędzany, pełny kreśliń, poprawek i grymołów.

Edzio stoi w swym pokoju do połowy obniony i giszczkuje się ciepłarkami. Potrzebuje on dużo sił, wduwając doń sił w ramionach, które mu zastępują bezwładne nogi i dlatego świeży gorliwie, świecy potajemnie całami nosami.

Adela odplywa wstecz, za siebie, w nieobecność i nie może krzyknąć, zawołać, przekazać temu, by Edzio wybił przez okno. Edzio wybił na ganek nieubrojonny w sznurka i Adela pantry z przerażeniem, czy nogi go uchwycią. Ale Edzio nie próbuje chudzić. Jak wielki biały pies zbliża się w ciemnościach przysiadach, w wielkich szmaragajęcych skokach po dachowych deskach ganka i już jest przy oknie Adeli. Jak co nocy, orzeźwiona swą

bladą, tłustą twarzą z bolesnym grymasem do linieję od kąpięcywa szyby i młoci on spracowany chciałby ugnąć i zapomnieć, płacząc, natężony, opowiada z płaczem, że mu namykają na nos kule do szafy i teraz musi biegać po nocach jak pies na czworakach.

Adela jest jednak bezwładna, całkiem oddana głębokiemu rytmowi smu, który przez nią przepływa. Nie ma sił nawet, by wciągnąć koldry na obnalone uda i nie może nie powiedzieć, że przez ciało jej wdrują płaski, szereg i kolumny płaskie. Te lekkie i cienkie listki-kadłoby biegną przez nią tak delikatnie, że nie czuje najmniejszego mnióstwie. Są to płaskie torbki na krew, rude miszki na krew bez osm i bez fizjognomji i teraz maszerują całami kłanami, wielka wdruwa łudów podzielona na pokolenia i na rody. Biegną od nóg krociami, niedzielną pomsenadą, coraz większe, tak wielkie, jak cmy, jak płaskie pugilarey, jak wielkie czerwone wampiry bez głowy, lekkie i papierośowe, na nitkach subtelniejszych od pajęczyny.

Ale gdy ostatnie spóźnie płaski przelbieży i mikiły, jeszcze jedna sfilarynia i potem ostatnia — robi się całkiem ciemno i podczas gdy pokaje nasykają powoli szarocią świta, płynię przez pustkę korytarza i mieszkania głęboki sen.

We wszystkich kółkach leżą ludzie z podciągniętymi kolanami, z twarzą wlok gwałtownie odrzucaną, głęboko skopioną, szarozoną w sen i bez granic smu oddaną. Jak kiedyś dawał się smu, tak go terruma, kuczczowa, z żarliwą i bezprzymioną twarzą, podczas gdy oddech, wyprzedzając go daleko, błędną samopus na odległych drogach.

I jest to właściwie jedna wielka historia podzielona na partie, na rozdziały, na rozputy rozdzielone między tych śpiących.

Gdy jeden przostaje i milknie, drugi podbija jego wątek i tak idzie to opowiadanie tam i sam szarokim, spickim ryżakiem, podczas gdy leżą w pokojach tego domu bezwładni, jak mak w przegradoch wielkiej, głuchej makiówki i ruszą na tym oddechu ku światowi.

„A d e l a”



zrobione niemal z przezroczystej tkanki spekulacji nocnych, farfarele szklane, cienkie monogramy, arabeski wymyślone przez noc”³⁶.

Również w cytowanej już *Wichurze* „ciemność zaczęła się wyradzać i dziko fermentować”³⁷ i zdaje się, że ciotka Perazja „w paroksyzmie złości rozgestykuje się na części, że rozpadnie się, podzieli, rozbiegnie w sto pajaków, rozgałęzi się po podłodze czarnym, migotliwym pękiem oszalałych karakonich biegów”³⁸. Kurczy się ona jedynie i rozpada, tak jak „ten zalew czarnego rojowiska, które napełniało ciemność nocną, pajęczą bieganiną”³⁹ w poprzedzającym *Wichurę* opowiadaniu *Karakony*, w którym to „czarne niesamowite plemię” opisane jest jako „czarne plamy”, tudzież „czarna błyskawica”, „dziki obłęd popłochu pisany błyszczącą, czarną linią na tablicy podłogi”⁴⁰. Choć występujący w przekładzie francuskim termin *tableau* („tablica”, „obraz”) jest trochę zwodniczy (słowo „tablica” użyte w tekście polskim może odnosić się do tablicy szkolnej czy też tablicy ogłoszeń, jednak nie do obrazu), ten wizualny zapis ruchu na powierzchni podłogi, przy pośrednim użyciu metafory entomologicznej⁴¹, czyni ze spaceru karaluchów ogromne dzieło sztuki niefiguratywnej czy wręcz bezkształtnej, niczym *dripping* Jacksona Pollocka. To samo można by powiedzieć o „stadach cieni”, które stały się „wielki[mi] karakon[ami]” ukrytymi w „ciemniejszym splo[cie] arabesk” na tapetach w *Nawiedzeniu*⁴², o zatrząsieniu owadów w *Martwym sezonie* czy też o dalszych metamorfozach ukazujących rozpadające się kształty na wzór dorożek, teleskopów, postaci o kulach i stawonogów. Schulzowska „wyobraźnia ejdetyczna”⁴³ splata więc wszystkie te motywy nieporadnych i plemiennych gestykulacji, by stworzyć jedną matrycę graficzną wytwarzającą opowieści dzięki swojej bezkształtności.

W *Komecie* graficzny przedmiot odniesienia jest jeszcze wyraźniejszy. Noc, będąca „jak ogromna rojna ojczyzna”⁴⁴, oscyluje pomiędzy rozpuszczeniem kształtów a stawaniem-się-owadami, rybami, ikrą bądź gwiazdami: „Tłumy wylęgały na ulicę, wysypywały się na place, głowa na

36 Idem, *Wiosna*, s. 254.

37 Idem, *Wichura*, s. 138.

38 Ibidem, s. 143–144.

39 Idem, *Karakony*, s. 135.

40 Ibidem, s. 136–137.

41 Znamienne, że tę metaforyczną spójność znajdziemy również w *Zbyt głośnej samotności* (1976) Bohumila Hrabala, gdzie obfitość much w połączeniu z pracą zniszczenia wykonywaną przez Hańtię, którego postrzeganie rzeczywistości wciąż pełne jest kolorów i ruchu, wiąże jeszcze wyraźniej *action painting* i chmurę owadów.

42 B. Schulz, *Nawiedzenie*, s. 58–59.

43 Ten koncept filozoficzny, oznaczający zdolność odwzorowywania z pamięci, a nie z natury, niekiedy zaś zakładający wspólny dla szeregu wyobrażeń trzon ikoniczny (*eidos*), często odnoszony jest do artystów. Zob. W. J. Ostrowski, *Wyobraźnia ejdetyczna Stanisława Wyspiańskiego*, Poznań 1934.

44 B. Schulz, *Kometa*, s. 423.



Jackson Pollock, **Untitled**, około 1950, rysunek tuszem, papier, 44,5x56,6 cm. W zbiorach Museum of Modern Art w Nowym Jorku

„rojna
ojczyzna
nocy”

głowie, jak gdyby odbito beczki kawioru toczącego się strugami lśniącego śrutu, płynącego rzekami pod nocą czarną jak smoła i zgiekliwą od gwiazd. Schody załamywały się pod ciężarem tysięcy, we wszystkich oknach ukazywały się zrozpaczone figurki, ludzie-zapałki na ruchomych drewniakach przekraczały parapet w lunatycznym ferworze, tworzyły żywe łańcuchy jak mrówki, ruchome spiętrzenia i kolumny – jeden na ramionach drugiego – spływające z okien na platformy placów, jasne od blasku beczek smolnych. [...] Ach, te rybne i rojne noce, zarybione gwiazdami i lśniące od łusek, ach, te ławice pyszczków łykających niestrudzenie drobnymi haustami, głodnymi łykami wszystkie wezbrane, nie wypite strugi tych czarnych i ulewnych nocy! [...] O, niebiosia tych dni, całe w sygnałach świetlnych i meteorach, pokreślone przez kalkulacje astronomów, tysiąckrotnie przekalkowane, pocyfrowane, poznaczone wodnymi znakami algebry”⁴⁵.

Wspomnianą wzniosłość obrazu podwaja tu sama proza, a jej patetycznym grafizmem, tak jak całym opowiadaniem, sterują „antycypowane obrazy katastrofy” widywane „w pismach ilustrowanych”⁴⁶, albowiem narrator odgraża się, że „wpada w przesadę, wzorując się mimo woli na pewnych starych sztychach w wielkiej księdze klęsk i katastrof rodzaju ludzkiego”⁴⁷.

Nie jest bez znaczenia, że właśnie to opowiadanie zilustrowała Egga van Haardt⁴⁸, której prace zaliczyć można również do sztuki odwołującej się do bezkształtności i w odniesieniu do której sam Schulz użył takich sformułowań, jak: „rozsadzała formę ludzką” czy „martwiejący w czarną arabeskę”⁴⁹. Możemy się w tym z pewnością dopatrzeć ruchu rozpuszczania właściwego „rycinie tekstowej” (*gravure textuelle*) – wariantowi artystycznej transpozycji zdefiniowanemu przez Évanghélię Stead jako zabieg integrujący swoje własne rozpuszczenie w procesie trawienia i mający na celu zastąpienie ryciny, a nie jej imitację⁵⁰. Wydaje się jednak, że Schulz idzie o krok dalej i że jego informalizm, czy wręcz malarstwo materii, równie dynamiczne co abstrakcyjne, wykracza poza kontrastowe wydruki, za którymi autor tęskni, a antycypuje sztukę powojenną. Do jego „rzeczywistości zdegradowanej”⁵¹ będzie zresztą odwoływał się

rycina
tekstowa

45 Ibidem, s. 424–425.

46 Ibidem, s. 423.

47 Ibidem, s. 425.

48 Zob. pierwodruk czasopiśmienniczy: B. Schulz, *Kometa*, ilustracje E. van Haardt, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 35, s. 2–3.

49 Idem, *Egga van Haardt*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, s. 135, 136.

50 E. Stead, *Gravures textuelles: un genre littéraire*, „Romantisme” 2002, vol. 32, n° 118, s. 113–132.

51 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: B. Schulz, *Proza*, s. 21–25.



Undula u artystów, około 1920, cliché-verre,
papier, 9,5×14,7 cm. W zbiorach Muzeum Literatury
w Warszawie

Tadeusz Kantor, który w Stanisławie Ignacym Witkiewiczu, inspirującym ich obu, upatrywał prekursora *art informe*⁵².

Intermedialna nieaktualność?

Swoistą nieaktualność tych dwóch mediów łatwo ocenić na podstawie różnicy między dziełami graficznymi a taszystowską fantazją tekstową Schulza, jak również na podstawie atmosfery katastrofy, jaka panuje w jego utworach, pisanych wszak przed II wojną światową, mimo że próbują one przywrócić do życia poprzednią epokę.

Jak widzieliśmy, proza Schulza jest nie tyle narracyjna, ile utkana z ciągłych ekfraz, które czerpią inspirację nie tylko z rzeczywistych obrazów, lecz także przyjmują postać arabesek tworzonych na podstawie informelowej matrycy. Można ją częściowo dostrzec na figuratywnych ilustracjach, zdobiących choćby tom *Sanatorium pod Klepsydrą* czy też wcześniejsze publikacje opowiadań na łamach czasopisma, jak na przykład portret Adeli pożeranej przez noc, na którym kontury postaci pozostają nienaruszone⁵³.

Kilka fragmentów tekstu, w których „noc się porusza”, zostało zilustrowanych w latach dwudziestych w *Xiędze bałwochwalczej*, portfolio artysty złożonym z rycin wykonanych techniką *cliché-verre*. Bianka w opowiadaniu *Wiosna* znajduje się we wrzawie ciemności pozostawiającej otwarte pole dla wszelkiego rodzaju ekscesów, pośród „spiętrzonych krajobrazów katastrof i potopów”⁵⁴, co przywodzi na myśl rycinę *Undula u artystów*, choćby dzięki ukazaniu warunków atmosferycznych kontrastujących z bladeścią ciała oraz obojętnością pięknej kobiety na oficjalne dokumenty⁵⁵. Ponadto ta sama Bianka zostaje niedługo potem nazwana „Infantką”⁵⁶, co mogłoby stanowić odniesienie do innej grafiki z tej samej serii, zatytułowanej *Infantka i jej karły*, tym bardziej że bohaterka trwa

taszyzm
Schulza

52 D. Bablet, *Le jeu et ses partenaires*, w: T. Kantor, *Le Théâtre de la mort*, teksty zebrane przez Denisa Bableta, Lausanne 2004, s. 12. Kantor w takich słowach komentuje schulzowską „rzeczywistość zdegradowaną”: „Pozwoli Pan, że odczucie to przełożę na obraz, który proponuję w seansie dramatycznym. Wchodzą kreatury ludzkie – osobnicy w okresie swej starości – zrosnięte z trupkami dzieci. Te trupki dzieci to jakby rozwijające się w wymiarach ponadbiologicznych pasożytyjące narośla. Owe potworne narośla starców, ubranych w wiejskie trumienne ubrania, to oni sami, ich larwy, w których złożona jest cała pamięć epoki dzieciństwa, porzuconej i zapomnianej przez nieczułość, przez bezwzględny praktycyzm życiowy, odbierający nam zdolność objęcia całego życia”. K. Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1992, s. 37.

53 Por. B. Schulz, *Edzio*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 40, s. 791, <http://bcu.lib.uni.lodz.pl/dlibra/doccontent?id=213&dirids=1> (dostęp: 3.12.2021).

54 Idem, *Wiosna*, s. 261, 263.

55 Ibidem, s. 256–257.

56 Ibidem, s. 262.

zwyrodniały
mrok XB

w niepokalanej bieli, podczas gdy świat przedstawiony przysłania coraz bardziej zwyrodniały mrok⁵⁷, z którego, jak na rysunku, wyłaniają się bez żadnej przyczyny (a przynajmniej bez przyczyny innej niż graficzna) „Murzyni”⁵⁸, a ich kolor zagraża samemu Józefowi⁵⁹. Można by również przywołać inną rycinę *cliché-verre*, zatytułowaną *Święto wiosny*, gdzie kobiece ciała przedstawione w jednolitej bieli oddzielone są od czarnego tła nocy, która jednak wchłania ich włosy⁶⁰.

Choć trawiąca siła ryciny oraz nocy jest potężna, nie narusza ona zniekształcającej prozę matrycy, podobnej w tym do Księgi, przedmiotu wiecznie odwlekanego poszukiwania. To dlatego odśrodkowa logika, którą obie się kierują, tworzy według Renate Lachmann „księgę arabesk” leżącą u źródeł polimorficznego i zdecentrowanego obrazu⁶¹ czy też ciastowatego „nieznanego arcydzieła”. Ekspresjonizm tekstu bowiem – o ile o ekspresjonizmie może być tu mowa – jest już niejako abstrakcyjny w tym sensie, że powstały obraz, z powodu tego wyrażania się, „niczego [już] nie przypomina” – by powtórzyć za Bataille’em.

Anachronizm ten, odzwierciedlający intermedialną nieaktualność dzieł Schulza, uwydatnia jego zapowiedź okrucieństw ukrytych w tej samej rojącej się czerni – czerni wojny – która czyha również w twórczości Alfreda Kubina, Josepha Rotha czy Claude’a Simona. Zarówno *Wichura*, jak i *Kometa* zapowiadają nadejście kataklizmów⁶², które, poza retrospektywną przepowiednią, opowiadającą o apokalipsie austro-węgierskiej oraz spustoszeniach I wojny światowej, pozwalają dzisiaj widzieć w niej zapowiedź nadchodzącej katastrofy.

Potwierdzają to zresztą *Wędrówki sceptyka* „przez rumowiska kultury”, w których za sprawą dość zagadkowej recenzji dzieła Aldousa Huxleya zatytułowanego *Muzyka nocą* Schulz uwypukla napięcie między niegdyśniejszymi formami a dzisiejszą bezforemnością: „Jedno pokolenie ludzkie

Kubin, Roth,
Simon

57 Pojawia się ona „w białej sukience”, potem „Jej twarzyczka zbladła”, następnie narrator widzi Biankę „śmiertelnie bladą”. Idem, *Wiosna*, s. 241, 263.

58 Ibidem, s. 249.

59 Posuwając do skrajności tę logikę opowiadania opartą na graficznej przyległości, Bianka ostrzega bohatera: „Staniesz się jednym z nich, z tych czarnych Murzynów...”. Ibidem, s. 258.

60 Uwagę tę, podobnie jak poprzednie na temat *clichés-verre* w *Xiędze Bałwochwalczej*, należy jednak zniuansować: jak podkreśla Stanisław Rosiek, dostępne dziś reprodukcje zestarzały się i sczerniały, a zatem nie są wierne wobec oryginalnych odcieni i kontrastów. Zob. S. Rosiek, *Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności „Xiędzi Bałwochwalczej”*, „Schulz/Forum” 2015, nr 5, s. 113–122.

61 Z niem. „*das Buch der Arabesken*”. R. Lachmann, *Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz’ Prosa*, w: A. Hansen-Löve, *Psychopoetik (Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur” München 1991)*, München 1992, s. 454.

62 Odnośnie do *Wichury* por. M. Smorąg-Goldberg, *Le code métaphorique de Schulz : sur l’exemple de la nouvelle La Bourrasque*, w: *Bruno Schulz: New Readings, New Meanings / Bruno Schulz: Nouvelles Lectures, Nouvelles Significations*, dir. S. Latek, Montréal–Kraków 2010, s. 97–114.



Dwie odbitki pracy **Infantka i jej karły**, 1920–1922, cliché-verre, papier, 17×12,5 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie

Święto wiosny, około 1920, cliché-verre, papier, 12,1×16,7 cm. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie



wstecz – wędrował inny sceptyk po rozłogach kultury, starzec w długim szlafroku, z siwą brodą. O ileż miał bardziej ludzką twarz od tego kobolda. I on był lekko zaatakowany, nosił w sobie zarazki tej febry, która toczy tamtego, ale jego sceptycyzm był dziecinną chorobą, rodzajem ospy wiatrowej, na którą się nie umiera. Świat, w który wierzył, był zaledwie po wierzchu zwietrzały, sfermentowany lekko na powierzchni, spierzchły cienkim zaledwie nalotem chorej pleśni.

Trzon dogmatów życiowych był jeszcze nienaruszony. Mądry starzec nie wiedział jeszcze o zdradliwości nauk przyrodniczych, żywił prostoduszną i naiwną wiarę w atomy i materię. Jego kosmos miał w porównaniu do kosmosu kobolda stosunkowo ludzkie proporcje. Był wymierzony w kategoriach myśli ludzkiej. Od czasów dobrego starca przeszedł świat przez wiele sit o ciasnych okach, w których zostawiał stopniowo swą konsystencję. Freudyzm i psychoanaliza, teoria względności i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidesowa. To, co przesączało się przez te sita, to już był świat niepodobny do świata, fauna śluzowata i bezforemna, plankton o konturach płynnych i falujących⁶³.

Oprócz kolejnej realizacji tematu bezkształtności rojącej się jak plankton – tym razem w odniesieniu do świata w wyrażnie doczesnej perspektywie, uobecniającej ideę okrutnego podobieństwa wewnątrz „świata niepodobnego do świata” – to wspomnienie straszliwej katastrofy kosmicznej, w której „zginął tragicznie nieustraszony tytan Witkacy”⁶⁴, ostatecznie osadza tę myśl w tragediach historii: antycypując, w tekście niewiarygodnie datowanym na rok 1936, samobójstwo Witkacego z września 1939, które popełnił on po militarnym ataku na Polskę.

Poza tymi kilkoma tekstami, które prefigurują (albo raczej predefigurują) mroczną przyszłość, taniec śmierci „błazeńskich golemów”⁶⁵, przyjmujących stan czy też powracających do stanu bezkształtnej masy, jest w prozie Schulza zabiegiem heretyckim, lecz nietrwałym. To bowiem właśnie umieszczając *informe* w słowie, pisarz nadaje mu dynamikę, której sztuki plastyczne szukały w łonie *art informel*. I odwrotnie – w większości prac graficznych zdaje się on rezygnować z tego gestu i poetyki rozprysku.

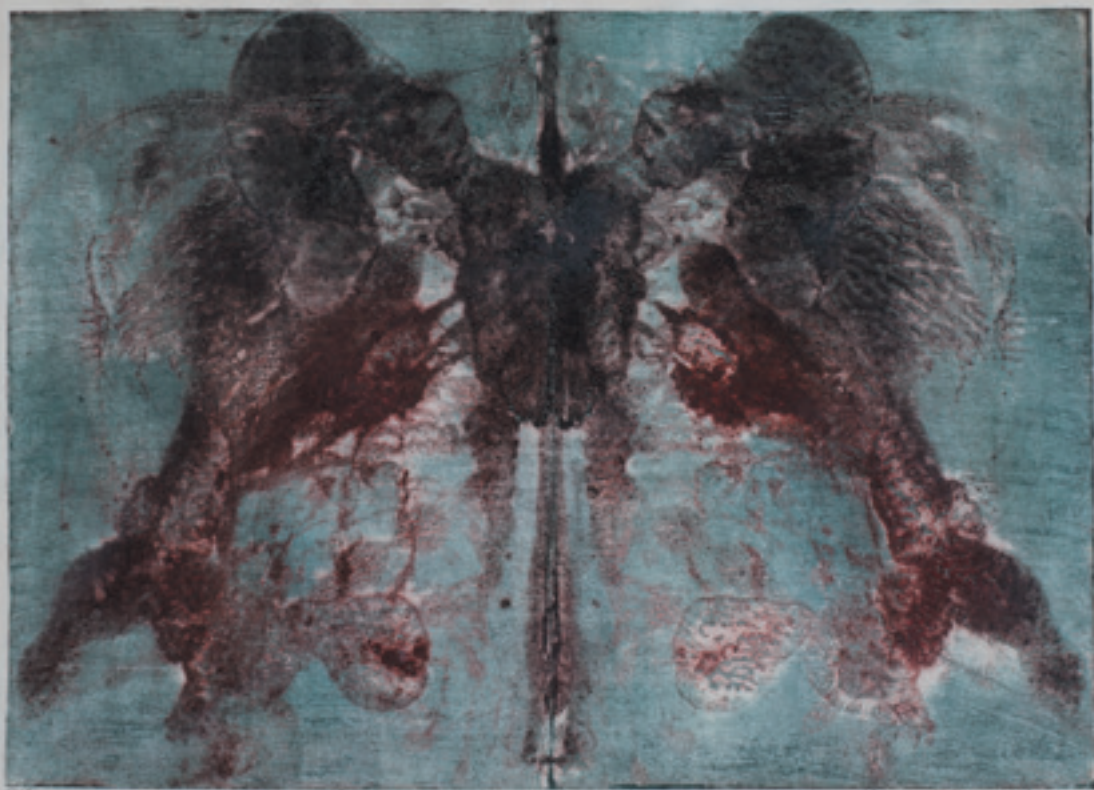
Oczywiście, jeśli wierzyć „prawu Töpffera”, nazwanemu tak przez historię sztuki Ernsta Gombricha na cześć genewskiego prekursora

„świat
niepodobny
do świata”

63 B. Schulz, *Wędrowni sceptyka*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, s. 22–23. Dziękuję Tomaszowi Swobodzie za wskazanie mi tego przykładu.

64 Nawiązując do głębin morskich, w których działa rzeczony kobold, Schulz precyzuje: „Znajdujemy się w jakiejś nowej ciszy i uldze, jakby po eksplozji świata. Pamiętamy głucho i niewyraźnie gdzieś tę straszliwą katastrofę kosmiczną, w której zginął tragicznie nieustraszony tytan Witkacy. Od tego może minęły wieki”. Ibidem, s. 23.

65 Idem, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 87.



Vladimír Boudník, **Strukturální grafika (Variace na Rorschachův test)**, 1967, akvatinta, papier czerpany, 31×43,5 cm. Własność prywatna

znaczenie
bezkształtnego

komiksu⁶⁶, nie ma znaku graficznego bez znaczenia, niezależnie od tego, które z nich pojawia się jako pierwsze. A bezkształtność, niczym bazgroły, nie jest odarta z sensu wytwarzanego właśnie przez znaki niezamierzone, jak przypomina Jean Paulhan, który widzi w niej odwrócenie zależności między sensem a znakiem, jako że pierwszy wcale nie musi być podstawą drugiego⁶⁷. Schulzowskie *informe*, nienależące jeszcze, rzecz jasna, do *art informel*, lecz dalekie już od formalistycznej awangardy, uwolnione od romantycznego tasyzmu, a zapowiadające eksplozjonizm w stylu grafik „aktywnych” bądź „strukturalnych” Vladimíra Boudníka⁶⁸, czołowego przedstawiciela czeskiego informelu, nigdy całkowicie nie rezygnuje z „imitatywnej tendencji”, która sprawia, że materia „powtarza z przyzwyczajenia raz przyjęte kształty”⁶⁹ – nawet jeśli oznacza to parodię.

rozdarcie
antropocen-
tryzmu

Dlatego to właśnie nieaktualność bezkształtności i jej współlistnienie z ciasnymi formami nadają prozie Schulza ton paradoksalnego czy wręcz groteskowego modernizmu – jeśli trzymać się kryterium trwałości figuratywnego rdzenia⁷⁰ w ramach polimorficznej i policentrycznej matrycy. Jednak u Schulza chodzi tu również o odwrócenie relacji między oryginałem i kopią, które Georges Didi-Huberman uznaje za fundamentalne dla *informe*⁷¹, a które objawia się choćby wtedy, gdy ojciec proponuje uznać kopię za wzór i stworzyć na nowo człowieka na obraz i podobieństwo manekina. W tym sensie groteskowy informalizm antycypuje również upadek chrześcijańskiego przedstawienia człowieka czy wręcz rozdarcie antropocentryzmu, i to jeszcze przed tragedią II wojny światowej, która porwie je w swojej zawierusze.

Przełożyła z języka francuskiego Martyna Zapolnik

- 66 E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 328.
- 67 J. Paulhan, *L'Art informel (éloge)*, Paris 1962. Cyt. za: H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris 1984, s. 132.
- 68 *Aktivní grafika, strukturální grafika*. Na ten temat zob. V. Merhaut, *Grafik Vladimír Boudník*, Praha 2009 oraz Central European Art Database, kolekcja dostępna online: http://cead.space/Detail/people/12/view/biography/lang/cs_CZ (dostęp: 3.12.2021).
- 69 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 89.
- 70 Por. G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Aurora 2007, s. 17–26.
- 71 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, s. 28–29.

Jakub Orzeszek: Płeć i słowa. Różnicowanie Schulza

Męplikacje

W ciekawym i pod pewnymi względami nowatorskim szkicu *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, opublikowanym w 1938 roku w „Skamandrze”, Henryk Vogler nazywa Schulza „najtęższym – właściwie może jedynym – przedstawicielem k o b i e c o ś c i w naszej literaturze”¹. Ta intuicja z pewnością zasługuje na przypomnienie. Nie tylko dlatego, że Vogler jako jedyny spośród krytyków międzywojnia i jeden z nielicznych w ogóle² próbuje uczynić z płci (płciowości) kategorię estetyczną, za pomocą której można odczytać pisarstwo Schulza. Także dlatego, że przeczuwaną „kobiecość” tej prozy wartościuje dodatnio.

przedstawiciel
kobiecości

Jego artykuł jest tekstem pochwalnym. Już w pierwszym zdaniu Vogler powie o Schulzu i Gombrowiczu: „dwaj najwybitniejsi i najbardziej charakterystyczni młodzi prozaicy polscy”³. Z kolei mianowanie Schulza „jedynym przedstawicielem kobiecości” oraz następujący bezpośrednio po nim zarzut: „Bo tak obfita u nas ilościowo literatura kobiet nie jest w rzeczywistości literaturą kobiecą”⁴, nawet jeśli są przesadzone, skrywają w sobie niechęć do obowiązujących wzorców męskości i tęsknotę za gruntowną feminizacją literatury polskiej.

Nie była to oczywista postawa⁵. Równolegle z rozwojem ruchów feministycznych i kryzysem męskości, który z całą mocą ujawnił się w literaturze i sztuce po doświadczeniach Wielkiej Wojny (deheroizacja okaleczonego męskiego ciała, trauma i nerwica frontowa, pacyfizm), w dwudziestoleciu nadal obecne były tendencje przeciwne. Dążyły one nie tylko do zakonserwowania, ale i do wzmożenia hegemonicznego

- 1 H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938, z. 99/101, s. 248. Podkreślenie Voglera.
- 2 Motyw wojny płci w twórczości Schulza był przedmiotem namysłu, już od interpretacji Artura Sandauera, jednak niewiele jest takich ujęć, które próbowałyby spojrzeć na związki między płcią, cielesnością i samym procesem twórczym.
- 3 H. Vogler, *Dwa światy romantyczne*, s. 246.
- 4 Ibidem, s. 248.
- 5 Zob. H. Filipowicz, *Przeciw „literaturze kobiecej”*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 222–234.

męskie
fantazje
po polsku

modelu męskości. Jak wielka była kulturowo-polityczna sprawczość tych „męskich fantazji”, pokazali między innymi Klaus Theweleit, na przykładzie nazistowskich Niemiec⁶, a na gruncie polskiego literaturoznawstwa Maria Janion⁷, Tomasz Tomasiak⁸ i Wojciech Śmieja. Ten ostatni zwraca uwagę na postępującą w Polsce lat trzydziestych „faszyzację męskości” (w wariantcie sarmacko-ułańskim), która miała być zbiorową rekompensatą za lęk przed kastracją, spowodowany śmiercią Piłsudskiego⁹.

Znamienne są pod tym względem dzieje wydawnicze *Płci i charakteru* Ottona Weininger. Książka od momentu premiery w 1903 roku aż do wybuchu II wojny światowej właściwie nie straciła w Europie na popularności. Jej niesłabnącą poczytność można oszacować kilkudziesięcioma edycjami w różnych językach – w tym pięcioma¹⁰ polskimi z lat 1911, 1921, 1926, 1932 i 1935. Z dzisiejszej perspektywy rozprawa Weininger wydaje się wprost klasycznym przykładem narracji, w której mizoginia, osadzona wśród nobliwych cytatów literackich i bogatych odniesień filozoficznych, a więc poparta autorytetem kultury, pretenduje do rangi obiektywnego makrosystemu (albowiem „Są dwa pojęcia, należące do najstarszych pojęć ludzkości, którymi ona od prapoczątków łąta swe życie umysłowe. [...] dwa te starożytne pojęcia, które tu mamy na myśli, pojęcia mężczyzny i kobiety”¹¹).

Oprócz zasadniczego dla Weininger założenia o biseksualności i bi-płciowości każdego człowieka, które samo w sobie mogłoby sugerować pewną subtelność jego myśli, większość ideologicznych („przeprowadzi- liśmy więc dowód ze wszech miar wszechstronny, że *K* jest bezduszna, że nie posiada jaźni i indywidualności, ani osobowości i wolności, ani charakteru i woli”¹²) i pseudonaukowych (zapłodnienie na odległość poprzez szczególnie intensywne „zapatrzanie się” mężczyzny w kobietę¹³) twierdzeń *Płci i charakteru*, podawanych z podejrzaną stanowczością, jest co najmniej bezpodstawnych. Z kolei psychobiografia zaledwie dwudziestotrzyletniego autora, obfitująca w brutalne akty samozaprzeczeń (żydowskie pochodzenie *versus* radykalny antysemityzm, steatralizowane

jaka jest *K*

6 Zob. K. Theweleit, *Męskie fantazje*, t. I–II, przeł. M. Falkowski, M. Herer, Warszawa 2016.

7 Zob. M. Janion, *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.

8 Zob. T. Tomasiak, *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013.

9 W. Śmieja, *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, w: *Formy męskości 2*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, s. 276 i dalej. Zob. też: idem, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Warszawa 2016.

10 A właściwie sześcioma, jeśli dodać streszczenie tej rozprawy, opracowane przez Felicję Nossig i opublikowane w 1909 roku nakładem Księgarni H. Altenberga we Lwowie.

11 O. Weininger, *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, t. I, Warszawa 1935, s. 16.

12 Ibidem, t. II, s. 44.

13 Ibidem, s. 97–98.

samobójstwo wkrótce po debiucie), skłania, by – przynajmniej do pewnego stopnia – interpretować *Płeć i charakter* na tle jego osobistych uwarunkowań, zahamowań i doświadczeń egzystencjalnych.

Z pewnością jednak nie należy bagatelizować roli, jaką książka Weininger odgrywała w procesie restytucji patriarchy w pierwszych dekadach XX wieku. Hans Mayer pisze, że: „Z perspektywy socjologicznej Weininger nie jest przypadkiem nieistotnym, lecz reprezentatywnym”¹⁴. „Nie chodzi tu bynajmniej o majaczenia nieszczęśliwego geniusza, jak czasem twierdzi feministyczna krytyka, lecz, czego dowodzi recepcja, o traumatyczny stan świadomości europejskiego społeczeństwa mieszczańskiego”. Jak zauważa Mayer, groteskowy mizoginizm *Płci i charakteru* „związany jest z analogicznymi i nasilającymi się w tym samym okresie tendencjami, które nazwać by można z m o w ą m ę z c z y z n”¹⁵.

„Przedstawiciel kobiecości”, choćby nawet „najtęższy”, do tej zmowy mężczyzn przynależeć nie mógł. Czytając artykuł Voglera, nietrudno wyobrazić sobie tekst sobowtórowy, którego autor – jak pewien młody filozof z powieści Virginii Woolf *Do latarni morskiej*, piszący monumentalną rozprawę o „wpływie czegoś tam na kogoś” – konstatuje, pykając z fajki: „Kobiety nie umieją malować, kobiety nie potrafią pisać”¹⁶. Czy nie to właśnie powiedział Ostap Ortwin, polski tłumacz Weininger, późniejszy znajomy Schulza, gdy w 1923 roku recenzował debiutancki tomik Marii Pawlikowskiej *Niebieskie migdały*? Protekcyjną, utrzymaną w tonie persyflażu recenzję Ortwina można by uznać za doskonały przykład takiego komunikatu, jaki Rebecca Solnit nazywa męsplikacją¹⁷. Znacząca jest w niej nawet nie tyle bezwzględnie negatywna ocena/pouczenie *Niebieskich migdałów*, ile to, że krytyka Ortwina bardziej niż w zaproponowany przez Pawlikowską model poezji uderza w ujawniane w jej wierszach kobiece Ja. Zdyskredytowana zostaje zatem nie tekstualność poezji, lecz jej płciowość („Paciorkowa to, gustowna robótka bieglej w dyletanckim hafciarstwie rymów, w kostium neomarkizy przybranej damy”¹⁸).

zmowa
mężczyzn

¹⁴ H. Mayer, *Odmierńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 140.

¹⁵ Ibidem, s. 139.

¹⁶ V. Woolf, *Do latarni morskiej*, przeł. K. Klinger, Warszawa 1962, s. 72.

¹⁷ Neologizm „męsplikacja” (*mansplaining*) zapożyczam od Rebeki Solnitt. W polskim tłumaczeniu jej eseju *Mężczyźni objaśniają mi świat* Anna Dzierzowska zaproponowała słowo „panjaśnienie”. „Męsplikacja” (autorką tego tłumaczenia jest Agnieszka Graff) wydaje mi się jednak bardziej dobitna, a przez to bliższa intencjom „męsplikowania”. Zob. R. Solnitt, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. A. Dzierzowska, Kraków 2017, s. 20. Zob. też A. Graff, *Męsplikacja: to, co powie mężczyzna, będzie ciekawsze*, „Wysokie Obcasy”, 16.04.2016.

¹⁸ O. Ortwin, *Niebieskie migdały* (recenzja), „Przegląd Warszawski” 1923, nr 23, s. 254.

„metafora
żydowska”

I Schulza nie ominęła krytyka tego rodzaju, ulokowana poza tekstem – w mętnych rojeniach o rasie, płci i seksualności. „Według Peipera, specjalny rodzaj metafory to metafora żydowska. Jest to metafora seksualna, koprograficzna, cyniczna, zdegenerowana. Jest w ogóle pewien specyficzny arsenał figur i tropów – obrazowań, porównań, epitetów, mający zapach, barwę i smak żydowski”¹⁹. W tej recenzji *Sklepów cynamonowych*, opublikowanej w 1935 roku w jednym z warszawskich dzienników, pobrzmiewa wyraźna nuta faszyzmu, ale pewnie też echo antysemityzmu o rodowodzie Weiningerowskim, w którym kategorie „żydostwa” i „kobiecości” spotykają się w pogardliwym obrazie żydki/biety – zniewieściałego „Żyda homoseksualisty”²⁰.

egzorcyzmo-
wanie auterek

Na zupełnie innym poziomie intelektualnym i stylistycznym rozgrywa się słynny *Dwugłós o Schulzu* Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego. A przecież także tu – choć ani Wyka, ani Napierski nie posługują się argumentem płci wprost – można odnaleźć ślady „męskiej teorii” (pod tym pojęciem rozumiem za Elaine Showalter „koncepcję twórczości, historii literatury oraz literackiej interpretacji opartą na doświadczeniu męskim, choć potraktowanym jako doświadczenie uniwersalne”²¹). Spośród wielu metafor krytycznych, którymi owa „męska teoria” literatury deprecjonowała („egzorcyzmowała”) autorki na początku XX wieku, Krystyna Kłosińska podaje trzy stosowane najchętniej. Zgodnie z nimi kobiety piszące to: (1) „przędki banalnej rzeczywistości” oraz (2) „płaczki literackie”, których utwory nie są pełnoprawnymi tekstami, lecz (3) „płodami grafomanii”²². Trudno byłoby podejrzewać Wykę czy Napierskiego o świadome nawiązanie do tej metaforyki. Lecz zarazem trudno zignorować podobieństwo między nią a ich krytyczno-literackim pamfletem.

19 J. Bielatowicz, *Przereklamowana książka. Czyli o „Sklepiech cynamonowych”*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1935, nr 7, s. 4.

20 W tym kontekście analizuje problem nie-męskości Schulza Wojciech Śmieja w artykule *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, zaliczając „męskosc żydowską” do męskości marginalizowanych. Od siebie dodam, że o aktualności tego obrazu świadczy na przykład *Adam Grywałd* Tadeusza Brezy z 1936 roku. Złośliwe plotki, przytaczane przez narratorkę tej powieści, nazywają homoseksualizm tytułowego bohatera „upodobaniami mossek sualnymi”, co odnosi się zapewne i do nazwiska Mosse, które nosi obiekt pożądania Adama Grywałda, Edmund, i do lekceważącego, antysemitycznego przezwiska „mosiek”. Jeszcze inaczej pisze o tym Małgorzata Ogonowska (w artykule *Mężczyzna Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 150–167), pokazując, jak silnie „biografem” o nie-męskości Schulza zapisany jest w jego pośmiertnej legendzie – i jak bardzo jest redukujący.

21 E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 120.

22 K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 97–98.

O Schulzu Wyka i Napierski powiedzą bowiem – z równie pogardliwą intencją, z jaką Ortwin pisał o Pawlikowskiej – że jego proza jest przesycona (1) „banałem rekwizytorni”, że (2) „W głosie tego ckliwego sentymentalisty ciągle pobrzmiwa łezka, liryczne tremolo” i że (3) „zamiast nowel [Schulz] pisuje traktaty pięknoducha”²³.

Delikatne odchylenia

Co jednak Vogler rozumie pod pojęciem „kobiecości” w literaturze? I czy takie rozpoznanie pisarstwa Schulza można rzeczywiście uzasadnić, odnosząc się do samego tekstu opowiadań? Oddam głos Voglerowi: „Zauważmy, jak wiele uwagi poświęca Schulz c i a ł u [podkreślenia w całym cytacie – J. O.]. W zbiorze *Sanatorium pod Klepsydrą* Dodo ma olbrzymią głowę, Edzio bezwładne nogi, starcze ciało Emeryta kurczy się z wolna do dziecięcych rozmiarów, aż zostaje porwane przez wiatr. Świat Schulza ulepiony jest z najbardziej konkretnej gliny i wszystko, co istotne i ważne, dokonywa się na owej cielesnej platformie. [...]

Stąd krok do zrozumienia wielkiej roli, jaką w tym obrazie świata odgrywa p ł e ć i jej sprawy. [...] Na pozór jest inaczej. Żaden motyw treściowy nie wskazuje na jakiegokolwiek zainteresowanie się autora tymi sprawami. Ale gdzieś głęboko na spodzie, w gąszczu gałęzi drzewnych, których śliskie odnogi płaczą się i obejmują jak nagie ramiona, gdzieś wśród wiosennego rozkwitania czy dojrzałości letniego «martwego sezonu» – pulsuje z siłą gorącego źródła płodna moc żywotna, ze wszystkich stron zdaje się dochodzić głuche wołanie namiętności.

Schulz jest piewcą tego s e n s u a l i z m u, jest genialnym opisywaczem zewnętrznej strony świata, poetą ciała i jego spraw. Dlatego Schulz jest najtęższym – właściwie może jedynym – przedstawicielem kobiecości w naszej literaturze, reprezentantem żeńskiego sposobu ujmowania świata. Bo tak obfita u nas ilościowo literatura kobiet nie jest w rzeczywistości literaturą kobiecą. Nałkowska, Boguszevska, Krzywicka czy Dąbrowska, jeżeli nawet zajmują się w swych utworach problemami kobiet, ujmują je po męsku, świat jest u nich zawsze światem ducha, nie m a t e r i i, która – jak u mężczyzny – [...] nie jest sama w sobie biologicznie pierwszorzędną, jedynie istotną wartością, ale jest – jak u mężczyzny – poddana sprawom intelektu, k r y t e r i o m s t w o r z o n y m p r z e z s p e k u l u j ą c y m ę s k i m ó z g. Natomiast

Vogler
o kobiecości

świat Schulza jest na wskroś kobiecy, kołyszący się do zdumiewającej muzyki słów w zmysłowych tanecznych przegięciach²⁴.

To interesujące zdania. Z jednej strony bowiem – sama charakterystyka twórczości Schulza wydaje się trafna. Słowa kluczowe, które podkreśliłem u Voglera: ciało, płeć, sensualizm, materia, istotnie odsyłają do najważniejszych cech świata przedstawionego w *Skleпах cynameonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Można by do nich zresztą dopisać kolejne, spokrewnione z nimi poprzez nadrzędną kategorię cielesności, jak choćby: seksualność, metamorfoza, forma (i bezformie²⁵), materializm (i nowy materializm) czy wreszcie kategoria najszersza – transgresja.

„Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić²⁶ – deklaruje Schulz w słynnym liście do Witkacego. A że to prawda, przekonują niezrównane Schulzowskie opisy przenikania się (stawania-się i od-stawania-się) bytów ludzko-zwierzęco-roślinnych, rozmaite zagęszczenia substancji, ożywione i nie-ożywione „formy graniczne, wątpliwe i problematyczne²⁷, którymi tak fascynuje się Jakub (jeszcze inaczej ów „skrajny monizm substancji²⁸ widać w indeksie części ciała i wydzielin do *Sklepow cynameonowych*. Ciało Schulza, rozpisane jak w anatomicznym atlasie wyobraźni, objawiają się w indeksie „w formie zatowizowanej, pierwotnej, bliskiej wyobraźniowym źródłom [...], gdy *textum* jeszcze nie było gotowe”. Indeks bowiem – jak to zaproponował Stanisław Rosiek – jest „lustrem, w którym przegląda się wyobraźnia pisarza²⁹).

Na uwagę zasługuje też krytyczny i demaskatorski stosunek Voglera do literackiego fallogocentryzmu (do „kryteriów stworzonych przez spekulujący męski mózg”). Zastanawiające przy tym, że w jego eseju Helena Boguszewska, Maria Dąbrowska, Irena Krzywicka i Zofia Nałkowska pojawiają się właśnie jako pisarki falliczne, uprzywilejowane strażniczki patriarchy (można by powiedzieć za Luce Irigaray:

24 H. Vogler, *Dwa światy romantyczne*, s. 248.

25 Rozumiane w tradycji Bataille'owskiego *informe*. Zob. szkic Hélène Martinelli *Bruno Schulz i informe* w numerze.

26 B. Schulz, *Dziela zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, opracowanie edytorskie W. Bolecki, komentarze M. Wójcik, opracowanie językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 9. Dalej: SK.

27 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 43. Dalej: OP.

28 Ibidem.

29 S. Rosiek, *Radość indeksowania* (*Sklepow cynameonowych i nie tylko*), „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 166. Zob. też: J. Orzeszek, *Ciało / części ciała / wydzielin. Indeks do Sklepow cynameonowych*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 172–190.

ciała Schulza

strażniczki patriarchy

„usłużne Ateny, zrodzone jedynie z umysłu Ojca-Króla”, „Ateny na służbie”³⁰). Czy słusznie Vogler stawia je w tej dwuznacznej roli, czy ten zarzut nie jest jednak próbą „przyprawiania» męskich głów tym pisarkom, którym udaje się wejść do kanonu”³¹ – to osobne zagadnienie. Z pewnością jednak trzeba podejść z rezerwą do jego definicji „kobiecości”.

Bo choć zasadnicze u Voglera połączenie pisarstwa kobiecego z doświadczeniem i ekspresją cielesności, z somatopoetyką, jak byśmy ją dzisiaj nazwali, rzeczywiście jest jednym z wielkich tematów krytyki feministycznej („Pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne”³² – nawołuje Hélène Cixous w słynnym manifestie *écriture féminine*), a przy tym – jak myślę – stanowi inspirującą intuicję co do pisarstwa Schulza, to zarazem jego ujęcie wydaje się niebezpiecznie esencjonalizujące, uwikłane w szereg binarnych schematów, takich jak: ciało–intelekt, płeć–duch, materia–idea, sensualizm–spekulacja. To, co kobiece, istnieje u Voglera tylko naprzeciw męskiego. Natomiast poza tą opozycją okazuje się autorytatywnym i raczej redukującym uogólnieniem. I jeszcze te „zmysłowe taneczne przegięcia”, w których najwyraźniej dochodzą do głosu sentymentalne, pogrobowe fantazje Młodej Polski.

W tym miejscu rozdzielają się ścieżki moje i Voglera. Schulz – tak mi się przynajmniej wydaje – w swojej twórczości nie jest ani „mocnym” dualistą, ani „mocnym” esencjalistą. Jeśli korzysta z takiego modelu przedstawiania, to nie w geście „mocnej” reprezentacji, lecz niemal zawsze po to, by go przewartościować lub przełamać – niedopowiedzeniem, melancholią, groteską, ironią czy kampowym nadmiarem. To, co w jego twórczości charakterystyczne, to raczej niedefinitywność, „programowy eklektyzm” i idący za nim potencjał subwersywny, owa nieustanna „atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”³³.

Jeśli zatem proza Schulza rzeczywiście ma w sobie coś z praktyk pisarstwa kobiecego – i jeśli to porównanie może nam cokolwiek powiedzieć o pisarstwie Schulza – to najbliższe byłyby mu nie te style, które ustanawiają się w radykalnej opozycji do (a więc również w zależności od) męskiego języka, ale te, które działają na „delikatnych

niebezpieczeństwa
esencjalizmu

30 L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 11.

31 M. Świerkosz, *Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 82. Autorka polemizuje między innymi z Grażyną Borkowską, która w ten właśnie sposób interpretuje pisarstwo Dąbrowskiej (w książce *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996).

32 H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasitowska, „Teksty Drugie” 1994, nr 4/5/6, s. 152.

33 SK, s. 9.

granice *écriture féminine*

odchyleniach³⁴ jakby od środka, destabilizując go i otwierając na nowe konteksty – jak proponowała Patricia Meyer Spacks. D e l i k a t n e niekoniecznie jest tu synonimem n i e w i e l k i e g o. Wskazuje raczej na trudno uchwytny, niejednorodny rytm *écriture féminine*, a także na to, że pytając o związki między płciowością a sposobami ekspresji, zawsze poruszamy się na delikatnej granicy między egzystencją, estetyką, etyką i polityką. To zaś – jak dodaje Elaine Showalter – „zmusza nas do odpowiedzi z równą delikatnością i precyzją³⁵. Myślę, że w przypadku Schulza zamiast o twardych opozycjach, lepiej mówić o ruchu³⁶. Zamiast o biegunowych pozycjach męskiego i kobiecego, o płynnym i niedokończonym nigdy procesie r ó ż n i c o w a n i a.

Orlando Schulz

„Wszelka twórczość odwołuje się nie do różnicy, ale raczej do różnicowania seksualnego między tymi dwoma biegunami³⁷. A jeśli to założenie Kristevej jest słuszne, to nie płeć biologiczna autora czy autorki byłaby decydująca w procesie pisania, ale miejsca odsłaniania się p o d m i o t u w t e k ś c i e, owe szczeliny, w których mniej lub bardziej dosłownie i intencjonalnie „podmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji³⁸. (Stąd między innymi także Kleist, Hölderlin, Joyce, Proust, Rilke czy Genet bywają zaliczani do tradycji *écriture féminine*). Czy u Schulza dokonują się takie gesty samoidentyfikacji? Z pewnością tak, choć zarazem rzadko można rozstrzygnąć, co w nich jest odsłonięciem, a co maską.

pierwsze odsłonięcie

Jeden z najszlachetniejszych i najbardziej bezpośrednich pochodzi z listu do Stefana Szumana z 1932 roku, w którym Schulz opisał „najistotniejszy i najgłębszy” sen, jaki miał w dzieciństwie: „Śni mi się, że jestem w lesie, noc, ciemno, odcinam sobie nożem penis, robię jamkę w ziemi i zakopuję go. To jest niejako antecedens, partia snu bez intonacji uczuciowej. Następuje właściwy sen: Opamiętuję się, uświadamiam sobie potworność,

34 Zob. P. M. Spacks, *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*, London 1976.

35 E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, s. 124.

36 To kolejny punkt styku. „W swej istocie *écriture féminine* jest zdarzeniem, ruchem, działaniem [...]. «Ruch» ma oddawać ową dynamikę sprzeciwu, zapisaną w «istocie» *écriture*, sprzeciwu wobec wszelkich zjawisk stabilności, uśpienia, zakorzenienia”. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 406.

37 *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*, przeł. K. Kłosińska, „Teksty Drugie” 1998, nr 3/4, s. 278.

38 G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 71.

straszliwość grzechu popełnionego. Nie chcę uwierzyć, że go naprawdę popełnił i wciąż konstatuje z rozpaczą, że tak jest, że com uczynił, jest nieodwołalne. Jestem jak gdyby już poza czasem w obliczu wieczności, która dla mnie nie będzie już niczym innym jak straszną świadomością winy, uczuciem niepowetowanej straty na całą wieczność. Jestem na wieki potępiony i wygląda to tak, że zamknięto mnie egzemplarycznie w szklanym słoju³⁹, z którego już nigdy nie wyjdę. Tego uczucia męki nieskończonej, wieczystości potępienia – nigdy nie zapomnę⁴⁰.

straszliwy
grzech
kastacji

Na pierwszy rzut oka list ten może się wydać gestem nie tyle odsłonięcia, ile ekshibicjonizmu, zwłaszcza jeśli uświadomić sobie, jak wielką wagę Schulz przywiązuje do ładunku symbolicznego owego snu i jak bardzo intymnie pokłady się w nim zawierają (zadeklaruje z emfazą, że jest to: „sen antycypujący mój los”⁴¹, a jak można się domyślać, także los artystyczny). Z drugiej strony cały kontekst listu, jak i relacja Schulza z Szumanem w ogóle, skłania raczej, by owo odsłonięcie traktować jednocześnie w kategoriach literackiej autokreacji, by widzieć w nim próbę zaprezentowania siebie-jako-autora przed potencjalnym promotorem *Sklepów cynamonowych*.

Schulz poznał Szumana zaledwie kilkanaście dni wcześniej w Żywcu, podczas letniego kursu dla nauczycieli robót ręcznych, w ramach którego ten znany i poważany profesor psychologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, a przy tym znajomy Witkacego, prowadził gościnne odczyty. „Podniecony” i „wzburzony” atmosferą jego prelekcji – jak sam napisał – Schulz pokazał mu rękopis swoich opowiadań (prawie dwa lata przed ich wydaniem). Szuman z kolei, olśniony ich lekturą, przesłał Schulzowi swoje niepublikowane wiersze. Opowieść o śnie Schulz rozwija – niby na marginesie – między kolejnymi mikrorecenzjami liryków profesora. Recenzjami skrajnie pochlebnymi i egzaltowanymi, które muszą wzbudzić podejrzliwość u postronnego czytelnika (a prawdę mówiąc, powinny chyba zakłopotać samego Szumana).

Najwyraźniej też – jak pisze Ficowski – dochodziła w nich do głosu „szczególna skłonność Schulza [...] do szukania siebie samego w utworach cudzych i umiejętność odnajdywania w nich odskoczni do warstw wyobraźni będących elementami tworzywa i pożywką własnej sztuki”⁴².

39 Zofia Ziemann zwraca mi uwagę, że „szklany kloz”, „szklany słoje” (*bell jar*) to jeden z powracających motywów w literaturze pisanej przez kobiety. Można go znaleźć oczywiście u Sylvii Plath, ale też u Virginii Woolf czy Anaïs Nin. Jest to jednak temat na osobny szkic.

40 List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 36–37. Dalej: KL.

41 Ibidem, s. 37.

42 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 205.

Szuman, Rilke,
Schulz

Można by odnieść wrażenie, że Schulz nie tylko próbuje sobie zjednać wpływowego protektora, ale i podpowiada mu, jak ów powinien interpretować jego pisarstwo. „Jedynym porównaniem, jakie mi się nasuwa, to [sic!] Rilke, boski Rilke. To jest bardzo cichy, zamknięty w sobie świat, trzeba odejść bardzo daleko od zgiełku i zejść bardzo głęboko, ażeby usłyszeć tę poezję, Narcyzym, samotność, zamknięcie w s z k l a n e j b a n i [podkreślenie – J.O.]. To zakłęcie we własną s a m o t n o ś ć, o d c i ę c i e s i ę o d ż y c i a, od działania, rozkosz i tragizm tego”⁴³. Tak Schulz komentuje wiersz Szumana pod tytułem *Taniec ze sobą samym*, by zaraz sięgnąć po to samo porównanie w opisie swojego snu („zamknięto mnie egzemplarycznie w s z k l a n y m s ł o j u”), w jednym akapicie nawiązując nić między poetycką wyobraźnią Szumana, Rilkego i swoją. Ale chyba głównie swoją i Rilkego, którego szczerze podziwiał⁴⁴. Te same słowa powrócą w późniejszej o trzy lata autocharakterystyce pisarza, która ukazała się na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” jako list otwarty do Witkacego: „W jakiś sposób «historie» te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególnie. Dominantą tego losu jest głęboka s a m o t n o ś ć, o d c i ę c i e o d s p r a w c o d z i e n n e g o ż y c i a”⁴⁵.

Ile w tym śnie z odsłonięcia, a ile z ukrycia, z przebrania? Nie sposób odpowiedzieć na tak postawione pytanie. Ale chyba też wcale nie trzeba na nie odpowiadać. Przekonuje mnie Stanisław Rosiek. Nawet jeśli autorytatywnie uznamy, że sen jest w całości mistyfikacją lub, co bardziej prawdopodobne, konfabulacją (a jak nauczył nas Freud, innych snów nie ma), będzie on nadal godny uwagi jako „m i t w ł a s n e g o p o c z ą t k u”⁴⁶, w którym Schulz pisarz samoidentyfikuje się w doświadczeniu cielesności, seksualności, płci. Trudniejsze pytanie brzmi: co ten sen właściwie mówi o jego osadzeniu w tych sprawach? I czy rzeczywiście jest tak – jak podejrzewa Wojciech Owczarski – że „umiejętne zinterpretowanie” owego snu może okazać się kluczem do jakichś decydujących sekretów w twórczości Schulza?⁴⁷

U m i e j ę t n e, czyli jakie? Pierwsza pokusa, jaka się narzuca, to zinterpretować go za pomocą toposów psychoanalitycznych. Nie ma nic

mit początku
pisarza

⁴³ List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, s. 36.

⁴⁴ W innym liście, do Romany Halpern z 16 sierpnia 1936 roku, Schulz na podobny komplement odpowie z kokieterią: „Ze ja mogę dla kogoś reprezentować to, co Rilke dla mnie – wydaje mi się zarówno wzruszające i zawstydzające, jak niezastężone” (KL, s. 133).

⁴⁵ SK, s. 11.

⁴⁶ S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 26.

⁴⁷ W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 103.

dziwnego w tym, że większość komentatorów poszła tym tropem. Tomasz Olchanowski pisze, że sen Schulza mówi o „lęku kastracyjnym, świadczącym o nierozwiązanych konfliktach okresu edypalnego”⁴⁸. Marek Zaleski: „informacją istotną w zapisie snu z listu do Szumana jest chyba przyznanie się do lęku przed ojcem. Lęk kastracyjny ma związek z ojcem, jako że jego źródłem jest zakaz kazirodztwa. Ma jemu zapobiec i jest zapowiedzią kary za nie”⁴⁹. Paweł Dybel: „w śnie tym ujawnia się z całą wyrazistością podstawowy problem tożsamościowy autora *Sklepów cynamonowych*. Jest nim jego niemożność akceptacji siebie, u której podstaw tkwi przytłaczające go poczucie winy. Związane jest ono z symbolicznym aktem wyrzeczenia się własnej męskości [podkreślenie – J.O.], który przybrał tu postać aktu samokastracji”⁵⁰. Alexander Lindskog: „Owo przekleństwo kastracji jest jednocześnie połączone z rozkoszą świata macierzyńskiego. Z jednej strony owa rozkosz na miejsce kastracji jest strukturalnie masochistyczna [...], ale równocześnie pokazuje ambiwalencję, chęć rozbicia «szkła» i ustalanie języka”⁵¹.

Druga pokusa podpowiada właśnie, by związać sen Schulza z masochizmem, rozumianym nie tyle – a może nie tylko – jako praktyka seksualna, ile nadrzędna kategoria, która org(n)anizuje pracę jego języka i wyobraźni. Pracę ciągle odwlekaną, opierającą się na pulsowaniu bez-sensu, na inscenizowaniu sytuacji niespełnień, na natrętnie powtarzalnych fantazmatach przepływu i zamurowania⁵², jak rozkosz masochisty – rytualnie odwlekana, a dzięki temu wciąż intensyfikowana. „Nad całą dzielnicą unosi się leniwy i rozwiązły fluid grzechu i domy, sklepy, ludzie wydają się niekiedy dreszczem na jej gorączkującym ciele, gęsią skórką na jej febrycznych marzeniach. Nigdzie, jak tu, nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bezwładni rozkosznym struchleniem ziszczenia. Lecz na tym się też kończy”⁵³. Bywalcy i bywalczyńie ulicy Krokodyli potwierdzą pewnie, że w tym ostatnim zdaniu Józefa nie ma skargi. Prawdziwie zagrażająca jest bowiem możliwość dokonania się fantazmatu, a nie trwanie w oczekiwaniu.

48 T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001, s. 73.

49 M. Zaleski, *Masochista na Cyterze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 193.

50 P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 48.

51 A. Lindskog, *Subwersja seksualności. Komentarz o różnicy seksualnej i męskości u Brunona Schulza w kontekście nowoczesnej heteroseksualności*, w: *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 93.

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

W podobnym stylu Marek Zaleski napisze, że *Wiosna* to dziennik „szalonego tropiciela i konstruktora sensu (do tego sprowadza się w ostateczności jego, jak ją określa, «najświętsza misja») i zarazem masochistyczny, narcystyczny mit erotyczny, a właściwie autoerotyczny”⁵⁴. Zaś Michał Paweł Markowski nad snem o autokastracji zbuduje pomost między późniejszą poetyką masochizmu i poetyką melancholii: „Jeżeli twórczość jest według Schulza jedynie ciągłą egzegezą «zadanych wersetów», to cała twórczość Schulza może być rozumiana w świetle tego listu jako zdawanie sobie sprawy z własnej utraty”⁵⁵. Umiejętne zinterpretowanie, czyli jakie?

Wydaje się, że każdy z przywołanych badaczy⁵⁶ ma rację w ramach swojej perspektywy, a jednocześnie każdy z nich jest jakby pod wpływem autowykładni Schulza, potwierdza właśnie te tropy, które on sam podsuwa na marginesie listu do Szumana. Intencjonalnie lub nie – uczestniczy w jego „micie założycielskim”. I obiektywizuje go. Stanisław Rosiek, który bardzo starał się zachować powściągliwość, w swoim odczycaniu snu Schulza także ulega jego perswazji: „Autokastracja ze snu opisanego Szumanowi – to symboliczny akt przejścia od życia biologicznego (i biologicznej wieczności) do życia w literaturze i sztuce, od życia w ciele do życia w słowie (i obrazie)”⁵⁷ (Schulz: „To zakłęcie we własną samotność, odcięcie się od życia, od działania, rozkosz i tragizm tego”).

Sen Schulza jest pułapką, w którą wpadamy – nieświadomi swojej roli ofiary – ilekroć próbujemy go interpretować. Nie posiadamy bowiem dostatecznie dużo materiałów, by poddać go psychoanalizie. Możemy albo narazić swoje interpretacje na zarzut dowolności, albo iść za tym, co sam Schulz odsłonił przed Szumanem (i przed nami). A odsłonił dokładnie tyle, ile chciał odsłonić. Czy nie dlatego właśnie Jerzy Jarzębski w *Słowniku schulzowskim* powstrzymał się od jakiegokolwiek komentarza, zamieszczając w haśle *Autokastracja* jedynie cytat ze sceną samo-okaleczenia?

pułapka
Schulza

53 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: OP, s. 80.

54 M. Zaleski, *Masochista na Cyterze*, s. 193.

55 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 79. Zob. też wcześniejszy tekst, w którym Markowski pisze – podobnie jak później Marek Zaleski – o autoerotyzmie twórczości Schulza: „*Wiosna*”: między retoryką a erotyką, 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. 286–295.

56 Ciekawe – i być może znaczące – jest to, że zwykle ten sen Schulza interpretują mężczyźni. Ta uwaga dotyczy także mojego pisania.

57 S. Rosiek, *Odcięcie*, s. 29.

Również moja interpretacja będzie spekulacją. A chętnie bym zobaczył to tak, że w śnie Schulza dokonuje się odcięcie od fallogocentryzmu. Że w jamce razem z penisem został pogrzebany ciemną nocą Fallus, „Wielki Integrator świata i podmiotu”⁵⁸. I chętnie bym powiedział, że jest to dla Schulza gest oswobodzicielski, otwierający, afirmatywny. Ale niestety tak nie jest. Fantazmatyczna kastracja staje się w jego śnie źródłem „męki nieskończonej”. Na miejscu odciętego penisa nie pojawia się też łono. Schulz nie budzi się ze swojego snu jako kobieta, niczym jeden z bohaterów Virginii Woolf o egzotycznym imieniu Orlando, lecz jako potępieniec uwięziony w „świadomości winy”. Mit początku pisarza nie jest mitem o boskim hermafrodytyzmie ani o queerowych ponownych narodzinach, lecz mitem o zranieniu. Widać nad śniącym Brunonem, inaczej niż nad Orlandem, zabrakło opiekuńczych muz. Kiedy tak spał i spał siedmioletni, nie czuwały nad nim, jak nad śpiącą Orlandą – Czysta, Niepokalana i Cnotliwa. Na surmach grały wtedy Grzech, Wina, Strata.

źródło „męki
nieskończonej”

Mityzacja impotencji

W jego prozie próżno byłoby szukać silnych, dominujących postaci męskich. W pierwszym zbiorze opowiadań właściwie chyba tylko subiekci ze sklepu Jakuba spełniają się w prostym modelu męskości. Jest to jednak męskość niesłuchanie zredukowana, skarykaturyzowana, której „spełnianie się” polegać by miało na zgodności między (heteroseksualnym) pożądaniem a nocnymi schadzkami z Adelą, jak w *Nocy Wielkiego Sezonu*, gdy Józef podgląda „gonitwę subiektów za Adelą” (zamiast pomóc biednemu Jakubowi w sklepie, choć nadciąga szturm ludu Baala). Scena ta kończy się groteskowym uprowadzeniem Adeli i zapowiedzią jakiejś orgii w głębi domu, gdzie subiekci, „te urodziwe cheruby”, jak nazywa ich z drwiną narrator, grzeszą „z córami ludzi”⁵⁹. Trudno jednak potraktować subiektów jako znaczącą reprezentację męskości w prozie Schulza. Zwykle pojawiają się oni tylko w tle opowieści – jako anonimowa masa⁶⁰ – i jeśli można na podstawie tych kilku fragmentów stwierdzić cokolwiek o męskości, jaką reprezentują, to że jest ona dość nieciekawa, raczej skompromitowana, usatysfakcjonowana sobą w kilku pustych automatyzmach.

prosty model
męskości

58 Zob. W. Śmieja, *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, s. 328.

59 B. Schulz, *Noc Wielkiego Sezonu*, w: OP, s. 98.

60 W *Edziu* są dwa zdania o subieckie Leonie, który pijany „co nocy wraca z lunaparu” (s. 291).

W *Sanatorium pod Klepsydrą* podobnie. Mało tu fallocentrycznych mężczyzn. Jedyną prawdziwie patriarchalną postacią w tym zbiorze jest doktor Gotard z tytułowego opowiadania. Ze swoją samozwańczą władzą nad królestwem śmierci, ze swoją groźną niedostępnością („Doktor Gotard jest nieuchwytny”⁶¹) i protekcyjnością („Nie rozumie mnie pan – odrzekł tonem pobłażliwego zniecierpliwienia”⁶²), ze swoimi ezoterycznymi metodami cofania czasu staje się dla Józefa fallicznym ojcem – zupełnie nie takim, jakim jest Jakub, nawet gdy z gorejącym obliczem naucza w *Traktacie o manekinach*. Nie bez znaczenia są nieokreślone, choć zapewne podszyte erotyzmem, stosunki doktora Gotarda z pielęgniarkami, ustanawiające iście samczą hierarchiczność między nim a Józefem (który pielęgniarki chętnie podgląda, ale tylko z oddalenia – lunetą otrzymaną zamiast pornograficznego druku). Mocno podkreślał ten aspekt Wojciech Has w filmowym *Sanatorium*. W jednej z ostatnich scen, gdy zdesperowany Józef wpada do gabinetu Gotarda, by raz jeszcze zażądać („po męsku”) objaśnień i uwolnić się z tej matni – on siedzi na szeszlunku, dopinając guziki kamizelki, cały dystyngowany, ona za parawanem nieśpiesznie zakłada bieliznę. Zaraz oboje metaforycznie kastrują Józefa, nakładając mu płaszcz ślepego kolejarza.

druga strona
patriarchatu

Po drugiej stronie patriarchatu znajdują się u Schulza – też zresztą nieliczne – transgresywne, „queerujące” postaci męskie, jak „miękczy do efemizacji” subiekci z ulicy Krokodyli, którzy kuszą Józefa, Szłoma, który w zakończeniu *Genialnej epoki* zabiera „wprawnymi ruchami pantofelki, suknię, korale Adeli”⁶³ i oddala się rozkołysanym krokiem (niczym jedna z pierwszych *drag queens* w polskiej literaturze⁶⁴), a może i Bianka, której nieustalona płciowość („To byłam ja – rzekła, chichocząc – tylko że byłam jeszcze wówczas chłopcem. Czy podobałam ci się wtedy?”⁶⁵) równie dobrze może być ironicznym odesłaniem do znanego poglądu Freuda, że w dzieciństwie dziewczynka identyfikuje swoją płeć jako męską (ale bez penisu)⁶⁶, co otwiera pole do interpretacji genderowych w duchu Judith Butler. Bianka jest w ogóle postacią grającą swoją seksualnością i płcią. Widać to zwłaszcza w scenie XXXIX

61 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: OP, s. 268.

62 Ibidem, s. 254.

63 B. Schulz, *Genialna opoka*, w: OP, s. 133.

64 Nie zauważyli tego potencjału u Schulza, albo uznali go za zbyt mało przekonujący, redaktorzy monumentalnej antologii *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wstęp, wybór i oprac. A. Amenta, T. Kaliściak, B. Warkocki, Warszawa 2021. Co zresztą mówię bez intencji zarzutu, a raczej z poczuciem ulgi, że nawet w tak wielkim tomie jest nadal miejsce na luki i uzupełnienia.

65 B. Schulz, *Wiosna*, w: OP, s. 200.

66 Por. S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej oraz O seksualności kobiecej*, w: idem, *Dzieła*, t. 5: *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.

Wiosny, gdy w jednej chwili, „taka zawsze opanowana i poważna, samo uosobienie karność”, zaczyna epatować erotyczną perwersją i staje się podobna do dziewcząt z ulicy Krokodyli (ta sama skaza na nosie i cerze)⁶⁷.

Zdecydowanie więcej uwagi natomiast Schulz poświęca kalekim, zranionym, nieuzgodnionym w sobie formom męskości i męskiego pożądania. Te postaci kreśli z zaangażowaniem, z pisarską fascynacją, a najczęściej też z empatią, nawet jeśli te studia kryzysu zwykle nie są pozbawione tragiczomizmu. Myślę, że w ich portretach dokonuje się coś, co można by nazwać – analogicznie do znanego postulatu Schulza – *m i t y z a c j ą i m p o t e n c j i*. Bywa, że portrety udręki rozrastają się na całe opowiadania, jak w przypadku „znękanego nadużyciami płciowymi”, starzejącego się wuja Karola, zamurowanego w sobie Doda (co z jego seksualnością? czy też jest zamurowana?) lub inwalidy Edzia, który noc w noc podkrada się na czworaka pod okno Adeli, by podglądać jej nagie, uśpione ciało (na ilustracji do tego utworu twarz i dłonie Edzia są przyciśnięte do szyby i zdeformowane niezaspokojoną żądzą). Innym razem Schulz kreśli te portrety jakby na marginesach, ale tak intensywnie, że tworzą się z nich samodzielne mikrohistorie, jak choćby w *Sierpniu*, gdzie cały końcowy fragment zdominowany jest przez jałową aurę męskości wuja Marka i kuzyna Emila.

Najwcześniejszy spośród znanych utworów literackich Schulza, *Undula* opublikowana pod pseudonimem w 1922 roku, jest być może tekstem założycielskim dla tych powtarzalnych fantazmatów. Jej bohater i narrator, uwięziony w pokoju niczym narrator *Samotności*, doprowadza się do maligny, marząc o ciele Unduli, do której jednak nie śmiał przystąpić nawet wtedy, gdy leciał za nią – jak mówi – „skróś jakich bładych, prze hulanych nocy [...] jak ćma”. W jego wyobraźni Undula, tak bacznie i zachłannie obserwowana, gdy pada w ramiona innych bakchantów, pozostanie poza zasięgiem jego dotyku. Rola kochanka zostaje przyznana w tym tekście nie marzycielowi, lecz ciemności, która jakby w jego imieniu zdobywa – to właśnie odpowiednie słowo – jej ciało. A ileż w tym obrazie gwałtownej, by nie powiedzieć gwałcącej chuci: „Bezładne i miękkie jej ciało, wyluskane z ciasnoty gazy, majteczek i pończoch, wzięła ciemność jak wielki futrzany niedźwiedź pod siebie, zamyka je w czterech swych ogromnych łapach i zbiera jej białe, aksamitne członki w jedną słodką i miękką garstkę, nad którą dysze

fascynacja
zranioną
męskością

Undula = tekst
założycielski

67 B. Schulz, *Wiosna*, w: OP, s. 199.

68 M. Weron [B. Schulz], *Undula*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 6.

69 B. Schulz, *Edzio*, w: OP, s. 292.



Śpiąca Adela – ilustracja do opowiadania **Edzio**, około 1934, ołówek, czarna kredka. Rysunek zaginiony

Ogiery i eunuchy, około 1922, cliché-verre, 15,7×23,5 cm. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie



swym purpurowym językiem”⁶⁸. Ten sam schemat „przeniesionego” erotyzmu został zastosowany w *Edziu*, gdzie bezwładna Adela „nie ma sił nawet, by wciągnąć kołdrę na obnażone uda”⁶⁹, zaś zbliża się do niej (nie jak „wielki futrzany niedźwiedź”, lecz „wielki biały pies”) Edzio. Jej śpiące ciało jednak zostaje oddane, jak w *Unduli*, ciemności i pluskwom. Podobnie na grafice *Ogiery i eunuchy z Xiegi bałwochwalczej*, na której grupa ukrytych za baldachimem mężczyzn niby z przestrachem, ale chyba bardziej z podnieceniem podgląda to, co dzieje się między końmi i obnażoną kobietą.

Władca spojrzeń

Aktorem pierwszego planu w Schulzowskim teatrze męskości jest, rzecz jasna, Jakub. Cała ta epopeja o starciach „metafizycznego prestidigitatora” z Adelą, rozpisana z tragikomiczną przesadą w kolejnych nowelach *Sklepow cynamonowych*, to przecież także opowieść o atrofii męskiego libido i rozpaczliwych próbach jego rozbudzania. Te próby w końcu opowiadają wyobraźnię Jakuba, który na młode ciało Adeli nie jest w stanie patrzeć inaczej niż jak na źródło rozkoszy. Widać to dobrze w *Ptakach*. Patrząc z lubością na młode, prężące się w różnych pozycjach ciało Adeli, która sprząta pokoje (zupełnie tak, jak w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* Polańskiego⁷⁰ oberżysta patrzy na służącą, która szoruje podłogi), Jakub „Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze, symboliczne znaczenie. Gdy dziewczyna młodymi i śmiały mi ruchami posuwała szczołkę na długim drążku po podłodze, było to niemal ponad jego siły. Z oczu jego lały się wówczas łzy, twarz zanosila się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu [podkreślenia – J.O.]”⁷¹.

znaczenie
ruchów Adeli

W tym fragmencie pod „symboliczne” podstawiam „erotyczne znaczenie”. Upoważnia do tego nie tylko kontekst sytuacji, ale i leksyka, użyta przez Schulza w ten sposób, by przenieść – zgodnie z ruchem wyobraźni Jakuba – pozornie neutralną czynność sprzątanania w pole fantazmatów seksualnych. Nie wydaje mi się przy tym, wbrew zwodniczym zapewnieniom narratora, by w tej monomanii Jakuba było cokolwiek degradującego dla „sprawy poezji”, której „broniał ten mąż

⁷⁰ Ten film Polańskiego zresztą w ogóle jest jakby z ducha schulzowski, nie tylko pod względem erotyzmu (Schulz/Polański to paralela do rozwinięcia, ale w innym miejscu).

⁷¹ B. Schulz, *Ptaki*, w: OP, s. 22.

⁷² Idem, *Maniekiny*, w: OP, s. 26.

⁷³ Zob. W. Wyskiel, *Adela czyli Minotaur*, „Teksty” 1974, nr 1, s. 128–135.

przedziwny⁷², a której przeciwniczką rzekomo miała być Adela. Myślę, że Adela nie jest u Schulza żadnym Minotaurem⁷³. Nie jest też reprezentantką „chamskiego istnienia⁷⁴”, „wulgarną służącą⁷⁵” ani uosobieniem „przeciętności i prozy życia⁷⁶”, zagrażającej „sprawom poezji” – jak chętnie twierdzą męscy komentatorzy⁷⁷, którzy chyba zbyt szybko zaakceptowali demiurgiczną pompatyczność Schulza, nie zauważając w niej autoironii („Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzeżności w pretensjach – panowie demiurdzy⁷⁸”).

Jeśli już sięgać po mocne porównania i słowa w opisie relacji Jakuba i Adeli, warto byłoby może spojrzeć – przy zachowaniu wszelkich proporcji – na Bataille'owską wrażliwość erotyczną. Oświetlona tym światłem Adela jest dla Jakuba „żywym źródłem⁷⁹”. Adela bowiem jest dla Jakuba, jak madame Edwarda czy Dirty dla Bataille'owskich bohaterów, jedyną szansą, by podtrzymać pulsowanie libido, a z nim pulsowanie życia. Tylko to urywane pulsowanie oddziela Jakuba od rozpacz i rozpadu, nawet jeśli pogrąża go w obłędzie. Nagłe przypiły rozkoszy, niczym owe „krótkie spięcia sensu” z *Mityzacji rzeczywistości*, utrzymują go w słodko-gorkim splocie cielesnej nędzy, pożądania i zachwytu. „Gloryfikują jego byt” (tak jak z trudem osiągnany orgazm gloryfikuje w *Błękitcie nieba* Troppmanna, którego jedynie pogoń za „małą śmiercią” powstrzymuje przed samobójstwem). Jest w tym stanie rzeczy „bolesna rozkosz” i „męczące poczucie cudu⁸⁰” – jak pisał Bataille.

Żywym źródłem są także Polda i Paulina, młode szwaczki, przed którymi Jakub odprawia „wielce ciekawe i dziwne prelekcje” z trzech części *Traktatu o manekinach*. Nie zamierzam zajmować się filozoficzną treścią tych prelekcji. Zwracam natomiast uwagę na erotyczne napięcie,

w świetle
Bataille'a

74 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 32.

75 S. Barańczak, *Twarz Brunona Schulza*, w: idem, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 110.

76 J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 27.

77 Właśnie komentatorzy męscy z y n i szczególnie lubią moralizować na temat Adeli, na co zwrócił uwagę Stanisław Rosiek w *Słowniku schulzowskim*, a rozwinęła jego intuicję Zofia Ziemann w tekście: „Wulgarna służąca” czy „niebieskooka akolitka domu”? *Męskie i kobiece spojrzenie na Adelę w interpretacjach prozy Brunona Schulza*, w: *Punkt widzenia w literaturze, kulturze i języku*, red. E. Muskat-Tabakowska, G. Borowski, A. Cierpich, K. Wąsala, Kraków 2015, s. 93–100. Tam również celne zdanie Ziemann, polemiczne wobec słynnej formuły Sandauera o „rzeczywistości zdegradowanej”: „równie dobrze można na twórczość Schulza patrzeć z innej perspektywy, mówiąc o rzeczywistości uwznioślonej, o zachwycie nad codziennością, o bogactwie realności, która jest magiczna i mityczna, a niekoniecznie magii i mitowi przeciwstawiona”.

78 B. Schulz, *Manekiny*, w: OP, s. 31.

79 G. Bataille, *Madame Edwarda*, w: idem, *Historia oka i inne historie*, przekład i wstęp T. Komendant, postłowie T. Swoboda, Gdańsk 2010, s. 156.

80 Ibidem.



Naga kobieta, manekin, mężczyzna na klęczkach – szkic ilustracji (?) do opowiadania **Traktat o manekinach**, przed 1933, ołówek, 16,3x16,3 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie



Mężczyzna (autoportret) klęczący przed nagą kobietą, około 1930, ołówek, papier kremowy, 16×18 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie

Mężczyzna na klęczkach i trzy kobiety – szkic ilustracji (?) do opowiadania **Traktat o manekinach**, przed 1933, ołówek, 16×20 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie

które zawiera się w samej mowie Jakuba, w samym akcie wykładu – jest to składnik nie mniej istotny, niż słowa i idee w nim przedstawiane. Tak czytany *Traktat o manekinach* nie jest wykładem jakiejś spójnej doktryny (jak głosi patetyczny podtytuł: „Wtórej Księgi Rodzaju”). A przynajmniej nie tylko. Staje się traktatem u w o d z i c i e l s k i m, którego zadanie polega na pobudzaniu sytuacji erotycznej między Jakubem a jego słuchaczkami. Jakub uwodzi słuchaczki i dopóki tli się w nim ta żądza uwodzenia, dopóki toczy się e r o t y c z n a g r a⁸¹, dopóty trwają chwile jego świetności.

traktat
uwodzicielski
Jakuba

Jakub odgrywa tutaj rolę „libertyna pedagoga”. I może Sade, którego nazwisko pojawia się w *Traktacie o manekinach*, będzie dobrym punktem odniesienia. Podobnie jak w jego lubieżnych seminariach, w których tyrady filozoficzne są jedynie przerywnikami w długich i groteskowych scenach pornograficznych, tak w tyradach ojca najistotniejsze rozgrywa się na początku, kiedy Paulina i Polda uwiedzione (czy też – jak pisała Irigaray o pozycji kobiet w sadycznych traktatach – „pokonane przez teoretyczną i praktyczną potęgę jego mowy”⁸²), odsłaniają przed Jakubem łydki i uda, oraz na końcu każdej części, w miejscach ocenzurowanych (bynajmniej nie z powodu pruderii⁸³), w których dochodzi do masochistycznych seansów z udziałem Adeli. Niewątpliwie są to jedne z ostatnich momentów „genialnej epoki mego ojca” – jak powiada Józef. Po zakończeniu tych spotkań zaczyna się stopniowa degradacja, „długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel i świąt”⁸⁴. Zwijanie się Jakuba w sobie, złączanie w formach zastępczych i zredukowanych – kondora, karakona, gotowanego kraba.

początek
i koniec gry

A zatem – nie Minotaur, lecz żywe źródło. Czy oznacza to, że w prozie Schulza postaci kobiece są uprzywilejowane? Że w *Sklepkach cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* dochodzi do przewartościowania matrycy patriarchy? Z pewnością można by odpowiedzieć na te pytania twierdząco. Zresztą nie raz już próbowano⁸⁵. Przekonują o tym choćby przywołane tu nowele, w których fabularna zależność postaci męskich od kobiecych jest dość oczywista. Jeśli jednak te same pytania

81 A jak wiadomo, właśnie „Rozkosz jest założonym rezultatem erotycznej gry” (G. Bataille, *Łzy Erosa*, wstęp J. M. Lo Duca, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 52).

82 L. Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. S. Królak, Kraków 2010, s. 167.

83 W innym tekście próbowałem pokazać, że ukrywając te sceny, Schulz w istocie intensyfikuje ich ładunek erotyczny. Nazwałem ten zabieg „poetyką perwersji”. Zob. J. Orzeszek, *Schulz jako pornograf. Spojrzenia/spekulacje*, „Teksty Drugie” 2021, nr 6, s. 293–313.

84 B. Schulz, *Karakony*, w: OP, s. 81.

85 Zob. ostatnio: M. Całbecki, *Zgodnie z naturą, ale wbrew prawu. Kilka uwag o „Traktacie o manekinach” Brunona Schulza*, „Pamiętnik Literacki” 2019, z. 1, s. 5–16.

przenieść na poziom reprezentacji – odpowiedź będzie bardziej złożona i nie tak spójna.

Kluczowa wydaje się postać Józefa jako *d e p o z y t a r i u s z a s p o j r z e ń*. To jego oko prowadzi nas po świecie i ciałach *Sklepów* i *Sanatorium*, a ja nie bez powodu podkreślałem w cytowanych fragmentach voyeurystyczną skłonność tego spojrzenia. Zwykle sytuacje erotyczne obserwowane i opisywane są przez Józefa z daleka. Czy także z ukrycia? W jakiej pozycji na przykład sytuuje się narrator wobec sensów z *Traktatu o manekinach*? Jest ich jawnym uczestnikiem czy ukrytym widzem-podglądaczem?

W *Manekinach* Józef mówi o zawstydzeniu ojca, który został przyłapany przez domowników („My wszyscy, którzy asystowaliśmy przy tym spotkaniu”⁸⁶) w momencie, gdy ściągał pończochę z łydki Pauliny, ale przecież oko Józefa śledziło jego ruchy od samego początku tej sceny, na długo przed ową demaskacją. W drugiej części traktatu Adela „poprosiła nas o przymknięcie oczu na to, co się za chwilę stanie”⁸⁷ – jak zapewnia Józef, sugerując, że Jakub prowadził swe seminaria na oczach rodziny. Dlaczego jednak, jeśli tak było, ojciec zwraca się tylko do Pauliny, Poldy i Adeli? W *Edziu* voyeurystyczna narracja ulega podwojeniu – Józef podgląda obnażoną Adelę, ale i Edzia podglądającego ją z podwórza. W *Sierpniu* oko Józefa podpatruje, z nieujawnionego miejsca, masturbującą się krzakiem bzu Tłuję.

I czy nie jest tak, że pod presją tego Schulzowskiego voyeuryzmu ciała kobiece stają się erotycznymi przedmiotami? Zaś sam Józef, który niewątpliwie bywa czułym narratorem swojego świata, czy nie bywa zarazem, gdy idzie o ciała kobiet, owym (by sięgnąć po znane określenie Laury Mulvey) w ł a d c ą s p o j r z e n i a? Spojrzenia takiego, które fragmentaryzuje i fetyszyzuje ciało, by pojąć je jako produkt-rzecz i spektakl odgrywany dla zaspokojenia pożądania widza (w ujęciu Mulvey widza męskiego⁸⁸)? Ciała Adeli, Poldy i Pauliny, tak jak ciała dziewcząt z ulicy Krokodyli, istotnie są fetyszami. Jak manekiny z traktatu Jakuba, otrzymały od narratora Schulza zaledwie „jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, [...] która im będzie w ich roli potrzebna”⁸⁹. Pouczająca będzie znowu lektura cielesnego indeksu do *Sklepów cynamonowych*. Smukłonoga Adela to właśnie: „smukłe nogi

historie
oka Józefa

erotyczne
manekiny

86 B. Schulz, *Manekiny*, w: OP, s. 32.

87 Idem, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, w: OP, s. 40.

88 Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków–Warszawa 2010, s. 33–47.

89 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: OP, s. 35.

90 J. Orzeszek, *Ciało / części ciała / wydzielin*, s. 176.

w jedwabnych pończochach”, pantofelek, stopa opięta w czarny jedwab, palec, którym dziewczyna łaskocze erotyczną wyobraźnię Jakuba⁹⁰. Jej twarz, opisana w *Nocy Wielkiego Sezonu* jako kolorowa, uszminkowana „twarz z trzepocącymi oczyma”, jest konwencjonalną maską – tak daleką od fizjonomicznych studiów twarzy Jakuba, kuzyna Emila czy człowieka psa z *Sanatorium pod Klepsydrą*⁹¹.

Ciało Adeli jest erotycznie sfunkcjonalizowane. Takie ciało kobiece najbardziej interesuje Schulzowskiego narratora. Również w *Xiędze bałwochwalczej*, gdzie ciała kobiece, na pierwszy rzut oka suwerenne i dominujące, posłusznie realizują fantazmat celebrujących je mężczyźni-masochistów. Z drugiej strony są u Schulza ciała kobiece, które nie dają się podporządkować formie erotycznego fetysza. Te Józef opisuje protekcyjnie, ze strachem lub z odrazą. Dość spojrzeć, jego oczami, na chorobliwie płodne mięso ciotki Agaty czy nabrzmiałe żądzą wargi Tui.

Matkocholia

W liście do Szumana można odnaleźć jeszcze jedno odsłonięcie Schulza, zakamuflowane w ten sam sposób – jakby na marginesie omawianych wierszy. Jest ono o tyle istotne, że przenosi nas od razu na poziom autotematyzmu. W tym odsłonięciu Schulz feminizuje proces twórczy metaforyką rodzenia tekstów literackich: „Pan sięga do jakichś p ę p o w i n o w y c h praobrazów, do tych głębi, kiedy byliśmy najbliżsi bytu, do obrazów tych długich nieuleczalnie chorych nocy zimowych, kiedy zawodziliśmy bez końca jątzącym się kapryszeniem nad u r w a n y m k o ń c e m p ę p o w i n y”⁹². Metaforyka feminizująca proces twórczy powraca także w innych krytycznych tekstach Schulza.

W liście do Witkacego Schulz pisze: „W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana p ę p o w i n a, łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy”⁹³, a w *Mityzacji rzeczywistości*, gdzie mowa o „i n t e g r a l n y m o r g a n i z m i e słowa”, że istotą poezji jest „dążność słowa do m a t e c z n i k a”⁹⁴. W szkicu *Wolność tragiczna* ideałem jest taka twórczość, która pozwala urodzić opowieść z „łona” mitu, ale zarazem „nie przerwać p ę p o w i n y mitu, nie zamknąć go przedwcześnie w kształt jednoznaczny”⁹⁵. Z kolei gdy pisze o powieści Mauriaca *Genitrix*, Schulz wspomina o „odwrotnej stronie

drugie
odsłonięcie

91 Zob. S. Rosiek, *Schulz fizjonomista*, w: idem, *[nienapisane]*, Gdańsk 2008, s. 107–120.

92 KL, s. 37.

93 KL, s. 107.

94 SK, s. 49.

95 SK, s. 55.

kompleksu Edypa”. Dochodzi do niej, gdy „tragiczne zapatrzenie się matki w syna” jest tak intensywne, że nie znajduje ona siły, aby „przeciąć pępowinę łączącą ją z dzieckiem”⁹⁶. I dopiero śmierć tego drugiego oswobadza oboje z duszącego uścisku.

brzemienne
ciało pisarza

To tylko metafora? Jednak gdy Schulz-matka pisze w listach o powstawaniu, a raczej obumieraniu *Mesjasza*, wcale nie czuje się metafory. Czuje się przejmujące fizyczne cierpienie i rozpacz organizmu twórcy, który nie potrafi oddzielić się od swego dzieła. Nieposkromiona płodność, samoródtwo materii, którą Schulz tak afirmował w liście do Witkacego, jakoś nie działa, nie pączkuje w sprawie *Mesjasza*.

Mesjasz, którego Schulz nosił w sobie, nie urodził się z jego brzemiennego ciała. Podszedł na brzeg horyzontu, a potem zawrócił. Tam, gdzie i my byliśmy, choć tego nie pamiętamy – gdy nie znaleźliśmy spojżenia i płci, i oddechu.

Ariko Kato: Obraz w obrazie i rama. Schulz wobec tradycji¹

Freud i malarstwo historyczne

Najstarszy spośród zachowanych rysunków Schulza pochodzi z 1916 roku². Już tutaj odnaleźć można pojawiające się wielokrotnie w *Xiędze bałwochwalczej* i innych późniejszych pracach wizerunki dominujących kobiet i ich atrybuty, takie jak czarne pończochy, buty na obcasie, pejcze. Przyjmuje się, że Schulz zaczął intensywną pracę twórczą około 1918 roku, po powrocie do Drohobycza z Wiednia, gdzie szukał schronienia podczas I wojny światowej. Podobno był autorem co najmniej kilku obrazów olejnych, jednak do dzisiaj zachował się tylko jeden z nich – znany pod popularnym tytułem *Spotkanie* sygnowany obraz z 1920 roku (obecnie w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie). Do czasu debiutu literackiego w latach trzydziestych artysta skupiał się głównie na szkicach i grafikach. W 1919 roku, zanim powstały grafiki w technice *cliché-verre*, zebrane w połowie lat dwudziestych w zbiorze *Xięga bałwochwalcza*, spod ręki Schulza wychodzą trzy szkice ołówkiem: *Autoportret przy pulpicie rysowniczym*, *Portret Stanisława Weingartena* oraz *Portret Marii Budrackiej*, które łączą obecność motywu ramy, lub inaczej – obrazu w obrazie.

Motyw obrazu w obrazie obecny jest w malarstwie europejskim od czasu renesansu, kiedy to pojawiają się przedstawienia wewnątrz namalowane przy użyciu perspektywy. Podobnie jak pejzaż widoczny przez otwarte okno lub pomieszczenie widziane przez uchylone drzwi czy odbite w zwierciadle, pozwalał on na poszerzenie przestrzeni obrazu przy zachowaniu obiektywizmu przedstawienia. Francuski historyk sztuki André Chastel wskazuje na to, że prócz funkcji formalnych i ikonograficznych

genealogia
motywu

- 1 Artykuł jest fragmentem wydanej po japońsku książki Ariko Kato *Burūno Shurutsu. Me kara te e*, Tōkyō 2012, której wersja polska jest w przygotowaniu.
- 2 W Muzeum Literatury w Warszawie, gdzie znajdują się największe zbiory prac plastycznych Schulza, na żadnym ze szkiców nie pojawia się data powstania. Na podstawie porównania prac uznaje się, że wszystkie obiekty pochodzą z lat trzydziestych. Zob. W. Chmurzyński, *Schulziana w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie: Kształtowanie kolekcji i próba charakterystyki dzieł plastycznych*, w: Bruno Schulz 1892–1942: Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1992, s. 16.

znak auto-
tematyizmu

motyw ten pełni także funkcję symboliczną, będąc miejscem, gdzie artysta przemyca wiadomość dla odbiorcy dzieła. Zasadniczo, w przeciwieństwie do motywu drzwi lub okna, pozwalających na ukazanie krajobrazu na zewnątrz, oraz lustra, które pokazywało widok odbity, za pomocą obrazu w obrazie wprowadzać można dowolne tematy do przestrzeni malarskiej. W malarstwie ograniczonym przez wymóg zastosowania perspektywy to właśnie obraz w obrazie stał się sposobem demonstrowania kreatywności i wyobraźni malarza. W XVII wieku motyw ten był często wykorzystywany w – zwłaszcza holenderskim – malarstwie rodzajowym. Pozostając w ścisłym związku z innymi obiektami umieszczonymi w przestrzeni dzieła, pełnił funkcję komentarza do sportretowanej osoby lub przedstawionej przestrzeni³.

We wspomnianych powyżej trzech szkicach z 1919 roku Schulz wykorzystuje omawiany motyw w postaci widocznych na ścianie za postaciami obrazów. Rok przed ich powstaniem autor, który powrócił w 1918 roku do Drohobycza, wstępuje do zrzeszającego żydowską młodzież stowarzyszenia miłośników sztuki Kaleia. Dwa spośród wspomnianych szkiców przedstawiają jego członków, z którymi Schulz się przyjaźnił. Byli nimi Maria Budracka, wspierająca Kaleię melomanka, późniejsza śpiewaczka Opery Wiedeńskiej, oraz Stanisław Weingarten, miłośnik malarstwa i literatury. Weingarten pełnił funkcję dyrektora spółki naftowej Galicja, a jako entuzjasta sztuki i bibliofil stał się później także kolekcjonerem dzieł Schulza. Prześledźmy zatem sposób, w jaki z wykorzystaniem motywu obrazu w obrazie dwudziestoparoletni aspirujący artysta ukazuje siebie i swoich zafascynowanych sztuką przyjaciół.

dwa
autoportrety

Autoportret przy pulpicie rysowniczym z 1919 roku przedstawia wpatrzonego w widza Schulza, który szkicuje, stojąc przy niewielkim pulpicie. Tło stanowi ściana, na której znajdują się półki wypełnione rzędami książek. Na ścianie nad regałem wiszą obok siebie dwa oprawione w ramy obrazy. W lewej dolnej części szkicu, przed półką z książkami, widnieje figurka putta. Nie widać natomiast tego, co szkicowane jest przez artystę. Zachował się jeszcze jeden autoportret, *Autoportret przy sztalugach malarskich* z około 1920 roku, w którym autor przedstawia siebie jako malarza stojącego przy dużej sztaludze. Tu także sztalugi odwrócone są tyłem, nie widać zatem powstającego obrazu.

Uznaje się, że obydwa autoportrety powstały poprzez namalowanie odbicia w lustrze, gdyż na obydwu z nich artysta maluje lewą ręką.

3 A. Chastel, *E no naka no e* (Obraz w obrazie), hen. G. Kimata, A. Miura, „Seiyō bijutsu kenkyū” (Badania nad sztuką zachodnią) 2000, gō. 3, s. 18–23. Ponadto o motywie obrazu w obrazie pisze Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, transl. A.-M. Glasheen, Cambridge 1997.



Autoportret przy pulpicie rysowniczym, 1919, ołówek, 43×29 cm.
W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie



Autoportret przy sztalugach malarskich, około 1920, czarna kredka, 53×37 cm.
W zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki

Fotografia Brunona Schulza na schodach domu przy ul. Floriańskiej w Drohobyczu,
około 1935. W zbiorach Jerzego Ficowskiego

Dowodzi tego wykonane w 1935 roku zdjęcie, które przedstawia Schulza pozującego z notatnikiem i piórem trzymanym w prawej ręce. Wnioskować można, że był on praworęczny.

Autoportret malarza pracującego w skupieniu na zwróconych tyłem do widza sztalugach uznać można za kontynuację tej samej tradycji, co *Artysta w pracowni* Rembrandta (1629), *Panny dworskie* Velázqueza (1656) czy *Autoportret w pracowni* Goi (1790–1795). W przypadku rysunku z 1920 roku uwagę zwraca tło przedstawiające sfłoczone jednopiętrowe budynki. Domy przy ulicy są motywem często spotykanym w twórczości Schulza i zwykło się przyjmować, że stanowią widok rodzinnego miasta⁴. Autoportret ten uznać można za autoprezentację autora, który powróciwszy do Galicji z Wiednia, rozpoczyna działalność malarską. Warto zwrócić uwagę na to, jak artysta łączy przedstawienie postaci wewnątrz pomieszczenia z pejzażem zewnętrznym w tle. Około 1920 roku Schulz często stosuje kompozycję, która w sposób nierealistyczny i sztuczny zestawia tło i figuracje z pierwszego planu. W *Xiędze bałwochwalczej* odnajdziemy wizerunek leżącej na łóżku kobiety, którego tło stanowi pejzaż. W ten sposób autor, spajając bliższe i dalsze plany, pomimo zastosowania zasad perspektywy, tworzy nierealistyczne przedstawienia przywodzące na myśl montaż lub scenografię sceniczną. Być może miał świadomość arbitralności zasad perspektywy, pozwalającej na przedstawienie trójwymiarowego świata w dwóch wymiarach?

artysta
w pracowni

Powróćmy jednak do *Autoportretu przy sztalugach* z 1920 roku: Schulz postrzega tło jako przestrzeń do sformułowania komentarza na temat treści przedstawionej na pierwszym planie. Obecność rodzinnego miasta (a nie – jak można by się spodziewać – pracowni) w tle autoportretu artysty jest nie tylko określeniem własnej proweniencji jako malarza z Drohobycza, ale i swoistym manifestem.

znaczenie tła

Także w przypadku *Autoportretu przy pulpicy rysowniczym* z 1919 roku tło, na którym dostrzegamy dwa obrazy, pozostaje w związku z pierwszym planem, stanowiąc do niego swoisty komentarz. W siedemnastowiecznym holenderskim malarstwie rodzajowym bardzo często jako obraz w obrazie pojawiają się podobizny istniejących faktycznie malowideł, służących jako dekoracja komnat⁵. Jednakże omawiane tu rysunki są zgoła odmiennym przykładem – to dość obsceniczne

4 Ficowski podkreśla, że w twórczości plastycznej Schulza przedstawione są znane mu osoby czy miejski pejzaż Drohobycza: *Bruno Schulz: Ilustracje do własnych utworów*, red. J. Ficowski, Warszawa 1992, s. 12.

5 A. Chastel, *E no naka no e* (Obraz w obrazie), s. 18–21.

przedstawienie grupy nagich kobiet, klęczącego przed jedną z nich mężczyzny oraz pozbawionego głowy męskiego ciała. Perwersyjna erotyka jest stale obecna w późniejszej twórczości Schulza, nie wiadomo jednak, czy doczekała się realizacji w formie obrazów o dużym formacie. Przyjąć można zatem, że oba przedstawione na obrazie malowidła zostały wymyślone przez Schulza i domalowane później do autoportretu, do którego artysta pozował przed lustrem. Obydwa nie mieszczą się w granicach faktycznego szkicu i widoczne są jedynie częściowo. Mimo to dostrzec można, że kobietom towarzyszą na obrazach mężczyźni, jak i odczytać wyraźnie relację dominacji i uległości. Rysunki te zapowiadają serię grafik w technice *cliché-verre*, które autor zacznie tworzyć w następnym roku.

Widoczny po lewej stronie obraz przedstawia postacie trzech nagich kobiet. Jedna z nich przysiadła na brzegu olbrzymiej muszli, dwie pozostałe, stojąc naprzeciw, podtrzymują pozbawiony głowy korpus mężczyzny. Nonszalancka poza z ręką opartą na biodrze, którą przybrała siedząca kobieta, zdaje się sugerować, iż przewodzi ona pozostałym postaciom i wydaje im rozkazy. Namalowaną ciemnym kolorem ciecz wewnątrz muszli uznać można za krew mężczyzny, która wypłynęła z otwartej rany. Obok lewej stopy siedzącej kobiety spoczywa para czółenek na wysokim obcasie oraz odcięta męska głowa. Jej oczy o szeroko rozwartych powiekach zwrócone są na buty lub palce u stóp górującej nad nim postaci.

Ikonograficznie muszla, jak choćby w *Narodzinach Wenus* Botticellego (ok. 1484–1486), stanowi atrybut Wenus. Można zatem domniemywać, że kobieta siedząca na brzegu muszli w szkicu Schulza to bogini miłości. Jednocześnie kobieta ucinająca głowę mężczyźnie przywodzi na myśl Judytę z księgi Starego Testamentu. Piękna Judyta, uwiódlony Holofernesa, wodza wrogiej armii, podcina mu we śnie gardło. Ocalając w ten sposób rodzinne miasto przed asyryjskim najazdem, staje się żydowską bohaterką⁶. Ikonograficzna interpretacja pozwala zatem na dwa możliwe

krwawa Wenus

6 Zestawienie odciętej męskiej głowy i kobiety przywodzi na myśl także Salome pojawiającą się w Ewangeliach według św. Mateusza i św. Marka. Z polecenia matki zażądała ona głowy Jana Chrzciciela od króla Heroda, który – zachwycony tańcem Salome – obiecał spełnić każde jej życzenie. Sługa króla przynosi umieszczoną na misie głowę Jana Chrzciciela, ściętą w celi, w której prorok był uwięziony. Motyw młodej kobiety trzymającej misę z odciętą męską głową powtarza się często w malarstwie europejskim. Jednak w omawianej grafice męskie ciało także jest przedstawione. Zdaje się też, że mężczyzna zginął z rąk kobiet w tym samym miejscu. Co więcej, wyglądające na służące dwie kobiety również są widoczne. Judyta odciętą głowę Holofernesa schowała do przyniesionej przez służącą torby. Biorąc to wszystko pod uwagę, kobietę przedstawioną po prawej stronie obrazu uznać można bardziej za Judytę niż za postać Salome.

odczytania. Atrybuty zdają się wskazywać zarazem na boginię Wenus oraz bohaterską i przebiegłą Judytę, a więc na postaci pięknych kobiet, będące ulubionym i częstym tematem malarstwa mitologicznego. Przedstawione na rysunku kobiety przybierają jednak wyuzdane i prowokacyjne pozy, nadając całej scenie perwersyjny charakter. W ten sposób postaci mitologiczne i biblijne oraz pierwotne motywy oderwane zostają od oryginalnego kontekstu, przeniesione w doczesną czasoprzestrzeń i poddane reinterpretacji: kobiety wykorzystują chwilę fetyszystycznej fascynacji mężczyzny kobiecymi stopami lub butami na obcasie i we śnie ucinają mu głowę. Jest to swego rodzaju adaptacja wykorzystująca atrybuty malarstwa mitologicznego, przetwarzająca mity i wątki biblijne w przedstawieniu perwersyjnej wizji erotycznej relacji między kobietą a mężczyzną.

implementacja
perwersji

Przyjrzyjmy się następnie drugiemu z obrazów w obrazie. Umieszczone po prawej stronie szkicu malowidło przedstawia ubranego w mnisi habit mężczyznę, który klęczy z dłońmi złożonymi do modlitwy i głową schyloną w geście modlitewnego skupienia. Jednak obiektem adoracji nie jest tu – jak często ma to miejsce w malarstwie religijnym – Matka Boska, Jezus, wizerunki świętych czy ołtarz, ale ukazana w wyzywająco zmysłowej pozie naga, uśmiechnięta kobieta. Tak jak w powyższym przypadku, realistycznie ukazana postać pospolitej, obnażonej kobiety przekreśla wszystkie wzniosłe skojarzenia, które mogły być potencjalnie wywołane przez nabożne gesty mężczyzny i sugerujące stan duchowny atrybuty. Dysonans pomiędzy obiektem adoracji i tym, na co wskazuje postawa oddającego cześć mężczyzny, zamienia religijne uwielbienie w scenę erotyczną.

Humanista doby renesansu Leone Alberti w swoim najważniejszym dziele *De pictura* (1435) za kluczowe zadanie malarza uznał tworzenie – przy wykorzystaniu wielości form i bogactwa kolorów – obrazów będących wizualnym odtworzeniem klasycznej literatury, które nazywa h i s t o r i ą⁷. Malarstwo historyczne oraz narracyjne, przedstawiające sceny z Biblii lub mitologii, zostaje przez niego wyróżnione jako najdoskonalsza forma, zyskując najwyższe miejsce w hierarchii gatunków.

najdoskonalsza
forma
malarstwa

Wśród przykładów malarstwa historycznego znaleźć można mnogość wielkoformatowych obrazów olejnych, oprawionych w bogato zdobione ramy. Schulz świadomie wykorzystuje tę konwencję – obydwa malowidła przedstawiono w przestrzeni szkicu jako oprawione w grube, ozdobne ramy przykłady wielkoformatowego malarstwa religijnego

7 L. B. Alberti, *O malarstwie*, przeł. L. Winniczuk, Wrocław 1963.

i mitologicznego. Oba obrazy, do pewnego stopnia imitując sztafaż wysoko cenionego malarstwa narracyjnego poprzez formalne elementy takie, jak gesty czy atrybuty postaci, zamieniają wzniosły i ważki temat w erotyczną historię. Wątki biblijne lub mitologiczne zostają oderwane od idei, religii i etyki i użyte do ukazania świeckich scen o erotycznym zabarwieniu. Jest to zarówno ponowna interpretacja historii biblijnych i mitów, jak i przykład właściwej dla początku XX wieku tendencji do rewizji tradycji i przekształcania jej elementów. W tym portrecie obraz w obrazie – poprzez dysonans powstały na skutek dekonstrukcji malarstwa historycznego i oddzielenia formy od przypisanej jej konwencjonalnie treści – zwracał uwagę widza tak na sam gatunek, jak i na jego pozycję w hierarchii malarstwa.

Od schyłku XIX wieku poprzez początek XX wieku – czyli za życia Schulza – podobne do wyżej opisanych obrazów erotyczne grafiki, ilustracje czy karykatury były powszechne nie tylko w Wiedniu, lecz wszędzie w krajach niemieckojęzycznych. Kolekcjoner Eduard Fuchs zauważa w *Geschichte der erotischen Kunst* (1908), że obrazy erotyczne powstają już od starożytności, zaś współczesny rozwój druku i technik powielania pozwolił na ich szerokie rozpowszechnianie w dużych nakładach w postaci karykatur⁸. Odnosząc się do opublikowanego pod tytułem *Panowanie kobiet w historii ludzkości* (1913–1914) zbioru grafik i rysunków w wyborze Fuchsa, dostrzec można, że reprezentatywne dla *Xięgi bałwochwalczej* wyobrażenia chłostanych przez dominy masochistów czy mężczyzn wpatrzonych z uwielbieniem w kobiece stopy lub buty nie należały do rzadkości na przełomie wieków⁹. Zatem Schulz przedstawił za pomocą obrazu w obrazie popularne wówczas obrazki pornograficzne, nadając im formę techniki olejnej i malarstwa narracyjnego, zacierając tym samym w zawartych w autoportrecie scenach podział pomiędzy sztuką wysoką a popularną.

Przedstawione na obydwu malowidłach buty na wysokim obcasie i kapelusze stanowią wskazówkę do ich odczytania. W obu przypadkach sceny rozgrywają się w pomieszczeniu, zatem ich obecność jest nieco nienaturalna, przez co zdają się mieć ukryte znaczenie i skłaniają do interpretacji. Badająca prace Schulza z wykorzystaniem psychoanalizy Halina Kasjaniuk, choć nie odnosi się bezpośrednio do omawianego autoportretu, postrzega nogi czy kształt pejcza we freudowskich kategoriach symboli fallicznych, zaś buty interpretuje jako symbol

przemycanie
pornografii

8 E. Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst*, München 1908.

9 *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit*, Hrsg. E. Fuchs, A. Kind, München 1913–1914. Na ten temat zob. A. Kato, *Eduard Fuchs i Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2017, nr 7, s. 240–244.

żeńskich narządów płciowych¹⁰. Istnieje wiele podobnych odczytań psychoanalitycznych. Jednak być może błędem jest uznawanie obrazów przedstawionych w pracach plastycznych Schulza jedynie za prostą projekcję psychiki autora?

Schulz czytał pisma Freuda. Ich znajomość oraz sprzyjanie estetycznym przyzwyczajeniom publiczności do dostrzegania symboli i ukrytych znaczeń w obrazach sprawiły, że spod ręki artysty wyszło wiele prac, gdzie wyraźnie widoczne są atrybuty takie jak czólenka na wysokich obcasach czy kapelusze. Warte podkreślenia jest tu właśnie owo celowe działanie.

Do stanowiącej przed wojną część Austro-Węgier Galicji Wschodniej, skąd pochodził Schulz, przetłumaczone na polski prace Freuda dotarły stosunkowo szybko¹¹. Pisma te znane były intelektualistom z polskiego obszaru językowego. Co więcej, podczas gdy Schulz przebywał w Wiedniu w czasie I wojny światowej, Freud wciąż wykładał na tamtejszym uniwersytecie. Ze wspomnień Emila Górskiego, ucznia Schulza, wiadomo, że artysta z Drohobycza żywo interesował się teorią wiedeńskiego psychoanalityka i czytał jego prace, między innymi *Wstęp do psychoanalizy (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1917)*, który cenił nie tylko jako dzieło naukowe, lecz także za piękną, przejrzystą formę¹². Według Zbigniewa Maszewskiego, obecnego właściciela katalogu księgozbioru Stanisława Weingartena, przyjaciel Schulza posiadał niemiecki oryginał tej książki¹³. Można założyć, że znający

Schulz czytał
Freuda

10 Krystyna Kulig-Janarek wskazuje na częste występowanie we wczesnej twórczości Schulza freudowskich symboli, jednak interpretuje je jako ironiczną postawę artysty wobec psychoanalizy. Zob. K. Kulig-Janarek, *Schulzowska mitologia. Motywy, wątki, inspiracje w „Xiędze Bałwochowalczej”, „Kresy” 1993, nr 14, s. 47. W obydwu przypadkach jest pewne, iż Schulz był świadomy freudowskiej psychoanalizy. Nie jest błędem sądzić, iż pejcz trzymany przez dziewczynę na szkicu *Bestie* został przedstawiony jako substytut fallusa.*

11 *Pięć wykładów na temat psychoanalizy w dwudziestolecie powstania Uniwersytetu Clark Worcester, Lwów 1911; Psychopatologia życia codziennego, Lwów 1913; Lipsk 1923. Oprócz powyższych w okresie międzywojnia wydano po polsku także: Trzy rozprawy z teorii seksualnej, Lipsk 1924; Wstęp do psychoanalizy, Warszawa 1935; 1936; Wizerunek własny, Warszawa 1936. Liczba dostępnych polskich tłumaczeń była ograniczona, jednak intelektualści mogli czytać pisma Freuda w niemieckim oryginale. Istniały także tłumaczenia na jidysz. Pojawiły się też polskojęzyczne opracowania na temat Freuda, między innymi: R. Markuszewicz, *Od Sado-masochizmu do popędu śmierci: Dalsza rewizja teorii freudowskiej*, Poznań 1938.*

12 B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 72.

13 Lista publikacji została zapisana w notatniku, którego przednia okładka obleczona była materiałem, na papierowej tylnej okładce zaś znajdował się obrazek namalowany przez Schulza atramentem. Na przedniej okładce widniał napis „Katalog zbiorów bibliotecznych Stanisława Weingartena. Ilustracje: Bruno Schulz”. W środku, podobnie jak w zeszycie adresowym, w porządku alfabetycznym po nazwisku autora zapisano (najprawdopodobniej odręcznym pismem Weingartena) tytuły poszczególnych publikacji. Przy każdej literze alfabetu na początkowej stronie znajduje się namalowana przez Schulza dana litera i korespondujący z nią obrazek. Przykładowo dla

doskonale niemiecki Schulz nie musiał czekać na ukazanie się polskiego tłumaczenia, lecz zapoznał się z rozprawą w oryginale jeszcze w Wiedniu lub później, korzystając z egzemplarza będącego w posiadaniu Weingartena.

Wstęp do psychoanalizy interpretuje pojawiające się w snach przedmioty jako symbole seksualne. Buty lub pantofle są symbolem, kobiecych narządów płciowych, kapelusz jest niejasnym symbolem mogącym mieć zarówno żeńskie, jak i męskie znaczenie¹⁴. Schulz, portretując osobę interesującą się koncepcjami Freuda, jaką niewątpliwie był Weingarten, mógł celowo umieścić niepasujące do kompozycji buty na obcasie czy kapelusz w obrazie wewnątrz grafiki, aby zachęcić do ich interpretacji jako symboli seksualnych. Zwróćmy uwagę na to świadome działanie: w obydwu obrazach bardziej niż symbole, które interpretować należy w nurcie freudowskim, widoczny jest kod odnoszący się do Freuda i psychoanalizy jako takiej.

W przedmowie *Wstępu do psychoanalizy* wiedeński lekarz przedstawia atak, jaki opinia publiczna przypuściła na psychoanalizę, i odpiera zarzuty. Jego teoria wskazuje, że popęd seksualny to siła napędowa kultury, sztuki i twórczości. Jest wszechobecny, a autor wprost przeciwstawia się pogładowi, wedle którego zainteresowanie sferą seksualną należy stłumić, aby zapewnić niezmacone funkcjonowanie kultury. Freud wspomina w przedmowie, że mimo negatywnego podejścia ze strony społeczeństwa, nie zamierza ulegać presji i będzie kontynuował swoje badania¹⁵. Rozpatrując ponownie w tym kontekście autoportret Schulza, w którym umieszczono w przestrzeni rysunku dwukrotnie motyw obrazu w obrazie, odnaleźć można pewną analogię między postawą Schulza i Freuda. Obecny na rysunku na tle autora księgozbiór i posążek reprezentują normę gatunków literackich oraz sztuk plastycznych, zaś obrazy w obrazie reprezentują odwrócenie tej normy. Poprzez naśladownictwo formalne malarstwa biblijnego i mitologicznego ukazane zostają, pojawiające się często w karykaturach rodem z popularnych czasopism i gazet, wulgarne i erotyczne scenki. Przedstawione na obrazach w obrazie atrybuty mają przywołać

buty,
kapelusze

popęd
seksualny
a kultura

liter „N” namalowana jest nocna scena z księżycem, powozem zaprzężonym w dwa konie i woznicą. To, co sprawia, że dostępny na rynku pospolity notatnik stał się wyjątkową książką, to opisany w rozdziale drugim stosunek Schulza do ksiąg. Dzięki szczególnej uprzejmości obecnego właściciela, profesora Zbigniewa Maszewskiego, mogłam zapoznać się z tym spisem, za co w tym miejscu pragnę serdecznie podziękować. Na temat alfabetu u Schulza pisze Ficowski, zamieszczając także reprodukcje poszczególnych liter: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 281–319.

¹⁴ S. Freud, *Gesammelte Werke XI: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, London 1940, s. 159.

¹⁵ Ibidem, s. 15–16.

na myśl freudowskie symbole, zaś relacja treści obrazów w obrazie i znajdującego się na pierwszym planie Schulza ma sugerować sposób ich odczytania. Sceny w tle wiążą się z autorem, który niczym Freud – tyle, że na polu sztuki – kwestionuje obowiązujące normy i obyczaje. Podejmuje tematy pomijane w zinstytucjonalizowanej hierarchii gatunków malarstwa, zwracając uwagę na ograniczenia dotyczące tematyki.

Widoczne w obrazach wizerunki kobiet i mężczyzn staną się centralnym motywem w *clichés-verre* zebranych w *Xiędze bałwochwalczej*, nad którymi pracę Schulz rozpocznie w kolejnym roku. Dzieła te, uznane przez współczesnych za pornograficzne, wywołały falę krytyki do tego stopnia, iż zdarzały się żądania zamknięcia prezentującej je wystawy jako gorszącej¹⁶. Schulz nie tworzył jednak po prostu obrazków erotycznych. Imitując formę malarstwa biblijnego i mitologicznego, wpiisał w nie pomijany w tej tradycji wątek seksualności. Operując skodyfikowaną jeszcze przed okresem modernizmu formą tradycyjnego malarstwa oraz wywoływanymi przez nie skojarzeniami, nie tylko zmienił jego wymowę, lecz także otworzył je na nowe treści.

W opowiadaniu *Kometa* z 1938 roku odnajdujemy epizod, w którym jeden z bohaterów poddany zostaje psychoanalizie: „ojciec rozpoczął stopniowy rozbiór zawilej istoty wuja Edwarda, męczącą psychoanalizę rozłożoną na szereg dni i nocy. Stół gabinetu zapelniać się zaczął rozłożonymi kompleksami jego jaźni”¹⁷. Schulz wykorzystuje tu psychoanalizę jako element narracji. Badając jego związki z psychoanalizą, czy szerzej z myślą Freuda, należy wziąć pod uwagę wpływ, jaki wywarła ona na ówczesnych intelektualistów, i tym samym uznać część twórczości Schulza za reakcję na dzieła austriackiego psychoanalityka.

erotyka biblijna
i mitologiczna

Portret

Nie tylko w autoportrecie artysty, lecz także w dwóch powstałych w 1919 roku portretach przyjaciół Schulza pojawia się motyw obrazu w obrazie. Tym razem zajmuje on o wiele większy obszar przestrzeni tła niż w dotychczas opisanych przykładach.

¹⁶ W 1928 roku w sanatorium w Truskawcu otwarto niewielką indywidualną wystawę twórczości Schulza. Przypadkiem odwiedził ją jeden z członków senatu, który skrytykował dzieła jako pornograficzne i zażądał natychmiastowego zamknięcia wystawy. Za Schulzem wstawił się burmistrz Drohobycza i ekspozycję bez przeszkód kontynuowano. Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 492.

¹⁷ B. Schulz, *Kometa*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 344.



Portret Stanisława Weingartena, 1919, ołówek, 42,5x29 cm.
W zbiorach Jerzego Ficowskiego

Na szkicu ołówkiem zatytułowanym *Portret Stanisława Weingartena* przedstawiona jest widziana z boku, zwrócona w stronę biurka postać mężczyzny siedzącego na krześle i wpatzonego w trzymany rysunek. W tle znajduje się częsta w malarstwie mitologicznym grupa nagich postaci męskich i kobiecych pod gołym niebem. Pomimo rozmycia granicy pomiędzy tłem a postacią Weingartena na pierwszym planie, po lewej stronie obrazu na wysokości łokci mężczyzny wyraźnie widoczna jest gruba, zdobiona rama. Stąd wiadomo, iż wizerunek w tle to w istocie wiszący na ścianie duży obraz. Schulz przez powiększenie obrazu w tle zacieśnia zatem relację jego zależności z właściwym portretem.

na tle nagich postaci

Po prawej stronie malowidła w tle widać głowę mężczyzny, który całuje palce u stóp kobiety siedzącej pośrodku, między dwiema innymi kobietami. Oprócz tego u stóp grupy kobiet spoczywa zwierzę przypominające tygrysa i leżąca kobieta z małym dzieckiem przy piersi. Po lewej stronie od pierwszoplanowej postaci Weingartena na malowidle przedstawiono mężczyznę w stroju pierrot. Wzrok postaci skupia się w jednym punkcie – na całowanej kobiecej stopie. Warto zwrócić także uwagę, że nogi dwóch siedzących postaci i leżącej kobiety rozchodzą się promieniście od tego centralnego punktu. Również linia wzroku ukazanego na pierwszym planie Weingartena przebiega przez ten punkt. Poprzez skupienie linii wzroku postaci z pierwszego planu (Weingarten) oraz postaci tła (obraz w obrazie), oba plany – inaczej mówiąc, przestrzeń mityczna i rzeczywista – mimo iż rozgraniczone, jawią się jako jedność. Kompozycja ta powstała w oparciu o oczywiste zamierzenie, by zakwestionować podrzędną wobec centralnego elementu kompozycyjnego rolę obrazu w obrazie.

wbrew hierarchii gatunków

W hierarchii uznającej malarstwo narracyjne za gatunek najdoskonalszy, przedstawiający zwyczajny temat, portret miał stosunkowo niską rangę. Poprzez wykorzystanie motywu obrazu w obrazie w obrębie portretu Schulz łączy wysokie malarstwo mitologiczne z postrzeganym jako niski portretem, w sposób dosłowny niwelując hierarchię gatunków malarskich¹⁸.

Także w powstałym w tym samym roku *Portrecie Marii Budrackiej* tło stanowi oprawiony w ramy duży obraz, zaś kompozycja przypomina tę omawianą wyżej. Przez środek obrazu przebiega horyzontalnie szeroka

18 Po wojnie Budracka wspominała, iż ściana w pokoju Weingartena pokryta była rysunkami Schulza (tekst oryginalnie po niemiecku, przetłumaczony przez Ficowskiego i zamieszczony w: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, s. 43). Być może stało się to inspiracją do powstania portretu z obrazem w obrazie.

rama, a całe tło zajmuje jeden duży obraz. Biorąc pod uwagę relację Schulza z dwójką modeli, obydwaj portrety uznać można za elementy jednej serii. Znajdujący się w kolekcji prywatnej portret Budrackiej po wojnie nie był wystawiany, znany jest jedynie z reprodukcji fotograficznej i nie są pewne takie szczegóły, jak – między innymi – jego rozmiar. Mimo to można tu znaleźć wskazówki do odczytania znaczenia obrazu w obrazie w przestrzeni portretu przyjaciela.

W portrecie Weingartena oraz w autoportretach samego Schulza z 1919 roku zwraca uwagę fakt, że postaci centralne przedstawione są od kolan w górę. W przeciwieństwie do nich postać Budrackiej na portrecie widoczna jest w całości, ma ona na sobie nieodzowne dla kobiecych postaci u Schulza czarne buty na wysokim obcasie. U jej stóp siedzi czarny pies. Warto zauważyć, że w *Xiędze bałwochwalczej*, jak również w ilustracjach do utworów literackich z lat trzydziestych, u stóp kobiet pojawiać się będzie nie pies, lecz klęczący mężczyzna. Być może przedstawiony tu pies jest pierwowzorem męskiej figury w pracach późniejszych od *Xięgi*.

Zarówno obecny tu motyw obrazu w obrazie, jak i ogólny nastrój przypominają bardzo portret Weingartena. Pod dużym drzewem zgromadzone są nagie postaci mężczyzn i kobiet, zaś w oddali widoczna jest budowla przywołująca na myśl starożytne greckie świątynie. W środkowej części malowidła widać dwóch siedzących pod drzewem mężczyzn otoczonych przez trzy stojące kobiety. Oprócz tego da się zauważyć jeszcze jedną ludzką sylwetkę, jednak – ponieważ scena znana jest tylko z reprodukcji – szczegóły są niewyraźne.

Spróbujmy ograniczyć się do założenia, że po prawej stronie obrazu znajduje się ludzka sylwetka, obok drzewa zaś dwóch mężczyzn i trzy kobiety. Liczba postaci, umiejscowienie sceny w cieniu drzewa czy tło przywodzą na myśl sąd Parysa lub trzy Gracje. W przypadku sądu Parysa trzy kobiety byłyby boginiami: Herą, Ateną i Afrodytą, a jeden z mężczyzn boskim posłańcem Hermesem, natomiast drugi Parysem rozstrzygającym, która z trzech bogiń jest najpiękniejsza. W tradycyjnym malarstwie mitologicznym Parys trzyma w dłoni jabłko, które przekaże uznanej za najpiękniejszą. Stojące w szranki boginie można rozpoznać po atrybutach. Jednak w schulzowskiej wersji atrybutów brak. Innymi słowy, nie przedstawiono najważniejszych przesłanek służących do identyfikacji tematu.

Trzy Gracje często przedstawiane są także jako splecione dłońmi sylwetki trzech stojących kobiet, trudno więc rozstrzygnąć na korzyść któregoś z tematów. Ku któremukolwiek jednak z nich by się skłaniać, stanowi on komentarz do przedstawionej na pierwszym planie postaci, czyli Marii Budrackiej. W jej wizerunek – a była ona pierwszą damą towarzystwa miłośników sztuki Kaleia – wpisał Schulz zarówno



Portret Marii Budrackiej, 1919, ołówek, czarna kredka, 45×30 cm.
Rysunek zaginiony

s pierające się o urodę boginie, jak i Gracje. Używając motywu obrazu w obrazie, symbolicznie podkreśla urodę modelki¹⁹.

W tle portretu Weingartena widnieje także grupa trzech postaci kobiecych i dwóch mężczyzn. Przedstawienie nie zawiera jednak klucza służącego ich identyfikacji. Zwraca natomiast uwagę fakt, iż kobiece nogi i składający na damskiej stopie pocałunek mężczyzna ukazani są w samym centrum kompozycji. Układ ten pozwala na interpretację, że będący miłośnikiem sztuki i jednocześnie mecenasem twórczości Schulza Weingarten zostaje odmalowany jako sługa piękna. Zamiast dokładnego odtworzenia scen mitologicznych artysta z Drohobycza stosuje zabieg obrazu w obrazie, by za pomocą tradycji malarstwa skonstruować aluzyjną opowieść na temat sportretowanej na pierwszym planie osoby.

W ten oto sposób Schulz, przedstawiając swych bliskich przyjaciół jako uosobienie piękna (Budracką) i miłośnika piękna (Weingartena), wykorzystuje motyw obrazu w obrazie do symbolicznego wyrażenia cech sportretowanych postaci.

Powiększająca się rama

Płaszczyzna powstała w 1921 roku – a zatem dwa lata po pojawieniu się omawianego powyżej motywu w twórczości malarskiej Schulza – szkicu pod tytułem *Stanisław Weingarten, dwie modelki i autoportret*²⁰ (własność Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie) stanowi w całości obraz w obrazie.

Rysunek ten, choć wielokrotnie zamieszczany w albumach, nie był nigdy publicznie wystawiany. Na pierwszy rzut oka zdawać się może, że został namalowany na jednej kartce papieru, lecz tak naprawdę faktyczny rysunek został naklejony na nieco większe tło. Na otaczającym grafikę białym fragmencie tektury narysowany jest ornament, przez co zdaje się, jakby cały rysunek był w nią ujęty. Szczegół ten do tej pory nie doczekał się naukowego opracowania. Obecność ramy lekceważono do tego stopnia, że zdarzało się, iż przedstawiające ją obrzeże przycinano podczas graficznej obróbki na etapie kompilowania zbioru prac Schulza. Tymczasem intencja autora, który celowo otacza centralny rysunek ramą, czyniąc z niego obraz w obrazie, jest wyraźnie widoczna. Praca ta więc powinna być rozpatrywana jako część serii tworzonej przez autoportrety i portrety w których pojawia się motyw obrazu w obrazie.

w centrum
kompozycji

przycinanie
ramy

¹⁹ Zdjęcie portretu Budrackiej znajduje się w biografii autorstwa Ficowskiego: *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986.

²⁰ Tytuł został nadany później, nie pochodzi zatem od autora.



Stanisław Weingarten, dwie modelki i autoportret, 1921, czarna kredka, tusz lawowany, 24x31 cm. W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego

spojrzenia się
nie spotykają

Wewnątrz narysowanej ramy widać sylwetkę samego artysty oraz postać Weingartena. Przed stojącym w głębi Schulzem, który patrzy wprost na widza, znajduje się siedzący i wpatrujący się w rysunek Weingarten w pozie identycznej jak na wcześniejszym portrecie. Po przeciwnej stronie stołu przedstawiono pozującą nagą kobietę, zaś niżej, pod blatem stołu, widać kolejną, siedzącą w kucki kobiecą postać, która trzyma parę butów na wysokim obcasie. Postaci z dotychczas omówionych portretów (Schulz, Weingarten, Budracka) zostają przeniesione w przestrzeń obrazu w obrazie, zrównane z ukazanymi tam sylwetkami nagich kobiet. Mimo iż postaci zgromadzone są wokół jednego stołu, nie wymieniają ze sobą spojrzeń. Przedstawienie to razi nienaturalnością, jakby niepowiązane ze sobą sylwetki osób zostały wklejone na jedną płaszczyznę na zasadzie montażu.

Odnosząc się do faktycznych relacji znanych z biografii Schulza, dostrzeżemy, że także tym razem Weingarten przedstawiony jest jako kontemplujący sztukę uważny obserwator i mecenas. Na szkicu odnajdziemy zarówno wytwory sztuki i kultury (książki, obrazy, rzeźbę), jak i artystę (Schulz) i wreszcie widza (Weingarten). Jeśli zinterpretować dwie obecne kobiety jako modelki lub pospolite, jako temat w malarstwie, wizerunki kobiet, okaże się, że w przestrzeni tej zestawiono najistotniejsze komponenty dotyczące zagadnienia *mimesis* w dziele sztuki. Obecna w pracach z 1919 roku rama obrazu w obrazie poszerza się, wchłaniając portret modela i autoportret artysty. Co chciał osiągnąć Schulz poprzez zastosowanie motywu ramy i nierealistyczną kompozycję przywodzącą na myśl montaż?

Współistnienie w tej samej przestrzeni artysty, widza, dzieła oraz przedstawionych przedmiotów – czyli komponentów funkcjonujących w odmiennych wymiarach – sankcjonowane jest obecnością ramy. Rama dla widza to zarówno czytelny sygnał, że przedstawione w niej reprezentacje są artystyczną wizją, a zatem fikcją, jak i postulat, by zaakceptować nawet najbardziej nieprawdopodobne obrazy jako potencjalnie możliwe. W omówionych powyżej trzech pracach Schulza linia demarkacyjna wyznaczana przez ramę obrazu w obrazie pozwala na współistnienie w obrębie dzieła różnych przestrzeni. Bailey wskazuje na funkcję ramy, polegającą na pośredniczeniu między widzem a obrazem. Rama, przyciągając wzrok patrzącego, skupia jego uwagę na tym, co znajduje się wewnątrz wyznaczonej przez nią granicy, jednocześnie łagodnie przenosząc go z przestrzeni wystawy do wewnętrznej przestrzeni obrazu²¹. W powstały w 1921 roku rysunek Schulz wpisał

rama
jako portal

21 W. H. Bailey, *Introduction*, w: idem, *Defining Edges: A New Look at Picture Frames*, New York 2002, s. 16–17.

implicite kod niezbędny, by odczytać go jako wypowiedź na temat recepcji dzieła sztuki.

Autoportret Schulza nie jest tu zwyczajnym przedstawieniem malarza przy pracy. Zarówno sama podobizna artysty, jak i przedstawione obok niej postaci i przedmioty to nic więcej jak tylko obiekty w przestrzeni obrazu. Kitowska-Łysiak zwróciła uwagę na to, że Weingarten na rysunku ma na nogach damskie buty na wysokim obcasie. Widzi w nich symbol androginiczny, usytuowany w centralnej części rysunku, na którym postaci męskie znajdują się po lewej, zaś kobiece po prawej stronie²². Jednak traktując rysunek ten jako kontynuację serii z 1919 roku, można uznać za znaczące, że buty, które Schulz wpisywał w obraz w obrazie, tym razem umieścił na stopach portretowanej postaci. Ukazuje w ten sposób dobitnie, jak obraz w obrazie i obraz właściwy nakładają się na siebie i przenikają wzajemnie, tworząc nierozzerwalną całość. Dlatego też należy patrzeć na ten rysunek jako na część serii, którą stanowi wraz z wcześniejszymi autoportretami i portretami.

Obraz w obrazie wchłonął w końcu główne przedstawienie, tworząc z nim jedną całość. Namalowane postaci i przedmioty stają się stopniowo wyłącznie przedstawieniem swoich desygnatów, aż całość zmienia się w zamkniętą ramę obraz o obrazie. Rysunek Schulza podnosi w ten sposób kwestie podziału przestrzeni dzieła wyraźnie odciętej od zewnętrznego świata oraz obecności patrzącego na nie odbiorcy. Obraz o obrazie jest także obrazem o relacji dzieła i widza – o naturze recepcji sztuki.

Szczególne zainteresowanie Schulza ramą przywodzi na myśl pojęcie *parergon*, ukute przez Jacques'a Derridę w *Prawdzie w malarstwie* (1978), będącej krytyczną rozprawą na temat *Krytyki władzy sądowniczej* Kanta z 1790 roku. Derrida określa *parergon* następująco: „nie będąc ani dziełem (*ergon*), ani poza-dziełem (*hors d'oeuvre*); ani wewnątrz, ani zewnątrz; ani ponad, ani pod nim *parergon* dezorganizuje wszelkie opozycje, sam nie pozostaje nieokreślony i daje początek dziełu. To rodzaj takiej formy, która zgodnie z tradycyjnym określeniem nie oddziela się, lecz znika, pogrąża się, zaciera i roztopia w tej samej chwili, gdy budzi się w niej największa energia”²³.

Rama stanowi granicę między obrazem a światem zewnętrznym, jednak w chwili wskazania któregośkolwiek z nich albo sam obraz, albo świat zewnętrzny umyka z pola widzenia odbiorcy. Innymi słowy, rama nie jest ani dziełem, ani nie jest wobec niego zewnętrzna. Schulz w swoich

parergon
Derridy

²² M. Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 19.

²³ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 16.

utworach rozumie ramę właśnie jako p a r e r g o n. W tym ujęciu jest ona czymś więcej niż tylko ozdobnym motywem.

Ramy na rysunkach Schulza zdobią faliste i spiralne ornamenty, powstałe z zestawienia zwielokrotnionych wizerunków ludzkich postaci i twarzy. Tego typu ramy, zdobione wyobrażeniami ludzi, fantastycznych zwierząt, pół-bogów, pół-bestii bądź też wymagowanych roślin, cieszyły się dużą popularnością od drugiej połowy XV wieku w renesansowych Włoszech. Od pierwszej połowy XVI wieku często wykorzystywano jako element zdobniczy także motyw ludzkich głów²⁴. Można sądzić, że za model schulzowskiej ramy posłużył faktycznie istniejący przedmiot tego typu. Motyw ten mieści się zatem w derridańskiej redefinicji parergonu, jednak rama sama w sobie staje się jednocześnie przestrzenią malarską, na której – niczym na płótnie – namalowane zostają ludzkie postaci. To jednocześnie parergon i dzieło (*ergon*) udające parergon, wskazujące na punkt krytyczny, w którym przestaje być jednym i drugim. Usunięcie ramy z rysunku Schulza na etapie kompilowania jednego ze zbiorów świadczy o tym, iż uznano ją za element obcy, zewnętrzny względem dzieła²⁵. Przykład ten w sposób niezamierzony wskazuje, że omawiany rysunek podejmuje temat parergonu jako czegoś, co wymyka się definicji dzieła. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że sam, będąc parergonem burzącym prostą dychotomię dzieła i przestrzeni wobec niego zewnętrznej, a przedstawiając jednocześnie ramę rozumianą jako parergon, kwestionuje koncepcję Derridy.

Pomijane dotychczas całkowicie motywy obrazu w obrazie oraz ramy przewartościowują myślenie o Schulzu jako malarzu. Pozwalają przejść od postrzegania go jako opętanego przez Erosa spóźnionego modernisty do dostrzeżenia w nim artysty świadomego problematyki funkcjonowania dzieła i aktu tworzenia, który poprzez narracyjne i realistyczne przedstawienie czyni omawiane zagadnienia tematem swoich prac. W dotychczasowych badaniach nad twórczością plastyczną Schulza poskąpiono także należytej uwagi portretom i autoportretom. Być może stało się tak z powodu zagadkowej kompozycji, która wykracza poza granice gatunku. Mimo że jego dzieła zdają się być realistycznymi portretami lub autoportretami, przedstawione na nich postaci osadzone są w nierealistycznej kompozycji. Zabieg ten sugeruje głębsze znaczenie, ale wymyka się jednoznacznej interpretacji. Trudno także przyporządkować dzieła do jakichkolwiek „izmów” lub sklasyfikować w którymś z nurtów historii

dzieło udające
parergon

24 W. H. Bailey, *Defining Edges*, s. 45.

25 *The Collected Works of Bruno Schulz*, ed. J. Ficowski, transl. C. Wieniewska, London 1998, s. 528.

sztuki. Lecz właśnie ta niemożność prostego zaszufładowania twórczości Schulza do którejś z istniejących kategorii świadczy o jej wyjątkowości. Wykorzystując atrybuty lub rozwiązania formalne zaczerpnięte z malarstwa mitologicznego, autor je imituje, jednocześnie modyfikując odniesienia, do których gatunek ten zwykł odsyłać, tworząc w ten sposób wrażenie nieprzystawalności. To właśnie owo rodzące się w chwili odbioru dzieła odczucie nieprzystawalności dowodzi faktu, iż zagadnienia recepcji dzieła zostały wpisane w jego strukturę oraz że dzieło powstaje w wyniku odbioru. Ten zaś rozumie zarówno malarstwo, jak i obowiązujące w nim konwencje jako fikcyjną, artystyczną wizję świata. Głęboko autorefleksyjne i autoreferencyjne wczesne rysunki Schulza stanowią wyraz tego dyskursu o malarstwie.

Ujęty w ramę obraz w obrazie nie jest zabiegiem rzadkim w tradycji malarstwa iluzjonistycznego (*trompe l'œil*). Tradycyjne malarstwo iluzjonistyczne do XIX wieku – kładąc nacisk na realizm przedstawienia – poprzez ciągłe doskonalenie technik dążyło do stworzenia iluzji, że ukazywane formy są rzeczywiście istniejącymi. Będące same w sobie obrazem w obrazie rysunki Schulza z 1921 roku przeciwnie – starają się wskazać na to, że wszystko, co na nich przedstawiono, to tylko obiekty w przestrzeni obrazu. Realizm ukazanych przedmiotów kieruje uwagę odbiorcy w stronę samego obrazu.

Jeśli przyjąć, że malarstwo od doby renesansu zmierzało do tego, by odbiorca zapomniał, że namalowany na płótnie obraz nie jest rzeczywistością, to tym, kto wskazał, że malarstwo modernistyczne odnosi się właśnie do płaszczyzny obrazu, był Clement Greenberg²⁶. Wykorzystujące perspektywę i realistyczny sztafaż malarstwo Schulza, poprzez odwrócenie uwagi odbiorcy od przedstawionej sceny i skierowanie jej ku przestrzeni obrazu, zwraca go ku dziełu w jego konkretnym, fizycznym wymiarze oraz ku dziełu jako przestrzeni, w którą wpisany został także on sam jako widz. Konkretnie i figuralne malarstwo Schulza poprzez wykorzystanie ciągłości tradycji obrazu w obrazie aktualizuje sens istnienia malarstwa jako medium oraz istnienia obserwatora, zamienia prostą reprezentację w obraz opowiadający o samym sobie.

Przyjmowano dotychczas, iż w sztuce od drugiej połowy XIX do XX wieku akademizm ścierał się z przeciwstawnym mu nurtem modernizmu i został ostatecznie przewyciężony przez nowoczesność. Jednak ostatnio podaje się ten pogląd w wątpliwość, wskazując, że o ile inurty te ze sobą się ścierały, o tyle zarazem oddziaływały na siebie, przyczyniając się do

wszystko jest obrazem

widz w przestrzeni dzieła

²⁶ C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4: *Modernism with a Vengeance 1957–1969*, ed. J. O'Brian, Chicago–London 1993, s. 85–93.

wzajemnego rozwoju²⁷. Pomimo że na pierwszy rzut oka wczesna twórczość plastyczna Schulza powieliła tradycyjne rozwiązania formalne, jej treść stanowi nowe odczytanie konwencjonalnej formy i niewątpliwie wpisuje się tym w szeroki nurt dyskusji z tradycją. Można pokusić się o stwierdzenie, że narracyjna i posługująca się realizmem jako środkiem wyrazu twórczość Schulza rozwija zagadnienie autoreferencyjności obrazu, stanowiąc tym samym nowoczesną i radykalną propozycję artystyczną na tle dorobku współczesnych mu polskich twórców.

Przełożyła z języka japońskiego Anna Trzaska

²⁷ Katalog wystawy: *Furansu kaiga no 19 seiki* (Malarstwo francuskie XIX wieku), Yokohama 2009, s. 8–27.

[inicjacje schulzowskie]

Lisa Freieck: Między radykalnym od-graniczeniem a krytycznym dystansem. Dekonstrukcyjne adaptacje mitu w prozie Brunona Schulza

Utwory Brunona Schulza z trudem poddają się klasyfikacji pod względem historycznoliterackim, genologicznym czy w kategoriach kultury narodowej¹. Badacze w dużej mierze zgodni są jednak co do ich mitopoetyckiego charakteru. W historii schulzologii utrwaliło się swoiste *credo* mówiące o tym, że analizując twórczość drohobyckiego pisarza, „poza mit nie możemy w ogóle wyjść”², dlatego też jego prozę bardzo często interpretuje się pod kątem mitu³. Również i w tym artykule chciałabym zająć się rolą mitu w prozie Schulza. Wyeksponuję przy tym jej związki z filozofią kultury Ernsta Cassirera wyłożoną w jego rozprawie *Filozofia form symbolicznych*, aby pokazać, w jaki sposób Schulz adaptuje

-
- 1 Zob. K. Lukas, *Fremdheit – Gedächtnis – Translation: Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft*, Berlin 2018, s. 204–206.
 - 2 Te słowa Schulza z eseju *Mityzacja rzeczywistości* przyjmuje za punkt wyjścia Karin Dulaimi w: *Der Mythosbegriff im Werk von Bruno Schulz* (nieopublikowana jako książka praca doktorska), München 1975, s. 1.
 - 3 Zob. K. Lukas, *Mythos, Archetyp und Translation. Die Prosa von Bruno Schulz im Kontext der Ideen von Thomas Mann und Carl Gustav Jung*, „Convivium” 2010, s. 218.

w swoich opowiadaniach kluczowe teoremy nowoczesnej recepcji mitu. Moja argumentacja brzmi następująco: przełożenie koncepcji mitu na subiektywny świat doświadczeń z dzieciństwa pisarza idzie w parze z zakwestionowaniem racjonalnych modeli rzeczywistości. Jednocześnie odgraniczam ten fakt od założenia, jakoby Schulzowskie posługiwanie się mitem należało rozumieć w sposób irracjonalno-idealizujący. Zamiast tego warto się skupić na artystycznej autorefleksji twórcy *Sklepów cynamonowych*. Siła oddziaływania mitu ulega tu bowiem przełamaniu, ponieważ Schulz konsekwentnie relatywizuje własną narracyjną zasadę mitologizacji poprzez komentarze metatekstualne oraz obrazy regresji; w ten sposób eksponuje ową zasadę narracyjną jako formę racjonalizacji o wątpliwej prawdziwości. Można zatem postawić tezę, że związków Schulza z mitem nie należy rozumieć jako afirmatywnego przejścia różnych sposobów nowoczesnej recepcji mitu. Schulzowski mit to raczej dekonstrukcyjna gra z tradycyjnymi formami estetycznymi⁴, dążąca do odrzucenia normatywnych kategorii interpretacyjnych, a przy tym odzwierciedlająca potencjalne zagrożenie, jakie płynie z mitologizacji z jej obietnicą zbawienia⁵.

Na tropach sensu: modernistyczna poetyka mitu jako metatekstualny eksperyment

Zrozumiałe jest, że problematykę mitu u Schulza ujmuje się jako pewną fundamentalną postawę poetologiczną, w której mieści się również krytyczny dystans wobec procesów racjonalizacji. Postawę tę wyraża sam pisarz w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza: „Od pytania, czy potrafiłbym filozoficznie zinterpretować rzeczywistość *Sklepów cynamonowych*, najchętniej chciałbym się uchylić. Sądzę, że zrationalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest [...] zubożeniem problematyki dzieła”⁶.

W tekstach poetologicznych Schulza ów sceptycyzm ma swój odpowiednik w postaci kosmogonicznej koncepcji mitu. Zakłada ona, że język zobiektywizowany w historycznym rozwoju kultury zawsze łączy się z mitycznymi środkami

4 Zob. D. Głowacka, *Sublime Trash and the Simulacrum: Bruno Schulz in the Postmodern Neighbourhood*, w: *Bruno Schulz. New Documents and Interpretations*, ed. C. Prokopczyk, New York 1999, s. 79–121; B. Arich-Gerz, *The Comet and the Rocket. Intertextual Constellations in Bruno Schulz's „Kometeta” and Thomas Pynchon's „Gravity's Rainbow”*, „Comparative Literature Studies” 2004, Vol. 41, No. 2, s. 231–256.

5 W Schulzowskim użyciu pojęcia mitu Prokopczyk dostrzega pośrednią reakcję na zawłaszczenie i zinstrumentalizowanie mityczności przez narodowy socjalizm. Według niego Schulz próbuje przywrócić mitowi humanizm, pozbawiając go przy tym potencjału faszystowskiego (zob. C. Prokopczyk, *The Mythical and the Ordinary in Bruno Schulz*, w: *Bruno Schulz. New Documents and Interpretations*, s. 184).

6 B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 444. Dalej: OP.

wyrazu: „[G]dy słowo [...] pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w s e n s – i tę dążność słowa do matczynika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją.

Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”⁷.

Taka interpretacja kategorii mitu nie jest niczym odosobnionym, Schulz wpisuje się tutaj w liczne teorie mitu, których kulminacja w początkach XX wieku wyrażała się w unaukowieniu tradycyjnych mitologemów i mitycznych form wyrazu; równocześnie teorie te stały się motorem przemian w literaturze modernistycznej. Do tego nurtu należy neokantowska koncepcja Ernsta Cassirera, sformułowana w jego najważniejszym dziele pod tytułem *Filozofia form symbolicznych*. Cassirer dystansuje się wobec tradycji ujmującej *mythos* i *logos* w kategoriach opozycji – tradycji silnie zakorzenionej w kulturze Zachodu, skutkującej kulturową deprecjacją myślenia mitycznego. Reprezentuje nowe stanowisko: opowiada się za „rozpoznaniem, iż nie porusza się on [mit – L. F.] w świecie czysto «fikcyjnym» czy «zmyślnym», lecz przypisany jest mu jego własny [...] modus r e a l n o s c i”⁸. W nawiązaniu do Kantowskiej filozofii transcendentalnej oraz do niepoznawalnej „rzeczy samej w sobie” Cassirer zakłada, iż wszelkie związki człowieka ze światem realizują się jako transcendentalno-subiektywne akty „przekuwania czystych «wrażeń» w określone same w sobie i ukształtowane «przedstawienia»”⁹. Do aktów tych należą wszelkie procesy świadomości kształtujące rzeczywistość, w związku z czym takie zjawiska, jak język, nauka, religia i sztuka dają się ująć jako równoprawne, choć różne „wyrazy jednej i tej samej podstawowej funkcji ducha”¹⁰, jakim jest mit. Myślenie logiczne nie stoi zatem w opozycji do myślenia mitycznego, lecz z niego wynika i stale doń powraca. W ujęciu Cassirera „przede wszystkim to język poetycki zawsze stara się sięgać do tego fundamentu «fizjonomicznej» ekspresji i zagłębiać się w nim, jako w swoim prazródle”¹¹.

Już w tym miejscu rysują się paralele między Schulzem a Cassirerem, jeśli idzie o wyobrażenie ontologicznych procesów tworzenia sensu oraz ekspresji

7 OP, s. 366.

8 E. Cassirer, *Filozofia form symbolicznych. Część druga: Myślenie mityczne*, przekład, wstęp i opracowanie A. Karalus, P. Parszutowicz, Kęty 2020, s. 34. Wyróżnienie w oryginale.

9 Ibidem, s. 39.

10 Idem, *Filozofia form symbolicznych. Część pierwsza: Język*, przekład, wstęp i opracowanie P. Parszutowicz, wprowadzenie R. Becker, Kęty 2018, s. 46.

11 Idem, *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt 1994, s. 129. Przekład niepublikowany: Przemysław Parszutowicz.

językowej¹². W dalszej części artykułu postaram się pokazać, w jaki sposób Schulz przekłada tę wizję na struktury narracyjne, urzeczywistniając ją tym samym w dziedzinie sztuki. Znamienna jest tutaj idea cykliczności, naprzemiennej progresji i regresji; tworzy ona element strukturalny i służy do tego, by wprowadzić mit jako perspektywę Schulzowskiej rzeczywistości przedstawionej, a jednocześnie zakwestionować go ze względu na jego wątpliwy i ambiwalentny status¹³. Źródło tej niespójności tkwi przede wszystkim w wewnętrznie sprzecznej koncepcji figury narratora. Za jego sprawą bowiem w opowiadaniach rysują się dwa krańcowo odmienne stany świadomości: z jednej strony świadomość dziecka, które zarzuca odbiorcę mnogością nieprzefiltrowanych wrażeń zmysłowych, z drugiej – świadomość dorosłego, który komentuje te wrażenia z perspektywy czasu, próbując wpisać je w racjonalny porządek¹⁴. Schulz działa tu w sposób performatywny, nieustannie tematyzując proces pisania i angażując czytelnika bezpośrednio w akcję. Ów antycypowany współudział sprawia, że odbiorcę raz po raz ogarnia niepewność co do prezentowanych wydarzeń, ponieważ oczekiwania podsuwane przez tekst okazują się płonne. Takie próby dekonstrukcji mitu nie prowadzą jednak bynajmniej do całkowitego unieważnienia wartości narracyjnych. Przeciwnie: dzięki nim powstaje oryginalna forma artystyczna, zaś jej estetyczna ranga wypływa stąd, iż forma ta ustawicznie wskazuje i wykracza poza własne granice.

Księga jako kluczowy element między dzieciństwem ontogenetycznym i filogenetycznym

Poszukiwanie myślenia mitycznego, stanowiącego „bodaj najwcześniejszy oraz najbardziej uniwersalny rezultat e s t e t y c z n e j f a n t a z j i”¹⁵, to motyw przewodni, na którym Schulz opiera swoje opowiadania. Można go dostrzec nie tylko w licznych wątkach fabuły skupionych wokół poszczególnych bohaterów,

12 Por. C. Prokopczyk, *The Mythical and the Ordinary in Bruno Schulz* oraz K. Lukas, *Mythos, Archetyp und Translation*.

13 Ulrich Schmid ujmuje to następująco: „Schulzowski motyw przewodni, który można interpretować jako radykalizację Kantowskiej koncepcji rzeczywistości, to prowizoryczny i niestabilny status świata realnego” (U. Schmid, *Die Realisierung der modernen Metaerzählungen bei Bruno Schulz (Kant, Freud, Kafka)*, w: *Zentrum und Peripherie in den slavischen und baltischen Sprachen und Literaturen. Festschrift zum 70. Geburtstag von Jan Peter Locher*, Hrsg. R. Hodel, Bern et al, Bern 2004, s. 121). Niestabilność tę zauważa również Krzysztof Stala: „W pewnych punktach czasoprzestrzeni zawęzła się forma, osiąga nasycenie sensem – obraz doskonałej kuli, głębokiego jądra, aby gdzieś dalej rozsypać się, rozpaść w przebrania, imitacje, złudne wyglądy” (K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 48).

14 Por. L. Steinhoff, *Rückkehr zur Kindheit als groteskes Denkspiel: ein Beitrag zum Motiv des „dojrzeć do dzieciństwa“ in den Erzählungen von Bruno Schulz*, Hildesheim 1984, s. 97; K. Lukas, *Fremdheit – Gedächtnis – Translation*, s. 190; U. Schmid, op. cit., s. 51.

15 E. Cassirer, *Myślenie mityczne*, s. 56. Wyróżnienie w oryginale.

lecz także w metonimiach takich, jak „genialna epoka” czy „wiosna”, reprezentujących stan bezpośredniej i całościowej percepcji, a co za tym idzie: prapoczątek historii ludzkości. W *Sanatorium pod Klepsydrą* perspektywa ta ulega przesunięciu i obejmuje horyzont wspomnień z dzieciństwa narratora – Józefa, stając się wydarzeniem, które odbiorca ma aktywnie współprzeżywać. Również motyw dzieciństwa należy rozumieć jako metonimię, ponieważ oznacza ono więcej niż tylko pewien etap w jednostkowej biografii Józefa¹⁶. U Schulza chodzi o dzieciństwo, „które stanowi istotną kolebkę mitycznego myślenia”¹⁷ i jednocześnie ogólnoludzką przedkulturową fazę rozwoju – „warstwę afektu i pobudzenia zmysłowego”¹⁸. Józef dąży do restytucji utraconego doświadczenia jedności, obiektywizując je w wyobrażeniu zastępczym. Doświadczenie to objawia mu się w postaci Księgi, wielbionej jako „Autentyk, święty oryginał”¹⁹. Ranga Autentyku nie wynika jednak z jego materialności, lecz z potencjału twórczego, wywołującego mityczne przeżycie domagające się ekspresji. Autentyk symbolizuje pierwotne pobudzenie wyobraźni, pierwotny sposób pojmowania świata, kiedy obraz i rzecz wciąż jeszcze stanowią jedność, a wszystkie treści duchowe manifestują się wyłącznie po przełożeniu „na coś rzeczowego”²⁰. Czy to jako kalendarz, czy jako album z odbijankami, markownik czy szpargał – Księga za każdym razem oznacza przeżycie, w którym pospolite przedmioty spontanicznie wyrastają poza własne granice i ujawniają uniwersalny sens. Jednocześnie Księga nasuwa pytanie, jak przekazać to subiektywne doświadczenie na ontologicznej płaszczyźnie komunikacyjnej, albowiem wykracza ono poza to, co daje się ująć w języku, a każda uściślająca obiektywizacja oznacza zawężenie pierwotnego sensu, przekształcenie *t r a n s c e n d e n t n e g o w r a ż e n i a w t r a n s c e n d e n t a l n e w y r a ż e n i e*. W tym miejscu rysuje się u Schulza kolejny motyw łączący go z Cassirerem: problem języka jako kulturowej formy pośredniej między myśleniem mitycznym a pojęciowo-abstrakcyjnym²¹.

Narrator usiłuje rozwikłać ten problem, uciekając się do świadomej negacji: tematem czyni nie właściwą treść Autentyku, lecz zasadniczą niemożność jej reprezentacji w sposób autentyczny, a zarazem wiarygodny i pewny. Równocześnie Schulz wyraża ów problem środkami artystycznymi, unaoczniając sam proces narracji jako ułomną racjonalizację i budując metafikcyjną relację między narratorem a czytelnikiem. Już samo początkowe spotkanie z Księgą jawi się jako

16 Por. J. A. Dompkowski, *Child-As-Artist: Bruno Schulz and the Jungian Maternal*, w: Bruno Schulz. *New Documents and Interpretations*, s. 123–161.

17 B. Schulz, *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”*, w: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 165.

18 E. Cassirer, *Phänomenologie der Erkenntnis*, s. 128.

19 OP, s. 115.

20 E. Cassirer, *Myślenie mityczne*, s. 74.

21 Por. ibidem, s. 76.

performatywna strategia abstrahowania *ex post*, która uświadamia odbiorcy ograniczone możliwości owego retorycznego chwytu. Narrator zdaje sobie w pełni sprawę, że to, o czym mówi, nie da się przedstawić racjonalnymi środkami języka, i podsuwa precyzyjną definicję negatywną pojęcia, o które mu chodzi. Księga ma zyskać sugestywność właśnie dzięki temu, że oznacza coś nieobecnego: „Nazywam ją po prostu Księgą, bez żadnych określeń i epitetów, i jest w tej absytnencji i ograniczeniu bezradne westchnienie, cicha kapitulacja przed nieobjętością transcendentu, gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi załsnąć, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestrachu, przeczuciem tej rzeczy bez nazwy [...]”.

Wątpliwości, jakie może budzić takie ujęcie, narrator rozwiewa, ostentacyjnie solidaryzując się z czytelnikiem i roztaczając przed nim wizję doświadczenia transcendentu jako nagrody za właściwą interpretację opowiadania: „Czytelnik [...] prawdziwy, na jakiego liczy ta powieść”, zrozumie bowiem sens Księgi „w tym krótkim a mocnym spojrzeniu [...] i przymknie oczy z zachwytem nad tą recepcją głęboką”. A tego, kto nadal żywi nieufność, przekonać ma dodatkowy argument zbiorowego pradoświadczenia: „Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?”²². I nawet jeśli systematyka Księgi zostaje w końcu dokładniej wyjaśniona, to Schulz nieustannie baczy, by racjonalne opisy przekazywane przez narratora zrelatywizować, a uzyskaną jednoznaczność natychmiast unieważnić na rzecz sensu uniwersalnego. Jak bowiem zapewnia narrator, „nie chcemy nużyć czytelnika wykładem Doktryny. Chcielibyśmy tylko zwrócić na jedną rzecz uwagę: Autentyk żyje i rośnie”²³. Uwagi tego typu powodują systematyczne zacieranie granicy między fikcjonalnością narracji a rzeczywistością odbiorcy: wraz z samym autorem, inscenizującym daną sytuację, czytelnik pośrednio uczestniczy w opowiadaniu, a perspektywa narratora zostaje mu sztucznie narzucona. Schulz, za sprawą celowych niedopowiedzeń wprawiając odbiorcę w poczucie dezorientacji, zachęca go do własnej aktywności: do tego, by produkowane przez tekst luki sam wypełnił na zasadzie swobodnych skojarzeń. Mówiąc słowami samego Schulza: opowiadania, ustawicznie wskazując na subiektywny charakter stworzonej w nich rzeczywistości, dążą do tego, by pobudzić „najpierwotniejszą funkcj[ę] ducha”, jaką jest „bajanie”²⁴, i stać się przez to K s i ę g ą c z y t e l n i k a²⁵.

Proza Schulza oświetla jednak – pod różnymi kątami – nie tylko rezultat obiektywizacji, lecz także intersubiektywny dylemat, do jakiego prowadzą wysiłki

²² OP, s. 105.

²³ OP, s. 116.

²⁴ OP, s. 366.

²⁵ Również Janis Augsburger jest zdania, że „opowiadanie *Księga* otwarcie domaga się «transcendencji», jako że Schulz podsuwa czytelnikowi pewną „sugestię lekturową” (J. Augsburger, *Masochismen. Mythologisierung als Krisen-Ästhetik bei Bruno Schulz*, Hannover 2008, s. 259).

na rzecz tej obiektywizacji. Przy próbie uchwycenia zatartych wspomnień o Księdze przeżywa ona metamorfozę: ulega regresji zakończonej całkowitym zdeprecjonowaniem właściwego materiału wyjściowego, a ostatecznie – trywializacją opowiadania. Ciągłe przemiany Księgi spełniają wprawdzie postulat duchowego uniwersalizmu, zarazem jednak zdają się prowadzić do społecznego wyizolowania narratora, co ma konsekwencje dla relacji między tekstem a odbiorcą. Materialna niejednoznaczność Księgi urasta do rangi problemu komunikacji między mitycznym a nowoczesnym stanem świadomości, co Schulz inscenizuje nie tylko na poziomie fabuły, lecz także na płaszczyźnie metapoetyckiej, jako konflikt między narratorem a odbiorcą. Podczas gdy ojciec chłodno i trzeźwo deklaruje, że „Księga jest mitem, w który wierzymy w młodości”²⁶, po chwili Józef pełen euforii oznajmia, że oto znalazł resztki upragnionego Autentyku w postaci magazynu z anonsami, po czym odtwarza je w formie poetyckich opowieści. Co jednak znamienne, w procesie twórczym Józef nie odkrywa nowych światów, lecz jedynie powtarza zmitologizowaną historię kultury – łącznie z utratą sensotwórczych wzorców i wątpliwym konstruowaniem odnośnych alternatyw. W miarę jak jego opisy stają się coraz bardziej prozaiczne, reklamy i anonse tym bardziej kategorycznie domagają się swoich praw, a wobec faktu, że poszukiwanie sensu zastężyło w retoryce mitologicznej, opisy te przestają być w końcu dla czytelnika istotne. „Szpargał” oferuje potencjał poznawczy równie nikły jak cały zbiór *Sanatorium pod Klepsydrą* sprowadzony do jednoznacznej interpretacji – co do tego narrator i czytelnik są najzupełniej zgodni: szpargał „rozwija się [...] podczas czytania, [...] ma granice ze wszech stron otwarte dla wszystkich fluktuacyj i przepływów”²⁷.

Rzeczywistość odczłowieczona: poszukiwanie sensu między czasem „nielegalnym” a czasem „wyprzedanym”

Próbując przykładać do opowiadań Schulza strategie narratologiczne, takie jak rozróżnienie między *discours* a *histoire*, stajemy wobec problemu metodologicznego. Jego źródłem jest systematyczne współdziałanie formy i treści oraz naśladowanie myślenia tożsamościowego²⁸ – takiego, jakie Cassirer zakłada dla myślenia mitycznego²⁹: skoro mitowi brakuje „kategorii «idealności»”³⁰, to pojęcia formotwórcze u Schulza nie ograniczają się do funkcji abstrakcyjnych kategorii przedstawieniowych, lecz stają się historią – a dokładniej: historią subiektywnie

26 OP, s. 108.

27 OP, s. 118.

28 U Cassirera: *Identitätsdenken* (przyp. tłum.).

29 Por. C. Prokopczyk, op. cit.

30 E. Cassirer, *Myślenie mityczne*, s. 74.

przeżywającego narratora. Prawa mityczne winny jednak czerpać swą siłę perswazji nie tyle z faktu, że ich obecność zakłada się nawet w akcie racjonalnego objaśniania, ile stąd, że prawa te podważają ontologiczną moc dowodową pozytywistycznego porządku świata. Jednocześnie oba te porządki nieustannie się ze sobą komunikują, co w skrajnym przypadku prowadzi do tego, iż żaden z nich nie gwarantuje wiarygodnego obrazu świata³¹.

Połączenie tych dwóch systemów najdokładniej widać w narracyjnych konstrukcjach Schulzowskiego czasu. Autor *Księgi* wprowadza do swych opowiadań czas mityczny, podporządkowany nie abstrakcyjnym parametrom czasu linearnego, lecz cyklicznym powtórkom subiektywnie przeżywanych wydarzeń. A przy tym jednak Schulz poprzez czas fikcyjny sugeruje realistyczny charakter opisywanej rzeczywistości, usilnie dbając o to, by obecność tego czasu była rozsądnie uzasadniona i zrozumiała dla czytelnika³². Tak więc czas mityczny jawi się u Schulza nie tyle jako ustalony porządek, ile jako reakcja na brak zwykłego systemu czasowego: czas mityczny kompensuje przeżycia, których nie da się ująć w naukowych kategoriach temporalnych, i staje się dla narratora warunkiem, by móc zachować asocjacyjne wrażenia z dzieciństwa jako „bezczasową wieczną terażniejszość”³³. Zakłada się przy tym z góry, że czytelnik ma świadomość dynamicznej relacji między czasem analitycznie mierzalnym i czasem subiektywnie przeżywanym, a świadomość ta ma usprawiedliwić niezwykłą dyspozycję czasową, w jakiej rozgrywają się wydarzenia: skoro „Każdy wie, że w szeregu zwykłych, normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne”, to nie powinno dziwić, jeśli w razie potrzeby nagle wyrasta mu „kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc”³⁴. Opowiadania Schulza stoją pod znakiem tego osobliwego czasu, przy czym kontrast wobec zwykłego systemu temporalnego częstokroć wyraża się w wyobcowaniu znaczeniowym jego własnych pojęć: mimo że tytuły opowiadań takich, jak *Noc wielkiego sezonu*, *Genialna epoka*, *Martwy sezon*, *Wiosna*, *Noc lipcowa* czy też *Druga jesień* zawierają ostentacyjne wręcz określenia czasu, to wydarzenia w nich opisane ewidentnie nie dają się zamknąć w ramy zwykłego kalendarza. Wprost przeciwnie. Przykładowo: w tym ostatnim tytule katachreza powstała z połączenia nazwy pory roku i przydawki „druga” uruchamia grę z konwencjonalnymi oczekiwaniami czytelnika i sugeruje, że po tak zatytułowanej fabule raczej nie należy się spodziewać

31 Zob. K. Stala, op. cit., s. 101.

32 Zob. J. Ficowski, op. cit., s. 39.

33 K. Dulaimi, op. cit., s. 195. Dulaimi cytuje tu słowa Tomasza Manna (*zeitlose Immer-Gegenwart*), który tak właśnie określił mit w swojej laudacji na cześć Zygmunta Freuda z okazji jego osiemdziesiątych urodzin (zob. T. Mann, *Freud und die Zukunft*, w: idem, *Reden und Aufsätze (I)* (*Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. IX), Frankfurt am Main 1990).

34 OP, s. 91.

„zwykłego” przebiegu wydarzeń³⁵. Ponadto, aby wykazać luki w systemie naukowym, kategorie czasu i przestrzeni zostają ze sobą sprzężone w osobliwy sposób. I tak, Schulz formułuje krytykę, że „Nikt jeszcze nie napisał topografii nocy lipcowej”³⁶, po czym sam na nią odpowiada, poświęcając temu przedsięwzięciu własne opowiadanie.

W *Genialnej epoce* z kolei przedmiotem narracji staje się transformacja z naukowego w mityczny system czasowy, zaś ontologiczna zdolność objęcia rozumem zwykłego porządku temporalnego zostaje z gruntu zakwestionowana. Również i tu Schulz włącza w fabułę sam proces pisania tworzący metatekstualną ramę, eksponując konstruowanie czasu mitycznego jako technikę narracyjną. Narrator, wskazując na samego autora jako na twórcę literackiego świata mitycznego, pokazuje, że również uwarunkowane gatunkowo możliwości narracji podlegają systematycznym ograniczeniom „zwykłego” systemu temporalnego, jako że narracja zazwyczaj podporządkowana jest zasadzie linearności. Aby zobrazować ten fakt, Schulz ucieka się do porównania przypominającego wypowiedzi Cassirera o myśleniu mitycznym (gdzie „każda styczność w przestrzeni i czasie jest traktowana wprost jako związek przyczynowo-skutkowy”³⁷) oraz o czasie jako „zorientowaniu na rzecz”: „Zwykłe fakty uszeregowane są w czasie, naniżane na jego ciąg jak na nitkę. Tam mają one swoje antecedeny i swoje konsekwencje, które tłoczą się ciasno, następują sobie na pięty bez przerwy i bez luki. Ma to swoje znaczenie i dla narracji, której duszą jest ciągłość i sukcesja. Cóż jednak zrobić ze zdarzeniami, które nie mają swego własnego miejsca w czasie, ze zdarzeniami, które przyszły za późno, gdy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany, i teraz zostały niejako na lodzie, nie zaszerowane, zawieszony w powietrzu, bezdomne i błędne? Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń?”³⁸.

W tym miejscu następuje unieważnienie czasu linearnego – performatywny akt, w którym czytelnik bezpośrednio uczestniczy, niejako wciągnięty w wydarzenia. Wyobrażenie czasu „za ciasnego” pozwala wysnuć wniosek o istnieniu czasu równoległego, cyklicznego, „bocznych odnog czasu”, w których narrator znajduje schronienie wspólnie z czytelnikiem. Rozluźniając w ten sposób relacje temporalne, Schulz roztacza spektrum całkowicie nowych strategii narracyjnych,

35 Zdaniem Augsburger powtarzające się okoliczniki czasu, takie jak „już wtedy” czy „w owym czasie”, mają wprawić odbiorcę w stan niepewności i dezorientacji, ponieważ sugerują mu posiadanie wiedzy, którą ten nie dysponuje. Sprawiają one wrażenie, że fabuła rozgrywa się w konkretnym czasie, jednak w miarę przebiegu wydarzeń pozostają nieumotywowane (zob. J. Augsburger, op. cit., s. 51). O gramatycznej funkcjonalizacji określeń czasu u Schulza pisze K. Lukas, *Fremdheit – Gedächtnis – Translation*, s. 232–233.

36 OP, s. 214.

37 E. Cassirer, *Myślenie mityczne*, s. 82.

38 OP, s. 120.

umożliwiających nie tylko rytualną powtarzalność wydarzeń, lecz także odtworzenie wszystkich wariantów ich przebiegu. W ten sposób zawieszenie czasu linearnego staje się równoznaczne z uniwersalnym od-graniczeniem, które pozwala zainscenizowanej przez Schulza „wiośnie” (rozumianej jako pewien etap w dziejach ludzkości), by wpisała się w prywatną wyobraźnię narratora i „po prostu wzięła serio swój tekst dosłowny”³⁹. Jednocześnie narrator opatruje stworzone przez siebie „boczne odnogi czasu” piętnem „nielegalności”⁴⁰, bynajmniej nie tracąc z oczu utopijnego charakteru owych sztucznych manipulacji. Niekiedy wykracza przy tym poza sytuację wewnątrztekstową w sposób tak ewidentny, że granica między autorem a narratorem ulega rozmyciu: „Ach, i spisując te nasze opowiadania [...] na zużytym marginesie jej [księgi kalendarza – L. F.] tekstu, czy nie oddaję się tajnej nadziei, że wrosną one kiedyś niepostrzeżenie między żółtkę kartki tej najwspanialszej, rozsypującej się książki [...]?”⁴¹.

Co istotne, Schulz pokazuje, jak utopijne marzenie o czasie alternatywnym może przerodzić się w dystopijny koszmar. Odwołując się do Cassirera: aby zaprowadzić mityczny porządek przyczynowo-skutkowy, należy unieważnić możliwość stopniowania realności, chociażby uchylając granicę między życiem a śmiercią czy też między czuwaniem a snem⁴². W *Sanatorium pod Klepsydrą* głównym elementem fabuły staje się właśnie owo zatarcie granic, które umożliwia Józefowi powrót do zmarłego ojca⁴³. Dramatyczny konflikt między myśleniem mitycznym i analitycznym uzmysławia systemową niemożność pogodzenia obu tych struktur myślowych. Próba z a l e g a l i z o w a n i a czasu mitycznego poprzez jego naukowe zracjonalizowanie kończy się całkowitym rozpadem czasu, popadnięciem w społeczną izolację, a wreszcie – apokaliptyczną katastrofą. Doktor Gotard, wprowadzając Józefa w tajniki sanatoryjnej rzeczywistości, usiłuje wprawdzie argumentować naukowo, jednak taki tok rozumowania nie przystaje zupełnie do czasu mitycznego: „Cały trick polega na tym [...], że cofnęliśmy czas. Spóźnimy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już osiągnęła”⁴⁴.

Po tej kontrowersyjnej argumentacji następują wydarzenia, których nie sposób nazwać logicznymi. Świat sanatorium pozbawiony jest jakiegokolwiek chronologicznego ładu, panuje w nim rozpaczliwy chaos najrozmaitszych wrażeń, zderzenie

³⁹ OP, s. 133.

⁴⁰ Por. OP, s. 121.

⁴¹ OP, s. 92.

⁴² Por. E. Cassirer, *Myślenie mityczne*, s. 115.

⁴³ Zestawienie z toposem Hadesu można znaleźć u Jerzego Ficowskiego (op. cit., s. 42), Janis Augsbürger (op. cit., s. 243) oraz Judith A. Dompkowski (op. cit., s. 132).

⁴⁴ OP, s. 254.

najróżniejszych wymiarów percepcji i indywidualnych rzeczywistości⁴⁵. Jako że z braku normalnego porządku czasowego mieszkańcy sanatorium odczuwają niekontrolowaną potrzebę snu, przeżycia narratora również stoją pod znakiem sennych majaków. Na jego oczach powstają niepokojące światy równoległe, stopniowo intensyfikujące wrażenie narratora, że nie może ufać własnej percepcji, zwłaszcza jeśli idzie o kondycję ojca. Do tego ulice i place w odczuciu Józefa wykazują „Dziwne, myślące podobieństwo do rynku [jego] miasta rodzinnego”⁴⁶. W ten sposób świat realny wraz z panującym w nim czasem linearnym jest wciąż obecny w świadomości narratora, przez co rzeczywistość sanatoryjna nabiera cech subtelnego horroru: nosi ona gorszące piętno „czasu zwymiotowanego”⁴⁷, a jego ponowne przeżycie nie zmienia faktu, że zdarzenia reaktywowane w tym czasie następują za późno i są nieodwracalne, ojciec zaś „w rzeczywistości” dawno już umarł.

Brak wspólnego systemu odniesienia w postaci porządku ontologicznego powoduje ponadto dramatyczne unieważnienie komunikacji międzyludzkiej. Zbliża się „Wojna nie poprzedzona pociągnięciami dyplomatycznymi”⁴⁸, czemu towarzyszy fakt, że bohaterowie przestają się nawzajem postrzegać jako ludzie: dopiero przy bliższym wejrzeniu Józef stwierdza, iż rzekomy pies-wilkołak trzymany w budzie przed gmachem sanatorium, oznajmiający swym wyciem „rozpacz bezsilności”⁴⁹, to w istocie „Człowiek na łańcuchu, którego w upraszczającym, metaforycznym, ryczałtowym skrócie brałem niepojętym sposobem za psa”⁵⁰. Narratorowi nie pomaga nawet to, że potrafi z logiczną precyzją zwerbalizować własną mityczną percepcję: to właśnie ów rozziw skłania go do ucieczki z sanatorium, a w końcu skazuje na uwięzienie między dwoma światami, na wieczną jazdę pociągiem. Efektem tego ryzykownego eksperymentu jest wzajemne zdeprecjonowanie obu systemów czasowych i całkowity brak jakiegokolwiek punktu odniesienia. Czas mityczny nie daje się przełożyć na racjonalne kategorie świadomości, a postrzegany analitycznie (i ustanowiony zbiorowo) nie gwarantuje żadnego oparcia, podobnie zresztą jak czas linearny.

„Nieskończona płodność” i „gwałcona materia”: mityczne myślenie substancjalne jako krytyka kultury

Obok czasu cyklicznego charakterystyczną cechą Schulzowskiej narracji jest dynamiczna zmienność zewnętrznych form bytu. Zmienność ta dochodzi do

45 Według Krzysztofa Stali „[s]pecyfiką rzeczywistości Schulzowskiej jest jej wielokrotne rozwarstwienie, rozbitcie na różnorodne światy” (op. cit., s. 101).

46 OP, s. 258.

47 Zob. OP, s. 268.

48 OP, s. 271.

49 OP, s. 270.

50 OP, s. 219.

głosu nie tylko w motywie Księgi, lecz także w postaci ojca. Każda ich kolejna metamorfoza odzwierciedla potrzebę wyswobodzenia się z gorsetu dogmatycznych, jednoznacznych obrazów świata. Za tą przemianą postaci kryje się szczególne pojęcie substancji, na którym Schulz opiera swój model rzeczywistości. W korespondencji z Witkacym deklaruje, że jego prozą rządzi wizja rzeczywistości znajdującej się „w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania”, a projekt taki z gruntu odrzuca istnienie „przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych”⁵¹. Dla Schulza niezmienną zasadą prezentowanej rzeczywistości jest „pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia”⁵².

Schulz mówi tu o m o n i z m i e substancjalnym, przywołując ujęcie metafizyczne, zgodnie z którym nie istnieje dualizm ducha i materii, lecz wszystkie procesy podlegają jednej jedynej podstawowej zasadzie. Zdaniem Cassirera takie rozumienie substancji nie jest podejściem typowo naukowym, lecz cechą myślenia mitycznego, powiązanego z subiektywnym postrzeganiem, nie zaś z abstrakcyjnym systemem. Swoją tezę Cassirer opiera na zasadzie partycypacji, rozumianej jako uczestnictwo poszczególnych elementów w pewnej uniwersalnej sile: „Istnieje tylko jedna jedyna niepodzielona sfera działania, w obrębie której zachodzi ciągłe przechodzenie, nieustanna wymiana pomiędzy tymi dwoma obszarami, które zwykle wyróżniamy jako świat «duchy» i świat «materii». [...] Myślenie [mityczne – L. F.] charakteryzuje właśnie specyficzna płynność i nietrwałość, którą nadal posiada w sobie intuicja i pojęcie bytu osobowego. [...] Tak jak życie jako nierozdzielna całość zamieszkuje nasze ciało, tak obecne jest również w każdej jego części”⁵³.

Unieważniając podział na „ducha” i „materię” w taki sposób, jak opisuje to Cassirer, Schulz w swoich opowiadaniach wyraża myśl, że pojęcie substancji jest uwarunkowane subiektywnie. Formy zewnętrzne autor *Wiosny* zrównuje z treściami duchowymi, z jednostkowym stanem świadomości, z którym te treści się łączą. Opowiada więc nie tylko o tym, że substancja przekształca się w najdziwniejsze formy, lecz także nieustannie wyjaśnia, dla czego tak

51 OP, s. 444.

52 OP, s. 444–445.

53 E. Cassirer, *Myślenie mityczne*, s. 189–190.

się dzieje⁵⁴. Szczególnie wyraźnie widać to w opisie przestrzeni, w której rozgrywają się epizody z udziałem ojca. W mitycznych wspomnieniach z dzieciństwa, gdy narrator spędza czas sam na sam z ojcem, otoczenie zdaje się niemal eksplodować buzującą witalną siłą: „Pryzmatyczne kryształki zwisające z lampy napełniały pokój rozprószonymi kolorami, rozpryskaną po wszystkich kątach tęczą”, a w tapetach „pączkowały uśmiechy, wykluwały się oczy, koziołkowały figle”⁵⁵. Zupełnie inaczej opisywana jest ta sama przestrzeń po nieudanym eksperymencie Jakuba z ptakami. Wraz z kapitulacją ojca tapety „zamknęły się znowu w sobie, zgęstniały, płacząc się w monotonii gorzkich monologów”, a lampy „poczerniały i zwiędły”, „wisały teraz osowiale i zgryźliwe [...]”⁵⁶. Fizyczne i umysłowe uwstecznienie ojca również znajduje odbicie w opisie przestrzeni: mieszkanie „coraz bardziej popadało w stan zaniedbania”⁵⁷, a stan ten koresponduje z wrażeniem, że „myśl [Jakuba] zapuszczała się tajnie w labirynty własnych wnętrzości”⁵⁸. Niekiedy wręcz mamy odczucie, że stan ducha bohaterów rzutowany jest na ich otoczenie – przykładowo, kiedy wyrzuty sumienia dręczące pana Karola w „pust[ym] i zapuszczon[ym]” mieszkaniu zdają się objawiać w meblach i ścianach, które „śledziły za nim z milczącą krytyką”⁵⁹.

Dla Schulzowskiego ujęcia mitu typowe jest, że autor *Wiosny* w swym monistycznym modelu rzeczywistości nie tylko naśladuje myśl mityczną, ale też bezustannie wytwarza napięcie między myśleniem mitycznym a naukowym. Dzięki temu w jego wizji dochodzi do głosu swoista krytyka kultury, co widać szczególnie wyraźnie w tym, jak oceniany jest linearny postęp: jeśli przyjąć, iż rzeczywistością rządzi dynamiczna zasada panmaskarady, to wszystko, co powoduje zastygnięcie w stałej formie, musi zdać się wyzute z wszelkiego sensu. Wprawdzie ojciec deklaruje, że „Materii dana jest nieskończona płodność”, zarazem jednak dostrzega, że jest w niej „uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania”⁶⁰ – pokusy, która prowadzi do tego, że człowiek zadaje gwałt materii⁶¹. Owa krytyka postępu na poziomie symbolicznym przejawia się w patriarchalnym antagonizmie płci: kobieta to reprezentantka i wykonawczyni nieodwracalnego aktu reprodukcji i materializacji; to ta, która siłą narzuca nieodmienną twarz-maskę. Natomiast mężczyzna ma za zadanie

54 Również Dulaimi zauważa, że u Schulza „proces przemiany stanowi faktyczną realizację pewnej projekcji” (K. Dulaimi, op. cit., s. 48). Podobną myśl formuluje Ficowski: „U Schulza każda przemiana jest rezultatem, konsekwencją. Następuje w krytycznym momencie, gdy wewnętrzne napięcie osiągnie kulminację” (J. Ficowski, op. cit., s. 85).

55 OP, s. 106.

56 OP, s. 27.

57 OP, s. 13.

58 OP, s. 16.

59 OP, s. 56.

60 OP, s. 33.

61 Por. OP, s. 38.

strzec jedności ducha i materii; to on dysponuje całym arsenałem wciąż jeszcze niewykształconych form⁶². A ponieważ męskiemu światu jedności bezustannie zagraża kobieca materialność, pojawienie się postaci kobiet zawsze wiąże się z utratą postrzegania mitycznego, z wkroczeniem racjonalnej materializacji i wypływającej zeń determinacji ludzkiego istnienia. Przywołując wspomnienie beztroskiego dzieciństwa, narrator *Księgi* przeciwstawia wybuchom fantazji inspirowanym przez ojca banalne pieszczoły matki, ograniczone do wymiaru cielesnego; „uwodzą” one Józefa i wciągają go w trzeźwy pragmatyzm racjonalnej, anonimowej codzienności „bez świąt i bez cudów”⁶³.

Tendencja do utraty indywidualności dochodzi również do głosu w problematyce postępu technicznego. W tym przypadku monistyczne pojęcie substancji przyczynia się do zdemaskowania naukowego optymizmu jako przesłanki z gruntu fałszywej: okazuje się, że postęp techniczny, nastawiony na wytwarzanie towarów masowych o charakterze utylitarnym, oznacza faktycznie stagnację, zastąpienie w fasadowej rzeczywistości. Myśl tę szczególnie dobitnie wyraża kontrast między dwoma następującymi po sobie opowiadaniem: *Sklepy cynamonowe* i *Ulica Krokodyli*⁶⁴. W pierwszym z nich Schulz opisuje dziecięcą wyprawę w krainę fantazji, kiedy Józef błądzi w labiryncie ulic miasteczka. Wędrowka kończy się synestetyczną eksplozją: kolory, zapachy i zjawiska natury z różnych pór roku w magiczny sposób zlewają się w całość, czemu odpowiada odczucie narratora: „Byłem szczęśliwy”⁶⁵. Zmysłowości tej próżno szukać w kolejnym opowiadaniu, którego akcja dzieje się w nowo powstałej dzielnicy przemysłowej na skraju miasta. Już na mapie, utrzymanej „w stylu barokowych prospektów”, ulica Krokodyli odróżnia się od przeładowanych detalami widoków innych dzielnic: jej okolica „świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy nie zbadane i niepewnej egzystencji”⁶⁶. Sceptycyzm ten, zasygnalizowany na wstępie, wkrótce się potwierdza, gdyż wszystko, co znajduje się w opisywanej dzielnicy, cechuje pochopnie uzyskana przedmiotowość pozbawiona treści: „Pseudoamerykanizm [...] wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną roślinność tandetnej, lichej pretensjonalności. Widziało się tam tanie, marnie budowane kamienice o karykaturalnych fasadach, oblepione monstrualnymi sztukateriami z popękanego gipsu”⁶⁷. Szyby w witrynach sklepowych są „wadliwe, mętne i brudne”, a w „jałowych” wnętrzach zanie-

62 Por. B. Helbig-Mischewski, *Zwischen Omnipotenz und Ohnmacht, Überhöhung und Unterwanderung: Zerfall der „Vaterordnung“ und Masochismus bei Bruno Schulz*, „Zeitschrift für Slawistik” 2006, Heft 4, s. 428–440.

63 OP, s. 107.

64 Por. J. Augsburg, op. cit., s. 124–130.

65 OP, s. 68.

66 OP, s. 71.

67 OP, s. 71–72.

dbanych magazynów panuje „szara atmosfera”⁶⁸. Również panny sklepowe zdają się być istotami bez charakteru, na których twarzach przesadnie gruba warstwa szminki w makabryczny sposób kontrastuje z ich wewnętrzną martwością. Narrator, określając całą dzielnicę mianem „tandetnej”, ma na myśli nie tylko charakter samej ulicy Krokodyli. Tak samo ocenia kondycję nowoczesną z jej jednowymiarowością, transcendentalnym rozdarciem i konsumpcjonizmem jako wątpliwym substytutem religii: „Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność”⁶⁹. Akceptacja tego świata pozorów, złudnego bogactwa szans i możliwości skutkuje utratą sensotwórczego ładu, co przejawia się w zachowaniu przechodniów, bezwolnie błakających się po ulicach. Do przechodniów tych należy zresztą nie tylko sam narrator, lecz także „ważny czytelnik”, obaj razem zgłębiający „iluzoryczny [...] charakter [...] tej dzielnicy”⁷⁰.

Jak cienka jest granica między mitycznym myśleniem substancjalnym a myśleniem kategoriami naukowego postępu, jeśli dojdzie do ich konfrontacji na płaszczyźnie teoriopoznawczej, dowodzi opowiadanie *Kometa*. Schulz w ironiczny sposób nawiązuje tu do niezwyklej popularności nowych technologii i odkryć naukowych z początków XX wieku⁷¹: „Epoka stała pod znakiem mechaniki i elektryczności, i cały rój wynalazków wysypał się na świat spod skrzydeł geniuszu ludzkiego”, a w tym przełomowym czasie „Filozoficzny pogląd na świat obowiązywał”⁷². Zasygnalizowanemu upadkowi wartości przeciwstawione są alchemiczne eksperymenty ojca, które mają zdemaskować dumę *principium individuationis* w dziejach ludzkości jako wstydlive nieporozumienie. Doświadczenia Jakuba łądząco jednak przypominają dowodzenie naukowe, a przy tym okazują się nader ambiwalentne moralnie. Oparte na monistycznym ujęciu substancji, stoją wprawdzie zdecydowanie w kontrze wobec praw nowoczesnych nauk przyrodniczych, uruchamiają też jednak racjonalną linię argumentacji: Jakub, redukując wuja Edwarda do „nagiej zasady młotka Neefa”⁷³, wykazuje, że zasada ta, stosowana w dzwonku elektrycznym, jest „zwykłą mistyfikacją”⁷⁴. Przeprowadzając „męczącą psychoanalizę”, dowodzi niezbitcie, że wuj Edward jako obiekt doświadczeń nie jest już człowiekiem, lecz stworzonym przez ojca,

68 OP, s. 72.

69 OP, s. 76. Zdaniem Schmidta w tym miejscu w sposób wręcz wzorcowy dokonuje się „radykalizacja Kantowskiej koncepcji rzeczywistości” (U. Schmid, op. cit., s. 121). Metatekstualny wymiar tego fragmentu w istocie trudno zlekceważyć: porównując „imitatywną” rzeczywistość z papierem, Schulz wskazuje wprost na swój własny utwór – książkę, którą czytelnik właśnie trzyma w ręku.

70 OP, s. 79.

71 Zob. B. Arich-Gerz, op. cit.

72 OP, s. 337.

73 OP, s. 343.

74 OP, s. 341.

na wskroś bezosobowym homunculesem⁷⁵, który „podeptał imperatyw kategori-
czny”⁷⁶. W ten sposób mityczne myślenie tożsamościowe i abstrakcyjne my-
ślenie naukowe, usiłując sprostać wymogom zrozumiałości w kategoriach ra-
cjonalnych, prowadzą do tego samego niepokojącego efektu, jakim jest utrata
indywidualności i upadek moralny. Zasadnicza różnica polega jednak na tym,
że odczłowieczony wuj Edward wprost uosabia przeprowadzony dowód łącznie
z jego konsekwencjami moralnymi, czym wprawia odbiorcę w stan znacznie
większej dezorientacji i niepokoju niż dzwonek elektryczny, który prócz swej
własnej funkcjonalności nie niesie za sobą żadnego znaczenia moralnego. Al-
chemiczne podejście ojca odpowiada już nie mitycznej, lecz analitycznej postawie
duchowej – zwłaszcza takiej, którą nauka dawno już przewyciężyła i która,
zważywszy na obecny etap rozwoju ludzkości, poznawczo nie wnosi nic nowego:
„Zaszczepienie mesmeryzmu na ciele nowoczesnej fizyki nie okazało się płodne”.
Tak zdeprecjonowane i zlekceważone eksperymenty ojca pozostają bez echa:
otoczenie odrzuca je jako trudną do zaakceptowania alternatywę dla „zaufanej
i solidnej prozy odwiecznych porządków”⁷⁷.

Przełożyła z języka niemieckiego Katarzyna Lukas

75 Zob. R. Lachmann, *Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa*, w: *Psycho-
poetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“ München 1991*, Hrsg. A. Hansen-Löve, Wien
1992, s. 450.

76 OP, s. 350.

77 OP, s. 346.

[paralele i konteksty]

Irena Chawrilaska: Rzeźba czy ruina? O Schulzu Foera

W czasach, kiedy książka bywa przeżytkiem lub formą artystyczną, a coraz rzadziej zwyczajnym nośnikiem tekstu, szczególnie mocno przykuwają uwagę te przykłady woluminów, które uwodzą uwypukloną cielesnością, a jednocześnie opatrzone są numerem ISBN i dostępne w księgarni. Książka staje się dziś symbolem wykorzystywanym na różne sposoby, żeby wywołać określone reakcje estetyczne ze strony odbiorcy mającego kontakt z obiektem nawiązującym do idei książki. Zjawiska tego rodzaju doczekały się prób opisu za pomocą języka humanistyki, a kluczową rolę odegrało tu pojęcie *bookishness* ukute przez Jessicę Pressman. Amerykańska badaczka uznaje „książkowość” za strategię estetyczną ery cyfrowej, która uobecnia się w rzeczywistości kulturowej, począwszy od wystaw księgarni czy przestrzeni miejskiej i galeryjnej, przez pisanie eksperymentalne i przedmioty codziennego użytku, aż po teksty cyfrowe. Książka nie stanowi w tym ujęciu tylko nośnika informacji. W dobie remediacji jest raczej fetyszem, wciąż nadającym znaczenie naszemu życiu – jak przekonuje Pressman w książce *Bookishness. Loving Books in a Digital Age*¹.

1 Zob. J. Pressman, *Bookishness. Loving Books in a Digital Age*, New York 2020. Pressman pisze: „I use the term «bookishness» to describe an aesthetic practice and cultural phenomenon that figures the book as artifact rather than as just a medium for information transmission and, in so doing, presents the book as a fetish for our digital age”. J. Pressman, *Jonathan Safran Foer’s „Tree of Codes”: Memorial, Fetish, Bookishness*, „ASAP/Journal” 2018, Vol. 3, No. 1, January, s. 97.

W kategoriach estetyki książkowości amerykańska badaczka opisuje również *The Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera². W twórczości pisarza utwór uformowany w tak niecodzienny sposób jest również ewenementem, choć nie można wykluczyć, że artysta podejmie się kontynuowania przygody z eksperymentami literackimi, a i we wcześniejszych jego tekstach można odnaleźć pewne znamiona wizualności³. Jonathan Safran Foer przyzwyczaił jednak polskiego czytelnika do podejmowania tematów istotnych z perspektywy globalnej, poruszając kwestię produkcji mięsa w *Zjadaniu zwierząt* czy katastrofy klimatycznej w zbiorze esejów *Klimat to my. Ratowanie planety zaczyna się przy śniadaniu*, uznanym za najlepszą książkę roku 2019 przez „Financial Times” i „The Guardian”. Nie można nie wspomnieć o bestsellerze *Wszystko jest iluminacją*, którego akcja rozgrywa się na Ukrainie wokół losów polsko-żydowskich przodków Foera.

Co skłoniło pisarza zatroskanego o losy planety do zainteresowania się książką polskiego autora napisaną blisko sto lat wcześniej?

Foer, zafascynowany ideą książki, która eksponowałaby swą materialność w dobie wzrastającej rangi literatury cyfrowej, od dawna nosił się z zamiarem zbudowania utworu wyciętego z innego tekstu, w którym narracja konstytuowałaby się w procesie usuwania słów z tekstu źródłowego. Podejmował próby formowania książek za pomocą techniki wymazywania, wykorzystując w tym celu słowniki, encyklopedie, książkę telefoniczną, prozę fikcjonalną i niefikcjonalną oraz własne powieści. Prace te okazały się jedynie wprawkami, ponieważ żadne z działań tego typu nie zostało zwieńczone powstaniem nowego tekstu. Wreszcie twórca dokonał wyboru i postanowił pracować z *The Street of Crocodiles* Brunona Schulza⁴, ale decyzja wcale nie była łatwa. Wiele zdań w opowiadaniach polskiego autora jawiło się Foerowi jako elementarne i nieredukowalne, których piękno powinno się ocalać, a nie rozczłonkować i usuwać.

Ruina: (The) (S)tree(t) of (Cro)cod(il)es

Co pozostało z Schulzowskiego pierwowzoru w *Tree of Codes* i na czym polegała praca Foera z opowiadaniem Schulza?

Pisarz wymazał część tekstu Schulza, ale nie naruszył jego linearnego porządku. Zachowała się mniej niż jedna dziesiąta słów, ale w książce znajdziemy wszystkie opowiadania *The Street of Crocodiles*⁵. Pozbawione zostały one przy tym

2 Ibidem.

3 Na przykład materiał wizualny, którym opatrzone jest *Zjadanie zwierząt*.

4 Zob. J. S. Foer, *This Book and The Book*, w: idem, *Tree of Codes*, London 2010, s. 137.

5 Za celowe należy uznać używanie w artykule tytułu angielskiego tłumaczenia *Sklepów cynamonowych*, ponieważ Foer posłużył się w swoim działaniu artystycznym tłumaczeniem *Sklepów cynamonowych* Celiny Wieniewskiej.

tytułów. Twórca usunął również część bohaterów, zostawiając tylko troje: I, Mother i Father. Sam tekst został pozbawiony licznych opisów, ale składnia została utrzymana. Poniżej przedstawiam dwa przykłady z opowiadania *Sierpień*. Zdanie A stanowi cytat zaczerpnięty z książki Foera, zdanie B to jego anglojęzyczne źródło, zdanie C natomiast – źródło polskojęzyczne, czyli *Sklepy cynamonowe*.

A. Hours pass in coughs (*Tree of Codes*, s. 13)⁶.

B. H o u r s p a s s , filled with heat and boredom; Touya chatters i n a monotone, dozes, mumbles softly, and c o u g h s (*The Street of Crocodiles*, s. 14)⁷.

C. M i j a j ą g o d z i n y pełne żaru i nudy, podczas których Tłuja gaworzy półgłosem, drzemie, zrzędzi z cicha i chrząka (*Sklepy cynamonowe*, s. 31)⁸.

A. We passed the chemist's large jar of pain (*Tree of Codes*, s. 9)⁹.

B. And finally on the corner of Stryjska Street w e p a s s e d within the shadow of t h e c h e m i s t ' s shop. A l a r g e j a r of raspberry juice in the wide window symbolized the coolness of balms which can relieve all kinds o f p a i n (*The Street of Crocodiles*, s. 15).

C. Wreszcie na rogu ulicy Stryjskiej w e s z l i ś m y w cień apteki. W i e l k a b a n i a z sokiem malinowym w szerokim oknie aptecznym symbolizowała chłód balsamów, którym każde c i e r p i e n i e mogło się tam ukoić (*Sklepy cynamonowe*, s. 29).

Już na pierwszy rzut oka widać, że odnalezienie polskich odpowiedników konkretnych słów składających się na zdania w *Sklepiach cynamonowych* nie przyniesie tłumaczenia tekstu Foera, ponieważ w języku polskim, zaliczającym się do języków fleksyjnych, niemożliwe jest powiązanie poszczególnych części zdań, jeśli nie przybrały one odpowiednich form będących ze sobą w licznych nadrzędno-podrzędnych relacjach. Gdybyśmy chcieli poznawać historię opowiedzianą w wyciętym przez Foera tekście Schulza w języku polskim, należałoby w całości przetłumaczyć *Tree of Codes*. Niezwykle interesującym doświadczeniem artystycznym i badawczym mogłoby się okazać porównanie tłumaczenia *Tree of Codes* z fragmentami *Sklepiów cynamonowych* wybranymi zgodnie z biegiem narracji stworzonej przez Foera.

6 „Godziny mijają w kaszlu / na chrząkaniu”. Wszystkie robocze tłumaczenia z *Tree of Codes* są mojego autorstwa. Cytaty za wydaniem: *Tree of Codes*, London 2010.

7 B. Schulz, *The Street of Crocodiles and Sanatorium under the Sign of the Hourglass*, transl. C. Wieniewska, London 1988.

8 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp, oprac. i dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019.

9 „Minęliśmy wielką banię cierpienia aptekarza”.

Sam pisarz nie podejmuje kwestii przekładu w swojej książce ani w posłowie, a nie można zapominać, że tekst Foera jest zapośredniczony przez angielskojęzyczne tłumaczenie Schulza z 1963 roku, które zostało wydane jako *The Street of Crocodiles*. Rebecca L. Walkowitz zauważa, że Foer: „jak większość anglojęzycznych pisarzy zapomina o języku polskim, przez co pozwala zapomnieć o polskim również swoim czytelnikom”¹⁰. Autor pomija przy tym fakt, że przepisał *The Street of Crocodiles* jednostronnie, uczyniwszy z każdej strony *recto* interfejs, który następnie stał się przestrzenią jego pracy artystycznej. Czytelnik zabierający się za lekturę *Tree of Codes*, otwierając książkę, zostaje postawiony przed pierwszą stroną tekstu wypadającą na stronie siódmej, na której nie znajdziemy żadnego słowa, jedynie dziury, luki po zdaniach Schulza, wycięte za pomocą precyzyjnej maszyny. Pierwsze zdanie rozpoczyna się blisko połowy strony ósmej od słów: „The passersby had their eyes half-closed”¹¹. Dalsza treść *Tree of Codes* nie jest kontynuowana w przestrzeni książki w trybie *recto-verso*, tekst pojawia się jedynie po prawej stronie, strony *verso* natomiast za każdym razem tworzą nową sytuację semiotyczną – układ prostokątnych okienek.

Linearny czy nielinearny tryb lektury?

Jonathan Safran Foer, wyciąwszy poszczególne fragmenty książki Schulza, nie zrezygnował jednak z warstwy narracyjnej swojej prozy. Opowieść autorstwa amerykańskiego pisarza wciąż dotyczy relacji rodzinnych. Ograniczona jest do trojga bohaterów: I, Mother, Father. Podłożenie białej kartki pod każdą stronę podczas lektury linearnej sprawia, że wyrazy przedzielone pustymi okienkami układają się w historię o stosunkach między matką a chorym ojcem, a także o doświadczeniach syna: jego dojrzwaniu, zmieniającym się sposobie przeżywania świata, kataklizmie uderzającym w świat bohaterów i finalnym uspokojeniu sytuacji, kiedy życie wraca do normalnego biegu („[...] life returned to its normal course”, s. 94). Tytuł książki ma również swoje uzasadnienie w jej porządku narracyjnym. Ojciec bowiem posiada piękną mapę miasta, d r z e w o k o d ó w. Mapa sprawia, że bohater szuka i błądzi, odczuwając jednocześnie fragmentaryczność drzewa kodów.

W początkowej fazie tekstu mamy do czynienia z sytuacją rodzinną. Nie najlepsza relacja między matką a ojcem unieruchomionym w łóżku znajduje swoje odzwierciedlenie w przestrzeni świata przedstawionego – bliżej

¹⁰ „[...] but, like most anglophone writers, he forgets about Polish, and thus he allows his readers to forget about Polish, too”. R. L. Walkowitz, *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York 2015, s. 233.

¹¹ „Przechodnie mieli półprzymknięte oczy”.

nieokreślonego miasta. Ojciec nieczęsto zabiera głos, a jego poglądy zawarte zostały we fragmencie wyciętym z cyklu o manekinach: „We are not, he said, long-term beings. not heroes of romances in many volumes. for one gesture, for one word alone, we shall make the effort” (s. 51)¹².

W dalszej części tekstu narrator wkracza w świat otwierających się możliwości i czyhających w nim pułapek: „i began to understand The backdrop of life, the noisy bustle, the scraping danger now calm and returned to its corner, the sweetly restored normal and the urge to joy. Something stirred in me. The feeling of no permanence in life transformed into an attempt to express wonder. the farthest ultimate beyond which one could see no farther. desperately knocking against the blind little world, I loosened one of its planks, opening a window to a new, wider world. There, spread out, was a profusion of geography, of atmosphere, of full empty air” (s. 63–69)¹³.

Narratorowi książki Foera, bogatszemu o doświadczenie życiowe, przyjdzie zmierzyć się z katastrofą w oczekiwaniu na „fatal comet” (s. 132). Razem z innymi bohaterami przygotowuje się na „simply incredible chance – an honorable end” (s. 130). Honorowy koniec nadchodzi, ale kometa omija Ziemię, nie siejąc zniszczenia i nie kończąc życia narratora i innych. Życie wraca do normalnego biegu („life returned to its normal course”, s. 134). Po tym zdaniu następuje ostatnie w całej książce: „my father alone was awake, wandering silently through the rooms”¹⁴, a po nim (podobnie jak na początku lektury) pojawia się wycięte okienko. Ta prostokątna przestrzeń zdaje się znacząca, nawet jeśli nie ma w niej ani jednego słowa, wskazuje bowiem na sztuczność i umowność tworu artystycznego, który odbiorca ma przed sobą, a jednocześnie jest ściśle związana z twórczością samego Brunona Schulza. Książki drohobyckiego pisarza również ukazują swój ułomny charakter, eksponują swoją wtórność i drugorzędność, stanowią zdegenerowany substytut autentycznej Księgi¹⁵.

Historia syna, będącego świadkiem powolnego rozpadu ojca, jest opowieścią zarówno o końcu starego świata, jak i o budzeniu się do własnej tożsamości przez pierwszoosobowego narratora. Niebagatelną rolę w tym procesie odgrywa mapa

12 „Powiedział, że nie jesteśmy istotami wieloletnimi. ani bohaterami romansów w wielu tomach. za jeden gest, za jedno słowo, dołożymy trudu”.

13 „zaczęłam rozumieć scenierię życia, hałaśliwy zgiełk, szurgocące niebezpieczeństwo uspokojone i na powrót w swoim kącie, słodko przywróconą normalność i pragnienie radości. Coś się we mnie poruszyło. Poczucie braku trwałości w życiu przekształciło się w próbę wysłowienia cudu, ostatniej ostateczności, poza którą nie można było zobaczyć więcej. Desperacko pukając w ślepy, mały świat, poluzowałam jedną z jego desek, otwierając okno na nowy, rozległy świat, profuzję geografii, atmosfery, nadętego pustego powietrza”.

14 „tylko mój ojciec nie spał, wędrując po cichu po pokojach”.

15 Zob. K. Van Heuckelom, *Artistic Reflexivity and Interartistic Contamination in Polish Modernism. The Graphic and Literary Works of Bruno Schulz*, „Symposium” 2008, No. 62, s. 175–192.

miasta o specyficznej strukturze, którą dysponuje ojciec¹⁶. Wyróżnia się ona fragmentarycznością: „honeycomb streets, half a street, a gap between houses. that tree of codes shone with the empty unexplored. only a few streets were marked. The cartographer spared out city” (s. 88)¹⁷. Fragment ten odczytać można zarówno w odniesieniu do świata przedstawionego, jak i samej książki jako artefaktu. Ulice wyglądające jak plastry miodu to okaleczone i zrujnowane fragmenty tekstu *The Street of Crocodiles*. Jako odbiorcy *Tree of Codes* trzymamy w rękach drzewo kodów, konfiguracje tekstu i wyciętych okienek, które na każdej stronie stają się inną semiotyczną konstelacją tekstu i nie-tekstu. Błądzenie między literami, słowami, lukami staje się doświadczeniem odbiorcy, podobnie jak narrator opowiada o mapie: „The tree of codes suddenly appears: one can see the line transform the street. Our city is reduced to the tree of codes” (s. 94)¹⁸. Mapa miasta niekoniecznie jest użyteczna w procesie poruszania się po mieście, ponieważ nie sposób wyznaczyć za jej pomocą żadnego kierunku: „And yet, and yet – the last secret of the tree of codes is that nothing can ever reach a definite conclusion” (s. 95)¹⁹.

Kiedy czytelnik pozbędzie się białej kartki podczas lektury *Tree of Codes*, doświadczy nieustannie zmieniających się konfiguracji białych stron, tekstu i luk. Nie otrzymuje również żadnego drogowskazu czy scenariusza lektury, który umożliwiłby nawigację na kolejnych stronach wśród piętrzących się wyrazów i pustych przestrzeni. Zostaje zaangażowany w proces konstruowania przebiegu narracji, może współdecydować o jej ostatecznym kształcie, na przykład o kolejności fragmentów, o tworzeniu nowych ustępów, o wydobywaniu słów, które początkowo wydają się nieczytelne albo niewidzialne pod warstwami nakładających się na siebie prostokątów z tekstem i luk. To one umożliwiają wejście w głąb tekstu, który jest już nie tylko narracją przebiegającą w trybie linearnym, lecz także spektaklem rozgrywającym się przed czytelnikiem. Przez liczne dziury przeświecają skrawki tekstu, podczas lektury konstytuują się znaczenia współdziałające z pustą przestrzenią w tekstowo-wizualnym spektaklu, który wydaje się mieć niezwykle potężny potencjał interpretacyjny wraz z nieskończoną liczbą możliwości popełnienia błędu w procesie konstruowania sensu.

16 Nietrudno się domyślić nawet bez uprzedniej lektury *Tree of Codes*, że ta część książki opiera się na opowiadaniu *The Street of Crocodiles*.

17 „ulice jak plastry miodu, pół ulicy, wyłom między domami. To drzewo kodów świeciło pustką niezbadaną. Tylko kilka ulic było wyrysowanych. Kartograf oszczędził nasze miasto”.

18 „Drzewo kodów nagle się pojawia: można zobaczyć, jak linia transformuje ulicę. Nasze miasto jest zredukowane do drzewa kodów”.

19 „Jeszcze, a jednak – ostatnią tajemnicą drzewa kodów jest to, że nic nigdy nie może dojść do definitywnej konkluzji”.

Interakcja czy interpretacja?

Niezależnie od tego, czy odbiorca czyta *Tree of Codes* z wykorzystaniem białej kartki czy nie, utwór wytrąca go z przyzwyczajęń lekturowych. Nieuchronnie czytelnik doświadcza zagubienia. Można uznać, że utwór Foera, jako przykład *constrained writing*, jest efektem modernistycznego zabiegu, unaoczniającego po raz kolejny zapośredniczony charakter tekstu. *Tree of Codes* wydaje się dziedzicem aporetyczności i konfliktowego statusu dzieł modernistycznych, pragnienia dzieła totalnego z jednoczesnym dążeniem do autodestrukcji i świadomością, że projekt modernizmu jest niemożliwy do realizacji. Książka amerykańskiego pisarza niewątpliwie wymaga zaangażowania czytelnika, aktywnie współuczestniczącego w nadawaniu utworowi ostatecznego kształtu. Interakcja to kluczowy element lektury ergodycznej, opisanej przez Emilię Branny za pomocą dwóch kategorii: pragnienia i obietnicy w odniesieniu do cybertekstu, za który można uznać utwór Foera, choć nie jest tekstem zaprojektowanym cyfrowo²⁰. „Pragnieniem” Branny nazywa proces mający na celu odkodowanie znaczenia tekstu przez odbiorcę, natomiast „obietnica” jest odpowiedzią utworu na działanie odbiorcy. Pierwszy etap procesu lektury stanowi tu próba odkrycia znaczenia dzieła, w której odbiorca „wchodzi [...] w przestrzeń znakową, oferowaną przez cybertekst, i przekłada swoje pragnienie na te znaki, przekształcając się w operatora. Siłą napędową procesu cybertekstowego staje się dążenie operatora do wywołania zmiany, która jest odkrywaniem i doznawaniem nowych znaków przynależących do poszukiwanego tekstu”²¹.

A zatem odbiorca oddziałuje na tekst, a w konsekwencji dochodzi do sprzężenia zwrotnego i cybertekst odpowiada na oddziaływanie odbiorcy – i tym samym mogą ujawnić się wygenerowane elementy utworu. Odpowiedź jednak może być tylko złudzeniem i pobudzać odbiorcę do następnych ruchów oraz generowania kolejnych elementów. Zdarza się również, że odbiorca jedynie łudzi się, iż generuje cybertekst, a tak naprawdę jest on zaprogramowany i jego odpowiedzi byłyby takie same dla każdego czytelnika/odbiorcy/użytkownika.

Interaktywne obcowanie z *Tree of Codes* – zburzenie porządku czasowego i przyczynowego świata za sprawą symultaniczności lektury na kilku poziomach, próby łączenia i rozłączania prostokątów wyciętych i zadrukowanych tekstem, przesłoniętych sobą nawzajem – szybko może doprowadzić do wniosku, że obietnica sensu nigdy nie zostanie spełniona w kontakcie z książką, podobnie jak jest w świecie w niej przedstawionym. Aporia na poziomie czytelniczym byłaby tu

20 E. Branny, *Dlaczego klikamy? Lektura a pragnienie*, w: *Tekst (w) sieci*, t. 2, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009, s. 159.

21 *Ibidem*, s. 158.

efektem nieokreśloności rzeczywistości ponowoczesnej, w której nie można jednoznacznie uchwycić żadnego zjawiska? Aporetyczność utworu Foera ujawnia się w tekście zintegrowanym z nie-tekstem, w wizualności połączonej ze słowem. Eksperyment amerykańskiego pisarza ukazuje bogactwo doświadczenia tekstowo-wizualnego charakterystycznego dla eksperymentów literackich. Pisarz rzeźbi tekst Schulza, pracując na powracających motywach czasu, marzeń i pamięci, kluczowych dla bazowego *The Street of Crocodiles*. Formując tekst, Foer zdaje sprawę z głębokiej lektury opowiadań Schulza. Jego utwór nie może przybrać formy klarownych słów opisujących jakieś zjawiska, ponieważ rzeczywistość jest wielopoziomowa, niejasna i hybrydyczna. Komentarz Foera rozgrywa się jak *performance* w przestrzeni książki, która za sprawą swojej negatywności i odarcia pozwala namacalnie doświadczyć straty.

Status *Tree of Codes* jest zbliżony do książek liberackich, w których typografia i wizualność zostają podniesione do rangi środka stylistycznego, a materialny wolumin jest integralnym nośnikiem znaczenia²². Jednocześnie liberackie książki są opatrzone numerem ISBN i dostępne dla czytelnika. Liberatura nie jest jednak koncepcją, która jasno określałaby, czym to zjawisko – będące jednocześnie nurtem literackim ze skomplikowaną tradycją, nazwaną protoliberaturą, ruchem literackim, serią wydawniczą, projektem edytorskim, a także przestrzenią na mapie Krakowa: czytelną liberatury czy nade wszystko kategorią genologiczną (w rozumieniu anglosaskiego *genre*) – się charakteryzuje²³. Nietrudno znaleźć punkty wspólne *Tree of Codes* z przedsięwzięciami liberackimi, ale jeśli skoncentrujemy się na prototypie liberackim, od którego zaczął się namysł teoretyczny twórców *Oka-leczenia*, bez trudu zauważymy odmienną trójksięgową duetu Zenkasi od realizacji amerykańskiego pisarza. W przypadku *Oka-leczenia* podczas lektury dotykamy zapisu doświadczenia, które przybrało formę trójksięgu i narracji emanacyjnej, wykorzystując w tym celu słowa i anektując materię trzech woluminów. Czytamy jednocześnie za pośrednictwem słów, obrazów, architektomiki tomu, żeby dotrzeć do punktu spełnienia i poczucia, jakby *Oka-leczenie*

22 K. Bazarnik, *Czas na liberaturę*, w: *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 7.

23 Katarzyna Bazarnik wyróżnia następujące cechy liberatury: użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu, przestrzenna organizacja tekstu, ikonizacja, autorefleksyjność czy meta-tekstualność, hybrydyczność czy polimedialność, interaktywność i ergodyczność, materialność, specyfika medium. Cechy liberatury nie muszą dotyczyć tylko dzieł liberackich, a po drugie – poszczególne dzieła liberackie nie muszą również odznaczać się wszystkimi cechami przypisywanymi liberaturze. Przedsięwzięcia liberackie mogą zatem znacznie różnić się od siebie, a nawet nie mieć cech wspólnych. Możemy sobie bowiem wyobrazić dzieło, które spośród wymienionych cech liberatury będzie odznaczało się interaktywnością, i takie, które jedynie prowadzi grę z odbiorcą za pomocą swojej przestrzenności. Obydwa te dzieła będziemy mogli zaliczyć do liberatury. Zob. I. Chawrińska, *Hybrydy i hybrydyczności. Z pogranicza literatury i sztuk wizualnych*, Pelplin 2020, s. 213.

było monumentem wzniesionym na cześć doświadczenia, które bez końca może stawać się naszym udziałem. Przejścia te zostały oczywiście wyselekcjonowane, jak w każdym akcie twórczym, który zawsze jest selekcją doświadczenia przed przeniesieniem go do sfery *textum*.

Zrzućmy książkę Foera nie pozwalając zapomnieć o ranach, braku, wycięciu słów i obiektów Schulzowskich, których pisarz nie unicestwił i nie odesłał w zapomnienie. Pociąwszy i poszarpawszy zdania Schulza, paradoksalnie wystawił im pomnik. Przywołując kontekst liberacki, w którym *Tree of Codes* bywa czytane²⁴, czy postmodernistycznych książek eksperymentalnych²⁵, nie można zapomnieć o umieszczeniu utworu Foera w perspektywie zjawiska książki artystycznej²⁶. Czy odbiorca zyska nowy kontekst interpretacyjny dzięki temu, że Jessica Pressman uzna *Tree of Codes* za *bookish object* lub *bookwork*? Długo można zastanawiać się nad definicją książki artystycznej²⁷, ale niewątpliwie dzieło Foera należy uznać za tego rodzaju przedmiot artystyczny, mimo że zostało wydane seryjnie, a nie tylko w jednym egzemplarzu umieszczonym w przestrzeni muzealnej. *Tree of Codes* świetnie wpisuje się w projekt publikowania książek, jaki reprezentuje wydawnictwo Éditions Incertain Sens założone w 2000 roku z inicjatywy Leszka Brogowskiego z Uniwersytetu w Rennes. Książki wydawane w Rennes przekraczają granice sztuki i odzęgują się od tradycji książki pięknej, unikatowej, dostępnej tylko kolekcjonerom czy książki obiektowej, zamkniętej przed odbiorcą za szklą w muzeum. Leszek Brogowski uznaje, że właśnie na zmianę sposobu percepcji polega radykalizm książki artystycznej, ponieważ sztuka pojawia się nagle w dłoni przeciętnego odbiorcy, który w każdej chwili może zabrać ją ze sobą do domu²⁸.

Sens i bez-sens

Podczas pracy nad książką Foerowi towarzyszyło przeświadczenie, że musi istnieć źródło inspiracji, większa Księga, z której także *The Street of Crocodiles* zostało wymazane, wycięte. Opowiadania Schulza nie są wedle Foera tą Księgą, ale znajdują się jeden krok bliżej Sensu niż jakakolwiek inna znana mu

24 K. van Heuckelom, (*S*)tree(t)of (C*r*o)co(dil)es. Jonathan Safran Foer „okalecza” Brunona Schulza, w: *Literatura polska w świecie*, t. IV: *Oblicza świadomości*, pod red. R. Cudaka, Katowice 2012, s. 15–29.

25 P. Gosnell, *Don't Know What You've Got Till It's Gone: A Postmodern Study of Tree of Codes*, <https://static1.squarespace.com/static/54389b7ce4b032cd80f1abf7/t/54593d4be4b0d8d8aa3cdf6b/1415134539517/treeofcodes.pdf> (dostęp: 6.10.2021).

26 Jessica Pressman posługuje się na przykład określeniem *bookwork*, żeby odróżnić *artist's book* jako typ książki artystycznej, którego praktyki czytelnice niewiele się różnią od tradycyjnych. J. Pressman, *Jonathan Safran Foer's „Tree of Codes”*, s. 102.

27 S. Klima, *Artists books: a Critical Survey of the Literature*, New York 1998, s. 21.

28 *Les Éditions Incertain Sens. A Survey of Artists' Books*, Warszawa 2007.

książka²⁹. Pisarz w posłowie do *Tree of Codes* zaznacza, że proces wymazywania w utworze symbolizuje losy samego Brunona Schulza podczas II wojny światowej. Dorobek Schulza zostaje przez niego porównany do Ściany Płaczu w Jerozolimie, której zdobywcy Świętego Miasta nie byli w stanie zdobyć. Tekst Foera na każdej stronie daje metaforyczne świadectwo losu Żydów w czasie Zagłady³⁰. Jeśli wyobrazimy sobie za Foerem, że Księga to Świątynia Jerozolimska, a dzieło Schulza to Ściana Płaczu, wówczas *Tree of Codes* staje się modlitwą wciśniętą w jedną z niezliczonych jej szczelin. Opowiadania Schulza są ocalałym świadectwem jego działalności artystycznej. Nigdy nie poznamy tych książek, rysunków, obrazów, myśli i uczuć, które stałyby się udziałem artysty, gdyby udało mu się przetrwać wojnę.

Dosłownie książka amerykańskiego pisarza to okaleczony i pełen dziur wolumin. Podczas lektury czytelnik dotyka materialnych dziur, taktownie obcuje z ruiną. Czy dziury są nadwyżką bytu, pustym miejscem po bycie, który zniknął i przestał istnieć? *Textum* Foera niesie w sobie materialną pamięć o tekście Schulza, jakby niosło za sobą zwłoki jego języka. *Tree of Codes* stanowi jednocześnie kondukt pogrzebowy dla wytartego, wyciętego i pogrzebanego tekstu oraz nowy byt postawiony na ruinie. Palimpsesty, pisanie na innym nie jest nowością we współczesnej kulturze, ale wznoszenie świata, tworzenie narracji napisanej na skrawkach Schulzowskiego *œuvre* okazuje się nie lada wyzwaniem z uwagi na chwiejność ontologiczną świata wykreowanego przez drohobyckiego pisarza oraz jego mglisty i niepewny siebie język. Obcowanie z utworem Foera nie uwalnia czytelnika znającego *The Street of Crocodiles* od aury Schulzowskiego świata, która rozpościera się nad drzewem kodów. Okaleczona nadwyżka bytu domaga się brzytwy, ponieważ podczas lektury w umyśle odbiorcy może powstawać hybryda, będąca zlepkiem obydwu światów, niemogąca oderwać się od swojego pierwotnego wcielenia i przybrać adekwatnej formy. Wyrobinny czytelnik, który pamięta zdania z *The Street of Crocodiles*, może głęboko odczuwać niedowcielenie bohaterów Foera i ich świata, ich powierzchowność i niedomknięcie. Czy jednak zastosowanie techniki wymazywania uprościło świat przedstawiony przez Schulza? Czy doprowadziło do ontologicznego ujednoznacznienia poszczególnych bytów Schulzowskiego świata? Czy metamorficzność materii Schulza została ujednoznaczniona za sprawą materialności *Tree of Codes*? Nie.

Niewątpliwie *Tree of Codes* przenika, formalnie i w przenośni, poczucie utraty ludzi wymordowanych podczas II wojny światowej, a także poczucie utraty zniszczonych w Zagładzie książek i straumatyzowanej pamięci kulturowej, odczuwalne dla czytelnika zwłaszcza w kontakcie z wyciętymi prostokątami. Czy przez luki

²⁹ Zob. J. S. Foer, *This Book and The Book*, s. 137.

³⁰ Foer nie pozostaje jednak na poziomie eksperymentów literackich, które symbolizowały losy Żydów podczas wojny, jak w *La Disparition* Georges'a Pereca.

w książce prześwieca Heideggerowska aletheia, do której nie mamy dostępu, bo jest zbyt odległa historycznie lub nieosiągalna? Jednocześnie luki te sygnalizują pamięć, są swego rodzaju hołdem, który w anglojęzycznych badaniach określany jest mianem *memorial* w opozycji do *monument*, ponieważ „*memorial (memorial)* oznacza sposób upamiętniania, który dopuszcza nieuchronność zapomnienia i który stara się zachować nie to, co zostało utracone, ale raczej jego zapamiętany obraz”³¹. W *Tree of Codes* doświadczamy procesu pamiętania na różnych poziomach, przedmioty pamięci się multiplikują: obraz ulicy Krokodyli, ofiary Holokaustu, materialność książki kodeksowej w erze cyfrowej, obawy o losy książki w zdigitalizowanym świecie. Odłupywanie, wycinanie fragmentów *The Street of Crocodiles*, aby stworzyć *Tree of Codes*, jest procesem rozmontowywania książki kodeksowej. Łacińskie słowo *codex* określało drewniane deski używane jako okładki do prostowania pergaminowych stron starożytnych ksiąg. A zatem Foer rzeźbi swoje *Drzewo kodów* w sensie materialnym i figuralnym z Schulzowskiego kodeksu.

Rzeźba: *Tree of Codes*

Ruina będąca monumentem na cześć Schulza i jego twórczości wydaje się bardzo nowoczesną rzeźbą, otwierającą wiele pól interpretacyjnych i możliwości lektury. Jest jednocześnie monumentem i rzeźbą, wyraża stratę, a przy tym oddaje cześć w zaskakującej artystycznie formie. Rzeźba ta może być zarazem odczytywana w dużo szerszym kontekście, mianowicie jest ona upamiętnieniem książki kodeksowej w 2010 roku. Od przełomu tysiącleci nasilały się procesy remediacji i coraz wyraźniej mówiło się o śmierci książki kodeksowej. Foer uwypukla zagadnienia obecności i straty, koncepcji mocno wykorzystywanych w literaturze cyfrowej, ale czyni to za pomocą narzędzi analogowych. W erze cyfrowej amerykański twórca nie konstruuje cyfrowego tekstu, ale drukuje swoje dzieło metodą cyfrową. Materiał audiowizualny dokumentujący pracę nad książką w drukarni³² ukazuje produkcję z wykorzystaniem stosownej technologii, a nie pracę jednego twórcy. Foer więc rzeźbi swoje dzieło, które jest hołdem dla epoki przedcyfrowej, za pomocą nowoczesnych metod drukarskich, tworząc co prawda książkę opatrzoną numerem ISBN, ale jednocześnie trudno dostępną dla zwykłego czytelnika z uwagi na małą liczbę egzemplarzy oraz wysokie ceny, jakie osiągała na popularnych portalach aukcyjnych. Nośnikiem *Tree of Codes* pozostaje wolumin, co

31 „[...] memorial stands for a mode of commemoration that admits the inevitability of forgetting and that seeks to preserve not what has been lost, but rather its remembered image”. M. Sode-man, *Sentimental Memorials: Women and the Novel in Literary History*, Stanford 2014, s. 14.

32 *Tree of Codes by Jonathan Safran Foer: Making Of*, <https://www.youtube.com/watch?v=r0GcB0PYKjY> (dostęp: 18.09.2021).

świadczy o przywiązaniu do epoki przedcyfrowej albo o potraktowaniu książki jako swego rodzaju fetyszu w epoce cyfrowej.

Tree of Codes, upamiętniając ofiary Holokaustu i *œuvre* Schulza, staje się zarazem medium służącym archiwizacji procesów zachodzących w kulturze współczesnej. Jest przykładem tego, jak literatura współczesna, która jest uzależniona od technologii, radzi sobie ze zmieniającymi się praktykami czytania. Znaleźliśmy się w takim momencie ery cyfrowej, w którym cyfrowość stała się atrybutem niemającym większego znaczenia, ponieważ właściwie wszystkie media są elektroniczne, oparte na cyfrowym przetwarzaniu informacji. Nowe technologie są naturalnym środowiskiem dla społeczeństwa, a nasza fascynacja mediami cyfrowymi i gadżetami nie jest już tak wielka³³.

Rozważania dotyczące statusu ontologicznego utworu Foera nie wydają się istotne w kontekście idei postmedialności, tym bardziej że książka Foera nie jest ostatnią odsłoną wyciętego tekstu Schulza. Przykładem kolejnego wymazania/wycięcia/przeniesienia jest balet *Tree of Codes* w reżyserii Wayne'a McGregora z 2015 roku, w którym konstelacje światła, cieni, ciał, obiektów na scenie, dźwięku i tańca na progu ciemności tworzą nowy sposób wyrazu straty i są, posługując się metaforą Foera, kolejną modlitwą włożoną w szczelinę Ściany Płacz. Tym razem jest to wersja sceniczna. Historia bohaterów *Tree of Codes* zostaje opowiedziana za pośrednictwem kolejnej platformy, wprowadza książkę Foera do ery transmedialności i postmedialności.

Zmiana w postrzeganiu medium jako materialnego nośnika (postmedialność) skutkuje połączeniem mediów w taki sposób, że zaciera się między nimi granica i trudno jednoznacznie określić, z jakiego rodzaju materiału zostało uformowane dzieło artystyczne. Postmedialne realizacje nie akcentują konwergencji. Tworzą nową narrację, która domaga się od odbiorcy zmienionego procesu odbioru. Granice mediów zostają przesunięte tak, że jedno medium płynnie przechodzi w drugie i nieuzasadnione wydaje się pytanie o genologiczny rodowód twórców artystycznych. Powstaje niezależna jakość, w której najistotniejsze są jej znaczenie, sposób oddziaływania na odbiorcę i próba opisu doświadczenia poszczególnych zjawisk. Postmedialne twory artystyczne stanowią dowód na to, że transgresja staje się podstawowym materiałem kulturotwórczym. Dlatego dzisiejsza twórczość artystyczna, prowadząca dialog ze współczesnością, jest polifoniczna, wielotworzykowa, inter- i multimedialna, nieustannie próbująca oddać doświadczenie współczesnego świata. Nowe rozwiązania niekoniecznie wypierają wcześniejsze, lecz wpływają na ich przeformułowanie.

33 F. Cramer, *What is 'Post-digital'*, https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137437204_2 (dostęp: 18.09.2021).

Książka Foera jest doskonałym przykładem osadzenia w erze przedcyfrowej, cyfrowej i postcyfrowej jednocześnie. Metamorficzność materii Schulza i materialność *Tree of Codes* zostają rozlane na różne platformy medialne, co prowadzi do pytania o dalsze wcielenia świata Schulzowskiego. Istotą człowieka, jak twierdzi Olga Tokarczuk, jest „niesamowita metamorficzność i dążność do zmiany”³⁴. Skomplikowany status ontyczny postaci zamieszkujących światy Schulza, Foera i McGregora skłania do pytania o przyszłe losy hybryd, które być może będą rozwijały się w kierunku posthumanistycznym.

■

Każda kolejna lektura *Tree of Codes* potwierdza niesłabnącą aktualność książki Foera. Księga Schulza, książka Foera, balet McGregora – czy będą nowe wcielenia tej opowieści?

Paradoksalnie Foer jednym gestem twórczym żegna marzenie o dziele totalnym i domyka projekt modernistyczny, żeby – wykorzystując jego formę – zaprzeczyć postmodernistycznej aporii i wskazać na erę cyfrową i postcyfrową. Rzeźbiąc tekst Schulza, przekracza dyskursy i buduje nową opowieść. Staje się ona źródłem kolejnych wcieleń Schulzowskiego tekstu, odpowiadających aktualnemu doświadczeniu świata. Być może następnym razem będzie to przekroczenie granicy i stworzenie symbiotycznej wspólnoty w ramach realizacji bio-artowej, jeszcze inaczej przekraczającej postmodernistyczną aporię?

Rzeźbienie w stracie, metamorficznej materii i jej nieuchwytności w obliczu zmieniającego się świata, kulturowej i medialnej transformacji musi prowadzić do nadziei, choć to niełatwe w dobie antropocenia³⁵, zmian klimatycznych i poczucia nadciągającej katastrofy. Oby po raz kolejny słowa *Tree of Codes* okazały się aktualne, a kometa ominęła Ziemię, żebyśmy o naszej współczesności mogli powiedzieć: „It was the age of exaggerated hopes. The symbol of times was the noisy mob” (s. 124)³⁶.

34 O. Tokarczuk, *Ja już jestem takim trochę robotem*, rozmawia E. Padoł, <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/olga-tokarczuk-ja-juz-jestem-takim-troche-robotem-wywiad-artykul/6zknwet> (dostęp: 10.12.2018).

35 A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.

36 „Był to wiek przesadnych nadziei. Symbolem tych czasów był hałaśliwy tłum”.

Tomasz Szerszeń: O zjadaniu Innych

1.

Rozwarte usta na fotografii Jacques'a-André Boiffarda opublikowanej w „Documents” w 1929 roku zajmują prawie całą powierzchnię kadru. Zaglądamy wewnątrz ludzkiego ciała, nasz wzrok ślizga się po konturze ust (które tworzą rodzaj ramy w ramie), by szybko skoncentrować się na najważniejszym organie: mięsistym ochłapie języka. Plamy światła na fotografii to zapewne ślina: jej pojawienie się – w końcu jest ona „symbolem bezformia, tego, co nieweryfikowalne i niehierarchiczne”¹ – sprawia wrażenie ruchu, zarzewia nieokiełznanego chaosu. Wraz z językiem porusza się zdjęcie: kadr ze statycznego zmienia się w dynamiczny, my zaś t r a c i m y o r i e n t a c j ę, wpadamy do wnętrza lub zostajemy wypluci.

Otwarte usta na fotografii Boiffarda mogą, w oczywisty sposób, zostać utożsamione z mową – obok obrazu twarzy jest ona przecież tym, co najbardziej ludzkie. Sugestia krzyku wydobywającego się z trzewi sfotografowanej osoby nie jest jednak oczywista: równie dobrze głos może pozostawać niemy, rozwarte usta zaś – dramatyczną próbą artykulacji dźwięku, który zamiera, zagubiony gdzieś pomiędzy. Krzyk otwiera obraz na d e f o r m a c j ę²: na to, co okaleczone (okaleczona mowa) i nieczyste (plwocina).

„W przeciwieństwie do zwierząt człowiek nie ma prostej architektury, nie wiemy nawet gdzie się zaczyna”³ – pisał Georges Bataille w tekście, który sąsiadował ze zdjęciem. Fotografia Boiffarda dotyka pojawiającego się na łamach „Documents” pytania „czym jest człowiek?” i w konsekwencji: gdzie przebiegają granice między tym, co ludzkie i nie-ludzkie. Jej czytelność często zaciera się: odnajdywanie śladów człowieka w zwierzęciu i zwierzęcia w człowieku to być może jeden z najważniejszych momentów tej wizualnej heterologii, w której częścią Ja jest zawsze Inny. W tym sensie, tak jak bezformie jest zawsze pytaniem, oznaczającym o t w a r c i e n a w i e l o ś ć, na poznawczą niepewność, na

1 G. Bataille, *Informe*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 7, s. 382. Cytat za polskim przekładem Tomasza Swobody z numeru.

2 „Przedstawienie krzyku stanowi skandal: wprowadza w przestrzeń obrazu strefę deformacji” (J. Lamoureux, *Cris et médiations entre les arts. De Lessing à Bacon*, „Protée” 2000–2001, vol. 28, n° 3, l’hiver, s. 13–21).

3 G. Bataille, *Bouche*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 5, s. 237.



Jacques-André Boiffard, **Bouche**, fotografia czarno-biała, „Documents” 1930, n° 5

to, co wymyka się hierarchiom i kategoriom, zdjęcie rozwartych ust – jeden z najbardziej niepokojących obrazów stworzonych na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych – pozostaje raczej znakiem ambiwalencji, pytaniem bez odpowiedzi.

Trudno oprzeć się jeszcze jednemu skojarzeniu: fotografia Boiffarda *p o ż e r a n a s*, wciąga do środka. Otwarte usta pozostają nie tyle zachętą do wglądu do wnętrza człowieka (choć bez wątpienia również), ile obrazem zjadania, auto-referencyjnym *mise-en-abîme*. Rzeczywiście: jednym z głównych tematów „Documents” były rozmaite formy zawłaszczania, pożerania, konsumpcji. Atak na władze wzroku („Oko – przysmak kanibala”...) jest przecież atakiem nie tylko na fetyszyzujący spójrznie surrealizm, ale i na całą europejską tradycję obrazowania, na kult sztuki: jedną ze strategii redaktorów pisma było swoiste *k a n i - b a l i z o w a n i e i k o n o g r a f i i*, pasożytowanie na niej, przechwytywanie obrazów, obiektów i pojęć po to, by nadać im nowe znaczenie już w ramach „niemożliwego” projektu heterologii. Historia sztuki wraz z ówczesną awangardą, na równi z popularnymi, egzotyzującymi kliszami i obrazami dziewiętnastowiecznej wyobraźni, muszą zostać pożarte, strawione i wyplute – dalsza praca „poławiaczy pereł” spod znaku Bataille’a, Leirisa i Einsteina oparta byłaby na obcowaniu ze szczątkami, fragmentami, przeżutymi i wydalonymi odpadami naszych i obcych kultur.

W eseju będącym rekapitulacją zarysowanych w piśmie poglądów Denis Hollier (nie bez powodu) przywołuje zdanie Sartre’a: „dzieła umysłu, tak jak banany, należy konsumować na miejscu”⁴. Kryje się tu nie tylko aluzja do surrealistycznego kultu tego, co wyjątkowe, pojedyncze, niesamowite (możliwe do konsumpcji jedynie „na miejscu”), ale również odniesienie do problemu utraty aury, o której pisał Walter Benjamin w słynnym eseju z 1935 roku⁵, i do przesvědczenia, że nie da się bezkarnie przemieszczać idei i obiektów. Dyskusja ta toczyła się również na łamach „Documents”: związani z pismem etnografowie i artyści zastanawiali się, jaki jest status przedmiotów, obiektów kultowych i dzieł sztuki wyrwanych ze swego naturalnego – zwykle pozaeuropejskiego – kontekstu i umieszczonych w muzeach etnograficznych, na wystawach światowych czy w galeriach sztuki. Ta dekontekstualizacja i zawłaszczanie znaczenia zostały potem – już w oficjalnej refleksji antropologicznej – zdiagnozowane jako element błędnego koła, w które wpada etnografia i muzeologia, żerujące bez umiaru (za sprawą kolonialnych i postkolonialnych relacji władzy) na innych kulturach.

4 D. Hollier, *La valeur d'usage de l'impossible*, w: idem, *Les depossedes (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris 1993, s. 161.

5 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, przeł. K. Krzemień-Ojak, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996.

O kanibalizmie dokonywanym na innych tradycjach opowiada także film Chrisa Markera *Posągi też umierają*, będący wizualnym oskarżeniem kolonializmu – siły, która kradnie i wywłaszcza przedmioty z ich znaczenia. Symboliczna wydaje się scena, w której czarna emigrantka odwiedza Muzeum Człowieka w Paryżu i ogląda rytualne afrykańskie rzeźby w szklanych gablotach: nie rozpoznaje się w nich, stały się już obce – a więc nieme. Nie wydobywa się z nich żaden głos – pozostają teraz częścią europejskiej spuścizny.

Od *Widmowej Afryki* (1934) po *Cannibal Tours* (1987) Dennisa O'Rourke i późny esej Claude'a Lévi-Straussa *Wszyscy jesteśmy kanibalami* metafora e t n o g r a f a j a k o k a n i b a l a, który przywłaszcza sobie i pożera to, co Inne, staje się nie tylko opisem pewnych praktyk, ale może przede wszystkim skrytym paradygmatem naszej kultury. Szczególnie dziś, gdy za sprawą wszechobecności i bezalternatywności globalnej wersji kapitalizmu proces zawłaszczania inności stał się masowy i bezrefleksyjny, a „smak Innego” jest jednym z wielu dostępnych smaków, trochę bardziej sfetysyzowaną (a więc tym bardziej pożądaną) częścią Ja.

2.

Późniejszą ekspresją rozwijanych w kręgu surrealizmu fantazji o zjedaniu jest esej Rogera Caillois *Modliszka* (1937). Autor *Człowieka i sacrum* analizuje w nim różne warianty mitu o „demonicznej istocie płci żeńskiej pożerającej mężczyznę, którego uwiodła pieśzcotami”⁶. Jednak siłą tej opowieści – co podkreśla Caillois – pozostaje płynne przechodzenie (metamorfoza) między tym, co ludzkie, a tym, co zwierzęce: między kobietą a samicą owada, między mitem a biologią.

Nie wchodząc w antropologiczne i psychoanalityczne odczytania tego zaskakującego tekstu, warto przywołać pozornie marginalny, lecz istotny kontekst, w którym można go umiejscowić. Ostatnie dekady XIX i początek XX wieku to moment, gdy intensywnie rozwija się dyskurs entomologiczny. Jest on ściśle powiązany z instytucjami kolonialnymi i „terytoriami zamorskimi”: w końcu to tam spotkać można najdziwniejsze i najcenniejsze okazy owadów. Stopniowo refleksja entomologiczna przechodzi od zachwyty, a potem encyklopedycznego opisywania i zbierania („kolekcjonowania Afryki”), po wizję owadów jako niebezpiecznych pasożytów, będących „wrogami kolonialnego rolnictwa”⁷, a więc stojących w sprzeczności z porządkiem opartym na wydajnej eksploatacji ludzi i natury. Julien Bondaz analizuje tę transformację na przykładzie motyli – tych „pół zwierząt, pół kwiatów”: „Na początku XX wieku piękno motyli zaczęło ukrywać coś innego, uleciało niczym piękne obrazy egzotyizmu kolonii. [...]

6 R. Caillois, *Modliszka*, w: idem, *Odpowiedzialność i styl*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1967, s. 153.

7 P. Vayssière, *Les ennemis des cultures coloniales*, ACR 1927, s. 100–110.



Cliché Imperial Institute.

Anaphe venata BUTL. (mâle).

Anaphe venata BUTL. (femelle).

Epanaphe Moloneyi DRUCH (mâle).

Anaphe panda, var. *infracta* WALS. (mâle), variété foncée.

Anaphe panda, var. *infracta* WALS. (mâle).

Anaphe panda, var. *infracta* WALS. (femelle).

Larve d'*Anaphe panda*, var. *infracta* WALS.



Motyl rusałka ceik (**Polygonia c-album**) upodabniający się do liści. Fotografia opublikowana w książce Rogera Caillois **Mimétisme animal**, Paris 1963

na stronie obok Plansza przedstawiająca różne stadia rozwoju afrykańskich ciem z gatunków **Anaphe venata** i **Anaphe panda**, „Bulletin de l'Agence générale des colonies” 1929, n° 242, mars. W zbiorach Bibliothèque nationale de France

zaczęły rozwijać się studia dotyczące pasożytnictwa i dżdżownic – w związku z tym motyle zaczęły być postrzegane jako częściowo szkodliwe. [...] Z punktu widzenia rozwoju rolnictwa w koloniach celem było znalezienie sposobów na wyępienie insektów, które niszczą rośliny i zbiory...⁸. Figura p a s o ż y t a – tak potem eksploatowana w dwudziestowiecznej propagandzie – ma więc tu swoje źródło. Insekty i pasożyty (wśród nich szczególną panikę szerzył *Tunga penetrans*, „tworzący niezauważalnie k o l o n i e w ciele”⁹, co często skutkowało amputacjami) stają się nie tylko powodem lęku i przedmiotem badań, ale również figurą wroga, istniejącego na granicy widzialności i podkopującego kolonialny system (oparty przecież na wydajności, hierarchii i pełnej widzialności). Tym bardziej, że ich ofiarą padały zwykle białe ciała („– Czy Czarni również są zagrożeni? – Mniej niż Biali, ponieważ ich lampy i światełka nie są zbyt jasne. [...] Afryka broni samą siebie przed postępem”¹⁰). Ambiwalentne i przez to szczególnie interesujące miejsce zajmował w tym systemie wiedzy i wyobrażeń motyl. Dżdżownica i jej niepohamowany głód stanowiła śmiertelne zagrożenie dla kolonialnych upraw. Po transformacji w motyla wróg-pasożyt staje się jednak znów pięknym, latającym zjawiskiem, symbolem tego, co egzotyczne...

Modliszka i szerzej: owad, pasożyt, są symptomem tego wszystkiego, co zagraża męskiemu, racjonalnemu, europejskiemu systemowi, wspartemu na kolonialnej ekonomii i jej wydajności. Gryzienie, zjadanie, pożeranie (realne lub symboliczne) jest więc e k s c e s e m, który lokuje się na przecięciu kultury i natury – zaburza te kategorie, wprawiając w niepokój i powodując dezorientację. Transformacja dżdżownicy w motyla, kobiety w modliszkę, podobnie jak kata w ofiarę, zjadanego w zjadającego, pasożyta w żywiciela (i na odwrót) – stają się figurami swobodnego i nieujarzmionego p r z e c h o d z e n i a z jednego stanu w drugi, ale także charakterystycznego dla kolonialnego „świata-śmierci”¹¹ r o z c h w i a n i a k a t e g o r i i i wszechobecnego zagrożenia unicestwieniem (pożarciem).

Wyobcowanie i depersonalizacja, grożące w koloniach zarówno eksploatowanym (badanym), jak i eksploatującym (badającym), stały się tematami nawiedzającymi – już na literackiej płaszczyźnie – tych pisarzy i intelektualistów, którzy otarli się o podwójne doświadczenie surrealizmu i etnografii¹². Inny staje się kimś (czymś), kto zagraża nie tylko z zewnątrz, ale też z wnętrza: nieprzeżutym, źle strawionym odpadem, niezasymlowaną, a przez to niepokojącą częścią Ja.

8 J. Bondaz, *Sur le fragment d'aile de papillon. Colonialisme et lépidoptérisme en Afrique*, w: *Collecte colonial et affect. Rampler, Dédoublet*, dir. M. K. Abonnenc, L. Arndt, C. Lozano, Paris 2016, s. 47–49.

9 Ibidem, s. 46.

10 P. Fromentin, *16000 kms à travers l'Afrique*, Paris 1951, s. 157. Cyt. za: J. Bondaz, *Sur le fragment d'aile de papillon*.

11 Por. N. Maldonado-Torres, *Against War. Views from the Underside of Modernity*, Durham 2008.

12 Por. D. Hollier, *Les déposés*.

3.

„Interesuje mnie tylko to, co nie jest moje. Prawo człowieka. Prawo ludożercy”; „Codzienna miłość i kapitalistyczny *modus vivendi*. Antropofagia. Wchłonięcie świętego wroga. Aby przemienić go w totem”¹³. Obraz rozwartych ust nawiedza również inny słynny awangardowy tekst. W 1928 roku Oswald de Andrade, brazylijski pisarz, poeta, krytyk literacki, publikuje w pierwszym numerze pisma „Revista de Antropofagia” swój *Manifest antropofagiczny* – choć liczy on zaledwie kilka stron, jest zapewne jednym z najważniejszych dzieł powstałych w międzywojniu w Ameryce Łacińskiej. De Andrade spędził młodość w Paryżu w kręgu rodzących się awangard i z pewnością zetknął się z kilka lat wcześniejszym „kannibalistycznym” manifestem Dada Francisa Picabii¹⁴ – tekstem, który stanowił ikonoklastyczny atak na freudowską figurę ojca, jednoznacznie utożsamioną przez dadaistów z mieszczaństwem. Po powrocie do ojczyzny bierze udział w najważniejszym wówczas lokalnym wydarzeniu artystycznym, które przeszło do historii jako Semana de Arte Moderna (1922), następnie publikuje *Manifest poezji Pau-Brasil* (1924) – stają się one załącznikiem działalności Ruchu Antropofagicznego.

De Andrade zauważa, że w hybrydycznym, postkolonialnym świecie Ameryki Łacińskiej atak na mieszczaństwo znaczy coś zupełnie innego niż w Europie. W *Manifestie antropofagicznym* odwołuje się więc do mitycznych początków współczesnej Brazylii i historii pierwszego biskupa tego łądu, Pedra Fernandes de Sardinha, który – wedle legendy – podczas akcji chrystianizacyjnej zostaje zjedzony przez Indian Caeté. Połknięcie biskupa i jego załogi pozwala Indianom przejąć moc kolonizatora¹⁵ – przywłaszczenie sobie jego siły staje się nie tylko formą symbolicznego oporu, ale również gestem tworzącym nową, hybrydyczną tożsamość w rodzącym się na skutek serii aktów o przemocowym i traumatycznym charakterze brazylijskim społeczeństwie. De Andrade odwraca więc punkt widzenia: to już nie Europejczyk, kolonizator jest tym, który pożera. *K a n i b a l e m s t a j e s i ę t u b y l e c*, człowiek „stamtąd” – Inny – pożerający, wchłaniający w siebie europejskie „Ja”: tego, który podbija i nawraca, tego, który bada i opisuje. W antropofagicznym rytuale tabu przemienia się w totem¹⁶, zaś granice między Innym a Mną ulegają rozchwianiu. Nie chodzi jednak tylko o proste odwrócenie wektorów: pożarcie wroga oznacza bowiem – tak jest choćby u Indian Tupinambá, jedynych opisanych przez antropologię ludożerców – zjedzenie jego statusu jako wroga, właśnie po to, by „poprzez jego inność

13 O. de Andrade, *Manifest antropofagiczny*, przeł. D. Mikocka, „Konteksty” 2020, nr 4, s. 47 i 48.

14 F. Picabia, *Dada Cannibalistic Manifesto*, „Dadaphone” 1920, nr 7.

15 S. Rolnik, *Antropofagia zombi*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, „Konteksty” 2020, nr 4, s. 53.

16 Por. Oswald de Andrade, *Manifest antropofagiczny*.

osiągnąć punkt widzenia na Mnie Samego”¹⁷. Tożsamość tworzy się więc zawsze jako r e l a c j a, wielość perspektyw, zobaczenie Siebie poprzez Innego. Jako nieskończona seria gestów o kanibalistycznym charakterze.

Antropofagia staje się kluczową postkolonialną metaforą opisującą peryferyjne i hybrydyczne społeczeństwa Ameryki Łacińskiej. Jak pisze Suely Rolnik, „kultura brazylijska narodziła się jako krytyczne i lekceważące pożeranie inności, od zawsze wielorakiej i zmiennej”¹⁸. Powrót antropofagicznego paradygmatu następuje w Brazylii w XX wieku jeszcze dwukrotnie: najpierw na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, gdy kontrkultura definiuje na nowo relację tożsamości i inności i określa sposoby jej przeżywania, a potem ponownie pod koniec lat osiemdziesiątych, gdy wychodzące z dyktatury społeczeństwo skonfrontowane zostaje z nowymi ekspresjami globalnego kapitalizmu. W pracy-performansie *Baba antropofágica* (1973) brazylijska artystka Lygia Clark obala dychotomię Mnie i Innego, podmiotu i przedmiotu, wnętrza i zewnątrz. Proces opisywała w liście do Hélio Oiticici: „człowiek leży na podłodze. Wokół niego kłęczący młodzi ludzie wkładają do ust różnokolorowe zwoje nici. Nić wychodzi pełna śliny”. Zaślinione nici tworzą niemożliwą do rozdzielenia, spletaną sieć – relacyjne kolektywne ciało. W innej pracy Clark, *Canibalismo* (1973), „grupa je z zawiązanymi oczami z brzucha leżącej młodej osoby”.

Te artystyczne fantazje o kolektywnym, relacyjnym (wieloperspektywicznym) podmiocie i tożsamości opartej na pozytywnych obrazach „zjadania” inności zderzone zostają z obrazem kapitalizmu jako k a n i b a l i s t y c z n e j m a s z y n y, pasożytującej na naszym „połykaniu inności” i nadającej temu gestowi upodmiotowienia przeciwny wektor. Suely Rolnik nazywa ten rodzaj pożerania „antropofagią zombi”: widmowym, niepokojącym przeobrażeniem postulowanej przez De Andrade utopii.

4.

Wyprawa w kolonie jest więc zawsze ambiwalentną podróżą w nieznanne. Jej wynik jest niepewny: można podczas niej zbłądzić lub odkryć nowe lądy. Trudno przewidzieć, jaki rodzaj doświadczenia będzie towarzyszył tej eksploracji: cienka granica dzieli bowiem formułę, w której to Inny zostaje nam podany na antropofagicznej uczcie, od momentu, gdy to my sami stajemy się częścią jednego z dań... Dlatego kolonie, postkolonie, „obszary zamorskie”, pograniczne stają się przestrzeniami o szczególnym charakterze: jest tam testowana i wykuwana

17 E. B. Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics*, Minneapolis 2014, s. 142.

18 S. Rolnik, *Antropofagia zombi*, s. 54.

nowoczesna, relacyjna i hybrydyczna tożsamość. Jednocześnie z tamtej perspektywy problemy (z) nowoczesności(ą) widać jak w soczewce.

„Na tym planie, wykonanym w stylu barokowych prospektów, okolica ulicy Krokodyli świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy niezbadane i niepewnej egzystencji”¹⁹ – pisał Bruno Schulz w *Ulicy Krokodyli*, wskazując na miejsce, które – niczym we wspomnieniach z dzieciństwa Josepha Conrada („patrzyłem na mapę ówczesnej Afryki i wskazawszy palcem na białą plamę symbolizującą nierozwiązaną tajemnicę tego kontynentu, powiedziałem sobie: «kiedy dorosnę, pojedę tam»”²⁰) – jest rodzajem bezforemnej plamy, swoistego znaku zapytania oznaczonego na mapie regionu. Wyprawa w te okolice staje się swoistą podróżą w nieznane, zagłębieniem się w światło, który definiowany jest poprzez b r a k.

Ulica Krokodyli przypomina peryferyjne miasta powstające „w jeden dzień” gdzieś w południowoamerykańskim interiorze: meteory, które pojawiają się wraz odkryciem jakiegoś cennego surowca lub wraz z zapotrzebowaniem na któryś z towarów. Po jego szybkim wyeksploatowaniu lub zmianie na rynkach takie osiedla tracą sens swojego istnienia i wiodą dalej swój byt już na widmowy sposób... Ulica ta jawi się jako dziwna, kapitalistyczna narośl, pasożytująca na tkance miasta: „Duch czasu, mechanizm ekonomii nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w p a s o ż y t n i c z ą d z i e l n i c ę”²¹. Jest to przestrzeń o imitacyjnym („Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność”²²) i bezforemnym (przestrzeń „znielowania granic i hierarchii, [...] brudnego zmieszania”²³) charakterze. Przede wszystkim jednak „fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego *definitivum*, wszystkie ruchy rozpoczęte zawiśają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. Mogliśmy już zauważyć wielką bujność i rozrzutność — w intencjach, w projektach i antycypacjach, która cechuje tę dzielnicę. Cała ona nie jest niczym innym, jak fermentacją pragnień przedwcześnie wybujałą i dlatego bezsilną i pustą”²⁴.

Trudno nie zauważyć podobieństwa tych opisów do innych dwudziestowiecznych krytycznych opowieści o nowoczesności, które były pisane poprzez pryzmat

19 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i opracowanie J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, opracowanie językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 89.

20 J. Conrad, *A Personal Record (Some Reminiscences)*, London 1912, s. 13.

21 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 90.

22 Ibidem, s. 94.

23 Ibidem, s. 91.

24 Ibidem, s. 97.

świata kolonii i postkolonii. Od Michela Leirisa przez Frantza Fanona (przypomnijmy *Wyklęty lud ziemi*: „Miasto skolonizowane [...] to miejsce podejrzanе, zamieszkane przez podejrzanых osobników. Na świat przychodzi się tu byle jak, byle gdzie. [...] To świat zagęszczony. [...] Miasto skulone, miasto na kolanach, miasto pełzające”²⁵) po całkiem już współczesnych myślicieli post- i dekolonialnych, takich jak choćby Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres czy Achille Mbembe, jedną z głównych ścieżek krytycznego namysłu jest ta, która dostrzega w przestrzeniach doświadczonych podwójną opresją kolonializmu i kapitalizmu elementy imitacji, niedopełnienia, ale także elementy owej „nekropolityki”²⁶, w której „stan wyjątkowy ma działać na rzecz «cywilizacji»”²⁷. *Ulica Krokodyli* jest peryferyjnym, proroczym przypisem do tej globalnej opowieści.

Nad światem tym unosi się widmo rozwartej paszczy krokodyla. Pozostaje zadać naiwne pytanie: z kim Schulz utożsamia to egzotyczne zwierzę, które – co warto przypomnieć – choćby w mitologii egipskiej pojawia się jako *h y b r y d a* (jako Sobek, bóg Nilu, człowiek z głową krokodyla lub jako Ammut – demon z głową krokodyla, „pożeracz umarłych”)? Czy „krokodylami” są owi bezwzględni kapitaliści, twórcy tej krainy Fałszu i „dobrowolnej degradacji”? Czy są nimi sami mieszkańcy ulicy, „kreatury bez charakteru”, ta „tandetna odmiana człowieka”? A może cała narracja prowadzona jest z *w n ę t r z a k r o k o d y l e j p a s z c z y*: opowieść o peryferyjnym świecie – najdziwniejszej z kolonii – skazanym nieuchronnie na zagładę, wegetującym na granicy między istnieniem i nieistnieniem... *P o ż e r a c z u m a r ł y c h* byłby więc – być może – jedną z tych autoreferencyjnych, elegijnych figur, która pozwala na ostatnią opowieść: na moment przed unicestwieniem.

²⁵ F. Fanon, *Wyklęty lud Ziemi*, przeł. H. Tygielska, Warszawa 1985, s. 20.

²⁶ Por. A. Mbembe, *Polityka wrogości. Nekropolityka*, przeł. U. Kropiwiiec, K. Bojarska, Kraków 2018.

²⁷ *Ibidem*, s. 227.

[fragmenty antropologiczne]

Georges Bataille: Szkice z pisma „Documents”

Architektura

Architektura wyraża samą istotę społeczeństw, tak samo jak ludzka fizjonomia wyraża istotę jednostek. Porównanie to powinniśmy jednak odnieść głównie do fizjonomii oficjeli (prałatów, urzędników, admirałów). Tylko bowiem idealna istota społeczeństwa, ta, która władczo rozkazuje i zakazuje, wyraża się w architektonicznych kompozycjach w ścisłym sensie tego słowa. Wielkie historyczne budowle wznoszą się więc niczym groble, przeciwstawiając logikę majestatu i władzy wszelkim mętom: Kościół i państwo narzucają tłumom milczenie przy pomocy katedr i pałaców. Jest bowiem oczywiste, że budowle te budzą w ludziach posłuszeństwo, a często nawet realny strach. Zdobycie Bastylji jest w tej mierze emblematyczne: działanie to trudno wyjaśnić inaczej niż wrogością tłumu wobec budowli, które są jego prawdziwymi panami.

Dlatego też za każdym razem, gdy architektoniczną kompozycję odnajdujemy gdzie indziej niż w budowli, na przykład w fizjonomii, stroju, muzyce czy malarstwie, możemy z tego wnosić o przemożnym upodobaniu do ludzkiej bądź boskiej władzy. Wielkie kompozycje niektórych malarzy wyrażają chęć podporządkowania umysłu oficjalnemu ideałowi. Zanik akademickiej konstrukcji w malarstwie przeciera natomiast szlak wyrażaniu (a tym samym propagowaniu) takich procesów psychologicznych, które mają się nijak do społecznego porządku. W dużej mierze wyjaśniałoby to żywe reakcje, jakie od ponad półwiecza budzi ewolucja w malarstwie, które do tej pory opierało się jak gdyby na ukrytym architektonicznym rusztowaniu.

Jest skądinąd oczywiste, że narzucony kamieniowi matematyczny układ to nic innego, jak tylko dopełnienie ewolucji ziemskich form, której na płaszczyźnie biologicznej kierunek nadało przejście od formy małpiej do formy ludzkiej, gdyż ta zawiera już wszystkie elementy architektury. W procesie morfologicznym ludzie stanowią właściwie tylko pośredni etap między małpami a wielkimi budowlami. Formy stawały się coraz bardziej statyczne, coraz bardziej dominujące. Dlatego też porządek ludzki jest u swych korzeni spójny z porządkiem architektonicznym, który jest tylko jego rozwinięciem. Toteż kiedy krytykujemy architekturę, której monumentalne twory są dziś prawdziwymi panami tej ziemi, gdyż spowijają cieniem służalcze tłumy, rodzą podziw i zadziwienie, porządek i posłuszeństwo, w gruncie rzeczy krytykujemy człowieka. Obecnie cała ziemska aktywność, a już na pewno ta najdonioślejsza w sferze umysłowej, zmierza zresztą w tym kierunku, wskazując na braki tej ludzkiej supremacji: tym samym, jakkolwiek dziwne może się to wydawać w odniesieniu do tak eleganckiego stworzenia jak istota ludzka, otwiera się droga – wskazana przez malarzy – ku zwierzęcej potworności; zupełnie jakby nie było innej szansy na ucieczkę od architektonicznej katongi.

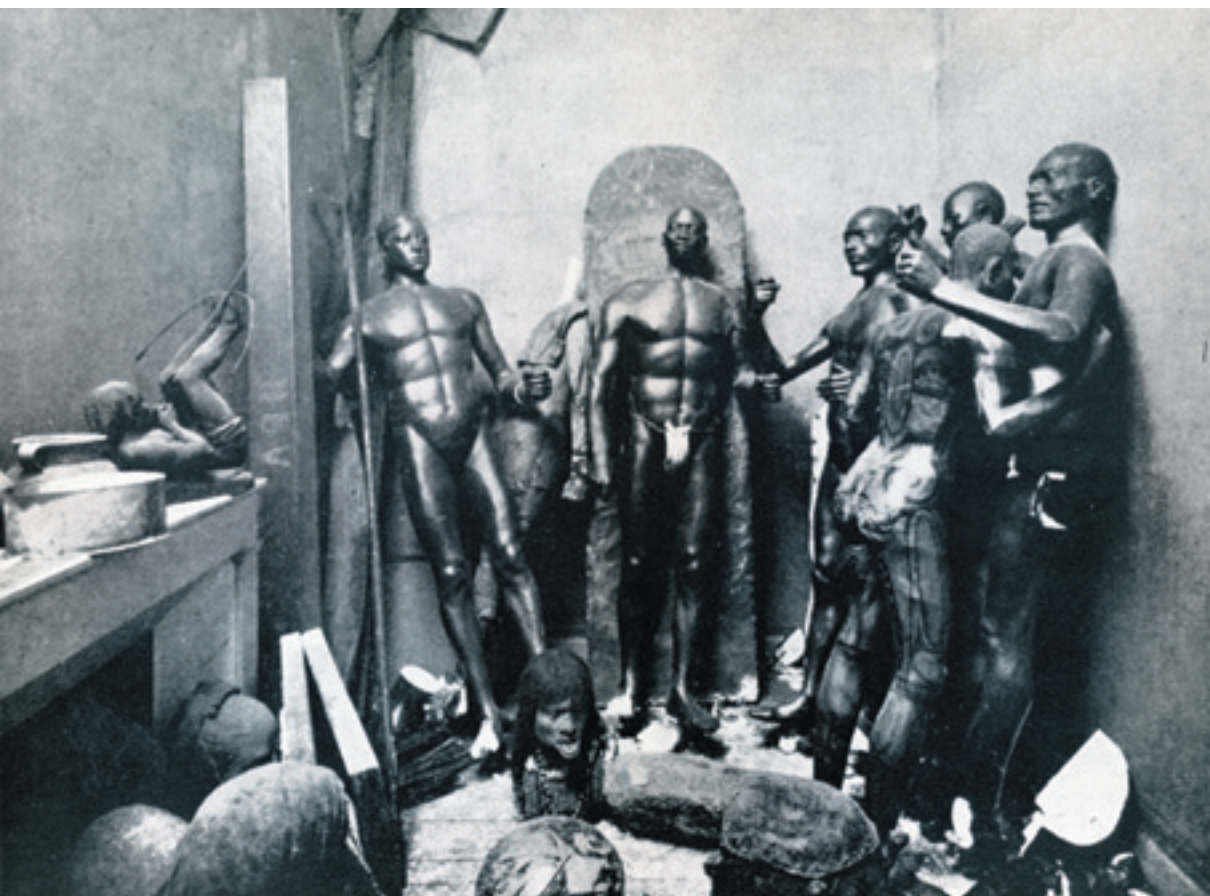
Bezkształtne

Słownik zaczynałby się w chwili, w której nie podawałby znaczeń, lecz działania słów. I tak, b e z k s z t a ł t n e nie jest wyłącznie przymiotnikiem mającym takie znaczenie, lecz terminem służącym do deklasowania, wymagającym, by każda rzecz miała swój kształt. To, na co on wskazuje, nie ma praw w żadnym sensie i wszędzie jest miażdżone jak pająk albo dżdżownica. Aby zadowolić akademików, świat musiałby bowiem mieć kształt. Cała filozofia nie ma innego celu niż ten: chodzi o wbiecie w surdut, w matematyczny surdut, wszystkiego, co istnieje. Natomiast twierdzić, że świat niczego nie przypomina i jest tylko bezkształtny, to tak jakby powiedzieć, że świat jest czymś takim, jak pająk albo płwocina.

Kurz

Bajkopisarzom nie przyszło do głowy, że Śpiąca Królewna musiała się obudzić pokryta grubą warstwą kurzu; nie pomyśleli też o wstrętnych pajęczynach, zerwanych przy pierwszym ruchu przez jej rude włosy. Tymczasem smutne pokłady kurzu nieustannie oblegają ziemskie siedziby, jednolicie je brudząc: zupełnie jakby chciały przygotować strychy i stare izby na bliskie nadejście strachów, widm i upiórów, które upaja i utrzymuje przy życiu zatęchła woń kurzu.

Kiedy wszędobylskie służące chwytają co rano za długie pióro lub nawet za elektryczny odkurzacz, może nawet przemknie im przez myśl, że tak samo jak najrozumnijsi z uczonych, przyczyniają się do przegnania złośliwych duchów, które odstrasza i czystość, i logika. Wprawdzie tego czy innego dnia kurz, bo



Strych. Manekiny, szczątki i kurz (w magazynach Musée de l'Homme w Paryżu), fotografia opublikowana z tekstem Georges'a Bataille'a *Kurz (Poussière)*, „Documents” 1929, n°5

przecież przetrwa, zacznie zapewne wygrywać z pokojówkami, obejmując w posiadanie rozległe ruiny porzuconych gmaszysk i opustoszałych magazynów: i w tej odległej epoce nie pozostanie już nic, co mogłoby ocalić przed nocnym lękiem, z braku którego staliśmy się tak pilnymi rachmistrzami...

Rzeźnia

Rzeźnia należy do religii w tym sensie, że świątynie w zamierzchłych epokach (nie wspominając o współczesnych świątyniach hinduskich) miały dwojaką funkcję, gdyż służyły jednocześnie modlitwie i zabijaniu. Wynikała z tego zapewne (można to ocenić po chaotycznym wyglądzie dzisiejszych rzeźni) zbijająca z tropu zbieżność mitologicznych misteriów i posępnej wzniosłości, typowej dla miejsc, w których przelewana jest krew. Ciekawe, że z Ameryki dobiega głos przeszywającego żalu: stwierdziwszy, że orgie wciąż się odbywają, lecz ofiarnej krwi nie wlewa się do koktajli, W. B. Seabrook uznał współczesne zwyczaje za mdłe. Tymczasem w naszej epoce rzeźnia jest przeklęta i trzymana na kwarantannie niczym statek wiozący cholera. Ofiarami zaś tego przekleństwa nie są rzeźnicy czy zwierzęta, lecz dzielni ludzie, którzy są już w stanie znieść wyłącznie własną brzydotę – brzydotę odpowiadającą chorobliwej potrzebie czystości, żółciowej nikczemności i nudy: owo przekleństwo (przerażające tylko tych, którzy je rzucają) skazuje ich na wegetację jak najdalej od rzeźni, na karę wygnania w bezkształtny świat, w którym nie ma już nic straszniejszego i w którym poddani przemożnej obsesji okrywania się sromotą jadają tylko ser.

Usta

Usta są początkiem czy też, jeśli wola, dziobem wszystkich zwierząt: w najbardziej charakterystycznych przypadkach są częścią najżywszą, czyli najbardziej przerażającą dla okolicznych gatunków. Człowiek jednak nie ma tak prostej budowy jak zwierzęta i nie sposób nawet powiedzieć, gdzie się zaczyna. Ewentualnie zaczyna się u szczytu czaszki, tyle że szczyt czaszki to część bez znaczenia, nie przykuwa uwagi, wobec czego to oczy i czoło nabierają znaczenia, jakie ma u zwierząt szczeka.

U ludzi cywilizowanych usta nie są nawet tak wystające, jak zdarza się to jeszcze u dzikich. Gwałtowność ust przetrwała w stanie utajonym: wyłania się nagle w kanibalistycznym zgoła wyrażeniu *bouche à feu*, czyli „usta ziejące ogniem”, a oznaczającym działa, przy pomocy których ludzie wzajemnie się zabijają. Ludzkie życie istic zwierzęco skupia się jeszcze w ustach przy specjalnych okazjach: ze złości zgrzytamy zębami, a wskutek strachu i potwornej udręki z naszych ust wydobywa się rozdzierający krzyk. Nietrudno zaobserwować, że poruszony człowiek unosi głowę, szaleńczo wyciągając szyję, tak że jego usta



Éli Lotar, **Aux abattoirs de la Villette**, 1929, odbitka żelatynowo-srebrowa, 22,2x16,2 cm. W zbiorach Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku

właściwie ustawiają się na przedłużeniu kręgosłupa, czyli w pozycji, jaką zajmują na ogół u zwierząt. Zupełnie jakby wybuchowe popędy miały trysnąć ustami wprost z ciała pod postacią wrzasku. Dowodzi to wagi ust w zwierzęcej fizjologii czy nawet psychologii, a także znaczenia górnego bądź tylnego skraju ciała, otworu będącego miejscem dogłębnych fizycznych popędów: widzimy jednocześnie, że człowiek może wyzwalać te popędy co najmniej na dwa różne sposoby, w mózgu lub w ustach, lecz kiedy tylko owe popędy stają się gwałtowne, musi on uciekać się do zwierzęcych sposobów ich wyzwalań. Stąd typowa dla ludzkiej postawy wąska obstrukcja, mentorska powierzchowność twarzy z zamkniętymi ustami, pięknej niczym kufer.

Wybryki natury

„Spośród wszystkich rzeczy, jakie można spotkać pod naszym nieboskłonem, nie ma niczego, co silniej podniecałoby ludzki umysł, łacniej pobudzało zmysły, budziło większy strach, podziw i zdumienie niż monstra, dziwadła i pokraki, w których dzieło natury zostało wypaczone, okaleczone i zniekształcone”.

To zdanie Pierre’a Boaistuau otwiera jego *Dziwaczne opowieści*, dzieło opublikowane w 1561 roku¹, czyli w epoce wielkich plag. W monstrach i dziwach natury dopatrywano się kiedyś wróżb, a ściślej mówiąc – zwiastunów nieszczęścia. Zasluga Boaistuau polega na tym, że poświęcił im książkę, która nie traktuje ich jako przepowiedni, a za to podkreśla, jak silna jest w ludziach żądza bycia zadziwianym.

Przyjemność oglądania „dziwolągów” uznaje się dziś za jarmarczną rozrywkę, a ludzi, którzy jej hołdują, określa się mianem gapiów. W XVI wieku z naiwnym zainteresowaniem łączyła się jeszcze jak gdyby religijna ciekawość, wynikająca po części z tego, że żyło się na łasce nadprzyrodzonych plag. Książki poświęcone braciom syjamskim i dwugłowym cielećtom ukazywały się wówczas nierzadko, a ich autorzy prześcigali się w wymysłach. W XVIII stuleciu zainteresowanie monstrami mogło się wiązać z modą na naukowość. Bogaty album kolorowych rycin państwa Regnault, opublikowany w 1775 roku, dowodzi wiedzy dość powierzchownej². Świadczy zaś przede wszystkim o tym, że w ten czy inny sposób widok ludzkich potworów nigdy nie pozostawia naszego gatunku obojętnym.

Nie będę tu przytaczał cytowanej we wszystkich słownikach anatomicznej klasyfikacji z traktatów teratologicznych Geoffroy-Saint-Hilaire’a czy Guinarda.

1 Pierre Boaistuau, zwany Launay, urodził się w Nantes, a zmarł w Paryżu w roku 1566. Jego *Histoires prodigieuses* (pierwsze wydanie: Paris 1561, in-8o) miały wiele wznowień.

2 *Les écarts de la nature ou Recueil des principales monstruosités que la nature produit dans le monde animal, peints d’après nature et mis au jour par les Sr et De Regnault*, Paris 1775, in-fol., 40 plansz z rycinami.



F. Regnault del.

Double Enfant.

Tou du Cabinet de M. Papon, Chirurgien, à Paris.

Ces deux Enfants réunis Sont venus à terre; ils font adhérens par les Poitrines et par les Têtes comme on le voit dans le Squellette N° 2. Les deux Têtes réunies ne forment qu'un seul Visage, deux Oeilles, une seule Langue dans la Bouche; un Oesophage, une trachée artère. Ces deux parties se divisent en deux Branches charnues, pour constituer aux deux Estomacs et aux deux Poitrines; la réunion des deux Crânes offre au milieu du front une fente qui a quelque ressemblance avec la partie genitale d'une Femme, ils Sont Morts en Naissant.

Nicolas-François i Geneviève Regnault, **Les Écart de la nature**, Paris 1775, plansza 26: „Double enfant”. W zbiorach Bibliothèque nationale de France

na następnej stronie Plansza 47



Double Enfant.

Tiré du Cabinet du Roi de France

*Les deux Enfants qui forment ce Monstre sont après bien Conformes: la
Monstruosité consiste dans la réunion des Os des deux Crânes, il parait que ces
deux Enfants sont Morte en Naissant.*

Mało bowiem ważne, czy biologom udaje się skategoryzować monstra tak samo jak gatunki. Nie zmienia to faktu, że pozostają one anomalią i dziwactwem.

Każdy jarmarczny „dziwołóg” budzi realne wrażenie agresywnej nieostosowności, nieco komicznej, lecz przede wszystkim rodzącej niepokój. Niepokój ten jest jakoś niejasno powiązany z głęboką fascynacją. I jeśli można mówić o czymś takim, jak *d i a l e k t y k a f o r m*, to jest oczywiste, że w pierwszym rzędzie trzeba wziąć pod uwagę takie odchylenia, za które natura – choć często określa się je jako powstałe wbrew naturze – jest bez wątpienia odpowiedzialna.

To wrażenie nieostosowności jest czymś podstawowym i niezmiennym: można uznać, że w pewnym stopniu pojawia się na widok każdej ludzkiej istoty. Jest jednak słabo wyczuwalne. Dlatego chcąc je określić, warto odnieść się do monstrów.

Można wszelako dokładnie opisać cechę wspólną takiego monstrum oraz pojedynczej niezborności. Znamy kompozytowe obrazy stworzone przez Galtona poprzez nałożenie na tę samą płytę fotograficzną zbliżonych, lecz różnych twarzy. Dzięki temu z czterystu twarzy amerykańskich studentów otrzymujemy typową twarz amerykańskiego studenta. Georg Treu opisał w *Durschnittbild und Schoenheit* (Obraz kompozytowy a piękno, „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1914, IX, 3) relację między obrazem kompozytowym a jego składnikami, pokazując, że ten pierwszy musi się okazać piękniejszy niż średnia tych drugich: innymi słowy, z dwudziestu pospolitych twarzy powstaje twarz urodziwa i tym sposobem bez trudu da się uzyskać oblicza o proporcjach bliskich Hermesowi Praksytelesa. Obraz kompozytowy urzeczywistniałby więc na swój sposób platońską ideę, bezwzględnie piękną. Jednocześnie piękno byłoby zdane na łaskę tak klasycznej definicji, jak wspólna miara. Tymczasem każda indywidualna forma wymyka się tej wspólnej mierze i do pewnego stopnia jest rodzajem monstrum.

Warto tu zauważyć, że w utworzeniu doskonałej formy przy pomocy fotografii kompozytowej nie ma nic tajemniczego. Kiedy bowiem sfotografujemy większą liczbę kamieni o podobnym rozmiarze, lecz różnych kształtach, nie sposób uzyskać nic innego niż koło, czyli figurę geometryczną. Wystarczy stwierdzić, że wspólna miara musi być bliska regularności figur geometrycznych.

Monstra mieściłyby się więc dialektycznie na przeciwnym biegunie geometrycznej regularności, podobnie jak wszelkie formy indywidualne, tyle że bardziej jednoznacznie. A „spośród wszystkich rzeczy, jakie można spotkać pod naszym nieboskłonem, nie ma niczego, co silniej podniecałoby ludzki umysł” etc.

Próba wyrażenia dialektyki filozoficznej przy pomocy form, tak jak autor *Pancernika Potiomkina*, S. M. Eisenstein, chce to uczynić w swoim najnowszym filmie (o czym mówił 17 stycznia podczas wykładu na Sorbonie³), może być

3 Wykład Eisensteina odbył się nie 17 stycznia, tylko 17 lutego 1930 roku. Miała mu towarzyszyć projekcja filmu *Stare i nowe*, zakazana jednak przez mera Paryża (przyp. tłum.).

rodzajem objawienia i wpływać na najbardziej podstawowe, a tym samym najbardziej doniosłe ludzkie reakcje. Nie wchodząc tu w kwestię metafizycznych podstaw wszelkiej dialektyki, wolno stwierdzić, że określenie dialektycznego rozwoju faktów tak k o n k r e t n y c h jak widzialne formy byłoby czymś dosłownie wywrotowym: „nie ma niczego, co silniej podniecałoby ludzki umysł, łacniej pobudzało zmysły, budziło większy strach, podziw i zdumienie...”.

Przełożył z języka francuskiego Tomasz Swoboda

Yve-Alain Bois: Bezformie. Instrukcja obsługi (dwa fragmenty)

Rzeźnia

Trzy fotografie Éliego Lotara, którymi Bataille zilustrował w swój artykuł *Rzeźnia* (*Abattoir*), zamieszczony w *Słowniku krytycznym „Documents”*¹, stanowią swego rodzaju kulminację ikonografii potworności w tym piśmie. Okrucieństwo i ofiara, przerażenie i śmierć są częstym motywem publikowanych w nim artykułów (począwszy od zamieszczonego w 2 numerze „Documents” tekstu Bataille’a, poświęconego iluminowanemu manuskryptowi *Apokalipsy św. Sewera*). Jednak żaden inny obraz na jego stronach nie zawiera podobnej dawki realistycznej makabry, jak te wykonane w dzielnicy La Villette w towarzystwie André Massona – może z wyjątkiem zamieszczonej w przedostatnim numerze, prawie nieczytelnej reprodukcji (pochodzącej z książki *X Marks the Spot*) zestawu fotografii prasowych, ukazujących brutalność wojny gangów w Chicago. „Wydaje się, że pragnienie zobaczenia jest silniejsze niż potęga przerażenia i obrzydzenia” – zauważał Bataille w komentarzu dotyczącym tej książki².

Sam jednak jako redaktor „Documents” nie poddał się pokusie voyeuryzmu (dopiero znacznie później – w *Łzach erosa* z 1961 roku – opublikował słynną fotografię młodego Chińczyka ćwiartowanego żywcem, którą jego psychoanalityk, dr Adrien Borel, podarował mu w 1925)³. Możliwe, że ta powściągliwość była wynikiem autocenzury (redakcja „Documents” była uzależniona od stałego wsparcia wydawcy), choć jest to wyjaśnienie wątpliwe. Bataille nie opublikował nawet wzmiankowanego przez siebie ujęcia rozcinanego oka z *Psa andaluzyjskiego*, mimo że uczyniły to w tym czasie inne pisma (jak choćby znacznie bardziej ugodowy magazyn „Cahiers d’Art”, do którego odsyłał czytelników chcących zobaczyć zdjęcia). Odrzucił możliwość udostępnienia obrazu, mimo że mogło to wzmocnić jego argumentację („Trzeba docenić siłę fascynacji horrorem, to że

1 G. Bataille, *Abattoir*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 6, s. 328–330 (przedruk w: idem, *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris 1970, s. 205). Polski przekład Tomasza Swobody w niniejszym numerze „Schulz/Forum” (przyp. tłum.).

2 Idem, *X Marks the Spot*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 7, s. 438 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 256). Dziękuję Laurie Monahan, autorce rozprawy na temat Massona, za informację dotyczącą jego udziału w wycieczce Lotara do La Villette.

3 Zob. idem, *Les Larmes d’Eros*, Paris 1961, s. 324, 237–239 (*Oeuvres complètes*, vol. 10, Paris 1987, s. 626–627). Polski przekład: *Łzy Erosa*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009.

on jeden może wstrząsnąć wszystkim, co nas dławi”)⁴. Nawet w przypadku fotografii prezentujących preparowane głowy Indian Jivaro przemoc wizualna w „Documents” pozostaje zapośredniczona, osłabiona przez dystans reprezentacji: pokazywane są zjawiska etnograficzne i artystyczne, a nie surowe obrazy z codziennego życia (jedynym obrazem odnoszącym się do historii kryminalnej jest dziwaczna fotografia *Crépin – morderca*, z głową w absurdalnym zawoju z bandaży po nieudanej próbie samobójstwa, w czasie której odstrzelił sobie usta i nos)⁵. Z pewnością przemoc ta, jakkolwiek zapośredniczona przez sztukę czy kulturę, nie jest pozbawiona siły oddziaływania: całostronicowe zbliżenie rzymskiego żołnierza szperającego odsłoniętą ręką w otwartej piersi mężczyzny, którego właśnie zdekapitował – fragment obrazu Antoine Carona, któremu Michel Leiris poświęcił niezwykle tekst – jest tym bardziej uderzające, że pochodzi z dzieła szesnastowiecznego manierysty. Jest to jednak wyjątek. Tym, co uderza w naiwnym rysunku azteckich ofiar składanych z ludzi, pochodzącym z Kodeksu Watykańskiego i użytym w tekście Rogera Hervé, są tyleż kręcone blond włosy hiszpańskich ofiar, co krew tryskająca z ich piersi⁶.

Skoro sztuka jest jednym z kanałów, przez które potworność (obficie wydobywana w tekstach) może ujawniać się na stronach magazynu, można by zapytać, dlaczego Bataille nie wybrał do zilustrowania *Rzeźni* jednego z obrazów swojego przyjaciela, André Massona, związanych z tym tematem. Masson podejmował podobne motywy, chociażby w obrazie *L'Éguarrisseur* (Oprawca tusz) z 1928 roku, reprodukowanym w jednym z wcześniejszych numerów „Documents”⁷. Być może jednak tematem nie jest tu przemoc, lecz kwestia jej wypierania. Można by przyjąć, że mamy do czynienia z chiasmem: mówiąc o przemocy, pokazuje

4 Idem, *Oeil – Friandise Cannibale*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 4, s. 216 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 188).

5 Zdjęcie Crépina stanowi ilustrację do hasła *Malheur* (Nieszczęście), napisanego przez Bataille’a do „Documents” 1929, vol. 1, n° 5 (s. 277). Zmniejszone, spreparowane głowy reprodukowane są w artykule Ralpa von Koenigswalda *Têtes et Crânes* (Głowy i czaszki) w „Documents” 1930, vol. 2, n° 6 (s. 352–358). Tekst jest nieco nieprzyjemny („Krótco po śmierci, zwłaszcza w krajach bardziej gorących niż nasze, rozpoczyna się okrutny proces rozkładu ciała”), ale nawet jeśli zgodzimy się z Georges’em Didi-Hubermanem, że niektóre z ilustracji „stanowiły obrazy mające przerazić typowych czytelników «Gazette des beaux-arts»”, należą one do ustalonego gatunku dokumentacji etnograficznej, co podkreśla wybór fotografii z podpisem: „Głowa kobiety z otyłością (Europa Środkowa)”. Przemocy dotyczącej Innego Zachód przeciwstawić może jedynie swój nadmiar tłuszczu. Por. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe. Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995, s. 105–111.

6 M. Leiris, *Une Peinture d'Antoine Caron*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 6, s. 348–355; R. Hervé, *Sacrifices humains du Centre-Amérique*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 4, s. 205–213. W obydwu przypadkach wyraźny jest rozdziew między potwornością opisywaną i pokazywaną: nawet okropna scena z obrazu Carona, ze względu na mitologiczny charakter, nie może się równać z potwornością ofiar z ludzi, do jakich, zgodnie z przytaczanym przez Leirisa opisem, uciekała się Katarzyna Medycejska podczas seansów czarnej magii.

7 „Documents” 1929, vol. 1, n° 2, s. 103.

się ją w taki sposób, w jaki ją ujmuje kultura (nawet jeśli to kultura „prymitywna”); z kolei mówiąc o jej ukryciu, pokazuje się ją w stanie surowym. Teza ta byłaby słuszna, gdyby zdjęcia Lotara korespondowały z tekstem Bataille’a, lecz one na pierwszy rzut oka zdają się mu przeczyć. Tekst artykułu, który jest nader krótki, zaczyna się od stwierdzenia: „Rzeźnia należy do religii w tym sensie, że świątynie w zamierzczłych epokach (nie wspominając o współczesnych świątyniach hinduskich) miały dwojaką funkcję, gdyż służyły jednocześnie modlitwie i zabijaniu. Wynikała z tego zapewne (można to ocenić po chaotycznym wyglądzie dzisiejszych rzeźni) zbijająca z tropu zbieżność mitologicznych misteriów i posępnej wzniosłości typowej dla miejsc, w których przelewana jest krew”⁸. Niczego podobnego nie znajdziemy w reportażu Lotara: nic, co dotyczyłoby krwawej ofiary z ludzi czy zwierząt, do której Bataille powraca w magazynie (na przykład nawiązując do kultu Kali), żadnego „chaosu”⁹. Przeciwnie, fotografie nie eksponują niczego, co nie byłoby szczególnie uporządkowane, i to właśnie banalność tego porządku jest czymś złowrogim. Pierwsza z fotografii Lotara ukazuje podwójny rząd bydlęcych racic starannie ustawionych wzdłuż zewnętrznej ściany; druga przedstawia zawiniątko, które przy bliższym wejrzeniu okazuje się zwiniętą zwierzęcą skórą, przeciągniętą po ziemi przed drzwiami, by wyczyścić przejście, z pozostawioną z tyłu ciemną smugą krwi. Trzecie, wykonane z lotu ptaka, jest jedynym zdjęciem ukazującym to miejsce jako przestrzeń działania (rzeźników – uchwyconych nieostro – pracujących w pośpiechu wokół kilku zarzniętych zwierząt). Groza jest tu wyzbyta emocji, bez cienia melodramatu.

Fotografie Lotara podwójnie zadają kłam tekstowi Bataille’a, bowiem artykuł ten nie jest też przejawem troski o zwierzęta zarzynane w fabrykach mięsa (podobnie w haśle *Homme* [Człowiek], zamieszczonym w *Słowniku krytycznym* we wcześniejszym numerze „Documents”, bynajmniej nie w duchu obrony praw zwierząt, z nieskrywaną lubością Bataille cytował kalkulacje Sir Williama Earnshawa Coopera na temat zdumiewającej ilości krwi, jaką codziennie żywi się chrześcijaństwo). Druga część tekstu Bataille’a pozwala zrozumieć owo na pozór niezgodnione i sprzeczne z intuicją użycie fotografii: „Tymczasem w naszej epoce rzeźnia jest przeklęta i trzymana na kwarantannie niczym statek wiozący cholera”. Kolejny akapit traktuje o skutkach tego „przekleństwa”, które skazuje „dzielnych ludzi” na „wegetację jak najdalej od rzeźni, na karę wygnania w bezkształtny świat, w którym nie ma już nic straszniejszego i w którym poddani przemożnej obsesji okrywania się sromotą jadają tylko ser”. Innymi słowy, to nie

8 Cyt. za przekładem Tomasza Swobody w numerze.

9 Zob. G. Bataille, *Kali*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 6, s. 368 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 243–244). Didi-Huberman łączy te teksty ze sobą (*La Ressemblance informe*, s. 73), ja widziałbym je raczej jako pozostające we wzajemnym kontraście.

przemoc jako taka interesuje Bataille'a, ale cywilizowane usunięcie jej w cień, określające ją jako inność, heterogeniczny nieład. Oddalić ów nieład pod wpływem „chorobliwej potrzeby czystości, żółciowej nikczemności i nudy”, nawet w obrębie samej rzeźni, to uczestniczyć w projekcie sublimacji (lub homogenizacji) i to do tej sublimacyjnej działalności Bataille się tutaj odnosi. Dać wizualny odpowiednik kwiczących, zarzynanych świń (tych samych, których kwik Bataille wyobraża sobie przed obrazem Salvadora Dalego *Le Jeu lugubre*), to wyraźnie zaprzeczyć, że tego rodzaju wyparcie faktycznie ma miejsce¹⁰. W fotografiach Lotara brakuje „ponurego majestatu”, nie mają one nic wspólnego z walkami byków – bądź, ujmując to inaczej, przedstawiają jedyną walkę byków, na jaką zasługujemy. Ukazanie przemocy wprost i bezpośrednio oznaczałoby jej wchłonięcie i przyswojenie; znacznie bardziej skuteczne jest podkreślenie, jak bardzo jest ona pusta (stąd lakoniczny obraz odpychającej zwiniętej bydlęcej skóry leżącej przed wejściem do rzeźni).

Jednak żadne wyparcie nigdy nie jest pełne, żadna tarcza nie chroni dość skutecznie przed ukradkowym powrotem wypartego. Wegeteriański ser tylko pozornie wydaje się niegroźny: śmierdzi, podobnie jak czyjaś stopa. Nie przypadkiem słynny tekst *Le gros orteil* (Wielki paluch u nogi), ilustrowany trzema nie mniej znanymi zdjęciami Jacques'a-André Boiffarda ukazującymi tę właśnie część ciała, został opublikowany w tym samym numerze „Documents” co *Rzeźnia*. Nie bez powodu ostatnia fotografia w tym numerze, przedstawiająca rząd nagich nóg tancerek kabaretowych, których ciała ukryte są za opadającą kurtyną, przypomina rzędy bydlęcych racic ze zdjęcia Lotara, a Bataille wspomina o wystawach sklepowych w kontekście Folies-Bergère (sodomasochistyczny charakter „rozrywki” to temat często powracający w magazynie)¹¹.

To, na co wskazuje *Rzeźnia*, *Le gros orteil* i większość tekstów Bataille'a publikowanych w tym czasie w „Documents”, to „podwójne zastosowanie” wszystkiego. Istnieje użytek wzniosły, utwierdzony przez metafizyczny idealizm i racjonalny humanizm, i istnieje użytek niski. Istnieje podwójność użycia ust (mowa – użytek szlachetny, przeciwstawna jest pluciu, wymiotowaniu lub krzykowi), podwójny użytek z Sade'a, dwojaki użytek ze świątyni, z Grecji, z „nieistniejących już” ludów

10 W tekście *Le Massacre des porcs* (Rzeź świń), opublikowanym w ostatnim numerze pisma („Documents” 1930, vol. 2, n° 9), Zdenko Reich ubolewa nad zanikiem rytuału, który istniał w Rzymie do XVI wieku. Tekst ilustrowany jest fotografią, która pokazuje żywiołowość podobnego obrzędu w Nowej Gwinei (nie ma tu jednak horroru w stylu Grand Guignol, jedynie rząd świńskich tusz równo ułożonych na trawie przed sielankową grupą nagich kobiet i mężczyzn).

11 Określenie, którego Bataille użył w odniesieniu do rzędu nóg w Folies-Bergère: *étalage*, wyraźnie przywołuje słowo *étal* – stół rzeźniczy. Zob. G. Bataille, *L'Usine à Folies-Bergère* (1929), w: idem, *Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris 1970, s. 120. Artykuł ten został zapewne napisany do „Documents”, chociaż nie został w nim opublikowany. Na temat użytej przez Bataille'a gry słów i jej fotograficznego odpowiednika zob. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, s. 71.

Ameryki (z jednej strony widowiskowe ofiary składane przez Azteków, z drugiej biurokratyczne imperium Inków, w którym „wszystko planowane było z wyprzedzeniem, w dusznej egzystencji”)¹². Nawet rzeźnia ma podwójne zastosowanie (przywołuje się ją, by mówić o potworności bądź o jej wyparciu). Wszystko się dzieli na dwoje, ale w podziale tym brak symetrii (nie jest to prosta separacja stron według wertykalnej osi), ma on charakter dynamiczny (linia podziału jest horyzontalna): to, co niskie, zakłada to, co wysokie w stanie upadku. Niskie użycie, jego władcza afirmacja, uderza w rozgrzane balony ideałów niczym złośliwy podmuch.

Powiedzieć, że rzeźnia wywodzi się ze świątyni, to tyle, co stwierdzić, że świątynia może być równie obskurna jak rzeźnia i że religia ma znaczenie jedynie jako coś krwawego (tak zawsze jest na początku, ale prędzej czy później religia wypiera tę swoją konstytutywną cechę: „Bóg nagle i niemal całkowicie traci cechy przerażające, jego oblicze rozkłada się jak trup, by stać się na koniec, w ostatnim stadium degradacji, prostym [ojcowskim] znakiem uniwersalnej homogeniczności”¹³). Jak zauważało wielu krytyków, *Rzeźnia* ma swoje *pendant* w innym haśle ze *Słownika krytycznego*, jakim jest *Musée* (Muzeum). Ten tekst Bataille’a brzmi równie manichejsko: „według *Wielkiej Encyklopedii* pierwsze muzeum w nowoczesnym znaczeniu tego słowa (to znaczy pierwsza publiczna kolekcja) ustanowione zostało 27 lipca 1793 roku przez Konwent. Początki muzeum byłyby więc powiązane z rozwojem gilotyny”. Dalej Bataille sugeruje ze znamioną dla siebie ironią, że wraz z rozwojem muzeum zwiedzający sami stali się jego prawdziwą zawartością, kończy zaś atakiem na estetyczną kontemplację jako rodzaj narcystycznego samouwielbienia: „Muzeum jest kolosalnym zwierciadłem, w którym człowiek kontemplanuje siebie samego ze wszystkich stron, rozpoznaje siebie jako absolutnie godnego podziwu i oddaje się ekstazie, jakiej wyrazem są wszystkie pisma o sztuce” (oznak owej ekstazy mógłby się więc spodziewać czytelnik „Documents”, lecz w piśmie tym by ich nie znalazł)¹⁴. Winniśmy się powstrzymać przed pokusą odczytania tych słów Bataille’a jako zapowiedzi słynnego zdania, zapisanego kilka lat później przez Waltera Benjamina: „Nie ma dokumentu kultury, który nie byłby zarazem dokumentem barbarzyństwa”¹⁵. Oznaczałoby to bowiem spychanie myśli Bataille’a w stronę marksizmu, do którego zbliżył się jedynie na krótko (wkrótce po zakończeniu

12 G. Bataille, *L'Amérique disparue* (1929), w: idem, *Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 153. Na temat tej dwoistości zob. D. Hollier, *Against Architecture*, Cambridge 1989, s. 47–50, 77.

13 Idem, *La Valeur d'usage de D.A.F. de Sade* (1930), w: idem, *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 61.

14 Idem, *Musée*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 4, s. 330 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 240–241). Na temat symetrii między tymi dwoma tekstami zob. D. Hollier, *Against Architecture*, s. ix–xxiii.

15 W. Benjamin, *Edward Fuchs – zbieracz i historyk* (1937), przeł. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975, s. 116. Zdanie to powraca w ostatnim tekście Benjamina, słynnych *Tezach historyzoficznych* (1940), w: ibidem, s. 155.

przygody z „Documents”, między rokiem 1932 a 1939), zawsze pozostając na dystans¹⁶. Bardziej niż walka klas interesowała go deklaszacja, a barbarzyństwo było czymś, do czego uciekał się z całej siły. Żaden marksista nie zapisałby poniższych zdań: „Bez udziału naturalnych sił, takich jak gwałtowna śmierć, lejąca się krew, nagłe katastrofy i towarzyszące im okropne okrzyki bólu, bez przerażającego rozpadu tego, co się wydawało niezmiennie, obrócenia w cuchnący szlam tego, co zdawało się wzniosłe – bez sadystycznego pojęcia gwałtownej i groźnej natury, nie byłoby rewolucjonistów, byłby tylko zrewoltowany utopijny sentymentalizm”¹⁷.

Słowa te pochodzą z eseju *La Valeur d'usage de D. A. F. de Sade* (Wartość użytkowa D. A. F. de Sade'a), który opublikowany został dopiero pośmiertnie, i stanowił odpowiedź na diatrybę wytoczoną przeciw Bataille'owi przez André Bretona w *Drugim manifestie surrealizmu*¹⁸. Ich echa pojawiają się w jednym z ostatnich tekstów Bataille'a w „Documents” – w komentarzu dotyczącym reakcyjnego artykułu Emmanuela Berla, krytykującego rosnący wpływ psychoanalizy na literaturę i sztukę¹⁹. Bataille jeszcze mocniej niż on skarży się na tych (surrealistów), którzy roszczą sobie pretensje do związków z psychoanalizą, lecz „starają się uniknąć jej konsekwencji, schronić się w tajemniczych zakątkach nieświadomości (choć Freud nie chciał niczego innego jak wydobycia wszystkiego na światło dzienne, przez rygorystyczne eliminowanie ostatnich tajemnic zachowywanych przez nieświadomość)”. Nie robią oni niczego innego, jedynie „ser”, „deser” lub „poezję”, co wychodzi na jedno („Nie wiem, czy jest coś bardziej mi nienawistnego niż poezja” – pisał w jednym ze szkiców swojej odpowiedzi na tekst Bretona)²⁰. Skończyło się królowanie nieświadomości w typie sera i deseru, nikogo już ona nie bawi: „osłabienie wyparcia i względne wyeliminowanie symboliki nie są, rzecz jasna, korzystne dla pisarstwa dekadencckich estetów, kompletnie pozbawionych jakiegokolwiek kontaktu z niższymi społecznymi warstwami”. „O ile nie ma mowy o tym, by psychoanalizę wyrzucić na śmietnik – pisze dalej Bataille – o tyle lepiej byłoby przejść do innego rodzaju ćwiczeń”. Jakiego rodzaju mogłyby to być ćwiczenia? W przypadku Bataille'a w tym czasie możliwe

16 Na temat okresu, w którym Bataille zaangażował się w walkę przeciw faszyzmowi, jego współpracy z pismem Borisa Souvarina „La Critique sociale” (1932–1934), istotnej roli, jaką pełnił w grupie Contre-Attaque (1935–1936), oraz publikacji nowego pisma „Acéphale” (1936–1939) zob. dokumentację zgromadzoną w książce pod redakcją Mariny Galletti *Georges Bataille, Contre-attaques: Gli anni della militanza antifascista (1932–1939)*, Rome 1995.

17 G. Bataille, *La Valeur d'usage de D. A. F. de Sade*, s. 67.

18 Breton wystąpił przeciwko Bataille'owi w *Drugim manifestie surrealizmu* (1930), nazywając go tam między innymi „filozofem ekskrementów”. A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, w: *Surrealism. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 125–148.

19 G. Bataille, *Emmanuel Berl – Conformismes freudiens*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 5, s. 310–311 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 241–242).

20 Notatka Bataille'a związana z polemiką z Bretonem w: *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 421.

są dwie odpowiedzi: rewolucja społeczna (zblizamy się do kresu „Documents” i stosunkowo krótkiego czasu, kiedy Bataille zainteresuje się polityką), oraz – co może ważniejsze – inne użycie Freuda. Istnieje bowiem podwójny użytek z psychoanalizy: ten, jaki stosują jej literaccy adepci, którzy poruszają się po niej jak turyści, i czerpiąc z niej jak ze zbiornika metafor, bawią się, imitując *delirium*; oraz ten, jaki czynią z niej osoby poddawane psychoanalizie. Są ci, którzy dokonują transpozycji, naśladując przesunięcia i kondensacje typowe dla pracy snu, i ci, którzy zostają z m i e n i e n i (*altère*) przez psychoanalizę (później Bataille będzie mówił o własnym procesie terapii jako o przemianie [alteracji], nie leczeniu)²¹. Są tacy, którzy w psychoanalizie widzą tylko złotodajną kopalnię symboli, i tacy, którzy pojmują ją jako maszynę wojenną skierowaną przeciwko symbolizacji. Dla Bataille’a surrealistyczna praktyka poetyckich snów to „najbardziej degradujący eskapizm” w tym sensie, że sygnalizuje wyraźną podległość wobec prawa: „Elementy marzenia sennego lub halucynacji są transpozycjami; poetyckie użycie snu sprowadza się zatem do celebrowania nieświadomej cenzury, a więc ukrytego wstydu i tchórzostwa”²².

Sprzeciwiając się transpozycji (którą w gorzkim tonie atakował w ostatnim artykule opublikowanym w „Documents”, *L’Esprit moderne et le jeu des transpositions* [Duch nowoczesny i gra transpozycji]), Bataille optuje za p r z e m i a n ą (*altération*), chwalać „osłabienie wyparcia” jako przekształcający zwrot ku temu, co niskie: „Powrót do rzeczywistości nie oznacza jakiegoś rodzaju akceptacji, ale to, że jest się uwiedzionym w niskim sensie, bez transpozycji, na granicy krzyku i z otwartymi oczami; otwierając oczy szeroko przed wielkim palcem u nogi”²³. Psychoanaliza to przedsięwzięcie oparte na demistyfikacji, postępuje ona zgodnie z dewizą: „chodzi przede wszystkim o p r z e m i a n ę tego, co jest pod ręką”; pozostawia plamy na ja idealnym²⁴.

„Przemiana” [*altération*] to słowo o podwójnym zastosowaniu: „wyraża częściową dekompozycję, tak jak w rozkładzie ciała, a jednocześnie przejście do doskonale heterogenicznego stanu, odpowiadającego temu, co protestancki profesor Otto nazywa «całkowicie innym», to jest świętości, tak jak w przypadku ducha”²⁵. Przede wszystkim jednak słowo to sygnalizuje cios wymierzony w same

21 O „przemianie”, jaka dokonała się w trakcie terapii, Bataille pisze także w odniesieniu do Michela Leirisa, który też przechodził analizę u Adriena Borela. Zob. G. Bataille, *Attraction and Repulsion II: The Social Structure* (1938), w: *The College of Sociology 1937–1939*, ed. D. Hollier, Minneapolis 1988, s. 120 (oryginalne określenia Bataille’a *profondément altérés alteration* niefortunnie zostały oddane w tym przekładzie jako „głęboko dotknięty” i „wpływ”). Na temat dwoistego użycia myśli Freuda zob. D. Hollier, *Against Architecture*, s. 107–109.

22 G. Bataille, *Dali hurle avec Sade* (pierwsza wersja tekstu *Jeu lugubre*), w: idem, *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 113.

23 Idem, *Le Gros Orteil*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 6, s. 302 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 204).

24 Idem, *L’Art primitif*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 7, s. 396 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 252).

25 Ibidem, s. 397 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 251).

słowa, w momencie gdy wydobywa się ich podwójny sens, podwójne zastosowanie, często stłumione, ale niekiedy znajdujące potwierdzenie w słowniku, wskazującym, że dwa przeciwstawne znaczenia mieszczą się w jednym słowie. Jak zauważa Denis Hollier, Bataille znał studium Freuda na ten temat i mógł być pod wrażeniem niektórych jego przykładów („w łacinie *altus* oznacza «wysoko» i «nisko», *sacer* oznacza «święte» i «przekłete»”²⁶). Co więcej, Bataille z radością mógł przyjąć twierdzenie Freuda, pojawiające się w *Trzech rozprawach z teorii seksualności*, dotyczące organicznych korzeni tego podwojenia – podwójnej funkcji organów, „które służą równocześnie dwóm różnym panom”, jak penis, i roli, jaką wyparcie tej podwójności odgrywa w rozwoju cywilizacji i ludzkiego podmiotu, nie mówiąc o estetycznej sublimacji²⁷. Nawet jeśli odniesienia do Freuda są w tekstach Bataille’a rzadkie, a jego użycie psychoanalizy dalekie od ortodoksji, znajduje on w niej model dla operacji „ściągnięcia w dół”, którą zamierza objąć „wszystko, co jest pod ręką” (wszystko, co ukazuje się jako „wzniosłe” czy idealne). Nazwisko Freuda nie pojawia się w *Le gros orteil*, tekście, w którym Bataille poddaje figurę człowieka dotkliwemu zabiegowi „przemiany” (wysuwa tu aksjomat, który dopiero niedawno znalazł potwierdzenie w paleontologii, a mianowicie, że „wielki palec u stopy jest najbardziej l u d z k ą częścią ludzkiego ciała”), niemniej ten jaskrawy atak można odczytywać jako freudowski pastisz: „Niezależnie od roli, jaką stopa odgrywa w umożliwieniu postawy wyprostowanej, człowiek o lekkiej głowie, to znaczy z głową wzniesioną ku niebiosom i rzeczom niebiańskim, postrzega ją jako coś plugawego, ponieważ zanurzona jest w błocie”²⁸. Freud kładł nacisk na sublimacyjny wymiar procesu wyparcia, istotny dla formowania się ego, Bataille zaś będzie uderzał w tony desublimacji: nie ma nic bardziej ludzkiego niż plwocina, którą człowiek gardzi. Człowiek sam jest plwociną. Stąd też heurystyczne znaczenie ludzkiej ofiary, która nie różni się tak bardzo od widowiska rozgrywającego się w rzeźni. Jeśli weźmie się pod uwagę „wykorzystanie mechanizmu ofiarniczego do różnych celów, takich jak ofiara prześlągalna i ekspiacja”, wówczas trzeba uznać „elementarny fakt, jakim jest radykalna p r z e m i a n a [altération] osoby”, i zobaczyć, że „ofiara tkwiąca w kałuży krwi, odcięty palec, oko czy ucho nie różnią się istotnie od wymiocin”

26 S. Freud, *O przeciwnym sensie prastów* (1910), w: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, t. 3, Warszawa 1997, s. 225. Zob. D. Hollier, *Against Architecture*, s. 132, a także R. Krauss, *Już koniec gry*, w: *Oryginalność awangardy i inne eseje*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 60.

27 Określenie „służyć dwóm panom” zaczerpnięte zostało z tekstu Freuda *Psychogenne zaburzenie wzroku w ujęciu psychoanalitycznym* (1910), w: idem, *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2001. Na temat wyparcia podwójnej funkcji organów i formatywnej roli, jaką temu procesowi przypisał Freud, zob. H. Damisch, *The Judgment of Paris*, transl. J. Goodman, Chicago–London 1996, s. 13–38. W tej samej książce Damisch podkreśla prowokacyjny charakter twierdzenia Freuda, zawartego w *Kulturze jako źródle cierpień*, że idea, jakoby życie ludzkie miało jakiś „cel”, jest czystym wytworem „ludzkiej pychy” (s. 4); hipoteza ta musiała zwrócić uwagę Bataille’a.

28 G. Bataille, *Le Gros Orteil*, s. 297 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 200).

ani od odpychającej, zwiniętej krwawej skóry na zdjęciu Lotara²⁹. Przemiana wytwarza to, co c a ł k o w i c i e o d m i e n n e, to jest świętość, zgodnie z definicją Otto, którą Bataille zachowa przez całe życie. Świętość to tylko inne imię tego, co odrzucone jako ekskrement.

Niski materializm

W tekście *La Valeur d'usage de D. A. F. de Sade*, napisanym w odpowiedzi na *Drugi manifest surrealizmu* Bretona, Bataille nada własnemu przedsięwzięciu („projektowi skierowanemu przeciw projektom”) miano „heterologii”. Tekst nie jest dokładnie datowany, ale najprawdopodobniej powstał w tym samym czasie lub nieco później niż jego ostatni artykuł w „Documents”, zatytułowany *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh* (Ofiarnicze okaleczenie i odcięte ucho Vincenta van Gogha), w którym termin „heterogeniczny” pojawił się po raz pierwszy (samookaleczenie i ofiara, obok innych działań, opisane są tu jako „mające moc wyzwiania heterogenicznych elementów i przełamywania zwyczajowej homogeniczności jednostki”³⁰). Pojęcie heterologii zostało zatem ukute wraz z końcem „Documents”, nie można jednak powiedzieć, że praktyka ta nie była obecna w samym piśmie. Przeciwnie, pod wieloma względami „Documents” stanowiło pole ćwiczebne dla heterologii, a ustanie jego publikacji zbiegło się z doprecyzowaniem samego pojęcia. Oczywiście, los „Documents” był podobny do innych awangardowych magazynów (jego wydawca, Georges Wildenstein, znudziwszy się tą zabawką, nie chciał dłużej wydawać pieniędzy na nie działający sprzęt), możliwe jednak, że to sam Bataille doprowadził do zerwania. Ostatni tekst opublikowany w piśmie, *L'Esprit moderne et le jeu des transpositions* (Duch nowoczesny i gra transpozycji), sygnalizuje uznanie porażki – niepowodzenia sztuki w dziedzinie radykalnej heterogeniczności, która jest nieprzyswajalna. „Dzieła największego nowoczesnego malarza [Picassa?] należą, by tak rzec, do historii sztuki, być może nawet do najświetniejszego jej okresu, mimo to jednak winniśmy żałować kogoś, kto nie ma w zanadru bardziej obsesyjnych obrazów, z których mógłby żyć”. „Wchodzimy do galerii sztuki jak do apteki, rozglądając się za ładnie opakowanymi lekarstwami na dopuszczalne choroby”³¹. Jakkolwiek wielkie byłyby jej zniewagi, sztuka jest

29 Idem, *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 8, s. 19 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 269).

30 Ibidem.

31 Idem, *L'Esprit moderne et le jeu des transpositions*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 8, s. 49–50 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 271, 273). Niedługo potem, w okresie działalności w Collège de Sociologie, Bataille będzie mówił o swoim rozczarowaniu sztuką, pisząc do Alexandra Kojève'a: „Dzieło sztuki daje odpowiedź, unikając jej, lub też dając trwałą odpowiedź, nie odpowiada na żadną konkretną sytuację. Najgorzej odpowiada w sytuacjach krańcowych, kiedy ucieczka nie wchodzi już w grę

zakładniczką swojej pradawnej katartycznej funkcji, ostatecznie więc pozostaje czynnikiem społecznego porządku, na służbie „homogeniczności”.

Heterologia zaś – pisze Bataille – jest „nauką o tym, co całkowicie inne”. Dalej tłumaczy: „a g i o l o g i a” byłaby może terminem precyzyjniejszym, ale trzeba by uchwycić podwójny sens słowa *agios* (analogiczny jak w słowie *sacer*), jako b r u d n y, a zarazem ś w i ę t y. Przede wszystkim jednak słowo s k a t o l o g i a (wiedza o ekskrementach) w obecnych warunkach (wobec wyspecjalizowanego użycia pojęcia świętości) zachowuje niekwestionowaną ekspresyjną wartość jako dopełnienie abstrakcyjnego terminu h e t e r o l o g i a³². Choć Bataille ostatecznie zarzucił termin „skatologia”, który – jak zaznaczył – lubił za jego „konkretną” wymowę, z ostrożnością powinniśmy podchodzić do tego, w jaki sposób pojawia się tutaj świętość: Bataille szybko zdał sobie sprawę, że „świętość” wprowadza w błąd (ze względu na jej „wyspecjalizowane” rozumienie „w obecnych warunkach”). Poprzez „świętość” ma on na myśli to, co „całkowicie inne”, wyłączone, całkowicie odmienne i traktowane jako obce: „Pojęcie (heterogenicznego) c i a ł a o b c e g o pozwala zauważyć elementarną subiektywną tożsamość między wydalinami (spermą, krwią menstruacyjną, uryną, fekaliami) i wszystkim, co postrzegane jest jako święte, boskie czy cudowne”³³. Tak więc Bóg jest święty na tej samej zasadzie co gówno. Nie ma zatem żadnego związku między Bataille’owskim rozumieniem świętości a Bretonowskim pojęciem cudowności. Bataille był tego świadomy już w pierwszym tekście, jaki opublikował w „Documents”, zanim wypracował ideę heterologii: „Nadszedł czas, by stosując słowo m a t e r i a l i z m, przypisać mu znaczenie dosłownej, w y k l u c z a j ą c e j w s z e l k i i d e a l i z m interpretacji surowych fenomenów, nie zaś systemu ufundowanego na fragmentarycznych składnikach ideologicznej analizy, wypracowanej pod znakiem religijnych przywiązań”³⁴.

W „Documents” materializm taki, jak go rozumie Bataille – n i s k i m a t e r i a l i z m – jest zapowiedzią heterologii. Heterologia ma jednak tę zaletę, że sygnalizuje odrzucenie: podczas gdy materializm musi „wykluczać wszelki idealizm” (co jest zadaniem znacznie trudniejszym, niż mogłoby się wydawać), „heterogeniczność” o z n a c z a od początku to, co wykluczone przez idealizm (przez ego, kapitalizm, zorganizowaną religię itd.). Przede wszystkim jednak termin „heterologia” nie ma filozoficznych poprzedników, z którymi mógłby być mylony, podczas gdy niski materializm zmuszony jest mierzyć się z długą tradycją

(kiedy nadchodzi chwila prawdy)”. *The College of Sociology 1937–1939*, ed. D. Hollier, Minneapolis 1988, s. 91.

32 G. Bataille, *La Valeur d’usage de D. A. F. de Sade*, s. 61–62.

33 Ibidem, s. 59. Na temat znaczenia heterologii zob. fragment tego tekstu zatytułowany *Appropriation et expulsion* (Zawłaszczenie i wydalenie), a także notatki opublikowane w *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 433–434.

34 Idem, *Matérialisme*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 3, s. 170 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 180).

(musi walczyć ze wszystkim, co można by nazwać materializmem „wysokim”). Wszystko się dzieli na dwa, nawet materializm.

Niski materializm (którego bezformie [*informe*] jest najbardziej konkretnym przejawem) ma za zadanie deklas(yfik)ację, to znaczy równoczesne zniżenie i uwolnienie ze wszystkich ontologicznych więzień, z wszelkiego „powinno być” (*devoir-être*) – z wszelkich modelowych ról. To przede wszystkim kwestia deklamacji rzeczy, wyrwania ich z uścisku filozoficznych pojęć klasycznego materializmu, który nie jest niczym innym jak idealizmem w przebraniu: „Większość materialistów [...] umieszcza martwą materię na szczycie konwencjonalnej hierarchii porządkującej różnego typu fakty, nie zdając sobie sprawy, że w ten sposób ulegli obsesji i d e a l n e j formy materii, formy, która bardziej niż jakakolwiek inna zbliża się ku temu, czym materia p o w i n n a b y ć”³⁵. Owo „powinno być” jest formą „homologicznego” zawłaszczenia; zakłada standardową lub normatywną miarę. Przeciwnie bezforemna materia, do której przyznaje się niski materializm i która nie przypomina niczego, zwłaszcza niczego, czym powinna być, ani nie daje się zasymilować żadnemu pojęciu, żadnemu typowi abstrakcji. Z punktu widzenia niskiego materializmu natura tworzy jedynie unikatowe monstra: w naturze nie ma dewiacji, bo nie ma w niej nic prócz dewiacji³⁶. Idee są więzieniami; idea „natury ludzkiej” to najobszerniejsze z więzień: „w każdym człowieku zwierzę jest zamknięte [...] niczym skazaniec”³⁷.

Pytanie brzmi, gdzie znaleźć oparcie dla tego niskiego materializmu, „materializmu, który nie jest ontologią i nie zakłada, że materia jest rzeczą samą w sobie”, lub też od kogo lub czego pobierać nauki, jak poddać swoje istnienie i swój rozum „temu, co niższe, co nie może w żadnym sensie służyć za autorytet ani go imitować”? Z całą pewnością odpowiedzi nie dostarczy materializm dialektyczny, który „za swój punkt wyjścia miał, przynajmniej jako materializm ontologiczny, idealizm absolutny w Hegłowskim wydaniu”. Raczej gnostycy, których manichejski dualizm stanowił antyczny przykład tego, czego szukał Bataille („chodzi o zaniepokojenie umysłu i rozbrojenie idealizmu w obliczu czegoś niskiego, tak

35 Ibidem. Celem tej krytyki jest surrealizm: ze swoją utopijnością i znaczeniem, jakie nadaje metaforze (wszelka metafora jest oparta na jakiejś wspólnej mierze, tożsamości); surrealizm nieustająco jest wieszczem tego, co „powinno być”. Zob. idem, *La „Vieille Taupe” et le préfixe “sur” dans les mots “surhomme” et “surréaliste”*, w: *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 106. Na temat pojęcia *devoir-être* zob. D. Hollier, *The Use Value of the Impossible*, „October” 1992, No. 60, Spring, s. 23.

36 G. Bataille, *Les Ecartés de la nature*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 2, s. 79–83 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 228–230). Polski przekład Tomasza Swobody w numerze (przyp. tłum.). W odniesieniu do „wspólnej miary” zob. D. Hollier, *Against Architecture*, s. 187.

37 G. Bataille, *Métamorphose – animaux sauvages*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 6, s. 329 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 208–209). Artykuł ten ukazał się w tym samym numerze co *Rzeźnia*. Na temat zwierzęcości człowieka zob. D. Hollier, *Against Architecture*, s. 92–94, a także F. Marmande, *Puerta de la carne – Bestialité de Bataille*, w: *Georges Bataille après tout*, ed. D. Hollier, Paris 1995, s. 283–292.

by ujawniła się niemoc wyższych zasad”³⁸. Bataille odnosi się także do czegoś, co nazywa „dzisiejszym materializmem”. Co ma tutaj na myśli? Zapewne psychoanalizę, jak można się domyślać, czytając jego artykuł *Matérialisme* opublikowany kilka miesięcy wcześniej w *Słowniku krytycznym*: „Materializm może być postrzegany jako starczy idealizm, o ile nie jest bezpośrednio oparty na psychologicznych i społecznych faktach, a nie [sic!] na abstrakcjach, jakimi są sztucznie wydzielone zjawiska fizyczne. Tak więc to od Freuda [...] powinno się czerpać wyobrażenie materii”³⁹.

Nie jest możliwe, by prześledzić tu szczegółowo Bataille'owskie, kompletnie idiosynkratyczne odczytanie Freuda. Należy jednak zauważyć, że rozumienie Bataille'a jest dokładnie przeciwne niż Bretona, w dużej mierze dlatego, że Bataille, inaczej niż Breton, sam przeszedł proces psychoanalizy (między 1925 a 1929 rokiem), który w istotnym stopniu pomógł mu w przezwyciężeniu pisarskiej blokady. Wiedział zatem, że „nie wystarczy wytłumaczyć neurotykowi kompleksy, które rządzą jego niezdrowym zachowaniem, one muszą się stać czymś o d - c z u w a l n y m”⁴⁰. Freud postrzegał wyparcie popędów seksualnych (i wynikającą stąd sublimację) jako nadrzędną siłę sterującą formowaniem się ego w szeroko pojętym społeczeństwie, a także w nerwicach (które pod tym względem uważał za przeciwieństwo psychozy). Bataille próbuje rzecz pomyśleć od drugiej strony: czy można „osłabić” wyparcie, nie popadając w szaleństwo? Pewna zmiana poziomu wyparcia jest z pewnością możliwa: tak jest w przypadku perwersji. Bataille pyta jednak dalej: czy może istnieć perwersja bez symbolicznej „transpozycji”?⁴¹

L'Esprit moderne et le jeu des transpositions, artykuł zamykający „Documents”, może być interpretowany jako komentarz do tekstu *O urzeczywistnieniach popędów, zwłaszcza erotyki analnej* (1917), w którym Freud doprecyzowuje idee przedstawione w jednej ze swoich wcześniejszych prac, zatytułowanej *Charakter a erotyka analna* (1908)⁴². W obu tekstach Freud analizuje słynną symboliczną przemianę ekskrementów w złoto, tworząc powiązanie między wstrzymywaniem a defekacją (lub też, w terminologii Bataille'a, między „zawłaszczaniem” a „wydalaniem”). Próbując dotrzeć do źródeł rozwoju perwersji, musiał on pójść ścież-

38 Przytoczone cytaty pochodzą z tekstu Bataille'a *Le Bas matérialisme et la gnose*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 1, s. 2, 6, 8 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 220, 225). Na temat gnozy zob. D. Hollier, *La Nuit américaine*, „Poétique” 1975, No. 22, s. 227–243; oraz odniesienia bibliograficzne w: G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe. Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995, s. 215–216.

39 G. Bataille, *Matérialisme*, s. 170 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 179–180).

40 Idem, *Attraction and Repulsion II: Social Structure* (1938), w: *The College of Sociology 1937–1939*, s. 115.

41 Zob. na ten temat D. Hollier, *Against Architecture*, s. 98–114.

42 S. Freud, *Charakter a erotyka analna* oraz *O urzeczywistnieniach popędów, zwłaszcza erotyki analnej*, w: idem, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996. Zamiast „przemiany instynktu” przekład „transpozycje popędów” wydaje się bliższy Freudowskiemu *Triebumsetzungen*.

ką niskiego materializmu (potrzeba bycia czystym jest „transpozycją” pragnienia bycia brudnym i pokrytym ekskrementami, jest to „reakcja obronna” na popęd erotyczno-analny, podobnie jak skąpstwo). Bataille chce tutaj podążać dalej; chce przyjąć, że możliwy byłby świat bez transpozycji. *L'Esprit moderne et le jeu des transpositions* to potępienie sztuki (sztuka nie jest niczym innym jak inną warstwą transpozycji, iluzją, sublimacją), a więc poniekąd potępienie dwuletnich wysiłków podejmowanych w „Documents”, by powiązać pewne zakazane praktyki artystyczne ze zjawiskami etnograficznymi (czyli z elementami wywodzącymi się z kultur, w których, jak zakładano, mniejszy był poziom wyparcia)⁴³. Odwołując się do fetysyzmu, Bataille wskazuje, co mogłaby oznaczać nieoparta na sublimacji relacja do sztuki: „Twierdzą, że żaden kolekcjoner nie darzy posiadanego obrazu miłością tak silną, jak fetyszysta swój bucik”⁴⁴. Wkrótce potem Bataille odrzuci rozumienie związku między złotem a ekskrementami jako prostego przemieszczenia. W tekście *Pojęcie wydatkowania (La Notion de dépense)*, swojej głównej pracy teoretycznej z 1933 roku, z której wyrosła znaczna część jego późniejszej myśli, Bataille modyfikuje psychoanalityczną interpretację klejnotów: klejnot jest kojarzony z ekskrementami nie tylko na zasadzie kontrastu; tym, co je łączy, jest charakter czystej straty (w istocie klejnot to ekonomiczne marnotrawstwo). Klejnot, gówno i fetysz łączą się na płaszczyźnie rozrutnego wydatkowania⁴⁵.

Fetysyzm jest perwersyjną formą symbolicznej transpozycji (w ujęciu Freuda fetysz to wyobrazeniowy substytut nieobecnego matczynego fallusa). Co więcej, wszelka konsumpcja sztuki jest co najmniej po części fetyszystyczna, choć fakt ten pozostaje wyparty (wyjątki w tej dziedzinie mają charakter patologiczny

43 Jak zauważy wielu krytyków, teksty Bataille’a z tego okresu cechuje pewna etnologiczna naiwność. Szczególnie uderzającym przykładem jest konkluzja tekstu *La Valeur d’usage de D. A. F. de Sade*: „Wszelkie organizacje, które za swój cel mają frenezję i ekstazę (widowiskowa śmierć zwierząt, tortury, orgiastyczne tańce, etc.) nie muszą bynajmniej zniknąć z chwilą gdy heterologiczne pojęcie ludzkiego życia zajmie miejsce pojęcia prymitywnego. Muszą one jedynie zmienić się na skutek swojego upowszechnienia, wywołanego silnym impulsem moralnej doktryny, pochodzącej od białych i przekazywanej czarnym przez tych białych, którzy stali się świadomi potwornych zahamowań, paraliżujących społeczności ich rasy. Tylko wychodząc od tego skrytego porozumienia między europejską teorią naukową i czarną praktyką, mogą powstać instytucje (nieznające innych ograniczeń niż ludzka wytrzymałość), które ostatecznie dadzą ujście ogólnoswiatowemu pragnieniu płomiennego i krwawego rewolucji”. G. Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 69. Na temat roli etnografii w „Documents” zob. D. Hollier, *The Use Value of the Impossible*, a także J. Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, przeł. M. Sznajderman, w: idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Warszawa 2000, s. 133–167. Zob. również wspomnienia Alfreda Métraux: *Rencontre avec les ethnologues*, „Critique” 1963, n° 195–196, août–septembre, s. 677–684.

44 G. Bataille, *L’Esprit moderne et le jeu des transpositions*, s. 50–51 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 273).

45 Idem, *La Notion de dépense*, w: *Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 305–306. Zob. też polski przekład: *Pojęcie wydatkowania*, przeł. K. Matuszewski, „Nowa Krytyka” 1995, nr 6, s. 193–212 (przyj. red.). Skojarzenie klejnotów z tym, co „heterogeniczne”, pojawia się już w eseju *La Valeur d’usage de D. A. F. de Sade*, s. 58.

i ostatnio zdarzało się im przyjmować wyraz negatywny: w nienawiści ikonoklasty, który pociął obrazy Rembrandta czy Barnetta Newmana). Bataille nie opowiadał się bynajmniej za upowszechnieniem fetyszystycznych zachowań w przestrzeni muzeum (ciekawe, co by powiedział o widzu, który zniszczył oryginał rzeźby Evy Hesse *Accession II*, próbując się na nią wspiąć). Ale proponując myślenie o perwersji jako heterogenicznej praktyce, *implicite* stawiał pytanie, czym byłby fetyszyzm bez transpozycji. Dokładnie tę możliwość dostrzegł Michel Leiris w pracach Giacomettiego z okresu „Documents”: „Hołdując wszystkim tym wątlm cieniom, jakimi są nasze moralne, logiczne i społeczne imperatywy, przywiązani jesteśmy do fetyszyzmu przetransponowanego, fałszywej podobizny tego, który nas wewnętrznie głęboko ożywia, i ten zły rodzaj fetyszyzmu pochłania większą część naszej aktywności, nie pozostawiając prawie miejsca na prawdziwy fetyszyzm – jedyny, który jest rzeczywiście wart zachodu, ponieważ całkowicie samoświadomy i niezależny od jakiegokolwiek ułudy. W świecie sztuki rzadko można znaleźć obiekty (rzeźby czy obrazy) stawiające w jakiejś mierze czoła wymaganiom tego prawdziwego fetyszyzmu”⁴⁶.

Kariera Giacomettiego „fetyszysty” okazała się jednak krótka: po 1935 roku jego prace radykalnie zmieniły charakter. W tym samym mniej więcej czasie (między 1926 a 1932 rokiem) Picassa również interesował tryb ekskrementalny, unikający transpozycji, ale ani Bataille, ani Leiris nie zdawali sobie z tego sprawy. Sztandaru nie podjął żaden inny artysta przed II wojną światową, a później także Bataille i Leiris, przez swoje przywiązanie do estetyki figuratywnej, bliższe surrealizmowi, niż im się zdawało, w obszarze sztuk wizualnych nie potrafili na to zjawisko zwrócić uwagi.

W rzeczywistości heterologiczny fetyszyzm pojawił się po raz pierwszy po II wojnie światowej w ataku przeciw figurze – ataku, w którym środkiem było to, co konkretne, przeciwieństwo dążenia ku wyższym wymiarom, jakie stanowiła abstrakcja; podobnie bowiem jak abstrakcja, jak metafora czy motyw przewodni, figura jest transpozycją. Wychodząc od swoistego rodzaju kiczu i praktyki rzeźbiarskiej polichromii, która była stosunkowo łagodna na początku jego kariery, Lucio Fontana doszedł do estetyki skatologicznej około 1949 roku. Porównanie dwóch jego rzeźb pozwala dość precyzyjnie określić moment, kiedy jego twórczość przechyła się w stronę tego, co niskie. Jego *Scultura nera* (Czarna rzeźba) z 1947 roku, której oryginalna polichromowana wersja z gipsu już nie istnieje,

46 M. Leiris, A. Giacometti, „Documents” 1929, vol. 1, n° 4, s. 209. Na temat związków Giacomettiego z kręgiem „Documents” zob. R. Krauss, *Już koniec gry*, w: eadem, *Oryginalność awangardy i inne mity awangardowe*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2012. Do świadectw „fetyszyzmu” Giacomettiego należałoby dodać jego odpowiedź na ankietę rozesłaną przez Bretona i Eluarda, opublikowaną na łamach „*Minotaure*” w 1933 roku: „Powiedz, jakie było najważniejsze spotkanie w twoim życiu? – Biały sznurek w kałuży zimnej, płynnej smoły...”. A. Giacometti, *Ecrits*, ed. M. Leiris, J. Dupin, Paris 1990, s. 15.

to rodzaj korony utworzonej z bryłek materii, ustawionej pionowo jak owe płożące obręcze, przez które skaczą cyrkowe zwierzęta. W środku niej wyłania się nieco antropomorficzna, wertykalna narośl. Owa korona wciąż na swój sposób ogranicza przestrzeń (ramuje ją, nadaje jej formę), niczym scena, na której coś ma się wydarzyć. Tych pozostałości antropocentryzmu i narracyjności nie znajdziemy już u Fontany w *Ceramica spaziale* (1949), w masie ciemnej materii – opalizującej i lśniącej, o nierównej powierzchni, która wygląda, jakby upadła na ziemię jak wielka kupa gówna. Jej ogólny kształt zbliża się do sześcianu, ale ów sześcian sprawia wrażenie przeżutego, połkniętego i wydalonego z powrotem. Geometria (forma, idea platońska) nie jest tu odparta czy odrzucona, ale nanieciona na to, co do tej pory miała za zadanie „tłumić poprzez przewyciężenie” (*Aufheben*, by użyć Hegłowskiego terminu), to jest: na materię. Nie ma tu dialektycznej syntezy, lecz proste wtrącenie czegoś obscenicznego do estetycznego domku z kart. Choć Fontana stał się najbardziej znany ze swoich „pociętych” monochromatycznych płócien, w których ikonoklastyczny gest „przetrasponowany” został w zapis przesadnie wyrafinowanej elegancji, znaczną część jego prac – jego rzeźby, przedziurawione obrazy, płótna pokryte przed przebicciem odpychającą, grubą warstwą gruntu – łączy zamiłowanie do tego, co ekskrementalne, co sytuuje je po stronie „prawdziwego fetyszyzmu”, o którym pisał Leiris.

W tym czasie Fontana był we Włoszech liderem niewielkiego ruchu (do którego należeli też Alberto Burri i Piero Manzoni). We wczesnych latach pięćdziesiątych Burri, po krótkotrwałych doświadczeniach z „ubogimi” asamblażami z jutowych worków (nieuchronna aluzja do rzeszy żebraków żyjących we Włoszech po wojnie), zaczął palić swoje materiały. W tym ataku na drewniane deski nadal wyczuwalne były skojarzenia z ubóstwem (slumsami, prowizorycznymi formami schronienia), ale ulotniły się one na początku lat sześćdziesiątych, kiedy Burri przerzucił się na plastik – prawdziwy materiał „rekonstrukcji” (upowszechnienie plastiku w Europie zbiegło się z realizacją planu Marshalla), a jednocześnie upostaciowienie nieprzyswajalnych odpadów. Burząc mit plastiku jako alchemicznego cudu, tworzywa poddającego się nieskończonym transpozycjom, poprzez spalenie go Burri ukazuje plastik jako to, co „całkowicie inne”⁴⁷. Burri nie pozostał przy tym zamiłowaniu do obrzydliwości dość długo – wytopione dziury w jego *Combustioni* szybko zmieniły się w konfiguracje, których seksualne skojarzenia były zbyt oczywiste, a prace te przestały być interesujące wskutek przesadnej metaforyzacji efektu spalania, wskazującej na zastąpienie „prawdziwego fetyszyzmu” fetyszyzmem „przetrasponowanym”. Biorąc pod uwagę ten raczej przykry zwrot, możliwe, że Burri nie zdawał sobie do końca sprawy z tego,

⁴⁷ Na temat mitologii plastiku zob. R. Barthes, *Plastik*, w: *Mitologie*, przeł. R. Dziadek, Warszawa 2000, s. 214–216.

co właściwie osiągnął wcześniej w swoich spalonych plastikach, a pomysł posłużenia się tym materiałem zapożyczył od Piera Manzoni, młodszego artysty, który już w latach 1960–1961 pracował z dość odpychającymi (dla europejskiej wrażliwości w tym czasie) materiałami przemysłowymi, takimi jak pianka polistyrenowa i włókno szklane, nie wspominając o sztucznym futrze.

Manzoni w swojej gorączkowej działalności (umarł, mając lat trzydzieści, lecz zostawił całkiem pokaźny dorobek) miał to szczęście, że znalazł sobie *alter ego*, artystę, którego – jak uznał – powinien atakować bez litości, w osobie Yves'a Kleina, twórcy o równie krótkotrwałej karierze. W nieustannym torpedowaniu rywała ambicja odgrywała istotną rolę (niemal jak w westernie Manzoni zdawał się ostrzegać Kleina, że na świecie jest miejsce tylko dla jednego z nich dwóch), a jasno określona, niezbita idealistyczna estetyka Kleina pomogła Manzoniemu zdefiniować własną pozycję na drugim biegunie. Wyglądało to tak, jakby Manzoni mówił do Kleina: „Chcesz wystawiać złoto, ja wystawię gówno; chcesz pompować swoje artystyczne ego monochromami i niematerialnością, ja zamknę oddech artysty w nadmuchiwanym czerwonym balonie, które potem przekłuję”. Wszystkie gesty Manzoni, począwszy od *Achromów* (czyli od decyzji wyzbycia się wszelkiego koloru), mogą być odczytywane jako odpowiedź na prace Kleina. Początkowo, w *Achromach* pokrytych gliną kaolinową (białą gliną używaną w produkcji porcelany), wydają się one wyrazem podziwu, ale od roku 1960, to jest od momentu, kiedy Manzoni zaczął używać materiałów przemysłowych, parodystyczne animozje nie znały granic.

W jeszcze innym kontekście (począwszy od 1951 roku, a więc dobrych kilka lat wcześniej, zanim Klein pojawił się na scenie) Robert Rauschenberg eksplodował materialność monochromów w swojej serii czarnych obrazów. Czy prace te były pomyślane jako atak na jego ulubionego profesora w Black Mountain College, Josepha Albersa, i jego zamiłowanie do „wzajemnej interakcji barw”? Czy raczej były atakiem wymierzonym w abstrakcyjny ekspresjonizm? Zapewne po części jednym i drugim, lecz przede wszystkim czarne malowidła unieważniały fascynację pustką i „dematerializacją”, jaka stała za białymi monochromami wykonanymi przez Rauschenberga kilka miesięcy wcześniej. Podczas gdy białe obrazy były matowe i pozbawione fakturalnego zróżnicowania (tym bardziej, że artysta pokrył je kolejną warstwą farby, kiedy się przybrudziły), czarne obrazy atakowały odbiorcę swoją materialnością. W wielkim poliptyku z 1951 roku, jedynej wielkoformatowej pracy, która zachowała się z tego cyklu, strony zmiętych gazet zatopione są w błyszczącej farbie emaliowej, pokrywającej powierzchnię obrazów i stwarzającej wrażenie, jakby były zanurzone w świeżej smole. Czasami farba się łuszczy, zwłaszcza w nieco późniejszej serii (1952–1953) połyskliwa farba emaliowa odchodzi całymi płatami, ujawniając, że jej podłożem jest masa z gazet. Żaden fragment nie kontrastuje w tych obrazach z innym, żadna część nie wiąże się z inną: nie ma tu żadnej „struktury”, żadnej figury. To minimum kompozycji, zasadniczo pozostawionej przypadkowi. Cały obraz jest jednym,

podobnie jak w przypadku fekalnego sześcianu Fontany, niezróżnicowanym kawałkiem materii. Widziane z perspektywy czasu *Gold Paintings* Rauschenberga (1953), w których płatki złota (a czasem odrobina srebra) pokrywają strony z gazet i inne odpady, zdają się proroczą krytyką serii *Monogold* Yves'a Kleina – wespół z innymi ziemistymi obrazami wykonanymi z kiepskich materiałów, graniczącymi z kiczem, zwracają ekskrementalną wartość tego szlachetnego metalu. Obrazy Rauschenberga z brudu i kurzu (na przykład niezwyklej *Dirt Painting* z 1953 roku, pokryty ziemią i pleśnią) zdają się potwierdzać powiedzenie, które Freud przytaczał po angielsku (skąd je wziął?) w swoim tekście *Charakter a erotyka analna*: „Dirt is matter in the wrong place” („Brud to materia, która znalazła się w niewłaściwym miejscu”)⁴⁸. Od 1951 roku do pierwszych *Combine Paintings* (1955) prace Rauschenberga były wielką pochwałą niedialektycznej, niemożliwej do wyartykułowania realności odpadów.

Nieco później (choć niezależnie) Dubuffet także wykona obrazy z błota oraz ze srebra i złota („materilogie” z końca 1959 i 1960, najmniej figuratywne z jego prac, a więc być może z całego jego dorobku najbardziej zbliżające się do „prawdziwego fetyszyzmu”, o którym tu była mowa). Przez długi czas Dubuffet chciał znaleźć sposób, by „zrehabilitować błoto” (zalecenie, które ukuł w 1946). Inaczej jednak niż Rauschenberg, nie mógł się powstrzymać od „transponowania” rzeczy: jego błoto jest nieprawdziwe (zrobione z *papier mâché* i mastyksu). Jego „rehabilitacja” szybko stała się dekoracyjna, co nie było niczym przypadkowym (skoro rehabilitacja jest wyniesieniem, a nie poniżeniem). Trzymać się czegoś niskiego jako niskiego nie jest rzeczą łatwą i do Dubuffeta może się stosować uwaga Michela Leirisa, zanotowana przezeń w dzienniku w czasie, gdy „Documents” było jeszcze na pełnych obrotach: „Aktualnie nie ma sposobu, by sprawić, żeby coś uchodziło za obrzydliwe i odpychające. Każde gówno wydaje się ładne”⁴⁹.

Być może to właśnie miał na myśli Bernard Réquichot, pisząc do swojego marszanda, z którym współpracował też Dubuffet: „jakże bym chciał przywieźć do galerii kilka gór, tak by stworzyły tło dla Dubuffeta”⁵⁰. By fałszywe błoto zostało pochłonięte przez zwał prawdziwego błota, by zabłócić malarstwo jako takie. W rzeczywistości o ile Dubuffet przemienił błoto w malarstwo (poddając je wynoszącej transpozycji), o tyle Réquichot przemienił malarstwo w błoto w swoich *Reliquaires* (Relikwiarze). W 1930 roku, w recenzji z wystawy kolaży (której wstępem katalogowym był słynny tekst Louisa Aragona *La Peinture au défilé*), Carl Einstein narzekał na postkubistyczne zbękarcenie kolażu, uznając, że narażony on jest na „ryzyko zatonięcia w fałszu drobnomieszczańskiej

48 S. Freud, *Charakter a erotyka analna*, s. 19.

49 M. Leiris, *Journal, 1922–1989*, Paris 1992, s. 154.

50 *Les Ecrits de Bernard Réquichot*, dir. M. Billot, Brussels 1973, s. 116.

dekoracji”⁵¹. Einstein nieznacznie ubliża tekstowi Aragona, nie wyrzucając mu jednak, że nie docenił znaczenia kleju (nie jest to „cechą istotną”, pisał poeta-surrealista, „para nożyczek i trochę papieru – oto cała niezbędna paleta”⁵²). Ze wszystkich regularnych współpracowników „Documents” Einstein być może najmniej był skłonny podążać za Bataille’em do końca, w dół niskiego materializmu (i błędem jest próba dopasowania ich stanowisk⁵³). Nie dziwi więc, że pominięcie przez Aragona kleju – kleistej odwrotnej strony danego kształtu, pozwalającej przytwierdzić go do papieru, korzeni będących ukrytą stroną kwiatu – Einsteinowi w tym tekście umknęło. Naiwnie jednak byłoby sądzić, że mógłby to zauważyć Bataille; ograniczenia jego figuratywnej estetyki także byłyby tu przeszkodą. Jeden Réquichot zachował z kolażu sam klej, a po przeczytaniu i przeanalizowaniu Bataille’owskiego *Le gros orteil* Roland Barthes napisał: „Zasadniczą postacią tego, co odrażające, jest nagromadzenie; to nie bezinteresownie, z racji samego technicznego eksperymentu Réquichot zwraca się w stronę kolażu; jego kolaże nie są dekoracyjne, nie tworzą zestawień, one zlepiają, rozszerzając swoje wielkie powierzchnie, zagęszczając się w bryły, jednym słowem – ich prawda jest etymologiczna, traktują one dosłownie *colle*, klej, będący źródłem ich nazwy; to, co tworzą, to kleista trawienna papka, obfita i przyprawiająca o mdłości, gdzie wszelki zarys, wykrój, tj. wszelka określoność, stały się zbędne”⁵⁴.

Przełożyła z języka angielskiego Agnieszka Rejniak-Majewska

Yve-Alain Bois, *Abattoir, Base materialism*, w: Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, s. 43–62.

51 C. Einstein, *Exposition de collages (Galerie Goemans)*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 4, s. 244.

52 L. Aragon, *La Peinture au défi* (1930), przedruk w: idem, *Les Collages*, Paris 1965, s. 42, 63.

53 Do takiego dopasowania i uzgodnienia zmierza Didi-Huberman w swojej książce *La Rassemblance informe*. We fragmencie pierwszej wersji tekstu *Le Surréalisme au jour de jour*, zatytułowanym *La Publication d'Un Cadavre* (pominiętym w *Oeuvres complètes*), Bataille pisze o „Documents”, że był to „magazyn, którego byłem wprawdzie tylko «głównym sekretarzem», ale faktycznie redagowałem go razem z Georges'em Henri Rivière'em [...] wbrew oficjalnemu redaktorowi, którym był niemiecki poeta Carl Einstein”. Cyt. za: M. Surya, *Georges Bataille: la mort à l'oeuvre*, Paris 1992, s. 148, przypis 1.

54 R. Barthes, *Réquichot and His Body*, w: idem, *The Responsibility of Forms*, transl. R. Howard, Berkeley 1984, s. 211. Esej Barthes'a poświęcony wielkiemu palcowi u nogi (*Le gros orteil*) nosi tytuł *Wyjścia z tekstu*, przeł. M. P. Markowski, w: idem, *Lektury*, Warszawa 2001 (przyp. tłum.).

Georges Didi-Huberman: Dysproporcja w antropomorfizmie

Georges Bataille rozwinął swoją koncepcję „rozpadu” antropomorfizmu za pomocą wizualnego zabiegu, który wykracza daleko poza ośmieszenie, jakie zaproponował w artykule o „postaci ludzkiej”. Chodzi o dysproporcję w najbardziej dosłownym sensie tego słowa, czyli „zbyt dużą różnicę” – zwłaszcza w rozmiarze – między żywymi istotami bądź rzeczami. Otóż na łamach czasopisma „Documents” Bataille ustanawia tę nadmierną różnicę jako zasadę napięcia, w jakim jego zdaniem miałyby się znajdować cała ludzka natura: to, do czego jest ona „podobna”, nie sprowadza się bowiem do żadnej rzeczy czy idei, lecz właśnie do napięcia, do nierozwiązywalnego konfliktu. Uchwyciwszy więc najbardziej żałosny – zbiorowy, rytualny – aspekt „postaci ludzkiej”, począwszy od szóstego numeru pisma, Bataille będzie się starał zarysowany lęk jeszcze wzmocnić, ukazując tę samą „postać ludzką” w jej najpodlejszym, „najniższym” aspekcie – tym razem cielesnym, organicznym. To próba pociągnięcia antropomorfizmu za, by tak rzec, „mały kawałeczek”, ale pociągnięcia tak silnego, że ów „kawałeczek” szybko stanie się niepokojącą, wielką wizualną płachtą trzech monstrualnych fotograficznych zbliżeń – każde zajmie całą stronę – wykonanych przez Jacques’a-André Boiffarda: trzy olbrzymie „kawałki stopy” zilustrują, niemal zdominują, sygnowany przez Bataille’a artykuł o wielkim palcu u nogi (*Le gros orteil*)¹.

Czytelnika, którego oczom ukaże się podwójna strona z fotografiami w dużym zbliżeniu – uderzy zapewne oczywista i zarazem rozbieżna relacja tekstu i obrazu: owszem, obraz nawiązuje do tytułu – każda z fotografii przedstawia dokładnie wielki palec u nogi, w liczbie pojedynczej, i w żaden sposób nie kontekstualizuje ani nie różnicuje widoku tej części ciała – lecz jednocześnie wydaje się, że tekst i obraz starają się dotknąć czy też zdestabilizować czytelnika na zupełnie różne sposoby. Tekst Bataille’a od samego początku polaryzuje, odróżnia i różnicuje: wielki palec u nogi to wedle jego słów „prawdziwie ludzka część ciała ludzkiego, ponieważ żaden inny element nie wyróżnia bardziej człowieka od małej człekokształtnej”²; poza tym wyróżnia się on spośród tego, co

1 G. Bataille, *Le gros orteil*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 6, s. 297–302.

2 Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstu Bataille’a w przekładzie Krzysztofa Rutkowskiego za jego szkicem *Paluch*, „Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 254–257 (przyp. tłum.).

l u d z k i e, gdyż człowiek „wyobraża sobie”, że jest powołany do rzeczy wzniosłych, a zatem „myśli o palcu z pogardą pod pretekstem, że stopy stąpają po błocie”; wreszcie Bataille opiera całą swoją analizę na przeciwstawieniu tego, co „wysokie”, i tego, co „niskie”, „ideału” i „plugastwa”... przeciwstawieniu, które doprowadzi go do teorii uwodzenia, pomyślanej jako szybkie „krążenie idealnego piękna” oraz tego, co wielki palec u nogi każdej „postaci ludzkiej” nieuchronnie wyraża, a mianowicie „stanowczo skłóconych ze sobą organów”.

Na fotografiach natomiast nie znajdziemy podobnych polaryzacji i zróżnicowań: wielki palec u nogi nie zostaje tu porównany do, bo ja wiem, twarzy czy dłoni; widzimy wyłącznie sam palec, frontalnie, w zbliżeniu. Decyzją tą Boiffard chciał w gruncie rzeczy precyzyjnie odpowiedzieć (choćby samą tylko pracą formy, inscenizacją palucha, manipulacją) na wyrażone pod koniec szkicu życzenie Bataille’a, by n i c z e g o n i e p r z e n o s i ć: nie „poetyzować”, nie metaforyzować, żeby nic nie było „surrealne” czy też surrealistyczne. Tylko taki „powrót do rzeczywistości” – nie naiwny, lecz przemyślany w swoim kształcie – pozwalał uzyskać ów ostry sens d y s p r o p o r c j i, który Bataille wyraża na koniec w takich słowach: „Powrót do rzeczywistości nie pociąga za sobą żadnego nowego sensu, lecz oznacza, że zostaliśmy uwiedzeni w sposób niski i podły, bez żadnych przenośni, do bólu, aż do wytrzeszczu oczu: wytrzeszczamy oczy na widok wielkiego palca u nogi”³.

Tym bowiem, co dosłownie n i e p r o p o r c j o n a l n a fotografia Boiffarda (ów p o r t r e t s t o p y, *portrait de pied*, który iście fallicznie i hipochondrycznie powiększa to, co małe, podczas gdy na ogół fotografia ma pomniejszać to, co duże, jak w portrecie całej postaci, *portrait en pied*), tym, co ów obraz uruchamia i ukazuje, jest nic innego, jak właśnie sytuacja, której nie chce on przedstawiać, lecz którą wprowadza w przestrzeń czasopisma, a mianowicie – dysproporcja. Kiedy patrzymy na te zdjęcia, przewróciwszy pierwszą stronę artykułu, nie jesteśmy po prostu oszołomieni ukazującym się nam wyizolowanym kawałkiem ciała; odczuwamy również wszystkie opisane przez Bataille’a przeciwieństwa, gdyż nasz własny kciuk, tkwiący jeszcze na stronie pisma, obwieszcza przeciwieństwo góry i dołu, tego, co szlachetne, i tego, co plugawe. Paluch przy paluchu, p o d o b n e, a l e n i e p r o p o r c j o n a l n e: plugawy palec u nogi jest tu przynajmniej czterokrotnie większy od naszego kciuka. „Performatywnie” wskazuje więc na przywołane przez Bataille’a dysproporcje. Poza tym rozmiary zdjęcia, kadrowanie, czarne tło, wszystko, co składa się na przedstawienie wielkiego palca u nogi, jest zwykle przywilejem... twarzy, portretu. Siedzimy zresztą naprzeciw tych palców jak gdyby t w a r z ą w t w a r z z tego prostego powodu, że zdjęcie ma z grubsza wymiary ludzkiej twarzy. Zupełnie jakby obraz został pomyślany

3 Przekład – T. S.

w taki sposób, aby obnażyć owego Innego naszej twarzy – Innego, który mimo wszystko na nas patrzy, przez co wytrzeszczamy oczy niczym mała ryba na widok wielkiej, jak byś my mieli zostać po żarci.

Nie jest to tylko czcze, „literackie” skojarzenie. Wyraża ono dokładnie to, czym Bataille kończy swój artykuł, a co powtórzy w wielu późniejszych tekstach. Określa teoretyczne podstawy pewnej koncepcji wyobraźniowej skuteczności. Historycznie potwierdza ją zresztą wiele znamiennych faktów, z którymi należy ją powiązać. Wspomnijmy o kilku z nich. Pierwszy to słowa Michela Leirisa, sygnalizującego, że fotografie Boiffarda ukazują „zaprzyjaźnione paluchy”⁴, zupełnie jakby ta „galeria palców” – dwa męskie i jeden kobiecy – należała jeszcze do gatunku „portretów grupowych”, stosownie do nowego przewrotu, nowego przytyku do słynnych portretów grupy surrealistycznej⁵... Drugim faktem jest współczesna fotografia Elięgo Lotara i Jeana Painlevé (współpracowników „Documents”) – fotografia, która zgodnie z mechanizmem bardzo zbliżonym do tego w *Le gros orteil* Boiffarda ukazywała w dużym zbliżeniu szczytce homara podchodzące pod nos czytelnika⁶. D r a p i e ż n y sens obrazu nie ulegał tu już wątpliwości: szczytce homara, będące jednocześnie groźną stopą i pyskiem, łączyły w sobie – właśnie jako element z w i e r z ę c y – oba bieguny l u d z k i e j polaryzacji, na którą wskazywał w swoim artykule Bataille. Sam Boiffard na łamach „Documents” zastosuje takie samo zbliżenie w radykalnej ilustracji do artykułu Bataille’a o *Ustach* – artykułu, który powraca do dokładnie tych samych ludzkich przeciwieństw (szlachetne–plugawe, wysokie–niskie) i tak samo uwydatnia zwierzęcą organiczność (ów „dziób zwierząt”, o którym Bataille tak wymownie opowiada⁷).

Estetycznym owocem tego działania było stworzenie z b l i ż e n i a niebędącego d e t a l e m: raczej czymś, co zastępowało całość, a przede wszystkim mogło całość pochłonać, pożreć i istnieć samodzielnie, choćby i monstualnie; tak jakby j e d e n palec u nogi, j e d n e otwarte usta zdołały narzucić się jako formy, a nawet jako osobne n i e b e z p i e c z n e z j a w i s k a. Bataille i Boiffard nie tylko nawiązują tu do istotnej cechy współczesnej estetyki – w szczególności filmowej estetyki Eisensteina⁸ – lecz także wywracają na nice tradycyjne cechy estetyki detalu, zawarte w starym powiedzeniu *ex ungue leonem*⁹, które zakładało

4 M. Leiris, *De Bataille l'impossible à l'impossible*, „Documents”, „Critique” 1963, n° 195–196, s. 690.

5 Podpisy pod fotografiami brzmią dokładnie tak: „Wielki palec u nogi. Mężczyzna, 30 lat” oraz „Wielki palec u nogi. Kobieta, 24 lata”. Chodzi tak naprawdę o „portret małżeński”.

6 Zob. *Eli Lotar*, dir. A. Lionel-Marie, A. Sayag, Paris 1993, nr 42 w katalogu.

7 G. Bataille, *Usta* (przekład w numerze na s. 114–116).

8 Na temat zbliżenia niebędącego „detalem” – spośród wielu tekstów – zob. S. M. Eisenstein, *Mémoires* (1946), trad. J. Aumont, M. Bokanowski, C. Ibrahimoff, Paris 1989, s. 195 (o „roli zbliżenia nie jako informującego detalu, lecz elementu mogącego zrodzić w umyśle i uczuciach widza ideę całości”).

9 „Poznasz lwa po jego pazurze” czy też „Na podstawie pazura można wnioskować o całym lwie”. Powiedzenie to stało u podstaw zarówno teorii detalu (wizja całości oparta na części), jak i teorii indywidualnego stylu (dłoń wielkiego artysty poznać po paru kreskach).

możliwość wnioskowania o całości na podstawie części, choćby najmniejszej, choćby paznokcia na palcu u nogi...

Tym samym harmonijnemu prawu „proporcji” między detalem (pazurem) i całością (lwem) przeciwstawia Bataille drażniącą d y s p r o p o r c j ę części (palucha) i całości („postaci ludzkiej”), mroczną grę „niskiego uwodzenia”. Aby zdać sobie z tego sprawę, wystarczy dostrzec, jak posępną rozkosz czerpie tu Bataille z zamieszczenia „brudnego”, silnie skontrastowanego, gwałtownego obrazu palca należącego rzekomo do „dwudziestoczteroletniej kobiety”. Historia, którą opowiada nam w kontrapunkcie do tego obrazu – kochanek królowej podpala pałac, aby skraść przywilej trzymania jej w ramionach, a zwłaszcza dotknięcia jej stopy, przywilej czy też śmiałość, którą miał przypłacić życiem¹⁰ – historia „ilustrowana” fotograficznym zbliżeniem dobrze pokazuje, że na podstawie koniuszka stopy naprawdę nie sposób wnioskować o budowie całości, a tym bardziej o jakiegokolwiek harmonii, lecz co najwyżej o chwiejnym doświadczeniu „wynoszenia się z błota ku ideałowi i upadania z wysokości w błoto”. Sfotografowana przez Boiffarda dwudziestoczteroletnia królowa była może wielkiej piękności; ale jej wyizolowany paluch, cztero- czy pięciokrotnie powiększony, to tylko, wedle słów Bataille’a, „plugastwo”, „seksualny niepokój” i „niskie uwodzenie”... Podobnie z krzyczącą kobietą, uchwyconą w samym środku swojej twarzy: jest niemożliwa do rozpoznania i do poznania, dosłownie n i e z n a n a właśnie z uwagi na bliskość owego środka twarzy – a raczej otworu – wobec czego nikt, patrząc na fotografię, nie jest w stanie „ocenić” jej oblicza czy piękności. Oblicza tak bliskiego, że uniemożliwia wszelki portret.

W rzeczywistości wszystkie wizualne wybory tego rodzaju „dokumentów” (światło, kadrowanie, ruch, głębia ostrości itd.) mają na celu dokonanie w y - ł o m u we wszelkich estetycznych osądach, w zwyczajowej komunikacji i w ikonograficznym konsensusie z widzialnym światem. Organiczny fragment jest tak powiększony, tak nieproporcjonalny, że samoistnie ulega zniekształceniu i uniemożliwia wyobrażenie sobie całości, od której go oderwano. Pojawia się

10 Bataille pisze tak: „Wstydlivość stóp rozwijała się w czasach nowożytnych i zaniknęła dopiero w XIX stuleciu. Salomon Reinach obszernie opisał ten proces w artykule zatytułowanym *Wstydliva stopa*, podkreśliwszy, że w Hiszpanii kobiece stopy wzbudzały szczególne emocje, prowadzące niekiedy do zbrodni. Zwykle wysunięcie przez damę stopy w trzewiczku postrzegano jako nieprzyzwoite. W żadnym razie nie wolno było dotknąć kobiecej stopy, ten gest uznawany był za najbardziej naganny. Oczywiście, że stopa królowej była spośród wszystkich stóp objęta najściślejszą prohibicją. Wedle pani d’Aulnoy, zakochany w królowej Elżbiecie hrabia de Villamediana podpalił pałac, by z rozkoszą wynieść monarchinię we własnych ramionach. Pani d’Aulnoy napisała: «Cała budowla warta sto tysięcy talarów prawie doszczętnie spłonęła, lecz on się radował, skoro skorzystawszy z tak sprzyjającej okoliczności, ujął monarchinię w ramiona i wyniósł po kuchennych schodach. Po drodze otrzymał kilka faworów i – na co szczególnie w tym kraju zwraca się uwagę – dotknął nawet jej stopy. Paż mały to widział, doniósł królowi, a król się zemścił i zastrzelił hrabiego z pistoletu”.

tak blisko, że uniemożliwia jakąkolwiek perspektywę, dotyka wręcz oka, pochłania spojrzenie i – jako „dokument”, jako „rzeczywistość”, jako obraz rozcłonkowania – tworzy ostatecznie obraz zdolny do przekroczenia obrazu, to znaczy zdolny do przekroczenia czy też do transgresji samej wyobraźni (w szczególności wyobraźni surrealistycznej). Jakże na widok sfotografowanych przez Boiffarda ust, owego zwierzęcego „dziobu”, języka, który w pierwszej chwili dostrzegamy, lecz którego, kiedy dłużej się weń wpatrujemy, nie jesteśmy już w stanie umiejscowić, na widok białych, wybuchowych płam, przywodzących na myśl światło, ślinę bądź spermę, na widok tej nadzwyczajnej ostrości i dynamiki obrazu – jakże na widok tego wszystkiego nie pomyśleć o traumatycznej wizji w n e t r z a t w a r z y, stanowiącej pępek słynnego snu Freuda o „zastrzyku Army”, w komentarzu do którego Lacan nie znalazł lepszego pomysłu niż odesłanie do Bataille’owskiej b e z k s z t a ł t n o ś c i?

„Idzie w tym bardzo daleko. Sprawivszy, że pacjentka otwiera w końcu usta [...], widzi chrząstki nosa pokryte białą błoną, obrzydliwy widok. Z tymi ustami mogą się wiązać wszelkie ekwiwalencje i kondensacje. W obrazie tym jest wszystko, od ust przez nos aż po organy płciowe [...]. To okropne odkrycie ciała, którego nigdy nie widzimy, dna rzeczywistości, odwrotnej strony twarzy, oblicza, prawdziwych wydzielin, ciała, które się rozłazi, sedna tajemnicy, ciała cierpiącego, bezkształtnego, którego sama forma budzi lęk. Przesycona lękiem wizja, przesyccone lękiem utożsamienie, ostateczne objawienie formuły t y m w ł a ś n i e j e s t e ś – Tym właśnie jesteś, tym, co w tobie najdalsze, tym, co najbardziej bezkształtne. [...]

We śnie o zastrzyku Army podmiot się rozpada, rozsypuje, rozcłonkuje na różne ja [...] poza wszelką intersubiektywnością. To wyjście poza przestrzeń intersubiektywnej relacji dokonuje się w szczególności na poziomie wyobraźni. Chodzi o zasadnicze niepodobieństwo, które nie jest ani uzupełnieniem, ani dopełnieniem podobieństwa, lecz samym obrazem przemieszczenia [...]. W pewnych warunkach ta wyobrażona relacja dociera do swoich własnych granic”¹¹.

Przełożył z języka francuskiego Tomasz Swoboda

Georges Didi-Huberman, *La disproportion dans l’anthropomorphisme*, w: idem, *La ressemblance informe. Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, s. 53–62.

11 J. Lacan, *Le Séminaire II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954–1955)*, Paris 1978, s. 186 i 208–210. Zwróćmy uwagę, że Lacan nie wskazuje wprost na oczywiste przeciwieństwo odniesienie do Bataille’owskiej „bezkształtności”.

Muriel Pic: Oddanie czci kurzowi. W. G. Sebald i czytanie w tropach

Popiół to wcielenie pokory, bezwartościowości i braku znaczenia, a co najpiękniejsze, to jego własne gruntowne przekonanie, że się do niczego nie nadaje. Czy można być bardziej nietrwałym, słabym i nędznym niż popiół? Zapewne niełatwo.

Robert Walser¹

Opór kurzu

Niewielu autorów tak uparcie poświęca tyle uwagi kurzowi, co W. G. Sebald. Materia ta jest wszechobecna: pokrywa każde zdanie i unosi się pod krokami wyprawiającego się w przeszłość narratora. Kurz, ale też popiół i piasek, drobne i zdegradowane substancje, które Sebald obdarza czcią, ceniąc je za pokorę i przypisując im szczególną wartość etyczną i metafizyczną: „Bardzo lubię popiół: to najskromniejsza z materii! Gdyż jest on materią bardzo oporną: najniższym znakiem unicestwienia. To granica między bytem a nicością. Popiół, podobnie jak kurz, jest substancją odkupioną”². Odkupienie kurzu i popiołów za sprawą metafizyki jest u Sebalda operacją poetycką: pozostałości zniszczenia pokrywają aksamitnymi warstwami podłogi miejsc, w których żyją widma i zakrywają książki i archiwa ciszą, która zwija się w obrazach. Gdyż pył to materiał, który stawia opór: małe ślad unicestwienia.

Alegoryczny wymiar kurzu jest oczywisty dla tych, którzy przypominają sobie słynne zdanie z Biblii, parafrazowane przez Sebalda w jednym z wywiadów: „kurzem jesteś i w kurz się obrócisz”³. Kurz jako materia umarłych, ale również symbol tego, co brudne, materia oscylująca między świętym i zdegradowanym –

1 R. Walser, *Popiół, igła, ołówek i zapalka*, przeł. M. Łukasiewicz, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2 (118), s. 71.

2 W. G. Sebald. Temat kurzu poruszony został przez Raphaëlle Guidée w *L'éternel retour de la catastrophe. Répétition et destruction dans les œuvres de Georges Perec et W. G. Sebald*, w: *La Littérature dépliée*, dir. J.-P. Engélibert, Y.-M. Tran-Gervat, Rennes 2016, s. 37–47. Por. K. Vinkelvoss, *Asche, Sand, Staub und Schnee. Über einige Leid-Motive bei W. G. Sebald*, wystąpienie na międzynarodowej konferencji „Leidmotive” organizowanej przez Georges’a Didi-Hubermana w Historisches Kolleg w Monachium 30–31 stycznia 2015 roku.

3 W. G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, trad. D. Chartier, P. Charbonneau, Arles 2009, s. 61.

taki obraz pojawia się wyraźnie choćby u Georges'a Bataille'a, dla którego nasza wewnętrzna potrzeba czystości jest zapowiedzią tego, co najgorsze: „Wprawdzie tego czy innego dnia kurz, bo przecież przetrwa, zacznie zapewne wygrywać z pokojówkami, obejmując w posiadanie rozległe ruiny porzuconych gmaszysk i opustoszałych magazynów: i w tej odległej epoce nie pozostanie już nic, co mogłoby ocalić przed nocnym lękiem, z braku którego staliśmy się tak pilnymi rachmistrzami”⁴. Ferber nie ucieka przed nocnymi zmorami, które skazują go na bezsenność i sprawiają, że pozostaje wyczerpany, niezdolny do najmniejszego ruchu. Jeśli czci kurz, który „jest mu o wiele bliższy niż światło, powietrze i woda”⁵, jest tak, ponieważ „nic nie jest mu tak nienawistne jak dom, w którym ściera się kurz, i nigdzie nie czuje się tak dobrze jak tam, gdzie rzeczy mogą spokojnie i w ciszy odpoczywać pod aksamitnoszarym osadem, powstającym, gdy materia powolutku rozpada się w nicość”⁶. Jeśli w kurzu wyczytujemy nasze nieuchronne przeznaczenie, dzieje się tak, gdyż – co pozostaje tak bliskie Sebaldowi – ma on moc czynienia czasu widzialnym i dawania o nim świadectwa.

Kurz jest powierzchnią tropów – zupełnie jak śnieg, z którym pisarz go utożsamia. Jest wrażliwym materiałem, na którym pozostają odciski, ślady, tropy; powierzchnią, na której – w widmowy sposób – zarysowują się kontury przejścia z jednego stanu w drugi⁷. Wystarczy spojrzeć na ślady ramek pozostawionych na ścianie w pustym pomieszczeniu. W *Wyjechali* Sebald opowiada o losach malarza Maxa Ferbera – człowieka, który zostaje tu utożsamiony z kurzem. Maluje on na swoich płótnach różne odcienie szarości – są one właśnie niczym innym niż nagromadzeniem tej materii. Ostatni obraz wykonywany jest precyzyjną techniką, polegającą na „ciągłym wycieraniu rysunku wełnianą szmatką, całkiem przeżartą pyłem węglowym, [co] było w jego wypadku istotnie wielką, ustającą tylko w godzinach nocnych produkcją kurzu”⁸. Ferber – gdzieś pomiędzy wycieraniem a podążaniem po tropach – szuka tego, co objawia się w śladzie i łączy swój los z tą materią świata, w której człowiek i przyroda są niczym więcej jak tylko cząstkami elementarnymi. Kurz – który nieubłaganie i nieustająco osiada, unosi się i znów osiada – pomimo upływu czasu pozostaje czymś nieskończonym. Bez wątplenia właśnie z tego powodu – ale także dlatego, że jest on niemierzalny – nic nie jest cenniejsze dla oczu Ferbera niż kurz: to właśnie materiał jego obrazu, w którym „portret wyłania się jak gdyby z długiego szeregu

4 G. Bataille, *Poussière*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 5. Cytat za polskim przekładem Tomasza Swoobody z niniejszego numeru „Schulz/Forum” (przyp. tłum.).

5 W. G. Sebald, *Wyjechali*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 205.

6 Ibidem.

7 Na temat użycia wątku śladów i kurzu w dziele artysty Claudio Parmiggianiego por. G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris 2002.

8 W. G. Sebald, *Wyjechali*, s. 206.

protoplastów, szarych, spopieliałych twarzy, nadal krążących jak widma po zmal-tretowanym papierze”⁹. Związek między obsesją kurzu i popiołami zmarłych – rodzice Ferbera zostali zamordowani w obozie koncentracyjnym – wskazuje, że dzieło malarza, podobnie jak to Petera Weissa, „zaprojektowane jest jako odwiedziny u zmarłych, najpierw u tych najbliższych [...] i wreszcie u wszystkich innych, zamienionych w popiół i proch ofiar historii”¹⁰. Pisanie to dla Sebald składanie wizyty zmarłym, oddanie czci kurzowi: ta efemeryczna materia zdaje się również pokrywać Manchester (gdzie mieszka Ferber) z jego kominami fabrycznymi, pozwalającymi wzbic się pozostałościom zniszczenia i następnie opaść lekko z powrotem na szare od sadzy miasto. Tutaj Ferber jest u siebie: w tej materii przeszłości, która nie przemija.

Płaszcz z kurzu, który Sebald narzuca swym bohaterom na barki, tworzy wrażliwą, aksamitną skórę samego czasu. Kurz staje się materiałem melancholii, która osnuwa ludzi i pejzaże, zanieczyszczając wszystko, co żyje. Przede wszystkim jednak czyni widzialnym to, czego zwykle nie widzimy: w przypadku opowieści o Ferberze chodzi o relację między miastem z setkami kominów fabrycznych, z którego wystartowały samoloty Royal Air Force przed bombardowaniem Niemiec, a obozami koncentracyjnymi, w których codziennie palono setki ciał. Te meridianowe ogniwa, które Sebald nie tyle tka, ile uwrażliwia, zrobione są z „kurzu gęstego cierpienia”¹¹ i z milczenia¹² tego, co jest nieme, ale równocześnie zawsze obecne: kurzu śladów, kurzu, którym na ontologicznym poziomie są tropy.

W archiwach i bibliotekach, w których pracuje Sebald, są to nieme obecności – odporność kurzu uspokaja w melancholijnym pisarzu jego obsesję na punkcie entropii. Jak wyjaśnia w wywiadzie, dla niego – tak jak dla Ferbera – to kurz jest prawdziwym domem, nigdzie indziej nie jest u siebie: „Odwiedziłem wydawcę w Londynie. Mieszkał w Kensington. Kiedy przyjechałem, miał jeszcze jedną sprawę do załatwienia, więc jego żona zabrała mnie do jakiejś biblioteki na szczycie tego dużego i wysokiego szeregowca. Pokój był wypełniony książkami, w środku było tylko jedno krzesło. Wszędzie był kurz: osiadł przez lata, zakrywając wszystkie książki, dywan, parapet... Tylko między drzwiami a krzesłem, na którym siadało się do czytania, nie było kurzu – jak w śniegu, tworzyło to rodzaj ścieżki. Nigdy więcej nie zdarzyło mi się spędzić kwadransa spokojniej niż tutaj, siedząc na tym krześle. To właśnie to doświadczenie

9 Ibidem, s. 207.

10 Idem, *Campo Santo*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2014, s. 146.

11 M. Foucault, przedmowa do pierwszego wydania (1961) *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Za: idem, *Dits et Ecrits*, t. I: 1954–1975, Paris 2001, s. 192.

12 W. G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, s. 61: „Kurz, w ten lub inny sposób, jest synonimem milczenia”.

sprawiło, że narodziło się we mnie wyobrażenie, że kurz ma w sobie coś bardzo, bardzo spokojnego”¹³.

To doświadczenie kurzu w bibliotece nie ma nic wspólnego z doświadczeniem badacza, który musi sprostać wymaganiom świata akademickiego – rzecz tak dobrze znana Sebaldowi. Rozpoczęte śledztwo zamienia się w fantastyczną opowieść, w której zmarli ożywają. Wszystko porusza się i ożywa pod wizjonerskim spojrzeniem narratora, a czytelnik jest świadkiem ponownego – melancholijnego – zaczarowania świata poprzez kurz: jego częścią jest doświadczenie zagłębiania się w archiwach i w tropach. Sebald przechodzi bowiem do sztuki liryzmu, który rodzi się z kurzu: liryzmu dokumentalnego i – dosłownie – elementarnego, zrodzonego ze spektaklu odgrywanego przez zawieszone w atmosferze cząsteczki, szczątki przeszłości. Na przykład gdy „wewnętrzna konieczność” prowadzi kroki Jacques’a Austerlitz’a w kierunku opuszczonej poczekalni na londyńskim dworcu Liverpool Street, gdzie na nowo odkryje prawdę o swojej przeszłości, w miejscu wypełnionym przez „czarny lepki osad, powstały z koksowego pyłu, sadzy, pary, siarki i oleju napędowego”, podczas gdy „przez szklany halowy dach przenikała tylko rozproszona szarość”¹⁴.

Czytanie w kurzu

Kurz jest więc dla Sebalda nie tylko alegorycznym tematem przedstawiającym przeszłość, lecz także liryczną i melancholijną obecnością zmarłych, elegijnym sposobem uobecniania ich w tekście i przywracania paradoksalnej ciszy ich wielorakich głosów. Kurz jest zjawiskiem naturalnym, którego Sebald używa do myślenia o naszym kulturowym związku z przeszłością, sposobem na pracę nad jego wielkim projektem naturalnej historii destrukcji. Z tego powodu z kurzu wyłania się *m a t e r i a l i s t y c z n a* prawda, która jest sprawą *l e k t u r y*. Siedząc na krześle w odwiedzanej przez siebie bibliotece, Sebald nie tyle czyta książki, ile oddaje się lekturze kurzu. Jest *t o c z y t a n i e w t r o p a c h*, w materii przeszłości, szczątkach zniszczenia, które poza przenikaniem umysłu i spojrzenia wymagają od ich czytelnika wielkiej umiejętności wróżenia. Innymi słowy: czytanie w kurzu, podobnie gdy czyta się te „lotnicze zdjęcia z dalekiej Północy lub widok kropli pod mikroskopem”¹⁵, jest ćwiczeniem z wróżbiarstwa.

W *Życiu Henryka Brulard*, któremu poświęcony jest wstępny rozdział *Czuję. Zawrót głowy*, Stendhal oddaje się tej geomancji przeszłości, aby odnaleźć wyobrażenia swojego życia: „Tak więc gdzieś w 1826 roku – zbliża się akurat do czterdziestki – siedzi samotnie na ławeczce w cieniu dwóch pięknych drzew

¹³ Ibidem, s. 61–62.

¹⁴ Idem, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, s. 159–160.

¹⁵ Ibidem, s. 301.

okolonych murkiem w ogrodzie klasztoru Minori Osservanti nad jeziorem Albano i powoli, laską, bo teraz na ogół chodzi z laską, kreśli w pyłe inicjały niegdyś kochanych kobiet, jak zagadkowe runy swego życia”¹⁶.

Stendhal umieszcza następnie początek swojego śledztwa pod znakiem Zadiga, przypominając sobie tę wolteriańską postać, zdolną do odczytywania w kurzu śladów psa królowej: „Gwiazdy sprawiedliwości, otchłanie wiedzy, zwierciadła prawdy, którzy posiadacie wagę ołowiu, twardość żelaza, blask diamentu i wiele powinowactwa ku złotu! Skoro mi wolno przemówić przed tym dostojnym zgromadzeniem, przysięgam na O r o s m a d a, że nigdy nie oglądałem na oczy szanownej suczki królowej, ani też poświęcanego konia króla królów. Oto, co mi się zdarzyło. Przechadzałem się w okolicy lasku, gdzie spotkałem później czcigodnego eunucha i bardzo dostojnego wielkiego łowczego. Ujrzałem na piasku ślady i poznałem bez trudu, iż są to ślady małego pieska. Wiotkie a długie bruzdy, wyżłobione na lekkich wyniosłościach piasku między śladami łapek, dały mi poznać, iż była to suka o obwisłych wymionach, zatem oszczeniła się niedawno. Inne ślady, o odmiennym charakterze, jak gdyby ustawicznie zamiatające piasek tuż obok przednich łapek, pouczyły mnie, iż ma bardzo długie uszy; że zaś zauważyłem, iż jeden ze śladów był stale płytszy niż trzy inne, domyśliłem się, że suka dostojnej królowej jest nieco chroma, jeżeli wolno się tak wyrazić”¹⁷.

Obecnie przyjęło się, że Wolter zawdzięcza tę relację orientalnej legendzie o braciach Serendyp, sporządzoną na podstawie tłumaczenia wersji włoskiej¹⁸. Wedle jej wariantów człowiek stracił wielbłąda lub konia, a trzem braciom, którzy obserwowali ślady zwierzęcia, udaje się to dokładnie opisać; podobnie później, w powiastce filozoficznej Woltera, Zadigowi udaje się opisać – na podstawie lektury śladów – utraconego konia króla i suczkę królowej. Przetłumaczona z języka perskiego bajka o braciach Serendyp – ta sama, która zainspirowała Woltera do napisania trzeciego rozdziału swojego *Zadiga* – stała się również ważnym punktem odniesienia w eseju Régisa Messaca *Le Detective novel et l'influence de la pensée scientifique* (1932), poświęconemu źródłom powieści policyjnej. W tym obficie cytowanym przez Benjamina w *Pasażach* eseju Messac powraca do anonimowego autora dzieła *Le Voyage et les aventures des trois princes de Sarendip, traduit du persan*, a następnie do *Baśni tysiąca i jednej nocy*, gdzie opowiedziana została historia synów Al Yamana. Messac znajduje źródło tego ostatniego w *L'histoire des prophètes et des rois* Abou Djafar Mohammed Ben Djerir al-Tabariego (838–923) – częściowo przełożonej na francuski w 1867, zaś

16 Idem, *Czuje. Zawrót głowy*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010, s. 30.

17 Wolter, *Zadig czyli Los. Powieść wschodnia* (1747), przeł. Tadeusz Boy-Zeleński, w: idem, *Powiastki filozoficzne*, t. 1, Kraków 1922. Za: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zadig-czyli-los.html> (dostęp: 1.12.2021).

18 O historii braci Serendyp: S. Catelin, *Sérendipité. Du conte au concept*, Paris 2014.

na niemiecki w 1900 roku. W tekście tym opowiedziana zostaje przygoda synów Nizara – ich wiedza opiera się na przypuszczeniach dotyczących śladów, dzięki którym opisują zaginionego wielbłąda. Jego właściciel oskarża ich o kradzież (podobnie jak Zadig również zostanie oskarżony o kradzież konia i suczki). Dla wróżbity, który musi rozstrzygnąć sprawę, wiedza braci jest „sposobem sądenia, który jest częścią sztuki wróżenia (*bab al-tazkîn*); jest to jedna z gałęzi nauki”. Następnie, skonfrontowany z przenikliwością trzech braci, wróżbita oświadcza: „jesteście bardziej uczeni ode mnie, nie potrzebujecie mojego osądu”. Messac identyfikuje w końcu naukę, o której mowa: chodzi o *Firasah*, „dyscyplinę, którą cała starożytność знаła pod nazwą fizjonomii”¹⁹. Od synów Al Yamana, przez braci Serendyp i Zadiga, po Sherlocka Holmesa potwierdza się – w literaturze – sposób odczytywania poszlak i śladów przynależny raczej do sztuki wróżbiarstwa. A Sherlock Holmes mówi Watsonowi: „mogłem to wszystko przeczytać w kurzu” („I could read all that in the dust”)²⁰.

To w poświęconym lekturze tropów tekście Carlo Ginzburga *Tropy. Korzenie paradygmatu poszlakowego*²¹ z 1979 roku zidentyfikowane zostaje pojawienie się pod koniec XIX wieku właśnie „paradygmatu poszlakowego” – powstaje on na skrzyżowaniu teoretyzowanych przez Giovanniego Morellego dróg uwierzytelniania dzieł sztuki na podstawie szczegółów, analizy odpadków obserwacji Zygmunta Freuda i policyjnego śledztwa u Arthura Conana Doyle’a. W swym eseju Ginzburg cytuje Messaca: w nocy na dole strony pojawia się teza, wedle której powieść policyjna ma swe źródła we wróżeniu, ale również że nauki humanistyczne i społeczne podporządkowane są „wróżbiarskiemu paradygmatowi epistemologicznemu”²². Ginzburg nigdy później nie rozwija tej hipotezy: jest tak bez wątpienia, ponieważ posiłkując się wróżbiarstwem, historia musi łączyć dowody w inny sposób – traci, tym samym, naukowy i etyczny kredyt zaufania. Literatura natomiast może podjąć ryzyko irracjonalności i wróżbiarskiej logiki. Ta ostatnia pozwala pomyśleć fikcję w trochę inny sposób niż jako falsyfikację, to znaczy biorąc pod uwagę wiedzę literacką jako opartą na przypuszczeniach ustalonych na podstawie tropów, ale rezygnując z przedstawienia ich jako dowodów, czyli zidentyfikowanych dokumentów i odniesień.

Wróżyć archiwum: nie oznacza to wcale takiej lektury śladów, jaka staje się udziałem historyka. To raczej czytanie, pogrążenie się w tropach. Na ten temat – chodzi o proces rozczytywania na sposób wróżbiarski – pisał Jean Bottéro, historyk starożytnej Mezopotamii i ważny punkt odniesienia dla

¹⁹ R. Messac, *Le Détective novel et la pensée scientifique*, Paris 2011, s. 48.

²⁰ A. C. Doyle, *A Study in Scarlet*, London 2010, s. 47.

²¹ C. Ginzburg, *Tropy. Korzenie paradygmatu poszlakowego*, przeł. T. Sierotowicz, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2006, nr 39, s. 8–65.

²² Ibidem, s. 29. Zob. R. Messac, *Le Detective novel et la pensée scientifique*. Por. też S. Catelin, *Sérendipité*.

Ginzburga. Doprecyzowuje on, że wróżenie oparte na domysłach i śladach było przede wszystkim ćwiczeniem wizualnym i intelektualnym polegającym na p e n e t r a c j i świata: „Taki był fundament, na którym opierało się oparte na dedukcji wróżbiarstwo: chodziło o c z y t a n i e w wydarzeniach lub pojedynczych i nieregularnych przedmiotach po to, by z nich w y d e d u k o w a ć boskie decyzje dotyczące przyszłości. Król, państwo lub jednostka wchodzą w relację z obiektem podczas aktu wróżenia”²³.

A więc nie lektura tropów, lecz c z y t a n i e w t r o p a c h. Nie można sprowadzać tego jedynie do przyimka: to zasadnicza różnica między uchwyceniem śladu poprzez jego wnętrze, jego *ethos*, i uchwyceniem go poprzez jego zewnątrz, jak za pośrednictwem czegoś innego, najczęściej wydarzenia z przeszłości.

Jest więc jasne, że Sebald w swych pochwałach i elegiach (na temat) kurzu ewokuje figurę Benjaminowskiego historyka i/lub materialistycznego pisarza: historyka, który nie poprzestaje na chronologicznym ornamentcie, który nigdy nie jest tak naprawdę obiektywny, ale który pochyla się nad drobnymi dokumentami, który czyta w kurzu tak, jak dawni wróżbici czytali w ciałach, w niebie, w gestach i ruchach: „«Czytać to, czego nigdy nie napisano». To czytanie jest najstarsze: czytanie poprzedzające wszelki język, czytanie z wnętrzości, gwiazd czy tańców. Później weszły do użytku ogniwa pośrednie wiodące ku nowemu czytaniu, runy i hieroglify”²⁴. Benjamin, którego rozpoznania były podobne, doszedł do wniosku, że rozważania te dotyczą kwestii filozofii historii²⁵. Przetrawienie modelu lektury mantycznej wśród autorów przywiązanych do materialistycznej koncepcji historii nie jest zaskakujące, ponieważ to podejście, które zastępując doświadczenie subiektywne tym konkretnym, odnajduje środki, wychodząc od konkretnego, aby uzyskać dostęp do myśli uogólniającej, o zasięgu naukowym i filozoficznym.

Trzeba sobie przypomnieć, że Benjamin od 1939 roku – chodzi o jego tekst *O pojęciu historii* – wskazuje na potrzebę, rozpoznaną później przez Carlo Ginzburga i jego projekt mikrohistorii, by tworzyć historię zwykłych ludzi i by pracować z gałganami, pozostałościami, strzępami obserwacji. Mówiąc szerzej, Benjamin nigdy nie przestał domagać się metody montażu, która wykorzystuje nie dokument, lecz właśnie odpady, reszki, kurz: ponieważ to właśnie tam, na swoim rewersie, tkanka społeczna staje się czytelna. To poprzez swoje odpady kapitalizm przemysłowy ukazuje historii prawdziwe oblicze. Benjamin nie jest jedynym, który dokonał tego wyboru. Wystarczy przeczytać wstęp Sigfrieda Giediona do *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous*

²³ J. Bottero, *La Mésopotamie. L'écriture, la raison et les dieux* (1987), Paris 2004, s. 72.

²⁴ W. Benjamin, *O zdolności mimetycznej*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 292.

²⁵ G. Scholem, *Walter Benjamin, Histoire d'une amitié*, Paris 1981, s. 75: „Filozofia, która nie zawiera i nie potrafi wyjaśnić możliwości zobaczenia przyszłości w fusach kawy, nie jest filozofią autentyczną”.

History z 1949 roku, zatytułowany właśnie *Anonymous History* (Historia anonimowa) – bez wątpienia jeden z najlepszych fragmentów, jakie kiedykolwiek napisano na temat historii w tonacji mol: „Zajmujemy się tylko rzeczami skromnymi, przedmiotami, do których nie przywiązujemy zwykle dużej uwagi, a już na pewno – nie nadajemy im wartości historycznej. [...] Powolne kształtowanie codzienności jest równie ważne jak eksplozje historii; ponieważ w anonimowym życiu nagromadzenie cząstek tworzy prawdziwą mieszkankę wybuchową”²⁶.

Ta wybuchowa siła anonimowego tłumy, który z ziarenek kurzu tworzy burzę piaskową, znajduje się w sercu dokumentalnej etyki Sebalda, ale także jego estetyki: montażu. Trzeba tu, raz jeszcze, wrócić do Benjamina: „Metoda tej pracy: literacki montaż. Nie mam nic do powiedzenia; tylko do pokazania. Niczego, co wartościowe, nie kradnę; nie przywłaszczam sobie także żadnego wyrafinowanego sformułowania. Tylko łachmany i odpadki, ale nie po to, by je zinwentaryzować, lecz by oddać im sprawiedliwość w jedyny możliwy sposób – wykorzystując je”²⁷. Cytat ten, uchodzący bez wątpienia za jeden z najbardziej znanych w twórczości filozofa, powinien zostać odczytany na nowo poprzez Sebald, ale także skonfrontowany ze słowami drugiego mistrza montażu, którym był Siergiej M. Eisenstein.

W przypadku tego ostatniego montaż to nie tylko kwestia charakterystyczna dla kina – to literacko-artystyczna zasada, której siłą jest funkcjonowanie dzięki udziałowi czytelnika lub widza. Jej polityczne zastosowanie, szczególnie widoczne w filmach sowieckiego twórcy, wynika z tej zdolności do mobilizowania bliźniego²⁸ przez podżeganie go do intelektualnej operacji wróżenia: ponieważ z zestawienia dwóch odrębnych elementów rodzi się trzeci, który nie jest ich sumą, lecz ma inną, nową jakość²⁹. Aby uchwycić ten obraz – fakt, że montaż według Eisensteina rodzi się na styku dwóch fragmentów filmu – widz musi uchwycić „trzeci sens”. W tekście z 1970 roku o takim tytule Roland Barthes wyjaśnia, że Eisensteinowski montaż domaga się lektury uwzględniającej znaczenie, które pojawia się po tym, co „informacyjne” i „symboliczne”. „Być może jest to właśnie ten i n n y t e k s t, którego odczytanie reklamuje Eisenstein, kiedy mówi, że film nie powinien być po prostu oglądany i słuchany, ale że trzeba go badać i używać mu uważnie swojego ucha. Takie słuchanie i takie patrzenie nie postulują oczywiście jakiegoś prostego zastosowania umysłowości (wymaganie banalne,

26 S. Giedion, *La Mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme*, vol. 1: *Les origines* (1948), trad. P. Guivarch (1980), Paris 1983, s. 16.

27 W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 505–506.

28 Por. M.-J. Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris 2014.

29 S. Eisenstein, *Le film/sa forme: son sens*, trad. sous la dir. A. Panigel, Paris 1976, s. 506.

życzenie bogobojne), ale prędzej prawdziwą mutacją odczytania i jego przedmiotu, tekstu czy filmu; wielkiego problemu naszych czasów”³⁰.

Jeśli ta „mutacja odczytania” gra także u Sebald w jego montażu prozy i obrazów, to właśnie przez wzbudzenie w czytelniku umiejętności wróżbiarskich: odgadywania powiązań między dokumentami pozornie bez odniesienia a narracją, która snuje skojarzenia i montuje pozornie odległe rzeczywistości. Chwywanie ogniów, śledzenie meridian jest czynnością lektury, która dla Sebald jest nieodłącznym elementem jego koncepcji obrazu znalezionej: „coś, co leży na podłodze i gromadzi kurz [...] powstają wiry kurzu, coraz większy kłęb. Wreszcie można wyskubywać pojedyncze nitki”³¹. Zaproszony do wyskubywania, z autorem, zakurzonych i świetlistych nitek obrazów czytelnik zostaje ostatecznie umieszczony w pozycji podróżnika, który „zimową nocą, kiedy jadąc od strony Möhringen, po raz pierwszy ujrzał z taksówki nową siedzibę koncertu Daimlera, rozbłyskująca w ciemności sieć światła wydała się niczym gwiazdne pole rozpostarte nad całą Ziemią, tak że stuttgartarckie gwiazdy widzieć można nie tylko w miastach Europy, nad bulwarami Beverly Hills i Buenos Aires, ale również wszędzie tam, gdzie w strefach wciąż szerzącego się spustoszenia, w Sudanie, w Kosowie, w Erytrei albo w Afganistanie, po zapyłonych drogach poruszają się najwyraźniej nigdy niekończące się kolumny ciężarówek z ładunkiem uchodźców”³². Dla Sebald ten kłęb kurzu obrazów jest więc podobny do gromad gwiazd, do których kontemplacji nieustannie zaprasza czytelnika, tworząc w swojej prozie medytacyjne pauzy, nadające opisowi nieszczęścia już nie tylko realistyczny, ale i wizjonerski wymiar.

W tym przejściu od kurzu gęstego cierpienia do międzygwiazdowego pyłu Sebald ujawnia i uruchamia rodzaj alegorycznej lektury świata. Czczenie kurzu jest więc postawą krytyczną, jeśli nie polityczną, polegającą na (po)myśleniu przyszłości ze szczątków zniszczenia, dodawaniu do prochów zmarłych prochów słów, a do gwiazdowego pyłu – konstelacji obrazów. Również na dodawaniu do naszych losów tych anonimowych, po to, aby stworzyć, uformować tę wybuchową siłę, która – pomimo niebezpieczeństwa – być może skłania nas mniej do poznania niż do bycia.

Przełożył z języka francuskiego Tomasz Szerszeń

Muriel Pic, *Révérance à la poussière*. W. G. Sebald et l'archive, w: W. G. Sebald. *Littérature et éthique documentaire*, éd. Muriel Pic, Jürgen Ritte, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, s. 163–172.

30 R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S. N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 71, s. 41.

31 W. G. Sebald, *Pisany tekst nie jest prawdziwym dokumentem. Rozmowa z Christianem Scholzem*, przeł. M. Łukasiewicz, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2 (118), s. 104.

32 Idem, *Campo Santo*, s. 286–287.

[horyzont dzieła]

Piotr Sitkiewicz: Schulz w Roju

Poszukiwanie wydawcy

Kiedy Bruno Schulz ukończył swoją pierwszą książkę, jak każdy debiutant stanął przed koniecznością znalezienia wydawcy. Odbłyło się to nie bez trudności. Jego znajoma, Kinga Czajka, wspominała: „Pierwszy wydawca rzecz odrzucił. Schulz po tym fakcie przez parę tygodni nie wychodził z domu, tak był przybity. Mówił o bezradności przyjaciół, którzy chcieliby mu pomóc”¹. Do owych przyjaciół należały Debora Vogel i Rachela Auerbach. Rękopis czytali także Karol Irzykowski, Adam Ważyk i Stefan Szuman, który wspominał: „Pamiętam, jak któregoś wieczoru [Schulz] podszedł do mnie do stolika w hotelu, gdzie wypoczywałem sobie samotnie. Oświadczył, że moje wykłady przekonały go do mojej osoby i że to jest motywem jego prośby, abym przeczytał maszynopis jego powieści”. Czytał całą noc, w zachwycie. „Następnego rana oświadczyłem, że gotów jestem dać do przeczytania jego utwór K. Czachowskiemu, z którym byłem w stosunkach przyjaznych”. Kazimierz Czachowski zaś był prominentnym literaturoznawcą i krytykiem, autorem przekrojowych prac dotyczących współczesnej literatury. „Po powrocie do Krakowa omówiłem sprawę z Czachowskim, który ją poparł i chyba pomógł w znalezieniu wydawcy”².

1 Z relacji ustnej Kingi Czajki około 1960 roku, Lublin, RDM1 5/18 – notatka Jerzego Ficowskiego, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Kandziora przy współpracy zespołu Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką S. Rośka i M. Ogonowskiej, Gdańsk 2022, s. 71.

2 List Stefana Szumana do Jerzego Ficowskiego z 25 stycznia 1968 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 283–284. O okolicznościach wydania *Sklepów cynamonowych* pisali między innymi

W liście z 24 lipca 1932 roku Schulz pisze Szumanowi: „Bardzo dziękuję za starania Pańskie dookoła wydania mej książki. Nie wiem jakie prawo mam do czasu i starań Pana Prof. Może ułatwi to sprawę, jeżeli zakomunikuję Panu Prof., że brat mój, który jest człowiekiem dobrze sytuowanym przyrzekł mi przyczynić się finansowo do wydania tej pracy tak, że część lub, gdyby być musiało, całość kosztów wzięłby na siebie. Chodziłoby zatem głównie o znalezienie poważnej firmy wydawniczej, dobrze prowadzonej i umiejącej odpowiednio swe wydawnictwa reklamować oraz o zapewnienie odpowiedniej szaty zewnętrznej. Okładkę sam narysuję sobie. Myślałem o ilustrowaniu tej rzeczy drzeworytami wśród tekstu jak książki z początku 19-go wieku, ale nie wiem, czy to zrobię. Chciałbym już wydać tę rzecz, gdyż z każdym dniem sytuacja umysłowa staje się dla niej niekorzystniejsza”³. List ten potwierdza, że istotnie Szuman pomagał Schulzowi w znalezieniu wydawcy. Z kolejnego znanego listu, datowanego 22 października 1933 roku, wynika, że jakaś bliżej nieokreślona krakowska oficyna była zainteresowana publikacją *Sklepów cynamonowych*, ostatecznie jednak Schulz informuje, że książka ukaże się w Roju, w którym dano mu „lepsze warunki niż w Krakowie”⁴.

Najwyraźniej starania Szumana nie doprowadziły do publikacji *Sklepów* albo też krakowski wydawca ostatecznie zrezygnował z ich wydania. W każdym razie Schulz musiał być w desperacji, skoro za namową Debory Vogel zdecydował się na ostateczny krok – pojechać do Warszawy i uzyskać rekomendację wybitnej powieściopisarki i znanej w środowisku literackim opiekunki młodych talentów, Zofii Nałkowskiej. Historia ta, relacjonowana Jerzemu Ficowskiemu przez Alicję Giangrande, była już wielokrotnie opowiadana, przypomnę więc tylko jej ogólny zarys: Schulz zatrzymuje się w warszawskim pensjonacie należącym do matki Magdaleny Gross, przyjaciółki Nałkowskiej, wymusza, by telefonicznie połączono go z pisarką, przyjeżdża do jej mieszkania, czyta fragment i zostawia rękopis, a następnie przed telefonem w pensjonacie czeka na wyrok. W końcu Nałkowska telefonuje. „Jest to najbardziej sensacyjne objawienie w naszej literaturze!” – krzyczy do słuchawki. „Jutro lecę do Roju, aby jak najprędzej wydano tę książkę!” Tego samego dnia Schulz wraca do Drohobycza z nadzieją, że protekcja Nałkowskiej, uważanej według cytowanej relacji za *éminence grise* Roju, wreszcie puści sprawę jego debiutu na właściwe tory⁵.



Jerzy Ficowski (*Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, rozdz. *Prehistoria i powstanie „Sklepów cynamonowych”*) i Stanisław Rosiek (*Nota edytorska*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019), pisałem też ja w książce *Bruno Schulz i krytycy. Recepceja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018, rozdz. *Krytycy i recenzenci*.

3 List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 VII 1932, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 38–39.

4 List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 22 X 1933, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 41.

5 List Alicji Giangrande do Jerzego Ficowskiego z 16 kwietnia 1985 roku, w: *Bruno Schulz w oczach*

Wydawnictwa dwudziestolecia

Zanim przyjrzymy się kolejnym faktom, zadajmy pytanie: które wydawnictwo, jeśli nie Rój, mogłoby wydać debiutancką książkę Schulza?

Głównym ośrodkiem wydawniczym w Polsce dwudziestolecia międzywojennego były Warszawa (291 oficyn, 5073 tytuły), potem Lwów (78 oficyn, 1305 tytułów), Poznań (47 oficyn, 423 tytuły) i Kraków (46 oficyn, 276 tytułów) – a więc pomysł, by wydać książkę w Krakowie, nie wydaje się dobry. Pod względem wydawniczym Kraków był wówczas ośrodkiem prowincjonalnym, wyraźnie ustępującym nawet Lwowowi⁶.

Najaktywniejszymi oficynami krakowskimi w roku 1932, czyli w okresie, w którym Schulz zintensyfikował swoje poszukiwania wydawcy, były: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy Księży Jezuitów (47 tytułów), Polska Akademia Umiejętności (25), Polskie Towarzystwo Geologiczne (22), a pierwszym wydawnictwem *stricte* literackim – Wydawnictwo Literacko-Naukowe (12). Wydawca ten szczyt swej produkcji osiągnął w roku 1931, ale już w 1933 ogłosił upadłość. W tym samym roku działalność zakończyła również Krakowska Spółka Wydawnicza, wydawca serii „Biblioteka Narodowa”. W roku 1932 nie wydała już żadnej książki, ale wcześniej sporadycznie publikowała dzieła autorów współczesnych, i to z ich finansowym współudziałem. Może więc próba zdobycia protekcji w warszawskim środowisku literackim wiązała się z upadłością jednego z tych wydawnictw?

Schulz zawsze mógł też wybrać jedną z małych oficyn, które rocznie publikowały najwyżej kilka pozycji: Księgarnię Powszechną (głównie książki z dziedziny prawa), Księgarnię Jan Czernecki (działała do roku 1931) czy Księgarnię S.A. Krzyżanowski, ale wydaje mi się, że tego raczej by nie zrobił – podkreślał bowiem, że zależy mu na wydawcy prężnym, który umie dobrze reklamować, czyli również sprzedawać swoje książki, a tego efemeryczne, niestabilne finansowo księgarnie wydawnicze na pewno nie mogły mu zaoferować⁷.

We Lwowie paradoksalnie nie było lepiej. Mieściło się tam co prawda potężne wydawnictwo Książnica-Atlas (w roku 1932 wydało 75 tytułów, a w latach 1932–1938 aż 712), zatrudniające setki pracowników, posiadające własną księgarnię, trzy drukarnie i oddział w Warszawie, specjalizowało się ono jednak

świadców, s. 91–92. Zob. też J. Ficowski, op. cit., s. 59–60; *Wspomnienie Alicji Giangrande*, w: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadczenia i dokumenty 1939–1963*, przeł. Z. Chądzyńska, A. Husarska, Kraków 2004.

6 Informacje na temat międzywojennego rynku wydawniczego podaję głównie za: N. Kraśko, *Instytucje wydawnicze w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2001; *Słownik pracowników książki polskiej*, pod red. I. Treichel, Warszawa–Łódź 1972. Dodatkowe lektury podaję w kolejnych przypisach.

7 Na temat wydawnictw krakowskich zob. M. Pieczonka, *Wydawcy literatury pięknej w Krakowie w latach 1918–1939*, Kraków 2003.

w wydawnictwach kartograficznych, słownikach, podręcznikach i książce naukowej. W latach trzydziestych podjęło się również publikacji literatury pięknej – i zaproponowało publikację książek wielu wybitnym pisarzom, takim jak Boy czy Nałkowska, trudno jednak przypuszczać, że wydałoby debiutancki zbiorek nieznanego pisarza⁸. Mógł więc Schulz ewentualnie liczyć na Ossolineum (17 tytułów), które w swoim katalogu miało dzieła współczesnych pisarzy, albo na któreś z małych wydawnictw, publikujących rocznie kilka nowych tytułów. To jednak znów raczej nie wchodziło w rachubę.

Jedynym słusznym wyborem było więc wydanie książki w jednym z wydawnictw warszawskich. W tym wypadku wybór był dużo większy, choć nie przytłaczający. Największymi wydawnictwami publikującymi literaturę piękną były w roku 1932: Rój (110 tytułów), Gebethner i Wolff (93), M. Arct. Zakłady Wydawnicze (64), Księgarnia F. Hoesicka (62), a także liczne mniejsze oficyny, wydające od kilku do kilkudziesięciu tytułów rocznie, wśród nich zaś utytułowane Towarzystwo Wydawnicze Jakuba Mortkowicza (26) oraz firma Trzaska, Evert i Michalski (24). I jak można domniemywać – do jednego z tych gigantów chciał przystać Schulz.

Wydawnictwo Arcta publikowało głównie książki dla dzieci i młodzieży, podręczniki oraz słowniki i encyklopedie. Z kolei Księgarnia i Dom Wydawniczy Trzaska, Evert i Michalski specjalizowała się w encyklopediach i książkach popularnonaukowych. Pośród 320 tytułów wydanych w latach istnienia tej firmy znajdziemy tylko 27 książek beletrystycznych, a wśród nich zaledwie 15 książek polskich autorów. Te wydawnictwa musimy skreślić z listy Schulza⁹. Pozostały więc na niej tylko Gebethner i Wolff, Mortkowicz, Hoesick i Rój – firmy reprezentujące różne tradycje polskiego edytorstwa, różne pomysły na działalność wydawniczą i różne filozofie działania.

Większość utytułowanych polskich pisarzy związała się ze starymi firmami i nie chciała z tych związków rezygnować. Największą zaś i najważniejszą ze starych firm był Gebethner i Wolff – gigant posiadający własne księgarnie, drukarnie i oddziały w kilku polskich miastach. Wydawnictwo to w swojej ofercie miało i czasopisma, i podręczniki, i książki historyczne, miało też dużą ofertę beletrystyki, co więcej – specjalizowało się w literaturze polskiej. W jego produkcji przekłady stanowią tylko niespełna 12 procent, a literatura piękna aż 25 procent. Do Gebethnera należeli więc najwięksi: Korzeniowski, Kraszewski, Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa, Konopnicka, Reymont, Berent, a wśród nich także pisarze

8 Na temat wydawnictwa Książnica-Atlas zob. P. Kitrasiewicz, *Książnica-Atlas*, „Magazyn Literacki KSIĄŻKI” 2019, nr 8.

9 Na temat Arcta zob. P. Kitrasiewicz, *Zakłady Wydawnicze M. Arct*, „Magazyn Literacki KSIĄŻKI” 2020, nr 2; na temat Trzaski, Everta i Michalskiego zob. M. Pieczonka, *Księgarnia Wydawnicza Trzaska, Evert i Michalski. Działalność wydawnicza*, Kraków 1993; P. Kitrasiewicz, *Księgarnia i Dom Wydawniczy Trzaska, Evert i Michalski*, „Magazyn Literacki KSIĄŻKI” 2019, nr 12.

współcześni Schulzowi: Nałkowska, Boy, Makuszyński, Wierzyński, Parandowski, Iwazkiewicz. Gebethner poszukiwał też nowych talentów na polskiej scenie literackiej – wydał książki między innymi Choromańskiego, Kruczkowskiego, Gojawiczyńskiej czy Worcella. Dlaczego więc Schulz nie zawiązał do Gebethnera? Przecież to w tym wydawnictwie większość swoich książek opublikowała jego protektorka. Nie znajdziemy odpowiedzi na to pytanie, ale trudno odrzucić przypuszczenie, że musiało dojść choćby do próby zaoferowania mu książki Schulza. Z jakichś powodów do podpisania umowy jednak nie doszło. Być może przyczyną był kryzys, który Gebethner przeżywał właśnie w latach, w których Schulz szukał wydawcy. Kryzys ten spowodował znaczne ograniczenie produkcji i z pewnością musiał zniechęcać zarząd do inwestowania w książki ryzykowne, nierokujące sukcesu finansowego. Dodatkowo, zdaniem Ireny Krzywickiej, chociaż Gebethner był podówczas wydawcą najpoważniejszym (pozostałe oficyny, z Rojem na czele, są „pokątne, ruchliwe, ale nieuczciwe”), to jego podwoje dla niektórych środowisk pozostawały zamknięte, ponieważ była to firma prawicowa¹⁰.

Światowy kryzys ekonomiczny mocno odcisnął się również na drugim gigancie polskiego edytorstwa – Towarzystwie Wydawniczym Jakuba Mortkowicza. W ofercie tego wydawcy znajdziemy kolejne wielkie nazwiska: Żeromski, Korczak, Kaden-Bandrowski, Wierzyński, Tuwim, Dąbrowska, Leśmian, Norwid, Strug, Kasprowicz. Mortkowicz znany był z tego, że jako wydawca niechętnie kierował się kalkulacją ekonomiczną, raczej względami artystycznymi. Taka polityka skutkowałą jednak dużymi kosztami, które w latach kryzysu, przy ograniczonym kręgu odbiorców, skłonnych wydawać niemałe sumy na wysmakowane książki, skończyła się widmem bankructwa. Zniechęcony, w depresji, w roku 1931 Mortkowicz popełnił samobójstwo. Wydawnictwo po jego śmierci udało się podźwignąć jego żonie Janinie, jednak trudna sytuacja materialna z pewnością odbiła się na ofercie, a najtrudniejszym okresem był właśnie ten, w którym Schulz poszukiwał wydawcy (w roku 1932 nakładem Mortkowicza ukazało się zaledwie 26 tytułów, w kolejnych latach zawsze około 20). W roku 1933 wydawnictwo publikowało głównie poezję utytułowanych autorów: Jasnorzewskiej, Iwazkiewicz, Wierzyńskiego, Staffa, a także prozę Dąbrowskiej, Korczaka i Straszewicza. W kolejnych latach podobnie – głównymi prozaikami publikowanymi przez Mortkowicza byli Dąbrowska, Korczak i Żeromski. Pośród debiutantów można odnotować Wojciecha Bąka, którego tom *Brzemie niebieskie* zwyciężył zresztą ze *Sklepami cynamonowymi* Schulza w wyścigu o nagrodę

10 I. Krzywicka, *Wyznania gorszytelki*, Warszawa 2013, s. 304. Na temat Gebethnera i Wolffa zob. *Z dziejów firmy Gebethner i Wolff 1957–1937*, oprac. J. Muszkowski, Warszawa 1938. Wiele ciekawych informacji na temat tego wydawnictwa podaje jego pracownik, Tadeusz Męczyński, w: *Lata z książką. Wspomnienia księgarza 1907–1957*, Łódź 1962.

„Wiadomości Literackich”. Schulz najwyraźniej nie mieścił się w profilu tego wydawcy, nie gwarantował też żadnych większych zysków¹¹.

Pośród starych firm była jeszcze jedna – Księgarnia F. Hoesicka. Choć jej korzenie sięgały XIX wieku, miała jednak nieco inny charakter niż Gebethner i Wolff czy Mortkowicz. W roku 1913 jej współwłaścicielem, a w 1927 wyłącznym właścicielem został młody, rzutki księgarz, pracujący wcześniej w księgarni Mortkowicza – Marian Sztajnsberg – i zachowując dawną nazwę, stworzył to wydawnictwo poniekąd od nowa. Skupiało się ono na publikacji książek prawnych, rezerwując jednocześnie część swoich sił dla literatury pięknej. Hoesick publikował takich pisarzy, jak: Boy, Iwaszkiewicz, Liebert, Nowaczyński, Makuszyński, Słonimski, Wierzyński, Zegadłowicz, Witkacy czy Iłłakowiczówna, a także wielu debiutantów.

Wydanie książki u Gebethnera i Wolffa lub Mortkowicza nobilitowało, sprawiało, że nikomu nieznanemu autorowi z miejsca stawał się rozpoznawalny. Gombrowicz w *Kronosie* zapisał, że kiedy poszukiwał wydawcy dla *Ferdydurke*, przedłożył rękopis „Gebethnerowi (czy coś w tym rodzaju)”, ale ów ten rękopis „odwalił”¹². Pozostało mu więc swoją drugą książkę, tak samo jak pierwszą, wydać w Roju. Otóż to. Gebethner i Mortkowicz „odwalali” rękopisy młodych pisarzy – pozostawał więc albo Hoesick, albo Rój. Poniżej była już magma wydawców efemerycznych i nieliczących się, których marka nie dawała autorowi żadnej nobilitacji ani większej szansy na przebicie się do pierwszego rzędu polskich pisarzy.

Towarzystwo Wydawnicze „Rój”

Księgarnia Hoesicka mieściła się przy ulicy Senatorskiej 22, Mortkowicz przy ulicy Mazowieckiej 10, Gebethner i Wolff w pałacu Potockich przy ulicy Krakowskie Przedmieście 415, Rój w gmachu Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego przy ulicy Kredytowej 1. Wszystkie te firmy można było obejść w ramach godzinnego spaceru.

Mortkowicz i Rój niemal ze sobą sąsiadowały. Tak opisuje to Maria Kuncewiczowa: „Na Mazowieckiej, u Mortkowicza, był salon literacki, Parnas, wdzięczne krygi poetów, szelesty poetek, ozdobne płotki Nałkowskiej, romantyka postępu, socjalistyczne peleryny, święty Korczak, Cyprianowy Miriam w zielonej peruczce. Nawracanie Judaszów faszystowskich, reprodukcje van Gogha na

¹¹ Na temat Mortkowicza zob. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Pod znakiem kłosa*, Warszawa 1962; J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2004; M. Mlekicka, *Jakub Mortkowicz, księgarz i wydawca*, Wrocław 1974.

¹² W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013, s. 42. To, że Gebethner „odwalił” *Ferdydurke*, potwierdził Aleksander Wat, sekretarz tego wydawnictwa (zob. K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 2, Wrocław 2017, s. 296).

ścianach, ale Uroda życia tylko nad Wierną rzeką; jednym słowem Dni i noce szlachetne i patriotyczne”. Z kolei „«Rój» nie był ani salonem, ani Parnasem, chociaż drukowały się tam wszystkie współczesne znakomitości. [...] Nie było witryn ulicznych, nie było eleganckich prezentacji książek w gablotach i na lądach, nie było gabinetu wydawców, nie było kaplicy, gdzie by modne bóstwa [...] dawały się podziwiać intelektualnym snobom. W «Roju» nikt nikogo nie podziwiał, rozmowy nie miały charakteru konwersacji, tylko targów. Targów o honorarium, o wysokość nakładu, o recenzję, o prestiż [...]”¹³.

Z kolei Józef Wittlin szkicuje na mapie Warszawy trójkąt, w kątach którego znajdowały się księgarnia nakładowa Mortkowiczów, skąd „biła na Polskę, tzn. w jej intelektualną śmietankę, ciężka artyleria” wielkich twórców polskiej i światowej literatury, restauracja Mała Ziemiańska, gdzie „urabiała się opinia na każdy ważny temat”, i Rój, wydawnictwo niepodobne do żadnego innego, „młode, dynamiczne, bez tradycji, a więc bez skrępowań”, które „nie przywiązywało wagi do zewnętrznych pozorów i polorów”¹⁴.

Towarzystwo Wydawnicze „Rój” mieściło się w oficynie reprezentacyjnego gmachu Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego u zbiegu ulic Mazowieckiej i Kredytowej, w którym dziś swą siedzibę ma Państwowe Muzeum Etnograficzne¹⁵. Do Roju wchodziło się przez podwórko. Wnętrze według wspomnień bywalców bardziej przypominało halę fabryczną, oficynę handlową lub skład towarów niż szacowną instytucję wydawniczą. Wittlin zapisał: „«Rój» huczał i wrzał. Ciągłe ktoś wchodził i wychodził. Na sali dużej załatwiano jednocześnie kilka spraw. Na krześle obok biurka pani Hanny [Kisterowej] siedział jeden autor, a na końcu sali przy pustym przeważnie biurku pana Mariana [Kistera] czekał już inny. Inny rozmawiał z księgowym, a inny zalecał się do przystojnej blondynki, panny Poli [Królickiej]. W ciemnej sieni mijali się geniusze obu płci oraz: tłumacze i tłumaczki, rysownicy, hurtownicy, papiernicy, roznosiciele książek, drukarze i dziwni faceci z paczkami lub bez paczek”¹⁶. Kuncewiczowa zaś pisała: „u Mortkowicza zawsze te same «lwy tygrysyce», a w Roju: „faszyści i facecioniści, komuniści i dentyści, poeci bez krytyków i krytycy bez poezji – w «Roju» codziennie ktoś inny miał na sprzedaż swoją jedyną na świecie przygodę, jedyną myśl, jedyną przepowiednię”, a „tłum aspirantów do sławy nigdy się nie przerzedzał”¹⁷.

13 M. Kuncewiczowa, *Do „Wróbla” na bigos*, w: H. Kister, *Pegazy na Kredytowej. Wspomnienia*, Warszawa 1980, s. 187.

14 J. Wittlin, *Pegazy na Kredytowej*, w: H. Kister, op. cit., s. 160.

15 Zob. na temat tego gmachu: J. S. Majewski, *Imponujący gmach z XIX wieku. Inspirowany Wenecją*, „Gazeta Wyborcza (Warszawa)”, 29 stycznia 2012. Oprócz siedziby przy Kredytowej Rój posiadał jeszcze własne składy przy ulicy Chłodnej 20.

16 J. Wittlin, op. cit., s. 162.

17 M. Kuncewiczowa, op. cit., s. 187–188.

Pośród największych polskich wydawnictw literackich tylko Rój był wydawnictwem nowym, do tego z naprawdę mikroskopijnym kapitałem założycielskim (15 000 złotych) i kapitałem zakładowym (24 000 złotych). Nie posiadał własnej drukarni ani księgarni. Całe wydawnictwo spoczywało na barkach kilku osób: dwóch dyrektorów (Melchior Wańkowicz – redaktor naczelny i Marian Kister – dyrektor finansowy, redaktor techniczny i kierownik produkcji), kasjerki (Helena Paczowska), buchaltera (Nienatkiewicz), trzech urzędniczek (Janka Kucharczyk – prenumerata, zastąpiona później przez Emila Adlera, Pola Królicka – sekretarz i Ola Obarska – prace pomocnicze). W Roju pracowała też żona Mariana Kistera, Hanna, która choć oficjalnie nie pełniła żadnej funkcji i przez długi czas nie pobierała nawet pensji, była faktycznie szarą eminencją wydawnictwa. Do tego dochodzili nieformalni doradcy: Jerzy Pański (który był również redaktorem biuletynu Roju, zatytułowanego „Nowości Literackie”), Aleksander Wat, Andrzej Stawar i Kazimierz Bleszyński, a z czasem także zespół tłumaczy, obejmujący takie nazwiska, jak Pruszyński, Ważyk, Kragen, Wittlin, Boy, Broniewski czy Boyé¹⁸.

Dwie historie Roju

Istnieją dwie historie Roju – opowiadane z perspektywy jego dwóch dyrektorów, Melchiora Wańkowicza i Mariana Kistera. W każdej z tych dwóch historii rola współnika jest umniejszana, a nawet marginalizowana, obie jednak zdają się tworzyć pełen obraz tej instytucji.

Historię Roju według Melchiora Wańkowicza napisał on sam, głównie w tekście *Wspomnienia wydawcy* z roku 1968, zamieszczonym później w tomie *Anoda i katoda*¹⁹. Stworzenie wydawnictwa zaplanował, pełniąc funkcję naczelnika Wydziału Prasowo-Widowiskowego polskiego rządu. Wpadł na pomysł taniej, dwuarkuszowej sensacyjnej książeczki, drukowanej na żółtym, gazetowym papierze i sprzedawanej za dwadzieścia pięć groszy pod tytułem „Biblioteczka Historyczno-Geograficzna”. Wyposażony w kapitał od siostry, która spieniężyła rodzinny las, pozyskiwał za pomocą hojnych zaliczek (400 złotych) „doborowe pióra”: Tuwima, Bandrowskiego, Sieroszewskiego, Kuncewiczową czy Ossendowskiego, a także wykładowców: Kleinera, Borowego, Krzyżanowskiego czy Górskiego. Logotyp: „trzy pszczoły stylizowane, uczepione beleczki”, zaprojektował Edmund Bartłomiejczyk. Wańkowicz liczył śmiało, że jego książki będą ukazywać się w kilkudziesięciotysięcznych nakładach, dlatego

¹⁸ H. Kister, op. cit., s. 24, 57.

¹⁹ M. Wańkowicz, *Wspomnienia wydawcy*, w: idem, *Anoda i katoda*, t. 1, Warszawa 1980. Na temat historii Roju z perspektywy Wańkowicza zob. także: A. Ziółkowska, *Na tropach Wańkowicza*, Warszawa 1989, rozdz. *Dwie prawdy o Roju*.

opuścił ministerstwo i wraz z dwoma oficerami-inwalidami, Tworkowskim i Brynkiem, w roku 1924 założył wydawnictwo Rój. Nie bez znaczenia było to, że panowie mieli koncesję na bardzo dochodowy interes – prowadzenie hurtowni tytoniowej. Wkrótce spółkę tworzyli Wańkowicz, Tworkowski oraz Marian Kister, również oficer rezerwy, trudniący się sprzedażą książek, które brał w komis lub sprzedawał na długi kredyt. Dobrze znał zasady rządzące rynkiem księgarskim – i przekonał współników, że w wypadku taniej książki trzeba się oprzeć na sieci prenumeratorów, z pominięciem księgarni, które zarabiały na egzemplarzu 33 procent, a więc w wypadku groszowych tytułów ich zarobek wynosił 8 groszy na egzemplarzu, co było mało opłacalne, kiedy weźmie się pod uwagę, że pracy przy sprzedaży takiej książki było tyle, co przy sprzedaży książki kilkuzłotowej. Książki Roju były to zazwyczaj kompilacje, „szybkoróbstwo”, pod którym często nikt nie chciał się podpisać, więc podpisywano je pseudonimami (to dlatego liczne tomy, o różnej tematyce, sygnował niejaki dr J. P. Zajączkowski). W Roju ukazywały się serie: lotnicza, szpiegowska, morska, o słynnych kochankach, wielkich procesach, odkrywcach i wynalazcach, pod hasłem: „Nie kłamać bawiąc. Nie nudzić uczyć”. Pomysł z prenumeratą jednak zawiódł, zdaniem Wańkowicza zawiniła tu książka *Czarna msza* Juliana Tuwima (numer 1 „Biblioteczki Historyczno-Geograficznej”), którą z ambony wyklinali księża i przez którą całą serię potraktowano jak „imprezę pornograficzną”. W końcu Kister z Wańkowiczem wykupili współnika – i w roku 1926 zostali w spółce tylko dwaj, Wańkowicz przy dwóch trzecich udziałów, a Kister przy jednej trzeciej. Aby uratować upadający biznes, właściciele zdecydowali się wydawać również większe książki. Produkcja rosła, osiagając 150 wartościowych tytułów rocznie. Wydawano serię wybitnych dzieł XX wieku, tak szczęśliwie dobierając autorów, że aż pięciu otrzymało w krótkim czasie Nagrodę Nobla. Po dwunastu latach działania wydawnictwo osiągnęło względną stabilizację, przerwana dopiero wybuchem wojny.

Historię Roju według Mariana Kistera napisała jego żona Hanna we wspomnieniowej książce *Pegazy na Kredytowej*²⁰. Jej opowieść zaczyna się nieco wcześniej niż opowieść Wańkowicza. Oboje – Marian i Hanna Kisterowie – byli Żydami. Marian jako student Uniwersytetu Lwowskiego udzielał jej korepetycji z matematyki. Zakochała się w nim i wzięli ślub, wbrew woli jej rodziców, którzy liczyli na lepszą partię. Kister zawsze uwielbiał książki. Miał za sobą karierę w armii austriackiej, jako dziewiętnastolatek w randze podporucznika dowodził kompanią na froncie włoskim i został nawet odznaczony za bohaterstwo. Jako

20 Na temat historii Roju z perspektywy Kisterów zob. H. Kister, op. cit.; B. Krupa, *Działalność Roy Publishers w Nowym Jorku w latach 1941–1960 jako kontynuacja tradycji przedwojennego Towarzystwa Wydawniczego „Rój”*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi” 2019, t. 13. Oprócz przytoczonych tu i wcześniej źródeł opieram się także na: P. Kitrasiewicz, *Towarzystwo Wydawnicze „Rój”*, „Magazyn Literacki KSIĄŻKI” 2019, nr 11.

żołnierz wojny polsko-bolszewickiej trafił do niewoli rosyjskiej pod Ciechanowem. Handlował książkami jeszcze jako oficer polskiego wojska. Później został wędrownym sprzedawcą, kupował resztki nakładów, w roku 1923 zaś wydał swoją pierwszą książkę, *Moje dzieciństwo* Maksyma Gorkiego. Przypadkowe spotkanie z Wańkowiczem, Tworkowskim i Brynkiem w Warszawie zakończyło się propozycją kupienia Roju, ale Kister odmówił, bo firma była już na skraju bankructwa. Zaproponowano mu więc na próbę stanowisko dyrektora „z prawem kupienia udziału lub całego przedsiębiorstwa”²¹.

Kister znał potrzeby rynku księgarskiego, nie bał się ryzyka, umiał przewidywać „koniunkturę i nowe upodobania czytelników”, starał się o dobrą oprawę graficzną i zapewniał książce właściwą dystrybucję – dlatego firma stała na nogi i wkrótce zaczęła przynosić zyski. Początkowo Kister odpowiadała tylko za kwestie techniczne i finansowe, za literackie zaś – Wańkowicz, wkrótce jednak sam zaczął decydować, które tytuły wydawać. Trafnie typował debiutantów (oprócz Schulza między innymi: Andrzejewski, Ważyk, Rudnicki, Gojawicyńska, Parnicki, Sergiusz Piasecki), ale potrafił też przekonać wybitnych pisarzy, by przenieśli się do jego wydawnictwa. Do grona autorów publikowanych przez niego należeli: Sieroszewski, Szelburg-Zarembina, Krzywicka, Tuwim, Boy-Żeleński, Kaden-Bandrowski, Dołęga-Mostowicz, Jasiński, Irzykowski, Parandowski, Fiedler, Pruszyński, Słonimski, Lechoń czy Wittlin. Rój dominował w dziedzinie przekładu. Dał polskim czytelnikom takich pisarzy, jak: Galsworthy, Huxley, Mann, Russell, Zweig, Kafka, Undset, Mauriac, Szolochow, Pirandello, Rolland. Kisterowie podróżowali też po świecie, by zainteresować wydawców zagranicznych polską literaturą – nie bez sukcesów.

Kiedy w roku 1935 z okazji dziesięciolecia wydawnictwa Kister i Wańkowicz udzielali wywiadu „Wiadomościom Literackim”, oznajmili, że Rój począł się z chęci walki z „szundliteraturą”. To ciekawe, że wydawnictwo, które u swoich korzeni chciało zalać kraj śmieciową, groszową książką sensacyjną, ostatecznie stało się tym, które szło „w bójkę z bezwładem czytelnicznym”²² i kojarzone jest dzisiaj z wysokimi standardami przedwojennego edytorstwa. W każdym razie Rój w kilka lat pod względem liczby wydawanych tytułów stał się drugim (po Książnicy-Atlas) wydawnictwem w Polsce, pierwszym spośród wydawnictw założonych w XX wieku – prawdziwą instytucją kulturalną, wyjątkową na tle ówczesnego pejzażu wydawniczego.

21 Ciekawy paradoks II Rzeczypospolitej: żeby móc handlować książkami, trzeba było ukończyć szkołę księgarską, żeby być wydawcą – nie trzeba było mieć żadnych szkół.

22 [kr.], *Zasłużone dziesięciolecie: wywiad z Tow. Wydawniczem „Rój”, „Wiadomości Literackie”* 1935, nr 10, s. 5. Pośród najbardziej cennych pozycji wymieniają też jednym tchem Schulza, Gombrowicza, Rudnickiego i Dołęgę-Mostowicza, co ma świadczyć o tym, że cenią nie tylko sukces finansowy, ale i artystyczny swoich autorów.

Kister czy Wańkowicz?

Historia Roju ma zatem dwóch głównych bohaterów. Pierwszy z nich to Marian Kister – blondyn o niebieskich oczach i arcysłowiańskiej twarzy, cygan nad cygany, uroczy szalawila, pogodny Mefisto, urodzony optymista i przyjaciel ludzi, zniewalająco sympatyczny, zawsze w dobrym humorze, przedsiębiorczy, pełen energii, ciekawych historii, planów i nowych projektów, wesoły i podstępny, chętnie grający naiwnego i w istocie trochę naiwny, niefrasobliwy brat-łata, dziecko intuicji, geniusz edytorski, znawca, fachowiec, artysta. Fenomenalnie liczył, dobrze grał w szachy, lubił rozmowy, anegdoty, dowcipy i powiedzonka, umiał się bawić i świętować z autorami – ćwiartka z czerwoną kartką i gorąca kiszka kaszana. Zamiast w kantorze, godzinami przesiadywał w kawiarni, z niesłabnącą ciekawością oglądając sobie ludzki cyrk. Brakowało mu kultury literackiej, ale wynagradzał to sobie niesamowitym instynktem do ludzi. Pisarze, których wydawał, mieli mu opisywać świat, który niezmiernie go ciekawił. Jak pisała Kuncewiczowa: „Wiedział bez czytania, czy autor jest pisarzem, czy grafomanem i czy ta akurat grafomania będzie dobrym towarem. Pomyłek się nie lękał, dlatego pewnie rzadko się mylił”. Miał szczęście i wierzył w swoją szczęśliwą gwiazdę. Jego dopełnieniem zaś była we wspomnieniach pisarzy żona – piękna i małomówna królowa matka, najpracowitsza pszczołka Roju²³.

Na tle Kistera Wańkowicz prezentuje się nie najlepiej. Można odnieść wrażenie, że najważniejszą stroną przedsięwzięcia wydawniczego były dla niego pieniądze. Zresztą potrzebie zapewnienia sobie niezależności materialnej poświęcił wiele lat swego życia, co sprawiło, że przyprawiano mu gębę groszoroza²⁴.

23 Portret Kistera na podstawie książki jego żony oraz wspomnień Stefana Wiecheckiego, Piotra Yollesa, Fredericka G. Melchera, Józefa Wittlina, Stanisława Vincenza, Janusza Meissnera, Aleksandra Janty-Polczyńskiego, Hermanna Kestena, Kazimierza Wierzyńskiego i Marii Kuncewiczowej, zawartych w tomie *Pegazy na Kredytowej*, s. 36, 155–191. Marian Kister przypomina nieco Mariana Sztajnsberga, dyrektora Hoesicka. Obaj byli przedsiębiorczymi Żydami, pozbawionymi jakichkolwiek koneksji, większego kapitału, gruntownego wykształcenia, którzy włączyli się w biznes wydawniczy dzięki zamiłowaniu do książki, inteligencji i głowie do interesów. Obaj byli popularnymi postaciami warszawskiego życia towarzyskiego, posiadającymi wdzięk, fantazję i swoistą lekkość. Obaj też korzystali ze sławy, którą dawało im kierowanie utytułowanymi wydawnictwami. Jedną rzecz ich różniła. Analiza biografii obu wydawców wskazuje, że Kistera nigdy nie opuszczało niewytłumaczalne racjonalnie szczęście, którego niestety brakowało Sztajnsbergowi. Ta szczęśliwa gwiazda sprawiła, że Kister uniknął losu większości polskich Żydów i zmarł w Nowym Jorku w roku 1958. Nie udało się to jednak Sztajnsbergowi. W roku 1940 zdołał co prawda uciec do Szwajcarii, lecz tamtejsza policja uznała jego dokumenty za sfałszowane i przekazała go Niemcom. Tułaczka po więzieniach skończyła się w roku 1943 umieszczeniem go w warszawskim getcie, gdzie prawdopodobnie zmarł z głodu.

24 Hanna Mortkowicz-Olczakowa przytacza rozmowę w Małej Ziemiańskiej pomiędzy jej ojcem a Wańkowiczem, która ma charakteryzować jego żądzę sukcesu. Wańkowicz powiedział: „– Zobaczysz pan. Przez pięć lat będę świnią, zbiję pieniądze, a potem zabawię się w Mortkowicza. – Obawiam się, że

Uważano, że nie gardził żadnym zarobkiem: zakłada Rój, jako jeden z nielicznych speców od reklamy w dwudziestoleciu zostaje doradcą Związku Cukrowników Polskich, doradcą propagandowym Zakładu Ubezpieczeń Społecznych, komisarzem propagandowym Państwowych Pożyczek Inwestycyjnych, nadzoruje hurtownię tytoniową, zostaje dyrektorem przedsiębiorstwa Reklama Poczta. Co istotne, chociaż w lata nowej polskiej niepodległości wkroczył z kompleksem ziemiańskiego bankruta, „na przekór szlacheckiemu utracjuszostwu, prapolskiemu safandulstwu, inteligentkiemu niedołęstwu życiowemu i słowiańskiej nieproduktywności” osiągnął sukces finansowy i w latach trzydziestych należał już do najzamożniejszych polskich pisarzy, zyskując przy tym niezależność dającą mu nieskrępowane możliwości zajmowania się własną twórczością literacką²⁵.

Jak było naprawdę? Oczywiście nie wiadomo²⁶, ale świadectwa ludzi związanych z Rojem wskazują, że prawdziwym mózgiem wydawnictwa był jednak Kister. To on pojawia się jako właściciel Roju, wydawca i odkrywca młodych talentów we wspomnieniach Witolda Gombrowicza, Adolfa Rudnickiego, Teodora Parnickiego, Marii Kuncewiczowej, Kazimierza Wierzyńskiego, Piotra Yollesa, Hermanna Kestena, Aleksandra Janty-Połączyńskiego, Janusza Meissnera, Stanisława Vincenza czy Józefa Wittlina²⁷. W listach Schulza nie znajdziemy ani wzmianki o Wańkowiczu – jako reprezentant Roju pojawia się znów tylko Kister (i Kisterowa). Jeśli ktoś w ogóle mówi o Wańkowiczu jako wydawcy, to z reguły mimochodem, jako współwłaścicielu (Meissner), „towarzyszu pancernym Roju”, tym, który rzadko bywa w kantorze przy Kredytowej, zajęty bardziej własną pracą literacką niż sprawami firmy (Wittlin). Jak pisze Kuncewiczowa: „na co dzień byli Kisterowie, a od święta Wańkowiczowie”, którzy uświetniali przyjęcia wydawane na cześć ważnych autorów²⁸.

Drugoplanowymi bohaterami opowieści o Roju są żony Kistera i Wańkowicza (którzy, co ciekawe, nigdy nie przeszli na „ty”). Faktem jest, że Zofia Wańkowiczowa i Hanna Kisterowa bardzo się nie lubiły. We wspomnieniach Kisterowej

jeżeli pan będzie przez pięć lat świnią, to potem nie będzie pan już mógł być Mortkowiczem” – odpowiedział Mortkowicz (op. cit., s. 229).

- 25** Portret Wańkowicza na podstawie jego artykułu *Wspomnienia wydawcy*, książki Aleksandry Ziółkowskiej, biografii Mieczysława Kurzyny *O Melchiorze Wańkowiczu – nie wszystko* (Warszawa 1975, cytat na s. 82) i wywiadu rzeki *Wańkowicz krzepi* Krzysztofa Kąkolewskiego (Warszawa 1977).
- 26** Archiwum Roju, które mogłoby wnieść wiele rozstrzygnięć spornych kwestii, nie zachowało się, istnieje jedynie archiwum wydawnictwa Roy w Bibliotece Głównej Uniwersytetu Stanforda w Kalifornii. Zob. B. Krupa, op. cit.
- 27** Oprócz wskazanych wspomnień, zamieszczonych w książce *Pegazy na Kredytowej*, zob. też: T. Parnicki, *Rodowód literacki*, Warszawa 1974, s. 140; A. Rudnicki, *Krakowskie przedmieście pełne deserów*, Warszawa 1987, s. 165; W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, Kraków 2002, s. 103.
- 28** Kisterowa widzi w swoim mężu nie biznesmena, tylko zgoła dobroczyńcę ludzkości. Rój był jej zdaniem „ręką podaną rzeszy biedaków”, często żydowskich, którzy dzięki Kisterowi mieli jaki taki zarobek (op. cit., s. 62).



Marian i Hanna Kisterowie, fotografia prawdopodobnie z lat pięćdziesiątych XX wieku, reprodukowana w **Pegazach na Kredytowej**. W tej właśnie książce znajdują się bodaj jedyne dostępne (tylko dwa i oba z późnego okresu życia) wizerunki Kistera – postaci niezwykle przecież zasłużonej dla kultury polskiej

Logotyp Roju: „trzy pszczoły stylizowane, uczeplone beleczki”, zaprojektowany przez Edmunda Bartłomiejczyka

Wańkowiczowa w ogóle się nie pojawia (a sam Wańkowicz pojawia się jedynie w tle – jako wiecznie nieobecny współnik, podobnie zresztą, tylko na odwrót, jest we wspomnieniach Wańkowicza). To ciekawe, bo w latach okupacji, pod nieobecność właścicieli, którzy przebywali za granicą, czuwała ona nad tym, aby wydawnictwo przetrwało, opiekowała się też Hanną Kisterową i jej siostrami, które jako Żydówki znalazły się w dużo gorszym położeniu niż ona. Kiedy Hanna Kisterowa dołączyła do męża przebywającego w Portugalii, obowiązek opieki nad firmą spoczął wyłącznie na Wańkowiczowej. Wobec tego, że wydawnictwo zostało przejęte przez Niemców, jej zadaniem było upłynniać książki ze składu, o którego istnieniu nowe władze się nie dowiedziały, bo jakkolwiek działalność wydawnicza oczywiście nie wchodziła w rachubę. Firma dawała zatrudnienie i oparcie pracownikom, mimo że interes nie szedł dobrze. Składy zostały spalone przez Niemców dopiero pod koniec wojny, w 1944 roku. Po wojnie Wańkowiczowa pisała o Kisterach: „byli złymi duchami naszego życia”²⁹. Wańkowicz najwyraźniej podzielał jej opinię. Zachowała się powojenna korespondencja między dawnymi współnikami, w której Wańkowicz wprost zarzuca Kisterowi kradzież aktywów Roju, na bazie których zbudował Roy Publishing³⁰.

Nie jest to miejsce na rozplątanie tego węzła gordyjskiego wzajemnych żalów i krzywd, ale faktem jest, że Kister po wojnie potwierdził swoje zdolności jako wydawcy. Po tym, jak znalazł się z żoną w Nowym Jorku, bez kontaktów, bez znajomości języka, bez pieniędzy, w trudnej sytuacji wojennej – w ciągu kilku lat osiągnął duży sukces, i to wydając książki nie tylko przeznaczone dla Polonii, ale również książki polskich autorów w tłumaczeniu na język angielski, które znalazły w USA spore grono odbiorców. Potwierdzała to córka Melchiora Wańkowicza, Marta, którą Kisterowie otoczyli opieką w Ameryce. Pisała do ojca, że darzy ich szacunkiem, bo osiągnęły sukces „wściekłą, upartą pracą i darcie pazurami na placówkę, którą wszyscy uważali za straconą”³¹.

O nadrzędnej roli Kistera w Roju świadczy również to, że chociaż posiadał tylko jedną trzecią udziałów w spółce, miał równy z Wańkowiczem udział w jej zyskach³².

Rój, choć nie czarował młodych autorów nimbem klasyków, z pewnością miał jedną wielką przewagę nad innymi potencjalnymi wydawcami książki Schulza – mieścił się w Warszawie, był dynamiczny, właściwie typował autorów, którzy

29 Cyt. za: A. Ziółkowska, op. cit., s. 23.

30 Wańkowiczowi chodziło zwłaszcza o przejęcie przez Roy aktywów Roju pozostałych w USA przed wojną oraz „znaczących sum uzyskanych z likwidacji Roju w Polsce”. Sprawę tę opisują Barbara Krupa (op. cit., s. 297) i Aleksandra Ziółkowska (op. cit., passim). Szczegółową historię firmy Roy Publishing czytelnik znajdzie w artykule Barbary Krupy i w książce *Pegazy na Kredytowej*.

31 Z listu Marty Wańkowicz do ojca z 12 XII 1945, cyt. za: A. Ziółkowska, op. cit., s. 18.

32 Pisze o tym Wańkowicz w liście do żony z 13 III 1940, za: A. Ziółkowska, op. cit., s. 19. To Wańkowicz zaproponował taki układ i jego zdaniem był on słuszny.

mogą odnieść sukces artystyczny i finansowy, jego książki polecały „Wiadomości Literackie” i inne poczytne czasopisma, był związany z wieloma prominentnymi osobami warszawskiego świata literackiego i naukowego. Wydając swoje dzieło w Krakowie czy we Lwowie, Schulz zmarginalizowałby się jako twórca lokalny, galicyjski, co w połączeniu z prowincjonalną tematyką (na którą zresztą zwracali uwagę krytycy³³) mogłoby sprawić, że jego książka przemknęłaby niezauważona. To nieprawda, że Schulz pragnął posiadać kilku rozumiejących czytelników. On pragnął sławy nawet nie ogólnopolskiej – ale światowej, miał ogromne ambicje i świadomość, że jego sztuka pozwala mu takie ambicje mieć. Stąd wybór Roju, który może nie miał nimbu Mortkowicza ani tradycji Gebethnera, miał jednak coś więcej – blask pieniądza, sławy, kapitalizmu. Kister, macher rodem z ulicy Krokodyli, dawał pewną gwarancję wyjścia poza wąskie grono snobów literackich. Po prostu – on chciał książki sprzedawać, zarabiać na nich. Był biznesmem. A Schulz dobrze znał takich ludzi z Drohobycza i Borysławia – taki był również jego rodzony brat. Tacy ludzie jak Kister mogli zapewnić mu sukces, którego pragnął³⁴.

Nakładem własnym

Przedwojenny księgarz Tadeusz Męczyński, znający wiele tajników pracy polskiego wydawcy, przyznawał wprost: „Powszechnym zjawiskiem było wydawanie książek nakładem własnym”³⁵. Skoro istniał popyt: liczni młodzi poeci i powieściopisarze marzyli o tym, by stać się poczytnymi autorami, musiała się też pojawić podaż. Adolf Rudnicki, który również zadebiutował w Roju dzięki temu, że partycypował w kosztach publikacji, pisał: „Na świecie wyspecjalizowani wydawcy nadal siedzą w swoich niewielkich firmach i czekają na amatorów, niekiedy najbardziej nieprawdopodobnych [...]”. „Gacie sprzedadzą, aby wydać

33 Zob. *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, red. i wstęp P. Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

34 Te nowoczesne metody nie wszystkim jednak się podobały i krzykliwość reklamy Roju była celem ataku recenzentów, także recenzentów książek Schulza (zob. P. Sitkiewicz, *Puzony koniunkturalne. O obwołanie pierwszego wydania „Sklepów cynamonowych”, „Schulz/Forum” 2017, nr 9; idem, Bruno Schulz i krytycy*, rozdz. *Krytycy i recenzenci*). Dodatkowo jeszcze dyrektorzy Roju i Hoesicka – Marian Kister i Marian Sztajnsberg – bywali celem ataków antysemitkich. „Kuznica” pisała: „Żydzi-wydawcy to dyktatorzy smaku czytelniczego. Decydują o tym, czy dana książka nadaje się do druku czy też nie. Tu ma swe wytłumaczenie ten zalew żydowskich ramot a tak mały procent dzieł o szerszym, narodowym oddechu, które boją się po prostu pisać, nie mając widoków na ich wydanie”. Środek zaradczy proponowany przez „Kuznicę”? Wprowadzić ustawę nakazującą umieszczać na każdej książce pochodzenia żydowskiego „odpowiedni nadruk”, a w ostateczności oczywiście przekazać wszystkie żydowskie firmy w polskie ręce. W. Szewczyk, *Ghetto w literaturze*, „Kuznica” 1937, nr 16, s. 2.

35 T. Męczyński, op. cit., s. 53.

tomik”³⁶ – zdanie jednego z takich wydawców nie pozostawia złudzeń co do jego intencji.

I gacie musiało sprzedawać wielu, nawet ci wielcy. W czasach Schulza Wojciech Kossak wsparł finansowo debiuty literackie swoich dwóch córek. Powieść *Na ustach grzechu* Magdaleny Samozwaniec, wydana przez Krakowską Spółkę Wydawniczą w roku 1922, odniosła wielki sukces, choć jak pisał edytor listów tej autorki, Rafał Podraza, „znalezienie wydawcy było bardzo trudne”. Natomiast wiersze Marii Pawlikowskiej z tomu *Niebieskie migdały*, wydane w tym samym roku przez tę samą oficynę, „nie przypadły do gustu czytelnikom i prawie cały nakład został zwrócony autorce”, a potem długo jeszcze zalegał na strychu u Kossaków³⁷. Różne były więc losy pisarzy debiutujących dzięki nakładowi własnemu, i sławne nazwisko, jak widać, wcale nie gwarantowało wydawniczego sukcesu.

Książki wydawane własnym nakładem autora – o czym pisze do Gebethnera i Wolffa Leopold Staff – mają „złą opinię i uprzedzenie”³⁸. Z kolei Kazimierz Andrzej Jaworski wspominał, że adnotacja taka na stronie tytułowej była wstydliva, dlatego autorzy wydający samodzielnie własne książki kryli się za parawanem jakiegoś wydawcy albo jakiejś „biblioteki” funkcjonującej przy czasopiśmie literackim³⁹. To dlatego Leśmian prosi, aby wydawca dodał swoją markę do wydanej w ten sposób książki *Sny o potędze*, powołując się zresztą na to, że taki zabieg zastosował sam Tetmajer w swym pierwszym tomie poezji. Jaworski zaś przyznawał, że znak „Biblioteki Kameny” dawał gwarancję, że książka nie jest grafomańskim płodem. Korzystali z tego więc i autor, i czasopismo, bo posiadanie własnej biblioteki tytułów świadczyło o tym, że czasopismo pręźnie się rozwija. Dodatkowo jeszcze koszty publikacji książki przez niszowe czasopisma literackie były mniejsze niż u wyspecjalizowanych wydawców.

A niektórzy wydawcy specjalizowali się w takim sposobie pozyskiwania autorów i wypracowywania dochodów. Jednym z nich była Księgarnia F. Hoesicka. Kryzys ekonomiczny odbił się bardzo na jej działalności, w związku z czym Marian Sztajnsberg zaczął wydawać utwory początkujących pisarzy na ich koszt. Umożliwił w ten sposób debiut twórcom wartościowym, ale też sprawił, że na światło dzienne wyszło wiele dzieł grafomańskich. Umowa z nakładcą-autorem była jednak w przypadku Hoesicka przynajmniej teoretycznie czytelna i sprawiedliwa: wydawca zwracał włożone fundusze wraz z honorarium w miarę sprzedaży nakładu. W ten sposób w latach 1933–1939 wydał około 250 książek i zeszytów poetyckich.

36 A. Rudnicki, *Chód z bębmem*, w: idem, *Krakowskie przedmieście pełne deserów*, s. 165.

37 Zob. komentarz Rafała Podrazy w: M. Samozwaniec, *Moich listów nie pa! Listy do rodziny i przyjaciół*, wstęp, wybór i oprac. R. Podraza, Warszawa 2014, s. 14.

38 Cyt. za: *Z dziejów firmy Gebethner i Wolff 1957–1937*, s. 77.

39 K. A. Jaworski, *W kręgu Kameny*, Lublin 1968, s. 190–191.

W praktyce było gorzej i dochodziło do wielu zatargów z autorami, Sztajnsberg bowiem nie zawsze wywiązywał się z umowy⁴⁰.

Przeglądając katalogi wydawnicze i strony redakcyjne przedwojennych edycji, można też odnieść wrażenie, że niektórzy autorzy nawet w ramach jednego wydawnictwa niektóre swe dzieła wydawali na własny koszt, a niektóre nakładem wydawcy. Na przykład na stronie tytułowej poematu *Oko w oko* Antoniego Słonimskiego z 1928 roku widnieje informacja, że wydano go nakładem autora (Rój figuruje jako „skład główny”), ale zbiory jego popularnych felietonów z „Wiadomości Literackich” – *Moje walki nad Bzdurą* z 1932 i *W beczce przez Niagarę* z 1936 roku – sygnowane są już przez Rój, pewnie jako rokujące lepszą sprzedaż niż wiersze, które jak powszechnie wiadomo, „w ogóle nie idą”⁴¹.

Zanim podpisał umowę z Rojem, Schulz musiał uzgodnić zasady finansowania publikacji swojej debiutanckiej książki. Ze wspomnień Elli Podstolskiej zawartych w liście do Jerzego Ficowskiego wynika wprost, że to Izydor Schulz, brat Brunona zatrudniony na dyrektorskim stanowisku w borysławskiej spółce naftowej, został mecenasem jego debiutu: „Chyba Panu wiadomo, że mimo iż nie rozumieliśmy i nie docenialiśmy genialności Brunia, ojciec sam zapłacił za wydanie *Sklepów cynamonowych*”⁴². Potwierdzała to Kinga Czajka w ustnej relacji zanotowanej przez Ficowskiego („Być może myślał o kimś (o bracie?), który by sfinansował wydanie, choć nie znał się na sztuce...”⁴³), który ostatecznie w swojej mitografii Schulza ujął to następująco: „Budowniczy szybów naftowych dopomógł w tej przełomowej chwili budowniczemu cynamonowych sklepów”⁴⁴. Taką wersję wydarzeń potwierdzał zresztą poniekąd sam Schulz, pisząc do Stefana Szumana w sprawie poszukiwania wydawcy dla *Sklepów* („brat mój, który jest człowiekiem dobrze sytuowanym przyrzekł mi przyczynić się finansowo do wydania tej pracy...”⁴⁵).

Trudno odpowiedzieć na pytanie, ile musiał wyłożyć z własnej kieszeni Izydor Schulz, aby jego brat mógł zostać pełnoprawnym pisarzem. Nie udało mi się znaleźć żadnych dokumentów jednoznacznie wskazujących na politykę finansową wydawców umożliwiających pisarzom *self-publishing*, ale na odpowiedź mogą nas naprowadzić wspomnienia innych autorów, którzy podążyli tą samą ścieżką co Schulz, a także międzywojenna publicystyka.

40 Sztajnsberg Marian (hasło), w: *Słownik pracowników książki polskiej*, s. 880–881.

41 Tak pisał w roku 1934 Sergiusz Kułakowski do Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, cyt. za: K. A. Jaworski, op. cit., s. 344.

42 List Elli Podstolskiej do Jerzego Ficowskiego z 6 kwietnia 1976 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 257.

43 Z relacji ustnej Kingi Czajki około 1960 roku, Lublin, RDM1 5/18 – notatka Jerzego Ficowskiego, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 71.

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

45 List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 VII 1932, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 39.

Kazimierz Truchanowski na przykład, „literacki sobowtór” Schulza, wspominał: „Napisałem *Ulicę Wszystkich Świętych*. Był to rok 1933. Wydawcy nie chcieli ze mną rozmawiać”. W końcu redaktor Biblioteki Polskiej w Warszawie oświadczył: wydanie tej książki pociągnęłoby za sobą zbyt duże koszty, a „na niepewny utwór liczyć nie możemy” – „jednak bylibyśmy skłonni pójść panu na rękę i książkę wydać pańskim kosztem i na pańskie ryzyko, [...] ale to by pana kosztowało tysiąc złotych”. Sporo. „Zrozumiałem. Tysiąca złotych nie miałem. Maszynopis wycofałem” – skwitował tę historię Truchanowski. Dalsze losy jego poszukiwań wydawcy znów w zadziwiający sposób są analogiczne do losów Schulza (jeśli można Truchanowskiemu wierzyć, bo jego skłonność do konfabulacji była powszechnie znana). W końcu dzięki rekomendacji Nałkowskiej trafia do Hoesicka, który publikuje *Ulicę*. Nie dowiadujemy się jednak, czy musi zapłacić za jej wydanie⁴⁶.

Z kolei Witold Gombrowicz we *Wspomnieniach polskich* pisał: „Wybrałem się któregoś dnia do znanego wydawcy, Kistera, właściciela Roju, i przedłożyłem mu maszynopis. Zażądał żebym mu pokrył połowę kosztów nakładu. Zgodziłem się, bo i cóż miałem robić?”⁴⁷. Dzięki służącej Gombrowiczów, Anieli Brzozowskiej-Łukasiewiczowej, wiemy, ile wynosiła „połowa kosztów nakładu”. Joanna Siedlecka w książce *Jaśnie Panicz* pisze: „Miała żal do wielmożnego pana [Jana Gombrowicza], że dopłacił do pierwszej książki Witolda. Od biedniejszych nie żądano wcale, żeby dopłacali. Od niego natomiast jakiś – zdaje się – Wańkowicz wyciągnął całe t r z y s t a z ł o t y c h! Wiedział, że ojciec Witolda ma pieniądze, niech więc płaci za książkę synka. Co też i oczywiście zrobił”⁴⁸.

Całe trzysta złotych dla Anieli to była fortuna, ale dla wielmożnego pana zapewne suma niewielka, którą można było poświęcić na to, by zaspokoić kaprys syna.

Kolejny trop znajdziemy w artykule Wilhelma Szewczyka *Ghetto w literaturze*, opublikowanym w roku 1937 w czasopiśmie „Kuźnica”. Ten antysemitki paszkwil, opisujący rzekomo negatywny wpływ pisarzy żydowskich na polską literaturę, a zwłaszcza na czytelników, zawiera ciekawą informację, która w świetle innych dowodów może być prawdziwa. Czytajmy: „Jaki jest stosunek żydowskich wydawców do polskich utworów mówią nam następujące fakty: «Rój» od autorów polskich pobiera z góry 700 zł czy ileś tam na druk książki, po której wydaniu ciężko zdobyte przez autora pieniądze zwraca mu w ratach po 50 zł. I to się nazywa autorskie «honorarium». Własne pieniądze, które wracają do mnie w małych, kilkumiesięcznych nawet ratach. Nie koniec na tym. Firma robi na

⁴⁶ Cyt. za: *Pisarz o sobie*, w: Truchanowski. *Przymierzanie masek. W 100. rocznicę urodzin Kazimierza Truchanowskiego*, pod red. Z. Chlewińskiego, Płock 2004, s. 28, 31–32.

⁴⁷ W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 103.

⁴⁸ J. Siedlecka, *Jaśnie Panicz. O Witoldzie Gombrowiczu*, Warszawa 2011, s. 139. Podkreślenie moje.

książce kolosalny interes, bo książka stała się głośną i ciekawą. Biedny autor jednak nie ogląda z tego nic i musi sugestionować siebie i przyjaciół, że jego własne pieniądze to rzeczywiście honorarium, spłacane ratalnie. Aby mnie nie posądzono o blagę, podam nazwisko autora: Gąbrowicz [!]. Tytuł książki: *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. – Podobnie zresztą było i z A. Rudnickim, gdy wydawał swoje *Szczury*). W ten skandal powinna wejść nawet prokuratoria. Ten wyzysk i zbijanie interesów na czyjejs pracy woła o pomstę do nieba”. Proceder ten zdaniem Szewczyka uprawiał nie tylko Rój, podobnie robili inni wydawcy, na przykład Księgarnia F. Hoesick, „zbijająca horrendalne sumy na wydawnictwach prawniczych i poetyckich”, którą dzierżawi Żyd, Steinberg [!]. „Młody poeta, wydający tomik, idzie do Steinberga – ten pozwoli położyć na książce signum swojej bądź co bądź znanej firmy, czym zapewnia książce popularność. Za to jednak p. Steinberg każe sobie słono zapłacić”. W innych, mniejszych żydowskich wydawnictwach ma być jeszcze gorzej. Zdaniem publicysty „Kuźnicy” różni się pod tym względem firma Mortkowicza, najwyraźniej uznawana za rdzennie polską⁴⁹.

Biorąc pod uwagę, że debiutanckie książki Schulza i Gombrowicza miały podobną objętość (*Sklepy* 220 stron, *Pamiętnik* 234), identyczną cenę okładkową (5 złotych), i zakładając, że ich nakład liczył 1250 egzemplarzy, możemy przypuścić, że wydanie książek obu debiutantów kosztowało podobnie: 600–700 złotych. Taką więc kwotę (lub jej połowę, jeśli został potraktowany tak jak Gombrowicz) musiał wyłożyć Izydor Schulz. Dla Brunona, który zarabiał miesięcznie około 300 złotych, było to sporo, ale Izydor, dobrze uposażony dyrektor przemysłu naftowego, mógł te trzy setki bez większego problemu wysupłać z kieszeni, by spełnić pragnienie brata.

Czy jednak to uczynił? Cień wątpliwości na szlachetny gest Izydora rzuca tajemniczy *passus Dzienników* Zofii Nałkowskiej: „O dziewiątej jadę na Żoliborz na zaproszenie Wańkowiczów. Ten właściciel wydawnictwa, zwanego Rój, w którym Schulz i Rudnicki musieli d o p ł a c i ć do swoich książek i zrzec się ponadto wszelkiej pretensji do ewentualnych dochodów (sumy te zdobyłam dla nich w Ministerstwie) – jest skądinąd pełen arystokratycznych aspiracji [...]”⁵⁰. Czy z tego *passusu* wynika, że Nałkowska załatwiła w ministerstwie (zapewne chodzi o Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, bo ministerstwo kultury wówczas nie istniało) dotację, dzięki której opłacono koszty wydania, czy też załatwiła autorom honorarium, którego nie mogli oczekiwać ze sprzedaży książki, a może stypendium twórcze, choćby na jakiś czas zwalniające z konieczności pracy w szkole, o którym marzył Schulz? Nie wiadomo, choć biorąc pod

49 W. Szewczyk, op. cit., s. 2.

50 Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 4: 1930–1939, cz. 1: 1930–1934, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 416.

uwagę słowa samego Schulza („*Sklepów cynam.* nie miałem ani grosza”⁵¹) – może chodzić o to pierwsze. W każdym razie jeśli te słowa są prawdziwe (a dlaczego w sumie miałyby nie być), to zmuszają nas do rewizji poglądów na temat okoliczności debiutu Schulza.

Z dziennikowego zapisu Nałkowskiej wynika jednak coś jeszcze. Czy tak pisałaby o wydawnictwie osoba będąca jego szarą eminencją? Dostrzeżemy tu raczej dystans do instytucji („wydawnictwa zwanego Rój”), niechęć do Wańkowicza („ten właściciel pełen arystokratycznych inspiracji”) i przemilczenie roli Kistera. Ten niechętny stosunek Nałkowskiej do Roju może osłabić nasze przekonanie, że to ona załatwiła Schulzowi publikację w tym wydawnictwie, zwłaszcza że sama była autorką Gebethnera i Wolffa⁵². Może rola Nałkowskiej ograniczyła się jedynie do tego, że знаła warszawski rynek wydawniczy i wiedziała, które podwoje mogą się otworzyć przed debiutantem pozbawionym koneksji towarzyskich, ale za to opatrzonym finansowym wsparciem bogatych krewnych. Tą drogą przecież podążyli również Gombrowicz czy Rudnicki. Być może przypisywany w relacji Alicji Giangrande okrzyk Nałkowskiej: „Jutro lecę do Roju, aby jak najprędzej wydano tę książkę!”, był tylko fantazją powstałą *post factum*, opartą na tym, że Schulz ostatecznie w Roju swoją książkę wydał.

A w jaki sposób Nałkowska mogła trafić do Roju? Z jej *Dzienników* nie wynika, że na początku lat trzydziestych w jakikolwiek sposób była związana z tym wydawnictwem, ale w roku 1933 musiała mieć z nim co nieco do czynienia. Rok później bowiem w Roju ukazała się książka *Przedmieście* pod redakcją Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego, będąca zbiorem tekstów Zespołu Literackiego „Przedmieście”, do którego akces zgłosiła Nałkowska (opublikowała w tym tomie dwa teksty) i do którego wciągnęła również Schulza (choć nie zamieścił w antologii swojego tekstu, to jednak we wstępie Haliny Krahełskiej został odnotowany jako „członek-założyciel” grupy). Nałkowska wprawdzie nie była formalnie liderką Zespołu, ale najwyraźniej miała w nim ważny głos, skoro udało się jej włączyć do niego pisarza tak absolutnie niepasującego do założeń programowych jak Schulz. Być może więc to ona, jako najbardziej doświadczona z członków *Przedmieścia*, rozmawiała z Kisterem na temat publikacji książki, i być może przy okazji załatwiła dodatkową sprawę – sprawę debiutu Schulza. Jakkolwiek było – udało się przekonać Kistera do publikacji *Sklepów cynamonowych*, bo trzeba podkreślić, że chociaż Rój pobierał od autorów pieniądze na publikację ich książek, to jednak – inaczej niż Hoesick – dbał o jakość swojej

51 List Brunona Schulza do Zenona Waśniewskiego z 5 VI 1934, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 70.

52 Jedną jej książkę była przez Rój planowana, a nawet zaliczkowana, choć jej publikacji prawdopodobnie przeszkodził wybuch wojny. Zob. Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 4: 1930–1939, cz. 2: 1935–1939, s. 311.

produkcji i nie wydawał dzieł grafomanów tylko dlatego, że mieli oni zasobne portfele (a przynajmniej zdarzało się to na tyle rzadko, że nie możemy tego opisać jako zasady).

Proces wydawniczy

W Roju nie było działu korekty. Nie było redaktorów adiustujących książki przyjęte do druku. Rękopis, rzadziej maszynopis, wędrował prosto do drukarni, gdzie zecer na jego podstawie robił skład. Następnie na tak zwanych szcztokach korektę robił sam autor lub tłumacz. I to od kompetencji autora, jego spostrzegawczości, zdolności językowych, wiedzy dotyczącej pisowni zależało, czy książka roiła się od błędów i literówek, czy też nie. Czasem korekty robiła sekretarka Roju, Pola Królicka, albo literaccy doradcy Kistera – Błeszyński i Pański. I niestety książki Roju często były wydawane niedbale, pośpiesznie, bez należytej pieczołowitości edytorskiej, która cechowała choćby wydawnictwa Mortkowicza. Czasem wiele do życzenia pozostawiała także kwestia składu i druku, Kister bowiem chętnie drukował książki Roju w małych warszawskich drukarniach, które reprezentowały nie najlepszą jakość, ale były tanie i godziły się realizować zamówienia na kredyt. Projekt typograficzny, a raczej, jak to ujmuje Pola Królicka w swoim wspomnieniu dotyczącym Roju, „sugestie co do składu”, robił sam Kister, projekt okładki często zlecano wybitnym współczesnym artystom, takim jak Tadeusz Gronowski, Mieczysław Berman czy Stefan Norblin – tak że na pierwszy rzut oka książka Roju wyglądała nowocześnie, atrakcyjnie i profesjonalnie⁵³.

Zresztą brak w Roju redakcji i korekty z prawdziwego zdarzenia nie powinien nas wcale oburzać. Najwyraźniej była to powszechna praktyka, o czym świadczą wspomnienia Hanny Mortkowicz-Olczakowej. Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza również nie miało żadnej komórki redakcyjnej. Przeczytany przez wydawcę rękopis nie podlegał żadnej adiustacji – od razu trafiał do składu. Autor brał na siebie wyłączną odpowiedzialność za tekst. „Ma się rozumieć że taki brak adiustacji mścił się nieraz na tekstach – podsumowywała tę praktykę Mortkowicz-Olczakowa. – Że wynikały z tego czasem błędy i kłopoty. Ale jak to przyśpieszało tempo!?” Mimo ręcznego składu książka mogła ukazać się w księgarni w kilka miesięcy od dnia, w którym autor położył rękopis na biurku swego wydawcy. Korektę po składzie również robił autor, korektę składu przeprowadzał zaś sam Mortkowicz. Dodatkowe korekty robili żona i córka właściciela wydawnictwa, kierownik drukarni, a także zaprzyjaźnione z autorami osoby⁵⁴.

⁵³ Proces wydawniczy Roju opisuje Hanna Kisterowa, przytaczając także wspomnienia Poli Królickiej. Zob. H. Kister, op. cit., s. 25–27, 57, 59–60.

⁵⁴ H. Mortkowicz-Olczakowa, op. cit., rozdz. *Rękopis i korekta*, s. 105 i n.

Schulz też sam robił korekty swoich książek, na co mamy potwierdzenie w jego korespondencji. Napomknął o tym w liście do Romany Halpern: „Mam w domu od przeszło 3 tygodni korektę nowej książki mojej, której z niechęci do niej jeszcze nie zrobiłem. Muszę to przed wyjazdem załatwić, inaczej będzie mi to ciężko na sercu”⁵⁵. Nie był złym korektorem, jego książki nie są co prawda zupełnie wolne od błędów, ale świadczą niewątpliwie o tym, że panował nad pisownią i interpunkcją. Trudno też powiedzieć w jego wypadku, na ile błędy obciążają konto autora, a na ile zecera.

Pola Królicka opisała także szczegółowo politykę wydawnictwa dotyczącą nakładów. Otóż każdą książkę wydawano w nakładzie 1200–1500 egzemplarzy, 800 egzemplarzy zwykle udawało się rozkolportować wśród bibliotek i wypożyczalni, 200 wśród księgarzy – i to pozwalało pokryć koszty wydania. Wszystko, co zdołano sprzedać powyżej tej liczby, było zyskiem wydawnictwa. Autorom wypłacano honoraria – 10–15 procent, wyjątkowo 18, ceny książki brutto. Tłumacze uzyskiwali honorarium za arkusze drukarskie, nie wydawnicze – 30–50 złotych za arkusz⁵⁶. Prawdziwy zysk wydawnictwa tworzyły więc bestsellery – książki Zarzyckiej, Dołęgi-Mostowicza, Piaseckiego, Londona i Curwooda. Drukowano je jednak w innych nakładach niż obie książki Schulza, rekordowa pod tym względem *Dzikuska* sprzedała się w 125 tysiącach egzemplarzy. Dobrze sprzedawały się także serie „Dzieła XX wieku”, „Dokumenty epoki”, książki socjologiczne i podróznice.

Nie znamy umowy na pierwszą książkę Schulza, umowa na drugą, podpisana przez Mariana Kistera, była wielokrotnie przywoływana i omawiana⁵⁷. Wystarczy zatem przypomnieć, że *Sanatorium pod Klepsydrą* wydano w 1250 egzemplarzach, spośród których 1000 zostało przeznaczonych do sprzedaży, a 250 na cele promocyjne. Autor otrzymał honorarium w wysokości 15 procent ceny brutto książki, a płacone miało być ono w połowie przed ukazaniem się książki, reszta zaś w trzech ratach miesięcznych po jej publikacji. A zatem, biorąc pod uwagę, że książka kosztowała 10 złotych, Schulz mógł liczyć na honorarium w wysokości 1500 złotych, sumę niemałą, na poziomie pięciu jego miesięcznych pensji. Miał też otrzymać 15 egzemplarzy autorskich. Czy umowa na *Sklepy cynamonowe* mogła wyglądać podobnie? Mogła, z tą różnicą, że zapewne nie było w niej wzmianki o jakimkolwiek honorarium autorskim, a jedynie o jakiejś remuneracji, o której wspomina w liście do Zenona Waśniewskiego. Było to wynagrodzenie wyrównawcze, rekompensata, prawdopodobnie wypłacana autorom finansującym wydanie własnej książki, którą wypłacano im, kiedy zwróciły się wydawnictwu poniesione koszty. Najwyraźniej jednak Schulz nie zobaczył z tego tytułu

55 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 3 VIII 1937, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 148.

56 Zob. H. Kister, op. cit., s. 26–27.

57 Zob. B. Schulz, *Księga listów*, s. 326.

ani grosza, o czym świadczą wpis w dzienniku Nałkowskiej i jego wyznanie z listu do Waśniewskiego.

Z pewnością debiutancka książka Schulza nie ukazała się w nakładzie większym niż 1000–1500 egzemplarzy. Nawet pierwsze nakłady dzieł uznanych pisarzy niewiele wykraczały poza te liczby. Jak przypuszcza Marek Pieczonka, pierwsze wydania książek o Tarzanie, cieszących się szaloną popularnością, wyszły w Polsce w nakładzie 1000 egzemplarzy. „Należało bowiem najpierw sprawdzić zapotrzebowanie rynku czytelniczego”⁵⁸.

Sprzedaż i promocja

Schulz podpisał umowę z Kisterem. Jakikolwiek były jej warunki, były to w każdym razie warunki lepsze niż gdzie indziej (a na pewno lepsze niż w Krakowie). Jak pisała Maria Kuncewiczowa, „umowę przybijano popłutą garścią, jak kupno konia, po czym szło się na bigos do «Wróbla»”⁵⁹. Po zjedzeniu bigosu, wykonaniu wszystkich prac: korekty, projektu okładki, Schulz mógł już tylko czekać, aż dotrą do niego gotowe egzemplarze. Niecierpliwił się. Pisał do Szumana: „Oczekuję lada dzień ukazania się mojej książki, z którą mi «Rój» od sierpnia zwleka. Ale wobec tego, że już jest w druku – mam nadzieję, że jednak wyjdzie”⁶⁰. Wysłała pod koniec 1933 roku, z datą 1934, by dłużej zachować wydawniczą świeżość.

Publikacji *Sklepów cynamonowych* towarzyszył niemały rozgłos. Rój zresztą bardzo dbał o reklamę, co we wspomnieniach dotyczących działalności jego wydawnictwa potwierdzał sam Wańkowicz, przyznając, że z początkowego kapitału spółki, liczącego 24 tysiące, aż 16 tysięcy przeznaczono na ten cel. Schulz zatem, który, jak wiemy, zwracał uwagę na zdolność swego potencjalnego wydawcy do reklamowania książek, musiał być zadowolony. „Puzony koniunkturalne” Roju, które zabrzmiały w związku z publikacją *Sklepów*, opisałem już w innych miejscach⁶¹, przypomnę więc tylko, że zapowiedzi, anonse, fragmenty książki ukazywały się głównie w prestiżowych i poczytnych „Wiadomościach Literackich” oraz we lwowskiej „Chwili”. Pisano o niej w katalogach wydawnictwa i w publikowanym przez nie w latach 1932–1939 biuletynie „Nowości Literackie Poświęcone Praktycznym Potrzebom Czytelnictwa”. Ponadto książka spotkała się z żywym odbiorem recenzentów w całym kraju. Zabiegi reklamowe wokół drugiej książki Schulza, choć wyraźnie skromniejsze niż w wypadku *Sklepów*,

58 M. Pieczonka, *Księgarnia Wydawnicza Trzaska, Evert i Michalski*, s. 17.

59 M. Kuncewiczowa, op. cit., s. 189.

60 List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 XI 1933, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 42.

61 Zob. przypis 34.

również nie pozostawiały wątpliwości, że Rój w dziedzinie reklamy nie miał sobie równych wśród wydawców dwudziestolecia⁶².

A zatem Schulz dopłacił do wydania swej debiutanckiej książki co najmniej 300 złotych – z kieszeni własnej, z kieszeni brata czy też z kieszeni podatnika. Podejrzewam, że wielu współczesnych czytelników jego prozy westchnie nad pazernością wydawcy nieskłonного zaryzykować tę nie tak znowu wielką sumę, by objawić światu arcydzieło. Czy to westchnięcie nie będzie jednak zbyt pochopne? Wydanie tego arcydzieła musiało przecież być obciążone sporym ryzykiem, nawet mimo dopłaty autora. Arcydzieła bowiem mają to do siebie, że – jak to ujmują księgarze – nie idą. Dlatego Schulz nie był ani pierwszym, ani ostatnim autorem, który musiał partycypować w kosztach wydania swego arcydzieła.

Czytelnictwo w kraju, którego większość mieszkańców utrzymywała się z rolnictwa (na granicy nędzy) i w którym co czwarty mieszkaniec powyżej dziesiątego roku życia był analfabetą, nie mogło osiągać poziomu umożliwiającego bezproblemową działalność wydawnictw. Ten skromny procent czytelników sięgających po książki inne niż groszowe serie krwawych sensacji i wielkich romansów nie był w stanie zapewnić autorowi godnego honorarium, a wydawcy choćby pokrycia kosztów przygotowania ambitnej książki do druku.

Ignacy Fik pisał: „żaden poeta nie potrafi się utrzymać ze swej twórczości, przeciętnie każdy tomik wydawany przez poetę jest deficytowy, przeciętny nakład tomiku wierszy nie przekracza dwustu egzemplarzy [...], tomik dobrego poety rozkupiony bywa przeciętnie w pięciu–dwudziestu egzemplarzach”⁶³. Potwierdza jego zdanie „Przegląd Księgarski” z 10 października 1925 roku, który w artykule o znamienym nagłówku *Upadek czytelnictwa* relacjonował ankietę rozpisaną wśród polskich wydawców. A ci narzekają na stagnację rynku księgarskiego. Nawet przyznanie Reymontowi literackiej Nagrody Nobla nie zachęciło ludzi do kupowania jego książek. Przyczyny tego stanu rzeczy okazują się zawsze te same: kryzys ekonomiczny, trudne warunki życiowe Polaków, analfabetyzm, wysokie ceny książek, no i przede wszystkim brak zainteresowania książką wśród młodzieży, która wybiera inne sposoby spędzania czasu: sporty, technikę, harcerstwo, a także kino, wymagające mniejszego wysiłku myślowego niż książka.

Ale nawet jeśli książka będzie kosztować tylko kilkadziesiąt groszy, to czy zdoła odciągnąć młodzież od „shimmy czy foot-ballu”? Po prostu ludzie na progu XX wieku już nie interesują się literaturą. Przez to nawet wybitni poeci muszą imać się innych zajęć. Popularnością cieszy się zaledwie garstka autorów, którzy obiecują czytelnikom sensację (zwłaszcza Jack London i podróżnicy, tacy jak

62 Zabiegi reklamowe wokół dwóch książek Schulza zob. także w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych*.

63 I. Fik, *Poezjo, precz, jesteś tyranem*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstępem opatrzył A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 39.

Goetel, Ossendowski czy Sieroszewski). Inna garstka kupuje książki „zbytkowne”, zapewne z przeznaczeniem na prezent. Do tego na czytelników skłonnych wydać własne pieniądze na książkę czyha w Warszawie zbyt duża liczba księgarń, które wzajemnie utrudniają sobie egzystencję⁶⁴.

Ale jeśli nawet w dużym, stołecznym mieście czytelnictwo wygląda fatalnie, to co dopiero mówić o prowincji. Tadeusz Męczyński w latach trzydziestych założył własną księgarnię w prowincjonalnym polskim mieście i tak po latach wspominał próbę wniesienia kaganka oświaty pod strzechy: „Młodzież szkolna zaglądała do księgarni najczęściej z przymusu, kupując podręcznik lub obowiązkową lekturę. Inteligencja – owa małomiasteczkowa elita – nie tylko nie kupowała książek, ale prawie nic nie czytała. [...] Całe tak zwane życie kulturalne koncentrowało się w knajpie lub w domu prywatnym, gdzie całymi nocami grano w preferansa lub w «prędkiego». W niedzielę spotykano się w kościele lub po prostu na ulicy. Nuda i beznadziejność”⁶⁵.

Myliłby się jednak ten, kto uznałby ten fatalny stan za polską specyfikę, spowodowaną przez lata edukacyjnego zaniedbania ze strony władz zaborczych. Zdaniem Hanny Mortkowicz-Olczakowej pesymistyczne przekonanie, że nadzedł „zmierzch książki”, było w kryzysowych latach dwudziestych powszechne na całym Zachodzie⁶⁶.

Pod koniec artykułu z „Przeglądu Księgarskiego” przebija nadzieja, że ludziom znudzą się „piskliwe okariny, bębny z dzwonkami, wrzaski murzynów w dancingach i afrykańskie tańce – a wtedy zajrzą do starej biblioteki, w której czekają zapomniane wierne książki”. Ale smutny ton tego proroctwa zdradza, że nie wierzy w nie nawet sam prorok⁶⁷.

Taki stan rzeczy skutkowało tym, że nawet wybitne dzieła rozchodziły się w długim czasie, co sprawiało, że wydawca uzyskiwał zwrot poniesionych kosztów (jeśli w ogóle) – nawet po kilku latach. Tadeusz Męczyński wspominał: „znakomita większość książek nie rozchodziła się wcześniej niż w ciągu dwóch, trzech i więcej lat. Było też sporo tzw. «kamieni», które całymi latami zalegały składy i magazyny, rozchodząc się powoli, po jednym egzemplarzu, aby wylądować w końcu jako tzw. «ramsz» sprzedawany na ulicy po cenie dziesięciokrotnie niższej od normalnej”. Dopiero wówczas książki zdaniem Męczyńskiego sprzedawały się szybko – co potwierdza bodaj powszechną intuicję, że gdyby książki były tańsze, znalazłyby dużo większe grono odbiorców⁶⁸.

64 *Upadek czytelnictwa*, „Przegląd Księgarski”, 10 października 1925, s. 498–500. Artykuł ten jest omówieniem ankiety przeprowadzonej wśród polskich wydawców, której wyniki opublikowano w numerze 252 „Gazety Warszawskiej”.

65 T. Męczyński, op. cit., s. 68.

66 H. Mortkowicz-Olczakowa, op. cit., s. 271.

67 *Upadek czytelnictwa*, s. 501.

68 T. Męczyński, op. cit., s. 56–57.

Czy Schulz był kamieniem dla Kistera? Czy wylądował jako ramsz na wózkach ulicznych handlarzy? Przypuszczam, że nie. W katalogu Roju z roku 1938 *Sklepy cynamonowe* widnieją z adnotacją „wyczerp”, a więc nakład liczący zapewne 1000–1500 egzemplarzy rozszedł się mniej więcej w cztery, pięć lat⁶⁹. Czy to dobrze, czy źle? Pewnie przeciętny czytelnik powie, że nie najlepiej, ale każdy, kto pracował w wydawnictwie publikującym ambitną literaturę, powie, że nie najgorzej. Wydany nieco wcześniej niż *Sklepy Pamiętnik z okresu dojrzewania* Gombrowicza widnieje w katalogu Roju z promocyjną ceną (1 złoty), a więc na półce, na której leży wydawniczy ramsz. A *Sanatorium pod Klepsydrą*? Trudno powiedzieć, ale bardziej niż pewne jest, że książka wydana w roku 1938 nie zdążyła się sprzedać w całości do wybuchu II wojny światowej, a później musiała podzielić losy większości warszawskich księgozbiorów.

Honorarium

Warto w tym miejscu zapytać, jak z tymi ponurymi wizjami upadku książki i czytelnictwa licują obrazy bajkowego bogactwa wydawców. Wszak stereotypowy obrazek wydawcy w złotej karecie obryzgującego błotem biednego autora idącego piechotą miał w dwudziestoleciu międzywojennym już długą tradycję, sięgającą XVIII wieku⁷⁰. O kolosalnych zyskach największych polskich wydawców świadczył ich inwentarz – Gebethner miał okazałą siedzibę, ogromne składy, drukarnie, oddziały w całej Polsce, majątek ziemski, udziały w spółkach wydawniczych. „Kochani Krwiopijce, kochani miliardrowie” – tak kąśliwie zwracał się do swoich wydawców Prus, próbując wydobyć z ich szkatuły kolejną zaliczkę albo zaległe honorarium. Za wydawcami od XIX wieku ciągnęła się zła sława skąpców, kapitalistów i wyzyskiwaczy, wyostrzona przez romantyków, przeciwstawiających genialnego poetę filisterskiemu przedsiębiorcy. Uważano jednak, że tak ma być: autorowi sława, wydawcy – zysk⁷¹.

Chociaż w czasach Schulza kwestie prawnej ochrony własności intelektualnej autora były już uregulowane i ugruntowane, to jednak pokutowało dawne podejście, zakorzenione w poprzednim wieku. Prawo autorskie powstało w interesie wydawców i ich interes zawsze chroniło przede wszystkim, nawet gdy wydawcy postulowali ustanawianie ochrony praw autorów dla ich dobra. Powodowało to jednak liczne scysje na linii autor–wydawca, a także problemy materialne tych autorów, którzy chcieli żyć wyłącznie z pióra.

69 Katalog ten wraz z komentarzem zob. w: S. Rosiek, *Schulz w katalogu Towarzystwa Wydawniczego „Rój”*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1.

70 Zob. T. Święckowska, *Kochani krwiopijce. Własność literacka i prawo autorskie w XIX-wiecznej Polsce*, Kraków 2018, s. 5.

71 T. Męczyński, op. cit., s. 53–54.

Honoraria wydawnicze były tak niskie, że nie dawały autorowi żadnego zabezpieczenia finansowego, uniemożliwiały więc spokojną pracę literacką. Sprawę pogarszały dodatkowo niskie nakłady książek. Problemy z płatnościami i przedkładanie względów handlowych ponad artystyczne nie dotyczyły też bynajmniej wyłącznie małych wydawców. Nałkowska pisze w *Dziennikach* pod datą 6 października 1929 roku: „Więc oto Gebethner mi powiada, że nie tylko nic teraz, ale nie może wskazać terminu, w którym być może. I to pomimo, że w tych dniach wyjdzie trzecie wydanie *Księcia* [...], że *Niedobra miłość* jest na wyczerpaniu, że tom więzienny [...] jest prawie gotowy”⁷². Bolesław Leśmian marzy, by osiągnąć finansową niezależność, która pomoże mu „przykrócić pyska” Jakubowi Mortkowiczowi, człowiekowi niesłownemu, zuchwałemu i zepsutemu, który „lubi swoje handlowe wrzody wystrajać w szaty znawstwa i artystyzmu”⁷³. Ten medal ma też jednak drugą stronę. Wydawcy uważali, że ponoszą ryzyko finansowe, próbując na trudnym polskim rynku publikować niesprzedawne książki, którego to ryzyka żaden z autorów, przekonanych o swym geniuszu, nigdy nie doceni. „Stosunki między pisarzami a wydawcami zazwyczaj są pełne zadrażnień i wzajemnych pretensji. Każda ze stron ma poczucie, że jest wykorzystywana”⁷⁴ – wzdychała wnuczka Jakuba Mortkowicza, Joanna Olczak-Ronikier.

Rój mimo ogromnej produkcji i licznych zaszczytów uchodził za firmę niestabilną ekonomicznie, opierającą się na kredycie względem drukarni i papierni i niewywiązującą się ze zobowiązań, także względem autorów, często stojącą na skraju bankructwa. Działał jak w tym dowcipie o facecie bez pieniędzy, który cały dzień jeździł dorożką, bo gdyby z niej wysiadł, musiałby zapłacić⁷⁵. Wszystko to powodowało, że powszechna była opinia, iż „ten «Rój» powinien siedzieć w ulu”, czyli w więzieniu⁷⁶. Schulz niewątpliwie odczuł to na własnej skórze. Musiał wielokrotnie pisać do Kistera, upominając się o honorarium albo o dodatkowe egzemplarze autorskie. W roku 1938 skarżył się Romanie Halpern: „Z mojej podróży do Paryża na razie nic. Kister nie posyła mi pieniędzy. Dziś napisałem wreszcie do niego”; „Prosiłem przed jakimiś 2 tygodniami Kistera (Rój) o przysłanie egz. *Sklepów*, który potrzebny mi jest dla tłumaczki we Wiedniu. Zarówno ta prośba, jak i pewnie wskazane adresy krytyków, którzy prosili o *Sanatorium* – została zlekceważona. Oni mnie strasznie bagatelizują”. Podobnie skarżył się w roku 1934 Zenonowi Waśniewskiemu: „*Sklepów cynam.* nie miałem

72 Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 3: 1918–1929, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1980, s. 429.

73 List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego z roku 1914, w: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 340–341.

74 J. Olczak-Ronikier, op. cit., s. 196.

75 Dowcip ten, charakteryzujący działalność Roju, przytacza sam Wańkowicz w tekście *Wspomnienia wydawcy*.

76 P. Kitrasiewicz, *Towarzystwo Wydawnicze „Rój”*, s. 18.

ani grosza. Przeciwnie kosztowały mnie one kilka wyjazdów do Warszawy. «Rój» obiecał mi wprawdzie w razie wyczerpania nakładu jakąś remunerację, ale wątpię, czy dotrzyma słowa”; „Nie mogę jeszcze ciągle zrewanżować się moją książką, gdyż ani jeden egzemplarz mi nie został. Napisałem do «Roju» z prośbą o parę egzemplarzy, ale mi nie przysłali jeszcze”; „Nie mogłem Wam posłać egzemplarza autorskiego, jak byłbym pragnął, gdyż «Rój» dał mi małą ilość egzemplarzy, którą zaraz w Warszawie rozdałem krytykom i wpływowym osobom”⁷⁷.

Ten lekceważący stosunek Kistera wobec autora nie ograniczał się jednak bynajmniej do uległego, spokojnego Schulza, mieszkającego na dalekiej prowincji i niemającego żadnych narzędzi nacisku na zwlekającego z realizacją swoich powinności wydawcę. W książce *Maria i Magdalena* Magdaleny Samozwaniec ukazana została zabawna scenka ilustrująca próbę wydobycia od Mariana Kistera autorskich należności. Warto zacytować dłuższy fragment, albowiem podobna sytuacja mogła również dotyczyć Brunona Schulza, który z pewnością podczas jednej z licznych podróży do Warszawy odwiedził swego wydawcę.

Magdalena wchodzi do siedziby Roju, zwraca się do ładnej brunetki urzędującej przy zawalonym papierami stoliku i informuje, że przysłała po zaległe honorarium. Pięćset złotych. Brunetka, pani Marianowa, oznajmia ze łzami w oczach, że Marianek całą noc lumpował się z jakąś pannicą i jest bez grosza. I jak tu biedną żonę zamęczać w takiej chwili swoim honorarium! Z gabinetu dyrektora wybiega uznany poeta, czerwony ze złości. Też nic nie wskórał. „Wszyscy chcą pieniędzy, nawet poeci... niby to bujają w obłokach, ale w rzeczywistości chodzą po ziemi i zamęczają biednych wydawców o pieniądze. Nikt... nikt nie ma nad nami litości! A skąd ten biedny Marian ma je brać?” Magdalena decyduje się jednak wkroczyć do „kancelarii naczelnego wydawcy”:

„– Dzień dobry, kochany panie Marianku!

– A, to pani Madzia. Ale ja forsę dla pani nie mam.

– Przecież mi pan wyraźnie kazał przyjść dzisiaj o dwunastej...

– Kazał... kazał... a po co mnie pani słucha?

– Panie Marianie, bez żartów. Ja dzisiaj muszę mieć pieniądze.

[...]

– Pani Madziu [...] pani jest młodą przystojną kobietą. Czy pani by nie mogła zarabiać inaczej?

[...]

– Pan mnie obraża! Idę i noga moja więcej tu nie postanie! – Ale siedzi i oczami aż ciemnymi z wściekłości świdruje ospałą i flegmatyczną twarz pana Mariana.

⁷⁷ Listy Brunona Schulza do Romany Halpern z 3 III 1938 i około połowy lutego 1938 oraz do Zenona Waśniewskiego z 5 VI 1934, 24 III 1934 i 24 IV 1938, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 39, 65, 70, 165, 168.

– No, niech się pani nie gniewa. Pożartować nie wolno? Dam pani czek na trzysta złotych. Niech pani idzie do Wendego na Krakowskie Przedmieście. Jeśli będą mieli gotówkę, to pani jeszcze dziś wypłacą”.

Magdalena z poczuciem zwycięstwa idzie do księgarni Wende i Spółka, by spieniężyć czek. Okazuje się jednak, że czek jest bez pokrycia. „Co pani sobie myśli właściwie, że my mamy kopalnię pieniędzy?! – słyszy przy kasie – «Rój» wybrał już od nas wszystko, co mu się należało z całego miesiąca. Musi pani poczekać, aż się znowu coś uezbiera. Niech pani się dowie za tydzień... dwa, może coś będzie, ale nie mogę zaręczyć”⁷⁸.

Takie rozmowy mogły się odbywać codziennie w kantorach wszystkich polskich wydawców. Potwierdza to w swoich wspomnieniach Irena Krzywicka, pisząc, że Melchior Wańkiewicz „przyjmował autora owacyjnie, z sercem na dłoni, zabawiał dowcipną rozmową «między pisarzami», ale kiedy dochodziło do spraw finansowych, twierdził, że się tym nie interesuje, i odsyłał do Mariana Kistera. Ten był, owszem, uprzejmy, ale twardy. Nie lubił dawać zaliczek, chętnie płacił weksłami”. Magdalena Samozwaniec wspomina też Mariana Sztajnsberga, który „również niechętnie wypłacał honoraria gotówką”, za to chętnie gościł swoich autorów na wystawnych obiadach i kolacjach, po których „strasznym nietaktem było dopominać się jeszcze o brzęczącą monetę”⁷⁹. W powszechnej opinii jednak dla takich ludzi jak Mortkowicz niemożność zapłacenia umówionej raty autorowi czy uregulowania zobowiązań z bankiem była nie do zniesienia, a takim ludziom jak Kister czy Sztajnsberg – nie sprawiała żadnych problemów. Takie rozróżnienia, opierające się na wątpliwych fundamentach, były jednak również podstawą antysemickich elukubracji prawniczej prasy.

Niewinnych jednak w tym interesie trudno było znaleźć. Większość – poza chlubnymi wyjątkami takich wydawnictw jak Trzaska, Evert i Michalski – nie płaciła, i to z różnych przyczyn. Teresa Święćkowska twierdzi, że „Duże firmy warszawskie jak G&W miały wysokie zyski i mogłyby z pewnością płacić autorom więcej. Ponieważ jednak należały do tych, które i tak płacą najlepiej, nie było ekonomicznego powodu, aby to zmieniać. Skąpstwo wydawców Gebethnera i Wolffa było znanym przedmiotem żartów i ironii w środowisku literackim”⁸⁰. Na nic więc zdawały się błagania autorów żyjących w nędzy – wydawcy nie płacili i już.

Nie tylko nie płacili. Teresa Święćkowska twierdzi, że częstym zwyczajem było robienie przez wydawcę nadbitek utworu bez wiedzy autora. Autor ponadto miał niewielkie możliwości skontrolowania, czy nakładu nie wydrukowano ponad umówioną liczbę egzemplarzy albo czy nie dodrukowano kolejnego nakładu bez jego wiedzy. I były to praktyki nie tylko szemranych oficynek, ale również

78 M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, cz. 2, Szczecin 1987, s. 176–177.

79 Ibidem, s. 177–178. Zob. też I. Krzywicka, op. cit., s. 304.

80 T. Święćkowska, op. cit., s. 193.

największych graczy, między innymi Gebethnera i Wolffa, który dodrukowywał pozaumowne nadbitki książek nawet takich autorów, jak Sienkiewicz, Żeromski czy Reymont⁸¹.

Innym nieuczciwym zabiegiem, w którym z kolei celował Rój, było szybkie obniżanie ceny książki, dewaluujące jej wartość. Kisterowi zależało na szybkim obrocie – po tym, jak wydawnictwu zwróciły się koszty publikacji, cenę obniżano o 50, a nawet 80 procent, a zdobyte w ten sposób środki przeznaczano na publikacje kolejnych tytułów, licząc, że któryś z nich osiągnie nakład bestsellerowy i przyniesie wydawcy prawdziwy zysk. To jednak nie podobało się księgarzom, z książką bowiem po nominalnej cenie nie mogli oni konkurować z ulicznym handlarzem, który tę samą książkę sprzedawał za tej ceny ułamek. Praktyki takie jednak najwyraźniej nie uderzały w autorów, gdyż umowa gwarantowała 15 procent ceny brutto książki, płatne kilka miesięcy po wydaniu, a więc niezależnie od liczby sprzedanych egzemplarzy albo faktycznej ceny, za którą książki sprzedano⁸².

Chęć osiągnięcia dużego zysku w krótkim czasie (a także zwiększenia honorarium autora) mogła dyktować też politykę cen Roju. Bo jak racjonalnie wytłumaczyć, że druga książka Schulza, o podobnej objętości co *Sklepy* (264 strony), kosztowała dwukrotnie więcej?⁸³ Czy cenę tę zwiększała obecność ilustracji? Czy też to, że pozbawiona dofinansowania była paradoksalnie – mimo doskonałej prasy Schulza – przedsięwzięciem bardziej ryzykownym niż *Sklepy* i w związku z tym trzeba było zapewnić jej wyższą stopę zwrotu poniesionych kosztów?

■

Mimo tych wszystkich niedogodności Schulz pozostał wierny Kisterowi. Nie tylko opublikował w Roju dwie swoje autorskie książki, ale również przygotował

⁸¹ Ibidem, s. 186–188.

⁸² O takich praktykach Roju pisze Jan Okopień (*Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, „Wydawca”* 2000, nr 3, s. 24). Irena Krzywicka ujmuje to drastycznie: „prawdę mówiąc, gospodarka była rabunkowa. Firma wydawała około 2000 egzemplarzy powieści, rzucała ją na rynek i trzymała na nim parę tygodni, po czym wszystko, co zostało, szło do «kosza». Mimo to autorzy szli do Roju, bo „na druk książki nie czekało się długo i wydawca nie wtrącał się do jej treści i formy” (op. cit., s. 304).

⁸³ Kiedy przyjrzymy się katalogowi Roju, zorientujemy się, że 10 złotych za taką książkę jak *Sanatorium pod Klepsydrą* było to bardzo dużo. Książki autorów z tej samej co Schulz półki z reguły kosztowały mniej: *Pamiętnik z okresu dojrzewania* Gombrowicza i *Niekochana* Rudnickiego 5 złotych, *Proces* Kafki 6 złotych, *Ferdynurke* 7 złotych itd. Co ciekawe, w reklamie poprzedzającej wydanie *Sanatorium*, opublikowanej pod koniec roku 1937 w „Nowościach Literackich”, widnieje przy tytule cena 5 złotych. Umowa między Rojem a Schulzem mówi, że książka będzie kosztować 6–10 złotych. Co zatem spowodowało, że wkrótce cena osiągnęła zakładany maksymalny poziom? Zob. „Nowości Literackie” 1937, nr 60–62, s. 4.

dla niego wraz z Józefiną Szelińską przekład *Procesu* Franza Kafki⁸⁴, a także na jakiś czas zatrudnił się jako regularny recenzent nowości wydawniczych Roju dla „Wiadomości Literackich”⁸⁵.

Żyjąc w monogamicznym związku z Rojem, Schulz jednak najwyraźniej skrycie fantazjował o jakimś przelotnym romansie. Snuł na przykład fantazję o opublikowaniu jednej noweli „w luksusowym wydaniu u Mortkowicza”⁸⁶...

84 Szelińska zwierzała się Jerzemu Ficowskiemu w tej sprawie: „Otrzymaliśmy 1000 złotych, ja 600, Bruno 400, podział rzetelny, bo bez jego inspiracji nie byłoby tłumaczenia, a pieniądze były Bruno-
wi b. potrzebne”. List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 IX 1967 (Archiwum Jerzego Ficowskiego w BN). Za udostępnienie tej korespondencji dziękuję prof. Jerzemu Kandziorze.

85 Kulisy takiej umowy odsłania nieco Józefina Szelińska w listach do Jerzego Ficowskiego: „«Rój» ofiarował mu [Schulzowi] książki, z których tylko niektóre, odpowiadające mu wybierał, a inne znalazły się w mojej biblioteczce warszawskiej” (list z 28 VIII 1967); „Z «Roju» dostawał egzemplarze recenzyjne, które w czasie pobytu w Warszawie zostawiał u mnie, jeśli nie stawały się przedmiotem jego recenzji” (list z 5 IX 1967). Ibidem.

86 *Rozmowa z autorem „Sklepów cynamonowych”*. (Wywiad z Brunonem Schulzem), „Nowy Kurier” 1938, nr 7, s. 4–5 (zob. *Bruno Schulz w oczach współczesnych*, s. 330).

Aleksandra Skrzypczyk: Sygnatury tekstowe. Wokół niemieckojęzycznych opowiadań Brunona Schulza

One's style is one's signature always.
O. Wilde¹

W 15 numerze „Schulz/Forum” redakcja poprosiła kilkoro schulzologów o wyrażenie opinii w sprawie dwóch niemieckich opowiadań podpisanych imieniem i nazwiskiem „Bruno Schulz”. Pytanie dotyczyło tożsamości, to znaczy tego, czy napisał je Bruno Schulz, autor *Sklepów cynamonowych*.

Te dwa teksty – *Fenig z okiem* i *Prochem jesteś* – odnalezione przez Piotra Szalszę², otrzymały niemal tyle samo ostrożnych potwierdzeń autorstwa, ile zaprzeczeń. Włodzimierz Bolecki i Katarzyna Lukas uznali, że napisał je autor *Sklepów cynamonowych*. Jerzy Jarzębski zaprzeczył takiej tezie. Były także dwie ekspertyzy, które dałoby się skrócić do formuły „raczej nie jest to Schulz (z Drohobycza)” – wątpliwości mieli Stefan Chwin i Rolf Fieguth. Odpowiedzi jednoznacznej nie ułatwiał równoczesny entuzjazm znalazcy oraz przytomne spostrzeżenia Stanisława Rośka o imiennikach „naszego” Schulza („naszego bliźniego”, jak nazywają go niektórzy³). Badacze w swoich ekspertyzach brali pod uwagę kilka kryteriów: język artystyczny, najczęściej poruszaną przez Schulza tematykę, jego listy, biografie, wspomnienia świadków oraz kontekst historyczny. Starano się odczytać niemieckie teksty poprzez odniesienia do dwóch znanych zbiorów opowiadań.

To właśnie tutaj pojawiła się, jak sądzę, największa trudność i wątpliwości. Czy na podstawie tego, co znamy – *Sklepów cynamonowych*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i utworów rozproszonych – możliwe jest ustalenie wzoru stylu

-
- 1 Wypowiedź Wilde'a z listu do „Daily Telegraph” z 2 lutego 1891 roku. Zdanie w całości brzmi tak: „Nie życzę sobie podpisywania tekstu moim imieniem i nazwiskiem, ponieważ, jak sądzę, każdy będzie wiedział, kto jest autorem: czyjś styl jest zawsze jego podpisem” (tłumaczenie – A. S.).
 - 2 *Fenig z okiem* był odnotowywany już wcześniej przez czeską badaczkę Mirjanę Stancić. Opowiadanie *Prochem jesteś* nie było do tej pory przypisywane Schulzowi z Drohobycza. Zob. P. Szalsza, *Dwa nieznanne opowiadania Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 159–161.
 - 3 (jo), *Schulz nasz bliźni*, „Schulz/Forum” 2018, nr 12, s. 3–4.

językowego Schulza (w jego funkcji artystycznej)? Styl ten najprawdopodobniej zmieniał się wielokrotnie przez kilkanaście lat. Czy można zatem aplikować go jako punkt odniesienia do (być może) wcześniejszych tekstów tego autora? Znane są przecież przykłady pisarzy, których język artystyczny ewoluował tak bardzo, że osoba(-by) piszące swoje pierwsze i ostatnie teksty są wprost nie do utożsamienia. Jeśli probierzem stylu Mickiewicza uczynilibyśmy *Dziady* (lub – co gorsza – *Pana Tadeusza*), jak wówczas ocenilibyśmy jego pierwsze wiersze filomackie? Bez poszlak bibliograficznych nie udałoby się zobaczyć początków – tego, że geniusz nie objawił się nagle, znikąd, bez wcześniejszych prób i wprawek.

Zmiana stylu obecnego w *Unduli* na styl obecny w *Sklepkach cynamonowych* jest przecież świetnym przykładem rozwoju języka pisarza. Przesunięcia zachodzące w obu tych tekstach, to pasjonujący materiał, który zasługuje (i czeka) na zbadanie. Jeśli przyjąć, że pierwsze próby literackie Schulza powstały w latach 1914–1920, kiedy był młodzieńcem, a *Sklepy cynamonowe* opublikował jako czterdziestolatek, to te dwie odsłony stylu dzieli kilkanaście lat, w trakcie których wydarzyło się przecież bardzo wiele. W 1914 roku wybuchła I wojna światowa, we wrześniu tego roku Schulz uciekał z Drohobycza. Osiadł w Wiedniu, gdzie przebywał przez następne lata. W 1915 roku w Drohobyczu zmarł jego ojciec. W 1916 roku Schulz zapisał się na studia architektoniczne w CK Wyższej Szkole Technicznej. W tych latach pomagał jako sanitariusz przy rannych.

Już po wojnie, w 1920 roku, prace artystyczne Schulza oglądane były na kilku wystawach. W 1921 roku próbował zatrudnić się jako nauczyciel rysunków w drohobyckim gimnazjum. To tylko kilka spośród wielu faktów biograficznych, które udało się ustalić badaczom. Wystarczy prześledzić te lata w kalendarzu życia i twórczości Schulza⁴, by przekonać się, że rozegrały się wtedy być może najbardziej kształtujące go wydarzenia i doświadczenia.

Założenie, że Schulz napisał więcej (choćby nie tak samo genialnych opowiadań), otwiera całe pole możliwości fascynujących badań, które pozwalają zobaczyć, jak formował się jego styl, dzięki któremu dopiero później zrealizował zadany mu już we wczesnym dzieciństwie „żelazny kapitał fantazji”⁵. Dotąd nie udało się opisać tego procesu (nie było przecież na czym opierać takich badań). Dzięki odnalezieniu *Unduli* jednak na naszych oczach – jak stwierdza Jarzębski – „podważony został dotychczas obowiązujący aksjomat, zgodnie z którym Schulz rozpoczął swoją karierę literacką z chwilą dostarczenia Nałkowskiej manuskryptu

4 Zob. *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, www.schulzforum.pl (data dostępu: 14.12.2021).

5 List Brunona Schulza do Stanisława Ignacego Witkiewicza z 12 kwietnia 1934 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 104–109.

*Sklepów cynamonowych*⁶. Lecz aksjomat ten – przekazywany listownie przez Alicję Giangrande (przyjaciółkę Magdaleny Gross), utrwalany później przez Jerzego Ficowskiego⁷, a obecny także w najnowszej biografii Schulza Anny Kaszuby-Dębskiej – został nie tyle podważony, ile w gruncie rzeczy unieważniony.

Biografia i język artystyczny – te dwa pola badań powinny uzupełniać się, by możliwe było stworzenie narzędzia, które pozwoliłoby zidentyfikować autorstwo dzieła literackiego. Ile wiadomo o życiu Schulza w czasie jego studiów na Politechnice Lwowskiej, podczas pobytu w Wiedniu i w trakcie I wojny światowej? Wciąż niewiele. Czy udało się uchwycić, czym charakteryzuje się język Schulza – powód, dla którego wciąż wracamy do lektury? Mimo kilku prób – nadal, jak się zdaje, nie w pełni. Poza pracą Włodzimierza Boleckiego *Poetycki model prozy w dwudziestolecie międzywojennym* nie powstało żadne gruntowne opracowanie na ten temat. Słownik języka Schulza także czeka na opracowanie. Czy zatem możliwa jest – w tej chwili – odpowiedź na pytanie, czy autorem niemieckojęzycznych nowel jest t e n Schulz? Czy może jest ono przedwczesne, a werdykt należy poprzedzić pytaniami w rodzaju: „Kim był Schulz?”, „Co mu się przydarzyło?”, „Jak pisał Schulz?”, „Jaki jest Schulz?” (czasownik „być” w różnych czasach gramatycznych jest tutaj uzasadniony, wskazuje na procesualność, na ewolucję autora). Pewnie dla każdego jest inny. Wystarczy porównać, jak opisywali Schulza Sandauer, Ficowski czy Kaszuba-Dębska. Wyłania się z tych biografii nieco inny człowiek, ale też inny pisarz.

Rozpoczęcie od tych pytań wydaje się trudne i zakłada powolne, cierpliwe poszukiwanie odpowiedzi. Być może nawet nie da się na nie odpowiedzieć. Metodą doraźną, jednak dużo skuteczniejszą niż porównywanie niemieckich opowiadań *Fenig z okiem* i *Prochem jesteś ze Sklepami cynamonowymi*, mogłoby być zestawienie ich z powstałym w podobnym czasie opowiadaniem *Undula*. Czy różnią się od siebie? Co je łączy? Co porównywać, jeśli zostały napisane w różnych językach, zatem ich styl musi być odmienny? Figury wyobraźni? To jednak wciąż porównywanie źródeł o niepewnym statusie.

Ariko Kato w tekście *Is Marceli Weron Bruno Schulz? The newly discovered short story „Undula”* zastanawia się, czy Schulz mógł napisać *Undulę*. W swoim tekście przedstawia przekonującą, jak sądzę, teorię powstania opowiadania: „Innym możliwym wyjaśnieniem – pisze Kato – jest to, że dla Schulza, który osiągnął sukces jako artysta [w dziedzinach plastycznych – A. S.], pisanie mogło

6 J. Jarzębski, *Opinia w sprawie autorstwa dwóch opowiadań drukowanych pod nazwiskiem „Bruno Schulz”, „Schulz/Forum”* 2020, nr 15, s. 165.

7 „Z relacji dawnej przyjaciółki Magdaleny Gross, Alicji Giangrande, zamieszkałej w Argentynie, znamy okoliczności owych doniosłych w skutkach wydarzeń. Było to w Warszawie, w prywatnym pensjonacie pani Róży Gross, matki Magdaleny, przy ulicy Nowy Świat 33, w niedzielę wielkanocną 1933 roku”. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 59–60.

być drugim ujściem twórczym. Być może nie chciał narażać swojej artystycznej reputacji pierwszą pisarską próbą pod własnym nazwiskiem – przed sprawdzeniem, czy jest w stanie odnieść sukces na tym polu. Niezależnie od tego, czy obawiał się takiego ryzyka, czy nie, opublikowanie opowiadania o fantastycznej, męczeńskiej miłości, które nawiązywało do jego dzieł plastycznych oraz do popularnej powieści Sachera-Masocha *Wenus w futrze*, mogło być efektem przyjacielskich rozrywek wśród miłośników sztuki zgromadzonych wokół czasopisma «Świt» oraz towarzystwa «Kalleia». Być może *Undula* odkryła przed przyjaciółmi Schulza jego potencjał pisarski. Mogli zachęcać go – artystę plastyka – do pisania na poważnie. Według Chomycza w bibliotece Stefanyka [Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. Wasyla Stefanyka – A. S.] brakuje numerów «Świtu», opublikowanych w latach 1922 i 1923. Być może uda się znaleźć kolejne prace Brunona Schulza lub Marcellego Werona, jeśli uda się najpierw odnaleźć zaginione egzemplarze tego czasopisma⁸. Dlaczego Schulz, ukrywający się pod pseudonimem w latach dwudziestych, miałby publikować wcześniej pod własnym nazwiskiem? Czy obawiał się skandalu w rodzinnych stronach, związanym z erotycznym charakterem opowiadania *Undula*? Przecież wystawiał już wtedy prace plastyczne o podobnej tematyce. Odległość geograficzna i tematyczna niemieckich opowiadań gwarantowały mniejsze ryzyko. Może Schulz jednak nie chciał, żeby ktoś odkrył w tych tekstach jego samego. Może były to pisarskie wprawki, w których sprawdzał własne możliwości. Może.

Ustalić idiolekt Schulza

Stanisław Rosiek zauważał we wspomnianym numerze „Schulz/Forum”, że tożsamość, niezależnie od tego, czy własna, indywidualna lub zbiorowa, czy literacka, jest niemal niemożliwa do ustalenia. Dostępna jest za to mnogość tożsamości sytuacyjnych (aktualizowanych na potrzeby chwili), a także tożsamości selektywnych. Te ostatnie istnieją wówczas, gdy próbujemy odtworzyć je za pomocą cząstkowego materiału, odpowiedniego doboru informacji lub zawodnej pamięci⁹. Tożsamość ma jeszcze jeden, na pierwszy rzut oka oczywisty aspekt – to zgodność, identyczność (z samym sobą) i jednoczesna różność (od innych). Z czego zbudowana miałyby być zatem „samość” Schulza? Z cech zewnętrznych, charakterologicznych, czy może z niepowtarzalnej serii zdarzeń, w których wziął udział? Jaki jest na tle innych (pisarzy swojej epoki)?

8 A. Kato, *Is Marceli Weron Bruno Schulz? The newly discovered short story „Undula”, „The Polish Review”, 2021, Vol. 66, No. 4, s. 106–114. Tłumaczenie – A. S. Dziękuję dr Ariko Kato za udostępnienie artykułu.*

9 S. Rosiek, *Bio/biblio-graficznie*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 174–175.

Pytanie o tożsamość literacką nieco te rozważania zawęża, choćby do pytania o to, w jaki sposób coś jest napisane, czyli do pytania o styl. Chodziłoby tu raczej o pokazanie cech wspólnych jego tekstów (system językowy), niż o to, jak tworzył (bio-) lub jak zapisywał (-grafia).

Analizy stylu Schulza domagał się już w 1935 roku Witkacy. „Parę słów o stylu – pisał do «Pionu» w 1935 roku. „Uważam, że wielu autorów u nas czeka na rozbiór ich stylów, ale nie spieszą się do tej pracy filologowie. To nie jest moją specjalnością i ograniczę się do paru ogólników. Schulz posiada w prozie to, co posiadał w poezji Miciński: zdolność robienia stopów, w których obraz z dźwiękiem i stroną pojęciową jako taką i jako źródłem obrazu i dźwiękowości stanowią absolutną jedność: stwarzają nowe jakości złożone. Dlatego uważam, że niektóre kawałki jego prozy są małymi utworami w Czystej Formie. Każdy twórca ma inną proporcję elementów składowych swego amalgamu: zdaje się, że doskonałość polega na ich równowadze, aby słuchający nie wiedział, gdzie się obraz zaczyna, a kończy muzyka i gdzie wchodzi w grę znaczenia słów jako takie, co nie wyklucza, że jedno z elementów tych mogą być dla danego artysty bardziej istotne niż inne”¹⁰.

O tym, czy można ustalić jeden charakterystyczny styl pisarza i w jaki sposób to czynić, pisała w latach siedemdziesiątych w tekście *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza* Teresa Kostkiewiczowa. Pytania, które w nim stawiała, są wciąż aktualne. Zastanawiała się nad trzema perspektywami, w których należy rozpatrywać styl indywidualny. Zaliczyła do nich proces historycznoliteracki, indywidualność pisarską oraz odbiorcę (to znaczy wybory stylistyczne stworzone ze względu na modelowego odbiorcę, na dekodowanie. Czytelnik miał być w tym założeniu „obiektem starań twórcy”¹¹). Według Zenona Klemensiewicza interpretacja stylu ma „wydobyć, opisać i wyjaśnić te syntaktyczne chwytły, środki, sposoby, które są znamienne dla pewnego utworu językowego, ich grupy, ich twórcy, ich zespołu, itd.”¹².

Nader skrupulatnie, na wzór analiz przeprowadzonych przez Klemensiewicza w książce *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, analizował prozę Schulza Piotr Wróblewski¹³. W tekście *Charakterystyka składniowo-stylistyczna prozy Brunona Schulza* Wróblewski policzył wszystkie zdania w opowiadaniach i stworzył z nich interesującą statystykę, która może dawać jakiś obraz

10 S. I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34, s. 4.

11 T. Kostkiewiczowa, *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Stawińskiego, Kraków 1976, s. 287.

12 Z. Klemensiewicz, *Problematyka składniowej interpretacji stylu*, w: *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961, s. 158.

13 Wróblewski obronił pod koniec lat siedemdziesiątych dysertację *Styl prozy Brunona Schulza. Analiza stylistyczno-językoznawcza*. Nigdy nie została opublikowana w całości, jej fragmenty ukazały się pod postacią kilku artykułów, między innymi: *Stylistyczna funkcja określeń i barw w prozie Brunona Schulza* („Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 7/8, s. 57–73), *Charakterystyka składniowo-stylistyczna prozy Brunona Schulza* oraz *Stylistyczne wykorzystanie brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)* („Prace Filologiczne”, t. XXIX, Warszawa 1980, s. 289–307).

Schulzowskiego stylu. Matematyka tych spostrzeżeń była jednoznaczna. Badacz podawał następujące obliczenia: „Wypowiedzenia pojedyncze stanowią w prozie Schulza 30%, z tej liczby oznajmienia tylko 2,3%, zaś zdania aż 27,7%. Spośród 27,7% zdań pojedynczych 26,3% stanowią zdania rozwinięte, zaś nierozwinięte – tylko 1,4% [...] wypowiedzenia pojedyncze są w prozie Schulza dość znacznie rozbudowane [...] prawie połowa wypowiedzeń pojedynczych zawiera więcej niż siedem składników, podczas gdy u Dąbrowskiej tak rozbudowane wypowiedzenia stanowią niecałe 10%. [...] Zwraca uwagę pewna regularność występowania przydawek, w szczególności przydawek dopełniaczowych. Niemal każdy użyty przez Schulza rzeczownik ma swoje określenie [...] warto odnotować, iż bardzo często obie przydawki odnoszą się do tego samego wyrazu określanego. Jest to dość istotna cecha składniowa prozy Schulza, podobnie jak inna właściwość [...] tj. stosowanie trzech, czterech, a nawet pięciu przydawek przy jednym wyrazie określanym. Niezmiernie rzadko określenia tego typu są pleonazmami. Najczęściej każde z nich odwołuje się do innej cechy, odbierane innym zmysłem lub wywołujące inne skojarzenia, np. «Zdarzają się niekiedy dni takie bez słońca, ciepłe, zamglone i bursztynowe na dalekich krawędziach»¹⁴.

Charakterystyka składni i stylu, którą przeprowadza Wróblewski w całym artykule, prowadzi mnie do wyodrębnienia cech charakterystycznych prozy Schulza. Będą nimi zatem w skrócie: (1) wypowiedzenia wielokrotnie złożone i rozbudowane pojedyncze, (2) częste operowanie przydawkami i zdaniami podrzędnymi przydawkowymi, (3) przewaga hipotaksy, (4) silna rytmizacja tekstu, (5) narracja subiektywna, (6) dominacja opowiadania i opisu, (7) rozbudowane wypowiedzi dialogowe, przekształcające się w monologi, (8) brak indywidualizacji języka bohaterów.

To zdaje się niewiele, cechy te łatwo przecież zauważyć w opowiadaniach, czynili to intuicyjnie już przedwojenni krytycy Schulza¹⁵. Jednakże dzięki tej analizie widać, dlaczego proza Schulza bywa określana jako trudna w odbiorze. Wróblewski doprecyzowuje to tak: „Z przytoczonych obliczeń wynika wyraźnie, że pod względem krotności wypowiedzeń proza Schulza jest bardziej zbliżona do tekstów naukowych niż do literackich. Przypomnijmy, że hipotaksa, a więc intelektualizująca struktura składniowa, pokrywa u Schulza 54,9% wszystkich rodzajów

14 P. Wróblewski, *Charakterystyka składniowo-stylistyczna prozy Brunona Schulza*, s. 290–292, 321.

15 Uwagi dotyczące stylu pojawiają się niemal w każdej recenzji *Sklepów* lub *Sanatorium*. Wymieniam tu tylko te teksty, których autorzy poświęcają stylowi stosunkowo najwięcej miejsca. Zob. E. Krassowska, *O twórczości Brunona Schulza*, „Sygnały” 1938, nr 51, s. 3; W. Pietrzak, *Bluszcz na ruinach*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 27, s. 7; B. Dudziński, [Sanatorium pod Klepsydrą], „Naprzód” 1938, nr 96, s. 2; W. Korabiowski, *Spóźniona recenzja. Jeszcze o „Skleпах cynamonowych” Schulza*, „Nowe Czasy” 1935, nr 23, s. 4. Recepcję krytyczną, w której znajdują się wspomniane teksty, zawiera książka Piotra Sitkiewicza *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych lat 1920–1939*, Gdańsk 2021.

wypowiedzeń [...]. Duża frekwencja tego typu zdań [wypowiedzeń wielokrotnie złożonych – A. S.] nie jest u Schulza przypadkowa, jest ona specyficzną cechą jego stylu i ma swoje stylistyczne uzasadnienie¹⁶. Wyodrębnienie tych cech pokazuje także, na czym polega odmienność pisarstwa Schulza (choćby od pisarstwa wspomnianej Dąbrowskiej). Rozróżnienie prowadzące do opisanego jednostkowego stylu czy też języka autora jest kluczowe dla potwierdzenia lub odrzucenia autorstwa.

Eksperyment

Wobec tego zapytajmy, ile z cech stylu Schulza ustalonych przez Wróblewskiego spełniłyby opowiadania z „Cetinjer Zeitung”? Przetłumaczony tekst *Ojczyzny*, dla porównania, spełnia niemal wszystkie, podobnie zresztą jak *Undula*. Najlepiej widać to zestawienie w tabeli poniżej.

Cechy stylu Schulza	Sklepy cynamo- nowe	Ojczyzna	Undula	Fenig z okiem		Prochem jesteś	
				język polski	język nie- miecki	język polski	język niemiecki
1. Wypowiedzenia wielokrotnie złożone i rozbudowane pojedyncze	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
2. Częste operowanie przydawkami i zdaniami podrzędnymi przydawkowymi	✓	✓	✓	–	–	✓–	✓–*
3. Przewaga hipotaksy	✓	✓	✓	–	–	–	–
4. Silna rytmizacja tekstu	✓	✓	✓	–	–	–	–
5. Narracja subiektywna	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
6. Dominacja opowiadania i opisu	✓	✓	✓	–	?	✓	✓
7. Rozbudowane wypowiedzi dialogowe, przekształcające się w monologi	✓	–	–	✓	✓	–	–
8. Brak indywidualizacji języka bohaterów	✓	X	X	✓	✓	X	✓

16 P. Wróblewski, op. cit., s. 299–300.

Porównane zostały tu opowiadania, których twórcą jest niepodważalnie drohobycki autor, z tymi, których być może nie napisał. Dla zwizualizowania różnic posłużyłam się prostymi znakami: ✓ oznacza, że opowiadanie ma daną cechę; – że jej nie posiada; x że nie można jej stwierdzić. *Feniga z okiem* oraz *Prochem jesteś* celowo wskazano wersje w języku polskim i w języku niemieckim – na wypadek, gdyby któreś cechy stylu nie ocalały w przekładzie. Już na pierwszy rzut oka widać, że wynik koresponduje z intuicjami badaczy (wynik „pół na pół”), choć nie było to wcale zamierzone¹⁷.

Analiza tego eksperymentalnego, ośmiostopniowego systemu weryfikacji prowadzi do następujących wniosków: autor niemieckich opowiadań spełnia trochę ponad połowę (cztery i pół z ośmiu) „kryteriów schulzkości”. Tak jak autor *Sklepów cynamonowych* stosuje wypowiedzenia wielokrotnie złożone, posługuje się wyłącznie narracją subiektywną i raczej nie indywidualizuje języka bohaterów opowiadań. Ponadto w *Prochem jesteś* podobnie jak on mnoży przydawki i zdania przydawkowe, najwięcej miejsca poświęca opisowi (opowiadaniu), a w *Fenigu z okiem* – jak autor *Wiosny* – dialog przekształca w monolog.

Zasadniczymi różnicami między dwoma Schulzami jest posługiwanie się hipotaksą/parataksą oraz rytmizowanie wypowiedzi. Niemiecki Schulz częściej korzysta z parataksy oraz nie rytmizuje, jak polski Schulz, swojego tekstu. W *Prochem jesteś* utrzymuje dialog, a nie monolog, co nie jest typowe dla polskiego Schulza. (Ćwiczenie: czy *Sanatorium pod Klepsydrą* spełnia wszystkie wyodrębnione tu cechy stylu Schulza?)

Oczywiście, metoda Wróblewskiego powinna być tylko alternatywnym sposobem badania autorstwa tekstu. Nie może być traktowana arbitralnie, niczego bowiem jeszcze nie rozstrzyga. Z całą pewnością nie jest papierkiem lakmusowym autorstwa. To jedno z pomniejszych narzędzi w „zestawie badawczym”. Pozwala przyjrzeć się jednemu z licznych aspektów języka (osobniczego), czyli stylowi.

W opowiadaniach, nad którymi zastanawiamy się z powodu opatrzonego nimi imienia i nazwiska, należałoby szukać przede wszystkim innych niż nazwisko Schulzowskich „sygnatur tekstowych”. Widzę w nich nie tyle podpis autora,

17 Za merytoryczną konsultację i odczytanie cech oryginalnego tekstu opowiadań bardzo dziękuję prof. Katarzynie Lukas, która sprawdziła, jak cechy te realizowane są w niemieckiej wersji. W korespondencji ze mną zauważyła przy tym warte przytoczenia prawidłowości: „Najciekawiej przedstawia się sprawa hipotaksy i parataksy: w obydwu opowiadaniach widać znaczną przewagę parataksy [...] te relacje przedstawiają się tak: *Fenig z okiem*: hipotaksa ca. 21 x, parataksa ca. 43 x. *Prochem jesteś*: hipotaksa ca. 17 x, parataksa ca. 33 x. Czyli parataksa występuje mniej więcej dwa razy częściej niż hipotaksa, a prawdę mówiąc, czytając oba teksty pod tym kątem miałam wrażenie, że jest ona jeszcze częstsza. Widać wyraźną predylekcję do zdań współrzędnie złożonych wielokrotnych, nawet 3–4 razy”. Legenda oznaczeń: „«*» Tylko na początku – w dwóch pierwszych akapitach, gdzie jest opis krajobrazu, potem już nie jest to częste zjawisko. «?» Opowiadanie jest, ale znaczną część zajmują jednak dialogi”.

ile cechy językowe dla niego charakterystyczne. W tekście istnieją zatem „sygnatury”, czyli niewidzialne podpisy, autorskie ślady, „linie papilarne”. Są nimi takie cechy wypowiedzi językowej, w których widoczna jest różnica między stylem jednego autora a przyjętą normą czy konwencją językową. Taka sygnatura – pieczęć czyjś stylu językowego – niepodważalnie identyfikowałaby twórcę.

Może być jednak trudniej – nie tylko odmiennosc wobec konwencji epoki („odmienny względem siebie podobnych”), lecz także zupełna zgodność z jej trendami, reprezentowanie jej założeń, świadczyć może o stylu danego autora („podobny względem siebie podobnych”). Jak więc odróżnić różnego Schulza od pozostałych i od niego samego – założywszy, że przez dwadzieścia lat zmienił się on sam zarówno jako człowiek, jak i jako pisarz?

Lingwistyka kryminalistyczna i stylometria

Okazuje się, że na trud tego typu badań z łatwością znajduje rozwiązanie zapoczątkowana już w latach sześćdziesiątych XX wieku dziedzina, zwana *forensic linguistic* (lingwistyką kryminalistyczną). Wykorzystuje się ją dzisiaj do ustalania autorstwa tekstów (*authorship verification*). W Polsce z pomocą przychodzi także inna dziedzina nauki, znana od XV wieku jako stylometria¹⁸. Stylometrią posługiwano się do badania dzieł Platona, Szekspira, a także do ustalania autorstwa tekstów o charakterze religijnym. Badania te prowadzone są od kilku lat na Uniwersytecie Jagiellońskim. Tak wyjaśnia je dr Michał Choiński, zajmujący się stylometrią literatury polskiej i amerykańskiej: „Podstawowe założenie naszych badań jest takie, że sposób, w jaki każdy z nas pisze, jest absolutnie indywidualny. Ta indywidualność zasadza się na tym, jakich słów dany autor używa najczęściej. Jeśli możemy matematycznie przeliczyć, jak często dane słowa występują w takich a nie innych związkach, jesteśmy w stanie stwierdzić, kto napisał badany tekst”¹⁹.

Badania stylometryczne, w których do analizy tekstu wykorzystuje się oprogramowanie komputerowe (między innymi program Stylo), posługują się narzędziami statystycznymi. Częstość występowania pewnych wyrazów, związków wyrazowych i całych fraz jest – jak się okazuje – jednostkową cechą każdego autora. Bada się zatem leksykę, ale nie tylko. Do idiolektu autora należy też składania, ortografia, a nawet subiektywna interpunkcja (wielu badaczy pewnie

¹⁸ Zob. J. Rybicki, *Pierwszy rzut oka na stylometryczną mapę literatury polskiej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 106–128.

¹⁹ *Badają literacki styl jak linie papilarne*, PAP – Nauka w Polsce, https://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,407827,badaja--literacki-styl-jak-linie-papilarne.html?fbclid=IwAR1BjFUBQs7l_0_Y8ZoqLEsfq4R7Wm6dYeVp1epmPmyD3zRZ5KpZvrXOkV8 (dostęp: 14.12.2021).

przypomina sobie konsekwentne, charakterystyczne dla Schulza stawianie kropki po rzymskiej liczbie w datowaniu), zaś w przypadku nagrań audio również fonetyka. Program wykorzystuje wzór tekstu i porównuje do niego nowe teksty. Dla stylu Schulza wzorem byłyby dwa zbiory opowiadań, opowiadania rozproszone, a także listy i eseje. Metoda tych porównań wykazuje ponad 99 procent skuteczności. Czy za jej pomocą udałoby się zatem ustalić, na czym polega styl Schulza? Gdyby udało się wymienić te cechy, stworzylibyśmy nie tylko narzędzie do badania autorstwa tekstów, lecz także przydatny zbiór cech Schulzowskiego stylu, który mogliby wykorzystywać w przyszłości choćby tłumacze jego dzieł.

Zbadanie autorstwa dwóch nowych tekstów niemieckich jest utrudnione, brakuje bowiem materiału do porównań. Porównanie tekstów w różnych językach (*Fenig z okiem* a *Sklepy cynamonowe*) teoretycznie jest możliwe. Najskuteczniejsze byłoby jednak porównywanie z innymi niemieckimi tekstami Schulza, a jak wiadomo, znany jest tylko jeden bardzo krótki tekst – *Exposé* o „*Sklepiach cynamonowych*” posłane Georgowi Pinette do Włoch. Ten krótki, zajmujący niewiele ponad stronę opis miał w 1937 roku zainteresować włoskich wydawców. Marzenia Schulza o przekładzie nigdy się jednak nie ziściły. Niemiecki oryginał *Exposé* znamy dzisiaj dzięki powojennej korespondencji Ficowskiego z przyjaciółką Schulza, Marią Chasin²⁰.

Paradoksalnie, stylometria bada to, co nie jest tropem stylistycznym (pomija metafory, stylizacje, ironię itd.), czyli to, co nie jest stylem. Maciej Eder w artykule *Metody ścisłe w literaturoznawstwie i pułapki pozornego obiektywizmu* pisał tak: „W fundamentalnym studium na temat autorstwa zbioru felietonów *Federalist papers* z 1787 roku Frederick Mosteller i David Wallace wykazali, że znakomitym znacznikiem różnicującym autorów są wyrazy synsemantyczne: rodzajniki, spójniki, przyimki, partykuły i niektóre zaimki osobowe. Szybko zauważono, że te właśnie wyrazy są jednocześnie najczęstszymi leksemami każdego języka naturalnego, dlatego też współczesna stylometria w zdecydowanej większości polega na analizie występowania najczęstszych słów u badanych autorów. W języku polskim lista wyrazów o największej frekwencji zaczyna się podobnie: i, się, w, nie, na, z, że”²¹.

Jeśli rację mają amerykańscy badacze, a za nimi Eder, oznaczałoby to, że „schulzość” (jako niepowtarzalne cechy tekstu Schulza) tkwi w językowych

20 B. Schulz, *Exposé* o książce Brunona Schulza „*Sklepy cynamonowe*”, z języka niemieckiego przełożył J. Ficowski, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 123–125.

21 M. Eder, *Metody ścisłe w literaturoznawstwie i pułapki pozornego obiektywizmu – przykład stylometrii*, „*Teksty Drugie*” 2014, nr 2, s. 93–94. Zob. też: F. Mosteller, D. L. Wallace, *Inference and Disputed Authorship: the Federalist*, Reading 1964.

szczegółach. W odpowiednim doborze ekwiwalentów słownych i statystyce ich występowania. W drobinach języka.

Pomiędzy *Undulą* a *Sklepami cynamonowymi*

W 1922 roku Bruno Schulz jest (celowo) Marcelim Weronem, w 1933 roku (zapewne przez pomyłkę redaktora) – Bronisławem Schulzem. Dopiero opowiadanie *Sklepy cynamonowe*, wydane w tym samym roku w „Chwili”, opublikuje po raz pierwszy pod własnym imieniem i nazwiskiem. Kim jest więc przedtem – na początku lat dwudziestych i jeszcze wcześniej – jak pisze i jak się podpisuje? Czy przez ponad dziesięć lat – od *Unduli* (1922) do *Ptaków* (1933) nie publikuje wcale? Zdaje się to niemożliwe. A jednak nie znamy żadnych publikacji Schulza z tego czasu „pomiędzy”, w którym, jak możemy podejrzewać, nie milczał. Przez tych jedenaście lat jego styl znacznie się zmienił. *Undula*, pisana przez trzydziestolatka, jest przecież wyraźnie inna od *Sklepów cynamonowych*. Jak przebiegał ten proces? Schulz musiał pracować wtedy niebywale intensywnie. Debiutuje oficjalnie w 1934 roku²², mając czterdzieści jeden lat. Opowiadania składające się na zbiór *Sklepy cynamonowe* przeleżały w szufladzie przynajmniej rok. Wyłaniają się z tego prostego spojrzenia na bibliografię podmiotową dwa pytania: co publikował w latach 1922–1933 i – pytanie trudniejsze – jak pracował nad opowiadaniem (czyli jak rozwijał i „ulepszył” *Undulę*)?

W latach dwudziestych Schulz przebywa między innymi w Wiedniu. Choć zgłasza się na egzamin, nie zostaje oficjalnie studentem Akademii Sztuk Pięknych. W tym przedziale czasowym jego prace plastyczne pokazywane są na kilku wystawach. Od 1924 roku pracuje jako nauczyciel. Czy jest wówczas pochłonięty pracami graficznymi, a swoje próbki literackie wysyła tylko najbliższemu przyjacielom, Władysławowi Riffowi²³ i Deborze Vogel²⁴? Wiadomo z listu do Tadeusza Brezy z 1937 roku, że w *Sanatorium pod Klepsydrą* zamieścił opowiadania napisane wiele lat temu, pisze bowiem następująco: „wydaję w Roju tom nowel dawniejszych”. „To są wszystko dawniejsze rzeczy”²⁵. Wymienia spośród nich opowiadania *Dodo*, *Noc lipcowa*, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*.

Lata 1910–1921 oraz 1923–1933 jawią się zatem schulzologom jako białe plamy w pisarstwie Schulza. A przecież jego talent objawił się już w Cesarsko-

²² Rzeczywisty debiut przypada na grudzień 1933 roku, jednak opatrzony jest datą 1934. Por. (sr), 11 grudnia 1933, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/11-grudnia-1933> oraz P. Sitkiewicz, *Puzony koniunkturalne. O obwołucie pierwszego wydania „Sklepów cynamonowych”, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 83–89.*

²³ Zdaniem Ficowskiego zaczątki *Sklepów cynamonowych* powstają właśnie w korespondencji Schulza do Riffa. Riff umiera na gruźlicę w 1927 roku.

²⁴ Taką wersję wydarzeń przedstawiał Jerzy Ficowski w *Regionach*.

²⁵ List Brunona Schulza do Tadeusza Brezy, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, s. 59.

-Królewskim Gimnazjum w Drohobyczu, kiedy napisał niesamowite opowiadanie o koniu²⁶. Co jeszcze pisywał jako nastolatek? Czy jego teksty istotnie pozostawały w ukryciu aż do debiutu książkowego, który miał zawdzięczać Nałkowskiej? A może Schulz nie był jednym z tych pisarzy, którzy pisali przez całe życie, może jego ekspresja wybuchła niespodziewanie, a pisarski geniusz nie potrzebował wielu szkiców i próbek?

Jeśli zaufać Andrzejowi Chciukowi, możemy przyjąć, że Schulz narodził się jako pisarz 19 czerwca 1911 roku, w dzień krwawych wyborów w Drohobyczu. „Rysowałem coś wtedy – Chciuk w *Ziemi księżycowej* próbuje przypomnieć sobie wypowiedź Schulza – szkicowałem z okna rynku potem te sceny, nie było wtedy aparatów fotograficznych, wie pan, chciałem to zanotować jakoś, te odemknięte spusty Apokalipsy. Brzmi to bardzo skrótowo i zdawkowo, ale od tego dnia wiedziałem, że będę pisał [...]. To potrzeba uporządkowania świata. Tak, ta nagłość pisania zaistniała we mnie chyba wtedy. To był ten szok, bez którego nie rodzi się w nas pisarz”²⁷. Według Chciuka dziewiętnastoletni Schulz rozpoznał siebie jako pisarza w doświadczeniu traumatycznym. Jeśli tak było, czy napisał jakiś tekst, w którym można odnaleźć ślady tamtych wydarzeń? To być może dla niego pierwsza sytuacja graniczna, kolejne miała przynieść I wojna światowa, po której nastąpiła radykalna zmiana. Drohobycz po wojnie nie wyglądał już tak samo. Trudno jednak wierzyć Chciukowi, który w tym samym fragmencie podaje błędnie rok matury Schulza (1911 zamiast 1910). Ficowski twierdził, że w czasie zamieszek Schulz mieszkał już w domu przy ulicy Floriańskiej. Nie mógł zatem oglądać zamieszek z okna kamienicy przy rynku²⁸. Opowieść Chciuka – bo chyba tak należałoby nazwać jego tekst – jest przykładem problemu znacznie większego. Polega on na tym, że badacze starający się ustalić fakty biograficzne nie zawsze mogą zweryfikować prawdziwość czyichś wspomnień. Granica między wspomnianiem a beletryzowaniem ulega zatarciu. Świadczenie często stają się opowiadaczami – ich pamięć gubi tropy, wchłania cudze relacje, projektuje czyjeś wspomnienia na własne. Tracą oni to, co pamiętają, a pustkę niepamiętania wypełniają zapośredniczonym od kogoś innego schematem. Zatracają też własny język i zaczynają mówić chórem. Wśród tych zwrotów najczęściej słyzy się powtarzane – i przy tym czasami błędne – frazy, takie jak: „pod protekcją Zofii Nałkowskiej”, „skromny nauczyciel z Drohobycza”, „pielęgnował chorego ojca”, „malował freski”, „jeden gestapowiec zemścił się na drugim”.

W 1918 roku, po zakończeniu wojny, Schulz wrócił do domu rodzinnego. Przytłaczające wrażenie musiał na nim wyrzucić brak ojca i puste miejsce po spalonym domu Schulzów przy Rynku. Te dwa doświadczenia – doświadczenia

26 J. Ficowski, op. cit., s. 23.

27 A. Chciuk, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księżwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 91.

28 J. Ficowski, *Strych na Floriańskiej*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 189.

straty – być może już wtedy natchnęły literacką wyobraźnię Schulza do opisanie świata, który kurczył się i znikał stopniowo, każdego dnia (tak jak zanika ojciec w *Skleпах cynamonowych*). Lektura korespondencji Ficowskiego z Szumanem, amerykańskim psychologiem, znajomym Schulza z czasów międzywojennych, przynosi istotne dla interpretacji całości przypomnienie, że cykl opowiadań wydany w 1933 roku zdaniem Szumana zatytułowany był początkowo *Wspomnienia o moim ojcu*. Wszystkie te zdarzenia układają się w określone ramy czasowe, w których Schulz pisał *Sklepy cynamonowe*: nie wcześniej niż w 1918, nie później niż w 1932. Emil Górski wskazuje w swoich wspomnieniach na początek lat trzydziestych, kiedy opowiadania były już niemal ukończone.

Pisze tak: „Czasem Schulz czytał mi swoje manuskrypty – zapiski, jak je nazywał, albowiem przyszły pisarz traktował jeszcze w tym czasie swoją twórczość literacką jako rozrywkę. Były to pierwsze fragmenty *Sklepow cynamonowych*, które później okazały się, ku jego własnemu chyba zaskoczeniu, rewelacją literacką! Już wtedy, gdy po raz pierwszy Schulz czytał mi swoje manuskrypty, od razu oczarowała mnie niezwykle oryginalność tej twórczości – jej niezwykle atmosfera, połot wyobraźni autora, piękno i bogactwo języka, wspaniale rysowane postacie...”²⁹.

Przypuśćmy, że po opublikowaniu *Unduli* w „Świcie” Schulz miał okazję pokazać ten tekst kilku najbliższym znajomym. Dyskusje wokół niego (czy w „Kallei”?) zachęciły go do rozwinięcia kilku wątków, które tam zaledwie nakreślił. W latach 1923–1930 dalej pisze. Powstają krótkie opowiadania, połączone kilkoma wspólnymi motywami, niektóre wejdą do zbioru *Sklepy cynamonowe*. Ile czasu potrzebuje, żeby je napisać? Osiem, pięć lat, kilka miesięcy? Pisze w natchnieniu czy może systematycznie siada przy biurku i często wykreśla?

Ocalało „sześć kremowych kartek w kratkę z zeszytu o wymiarach 19,7×15,2 cm, zapisanych jednostronnie czarnym atramentem”³⁰. Schulz zapisuje na nich (na pewno przed 1934 rokiem) *Drugą jesień*. Kropka po tytule, szerokie marginesy. Numeracja arabska w prawym górnym rogu, ozdobiona myślnikami. Pismo jest równe, choć niestrzymające się rygoru kratek, niespieszne, czytelne. Litery raczej małe. Wykreślenia nieliczne, często tam, gdzie postanawia wtrącić, dopowiedzieć, zanim skończy zdanie. Mogą świadczyć o tym, że autor pisze spokojnie, rytmicznie, zastanawia się nad każdym słowem. Czy można mieć pewność, że *Druga jesień* powstaje później niż *Sklepy cynamonowe* i że jest to tekst

²⁹ E. Górski, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu w 40-tą rocznicę śmierci*, załącznik do listu Emila Górskiego do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Kandziora przy współpracy zespołu Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką S. Rośka i M. Ogonowskiej, Gdańsk 2022, s. 107.

³⁰ Zob. manuskrypt *Drugiej jesieni*: <https://schulzforum.pl/pl/zrodlo/schulz-druga-jesien>.

dojrzałszy, pisany pewniejszą ręką? Nie wiemy nawet tego. Co jeszcze napisał Schulz? Poszlaki na temat przynajmniej kilku opowiadań znajdujemy w korespondencji. Poza tym, co znamy, były to prawdopodobnie jeszcze: (1) opowiadanie o primadonnie operowej – fragmenty tego opowiadania przypominał sobie Emil Górski w liście do Ficowskiego z 1982 roku³¹; (2) *Mesjasz*, o którym pisze w liście z 1935 roku do Kazimierza Truchanowskiego: „*Mesjasz* rośnie pomału [*sic!*] – będzie to dalszy ciąg *Sklepów cyn.*”³², i w dwóch listach z 1936 – „Dotyka Pan bolesnej rany, gdy Pan mówi o *Mesjaszu*. Praca mi nie idzie”³³, „*Mesjasza* nie tykam”³⁴. Wspomina o *Mesjaszu* również Zenonowi Waśniewskiemu w liście z 1937 roku („*Mesjasz* leży odłogiem”³⁵). Zdaniem Ficowskiego Schulz pracował nad tą powieścią od 1935 roku. Jednak już w 1934 roku opublikował w „Wiadomościach Literackich” fragmenty *Genialnej epoki* jako „fragmenty z powieści *Mesjasz*”. O *Mesjasza* dopytują Schulza w 1938 roku Sandauer³⁶ i Gombrowicz³⁷, co oznacza, że jeszcze wtedy tekst nie jest ukończony i – w tym miejscu spekuluję – jeśli „leży odłogiem”, to może nie zostać dokończony przed wybuchem wojny³⁸. Do listy należy dodać też: (3) niemieckie opowiadanie *Heimkehr*, które zostało przełożone na język polski i opatrzone tytułem *Ojczyzna*³⁹, oraz (4) opowiadanie z czasów okupacji sowieckiej o synu szewca lub, jak podaje Górski, „terminatorze szewskim” – zdaniem Górskiego „schulzowskie” i piękne w stylu, jednak pisane na siłę, dostosowane do rygoru politycznego. Zostało wysłane w 1940 roku do „Nowych Widnokręgów”. Redaktor, Adam Ważyk, zdyskwalifikował je odpowiedzią: „Nam Proustów nie potrzeba”⁴⁰.

Lista jest długa i może być potraktowana jako „spis dzieł zaginionych”. Z pewnością da się ją jeszcze uzupełnić. Przypomina ona o tym, że Schulz nie jest pisarzem jedynie dwóch cyklów opowiadań. A także o tym, że wyobrażenie o stylu Schulza może być niepełne.

31 E. Górski, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu w 40-tą rocznicę śmierci*, s. 106.

32 List Brunona Schulza do Kazimierza Truchanowskiego z 6 października 1935 roku, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 110.

33 List Brunona Schulza do Kazimierza Truchanowskiego 4 marca 1936 roku, w: ibidem, s. 111.

34 List Brunona Schulza do Kazimierza Truchanowskiego z 11 kwietnia 1936 roku, w: ibidem, s. 112.

35 List Brunona Schulza do Zenona Waśniewskiego z 2 czerwca 1937 roku, w: ibidem, s. 90.

36 List Artura Sandauera do Brunona Schulza z 19 lipca, 25 lipca 1938 roku, w: ibidem, s. 312.

37 List Witolda Gombrowicza do Brunona Schulza z 19 lipca 1938 roku, w: ibidem, s. 284.

38 Zob. też: M. Gliński, *W poszukiwaniu „Mesjasza”. Pisarz i jego detektyw*, <https://culture.pl/pl/przerwane-historie/w-poszukiwaniu-mesjasza-pisarz-i-jego-detektyw> (dostęp: 14.12.2021).

39 Podejmował tę kwestię między innymi Jacek Scholz w tekście *Oryginał czy przekład? Zagadka tekstu Brunona Schulza „Ojczyzna”*, <http://lab.scholz.com.pl/wp-content/uploads/2016/04/Jacek%20Scholz%20-%20Zagadka%20tekstu%20Schulza.pdf> (dostęp: 14.12.2021).

40 J. Ficowski, op. cit., s. 504.

Zastanawiający jest fakt, że w żadnych znanych nam listach Schulza nie znajdziemy wzmianki o jego najwcześniejszych tekstach. Wspomina oczywiście o opowiadaniach do *Sklepów* i *Sanatorium*, o *Mesjaszu*, nad którym nieustannie pracuje. W latach trzydziestych nie mówi jednak o tekstach sprzed dziesięciu, dwudziestu lat. Czy dlatego, że minęło już zbyt wiele czasu? Czy może woli, żeby pozostały ukryte – na różne sposoby: pod pseudonimem, odległością geograficzną, odległością w czasie. A może nie ma o czym opowiadać, bo niewiele takich tekstów napisał?

Palec Adeli

Wracam zatem do oczywistości. To nie my piszemy językiem. To język pisze nami. W tym sensie każdy artysta (każdy człowiek) jest narzędziem, przez które wypowiada się jakiś tekst. Jak pokazała psychoanaliza – często nie uświadamia sobie tego, co się nim (przez niego) wypowiada. To „coś” jest treścią, ale w różnieniu autorów chodzi też przecież o sposób mówienia „tego”. W językowych różnicach – w doborze ekwiwalentów słownych (tu wracam do myśli Jakobsona na temat funkcji poetyckiej), ujawnia się autor. Jest on obdarowany niejako zestawem słów, nieraz całych fraz, posługuje się nimi, kiedy potrzebuje. Ten repertuar słów: nauczonych w dzieciństwie, zapamiętanych z lektur, przejętych od innych – z czasem przekształca się, ewoluuje, jest dopasowywany do sytuacji i odbiorcy. Mówiący posługuje się swoim idiolektem, który jest przecież także „wyborem” z tego co/jak mówią i piszą inni. Z czasem poznaje kolejne określenia, zapomina inne, sam stwarza nowe. Zbiór słów i sposób ich łączenia stopniowo zmienia się (zatem zmienia się też myślenie o świecie – poprzez nowe opisywanie go). Czy tak skomplikowany proces kształtowania się czyjejs „sygnatury” językowej/tekstowej przybliży jakoś do ustalenia języka, którym posługiwał się Schulz (i tylko on)? Wbrew pozorom tak.

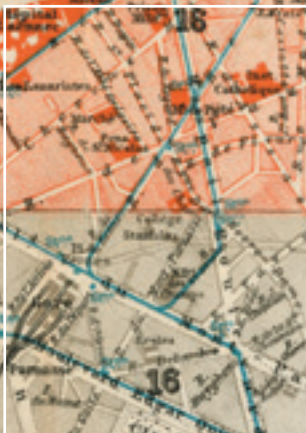
Jan Rybicki pokazał na wykresie stylometrycznej mapy literatury polskiej, opublikowanym w „Tekstach Drugich”⁴¹, że Schulz najbardziej podobny jest – co zabawne – do Schulza (*Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* wykazują bardzo duże podobieństwa stylometryczne), ale też to, że całkiem blisko Schulza są style językowe obecne w takich książkach, jak *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego czy *Popioły* Żeromskiego. Do prowadzenia satysfakcjonujących badań komputerowych, opartych na statystyce występowania wyrazów, brakuje w przypadku Schulza materiału porównawczego, szczególnie jego tekstów pisanych po niemiecku. Weryfikacja opowiadań *Fenig z okiem* i *Prochem jesteś* będzie musiała zatem poczekać na materiał porównawczy – jeśli ten w ogóle istnieje.

⁴¹ J. Rybicki, op. cit., s. 114.

Czy jednak rozstrzygnięcie autorstwa tych dwu niemieckojęzycznych nowel jest w ogóle dla schulzologii ważne? Odpowiedź negatywna na pytanie o autorstwo Schulza zmieniłaby niewiele – pokazałaby jedynie, że Brunonów Schulzów, piszących opowiadania po niemiecku, było kilku i nie należy zawierać wyłącznie nazwisku i okolicznościom zewnętrznym⁴² – że to nie wystarczy, by okrzyknąć wojenne opowiadania przedtaktem do *Unduli*. Odpowiedź taka byłaby jak palec Adeli – wymierzony w nas, kiwający się palec, groźba łaskotania, mająca ostrzegać przed naiwnym entuzjazmem, palec, przed którym, jak Jakub, cofalibyśmy się w popłochu.

Jeśli zaś okazałoby się kiedyś, że odpowiedź na to pytanie będzie niepodważalnie twierdząca, badacze Schulza będą musieli stawić czoła stereotypom i podważyć uparcie utrwalane przekazy. Uwzględnić nowe fakty w jego biografii, opisać na nowo proces stawania się pisarzem czy przeobrażania się w pisarza. Jednoznaczna odpowiedź otrzymalibyśmy bodaj tylko wtedy, gdyby istniał w archiwum Schulza dowód, w którym sam autor „przyznaje się” do swoich opowiadań. Dlaczego miałby się do nich nie przyznawać? Łatwo powiedzieć: ze względu na niższą wartość artystyczną niemieckich tekstów. Może jednak cała prawda tkwi w odbiorze i na pytanie „kim jest Schulz” możemy odpowiedzieć tylko tak: „dla każdego kimś innym”. Jest niezobiektywizowanym pisarzem „na miarę cytelnicznych potrzeb”, mitem jednego, bezdyskusyjnego życiorysu.

42 Wystarczy zajrzeć do międzywojennych ksiąg adresowych, żeby przekonać się, że w samym Gdańsku i Sopocie jednego roku, przy jednej ulicy mieszkało kilku Brunonów Schulzów – tak popularne było wówczas to imię i nazwisko. Zob. *Adreßbuch für Danzig und Vororte*, Danzig 1928, <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/8369/edition/4179> (dostęp: 14.12.2021).



[horyzont życia]

Stanisław Rosiek: Schulz w Paryżu

Część pierwsza: 27 dni z kalendarza

1938

25 lipca, poniedziałek

(A) Drohobycz. Bruno Schulz składa w Starostwie Powiatowym w Drohobyczu prośbę o wydanie paszportu zagranicznego na wyjazd do Francji i otrzymuje go jeszcze tego samego dnia.

(B) Warszawa. Rachela Auerbach pisze list do Brunona Schulza.

(A) Do wniosku dołącza: (1) poświadczenie zamieszkania „w celu paszportowym”, uzyskane tego samego dnia w Zarządzie Miejskim w Drohobyczu, (2) metrykę urodzenia z 11 października 1921 (nr 1432/1921), (3) świadectwo obywatelstwa nr A.7882/928, wydane przez Starostwo w Drohobyczu 20 kwietnia 1938, (4) dowód opłacenia akredytywy, (5) poświadczenie członkostwa Związku Zawodowego Literatów Polskich, wystawione 1 lipca 1938 roku¹. Na odwrocie kwestionariusza paszportowego Schulz własnoręcznie wypełnił rubryki dotyczące danych osobowych i rysopisu, w odpowiednim miejscu wkleił swoją fotografię. Zwracając się do Starostwa, prosi o wydanie paszportu zagranicznego ważnego przez dwa miesiące na wyjazd do Francji. Dopowiada, że podróż podejmuje w celu „studiów literackich oraz zorganizowania wystawy prac malarskich”.

¹ Dokumenty odnalazła i opublikowała Łesia Chomycz (*Wyjazd Brunona Schulza do Francji*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 179–188).

Paszport, oznaczony numerem 115/38, zostaje wydany Schulzowi tego samego dnia i jest ważny przez pięć tygodni – do 29 sierpnia. Pobrana opłata w wysokości 41 złotych jest przewidziana dla wyjazdów „w celach turystycznych”, co oznacza, że dołączone przez Schulza do wniosku „poświadczenie Związku Zawodowego Literatów Polskich” nie zostało uwzględnione jako powód obniżenia taryfy za wydanie paszportu.

(B) Jest to odpowiedź na niezachowany list Schulza z maja tego roku. Poruszana przez Auerbach „sprawa p. G” („p. Gruber”)², którą adresat musiał dobrze znać, nie została przez wydawcę korespondencji wyjaśniona. „Stara znajoma z czasów lwowskich” – jak określa się w liście Auerbach – wiedząc być może o planach wyjazdowych Schulza, pisze dalej o swoich planach: „jestem spętana przez brak pieniędzy i nie mogę wskutek tego odbyć projektowanej podróży do Paryża, gdzie Manger³ bawi już od trzech miesięcy, na skutek tych samych zarządzeń, przeciwko którym, z większą odeń zrećnością, stara się obronić p. Gruber”. W ostatniej części listu Auerbach znajduje się zdanie, które zrobi w schulzologii niemałą karierę: „Jestem silnie przeświadczona o tym, że Pańskie rzeczy stać się mogą rewelacją na miarę światową, a skoro Pan nie pisze po żydowsku i nie należy do środowiska, z którego Pan wyrósł, to niechże Pan przynajmniej należy do... świata”⁴. Deklaruje też chęć podjęcia próby przełożenia prozy Schulza „na język żydowski”.

29 lipca, piątek

Lwów. Bruno Schulz otrzymuje w konsulacie niemieckim przy ulicy Ossolińskich 4 wizę tranzytową pozwalającą mu na przejazd przez Niemcy. Prawdopodobnie jeszcze tego samego dnia, rozpoczynając podróż do Paryża, jedzie popołudniowym pociągiem do Warszawy.

Początkowy plan Schulza, o którym pisał w maju Romanie Halpern, by do Paryża jechać przez Włochy (z postojem w Wenecji), nie został zrealizowany. Pisarz, choć tego nie chciał („to by mnie zdeprymowało”⁵), musiał w drodze do Francji przejechać przez obszar Trzeciej Rzeszy⁶. Wystąpił w tym celu o wizę tranzytową,


2 List Racheli Auerbach do Brunona Schulza z 25 lipca 1938, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 293. Dalej jako KL.

3 Icyk Manger (1901–1969) – jeden z najwybitniejszych poetów języka żydowskiego w XX wieku, podówczas związany z Rachelą Auerbach. KL, s. 422.

4 KL, s. 294.

5 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 28 maja 1938 roku, w: KL, s. 175.

6 Inaczej uważał Jerzy Ficowski: „Wybiera dłuższą i kosztowniejszą jazdę przez Włochy, by ominąć hitlerowską Trzecią Rzeszę” (*Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 501). Jeszcze inaczej – Wiesław Budzyński: „W Wenecji nie był – musiał wybrać inną drogę. W takim razie może jechał przez Wiedeń, Genewę i dotarł na Gare de Lyon?” (*Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 180).

Name:	Schulz	Pol. ^{Pol. Nr.} 115/1938	319	
Vorname:	Bruno	ausgestellt in	Drohobycz	
Beruf:	Professor Pädagogie	von	St. Ponsiatowy	
Wohnort:	Drohobycz	am	20/8 38r.	
Strasse:		gilt bis	29/2 38r.	
Geburtsjahr u. Tag:	12/2 1892 r.			
Geburtsort:	Drohobycz			
Staatsangeh.	Polen			
frühere:	— bis —			
Befall:	Sredni			Def. Samgraben
Haar:	brun			
Augen:	blau			
Gebäude:	Blau			

Karta rejestracyjna wjazdu Schulza do Trzeciej Rzeszy. W zbiorach Centralnego Państwowego Archiwum Historycznego we Lwowie

Dworzec Główny w Warszawie, widok ogólny od strony Alej Jerozolimskich (mimo trwającej budowy dworzec pełnił swoje funkcje). Fotografia Józefa Fischera z końca 1938 roku. W zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego, Sygnatura 1-G-3752-4



którą wydał mu konsulat niemiecki we Lwowie, przekształcony po Anschlussie z placówki austriackiej. Kierował nim tymczasowo radca Hans Forner, „zatrudniony jeszcze w austriackim konsulacie honorowym”⁷. Schulz uzyskał wizę bez kłopotu⁸. Miała ona numer 3527 i pozwalała na dwukrotny przejazd przez Niemcy w okresie do 28 sierpnia 1938 roku. Koszt jej wydania wynosił 5 złotych i 40 groszy. W rubryce „cel wyjazdu” napisano „tranzyt”⁹.

Jeszcze tego samego dnia o godzinie 15.22 Schulz wsiadł do pociągu, który miał go zawieźć do Warszawy. Dotarł tam o godzinie 22.23¹⁰.

30 lipca, sobota

Warszawa. Przed wyjazdem do Paryża Bruno Schulz spędza dzień w Warszawie. O godzinie 22.14 wyrusza w dalszą podróż z dworca Warszawa Główna.

Pobyt w Warszawie Schulz poświęca prawdopodobnie na to, by – jak mu radziła Kazimiera Rychterówna w liście z 23 lipca – „wydobyć resztę informacji ważnych i adresów”¹¹. W szczególności chodziło o „złapanie” Romana Kramsztyka („który wyjeżdża stąd [z Warszawy] za 4 dni do Paryża”) i Mariana Hemara (który „wyjeżdża do Francji za tydzień”)¹². Nie wiadomo, czy Schulzowi udało się z nimi spotkać w Warszawie. Nie powiodła się próba spotkania z Wacławem Czarskim¹³. Niewykluczone, że zobaczył się z Rychterówną, która tego dnia była w Warszawie i która obiecała mu w liście dowiedzieć się, „jak się przewozi rysunki”¹⁴.

O godzinie 22.14 Schulz wsiadł na dworcu Warszawa Główna do pociągu L-1303 jadącego ze Stołpców do Paryża przez Warszawę, Kutno, Poznań, Zbąszyń, Berlin i Aachen. Według zachowanej *Carte de voyage touristique en France – RF – 1938* numer 0.127.439 podróżował w wagonie sypialnym. Znajdująca się na tej karcie pieczętka o treści „Wagon-Lits/Cook | 31 VII 1938

-
- 7 G. Hryciuk, *Stosunki polsko-ukraińskie w ocenie konsulatu niemieckiego we Lwowie w 1939 roku*, „Toruńskie Studia Międzynarodowe” 2009, nr 1 (2), s. 21–22.
 - 8 Wkrótce mogłoby to okazać się trudniejsze. Oberinspektor Sprink, przysłany z ambasady Niemiec do zrobienia porządków, zabrał się gorliwie do pracy, a „jednym z pierwszych jego kroków było zwolnienie pracowników narodowości żydowskiej” (ibidem, s. 20).
 - 9 Zob. Ł. Chomycz, op. cit., s. 179–188). W jej komentarzu znajduje się jednak kilka nieścisłości dotyczących: pierwszego pomysłu wyjazdu Schulza do Paryża, daty przekroczenia przez niego granicy polsko-niemieckiej oraz charakteru kabaretu Casanova w Paryżu, do którego zaprowadził go Georges Rosenberg.
 - 10 Gdyby wybrał pociąg poranny, który odchodził o godzinie 7.40, do Warszawy przybyłby o 15.33 i przed wieczornym wyjazdem do Paryża niewiele czasu pozostałoby mu na planowane spotkania.
 - 11 List Kazimierzy Rychterówny do Brunona Schulza z 23 lipca 1938 roku, w: KL, s. 306. Rychterówna miała nadzieję, że Schulz przyjedzie do Warszawy dużo wcześniej, bo już we wtorek 26 lipca.
 - 12 Ibidem.
 - 13 „Nie było Pana przed tygodniem w Warszawie” – pisze do Wacława Czarskiego w liście z 10 sierpnia 1938 (KL, s. 100).
 - 14 List Kazimierzy Rychterówny do Brunona Schulza z 23 lipca 1938 roku, s. 306.

| Warszawa” została wbita nie w chwili wyjazdu z Warszawy późnym wieczorem 30 lipca, lecz prawdopodobnie już w pociągu, który granicę polsko-niemiecką przekroczył w Zbąszyniu dopiero po 4 rano (więc 31 lipca był nadal na terenie Polski).

31 lipca, niedziela

(A) Zbąszyń, godzina 4.25/4.34. Bruno Schulz przekracza granicę Rzeczypospolitej Polskiej i Trzeciej Rzeszy.

(B) Aachen (Akwizgran), godzina 15.50. Bruno Schulz przekracza granicę Francji.

(C) Paryż, Gare du Nord, godzina 21.36. Bruno Schulz przybywa do Paryża i zatrzymuje się w L'Hôtel d'Orient przy rue l'Abbé Gregoire 43.

(A) Według rozkładu jazdy odprawa pociągu w Zbąszyniu zajmowała 45 minut, po stronie niemieckiej w Neu Bentschen pociąg stał zwykle 34 minuty, które poświęcano na kontrolę celną i paszportową.

(B) Trasa pociągu przebiegała przez stolicę Trzeciej Rzeszy (Berlin Schlesischer Bahnhof – 7.43, Bahnhof Berlin Friedrichstrasse – 8.00). Tranzyt Schulza przez nazistowskie Niemcy trwał około 11 godzin.

(C) Na Gare du Nord przyjeżdżały pociągi z kierunków północno-wschodnich. Nie wiadomo, czy ktoś oczekiwał Schulza na peronie. Wiesław Budzyński przypuszcza, że mógł to być Georges Rosenberg albo Ludwik Lille¹⁵. Nie jest to pewne. Paryskie spotkania z nimi znajdują potwierdzenie w wielu dokumentach, ale są to spotkania późniejsze¹⁶. Niewykluczone zatem, że pierwszym przewodnikiem Schulza po Paryżu był ktoś trzeci. Wydaje się, że przybysz z Drohobycza – choć nieźle oswojony z Wiedniem i trochę też z Berlinem – nie znając dobrze języka, bez pomocy osoby znającej warunki miejscowe nie dałby sobie rady w mieście, do którego przyjechał pierwszy raz. Ten ktoś musiał też pomóc Schulzowi w dotarciu do hotelu znajdującego się po drugiej stronie Sekwany w odległości około pięciu kilometrów od dworca. Kto wie, czy to właśnie on, ów nieznany z nazwiska pomocnik, nie zarezerwował wcześniej pokoju. Schulz, zatrzymując się w L'Hôtel d'Orient, nie skorzystał bowiem z porad, które przekazała mu w liście z czerwca Kazimiera Rychterówna, by zamieszkał w hotelu

15 Wiesław Budzyński pisał: „Samotnie na pewno nie opuszczał dworca, musiał ktoś po niego wyjść – Rosenberg albo Lille. Mało prawdopodobne, aby był ktoś trzeci. U Lillego przy Bd. St. Jacques 51 miał zamieszkać, więc pewnie Lille [...] był tym, który pierwszy witał Brunona na dworcu w Paryżu” (*Schulz pod kluczem*, s. 188).

16 Maria Chasin, siostra Rosenberga, odpowiadając 18 sierpnia na list Schulza z Paryża, dopytuje, czy widział się z jej bratem, o czym by jej z całą pewnością doniósł, gdyby tak się stało. Z kolei Lille w literackiej opowieści o paryskim spotkaniu z Schulzem pisze, że nagle stanął w drzwiach jego pracowni.

ÉTAT CIVIL DU PORTEUR

PERSONALIEN DES INHABERS DER AUSWEISKARTE STATO CIVILE DEL PORTATORE

NOM : *Schulz*
Name - Cognome

PRÉNOMS : *Bruno*
Vornamen - Nome

ADRESSE PERSONNELLE : *Droholyca, Florjaniska 8*
Personliche Anschrift - Indirizzo personale

N° du passeport ou indication des pièces justifiant la résidence à l'étranger sur le vu desquelles la présente carte a été délivrée : 115/1938

Passnummer oder sonstige Beweisstücke über den Wohnort im Ausland, auf Grund deren der vorliegende Ausweis gegeben wurde. Numero del passaporto ed elenco dei documenti che comprovino la residenza all'estero e sulla presentazione dei quali venne rilasciata la presente tessera.

Nationalité : *Polska*
Staatsangehörigkeit - Nazionalità

Signature : *Bruno Schulz*
Unterschrift - Firma del Titolare

— S. N. C. F. —

TIMBRE
DU BUREAU D'EMISSION
DU PREMIER BILLET DELIVRE AU TITULAIRE POUR SE RENDRE EN FRANCE. — (Date indiquée par le voyageur pour son entrée en France). Le voyageur qui entre en France à une date postérieure à celle indiquée sur sa carte doit faire rectifier cette date au passage à la frontière.

STEMPEL DES AUSGABEBÜROS
für die erste dem Inhaber ausgehändigte Fahrkarte zur Reise nach Frankreich. (Von dem Reisenden für seine Einreise in Frankreich angegebene Datum). Findet die Einreise nach Frankreich an einem späteren Datum statt, als auf seiner Karte angegeben, so ist dieses beim Grenzübertritt entsprechend zu berichtigen.

BOLLO DELL'UFFICIO EMITTENTE
del primo biglietto rilasciato al titolare per l'entrata in Francia. (Data indicata dal viaggiatore per la sua entrata in Francia). Il viaggiatore che entra in Francia a una data posteriore a quella indicata sulla tessera, deve farla rettificare al suo passaggio alla frontiera.

TIMBRE DU SERVICE DES DOUANES FRANÇAISES
OU TIMBRE DU SERVICE DES PASSEPORTS
Stempel der amtlichen französischen Zollstelle oder Stempel der Passstelle
Bollo dell'ufficio doganale francese o bollo dell'ufficio passaporti
pour constater la date d'entrée en France du titulaire lorsque celui-ci emploie pour entrer en France, un moyen de transport autre que le Chemin de fer.

Wagon-Lits Cook
3 1. VII 1938
WARSAWA



Carte de voyage touristique en France 1938 (SNCF) wypel-niona przez Schulza, z pieczęcią „Wagon-Lits Cook/31 VII 1938”, 24x18 cm (po rozłożeniu). W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie, dar Adama Sandauera z 2009 roku, inw. 5909, k. 15

Gare du Nord w Paryżu, karta pocztowa z lat dwudziestych XX wieku



Karty wizytowe reklamujące Hôtel d'Orient, lata trzydzieste XX wieku. W zbiorach własnych

Rachunek Hôtelu d'Orient za pobyt Schulza w dniach od 31 lipca do 7 sierpnia 1938 roku, 27 × 21 cm.

W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie, dar Adama Sandauera z 2009 roku, inw. 5909, k. 8

2

L'HOTEL D'ORIENT
43, Rue de l'Abbé-Grégoire - PARIS (6^e)
Près la Gare Montparnasse, les Carrés Montparnasse et Océan!
TELEPH : LITTRÉ 23-23

APARTEMENT N° 21
DU 31 Juillet
AU 7 Aout 1938

DÉBOURS

		Monsieur Schulz		TOTAUX	
Ch 3.	2 Jours Angl	25 ⁰⁰	50		
Ch 21	5 " " "	20	100		
	7 ⁰⁰ de déjeuner	4.50	31.50		
	1 Générale		4		
				185.50	
10% km				18.55	
				204.05	
4 téléphona 1.25				5	
				209.05	

Liberia lub Pasteur¹⁷, i trudno utrzymać, że późnym wieczorem przypadkiem trafił do hotelu tak bardzo oddalonego od dworca. Wybór miejsca zamieszkania nie był przypadkowy. L'Hôtel d'Orient znajdował się w dzielnicy Montparnasse, w której mieszkało lub pracowało wiele osób, z którymi Schulz zamierzał się spotkać. Z zachowanego rachunku hotelowego wynika, że pierwszą noc w Paryżu spędził w pokoju numer 3.

1 sierpnia, poniedziałek

Paryż. Bruno Schulz nawiązuje pierwsze kontakty.

Przed wyjazdem do Paryża Schulz zgromadził sporą listę adresów i zdobył rekomendacje do osób, które miały mu na miejscu pomóc w różnych sprawach. Lista ta musiała uwzględniać jego słabą znajomość języka francuskiego, co ograniczało kontakty głównie do środowiska polskich artystów działających w Paryżu. Drugi krąg adresów stanowiły osoby niemieckojęzyczne. Innym problemem była nieśmiałość i niewielka ekspansywność Schulza w społecznych relacjach. Maria Chasin, która w świetle zachowanych dokumentów wydaje się najważniejszą przewodniczką Schulza po Paryżu, daje mu podstawową radę: „niech się Pan pozbędzie tremy i niech Pan przystroi się na Paryż na «bardzo *selbstbewusst*». Nie wolno tam być zbyt skromnym i niepewnym siebie – trzeba poniekąd w y m a g a ć od ludzi zainteresowania się sobą (trzeba też «umieć» ich sobą zainteresować)”¹⁸. W podobnym duchu przemawiała Zofia Rychterówna, zauważając, że w realizacji paryskich projektów Schulza „największą przeszkodą jest brak tupetu – przedsiębiorczości i agresywności, a potrzeba bardzo tego typu uzdolnień dla realnych osiągnięć”¹⁹.

Chasin, mająca rozległe znajomości w wielonarodowym środowisku artystyczno-literackim Paryża, radzi Schulzowi, by zaraz po przybyciu zadzwonił (po niemiecku) do Aleksandry Pregel, do pisarza Siegfrieda Kracauera, zaprzyjaźnionego z Walterem Benjaminem i Bertoldem Brechtem, do rzeźbiarza Nauma Aronsona, do Racheli Szalit i do Grégoire'a Rosenberga (a poprzez niego do Alfreda Bzowieckiego)²⁰. Lista rekomendacji przekazanych przez Rychterównę jest krótsza i ogranicza się do polskich artystów podpowiedzianych jej przez „Leśmianową” (czyli przez malarzkę Zofię Chylińską, wdowę po poecie). Na tej liście znalazła się Jadwiga Żakowa (żona nieżyjącego już wówczas malarza

17 „A teraz sprawy Paryża: bratanica moja [Antonina Rychterówna] doradza Panu zamówić pokój albo w hotelu 1) Liberia – rue Grande Chaumière, albo 2) Grand «Hotel Pasteure» [sic!], Avenue du Maine (w tym ostatnim sama mieszkała). Najlepiej wynająć na miesiąc, to znacznie taniej, ok. 180–200 franków (30–40 zł)” (list Kazimierzy Rychterówny do Brunona Schulza z 18 czerwca 1938, w: KL, s. 304).

18 List Marii Chazen do Brunona Schulza z 26 lipca 1938, w: KL, s. 298–299.

19 List Kazimierzy Rychterówny do Brunona Schulza z 20 lipca 1938, w: KL, s. 305.

20 List Marii Chazen do Brunona Schulza z 26 lipca 1938, s. 299–300.

Eugeniusza Żaka), Moïse Kisling, Olga Boznańska („bo u niej zbiera się dużo artystów”²¹). Rychterówna doradza Schulzowi bezpośrednią formę kontaktu. „Po przyjeździe (ewent. po południu) – pisze w liście – pójść do kawiarni: Café du Dôme, Boulevard Montparnasse i zapytać o stolik polskiego towarzystwa. Bez ceremonii dość, przedstawić się obecnym (przeważnie artyści, malarze) – i dopytać się wszystkiego”²².

Obok tego rodzaju bezspornych rekomendacji w zachowanej korespondencji znajdują się paryskie tropy, którymi Schulz być może poszedł. Rachela Auerbach informuje go w liście z 25 lipca, że w Paryżu „od 3 miesięcy” przebywa jej narzeczony, poeta jidysz Icyk Manger²³. Schulz wie ponadto, że w tym czasie są w Paryżu Roman Kramsztyk²⁴ i Marian Hemar²⁵, ma też zrealizować prośbę drohobyckiego doktora Srula Schmera (internisty) i jego żony Dziuni, która była uczennicą Schulza w gimnazjum Blatta, i dostarczyć Elio Ganzerłowi przesyłkę od nich.

Trudno rozstrzygnąć, w jakim stopniu Schulzowi udało się zrealizować naskicowane przed wyjazdem scenariusze paryskich spotkań. Jeszcze trudniej określić ich dalsze konsekwencje, które wynikały z bezpośrednich kontaktów związanych przez pisarza już na miejscu – w Café du Dôme czy w salonie Boznańskiej (o ile w ogóle tam trafił). Wiadomo, że Schulz spotkał się w Paryżu z Janem Brzękowskim, Louistem Marcoussisem i Adolfem Baslerem, ale jaką drogą do nich dotarł – nie sposób dzisiaj ustalić.

Rachunek wystawiony przez L’Hôtel d’Orient zawiera pozycję „4 telephone 1f 25 – 5”, co oznacza, że między 1 a 7 sierpnia Schulz skorzystał z hotelowego telefonu czterokrotnie. Do kogo telefonował? Najbardziej prawdopodobną listę adresatów otwiera nieznaną z nazwiska osoba, która skontaktowała Schulza z właścicielem Galerie Andrém J. Rotgé. Schulz spotka się z nim nazajutrz (lub wkrótce potem). Tym tajemniczym pośrednikiem mógł być Joachim Weingarten. Niewykluczone, że zgodnie z zaleceniem Chasin Schulz „zaraz po przejeździe” zatelefonował do Aleksandry Pregel (lub Racheli Szalit) – skoro w zaginionym liście do swojej przewodniczki (napisanym między 5 a 12 sierpnia) zdawał relację z efektu podjętych prób kontaktu. Być może w pierwszych dniach pobytu w Paryżu skorzystał z książki telefonicznej i zadzwonił do Nauma Aronsona, który znał jego kilka grafik i którego o przyjeździe Schulza poinformowała Chasin. Z całą pewnością już pierwszego dnia próbował nawiązać

21 List Kazimierzy Rychterówny do Brunona Schulza z 20 lipca 1938, s. 305.

22 Ibidem, s. 304.

23 List Racheli Auerbach do Brunona Schulza z 25 lipca 1938, w: KL, s. 294.

24 List Kazimierzy Rychterówny do Brunona Schulza z 23 lipca 1938, w: KL, s. 306.

25 Ibidem.

kontakt – początkowo bezskuteczny – z Georges'em Rosenbergiem, bo to on miał w zastępstwie siostry być jego przewodnikiem po Paryżu.

2 sierpnia, wtorek

Paryż. Bruno Schulz zmienia pokój hotelowy na tańszy. Kolejne pięć dni spędzi w pokoju numer 21.

Po przespaniu w L'Hôtel d'Orient dwóch nocy Schulz postanawia przenieść się do tańszego pokoju. Pokój numer 3, który zajął po przyjeździe, kosztował 25 franków. Cena za pokój, do którego się przeprowadził, była o pięć franków niższa. Spędzi w nim następne pięć dni, zyskując na tej zamianie jeden nocleg. Łącznie rachunek opiewał na 209 franków, co było kwotą czterokrotnie wyższą od tej, którą musiałby zapłacić za lokum wskazane przez Antoninę Rychterównę, bratanicę Kazimiery. Według ówczesnego kursu²⁶ za siedem noclegów ze śniadaniem Schulz musiał zapłacić około 35 złotych (średnio 5 złotych za jedną dobę).

między 2 a 4 sierpnia

Paryż. Bruno Schulz spotyka się z paryskim marszandem Andrém J. Rotgé i omawia z nim warunki zorganizowania w jego galerii wystawy swoich rysunków.

Do spotkania doszło wkrótce po przybyciu Schulza do Paryża. Dokładną datę trudno jednak ustalić. Raczej nie odbyło się ono pierwszego dnia, na pewno jednak przed 5 lipca, ponieważ w liście datowanym na ten dzień Rotgé odnosi się do odbytej już z Schulzem rozmowy.

Kontakt z marszandem Schulz uzyskał już w Paryżu. Chociaż żaden z zachowanych listów nie zawiera jego nazwiska, Schulz nie trafił do niego przypadkiem. Rotgé od pewnego czasu współpracował z polskimi i żydowskimi artystami działającymi w Paryżu. W jego galerii przy 140 Faubourg St. Honoré wystawiali w drugiej połowie lat trzydziestych między innymi: Marc (Marek) Sterling, Abraham Weinbaum, Mira Zylowa i przede wszystkim Joachim Weingart, który brał udział aż w ośmiu wystawach, w tym także indywidualnych²⁷. W czasie, gdy Schulz przebywał w Paryżu, Weingart był stale obecny w Galerie André J. Rotgé. W maju i czerwcu 1938 roku miał wystawę wspólnie z Mirą Zylową, a od sierpnia do października pokazywał prace na wystawie zbiorowej. To on musiał zatem skontaktować Schulza z zaprzyjaźnionym marszandem. Czy znali się wcześniej? Wszystko na to wskazuje. Ich drogi nieraz już się przecinały.

²⁶ 100 fr. = 16,60 zł (kurs najwyższy), 15,95 zł (kurs najniższy) – źródło: *Giełda warszawska za okres od 14 do 19 marca 1938 roku*, „Polska Gospodarcza” 1938, z. 13, s. 548.

²⁷ Informacje udzielone przez profesor Annę Wierzbicką z IS PAN.

Weingart urodził się w Drohobyczu w 1895 roku²⁸. Był uczniem gimnazjum, do którego dwie klasy wyżej uczęszczał Schulz²⁹. W 1912 wyjechał na studia w Akademii Sztuki w Wiedniu i przebywał tam z przerwami do 1921 roku, a więc w okresie, gdy bywał tam także Schulz. We wrześniu 1923 miał wystawę indywidualną we Lwowie, a w 1932 w Warszawie. Do Paryża wyjechał w 1925 i utrzymywał bliskie kontakty ze środowiskiem artystycznym Lwowa.

Galerie André J. Rotgé, do której zaprowadził Schulza, usytuowana była w bardzo prestiżowym miejscu, na prawym brzegu Sekwany. Przy tej samej ulicy nieopodal znajdowała się działająca od połowy XIX wieku słynna Galerie Bernheim-Jeune, z którą związani byli wówczas tacy artyści, jak Umberto Boccioni, Fernand Léger czy Henri Matisse. Zważywszy na kłopoty językowe, Schulz musiał przybyć na spotkanie w towarzystwie kogoś, kto swobodnie komunikuje się w języku francuskim. Nikt bardziej do tej roli się nie nadawał niż Weingart, i to on zapewne był trzecim uczestnikiem rozmowy z paryskim marszandem. Schulz przywiózł ze sobą około stu rysunków i prawdopodobnie także grafiki z cyklu *Xięga bałwochwalcza*. Rotgé przystał na propozycję zorganizowania w jego galerii wystawy i być może już na pierwszym spotkaniu ustalono, że odbędzie się ona jeszcze tego roku, w pierwszej połowie listopada.

3 sierpnia, środa, godzina 14.10

Paryż. Bruno Schulz udaje się na stację poczty pneumatycznej przy ulicy Dupin, by nadać przesyłkę do Elio Ganzerla, która z powodu nieobecności adresata pod wskazanym miejscem powraca po paru godzinach do nadawcy.

W napisanym po francusku liście Schulz przekazuje Ganzerlowi pozdrowienie od doktora Sruła Schmera (internisty) i jego żony Dziuni, która była uczennicą Schulza w gimnazjum Blatta. Zaprasza Ganzerla na następnny dzień („między 8 a 9”) do hotelu Orient, w którym mieszka, ponieważ – jak pisze – chce mu wręczyć „mały prezent od [...] wspólnych przyjaciół”³⁰. Spotkanie nie dochodzi do skutku. Wysyłając zaproszenie, Schulz korzysta z usług poczty pneumatycznej³¹. Przesyłkę ekspediuje o godzinie 14.10 ze stacji nr 80 przy ulicy Dupin nr 3, znajdującej się o trzysta metrów od hotelu Orient. Przepisując adres Ganzerla z notesu na standardowy blankiet poczty pneumatycznej, Schulz nie był pewny pisowni i dał – jedna nad drugą – dwie jego wersje: „7, rue Danou” i „7, rue

²⁸ Najwięcej informacji o życiu i twórczości Joachima Weingarta (1895–1942), występującego początkowo pod nazwiskiem Weingarten, zawiera książka Jerzego Malinowskiego i Barbary Brus-Malinowskiej *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski* (Warszawa 2007, s. 157–165 i inne).

²⁹ *Sprawozdanie C.K. Wyższego Gimnazjum w Drohobyczu za rok szkolny 1905*, Drohobycz 1905.

³⁰ Depesza Brunona Schulza do Elio Ganzerlo z 3 sierpnia 1938, w: KL, s. 189.

³¹ Elisa Le Briand, Anne-Laure Cermak, *Le réseau avant l'heure. La Poste pneumatique à Paris (1866–1984)*, Paris 2006.

Monsieur,

je vous apporte les salutations les plus
beaux à vos amis à Brochów, le docteur Schmer
et madame.

Selon d'instruction de Madame Schmer
je prends la liberté de vous inviter à mon logis
à l'hôtel d'Orient, 43 rue de l'Abbé Grégoire P. II.
à l'heure matinal de 8-9 h pour vous
remettre un petit cadeau à nos communes amis

Je vous attends avec plaisir, voulez excuser
la langue defectueuse

Bruno Schulz



List Brunona Schulza do Elio Ganzerla z 3 sierpnia 1938 (awers) napisany ołówkiem na blankiecie paryskiej poczty pneumatycznej, 15,8×12,8 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie, dar Adama Sandauera z 2009 roku, inw. 5908, k. 58



Rewers listu do Elio Ganzerla z licznymi dopiskami pracowników poczty związanymi z niemożnością doręczenia listu adresatowi i odesłaniem go do nadawcy, a także adresy: odbiorcy „Mr Elio Ganzerlo / 7 me Danon / 7, rue d'Annou / Paris V” i nadawcy: „Bruno Schul / l’hotel d’Orient / 43, l’Abbé Gregoire / Paris VI”, data stempla: „Paryż, 3 VIII 1938”

Plan połączeń paryskiej poczty pneumatycznej, fragment **Réseau pneumatique de Paris**, 1925, litografia, 75x59 cm. W zbiorach Bibliothèque nationale de France, GE C-5262

Fotografie z lat trzydziestych XX wieku przedstawiające funkcjonowanie poczty pneumatycznej. W zbiorach Musée de La Poste, Paris



d'Aunon / Paris V". Żadna z nich nie okazała się prawdziwa. Takich ulic w Paryżu nie ma. Przesyłka trafiła najpierw do stacji nr 29 w piątej dzielnicy, skąd dostarczono ją pod numer 7 ulic Lhomond i Damals [?], skąd wróciła z informacją, że pod tymi adresami Ganzerlo nie jest znany. Ostatecznie nazwa ulicy została przez urzędników poczty odczytana jako „7, rue Daunou” i tam dwukrotnie próbowano przesyłkę dostarczyć. Bez powodzenia. Po kilku godzinach powróciła z adnotacją: „2-ga próba doręczenia, osoba nieobecna, nie można jej odnaleźć, nieznana na ulicy Daunou”³². Być może dlatego, że w budynku numer 7 mieścił się Teatr Daunou³³.

Czy pracował w nim Ganzerlo? Kim był? Aktorem? Człowiekiem teatru? Dlaczego podał adres teatru jako swój własny? Wiadomo o nim dzisiaj tyle, ile da się wywnioskować z krótkiego listu. To przyjaciel drohobyckich przyjaciół Schulza. W jaki jednak sposób poznał Schmerów? Jak przecięły się drogi drohobyczan z tajemniczym mężczyzną o włosko brzmiącym nazwisku? Czy Schulz, chcąc się spotkać z Ganzerlem, spełniał jedynie przyjacielską przysługę, czy może chciał go prosić o pomoc w nawiązaniu kontaktów ze środowiskiem artystycznym Paryża? Jeśli tak, to zamiar ten się nie powiódł.

5 sierpnia, piątek

Paryż. André J. Rotgé pisze list do Brunona Schulza, w którym potwierdza warunki zorganizowania wystawy jego rysunków w swojej galerii od 1 do 15 listopada 1938 roku.

List jest konsekwencją wcześniejszego spotkania Schulza z paryskim marszandem. Rotgé oczekuje, że Schulz „jak najszybciej” [*au plus tôt*] prześle mu opłatę w wysokości 1600 franków „dla definitywnego zatwierdzenia rezerwacji”³⁴. Choć to – jak pisze – *prix exceptionnel*, czyli cena wyjątkowa, a nawet przyjacielska, okazuje się jednak zbyt wysoka jak na możliwości finansowe artysty, który chciał pokazać światu swoje rysunki. Według ówczesnych notowań Rotgé oczekuje od Schulza opłaty w wysokości około 260 złotych³⁵. Suma ta stanowiła

32 Depesza w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie (dar Adama Sandauera) została zreprodukowana jako *List Brunona Schulza do Elio Ganzerla* i skomentowana przez Wojciecha Chmurzyńskiego w: *Bruno Schulz. 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 152–153.

33 Zaprojektowany w stylu Art Deco przez architekta Augusta Blusena, działał od 1921 roku. Był teatrem średniej wielkości. Mógł pomieścić prawie pół tysiąca widzów. Teatr Daunou od początku istnienia specjalizował się w lekkim repertuarze. W 1938 roku wystawiono dwie komedie André Birabeau: *Dame Nature* i *Le Nid*.

34 List André J. Rotgégo do Brunona Schulza z 5 sierpnia 1938, w: KL, s. 315.

35 100 fr. = 16,60 zł (kurs najwyższy), 15,95 zł (kurs najniższy) – źródło: *Giełda warszawska za okres od 14 do 19 marca 1938 roku*, „Polska Gospodarcza” 1938, z. 13, s. 548.

ANDRÉ J. ROTGÉ

TABLEAUX DE MAÎTRES

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ - PARIS 8^e

ÉLYSÉE 05-11

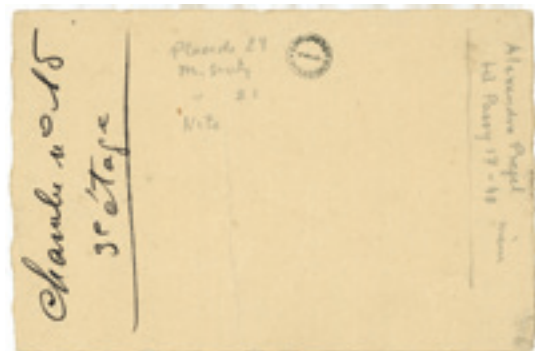
TEL. 21.70

Paris le cinq août 1938

Monsieur Bruno Schulz

Comme suite à notre conversation, je vous
 confirme que je vous réserve, en but d'une
 exposition de vos dessins, une salle du rez de chaussée
 du 1^{er} au 15 novembre 1938 pour le prix exceptionnel
 de mille six cents francs (1.600 frs). Il est nécessaire
 que vous me fassiez parvenir au plus tôt cette somme
 afin d'arrêter définitivement cette location.
 Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de
 mes sentiments distingués.

André J. Rotgé



Karta reklamująca American Hôtel w Paryżu z odręcznymi adnotacjami Schulza, 8×12 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie, dar Adama Sandauera z 2009 roku, inw. 5909, k. 10

Ludwik Lille, **Autoportret**, 1920, olej, tektura, 30×22,5 cm. W zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, fot. Arkadiusz Podstawka

Świadcstwo wniesienia zaliczki na poczet pobytu w American Hôtel w Paryżu z dnia 7 sierpnia 1938, 21×13,5 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie, dar Adama Sandauera z 2009 roku, inw. 5909, k. 15



równowartość miesięcznej pensji drohobyckiego nauczyciela i – co najważniejsze – sięgała dwóch trzecich środków, którymi dysponował w Paryżu³⁶.

Przez pewien czas Schulz nie podejmuje ostatecznej decyzji. W zaginionym liście z Paryża do Marii Chasin (pisanym między 5 a 12 sierpnia) jeszcze się waha. Chasin odpisuje mu 15 sierpnia: „Co do wystawy na rue du Faub[ourg] St-Honoré niech Pan się jednak dobrze zastanowi i poradzi osób miarodajnych. Wielka szkoda, że pani Pregel nie ma w Paryżu, ona z pewnością pomogłaby Panu w tym”³⁷. W końcu Schulz sam lub za czyjąś radą postanawia zrezygnować z możliwości zorganizowania wystawy – co jeszcze przed wyjazdem z Paryża osobiście lub za pośrednictwem Weingarta komunikuje marszandowi. W liście do Romany Halpern, pisanym już w Drohobyczu, tak to przedstawia: „Nawiązałem wprawdzie stosunki z jednym marszandem przy ul. Faub. St. Honoré, który mi chciał zrobić wystawę, ale potem sam wycofałem się z tego”³⁸.

7 sierpnia, niedziela

Paryż. Bruno Schulz po siedmiu dniach opuszcza L’Hôtel d’Orient i na pewien czas przeprowadza się do Ludwika Lillego, lecz jeszcze tego samego dnia rezerwuje pokój w American Hôtel.

Lille był współzałożycielem działającej we Lwowie grupy „Artes”³⁹. W Paryżu mieszkał od 1937 roku. Z Schulzem znał się co najmniej od maja 1930 roku, gdy obydwoj byli uczestnikami lwowskiego Salonu Wiosennego. Jako przewodniczący Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków Lille zorganizował grudniu 1935 wystawę, na której Schulz pokazywał swoje prace. Obydwu artystów łączyła przyjaźń. Znający ich w tej epoce Ignacy Witz pisał po latach: „Przyjaźnił się [Schulz] z wieloma malarzami, z którymi umiał nawiązać kontakt niezmiernie bliski, jak na przykład z Włodarskim, Lillem, Janischem (szczególnie)”⁴⁰. Nic nie wiadomo jednak, by przed przyjazdem do Paryża Schulz nawiązał z Lillem jakieś kontakty. O tym, że się spotkali, świadczą listy do niego pisane przez Schulza już po powrocie do Drohobycza. Po latach Lille tak przedstawił ich paryskie spotkanie: „Na rok przed wojną ktoś zapukał do mojej pracowni. Nieoczekiwanie zobaczyłem we framudze drzwi znaną mi postać. Kilka

36 Schulz przeznaczył na wykup dewiz 400 złotych, co w tym okresie stanowiło w przybliżeniu równowartość 2400 franków.

37 List Marii Chasin do Brunona Schulza z 18 sierpnia 1938, w: KL, s. 301.

38 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 29 sierpnia 1938, w: KL, s. 180.

39 O Lillem i grupie „Artes” zob. P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie artystów plastyków Artes. 1929–1936*, Wrocław 1975.

40 I. Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni. Eseje*, Kraków 1967, s. 40. Podobnie w monografii Łukaszewicza: z Schulzem „przyjaźnił się nie tylko Włodarski, ale także Janisch i Lille” (op. cit., s. 92).

podciągnąć ramionami, kilka ruchów rękoma niby żaglami i Bruno stał w pracowni⁴¹. Jeśli wierzyć tej literackiej wersji wydarzeń, Schulz zjawił się u Lillego bez zapowiedzi, co wyklucza wersję, że 31 lipca Lille czekał na niego na peronie Gare du Nord⁴². Do spotkania doszło prawdopodobnie przed 7 sierpnia. Niewykluczone, że Schulza dał się przekonać Lillemu, by u niego na pewien czas zamieszkać. Tego samego dnia rezerwuje jednak pokój w American Hôtel⁴³, do którego przeprowadzi się przed 12 sierpnia.

Adres Lillego to przez pewien czas nowy paryski adres przybysza z Drohobycza: 51, Boulevard Saint-Jacques⁴⁴. O przebiegu następnych dni wiemy jedynie to, że prawdopodobnie nazajutrz Schulz na prośbę Lillego (lub z własnej inicjatywy) napisał list do Wacława Czarskiego, redaktora „Tygodnika Ilustrowanego”, rekomendujący Lillego jako współpracownika. Z kolei Lille podjął jakieś działania związane z francuskim wydaniem prozy Schulza. Świadczy o tym wzmianka w liście z 18 września: „Za dalsze starania w sprawie tłumaczenia moich rzeczy również dziękuję”⁴⁵. Na czym jednak te starania polegały – nie wiadomo⁴⁶. Jeśli w jakimś stopniu Lille stał się dla przybysza z Drohobycza przewodnikiem po paryskim środowisku artystycznym, to była to zapewne przede wszystkim jego polskojęzyczna część.

Schulz spędza w pracowni Lillego nie więcej niż cztery noce. Już 11 sierpnia podaje do kontaktów adres: American Hôtel, 15, rue Bréa. W hotelu tym mieszka prawdopodobnie już do końca swojego pobytu w Paryżu. Po powrocie do Drohobycza, dziękując Lillemu za gościnę i pomoc, napisze: „czułem się dobrze i bezpiecznie u Pana”⁴⁷.

41 L. Lille, *O Brunonie Schulzu, Poezie i Malarzu*, „Oficyna Poetów” 1969, nr 4, s. 12–14, cyt. według wersji opublikowanej przez Ariko Kato na podstawie autorskiego rękopisu (*Schulz i Lille*, „Schulz/Forum” 3, 2014, s. 126–134).

42 Wersję taką podał Wiesław Budzyński – por. *Schulz pod kluczem*, s. 188.

43 Zachowało się potwierdzenie rezerwacji przez Schulza pokoju w American Hôtel datowane na 7 sierpnia (Muzeum Literatury, inv. 5908). Wynika z niego, że Schulz uiścił zaliczkę w wysokości 90 franków za rezerwację pokoju numer 19. Koszt tygodniowego pobytu miał wynosić 110 franków. Wysokość zaliczki wskazuje, że uzgodniony czas wynajmu przez Schulza pokoju w American Hôtel musiał być dłuższy niż tydzień.

44 Adres ten Schulz podał w liście do Wacława Czarskiego. Budzyński inaczej przedstawia daty i kolejność paryskich przeprowadzek Schulza: „31 VII Schulz mieszkał już w hotelu Orient [...], gdzie był zameldowany do 7 VIII; a 7 VIII – już w American Hôtel, w którym prawdopodobnie mieszkał jedną dobę, i dopiero wtedy, czyli 8 VIII lub jeszcze później, zamieszkał u Lillego” (*Schulz pod kluczem*, s. 371).

45 List Brunona Schulza do Ludwika Lillego z 18 września 1938, w: KL, s. 132.

46 Jedyny trop to wzmianka w liście Marii Chasin przy okazji Kracauera o „poleceniu [Schulza] do pani Adrienne Mounier” – por. list Marii Chazen do Brunona Schulza z 26 lipca 1938, w: KL, s. 299.

47 List Brunona Schulza do Ludwika Lillego z 2 września 1938, w: KL, s. 131.

7 (lub 8) sierpnia, niedziela (lub poniedziałek)

Paryż. Bruno Schulz pisze list do Wacława Czarskiego, w którym dzieli się pierwszymi wrażeniami z pobytu w mieście i rekomenduje mu Ludwika Lillego jako współpracownika „Tygodnika Ilustrowanego”.

„Straszliwe miasto, co za kobiety! Jestem zdruzgotany. Prawdziwy rozpustny Babilon!”⁴⁸ – podsumowuje Schulz w liście do Czarskiego swój tygodniowy pobyt w Paryżu. Mieszka w tym czasie u Lillego, o którym napisze zaprzyjaźnionemu redaktorowi „Tygodnika Ilustrowanego”, że jest „malarzem i świetnym eseistą oraz znawcą sztuki”⁴⁹. Mógłby on, zdaniem Schulza, „przysyłać stale albo okresowo korespondencje z Paryża, ze wszystkich dziedzin życia”⁵⁰. List ten jest prawdopodobnie rewanżem Schulza za okazaną mu przez Lillego pomoc⁵¹.

Na podstawie pierwszego zdania, które brzmi: „Jestem od tygodnia w Paryżu”, Jerzy Ficowski ustalił datę powstania listu na 10 sierpnia⁵². Skoro jednak Schulz w hotelu d’Orient zameldował się wieczorem 31 lipca, należy przyjąć, że list powstał dwa dni wcześniej, 7 lub 8 sierpnia, już po przeprowadzce do Lillego.

przed 12 sierpnia

Paryż. Bruno Schulz wprowadza się do zarezerwowanego przed kilkoma dniami pokoju w American Hôtel, w którym będzie mieszkał prawdopodobnie już do końca swojego pobytu. Zdaje już sobie sprawę, że nie uda mu się zrealizować „programu tutejszego”, i pisze o tym w zaginionym liście do Marii Chasin.

O tym, że Schulz zameldował się w American Hôtel przed 12 sierpnia, wiadomo dzięki datowanej na ten dzień karcie pocztowej Siegfrieda Kracauera do niego, na której znajduje się adres hotelu. Kartka jest odpowiedzią na wysłaną mu przez Schulza propozycję spotkania. Zachowała się też wizytówka hotelu z dwoma adresami zapisanymi przez Schulza ołówkiem, a także z dopiskiem obcą ręką: „chambre no 15 / 3e-étage”, co może oznaczać, że pisarz zajmował pokój numer 15 na trzecim piętrze⁵³.

48 List Brunona Schulza do Wacława Czarskiego z 10 [?] sierpnia 1938, w: KL, s. 100.

49 Ibidem.

50 Ibidem.

51 Dzięki rekomendacji Schulza Czarski podejmuje współpracę z Lillem, który w najbliższych miesiącach opublikuje w „Tygodniku Ilustrowanym” kilka artykułów. W późniejszych listach Schulza do Lillego pojawi się temat honorariów za publikacje, z którymi Czarski się opóźnia.

52 Jerzy Ficowski przyjmował, że Schulz „podróż rozpoczął 2 VIII, a zakończył 26 VIII 1938 roku” (KL, s. 425, przyp. 2), podobnie w kolejnych wersjach kalendarium pisarza, por. *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 501.

53 A więc nie pokój numer 19, który został wskazany w dokumencie potwierdzającym rezerwację i przedpłatę dokonaną przez Schulza 7 sierpnia.



Bywalcy paryskiej Café du Dôme. Fotografia z lat trzydziestych XX wieku

Joachim Weingart na fotografii z lat trzydziestych XX wieku

André Derain, **Portret Mojżesza Kislinga**, 1921, olej na płótnie, 74,3×60,3 cm. W zbiorach Metropolitan Museum of Art, New York

Rahel Szalit-Marcus, niedatowane zdjęcie z negatywu szklanego. W zbiorach Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris



Hotel mieścił się przy ulicy Bréa 15 i był ostatnim znanym paryskim miejscem zamieszkania Schulza. Od hotelu d’Orient, w którym zatrzymał się po przyjeździe do Paryża, dzieli go nie więcej niż kilometr, a od Café du Dôme przy bulwarze Montparnasse 109 (róg rue Delambre) – zaledwie dwieście metrów. Nie wiadomo jednak, czy Schulz – jak mu radziła Kazimiera Rychterówna – podszedł do „stolika polskiego towarzystwa”⁵⁴ i poznał Mojżesza Kislinga (który przychodził tam codziennie o 14)⁵⁵ lub innych polskich artystów. Prawdopodobnie miał wiele po temu sposobności, więc można uznać, że Café du Dôme stanowiła jedno z miejsc, w których Schulzowi udało się nawiązać jakieś paryskie kontakty.

W tej fazie pobytu w Paryżu Schulz już jasno ocenia swoją sytuację. W liście do Romany Halpern – z drohobyckiego dystansu – napisze: „już po 1-ym tygodniu zdałem sobie sprawę, że nie zrealizuję mego programu tutejszego”⁵⁶. Z kolei w zaginionym liście do Chasin relacjonuje bieg pierwszych paryskich dni. Za sobą ma spotkanie z Andrém J. Rotgé i zna warunki zorganizowania w jego galerii wystawy (choć nie podjął jeszcze ostatecznej decyzji w tej sprawie). Spotkał się też z Ludwikiem Lillem i prawdopodobnie z Rachelą Szalit. Nie udało mu się nawiązać kontaktu z Aleksandrą Pregel (która wyjechała z Paryża) i z bratem adresatki, Georgesem Rosenbergiem. Szukając z nim kontaktu, Schulz trafił na „panią Rosenberg”, która przedstawiała się jako przyjaciółka Chasin (ta zaś w odpowiedzi dementuje: „Pisze mi Pan o pani Rosenberg, jakoby mojej przyjaciółce, ale... nie znam w ogóle takiej osoby. Nie mam zresztą przyjaciółek”⁵⁷).

Cytowane zdanie pochodzi z odpowiedzi Chasin z 18 sierpnia na jego zaginiony list, w którym relacjonował swoje pierwsze dni w Paryżu. Dzięki temu można odtworzyć niektóre zdarzenia. Jednym z nich jest zwiedzanie Luwru – być może w towarzystwie Szalit, o której jeszcze w lipcu Chasin pisała do Schulza: „niech Pan napisze do pani R a h e l S z a l i t, 6 b i s, r u e L e c u i r o t, P a r i s 1 4 - e w moim imieniu i poda s w ó j t e l e f o n, żeby się z nią umówić. To jest malarka i graficzka (dawniej mieszkała w Berlinie), *genre-bohémien*. Niech jej Pan powie, że jest Pan moim przyjacielem i że ja ją proszę, żeby Panu pomogła i zajęła się Panem. Niech z nią Pan umówi się na zwiedzanie wystaw, ona to chętnie robi. Oczywiście, że też po niemiecku Pan do niej napisać może”⁵⁸.

12 sierpnia, piątek

Paryż. Siegfried Kracauer przesyła Brunonowi Schulzowi kartę pocztową z zaproszeniem na spotkanie w Café de Versailles.

54 List Kazimierzy Rychterówny do Brunona Schulza z 18 czerwca 1938, w: KL, s. 304.

55 List Kazimierzy Rychterówny do Brunona Schulza z 23 lipca 1938, w: KL, s. 306.

56 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 29 sierpnia 1938, w: KL, s. 180.

57 List Marii Chazen do Brunona Schulza z 18 sierpnia 1938, w: KL, s. 301.

58 List Marii Chazen do Brunona Schulza z 26 lipca 1938, w: KL, s. 300.



Legitymacja prasowa Siegfrieda Kracauera z „Neue Zürcher Zeitung”, 1937

Karta pocztowa wysłana 12 sierpnia 1938 przez Siegfrieda Kracauera do Schulza, 10,5x15 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie, dar Adama Sandauera z 2009 roku, inw. 5909, k. 15

Paris (17^e).3, Avenue Mac-Mahon / 12. August 38 18
Telephon: Etoile 36- 61

Sehr geehrter Herr Schulz,

ich hatte Sie heute früh anzurufen versucht, aber das Telefon war bei Ihnen leider immer besetzt gewesen. Würde es Ihnen morgen - Sonnabend - am Spätnachmittag passen? In diesem Fall schlage ich Ihnen vor, dass wir uns morgen nachmittag zwischen 1/2 6 und 3/4 6 im Café de Versailles treffen. Dieses Café - knapp 10 Minuten von Ihrem Hotel, liegt gegenüber der Gare de Montparnasse, dort, wo die rue de Rennes in den Bahnhofsplatz einmündet. Ich werde als Erkennungszeichen eine grüne Aktenmappe bei mir haben. (Es empfiehlt sich, nicht aussen zu sitzen, sondern sich im Innern des Café zu treffen.) Sollten Sie verhindert sein, so bitte ich Sie, mir morgen früh zwischen 8 und 1/2 9 Uhr - nicht später! - anzutelefonieren oder mir gleich in der Frühe eine carte pneumatique zu schicken. Uebrigens können Sie mir auch noch zwischen 1 und 2 Uhr um die Mittagszeit anrufen. Mit freundlichen Grüßen

Ihr sehr ergebener
S. Kracauer

Kartka jest odpowiedzią na nadesłaną mu przez Schulza propozycję spotkania. Adres i telefon⁵⁹ Schulz otrzymał – wraz z rekomendacją – od Marii Chasin⁶⁰. Rankiem tego dnia Kracauer próbował do niego telefonować („niestety telefon u Pana był wciąż zajęty”⁶¹). Drogą korespondencyjną proponuje, żeby spotkanie odbyło się nazajutrz w Café de Versailles.

Wbrew twierdzeniu Wiesława Budzyńskiego⁶² – Schulz nie mieszka już wówczas u Ludwika Lillego, lecz zapewne w American Hôtel (tak adresuje swoją kartkę Kracauer). To raczej hotelowy numer był tego ranka „wciąż zajęty”. A ponadto – z domu Lillego, który mieszkał przy bulwarze Saint-Jacques, nie sposób dojść do Café de Versailles w dziesięć minut, o których pisze Kracauer.

13 sierpnia, sobota

Paryż, Café de Versailles. Bruno Schulz spotyka się z Siegfriedem Kracauerem.

Do spotkania zachęcała Schulza Maria Chasin, która w przedstawionej mu liście paryskich kontaktów umieściła Kracauera w kategorii „moi przyjaciele”⁶³. Byli prawie rówieśnikami. Kracauer – o trzy lata starszy od Schulza – studiował architekturę, lecz ostatecznie zajął się socjologią i krytyką kultury masowej (Theodor W. Adorno uważał go za swojego mentora). Pracował jako redaktor działu filmowego i literackiego we „Frankfurter Zeitung”, utrzymywał bliskie robocze relacje z Walterem Benjaminem i Ernstem Blochem. Do Paryża przybył w 1933 roku po dojściu Adolfa Hitlera do władzy. Był już wtedy autorem kilku książek w języku niemieckim. Jako emigrant polityczny zaczynał od nowa – z bardzo dobrym skutkiem. Charakteryzując Kracauera, Chasin pisała: „Jest to pisarz niemiecki, kt. i w Paryżu jest znany obecnie (napisał świetną książkę o Offenbachu, wyd. u Grasset⁶⁴). Bardzo bym się cieszyła, gdyby Pan z nim znalazł kontakt, będzie to Panu chyba najłatwiej. Z nim można być «sobą»”⁶⁵.

59 Adres: 3, Av. Mac-Malion, telefon: Etoile 36-61.

60 List Marii Chazen do Brunona Schulza z 26 lipca 1938, w: KL, s. 300.

61 Karta pocztowa Siegfrieda Kracauera do Brunona Schulza z 12 sierpnia 1938, w: KL, s. 313.

62 „Kracauer w liście z 12 VIII narzeka, że nie mógł dodzwonić się do Schulza, do hotelu (?), który – jak pisze – jest oddalony o 10 minut drogi od proponowanego miejsca spotkania (Café de Versailles), co by się zgadzało: dom przy Bd. St. Jacques 51, gdzie mieszkał Lille, rzeczywiście jest położony w takiej odległości, a Kracauer sądził pewnie, że dzwoni do hotelu” (W. Budzyński, *Schulz pod kłuczem*, s. 371).

63 List Marii Chazen do Brunona Schulza z 26 lipca 1938, w: KL, s. 299.

64 S. Kracauer, *Jacques Offenbach ou le secret Second Empire*, traduit de l'allemand par L. Astruc, préface de D. Halévy, Paris 1937.

65 List Marii Chazen do Brunona Schulza z 26 lipca 1938, w: KL, s. 299.

Nie widzieli się nigdy wcześniej. Dlatego Kracauer zapowiada: „Jako znak rozpoznawczy będę miał zieloną teczkę”⁶⁶. Z trudnych do ustalenia powodów proponuje też: „Byłoby wskazane nie siedzieć na zewnątrz, lecz spotkać się w środku kawiarni”⁶⁷. Czy udało im się spotkać? Wszystko wskazuje na to, że tak. Rozmawiali w języku niemieckim, w którym Schulz z łatwością mógł „być sobą”. Chasin z oddali sterowała ich rozmową. Już wcześniej w związku z Schulzem prosiła Kracauera „o polecenie do pani Adrienne Monnier”⁶⁸, która była założycielką legendarnej księgarni La Maison des Amis des Livres i promotorką nowej literatury we Francji. Dzięki niej ukazał się pierwszy przekład *Ulissesa* Jamesa Joyce’a na język francuski. W księgarni przy rue d’Odeon 7 – podobnie jak w zaprzyjaźnionej Shakespeare and Company Sylvii Beach, mieszczącej się przy tej samej ulicy – w latach dwudziestych i trzydziestych spotykali się europejscy i amerykańscy pisarze⁶⁹. Niewykluczone zatem, że Schulz podjął w rozmowie ważny dla niego temat i prosił Kracauera o radę, w jaki sposób włączyć się ze swoją literacką twórczością w obieg literatury francuskiej. Wypełniał w ten sposób życzenie Racheli Auerbach sprzed kilkunastu dni, by jako pisarz starał się należeć do świata⁷⁰.

Prócz karty pocztowej po tym spotkaniu nie pozostał żaden inny ślad⁷¹.

18 sierpnia, czwartek

Łódź. Maria Chasin odpisuje Schulzowi na jego list, w którym opowiada jej wydarzenia z pierwszych dni pobytu w Paryżu.

Chasin odpowiada na list wysłany z Paryża między 5 a 12 sierpnia, w którym Schulz relacjonował jej przebieg pierwszych dni: spotkanie z Andrém J. Rotgé i wahania związane z propozycją zorganizowania wystawy, nieskuteczne próby nawiązania kontaktu z Aleksandrą Pregel i Geroges’em Rosenbergiem, wizytę w Luwrze. Nie jest zdziwiona przeciwnościami, które Schulz napotyka w stolicy Francji – wielu Francuzów spędza lato poza Paryżem. Pisze: „Rozumiem, właściwie – przeczuwam, jak trudno musi Panu być bez znajomości języka!”⁷². Jest jednak przekonana, że Schulzowi „pozostaną również wrażenia innego gatunku,

66 Karta pocztowa Siegfrieda Kracauera do Brunona Schulza z 12 sierpnia 1938, w: KL, s. 313.

67 Ibidem.

68 List Marii Chazen do Brunona Schulza z 26 lipca 1938, w: KL, s. 299.

69 A. Monnier, *Rue de l’Odéon*, Paris 1960; L. Murat, *Passage de l’Odéon: Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l’entre-deux-guerres*, Paris 2003.

70 List Racheli Auerbach do Brunona Schulza z 25 lipca 1938, w: KL, s. 294.

71 Obszerna, ponadsiemsetstronicowa biografia Kracauera pióra Jörga Spätera (*Siegfried Kracauer. Eine Biografie*, Berlin 2016) nie zawiera żadnej wzmianki o jego spotkaniu z Schulzem.

72 List Marii Chasin do Brunona Schulza z 18 sierpnia 1938, w: KL, s. 300–301.



Gisèle Freund, portret Andrienne Monnier, fotografia z 1935 roku

List Marii Chasin do Brunona Schulza z 18 sierpnia 1938 roku, 19x15 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie, dar Adama Sandauera z 2009 roku; inw. 5909, k. 15

53
Lódź, 18/1/38-53

Brajo! B. Bruno!

List Pana nie odzwoł mi się. Wierzę
o całej swojej i Margie że Pana na-
focataw, i wspaniale Pan na wie
sukcesie, uplierające ten obraz dla
wsi, parobcy. Porównaw, wstąpić -
funkcjoniar, jak ludzie musi Panu być
ka ekajomości przyka! - ta więc to
knie najszlachetniejszą latkiem czy nie
stoby kszki na sfanownanie tego panta?
Dok. że panimo wyprzedzić Kolegiowici
kamyknie porównaw iównici wrażeń
innego galwanika o kłótych sta całej Pan
obram, najsie wytkano to niek - Gni panie
nie nazy, całej przepławania jak to było
jak po ma pierwszy - bytam o bym nieszkie,
wam było że paterkę być ca kadyka
ramu unarowanie auctoro (ka nuna
koleby wólad - niości!). - Co wam do nia
ja Pan to nuna piate? Czy winiat Pan

wego brata? Czy walczyliście kandydować
cały? Jedem o wignie i nune cypka jak wa-
i nuna wata jego wspania. - Nie ma Pan
pani Rozumny, jedyt nioj, puzawitka, etc...
nie nuna wogół kadyk wiaty. Ma wam wiaty
funkcjoniar. - Co to wspania na ma ten
tamt 18 - kawi, nuna Pan nie jedyt kadyk
wspania i powabi otyk nuna wójny.
Wtem wspania że nuna przyl nuna o Panin
ma i wspania is puzawitka by Panu o tyam.
Jak wigo wspania Pan jedyt o Panin?
Ani wspania wspania czy Pan nuna jakiel w
nuna nia o Panin - francuskie. Hecotanie
i wspania nuna tyam o nuna wspania. Czy
kadyk Pan nuna o kadyk ma?
Ja kadyk o Panin o kadyk wspania kadyk
ca rozuman kadyk. Wspania nuna is
kadyk i puzawitka ma kadyk nuna wspania
wspania is, kadyk wspania z kadyk wspania.
Pana tyam jak ka kadyk nuna puzawitka i kadyk
i kadyk - kadyk i kadyk nuna wspania
d. Pana tyam wspania just nuna kadyk
wspania o tyam wspania Panu wspania
nie kadyk. Wspania nuna kadyk wspania
H. H.

z których zda sobie [...] sprawę, mając dystans do nich”⁷³. Zależy jej zwłaszcza na tym, by przyjaciel „miał jakieś wrażenie też o Paryżu – francuskim. Obcowanie z emigrantami tylko od niego oddala”⁷⁴ – wyjaśnia.

Planuje pojechać do Paryża pod koniec października lub na początku listopada. Jeśli Schulz wróci pod koniec sierpnia, będą mieli jeszcze dwa miesiące na spotkania i rozmowy w Łodzi.

między 12 a 25 sierpnia

(A) Paryż. Bruno Schulz spotyka się z Janem Brzękowskim, który – jak to określi po latach – „pilotuje” Schulza po mieście, dostaje też od niego egzemplarz *Sanatorium pod Klepsydrą* z dedykacją.

(B) Paryż. Bruno Schulz spotyka się z Louisem Marcoussisem, któremu ofiarowuje *Sanatorium pod Klepsydrą* wraz z dedykacją.

(C) Paryż. Bruno Schulz pokazuje swoje prace Adolfowi Baslerowi.

(D) Paryż. Bruno Schulz nawiązuje kontakt z rzeźbiarzem Naumem Aronsonem, który chwali jego prace.

(A) O swoim spotkaniu z Schulzem Brzękowski wspomina parokrotnie. Najwcześniej w korespondencji z lat pięćdziesiątych XX wieku z Marianem Jachimowiczem, któremu w liście z 3 lutego 1957 roku pisał: „Schulza poznałem w Paryżu przed wojną i pilotowałem go po mieście. Cieszę się, że był Pan z nim w przyjaźni, bo bardzo cenię jego twórczość. Mam jeszcze w Paryżu dedykowany egzemplarz *Sanatorium po Klepsydrą*”⁷⁵. Sformułowanie „pilotowałem” oznaczać

73 Ibidem, s. 301.

74 Ibidem.

75 List Jana Brzękowskiego do Mariana Jachimowicza z 3 lutego 1957, BP Akc. 3106, k. 6 i 7. Nie wiadomo, gdzie obecnie znajduje się wspomniany egzemplarz *Sanatorium pod Klepsydrą* z dedykacją Schulza. W jednym z późniejszych listów do tego samego adresata Brzękowski, skarżąc się na niemożność ponownego przeczytania Schulza, bo ofiarowany mi przezeń egzemplarz musiałem pożyczyć tłumaczowi, który zamierza przełożyć jedno z opowiadań *Sanatorium pod Klepsydrą*. Istnieje bowiem projekt opublikowania tego przekładu w «Preuve», jak również artykułu Sandauera o Schulzu” (list z 9 lipca 1957, BP Akc. 3106, k. 9). We wskazanym przez Brzękowskiego czasopiśmie istotnie ukazał się przekład prozy Schulza (w tłumaczeniu Georges’a Désir [sic!], z wprowadzeniem Sandauera, ale były to opowiadania ze *Sklepów cynamonowych* (B. Schulz, *Traité des Mannequins*, traduit par G. Sidre, illustrations de L. Fini, „Preuves” 1960, no. 111, s. 49–62). Wcześniejsza od tej była publikacja *Martwego sezonu* w przekładzie Alana Kosko (B. Schulz, *La Morte-saison*, traduit du polonais par A. Kosko, „Les Lettres Nouvelles” 1959, N° 19, s. 15–27), tak więc to jemu Brzękowski pożyczył otrzymany od Schulza egzemplarz. Kosko pracował nadal nad przekładem (w tomie B. Schulz, *Traité des Mannequins*, traduit du polonais par S. Arlet, A. Kosko, G. Lisowski, G. Sidre, préface d’Artur Sandauer, Paris 1961 znajdują się cztery opowiadania w jego tłumaczeniu). Obawa Brzękowskiego: „Spodziewam się, że wyda to konkretne rezultaty, a nie – wyrazi się w zaginięciu egzemplarza, który pożyczyłem raczej niechętnie, bo to jest unikat. Chciałem jednak zrobić wszystko, by przekład się ukazał”.



z niewoli niemieckiej. *Zobaczyłem go znowu po wojnie, w Paryżu, przed jego definitywnym wyjazdem do Ameryki.*

W r. 1938 poznałem Brunona Schulza. Nasze wzajemne stosunki ułożyły się ^{doskonale} ~~bardzo dobrze~~. Schulz zdawał sobie sprawę z tego, że go ceniłbym jako pisarza, ofiarował mi wtedy, w sierpniu 1938 r., egzemplarz Sanatorium pod klepsydrą z bardzo miłą dedykacją. Egzemplarz ten cudem ocalał. Mam wrażenie, że Schulz nie czuł się jednak dobrze w Paryżu, może mu było brak atmosfery prowincjonalnego miasteczka i tęsknił ~~do~~ ^o Polska. W każdym razie jego pobyt w Paryżu trwał krótko

Jan Brzękowski, fotografia z końca lat trzydziestych XX wieku

Jan Lechoń, fotografia z 1931 roku

Fragment dotyczący Schulza z manuskryptu wspomnień Brzękowskiego **W Krakowie i w Paryżu**. W zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu, Archiwum Jana Brzękowskiego 1205, T. 1, k. 68

Fotografia reklamowa Forda V8, którym jeździł Brzękowski w czasach, gdy spotykał się z Schulzem



może, że Brzękowski, który dobrze znał Paryż (mieszkał tam i pracował od stycznia 1928 roku⁷⁶), był przewodnikiem Schulza po turystycznych atrakcjach miasta⁷⁷, ale równie dobrze, że polskiego kolegę po piórze kontaktował z osobami ze środowiska literackiego i artystycznego. Nie miałby z tym wielkiego kłopotu. „Życie w Paryżu i kontakty z kulturą francuską bardzo mnie pociągały” – wyznawał. „Przez wiele lat spędzałem wszystkie wieczory na Montparnasia, wysiadując do drugiej nad ranem w Café du Dôme lub w La Coupole w gronie przyjaciół i znajomych, poetów i malarzy”⁷⁸. Schulz – jeśli posłuchał rady Kazimiery Rychterówny, by „pójść do kawiarni: Café du Dôme, Boulevard Montparnasse i zapytać o stół polskiego towarzystwa”⁷⁹ – tam właśnie mógł Brzękowskiego poznać. Mogło też być odwrotnie: nawiązał z nim kontakt w ambasadzie, w której ten był szefem Biura Prasowego, i to właśnie Brzękowski wprowadził „nieśmiałego” Schulza do środowiska artystycznego zbierającego się w słynnej kawiarni. Ta druga hipoteza przeczy opinii pisarza z końca sierpnia wyrażonej w liście do Romany Halpern: „Ambasada nie zajęła się mną zupełnie, nie mogę zupełnie i na przyszłość na nią liczyć”⁸⁰. Nie wiadomo, jakie Schulz miał oczekiwania. Może liczył na większe zainteresowanie ze strony urzędników, a zwłaszcza Jana Lechonia, do którego był kierowany przez Rychterównę. Ale zdaje się, że *attaché* kulturalnego (Lechoń pełnił tę funkcję od ośmiu lat i miał świetne miejscowe kontakty), nie było w tym czasie w Paryżu, a gdyby nawet był, to i tak Schulz nie mógłby liczyć na jego wielką pomoc⁸¹. W jakimś jednak stopniu Brzękowski – oficjalnie? prywatnie? – zajął się przybysem z Drohobycza. Wzmianka w jego przywołanym liście do Jachimowicza wskazuje, że jego kontakt z Schulzem nie był jednorazowy. Z kolei w liście Jachimowicza, w którym odzywają się echa jego

76 Po latach tak wspomina swoje paryskie lata: „zaraz po przyjeździe zacząłem pisać artykuły do prasy polskiej. Następnie pracowałem w paryskiej redakcji PAT-u (Polskiej Agencji Telegraficznej), by w ostatnich latach przedwojennych objąć stanowisko szefa Biura Prasowego Ambasady” – J. Brzękowski, *Paryż literacki i artystyczny w latach trzydziestych*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6, s. 176. Por. też jego obszerne wspomnienia w książce *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Warszawa 1968 (drugie wydanie: Kraków 1975).

77 Otwarte pozostaje pytanie, czy potrzebował przewodnika. Jerzy Ficowski utrzymuje, że w Paryżu Schulz „czuł się zagubiony i nie miał odwagi wyruszać samotnie na wędrowki po mieście. [...] Niechętnie, z obawą poruszał się sam po mieście, bojąc się zabłądzić bez ratunku w labiryncie ulic. Przeważnie więc ktoś mu w wędrowkach towarzyszył” – J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolicy*, s. 80.

78 J. Brzękowski, *Paryż literacki i artystyczny w latach trzydziestych*, s. 176.

79 List Kazimiery Rychterówny do Brunona Schulza z 20 lipca 1938, w: KL, s. 304.

80 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 29 sierpnia 1938, w: KL, s. 180.

81 Brzękowski nie ma dobrego zdania o Lechońiu jako pracowniku ambasady: „Wszyscy doskonale wiedzieli, że praktycznie biorąc nic nie robił, ale liczone się z nim, bo miał w Warszawie stosunki «na wysokim szczeblu»” (*W Krakowie i w Paryżu*, s. 244). Podobną opinię wyraził Antoni Słonimski: „Po francusku nauczył się Lechoń dopiero w Paryżu, dokąd wyjechał jako *attaché* kulturalny. Tylko Leszek mógł swymi czarami towarzyskimi osiągnąć tak łakome stanowisko dyplomatyczne, nie posiadając ku temu kwalifikacji” (*Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, s. 119).

rozmów z Schulzem, znajduje się zdanie: „Tu przypominam sobie nieodżałowanego Schulza, którego Pan oprowadzał po Paryżu...”⁸². Na czym polegało to „oprowadzanie”? Na realizacji jakiegoś programu turystycznego? Niewykluczone więc, że Brzękowski – zapalony automobilista – woził Schulza po Paryżu i okolicach swoim Fordem V8 model z 1932 roku, może nawet wspólnie wybrali się na wycieczkę do Wersalu, o której wiadomo tylko tyle, że się odbyła.

Ich paryskiemu spotkaniu Brzękowski poświęcił również kilka zdań w swojej wspomnieniowej książce *W Krakowie i w Paryżu*: „W roku 1938 poznałem Brunona Schulza. Nasze wzajemne stosunki ułożyły się doskonale. Schulz zdawał sobie sprawę z tego, że go cenię jako pisarza, ofiarował mi wtedy, w sierpniu 1938 roku, egzemplarz *Sanatorium pod Klepsydrą* z bardzo miłą dedykacją. Egzemplarz ten cudem ocalał. Mam wrażenie, że Schulz nie czuł się jednak dobrze w Paryżu, może mu było brak atmosfery prowincjonalnego miasteczka i tęsknił za Polską. W każdym razie jego pobyt w Paryżu trwał krótko”⁸³. Domysły Brzękowskiego na temat paryskich odczuć Schulza – nawet jeśli trafne – już po kilku latach straciły swoją podstawę. Z perspektywy okupacyjnego Drohobycza Paryż wydał się Schulzowi miejscem pożądanym, odległym i niedostępnym miejscem marzeń. O swoim niedawnym pobycie opowiadał wówczas Jachimowiczowi w innej tonacji emocjonalnej niż w miesiącach tuż po powrocie. Ten zaś pisze do Brzękowskiego: „Na kilka miesięcy (a raczej tygodni) przed śmiercią jego – marzyliśmy o wspólnej podróży do Francji po wojnie... Było to u niego w Drohobyczu. Stał oparty o piec kaflowy i grzał sobie plecy”⁸⁴.

(B) Schulz nie znał Marcoussisa wcześniej. Zachowane dokumenty wskazują na to, że poznali się dopiero w Paryżu, być może w Café du Dôme – do której zaglądać radziła Schulzowi Rychterówna – lub dzięki pośrednictwu Lillego, Weingarta czy Brzękowskiego. Marcoussis (a właściwie Ludwik Kazimierz Markus) jako artysta działał w Paryżu od 1903 roku, dokąd przybył studiować malarstwo po krótkim pobycie na Akademii Sztuki w Krakowie. Był związany z artystami tworzącymi École de Paris, przede wszystkim z jego awangardowym odłamem kształtowanym przez Guillaume’a Apollinaire’a i Pabla Picassa, z którymi się przyjaźnił. W latach trzydziestych skłaniał się ku surrealizmowi, tworzył prace bliskie obrazom Paula Klee i Joana Miró. W epoce, w której spotkał się z Schulzem, Marcoussis uprawiał głównie grafikę, był nawet nauczycielem technik graficznych w Académie Schläepfer w Paryżu. Zajmował się też ilustracją książkową, co wyznaczyć mogło ramy rozmowy obydwu artystów. Innym tematem

82 List Mariana Jachimowicza do Jana Brzękowskiego z 12 lutego 1963, BP Akc. 3106, k. 28.

83 J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 79. Poświęcony Schulzowi fragment wspomnień Brzękowskiego w manuskrypcie książki (*W Krakowie i w Paryżu [brudnopis]*), BP Akc. 3106, k. 68) nie zawiera nowych informacji i z kilkoma drobnymi różnicami jest zgodny z wersją opublikowaną.

84 List Mariana Jachimowicza do Jana Brzękowskiego z 12 lutego 1963, BP Akc. 3106, k.28.

SANATORIUM
POD KLEPSYDRĄ

Panie Ludwikowi Marcoussisowi
z wyrazami podziwu

Bruno Schulz

Dedykacja Brunona Schulza dla Louisa Marcouissisa (Ludwika Markusa) w **Sanatorium pod Klepsydrą**. W zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie

Aram Alban, portret Louisa Marcouissisa, fotografia z 1930 roku

Amadeo Modigliani, portret Adolfa Baslera, przed 1920, szkic ołówkiem na papierze, 19,75x11,75 cm. W zbiorach The Phillips Collection



mogła być literatura. Brzękowski wspomina, że Marcoussis „znał świetnie literaturę francuską, no i oczywiście polską”⁸⁵. Nic więc dziwnego, że Schulz podarował mu egzemplarz *Sanatorium pod Klepsydrą* (z numerem 722) z dedykacją: „Panu Ludwikowi Marcoussisowi | z wyrazami podziwu | Bruno Schulz”⁸⁶. To jedyny ślad ich bezpośredniego kontaktu. Brak daty i miejsca wpisania dedykacji nie pozwala na dokładniejszą lokalizację spotkania. Na to, że doszło do niego podczas pobytu Schulza w Paryżu, wskazują dalsze losy książki. Od 1950 roku znajduje się ona w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, dokąd trafiła wraz z innymi książkami jako dar Comité d’aide w Paryżu. Na ostatniej stronie egzemplarza znajduje się pieczętka z inicjałami „H. M.,” co może być znakiem własności Marcoussisa i jego żony Alicji Halickiej.

(C) Niewiele wiadomo o spotkaniu (spotkaniach) Schulza z Baslerem⁸⁷, krytykiem sztuki, kolekcjonerem i marszandem, twórcą Galerie Sèvres, współpracującym z takimi artystami jak Amadeo Modigliani czy Otokar Coubine, a z polskich: Leopold Gottlieb, Roman Kramsztyk i Mojżesz Kisling. Jedyny ślad to wzmianka Schulza w liście do Lillego: „Za rady odnośnie do litografii b. dziękuję. Basler też mi radził wziąć się do litografii”⁸⁸. List – pisany wkrótce po powrocie Schulza do Drohobycza – odnosił się do niedawnego spotkania w Paryżu, być może nawet zorganizowanego przez Lillego, skoro Schulz wymienia nazwisko Baslera bez żadnych komentarzy. W udzielonej Schulzowi radzie, by „wziął się” do litografii, była – jak się zdaje – ukryta pośrednia ocena jego prac, które nie mogły przypaść do gustu wojowniczemu promotorowi awangardowej sztuki. Znaczące, że znając rysunki i grafiki autora *Xięgi bałwochwalczej*, jako w tym czasie aktywny marszand nie zaproponował mu współpracy i nie zaprosił do swojej galerii. Niewykluczone, że Schulz poznał Baslera już wcześniej. Krytyk utrzymywał stałe kontakty ze środowiskiem artystów ze Lwowa⁸⁹. Był zaprzyjaźniony z Leonem Chwistkiem i skupionym wokół niego kręgiem artystów⁹⁰, z którymi także Schulz się spotykał.

(D) Do pierwszego spotkania z Aronsonem mogło dojść już w pierwszych dniach pobytu Schulza w Paryżu. Kontakt do niego uzyskał od Marii Chasin, która

85 J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 211. W innym miejscu pisze: „w poezji polskiej uznawał przede wszystkim skamandrytów i przyjaźnił się z Lechoniem” (s. 212).

86 Aktualnie egzemplarz książki znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej (513.22 A / Cim.); zob. <http://polona.pl/item/37460457> (dostęp: 18.08.2022).

87 Jego działalność jako krytyka omawia szeroko Anna Wierzbicka, *We Francji i w Polsce, 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009 (o działalności galerii por. s. 239).

88 List Brunona Schulza do Ludwika Lillego z 18 września 1938, w: KL, s. 132.

89 W 1913 roku korespondował z TPSP we Lwowie na temat zorganizowania wystawy francuskiej sztuki współczesnej. Por. P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes. 1929–1935*, Wrocław 1975, s. 10, 21; A. Wierzbicka, op. cit., s. 130-131.

90 K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971.

w liście napisanym tuż przed wyjazdem pisarza nakazywała mu: „Niech Pan zadzwoni w moim imieniu do p. N. Aronsona (rzeźbiarza znanego), 93. rue de Vaugirard, Paris 15-e, i niech go Pan w jego pracowni odwiedzi. Niech mu Pan przypomni, że on oglądał kilka grafik Pana w zeszłym roku⁹¹ i że ja wspomniałam mu o Pana przyjeździe teraz. Proszę go serdecznie pozdrowić ode mnie i powiedzieć mu, że na jesieni będę grała w Paryżu. Telefon jego znajdzie Pan w książeczce telefonicznej”⁹². Niewykluczone, że Schulz – ośmielony informacją, że jego twórczość plastyczna będzie rozmówcy znana – zadzwonił do Aronsona jeszcze podczas swojego pobytu w hotelu d’Orient, zwłaszcza że pracownia rzeźbiarza znajdowała się o parę kroków i że był to najbliższy paryski adres, jaki znał. Schulz nie wspomina jednak Aronsona w zaginionym liście do Chasin pisanym między 5 a 12 sierpnia, jak można przypuszczać po braku reakcji adresatki. O ważnych dla niego kontaktach z rzeźbiarzem opowie jej dopiero podczas łódzkiej wizyty jesienią 1938 roku, które ona z kolei zrelacjonuje po wielu latach w jednym z listów Jerzemu Ficowskiemu: „Urządziłam mu spotkanie ze znanym rzeźbiarzem Naumem A r o n s o n ’ e m. Widzieli się parę razy i Aronson był z a c h w y c o n y obrazami Schulca! [sic]”⁹³. Uznanie w oczach artysty starszego o jedną generację, od początku wieku działającego w Paryżu, wziętego rzeźbiarza tworzącego na zamówienie popiersia Ludwiga van Beethovena, Louisa Pasteura czy Lwa Tołstoja, musiało wywrzeć wielkie wrażenie na przybyszu z Drohobycza, który dopiero projektował swoją światową karierę. O znaczeniu spotkania z Aronsonem Chasin wspominała Ficowskiemu już wcześniej, pisząc w ich kontekście „o roli jego rysunków w naszej [Schulza i jej] wspólnej walce z jego *inferiority complex*”⁹⁴. Fakt, że Aronson był rysunkami „zachwycony”, stanowił kolejny epizod w tej walce. „To wystarczyło – wspomina Chasin – żeby zaszła taka zmiana jaka w nim zaszła po tym spotkaniu. Przyjechał po tym do mnie do Łodzi, dużo i długo opowiadał o tym spotkaniu, o Paryżu i zauważyłam – co najważniejsze – że stosunek Bruna do w ł a s n e j sztuki się zmienił. On przestał wątpić. Uwierzył tym razem w swój talent”⁹⁵.

91 Nic nie wiadomo o okolicznościach, w jakich do tego doszło. Czy w trakcie tej prezentacji Schulz był obecny, czy też sama Chasin pokazała Aronsonowi jego prace.

92 List Marii Chasin do Brunona Schulza z 26 lipca 1938, w: KL, s. 299.

93 List Marii Chasin do Jerzego Ficowskiego z 15 stycznia 1966 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką S. Rośka i M. Ogonowskiej, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2022, s. 242.

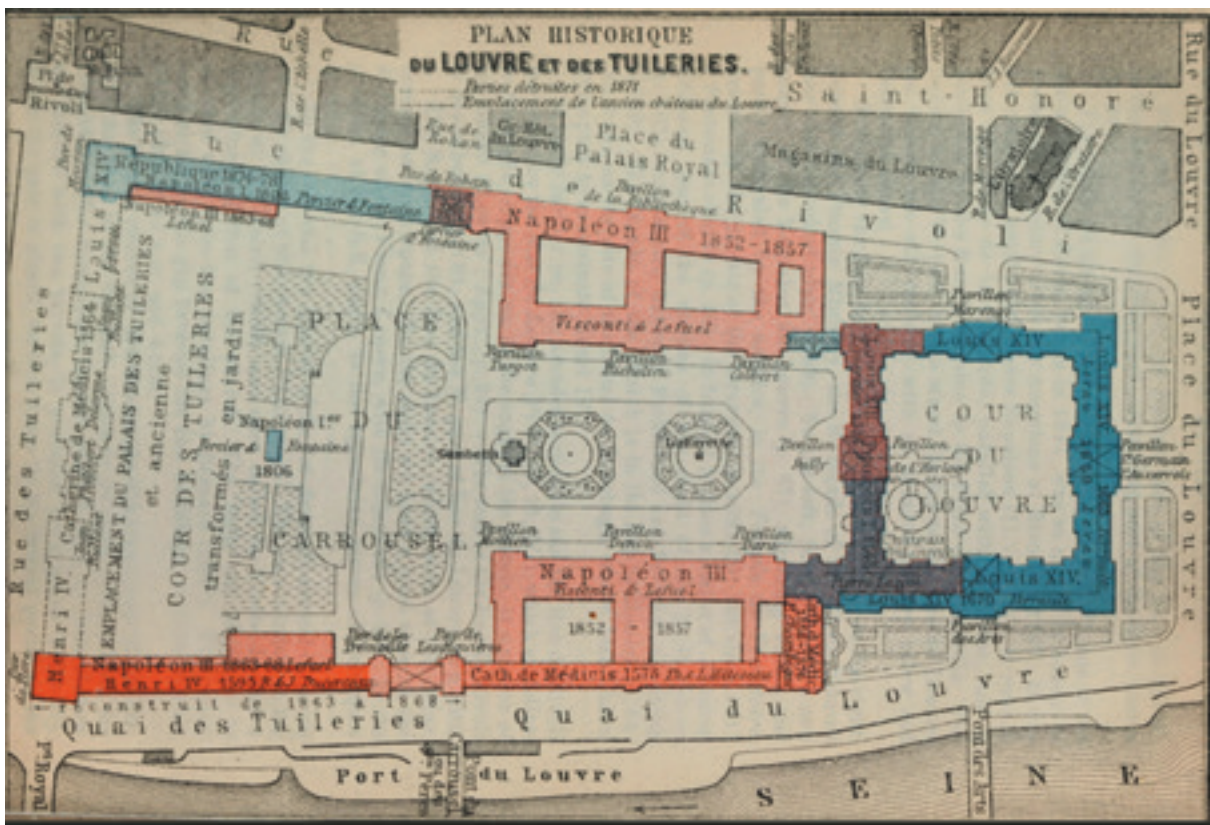
94 List Marii Chasin do Jerzego Ficowskiego z 16 sierpnia 1965 roku, w: *ibidem*, s. 241.

95 List Marii Chasin do Jerzego Ficowskiego z 15 stycznia 1966 roku, s. 242.



Naum Aronson w swojej paryskiej pracowni, fotografia zamieszczona w czasopiśmie „Shadowland. Expressing The Arts” z marca 1923 roku (strona 16)

Plan rozmieszczenia zbiorów Luwru dla zwiedzających (Karl Baedeker, **Paris und Umgebung**, Leipzig 1931, między stronami 126 i 127)



między 2 a 25 sierpnia

Paryż. Bruno Schulz zwiedza Paryż, poznaje jego atrakcje i okolice.

Turystyczny program Schulza w Paryżu znany jest zaledwie z kilku wzmianek. Wiemy na pewno, że już w pierwszych dniach pobytu zwiedził Luwr. Wspominał o tym w zaginionym liście do Marii Chasin pisany między 5 a 12 sierpnia, lecz zrobił to tak zdawkowo, że go dopytywała: „Czy polubił Pan coś w Louvrze? [sic!]”⁹⁶. Nie znamy jego własnej odpowiedzi na to pytanie. Wyręczył go w tym Lille. W napisanym już w latach pięćdziesiątych utworze zrelacjonuje muzealne wrażenia Schulza: „Luwr go rozczarował. Gioconda była brzydka”⁹⁷. Czy znalazł tam obrazy, które mu się spodobały? Zapewne. Michał Chajes wspomina Schulza z końca lat trzydziestych: „W tym okresie zwiedza Paryż, [...] w czasie wolnym od zajęć poświęca się z zamiłowaniem studiom sztuki francuskiej, impresjonistycznej i hiszpańskiej XIX i XX w. Podoba mu się Ignazio Zuloaga, a w superlatywach wyraża się o Goyi jako swym niedoścignionym pierwowzorze i ideale, o jego technice i tematyce okropnościowej”⁹⁸. Jeśli tym studiom oddawał się w Paryżu, mógł zobaczyć w Luwrze trzy obrazy Goi: *Damę z wachlarzem* (1806–1807), portrety Evaristo Péreza de Castro oraz Ferdinanda Guillemardeta, posła francuskiego w Madrycie⁹⁹. Płótna Zuloagi – starszego od Schulza o jedną generację – trafiły do Luwru dopiero w 1942 roku (udostępnione po raz pierwszy w 1953)¹⁰⁰. Schulz mógł poznać jego twórczość w paryskich galeriach¹⁰¹, w Luwrze hiszpańskie malarstwo było w tym czasie reprezentowane przez obrazy El Greco (ok. 1541 – 1614) oraz hiszpańskich barokowych artystów, przedstawicieli caravaggionizmu, Jusepe de Ribery (1591–1652), Francisca de Zurbarána (1598–1664) i Bartolomé Estebana Murilla (1617–1682), eksponowanych w Grande Galerie (Écoles espagnole et italienne).

Dzięki dużo późniejszej relacji Bogusława Marszala, drohobyckiego ucznia Schulza, z którym pisarz utrzymywał wówczas bliskie kontakty, wiemy, że „po powrocie z Paryża opowiadał między innymi o olśniewającym pięknie średnio-wiecznych witraży katedr francuskich, pokazując [...] przywiezione barwne

96 List Marii Chasin do Brunona Schulza z 18 sierpnia 1938, w: KL, s. 301.

97 A. Kato, *Schulz i Lille*, s. 132.

98 Załącznik do listu Michała Chajesa z 7 czerwca 1948 roku do Jerzego Ficowskiego w: *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 48.

99 Por. K. Baedeker, *Paris und Umgebung. Chartre, Fontainebleau, Senlis, Reims, Verdun*, Leipzig 1931, s. 141.

100 Był to portret Carlosa de Beisteguia, mecenasa i znawcy sztuki, który w 1942 roku przekazał Luwrowi eksponowaną w tej sali kolekcję.

101 Por. Pablo Jiménez Burillo y Leyre Bozal Chamorro, w: *Zuloaga en el París de la Belle Époque (1889–1914)*, katalog wystawy w Recoletos Hall Fundación MAPFRE w Madrycie, 28 września – 7 stycznia 2018, <https://www.revistalafundacion.com/en/zuloaga-paris-la-belle-epoque-1889-1914/> (dostęp: 18.08.2022).

reprodukcje”¹⁰². Schulz musiał widzieć z całą pewnością witraże katedry Notre Dame, którą trudno w Paryżu ominąć, ale też słynną z witraży dwukondygnacyjną Sainte-Chapelle leżącą nieopodal. W części górnej kaplicy, która początkowo przeznaczona była do wyłącznego użytku dworu, znajdują się okna z XIII wieku o łącznej powierzchni kilkuset metrów. Zdobią je kilkunastometrowe w i t r a ż e, przedstawiające sceny ze Starego i Nowego Testamentu. Zaciekawiony tym rodzajem sztuki Schulz wybrał się też może pociągiem do Chartres, oddalonego od Paryża o 71 kilometrów, by zwiedzić tamtejszą katedrę i zobaczyć jej słynne witraże. Do wycieczki zachęcały broszury kolportowane przez polskie biura turystyczne: „Nie należy opuszczać Paryża, nie zwiedziwszy chociażby pobieżnie jego okolic. [...] Chartres zrobi na was wrażenie, którego nie zapomnicie”¹⁰³. Podróż z dworca Montparnasse trwała nie dłużej niż dwie godziny¹⁰⁴.

Jeszcze łatwiej było dostać się do oddalonego o 18 kilometrów Wersalu. Pociąg z Gare Montparnasse jechał tam niespełna 40 minut. Jeden z ówczesnych polskich przewodników turystycznych po Francji przedstawiał Wersal jako „miasto liczące przeszło 60 tysięcy mieszkańców, gęsto poprzecinane wąskimi uliczkami, z trzema szerokimi arteriami wiodącymi do pałacu”¹⁰⁵. Schulz poczuł się jak u siebie w tym – jak je określił – „miasteczku” przyległym do królewskiej rezydencji. Wersal przypominał mu Drohobycz. Ta sama skala¹⁰⁶, podobne spowolnienie życia. Już po powrocie, z perspektywy własnego domu, napisze do Lillego: „Radzę Panu koniecznie wyjechać kiedyś na prowincję, choćby do Wersalu. Zamku Pan może nie oglądać, ale miasteczko jest czarujące. Tam bym chciał mieszkać. Niech Pan zamieszka na prowincji francuskiej, jeżeli już Pan koniecznie chce być we Francji i blisko Paryża. Zobacz Pan, jak tam cudownie. Musi też być taniej, jak w Paryżu”¹⁰⁷. Rada nawiązywała do ich wcześniejszych rozmów. Lille, który spędził z Schulzem kilka dni, był świadkiem jego wyobcowania i pogłębiającego się zniechęcenia. „Bruno – pisał – był nieszczęśliwy w Paryżu. Bruno czuł się zgubiony wśród milionów ludzi. Bruno żalił się, że jest dla wszystkich obcy. Bo nagle, przerzucony w 24 godziny maszyną z jednego krańca świata na drugi, stracił swoją ochronę i puklerz, który w każdej chwili odgarniał od niego wszelkie niebezpieczeństwa. Tu w Paryżu [...] Bruno był

102 Wspomnienia Bogusława Marszala z 30 listopada 1983 roku w: *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 199.

103 *Paryż*, wydane przez Biuro „Francja” Generalne Przedstawicielstwo Kolei Francuskich i i Centre National d’Expansion du Tourisme, du Thermalisme et du Climatisme, Warszawa 1938, s. 28–29, egzemplarz ostemplowany na okładce: „Biuro Podróży | «Odos» | ul Alberta I Króla Belgów Nr. 2.”

104 K. Baedeker, *Paris und Umgebung*, s. 361.

105 *Paryż i okolice. Plan, ilustracje, opisy, zwiedzanie, wskazówki praktyczne*, Warszawa [1925], s. 113.

106 Pod koniec lat trzydziestych Drohobycz liczył około 39 tysięcy mieszkańców.

107 List Brunona Schulza do Ludwika Lillego z 2 września 1938, w: KL, s. 131.

VERSAILLES.



Plan Wersalu (**Paris und Umgebung**, Grieben-Verlag, Berlin 1931)

Wersal, skrzyżowanie Montreuil, karta pocztowa z początku XX wieku



Plakaty reklamujące spektakle teatru Grand Guignol, lata dwudzieste XX wieku

Okładka czasopisma „Le Grand Guignol”, numer 38 wydany latem 1927 roku

sam, nagi, bezbronny. Walił się na niego Paryż jak przeolbrzymia, potworna nierządnicą z Babilonu, wszystkich swą płcią przerażająca. I wtedy nabrał Paryż dlań smaku goryczy, a wszystko, czego się tak przerażony dotknął – zdało mu się piołunem”¹⁰⁸.

Inny wizerunek Schulza wyłania się ze wspomnień Chajesa, któremu Schulz po powrocie do Drohobycza „opowiada [...] cuda o teatrze Grand-Guignol i tzw. salonach rozpusty”¹⁰⁹. Co dokładnie miał na myśli, mówiąc o „salonach rozpusty” – trudno dzisiaj stwierdzić i odnieść do jakichś konkretnych miejsc. Inaczej w wypadku Grand-Guignol. Słynny paryski teatr grozy powstał w 1897 roku i mieścił się przy ulicy Chaptal 20 bis. Wystawiano w nim – jak ostrzegał turystów Baedeker z 1931 roku – „Farsy i rewelacyjne jednoaktówki dla ludzi o mocnych nerwach”¹¹⁰. Sala mogła pomieścić 300 widzów. W latach, gdy Schulz odwiedził Grand-Guignol, kierował nim Jack Jouvin i teatr już nie był w pełni tym, czym wyróżniał się (i szokował) w pierwszych dekadach istnienia. Jego poprzednik, Camille Choisy, zarządzający teatrem w latach 1914–1930, odrzucił „literaturę na rzecz sztuki scenicznej, a teksty dramatyczne wydawały się służyć jedynie jako pretekst do ukazania realistycznych scen okrucieństwa i śmierci”¹¹¹. Dzięki niemu Grand-Guignol „stał się w tym okresie na równi z Wieżą Eiffla, Polami Elizejskimi czy Katedrą Notre-Dame niekwestionowanym i kultowym miejscem dla odwiedzających francuską stolicę”¹¹². Jouvin wprawdzie „odrzucił brutalność na scenie i jeśli interesowała go krwiożercza natura ludzka, to szukał jej w meandrach udręczonej duszy człowieczej”¹¹³, ale wiele jej jeszcze musiało pozostać, skoro rok 1937 teatr inauguruje premierą dwóch sztuk o wiele mówiących tytułach: *Les cadavres vivants* (Żywe trupy) i *L'Horrible torture* (Straszliwe tortury). Recenzent informatora „La Semaine à Paris” z zadowoleniem konstatował, że dzięki tym sztukom „Grand-Guignol powraca do swoich wspaniałych tradycji i z tego powodu powtórzy dawne sukcesy”¹¹⁴. Trudno ustalić, co grano w teatrze, gdy w sierpniu 1938 roku Schulz zasiadł na widowni. Repertuar jest jednak w tym wypadku drugorzędny. Ważne, że miał okazję zobaczyć na scenie Grand-Guignol akty przemocy i okrucieństwa, które nie respektowały ograniczeń i zakazów obowiązujących w życiu i nie zawsze szukały dla siebie uzasadnienia w teatralnej

108 A. Kato, *Schulz i Lille*, s. 132.

109 Załącznik do listu Michała Chajesa z 7 czerwca 1948 roku do Jerzego Ficowskiego w: *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 48.

110 K. Baedeker, *Paris und Umgebung*, s. 41.

111 T. Kaczmarek, *Grand-Guignol – paryski teatr grozy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXI, 2018, z. 4, s. 129. Por. F. Rivière, G. Wittkop, *Grand Guignol*, Paris 1979.

112 T. Kaczmarek, op. cit., s. 128.

113 Ibidem, s. 130.

114 L.-J. Finot, *Nouveau Spectacle, au Grand Guignol*, „La Semaine à Paris” 1937, n° 765, 22 au 28 Janvier, s. 8.

konwencji. W Grand-Guignol Schulz zobaczył na scenie czyste okrucieństwo. Okrucieństwo przypominające scenę dekapitacji przedstawionej przez niego w obrazie, który umieścił w tle młodzieńczego autoportretu ze sztalugami z 1919 roku¹¹⁵.

Między 12 a 25 sierpnia

(A) Paryż. Bruno Schulz spotyka się parokrotnie i zaprzyjaźnia z Georges'em Rosenbergiem, podczas kilku nocnych rozmów nawiązuje się między nim „koleżeństwo w humanizmie”.

(B) Paryż, 2, Av. Rachel. Bruno Schulz w towarzystwie Georges'a Rosenberga spędza wieczór w kabarecie Casanova.

(A) Rosenberg (występujący później pod nazwiskiem Gregory R. Marshak) był bratem Marii Chasin, przyjaciółki Schulza, która powierzyła mu opiekę nad nieznającym języka francuskiego przyjezdnym¹¹⁶. Poleciała ona pisarzowi zatelefonować do brata lub, z powodu jego częstych wyjazdów – napisać list. Przez pierwsze dni do spotkania jednak nie dochodzi, mimo podjętej przez Schulza próby (i odnalezienia tajemniczej „pani Rosenberg”, rzekomej przyjaciółki Chasin) – o czym donosi adresatce w zaginionym liście pisanym w Paryżu między 5 a 12 sierpnia (a ta odpowiada, że nikogo takiego nie zna¹¹⁷). W liście z lat sześćdziesiątych do Jerzego Ficowskiego Rosenberg (wówczas już Marshak) powraca wspomnieniem do zdarzeń z sierpnia 1938 roku: „Pobyt Szulca w Paryżu był krótki i nie widywałem go często, gdyż stale bywałem w rozjazdach. Ale za każdym razem kontakt nasz był bardzo ciasny”¹¹⁸.

Po raz pierwszy spotkali się prawdopodobnie dopiero po 12 sierpnia. Ich kontakty – jak pokazują istniejące świadectwa – nie były związane z zawodowymi interesami Schulza. Rosenberg nie miał bliskich związków ze środowiskiem artystycznym Paryża. Wiadomo o nim, że walczył w wojnie domowej w Hiszpanii przeciwko frankistom i że powrócił z niej, a jego siostra jest – jak rzuca mimochodem w liście – „w związku z nim ciągle pod wrażeniem cudu jego ocalenia”¹¹⁹. Wygląda na to, że udało się im nawiązać głębsze porozumienie wynikające z obustronnej fascynacji. Świadczy o tym wspomnienie Rosenberga, w którym – powracając po latach do paryskich spotkań – pisał: „Szulc [sic] pozostał w mojej

115 Rysunek znajduje się dzisiaj w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie.

116 Zob. *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 242.

117 List Brunona Schulza do Marii Chasin z 18 sierpnia 1938, w: KL, s. 301.

118 List do Jerzego Ficowskiego z 15 sierpnia 1965, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 192. Słowo „ciasny” świadczy o rozluźnieniu związków Rosenberga (przebywającego od kilkudziesięciu lat poza Polską) z językiem. Ficowski zmienia zgodnie z frazeologizmem na „bliski” (por. fragment zacytowany w komentarzach – KL, s. 371).

119 List Marii Chasin do Brunona Schulza z 18 sierpnia 1938, w: KL, s. 301.

pamięci jako niezwykle bogaty intelekt i czarodziej słowa, który zaprowadzał mnie na nieznanne szczyty psychiki i motywacji ludzkich i jednocześnie w ciemne, suterynowe kąty naszej uczuciowości. Był nieśmiały, czasem wystraszony, kiedy mówił «o groźnych kominach w Łodzi», pełen czułości dla istoty kobiecej i bardzo, bardzo delikatny¹²⁰. Z kolei Schulz w liście do Rosenberga napisanym już pierwszego dnia po powrocie do Drohobycza, dziękując mu serdecznie („za cały czas, w ciągu którego poświęcał mi Pan tyle ze swej osoby, pod której urokiem byłem przez cały czas naszego obcowania¹²¹”), podjął się trudnej próby zdefiniowania charakteru ich spotkań: „obgadywaliśmy różne sprawy podczas naszych paryskich nocy i nie zatrzymywaliśmy się przed żadnymi szrankami, przełamując z swobodą wolnych duchów wszystkie opory, jakie stawiają sprawy dwuznaczne, drażliwe i wstydlive¹²²”.

Schulz nie pisał tak do żadnego mężczyzny. Podobny ton pojawia się niekiedy w listach do Romany Halpern czy Anny Płockier. Zdaje się, że autor *Xięgi bałwochwalczej* odnalazł w Rosenbergu kogoś, przed kim odsłonił – właśnie – „suterynowe kąty [...] osobowości”. I spotkał się z symetrycznym odzewem. Próbując w dalszym ciągu listu nadać ich nocnym rozmowom szersze ramy, pisał: „To jest zresztą postulat humanizmu, zhumanizowania całego obszaru życia, żeby coraz mniej rzeczy było unikających światła myśli i uchylających się przed słowem. Wypowiedziane jest już na wpół opanowane. Jeszcze raz wspomnę o łatwości porozumienia, jaka zainstalowała się między nami od pierwszej chwili. Sprawilo to pewne koleżeństwo w humanizmie, wspólna platforma humanizmu, która była naszą odskocznią, naszą rezerwą i instancją, do której odwoływały się nasze myśli¹²³”. Treści ich długich nocnych rozmów możemy się jedynie domyślać.

Przed wyjazdem Schulz podarował Rosenbergowi grafiki z *Xięgi bałwochwalczej* i kilka rysunków, w tym swój autoportret, o który obdarowany rozmówca napisał, że „jest doskonale narysowany i [...] intensywnie oddaje wewnętrzne oblicze pisarza¹²⁴”.

(B) Nie wiadomo, gdzie odbywały się ich spotkania. Z pewnym zastanawiającym wyjątkiem. „Spędziliśmy jeden wieczór – relacjonował Rosenberg Ficowskiemu – w bardzo wytwornym znanym kabarecie «Casanova», na Montmartrze, niedaleko... cmentarza, na którym pochowany jest Heinrich

120 Ibidem.

121 List Brunona Schulza do Georges'a Rosenberga z 28 sierpnia 1938, w: KL, s. 129.

122 Ibidem.

123 Ibidem.

124 List Georges'a Rosenberga / Gregory'ego Marshaka do Jerzego Ficowskiego z 15 sierpnia 1965 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 192–193. W liście nadawca wspomina, że załącza fotograficzną reprodukcję autoportretu, która – jak się zdaje – nie została przez Ficowskiego opublikowana. Reprodukcja znajduje się obecnie w ikonograficznych zbiorach Biblioteki Narodowej. Oryginał pozostaje – prawdopodobnie – w rękach spadkobierców.

Heine”¹²⁵. Kabaret mieścił się przy ulicy Rachel w narożnej kamienicy przylegającej do bulwaru Clichy, gdzie o kilka numerów dalej działał słynny Moulin Rouge. Niemiecki przewodnik po Paryżu i okolicach w krótkiej charakterystyce podkreśla, że wnętrza Casanovy mają „venezian Ausstattung”¹²⁶ – wystrój wenecki. Ceny obowiązują w tym kabarecie tak jak w całej dzielnicy: butelka wytrawnego wina to koszt od 80 do 200 franków, kolacja dla jednej osoby: 150–200 franków¹²⁷.

Dlaczego właśnie tam? Co skłoniło Rosenberga (?), Schulza (?) do takiego wyboru, który z perspektywy środowiska artystów spotykających się w Café du Dôme i innych lokalach Montparnasse był trudny do przyjęcia, choć zrozumiały. „Rzadko chodziliśmy na Montmartre – wspomina Brzękowski. Dla nas miał on w sobie jakiś element taniego sentymentalizmu, coś «pompierskiego». Chodziło się tam tylko oprowadzając osoby świeżo przybywające z Polski, by im pokazać jakieś atrakcje paryskie w rodzaju «L’Enfer», «Le Ciel» lub «Le Néant»”¹²⁸. Wieczór w lokalach takich jak Moulin Rouge czy Casanova wymagał ponadto większych środków finansowych – „na to mogli sobie pozwolić tylko uprzywilejowani”¹²⁹. Więc to może raczej Rosenberg postanowił zrealizować turystyczny rytuał i dlatego zaprowadził przybysza z kraju na Montmartre. Przebieg wieczoru znamy z jego relacji: „Szulc był bardzo przejęty urodą, elegancją i strojami kobiet z «zawrotnymi» *décoletés* i nie zawsze zdawał sobie sprawę z «komercyjnego» podejścia niektórych niewiast. Zapytał mnie nieśmiało, czy może pogłaskać po ramieniu sąsiadkę naszego stołu, która widocznie nic nie miała przeciwko temu. Był wzruszony dotykem. Zrozumiałem, że był niewolnikiem swoich fantazji i że nie był człowiekiem szczęśliwym. A tak panował nad nami wszystkimi bogactwem ducha, myśli i swojej poezji”¹³⁰. Dwie karty pocztowe z lat trzydziestych reklamujące kabaret Casanova pozwalają odtworzyć miejsce tych zdarzeń.

26 sierpnia, piątek

(A) Paryż, Gare du Nord, godzina 10.10. Bruno Schulz wyjeżdża z Paryża.

(B) Aachen (Akwizgran), godzina 15.40. Bruno Schulz przekracza granicę Francji i Trzeciej Rzeszy.

(A) Na datę powrotu wskazuje list Schulza do Lillego („Wyjechałem zeszłego piątku rano”) napisany 2 września, już z Drohobycza. Do końca swojego pobytu



¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ *Paris und Umgebung, Grieben Reisefuhrer*, Band 21, Berlin 1930 [Neudruck 1931], s. 64.

¹²⁷ Ibidem, s. 63.

¹²⁸ J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 68.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ List Georges’a Rosenberga / Gregory’ego Marshaka do Jerzego Ficowskiego z 15 sierpnia 1965 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 192–193.



Wnętrze kabaretu Casanova, dwie karty pocztowe z lat trzydziestych XX wieku

pisarz mieszkał w American Hôtel. Wbrew formułowanej niekiedy opinii nie wyjechał „nagle”¹³¹ ani tym bardziej nie „uciekł z Paryża”¹³². Schulz opuścił miasto bez pożegnania, nie uprzedzając o tym znajomych – jak choćby Lillego, którego za to przeprosi – ale nie wynikało to z nagłego impulsu, lecz z konieczności. Za dwa dni (28 sierpnia) mijał termin ważności wizy niemieckiej. Schulz pozostawał zatem w Paryżu tak długo, jak to było możliwe. Trudno przy tym wykluczyć, że jeszcze w Polsce, mając na względzie ograniczenia wizowe, wykupił bilet z oznaczonym terminem powrotu.

(B) Przejazd pociągu (nr 1301), którym jechał Schulz, przez tereny Trzeciej Rzeszy trwał zgodnie z rozkładem do wczesnych godzin porannych dnia następnego. Trasa biegła przez Berlin (postój Bahnhof Berlin Friedrichstrasse – odjazd 23.49) w kierunku Neu Bentschen.

27 sierpnia, sobota

(A) Berlin Schlesischer Bahnhof, godzina 0.10. Pociąg Brunona Schulza wyrusza w kierunku Polski.

(B) Neu Bentschen/Zbąszyń. Bruno Schulz przekracza granicę Trzeciej Rzeszy i Rzeczypospolitej Polskiej.

(C) Warszawa, godzina 9.02. Pociąg zgodnie z planem wjeżdża na dworzec Warszawa Główna, skąd Bruno Schulz przez Lwów jedzie do Drohobycza.

(B) Przekraczanie granicy trwało ponad godzinę. Według rozkładu jazdy odprawa pociągu w Neu Bentschen zajmowała 23 minuty, kontrola celna i paszportowa w Zbąszyniu zajmowała około 40 minut (przyjazd na stację – 2.56, odjazd – 3.38).

(C) Pociągi do Lwowa odchodziły z dworca Warszawa Zachodnia przez Warszawę Główną i Wschodnią. Po przyjeździe Schulz ma tego dnia do dyspozycji kilka pociągów do Lwowa. Jeśli nie odwiedza nikogo w Warszawie i jedzie najbliższym, o 12.30, jeszcze tego samego dnia, po dwudziestosiedmiodniowej podróży, może dotrzeć do Drohobycza.

131 Między innymi przez Wiesława Budzyńskiego: „Po trzech tygodniach Schulz nagle i bez pożegnania opuszcza Paryż” (*Schulz pod kluczem*, s. 191).

132 Literacki obraz „ucieczki” Schulza przedstawił Lille w taki sposób: „O przekładach, o których mówił z ludźmi, tłumacze słuchali – nie słuchając. | Rysunki, które przywiózł, oglądano, ale nikt nie spieszył się z ich wystawieniem czy wydaniem. | A wszędzie, wszędzie ta kurtyzana babilońska. | Pewnego dnia Schulz uciekł z Paryża. | W walizie uciekający zabrał swe rysunki, gdzie na miejsce Menad oszalałych – brodaci starcy zasiedli dookoła stołów. I prezenty dla opiekuńczych sióstr w Drohobyczu: Ręczniki z Galeries Lafayette” (A. Kato, *Schulz i Lille*, s. 132.).

Część druga: Komentarze i domysły

1.

Wszystko, co wiadomo o pobycie Brunona Schulza w Paryżu, opiera się na kilkunastu dokumentach i kilkudziesięciu mniejszych i większych wzmiankach w jego korespondencji. To i tak nieźle jak na biografię pisarza-bez-archiwum. Z dokumentacją innych zdarzeń jego życia jest znacznie gorzej. Podróży do Paryża pomógł szczęśliwy traf. W 1946 roku jeden z przyjaciół Schulza, jego dawny uczeń Feiweł Schreier¹, wszedł na strych domu przy ulicy Floriańskiej 10 w poszukiwaniu „jakichkolwiek resztek” po swoim nauczycielu i znalazł tam kilka porzuconych fotografii, kilkadziesiąt listów, głównie z 1938 roku, i – właśnie – dokumenty podrózne: hotelowe rachunki, wizytówki, kartę przejazdu². Dokumentacyjna podstawa powiększyła się w ostatnich latach dzięki Łesi Chomycz, która we lwowskich archiwach państwowych odnalazła wnioski Schulza o paszport i niemiecką wizę³, co pozwoliło rozwiązać wątpliwości związane z trasą jego podróży i jej czasowymi ramami. Wiemy zatem, kiedy i gdzie Schulz przebywał, czasem nawet, jaki numer miał zajmowany przez niego hotelowy pokój. Na podstawie istniejących źródeł z 27 dni spędzonych przez Schulza w Paryżu można było jednak zaledwie fragmentarycznie odtworzyć nie więcej jak jedną trzecią. Cała reszta nadal pozostaje mglista i nieodgadniona – niedostępna dla rekonstrukcji, otwarta zatem na domysły i spekulacje. Schulz często znika nam z oczu. Zbyt często. Nadal nie wiemy, czym wypełniał paryskie dni i noce.

Białe plamy w schulzowskim kalendarium nie wynikają jednak wyłącznie ze słabej podstawy źródłowej. Trudność rekonstrukcji życia Schulza „dzień po dniu” nie jest też spowodowana w jakiś szczególny sposób przyjętą formą linearnego przedstawiania tego, co się mu przydarzało, lecz raczej nieuchwytnością samego „życia” wymykającego się każdemu dyskursowi, który po nie sięga i chce nad

-
- 1 Swoje poszukiwania w domu Schulza zrelacjonował Schreier w liście do Jerzego Ficowskiego z maja 1965 roku, por. *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Kandziora, Gdańsk 2022, s. 245–247.
 - 2 Odnalezienie cząstki schulzowskiego archiwum i jego późniejsze dzieje parokrotnie opisał Jerzy Ficowski (por. zwłaszcza szkic *Strych na Floriańskiej* [w:] idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 185–193). Po niezwyklej i wieloletnich perypetiach spora część znaleziska trafiła w końcu jako depozyt do zbiorów Muzeum Literatury (od 2009 roku dar Adama Sandauera; ML nr 5908).
 - 3 Ł. Chomycz, *Wyjazd Brunona Schulza do Francji*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 179–188.

nim zapanować. Napotyka na nią zarówno biografia (rozumiana jako tworzenie narracji umieszczającej zdarzenia w perspektywie sensu), jak i kalendarium (rekonstruuje codzienne zdarzenia i osadzające je na osi czasu). Obydwie metody zbliżania się do czyjegoś życia wydają się w równym stopniu „niemożliwe” – podobnie jak „niemożliwe” w przestrzeni rzeczywistej są figury geometryczne stworzone w wyobraźni, które można jedynie narysować na papierze, lecz których nie da się odtworzyć w realnym świecie. Są więc te figury wyobrażone z góry skazane na fiasko – fiasko w konfrontacji z realnością minionego życia. Jest ono powszechne i nieuniknione. Poniesie je każdy, kto podejmie próbę zapanowania nad tym, co było, co się Schulzowi w życiu przydarzało.

2.

Kalendarium jest wbrew pozorom formą trudniejszą niż biografia. Przede wszystkim dlatego, że wiele narracyjnych chwytów, które zna i stosuje każdy, kto snuje opowieść o czyimś życiu, jest w nim zabronionych. Kalendarium Schulza nie może – na przykład – zaczynać się od opisu dni paryskich, choćbyśmy myśleli, że jest to najbardziej atrakcyjna czy nawet najważniejsza część jego biografii⁴. Bohater musi się najpierw urodzić – nim podejmie światowe działania. Zasada pierwsza, która rządzi kalendarium, to rygorystyczna chronologia. Następstwo dni nie może w żadnym wypadku być naruszone. Można sobie jedynie pozwolić na – umiarkowane – retrospekcje i antycypacje, ale tylko w niewielkim zakresie, ponieważ zbyt daleko posunięte wyjścia poza „tu i teraz” każdego z opisywanych dni prędko doprowadziłyby do przekształcenia kalendarium w biograficzną narrację. W kalendarium bezkarnie opowiadać można tylko w ramach rekonstrukcji jednego dnia lub wtedy, gdy opracowywane zdarzenia należą do rozleglejszej czasowo konfiguracji, bo ich korzenie sięgają w przeszłość, a nowe pędy wyrastają w przyszłość.

W kalendarzowym przedstawieniu czyjegoś życia nie ma dni nieważnych. Każde zdarzenie – od narodzin aż po śmierć – powinno zostać odnotowane z równą starannością i dokładnością. Nuda dnia codziennego, cyklicznie powtarzające się czynności⁵ mają te same prawa do dokumentacyjnego wskrzeszenia

4 Od Paryża i wieczornej wyprawy Schulza w rejony placu Pigalle rozpoczyna Anna Kaszuba-Dębska i ciągnie swoją biograficzną opowieść, pełną dygresji i wtęgotów (na temat mody na nylonowe pończochy, nocnego życia „miasta światła”, środowiska paryskich artystów...) przez wiele stron, na których Schulz pojawia się sporadycznie jako pretekst (*Bruno. Epoka genialna*, Kraków 2020).

5 W tym miejscu wyrażam głębokie współczucie i wdzięczność Katarzynie Warskiej, której przypada w udziale rekonstrukcja cykli szkolnych Schulza (najpierw jako ucznia, później jako nauczyciela). Bez jej mrówczej pracy *Kalendarium życia, twórczości i recepcji* – powstające wspólnym wysiłkiem wielu osób – nie byłoby jednak pełne, a biograficzne opozycje: „szkoła–twórczość”, „szkoła–życie”, byłyby zawieszane w próżni zdarzeń.

i utrwalenie, co ekscesy, nagłe odstępstwa od zwykłego rytmu życia czy wręcz niezrozumiałe (a przez to zaciekawiające) szaleństwa bohatera.

Kalendarium nie ukrywa [swojej] nieciągłości. Nie wstydzi się luk i milczenia, gdy akurat nie ma nic do zakomunikowania. A to zdarza się często. Więcej jest w nim na ogół dni pustych niż dni wypełnionych życiową materią dokumentów. Bardzo rzadko udaje się w kalendarium – jak zamierzył Reiner Stach opracowujący życie Kafki⁶ – opisać „dzień po dniu”. Dotyczy to zwłaszcza pierwszych lat życia bohatera, okresu jego dzieciństwa i wieku dojrzewania. Jeśli on sam nie spisuje tego, co mu się przydarza, jeśli nie prowadzi od młodych lat dziennika – jak choćby Nałkowska – jego życie nie „zapisuje się”, a zatem: mija bez śladu. W większości kalendarium, nawet w kafkowskim, te pierwsze lata to białe plamy, które trudno wypełnić bez przywołania typowych wzorów biograficznych i standardowej urzędowej dokumentacji. Nagły zwrot następuje w chwili wejścia bohatera na społeczną scenę, zwłaszcza gdy jego pojawienie się zostaje zauważane przez współczesnych. W dziejach Schulza wyraźnie widać stopniową intensyfikację jego społecznej obecności po pierwszych wystawach prac graficznych w Borysławiu, Drohobyczu i Lwowie⁷, a później – poczynając od 1934 roku – po opublikowaniu *Sklepów cynamonowych*. Po swoim głośnym debiucie stał się już (bezpownownie?) osobą publiczną, której życie pozostawia mniej lub bardziej liczne ślady – w pamięci innych, w prywatnej korespondencji, w publikacjach prasowych...

Ale nawet te dni, o których coś pewnego potrafimy powiedzieć na temat życia Schulza, to dni niepełne, zredukowane do podstawowych informacji o jego działaniach w rodzaju: „przyjechał”, „zamieszkał w”, „spotkał się z”, „napisał list”. I dobrze, jeśli te informacje nie są osłabiane kwalifikacją „prawdopodobnie”, bo mają oparcie w rachunku hotelowym czy zachowanym liście. W gruncie rzeczy nie wiemy, co Schulz robił całymimi dniami w Paryżu. On sam niewiele o tym mówił i pisał. Nieliczne (i wieloznaczne) zdania, które wypowiadał – jak na przykład, że Paryż to „rozpustny Babilon” – prędko podchwycili egzegeci i kolejni twórcy jego biografii. Ale na tym poprzestawali. Na ogół mniej lub bardziej świadomie redukowali paryską aktywność Schulza takimi na przykład stwierdzeniami: „Daleki nieprzyjazny świat napawa go lękiem”⁸, „czuł się zagubiony i nie miał odwagi wyruszać samotnie na wędrowniki po mieście”⁹. Czy jednak istotnie Schulz przez 27 paryskich dni „niechętnie i z obawą”¹⁰ wychodził

6 R. Stach, *Kafka dzień po dniu*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2022.

7 Por. U. Makowska, „Dziwna awersja”. O wystawach Schulza, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 5–34; Ł. Chomycz, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 14, 2019, s. 13–32.

8 A. Kaszuba-Dębska, *Bruno. Epoka genialna*, s. 77.

9 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 80.

10 Ibidem.

z pokoju numer 21 w L'Hôtel d'Orient i innych bezpiecznych kryjówek? Mało prawdopodobne.

3. Pochwała domyślności (i to, czego nie wolno)

Istniejące dokumenty tworzą granice, które – gdy stawką pozostaje nadal rekonstrukcja zdarzeń – przekroczyć może jedynie domysł i spekulacja. Nic w tych procedurach nie ma zdrożnego. Nie są one przecież same w sobie złe, a tylko niebezpieczne, ponieważ łatwo mogą sprowadzić na złe drogi tego, kto zbyt daleko odchodzi od litery dokumentów. Co więcej – domysł i spekulacja jako pierwotne formy interpretacji (interpretacyjnych transgresji) są konieczne, by wypełnić luki dokumentacji, która nigdy nie jest pełna, której prawie zawsze jest „za mało”. Ten niedostatek sprawia, że rwie się ciągłość i w dyskursie o czymś życiu pojawiają się co chwila szczeliny. Rozpoczyna się wtedy ryzykowny przemarsz biografą między „prawdą” (wskazującą na źródła) a „zmyśleniem” – produktem swobodnej fantazji, gry wyobraźni, której stanem przyrodzonym jest arbitralność i samowola.

Nie wszystko jest jednak w tych krytycznych chwilach – chwilach próby – dozwolone. Nadal obowiązuje boskie prawo. Domyśły i spekulacje nie mogą przekraczać „prawdy materialnej” i wchodzić w kontradycje z dokumentami, zwłaszcza gdy zostały one zweryfikowane i uwierzytelnione.

Nie należy zatem pisać, że Schulz „do Francji wybrał trasę okrężną, rozmyślnie omijając narodowosocjalistyczne Niemcy”¹¹, ani że „wybrał drogę dłuższą, byle nie przejeżdżać przez Niemcy”¹², ani tym bardziej – osobiwie skracając dystans wobec swego bohatera – „pojechałeś przez Włochy”¹³ (choć w liście do Romany Halpern istotnie wyraził taki zamiar¹⁴), ponieważ uzyskana wiza niemiecka i dokument podróży *Carte de voyage touristique en France* opublikowany już w 1994 roku¹⁵ świadczą, że trasa podróży do Paryża biegła przez Berlin i Akwizgran.

Inaczej niż w rachunku zdań, który zezwala na wyciągnięcie prawdziwego wniosku z fałszywej przesłanki, nie należy z poniechanego zamiaru wysnuwać przypuszczenia, że skoro jechał przez Wiedeń, Genewę, to „dotarł na Gare de

11 W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 180.

12 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 81.

13 W książce Konrada Ludwickiego *O Schulzu, egzystencji, erotyzmie i myśli* planowanej do wydania przez Universitas w 2022 roku – fragment w tym numerze (s. 281).

14 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 28 maja 1938, [w:] Bruno Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 176.

15 *Bruno Schulz. 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, pod red. W. Chmurzyńskiego, Warszawa 1995, il. 89 (kat. 592).

G. R. Nr.	Grieff am:	Art des G. R.	Reiseziel	Reisezweck	Reisungsfrist	Reisefrist		Gebühr	
						Nr.	Tag	Nr.	Gr.
3997	29.3. 38.	2x D	Franken.	2 x Dol.	28.8.38	H 2		5	40

Rewers karty rejestracyjnej wjazdu Schulza do Trzeciej Rzeszy. W zbiorach Centralnego Państwowego Archiwum Historycznego we Lwowie

André Masson, **Dziewczyna w czerni**, manekin wystawiony podczas „Exposition Internationale du Surréalisme”, Paryż, 1938, fotografia: Denise Bellon



Lyon”¹⁶, ponieważ pociąg, którym Schulz faktycznie podróżował, dowiózł go do Gare du Nord.

Nie należy też pisać, że wyszedł po niego Rosenberg albo Lille (i że: „Mało prawdopodobne, aby był ktoś trzeci”¹⁷), ponieważ z tym pierwszym Schulz spotkał się dopiero w drugiej połowie pobytu, nie wcześniej niż 13 sierpnia¹⁸, natomiast Lille w fabularyzowanym wspomnieniu barwnie opisuje scenę pierwszego spotkania w progu jego paryskiej pracowni¹⁹ – więc zapewne na peronie czekał na Schulza „ktoś trzeci”²⁰. Wiele wskazuje na to, że był nim Joachim Weingart²¹.

Nie należy też twierdzić, że Schulz „nagle i bez pożegnania opuszcza Paryż”²² – ponieważ zostać dłużej nie mógł, choćby nawet bardzo chciał, z tego powodu, że kończył mu się termin wizy tranzytowej przez Niemcy.

I tak dalej. I tym podobne.

4. Rachunki sumienia

Zdarza się jednak, że w paryskim śledztwie czasem udaje się nawet coś policzyć. Wiadomo, z jaką sumą Schulz przyjechał do Paryża, ile wydał (lub mógł wydać), choć nie zawsze wiadomo na co. Środki finansowe, którymi dysponował, wyznaczały granice jego paryskiego świata – określały zatem standard życia (wybór hotelu, w którym mieszkał, restauracji, w której jadł) i rozmach fantazji prowadzącej Schulza nie wiadomo gdzie.

Wyjazd był możliwy dzięki honorarium za *Sanatorium pod Klepsydrą*. Wydawca Marian Kister – nie pierwszy i nie ostatni raz – spóźniał się z wypłaceniem pieniędzy swojemu autorowi. Drugą część umówionej sumy Schulz otrzymał dopiero na początku 1938 roku. Gdy to się stało, ruszyły prace przygotowawcze, choć realizacja projektu stale była podawana przez Schulza w wątpliwość, a ostateczna decyzja wyjazdu odwlekana na później – właściwie do ostatniej chwili.

¹⁶ W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 180.

¹⁷ Ibidem, s. 188.

¹⁸ W zaginionym liście z połowy sierpnia do jego siostry, Marii Chasin, pisze, że jeszcze się z nim nie spotkał.

¹⁹ L. Lille, *O Brunonie Schulzu, Poecie i Malarzu*, „Oficyna Poetów” 1969, nr 4, s. 12–14, wersja opublikowana na podstawie autorskiego rękopisu przez Ariko Kato (*Schulz i Lille*, „Schulz/Forum” 3, 2014, s. 126–134).

²⁰ Por. zapis 31 lipca – w tym numerze (s. 206).

²¹ Por. w części pierwszej (s. 206, 212).

²² W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 191. Podobnie Lille: „Pewnego dnia Schulz uciekł z Paryża”, op. cit., s. 132.

W Paryżu złotówkami od Kistera płacić nie było można. Rozpoczynają się starania o dewizy, co tego roku okazuje się trudniejsze niż w latach wcześniejszych. Do 1935 w Polsce „prawie całkowicie zrezygnowano z reglamentacji dewizowej”²³. W czasie, gdy Schulz przygotowuje się do wyjazdu, jest już inaczej. Sytuacja gospodarcza (skutki kryzysu światowego) i polityczna (dojście Hitlera do władzy) sprawiła, że w 1936 roku „Polska jako jedno z ostatnich państw europejskich wprowadziła reglamentację dewizową”²⁴. Na mocy dekretu z 26 kwietnia prezydenta RP większość banków utraciła prawa obrotu obcymi walutami – dysponowała nimi utworzona Komisja Walutowa z siedzibą w Warszawie²⁵. To właśnie do niej Schulz za pośrednictwem Powszechnego Banku Związkowego w Drohobyczu występuje 4 czerwca z podaniem o przydział dewiz na wyjazd do Paryża. Nie jest pewien wyniku. Szuka protekcji gdzie tylko można. Piszze w tej sprawie do Romany Halpern, Witolda Gombrowicza, Tadeusza Szturm de Sztrema²⁶. W końcu uzyskuje zgodę. Na wykup dewiz przeznacza 400 złotych. To więcej niż jego miesięczne przychody. Z Drohobycza pisze list do bratanka Wilhelma Schulza z prośbą o pomoc w wymianie przyznanych walut²⁷. Po obojętnym wówczas kursie otrzymuje 2400 franków. I taką sumę Schulz zabiera ze sobą do Paryża.

Na co idą te pieniądze?

W rejestrze wydatków udokumentowane są jedynie koszty pobytu Schulza w hotelach: L’Hôtel d’Orient (209 franków), American Hôtel (236 franków, co wynika z pomnożenia zaliczki za tydzień pobytu przez dwa). Pozostałe koszty można określić jedynie szacunkowo. Przede wszystkim wyżywienie. Zakładam, że Schulz (przecież nie smakosz udający się do Paryża na wycieczkę kulinarną) nie był na tym polu zbyt rozrzutny. Przewodnik Griebena z 1930 roku, opisując menu „restaurants à prix fixe”, lokuje ceny za jeden posiłek pomiędzy 5 a 35 frankami. Przyjmijmy, że Schulz zmieścił się w budżecie 20 franków dziennie. Pomnożony przez 26 dni daje sumę 520 franków. Do tego należy doliczyć wydatki na komunikację miejską (metro II klasa – 70 centimów, autobus od 90 centimów do 1,2 franka w zależności od strefy) – przyjmijmy, że łącznie 26 franków. Zakupione za tę sumę bilety pozwoliłyby Schulzowi dwadzieścia razy pojechać metrem i dziesięć razy autobusem do najdalszej strefy. Osobny koszt to podróż

23 A. Buczek, *Polskie prawo dewizowe na tle zmian europejskiej rzeczywistości*, „Studia Prawnicze. Rozprawy i materiały” 2008, nr 1, s. 35.

24 Ibidem.

25 Dekret Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 26 kwietnia 1936 roku w sprawie obrotu pieniężnego z zagranicą oraz obrotu zagranicznymi i krajowymi środkami płatniczymi, „Dziennik Ustaw” 1936, nr 36, poz. 279, s. 624. Omówienie stanu prawnego: A. Mantel, B. Małecki, T. Bielobrodek, *Polskie ustawodawstwo dewizowe*, Warszawa 1937.

26 Cała korespondencja Schulza w sprawie dewiz znajduje się w *Księdze listów*, loc.cit.

27 List Wilhelma Schulza do Brunona Schulza napisany między 10 a 15 lipca 1938, [w:] ibidem, s. 272.

do Wersalu, która się odbyła – tam i z powrotem za około 11 franków. Istotne w paryskim budżecie musiały też być wydatki na pocztę, które zamknęły się w szacunkowej wysokości 24 franków (10 listów zagranicznych, w tym dwa potwierdzone, 10 kart pocztowych). Ceny za bilet do paryskich muzeów w tamtej epoce to prawie zawsze 2 franki. Jeśli Schulz odwiedził muzea 20 razy, choć to mało prawdopodobne, zapłaciłby za to 40 franków. No i na koniec upominki z Paryża i prezenty (ręczniki zakupione w Galeries Lafayette²⁸, albumy na temat witraży²⁹, a także inne książki (cena książek z katalogu wydawnictwa Bernard Grasset, w którym Kracauer wydał swoją o Offenbachu: 20–35 franków) – 100 franków.

Podsumujmy. Koszty udokumentowane wynoszą 445 franków, szacowane: 721 – co łącznie daje kwotę 1166 franków. Z wyjściowej sumy pozostaje 1234, czyli więcej niż połowa. Na co Schulz wydał te pieniądze? Nawet jeśli to on, a nie Rosenberg zapłacił za wieczór w kabarecie Casanova (kolacja prawdopodobnie 200 franków), i tak zostaje spora suma do wydania. Dlaczego nie przeznaczył jej na częściowe sfinansowanie wystawy swoich prac w galerii Rotgého? A może tę nadwyżkę paryskiego budżetu przywiózł do Polski na zapłacenie drohobyckich rachunków? Mało prawdopodobne. W Paryżu Schulz nie musiał przed wypuszczeniem z rąk oglądać każdego franka. Miał finansową swobodę znacznie większą niż zwykle, niż kiedykolwiek. Czy zatem ta nadzwyczajna nadwyżka – jak Batailléowska *part maudite* – skłoniła Schulza do ekscesu, do kolejnych transgresji? W Paryżu tamtej epoki nie było to trudne. Schulz miał podobno po powrocie do Drohobycza opowiadać „cuda o [...] tzw. salonach rozpusty”³⁰. Przez długi czas traktowałem te doniesienia Chajesa jako sensacyjny przekaz niemający finansowego ugruntowania. „Przeklęta” nadwyżka paryska jednak – wyliczona frank do franka – nadaje temu doniesieniu z przeszłości znamię realności.

5. Świat wokół. Koincydencje, cienie zdarzeń

Tego lata, mimo wakacyjnego exodusu, w Paryżu działo się wiele. Jak to zwykle w „rozpustnych Babylonach”. Mnogość równoczesnych i równoległych zdarzeń, które miały miejsce w sierpniu 1938 roku, można uporządkować i ująć w formie rozmaitych p a r y s k i c h k r o n i k (a jest ich wiele: artystyczna, polityczna, towarzyska, sportowa, kryminalna, klimatyczna...). Ale te dziejące się w o k ó ł S c h u l z a zdarzenia nie należą do jego biografii (= życia). W pewnym jednak zakresie, trudnym do zadekretowania z góry, powinny być one uwzględnione

28 Lille: „Ręczniki z Galeries Lafayette dla sióstr”, cyt. za: A. Kato, *Schulz i Lille*, s. 132.

29 Wspomnienie Bogusława Marschala z 30 listopada 1983 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 199.

30 Załącznik do listu Michała Chajesa z 7 czerwca 1948 roku, [w:] *ibidem*, s. 48.

w poświęconym mu kalendarium. Które z nich? Według jakich kryteriów należy je wybierać? Jest z tym niemały kłopot. Ma on wymiar ogólniejszy niż tylko działania Schulza na paryskim bruku. Pojawić się może każdego (rekonstruowanego) dnia. Na przykład w tych częściach kalendarium (a wcześniej życia), które przedstawiają doświadczenia artystyczne zdobywane przez Schulza w czasie lat lwowskich i wiedeńskich, ale też późniejszych. Jedźmy najpierw do Lwowa.

Małgorzata Kitowska-Łysiak w artykule *Schulz we Lwowie* rozważa: „w roku 1910 w lwowskim Pałacu Sztuki odbyły się dwie przeglądowe ekspozycje: Powszechna Wystawa Sztuki Polskiej i Powszechna Polska Wystawa Architektury, Rzeźby i Malarstwa. Czy je oglądał? Można chyba przypuścić, że tak”³¹. Podobne pytanie – by pozostać w kręgu wydarzeń artystycznych – stawia Piotr Szalsza, badając czas pobytu pisarza w Wiedniu: „Arcyksiężna Zita i arcyksiążę Karol Stefan z Żywca 11 kwietnia 1915 roku w słynnym Künstlerhaus przy Placu Karola (Karlsplatz) dokonali otwarcia wielkiej wystawy malarstwa polskiego. Przedstawiono dzieła najważniejszych twórców XIX i początków XX wieku. Czy Schulz zwiedził tę wystawę?”. Choć – jak zauważa Szalsza – „pisano o niej we wszystkich wiedeńskich gazetach”³², nie zna odpowiedzi. Równie ważne jest dla Szalszy, czy Schulz poznał twórczość malarską Eгона Schielego pokazaną w marcu 1918 roku w wiedeńskiej Secesji. Ale i ta kwestia nadal objęta jest klauzulą przypuszczeń i prawdopodobieństwa. Schulz był w tym czasie w Wiedniu, o czym świadczą zachowane rejestry meldunkowe. Czy jednak potencjalne zdarzenie biograficzne stało się faktycznym – nie wiadomo.

Powróćmy do Paryża. W styczniu i lutym 1938 roku odbyła się tam głośnie „Międzynarodowa Wystawa Surrealistów”. Fama o wystawie przetrwała samą wystawę. „Było to niewątpliwie wydarzenie sezonu” – zauważa Piotr Szarota. „Nic więc dziwnego, że wystawa szybko stała się celem pielgrzymek nie tylko miłośników sztuki, ale także snobów z całej Europy i zwykłych zjadaczy chleba spragnionych pikantnej rozrywki”³³. Pierwszego dnia odwiedziło ją trzy tysiące widzów. Simone de Beauvoir, która trafiła tam z Sartre’em, wspomina: „Najbardziej spodobał nam się manekin Massona, z twarzą umieszczoną w klatce i zakneblowaną bratkiem”³⁴. Schulzowi o wystawie mógł opowiadać jeden z jego paryskich kontaktów – Brzękowski lub Marcoussis – obydwaj mieli dobre relacje z niektórymi surrealistami. Może więc Schulz, zachęcony ich opowieściami, zainteresował się manekinami surrealistów – wystawił je również Dali, Miró czy

31 M. Kitowska-Łysiak, *Schulz we Lwowie. Epizody z biografii artystycznej – realnej i potencjalnej*, [w:] *Inspiracje Schulzowskie w literaturze. Materiały naukowe IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. W. Meniok, Drohobycz 2010, s. 271.

32 P. Szalsza, *Wiedeńskie spektrum i Bruno Schulz. 1914–1923*, „Schulz/Forum” 19/20, 2022 (w druku).

33 P. Szarota, *Paryż 1938*, Warszawa 2019, s. 60.

34 S. de Beauvoir, *W sile wieku*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, cyt. za: ibidem, s. 58.

INVITATION
pour le
17 Janvier 1938
TENUE DE SOIRÉE

EXPOSITION INTERNATIONALE
DU
SURRÉALISME

A 22 heures
signal d'ouverture
par André BRETON

APPARITIONS
D'ÊTRES-OBJETS

L'HYSTÉRIE

LE TRÈFLE
INCARNAT

L'ACTE MANQUÉ

PAR

Hélène
VANEL

COQS ATTACHÉS

CLIPS
FLUORESCENTS



DESCENTE
DE LIT
EN FLANCS D'
HYDROPHILES

LES
PLUS BELLES
RUES DE PARIS

TAXI PLUVIEUX

CIEL DE
ROUSSETTES

Le descendant authentique de Frankenstein, l'automate "Enigmatelle", construit en 1900 par l'ingénieur américain Ireland, traversera, à minuit et demi, en fausse chair et en faux os, la salle de l'Exposition Surréaliste.

GALERIE BEAUX-ARTS, 140, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS

Zaproszenie na **Exposition Internationale du Surréalisme**, Paryż, 1938

Manekiny autorstwa Joana Miró i Léo Maleta wystawione podczas **Exposition Internationale du Surréalisme**, Paryż, 1938, fotografie: Man Ray



Malet – i korzystając z pomocy przyjaciół, próbował nawiązać kontakt z Galerie Beaux-Arts³⁵, która wystawę zorganizowała i firmowała? Mało prawdopodobne. Jakiś ślad (bezpośredni lub pośredni) musiałby po tych próbach pozostać. Nie pozostał. Zastanawia jednak pewna niespodziewana koincydencja. Otóż Georges Wildenstein, marszand zaprzyjaźniony z Bretonem i Dalím, przygotowaną przez surrealistów wystawę umieścił w lokalu przy rue Faubourg Saint-Honore 140. Ten sam adres widnieje na firmowym papierze, na którym marszand André J. Rotgé napisał do Schulza list z propozycją zorganizowania kilka miesięcy później wystawy jego rysunków! Niezwykły zbieg okoliczności? Ta sama ulica, ten sam numer. I dochodzi do tego w światowej stolicy sztuki, w wielkim mieście, w którym działały setki galerii? Tym bardziej to dziwne, że Galerie Beaux-Arts miała siedzibę przy rue La Boétie 57 i tam organizowała wystawy³⁶, więc może lokal przy Faubourg Saint-Honore wynajęła na czas wystawy surrealistów. Rotgé organizował swoje wystawy co najmniej od 1935 roku. Kim zatem był³⁷? Jako marszand działał samodzielnie czy we współpracy z potężną firmą Wildenstein & Cie, która poprzez swoje galerie w Paryżu, Londynie i Nowym Yorku wpływała na światowy rynek sztuki?

Ale może to fałszywy trop, może Schulz nie zainteresował się w Paryżu manekinami surrealistów, lecz twórczością hiszpańskiego malarza Ignacia Zuloagi, co akurat pozostawiło słaby ślad we wspomnieniu Chajesa³⁸. Zuloaga mógł być wówczas przedmiotem ożywionych rozmów swoich paryskich przyjaciół³⁹ w Café du Dôme, do której Schulz (prawdopodobnie) zaglądał, ponieważ

35 Galerie Wildenstein & Cie, jedna z najbardziej prestiżowych w Paryżu w przededniu drugiej wojny światowej, mieściła się przy rue de la Boétie 57. Kierował nią Georges Wildenstein.

36 Jedną z nich była na przykład wielka wystawa prac artystów polskich działających we Francji, która odbyła się 8–23 listopada 1935 roku. Pisze o niej Anna Wierzbicka w książce *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji 1900–1939, część III: 1930–1939*, Warszawa 2016, s. 353–365. Inne informacje na temat Galerie Beaux-Arts podaje portal ArtFakt, por. <https://art-facts.net/institution/galerie-des-beaux-arts/21799/profile> (dostęp 26.01.2023).

37 Działalność galerii Rotgégo i jego związki z artystami polskimi działającymi w Paryżu opisała Wierzbicka: „W latach trzydziestych działała też Galerie André J. Rotgé przy 140, rue Faubourg Saint-Honore, w której w latach 1935–1939 eksponował Joachim Weingart oraz Mark Sterling (1936) i Abraham Weinbaum (1937)” – s. 20. W opublikowanym w swojej książce kalendarium stronach Wierzbickaskrupulatnie odnotowała wszystkie zorganizowane przez Rotgégo wystawy z udziałem polskich artystów. Poza tymi informacjami niewiele o nim wiadomo.

38 Wspomnienia Chajesa skłaniają do przypuszczenia, że zainteresowanie twórczością Zuloagi Schulz przywiózł z Paryża (por. *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 237), ale mogło być ono wcześniejsze. Wspominając szkolne spotkania z drugiej połowy lat dwudziestych, Schreier, dawny uczeń Schulza, ten, który po wojnie odnalazł na strychu resztki jego archiwum, pisał: „Przynosił na lekcje albumy różnych malarzy, objaśniał ich obrazy [...]. Utkwił mi w pamięci szczególnie hiszpański malarz Zuloaga – zdaje się, był to jego ulubiony malarz – a także El Greco” (fragment listu bez podania źródła przywołuje Ficowski w *Regionach wielkiej herezji i okolicach*, s. 119).

39 Por. G. Plessier, *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, Paris 1995.

w sierpniu podczas weneckiego biennale wystawiono 38 jego obrazów, a on sam został nagrodzony Grand Prix Mussoliniego⁴⁰.

Koincydencja to jeszcze nie dowód. Tak samo jak odkrycie styczności osób i ich działań. Próbuje wprowadzić jakiś ład i wytyczyć granice w tej powodzi zdarzeń zbieżnych i równoczesnych. Związki między nimi – możliwe, prawdopodobne – są jednak niepewne, zawsze pod znakiem zapytania – nawet w regionach życia Schulzowi bliskich. Cóż dopiero mówić o zdarzeniach z paryskiej kroniki kryminalnej, w której bez trudu odnaleźć można mnóstwo zdarzeń równoczesnych – i bez realnego związku. Trudno wykluczyć, że mimo to rzucają one jakiś cień na zdarzenia konstytuujące jego biografię.

Między 31 lipca a 26 sierpnia w Paryżu miało miejsce wiele przestępstw różnego kalibru. Już w pierwszych dniach pobytu Schulza dokonano przerażającego odkrycia. W mieszkaniu przy Rue des Quatre-Vents odnaleziono zwłoki krawcowej, starej panny zamordowanej w jej pokoju dziesięć dni wcześniej. Pisały o tym gazety, niektóre – jak choćby „Excelsior” w wydaniu z 4 sierpnia – na pierwszych stronach. Schulz mieszkał wówczas w L’Hôtel d’Orient przy rue l’Abbé Gregoire 43 – o kilka minut od mieszkania zamordowanej. Czy był świadom tej straszliwej zbrodni popełnionej prawie po sąsiedzku? Czy idąc ulicą natknął się przypadkiem na tłum gapiów obserwujących pracę policji? Możliwe, choć jednak mało prawdopodobne.

Takich, mniej lub bardziej sensownych, koincydencji można by wyliczać bez końca. Proszę, oto kolejna: niedaleko placu Pigalle, przez który Schulz musiał przejść w drodze do kabaretu Casanova, 19 sierpnia ma miejsce katastrofa budowlana, zawala się stary dom wyburzany przez robotników⁴¹. Dwóch zostaje uwięzionych pod gruzami. Przez kolejne dni usuwane są skutki katastrofy, znacznie bardziej przerażającej niż sławetny łódzki komin, który Schulza tak przeraził i przestraszył, gdy go zobaczył za oknem⁴².

6. „35 stopni w cieniu!”

Paryskie kroniki odnotowują wiele zdarzeń równoczesnych i równoległych, przestrzennie bliskich, czasowo tożsamy. Nie sposób ani ich włączyć do kalendarium schulzowskiego, ani ostatecznie wyrzucić poza jego granice, bo nie wiadomo, czy to, co jedynie możliwe, nie stało się rzeczywistym, faktycznym, a tylko ta przemiana nie pozostawiła żadnego śladu. Jest jednak pewna sfera paryskich zdarzeń, w które przybysz z Drohobycza został wbrew swojej woli wrzucony,

⁴⁰ Informacja za: M. Gómez de Caso Estrada, *Cronologia de Ignacio Zuloaga*, revisada en mayo de 2019; <https://museoignaciozuloaga.com/en/library> (dostęp: 6.02.2023).

⁴¹ Por. „Paris-soir” 1938, ostatnie wydanie w dniu 19 sierpnia.

⁴² *Bruno Schulz w oczach świadków*, str. 240.



Man Ray, **The Etchers** (na fotografii Méret Oppenheim i Louis Marcoussis), 1933

Fotografia prasowa przedstawiająca katastrofę budowlaną opublikowana przez „Paris-soire” w ostatnim wydaniu z 19 sierpnia 1938 roku

na następnej stronie Fragment pierwszej strony dziennika „Excelsior” z 8 sierpnia 1938 roku



LSIOR

GHIEN (X^{me})

FRANCE ET COLONIES 50*



LE TEMPS D'AUJOURD'HUI

Édition parisienne — Au centre
nord et Est de Paris, au boulevard
des Filles-du-Caval, 10-12. Téléphone
52-27.
En France — Au centre de Paris, au
10-12, boulevard des Filles-du-Caval, 10-12.
En province — Au centre de Paris, au
10-12, boulevard des Filles-du-Caval, 10-12.
En Algérie — Au centre de Paris, au
10-12, boulevard des Filles-du-Caval, 10-12.
En Tunisie — Au centre de Paris, au
10-12, boulevard des Filles-du-Caval, 10-12.

LUNDI

8

AOUT 1938

Abonnement

Paris: L'Éclair, Fondation — Téléphone: Paris: 20-20, 20-20, 20-20.

ORAGE SUR PARIS hier près-midi

À la fin de l'après-midi, hier,
violent orage a brusquement
até, noyant les rues et avenues
de la capitale et faisant fuir les
passants vers des abris. Voici deux
instantanés du boulevard de la
Méditerranée, pris hier au plus fort
de l'averse.



Au Zoo
de Vincennes
un ours
se hisse à hauteur
de la balustrade
saisit et broie
dans sa mâchoire
le bras
d'un spectateur
et tente de faire
basculer
sa victime

On parvient heureusement
à lui faire lâcher prise
mais il était plus que temps!

UN curieux et atterré accident
qui ne manquera pas de
faire quelque bruit dans le pu-
blic parisien et provinciaire
certaines fonctions, s'est produit
hier, à 17 heures, à la fosse au
ours du Parc zoologique de Vin-
cennes.

Appuyés à hauteur de poitrine
la balustrade qui domine
fosse, une centaine de visiteurs
venaient d'observer au bain des
aux ours par les gardiens.
Zoo et attendaient que les
mes gardiens donnent à manger
aux fauves. Parmi les spectateurs
les plus avancés se trouvait
M. Joseph Faivre, âgé
trente-quatre ans, employé
bureau, célibataire, demeurant
23, rue Garibaldi, à Saint-O
et son neveu, Auguste Faivre
actuellement en garnison à
Laincy.

SUITE EN PAGE 3

stając się ich uczestnikiem – czy tego chciał, czy nie. Są to wydarzenia meteorologiczne wciągające w swój krąg duże grupy nieznających się osób.

W drugim dniu jego pobytu dziennik „Le Petit Journal” na pierwszej stronie donosił: „35 stopni w cieniu! Paryż się dusi”⁴³. Dusić się więc musiał także Schulz. Dziennik „Excelsior” pocieszał swoich czytelników: „33 stopnie w cieniu – to dużo, lecz nie więcej niż w 1937 i mniej niż rekord sierpnia 1911 roku, gdy było 36 stopni”⁴⁴. Tak czy inaczej – w Paryżu autor *Sierpnia* (którym otworzył tom *Sklepy cynamonowe*) trafił już od pierwszych dni na piekielne upały. To one tworzyły aurę jego spotkania z Rotgém (między 2 a 4 sierpnia temperatura oscylowała wokół 32 stopni). I rozmowy z Kracauerem (13 sierpnia – 33 stopnie), który być może z tego powodu prosił, by spotkanie odbyło się „we wnętrzu” kto wie czy nie klimatyzowanej kawiarni. Paryskie upały! Kto ich nie przeżył, nie wie i nie zrozumie, czym one są⁴⁵. Kamienne miasto rozgrzewa się do temperatury trudnej do zniesienia. Noce nie przynoszą ulgi. W tanim hotelu, w pokoju na najwyższym piętrze nie ma mowy o naturalnym ochłodzeniu. Schulz musiał to znosić. I znosił.

Co pewien czas letnia aura gwałtownie się zmienia. 7 sierpnia po południu na Paryż spadają hektolitry deszczu⁴⁶. Paryż ginie pod strugami nawałnicy. W niektórych dzielnicach powódzie. Nazajutrz w wielu dziennikach pojawiają się doniesienia z dnia apokalipsy. Reporterskie relacje i zwłaszcza fotografie nawałnicy pokazują jej grozę. „Excelsior” pisze: „Wczoraj pod koniec popołudnia nagle rozpętała się gwałtowna burza, która zatopiła ulice i aleje stolicy i zmusiła przechodniów do ucieczki i schronienia”⁴⁷. Na pierwszej stronie umieszcza ilustrację: „Oto dwa zdjęcia bulwaru Madelaine zrobione wczoraj w czasie największej ulewy”⁴⁸.

Co Schulz robił tego dnia? Wszystko (czyli zachowane dokumenty) wskazuje na to, że opuścił L’Hôtel d’Orient i przeprowadził się na krótko do Lillego. Popołudniowa nawałnica zastała go w bezpiecznym schronieniu w domu przy Boulevard Saint-Jacques 51. Dawni znajomi ze Lwowa mogli więc oddać się spokojnej rozmowie pod dachem solidnej mieszczańskiej kamienicy, w której Lille wynajmował pracownię. Nawałnica zatrzymała się przed drzwiami – jak tytułowa wichura w opowiadaniu Schulza.

43 „Le Petit Journal” 1938, 2 sierpnia (*5 heures du matin*), s. 1.

44 „Excelsior” 1938, s. 1.

45 Statystycznie rzecz ujmując, temperatury paryskiego sierpnia w tamtej epoce utrzymywały się na wysokości około 30 stopni (na podstawie *Annuaire statistique de la ville de Paris. Années 1938, 1939, 1940, et 1941*, vol. 2, Paris 1951, s. 6).

46 W tabeli przedstawiającej statystykę dni burzowych *Annuaire statistique de la ville de Paris* znajdują się informacje, że burze nawiedziły Paryż również 1, 5, 6, 11, 12, 13 i 20 – choć nie były tak gwałtowne jak 7 sierpnia (por. *Statistique des jours de tonnerre*, s. 6).

47 „Excelsior” 1938, z 8 sierpnia, s. 1.

48 Ibidem.

7. Błędne ogniki, widmowe byty

Niekiedy w dokumentach życia Schulza pojawiają się tropy prowadzące poza dotychczasowe ustalenia biografów. Dojść można dzięki nim do punktu, z którego widoczne są zarysy nieznanych dotąd osób i zdarzeń, ale one nagle znikają. Być może jakieś nowe odkrycia pozwolą kiedyś je zatrzymać na dłużej, lepiej poznać, wprowadzić legalnie do jego biografii. Tymczasem jednak wydają się tak ulotne, kto wie, czy nie równie zwodnicze jak błędne ogniki. Na takie widmowe byty natknąć się można w różnych sferach aktywności Schulza i różnych fazach życia – od narodzin po jego śmierć, która także jeszcze nie ukonstytuowała się w pełni jako zdarzenie. W Paryżu jest ich wiele.

Błędny ognikiem w tej części biografii Schulza jest Adrienne Mounier. Prowadzi do niej – o czym już była mowa – wzmianka Marii Chasin w liście, w którym zachęca niezaranego przyjaciela do kontaktu z Kracauerem, a przez niego z twórczynią *La Maison des Amis des Livres*, jak się można domyślać, w celu francuskiego wydania jego prozy⁴⁹. Czy ma ona cokolwiek wspólnego ze wspomnianą przez Andrzeja Chciuka nieznaną z nazwiska tajemniczą „panią, z którą Schulz miał [w Paryżu] kontakt i która miała tłumaczyć”⁵⁰ jego prozę? Nikt inny o niej nie wspomina, trudno więc wpisać ją do schulzowskiego kalendarium.

Podobnie z Icykiem Mangerem. W liście z 25 lipca 1938 roku Rachel Auerbach informuje Schulza, że Manger, z którym była w tym czasie związana, „bawi już od trzech miesięcy” w Paryżu (a ona „spętana przez brak pieniędzy” nie może do niego dołączyć)⁵¹. Czy Schulzowi udało się nawiązać z nim kontakt?

Inna jeszcze możliwość paryskiego spotkania (do sprawdzenia) to Samuel Lieberwerth. Wiadomo, że ten protegowany Schulza, jego uzdolniony artystycznie gimnazjalny uczeń, z którym utrzymywał stały kontakt, uzyskał po ukończeniu warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych stypendium Diany Eiger i od 1938 przebywał w Paryżu. Jeśli był tam już w sierpniu, łatwo mogło dojść do ich spotkania. Z relacji Jana Susmana z 1980 roku wiadomo, że Schulz pisał do Lieberwertha listy i w jednym z nich wyznał, że „nie potrafiłby żyć w Paryżu, że to dla niego [miasto] zbyt ogromne i choć wspinał się, to przytłaczające”⁵². Czy ta refleksja, pisana już z perspektywy Drohobycza, jest reminiscencją wspólnego poznawania Paryża przez Schulza i Lieberwertha, czy ostrzeżeniem przyjaciela, który jeszcze tam nie był, przed jego wyjazdem na stypendium?

49 Por. w tym tekście s. 226.

50 List do Jerzego Ficowskiego z 13 kwietnia 1966 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 299.

51 Por. jej list do Brunona Schulza z 26 lipca 1938, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, s. 299.

52 Z relacji ustnej Jana Susmana z 1980 roku, Warszawa – notatka Jerzego Ficowskiego, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 334.

W wypadku Josepha Rotha koincydencja czasu i miejsca nie budzi takich wątpliwości. Wiadomo, że w sierpniu 1938 roku pisarz stacjonował w Hotel de la Poste przy ulicy Tournon. Mogli więc się spotkać. Podobnie jak Schulz, Roth był – wedle pięknych formuł Shaloma Lindenbauma – „dzieckiem galicyjskiego miasteczka, potomkiem żydowskich dynastii drobnych kupców”⁵³. Urodził się w Brodach w obwodzie lwowskim. Studiował filozofię i germanistykę najpierw we Lwowie, później w Wiedniu, pracował jako dziennikarz w Berlinie, skąd emigrował do Paryża po dojściu Hitlera do władzy. Już po wyjeździe na Zachód parokrotnie odwiedzał Polskę, w 1928 roku powstała nawet seria jego reportaży dla „Frankfurter Zeitung” zatytułowanych *Briefe aus Polen*. Roth miał wśród Polaków wielu znajomych i przyjaciół, jak choćby Józefa Wittlina, który dla „Roju” przekładał jego książki. Nie ma jednak żadnych dowodów wskazujących na to, że znał Schulza osobiście. Wiadomo, że autor *Sklepów cynamonowych* ofiarował mu egzemplarz swojej debiutanckiej książki z dedykacją (datowaną w Drohobyczu 12 lutego 1934 roku). Proza Schulza wzbudziła w nim entuzjazm tak wielki, że rozpoczął starania, by przełożyć ją na język niemiecki. Według Lindenbauma: „jeśli nawet przed datą dedykacji – o czym nie wiemy – obaj pisarze nie korespondowali ze sobą, to po oczarowaniu Rotha prozą Schulza korespondencja taka m u s i a ł a zostać nawiązana”⁵⁴. Czy również „musiało dojść” do ich paryskiego spotkania? Nic chyba nie stało na przeszkodzie, skoro lato 1938 roku Roth spędzał w Paryżu⁵⁵.

Marc Sagnol wątpi w taki obrót rzeczy. Stawia pytanie, czy Schulz próbował się spotkać z Rothem w hotelu Tournon, i tak na nie odpowiada: „Był tak skromnym człowiekiem, że jest to bardzo wątpliwe. Nigdy nie ośmieliłby się zbliżyć do mistrza i «świętego pijaka» bez pośrednictwa osoby trzeciej, na przykład Wittlina, który by ich przedstawił”⁵⁶. Trudno wykluczyć, że Sagnol dał się uwieść literackiej wizji przedstawionej przez Dominique’a Hérody’ego w książce *À Paris, égaré. Bruno Schulz, août 1938*, w której Schulz przygląda się Rothowi, Saulowi Fryczmanowi i Somie Morgensternowi, siedzącym na tarasie kawiarni, lecz „nie śmie zbliżyć się do ich stolika”⁵⁷.

53 S. Lindenbaum, *W poszukiwaniu uznania. Bruno Schulz a Josef Roth, „Twórczość”* 1979, nr 3, s. 138 (podobnie Ficowski w *Regionach wielkiej herezji i okolicach*, s. 162).

54 Ibidem, s. 138. Podkreślenie moje – S. R.

55 Wcześniej tego roku Roth odbył ostatnią podróż do Wiednia, a później do Amsterdamu. Po powrocie do Paryża „bardzo podupada na zdrowiu”. Por. *Samotny wizjoner. Joseph Roth we wspomnieniach przyjaciół, esejach krytycznych i artykułach prasowych*, pod redakcją Elżbiety Jogały, Kraków, Budapeszt 2013, s. 449.

56 M. Sagnol, *Bruno Schulz i Joseph Roth*, [w:] *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. W. Meniok, Drohobycz 2016, s. 311. Referat ukazał się wcześniej w języku francuskim pt. *Confis de Galicie* w „Les Temps Modernes” (2013, nr 673, s. 37–75).

57 D. Hérody, *À Paris, égaré. Bruno Schulz, août 1938*, Angouleme 2009, s. 52.

Być może tak było – i Schulz do stolika nie podszedł, ale brak jakichkolwiek świadectw paryskiego spotkania z Rothem nie wyklucza faktu spotkania, które mogło się przecież jakoś wiązać ze staraniami wokół niemieckiego przekładu *Sklepow cynamonych*. Rothowi na nim bardzo zależało. Uważał, że tak jak Tuwim, Wittlin, Irzykowski czy Witkacy, także Schulz „ma coś do powiedzenia Zachodowi”⁵⁸.

I jeszcze jeden błędny ogień. Bracia Klossowscy de Rola.

Na postawione przez Serge'a Fauchereau pytanie, czy znał Schulza, Pierre Klossowski „odpowiedział coś w rodzaju «oczywiście» lub «naturalnie»”⁵⁹. Rozmowa toczyła się podczas retrospektywnej wystawy prac jego brata, artysty Balthusa. Fauchereau nie miał już okazji dopytać Klossowskiego, jaki charakter miała ich znajomość. „Czy chciał powiedzieć – rozważyć – że zaznajomił się z Schulzem podczas jego pobytu w Paryżu w 1938 roku za pośrednictwem jakiegoś artysty bądź miłośnika sztuki z paryskiego środowiska? Czy chodziło mu o to, że znał wydane przez Maurice'a Nadeau książki Schulza?”⁶⁰. Fauchereau sądzi, że w 1938 także z Balthusem Schulz mógł się „spotkać przelotnie”⁶¹, choć zdaje sobie dobrze sprawę, że „o spotkaniu, które nie pozostawiło żadnego śladu”, możemy jedynie „pomarzyć”⁶², ale – dodajmy – to marzenie ma jednak oparcie w jakiejś realności, w niejasnej deklaracji jego brata. „Czy tak się zdarzyło, czy nie, to w końcu nie ma większego znaczenia” – konstatuje Fauchereau. Znacznie ważniejsze wydaje mu się spotkanie artystów w sferze sztuki. „Oba dzieła łączy prawdziwe pokrewieństwo”⁶³.

8. Marzenia i fanazmaty

Lista marzeń, którą zapoczątkował Fauchereau, jest otwarta – choć skończona. Nie z każdym, kto w sierpniu 1938 był w Paryżu, Schulz mógłby (czy powinien) się spotkać. Kres listy osób wyznacza coś, co Fauchereau nazywa „pokrewieństwem”. Nie jest więc ta lista zbyt obszerna. Schulz jako twórca osobny, żyjący jakby poza czasem i historią, miałby niemały kłopot, by sięść przy stoliku Café du Dôme i rozpocząć swobodną rozmowę z jej bywalcami. Na przeszkodzie stanęłaby nie tylko jego *selbstbewußt*, brak pewności (Chasin) i nieśmiałość, na którą wskazywał Fauchereau – lecz raczej to, co można by określić z d o b y w - c z o s c i ą. Grecy nazywali ją *δεινός* (*deinós*), Rzymianie *dirus*. Według Barbary

58 Cyt. za: S. Lindenbaum, op. cit., s. 139.

59 S. Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza. Wokół „Xięgi bałwochwalczej”*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2017, s. 99.

60 Ibidem.

61 Ibidem, s. 79.

62 Ibidem, s. 80.

63 Ibidem, s. 80.



Balthus, szkic do **Wichrowych wzgórz** Emily Brontë, 1932–1935

Pierre Klossowski, **Roberta czterech czwartków**, kredki, papier, 1980. W zbiorach Farideh Cadot Associés, Paryż

Skargi – „ogarnia [ona] wszystko i [...] jest przerażająca”⁶⁴. Schulz – pozbawiony tej zdobywczości – nie byłby w stanie narzucić swoim potencjalnym rozmówcom siebie i swoich tematów do rozmowy. Nie wyjąłby może nawet z teczek, którą ścisnął pod pachą, przywiezionych grafik i rysunków.

Według Marca Sagnola „[j]edną z nielicznych osób, z którą [Schulz] mógł się z korzyścią spotkać i z którą na pewno dobrze by się dogadywał, jest Walter Benjamin, którego (gdyby ten nie był w tym samym czasie w Skovbostrand w Danii) mógłby spotkać w którymś z pasaży lub w «gabinecie miraży» muzeum Grévin odwiedzanym w poszukiwaniu wspólnej inspiracji dla swojej twórczości”⁶⁵. Z całą pewnością w Paryżu n i e d o s z ł o do spotkania Schulza z autorem bliskiej mu, choć nieznaney, *Ulicy jednokierunkowej*. To jednak, co niemożliwe w rzeczywistości, spełnia się w wyobraźni. Niezrealizowane spotkanie z Benjaminem stało się jednym z tematów wspomnianej książki francuskiego rysownika i pisarza Dominique’a Hérody’ego. Nic dziwnego, że Marc Sagnol, skrupulatnie gromadzący wszelkie, rzeczywiste i fantazmatyczne, argumenty wspierające tezę, że Schulz „zajmował miejsce wśród myślicieli modernizmu”⁶⁶, przywołał ją w swoim artykule.

Z kim jeszcze Schulz mógłby się w Paryżu „dogadać” – poza listą znajomych pani Chasin? Pierwszą kandydaturą jest Georges Bataille z powodu kilkunastu zdań, które w 1929 roku napisał w czasopiśmie „Documents” o *informe* – choć nie tylko dlatego. Tu już – szczęśliwie – znalazła się mediatorka ich spotkania po czasie⁶⁷.

Drugim na liście jest Antonin Artaud, który od przeciwnej strony niż autor *Xięgi bałwochwalczej* i setki masochistycznych rysunków zmierzał do odsłonięcia mrocznej strefy ludzkiej świadomości.

Lista pozostaje otwarta.

9. Kiosk z gazetami. Paryska infosfera

W Drohobyczu kioski nie odgrywały tak wielkiej roli jak w Paryżu. Przeglądam fotografie rodzinnego miasta Schulza z lat dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku i nie znajduję na żadnej kiosku z gazetami. To niemożliwe, żeby ich w ogóle nie było. Jak trafiałyby do swoich czytelników miejscowy „Przegląd Podkarpacia”

⁶⁴ *Despotyzm rozumu*, rozmowę przeprowadziła Magdalena Środa, „Polityka” 1995, nr 22, s. 22.

⁶⁵ M. Sagnol, *Enfance, kitsch et mannequins. L'expérience magique de Walter Benjamin et Bruno Schulz*, „Les Temps Modernes”, 2006/2007, nr 641, s. 142.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 132–148.

⁶⁷ Por. H. Martinelli, *Bruno Schulz i informe. Intermedialna nieaktualność*, w tym numerze „Schulz/Forum”, s. 5–24.



Paryski kiosk z gazetami, fotografia prasowa, Agence Meurisse, 1929

Afisz **Exposition internationale des arts et techniques**, maj–listopad, Paryż, 1937



czy wsparty o cztery miasta „Głós” („Drohobycko-Borysławski-Samborsko-Stryjski”), nie mówiąc już o prasie lwowskiej czy warszawskiej – więc chyba jednak były, tyle że mało widoczne. Logosfera drohobyckiej ulicy⁶⁸ nie była rozwinięta ani mniej, ani bardziej niż innych małych miast w tej epoce. Tworzyły ją sklepowe szyldy, kupieckie reklamy, nazwy ulic i instytucji publicznych, słupy i tablice ogłoszeniowe, na których rozlepiano afisze. Daleko jej było do ulicznych ekspansji (i obecności) słowa w jego *milieu*, które Schulz zastał w Paryżu. Poczynając od połowy XIX wieku, *kiosque à journaux* stopniowo stawał się tam instytucją⁶⁹. W latach trzydziestych ubiegłego wieku w całym mieście było ich już kilkaset i zajmowały eksponowane miejsca w przestrzeni publicznej. Nie sposób było przejść bulwarem czy większą paryską ulicą, by nie natknąć się na zaprojektowaną przez architekta Gabriela Davioud charakterystyczną konstrukcję w kształcie wieży, w której ukryty był kioskarz sprzedający gazety. W miarę upływu czasu pierwsze kioski zaczęły obrastać dodatkowymi przybudówkami i stelażami, dzięki którym można było eksponować coraz więcej tytułów. Dostosowane do ulicznej ekspozycji pierwsze strony gazet krzyczały informacjami składanymi wielkimi, czytelnymi z oddali czcionkami: dwutercją, konkordansem, kwadratem. Do słów dołączały się w tych gazetowych przekazach obrazy – najpierw drzeworytnicze ilustracje, później fotografie, które przedstawiały najbardziej sensacyjne i ważne zdarzenia.

Schulz przyjechał do Paryża, który – jak każde miasto – był wytworem „urbanistycznej racjonalności”⁷⁰. W tej samej jednak chwili znalazł się także w *pariskiej infosferze*⁷¹, która pochwyliła go i pochłonęła jak wszystkich, którzy nie zamykają oczu i nie zatykają uszu. Czy tego chciał, czy nie, musiał

68 Zdaje się, że pierwszej adaptacji poszerzającej kategorię „logosfery”, wprowadzonej przez Michała Bachtina w *Estetyce twórczości słownej*, dokonała Ewa Rewers przed trzydziestu laty w swojej książce *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury* (Poznań 1996, por. zwłaszcza s. 139–142).

69 Co wiązało się z niebywałym rozwojem prasy. Z nadzieją przewertowałem kilkaset stron *Pasaży* Waltera Benjamina, lecz nie znalazłem wzmianki na temat kiosków. Poszukiwania w toku.

70 Określenie Michela de Certeau, który miastu-panoramie, kopii, „jaką sporządza planista czy kartograf”, przeciwstawił miasto doświadczone; por. rozdział *Chodzenie po mieście* w jego książce *Wynaleźć codzienność. Sztuka działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 93–110.

71 Wybieram ten stosunkowo mało popularny termin (wprowadzony przez Claude’a E. Shannona w 1948 roku) zamiast Łotmanowskiej „semiosfery”, która dopełnia biosferę. Wnikliwa i sugestywna charakterystyka miasta, które – zdaniem Łotmana – „stanowi kocioł tekstów i kodów, rozmaicie zbudowanych i heterogenicznych, należących do różnych języków i poziomów”, ogarnia to, co w komunikowaniu (się) miasta i w mieście jest znakowe i podlega semiotycznym odczytaniom, nawet jeśli przyjmujemy, że „urzeczywistnia wielorakie hybrydyzacje, przekodowania, przekłady semiotyczne, które przemieniają je w potężny generator nowej informacji” (J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 297). Tymczasem informacja, jeśli nawet jest przekazywana przez tekst (lub obraz), sama nie musi być tożsama z tekstem czytelnym w ramach zakładanego kodu. Nieraz bywa wyzwaniem, uderzeniem, interakcją, widowiskiem. Przywołując inną nomenklaturę: definicja Łotmana skupia się na znakach i pomija symptomy.

zaakceptować jej natarczywą obecność i poddać się jej działaniom. Każdy odkrywca, podróżnik, turysta przemierza tyleż świat „geograficzny”, co „informatywny”. Przemieszcza się pomiędzy lepiej lub gorzej uformowanymi infosferami o lokalnym kolorycie i poddaje się działaniom otaczających go tam obrazów i słów – raz mniej, raz bardziej obcych.

Schulz nie przybywa do „imperium znaków”, zwłaszcza znaków językowych, których – jak Roland Barthes trzydzieści lat później w Japonii⁷² – nie rozumie, bo są zbyt odległe od funkcjonujących w jego świecie (i dlatego musi skupiać się na *signifiants* przekraczających mowę). Mimo słabej znajomości francuskiego jest w stanie z gąszcza docierających do niego informacji wyłowić kluczowe nazwiska, znaczące słowa, strzępy fraz. W jego wędrówce przez paryską infosferę nie ma żadnej systematyczności, żadnego porządku czy planu. Doświadcza codziennego życia Paryża jako przechodzień – który jest turystą, przybyszem z dalekiego Drohobycza.

Co zobaczył, co przeczytał, ile i co zrozumiał?

Nie potrafimy zrekonstruować tworzonej przez Schulza codziennie „retoryki chodzenia”⁷³ po Paryżu. Nie znamy też rejestru jego wrywkowych odczytań (i zrozumień) ani rejestru informacji, które do niego dotarły i ułożyły się być może w jakieś znaczące konfiguracje. Możemy jedynie równie wrywkowo wybrać informacje z pierwszych stron gazet wystawianych w paryskich kioskach w dniach jego pobytu. Przechodząc obok, nie sposób było ich nie zauważyć, więc Schulz musiał je widzieć, choć trudno rozstrzygnąć, w jakim stopniu go zainteresowały. Paryskie gazety dostarczały mu w nadmiarze informacji sensacyjnych (jak ta o zawałeniu się domu w dzielnicy Montmartre czy o rozbiciu się niedaleko Sept-Saulx samolotu pilotowanego przez młodego oficera lecącego z Mourmelon), ale też zatrwających doniesień o licznych zbrodniach: w Paryżu mąż z zazdrości wyrzuca swoją żonę przez okno z siódmego piętra, w Châlons podczas kłótni sąsiadów jeden z nich otrzymuje kilka ciosów brzytwą, we Fresnoy-le-Grand mężczyzna poważnie rani swojego przyjaciela trzema kulami z rewolweru, w basenie nad Loarą kąpiący się podczas nurkowania odkrywają związane i zakneblowane zwłoki... Na pierwszych stronach paryskich dzienników tylko z 2 sierpnia – krew, wiele krwi.

72 Barthes daje opis swojej sytuacji komunikacyjnej w Japonii: „szumiąca masa nieznanego języka tworzy rozkoszną osłonę, otacza obcokrajowca [...] dźwiękową błonką, która nie dopuszcza do jego uszu wszystkich rodzajów alienacji, jakie niesie za sobą język ojczysty: pochodzenia terytorialnego i społecznego osoby, która mówi tym językiem, stopnia jej kultury, inteligencji, gustu, obrazu, poprzez który kreuje się na osobę, za jaką chce być brana. Cóż za wytchnienia za granicą!” (rozdział *Bez słów*, [w:] *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 55).

73 Sformułowanie de Certeau, op. cit., s. 101.



Exposition internationale des arts et techniques, Paryż, 1937, fotografie agencyjne. Pierwsza przedstawia oświetlony posąg jeźdźca z ręką wzniesioną w pozdrowieniu stojący przed pawilonem Włoch, w głębi pawilony nazistowskich Niemiec i ZSRR, na drugiej - symboliczna konfrontacja dwu totalitaryzmów

Pierwsza strona dziennika „Paris-soir” z 4 sierpnia 1938 roku



Informacje o niektórych przedstawianych przez gazety zdarzeniach, uznane przez ich redakcje za szczególnie ważne, powtarzają się wielokrotnie. Inne były jednodniową sensacją, o której nazajutrz mało kto pamiętał. Zasada ta dotyczy również innych dziedzin. W polityce krajowej dominuje temat obrony franka przed inflacją („dzisiaj wieczorem o godzinie 20. pan premier Daladier wygłosi w radiu *exposé*”) i strajk dokerów w Marsylii, w polityce światowej wojna domowa w Hiszpanii, nadaktywność dyplomatyczna Anglii, Francji, Niemiec, Czechosłowacji, Węgier, wizyty w stolicach europejskich dygnitarzy faszystowskich przyjmowanych tam z najwyższymi honorami.

Paryska infosfera, w której Schulz się znalazł i w której spędził wiele dni, nie ograniczała się, jak widać, do rogatek Paryża. Tworzyły ją, obok informacji lokalnych, doniesienia z daleka – „ze świata”, „z dalekiego świata”. Dzięki infosferze ten niedostępny i odległy dotąd „świat” wdziera się – jako informacja – do miejsca doświadczanego przez Schulza bezpośrednio. Turystyczno-artystyczny Paryż łączył się w ten sposób z krainami nieraz tak bardzo dalekimi, jak krańce Azji, gdzie toczyła się wojna sowiecko-japońska, którą w sierpniu 1938 roku gazety miejscowe relacjonowały na bieżąco.

Podobnie jest ze światami dawnymi – ze zdarzeniami z przeszłości, zwłaszcza nieodległej. One także są w infosferze obecne. Ślady niedawnej „Wystawy Światowej”, która odbyła się w Paryżu między majem i listopadem 1937 roku, pozostawały nadal w infosferze. Podczas tej wystawy dwa totalitaryzmy – niemiecki i sowiecki – symbolicznie stanęły nad Sekwaną naprzeciw siebie. Gdy Schulz przybył do Paryża, zdemontowano już gigantyczną rzeźbę przedstawiającą kołchożnicę i robotnika (po stronie sowieckiej), podobnie jak obelisk z hitlerowskim orłem na postumencie, przy którym postawiono posągi germańskich rycerzy. Ale trwały one w niezliczonych kartach pocztowych, zachowane w ikonografii turystycznej. W Paryżu wiek XX ostatecznie odsłonił swoją twarz. Jeśli Schulz mógł mieć jeszcze jakieś złudzenia na temat tego, co wkrótce się wydarzy, to jego paryski rozmówca Rosenberg – zaangażowany w hiszpańską wojnę z faszyzmem – opowiedział mu zapewne o swoich doświadczeniach. Choć chyba nie musiał tego robić. Kilka dni przed ich spotkaniem, 4 sierpnia, na pierwszej stronie „Paris-soire” wydrukowano wielką czcionką tytuł: *Dachau danger de mort!*. Pod nim redakcja umieściła plan obozu (baraki otoczone drutem kolczastym pod napięciem i bagnami), a poniżej informację o 15 tysiącach więźniów politycznych. Nawet nie trzeba było się zatrzymywać, żeby dostrzec ten komunikat pośród gazet wystawionych przez kioskarza.

Infosfera w jednej chwili poszerza swoje granice. Nieraz wystarcza jedno spojrzenie. Odległe zdarzenia przekraczają swoje czasowe i przestrzenne lokalizacje i przenikają do paryskiej infosfery, w której znalazł się Schulz, mieszkając przez ostatnie kilkanaście dni nad Sekwaną. Jeśli tak się stało, przerażenie Paryżem, o którym sam Schulz mówił innym, a oni tak chętnie za nim powtarzali,

miało znacznie szersze odniesienie. Było to p r z e r a ż e n i e ś w i a t e m, który objawił się w paryskiej infosferze – silniej, znacznie silniej niż w Drohobyczu.

Jak mógł wyglądać obraz tego świata w sierpniu 1938 roku? Staję – jak Schulz – przed kioskiem z gazetami. Przepisuję tytuły z pierwszych stron paryskich dzienników, które widywał Schulz, z żalem pomijam doniesienia z „wielkiego świata”, z życia sław, celebrytów tamtej epoki („Sylvia Sydney épouse l'acteur Luther Adler”), informacje sportowe, sensacyjne kroniki miejskie i artykuł o huraganie z Sommepey, choć także one współtworzyły infosferę ówczesnego Paryża. Pozostają polityka, dyplomacja i jej przedłużenie - wojna:

Une enquête en Allemagne: **guerre ou paix?**

Je suis l'ami de tous et l'ennemi de personne || déclare lord Runciman arrivé à Prague hier après-midi

UN NOUVEAU COMBAT A OPPOSÉ CETTE NUIT RUSSES ET JAPONAIS

La campagne raciste commence aujourd'hui officiellement en Italie

FAUT-IL OUVRIR LA FRONTIÈRE?

100 AVIONS RUSSES LANCENT 500 BOMBES SUR LE FRONT DE TCHANG-KOU-FENG | 50 tanks soviétiques auraient été détruits d'après les informations de Tokio

Toute la rive droite de l'Ebre reconquise de Mequinenza à Fayon par les troupes du G^{al} Franco

Après un entretien avec M. Hodza et les délégués des Allemands des Sudètes || Lord Runciman étudie les textes du statut tchécoslovaque des nationalités

TROIS OFFENSIVES RÉPUBLICAINES EN QUINZE JOURS. De l'Ebre au rio Segre les soldats gouvernementaux entreprennent sans cesse d'audacieuses opérations

M. Chamberlain et lord Halifax confèrent un rebondissement de l'affaire espagnole sur le terrain diplomatique

La guerre civile d'Espagne || Six avions „Savoia” bombardent Alicante et y font 50 morts et 200 blessés

Visite de courtoisie... **LE GÉNÉRAL VUILLEMIN EST PARTI POUR BERLIN | Dès cet après-midi, il sera reçu par le maréchal Goering**

[inspiracje]

Dominique Hérody: Widmo Danii

To, że Hotel Chopin znajduje się niemal naprzeciwko muzeum figur woskowych, w pasażu Jouffroy, było czymś więcej niż zwykłym zbiegiem okoliczności i nie sposób pomyśleć, by Schulz nie uznał tego za znak: spędzenie nocy w tym poruszającym wyobraźnię miejscu narzucało się samo. Wcale by go też nie zdziwiło, że muzeum zaludniają od wieku klienci hotelu albo że hotel udziela, podczas przerwy w pracy, schronienia jakiejś znużonej figurze woskowej. „Figury z Muzeum Grévin, moje drogie panny...” Nie będziemy się tu rozwodzić, przy recepcji (cudownie wyfiokowana dama), nad skąpstwem czy hojnym gestem Chopina – byłoby to nie na miejscu – ale polonezy, które tu skomponował, wciąż rozbrzmiewają na korytarzach, co mogą poświadczyć tapiserie.

Sąsiedni butik gościł zupełnie inne postaci niż te, widoczne na reliefie muzealnej pieczęci, gdzie uwieczniono chwalebnych Francuzów: rozpoznał tam, bark w bark, Aragona, Baudelaire’a, Bernanosa, Gide’a, Giono, Mauriaca, Irène Némirowsky, Prousta, Jules’a Romains, Valéry’ego i Verlaine’a, ale też zawsze ścigające Schulza mandragory i inne osobliwości Gustave’a Le Rouge’a oraz *Symfonię strachu* Gusa Bofy, ozdobioną jego afrykańskim fetyszem – i w całym tym zamieszaniu odkrył Artauda, Céline’a, Lévi-Straussa i Sartre’a. Długie wistry księgarzni Vulin wypełniali jegomoście w nieodłącznych kapeluszach na głowach, pogrążeni w myślach, w swojej ciekawości, w swych wahaniach i swoim pożądaniu. Schulz z łatwością rozplątał się między nimi, po czym uległ pokusie.

Już z książkami w kieszeni zamierzał się ulotnić, lecz mężczyzna, którego uznał za księgarza – gdy biegł mu na ratunek – zaoferował mu po niemiecku swoje towarzystwo. Choć nie był księgarzem, tak właśnie wyglądał: ciemna marynarka o wyświeconych rękawach, teraz już zdecydowanie za ciasna, przeproszona pobieżnie koszula, grube szkła w delikatnych oprawkach – a jego włosy siewiały, nie czekając na opinię wąsów. I odzywając się, przełamał nieśmiałość,

mając przed sobą nieśmiałość jeszcze większą. Obaj pokonali z wysiłkiem kilka stopni, braterstwo suchotników.

O wielkie, rojne miasto! tyś marzeń krainą,
Gdzie widmo zatrzymuje przechodnia w dzień biały!
Tajemnice tu wszędzie, niby soki, płyną
Przez wąskie potężnego kolosa kanały.¹

– Czy zna pan ten wiersz Baudelaire’a? Jest doskonale zsynchronizowany z tymi pasażami, po których błądzimy z upodobaniem.

Było jasne, że zastanawia się nad tym, co mówi; poświadczała to jego powolna wymowa, wypowiedane z naciskiem „so, so!” albo „proszę, proszę!”. Staranność całkowicie wolna od zadufania w sobie. Był miłym człowiekiem; toż to oczywista przyjemność, dzielić jego głęboką wiedzę na temat tych pasaży, zauroczonych jak dziecko, które zdradza, gdzie w głębi lasu zbudowało szałas. Aż do pasażu Panoramy, jego ulubionego ze względów „bardziej autobiograficznych niż socjologicznych”, jak stwierdził, komentował na użytek swojego towarzysza każdy szczegół, wzbogacając to argumentami natury teoretycznej i porównując całość raczej do rusztowania niż do architektury (można było dać temu wiarę bądź nie).

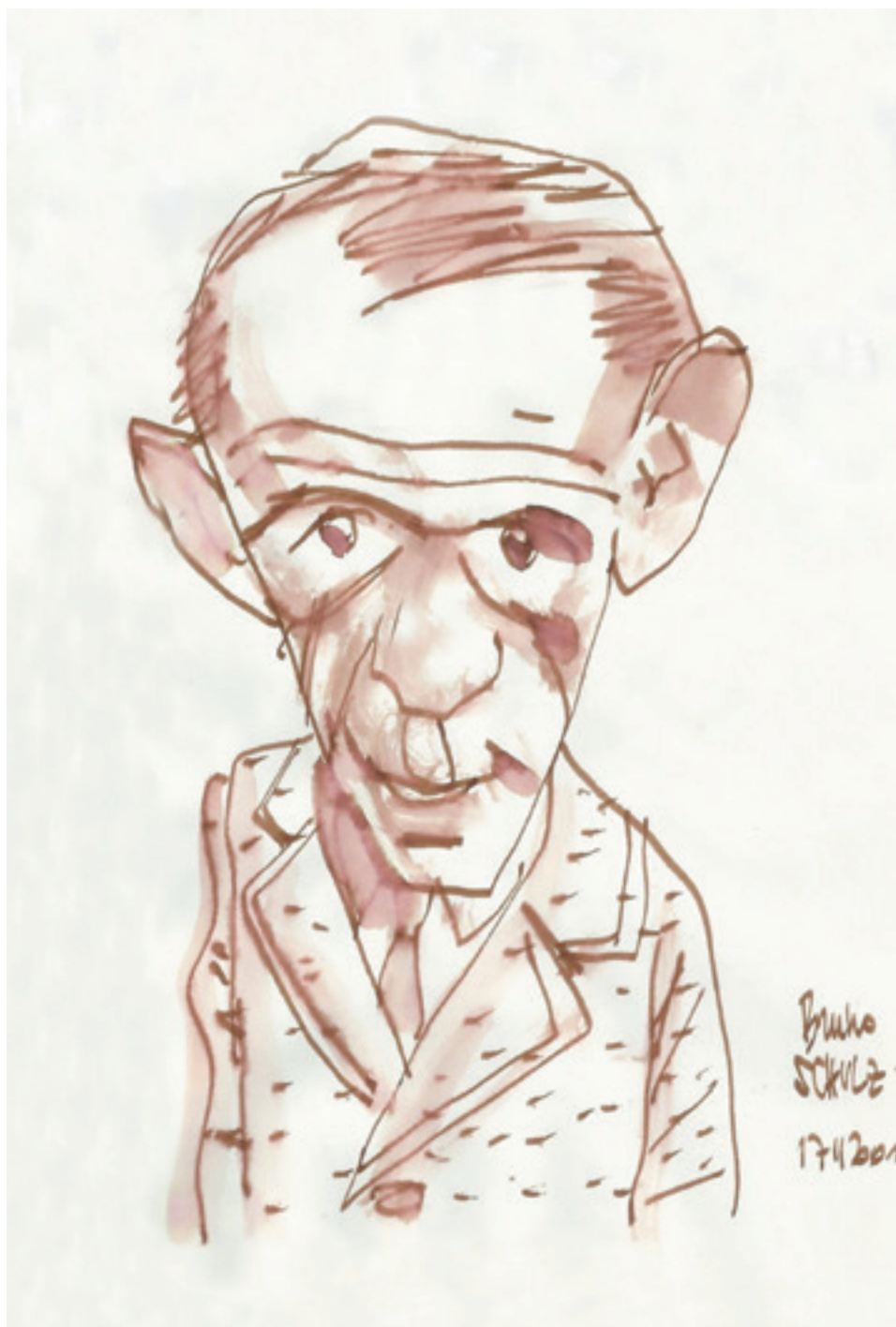
Szklany dach zatrzymywał, jak mógł, gorączkę lata, gwarantując zarazem ponadczasowość tych miejsc. Spacery bez celu były pożądane. Na widok manekina o zmierzwionych włosach w witrynie sklepu Marxa-Agnola, który na powitanie rzucił w ich stronę kilka pełnych gracji słów, wspomnieli piękną lwią grzywę Anny Csillag; należałoby wyrazić życzenie, by uczcić tę synchronię. Schulz nie zdziwił się, że jego przewodnik zna Annę Csillag, przedstawianą przecież tak rzadko poza Galicją.

Ulica de l’Orient biegnie przez pawilon Maroka – La Baraka, bazar importowany z medyny Marrakeszu, a najpewniej ze studia filmowego w Boulogne, opuszczony przez La Banderę² – gdzie dywany i kilimy, fajans, miedź i skóra oferowały fantazyjne wzory i arabeski pośród odurzających lśnień. Kierując się bardziej na wschód, niesieni duchem przygody, zatrzymali się w Karawanie tak długo, jak było trzeba, by się nacieszyć, do czego zachęcał napis na fasadzie, chińskimi bibelotami, cennymi drobiazgami, mnóstwem egzotycznych przedmiotów, herbatą nomadów, najwyższej jakości czekoladą, waniliową herbatą, falbankami i towarowymi znakami – w dekoracji *so typisch*.

– Mucha nie siada! Brakuje jeszcze tylko palarni opium! Pan już próbował?

1 Ch. Baudelaire, *Siedmiu Starców*, przeł. J. Opęchowski, w: idem, *Kwiaty zła. Wybór*, Warszawa 1970.

2 Hiszpańska Legia Cudzoziemska, istniejąca od 1920 roku (przyp. tłum.).



Dominique Hérody, **Bruno Schulz**, rysunek reprodukowany na okładce książki **A Paris, égaré; Bruno Schulz, aout 1938**, PhB editions, Paris 2019

Co dziesięć kroków robili sobie przerwę, ale nie był to haracz płacony mizernym płucom: filateliści, wydawcy-księgarze, grawerzy, fotografowie, astronomowie, zegarmistrzowie (czasu odnalezionego), taksydermiści, chińskie malowidła, ryciny Goi, cały świat spotykał się w tym miejscu – a w każdym razie świat Schulza. Kompan przykuł jego uwagę opisem berlińskich loggii i Cesarskiej Panoramy³ swojego dzieciństwa.

– „Nie orientować się w mieście to nic niezwykłego. Zabłądzić w nim jednakże, tak jak człowiek potrafi zabłądzić w lesie – to wymaga nauki. Nazwy ulic muszą wtedy przemawiać do błędzącego jak trzask suchych gałęzi, a uliczki śródmieścia pokazywać mu porę dnia tak wyraźnie jak górską dolina”⁴.

Och! Czas rzadko jest życzliwy, nie ma względów dla najbardziej niepoprawnego z włóczęgów. Musiał już uciekać! Jego przyjaciółka Gisèle czekała na niego na bulwarze Saint-Germain, by jak co tydzień rozegrać z nim partię szachów.

– To mój rewanż! – szepnął, wydymając usta jak dziecko.

Schulz nie chciał z nim iść, miał w tej dzielnicy, jak by to powiedzieć, coś ważnego do załatwienia (można było dać temu wiarę bądź nie).

– Jeśli pan sobie życzy, może mnie pan znaleźć w księgarni Shakespeare and Company w piątek rano, przy ulicy de l’Odéon. Jeśli mnie tam nie będzie, niech pan spyta Adrienne, ona będzie wiedziała, gdyby się okazało, że musiałem wrócić do mglistego królestwa Danii.

– Rzecz jasna. Ale o kogo mam pytać?

Z języka francuskiego przełożył Jacek Giszczak

Dominique Hérody, *Le fantome du Danemark*, w: idem, *À Paris, égaré; Bruno Schulz, août 1938*, PhB éditions, Paris 2019, s. 75–79.

³ Niemiecka nazwa fotoplastykonu (przyp. tłum.).

⁴ Walter Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 17.

Tomasz Stróżyński: Literacka fantazja na temat Schulza w Paryżu

W roku 2019, w niszowym paryskim wydawnictwie PhB éditions, ukazała się niewielka (86 stron) książeczka zatytułowana à Paris, égaré. *Bruno Schulz, août 1938* (W Paryżu, zagubiony. Bruno Schulz, sierpień 1938). Napisał ją Dominique Hérody (ur. 1957), znany wcześniej głównie jako rysownik i autor komiksów, ale także jako założyciel pisma „Le Paresseux” i twórca paru książek.

Wyraźnie zafascynowany pisarstwem Schulza, a chyba jeszcze bardziej jego twórczością plastyczną, Hérody – opierając się na bardzo skromnych, pełnych luk i znaków zapytania informacjach o paryskiej eskapadzie autora *Sklepow cynamonowych* – postanowił zrekonstruować ten niespełna miesięczny epizod jego życia, dopełniając mniej lub bardziej pewną wiedzę o nim, wyczytaną z dostępnych mu w językach francuskim i angielskim źródeł, własnymi domysłami i czystą fantazją. Wspomniane źródła, wymienione w zamieszczonej na końcu bibliografii, to francuskie przekłady opowiadań, katalog paryskiej wystawy w Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu (2004), dwie książki Jerzego Ficowskiego wydane po francusku i po angielsku, francuskie tłumaczenie *Kilku portretów z Polską w tle* (tytuł francuski: *Les Disciples de Schulz*, czyli *Uczniowie Schulza*) Agaty Tuszyńskiej oraz artykuł Marca Sagnola *Miejsca Brunona Schulza: Drohobycz i Truskawiec* z pisma „Les Temps modernes” (2004/2005).

Pierwszą poważną nieścisłością faktyczną (w świetle dzisiejszej wiedzy) jest trasa podróży z Warszawy do Paryża. Hérody każe Schulzowi jechać pociągiem przez Austrię i Włochy, ubarwiając ją rozmaitymi szczegółami obyczajowymi, a nie bardziej bezpośrednią trasą przez Niemcy. Wiadomo, że taki był pierwotny zamysł drohobyczanina, który wolał ominąć budzącą grozę Trzecią Rzeszę, ale badacze jego życia ustalili z całą pewnością, że trasa jego podróży wiodła jednak przez Berlin. Dlatego też Schulz musiał wysiąść w Paryżu na Dworcu Północnym (Gare du Nord), a nie na Dworcu Lyońskim (Gare de Lyon). Na tym to dworcu oczekuje Schulza jego lwowski znajomy Ludwik Lille, grafik, malarz i eseista; nie ma żadnej pewności, że to on powitał pisarza w Paryżu, choć ktoś go zapewne na dworcu oczekiwał, o czym świadczy fakt, że Schulz bardzo szybko trafił do dość odległego, położonego w okolicach Montparnasse hotelu. Zgodnie z potwierdzonymi faktami jest to hôtel d’Orient, znajdujący się przy rue de l’Abbé-Grégoire. Mało prawdopodobne, by nie powiedzieć: mocno naciągane, jest wyjaśnienie przez Lillego faktu, że wybrał hotel na tej właśnie ulicy: „ksiądz Grégoire odegrał podczas Rewolucji ważną rolę w emancypacji Żydów!”



Dominique Hérody, **Wymaginowane (wyśnione) portrety Brunona Schulza**,
rysunki wykonane na iPadzie w aplikacji Procreate



Oprócz Lillego Schulz spotyka w Paryżu znanego krytyka sztuki Georges'a Rosenberga, brata wybitnej pianistki Marii Chazen, z którą był zaprzyjaźniony, Siegfrieda Kracauera, niemieckiego socjologa, eseistę i krytyka filmowego, Nauma Aronsona, cenionego rzeźbiarza, twórcę popiersi wielu znanych postaci (między innymi Beethovena, Verlaine'a, Pasteura i Lenina), które ogląda w jego atelier i w Ogrodzie Luksemburskim. W towarzystwie Lillego odwiedza też galerzystę nazwiskiem Rotgé w pobliżu Pałacu Elizejskiego; rozmawiają o ewentualnej wystawie prac Schulza jesienią, ale projekt rozbija się o nieosiągalną dla artysty kwotę 1600 franków, którą musiałby on wyłożyć na oprawę swych grafik i rysunków. Te wszystkie spotkania znajdują potwierdzenie zwłaszcza w korespondencji Schulza.

Produktem fantazji autora jest natomiast scena w kawiarni Le Tournon, w której zebrało się, pod przewodnictwem wybitnego pisarza Josepha Rotha, dość liczne towarzystwo złożone z ludzi wywodzących się z Monarchii Austro-Węgierskiej i wspominających ją z nostalgią. Wiadomo, że Schulz posłał kiedyś Rothowi jedno ze swych opowiadań z dedykacją, lecz nie ma żadnego świadectwa na temat jakiegokolwiek ich spotkania. Dominique Hérody, w rozdziale zatytułowanym *Widmo Danii*, wyczarowuje też spotkanie przybysza z Drohobycza ze słynnym paryskim *flâneurem* Walterem Benjaminem, który zamierza właśnie udać się do Danii na spotkanie z przebywającym tam na emigracji Bertoldem Brechtem (choć ani jedno, ani drugie nazwisko nie pojawia się w tekście, przytoczony cytat z *Berlińskiego dzieciństwa* Benjamina, będący też mottem całej książeczki, jednoznacznie identyfikuje tę postać).

Przytoczone tutaj nazwiska postaci pojawiających się w tekście Hérody'ego pokazują, że autor osadza swego bohatera w środowisku żydowskim. Ludzie, którzy je tworzą, niepokoją się tym, co dzieje się w Niemczech i w innych krajach europejskich, w ich rozmowach wciąż powraca temat ewentualnej emigracji za ocean.

W opisach paryskich wędrówek Schulza realia paryskie wymieszane są z motywami czerpanymi z jego twórczości literackiej i plastycznej (manekiny, dożka, kondor, republika marzeń etc.). Silnie uwypuklona jest erotyczna strona osobowości artysty, spełniająca się jednak raczej w wyobraźni niż w relacjach rzeczywistych.

Lektura niewielkiej, acz ciekawej książki Dominique'a Hérody'ego zachęciła mnie do nawiązania korespondencyjnego kontaktu z autorem, który szczerze odpowiedział na kilka zadanych przeze mnie pytań. Ujawnił, że twórczością Schulza zainteresował się dzięki swemu starszemu bratu, który nosił to samo imię co autor *Sanatorium pod Klepsydrą* i który przeczytał w latach osiemdziesiątych wydany we Francji tom jego opowiadań. Będąc głównie rysownikiem, a dopiero w drugiej kolejności pisarzem, był szczególnie zafrapowany tym, jak bardzo twórczość literacka i plastyczna Schulza są ze sobą zrośnięte i wzajemnie się oświetlają. Sam Hérody zresztą stara się łączyć język literacki i artystyczny, a Schulz nie raz stawał się bohaterem jego rysunków i szkiców.

Pomysł napisania omawianej tutaj książki zrodził się zaś pod wpływem wystawy poświęconej Schulzowi, którą zorganizowano w 2004 roku w paryskim Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu. Z tej okazji wydano dość okazały katalog w opracowaniu Serge'a Fauchereau, ukazało się również poszerzone wydanie opowiadań. Hérody podkreśla również fakt, że bardzo inspirująca była dlań lektura *Regionów wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego, których francuski przekład wyszedł w tym samym czasie w wydawnictwie Noir sur Blanc. Czytając Ficowskiego i dostępną po francusku korespondencję Schulza, dowiedział się o paryskim epizodzie w jego życiu, a ubóstwo informacji na ten temat uznał za zachętę do uruchomienia własnej wyobraźni, jako że też czuje się „skromnym obywatelem republiki marzeń”. Dominique Hérody wyznaje w liście, że kiedy pisał o Schulzu, przez cały czas towarzyszyła mu myśl o tragicznym losie, który miał wkrótce spotkać jego bohatera.

Może warto byłoby ten tekst przełożyć na polski jako ciekawe literacko i wartościowe poznawczo świadectwo zagranicznej recepcji twórczości drohobyczanina?

Konrad Ludwicki: Repliki i fikcje¹

Paryż

By ominąć III Rzeszę pociągiem z Warszawy, jechałeś przez Wiedeń i Genewę. Dwie noce w pociągu. To było latem roku 1938. Francuzi i nieliczni Włosi będący w stolicy tego dnia, 31 lipca, ekscytowali się zwycięstwem Gino Bartaliego w Tour de France. Zakończenie wyścigu było w Paryżu. Zamieszkałeś w L'Hotel d'Orient. Dotarłeś do niego po przeszło godzinnej wolnej wędrownicy, z walizką Kazeto pełną rysunków i rzeczy osobistych. Później przeniosłeś się na parę dni do Ludwika Lillego. Z początkiem sierpnia Paryż stał się opustoszały i duszny. Przemierzałeś długie ulice i czułeś się na nich jakiś zbędny i wyobcowany. Jakkolwiek czułeś się także anonimowy – i to ci odpowiadało. Mogłeś – bez skrępowania – zaglądać w wąskie bramy i ciemne klatki schodowe kamienic. Wchodzić do przydrożnych sklepów i licznych antykwariatów. Twój francuski był marny. Znałeś jedynie kilka zwrotów. Mówiły one mniej, niż chciałeś zakomunikować. W ich głębi ukrywał się świat niekomunikowalny. Dopiero gdy mieszkasz u Lillego, mówiliście godzinami. Więcej rozmawiałeś z nim na tematy ciała i medycyny (którą krótko studiowałeś), niż z marszandami na tematy sztuki.

Czasami jest tyle piękna na świecie, że wydawało ci się, iż tego nie wytrzymasz. Kiedy dwa dni później przemierzałeś wśród placów i skwerów szerokie ulice i widziałeś, niemal co chwila, atrakcyjną kobietę – oglądałeś się za nią ukradkiem. Zachwycałeś się jej urodą, myśląc o spotkaniu. Jednak twój francuski był słaby, a ona nie zwracała na ciebie uwagi. Nie miałaś olśniewającego samochodu i nie trwoniliś pieniędzy w lokalach. Kupiłeś tylko album z malarstwem i dwie książki. A kobiety tu uwielbiały nocne restauracje i długie suknie. Lubiły wykwintne jedzenie i campari. Chciałyby pewnie tańczyć fokstrota albo kankana, a w południe oglądać filmy amerykańskie. Ty wolisz kino europejskie i lekturę Rilkego. Myślałeś wówczas: „Zapewne nie jesteśmy dla siebie, niech lepiej każde pójdzie w swoją stronę”.

■

Był 3 sierpnia roku 1938. Tego dnia we Włoszech odebrano prawo nauki na wyższych uczelniach studentom pochodzenia żydowskiego. Czułeś, po raz kolejny, że idzie ku złemu. Kiedy o tym myślałeś, podsyciała się w tobie wrogość.

—

1 Fragment większej całości – fabularyzowanego eseju *O Schulzu, egzystencji, erotyzmie i myśli*, który ukaże się nakładem Universitasu w 2022 roku.

Jednak nic nie mówiłeś – milczałeś. Milczenie wydawało się bezpieczniejsze, dlatego w nie się chroniłeś.

■

W kawiarni „Casanova”, do której wchodziłeś, lubiłeś przebywać sam. Wieczorem jej fluorescencyjny neon oświetlał budynek naprzeciwko. Wówczas mogłeś dokładnie obserwować to, co na zewnątrz. Nigdy nie mogłeś, ale i nie chciałeś wyzwolić się spod uroku płci pięknej. Wiedziałeś, że nie zmieni się to do końca życia. Kobiety w lokalu były rozmaite. Przeróżne i próżne co do wyglądu i zachowań. Były nawet dwie Azjatki i tęga kelnerka. Naprzeciwko twojego stolika siedziały cztery młode i eleganckie damy. W dali kilka turystek. Wszystkie były piękne i niemal wszystkie odpowiadały twym gustom. Stawały się przez to twoim zagrożeniem. To nie było zagrożenie z zewnątrz. To było coś, co było w środku – było w tobie. Niejednokrotnie musiałeś bronić się przed samym sobą. Lille to wyczuwał – nawet zapytał wczoraj, czy skorzystałeś z usług kobiet z ulicy. Patrzyłeś, marzyłeś i myślałeś. Twoją pierwszą pracą było myślenie. Stawałeś się w myśli tym wszystkim, czym chciałeś być. Czułeś, że masz mało czasu, więc chciałeś więcej w nim pomieścić i w pełni go wykorzystać. Kobiety były dla ciebie najbardziej godnymi uwagi istotami na ziemi. Myślałeś o ich ciele i wrażliwości. To wzbudzało pewien lęk i rozkosz. Wiedziałeś, że nie do końca znają one niezamierzoną siłę działania swojej urody. Nikt ich nie widział tak, jak ty je widziałeś. Trudno było ci o tym pisać, bo przecież pewien typ tekstu jest jak zdobywanie marzenia. Marzenia, które jest przekleństwem i wyzwoleniem.

Wszystko to, co czułeś t e r a z, jutro albo i jeszcze dziś za trzy godziny czułbyś inaczej – mimo że sens zostałby niezmienny. Istnieje wiele słów i wiele zdań na określenie tego samego „zagubienia”. Wszystkie „ja” będące „nami” rozproszone wzdłuż czasu są różne i rzadko te same. Każdy ma inne przekonania i wątpliwości. Do tego najczęściej trudno je poznać. Jedynie minimalnie można się do nich zbliżyć.

Wiedziałeś, że każdy czyn w życiu powinien nastąpić w odpowiednim momencie – tylko niełatwo oznaczyć właściwy moment dla jakiejś rzeczy i wydarzenia. Świat, emocje, my jest zawsze wyłącznie naszym „wydaje się”.

Niemniej gdybyś dziś, tu i teraz, w tej gwarnej kawiarni, miał podać dwa odczucia, dwa doznania, które w relacjach i związkach z kobietami, związkach nawet odrobinę toksycznych być powinny, gdybyś miał podać dwie świadomości będące odbiciem stanów wskazanych, byłyby to: podziw i czułość. Bez tego całość nie ma racji bytu.

Nie – jak mogłoby się wydawać – pragnienie czy pożądanie (choć i te są konieczne), lecz prędzej podziw i czułość.

Wiedziałeś – o czym czasami mówi nie tylko filozofia – że podziw i czułość dystansują wszystko inne. Podziw jako zachwyt nie tylko nad pięknem i czułość, która jest częścią wielu (od)czuć i doznań.

Czułeś, że pewne rzeczy i stany lepiej wyjaśniać poprzez, przykładowo, pisanie czy malarstwo – sztukę w ogóle. Zatem rysowałeś. I im silniej zaciskałeś powieki, tym wyraźniejszy stawał się obraz i doznanie. Jednak na razie po prostu spoglądałeś za okno i milczałeś.

W tej senności i pięknie – nawet tu (może i przede wszystkim tu) – w tej eleganckiej kawiarni, dostrzegałeś ciemność. Ta ciemność nosiła różne imiona, ale jej głównym imieniem było *n i e s p e ł n i e n i e*.

Późnym wieczorem w hotelowym pokoju otwierałeś się na doznania. Nocą samotność jest inaczej odczuwalna. Świadomość uzmysławiała tęsknotę za tym, czego nie ma i co ukryte. W niej łączył się strach i pragnienie. W niej była pogoń i pożądanie. Kiedy to *J a* łączy się z *T y*. Na niebie tej nocy nie było księżyca. Tylko kilka silnie świecących, małych gwiazd.

■

Dzień później odwiedziłeś Wersal, który cię oczarował i w którym mógłbyś zamieszkać. Wiedziałeś, że to niemożliwe, więc namawiałeś do tego Ludwika Lillego. Zamek jak zamek – nieco pretensjonalny, ale samo miasteczko urokliwe. Dotknąłeś go i zwiesiłeś głowę. W tym miejscu ponownie pojąłeś, iż całe istnienie pochłonięte zostanie przez bezmiar nieistnienia. Oczywista myśl.

■

Kiedy wczesnym rankiem 26 sierpnia opuszczałeś Paryż, myślałeś o tym, jak groźne może być piękno. Jak bywa niebezpieczne i obojętne na doznania Istnienia. Coś, co jest niesamowite, wychyla się niejako poza ramy życia. Twoja terażniejszość przekształcała się w niedaleką przeszłość. Bywa to charakterystyczne dla pewnego wieku. Teraz – wiedziałeś to – można planować cokolwiek nie dalej niż na tydzień. W Paryżu rozumiałeś, że jakiegokolwiek projekty nie mają większego sensu. Wszystko się już wydarzyło, chociaż nie wydarzyło się właściwie nic wielkiego – nic godnego odnotowania. Spoglądałeś na tłum przemierzający dworzec. Żyje tyle bratnich dusz, z którymi nie zamieni się ani pół zdania. A może to właśnie z którąś z nich połączyłaby cię wspólna radość bądź wspólny strach. Nic tak nie jednoczy jak strach... Czasem w zmierzchu i w bieli, czasami w wilgoci.

Nie miałeś ochoty i potrzeby opowiadać tego wszystkiego Marii Chasin, ale jednak opowiedziałeś. Odjeżdżałeś, nie pożegnawszy się nawet z Lillem. Miesiąc później w „Tygodniku Ilustrowanym” czytałeś jego tekst o malarstwie chińskim.

W tych jeszcze letnich dniach po przyjeździe z Francji myślałeś o litografii. Oglądałeś ich sporo w Paryżu i czytałeś o sposobie jej wytwarzania. Adolphe Basler namawiał cię do tej właśnie techniki.

■

30 sierpnia w jednym z wywiadów dla agencji Reutera Komisarz Ligi Narodów zapewniał, że nie widzi zagrożenia dla Wolnego Miasta Gdańska. To była środa 1939 roku. Patrzyłeś w siwe niebo. Było jak przed burzą. Powiedziałeś tego dnia, że zagłada idzie na Europę. Twoja twarz przybrała wyraz zniechęcenia. Była na niej zaduma i smutek. Bujający w obłokach rysownik, marzący wciąż twórca przeczuwał to, co miało stać się niebawem. Czułeś katastrofę i czas morderców. Pojąłeś bezradność umysłu, bezsilność intelektu wobec urzeczywistniającej się opresji. Myślenie, które było wszystkim, w tych tygodniach nie nadawało się do niczego.

[archiwum]

Balbina Tarnowska: Panoptikum Heinricha Trabera w Drohobyczu w 1913 roku

„Anatomia ciekawości”

Wiosną 1913 roku do Drohobycza przyjechało wędrowne Panoptikum Heinricha Trabera. Jak wynika z informacji zamieszczonych w prasie, z atrakcji można było skorzystać przez około dwa tygodnie¹. W ramach pokazu przygotowano „wielką wystawę higieniczną” zatytułowaną *Człowiek*, której towarzyszyły popularno-naukowe wykłady nauczające o skutkach braku higieny. Spośród przeszło tysiąca okazji sporą część stanowiły eksponaty prezentujące rozmaite przypadki chorób trawiących ludzkość. Dydaktyczno-moralizatorski charakter wystawy zapowiada zaczerpnięte z tradycji starożytnej Grecji motto w zachowanym *Przewodniku po Panoptikum i Muzeum Anatomicznym Heinricha Trabera*²: „*Erkenne dich selbst*” (Poznaj samego siebie), znane jako maksyma wyryta nad wejściem do świątyni Apollina w Delfach. Heinrich Traber, właściciel muzeum, który wydał broszurę własnym sumptem, pisze w słowie wstępnym o „moralnym celu muzeum”, jakim jest „poznanie organizmu ludzkiego”, i o „ścieżce postępu naukowego”, którą on i jego współpracownicy zamierzają podążać.

1 „Tygodnik Drohobycki: organ niezawisły, polityczno-społeczny i literacki”, 19 kwietnia 1913, nr 16, s. 3; 3 maja 1913, nr 18, s. 4.

2 Dziękuję Janowi Zielińskiemu i Stefanowi Nagelowi, dzięki którym udało mi się zdobyć egzemplarz przewodnika.

Kolekcja Trabera mogłaby zdawać się doskonałym przykładem obrazującym sytuację po przełomie, jaki według badaczy dokonał się w historii kolekcjonerstwa w XVII wieku, gdy dawne chaotyczne kunstkamery, powstałe w wyniku zbieractwa osobliwych artefaktów, miały ustąpić miejsca uporządkowanym i ukierunkowanym na cele naukowe muzeom³. Jednak lektura katalogu Trabera sugeruje, by pójść tropem Michała Pawła Markowskiego i jego „anatomii ciekawości”⁴. Autor eseju *O ciekawości*, będącego filozoficzną dyskusją z książką Krzysztofa Pomiana *Zbieracze i osobliwości*, nie zgadza się z tezą, że wraz z nastaniem ery muzeów kultura ciekawości zniknęła na rzecz pragnienia posiadania wiedzy; zdaniem Markowskiego przeniosła się ona w inne sfery, do gazet, literatury, krytyki. Przykład zbiorów Trabera z początku XX wieku pokazuje, że nie została ona wyrugowana także z przestrzeni muzeów. Widoczny w tytule broszury podział (Panoptikum i Muzeum Anatomiczne) wskazuje na dualny charakter kolekcji Trabera: rozrywkowy i dydaktyczny. Przy czym obecność pewnych eksponatów prezentowanych w tym drugim dziale, rzekomo nastawionym na cele edukacyjne, świadczy o wyraźnie sensacyjnym charakterze także tej części kolekcji. Być może, podobnie jak w filadelfijskim muzeum Charlesa Willsona Peale’a z końca XVIII wieku, o którym pisała Anna Wiczorkiewicz w *Monstruarium*, włączenie „ludzkich osobliwości” do zbiorów muzeum miało jedynie dopełnić obrazu całości, a Traber podobnie jak Peale „zdegustowany był faktem, że potoczny odbiór odwraca ten układ, a przypadki aberracji przyciągają tyle uwagi”⁵. Warto jednak mieć na uwadze, że narracje prowadzone przez impresariów przybytków rozrywki tego rodzaju często celowo przybierały pseudonaukowy charakter, pod którego przykrywką kryły się szarlataneria i nastawienie na zysk. Znamienne, że autor recenzji wystawy Trabera, który oglądał ją kilka lat wcześniej w Marburgu, sięgnął w swoim tekście po podobny styl i zachwycał się kolekcją mającą w jego przekonaniu reprezentować postępowanie naukowe i edukacyjny⁶.

Poza tym muzeum anatomiczne Trabera posiadało cały dział poświęcony odmienności rasowej (Patagończyk, Samojed, Buszmen i inni), a także eksponaty, które miały dać wygłodniałym oczom gapiów obraz „odmienności” i „monstrualności” jak gdyby rodem z namiotu cyrkowego (Bracia syjamscy Tocci⁷, Dziecko

3 M. P. Markowski, *O ciekawości*, w: idem, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 14–15.

4 Ibidem, s. 26.

5 A. Wiczorkiewicz, *Osobny świat osobliwości*, w: eadem, *Monstruarium*, Gdańsk 2019, s. 263.

6 Niewykluczone, że „recenzja”, której autor nie został ujawniony, była napisana przez samego Trabera lub na jego zamówienie, za opłatą. „Marburger Zeitung”, czerwiec 1905, nr 74 (20), s. 4, https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/nn_marburger74_1905?p=4 (dostęp: 19.12.2021).

7 Giacomo i Giovanni Tocci – syjamscy bracia, którzy w wieku dziecięcym byli pokazywani na jarmarkach miast europejskich przez własnego ojca, Battistę Tocciego; później wyjechali do Ameryki,



Führer durch Traber's Panoptikum und Anatomisches Museum, Verlag von Heinrich Traber, Druck von Wilhelm Neuman, Pirmasens [b.d.] – okładka i frontysepis z portretem autora



z dwiema głowami, Pożeracz mieczy). Zestawianie w jednej przestrzeni figur uosabiających odmienności rasowe i modeli reprezentujących mniejsze czy większe anomalie było na przełomie XIX i XX wieku bardzo popularne wśród kuratorów wystaw i – jak pisze Jean-Jacques Courtine – dawało jasny przekaz odbiorcom widowiska („dziki” = „anormalny”, „monstrualny”): „Podobieństwo monstrum i dzikiego człowieka było [...] pierwszym z widoków oferowanych gościom przekraczającym próg muzeum z woskowymi odlewami anatomicznymi, które «doktor» Spitzner otworzył w 1856 roku w placu Château-d’Eau w Paryżu. Działy «etnologiczny» i «teratologiczny» mieściły się naprzeciw siebie: woskowe popiersia Nubijczyka, Hotentotki, Kafra i Azteka stanowiły osobliwe sąsiedztwo z modelem braci Toccich, monstrualnym embrionem w słoiku, dzieckiem-ropuchą i hermafrodytą”⁸.

Panoptikum „Kosmos”. Praska przeszłość Trabera

Filip Herza w książce *Wyobrażenia inności i parady ludzkich „kuriozów” w Pradze w XIX i XX wieku* rzuca pewne światło na obraz przeszłości zawodowej Trabera i na postać samego właściciela Panoptikum. Heinrich Traber, urodzony w 1859 w Landstuhl (Nadrenia-Palatynat) w latach 1898–1904 prowadził w Czechach Panoptikum „Kosmos”⁹. Firma działała w Pradze, początkowo na placu Wacława 53, później kilkakrotnie zmieniała swoją lokalizację. Według Herzy Panoptikum Trabera wyróżniało się na tle innych firm z branży rozrywkowej w Pradze przełomu XIX i XX wieku, takich jak oddział Castanova Panoptikon, który odwiedził miasto w sezonie jesienno-zimowym 1902 roku, czy panoptikum prowadzone przez Annę Karlasovą z Žižkova¹⁰.

Na sukces biznesmena na pewno wpływ miały bogactwo i różnorodność zgromadzonej przez niego kolekcji. Co można było u niego zobaczyć? Oprócz znakomitego zbioru figur woskowych przedstawiających sławy dawnych i obecnych czasów, a także modeli anatomicznych (na przykład ludzkie organy dotknięte zarazą), panoptikum w swoim programie miało też tak zwane *freak shows*. Były to gościnne występy na żywo, w których prezentowano „ludzkie osobliwości” (wykonawcy zmieniali się co kilka miesięcy). „Osobliwości” te, sprowadzane

gdzie występowali w Muzeum Amerykańskim Phineasa Taylora Barnuma i dorobili się fortuny, wrócili do Włoch, ożenili się i osiedli w Toskanii (J.-J. Courtine, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, w: *Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.-J. Courtine, przeł. K. Belaid i T. Strzyżński, Gdańsk 2020, s. 189, 442).

⁸ Ibidem, s. 192.

⁹ F. Herza, *Imaginace jinakosti a přehlídky lidských „kuriozit” Praze v 19. a 20. století*, Praha 2018 (rozdział *Panoptikum a anatomické muzeum Kosmos*), <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/97717> (dostęp: 19.12.2021).

¹⁰ Ibidem, s. 157.

z egzotycznych zamorskich obszarów, były nazywane przez Trabera „nieprawidłowościami” („najmniejszy krasnal na świecie”, „pół-człowiek z Indii”, „dziewczyna z pomarańczową głową”). Wśród występujących była między innymi „wytatuowana Amerykanka”, Irene, której figura woskowa zasili późniejsze panoptikum Trabera. Jeden z zachowanych plakatów zachęcał do odwiedzenia muzeum, zapowiadając pojawienie się Marie Jouzkovej – „cudownego dziecka z Selc”, które liczy cztery lata i waży 65 kilogramów („nienormalne, kolosalne, a jednocześnie miłe i piękne”¹¹).

Początki praskiej działalności Trabera przypadły na okres, gdy pokazywanie „anormalnego” osiągnęło swoje apogeum i stanowiło podstawę masowego przemysłu rozrywkowego. W *Historii ciała* możemy przeczytać: „Podczas tych uczt dla oczu, jak zapewne można określić zgromadzenia ludowe końca XIX wieku, ciekawość gapiów nie była niczym hamowana i oko bez umiaru śledziło wielką wystawę dziwaczności ludzkiego ciała: «żywe fenomeny», niezwykle ludzkie czy zwierzęce ułomności pokazywane w barakach; okazy teratologiczne w słoikach, patologie narządów płciowych w muzeach z woskowymi odlewami anatomicznymi; egzotyczną morfologię i dzikie rytuały «ludzkiego zoo»; sztuczki i złudzenia optyczne: «mówiące odcięte głowy», «kobiety pająki» czy «znikające kobiety»; muzea realistyczne przedstawiające różne krwawe wydarzenia czy epizody z życia galerników. Pokazywanie monstrów, stanowiąc coś z pogranicza naiwnej antropologii, targu narządów i muzeum okropności, skutecznie napełniało kasę”¹².

Ludzkie osobliwości były dla przedsiębiorców pokroju Trabera zwykłym przedmiotem handlu. Aktywność wielu wędrownych trup kuglarskich ograniczała się do terenów peryferyjnych i zwykle była krótkotrwała. Jedyne silne, usytuowane w centrach miast firmy miały szansę na przetrwanie i lepszy zarobek. Sposoby pozyskiwania klientów, czerpane od wzorców zachodnich, takich jak muzeum Barnuma czy panoptikum braci Castan, polegały na odpowiedniej reklamie. Chętnie wykorzystywano prasę, która dawała duże możliwości kolportażu informacji, ale sięgano także po inne metody – popularne były pocztówki „z monstrami”, które bardzo dobrze się sprzedawały¹³. Dla Trabera główne narzędzie promocji stanowiły plakaty, ulotki rozprowadzane w mieście i reklamy zamieszczane w prasie¹⁴. Krótkie teksty publikowane na łamach takich pism, jak „Narodni polityka” czy „Bohemia”, wykorzystywały chwytliwe retoryczne mające wywołać efekt poruszenia i zamieszania w celu zwabienia jak największej liczby widzów. Sensacyjne nagłówki artykułów nierzadko wprowadzały czytelników w błąd. „Podwójny człowiek z Muzeum Trabera spłonął” – można było przeczytać

11 Ibidem, s. 160.

12 J.-J. Courtine, op. cit., s. 190.

13 Ibidem, s. 204.

14 F. Herza, op. cit., s. 163.

w jednej z gazet. Później miało się okazać, że spłonął nie człowiek, tylko plakat, który przedstawiał jego wizerunek¹⁵.

Innym sposobem na zwiększenie popularności, po jaki Traber i inni biznesmeni tamtej epoki chętnie sięgali, było nawiązywanie kontaktów z autorytetami z zakresu antropologii czy etnografii i przedstawianie przybytków rozrywki jako placówek dydaktycznych. Współpraca ze specjalistami ze świata nauki pozwalała uwiarygodnić „anormalność” pokazywanych „monstrów” i chroniła przed zarzutem oszustwa. Podczas prezentacji „podwójnego człowieka” w „Kosmosie” zapewniano, że został on dokładnie zbadany przez znanego berlińskiego antropologa i patologa Rudolfa Vrichowa¹⁶.

Właściciele panoptików starali się o kontakty z ludźmi nauki także z innych powodów. Koniec XIX wieku zwiastował narodzenie się nowej wrażliwości w stosunku do Innego, która w Europie miała się w pełni ukształtować po I wojnie światowej. Kategoria monstrualności zostanie wówczas zastąpiona przez kategorię choroby i inwalidztwa. Choć starano się ukrócić działalność *freak shows*, nie sposób było z dnia na dzień wyeliminować wszystkich gabinetów osobliwości i zapanować nad tak rozwiniętą gałęzią branży rozrywkowej. Próbowano więc innych metod – przed właścicielami panoptików pojawiły się utrudnienia w postaci dodatkowych formalności, ale istniały one właściwie tylko w teorii i wprawny impresario mógł z łatwością je ominąć. Były to nakazy inspekcji medycznych, a także kontrole policyjne. Filip Herza trafił do materiałów zgromadzonych w archiwum Komendy Głównej Policji w Pradze, gdzie znalazł szereg wniosków o wydanie zezwolenia na prowadzenie (i kontynuację prowadzenia) działalności tego rodzaju w Pradze. Na podstawie zachowanych dokumentów Herza doszedł do wniosku, że inni członkowie rodziny Trabera także mogli być związani z przemyśłem rozrywkowym¹⁷. W zdigitalizowanej bazie danych praskiej policji faktycznie oprócz Heinricha Trabera występuje więcej osób noszących takie nazwisko (Anna Traber, ur. 1859; Wili Traber, ur. 1888; Frieda Traber, ur. 1881; Ronadus Traber, ur. 1893; Adelaide Traber, ur. 1895)¹⁸.

Przewodnik po Panoptikum i Muzeum Anatomicznym Heinricha Trabera

Wygląda na to, że po zamknięciu świetnie dotąd prosperującego „Kosmosu” Heinrich Traber zmuszony był podzielić los wędrownych panoptików i wyruszył

¹⁵ Ibidem, s. 164.

¹⁶ Ibidem, s. 165.

¹⁷ Ibidem, s. 158.

¹⁸ Digitalizované pobytové přihlášky pražského policejního ředitelství (konskripce) 1850–1914, <http://digi.nacr.cz/prihlasky2/?session=bab956b16579b7165ed50bd60b05a02eac84fac683560d25656369dd6097e2c2&action=image&record=31> (dostęp: 20.12.2021).

w objazd. Zrezygnował z pokazów „żywych osobliwości” – z pewnością ze względu na koszt, jakie wiązały się z utrzymaniem stałej trupy i trudności urzędowe, ale nie bez znaczenia musiały być też nastroje społeczno-kulturowe w przededniu Wielkiej Wojny. Świat zapatrzony w postęp naukowy i korzyści płynące z edukacji już nie tak chętnie oglądał jarmarczne cuda (choć wciąż jeszcze nie wygasła moda na gabinety osobliwości, które prosperowały do lat trzydziestych XX wieku). Traber zgromadził więc swoją kolekcję, uzupełnił ją o nowe zdobycze i ruszył w świat, firmując się hasłami o nauce i o moralności, które miały zapewnić mu reklamę i pomóc przetrwać w nowych warunkach.

Zachowany *Przewodnik* daje wyobrażenie o tym, jakie eksponaty można było wówczas oglądać pod szyldem panoptikum Heinricha Trabera. Obszerną część katalogu poświęconą anatomii i patologii ludzkiego ciała, z wyszczególnieniem rozmaitych chorób i przypadłości, zasad udzielania pierwszej pomocy w nagłych wypadkach, a także charakterystyki specjalnego zbioru (przeznaczonego jedynie dla oczu dorosłych mężczyzn – i to za dodatkową opłatą), zawierającego opisy zabiegów medycznych i operacji, takich jak cesarskie cięcie czy usuwanie kamieni nerkowych, poprzedza równie okazały dział „Panoptikum”. Szczególnie podkreślano obecność „znanej na całym świecie demontowalnej” anatomicznej Wenus naturalnych rozmiarów. W skład działu wchodziła też spora grupa preparatów zwierzęcych – znalazły się tam okazy żab, jaszczurek, ropuch, węży, salamander, ale też aligatora i skorpiona olbrzymiego. Inny podzbiór, poświęcony inkwizycji, zbierał eksponaty związane z użyciem narzędzi tortur od XIII do XVIII wieku, takich jak śruba radełkowana czy żelazny but.

Najciekawsza i chyba najmniej liczna grupa eksponatów otwierająca katalog składała się z figur woskowych. Muzea figur woskowych chętnie inspirowały się lub wręcz kopiowały obiekty ze znanych kolekcji europejskich panoptików. Pewne wzorce dawała tradycja prac Madame Tussaud, do której w późniejszych czasach wracało wielu modelarzy i właścicieli figur woskowych, przedstawiając kolejne wielkie postaci historyczne pochodzące ze znamienitych rodów. Równoległa lektura dwóch katalogów może przynieść ciekawe rezultaty. Na przykład w wiedeńskim *Przewodniku po Panoptikum dziedzictwa H. Präuschera*¹⁹ pojawia się kilka eksponatów, które figurują także w przewodniku po muzeum Trabera. W obydwu broszurach widnieje postać Wilhelma I, ale też sceny dynamiczne – walka gladiatorów i goryl porywający u Trabera – burkę, u Präuschera – białą dziewczynę. Najciekawszą pozycją jest figura wytatuowanej Irene, amerykańskiej piękności, która za życia występowała u Trabera w Pradze. W obydwu katalogach znajduje się identyczny opis postaci.

19 *Führer durch's Panopticum von H. Präuscher's erben*, Wien 1939. Ze zbiorów Stanisława Roška.

W katalogu Trabera w części poświęconej figurom woskowym występuje też sporo eksponatów przedstawiających bohaterki i bohaterów legend, folkloru i historii kultury (*Indora – indyjska zaklinaczka węży*, „*Meluzyna*” – wróżka morska, *Miss Senide – hiszpańska akrobatka*, *Odaliska – piękna harfistka*, *Esmeralda – piękna cyganka-wróżbiarka*). Znajdują się tam również grupy postaci obrazujące jakąś scenę (*Ostatnia walka gladiatorów* – na podstawie obrazu Józefa Stallaerta) lub alegoryczną sytuację (*Grupa humorystyczna: wiek nie chroni przed głupotą*). Pojawiają się także prace nawiązujące do znanych dzieł z historii sztuki (*Koszmar albo Zły sen* – rzeźba powstała na podstawie obrazu Johanna Heinricha Füssiego). W katalogu zwrócono szczególną uwagę na obecność wśród zbiorów eksponatu *Panna i Lew*, będącego jedyną taką rzeźbiarską grupą w Europie, opartą na oryginalnym obrazie Gabriela Maxa – zaznaczono, że obiekt został wykonany osobiście przez właściciela muzeum, który parał się również modelarstwem. W kolekcji Trabera znalazły się ponadto różne osobliwe okazy w rodzaju mechanicznie nakręcanych egzotycznych ptaków, które po wrzuceniu monety ruszały się i śpiewały. Tego rodzaju jarmarczne sztuczki były chętnie wykorzystywane przez właścicieli muzeów figur woskowych²⁰ i miały zachęcić zwiedzających do pozostawienia dodatkowych pieniędzy poza tymi, które pokrywały bilet wstępu. I tak na przykład za opłatą dzięki drobnym technicznym trickom w panoptikum Trabera można było otrzymać list z wróżką od Esmeraldy lub nakłonić Odaliskę do gry na harfie.

Panoptikum Trabera vs. panoptikum Schulza

Jeżeli Schulz wybrał się któregoś dnia na wystawę zbiorów Heinricha Trabera (a wszystko wskazuje na to, że miał po temu sposobność – był wówczas studentem CK Szkoły Politechnicznej we Lwowie²¹), szczególnie musiała go zainteresować część zbiorów poświęcona postaciom historycznym – byli wśród nich dawni wielcy tego świata, skandaliści, zdrajcy, zabójcy i anarchiści. Czyją podobiznę mógł wówczas zobaczyć? Między innymi Wilhelma I, króla Prus, cesarza niemieckiego, a także Zofii Charlotty Wittelsbach – Księżnej Alençon, której losy okazały się tragiczne (nieszczęśliwe małżeństwo, zamknięcie w szpitalu psychiatrycznym wskutek romansu z żonatą mężczyzną, śmierć w pożarze Bazar de la Charité w Paryżu) oraz kilka figur woskowych związanych z tak zwaną sprawą

²⁰ S. Nagel, *Puppen und Automaten*, w: idem, *Schaubuden: Geschichte und Erscheinungsformen*, Münster 2000–2020; publikacja aktualizowana, dostępna online: <http://www.schaubuden.de/> (dostęp: 19.12.2021), s. 73.

²¹ Zob. wpis dzienny Katarzyny Warszawskiej w *Kalendarium życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/poczatek-marca-nie-pozniej-niz-7-marca-1913> (dostęp: 29.11.2021).

Dreyfusa. Dwa eksponaty przedstawiające kapitana Alfreda Dreyfusa, niesłusznie oskarżonego o szpiegostwo i zdradę Francji na rzecz Niemiec (jeden sprzed deportacji, drugi – po powrocie z Diabelskiej Wyspy, na którą go zesłano), figura słynnego francuskiego pisarza Émile'a Zoli, który stanął w obronie skazańca i apelował do prezydenta Francji o oddanie mu sprawiedliwości, a także postać Ferdinanda Walsina Esterházego, majora armii francuskiej, szpiega niemieckiego, ponoszącego odpowiedzialność za winy przypisywane Dreyfusowi, uniewinnionego przez sąd wojskowy, skompromitowanego w liście Zoli.

Co ciekawe, nazwisko Dreyfusa pojawia się u Schulza – w opowiadaniu *Wiosna*, w relacji Józefa z wizyty w „wielkim teatrze iluzji”, który zjechał do miasteczka i rozbił swój obóz na placu św. Trójcy²². Wśród innych słynnych postaci, których figury woskowe są prezentowane w panoptikum z noweli Schulza, pada też drugie nazwisko, które mogło zostać zaczerpnięte z katalogu Trabera – Luigiego Luccheniego, włoskiego anarchisty, zabójcy cesarzowej Sisi. Na tym, zdaje się, koniec bezpośrednich nawiązań do wystawy, którą Schulz mógł oglądać w 1913 roku²³. Jednak przy zestawieniu obydwu panoptików (realnego i literackiego) można zauważyć kolejne analogie²⁴. Teatr Trabera, podobnie jak ten z opowiadania Schulza, przyjeżdża wiosną i rozбивa swój namiot na placu św. Trójcy. W opowieści Józefa padają liczne nazwiska wielkich postaci (arcyksiążę Maksymilian, Giuseppe Garibaldi, Bismarck, Wiktor Emanuel I, Leon Gambetta, Giuseppe Mazzini), które z powodzeniem mogłyby zasilać kolekcję Trabera lub innego impresaria prowadzącego panoptikum na przełomie XIX i XX wieku. Oprócz zbiorów dotyczących anatomii ludzkiego ciała, które – wedle oficjalnej narracji – miały być głównym punktem programu, muzeum Trabera posiadało mniej zasobne, ale na pewno cieszące się większym zainteresowaniem, bo owiane skandalem, eksponaty, które mogły przyciągnąć niezdecydowanych odbiorców. W noweli Schulza panoptikum ogranicza się tylko do muzeum figur woskowych, nie ma w nim preparatów anatomicznych ani osobliwych okazów, przy czym wszystkie eksponaty przedstawiają same znaczące postaci historyczne.

Pomimo interesujących tropów i pewnych zbieżności nie można upierać się, że Schulz napisał swoją nowelę pod wpływem wizyty w panoptikum wiosną 1913 roku. Nie wiemy, czy kiedykolwiek odwiedził muzeum Trabera. Być może o przyjeździe teatru anatomicznego wiedział tylko z prasy? A może miał okazję przeglądać

²² Na obecność nazwiska Dreyfusa u Schulza zwrócił już uwagę Jan Zieliński w tekście *Nie tylko marionetki i manekiny – Schulz i Kleist*, „Wielogłos” 2013, nr 2 (16), s. 44.

²³ Warto może jeszcze odnotować, że wśród chorób, o których wspomina się w katalogu, występuje *elephantiasis* – przypadłość, na którą cierpiał słonecznik w opowiadaniu *Sierpień*.

²⁴ W schulzologii zwykle się łączy obydwie fakty – zob. M. Szyszka, *Panoptikum*, w: *Schulz. Słownik mówiony*, pod red. M. Całbeckiego i P. Millatiego, Gdańsk 2019, s. 99–103.

katalog z wystawy, który był w posiadaniu kogoś z rodziny czy przyjaciół? Albo ktoś opowiedział mu o swoich wrażeniach po wizycie u Trabera i Schulz wiedział o wszystkim z drugiej ręki? Ostatecznie (co byłoby dziwne, ale przecież nie całkiem niemożliwe) mógł w ogóle nie słyszeć o przyjeździe muzeum i wówczas to, co znamy z *Wiosny*, byłoby czystą literacką fantazją. Niewykluczone, że inspiracje wzięły się z ogólnego obrazu zjawiska, jakie musiało być mu dobrze znane. Panoptika i inne atrakcje tego rodzaju były przecież w czasach Schulza powszechną rozrywką, której mogli oddawać się bywalcy wielu europejskich miast, a sztuka od czasów modernizmu przejawiała szczególne zainteresowanie motywem kukły czy figury woskowej.

Przewodnik po Panoptikum i Muzeum Anatomicznym Heinricha Trabera

Przedmowa

Motto: Poznaj siebie samego

Moralnym celem muzeum anatomicznego jest poznanie własnego ludzkiego organizmu, którego części i ściśle pomiędzy nimi powiązania określane są mianem mikrokosmosu, czyli małego świata. Skoro wszystkie stworzenia, które wychodzą z rąk Boga, jawią nam się aż po najdrobniejsze szczegóły doskonałe i bez skazy, to człowiek, poprzez ducha i samoświadomość, stoi na najwyższym poziomie ziemskiej doskonałości i ma dzięki swoim zdolnościom czynić sobie poddanym wszelkie stworzenie, rozciągając nad nim swą władzę.

Jeśli w najwyższym stopniu interesujące jest już samo badanie praw przyrody, to tym bardziej interesujące jest zgłębianie tajników naszego własnego ciała, gdyż rozpoznajemy w nim i uczymy się podziwiać samych siebie. Nie jest jednak łatwo wejrzeć w wewnętrzną budowę naszego ciała, gdyż musimy sami zaznajomić się z anatomią, pod kierunkiem specjalisty ucząc się nazw i rozpoznawania różnych organów, a tylko nieliczni mają sposobność zapoznawania się z budową człowieka w prosektorium, w którym nierzadko na widok własnego obrazu odczuwa się wstręt; tym bardziej niezbędne okazuje się stworzenie muzeum, które czyni zadość tej właśnie potrzebie, gdyż zwiedzający oglądają w nim gotowe preparaty i każdy może zapoznać się z nimi w estetycznej formie.

Każdy wykształcony człowiek uzna poznanie własnego ciała za podstawę swojego życia duchowego, poprzez samopoznanie dążąc do osiągnięcia wyższego poziomu człowieczeństwa. Już starożytni Grecy i Rzymianie uważali samopoznanie za początek mądrości, umieszczając wzniosłe słowa naszego motto nad świątynią boga w Delfach; słowa te i dziś wciąż rozbrzmiewają w naszych sercach jako niezaprzeczalna prawda.

Odpowiadając zatem na potrzebę, wynikającą z postępów nauki w naszych czasach, postanowiłem powołać do życia muzeum, ukazujące ten właśnie rodzaj naukowej i artystycznej doskonałości. Nie szczędziłem zatem wysiłku ani nakładów, pozyskując od najprzedniejszych artystów najznamienitsze arcydzieła, by udostępnić je czcigodnej publiczności. Poczytam sobie za największy zysk, jeśli będę mógł uznać, że poprzez moje muzeum przyczyniłem się do moralnej

poprawy i uszlachetnienia ludzi, sława zaś i uznanie ze strony ludzi nauki, jakie stały się dotąd moim udziałem, dodają mi odwagi, zachęcając do dalszego włączania do moich zbiorów najnowszych odkryć i niestrudzonego podążania w ten sposób drogą naukowego postępu.

Heinrich Traber

Część pierwsza. Panoptikum dla panów, pań i dzieci

Oryginalne figury i ich grupy

1. *I n d o r a*, *i n d y j s k a z a k l i n a c z k a w ęż y*. Zaklinanie lub czarowanie węży było u Hindusów jedną ze najświętszych czynności; zaklinaczkami były zazwyczaj młode dziewczęta albo najstarsi mężczyźni w rodzie. Jak wiadomo, Hindusów wyróżnia głównie umiejętność poskramiania wszelkich miejscowych zwierząt, już to przemocą, już to z pomocą różnych sztuczek. By schwytać i poskromić węże, wyszukują legowiska tych gadów, stawiają tuż przy nich wymoszczone mchem kosze, do których wpełzały, zwijając się i zapadając w sen. Upewniwszy się, że wąż znajduje się w koszu, zaklinacz zbliżał się doń, grając wciąż na instrumencie podobnym do kobzy. Na dźwięk instrumentu wąż podrywał się, ale zauroczony kuszącymi tonami skręcał się i wił tak długo, aż w końcu zupełnie oszołomiony ulegał i można go było schwytać bez żadnego niebezpieczeństwa.

2. *K a p i t a n A l f r e d D r e y f u s*, znany dzięki słynnemu francuskiemu procesowi szpiegowskiemu (przed deportacją w 1894 roku).

3. *D r e y f u s* po swym powrocie z Wyspy Diabelskiej w 1899 roku.

4. *Z o l a*, sławny pisarz francuski. Inicjator rewizji procesu Dreyfusa.

5. *E s t e r h a z y*, skompromitowany w procesie Dreyfusa.

7. *I r e n e*, piękna wytatuowana Amerykanka. Panna Irene Woodward urodziła się w mieście Dallas w stanie Teksas. O swej wczesnej młodości zachowała jedynie słabe wspomnienie: gdy miała pięć lat, zmarła jej matka, pozostawiając ją pod wyłączną opieką ojca. Ojciec jej był agentem Biura do spraw Indian, co zmuszało go do okresowego opuszczania córki; ponieważ żył w nieustannym lęku, by nie przytrafiło jej się nic złego, zaczął ją tatuować. Nakłudwał igłą własne dziecko, a biegłość, z jaką to czynił, świadczy o tym, że niegdyś był marynarzem. Najpierw ozdobił jasną skórę córki kilkoma gwiazdkami, po czym ręka ojca zaczęła tworzyć na niej kolejne nieusuwalne obrazy. Zajęcie to pochłaniało mu każdą wolną chwilę; dzieło swe kontynuował nieprzerwanie aż osiem lat, aż biała skóra dziecka całkowicie pokryła się niezliczoną ilością tatuaży, pokrywającą ją od stóp do głów.

Um nun dem Behrste die Richtung zu zeigen, welches der ge-
 heiligsten Geschichte der Menschheit in welcher Zeit beauftragt, was
 ich bewilligt, ein Museum zu stiften, welches in jeder Beziehung den
 Typus wissenschaftlicher und artistischer Vollkommenheit zur Schau
 trägt. Daher habe ich weder Mühe noch Kosten gescheut, um die vor-
 züglichsten Meisterwerke der ersten Künstler zu erwerben und sie dem
 geistigen Publikum vorzuführen. Mein höchster Wunsch wird es sein,
 wenn ich mir schmeicheln darf, durch mein Museum auch zur moralischen
 Besserung und Verheilung des Menschlichen beizutragen zu haben, und die
 nützliche Anerkennung, welche mir selbst vonseiten der Wissenschaft
 höher gezollt wurde, gilt mir des Vor, auch ferner in diesem Streben
 beharrlich zu wirken, den nöthigen Aufstellungen die nöthigen Anordnungen
 und somit auf der Höhe des wissenschaftlichen Fortschritts nicht
 weiter zu stehen.

Heinrich Traber.

1. Abteilung.

Panoptikum.

Für Herrn, Damen und Kinder,

- 10 -

Plastische Originalfiguren und Gruppen.



1. Juba, eine schöne
 Schlangendrückerin. Das
 Schlangendrückerin oder Be-
 gonnene war bei den Jubiern
 eine der heiligsten Arbeiten und
 waren die Teilnehmer meistens
 junge Mädchen oder die älteren
 Männer ihres Stammes. Die
 Juba, gründen sich die Jubiern
 hauptsächlich dadurch aus, daß
 sie jedes wilde Tier ihrer Heim-
 at tödt durch Gewalt, tödt
 durch die Schlange einzuhalten und zu
 jähren, hören sie die Augen-
 schärfe des Kriechers auf, stellen
 unmittelbar in der Nähe mit
 Hand gefüllte Körbchen hin,
 worin dieselben sich dann ge-
 sammelt vorfinden und
 ihren Schlaf halten. Hat sich
 nun die obengenannte Person
 überzeugt, daß die Schlange im
 Korb ist, kommt sie mit einem
 einer Schüssel gefüllten Instrument unter
 die Schlange und erstickt
 sie ganz. Von dem Geräusch des Instrumentes erschreckt

einer Schüssel gefüllten Instrument unter die Schlange und erstickt sie ganz. Von dem Geräusch des Instrumentes erschreckt

Führer durch Traber's Panoptikum und Anatomisches Museum, Verlag von Heinrich Traber, Druck von Wilhelm Neuman, Pirmasens [b.d.]

na stronach 299, 301, 302, 307, 308

Rozkłady ze środka broszury Trabera z fotografiami „oryginalnych figur i ich grup”

8. **W i l h e l m I**, cesarz Niemiec, król Prus, zmarły 9 marca 1888 roku. Friedrich Wilhelm Ludwig (tak brzmi jego pełne imię) urodził się 22 marca 1797 roku w Berlinie, jako drugi syn Friedricha Wilhelma III. Po śmierci Friedricha Wilhelma IV król Wilhelm wstąpił na tron pruski, wcześniej sprawując już przez dwa lata władzę jako regent. 11 czerwca 1829 roku poślubił księżniczkę Augustę z Saksonii-Weimaru-Eisenach (ur. 30 września 1811 roku). Po zwycięskiej kampanii przeciwko Francji (1870–1871) król Wilhelm, w obecności nieomal wszystkich książąt niemieckich, 18 stycznia 1871 roku w Sali Lustrzanej pałacu w Wersalu został uroczysto ogłoszony cesarzem Niemiec.

9. **K s i ę ż n a A l e n ę o n**, zmarła nieszczęśliwie w pożarze paryskiego Bazar de la Charité siostra Jej Wysokości cesarzowej Austrii.

10. **P a n n a i l e w**. Wyjątkowa, jedyna w całej Europie grupa postaci, wykonana wedle oryginalnego obrazu Gabriela Maxa przez modelarza i właściciela muzeum, Heinricha Trabera.

Panna i lew

Adelbert von Chamisso

Piękna, w mirt strojna, w klejnoty ślubne
Córka dozorczy, dziewczę różane
Wchodzi do klatki lwa; on zaś leży
U stóp swej pani, łasząc się do niej

Bestio potężna, tak niegdyś dzika
Spójrz na swą panią, rozumnie, czule
Panna nadobna, powabu pełna
Głaszcz go tkliwie, szlochając wraz

Niegdyś, mój miły, dawnymi laty
Dziecięcych zabaw dobry kompanie
Kochaliśmy się jak dziątek dwoje
Ten czas dziecięctwa dawno już minął

Cóż to się dzieje? Zadrzałeś cały
Potrząsasz groźnie królewską grzywą;
I ja wyrosłam; już zem nie dziecię
Ani mi w głowie dziecinne harce

O gdybym była dzieckiem i mogła
Z tobą pozostać, mój zwierzu wierny
Ale pójść muszę gdzieś w obce strony
Za obcym mężem; na to mi przyszło

denkt die Schlinge enger, aber von dem Heiligen Thron eingegriffen, bricht sie sich so lange literarisch, bis sie schließlich beraubt gesammelt und alsdann eine Gelehrte eingestiegen werden kann.

2. **Karoline Alfred Dreyfus**, bekannt durch das französische Epigramm (Der kleine Dreyfus 1894.)

3. **Dreyfus** nach seiner Rückkehr von der Kreuzfahrt 1899.

4. **Sole**, berühmter französischer Schriftsteller, Herausgeber der Revue des Deux-Mondes.

5. **Eberhards**, im Versuch-Prüfung fast inkompetent.

7. **Jrene**, die ich als skandinavische Amerikanerin. Mit Jrene Eberhard wurde in der Stadt Tullus im Staate Texas geboren. Aus ihrer früheren Jugend hat sie nur noch schwache Erinnerungen, bis in ihrem letzten Jahre die Mutter starb und sie der alleinigen Sorge ihres Vaters anvertraut. Dieser wurde von der Regierung der Vereinigten Staaten als Konsul-Agent benannt; hier lebte sie, zeitweilig seine Tochter zu werden, und weil er in beländlicher Macht lebte, sah sie ein Häufchen gelbes Haar, begann er sie zu küssen. Mit Hilfe einer Nadel kuschelte er sein eigenes Haar, und sein Gesichtsfeld im Gebrauche derselben zeigte, daß er sich ein Mann geniesse. Jrene erregte er einige wenige Schritte auf der weichen Haut des Kindes, dann wurde ein Bild von der Mutter Hand anständig gezeichnet. Es war eine Bekleidung, die man die Bekleidung hieß und das Haar schritt mit Unterbrechung acht lange Jahre fort, bis die weiße Haut des Kindes glänzend unter der Menge der Einkerbungen verblüht war, die seinen Körper vollständig bedeckte.

8. **Wilhelm I.**, Kaiser von Preußen, König von Preußen, geboren 9. März 1805. Friedrich Wilhelm Ludwig (so lautet der volle Name) ist am 22. März 1797 in Berlin geboren, als zweiter Sohn Friedrich Wilhelms III. Nach dem Tode Friedrich Wilhelms IV. bestieg König Wilhelm den Thron Preußens, nachdem er bereits über zwei Jahre als Regent der Herrschaft geführt hatte. Am 11. Juni 1829 vermählte er sich mit der Prinzessin Sophie von Sachsen-Weimar (geb. den 20. September 1811). Nach dem glorreichen Siege gegen Frankreich (1870-1871) wurde König Wilhelm in Gegenwart der kaiserlichen deutschen Kaiserin im Spiegelsaal zu Versailles am 18. Januar 1871 feierlich zum Deutschen Kaiser proklamiert.

9. **Herzogin von Monaco**, bei dem Kaiser Augustus dem jüngsten Schwager ihres Mannes der Kaiserin von Österreich.

10. **Die Eisenbraut**. Eine plastische Original-Gruppe in Bronze, nach dem Originalgemälde von Gabriel Sag, ausgeführt von dem Bildhauer und Bildner des Kaiser, G. Tross.



Gedicht zur Eisenbraut.

Von Albert v. Chamisso.

Woh der Würde grüßest und dem Bräutigam
Des Hinters Tochter, die trugst dich.
Krit in den Feigheit des Hinters; er liegt
Der Herrin zu Füßen, vor der er sich schmeigt.

Der Gemüthige, wild und unbehaglich vor,
Edelst frauen und verständig zur Herrin empot;
Die Jungfrau jert und mensurich,
Hilfsreichheit ihn sonst und weiser jaglich:

Wir waren in Tagen, die nicht mehr sind,
Was ferns Geistes, wie sind und sind,
Jah hatten wir lieb und hatten und gern;
Die Tage der Wägen sie liegen und fern.

Zu schüchtern machtest, eh' wir's geglaubt,
Zehn mühen-umwagelt, Heilig Haupt;
Ich wußt dich, du bist es, ich bin
Zu sind nicht mehr mit höchsten Gien.

O wir' ich ein sind noch mit Liebe bei dir,
Wein hartes, getrocknet, mein verblühtes Bier,
Ich aber noch folgen, je taure's mir an,
Dinast in die Freude den fremden Mann.

Uznał, że piękna; więc mu mnie dano
 Na nic się zdały moje sprzeciwy
 Wianek na głowie mam, druha wierny
 A moje oczy mokre od łez

Pojmujesz przecie? Dziko spoglądasz
 Alem bezwolna; i ty bądź cicho
 Widzę, nadchodzi; muszę już iść
 Po raz ostatni cię pocałuję!

Gdy pocałunek na pysku zwierza
 Dziewczę złożyło, klatka zadrżała
 A gdy młodzieńca ujrzał za kratą
 Serce dziewczyny przepełnił strach

Staął na straży lew u wrót kraty
 Ryknął potężnie, ogonem machnął
 Ona go błaga, grozi i krzyczy
 By ją wypuścił; on ani myśli

Na zewnątrz tumult słychać i krzyki
 Dawać mi strzelbę, młodzieniec woła
 Ja go zastrzelę, zabiję bestię!
 Lew rozsierzony z wściekłości ryczy

Dziewczę nieszczęsne do wrót podchodzi
 Rzuci się bestia na swoją panią
 Jej piękna postać, okaleczona
 Zmiażdżona leży we krwi i prochu

Przelawszy w szale krew tak mu drogą
 Lew spoczął obok, wzrokiem ponurym
 Tocząc wokoło; czeka w rozpacz
 Kuli, co serce na śmierć przeszyje

11. *M i s s S e n i d e*, słynna akrobatka hiszpańska. Arcydzieło mechaniki. Widzimy, jak balansuje szpadą, trzymając ją na czole.

12. *Tajny radca profesor dr Robert Koch*. Robert Koch urodził się w roku 1843 w Clausthal jako syn inżyniera górnictwa. Po ukończeniu szkoły w rodzinnych stronach udał się w roku 1862 na uniwersytet w Getyndze. Studia ukończył w roku 1866. Po złożeniu egzaminów państwowych Koch pełnił przez

Ob sich ihm ein, daß ich ich sei,
 Ich wurde gefriert, es ist nun bereit —
 Der Klang im Taer, mein guter Geist;
 Hab nicht nur Tölpeln den Mund mehr heil.

Werbst du mich ganz ich dich grüßend dazu,
 Ich bin ja bereit, so ruhig auch du;
 Doch ich' ich ihn kennen, den folgen ich muß,
 So geh' ich dem Herrn, bis den letzten Zug!

Hab wie ihn die Lippen des Hühners berührt,
 Da hat man den Springer erkönnern gehört,
 Hab wie er am Güter den Jüngling erlöset
 Giebt die Gesetze die langsame Kunst.

Ob stellt an die Tür sich der Jüngling am Abend,
 Ob schmeißt den Schwanz; er brühet mit Macht;
 Die Fische, gebietet und brühet, bespricht
 Quenst; er im Jahr den Kaugang weicht.

Hab brachten erzieht sich demerren Gefährt;
 Der Jüngling ruft: „Bringt diesen herbei!
 Ich schick' ihn mirer, ich irr' ihn gar.“
 Kallmüll der Herrige, schmeißt vor War.

Der Hald'ge magt sich der Eier ja auf's,
 Da hält er demnach die Herrin an;
 Die schick' Gehalt, ein geübter Raab,
 Diegt Maß, grüßet, erzieht in den Stab.

Hab wie er vergesse das ihre Zeit,
 Ob legt sich zur Weide mit sich' von Zeit;
 Ob liegt in verhalten in Trauer und Schmerz,
 Hab nicht die Kopf ihn nicht in das Herz.

11. **Miß Senke**, eine berühmte jüdische Kabbalista. Professorin der Theologie. Zweimal belanntet einen Tag stehend auf der Straße.

12. **Scheimrat Professor Dr. Robert Koch**. Robert Koch wurde 1843 in Meddell als Sohn eines höheren Bergbeamten geboren. In der Schule seiner Heimat verpflanzte, begab er 1862 die Universität Göttingen. 1866 brachte er sein Studium zu Ende. Koch lebendener Staatsprüfung war Koch lange Zeit Mitglied am allgemeinen Bundesrat in Danzig. In Langensalgen im Hannoverischen begann er seine ärztliche Praxis, wurde später in die politische Verwaltung nachfolgend versetzt, von wo er 1872 als Mitglied des Provinz Rates nach dem Kaiserlichen Ministerium kam. Durch seine verdienstvollen bakteriologischen Forschungen über den Typhus und die antraxigen Gewässer, wurde er 1880 als ordentlicher Professor nach Berlin berufen. 1882 gab er seine Forschungen über den Tuberkulosekrankheit bekannt. 1888 wurde er von der deutschen Regierung als Führer einer hochwichtigen Kommission

zur Erforschung der Cholera ernannt, er brang sie an den alten Ort der Cholera, nach Indien vor und rettete baldlich als Heiliger und Heiler der Krankheit des Komma-Patienten. — Die gesamte Bevölkerung wird mit Tausend auf beiden Seiten, einleiten diese Hufen, er gab ihr ein Mittel zur Bekämpfung einer verheerenden Krankheit, der Schindeldrüse (Tuberkulose), infolge dessen wird die Schindeldrüse nur unter der höchsten Anwesenheit eingewirkt werden können.



13. **Abelard, die Heilige Bertha**. Nach einem Bild des Glanzes berühmter Gestalten wird nicht Jäger Hüten.



14. **Heilige „Hilke“**. Diese Figur, welche sich bei populären Kirchen verhalten, ist von dem berühmten Mediziner der Gegenwart, Herrn Professor Hammer in Wiesbaden, modelliert.

„Widauer“, eine Herrin, heißt 764, heißt 765, riefen im 11. Jahrhunderte dem Grafen Raimund de Foix, den sie mit ihrem Götzen bewährte. Sie leuchtete das Schicksal Rufens in Frankreich, welches beide bewährte und dessen Rufens und heute zu leben sah.

Als sie aber einmal bei ihrer Zusammenkunft in die Kuppelstadt im Park von ihrem Gemahl überfallen wurde, verfiel sie und ward dann nur noch auf einem Farns ihres Schicksals in Zimmerleibers gefahren, wenn jemand aus ihrem Schicksal leben sollte.



15. Gerilla, ein Frauenbildchen. Gerilla (Fragilidyle Gerilla, Gerilla Ingisa). Eine Kaiserin aus der Götzenwelt, die bei der Geburt, war erst im Jahre 1847 ein große Geben in Europa von dem Kaiserlichen Kaiser wieder entsetzt und ist nicht nur der größte, sondern auch der herrlich schönste aller Götzen. Er erreicht eine Größe von fast zwei Metern und hat, hinsichtlich seiner Schicksalung dem Weiden sehr allen Götzen am nächsten, obwohl er 13 Kuppeln besitzt — während der Crispation gleich dem Weiden dem nur 12 hat. Sein Körper ist außerordentlich hart und die Oberseite erreichen die Größe eines Kuppelgebäudes. Der Schädel ist hart und von

beträchtlichem Umfang, hat weiche, dunkelbraune oder schwarze Haare, breit und groß, ohne Wangenknochen. Die Nase ist glatt, die Schnauze rechtshin, die Hinterlippe sehr beweglich und verformbar. Außerdem hat das Tier durch ein hochsteigendes Gebiß und gewaltig, mit harten, Taunen besetzte Zähnen durchdringt. Die Haut ist nur bei Götzen, niemals Haut und Haut und die Zähne, im übrigen ist der ganze Körper mit ziemlich langen, schwarzen Haaren bedeckt, welches nach am Schädel einen weichen und zurückgehenden Haaren bildet. Schwanz und Gliedmaßen fehlen gänzlich. Inzwischen sind die Weiden, welche durch den menschlichen Geist überleben, indem der Taunen sehr an den Jungfrauen gerührt ist, was unbedingt damit zusammenhängt, daß der Gerilla eine Fäule nicht nur zum Weiden, sondern sehr viel zum Götzen bezieht, so daß überhaupt bezieht viele die Götzen eines regelmäßigen Schicksal angenommen hat, wie auch die Herrin und Götze beweisen. Der Gerilla beweist die Berggötter Herrin und vieler

schon vornehmlich von Baumkräutern, läßt aber auch Tier und Junges fliegen. Er lebt in kleineren Gesellschaften und Familien, in denen die Weiden die Weiden bilden und beschützen in jedem der Klau, in welchem er unterhalten im Reich der Herrin ist. Er findet sein Tier, besetzt nicht den Körper und in Gesellschaft nicht den Weiden. Die Gesellschaften sind die unter allen Weiden am meisten, denn er grüßt den Weiden, der sich ihm nähert, hat und auch ungerne Weiden an, obwohl sie mit einem gewaltigen Kraken und grüßt sie mit einem herrlichen Schreie, welche sie hart sind, daß er nicht den Weiden verlassen kann. Unter seine Weiden ist noch wenig bekannt, er hat sowohl auf allen Weiden, als auch grüßt auf einer Weide nicht gehen und sehr grüßt Weiden. Ein gewaltiges Weiden, weil Weiden Götzen erreicht nicht seine gefährliche Höhe. Die de la Brosse 1830 berichtet, daß die Weiden nicht auf Weiden fliegen und sich über ihrem Kopf ein Dach aus Holz und Weiden zum Schutz vor Regen bilden, daß aber auch eine Art Götzen denen und Weiden und Weiden, in welchem jedoch nur die Weiden und Junges weiden. — Das Jahr Weiden sie sehr zu haben, denn Weiden sie ein von den Götzen am gewaltigsten Weiden entsetzt, so können sie hören und hören sich an Weiden, sind jedoch nicht verformbar genug, bestelle sie erhalten und sehr nachzugeben. Die Weiden sind, die Weiden an überleben, die sie in die Weiden fliegen und mit ihnen zu leben weiden, jedoch weiden nicht mehr und ihren in anderer Richtung nicht zu Weiden thun. De la Brosse sagt: „Ich konnte eine Weiden und Weiden, die drei Jahre unter diesen Weiden gerührt hat.“ Das Jahr ist es nur gewaltig, junge Götzen leben nach Europa zu bringen, welche jedoch nach langer Zeit sterben, aber während dieser Zeit große Weiden ihrer Weiden abgeben.

Im Jahre 1847 wurde ein junges Gerilla fast ein Jahr lebend erhalten, bestelle besaß sich fast wie ein Weiden, als mit Weiden und nur seinen Weiden mit sehr großer Weiden gegeben.

Vor mehreren Jahren kam von der Taunenweiden in Götzen die Kunde einer ebenfalls verformbaren, als Weiden Weiden nach Europa. Die Taunen eines herrlichen Weiden ging in Begleitung vieler Weiden Weiden, an einem weiden Weiden ein Dach zu weiden. Als sie bereit entsetzt war, um in das Weiden Weiden zu fliegen, wurde sie durch ein Weiden Götzen nicht den Weiden an gegenüberliegenden Weiden ankommen Weiden erkrankt, um gleich darauf durch das Weiden eines Weiden Weiden, eines Gerilla, so entsetzt zu werden, daß sie im ersten Augenblick nicht vermochte irgend etwas zu ihrer Weiden zu thun. Die Weiden Weiden, mit der den Weiden eigenartigen Weiden, liefert die Weiden erkrankt, während der Gerilla, von der Weiden bei jungen Weiden Weiden ankommen, hat Weiden ging, um Weiden zu Weiden. Inzwischen kam das erste Weiden wieder zur Weiden und Weiden Weiden, als es jedoch einige Weiden Weiden war, wurde es von dem Weiden Weiden Gerilla erkrankt, er-

krótki czas funkcję lekarza pomocniczego w szpitalu ogólnym w Hamburgu. Własną praktykę lekarską rozpoczął w Langenhagen w regionie hanowerskim, po czym został przeniesiony do miasteczka Rakoniewice (Rackwitz) w rejonie poznańskim, skąd przeniósł się do Wolsztyna, gdzie pracował jako lekarz obwodowy powiatu Bomst. Swoimi epokowymi badaniami bakteriologicznymi nad węglikiem zwrócił na siebie uwagę świata nauki, dzięki czemu został w roku 1880 profesorem zwyczajnym w Berlinie. W roku 1882 ogłosił swoje badania nad zarazkiem gruźlicy. W roku 1888 rząd niemiecki wysłał go na wyprawę jako szefa zespołu specjalistów, którego zadaniem było prowadzenie badań nad cholera; udał się do pradawnego ogniska cholery, to jest do Indii, gdzie odkrył wywołującą tę chorobę przecinkowce. – Cała ludzkość z wdzięcznością zachowa w pamięci tego skromnego, prostego człowieka, który dał jej oręż do walki ze straszliwą, wyniszczającą zarazą suchot (tuberkulozy), dzięki czemu suchoty możemy zaliczyć dziś do chorób uleczalnych.

13. O d a l i s k a, p i ę k n a h a r f i s t k a. Figura ta gra po wrzuceniu monety narysowanej na szklanym pudełku.

14. M o r s k a n i m f a M e l u z y n a. Figura ta, przedstawiająca postać z jednej z popularnych baśni, wykonana została przez najślynniejszego współczesnego artystę tworzącego figury woskowe, pana profesora Emila Eduarda Hammera z Monachium.

Meluzyna, nimfa morska, pół ryba, pół kobieta, ukazała się w XI wieku hrabiemu Rajmundowi z Poitiers, który wraz z jej skarbami sprowadził ją do siebie. Wybudowała ona zamek Lusignon we Francji, w którym mieszkali i którego ruiny oglądać można do dziś.

Po tym jednak, kiedy raz została zaskoczona przez małżonka podczas przemiany swojej postaci, znikła, i odtąd ukazywała się już tylko na wieży swojego zamku w stroju żałobnym, gdy miał umrzeć ktoś z jej rodu.

15. G o r y l p o r y w a j ą c y B u r k ę. Goryl (*froglydotes gorilla*, *gorilla engina*). Rodzaj małp z gatunku człowiek leśny, do którego należy też szympan, został po raz pierwszy na nowo odkryty w roku 1847 nad rzeką Gabon w Afryce przez misjonarza nazwiskiem Savage i jest nie tylko największą, lecz także najlepiej zbudowaną ze wszystkich małp. Osiąga wielkość prawie dwóch metrów i pod względem budowy szkieletu jest najbliższy człowiekowi ze wszystkich zwierząt, choć posiada 13 par żeber – podczas gdy orangutan ma ich, tak samo jak człowiek, 12. Jego ciało jest nadzwyczaj silne, a ramię goryla bywa wielkości ludzkiego uda. Czaszkę ma mocną i okazałych rozmiarów; jego twarz jest naga, ciemnobrązowa lub czarna, szeroka i wielka, bez pogrubionych warg. Nos jest prosty, pysk wydatny, dolna warga bardzo ruchliwa i rozciągnięta. Ponadto zwierzę cechuje się straszliwymi zębami i potężnymi dłońmi z silnymi kciukami. Nieowłosioną ma jedynie twarz, częściowo piersi i brzuch oraz ręce; poza tym całe ciało pokryte jest dość długimi, czarnymi włosami, które ponadto na czubku głowy tworzą grzebień, niekiedy postawiony na sztorc, a niekiedy przywierający

do ciała. Ogona i wypukłości na zadzie brak jest zupełnie. Interesujące są stopy, pełniące też funkcję rąk, w tym podobne do stóp człowieka, że kciuk zwrócony jest bardziej w stronę palca wskazującego, co niewątpliwie wiąże się z tym, że goryl używa stóp nie tylko do wspinaczki, lecz także w znacznym stopniu do chodzenia, dzięki czemu bardziej przypominają one normalne stopy, o czym świadczą pięty i podeszwy. Goryle zamieszkują góryste lasy Afryki i żywią się przede wszystkim owocami z drzew, choć nie gardzą też jagodami i młodymi ptakami. Żyją w małych grupach i rodzinach, w których samice stanowią większość, wędrując w ten sposób po lesie, w którym niewątpliwie dominują nad otoczeniem. Nie obawiają się żadnego zwierzęcia, łatwo pokonują leoparda, a w grupie nawet lwa. Łowcy kości słoniowej boją się ich najbardziej ze wszystkich zwierząt leśnych; goryl bowiem chwytą człowieka, który się do niego zbliża, rozjuszony bez względu na to, czy się go drażni, czy nie, ściska go swoimi potężnymi ramionami i rozszarpuje swoimi straszliwymi zębami, które mają taką siłę, że mogą przegryźć nawet lufę karabinu. O tym, jak żyją, wiemy niewiele; potrafią chodzić zarówno na czworakach, jak i wyprostowane, korzystając z jakiegoś podparcia, i bardzo sprawnie wspinają się na drzewa. Ich niebezpieczną naturę zdradza często przerażający, z daleka słyszalny ryk. De la Brosse w roku 1830 donosił, że goryle śpią przeważnie na drzewach, klekąc sobie nad głową dach z łyka i liści dla ochrony przed deszczem; budują też rodzaj szałasów z gałęzi i liści, w którym jednak zamieszkują jedynie samice i młode. – Wydają się natomiast bardzo lubić ogień, gdyż skoro tylko znajdą ogień, który wznieciła natura, podchodzą i siadają wokół niego; nie są jednak na tyle rozumne, by go podtrzymać, dokładając drewnien. Starają się zaskoczyć Murzynki, które wprowadzają do lasu i zmuszają je do życia ze sobą, choć cały czas je karmią i pod innym względem nie robią im nic złego. De la Brosse mówi: „Znałem pewną Murzynkę z Loango, która przez trzy lata żyła z tymi zwierzętami”. Jak dotąd udało się sprowadzić do Europy jedynie kilka żywych egzemplarzy, które jednak po pewnym czasie umarły, przedtem jednak dając dowód swych ogromnych umiejętności.

W berlińskim Akwarium trzymano blisko rok młodego goryla, który zachowywał się nieomal jak człowiek, przy jedzeniu dając dowody dobrych manier i darząc swego dozorcę wielką miłością.

Przed wieloma laty z republiki Transwalu w Afryce Południowej dotarła do Europy wieść o pewnym tyleż osobliwym, co przerażającym zdarzeniu. Córka tamtejszego właściciela plantacji udała się w towarzystwie licznych czarnych służących nad pobliską rzekę, chcąc zażyć kąpieli. Gdy już się rozebrała, by wejść do orzeźwiająco chłodnej wody, przeraził ją szeleszczący hałas dochodzący z lasu tuż nad przeciwległym brzegiem; po chwili widok olbrzymiej małpy, goryla, przeraził ją tak bardzo, że nie była w stanie się ruszyć, by próbować się ratować. Służące, z właściwym Murzynom tchórzostwem, natychmiast rzuciły się do ucieczki, podczas gdy goryl, zwabiony pięknem młodej osiemnastoletniej

[*Panoptika epoki*

Zbiory europejskich panoptików z przełomu XIX i XX wieku odznaczały się powtarzalnością motywów, a same figury tworzone były według silnie skonwencjonalizowanych schematów przedstawiania. Goryl i Burka z objazdowego „muzeum anatomicznego” Heinricha Trabera niewiele różnią się od swoich sobowtórów, rozsiąanych w innych teatrach osobliwości z epoki. Na przykład w słynnym muzeum figur woskowych Hermanna Präuschera, które funkcjonowało w Wiedniu od 1871 do 1945 roku i w którym Schulz prawdopodobnie bywał. Również tu widzimy „goryla w momencie, w którym trzyma już prawą ręką swą ofiarę, lewą broniąc się przed atakami tubylców”.

Autorem tej fotografii jest Herbert List, znany ze współpracy z czasopismami „Vogue”, „Life” i „Harper’s Bazaar”, a także z surrealistami: Jeanem Cocteau, Hansem Arpem, Manem Rayem czy Joanem Miró. W 1944 roku wykonał on serię negatywów dokumentujących wiedeńskie panoptikum Präuschera – na kilka miesięcy przed jego zniszczeniem w trakcie wojny.

Reprodukcja za: Herbert List, **Panoptikum**, Hrsg. Monika Faber, Andreas Nierhaus, Peer-Olaf Richter, Leipzig 2022, s. 59.



dziewczyny, rzucił się do wody, zamierzając przepłynąć rzekę. Wówczas nieszczęsna dziewczyna odzyskała zmysły i chciała uciec, ale przebiegłszy około pięćdziesięciu kroków została pochwycona przez straszliwą ryczącą bestię i zaciągnięta do lasu. – Po pewnym czasie, zaalarmowani przez Murzynki, które uciekły, obserwowały z pewnego oddalenia, tubylcy zbrojni w łuki i strzały, podążając za rozdzierającymi wołaniami ofiary o pomoc i rykiem małpy, przybyli na miejsce nieszczęśliwego zdarzenia, gdzie goryl na sposób małp pieścił biedną dziewczynę. – Obrzucili go strzałami i dzidami. Goryl jednak nie wypuścił swej ofiary i ze straszliwą determinacją odpierał atak, używając jako broni ostrych kamieni i raniąc w ten sposób trzech mężczyzn, którzy padli na ziemię. Tubylcom nie udało się zabić zaciekle broniącego się zwierzęcia i uwolnić dziewczyny; w końcu na miejsce przybył zdesperowany ojciec, który celnym strzałem położył goryla. Niestety jednak tymczasem potężne ramię małpy zmiażdżyło jego nieszczęsną córkę.

Grupa ta przedstawia goryla w momencie, w którym trzyma już prawą ręką swą ofiarę, lewą broniąc się przed atakami tubylców.

16. *K o s z m a r (Alpdruck)*, albo zły sen. Wspaniała postać dziewczęca spoczywa na łożu, pogrążona we śnie. Zbliży się do niej zła zmora, Alp, ów mityczny stwór, sprowadzający koszmary, i siada na piersi dziewczyny, której braknie tchu.

17. *E s m e r a l d a, p i ę k n a C y g a n k a - w r ó ż k a*. Po wrzuceniu monety narysowanej na szklanym pudełku wrzucający otrzymuje list, zawierający wejrzenie w przyszłość.

18. *O s t a t n i a w a l k a g l a d i a t o r ó w*. „Nie zabijaj!” Scena ostatniej walki gladiatorów przedstawia historyczne wydarzenie z czasów pierwszych chrześcijan.

Za panowania cesarza Honoriusza, w roku 404, do Rzymu ze Wschodu przybył mnich imieniem Almachiusz lub Telemachiusz. Podążając za tłumem, udał się do amfiteatru Koloseum i był świadkiem walk gladiatorów. Oburzony tym nieludzkim i bezbożnym spektaklem, wdarł się na arenę, gdzie udało mu się rozdzielić walczących. Motłoch, wściekły, że ktoś przeszkadza mu w zabawie, dzikimi wrzaskami dopominał się jego śmierci, którą odważny pustelnik przyjął z cierpliwą ufnością w Bogu. Chrześcijanie jednak zaczęli otaczać zabitego wciąż należną męczennikom, a cesarz Honoriusz na zawsze zakazał od tego czasu tej nieludzkiej zabawy rozlewem krwi.

Pewien związły obraz tego, jak wyglądała ta walka gladiatorów, daje poniższy opis. Muskularna postać z trójzębem to tak zwany „siecierz” (retarius). Siecierz walczył zazwyczaj z tak zwanym „prześladowcą” (secutorem), który, zbrojny w hełm, miecz i tarczę, miał za zadanie zadać sieciarzowi, który przed nim uciekał, w biegu śmiertelną ranę. Siecierz tymczasem starał się narzucić prześladowcy na głowę sieć i powalić go na ziemię. Gdy prześladowca leżał na ziemi, zwycięzca wbijał mu trójząb w pierś. To właśnie, jak widzimy, zamierza zrobić szermierz z tej grupy; publiczność nie ułaskawiła obalonego w proch prześladowcy, lecz

des Mordes: „Du sollst nicht töten!“ — Der Schlag des Revolvers über den Verfolger war die Regel, da der Letztere in seiner schmerzlichen Bemessung sich wieder stößlich bewegte, überdies aber gegen den Negrier, der ihn aus einer gewissen Entfernung trat, kein Mordes Mittel der Abwehr bot.

Diese letztere, einzig in ihrer Art bestehende Gruppe wurde nach dem berühmten Originalgemälde des belgischen Historienmalers und Verfertiger an der Akademie in Brüssel, Jozef Stallaert, von dem Zeichner dieses Plakats in seinem Atelier in Brüssel reproduziert und getrenntgestellt.



19. Unerschrockene Gruppe: Mitter schlägt vor Entschloß nicht.

20. Die farbigen gearbeiteten merkwürdigen farbigen Bögel. Nach Plakats des G. H. Bogen und bewegen sich die drei farbigen Bögel abwechselnd.



Verbrecher.

21. Luigi Lucchini, der italienische Räuber. Herr Reichelt der Kaiserin Elisabeth von Österreich und Kaiser, Räuber. Herr Reichelt des Kaisers Ferdinand von Sardinien.

22. Thomas, William Hugh Alexander, Erbeher der berühmten Amerikaner in Brüssel.

Derlei wollte ein großes Geld mit Thomas, in dessen Hände eine italienische Unternehmung war, welche das Kaiserthum auf hoher See zur Erde bringen sollte, mit dem Kaiser, Reichelt verband. Diese Unternehmung war mit einer hohen Summe versehen. Beim Verlehen dieses Geldes fürchte Lucchini von Thomas und sein Sohn vor dem Kaiser des Kaiserthums zu werden, bei welcher über 200 Menschen getödtet und verkränkt wurden. Der Kaiser, welcher über sein eigenes geliebtes Kaiserthum, erlöset sich in einer Nacht des Kaiserthums.

Dörrerassen.

23. Dörrerassen, benachbarte ein abgegründetes Gebiet am Rhein. Dieser Dörrer hat hinreichend, grauen, dem Bogen, welche das geliebte Leben mit sich bringt, im tiefen Innern abgegründet und leben in gelagerter Unterwelt und ständigen Räubern zur geringen Beschäftigung gemacht. Ihre Hauptbeschäftigung bildet die Jagd, während dem Innern die blutige Arbeit abgeht. Mehrere werke bei ihnen zur unterirdischen Welt. In diesen Räubern gelangt nur der Beste Lein berleben.

24. Ein Knaping der Berg-Johann. Benachbarte am Rhein. Dieser Dörrer ist in Brüssel. Dieser Dörrer wurde bei der Brandlegung eines Bergwerksbenachbarte in der Nähe der Stadt Wien erlöset.

25. Dörrerassen. Dörrerassen benachbarte des blutigen Lein. Dieser Dörrer ist in Brüssel. Dieser Dörrer wurde bei der Brandlegung eines Bergwerksbenachbarte in der Nähe der Stadt Wien erlöset. Dieser Dörrer wurde bei der Brandlegung eines Bergwerksbenachbarte in der Nähe der Stadt Wien erlöset.

poprzez wyciągnięcie zaciśniętej pięści ze skierowanym do dołu kciukiem zażądała jego śmierci; w tym momencie w tę przerażającą scenę wkracza mnich, chwytając ramię, które dobyło już śmiertelnej broni, i wykrzykując zwycięzcy do ucha słowa napomnienia: „Nie zabijaj!” – Zwycięstwo sieciarza nad prześladowcą stanowiło regułę, gdyż ten ostatni przez swe ciężkie uzbrojenie był mniej zwrotny; poza tym nie miał jak się bronić przed zarzuceniem sieci, która spadała nań z pewnej odległości.

Ta misternie skomponowana, jedyna w swoim rodzaju grupa została wykonana i zestawiona przez właściciela tego muzeum w jego pracowni w Monachium na wzór słynnego oryginalnego obrazu belgijskiego malarza historycznego i profesora Akademii w Brukseli, Josefa Stallaerta.

19. Grupa humorystyczna: wiek nie chroni przed głupotą.

20. Kunsztownie wykonane mechaniczne śpiewające ptaki. Po wrzuceniu 6 halerzy te trzy egzotyczne ptaki na zmianę poruszają się i śpiewają.

Zbrodniarze

21. Luigi Luccheni, niecny morderca cesarzowej Elżbiety Austriackiej i Brecci, morderca Jego Wysokości Humberta, króla Włoch.

23. William King Thomas (Alexander Keith), sprawca straszliwej eksplozji dynamitu w porcie w Bremie.

Człowiek ów zamierzał umieścić wielką beczkę z dynamitem, w której środku ukryta była machina piekielna, na pokładzie parowca *Mosel*; dynamit miał eksplodować, gdy okręt znajduje się na pełnym morzu. Ładunek ten ubezpieczony był na wysoką sumę. Przy załadunku beczka wypadła z wozu i wybuchła, zanim statek zdążył wypłynąć; eksplozja zabiła i zraniła ponad 200 osób. On sam, przerażony swoim okropnym postępkiem, zastrzelił się w kajucie statku.

Rasy różnych ludów

24. Patagowie, zamieszkujący obszar rozciągający się od górnego biegu Missouri aż po Arkansas. Plemię to liczy około 28 000 dusz. Ludy te są bitne, okrutne, z głębi serca przeciwne przymusowi, który niesie ze sobą życie cywilizowane i poczyniły w rozwoju duchowym i w sztukach użytecznych jedynie ograniczone postępy. Ich głównym zajęciem pozostaje polowanie, podczas gdy kobietom przypadają prace domowe. Jedynie niewielu z nich zdecydowało się na stałe miejsce zamieszkania.

25. Wódz Indian Siuksów. Mieszkańcy okolic jeziora Winnipeg w brytyjskiej Ameryce Północnej. Ich skóra jest koloru miedzi (stąd nazwa czerwonoskórzy). Człowiek ten został zastrzelony podczas podpalania domu jednego z plantatorów w okolicy miasta Sarnia.

26. **B u s z m e n.** Buszmeni mieszkają w południowej części Afryki, w pobliżu wybrzeża Oceanu Atlantyckiego, wyparci na zachód od strony Oceanu Indyjskiego, w Kalahari, częściowo rozproszeni w hordach. Nazwa „buszmeni” zawsze budzi w Europejczykach skojarzenie, że ci dzicy mieszkają przeważnie w zaroślach. W Kalahari niewiele jest jednak zarośli dość wysokich, by dawać cień chroniący przed słonecznym żarem, i dość gęstych, by chronić przed zimnym wiatrem nocnym. Wśród takich niewielkich krzewów buszmeni rozbijają wprawdzie obozy, gdyż wszystko, co ich otacza – busz, kamienie czy mrowiska – wystarcza im za tymczasowe mieszkanie. Zazwyczaj wolą jednak pobyt w rozpadlinach skalnych, na zboczach górskich, w jamach mrówkojadów lub w pustych mrowiskach. Chodzą zwykle całkowicie nago, zarzucając na ramiona skóry, często tak małe, że nie sposób pojąć ich przydatności. Buszmeni mają wszelkie cechy dzikich zwierząt, które rozszarpują swoje ofiary, niewiele też górując nad nimi duchowo.

27. **N o w o z e l a n d z y c y (M a o r y s i).** Uchodzą za arystokrację Morza Południowego; twarze swe pokrywają subtelnie zakrzywionymi, symetrycznymi liniami, które nie rażą też poczucia piękna Europejczyków. Tatuaze znajdujemy u mieszkańców Grenlandii, Szetlandów, a także Ziemi Ognistej, zwłaszcza jednak na wyspach Morza Południowego.

28. **B o t o k u d a.** Botokudzi, których głównym siedliskiem są lasy wokół Balmonte i Rio Doce (Brazylia), wyróżniają się swoim oryginalnym wyglądem zewnętrznym i pewnymi osobliwymi cechami charakteru. Ich nazwa bierze się od wielkich kawałków drewna, którymi zniekształcają sobie dolne wargi. Sami nazywają siebie Engereckmung i są niezadowoleni, gdy nazywa się ich Botokudami. Rozciągają małżowiny uszne i dolne wargi i przebijają je twardymi, zaostrozonymi kolcami drewnianymi, robiąc w nich otwory, które niekiedy bierze się za większe. Płytki drewniane sporządzane są z drewna drzewa zwanego węlniakiem, które jest lżejsze od zwykłego drewna i bardzo białe. Malują ciała i kawałki drewna, przycinają włosy na głowie i wrywają wszystkie pozostałe. Mężczyźni i kobiety są średniego wzrostu, bardzo muskularni, doskonale zbudowani i całkowicie pozbawieni ubrań. Panuje wśród nich wielożeństwo. Zabijają wszystkich wrogów, którzy wpadną im w ręce, i zjadają ich.

29. **M u r z y n z D a r f u r u.** Darfur, dawna prowincja egipskiego Sudanu, obecnie wchodzi w skład królestwa Mahdiego. Pracowity, rolniczy lud, uprawiający pszenicę, szafran, bawełnę i tytoń. Ich ziemia daje złoto, miedź, antymon, ołów i żelazo. Wszędzie spotyka się ogromne stada wielbłądów, garbate długorogie woły i owce. W lasach nad Bahr el Arab żyją słonie, nosorożce, żyrafy, bawoły, antylopy, gnu i strusie. Podróżujący po Afryce Mason [Bey] ocenia ilość mieszkańców Darfuru na $\frac{3}{4}$ miliona. Są to bardzo schludni i pilni, fantastyczni mahometanie, odznaczający się znakomitą wychowaniem i ogładą. Wyrabiają ubrania z bawełny, ozdoby z drutu miedzianego i żelaznego, szklane naczynia, noże, topory i są znakomitymi szermierzami. Stolicą Darfuru jest Al-Faszir nad jeziorem Tendelti.

30. S a m o j e d z n a d u ś c i a P e c z o r y. Pilot hrabiego Wilczka podczas wyprawy na biegun północny. Samojedzi to ludzie drobnej postury, krępi, rzadko mierzący ponad cztery stopy; mają szerokie, silnie rozwinięte kości policzkowe, nieco skośne, okolone fałdami oczy, niskie czoła, proste nosy, szerokie nozdrza, grube wargi, czarne, zwichrzone włosy na głowie i brody i żółty, tranowy kolor skóry; mają wszelkie cechy rasy mongolskiej. Ich ubrania zrobione są ze skór reniferów i niedźwiedzi polarnych. Jest to przyjazny, wstrzemięźliwy lud, żywiący się rybami i fokami.

Przełożył z języka niemieckiego Marek Chojnacki

Führer durch Traber's Panoptikum und Anatomisches Museum, Verlag von Heinrich Traber, Druck von Wilhelm Neuman, Pirmasens [b.d.], s. 1–17.

[noty o autorach]

Yve-Alain Bois (ur. 1952)

Historyk i krytyk sztuki, eseista, kurator wystaw. Pracuje w Institute for Advanced Study w Princeton. Wykładał też na Uniwersytecie Harvarda, Uniwersytecie Johnsa Hopkinsa oraz w Centre national de la recherche scientifique w Paryżu. Członek redakcji kwartalnika „October”. Autor wielu książek, m.in. *Formless: A User's Guide* (1997, z Rosalind Krauss), *Matisse and Picasso* (1998), *Art Since 1900* (2004, z Benjaminem Buchlohem, Halem Fosterem i Rosalind Krauss).

Irena Chawrińska (ur. 1985)

Literaturoznawczyni, adiunkt w Zakładzie Polonistyki Stosowanej Instytutu Filologii Polskiej UG, dyrektorka Akademickiego Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców UG. W swoich badaniach podejmuje zagadnienia związane z kulturą (dla) zrównoważonego rozwoju, glottodydaktyką polonistyczną, komparatystyką interdyscyplinarną, zjawiskami transkulturowości, transmedialności, konwergencji i hybrydyczności w kulturze. Autorka książki *Hybrydy i hybrydyczności z pogranicza literatury i sztuk wizualnych* (2020). Publikowała w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Er(r)go”, „Rocznikach Humanistycznych”, „Postscriptum Polonistycznym” oraz w tomach zbiorowych.

Georges Didi-Huberman (ur. 1953)

Filozof, krytyk i historyk sztuki, kurator wystaw. Wykłada w École des hautes études en sciences sociales w Paryżu. Autor wielu uznanych książek, m.in. tłumaczonych na język polski: *Obrazy mimo wszystko* (2008), *Strategie obrazów – Oko historii 1* (2011), *Przed obrazem* (2011), *Kora* (2013) i *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem* (2020).

Lisa Freieck

Absolwentka germanistyki i pedagogiki na Uniwersytecie Technicznym w Darmstadt. Autorka pracy magisterskiej *Wir können aus dem Mythos nicht heraus. Metamythische Weltdeutung und Rationalismuskritik in der Prosa von Bruno Schulz* (2013). Działalność naukowo-dydaktyczna m.in. w Instytucie Pedagogiki Ogólnej i Zawodowej na Uniwersytecie Technicznym w Darmstadt. Od 2022 zatrudniona jako specjalistka ds. kobiet i równych szans w Urzędzie Miasta Darmstadt.

Dominique Hérody (ur. 1953)

Twórca komiksów i prozaik. Pracuje jako nauczyciel rysunku w École européenne supérieure de l'image w Angoulême. Autor nowel graficznych oraz powieści: *En sa compagnie* (2002), *Maurice & Léa* (2019), *à Paris, égaré: Bruno Schulz, août 1938* (2019).

Ariko Kato (ur. 1975)

Associate Professor na Uniwersytecie Studiów Międzynarodowych w Nagoi. Pracę doktorską na temat prozy i dzieł artystycznych Brunona Schulza obroniła na Uniwersytecie Tokijskim. Jej zainteresowania obejmują międzywojenną literaturę i sztukę awangardową, wielokulturowość we Lwowie oraz reprezentację Holocaustu i wojny w literaturze i sztuce. Autorka książek *Brūno Syurutsu. Me kara te e* (Bruno Schulz. Od oczu do rąk, 2012), *Brūno Syurutsu no sekai* (Świat Brunona Schulza, 2013) oraz *Holokaust i Hiroszima w perspektywie porównawczej. Pamięć o II wojnie światowej w Polsce i Japonii* (z Jackiem Leociakiem, 2020; wersja japońska 2021). Tłumaczyła na japoński m.in. *Medaliony* Zofii Nałkowskiej oraz *Akacje kwitną* Debory Vogel.

Konrad Ludwicki (ur. 1969)

Prozaik, literaturoznawca. Pracuje na Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie. Autor książek naukowych *Kino Marka Hłaski* (2004), *Pisanie jako egzystencja(lizm) – refleksja autotematyczna na marginesie „Księgi niepokoju” Fernanda Pessoa* (2011), *Bóg – Zło – Modlitwa. Wokół „Uwag 1940-1942” Karola Ludwika Konińskiego* (2016) oraz miniatur literackich *Lakrimma* (2008) czy *Ściana i inne miniatury* (2011).

Hélène Martinelli

Wykłada komparatystykę w Katedrze Literatury i Sztuki na École normale supérieure w Lyonie. Praca doktorska pod kierunkiem Fridrun Rinner (Aix-Marseille Université) i Xaviera Galmiche’a (Sorbonne Université): *Praktyka, wyobrażenia i poetyka ilustracji autorskiej w Europie Środkowej (1909–1939): Alfred Kubin, Josef Váchal i Bruno Schulz* (2014). Naukowo zajmuje się relacjami między tekstem a obrazem w literaturze środkowoeuropejskiej XIX i XX wieku. Współredaktorka tematycznego tomu w czasopiśmie „CO(n)TEXTES”: *Logiques de la commande (XXe–XXIe siècles)*.

Jakub Orzeszek (ur. 1991)

Interesuje się tanatologią, antropologią literatury i muzyką popularną. Redaktor książki *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli* (ze Stanisławem Rośkiem, 2022). Publikował m.in. w „Czasie Kultury”, „Dwutygodniku”, „Er(r)go”, „Tekstach Drugich” i „Twórczości”.

Muriel Pic (ur. 1974)

Krytyczka literacka, eseistka, tłumaczka. Wykładowczyni na uniwersytecie w Bernie. Jest autorką książek eseistycznych i poetyckich: *Le désir monstre. Poétique de Pierre Jean Jouve* (2006), *W. G. Sebald. L’Image Papillon* (2009), *Les Désordres de la bibliothèque: photomontages* (2011), *Elégies documentaires* (2016), *En regardant le sang des bêtes* (2017), *Affranchissements* (2020). Za ostatnią książkę otrzymała nominację do nagrody Medicis i wyróżnienie specjalne nagrody fundacji Wepler. Przekładała też Waltera Benjamina. Jej badania poświęcone są m.in. W. G. Sebaldowi, Henriemu Michaux, a także kwestii archiwów i ich poetyckiego odczytania.

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)* (2013), oraz zbiór *Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza* (2021).

Piotr Sitkiewicz (ur. 1980)

Redaktor i literaturoznawca. Wykładowca edytorstwa na Uniwersytecie Gdańskim. Autor książki *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939* (2018). Redaktor tomu *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939* (2021).

Aleksandra Skrzypczyk (ur. 1990)

Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Obroniła pracę doktorską *Bruno Schulz i muzyka. Dzieło, nawiązania, inspiracje*. Do jej zainteresowań naukowych należą historia literatury dwudziestolecia międzywojennego i komparatystyka. Publikowała m.in. w „Toposie”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Przestrzeniach Teorii”. Członkini Pracowni Schulzowskiej oraz Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego. Wokalistka.

Tomasz Stróżyński (ur. 1953)

Romanista, historyk literatury francuskiej XIX i XX wieku, autor prac z krytyki przekładu. W przeszłości związany z UMCS w Lublinie i z Uniwersytetem Wrocławskim. Tłumaczy z języka francuskiego książki i artykuły z różnych dziedzin humanistyki (wśród przekładanych autorów m.in. Antoine Compagnon, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Krzysztof Pomian).

Tomasz Szerszeń (ur. 1981)

Antropolog kultury, eseista, artysta wizualny. Autor książek *Wszystkie wojny świata* (2021), *Architektura przetrwania* (2017) i *Podróżnicy bez mapy i paszportu* (2015), redaktor książek *Oświecenie, czyli tu i teraz* (2021, z Łukaszem Rondudą) i *Neorealizm w fotografii polskiej 1950–1970* (2015, z Rafałem Lewandowskim). Redaktor „Kontekstów”, współzałożyciel pisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN. Jego projekty artystyczne pokazywane były na wielu wystawach w Polsce i za granicą. Był również kuratorem wystaw w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i w Galerii Studio w Warszawie. W wydawnictwie słowo/obraz terytoria prowadzi serię „Atlas. Antropologia wizualności”.

Balbina Tarnowska (ur. 1994)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka scenariuszy teatralnych: *Wieczornica, czyli pokaz dziwolągów Witkacego* (2015), *Maski* (2016), *Powidoki z Schulza. Trzyście obrazów* (2018). Przygotowuje rozprawę doktorską na temat obecności sztuk widowiskowych w życiu i twórczości Brunona Schulza. Należy do Pracowni Schulzowskiej.

[abstracts]

sr

Touching Paris

Schulz never made it to „Paris” even though in the summer of 1938 he spent in the city more than three weeks, which is confirmed by his travel documents and hotel bills. Where was he then between July 31 and August 26 that year, if not in Paris? Indeed right there. At first he was allowed to enter the Paris for tourists. This is always the best way to learn something about any place. However, Schulz managed to reach beyond the recommendations of the tourist guide and get in touch with the artists who lived and worked in “another” Paris – the city of artists who preferred to settle down in the district of Montparnasse. He met with Lille, Brzękowski, probably also Weingart, talked to the *marchand* Rotgé, came upon Aronson, Basler, Szalit, perhaps also Marcoussis. That was it as regards the documented Paris agenda of the author of *Sanatorium under the Sign of an Hourglass*, highly appreciated in Poland. Not too much for 27 days spent in the world capital shortly before it fell. Let’s ask whom Schulz could have met in Paris at that time and whom he should have met. In Paris, the city of new artistic and philosophical ideas, in the 1930s lived many artists and thinkers who seemed close enough to him. He had a lot in common with Bataille who published in the journal *Documents*, which he edited, a note titled *Informe* while in the “Treatise on Tailor Dummies” Jacob was lecturing to Polda and Pauline about matter. Yet most likely Schulz never heard about Bataille even though they might have passed each other in the corridor of some Paris brothel, as well as about Artaud who in the late thirties published his *Manifesto of the Theater of Cruelty*. Schulz was in Paris but Paris did not notice him. It was not so much that he did not speak French but, as his good friend Chasin said, he lacked the *selbstbewußt*, self-reliance, or perhaps assertiveness that, according to Barbara Skarga, “overcomes everything, horrible as it is.” Schulz was not a conqueror and he should not have tried to conquer the world capital. It would have been much better, if, struggling for his fame, he had sent to the frontline not himself (in person), but his works. Unfortunately, in 1938 they were still locked up in the Polish language.

Hélène Martinelli

Bruno Schulz and Formlessness

The starting point of this paper was a research presentation at an academic conference about Schulz’s “antimodern modernism,” organized by Marek Tomaszewski, Małgorzata Smorağ-Goldberg, and Paweł Rodak in Paris on June 9th, 2017. At the crossroads of literature and art history, the author aims at showing how formlessness, as defined in 1929

by Georges Bataille, haunts Bruno Schulz' fiction (in Polish "bezkształtność" or "bezformie"). His literary works have already been associated with various trends of the Central European modernism, but it should also be linked to the early development of the Informal Arts in this area, before it revolutionized post-war painting. Given Schulz's taste for old printed books, and the nature of his own drawings and engravings (in the *cliché-verre* or glass print technique), a survey of all the traces of the idea of formlessness in his literary works leads to a conclusion that there is an anachronism between texts and images. Such a gap between universal form dissolution in fiction and its static graphic counterpart remains to be interpreted: how can Schulz's works both look back to the nostalgic pre-war realities and anticipate post-war artistic, if not philosophical, tendencies?

Jakub Orzeszek

Gender and Words. Differentiating Schulz

In an interesting and in some ways innovative essay, "Two Romantic Worlds. On Bruno Schulz and Witold Gombrowicz" [*Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*], published in 1938 in *Skamander*, Henryk Vogler called Schulz „the most genuine – perhaps even the only – representative of femininity in our literature.” This intuitive claim certainly deserves to be remembered not only because Vogler as the only critic of the inter-war period and one of very few at that time made an attempt to turn gender into an aesthetic category applicable to Schulz's fiction, but also because he recognized its "femininity" as a value. Such an approach was by no means obvious. Along with the development of feminist movements and the crisis of masculinity which surfaced in literature and art after the Great War, opposite trends were still present in the inter-war decades. They were trying not only to conserve, but to strengthen the hegemonic fascist model of masculinity also in Poland of the 1930s. If, however, Schulz's fiction has some features of the feminine writing – if such comparison can shed some light on his stories – he came close not so much to the styles which were radically opposite, i.e. dependent on the masculine idiom, but to those which worked through "delicate deviations" as if from the inside, destabilizing and opening it to new contexts. In this case, "delicate" is not a synonym of „insignificant," but points at hardly comprehensible, ambiguous rhythms of the *écriture féminine*. Asking questions about the ties which connect gender and modes of expression, we keep moving along delicate boundaries separating existence, aesthetics, ethics, and politics. This, suggests Elaine Showalter, „makes us obliged to answer with equal delicacy and precision." I believe that in the case of Schulz instead of strong oppositions one should rather emphasize movement – a continuous, endless process of differentiating instead of a polar opposition of the masculine and feminine.

Ariko Kato

Picture within a Picture: Bruno Schulz against Tradition

This article aims to reevaluate Schulz's early drawings from 1919 to 1921, rarely included in scholarship on Schulz's artwork, by focusing on the motifs of "picture within a picture," imitation of historical paintings, and the frame of the image. Previous scholarship on Schulz's artwork mainly discussed the specific theme of men's worship of women in the 1920s *cliché-verre* series *The Book of Idolatry* and regarded Schulz's seemingly realistic

renderings as “anachronistic” compared to twentieth-century modernist art. Here, I will first focus on Schulz’s adaptation of the style of historical paintings into his so-called “masochistic motifs” of men supplicating themselves to women. By creating a gap between the style and the content expectations of the viewer familiar with the conventions of European paintings, Schulz’s early drawings question the custom or conventional understanding of paintings created for acceptance and success in the European Art Academy system. Second, I invoke Derrida’s interpretation of the concept of “parergon” in *The Truth in Painting* (1978) to reconsider the motifs of frame and “picture within a picture,” omnipresent in Schulz’s early drawings. Through these means, I explore Schulz’s perception and attitude regarding medium specifics of paintings as Clement Greenberg argued regarding modernist paintings. Thus, I discuss his early drawings as self-referential and radically modernist works.

Lisa Freieck

Between Radical Dissolution and Critical Distance. Deconstructive Adoptions of Myth in Bruno Schulz’s Fiction

Myth forms the central interpretive category for Bruno Schulz’s fiction. The approaches range from ideological appropriations through the Polish messianism, biographical reductions or theological exegeses. In the present article, on the other hand, connections are made to Ernst Cassirer’s *Philosophy of Symbolic Forms* to show how Schulz adopts in his narratives resounding theorems of modern myth reception. It is argued that the transfer of the concept of myth to the subjective world of his own childhood is linked to questioning of rational models of reality. At the same time, this is differentiated from the assumption that Schulz uses myth in an irrationally transfiguring way: the power of myth is broken by the fact that he consistently relativizes his mythologizing principle and in this way presents himself as a dubious agent of rationalization. This leads to a claim that his reference to myth is not an affirmative adoption of modern mythologization, but it turns out to be a deconstructive play with traditional aesthetic forms, which is systematically geared towards the outsourcing of his fiction from normative categories and, at the same time, reflects the potential danger of mythologization that promises salvation.

Irena Chawrliska

A Sculpture or a Ruin? Rzeźba czy ruina? On Foer’s Schulz

The essay is an attempt to read *The Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer in linear and nonlinear modes. The author analyzes Foer’s text made of „The Street of Crocodiles” by Bruno Schulz and compares the literary experiment of the American writer with the selected phenomena in contemporary culture, repeating the question about the status of Foer’s book’s, both a ruin and a monument.

Tomasz Szerszeń

On Devouring Others

Anthropophagy returns in the works of the inter-war avant-gardes as an important and overdetermined metaphor which describes, e.g., the attitudes to tradition and otherness.

The appropriation and devouring of the Other becomes not only a description of certain artistic and ethnographic practices, but perhaps also or even in the first place a hidden paradigm of our culture. The frame within which anthropophagic metaphors appeared at that time was the critique of capitalism and colonialism. The author considers that anthropophagic phantasy and its various – anthropological, literary, and political – contexts. His object of interest is the journal *Documents* (particularly photos by Jacques-Andre Boiffard and a text by Georges Bataille), Roger Caillois's essay on the praying mantis, the key text of the Brazilian avant-garde, *Anthropophagic Manifesto* by Oswald de Andrade, and "The Street of Crocodiles" by Bruno Schulz.

Georges Bataille

Essays from *Documents*

Polish translation of six essays by Georges Bataille: *Architecture, Poussière, Abattoir, Informe, Les écarts de la nature, Bouche*, published in the French journal *Documents* in the 1930s.

Yve-Alain Bois

Formless. A User's Guide (two chapters)

Polish translation of two chapters from Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss's book *Formless. A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997.

Georges Didi-Huberman

Disproportion in Anthropomorphism

Polish translation of one chapter from Georges Didi-Huberman's book *La ressemblance informe. Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris: Macula, 1995.

Muriel Pic

Worshipping Dust. W. G. Sebald and the Reading of Traces

Few writers paid as much attention to dust as W. G. Sebald. The author of *Austerlitz* saw in it „the lowest sign of annihilation” and a “boundary between being and nothingness,” an elegiac way of making the dead present in the text. For Sebald, all the ways of reading the past were “reading (in) dust,” making this particular way close to prophesying. The author of the essay follows Sebald's opinion, tracing various forms and manifestations of the “prophetic epistemological paradigm.” Reading the irregular, reading „what has never been written,” has also its political aspect of (re)thinking the past from the remains of destruction. This is how dust becomes critical and subversive matter.

Piotr Sitkiewicz

Schulz in *Rój*

After writing *Cinnamon Shops*, Bruno Schulz faced the need to find a publisher. We know that thanks to the protection of Zofia Nałkowska, he managed to publish his debut book with the *Rój* publishing house located in Warsaw. However, before it happened, he had

been unsuccessfully looking for a publisher willing to take the risk of publishing a sophisticated book by an unknown author. To examine this problem, the author of the article investigates the condition of the Polish book market in the 1930s, examining surviving documentation and memories. He also analyzes what Schulz expected from his publisher and the terms under which his book was released. Finally, he attempts to calculate the benefits and losses that Schulz incurred by publishing the book with the *Rój* publishing house.

Aleksandra Skrzypczyk

Text Signatures. On Bruno Schulz's Newly-Found German Short Stories

The author of the article searches for an answer to the question whether the stories might have been written by Bruno Schulz from Drogobych, the one who wrote *The Cinnamon Shops*. Given that the query has not yet been concluded beyond doubt, she tries to find alternative methods of analyzing these texts. She assumes that young Schulz's style pattern should not be established by analyzing only his mature texts. Schulz wrote many short stories that could not be found, therefore, the question of his literary identity is still relevant. An account of his literary style can be found in the analysis carried out in the 1970s by Piotr Wróblewski. It allows for finding the most common features that distinguish Schulz from other writers. The distinction is crucial for either confirmation or rejection of authorship. The author conducts an experiment to evaluate the stylistic features in German stories and the result is surprising. In reference to *The Cinnamon Shops* as well as Schulz's other well-known other works and his early story "Undula," his authorship proves certain. However, in the German stories examination yields slightly more than half of the positive responses. The author assumes that in each text there are traces of someone's individual, unique style, calling them metaphorically "text signatures," the "fingerprints" of the text. In her research, she also uses methods such as forensic linguistics and stylometry. The author deals with the stereotype of Schulz's literary debut facilitated by the support of Zofia Nałkowska. In the article, she tries to reconstruct Schulz's first literary steps and wonders what he might have written between the publication of "Undula" and "The Birds" (and later *The Cinnamon Shops*), and whether he included his first literary samples in letters to his friends or during the Kalleia's meetings in Drogobych. The author lists his lost works and ends the article with the question of Schulz's identity.

Stanisław Rosiek

Schulz in Paris. 27 Days from the Calendar

The text includes a possibly complete reconstruction of 27 days spent by Schulz in Paris in 1938. The reconstruction provides the basis of a theoretical commentary which compares the advantages and traps of narrativized biographical discourses on Schulz with the order of the calendar. All that is known about Schulz in Paris has been found in about a dozen documents and several dozens of references in his correspondence, which is not too bad for a biography of a "writer without archive." The documentation of other episodes of his life is much scarcer. We know when and where he stayed in Paris, sometimes even his hotel room number. However, of the 27 days spent by Schulz in Paris only about one third can be reconstructed in fragments. All the rest remains nebulous and impen-

ettable. Schulz often disappears into thin air and in fact we do not know what he was doing all days long. He neither talked nor wrote about it much. The opinions and remarks which he formulated, e.g., that Paris is a „riotous Babylon,” were quickly picked up by his exegetes and reconstructors of his biography. The surviving documents set boundaries which – while the reconstruction of episodes is still at stake – can be crossed only by conjectures and speculation. There is nothing wrong in these risky procedures. They are not bad as such, but those who move too far from the documents letter can be easily led astray. Not that everything is legitimate – in the world without the god of biography some rules are still valid. Conjectures and speculation must not reach beyond the „material truth.”

Dominique Hérody

Lost in Paris. Bruno Schulz, August 1938

Polish translation of one chapter from Dominique Hérody's book *À Paris, égaré: Bruno Schulz, août 1938*, Paris: PhB éditions, 2019.

Tomasz Stróżyński

A Literary Phantasy on Schulz in Paris

In 2019, an obscure Paris press PhB éditions published a small (86 pages) book titled *À Paris, égaré. Bruno Schulz, août 1938*. The author is Dominique Hérody, known before mainly as a draughtsman and author of comic books, as well as founder of the journal *Le Paresseux* and designer of some books. Fascinated with Schulz's fiction or perhaps even more with his graphic works, Hérody, referring to scarce and enigmatic information about the Paris visit of the author of *Cinnamon Shops* – decided to reconstruct that episode in his life, supplementing his knowledge drawn from the French and English language sources with his own conjectures and pure phantasy.

Konrad Ludwicki

Replicas and Fictions

A fragment of a narrativized essay on the life and work of Bruno Schulz. An impression on the writer's visit to the capital of France in August 1938.

Balbina Tarnowska

Heinrich Traber's Panopticum in Drogobych in 1913

The article describes the arrival of Heinrich Traber's Panopticum in Drogobych in the spring of 1913. The author attempts to reconstruct this event relying on the information found in the preserved catalog (*Guide to the Heinrich Traber's Anatomical Museum and Panopticum*). An additional context mentioned in the essay is work practice of Traber, especially years 1898-1904, when he was running the „Kosmos” Panopticum in Prague where he arranged popular *freaks shows*. Probably after he had to close down his business, he set out on a tour with his collection, resigning from the display of „human peculiarities.” The main question is what Schulz could see in Traber's traveling museum, if he had seen it at all. Basing on the catalog, we know that in the museum there were ana-

tomical preparations and wax figures. It is interesting that in one of Schulz's short stories, "The Spring," there is a wax figures cabinet and two surnames of historical figures that might have been taken from Traber's exhibition: Alfred Dreyfus and Luigi Luccheni (they are also mentioned in the guide). On the other hand, there is no reason to insist that Schulz was inspired by Traber's panopticum when he was writing his story, because the tradition of wax figures cabinet was commonly known in his times and in the art and literature of modernism the motifs of puppet, wax figure, and marionette were very popular.

Guide to the Heinrich Traber's Anatomical Museum and Panopticum

Polish translation of the Heinrich Traber's preface and the first part of *Führer durch Traber's Panoptikum und Anatomisches Museum*, Verlag von Heinrich Traber, Druck von Wilhelm Neuman, Pirmasens [n.d.].

Ilustracja na pierwszej stronie: Egga van Haardt, *Kometa* [fragment ilustracji do opowiadania Brunona Schulza], „Wiadomości Literackie” 1938, nr 35

Ilustracja na okładce: Fragment planu Paryża z zaznaczonymi miejscami, w których Schulz mieszkał i które najczęściej odwiedzał w sierpniu 1938 roku (Karl Baedeker, *Paris und Umgebung*, Leipzig 1931)

Przekłady w dziale [fragmenty antropologiczne]:

© by Éditions Gallimard

© by Yve-Alain Bois

© by Éditions Macula

© by Muriel Pic

Dofinansowanie z dotacji Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego na podstawową działalność naukową, zadanie badawcze nr 530-F000-D483-14

Ukazanie się książki w druku było możliwe dzięki wsparciu Wiesława Żyznowskiego

Schulz/Forum 17–18

Gdańsk 2021

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISSN: 2300-5823

Biblioteka „Schulz/Forum”

Pod patronatem czasopisma wydawane są książki schulzologiczne zarówno polskich, jak i zagranicznych autorów. Ostatnio ukazały się:

Katarzyna Warska, **Schulz w kanonie. Recepcja szkolna w latach 1945–2018**, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021.

Jeśli to prawda, że recepcja szkolna stanowi margines marginesu, szary koniec historii literatury, to jest to margines nader szeroki, a historia wciąż pozostaje nienapisana. By objąć ten obszar, literaturoznawczyni musi wejść – trochę po omacku i na własne ryzyko – na pole historii, nauk społecznych i politycznych oraz dydaktyki. A nie bardzo jest się na kim wzorować. Zaledwie paru polskich autorów doczekało się monografii recepcji szkolnej. *Schulz w kanonie* jest zatem próbą nakreślenia własnej teorii badań nad recepcją i wcielenia jej w życie. Choć Katarzyna Warska skupia się na recepcji Schulza, nieuchronnie pisze historię polskiej powojennej polonistyki szkolnej i dalej: kreśli obraz byłej i obecnej rzeczywistości szkolnej i pozaszkolnej – społecznej i kulturalnej.

Stanisław Rosiek, **Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza**, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021.

Dlaczego więc teraz (po raz kolejny) czytamy właśnie Schulza? Dlaczego dzisiaj coraz więcej osób sięga po *Sklepy cynamonowe* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*? Dlaczego Schulz, mimo iż jego świat coraz bardziej odchodzi w przeszłość, odnajduje współcześnie coraz więcej czytelników? I wreszcie: dlaczego konstruowane przez schulzologów maszyny interpretacyjne obracają się coraz szybciej i wypływają z siebie kolejne świadectwa lektur, z których na naszych oczach powstaje wspaniały i rozległy gmach wiedzy o Schulzu i jego dziele?

Odcięcie to zbiór esejów, w których punktem odniesienia jest tożsamość literacka Brunona Schulza, rozumiana nie jako ciągłość pamięci, lecz jako migotliwa i nigdy niedokończona gra między stylem, wyobraźnią i egzystencją pisarza.

Archiwum schulzowskie

Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych lat 1920–1939, redakcja Piotr Sitkiewicz, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021.

Od pierwszej wzmianki prasowej we lwowskiej „Chwili” aż po nekrolog opublikowany w konspiracyjnym miesięczniku „Sztuka i Naród” – antologia tekstów krytycznych i publicystycznych ukazuje, jak współcześni postrzegali dzieło literackie i plastyczne Brunona Schulza, a także jego samego.

Podstawą zakwalifikowania tekstu do niniejszej antologii było występowanie w nim nazwiska Schulza w jakimkolwiek kontekście – krytycznym lub biograficznym. Dlatego rozbudowane recenzje i szkice krytyczne sąsiadują tu z krótkimi wzmiankami prasowymi o charakterze stricte informacyjnym.

Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego, redakcja Jerzy Kandziora, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2022.

Pierwsze apele Jerzego Ficowskiego z prośbą o wspomnienia o Schulzu i informacje o pamiątkach po nim ukazały się w czerwcu 1948 roku. Listy tych, którzy zgłosili się do Ficowskiego najwcześniej, stworzyły kościec biografii Schulza wykorzystany w *Regionach wielkiej herezji*, pierwszej monografii mającej w znacznym stopniu charakter opowieści biograficznej. Następna książka o Schulzu, *Okolice sklepów cynamonowych*, zmienia tę regułę, jest zbiorem reportaży czy szkiców, opowieści rek wizytowych, w których dużą rolę zaczynają odgrywać także artefakty Schulza i ujawnieni po raz pierwszy, nowi świadkowie.

Krótko przed śmiercią Ficowski tak pisał o swoim archiwum schulzowskim, polecając je uwadze Jerzego Jarzębskiego: „Jest tam [...] masa różnych listów, relacji korespondencyjnych itp., co stanowi podstawę moich niegdysiejszych biografistycznych kwerend i zbiorów. Nie wszystko do końca wykorzystałem: jest w tych materiałach trochę szczegółów, które nie zmieściły się w tym, co napisałem, lub po prostu zostały potraktowane przeze mnie skrótowo, pobieżnie. Myślę, że może się to jeszcze nie raz przydać – jako dopełnienie czy egzemplifikacja”.

