



**Schulz / Forum 6
2015**



[spis treści]

Klucz w dłoni Jakuba (i inne klucze) – sr / 3

[odczytania]

Jerzy Jarzębski Schulz uniwersalny / 5

Piotr Millati Czytanie *Księgi obrazów*. O odrzuconych fabułach opowiadań Brunona Schulza / 17

Anna Szykowska-Piotrowska Antyportret w wersji literackiej / 34

[inicjacje schulzowskie]

Jakub Orzeszek „Niepokój, groza wieczności”. Taine czytany przez Schulza (próba lektury równoległej) / 43

Magdalena Jarnotowska „Tajemnica pozostała jeszcze w głębi serc...”. O zwierzętach i wyobraźni Brunona Schulza / 57

[horyzont życia]

Stanisław Rosiek Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii) / 71

[archiwum]

Bruno Schulz E. M. Lilien / 83

Piotr Sitkiewicz Ocalony przez mit. Schulz i Lilien / 97

Bruno Schulz Wystawa Lachowicza / 105

Feliks Lachowicz (1894–1941?). Hasło do *Słownika schulzowskiego* – ps / 106

Rewers jako awers. Nieznany szkic rysunkowy Schulza – r / 108

Schulz typograf. Nowa winieta „Przeglądu Podkarpacia” – r / 112

[noty, recenzje, przeglądy]

Alain van Crugten Po co tłumaczyć na nowo Brunona Schulza? / 117

Marek Wilczyński Schulz w Drohobyczu po raz piąty / 122

Tomasz Swoboda Manekin artysty, manekin fetyusz / 125

Anna Kaszuba-Dębska Emeryty / 128

[noty o autorach] / 137

[abstrakty] / 140

Rada redakcyjna

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

Redakcja

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

Wydawca

Fundacja Terytoria Książki
80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1
tel.: (58) 345 47 07
www.facebook.com/schulzforum
cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/schulz
ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum
issuu.com/schulzforum/docs/schulz_forum_6

Redakcja: Elżbieta Lubelska
Korekta: Małgorzata Jaworska
Projekt typograficzny: Janusz Górski
Skład i łamanie: Joanna Kwiatkowska
Druk i oprawa: Printrade, Gdańsk

ISSN 2300-5823



nakład: 400 egzemplarzy

Klucz w dłoni Jakuba (i inne klucze)

„Schulz? Wyczerpałem” – miał podobno powiedzieć Artur Sandauer w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku pewnemu młodemu poloniście, który chciał u niego pisać pracę magisterską na temat *Sklepów cynamonowych* (bohatera tamtego zdarzenia, dzisiaj znanego eseisty i prozaika, proszę tą drogą o pisemny certyfikat prawdziwości). Już wtedy, gdy mi o tym mówił, dobrze wiedziałem – choć sam byłem jeszcze młody i dość naiwny – że ten stary krytyk nie może mieć racji, mimo iż w sprawach Schulza uchodził za niekwestionowany autorytet. Jego esej *Rzeczywistość zdegradowana*, poczynając od 1957 roku wielokrotnie publikowany, na długi czas ustalił horyzont interpretacyjny i zabetonował czytelniczą inwencję, czytelniczą wolność (i nieuniknioną czytelniczą samowolę).

Zamknąć Schulza na klucz? Nie da się przecież – przekonywałem siebie i innych, mając w pamięci niedawno odebraną lekcję poetyki – interpretacyjnie wyczerpać żadnego tekstu raz na zawsze. Przesunięcia pokładów tradycji, reorientacje napięć w sferze dzieł literackich, zmiany paradygmatów kulturowych, następstwo pokoleń – wszystko to odsłania nieznanne oblicza dawnych tekstów i każe je nam czytać ponownie. Tak brzmiały zgodne w tym punkcie oświadczenia wojujących wtedy w Polsce humanistów – strukturalizmu i hermeneutyki. Czemuż miałbym im nie wierzyć? Byłem w terminie.

A zatem także Schulza – uświadamiałem to sobie wówczas po raz pierwszy – czytamy zawsze w jakiejś historycznej sytuacji i umieszczamy jego dzieło w takim interpretacyjnym horyzoncie, który jest nam dostępny. Tak, z całą pewnością, lecz nie ma co ukrywać, że skromne rozmiary literackiego dzieła Schulza, zredukowanego w znacznej części przez dwudziestowieczne totalitaryzmy, sprawiają, że egzegeci i wyznawcy co rusz wchodzą sobie w paradę. Nie da się, tworząc własną interpretację, nie potykać o cudze. Te same odkrycia i – co nieuniknione – wiecznie te same cytaty. To męczące, zwłaszcza dla tych, którzy mają całego Schulza w pamięci. Ktoś nawet wpadł kiedyś na pomysł, by podczas zgromadzeń schulzologów już nie odczytywać najsłynniejszych fragmentów prozy Schulza, skoro są wszystkim znane, tylko je ponumerować i w trakcie prezentacji kolejnego referatu na temat *Sklepów cynamonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą* informować zebranych: przywołuję fragment 34, a teraz fragment 56. I tak dalej, według tej samej konwencji.

Równocześnie jednak żywimy przeświadczenie, że Schulz – tak często czytany i cytowany – ciągle jeszcze nie został do końca przeczytany, że kolejni, mniej lub bardziej głośni interpretatorzy (idźmy odważnie po nazwiskach: od Ficowskiego i Sandauera po Speinę, Wyskiela, Stałę, Jarzębskiego, Boleckiego, a ostatnio Gondowicza czy Markowskiego) nie powiedzieli ostatniego słowa w sprawach

Schulza. I nie znaleźli jeszcze właściwego klucza. Schulz wymyka się swoim egzegetom. Myli tropy, zawsze jest gdzie indziej. Czasem odnoszę wrażenie, że z czułą pobłażliwością przygląda się tym, którzy w euforii pierwszych odkryć czytelniczych powtarzają z powagą i namaszczeniem jego zdania o Księdze (i jej ontologicznej sile), o manekinach i demiurgii wtórej, o mityzacji rzeczywistości...

Stereotypy i banały interpretacyjne, którymi Schulz, jak każdy wielki pisarz, coraz bardziej obrasta, nie powinny jednak zagrażać dostępu do jego dzieła. Ani też zniechęcać do podejmowania nowych (kolejnych, własnych, ryzykownych) wysiłków interpretacyjnych. Jeśli chcemy „odnawiać znaczenia”, nie pozostaje nam nic innego, jak czytać ponownie, czytać raz jeszcze, wedle słynnej formuły *Lire c'est re-lire*. W jaki sposób się do tego zabrać? Na następnych stronach znaleźć można kilka pomysłów. Wystarczy założyć (jak Millati), że w rysunkach Schulza kryją się załączki fabuł nierozwiniętych w jego prozie i – porównując obydwie formy wypowiedzi – zauważyć, że na przykład w autorskim projekcie okładki do *Sanatorium pod Klepsydrą* Jakub, maszerując z synem przez ogarnięte rewolucją miasteczko, trzyma w dłoni wielki klucz. Tego klucza w opowiadaniu nie ma. Co on oznacza? Jakiej fabuły jest rekwizytem? Wystarczy też przyjąć (jak Orzeszek), że niewielka notatka Schulza z lektury Taine'a, która pozwala zobaczyć pisarza w sytuacji czytania, może okazać się kluczem do zrozumienia jego eschatologicznych lęków i nadziei. Wystarczy wreszcie stanąć (jak van Crugten) pomiędzy polskim oryginałem prozy Schulza i francuskimi przekładami, by rozpocząć rewindykację utraconych w tłumaczeniu sensów Schulzowskiej prozy.

Istnieje też inna droga. Jest to pełna przygód droga światowych poszukiwań i kwerend archiwalnych. Celem są zaginione fragmenty dzieła Schulza i dokumenty rzucające światło na tajemnice jego biografii. Ta droga nie ma końca. Ficowski, który szedł nią przez sporą część swojego życia, był od Sandauera roztropniejszy. Nigdy nie powiedział: wszystko odnalazłem, wszystko ustaliłem. Niech to będzie dla nas zachętą. Zwłaszcza że niekiedy w tym eksploracyjnym działaniu nie trzeba nawet daleko się zapuszczać. Odkrycia znajdują się na wyciągnięcie ręki. Wystarczyło na przykład odkleić od tektury dobrze znany rysunek (przedstawiający projekt ekslibrisu Elli i Kubusia Schulzów), by na drugiej stronie odnaleźć jeszcze jedną scenę bałwochwalczą i szkic portretowy matki rysownika – zakryte przed naszymi oczami przez dziesiątki lat. Idąc nieco dalej tą samą drogą, wystarczyło uważnie i systematycznie przejrzeć kolejne numery dostępnego wszystkim w Internecie czasopisma (na przykład ukazującego się w Drohobyczu w latach trzydziestych „Przeglądu Podkarpacia”), by odnaleźć nieznaną esej Schulza poświęcony twórczości Maurycygo (Ephraima Mosesa) Liliena i sztuce żydowskiej, a także niewielką recenzję wystawy prac Feliksa Lachowicza.

Jeśli ktoś nie wie, w jaki sposób rozpocząć poszukiwania, powinien spędzić dzień lub dwa w archiwum Ficowskiego. Trafi tam na wiele tropów, dzięki którym odnajdzie, być może, klucz otwierający jakieś drzwi Schulzowskiego świata.

[odczytania]

Jerzy Jarzębski: Schulz uniwersalny

Bruno Schulz, pochodzący ze spolonizowanej rodziny żydowskiej niepozorny syn kupca bławatnego z Drohobycza, urodził się 12 lipca 1892 roku. Jego rodzinne miasto położone było około stu kilometrów na południe od Lwowa, w końcu XIX wieku stolicy austro-węgierskiej prowincji Galicja. Nie przenosząc się nigdy na stałe z miejsca urodzenia, był w trakcie swego życia kolejno obywatelem c.k. Austro-Węgier, międzywojennej Polski, sowieckiej Ukrainy i wreszcie hitlerowskiego Distrikt Galizien, w którym został – na ulicy swego miasta – zamordowany przez funkcjonariusza gestapo w trakcie nieplanowanej akcji pogromu Żydów w dniu 19 listopada 1942 roku. Już ukazany w ten sposób, skondensowany życiorys Schulza staje się biografią symboliczną artysty XX wieku – historią jednostki odbijającej w swej twórczości niebywałą różnorodność i wielobarwność świata w dobie wielkich wojen i rewolucji, a zarazem będącej igraszką i w końcu ofiarą obojętnych na jej losy sił politycznych.

Schulz nie pracował w żadnej z europejskich stolic ówczesnej literatury (choć bywał w Wiedniu i nawet uczył na wykłady w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych). Drohobycz, mimo że w jego okolicy urodził się jeden z najwybitniejszych ukraińskich pisarzy i działaczy politycznych, Iwan Franko, w samym mieście zaś przyszli na świat znany polski poeta Kazimierz Wierzyński i kilku świetnych żydowskich malarzy (między innymi rodzina Gottliebów), był miastem dosyć prowincjonalnym. Nie zmieniło tego nawet odkrycie w XIX wieku w pobliskim Borysławiu bogatych pokładów ropy naftowej i rosnąca zamożność mieszkańców. Schulz trudnił się najpierw po amatorsku malarstwem, rysunkiem i gra-

12 lipca
1892 roku

fiką, potem przez wiele lat, do rozpoczęcia w roku 1941 wojny niemiecko-sowieckiej, był nauczycielem rysunku i robót ręcznych w drohobyckich gimnazjach. Twórczość plastyczna przyniosła mu niewielki rozgłos – ograniczony w zasadzie do żydowskich środowisk artystycznych Lwowa i okolic, gdzie odnotowywano jego nieliczne wystawy, jedną nawet – w Truskawcu – powiązaną z obyczajowym skandalem wywołanym przez erotyczną tematykę rysunków i grafik. Dopiero jako pisarz, autor dwu zbiorów opowiadań, wydanych w latach trzydziestych przez znaną warszawską oficynę Rój, zyskał uznanie w kręgach polskiej krytyki i stał się na kilka lat uczestnikiem stołecznego życia literackiego. Choć oprócz sądów pochlebnych jego twórczość spotykała się również z negacją, te dyskusje mogły na długą metę przynieść pisarzowi prawdziwy rozgłos, zwłaszcza że wypowiadali się na jego temat najwybitniejsi pisarze i krytycy epoki, toczono też wstępne rozmowy na temat tłumaczeń dzieł Schulza na kilka języków europejskich.

Niestety, pisarz natrafił na wyjątkowo niesprzyjającą koniunkturę polityczną dla swych utworów. Przedsmak jej mógł poznać w Warszawie, gdzie – jako Żyda – odrzucili go recenzenci z gazet nacjonalistycznej prawicy, a tak wybitni krytycy o lewicowej orientacji, jak Kazimierz Wyka i Stefan Napierski, potępili za brak politycznego zaangażowania i rzekomą destrukcję obrazu świata. Z kolei po wybuchu wojny, w sowieckim Lwowie, redaktor polskiego czasopisma „Nowe Widnokreśli”, poeta i krytyk Adam Ważyk, zdyskwalifikował jego utwory z pozycji realizmu socjalistycznego jako „formalistyczne”. Ten werdykt Ważyka (skądinąd wybitnego znawcy i tłumacza dwudziestowiecznej literatury francuskiej) środowiskowa legenda ujęła, wbrew zaprzeczeniom poety, w zgrabną formułę: „Nam Proustów nie potrzeba!”. Osąd Schulza jako niepasującego do nowej, socrealistycznej literatury „formalisty” podtrzymał polityczni nadzorcy kultury w Polsce czasów stalinizmu. Nieuznawany nawet w rodzinnym kraju, Schulz nie mógł też długo liczyć na obcojęzyczne tłumaczenia. Edycję jego opowiadań wznowiono dopiero w rok po przemianach politycznych października 1956, w krakowskim Wydawnictwie Literackim, poprzedzając ją wstępem wpływowego krytyka, znajomego Schulza z lat przedwojennych, Artura Sandauera. Wieloletnią pracę nad odnalezieniem i rekonstrukcją kanonu dzieł malarskich i literackich artysty rozpoczął darzący go wręcz religijnym uwielbieniem poeta Jerzy Ficowski.

Rok 1957 jest więc rzeczywistym punktem wyjścia dziejów międzynarodowej sławy Schulza. Przetłumaczony w 1961 w Jugosławii, Francji i Niemczech, w 1963 w Anglii, a w 1964 – w Danii, Holandii i Finlandii, nie zyskał jednak zrazu należnego sobie zainteresowania, zdarzyło mu się bowiem to, przed czym przestrzegali Gombrowicz w *Dzienniku*: przeczytano go jako „epigona Kafki”, opierając się na powierzchownym

w istocie podobieństwie obrazów świata i motywów (jak na przykład przemiana człowieka w karakona). Aby podejść krytycznie do tych wyolbrzymianych zazwyczaj analogii z Kafką, Schulza trzeba było więc najpierw porządnie przeczytać i zinterpretować w Polsce, co okazało się zadaniem zakrojonym na kilka pokoleń badaczy i z pewnością do dziś niezakończonym.

W latach trzydziestych i czterdziestych, kiedy opowiadania Schulza były literacką nowością, jak już wspomniałem, często budziły u czytelników reakcje krańcowe, mieszczące się w szerokim spektrum od zachwytu do zasadniczego sprzeciwu i odrzucenia. Skąd te biegunowe reakcje? Można przypuszczać, że ogromną rolę odegrał tu język Schulza – ostentacyjnie niepodobny do standardowej polszczyzny literackiej, pełen oryginalnych metafor i porównań, a także wyrazów obcego pochodzenia lub należących do języka lokalnego, charakterystycznego dla obszarów pogranicznych, zamieszkanymi przez ludność mieszaną. Ten język, niezwykle ozdobny dzięki nasyceniu poetyckimi tropami, mógł się podobać dla swoich nieoczekiwanych, oryginalnych piękności, ale mógł też budzić repulsję i prowadzić do odrzucenia. Proza dwudziestolecia wyzwała się z młodopolskich manieryczności, ceniono styl „przezroczysty” – jak ten Dąbrowskiej z *Nocy i dni*, chwalony przez Przybosa za prostotę i krystaliczną czystość. Jeśli więc nawet poetycka awangarda, z jej kultem trudnej metafory, składała pokłon prostocie, to język Schulza wolno było uznać za jakąś aberrację czy anachronizm, a w każdym razie czytanie tej prozy stawało się estetycznym chodzeniem po krawędzi.

Aby więc umożliwić Schulzowi dotarcie do większej liczby czytelników, język i stylistyka jego prozy musiały przebyć przynajmniej część drogi ku polszczyźnie zwyczajnej, standardowej. Ponieważ jednak opowiadania nie mogły się już zmienić, zmienić się musiały standardy określające „zwykłość”, co oznacza po prostu, że to stylistyka prozy pozegłowała na spotkanie Schulza, że zwiększyła się jej zdolność do akceptacji językowych szaleństw i eksperymentów. To wojna i zdarzenia powojenne były czynnikami wpływającymi na standardy stylistyczne prozy: wielka wędrówka ludów miała taki z grubsza efekt, jakby ktoś wstrząsnął butelką, w której znajdowały się – dotychczas niez mieszane – różne płyny. Powstała w ten sposób mieszanina o skomplikowanym składzie, w której dochodziło do interferencji, wzajemnego oddziaływania różnych stylów, języków lokalnych, poetyk. Wprawdzie, paradoksalnie, normatywna stylistyka socrealizmu zahamowała nieco ten proces, ale na długą metę owo językowe szaleństwo było – jako społeczne doświadczenie – przygotowane do wtargnięcia w literaturę. Schulz i jego stylistyka w odbiorze A.D. 1957 już nie raziły, przeciwnie – fascynowały jako sięgnięcie do doświadczeń całej zbiorowości, której „pomieszano języki”.

zachwyty

Ale Schulz to przecież z jednej strony pisarz, który realizuje w swoich opowieściach to, co się z językiem literatury stało już po jego śmierci, a z drugiej strony twórca symbolizujący to wszystko, co w praktycznie jednonarodowym po wojnie państwie z polskiej kultury wyparowało, zniknęło, pozostając jednocześnie marzeniem, swego rodzaju snem o bogatej, ale odchodzącej w niebyt przeszłości. To zatem przedstawiciel kultury żydowskiej – dawniej z polską powiązanej nierozzerwalnymi więzami, dziś reanimowanej, ale istniejącej tak naprawdę już tylko we wspomnieniach. Obok żydostwa Schulz reprezentuje także kulturę kresową – z jej różnorodnością i nagromadzeniem obcych elementów stanowiących kontekst i granice dla polskości. Kresy jednocześnie fascynują dlatego, że objawiając to, co już niepolskie, zarazem uświadamiają nam, że bez tej obcości polskość nie daje się pomyśleć ani zdefiniować; po prostu dlatego, że w wielonarodowym i wielokulturowym państwie przez stulecia istniała ona na tle i w opozycji do jakiejś Inności. Schulz jest zatem obrócony tyłem w przód – ku przyszłym (językowym) zdarzeniom, co wstecz – ku światom, które legły w gruzach, pozostały jednak mitem, snem kultury polskiej, marzącej o minionej wielości formujących ją kontekstów.

Uchwyciwszy jedną z intrygujących ambiwalencji Schulzowskich, przejdźmy do następnych. Jest więc Schulz bez wątpienia piewą świata jako sensownej Całości, realizuje, czy raczej stara się realizować odwieczne ludzkie marzenie o kosmosie jako domenie Ładu zakotwiczonego w prastarych mitycznych fabułach. Pisarz jest u niego swego rodzaju gospodarzem tego dziedzictwa, ma lepszą od innych świadomość, co ono znaczy w naszym życiu i jak w nie wchodzi jako klucz do rozumienia tego, co się aktualnie dzieje. Pisarz zresztą sam tego dziedzictwa wciąż używa jako materiału do konstruowania swoich opowieści. Brzmi to dumnie, czy jednak on sam naprawdę jest twórcą przypominającym monumentalną postać Joyce'a czy Tomasza Manna, z ich fantastyczną erudycją i kompetencją? Pisarstwo Schulza łączy holistyczny zakrój i ambicje z poczuciem osobistej niższości i niedostateczności (tu Sandauer miał niewątpliwie rację, rozszerzając sens Schulzowskiego masochizmu na obszary pozaerotyczne). Dlatego gestowi ogarniania całego świata towarzyszy u Schulza podszyta śmiechem poetyka groteski, fragmentu, formy kalekiej i niedomkniętej; kreacje twórcze z reguły jawią się jako niedokończone i poronne, a ważnym elementem opowiadanej historii staje się klęska lub (auto)kompromitacja: Ojciec widzi pogrom niewydarzonych ptaków, które powołał do istnienia, Józef oddać musi Biankę Rudolfowi, a w *Sanatorium pod Klepsydrą*, zamiast pomóc Ojcu, zostawia go w zasięgu osobliwej bestii – introligatora psa, nawet wielki spektakl końca świata wskutek zderzenia z Ziemią komety, do którego opisanie pisarz

niby to ostrzy pióro, nie dochodzi w jego opowieści do skutku, bolid bowiem, zanim uderzy, „wychodzi z mody” i zostaje prześcignięty przez jakieś inne aktualne wydarzenia.

Ta druga z licznych ambiwalencji nie jest już lokalnie polska, ale uniwersalna – i doskonale koresponduje z przygodami myśli ludzkiej w XX wieku. Schulzowi udało się bardzo celnie ukazać kryzys, jaki przechodzi świat na granicy XIX i XX stulecia, optymizm towarzyszący wielkim odkryciom nauki i przemianom społeczno-ekonomicznym połączony coraz bardziej nieuchronnie z wielkim zawodem, poczuciem klęski i śmiertelnego zagrożenia samych podstaw cywilizacji. Rzecz w tym, że drohobycki twórca znajduje dla człowieka pocieszenie najpierw dzięki wierze w uniwersalną cykliczność świata, która czyni każdą ludzką klęskę tylko jednym z etapów egzystencji, a z drugiej strony – dzięki przeświadczeniu, że upośledzenie „prowincjuszy” (dziewięćdziesiąt procent mieszkańców Ziemi) jest względne, każdy bowiem żyje na swój sposób „w centrum kosmosu” – bo każdy na własną modłę komunikuje się z mitycznym dziedzictwem ludzkości. Bohaterowie Schulza są więc nieuchronnie prowincjonalni w sensie horyzontalnym, czyli wtedy, gdy na mapie ujrzymy odległość, jaka dzieli ich od stolic świata; ale w ujęciu wertykalnym są tak samo bliscy źródłom uniwersalnego sensu, jak paryżanie czy londyńczycy.

To Schulzowskie odkrycie jest niezwykle bliskie samopoczuciu ludzi współczesnych, którzy zrozumieli, że w dobie globalnych sieci informacyjnych są już wszyscy „blisko centrum”, pozostają jednak wciąż na peryferiach, jeśli idzie o moc decydowania o własnych sprawach, to znaczy, że decydują o nich jakieś wielkie, często anonimowe siły, którym nie można się przeciwstawić (tak właśnie nowoczesny komercjalizm decyduje o upadku tradycyjnego kupiectwa i tym samym – o bankructwie „szlachetnego handlu” starego Jakuba). Dlatego bohaterowie Schulza są śmieszni w swoich pompacyjnych rolach, gestach i zamierzeniach, ale jednocześnie niezwykle prawdziwi jako odbicie ludzi XX wieku. Równie dobrze można na ich przykładzie rozważać problemy nowoczesnych artystów, których twórczości nie sposób już traktować z pełną powagą, wszelkie umożliwiające ocenę dzieł i aspirujące do obiektywizmu hierarchie wartości legły bowiem w gruzach, pozostaje więc im najwyżej coś w rodzaju „ptasiej imprezy” Ojca, aż nazbyt otwarcie odsłaniającej z jednej strony swoją tandetność, nie na miarę zamierzeń, a z drugiej – pretekstowość (bo zamiar artysty wygłaszającego *Traktat o manekinach* jest przecie erotyczny i uwodzicielski). A zatem psychoanaliza – tak jak w wypadku sztuki współczesnej – jest nieodzowna jako język opisu dzieł Schulza. Podobnie jak język studiów nad peryferyjnością jako ważnym czynnikiem kultury współczesnej.

Widzimy teraz, że omawiana tu ambiwalencja jest bodaj najważniejsza dla Schulza jako artysty, że to ona właśnie sytuuje go w centrum literatury i sztuki współczesnej. Schulz jest bowiem modernistą, ale w jego myśleniu kryzys modernizmu jest już dobrze widoczny; wierzy (jeszcze) w istnienie obiektywnego i poznawalnego ładu świata, ale ten ład co chwila mu się rozpada (nic dziwnego, skoro jego filozoficznym nauczycielem był jeden z „mistrzów podejrzeń”, Nietzsche). Dodatkowy, bardzo istotny aspekt tego rozpadu przynoszą nauki ścisłe, z teorią względności i mechaniką kwantową na czele, radykalnie przebudowujące dotychczas obowiązujący obraz materii i kosmosu, oraz odkrycia psychoanalizy i antropologii. Tymi dziedzinami wiedzy pisarz bardzo się interesował, dostrzegając zarazem to, co było niejako przekleństwem modernistycznej nauki – że mianowicie swe dążenie do budowy racjonalnych, wspartych na doświadczeniu struktur poznania opłacała wciąż potęgującą się destrukcją podstaw dotychczasowej wiedzy o świecie i człowieku. A zatem, paradoksalnie, to świat musiał jak gdyby dojrzeć do Schulza, aby dostrzec w całej pełni aktualność tej problematyki i prekursorską rolę artysty z Drohobycza.

I wreszcie trzecia ambiwalencja, która zdecydowała o losie Schulza, a zarazem odegrała wielką rolę jako czynnik wspomagający jego światową karierę jako artysty symbolu swoich czasów. Schulz urodził się jako członek wspólnoty żydowskiej, a zarazem był mieszkańcem polsko-ukraińskiego pogranicza. Należąc do wielonarodowej wspólnoty, niekoniecznie lubił zbyt jednoznacznie przypisywane mu tożsamości. Dlatego pozostawał w bliskich związkach z żydowskimi kręgami artystycznymi Galicji jako malarz i rysownik, ale jako pisarz tworzący w języku polskim szukał sobie przyjaciół i sprzymierzeńców raczej w literackich kręgach Warszawy i w naturalny sposób wchodził w bliższe związki z takimi polskimi pisarzami, jak Zofia Nałkowska, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Breza czy Witold Gombrowicz. Narzeczoną jego była pochodząca z wychrzczonej rodziny żydowskiej Józefina Szelińska, dla której wystąpił z gminy żydowskiej, ale nie zdecydował się wstąpić do Kościoła katolickiego, co umożliwiłoby ślub. Do przyjaciół z grona pedagogicznego gimnazjum, w którym uczył, zaliczali się także Ukraińcy. Przez jednego z nich zresztą poznał Józefinę.

Jednocześnie najwięksi dla Schulza twórcy, którzy zdecydowali o kształcie jego pisarstwa, to autorzy z niemieckiego kręgu językowego: Goethe, Nietzsche, Rilke, Tomasz Mann, Kubin. Schulz zatem jako człowiek, myśliciel i artysta uosabiał wielokulturowość, a jednocześnie przez totalitarnych ideologów, lub nawet zwykłych polskich nacjonalistów, siłą wpychany był w obręb tylko jednej grupy narodowej i społecznej – Żydów. Patosu przydał tym uśłowianiom fakt, że Schulz jako Żyd właśnie został zamordowany.

W tym momencie twórczość Schulza zrasta się na dobre z legendą biograficzną pisarza, staje się – całkiem niespodziewanie – historią artysty ofiary Holocaustu, znika też Schulz jako człowiek uniwersalny, pozostaje udręczony Żyd czekający na śmierć. Schulz odgrywał w życiu obydwie te role, ale – paradoksalnie – to ta druga przesądziła w większym stopniu o jego międzynarodowej sławie. Jako artysta i myśliciel stawia on swoim odbiorcom znacznie wyższe wymagania, żąda dla siebie nie tylko uwagi w lekturze i inteligencji pozwalającej kojarzyć i odczytywać różne systemy znaków, ale też erudycji pozwalającej włączać w procesie odbioru rozmaite konteksty literackie i kulturowe. Jako Żyd skazany przez nazistowski system na śmierć i usiłujący, dzięki swym talentom malarskim, odwlec nieuchronną egzekucję wymaga głównie empatii. Podobnie jest z legendarną powieścią *Mesjasz*, którą podobno napisał i dał na przechowanie komuś spoza getta i która dwukrotnie niejako dała znak życia (posiadacz manuskryptu chciał ją sprzedać, ale obaj wybrani przezeń kontrahenci przedwcześnie zmarli, nie zostawiając żadnego kontaktu pozwalającego na jego identyfikację). Otóż *Mesjasz* jest paradoksalnie łatwiejszy od istniejących opowiadań, bo prawie nic o nim nie wiemy, może więc pełnić w legendzie dowolnie patetyczną funkcję, może się stać nawet mityczną Księżą Blasku, ale ten blask jest jakby jednowymiarowy, nie wymaga interpretatorskich działań, bo w istocie, nie znając książki, wyjmujemy z tego symbolu dokładnie tyle, ile weń wcześniej włożyliśmy.

W roku 1973 Wojciech Has zrealizował słynny film na podstawie prozy Schulza, pod tytułem *Sanatorium pod Klepsydrą*, który otrzymał nagrodę jury na festiwalu w Cannes i główną nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fantastycznych w Trieście. Film robi duże wrażenie dzięki bogactwu i różnorodności obrazów. Scenografowie zbudowali nawet pod Krakowem całe żydowskie „kresowe miasteczko”, próbowali odtworzyć rejwach na rynku (co było najtrudniejsze z powodu braku odpowiedniej liczby ludzi znających jidysz). Fabuła oparta była zrazu na pierwszych scenach opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jego młody bohater, Józef, jedzie do miasteczka, w którym stoi gmach sanatorium, aby odwiedzić ojca, przebywającego tam na kuracji. W rzeczywistości śmierć ojca już jak gdyby nastąpiła, a w sanatorium tylko cofa się czas, aby pacjenta ożywić. Można to interpretować tak, że to właściwie syn, Józef, jest obiektem kuracji, bo ojciec istnieje tylko w jego pamięci, w pewnego rodzaju sennym marzeniu. Ten przywoływany do istnienia ojciec żyje jednak w filmie coraz bardziej intensywnie, co pozwala reżyserowi wprowadzić do fabuły wiele motywów wziętych z innych opowiadań Schulza, szczególnie z *Wiosny*. W ten sposób cały film staje się snem o żydowskiej przeszłości – dziwnej, fantastycznej i pięknej zara-

lektura
i empatia

niewierność
Hasa

zem – a w zakończeniu wszystko schodzi do grobu, w prawdziwie brauwrowej jako obraz filmowy scenie, w której kamera, w świetle tysięcy nagrobnych świec, zanurza się pod ziemię.

Film Hasa pewnie zasłużył na swoje nagrody, jest bowiem perfekcyjnie zrobiony, ale zarazem pokazuje, jak wątek holokaustowy redukuje sensory Schulzowskiej prozy. Obrazy żydowskiej przeszłości są u Hasa niezwykle piękne, ale też słabo zrozumiałe, bo reżyser posiekał prozę autora *Sklepów cynamonowych* na poszczególne sceny, które, pomieszane, przestały być znakami w przesłaniu niezwykle precyzyjnych konstrukcyjnie Schulzowskich opowieści, stały się już tylko intrygującym i pełnym poezji „snem o świecie umarłym”, by na koniec zejść do wielkiego zbiorowego grobu, w którym znalazła się cała żydowska kultura. Takie z jednej strony estetyzujące, z drugiej – emocjonalne podejście do prozy Schulza, połączone z ambicjami wobec żydowskiej przeszłości swoiście rekonstruktorskimi (rekonstruuje się jednak tylko zewnętrzne formy tego świata, nie zaś skomplikowane i uniwersalne przesłanie opowiadań), stało się powszechnie stosowanym chwytem większości spektakli teatralnych i filmów inscenizujących prozę Schulza. Reżyserom nie przychodzi do głowy, że wszystkie znane nam opowiadania drohobyckiego pisarza powstały p r z e d wojną i zagładą Żydów, a funkcję miały, jak się rzekło, raczej konsolacyjną, przedstawiały bowiem świat odradzający się wciąż w kole wiecznego powrotu, co powodowało, że żadna śmierć nie była w nim nigdy definitywna.

Tymczasem najlepszym materiałem do snucia fabuł na temat Schulza przez pisarzy, filmowców, reżyserów teatralnych zdaje się to, co z oczywistych względów w ogóle nie weszło do jego opowiadań, a mianowicie ostatnie, wojenne lata jego życia, terror sowiecki i hitlerowski, wreszcie dziwna relacja wiążąca artystę z „protegującym” go oficerem gestapo, Feliksem Landauem. Ten dramat połączony z psychomachią był doskonale zrozumiałą, miał tylko jedną wadę: wszystkie role w nim zostały rozdane, a puenty napisane przez samo życie. Autorzy, którzy postanowili przy tym pozostać, skazywali się na nieuleczalną wtórność i wieczne powtarzanie tych samych wątków i rozwiązań. Najciekawsze spektakle teatralne i filmowe wykorzystujące bądź biografię, bądź opowiadania Schulza to te, których autorzy zdecydowali się na odejście od „rodzajowych obrazków”, od inscenizowania prozy, czy wreszcie od inscenizowania samego drohobyckiego czy żydowskiego życia.

Już z tych paru ostatnich zdań wynika, że Schulz odgrywa dziś w życiu literackim, filmowym, teatralnym rolę szczególną – dostarcza literackiego materiału inscenizatorom, ale przede wszystkim sam staje się bohaterem wciąż powstających nowych dzieł. To właśnie jeden z przykładów ogromnej popularności Schulza na świecie. Jej zasadniczym wa-

runkiem jest postrzeganie dzieła drohobyckiego pisarza jako niedokończonego, okaleczonego, choć zdradzającego wystarczająco dobitnie swe ciążenie ku formie zamkniętej, aby idea wypełnienia pustych miejsc, domknięcia kreacji stawała się dla twórców niezmiernie atrakcyjna. To niedokończenie dzieła przez autora, porzucenie go w momencie, gdy artysta nabierał właśnie pełnej świadomości twórczej i „pewności ręki” jako malarz i pisarz, jest swoistym symbolem czasów wielkich wojen i konfliktów, kiedy wartości wyższe ustępować musiały przed konfliktami materialnych lub ideologicznych interesów na wielką, światową skalę. Schulz jednocześnie lepiej od innych nadawał się do pełnienia takiej funkcji, bo sam był człowiekiem życzliwym światu i ludziom („anielski Bruno” – mówił o nim Gombrowicz), a cała jego twórczość była wielką afirmacją istnienia – w każdym jego przejawie i w każdej postaci.

Sch. jako symbol

Zauważmy, jak tu się przesuwają akcenty: Schulz zostaje twórcą symbolem na światową skalę już nie przede wszystkim jako artysta, ale jako człowiek, ofiara swoich czasów. To właśnie było źródłem wielkiej, bo przez pewien czas zajmującej poczesne miejsce w światowych mediach, afery malowideł ściennych z drohobyckiego mieszkania Feliksa Landaua. Odnalazł je niemiecki filmowiec Benjamin Geissler, który pojechał do Drohobycza nakręcić film o Schulzu wraz ze swoim ojcem. Ojciec był wybitnym działaczem niemieckiego ruchu ekspiacyjnego, którego członkowie chcieli choćby w części odkupić winę Holocaustu, a zatem na początku całej akcji Schulz ważny był dla filmowców głównie jako ofiara Zagłady. Na miejscu szukali malowideł ściennych, które – jak było wiadomo – Schulz sporządził na ścianach pokoju dziecięcego w mieszkaniu Landaua, i zabrawszy się do dzieła nader pomysłowo – znaleźli je. Było to w początkach roku 2001. Wiadomo było, że malowidła muszą zostać odsłonięte spod pokładów farby, pod którą przetrwały, że trzeba je zdjąć ze ścian małej spiżarni, która – jak się okazało – pełniła w czasie wojny funkcję dziecinnego pokoju, następnie zdecydować, gdzie będą eksponowane. Wymagało to aktywności ze strony dyplomatów i przedstawicieli resortów kultury Polski i Ukrainy, którzy działali w tej sprawie w prawdziwie ślimaczym tempie. W parę miesięcy po odnalezieniu malowideł na cały świat gruchnęła wieść, że w Drohobyczu zjawili się wysłannicy Yad Vashem z Jerozolimy, zdjęli malowidła i wywieźli je do Izraela, zapewne w cichym porozumieniu z przedstawicielami lokalnych władz, które nie widziały powodu, by zajmować się spuścizną po niezrozumiałym dla nich polsko-żydowskim artyście.

odsłonięcie

Dopiero wtedy wybuchła na cały świat awantura, w trakcie której przedstawiciele Polski podkreślali polskość Schulza i jego przynależność do panteonu narodowej sztuki i literatury, przedstawiciele Izraela

szum
medialny

natomiast – jego żydowskość i symboliczną rolę artysty – ofiary Holocaustu. Schulz przedostał się na czołówki światowych gazet raczej w tej drugiej roli, czemu sprzyjał fakt, że malowidła same w sobie nie były z pewnością wielkim dziełem malarskim, były więc raczej pamiątką z czasów wielkiej zbrodni, symbolem losu artysty w totalitarnym systemie, niż arcydziełem wykradzionym ze względu na swe wybitne walory estetyczne. A jednak szum medialny powstały wokół autora malowideł odegrał w końcu pozytywną rolę i zwrócił uwagę krytyków i czytelników na postać Schulza artysty. Dekada następująca od chwili odkrycia malowideł była czasem triumfalnego pochodu Schulza i jego dzieł malarskich przez sale wystawowe, a utworów literackich – przez audytoria uniwersyteckie wielu krajów świata. Dziś można powiedzieć, że być może to Schulz, a nie Gombrowicz, czy nawet Miłosz, jest najbardziej powszechnie znanym i docenianym pisarzem polskim XX wieku, a liczba prac, jakie na temat jego twórczości powstają w różnych krajach świata, idzie w setki. Jeśli dołączymy do tego wspomnianą już swoistą recepcję jego dzieł i biografii przez literaturę, teatr i kino, ujrzymy obraz twórcy, który w ponad siedemdziesiąt lat po śmierci z młodzieńczą energią zdobywa coraz to nowe umysły. Ale ci, którzy go w świecie czytają dzisiaj, nie sięgają już po jego książki jako dzieła twórcy – ofiary zbrodni Holocaustu (tak było zapewne z pierwszą generacją czytelniczego boomu z początków XXI wieku). Znacznie bardziej niezwykłą przygodę ofiarowuje im Schulz jako wybitny artysta słowa i myśli, jako twórca pierwszorzędnej rangi intelektualnej i autor głębokiej, wielostronnej refleksji nad światem.

Schulz
– Kafka

Charakterystyczną funkcję może tu spełniać zestawienie z Kafką. O ile w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych mówiono na świecie o Schulzu jako „epigonie Kafki”, o tyle na przełomie lat 2010–2011 w Sztokholmie urządzono już wystawę zestawiającą tych dwu twórców jako równoważne osobowości – tę bardziej mroczną (Kafka) i tę świetlistą, pełną nadziei (Schulz).

Na koniec kilka słów o Ukrainie, gdzie przez wiele powojennych lat Schulz nie odgrywał żadnej roli, wydawał się dziwaczny i całkiem obcy miejscowej tradycji literackiej. Tymczasem rozgłos, jaki mu towarzyszył od chwili odkrycia malowideł, sprawił, że w dotychczas obojętnym na Schulza Drohobyczu powstała inicjatywa Festiwalu Schulzowskich, które z roku na rok odgrywają coraz ważniejszą rolę w miejscowym ruchu kulturalnym. Ich inicjatorka (wraz z przedwcześnie zmarłym mężem Igorem), Wiera Meniok, jest osobą, która w okresie ostatniego dziesięciolecia dla sprawy Schulza na Ukrainie zrobiła niewyobrażalnie dużo i może być najlepszym dowodem na to, jak bardzo mylili się przedstawiciele strony izraelskiej, tłumacząc wywiezienie malowideł znikomy

zainteresowaniem Ukraińców dla artysty z Drohobycza. To się właśnie zmienia – między innymi dzięki festiwalom, dzięki nowym tłumaczeniom opowiadań (prozę Schulza przetłumaczył na nowo wybitny współczesny pisarz ukraiński, Jurij Andruchowycz), a mieszkańcy miasta, czytając u Schulza opisy jego rynku, ulic i miejskiego folkloru sprzed lat, mają szansę zobaczyć swoje miejsce na ziemi na nowo, innymi oczyma i ponownie, głębiej z nim się utożsamić.

Na krytyczną edycję swej twórczości Bruno Schulz czeka w Polsce wyjątkowo długo, zważywszy, że namiastki takich wydań istnieją już w innych językach: po niemiecku czy po japońsku. Piszę „namiastki” nie po to, by zdeprecjonować pracę obcojęzycznych edytorów, którym należy się raczej podziw i wdzięczność, ale po to, by przypomnieć, że w zasadzie te wydania – niezależnie od ilości włożonej w nie pracy i starań – będą miały rację bytu dopiero, gdy powstanie wiarygodna edycja krytyczna dzieł pisarza w języku oryginału. Ona to jest podstawą wszystkich jej obcojęzycznych odpowiedników. Rzecz w tym, że takiej pełnej i kanonicznej edycji dotychczas w Polsce nie było, nie mógł bowiem odgrywać tej roli opracowany przeze mnie tom prozy Schulza, wydawany dwukrotnie w przeznaczony głównie dla studentów serii „Biblioteka Narodowa” – niekompletny i pozbawiony pełnego aparatu krytycznego. Aż trudno uwierzyć, że ten tom od roku 1989 do dzisiaj stanowił najpoważniejszą próbę edycji prozy Schulza w Polsce.

Podjęta w wydawnictwie słowo/obraz terytoria przez grupę doświadczonych badaczy Schulza, wspieranych przez młodych adeptów edytorstwa kształconych przez profesora Stanisława Rośka na Uniwersytecie Gdańskim, praca nad edycją krytyczną jego dzieł – literackich i plastycznych – stanowi więc splatę ogromnego długu, jaki literatura i kultura polska zaciągnęła u skromnego nauczyciela rysunków z galicyjskiego miasta Drohobycz. Znaczący dzieła Schulza współpracujący przy krytycznej edycji jego dzieł muszą przede wszystkim brać pod uwagę wszystkie dramatyczne aspekty niezwyklej kariery jego twórczości, w sporej części wręcz odkopanej z popiołów. Wymaga to od nich szczególnej odpowiedzialności i krytycyzmu. Schulz i jego dzieło przeszły w czasie wojny prawdziwą próbę ognia, co zwiększa trudności i kłopoty z ustaleniem tekstu. Jest też drugi wymiar tej odpowiedzialności. Schulzowi udało się niezwykła sztuka – pozostając człowiekiem prywatnym i budując świat swojej prozy z elementów potocznej, bliskiej codziennemu doświadczeniu rzeczywistości kresowego miasteczka, umiał zarazem skonstruować kosmogonię odwołującą się do uniwersalnych mitów ludzkości, jego bohaterowie zaś byli z jednej strony odbiciem krewnych i przyjaciół pisarza, z drugiej – starali się spełnić swe powołanie do ról mitycznych bohaterów. Zmusza to edytorów do szczególnej uwagi w pracy nad sys-

potrzeba
edycji
krytycznej

temem przypisów i odwołań objaśniających znaczenia poszczególnych słów użytych w tekstach i zdarzeń tworzących ich fabułę.

Ale praca przy edycji Schulza niesie też ze sobą specyficzną satysfakcję – pisarz z Drohobycza był z pewnością nie tylko najwyższej rangi artystą, ale też człowiekiem wielkiego serca, służącym Dobru w wymiarze tyleż metafizycznym, co czysto praktycznym – trudno wyobrazić sobie miłośnika jego twórczości jako agresywnego szowinistę lub terrorystę działającego w imię religijnego lub jakiegokolwiek innego fanatyzmu. Dlatego edytorzy Schulza wynoszą ze swej pracy nie tylko przeświadczenie, że trud przez nich podjęty jest trudem zaszczytnym, ale też – że poświęcając swe wysiłki autorowi *Sklepów cynamonowych*, służyli z pewnością dobrej sprawie¹.

nie dla
szowinistów

1 W tekście niniejszym wykorzystałem obszerne fragmenty mojego artykułu pt. *Schulzomania?* („Radar” 2012, nr 6, s. 3–7).

Piotr Millati: Czytanie *Księgi obrazów*. O odrzuconych fabułach opowiadań Brunona Schulza

1.

Wśród namiętnych czytelników Schulza dość często pojawia się żal, że tak niewiele w życiu napisał. Dwa niezbyt obszerne zbiory opowiadań, kilka esejów na krzyż, garść recenzji i zagubiony bądź nigdy niepowstały *Mesjasz*. Trochę tych utworów mało, aby przez całe życie sycić nimi głód, jaki potrafi wzbudzić ta jedyna w swoim rodzaju proza. Pewnie dlatego każdy najmniejszy nawet tekst czy list, jaki wyszedł spod ręki Schulza i który co jakiś czas udaje się jeszcze gdzieś wyszperać, wywołuje prawdziwą euforię.

Czekanie na odnalezienie *Mesjasza* niewiele się różni od czekania na jego nadejście. Raczej trzeba się nam pogodzić z twardym faktem, że krótka lista opowiadań na zawsze pozostanie listą zamkniętą. Sytuacja jednak nie jest tak beznadziejna, jak można by sądzić. Nieznane dotąd wątki z fabuł Schulzowskiej prozy od dawna leżą pod nosem, tylko czekając, by je odczytać.

odnalezienie
= nadejście

Rysunki Schulza – szczególnie te, które miały stanowić ilustracje do jego prozy... Odrobina wyobraźni i nieznaczna nawet skłonność do konfabulacji wystarczy, żebyśmy ujrzeli w nich matecznik przez niego wymyślonych, lecz niezapisanych na papierze historii. Kiedy się je ogląda, trudno odmówić sobie przyjemności poszukiwania odpowiadających im fragmentów opowiadań.

Korzyści płynące z tej dość naiwnej zabawy są prawie namacalne – Józef odwiedzający śpiącego w sanatoryjnym pokoju ojca, Bianka jadąca z panem V. w powozie przez ulice nocnego miasta, naga Adela leżąca w pościeli, którą przez okno podgląda lękający z bezsilności Edzio, zyskują widzialny (więc najbardziej dla nas wiarygodny) wymiar istnienia. Nareszcie stają się uchwytne w szczegółach swej fizjonomii i anatomii. Wychodzą poza dotychczasową mgławicowość – tę chyba najbardziej irytującą cechę każdej postaci będącej wytworem literackiej fikcji.

naga Adela
i Edzio

Jednak bardziej uważny wgląd w te grafiki musi wywoływać lekką konsternację. Jej źródłem jest zaskakująco częsta rozbieżność między tekstem opowiadania a przypisanym mu rysunkiem. Bywa, że rozminię-

cie się pisma i obrazu jest niemal całkowite i nie potrafimy wskazać w prozie Schulza sceny, do której odnosiłaby się grafika. Za przykład niech tu posłuży niewykończony szkic ołówkiem *Dodo i grupa innych osób na tle pejzażu Drohobycza*¹, na którym spacerujący po ulicach Dodo przystaje przed grupą nagich kobiet skupionych wokół nakrytego obrusem stołu, nad którym rozpięto parasol-baldachim. Dodowi towarzyszy mężczyzna we fraku i w lśniącym, czarnym cylindrze, który schyla przed nimi głowę w geście naznaczonego uniżonym szacunkiem przywitania. Po ziemi czołgają się dwaj inni, zupełnie nadzy mężczyźni, zatraceni w fetyszystycznej adoracji kobiecych stóp. Każdy, kto pamięta opowiadanie, o którym tu mowa, wie doskonale, że próżno szukać w nim podobnej sceny. Możemy tylko przeczytać o codziennych spacerach Doda po mieście.

Tak daleko posunięty rozdźwięk między słowem a obrazem jest jednak stosunkowo rzadkim zjawiskiem. Identyfikacja rysunku z tekstem najczęściej nie przysparza kłopotów. Dopóki nie skoncentrujemy się na szczegółach.

Na ilustracji *Ojciec i Józef wśród terrorystów*², wykonanej do opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*, Jakub, idąc z Józefem przez ogarnięte wojennym zamętem miasto (w książce faktycznie tak się dzieje), trzyma w wyciągniętej dłoni wielki klucz. Tak mocno wyeksponowany rekwizyt musiał odgrywać w tej historii jakąś rolę, ale w tekście noweli jest zupełnie nieobecny³.

Podobnie rzecz się ma z jedną z ilustracji do *Wiosny*, którą Schulz umieścił wraz z ponad trzydziestoma innymi rysunkami w pierwszym wydaniu *Sanatorium*. Również w tym wypadku nie bardzo się przejmował natychmiast dostrzegalnym rozdźwiękiem pomiędzy tym, co czytamy, a tym, co oglądamy. Przy restauracyjnym stole siedzą Jakub, Józef i pan fotograf – tak jak w fabule. Ale scena, którą przedstawia grafika, nie istnieje. Oto Jakub, trzymając kieliszek, wznosi toast w kierunku fotografa. Ten jednak ogląda się za siebie, zdziwiony, patrząc na kogoś, kogo nie umieszczono na rysunku, ale czyja obecność jest niewątpliwa.

- 1 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. 270. W *Księżce obrazów* ten rysunek już jednak nie znalazł się w rozdziale z ilustracjami do opowiadań, ale w rozdziale *Kobieta – idol i władczyni*. Otrzymał też inny tytuł – *Scena fantastyczno-masochistyczna w Drohobyczu*. Moim zdaniem niesłusznie, gdyż postać z małą bródką w centrum rysunku to ewidentnie Dodo, jakim go Schulz rysował na innych ilustracjach do tej noweli. Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 400.
- 2 B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 80, 81.
- 3 Być może jest to klucz do sklepu prowadzonego przez Jakuba. Ale w tekście nie pojawia się on w ogóle.

Nienaturalnie wygiętą dłonią wskazuje na siebie samego, jakby chciał tego kogoś zapytać: „Przepraszam, czy o mnie chodzi?”⁴.

Wreszcie jest i trzecia grupa rysunków – ich lojalność wobec tekstu pozostaje bez zarzutu. Do nich niewątpliwie należą *Emeryt na ławce i uczniaki*⁵ czy *Dyrektor szkoły i emeryt*⁶ – oba stanowiące ilustracje do opowiadania *Emeryt*, a także *Józef i człowiek pies IV*⁷ (umieszczony w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*) oraz – odnoszący się do *Wiosny – Gabinet figur woskowych I i II*⁸. Tutaj nareszcie jest wszystko jak należy. Nasza ludzka, lecz infantylna potrzeba identyczności tekstu i obrazu zostaje wreszcie usatysfakcjonowana. Ale z drugiej strony prawowierność tych dość banalnych przedstawień sprawia, że są dla mojego tematu niemal bezużyteczne. Nie będę się więc nimi tutaj zajmować.

rysunki
lojalne

2.

Ilustracje były dla Schulza czymś więcej niż rysunkami mającymi poszerzyć o widzialny wymiar przygotowywaną do publikacji prozę. Jerzy Ficowski dotyka sedna, gdy o celu, któremu miały one służyć, pisze co następuje:

„Jak wynika z pewnych świadectw i relacji, rysunek był u Schulza czymś w rodzaju pisarskiej podniety, zwiastunem prozy, nie tylko formą służebną wobec tekstu [...]. Bywał czymś więcej: [...] ikonograficznym zabiegiem uruchamiającym wyobraźnię twórcy [...] punktem wyjścia do dalszego konstruowania prozy, pisarskiej kreacji – więc środkiem pomocniczym”⁹.

Rysunek towarzyszył procesowi wykluwania się fabuł literackich. Powstawał na różnych etapach ich krystalizacji i urzeczywistniania się. Nie jest więc bezzasadne traktowanie ilustracji autora *Sklepów* jako jedynego w swoim rodzaju dokumentu, na którym zachowały się poniechane wątki, zarzucone pomysły czy alternatywne wersje tekstu.

rysunek
wariantem
tekstu

Taka ich rola tłumaczy, dlaczego ilustracje zamieszczone przez Schulza w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą* nie tworzą stylistycznie spójnej całości. Przeciwnie – odnosimy wrażenie, że to mniej lub bardziej przypadkowy zbiór grafik, powstałych w różnych okresach i rysowanych wciąż inną kreską.

4 B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 28.

5 Ibidem, s. 111.

6 Ibidem, s. 112.

7 Ibidem, s. 85.

8 Ibidem, s. 51 i 52.

9 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 466.

Ma się poczucie, że Schulz zamieścił tu materiał, który akurat wówczas posiadał, być może coś jeszcze naprędce dorysowując. Dlatego nieczęsto oglądamy na tych rysunkach kluczowe momenty fabuły, których przedstawianie stanowi naturalną strategię typowego ilustratora. Brak tu jakiegos szerszego zamysłu kompozycyjnego, próby uporządkowania całości według jednego klucza czy choćby prostej zasady proporcji i ekonomii. W rozpoczynającym tom opowiadaniu *Księga* znalazły się tylko dwie grafiki. Obie przedstawiają kataryniarza grającego dla stojących na balkonie ludzi. Może dziwić, że pisarz zdublował na przestrzeni jednego tekstu w zasadzie tę samą, na dodatek marginalną scenę, nie pokazując nam tego, co o wiele ważniejsze – jak choćby Józefa pochylonego nad Autentykiem.

W nowelach *Genialna epoka*, *Noc lipcowa*, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, *Druga jesień*, *Martwy sezon* nie znajdziemy ani jednej ilustracji, natomiast w *Wiośnie* i *Sanatorium pod Klepsydrą* da się odczuć pewien ich nadmiar – Bianka jadąca powozem ze swym ojcem pojawia się dwukrotnie¹⁰, aż trzykrotnie możemy oglądać scenę rozmowy Józefa z doktorem Gotardem, który jednak za każdym ma inną twarz¹¹.

Schulz, który tak bardzo zachwycał się plastyczną spójnością secesyjnych grafik Efraima Mojżesza Liliena do książki *Lieder des Getto* Morissa Rosenfelta oraz artystycznej perfekcji, z jaką wkomponowano je w teksty zamieszczonych tam wierszy, własnym ilustracjom nie nadał tego waloru. Najwidoczniej w ogóle do tego nie dążył. To tylko potwierdza tezę Ficowskiego o przede wszystkim pomocniczym dla wyobraźni piarskiej charakterze tych rysunków.

3.

Rysowanie było więc dla niego organicznie związane z pisaniem, choć, jak wiemy, początki twórczości plastycznej Schulza o wiele lat wyprzedzają moment, gdy zdecydował się sięgnąć po pióro. Sam przyznał, że te dwa wymiary jego artystycznej aktywności wywodziły się ze wspólnego pnia¹². Niczym syjamscy bracia, słowo i obraz miały wspólny

¹⁰ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1937, s. 38, 83. Korzystałem z cyfrowej kopii tego wydania, znajdującej się pod adresem <http://pbc.gda.pl/dlibra/docmetadata?id=29514>.

¹¹ B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 173, 181, 187. W *Księdze obrazów* ten ostatni rysunek otrzymał podpis *Józef i człowiek pies*, zob. *Księga obrazów*, s. 82. Według mojego przekonania mylnie.

¹² Dla porządku zacytuję tu nieskończoną ilość razy cytowany już fragment listu Schulza do Witkiewicza: „Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj na zasadzie selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej”, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Kraków 1989, s. 443–444.

krwiobieg, ale jedno z tych bliźniąt zostało obdarowane przez los nieporównanie szczerzej. Bo trudno stawiać znak równości między Schulzem plastykiem a Schulzem prozaikiem¹³.

Zdecydowana większość jego rysunków jest świadectwem fetyszyzmiczno-masochistycznej seksualnej obsesji, wyrażonej niezliczoną ilością razy w niemal tych samych wariantach. Próżno tu szukać oszałamiających wyczynów wyobraźni oraz tematycznej wielowymiarowości i intelektualnej głębi, jakie cechują prawie każdy akapit prozy Schulza. To zaskakujące i w gruncie rzeczy niezrozumiałe ubóstwo (które zasługuje na osobne studium) staje się szczególnie widoczne, gdy zestawia się jego grafiki choćby z rysunkami pięć lat od niego starszego Alfreda Kubina, wywodzącego się z bliskiego twórcy *Xięgi bałwochwalczej* kręgu kulturowego. Jego surrealistyczne prace o potężnej sile oddziaływania niewątpliwie musiały być Schulzowi znane¹⁴.

Jeśli w grafikach Schulza właściwie bez żadnych hamulców odsłaniał swe erotyczne fascynacje, to w prozie były one poddane daleko posuniętej autocenzurze. Analogia do relacji między doktorem Jekylllem a panem Hyde'em, choć może wydać się tu tanim efekciarstwem, będzie na wyrost tylko w niewielkim stopniu.

Fenomen ten jeszcze przed wojną wychwycił Józef Nacht, który w 1939 roku przeprowadził z Schulzem wywiad do lwowskiego pisma „Nasza Opinia”. Na jego uwagę, że autor *Sklepów cynamonowych* „w pisaniu wyżywa się duchowo, a w rysunkach seksualnie”, padła następująca odpowiedź: „Nie potrafiłbym napisać masochistycznej powieści. Zresztą wstydzilibym się”¹⁵.

Rysunek pozwalał na wyjawienie tego wszystkiego, czego nie mogło udźwignąć słowo pisane, w odczuciu Schulza najwyraźniej będące materią o wiele bardziej intymną i wrażliwą na niebezpieczeństwo artystycznego kiczu.

Czasem jednak uchylał drzwi oddzielające na co dzień dyskreję prozy od ekshibicjonizmu rysunku. Bariery tę przełamywały niektóre ilustracje do opowiadań, którymi chciał dopowiedzieć to, co w prozie zostało przemilczane lub wykastrowane z drastyczności. Jedną z takich grafik jest zaprojektowana przez niego okładka do *Sklepów cynamonowych*. Schulz wykracza tutaj poza prostolinijną naoczność (typową dla większości jego ilustracji), sprowadzając rysunek do wizualnego odpowiednika fragmentu prozy. Okładka przedstawia siedzącego przy stole

bez głębi

rysownik
jako Hyde

13 Już wcześniej zwracano na to uwagę, robił to na przykład Jerzy Ficowski. Zob. J. Ficowski, *Regiony...*, s. 273–274.

14 Zestawienia Schulza z Kubinem dokonał Krzysztof Lipowski w tekście *Demiurg jest dwoistością. Alfred Kubin i Bruno Schulz – próba porównania*, opublikowanym w „Schulz/Forum” 2013, nr 2.

15 Cyt. za: J. Ficowski, *Regiony...*, s. 438.

Jakuba, Józefa i znajdującą się między nimi kobietę w kapeluszu¹⁶. Te dwie ostatnie postacie są nagie. Pod stołem siedzi skulony pies, który w ikonografii Schulza niemal zawsze jest symbolem upokorzenia płynącego z poczucia niższości wobec równie upragnionych, jak nieosiągalnych kobiet. To zwierzę, tak często pojawiające się na rysunkach artysty, można też traktować jako znak jego obecności, ponieważ Schulz, który lubił się doszukiwać podobieństw między ludźmi a konkretnymi zwierzętami, uważał, że sam ma fizjonomię psa.

Oczywiście nie ma takiej sceny w żadnym z tekstów wchodzących w skład książki. Okładka do *Sklepów...* została pomyślana jako emblematyczna metafora mająca nadać priorytetowe znaczenie wątkowi, który jest wprawdzie obecny w tej prozie, ale niekoniecznie wysuwa się na plan pierwszy, gdyż wpleciony jest w inne motywy.

dopowiedzi

Również inne ilustracje zamieszczone przez Schulza w *Sanatorium pod Klepsydrą* dopowiadają to, co w tekście wypowiedziane jest nie do końca albo w ogóle. Należy do nich grafika, która przedstawia dwie nagie kobiety pędzące powozem przez miasto¹⁷. Sąsiadujący z nią tekst ogranicza się do opisu „osobliwego chodu tych panienek”, czyli nacechowanego ukrytą perwersją sposobu poruszania się kobiet¹⁸.

Także rysunek ukazujący Józefa w chwili przyłapania jego pożądlivego spojrzenia przez dwie kobiety, za którymi wytrwale, niczym pies, podążał ulicami, nie ma ścisłego odpowiednika w tekście¹⁹. Jedyny ślad to skarga schorowanego Jakuba, że syn go zaniedbuje, gdyż „włóczy się za dziewczętami po mieście”²⁰, czemu zresztą Józef zdecydowanie zaprzecza²¹.

O wiele dalej pod tym względem posuwa się część ilustracji do opowiadania *Edzio*. Dwie z nich to sceny przy stole – mężczyźni i kobiety, niemal wszyscy rozebrani, zajęci są rozmową, jakby w ogóle nie zauważali swojej nagości. Wśród nich rozpoznać można Jakuba (on jeden ma na sobie spodnie²²), a także Józefa²³.

Obecność w *Edziu* trzeciej grafiki, którą mam tutaj na myśli, wydaje się podobnym nieporozumieniem, biorąc pod uwagę, jak bardzo jest ona pozbawiona jakiegokolwiek związku z tekstem. Na sofie siedzą dwie kobiety, a dwie pozostałe stoją tuż za nią. U ich stóp łąsi się nagi mężczy-

16 B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 12.

17 B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 192.

18 Ibidem, s. 191.

19 Ibidem, s. 197, *Księga obrazów*, s. 90.

20 B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 190.

21 Ibidem.

22 Na rysunkach Schulza Jakub nigdy nie jest całkiem nagi.

23 B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 225, 230. Te same rysunki w *Księdze obrazów*, s. 449, 450.

zna o głowie psa. Ze szczytu znajdującego się w tle dużego pieca żywo przygląda się całemu zdarzeniu stadko psopodobnych zwierząt o spiczastych uszach²⁴.

Jedyna scena, dla której można odnaleźć ślad metaforycznej łączności między grafiką a fabułą opowiadania, to moment, gdy trawiony seksualnym pożądaniem Edzio podpełza pod okno Adeli: „Edzio wyłazi na ganek nie uzbrojony w szczudła i Adela patrzy z przerażeniem, czy nogi go udźwigną. Ale Edzio nie próbuje chodzić. Jak wielki, biały pies zbliża się w czworonożnych przysiadach, w wielkich szurgających skokach po dudniących deskach ganku i już jest przy oknie Adeli. Jak co noc, przyciska swą bladą, tłustą twarz z bolesnym grymasem do lśniącej od księżycy szyby i mówi coś płaczliwie, natarczywie, opowiada z płaczem, że mu zamykają na noc kule do szafy i teraz musi biegać po nocach jak pies na czworakach”²⁵.

jak pies

Oczywiście można zapytać, dlaczego te rysunki w ogóle miałyby się odnosić do fabuły *Edzia*? Przecież pośród tak różnorodnego zbioru grafik, jakie znalazły się w tomie opowiadań z 1937 roku, Schulz mógłby zamieścić i takie, które w ogóle nie miały charakteru ilustracji. Podejrzanie to umacniałby fakt, że wszystkie opisane powyżej sceny należą do uprzednio powtarzających się w twórczości plastycznej Schulza kompozycji; można by je wręcz nazwać kanonicznymi dla jego wyobraźni²⁶.

Nie będę podważał wymowy tych argumentów i chyba najrozsądniej będzie sprawę zostawić otwartą. Ale jest jeden powód, by przypuszczać, że umieszczenie przez Schulza tych rysunków właśnie na kartach *Edzia* niekoniecznie było przypadkowe.

Opowiadanie ukazało się najpierw w „Tygodniku Ilustrowanym”²⁷. Jeden z załączonych do niego rysunków to praktycznie ta sama scena przy stole, która później znalazła się jako ilustracja do *Edzia w Sanatorium...*²⁸. Pod nią znajduje się podpis – *Nocny rozgardiasz*.

Pewnie już nigdy się nie dowiemy, czy został on (podobnie jak tytuły pozostałych grafik) umieszczony przez pisarza, czy przez redakcję pisma. Skłaniałbym się ku temu pierwszemu. Schulz był już wówczas na tyle uznanym autorem, że całkowita samowola redakcji raczej nie wcho-

²⁴ Ibidem, s. 223, lub *Księga obrazów*, s. 391.

²⁵ B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 292.

²⁶ W *Księdze obrazów* znajdziemy co najmniej sześć rysunków będących wariantem sceny, gdzie nagi mężczyzna klęczy przed grupą kobiet siedzących z wyciągniętymi do przodu nogami: s. 328–329 oraz 383–389. Pokłonów przed pojedynczą kobietą, jak i scen przy stole jest całe mnóstwo.

²⁷ „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 40. Cyfrowa wersja czasopisma znajduje się na stronie Łódzkiej Biblioteki Cyfrowej.

²⁸ W „Tygodniku Ilustrowanym” znajduje się ona na s. 791, w *Księdze obrazów* – na s. 447, wersja tego samego rysunku w *Sanatorium...* to s. 230, a jego przedruk w *Księdze obrazów* – s. 450.

dziła w grę. Tak czy inaczej, tytuł ten nawiązuje do następującego fragmentu opowiadania:

„Tylko dla niewtajemniczonych jest noc letnia wycieczką i zapomnieniem. Zaledwie kończą się czynności dnia i mózg spracowany chciałby usnąć i zapomnieć, zaczyna się ta bezładna krzątanina, ten splątany, ogromny rozgardiasz nocy lipcowej. Wszystkie mieszkania domu, wszystkie pokoje i alkierze pełne są wówczas gwaru, wędrowki, wchodzenia i wychodzenia. We wszystkich oknach stoją lampy stołowe z umbrami, nawet korytarze są jasno oświetlone i drzwi zamykają się i otwierają bez ustan-ku. Jedna wielka, bezładna, na wpół ironiczna rozmowa płacze się i gałęzi wśród ciągłych nieporozumień przez wszystkie komory tego ula”²⁹.

Wraz z zapadnięciem zmierzchu postępuje ogólne rozprężenie. To wszystko, co ukryte i stłumione, dopiero teraz ośmiela się zaistnieć, ujawnia się i dochodzi do głosu. Sparaliżowany Edzio mimo surowych zakazów rodziców czołga się pchany zwierzęcym instynktem pod okno śpiącej Adeli, roje pluskiew rozpoczynają swe nocne żerowanie w jej pokoju, a poczciwi za dnia mieszkańcy kamienicy zasiadają nago przy stole przykrytym białym obrusem.

4.

Między wszystkimi historiami, które tłoczą się na ilustracjach Schulza, jest jedna, której trzeba poświęcić osobną uwagę. To opowieść o relacjach między dwoma przyjaciółmi z opowiadania *Wiosna*. Parę tę możemy zobaczyć tylko raz – na włączonej do noweli grafice³⁰.

Kilku chłopców w wieku szkolnym siedzi na wielkiej skrzyni, a ostatni z nich na niedużym stołku. Dzielą się na dwie osobne grupy: trójka znajdująca się z prawej, której nie łączy żadna szczególna więź, oraz dwóch chłopców po lewej – ich wzajemna bliskość została wyraźnie przez rysownika podkreślona. Obaj patrzą na coś, co znajduje się na ziemi, ale już poza ryciną. Jeden z nich, by lepiej widzieć, opiera się poufale na kolanach przyjaciela całym ciężarem wspartego na ramieniu torsu. Jego długie, odkryte nogi biegną na skos, tworząc przeciwwagę dla reszty ciała. I jeszcze jeden detal – w lewym rogu leży mały pies na podwiniętych pod siebie łapach, ale nikt z obecnych się nim nie interesuje.

Ilustracja ta nie wyróżnia się niczym szczególnym. Twarze jej bohaterów są po dziecięcemu pospolite, a sytuacja równie banalna, jak oczywista. Stronę, na której się znalazła w przedwojennym wydaniu *Sanatorium...*, przerzucamy, ledwie rzuciwszy na nią okiem.

²⁹ B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 290.

³⁰ B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 48; *Księga obrazów*, s. 33, rysunek drugi od góry.



Chłopcy w sieni przy rynku II, ok. 1936,
druk w *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd.
1937, według rysunku tuszem

A oto korespondujący z nią fragment prozy: „[...] siedzieliśmy wszyscy rzędem w rozległej sieni kamienicy w rynku – pustej i sklepionej – bez jednej myśli w głowie. Przez niskie arkady widać było biały i czysty plac rynkowy. [...] Siedzieliśmy na długiej ladzie, na której w dniu targowe sprzedawano kolorowe chustki chłopskie, i bębniłymi nogami w deski z bezradności i nudy. Nagle Rudolf mając usta zapchane obwarzankami wyjął z zanadru markownik i rozwinął go przede mną”³¹.

Józef i Rudolf?

A więc para na ilustracji to Józef i Rudolf? Przyjmijmy, że faktycznie tak jest. W przeciwnym razie musielibyśmy się całkowicie oddalić od fabuły opowiadania. Tymczasem jakiś trwały punkt odniesienia jest niezbędny, by podjąć próbę wskrzeszenia odrzuconej przez Schulza wersji opowieści, której jedyny ślad pozostał nie na opisanej wyżej ilustracji, ale na rysunkach do *Wiosny*, nigdy niepublikowanych za życia autora.

Sięgnijmy zatem po dwa szkice będące wcześniejszymi wcieleniami grafiki z *Sanatorium*.

Pierwszy z nich, datowany na rok „około 1935”³², przedstawia tę samą skrzynię (choć z nieco innej perspektywy) i sześciu chłopców. Trzech na niej siedzi, pozostali są o nią oparci. Siedząca trójka znajduje się w samym centrum rysunku. Wszyscy są w krótkich spodenkach. Postacie te zostały narysowane ze szczegółami pozwalającymi uchwycić ich indywidualne cechy; pozostałe sylwetki – przeciwnie – jako mniej ważne, pozostawiono jedynie w zarysach. Znowu mamy więc wyraźny podział na dwie grupy: właściwych bohaterów oraz ich tło. Ale grupa centralna też jest zróżnicowana. Dwóch pierwszych chłopców z prawej łączy podobieństwo i bliskość, z której wyłączony jest trzeci. Widać to w identycznym ułożeniu ich ciał, stykających się z sobą bokami tak ściśle, jak to tylko możliwe. Ich głowy również są bardzo blisko siebie, a rysy twarzy mają kobiecą delikatność, która silnie kontrastuje z trywialnie chłopięcą twarzą trzeciej postaci. Na obliczu pierwszego chłopca maluje się głęboka melancholia, zmieszana z jakąś cichą, wewnętrznie przeżywaną ekstazą. Nasz wzrok przyciągają jego smukłe, odsłonięte, wystudiowane wręcz nogi. Na prawej, swobodnie zwieszanej stopie dostrzec można zarys damskiego pantofelka z obcasem – tego świetnie znanego nam z wielu innych grafik Schulza rekwizytu kobiecej dominacji. Drugi chłopiec wydaje się słabszym (ale jednak) odbiciem pierwszego, z którym pozostaje w intymnej, lecz milczącej relacji. Trzeci natomiast, ustawiony do nas bardziej przodem (a więc inaczej niż jego sąsiedzi), to intruz, który włamuje się do ich wspólnoty, kładąc swą dłoń na udzie środkowej postaci.

³¹ B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 141.

³² B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 33, rysunek pierwszy od góry.



Chłopcy w sieni przy rynku I, ok. 1935, 16×20 cm,
Muzeum Literatury w Warszawie
poniżej: Chłopcy w sieni przy rynku III, ok. 1936,
16,5×20,3 cm, Muzeum Literatury w Warszawie

A teraz drugi szkic, późniejszy o rok³³. Ta sama przestrzeń, czyli arkady jakiejś kamienicy, i ta sama skrzynia, na której teraz siedzą cztery postacie. Twarze dwóch z nich zostały narysowane tuszem z dużą starannością. Trzeci chłopiec jest naszkicowany ołówkiem. Wszyscy oni, jak poprzednio, noszą krótkie spodenki. Domyśliśmy się, że to trio znane nam z poprzedniej grafiki. Czwarta postać – a właściwie jej zarys – zupełnie się tu nie liczy.

Persona znajdująca się pośrodku ma wyraźnie androginiczną twarz – pełne i kształtne usta, wielkie oczy, wyraźne rzęsy i łuki brwiowe oraz krótkie, rzadkie, przylegające do czaszki włosy. Wyraźnie czymś pobudzona patrzy w jakiś punkt na sklepieniu arkad. Na obliczu jej towarzysza maluje się czysta, zmysłowa przyjemność, smakowana w skupionej kontemplacji. Jego ładna twarz o przymkniętych powiekach i regularnych rysach także nie jest twarzą dziecka. To twarz młodego mężczyzny, którego lewa ręka wpuszczona jest między skrzyżowane nogi sąsiadującej z nim postaci. Obie osoby w zasadzie są do siebie podobne i tak naprawdę odróżnia je tylko bardziej męski i bardziej kobiecy odcień identycznego typu urody. Odbywającej się w milczeniu perwersji przygląda się wyraźnie nią zaintrygowany trzeci chłopiec, którego metrykalna przynależność do wieku szkolnego nie budzi żadnych wątpliwości. Osobliwy związek między dwoma chłopcami Schulz utrwalił również na dwóch innych ilustracjach do *Wiosny*, które nie zostały włączone do *Sanatorium*.

Obie otrzymały podpis *Bianka z guwernantką oraz Józef z Rudolfem*, a domniemaną datę ich powstania ustalono na „przed 1936”³⁴. Właściwie są to dwa warianty tego samego rysunku, choć różniące się dość istotnymi detalami. Rzecz dzieje się w parku. Aleją spaceruje para obejmujących się, może dwunastoletnich chłopców. Tak mocno przywarli do siebie, że wydają się zrosnięci jednym bokiem. Ich bliskość, przymknięte oczy i skupione na jakimś wewnętrznym przeżyciu twarze świadczą o głębokiej między nimi więzi. Tuż obok druga para. To Bianka z guwernantką. Ale oblicze Bianki w niczym nie przypomina subtelnej twarzy, którą znamy z innych ilustracji do tego opowiadania³⁵. Maluje się na nim cynizm, wyrachowanie, wulgarność, jakie odnajdziemy na twarzach niemal wszystkich kobiet z masochistycznych grafik Schulza³⁶. Bianka zdaje się stanowić zagrożenie dla związku chłopców, którzy – najwyraźniej świadomi niebezpieczeństwa – pragną odgrodzić się od niego spuszczeniem powiek i mocnym uściskiem dłoni.

osobliwe
związki
chłopców

Bianka
jako
zagrożenie

³³ Ibidem, s. 34–35.

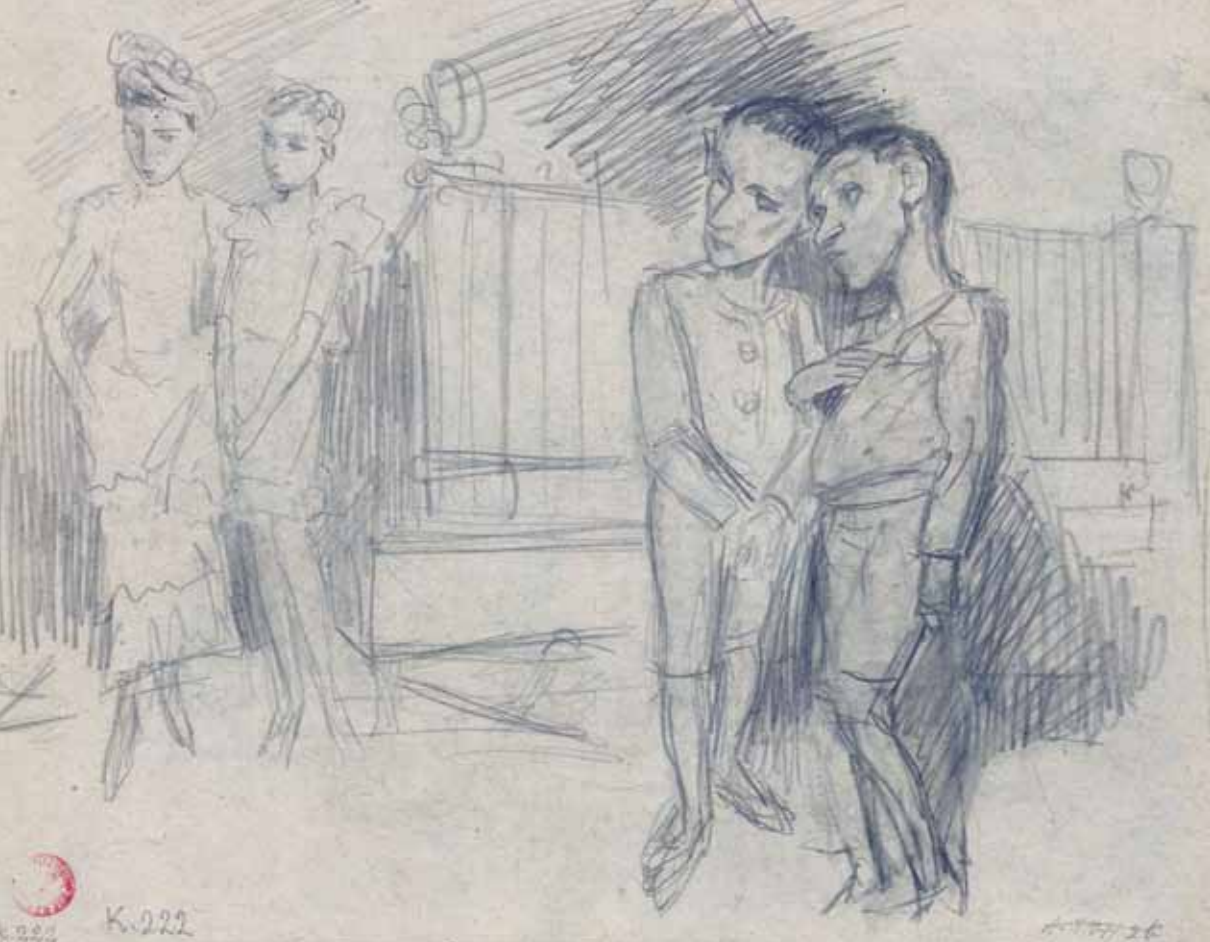
³⁴ Ibidem, s. 49, 48 (w takiej kolejności piszę o tych rysunkach).

³⁵ B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 48, 53.

³⁶ Ibidem, s. 328–329, 360, 362–363, 455.



Bianka z guwernantką i Józef z Rudolfem III,
ok. 1936, 16 × 20,3 cm, Muzeum Literatury
w Warszawie



Bianka z guwernantką i Józef z Rudolfem II,
ok. 1936, 15,8×20,3 cm, Muzeum Literatury
w Warszawie

I następny szkic. W tle jakieś ogrodzenie. Zapewne parkowe. Chłopcy stoją blisko siebie, niemal dotykają się głowami. Jeden z nich patrzy tęsknie na Biankę, idącą obok w asyście guwernantki. Dłoń przykładą do serca w sentymentalnym geście zakochanego. Jego przyjaciel przygląda się kobietom z ukosa i rzeczowo. Bianka tym razem jest delikatną, efemeryczną istotą. Twarze chłopców również są zupełnie inne niż na poprzednim rysunku – to raczej młodzieńcy niż dzieci³⁷.

Teraz krótki komentarz do powyższych ekfraz, które siłą rzeczy muszą pozostać moimi interpretacjami.

Jeśli skonfrontuje się te odrzucone przez Schulza apokryfy z ortodoksyjnym tekstem *Wiosny*, to pedantyczna skrupulatność każe zauważyć, że nie istnieje scena, w której Józef i Rudolf spotykają Biankę z jej guwernantką. Pisarz usunął więc Rudolfa z wypraw do parku, skąd Józef wracał coraz bardziej w dziewczynie zakochany, pozbawiając go w ten sposób poufnego współuczestnictwa w przygodach serca kolegi. Relacja Józefa i Rudolfa przedstawiona w opowiadaniu w niczym nie przypomina intymnej więzi tak bardzo widocznej na rysunkach. Trudno nawet ich nazwać przyjaciółmi. Dla Józefa z literackiej wersji *Wiosny* Rudolf ma znaczenie właściwie tylko jako posiadacz markownika. Dość szybko zaczyna się wobec niego dystansować, zniechęcony jego ograniczoną wyobraźnią i rozczarowany tępą małodusznością. Od pewnego momentu widzi w nim tylko „niechętnego i leniwego sługę [Księgi – przyp. P. M.] na pańszczyźnie obowiązku”³⁸. Ich drogi rozchodzą się coraz bardziej.

Miłosny trójkąt, zasugerowany na wszystkich szkicach z wyjątkiem ilustracji, która znalazła się w *Sanatorium...*, znajdzie swoje urzeczywistnienie w *Wiosnie*, gdy Bianka zdradzi Józefa z Rudolfem.

Kusząc Józefa, by wyparł się swej szlachetnej misji i stał się w ten sposób jednym z „czarnych Murzynów”, Bianka odsłoni ciemną stronę pozornie anielskiej duszy³⁹.

Echem osobliwej androgyniczności osoby widocznej na szkicach do ilustracji jest być może jedna z najbardziej zagadkowych scen *Wiosny*, w której Bianka, zirytowana niezłomną rycerskością Józefa, pyta: „– Czy pamiętasz Lonkę, córkę Antosi, praczki, z którą bawiłeś się, będąc mały?”

inny
Rudolf

37 Istnieje jeszcze trzeci rysunek przedstawiający tę scenę. W całości wykonany tuszem, w kwietniu 1937 roku, jak głosi dedykacja, był prezentem urodzinowym od Schulza dla „najdroższej Elzuni”. To tłumaczy, dlaczego przypomina ulizaną ilustrację, która mogłaby się znaleźć w każdej książce dla dzieci. W tle park. Dwóch chłopców przygląda się sunącej wzdłuż ogrodzenia trochę starszej od nich dziewczynce w białej sukience i jej guwernantce. Z rysunku zostało usunięte wszystko, co wprowadzałoby jakąś niestosowną dwuznaczność. Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 47.

38 B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 147.

39 Ibidem, s. 200.

[...] – To byłam ja – rzekła chichocząc – tylko, że byłam wówczas chłopcem. Czy podobałam ci się wtedy?”⁴⁰.

5.

Na koniec trzeba jeszcze powiedzieć kilka zdań o człowieku, który ocalił lwią część rysunków Schulza od zagłady. Mowa naturalnie o Jerzym Ficowskim. Przez dziesięciolecia wytrwale poszukiwał on grafik rozproszonych przez wojenny kataklizm. Wydobyte z niebytu znaleziska porządkował, katalogował, ustalał hipotetyczne daty ich powstania. Jest autorem kilku szkiców krytycznych, które wciąż stanowią podstawowe źródło wiedzy o grafikach Schulza.

zasługi

Imponująca swą wielkością kolekcja rysunków, jaką udało mu się zgromadzić, wydobywając je od często przypadkowych posiadaczy poprzez upór, cierpliwość, pokorę, a czasami nawet fortel, siłą rzeczy musiała pozostać niepełna. Dlatego wszelkie próby wypowiedzania się o niej – zarówno o całości, jaką tworzy, jak i o poszczególnych jej elementach – zawsze już będą skazane na domysł i obciążone ryzykiem pomyłki.

Ficowski był kimś w rodzaju pośmiertnego sekretarza autora *Sklepów cynamonowych*, plenipotentą jego artystycznego majątku, ambasadora z własnego nadania, dysponującego nieograniczonymi pełnomocnictwami. Jeszcze nie do końca zdajemy sobie sprawę, w jakim stopniu wpłynął na ukształtowanie się kanonicznego wizerunku zarówno osoby, jak i dzieła Schulza. Staje się to jednak powoli coraz bardziej jasne, odkąd zyskaliśmy dostęp do archiwum, które badacz zostawił po swej śmierci.

Przez jego ręce przechodziła ogromna korespondencja od ludzi, którzy dzielili się z nim swoją wiedzą o artyście z Drohobyca. Ficowski nią zarządzał, czyli świadomie sterował przepływem informacji, do których tylko on miał dostęp. Działo się to w zgodzie z jego wyobrazeniem o tym, co służy dobru pisarza, w spójności z tym, jak sam rozumiał postać Schulza oraz jego twórczość. Potrafił więc filtrować nazbyt drastyczne czy niewygodne fakty, a eksponować te, które uznał za właściwe.

...i pomyłki

Na ogół zapominamy, że to Ficowski nadał rysunkom Schulza tytuły, które pierwotnie przecież nie istniały. On też przypisał określone ilustracje poszczególnym opowiadaniom. Zdecydował w ten sposób o sposobie ich rozumienia. Mimo ogromnej wiedzy o dziele i osobie autora *Sklepów cynamonowych* również jemu mogły się zdarzać pomyłki, o czym warto pamiętać. Jedną z nich jest według mnie uznanie rysunków, które Ficowski zatytułował *Czytanie Księgi I* oraz *Czytanie Księgi II*, za ilu-

stracie do opowiadania *Księga*⁴¹. Pierwszy z nich został wykonany ołówkiem, drugi – tuszem, co mogło oznaczać, że Schulz myślał o jego druku⁴². *Czytanie Księgi I* przedstawia dwóch chłopców, zapewne przyjaciół. Jeden z nich klęczy nagi w modlitewnej pozie, ze wzniesionymi ku niebu oczami, przed wielką księgą ustawioną na czymś, co przypomina ołtarz. Drugi (z całej sylwetki widoczna jest tylko głowa) przygląda mu się z naznaczonym czułością smutkiem, zupełnie ignorując otwartą tuż obok księgę.

Ilustracja ta, datowana na rok około 1933, pasuje o wiele bardziej do *Wiosny* niż do *Księgi* i widziałbym w niej (oraz w następnej) graficzny zapis kielkującej w różnych kierunkach fabuły tego opowiadania⁴³.

Chłopcy, których tu widzimy, to pochyleni później nad markownikiem Józef (ten, który w ekstatycznym natchnieniu „czyta” *Księgę*) i Rudolf – jego niewiele rozumiejący strażnik i kustosz.

Wersja narysowana tuszem wnosi intrygującą zmianę: chłopiec, który wcześniej był domniemanym Rudolfem, to teraz inna osoba – ma twarz Józefa z charakterystycznymi dla niego wąskimi ustami (takimi, jakie miał Schulz), znaną nam z innych ilustracji⁴⁴. Jest nagi jak jego rozmodlony towarzysz. Przygląda się teraz uważnie wersetom księgi. Twarz jego przyjaciela także została odmieniona. Nie jest już twarzą dziecka, jaką była w wersji narysowanej ołówkiem. Tę samą twarz z niskim czołem, głęboko osadzonymi oczyma, gęstymi brwiami, wydatnym nosem i trójkątnym podbródkiem odnajdziemy na ilustracji do *Wiosny* z 1938 roku, która otrzymała tytuł *Ojciec, Józef i fotograf IV*⁴⁵. Jest to więc również twarz Józefa, a właściwie jedna z jego twarzy, bo na rysunkach Schulza Józef ma ich kilka i większość z nich to portrety samego Schulza z różnych okresów życia. Ta gra z własnym sobowtórem wywołuje mętlik, od którego można dostać zawrotu głowy. Nie podejmę się jego rozplątania, ale zachęcam do tego wysiłku wszystkich, którzy znając niemal na pamięć każdy akapit Schulzowskiej prozy, potrzebują świeżego materiału do nowych wyzwań interpretacyjnych.

graficzne
kielkowanie
fabuły

41 *Księga obrazów*, s. 14–15.

42 Ówczesne techniki poligraficzne nie były jeszcze na tyle rozwinięte, by ołówek – ulubiona technika Schulza, którą opanował najlepiej – dawał gwarancję dobrej reprodukcji. Schulz z reguły zanim wykonał rysunek tuszem, wcześniej sporządzał jego szkic ołówkiem. Rysunki tuszem możemy więc uznać za ich wersje ostateczne.

43 *Wiosna* w wersji, jaką znamy z *Sanatorium pod Klepsydrą*, powstała w czasie półrocznego urlopu, jaki Schulz otrzymał na początku roku 1936. Zamysł tego opowiadania był jednak bez wątpienia wcześniejszy – jego odrzucony później przez Schulza fragment ukazał się drukiem w „*Kamienie*” w 1935 roku.

44 To ta sama twarz, co twarz Józefa na ilustracjach do opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*. Zob. *Księga obrazów*, s. 66–67, oraz twarz emeryta z rysunku *Emeryt na ławce i uczniaki* (s. 111), będącego jednym z wcielenń Józefa.

45 *Księga obrazów*, s. 31. Tę samą postać znajdziemy także na jednej z rycin *Xięgi bałwochwalczej* jako *alter ego* jej autora, zob. *ibidem*, s. 266–267.

Anna Szykowska-Piotrowska: Antyportret w wersji literackiej

„Gdyby wewnętrzne się pojawiło, to wyglądałoby się wszyscy podobnie”¹.

Nie tylko w wizualności znajdziemy ukryte organizacje i dezorganizacje sensów, ale też w dyskursywności dostrzeżemy malarską figuratywność. Obie sfery – wizualna i dyskursywna – się przenikają. Stanowią dwie drogi wyrażania i jawienia się znaczeń. Antyportret w wersji literackiej obejrzymy na przykładzie metafor Brunona Schulza, które wyzwalały obrazy (wizualne i dźwiękowe). Proza pisarza z Drohobycza nacechowana jest malarską figuratywnością, w której ujawniają się awangardowe zjawiska modernistyczne, niekiedy znajdujące kontynuację w kulturze współczesnej:

- zacieranie dychotomii wewnątrz–zewnątrze,
- rozbijanie zasady *mimesis*,
- hybrydyzacja rzeczywistości,
- nieufność wobec władzy wzroku.

Literackie obrazy uczestniczą zatem w dyskusji widzialności, tak jak widzialność w pojęciach. Zasilają się konwencjami malarskimi, ale jednocześnie wobec niektórych konwencji pozostają zbuntowane.

Na przełomie XIX i XX wieku literatura również przechodzi przemianę – od oddania zasadzie *mimesis* do awangardy, opartej na kruszeniu *mimesis* oraz towarzyszących jej złudzeń dotyczących możliwości totalnego poznania czy scalenia rzeczywistości poprzez jakikolwiek rodzaj przedstawienia, czy to obrazowego, czy językowego. Jednocześnie umacnia się przekonanie o arbitralności połączenia znaku i jego znaczenia. Jest ono obecne także u Schulza: „Autonomia języka, świadomość znakowego («semiotycznego») charakteru przedstawiania służy u Schulza nie tyle tworzeniu «dyskursu czystej kreatywności», który jest właściwie mitem, kolejnym mirażem próbującym «ocalić literaturę przed stadną mową»; wykorzystywana jest najczęściej do destrukcji złudzeń różnych odmian tekstu, opartego na micie referencji, czystego przedstawiania”².

malarska
figuratywność
prozy

1 H. Arendt, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, przedmową opatrzył M. Król, Warszawa 2002, s. 63.
2 K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 189.

W *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* mamy do czynienia z mnożeniem obrazów, z ich nawarstwieniami, które skutkują ciągłym przenikaniem się rzeczy, wprawianiem świata przedstawionego w ruch i pozbawianiem go stałej podstawy. Te awangardowe rozbicia rzeczywistości domagają się porównania do dwudziestowiecznych nurtów malarskich.

Nietrudno dopatrzeć się w obrazowości Schulza rysów kubistycznych, surrealistycznych i ekspresjonistycznych. Obecność elementów kubistycznych Krzysztof Stala dostrzega w „częstym zabiegu uprzestrzeniającym”, którym „u Schulza jest stereometryczna analiza kształtów, rozkładanie rzeczywistości na bryły: kuby, spirale, kule, słoje”³. Na myśl natychmiast nasuwają się skojarzenia z założeniami i praktyką kubizmu malarskiego.

kubistycznie

Stala wskazuje również na używaną przez pisarza metodę surrealistyczną: „Technika narracyjna surrealizmu przypomina zjawiska znane z marzenia sennego: «znika tu różnica między znakiem a znaczeniem», «przedstawiające utożsamia się z przedstawianym, widome z domyślnym», «znosi się zasadę logiczną, wedle której każdy przedmiot jest tylko sobą: tutaj zza każdego przeświecają inne»”⁴.

surrealistycznie

Zobrazujmy ten cytat cytatem malarskim. Przypomnijmy sobie obraz René Magritte’a *Syn człowieka* (*Le fils de l’homme*), przedstawiającego mężczyznę w garniturze, z melonikiem na głowie i z jabłkiem, które przysłania jego twarz. Zza jabłka w sposób domyślny prześwieca twarz, stając się pograniczem przedstawianego i ukrytego. Jabłko funkcjonuje jak maska twarzy, natomiast zasłonięta twarz jest tym bardziej obecna i intrygująca. Dochodzi również do symbolicznego utożsamienia twarzy i jabłka, pomieszania porządków i przypisywanych twarzy i jabłku znaczeń.

U Schulza znajdziemy też wątki ekspresjonistyczne: „Twarz ludzka (najczęściej twarz Jakuba, ale również twarz Pana-włóczęgi, Doda) przypomina ekspresjonistyczne obrazy Muncha, wtapia się w krajobraz, w kosmos, rzutuje fakturę swego wyrazu w zewnętrzną, w smugi i spirale «krzyku natury»”⁵. Ilustracją tego przekonania Stali jest fragment *Traktatu o manekinach*: „W twarzy mego ojca rozwichrzona grozą spraw, które wywołał z ciemności, utworzył się wir zmarszczek, lej rosnący w głąb, na którego dnie gorzało groźne oko prorocze”⁶. Siła oddziaływa-

ekspresjonistycznie

3 Ibidem, s. 205.

4 Ibidem, s. 28. Krzysztof Stala przywołuje tu sformułowania Artura Sandauera z tekstu *Rzeczywistość zdegradowana* (*Rzecz o Brunonie Schulzu*), w: B. Schulz, *Proza*, Kraków 1973, s. 16.

5 K. Stala, op. cit., s. 213.

6 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 42.

nia i sugestywność deformacji, emocjonalnych drgnień, rozwichrzeń i zawirowań literacko kreślonych linii faktycznie przypominają obrazy Edvarda Muncha czy Vincenta van Gogha.

Proza Schulza wpisuje się zatem w techniki surrealistyczne, ekspresjonistyczne i kubistyczne, rozszarpując, rozczłonkując i podważając tradycyjną zasadę *mimesis*, a wraz z nią poczucie całości i stałości. Cechą wspólną obrazów awangardowych i Schulzowskich obrazów metaforycznych jest rozbijanie konwencji przedstawiania, także w odniesieniu do twarzy. Jedną z takich konwencji jest traktowanie jej jako całości⁷. W jaki sposób dokonywane jest rozbicie owej konwencjonalnej całości?

Przyjrzyjmy się następującemu fragmentowi: „Ale czasami inspiracja rozszerzała kręgi jego zmarszczek, które rosły jakąś ogromną, wirującą grozą, uchodząc w milczących wolutach w głąb nocy zimowej”⁸. Całość, którą w tradycyjnych portretach stanowi dla nas twarz, zostaje nie tyle rozbita, co zamazana. Twarz nie trzyma się swoich granic, rozplywa się i przenika z nocą. Podobnie więc jak w wypadku malarskiego cytatu z Magritte’a, dochodzi do przemieszania znaczeń przyporządkowanych twarzy i nocy, przenikania się ich „symbolicznych tożsamości”.

W kolejnym fragmencie twarz zmienia się jak kompozycja w kalejdoskopie, przechodzi metamorfozę w inną rzecz lub stapia się z otoczeniem, a ścierając z siebie swe rysy i rysy czasu, przestaje być twarzą. „Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamysłoną lineaturą zmarszczek, stała się podobna do sęków i słoików starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia”⁹.

Do ustanowienia i zachowania konwencji twarzy jako całości potrzebny jest scalający język, dzięki któremu może ona wyłonić się z tła, zaznaczyć swoje granice, które sprawiają, że staje się ona całością i jednością. Twarz widzimy jako taką za sprawą konwencjonalizacji patrzenia na nią oraz sposobów jej przedstawiania. Reszta widocznego na tradycyjnych portretach ciała często odgrywa rolę tła i ramy. To, co stanowiło ramę i tło, coraz częściej jednak wydobywa się na powierzchnię. Istnienie twarzy zostaje zakwestionowane. Treścią przedstawienia jest raczej maska lub zanikanie twarzy. Twarz zmieniona w maskę przestaje być synonimem jednostkowej całości i indywidualności, wskazuje na to, co kolektywne: „I wszyscy brodzący w tym dniu złotym mieli ów grymas

rozbicie
całości
(twarzy)

7 Krzysztof Stala pisze z kolei o krajobrazie: „Krajobraz rozpoznajemy jako krajobraz właśnie dzięki «pamięci» konwencji przedstawiania krajobrazów. Jego plany, tło i ramy, które czynią z niego widok, pewną integralną całość, kraj-obraz, są wynikiem zdolności osvajania świata w systemie pewnego języka” (op. cit., s. 194).

8 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, s. 40.

9 Ibidem, s. 47.

skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego; i wszyscy, którzy szli dziś ulicami, spotykali się, mijali, starcy i młodzi, dzieci i kobiety, pozdrawiali się w przejściu tą maską, namalowaną grubą farbą na twarzy, szczyrzyli do siebie ten grymas bakchiczny – barbarzyńską maskę kultu pogańskiego”¹⁰.

W analizach awangardowych zjawisk twarz okazuje się szczególnie wdzięcznym przedmiotem obserwacji, ponieważ wcześniej to właśnie ona najsilniej poddawana była konwencjonalizacji, łączącej ją z takimi znaczeniami, jak całość, źródło, centrum, prawda, istota, tajemnica, tożsamość, jedność. Jej obraz staje się zatem symbolicznym miejscem walki z *mimesis*. W twarzy atakowanej jako iluzja koncentruje się upadłość mitów.

Obserwowane w malarstwie awangardowym i postawangardowym praktyki przechodzenia do antyportretu – w których twarz zostaje przysłonięta lub zastąpiona przedmiotem, zamazana, zdeformowana, albo też jej części zostają zwielokrotnione do absurdu – można odnaleźć również w prozie Brunona Schulza. Widzimy tam przemianę twarzy w przedmiot (tapetę, bruk) lub przedmiotu w twarz. Deformacja i zamazanie również należą do stosowanych przez niego zabiegów: „Twarz jego była jak tchnienie twarzy – smuga, którą nieznanym przechodzień zostawił w powietrzu”¹¹. Zamazanie twarzy obserwujemy też w zdaniu: „Z mgły twarzy wyłoniło się z trudem wypukłe bielmo bladego oka, wabiąc mnie figlarnym mruganiem”¹². I podobnie dalej: „Ale tymczasem ta mgiełka uśmiechu, która się zarysowała pod miękkim i pięknym jego wąsem, związek pożądania, który napiął się na jego skroniach pulsującą żyłą, natężenie, trzymające przez chwilę jego rysy w skupieniu – upadły z powrotem w nicość i twarz odeszła w nieobecność, zapomniała o sobie, rozwiała się”¹³. W tych ujęciach twarz zanika, dematerializuje się.

Całościowy obraz twarzy zostaje więc naruszony, ale jednocześnie brak twarzy utożsamiany jest w kulturze z nijakością. To klasyczne¹⁴ przekonanie Schulz wyraża następująco: „Zasiadaliśmy do stołu, subiekci zacierali czerwone z zimna ręce, i nagle proza ich rozmów sprowadzała od razu pełny dzień, szary i pusty wtorek, dzień bez tradycji i bez twarzy”¹⁵. Twarz oznacza więc przeciwieństwo nijakości i pustki. A jednak

miejsce
walki
z *mimesis*

w stronę
antyportretu

¹⁰ Idem, *Sierpień*, w: *Opowiadania...*, s. 4.

¹¹ Ibidem, s. 12.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ W odróżnieniu od awangardowego.

¹⁵ B. Schulz, *Manekiny*, w: *Opowiadania...*, s. 30.

w awangardowych obrazach zmienia się w miraż, mistyfikację. W jaki sposób przeprowadzona zostaje demaskacja twarzy?

twarz poza
sacrum

Jednym ze stosowanych zabiegów – zarówno w malarstwie, jak i w literaturze – jest multiplikacja jej części, zwielokrotnienie oczu, ust, nosa, prowadzące do wynaturzenia i absurdu. Jeszcze innym zabiegiem jest utwarzowanie przedmiotów. W ten sposób kontestuje się znaczenie twarzy jako kulturowego *sacrum*. „[Ojciec] czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet, pełną szeptów, syków i seplenień. Słyszał, nie patrząc, tę znowę pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały. Wówczas pogrążał się pozornie jeszcze bardziej w pracę [...], walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na oślepa za siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych arabesek, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroliła ze siebie”¹⁶. Poza utwarzowaniem tapet, zwielokrotnieniem części twarzy, które rosnąc i rozsypując się, odbierają twarzy jej twarzowość, warto zwrócić w tym fragmencie uwagę na kilkakrotnie podkreślane wyłączenie wzroku: „czuł, nie patrząc”, „słyszał, nie patrząc”, „rzucić się na oślepa”. Mamy tu jednocześnie do czynienia z rodzajem degradacji twarzy za sprawą pomnożenia jej części i z uciszeniem wzroku poprzez wskazane sformułowania. Twarz jest w końcu również siedliskiem oczu, siedliskiem wzroku.

Zacytowane fragmenty dają więc także wyraz nieufności wobec władzy wzroku. Ufanie wzrokowi to ufanie tradycyjnej zasadzie *mimesis*, przedstawieniu, które uprzedmiatawia i całościowo ogarnia świat. Zastanawiać może, dlaczego to właśnie wzrok, a nie słuch, stał się – jak mówi Arendt – metaforą myślenia. Metafora wzroku w naszej kulturze dotyczy jednak nie tylko myślenia, ale też zamieszkiwania świata i bycia przez świat – jako obraz – zamieszkiwanym: „jeśli rozważyć, jak łatwo dla wzroku, w przeciwieństwie do innych zmysłów, zamknąć świat zewnętrzny i jeśli wziąć pod uwagę wczesną ideę ślepego barda, którego opowieści słuchają wszyscy, to dziwnym się wyda, dlaczego słuch nie stał się główną metaforą myślenia”¹⁷.

a dźwięki?

Literatura obfituje w obrazy. Czy dźwięki pędzą w niej równie bujny żywot? Domeny metafizyczne zdają się zwracać ku słuchowi, mowie, słowu. Wzrok odnosi się do zawłaszczania, konsumpcji rzeczywistości, słuch dotyczy gotowości na nieprzewidywalne, które może przyjść do nas z każdej strony, jak dźwięk, który nie wiadomo skąd przychodzi.

¹⁶ Idem, *Nawiedzenie*, w: *Opowiadania...*, s. 15–16.

¹⁷ H. Arendt, op. cit., s. 160.

Wymaga więc niekiedy większej ciszy, spokoju, cierpliwości. Być może rzadziej mamy wrażenie posiadania dźwięków niż posiadania obrazów, nawet jeśli tylko pod powiekami.

Bruno Schulz, jako pisarz zbuntowany wobec utartych konwencji wzroku, a także jako pisarz „metafizujący”, włącza w swoją prozę dźwięki – jakby nie chcąc oddać obrazom władzy nad światem przedstawianym. Są to jednak dźwięki wylaniające się z obrazu. Zwraca uwagę na słyszalność rzeczy, dźwiękowy potencjał widoków, synestezję. Przechodzi od obrazu do dźwięku. Schulz pisze chociażby o twarzy kurczliwej jak miech harmonii, ukrywając w obrazie dźwiękową potencjalność, a także o tym, że Józef spaceruje z matką „przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc [...] załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach”¹⁸. Ta swoista tendencja do literackiej synestezji pozwala Schulzowi umknąć przed wszechwładzą wzroku.

Wzrok przed-stawia, stawia przed nami, spłaszcza. Sam obraz z twarzy czyni f a s a d ę. To wyrażenie, użyte przez Levinasa w *Całości i nieskończoności* w odniesieniu do twarzy wypłukanej z sensu, obecne jest również w opowiadaniu Schulza *Martwy sezon*. Przyjrzyjmy się opisowi, w którym obraz twarzy ojca i obraz fasady budynku nakładają się na siebie, nawzajem w siebie przechodzą: „Na chwilę stawał się ojcem płaskim, wrośniętym w fasadę, i czuł jak ręce rozgałęzione, drżące i ciepłe zablizniają się płasko wśród złotych sztukaterij fasady. (Iluz ojców wrosło już tak na zawsze w fasadę domu [...], z twarzą rozwiązaną w same równoległe i błogie bruzdy [...])”¹⁹.

Jak pisze Deleuze w pracy *Kino*, kiedy rzecz zostaje porównana do twarzy, utwarzowiona – wówczas my zostajemy niejako twarzy pozbawieni²⁰. Znakomitą tego ilustracją są przywołane wcześniej fragmenty opowiadań Schulza: utwarzowione zostają w nich tapety i powierzchnia bruku, a twarz ojca zmienia się w fasadę.

W kolejnym fragmencie słoneczne twarze bruku zostają zdeptane krokami. W tym miejscu pojawia się ambiwalencja²¹ w myśleniu o twarzy – nieufność wobec jej obrazu jako iluzorycznego współistnienie z prze-

słyszalność
rzeczy

18 B. Schulz, *Sierpień*, s. 5.

19 Idem, *Martwy sezon*, w: *Opowiadania...*, s. 244.

20 G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, Gdańsk 2008, s. 100.

21 Według teorii amerykańskich kognitywistów kierunki w przestrzeni łączą się z pozytywnymi bądź negatywnymi konceptualizacjami: DÓŁ – ŻŁE, GÓRA – DOBRZE, PRAWO – DOBRZE, LEWO – ŻŁE, PRZEDNIE – DOBRZE, TYLNE – ŻŁE, WEWNĘTRZNE – DOBRZE, ZEWNĘTRZNE – ŻŁE. Owe konceptualizacje znajdują odzwierciedlenie w języku, chociażby w kontrastowym znaczeniu wyrażen „upadek na dno” i „piąć się w górę”. Być może stąd między innymi pochodzi ambiwalencja twarzy, gdyż z jednej strony należy ona do góry ciała (dobrze), lecz jej symetria zawiera w sobie zarówno to, co prawe, jak i lewe (dobrze i źle), jest przednią częścią w ciele (dobrze), ale też zewnętrzną (źle). Jednocześnie można przypuszczać, że kiedy mówimy o „głębi twarzy”, próbujemy nadać jej pozytywne

ciwstawnym przekonaniem, że jej brak, jej pozbawienie, zdeptanie oznacza unicestwienie. „Kwadraty bruku miały powoli pod naszymi miękkimi i płaskimi krokami – jedne bladorożowe, jak skóra ludzka, inne złote i sine, wszystkie płaskie, ciepłe i aksamitne na słońcu, jak jakieś twarze słoneczne, zdeptane stopami aż do niepoznaki, do błogiej nicości”²². Ponownie doświadczamy utożsamienia braku twarzy i tego, co złudne lub nieudane, w opowiadaniu *Sierpień*: „Ale potomstwo ukazywało rację tej paniki macierzyńskiej, tego szału rodzenia, który wyczerpywał się w płodach nieudanych, w efemerycznej generacji fantomów bez krwi i twarzy”²³.

W *Sklepiach cynamonowych* odnajdziemy więc zarówno echa klasycznego ujęcia twarzy, odwołującego się do tradycji fizjonomiki i malarzkiej tradycji portretu, zakładających możliwość ekspresji, wyrażania wnętrza przez zewnątrz, jak i ujęcia twarzy należące do gatunku antyportretu, zacierającego granicę między wnętrzem a zewnątrz. Echa tego pierwszego w szczególności pojawiają się we fragmentach poświęconych ojcowskiej obsesji na punkcie ptaków. „W pamięci pozostał mi szczególnie jeden kondor, ogromny ptak o szyi nagiej, twarzy pomarszczonej i wybującej naroślami. Był to chudy asceta, lama buddyjski, pełen niewzruszonej godności w całym zachowaniu [...]. Gdy siedział naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich, z okiem zawleczonym bielmem, które zasuwiał z boku na źrenice, ażeby zamknąć się zupełnie w kontemplacji swej dostojnej samotności – wydawał się swym profilem starszym bratem mego ojca. Ta sama materia ciała, ścięgien i pomarszczonej twardej skóry, ta sama twarz wyschła i koścista, te same zrogowaciałe, głębokie oczodoły. Nawet ręce, silne w węzłach, długie, chude dłonie ojca z wypukłymi paznokciami miały swój analogon w szponach kondora”²⁴.

U Schulza z jednej strony wewnątrz i zewnątrz zacierają się w ciągłym kołowrocie przemian rzeczy, zwierząt i ludzi, z drugiej strony jednak gra on z ich znaczeniami, odnosząc się do klasycznego rozumienia ekspresji. To rozumienie ekspresji twarzy wiąże się z tradycją fizjonomiki, której echa przetrwały w klasycznym portrecie. Siedemnastowieczny fizjo-

cechy za pomocą rodzaju uwewnętrznienia, wymiaru, który ma odpowiadać za aspekt duchowy, za psychikę i osobowość, i w ten sposób słowo „twarz” powoli przejmuje funkcje słowa „człowiek”. Jolanta Maćkiewicz ciekawie interpretuje szczególnie istotne w twarzy oczy, idąc za bardzo częstą kognitywistyczną konceptualizacją pojemnika (CONTAINER). Oczy pełne są łez lub różnorodnych emocji, stąd OCZY jako POJEMNIK NA UCZUCIA (zob. J. Maćkiewicz, *Twarz to człowiek*, „Punkt po Punkcie”, z. 1: *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, Gdańsk 2000).

22 B. Schulz, *Sierpień*, s. 5.

23 Ibidem, s. 11.

24 Idem, *Ptaki*, w: *Opowiadania...*, s. 24.

nomista Charles Le Brun zaświadczał w swoich pracach o przenikaniu wnętrza na zewnątrz, a więc o ekspresji twarzy, ale również, wskazując w swoich szkicach na analogie między ludzkimi i zwierzęcymi fizjonomiami, czynił z twarzy ostateczny i wszechobecny punkt odniesienia. „Zamiast uzależnić [...] oblicze [ludzkie – A. Sz.-P.] od podobieństwa do zwierzęcia, szkice Le Bruna czynią z niego punkt wyjścia czy też dojścia analogii, na zasadzie *tertium non datur* – jego nieobecność jest właściwie wszechobecnością: ludzkie oblicze włada przedstawieniem, uzasadnia je i umożliwia. Zoomorficzne rysunki Le Bruna paradoksalnie ilustrują autonomię, jaką ludzki kształt zyskał wobec zwierzęcości”²⁵. Podobna wszechobecność twarzy widoczna jest w prozie Schulza, wyłania się z tapet czy bruku, rozmywa się, ale właśnie przez to jeszcze silniej zaznaczona zostaje jej obecność.

twarz – wszechobecność

Zarazem jednak owe rozmycia, rozpląnięcia się twarzy można rozumieć jako zatarcia dychotomii wewnątrz–zewnątrze. Można je wtedy traktować jako zabiegi rozbijające *mimesis*, a także kwestionujące możliwość ekspresji. Bez podziału na wewnątrz i zewnątrz nie może być mowy o wydobywaniu wewnętrznego na zewnątrz – co stanowi przecież sedno ekspresji. Nie może być również mowy o ukrytym w głębi sensie. Niekiedy zabiegi te odebrać można jako czystą grę powierzchni przenikających się wyglądom, innym razem – jako wszechobecność sensu²⁶.

...i rozmycie

Fragment książki *Kobiety i Schulz*, która ukaże się w 2016 roku nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria.

25 J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 56.

26 W wyniku zniesienia dychotomii wewnątrz–zewnątrze zmienia się miejsce znaczenia i jego rozumienie. Konceptualizuje się je nie jako uprzednio istniejące i wydobywane z wnętrza na zewnątrz, ale jako powstające w sytuacji i w działaniu, w zderzaniu się elementów znaczących. Następuje przejście od ekspresywnego do performatywnego rozumienia języka, to znaczy od jego uznawania za środek wyrażania wcześniej danego znaczenia do traktowania go jako aktywności, która znaczenie ustanawia.

Cyfralozę pisaną i ogół pochodzą

Pieknie i naturalnie na miejscu spekulacji i sytuacji

Widowisko, asces, duchowość i filozofia. Zachowanie
Dante, Kant, Ziemskie i chęćności. Pojęcie i mowa
Estetyka i dykt 56 Pascal, Niepokoje i ogólnie
Nawet metafizyczne. Język europejski i język grecki
abstrakcyjność, pochodność, pisanie i wiersz, str. 58.
głównie wiersz i formy. Mniej - wiersz Fakt a po prostu
Pisanie i wiersz i wiersz. Język i wiersz i wiersz.
Wiersz pod jedną i wiersz i wiersz. Wiersz i wiersz
i wiersz 60. Wiersz i wiersz i wiersz. Wiersz

Uwaga:

Zachowanie i wiersz i wiersz - pisanie i wiersz.
wiersz i wiersz i wiersz. Wiersz i wiersz i wiersz
pisanie i wiersz i wiersz. Wiersz i wiersz i wiersz
Pisanie i wiersz i wiersz. Wiersz i wiersz i wiersz
wiersz i wiersz i wiersz. Wiersz i wiersz i wiersz
Wiersz i wiersz i wiersz. Wiersz i wiersz i wiersz
Wiersz i wiersz i wiersz. Wiersz i wiersz i wiersz

69.

[inicjacje schulzowskie]

Jakub Orzeszek: „Niepokój, groza wieczności”. Taine czytany przez Schulza (próba lektury równoległej)

Pokraczne *non omnis moriar*

Krótką notatką, o której zamierzam mówić, została sporządzona przez Schulza na podstawie drugiego tomu *Filozofii sztuki* Hippolyte’a Taine’a¹. Ocalała przypadkiem – jak wiele innych pamiątek po pisarzu. W dniu jego śmierci książka (a między jej stronami ów niepozorny, zapomniany rękopis) znajdowała się akurat u Mariana Jachimowicza, przyjaźniącego się z autorem *Sklepów cynamonowych* poety, który mieszkał wówczas w sąsiednim Borysławiu². Notatkę odkryto w zbiorach Jachimowicza dopiero po pięćdziesięciu latach (już w Wałbrzychu, gdzie po wojnie zamieszkał Jachimowicz), przy okazji gromadzenia materiałów do wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam”, przygotowanej w 1992 roku przez Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Wkrótce – opatrzona związłym komentarzem Jerzego Jarzębskiego – ukazała się po raz pierwszy w druku³.

niepozorny
rękopis

- 1 H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, t. 1–2, Lwów 1911. W podanych dalej cytatach fleksję i ortografię uwspółcześniłem według najnowszego wydania: Gdańsk 2010.
- 2 Schulz pożyczył swój egzemplarz Jachimowiczowi jeszcze tego samego roku (1942). O życiu towarzyskim artystów i ludzi kultury zamieszkałych w okolicach Drohobycza przed wojną i w trakcie okupacji zob. wspomnienie Mariana Jachimowicza pt. *Borysław – zagłębie poetyckie*, „Twórczość” 1958, nr 4.
- 3 J. Jarzębski, *Notatka „Cywilizacje pierwotne i cyw.[ilizacje] pochodne”*, w: *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, s. 150–151.

Cywilizacje pierwotne i cyw. pochodne.

Pełnia i naturalność na miejsce specjalności i sztuczności

transkrypcja

Średniowiecze, asceza, duchowość wyłączna. Z a s w i a t o w o ś ć
Dante i Homer. Z i e m s k o ś ć i d o c z e s n o ś ć. Pojęcie śmierci.
Sokrates, odczytać 56 Pascal. Niepokój, groza wieczności.

Uczucie metafizyczne. Języki europejskie i język grecki.

Abstrakcyjność, pochodność, przenośność naszego języka. str. 58
gotowe zwroty i formuły. Mniej-więcej. F a k t y a pojęcia ze-
spolone.

Przenośnie jasne, żywe i ważne. Język inteligenta i chłopa.

U Greków jest jeden język powszechny. Korzenie zmysłowości bliż-
sze u Greków. 60, W y k s z t a ł c e n i e i wychowanie dzisiejsze a Greków.
Erudycja.

W sztuce:

Zachwianie równowagi duchowej – przerost nerwów.

Ciekawość, podniecenie, ambicje. Ekspansja, manieryczność
przełamanie granic. Bethoven [sic], Faust. Wyrafinowanie

Balzac: groteska przedziałów, monomanja, nadmierny rozwój jed-
nej cechy. Prostota sztuki greckiej.: Sofokles – Szekspir. Nieefektywność
– młdość.

R z e ź b a wyrazem centralnego znaczenia c i a ł a.

69.

Te lapidarne zapiski (ołówkiem na kartce o wymiarach 21 × 17,2 cm),
powstałe najpewniej przed wybuchem II wojny światowej⁴, są jedynym
znanym (a przynajmniej opublikowanym) śladem, który pokazuje Schulza
bezpośrednio w sytuacji czytania. Nieco inaczej więc niż świadectwa
lektur zachowane w jego szkicach krytycznych czy listach. Notatka
z *Filozofii sztuki* jest wolna od wszystkiego tego, co zazwyczaj tworzy
literaturę. Nie ma przecież stylu ani przemyślanej kompozycji, która
regulowałaby odbiór. Raczej nie służy autokreacji ani ekspresywności.
Nie jest perswazyjna, w ogóle nie uwzględnia czytelnika. Nawet jeśli
uznać ją za schemat jakiegoś wystąpienia, jak proponuje Jerzy Jarzębski
(wyraz: „odczytać”), to i tak sama w sobie nadal pozostaje głównie surow-

pisarz
w sytuacji
czytania

4 Przyjmuje się, że w latach trzydziestych (zob. J. Jarzębski, op. cit., s. 151). Na pewno nie przed 1911 (rok wydania książki) ani po 1942 (rok śmierci Schulza).

cem, załącznikiem właściwego tekstu, który mógł się rozwinąć i trafić do prawdopodobnych słuchaczy dopiero w formie wykładu. Przeznaczona była zapewne tylko dla autora, Brunona Schulza, i pełniła funkcję użytkowego szpargału. Do historii literatury przedostała się tylnymi drzwiami – dla zapodziających karteczek.

Czym jest zatem dla nas, osób postronnych? Jakie nadać jej znaczenie? Czy cokolwiek mówi o drohobyckim artyście i jego dziele? Czy może posłużyć za wiarygodny fundament interpretacji? Chętnie zobaczyłbym w niej nielegalny skrawek Schulzowskiej Księgi⁵, jeden z jej nieoficjalnych, rozproszonych po świecie fragmentów. A przy tym jakąś najdrobniejszą wśród schulzianów reprezentację toposu *non omnis moriar*. Pokraczna (i wzruszająca) moc świstka papieru, który wydobywa chwilę z absolutnego milczenia i raz jeszcze po latach daje o niej niedokończony świadectwo. Przedziwna apologia bezdomnego zdarzenia. Oto więc wiemy, mamy pewność, że Schulz czytał kiedyś drugi tom polskiego wydania rozprawy Hippolyte’a Taine’a w tłumaczeniu Antoniego Sygietyńskiego. Wskazówki wszystkich zegarów świata obracały się, gdy przepisywał poszczególne hasła z *Filozofii sztuki* na kartkę. Dzień ów niezawodnie opatrzony był w kalendarzu datą (podobnie jak dzień, w którym piszę te słowa) i nigdy się już nie powtórzył. Czy można stwierdzić coś poza tym? To chyba już całkiem sporo⁶.

Początek mojego tekstu wziął się tyleż z potrzeby dowodzenia, co z ciekawości wyobraźni. Może jeszcze z tęsknoty za jakimś idealnym spotkaniem w obrębie jednej lektury, na przekór oczywistym i nieprzekraczalnym granicom. Dlatego świadomie rezygnuję z formy zobiektywizowanego wywodu. Właściwsza i pod różnymi względami bardziej uczciwa wydaje mi się teraz strategia niepewności, zadawania pytań, wmyślenia się w prawdopodobieństwo poszczególnych znaczeń. Na biurku przede mną leży kserokopia notatki Schulza. Czytam ją, punkt po punkcie, na zmianę z odpowiednimi ustępami *Filozofii sztuki*. Jest jak schematyczna mapa myśli. Każde hasło odsyła dalej i jakby rozwidła się w głąb. Desygnuje rozległe obszary. Zachęca, aby podjąć ryzyko i powtórzyć wędrówkę śladami autora. A przynajmniej spróbować zatrzymać się w wybranych miejscach.

moc świstka
papieru

5 Małgorzata Kitowska-Łysiak, umieszczając notatkę w opracowanym przez siebie tomie utworów krytycznych Schulza, nie zawahała się uznać jej za „najbardziej fragmentaryczne z dzieł pisarza, a jednocześnie za rodzaj *post scriptum* [...] do pełnego (czytaj: znanego nam dzisiaj) Schulzowskiego *œuvre*”. Zob. M. Kitowska-Łysiak, *Posłowie*, w: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 133.

6 Nie biorę oczywiście pod uwagę analizy tekstologicznej rękopisu, która przed specjalistami być może odsłoniłaby inne znaczenia. Zainteresowanych pisaniem (*écriture*) Schulza odsyłam do eseju Stanisława Rośka *Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron rękopisu jednego opowiadania*, „Schulz/Forum” 4, Gdańsk 2014.

„Cywilizacje pierwotne i cyw. pochodne”

hipoteza
wpływu
oddalona

Być może Schulz odnalazł w książce Hippolyte’a Taine’a inspirację do sformułowania niektórych własnych hipotez filozoficznych. Trudno (i chyba nie ma to dzisiaj większego sensu) wyciągać jakiegokolwiek twarde wnioski o domniemanych wpływach francuskiego myśliciela na twórcę *Xięgi bałwochwalczej*. Treść *Filozofii sztuki* jednak musiała wydać się Schulzowi interesująca i do pewnego stopnia bliska intelektualnie (choćby jako zewnętrzne poparcie wcześniejszych pomysłów). Fragmenty, których niepełne streszczenie znajduje się w notatce (część IV: *Rzeźba w Grecji*, rozdział II: Doba, paragrafy II–III na stronach 51–71), dotyczą ogólnego porównania kultury antycznych Greków oraz ich sposobu bycia i doświadczania z modelem panującym w Europie nowożytnej. „Jest to miejsce – pisze Jerzy Jarzębski – w którym autor książki pokazuje drogę rozwoju kultury jako proces postępującej komplikacji, zanikania pierwotnej prostoty i organiczności języka, obyczajów, strojów, budownictwa itd.”⁷ Jak przekonuje Taine, cywilizacja współczesna (we Francji *Filozofia sztuki* ukazała się w 1865 roku), wtórna i labiryntowa wobec starożytnej, ugięła się coraz bardziej pod ciężarem swoich wytworów, pogrążyła się w jałowym nadmiarze pojęć i sztuczności postaw nagromadzonych przez dwadzieścia wieków rozwoju. Sugestywnie opowiadają o tym przesileniu metafory, którymi myśliciel chętnie posługuje się w toku wywodu.

Jedną z bardziej obrazowych pokazuje człowieka (uczzonego, humanistę) zamkniętego w ogromnej bibliotece „o trzech milionach tomów”, zatapiającego się w nieskończonych „studiach klasycznych i studiach specjalnych”, aby opanować zaledwie podstawowy kanon wiedzy i erudycji⁸. Tej chorobliwej wizji przeciwstawia Taine proporcjonalne i atletyczne ciało ludzkie, stanowiące temat antycznej rzeźby, sylwetkę Greka prowadzącego swobodne dociekania filozoficzne na ulicach i w miejskiej łaźni, w przerwach między zajęciami gimnastycznymi i podczas uczty⁹. Słowem, kultura opisana przez Taine’a raczej przytłacza i nieuchronnie oddala się od jakiegoś macierzystego źródła. W każdym razie nie stabilizuje dalszego rozwoju gatunku, prowokuje do obierania postaw radykalnych, napiera w którąś ze stron, skłania do zachwiania równowagi duchowej: „Dziś przeładowanie głowy ludzkiej, wielość i sprzeczność doktryn, nadmiar życia mózgowego, zwyczaje sedentaryjne, tryb sztuczny i podniecenie gorączkowe stolic podniosły niesłychanie działalność nerwową, dopro-

7 J. Jarzębski, op.cit., s. 151.

8 H. Taine, op.cit., s. 62.

9 Ibidem, s. 61.

wadziły do przesady potrzebę wrażeń silnych i świeżych, rozwinęły smutki utajone, pragnienia nieokreślone, żądze bezgraniczne”.

Człowiek nowego typu, inaczej niż zrównoważony fizycznie i duchowo („bliższy życiu naturalnemu”) Grek, jest więc „mózgiem nadzwyczajnym, duszą niezmierną, dla której członki są tylko przydatkami, a zmysły sługami, nienasycony w swojej ciekawości i w swoich pokuszeniach, wciąż zabiegającym i podbijającym, z drzeniami i wybuchami, które psują harmonię jego budowy zwierzęcej i rujnują podporę cielesną, ciągłym we wszystkich kierunkach, aż na krańce świata rzeczywistego i do głębin świata urojonego, to upojonym, to znów przygniecionym niezmiernością swoich nabytków i swojego dzieła, uganiającym się za niemożliwością lub zepchniętym do rzemiosła, rzuconym w marzenie bolesne, natężone i wspaniałe, jak Beethoven, Heine i *Faust* Goethego, lub zamieszkałym w ciasnej przegródce społecznej i spaczonym całkiem na jedną stronę przez specjalność i monomanię, jak osobistości Balzaca”¹⁰.

Rozstrojenie, o którym pisze Taine, objawia się zwłaszcza w nerwowości sztuki, w zamiłowaniu do estetyki brzydoty i groteski, w poszukiwaniu „nowych efektów, barw, fizjonomii i widoków, akcentów, które za jakąkolwiek bądź cenę”, niepokoju, urazu albo śmieszności, zdołają pobudzić „smak stępiony, pogwałcony, przyzwyczajony do likierów mocnych”¹¹. Zachwianie i nieefektywność zobaczyć można również w nowożytnym słowniku filozoficznym i naukowym. Większość języków europejskich przepelniona jest zapożyczeniami z greki czy łaciny (nasze języki są jak „gmachy zbudowane ze szczątków starożytnych budowli”), czego na ogół nie jesteśmy dostatecznie świadomi, dlatego ważne pojęcia stosujemy bez zrozumienia: „Bierzemy je gotowe już i posprzęgane; powtarzamy je przez rutynę; używamy ich nie mierząc wartości i nie wnikając w odcienie; wypowiadamy tylko mniej więcej to, co chcemy powiedzieć”¹².

Jerzy Jarzębski dostrzega tu podobieństwo do Schulzowskiego wywodu z *Mityzacji rzeczywistości*: „Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów”¹³, oraz do niektórych założeń wtórej demiurgii z *Traktatu o manekinach*. Myślę, że całościowy wydźwięk książki Taine’a mógłby też, przynajmniej w jakimś stopniu, przypominać atmosferę cywilizacyjnego schyłku z poszcze-

Taine c.d.

a jednak podobieństwo!

10 Ibidem, s. 64.

11 Ibidem.

12 Ibidem.

13 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 366.

gólnych opowiadań Schulza. Nie chcę jednak przyglądać się bliżej żadnemu z wymienionych wątków (choć z pewnością wszystkie zasługują na osobne zastanowienie). Doszliśmy do rozwidlenia, na którym wybieram inną ścieżkę. Interesuje mnie zatem głównie pierwsza część notatki, parę linijek ułożonych wokół czegoś, co Schulz określił za Taine'em jako: „Pojęcie śmierci”.

Cień gotyckiej katedry

To następny ważny temat (oprócz rozważań o sztuce i języku) podejmowany w opracowanych przez Schulza rozdziałach książki. Porównując stosunek do śmierci u starożytnych Greków i Europejczyków oraz analizując ich wyobrażenia o zaświatach, Hippolyte Taine konsekwentnie dopełnia swoje antropologiczne diagnozy. Najkrócej można chyba powiedzieć, że różnica, na której tworzy opozycję, polega tu na nadmiernym (i wyraźnie fobicznym) przywiązaniu społeczeństw późniejszych do idei wieczności. Otóż człowiek greckiego usposobienia, zdaniem autora *Filozofii sztuki*, na wskroś racjonalny, mocno osadzony we właściwym sobie środowisku i zaznajomiony z nieodwołalnymi prawami, które w nim obowiązują („to M o j r a, A j s a, H e j m a r m e n e, czyli, innymi słowy, los każdemu odmierzony”¹⁴), nie buntuje się przeciwko swojej kondycji, lecz afirmuje życie w całości. Świadom nieuchronności śmierci, nie rezygnuje ze szczęścia ziemskiego, ale tym silniej jeszcze ustanawia świat doczesny najwyższym dobrem. Nie ma „wcale poczucia tego wszechświata bezgranicznego, w którym ród, naród, wszelka istota określona, choćby największa, jest tylko chwilą i punktem”¹⁵. Jego żądze, zachwyty i cierpienia zamykają się w „kręgu widzialnym”. Naprawdę drogi jest mu tylko świat zmysłowy, „ten, któremu słońce przyświeca”, dostępny naturalnemu doświadczeniu. O nim przede wszystkim śpiewa grecka poezja, opowiada mit i naucza religia. Natomiast „z a - ś w i a t jest siedzibą nieokreślonych czczych cieniów”, czymś nieefektywnym, zredukowanym. Ubogim odbiciem rzeczywistości¹⁶.

Zupełnie inaczej wygląda to u cywilizacji wstępujących, które znalazły się pod wpływem chrześcijaństwa. Zdaniem Taine'a na drodze rozwoju nastąpiło symetryczne zaprzeczenie greckiego sposobu myślenia: „Życie teraźniejsze jest tylko wygnaniem; zwróćmy nasze spojrzenia ku ojczyźnie niebieskiej”¹⁷. Nowa wrażliwość religijna skierowana więc została ra-

świadom
nieuchronności
śmierci

14 H. Taine, op.cit., s. 21.

15 Ibidem.

16 Ibidem, s. 54.

17 Ibidem, s. 52.

czej na zewnątrz. Wyrosła jeśli nie z jakiejś ogólnej kontestacji świata do-
 różnego (i człowieczeństwa w jego obrębie), to w każdym razie z tęskno-
 ty za wymiarem transcendentnym: „Nasz grunt naturalny jest pełen wad;
 powściągnijmy wszystkie nasze skłonności naturalne i umartwiajmy na-
 sze ciało. Doświadczenie zmysłów i rozumowania uczonych są niedosta-
 teczne i zwodnicze; weźmy sobie za pochodnię objawienie, wiarę, nad-
 przyrodzone światło boskie. Pokutą, zaparciem się siebie, rozmyślaniem,
 rozwijajmy w sobie człowieka duchowego, i niech życie nasze będzie na-
 miętnym oczekiwaniem wyzwolenia, ciągłym powściągnięciem naszej woli,
 nieustannym wzdychaniem do Boga, myślą o miłości najwyższej, nagra-
 dzaną niekiedy uniesieniem i widzeniem zaświatu”¹⁸.

Za główny rys takiego chrześcijaństwa uznaje Taine zapatrzenie
 w śmierć i życie pozagrobowe, jedyne prawdziwe i wieczne. Jest to jed-
 nak system pełen paradoksów, wymagający od człowieka wiary w rze-
 czy potężne i oszalamiające, skrojone ponad jego siły i zdolności po-
 znawcze. „Chryścianizm – ocenia surowo filozof – można przyrównać
 do skurczu gwałtownego, który zgiął pierwotną postać duszy ludzkiej”¹⁹.
 Na miejsce swobody wprowadził rygor dogmatów i świadomość grze-
 chu, rozbudził niepokój związany ze zbawieniem albo potępieniem du-
 szy. Wszystko zaś, co w imaginariu Greków odnajdywało intuicyjnie
 miarę i formę, wyolbrzymił, oddalił, uczynił niezmiernie pięknym i strasz-
 nym. Autor *Filozofii sztuki* widzi zresztą chrześcijaństwo zgodnie z se-
 kularyzacyjnym ruchem swojej epoki (choć w obliczu krytyki,
 w jakim znalazła się religia w XIX wieku, niewielki ustęp jego książki
 i tak zdaje się neutralny). Symbolem jego mrocznego despotyzmu i prze-
 ogromnienia jest gotycka katedra, która musi „utrzymywać u swoich
 stóp” kolonię murarzy, zajętych wyłącznie naprawianiem jej ustawicz-
 nej ruiny²⁰.

chrześcijaństwo
 jako skurcz

Dygresja empiryczna: groby w Atenach

Zobaczyłem je w Narodowym Muzeum Archeologicznym w Atenach.
 Między elegijnymi stelami (te wszystkie postacie zatrzymane w szczęśli-
 wej godzinie, podczas codziennych rytuałów: gier, zawodów, rozmów
 z przyjaciółmi) były dwa posągi, które na dłużej przykuły moją uwagę.
 Pomyślałem, że zrobione są z ciemnego smutku. Pierwszy (z końca V wie-
 ku p.n.e.) przedstawiał matkę i córkę żegnające się skromnym uściskiem
 dłoni. Pozór tego opanowania, jak mi się zdawało, zniknął jednak całko-

dwa
 posągi

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 Ibidem, s. 41.

„Tu leży
Aristylla...”

wicie pod wpływem inskrypcji. Było w niej ciche, ale gorzkie wyznanie bólu, coś jakby wykuty w marmurze płacz, nagle ściśnięcie krtani: „Tu leży Aristylla, dziecko Aristona i Rhodilli; jakże dobra byłaś, kochana córko!”²¹. Drugi (z początku IV wieku p.n.e.) był już samym krzykiem. Niemowlę wyciąga ręce do umarłej matki. Palce lewej dłoni dziecka zastygają zaledwie o włos od matczynego ramienia, ale go nie dosięgają.

Sokrates – Pascal

śmierć cudną
wygraną

Dlatego zamiast mówić o uniwersalnym stosunku do śmierci wśród całych społeczeństw, może lepiej powołać się na konkretne głosy, na których Taine opiera swoje rozważania. A zatem: Sokrates i Pascal, przez autora wprowadzeni jako symboliczni patroni antyku i nowoczesności. Wypowiedź pierwszego z nich możemy precyzyjnie zlokalizować – to urywek z Platonskiej *Obrony Sokratesa*, chętnie cytowany przez Taine’a, w którym słynny Ateńczyk podsumowuje wydany na siebie wyrok w następujących słowach: „Umrzeć jest to jedno z dwojga: albo stać się niczym i nie posiadać po śmierci żadnej o niczym wiadomości, albo też, zgodnie z tym, co ludzie mówią, śmierć sprowadza jakąś dla duszy przemianę, jest przesiedleniem się z tego miejsca na inne. Jeśli to jest zupełnie znieczulenie, coś podobnego do snu, podczas którego śpiącemu nie roi się nawet żadne marzenie senne, to śmierć cudną byłaby wygraną... Sądzę bowiem, że, jeśliby komu wypadło wybrać jedną noc taką, podczas której spał tak mocno, że mu się nawet żadne nie przyśniło widzenie, porównać potem z nocą tą inne noce i dni własnego życia, a wreszcie rozejrzeć się w nich i orzec, ile też dni i nocy w życiu swoim przeżył lepiej i przyjemniej od jednej tej nocy: sądzą, powtarzam, że nie tylko człowiek zwyczajny, lecz nawet sam wielki król perski doszedłby do wniosku, że w porównaniu z innymi dniami i nocami, noce takie na palcach policzyć może... Jeśli więc śmierć jest czymś podobnym, to według mnie, doprawdy, jest ona oczywistą wygraną; bo w takim razie cała wieczność, pokazuje się, jest niczym więcej, jak jedną tylko nocą. Jeśli zaś przeciwnie, śmierć jest niejako wędrówką stąd do innego miejsca, jeśli prawdą jest to, co mówią podania, że tam przebywają wszyscy zmarli, cóż nad to większym może być szczęściem, sędziowie?”²²

21 Epitafium tłumacząc z muzealnego przekładu na angielski: „HERE LIES ARISTYLLA, CHILD OF ARISTON AND RHODILLA; HOW GOOD YOU WERE, DEAR DAUGHTER!”. Starogrecki oryginał wyryty w nagrobku wygląda tak: „ΕΝΘΑΔΕ ΑΡΙΣΤΥΛΛΑ ΚΕΙΤΑΙ / ΠΑΙΣ ΑΡΙΣΤΩΝΟΣ ΤΕ ΚΑΙ ΡΟΔΙΛΛΗΣ / ΣΩΦΡΩΝ ΓΩ ΘΥΓΑΤΕΡ”.

22 Przekładając cytaty z książki Taine’a, Sygietyński posługiwał się wydaniem *Obrony Sokratesa* w tłumaczeniu Adama Maszewskiego (red. H. Struve, Warszawa 1885), o czym informuje przypis na dole strony.

Tej próbie racjonalnego oswojenia śmierci przeciwstawia Taine parafrazę Pascala, który dwa tysiące lat później, „podejmując to samo pytanie i tę samą wątpliwość, nie widział dla niedowiarków innego oczekiwania, jedno «okropną alternatywę wiecznego unicestwienia lub wiecznego nieszczęścia»”²³. Niewykluczone, że chodzi tutaj dokładnie o ten urywek *Myśli*²⁴: „Mimo to wieczność istnieje; śmierć, która ma ją otworzyć i która im grozi w każdej chwili, ma ich nieuchronnie postawić w niedługim czasie w straszliwej konieczności wiekuiestej nicości albo wiekuiestego nieszczęścia; – i nie wiedzą, która z tych wieczności jest im na zawsze przygotowana!”²⁵

Systematyczne porównanie obu filozofów musiałyby pewnie nieco złagodzić biegunowy charakter układu, w jakim ustawia ich Taine²⁶. Ale autor *Filozofii sztuki* szukał w przywołanych tekstach właśnie tego, co skrajnie różne. Opisywał przepaście i zburzone mosty. Kluczowe wydaje się tu uwypuklenie przez Pascala możliwości wiecznego cierpienia po śmierci, czego w subtelnym wywodzie Sokratesa w ogóle nie ma. Pocieszenie zawarte w mowie ateńskiego mędrca (bo przecież jest to wystąpienie konsolacyjne²⁷) zakłada coś zupełnie innego. Z jednej strony więc filozof usiłuje zakwestionować możliwość doświadczenia śmierci. Jawi się ona (a może raczej: nie jawi) jako całkowite wygaśnięcie świadomości i uczucia, absolutna nicość, noc pozbawiona snów. (Pod pewnymi względami podobnej argumentacji użyje w następnych wiekach Epikur, który w słynnym *Liście do Menoikeusa* spróbuje dowieść, że śmierci właściwie „nie ma”²⁸). Z drugiej strony w prawdopodobieństwie dalszego życia w zaświatach Sokrates nie tylko widzi szansę ponownego spotkania z ukochanymi, ale też dostrzega – nie bez ironii chyba – jedyną okazję, aby osobiście poznać wspaniałych, na poły mitologicznych poprzedników: „na jakąż niejedną z was nie przysłałby cenę, by się tylko

...i wiecznym
cierpieniem

23 H. Taine, op.cit., s. 57.

24 Tak wynikałoby z treści, ale jednoznacznego odniesienia bibliograficznego w książce nie podano. Popularny przekład Boya na język polski (z niezbędnymi aktualizacjami obowiązujący do dziś) ukazał się nakładem Księgarni św. Wojciecha dopiero w 1921 roku. Sygietyński tłumaczył prawdopodobnie wprost z francuskiego tekstu *Filozofii sztuki*.

25 B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac. J. Chevalier, Warszawa 2000, 334, s. 140.

26 Gdyby umieścić postać Sokratesa w szerokim kontekście filozofii Platona. Sam Pascal określił ten związek dość apodyktycznie i lapidarnie, notując: „Platon, aby nastroić do chrześcijaństwa” (ibidem, 347, s. 152). Por. np. książkę Wernera Beierwaltesa *Platonizm w chrześcijaństwie*, przeł. P. Domański, Kęty 2003.

27 Choć pewnie można by się zastanawiać, czy Sokrates pociesza tu swoich uczniów znajdujących się w tłumie – czy może siebie samego przygotowuje do ostateczności.

28 „A zatem śmierć, najstraszniejsza z nieszczęść, wcale nas nie dotyczy, bo gdy my istniejemy, śmierć jest nieobecna, a gdy tylko śmierć się pojawi, wtedy nas już nie ma. Wobec tego śmierć nie ma żadnego związku ani z żywymi, ani z umarłymi; tamtych nie dotyczy, a ci już nie istnieją”. Cyt. za: *List do Menoikeusa*, w: Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, B. Kupis, Warszawa 1984, s. 645.

znaleźć w towarzystwie Orfeusza, Muzeosa, Hezyoda, Homera?...”²⁹. W obu wypadkach śmierć traci rys horroru, staje się zdarzeniem obojętnym, może nawet w jakimś sensie pożądanym. W każdym razie – jeśli ufać Platonowi – tak przedstawić ją chciał Sokrates na trzydzieści dni przed wypiciem trucizny.

Natomiast surowa religijność Pascala, inspirowana duchem jansenizmu z Port-Royal, wyrasta jakby wprost z metafizycznego niepokoju. Lektura jego *Mysli* daje wyobrażenie człowieka wewnątrznie rozbitego, zawieszzonego gdzieś pomiędzy „dwoma otchłaniami, Nieskończonością i Nicością”³⁰, pogrążonego w eschatologicznym lęku: „Wyobraźmy sobie gromadę ludzi w łańcuchach, skazanych na śmierć; co dzień kat morduje jednych w oczach drugich, przy czym ci, którzy zostają, widzą własną dolę w doli swoich bliźnich i spoglądając po sobie wzajem z boleścią a bez nadziei, czekają swojej godziny. Oto obraz doli ludzkiej”³¹.

Gdzie indziej Pascal pisze: „Nic nie jest tak ważne dla człowieka jak jego byt, nic nie jest dlań równie straszliwe jak wieczność”³². Groza wieczności to zatem strach przed piekielną męką albo absolutnym unicestwieniem. Ale równie obezwładniająca zdaje się tu sama idea bezkresu, który nie odpowiada na wołania jednostki: „Wiekuiста cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie”³³. Człowiek Pascala rozdarty jest więc także z tego powodu. Jego wiara wymaga ciągle jakiegoś heroicznego „podania się rozumowi”³⁴, pokonywania wątpliwości, które jednak naturalnie i w sposób niepohamowany mnoży umysł. Musi on bezwarunkowo zaufać Bogu albo czeka go rozpacz: „Widzę przerażające przestrzenie wszechświata, które mnie otaczają, czuję się przywiązany do kącika tej rozległej przestrzeni nie wiedząc, czemu mnie pomieszczono raczej w tym miejscu niż w innym, ani czemu tę odrobinę czasu, jaką mi dano do życia, wyznaczono w tym, a nie w innym punkcie całej wieczności, która mnie poprzedziła, i tej, która ma po mnie nastąpić. Widzę ze wszystkich stron same nieskończoności, które zamykają niby atom i niby cień trwający niepowrotną chwilę. Wszystko, co wiem, to jeno to, iż mam niebawem umrzeć; ale co mi najbardziej nieznanne, to sama ta śmierć, której niepodobna mi uniknąć”³⁵.

straszliwa
wieczność

²⁹ H. Taine, op.cit., s. 56.

³⁰ B. Pascal, op.cit., 84, s. 53.

³¹ Ibidem, 341, s. 151.

³² Ibidem, 335, s. 146.

³³ Ibidem, 91, s. 62.

³⁴ Ibidem, 465, s. 205.

³⁵ Ibidem, 196, s. 144.

„Smutek pustkowi gwiazdnych”

Jerzy Jarzębski zwraca uwagę na szczególne zainteresowanie Schulza przemową Sokratesa (adnotacja: „odczytać 5 6” dotyczy strony, na której Taine cytuje dzieło Platona). Według krakowskiego literaturoznawcy autora *Sklepów cynamonowych* pociągała w niej właśnie możliwość odebrania śmierci charakteru „gilotyny przecinającej nić żywota, bezsensownej, przerażającej pustką, która pochłania umierającego”³⁶. Sądzę, że to prawda. Pierwiastek autoterapeutyczny jest wyczuwalny zwłaszcza w opowiadaniach Schulza, tam na przykład, gdzie definitywna śmierć ojca unieważnia się dzięki przemianom i manipulacjom czasowym³⁷. Do interpretacji zaproponowanej przez Jerzego Jarzębskiego chciałbym jednak dodać kilka przemyśleń. Moją czujność wzbudziło hasło, którym Schulz podsumowuje fragment notatki skoncentrowany na wywodzie o śmierci. A więc „Uczucie metafizyczne” zaraz po „Niepokój, groza wieczności”. Nie potrafię umieścić go jednoznacznie w *Filozofii sztuki*.

Być może autor *Sanatorium pod Klepsydrą* posłużył się takim sformułowaniem, aby streścić ów ogólny stan religijnego rozedrgania człowieka, o którym mówi Taine: „Dziś jeszcze rozterka trwa; u nas i dookoła nas są dwie moralności, dwa pojęcia natury i życia [...]”³⁸, „Sokratejska” i „Pascalowska”. Ale niewykluczone też, że odnosił się do czegoś zewnętrznego, że „Uczucie metafizyczne” prowadziło poza ścisłą lekturę książki Taine’a. Dokąd? Moim zdaniem nie jest nieprawdopodobne, aby odsyłało wprost do Pascala, a konkretnie do tych wymków *Mysli*, w których podmiot, spoglądając w niebo, doświadcza nieskończoności wszechświata. Jeden taki fragment przed chwilą cytowałem. Jest ich oczywiście więcej: „Niechaj tedy człowiek przyjrzy się naturze w jej wzniosłym i pełnym majestacie, niech oddali wzrok od niskich przedmiotów, które go otaczają. Niech spojrzy na to olśniewające światło, niby lampa wiekuista oświecające wszechświat; niechaj Ziemia zda mu się jako punkcik w stosunku do rozległego kręgu, jaki ta gwiazda opisuje: i niech się zdumieje, że ów rozległy krąg jest jeno drobnym punkcikiem w porównaniu z tym, jaki obejmują gwiazdy toczące się na firmamencie”³⁹.

uwagi J.J.

Dokąd?

36 J. Jarzębski, op.cit., s. 151.

37 Por. hasło *Śmierć* (2), w: *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 380–381.

38 H. Taine, op.cit., s. 57.

39 B. Pascal, op.cit., 84, s. 51–52.

przestrzenie,
które mnie
nie znają

Kontemplacja miejsca, jakie człowiek zajmuje w kosmosie, prowadzi u Pascala do egzystencjalnego niepokoju, wytrąca z rutyny intelektualnej, uczula na cień absurdu w codzienności: „Kiedy zważam krótkość mego życia, wchłoniętego w wieczność będącą przed nim i po nim, kiedy zważam małą przestrzeń, którą zajmuję, a nawet którą widzę, utopioną w nieskończonym ogromie przestrzeni, których nie znam i które mnie nie znają, przerażam się i dziwię, iż znajduję się raczej tu niż tam, nie ma bowiem racji, czemu raczej tu niż gdzie indziej, czemu raczej teraz niż wtedy...”⁴⁰

Dostrzegam tu pewne podobieństwo do Schulzowskiego sposobu przedstawiania nieboskłonu. Myślę choćby o wspaniałych opisach niezmiernie nocy, która we wstępie do *Wiosny* szturmuje przyczółki ludzkie: „Szlismy w mokrym świetle latarni, brzęczących w podmuchach wiatru, na przełaj przez wielki sklepiony plac rynku, samotni, przywaleni ogromem labiryntów powietrznych, zagubieni i zdeorientowani w pustych przestrzeniach atmosfery. [...] Smutek pustkowi gwiazdnych ciężył nad miastem, latarnie przetykały dołem noc wiązkami promieni, wiążąc je obojętnie od węzła do węzła. Pod tymi latarniami przechodnie zatrzymywali się po dwóch, po trzech w kręgu światła, które stwarzało dookoła nich przelotne złudzenie pokoju [...] – w nocy obojętnej i nieprzytulnej, rozpadającej się górą w nieregularne przestrzenie, w dzikie krajobrazy powietrzne, wystrzępione przez uderzenia wiatru, żalodne i bezdomne”⁴¹.

Ta bezkresna ciemność kosmiczna pojawia się zresztą u Schulza często i w różnych nastrojach. Niekiedy bywa agresywna i straszna, ściągając przechodniom twarze (niczym skorupy masek pośmiertnych)⁴². Innym razem jej groza staje się fascynująca i tajemnie piękna, niebezpieczna, ale uwodzicielska, erotyczna, jak w *Nocy lipcowej* czy w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*. Oszałamia, obezwładnia – i nie ma chyba w polskiej literaturze równie niesamowitych wariacji na temat nocnych otchłani. Trzeba jednak powiedzieć o wyraźnej granicy, poza którą kończy się ewentualne powinowactwo duchowe Pascala i drohobyckiego artysty. Otóż według pierwszego z nich uczucie metafizyczne – uczucie radykalnej dziwności i nikłości pojedynczego istnienia wobec tajemnicy wszechświata – podporządkowane jest ścisłemu celowi. Ma służyć zbawieniu. Powinno rozbudzić tęsknotę do stałości Absolutu, być najmocniejszym impulsem do zawierzenia potędze Boga, w którym „schożdzą się i jednoczą wszystkie sprzeczności”⁴³ i w którym kryje się jedyna nadzieja zwycięstwa nad śmiercią.

granica
powinowactwa

40 Ibidem, 88, s. 61.

41 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 135–136.

42 Por. np. opis zmierzchu w: idem, *Noc wielkiego sezonu*, w: ibidem, s. 95–96.

43 M. Tazbir, *Świadomość heroiczna*, „Życie i Myśl” 1962, nr 9–10, s. 7.

A Schulz? Co wiemy o jego religijności? Nie zostawił przecież po sobie żadnych deklaracji na ten temat. Wiemy, że w 1936 roku wystąpił z gminy żydowskiej, ale zrobił to, aby ułatwić sobie zawarcie małżeństwa z Józefiną Szelińską. Chrztu przyjąć nie chciał⁴⁴. Do wspólnoty wyznaniowej drohobyckich Żydów oficjalnie nigdy nie wrócił, nawet po zerwaniu narzeczeństwa. Wiemy, że interesowała go szeroko pojmowana filozofia chrześcijańska⁴⁵. Lecz jego twórczość nasycona jest bardzo różnymi inspiracjami, niekiedy odległymi⁴⁶. Niektórzy świadkowie jego życia przepowiadali mu nawrócenie na chrystianizm. Gombrowicz zalecał mu nawet w 1938 roku krótki wyjazd do Lasek, ponieważ sądził, że struktura psychiczna Schulza („łagodność, mistycyzm, sublimacja, słabość życiowa, skłonności kontemplacyjne”⁴⁷) doskonale współgra z chrześcijaństwem. Do żadnego spektakularnego nawrócenia jednak nie doszło.

O ukrytych wyborach duszy Schulza z kolei nie wiemy zbyt wiele. Bo kiedy w ogóle możemy nazwać pisarza religijnym? Co o tym decyduje? Publicystyczne wyznanie? Dobór tematów? Sposób ich realizacji? Gdy idzie o Schulza (a może jest tak z każdym, kiedy o to pytamy), skazani jesteśmy na domysły i nieuniknione uproszczenia. Nie wydaje mi się prawdopodobne, aby jakiegokolwiek zaszeregowanie do już zastanego systemu mogło wyczerpywać koloryt jego wrażliwości i umysłu. We wspomnieniach znajomych przedstawia się raczej jako człowiek duchowo niejednoznaczny, pełen pozornych sprzeczności, trudny. Wiecznie poszukujący, nienasycony, o dużej potrzebie wglądu w sprawy ostateczne i metafizyczne. A przy tym krytyczny, niezadowolający się prostymi rozwiązaniami, ceniący sobie precyzję i logikę myśli, niezależność, nawet za cenę osamotnienia. Aleksy Kuszczak, nauczyciel matematyki z drohobyckiego gimnazjum, tak zapamiętał swoje rozmowy z Schulzem: „Oczywiście, Rilke, mistyka i problematyka religijna, filozoficzna osobistego światopoglądu – to się wiąże. [...] Byłoby daltonizmem swego rodzaju, pisząc monografię o osobie i osobowości takiego autora jak Bruno – pominąć tę sprawę. [...] Bruno miał bardzo bogate życie wewnętrzne oraz zdecy-

religijność
Schulza?

44 Pisz o tym wprost w liście do Romany Halpern z 19 września 1936 roku. Por. B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2008, s. 128.

45 Między innymi na tej podstawie opieram przypuszczenie, że Schulz mógł znać Pascala z bezpośredniej lektury – na przykład z tłumaczenia Boya (sam, jak wiadomo, język francuski znał słabo) albo w wydaniu niemieckojęzycznym. Zob. np. entuzjastyczne recenzje książek Mauriaca czy Bernanosa w: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, gdzie daje on dowód bardzo dobrego rozeznania w problematyce chrześcijańskiej.

46 O „wielokulturowości” wyobraźni Schulza zob. np. niedawny tekst Stefana Chwina *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Sklepkach cynamonowych”)*, „Schulz/Forum” 4, Gdańsk 2014.

47 Zob. list Gombrowicza do Schulza z maja 1938 roku, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 258.

dowane poglądy na te sprawy, bardzo osobiste, a nie sklasyfikowane jakimś społecznym podziałem – wyznaniem czy choćby przynależnością do jakiejś «szkoły». [...] Czy był wierzący «w ogóle»? – Właśnie t a k. Czy był deistą? – Stanowczo nie był ateistą – raczej «deistą», ale bez ścisłego określenia; był sceptykiem – nie agnostykiem. [...] Poza tym nie był «wierzącym», lecz wiedzującym lub niewiedzującym. Chciał wiedzieć⁴⁸.

Inne wspomnienie, Mariana Jachimowicza, zdaje się potwierdzać te ostatnie spostrzeżenia. Również ten zapisany po latach dialog daje obraz Schulza rozdartego pomiędzy metafizycznym głodem pewności a jakimś smutnym, melancholijnym racjonalizmem:

„– Nigdy nie odżałuję, że Rilke nie żyje, że go osobiście nie znałem i nie poznam. – Uśmiechnął się i dodał: Chyba na innym świecie...

– Wierzy pan w życie pozagrobowe?

– A pan? – spojrział zaintrygowany.

– Zdaje mi się, że wraz z rozprzęgnięciem się ciała rozprzęga się i reszta.

– Żartuję. Niestety, nic nie wskazuje, aby mogło być inaczej⁴⁹.

Niewykluczone więc, że zamiast szukać odpowiedzi u Pascala, raz jeszcze należałoby przyjrzeć się *Wiośnie*. Zapytać, dokąd prowadzą „dzikie” i „bezdomne”, „rozgałęzione labirynty powietrzne”. Czy w ogóle dokądś prowadzą? Wytężamy wzrok. Tam, w czerni, „na dnie firmamentów” coś majaczy, jakby znajoma sylwetka: „Idzie ten mąż pod mlewem gwiazdystym sypiącym się z żaren nocy, idzie wielkimi krokami przez niebo, tułac dzieciątko w fałdach płaszcza, ciągle w drodze, w nieustannej wędrówce przez nieskończone przestrzenie nocy⁵⁰”. Nagle jednak widok się zaciera. Moja mapa dalej nie prowadzi. Musimy się zatrzymać.

„Idzie ten
mąż...”

48 List Kuszczaka do Jerzego Ficowskiego z 1966 roku cytuję za: J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamnowych*, Kraków 1986, s. 54.

49 M. Jachimowicz, op.cit., s. 62.

50 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 162.

Magdalena Jarnotowska: „Tajemnica pozostała jeszcze w głębi serc...”. O zwierzętach i wyobrażeni Brunona Schulza

„Trzeba znać zwierzęta, trzeba czuć, jak latają ptaki”

„Wiersz jest wszędzie tam, gdzie w języku słyszysz rytm, nie ma go tylko w urzędowych obwieszczeniach i ogłoszeniach reklamowych. W gatunku zwanym prozą istnieją wiersze, częstokroć wspaniałe, w każdym jej rytmie. Ale w gruncie rzeczy proza w ogóle nie istnieje: istnieje alfabet, a prócz niego wiersze bardziej lub mniej zwarte, bardziej lub mniej częste. Za każdym razem, kiedy pisarz dba o styl, pojawia się również wersyfikacja”¹.

Tę śmiałą deklarację Stéphane’a Mallarmégo przytacza Roberto Calasso w inspirującym eseju *Mallarmé w Oksfordzie*. Włoski pisarz na narzucające się pytanie: „Co pozostaje, skoro «proza w ogóle nie istnieje»?”, odpowiada: literatura – literatura absolutna, wolna od wszelkich powinności społecznych, niezależna, rozumiana jako poszukiwanie absolutu². Calasso przypisuje bowiem literaturze niebagatelne znaczenie – formy poznania³. Proponuje pielęgnowanie bezinteresownej praktyki dociekania dzięki literaturze. Dowartościowuje namysł nad Formą, która, jak dobrze wiemy, bywa chimeryczna i czasami każe długo czekać, nim się skryształizuje.

Użycie terminu „literatura absolutna” w odniesieniu do prozy Brunona Schulza zaproponował Dariusz Czaja, wskazując na pokrewieństwa między wizją literatury przedstawioną przez Calassa a twórczością pisarza z Drohobycza. Charakterystyczna fraza i styl, za które w międzywojniu Schulz był często bezwzględnie krytykowany (wystarczy wspomnieć

„proza nie istnieje”

1 R. Calasso, *Mallarmé w Oksfordzie*, w: idem, *Literatura i bogowie*, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 2001, s. 108.

2 Idem, *Literatura absolutna*, w: idem, *Literatura i bogowie*, s. 142.

3 D. Czaja, *Zmierch wiosenny. Mitopoezy Schulza*, w: idem, *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe*, Kraków 2013, s. 315.

decyduje
metrum

Dwugłos o Schulzu Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego), zbliżają się do sztuki nazwanej przez Calassa absolutną. O jej istnieniu decyduje metrum – to coś tajemnego, organiczna miara, w klasycznym ujęciu wyznaczana przez oddech, rytm uderzeń serca⁴. Prócz swoistego „cofnięcia się w ciało” propozycja Calassa otwiera na poszukiwanie także tych epizodów, które składają się na wspólnotę tematów i wyobrażeń pisarzy ceniących twórczą wolność, drążących szczeliny, przerwy, pęknięcia, odsłaniających często to, co niepokojące.

Do zawiązania się dobrowolnej duchowej wspólnoty artystów dochodzi zapewne na mocy nieuchwytnego – wrażliwości torującej drogę do fascynacji drugim człowiekiem. Schulz przez długi czas był pod urokiem twórczości Rainera Marii Rilkego. W 1934 roku w liście do Arnolda Spaeta pisał o autorze *Pantery*: „Gdybym miał taki, jak Pan, dar transponowania poezji, odważyłbym się na to, o czym dawno marzę, jako o rzeczy prawie nieosiągalnej: na przetłumaczenie R.M. Rilkego, którego ponad wszystkich poetów uwielbiam. Jaki jest Pański stosunek do tego niezwykłego poety?”⁵. Po latach, w 1940 roku, w liście do Anny Płockier odnosił się do *Maltego* Rilkego z dystansem: „Co do mnie, to po okresie niepamiętnego zachwyty dla *Malte* dostrzegam dziś jego granice i punkt, w którym świadomie oddalam się od tej prozy”⁶.

W zachwycie Schulza było coś z olśnienia, naglej pewności, że w twórczości Rilkego odnajdzie te wszystkie cechy, których sam, pisząc, poszukuje. Nawiązywał w ten sposób duchową łączność z austriackim poetą i zaklinał samotność. Ale akces Schulza do „rodziny twórczych duchów” nie oznaczał wierności aż po grób. Dojrzewanie myśli Schulza, doświadczanie świata sprowadzało krytycyzm. Dostrzeżenie „granic” *Maltego* to zapewne konsekwencja namysłu Schulza nad wizją własnego pisarstwa, zageszczenia myśli, nieprzystawalności dawnego uwielbienia i rozwoju indywidualności. Deklaracja świadomego odejścia Schulza od prozy Rilkego nie przekreśla jednak wspólnoty. Pozostały ślady związku, traktowane jako pokrewieństwa i inspiracje obrastające znaczeniami.

O fascynacji Schulza Rilke pisał Jan Zieliński, przywołując jako główne i bardzo ważne świadectwo listy pisarza z Drohobycza. Zdaniem Zielińskiego: „Próba odtworzenia lektury Rilkego w wykonaniu Schulza jest wyzwaniem dla komparatysty. Bruno Schulz bowiem ani nie recen-

jednak
wspólnota

4 O charakterystycznym rytmie prozy Schulza pisali między innymi: W Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996; K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

5 B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 41 (list z 10 czerwca 1934).

6 Ibidem, s. 187 (list z 23 sierpnia 1940).

zował żadnej książki Rainera Marii Rilkego, ani nie pisał w artykułach i nie mówił w wywiadach o swoim wobec autora *Elegii duinejskich* długi. Jedyne świadectwo faktu, że był Rilke zafascynowany, to kilka fragmentów w listach [...]”⁷.

Zieliński zwracał ponadto uwagę na rozróżnienie, którego dokonywał Schulz w twórczości Rilkego. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* wyodrębnił trzy, cztery fazy ewolucji poezji Rilkego, a za jej szczytowe osiągnięcie uznawał *Nowe wiersze*⁸. W wypadku prozy austriackiego pisarza natomiast zachwył Schulza przemijał, z czego zwierzył się w liście do Anny Płockier. Według Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany: „Schulz uważał Rilkego za znakomitego poetę, mniej cenił prozę”⁹.

Badaczka zauważa także, że *Maltego* nazywa się w rilkologii „prozą w rytmie poetyckim”. Podobnie, również jako przykład poetyckiego modelu prozy, przywoływał opowiadania Schulza Włodzimierz Bolecki¹⁰. Charakterystyczny rytm byłby więc istotnym elementem łączącym twórczość obu pisarzy, ale nie jedynym. Kuczyńska-Koschany wskazywała na pośrednictwo Mallarmégo w recepcji Rilkego¹¹. Krzysztof Stala zaś pisał o dostrzegalnych pokrewieństwach w pisarstwie trójcy: Mallarmé – Rilke – Schulz: „Byłoby to rzeczywiście «symbolistyczne skrzydło» prozy Schulza, ale związane raczej nie z ciężkim, metafizycznym symbolizmem polskich modernistów (dla których idea, głębia mogły być komunikowalne tylko przez ucieczkę w abstrakcję, w nieskończoność, w Absolut), lecz raczej, może poprzez Rilkego, którym Schulz się zachwycał, z tą linią modernizmu, której początek dał Stefan Mallarmé. Wydaje się, że właśnie w tej warstwie tekstu przebija gdzieś spod powierzchni ślad symbolizmu Mallarméańskiego – z jego kultem Idei, istoty rdzenia, pojmowanych jako nieuchwytna esencja jakości, wyrażalna we wszystkich możliwych rejestrach zmysłowości”¹².

Oprócz tych wskazanych przez badaczy koincydencji, w praktyce pisarskiej Rilkego i Schulza można uchwycić jeszcze jeden zabieg charakterystyczny dla ich wyobraźni twórczej. Chodzi o wykorzystanie figury zwierzęcia. Występuje ona między innymi w *Maltem*, którego przywo-

rytm
łączy

i zwierzęta
też

7 J. Zieliński, *Schulz a Rilke. Hipotetyczna próba rekonstrukcji lektury*, w: *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, pod red. G. Ritza, G. Matuszek, Kraków 1999, s. 231.

8 Ibidem, s. 235.

9 K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 24.

10 Ibidem.

11 „Do matrycy Mallarméańskiej jako zapośredniczenia recepcji Rilkego wypadnie się jeszcze odwoływać tutaj niejednokrotnie” (ibidem, s. 19).

12 K. Stala, *Architektura Schulzowskiej wyobraźni*, w: *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 199.

lują jako kontekst interpretacyjny, ponieważ mimo przemijającego zachwytu Schulza, w czasie kiedy pisał on swoje opowiadania, znajdował się jeszcze pod urokiem tej prozy.

W quasi-powieści Rilkego pojawiają się odwołania do takich zwierząt, jak psy, ptaki, kot, robak, małpa, jelen, pantera. Wśród wymienionych zdecydowanie najczęściej zostają przywołane psy, na przykład jako świadkowie i asysta śmierci szambelana Krzysztofa Detlefa Brigge na Ulsgardzie: „Nade wszystko jednak pobytem w komnacie, gdzie pachniały wszystkie rzeczy, podniecone były psy. Wielkie, szczupłe chartyrosyjskie biegały zaferowane za wysokimi fotelami i w poprzek komnaty długim, tanecznym krokiem, kołysząc się ruchem; stawały na zadnich nogach jak herbowe gryfy i wąskie łapy opierając na białozłotym parapecie okna, spozierały spiczastym, skupionym pyskiem i podniesionym czołem w prawo i w lewo na dziedziniec. Małe, jak rękawiczka żółte jamniki z wyrazem spokoju, jak gdyby wszystko było w najlepszym porządku, siedziały na szerokim jedwabnym fotelu pod oknem, a nastroszone, mruklive wyżeł tarł grzbiet o pozłocistą nogę stołu, na którego płycie malowanej drżały sewrskie filiżanki. [...] Leżał [szambelan Krzysztof Detlef – przyp. M. J.] więc tak i można było mniemać, że umarł. Kiedy powoli zaczęło się zmierzchać, psy jeden po drugim wysunęły się przez szparę drzwi, tylko nastroszone wyżeł z mrukliwą twarzą siedział przy swoim panu, a szeroka włochata jego łapa spoczęła na wielkiej, szarej ręce Krzysztofa Detlefa”¹³ (podkreślenia – M. J.).

Schulz w liście do Marii Kasprowiczowej pisał: „Powiedzieć fizjonomię słowami, wyrazić ją bez reszty, wyczerpać świat w niej zawarty – oto, co mnie pociąga: twarz ludzka jako punkt wyjścia powieści!”¹⁴. „Nastroszony mruklive wyżeł”, „nastroszony wyżeł z mrukliwą twarzą” – ta rozwijana przez Rilkego zwierzęca fraza wydaje się zadziwiająco bliska Schulzowskiemu postulatowi powieści, której początkiem byłaby ludzka twarz, skoro, jak twierdził narrator *Sanatorium pod Klepsydrą*: „Jakość psia jest jakością wewnętrzną i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej jak zwierzęcej”¹⁵.

Malte dopiero zdaje sobie sprawę z wielkości ludzkich twarzy, uspio-nego w nich potencjału. Zwierza się: „Że też na przykład nigdy nie uświadomiłem sobie, ile istnieje twarzy. Jest moc ludzi, ale jeszcze znacznie więcej twarzy, bo każdy ma kilka. Są ludzie, co jedną twarz noszą latami,

¹³ R.M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1993, s. 10–11.

¹⁴ B. Schulz, *Księga listów*, s. 45 (list z 25 stycznia 1934).

¹⁵ Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Sklepy cynamonowe; Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1997, s. 271.

naturalnie twarz się zużywa, brudzi, łamie w bruzdach, rozłazi się jak rękawiczki noszone w podróży. To są ludzie oszczędni, prości; nie zmieniają twarzy, nawet jej nie każą czyścić. Twierdzą, że jest dość dobra, a kto im dowiedzie, że jest inaczej? Pytanie, oczywiście, skoro mają kilka twarzy, co czynią z pozostałymi? Przechowują je. Ich dzieci mają je nosić. Ale zdarza się także, że psy chadzają w nich pod w o r z e. Dlaczegoż by nie? Twarz to twarz”¹⁶ (podkreślenie – M. J.).

Taką odłożoną na później twarz mógłby nosić człowiek na łańcuchu, którego narrator *Sanatorium pod Klepsydrą* widział „z paszczą niejako na wywrót odwinętą, ze wszystkimi zębami wyszczerzonymi w strasznym warczeniu – był mężczyzną średniego wzrostu, z czarnym zarostem”¹⁷. Predyspozycje bohatera Schulzowskiej opowieści, jego wygląd i gwałtowność ujawniały jednak coś poważniejszego, niż wynika z historii snutej przez Małtego. Schulzowskiego bohatera cechowała mentalność psa: „Był to raczej introligator, krzykacz, mowca wiecowy i partyjniak – człowiek gwałtowny, o ciemnych wybuchowych namiętnościach. I tam właśnie, w tych czeluściach pasji, w tym konwulsyjnym zjeżeniu wszystkich fibrów, w tej furii szaleńczej, wściekle oszczekującej koniec skierowanego doń kija – był on stuprocentowym psem”¹⁸.

W odróżnieniu od prozy Rilkego, pies w opowiadaniach Schulza nie pojawia się często. Według Piotra Millatiego: „Powściągliwość, z jaką pisarz posługuje się tym symbolem, mocno intryguje, skoro w jego twórczości plastycznej pies był motywem powracającym niemal obsesyjnie”¹⁹.

Schulza i Rilkego pociągała szczególnie kontemplatywna postawa pisarska, przejawiająca się między innymi w studiowaniu zwierzęcości i badaniu twarzy. Obaj starali się sprostać wyzwaniu uważnego patrzenia, namysłu nad szczegółem jako metodami inwencji twórczej. Rilke ujął jedną z tych metod w powtarzanej w *Maltem* formule: „Uczę się patrzeć”²⁰. W jego prozie pojawia się jeszcze inna propozycja rozumienia twórczości: „Poezje nie są bowiem, jak sądzą ludzie, uczuciami (uczucia miewa się dość wcześniej) – są doświadczeniami. Gwoli jednej strofy trzeba wiele miast zobaczyć, ludzi i rzeczy, trzeba znać zwierzęta, trzeba czuć, jak latają ptaki, i znać gest, z jakim małe kwiaty otwierają się o świcie. Trzeba umieć myśleć wstecz o drogach w nieznanym strofach, o niespodzianych spotkaniach i rozstaniach, których nadejście widziało się dawno – o dniach dzieciństwa jeszcze nie wyjaśnionych [...]

człowiek-pies
Schulza

obaj
starali się

16 R.M. Rilke, op.cit., s. 7.

17 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 271.

18 Ibidem, s. 272.

19 P. Millati, *Zwierzęta Schulza*, w: idem, *Tratwa i meduza. Szkice o literaturze*, Gdańsk 2013, s. 197.

20 R.M. Rilke, op.cit., s. 6–7.

trzeba mieć wspomnienia wielu nocy miłosnych, z których żadna nie była równa drugiej [...]. A nie wystarczy i to jeszcze, że się ma wspomnienia. Trzeba je umieć zapamiętać, jeśli jest ich wiele, i trzeba mieć tę wielką cierpliwość czekania, póki nie powrócą. Bo wspomnienia same to jeszcze nie to. Dopiero, kiedy krwią się staną w nas, spojrzeniem i gestem, czymś bezimiennym i nie dającym się odróżnić od nas samych, dopiero wtenczas zdarzyć się może, iż w jakiejś bardzo osobnej godzinie pierwsze słowo poezji wstanie pośrodku nich i z nich wyjdzie”²¹.

Byłaby to jedna z wielu recept na inwencję twórczą. Może nawet nie tak bardzo osobliwa? Praktyka pochłaniania doświadczeń, gromadzenia wspomnień i cierpliwego czekania, aż zapomniane staną się częścią nas, służyłaby powstaniu jednego słowa, jednej strofy. Łatwizna. A może – prawdziwy cud! Wyobraźmy sobie zastępy grafomanów uleczonych prostą recepturą. Gdyby receptura była prosta... Gdyby receptura była niezawodna... Gdyby receptura była możliwa...

„A nie wystarczy i to jeszcze...” Schulz, dla którego największym niezszczęściem było „nie wyżyć życia”, zapewne poprawiłby wspomniane doświadczenia na doświadczenie świata pozwalające uchronić cudowność istnienia. Co do cierpliwego gromadzenia wspomnień i czekania na ich powrót, okazałyby się być może łaskawszy, choć podobno poza Drohobyczem widział niewiele. Fragment z Rilkego, długie wyliczenie doświadczeń brzmi jak ułuda, efektowna pisarska wprawka. Jeszcze gorzej. Jak ćwiczenie duchowe zadane na całe życie. Jak wyzwanie dla wrażliwości, której nie sposób sprostać. A może inaczej. Jak seria kilera, z której wychodzisz zwycięsko albo umierasz śmiercią wtórą – albowiem nieczytany nie zmartwychwstaniez.

„[...] trzeba znać zwierzęta, trzeba czuć, jak latają ptaki” – ta formuła przywołana w *Maltem* przypomina przykazanie, które Schulz cierpliwie wypełniał. W jego twórczości zwierzęta są więcej niż probierzem ludzkiej wrażliwości. Zwierzęca forma budzi ciekawość, skrywa sekret, pulsuje życiem. Pod wrażeniem malutkiego nieporadnego pieska Nemroda narrator *Sklepow cynamonych* wykrzykuje: „Zwierzęta! Cel nienasyconej ciekawości, egzemplifikacje zagadki życia, jakby stworzone po to, by człowiekowi pokazać człowieka, rozkładając jego bogactwo i komplikację na tysiąc kalejdoskopowych możliwości, każdą doprowadzoną do jakiejś wybujałości charakteru”²².

Byłaby to zapewne świetna odpowiedź na pytanie, które zadał John Berger w eseju zatytułowanym *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* W opowiedzianej przez niego historii chodzi o tajemnicę pochodzenia, która in-

21 Ibidem, s. 16.

22 B. Schulz, *Nemrod*, w: idem, *Sklepy cynamone...*, s. 51.

tryguje człowieka intuicyjnie przeczuwającego jej kolosalne znaczenie. Balansowanie na granicy podobieństw i różnic między człowiekiem a zwierzęciem to gra, w której człowieczeństwo zostaje rozłożone na „tysiące kalejdoskopowych możliwości”. To gra, która intryguje złożonością form łechcących wyobraźnię i odniesień otwierających na krążenie wokół sekretu. Według Bergera: „Cały sekret tkwi w roli zwierzęcia jako pośrednika (*intercession*) pomiędzy człowiekiem a jego pochodzeniem. [...] Zwierzęta pośredniczyły pomiędzy człowiekiem a jego pochodzeniem, ponieważ były one zarówno podobne, jak i różne od człowieka”²³.

Szulz w opowiadaniach snuł historie zwierząt, a może raczej uzwiersonych ludzi albo ucziowieczonych zwierząt. Mnożył podobieństwa i różnice, dociekając natury pochodzenia. Jego wyobraźnię twórczą zaludniały między innymi: muchy, karakony, konie, psy, a także ptaki, które według Piotra Millatiego pojawiają się w prozie Schulza najczęściej²⁴. O ornitologicznej pasji pisarza z Drohobycza przenikliwie pisali między innymi Jan Gondowicz²⁵, Paweł Próchniak²⁶ i Małgorzata Kitowska-Łysiak, której artykuł *Sceny z Dodolandii. Przypisy do imaginarium Brunona Schulza* prowokuje do dalszej interpretacji ptasich odwołań w twórczości autora *Sanatorium pod Klepsydrą*²⁷.

menażeria
Schulza

Ptaki i Dodo

„[Mysz – przyp. M. J.] Pyszczek miała bładę («z emocji» – pomyślała Alicja) i odezwała się niskim, drżącym głosem:

– Podpłynmy na brzeg, tam opowiem ci swoją historię, wtedy zrozumiesz, dlaczego nienawidzę kotów i psów.

Była na to najwyższa pora, gdyż w jeziorze robiło się już gęsto od rozmaitych stworzeń, które do niego wpadły: były tam Kaczka i Dodo, Lora i Orlątko, jak również sporo innych ciekawych zwierząt. Alicja prowadziła, a cała gromadka płynęła za nią na brzeg”²⁸.

...i Alicji

To oczywiście fragment *Alicji w Krainie Czarów*. Kitowska-Łysiak wskazała na możliwą inspirację Schulza opowieścią Lewisa Carrolla, w której pojawia się ptak o imieniu Dodo. Nie przesądzała jednak wpły-

²³ J. Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, w: idem, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 11–12.

²⁴ P. Millati, *Ptaki*, hasło w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, wyd. 2, Gdańsk 2006, s. 297–299.

²⁵ J. Gondowicz, *Powrót wielkich ptaków*, „Schulz/Forum” 2012, z. 1, s. 5–12.

²⁶ P. Próchniak, *Ptaki nocy (na marginesie „Wichury”)*, w: *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, pod red. P. Próchniaka, Kraków 2013.

²⁷ M. Kitowska-Łysiak, *Sceny z Dodolandii. Przypisy do imaginarium Brunona Schulza*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2011, nr 1.

²⁸ L. Carroll, *Jezioro łez*, w: idem, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. K. Dworak, Warszawa 2013, s. 33.

wu tej książki na wyobraźnię twórczą autora *Sklepów cynamonowych*. Prześledziła fascynującą historię przedstawień Doda, szanując autonomię pisarskiej wyobraźni, kreującej i mimowolnie asymilującej różne elementy, czerpiącej również z obserwacji najbliższego otoczenia. Środkiem uśmierającym „wymioty z jałowości życia”, straszliwej nudy, która dusiła Schulza, była praktyka transponowania rzeczywistości na twórczość. W liście do Romany Halpern pisał: „Zdaje mi się, że świat, życie, jest dla mnie zawsze ważny jedynie jako materiał twórczości. Z chwilą gdy nie mogę życia utylizować twórczo – staje się ono dla mnie albo straszne i niebezpieczne, albo zabijająco-jałowe”²⁹.

Biograficzne wątki w pisarstwie Schulza niestrudzenie odkrywał Jerzy Ficowski, według którego pierwowzorem Doda był Dawid Heimberg, kuzyn pisarza, syn jego ciotki Reginy – wielokrotnie szkicowany przez niego z karykaturalnie wielką głową³⁰. Kitowska-Łysiak zgłębiała natomiast zagadkę Doda, zastanawiając się także nad innymi możliwymi doświadczeniami Schulza, który szczątki wymarłego ptaka, tajemniczego nietola – nazywanego właśnie „dodo” – mógł widzieć na wystawie w Wiedniu. Pisząc o ptasich fabułach, zauważyła: „Dodo to przecież także rzeczownik pospolity, oznaczający gatunek nietotów (*Raphus cucullatus*; u Linneusza *Didus ineptus*) z rodziny drontów, które wyginęły pod koniec XVII wieku. Według współczesnych uczonych, dodo był w ogóle jedynie przerośniętym gołębiem (krewnym gołębia nikobarskiego z południowo-wschodniej Azji i gołębia zębacza z Samoa) i nie miał w sobie nic nadzwyczajnego, o ile nie liczyć tzw. efektu wyspy, który polega na tym, że na oderwanym od kontynentu kawałku lądu duże zwierzęta maleją, a małe rosną. Dodo byłby zatem wyolbrzymionym gołębiem, co – zważywszy jego gabaryty – nie jest jednak całkiem zwyczajne. Miał błękitnoszarawe ubarwienie, co przekazują jego liczne wizerunki, a jako ciekawostkę dodam, że zachowała się także podobizna dodo albinosa [...] A więc i taki wariant istniał (?). W przypadku dodo wszystko jest możliwe”³¹.

Kontekst przywołany przez Kitowską-Łysiak i jej komentarz do wyobraźni twórczej Schulza odkrywa kolejne piętro Schulzowskich opowieści, które łączą się ze sobą poza chronologicznym porządkiem. Zgodnie z intuicją autorki *Scen z Dodolandii* Dodo to człowiek niejako wydobyty z ptaka. Opowiadanie *Dodo* pochodzące ze zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Ptaki* zamieszczone w *Skleпах cynamonowych* można wo-

29 B. Schulz, *Księga listów*, s. 146 (list z 30 sierpnia 1937).

30 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2012, s. 70–71.

31 M. Kitowska-Łysiak, *Sceny z Dodolandii. Przypisy do imaginarium Brunona Schulza*, w: <http://bruno-schulz.eu/blog/archiwa/1224> (dostęp: 5.10.2014).

bec tego spróbować czytać jako interteksty skojarzone między innymi grą tytułów. Bo i to jest możliwe, że teksty Schulza glosują się wzajemnie. Że ptasia kondycja Doda wpisuje go w porządek wcześniejszej opowieści Schulza.

Kitowska-Łysiak wskazywała także na podobieństwo Doda do innych Schulzowskich bohaterów. Pisała: „Co więcej, ów męski bohater robi wrażenie fizycznie spokrewnionego z innymi ludzkimi/męskimi bohaterami opowiadań, jak Edzio i Emeryt, przez co staje się istotą łączącą świat zwierząt i świat ludzi”³².

Dodo jako istota łącząca świat zwierząt i ludzi należy do konceptu rozwijanego przez Schulza, polegającego na mnożeniu nieoczywistych zwierzęco-ludzkich form i nawarstwianiu znaczeń wynikających z podobieństw i różnic między człowiekiem a zwierzęciem. W opowiadaniu *Dodo* zwierzęcą (ptasią) kondycję bohatera zdaje się potwierdzać jego pochodzenie. Schulz opisał je jako relację syn-ojciec, Dodo – wuj Hieronim, niewyraźną wprost, rządzącą się zasadami ustalonymi przez Schulzowskie imaginarium. O tym, kto należał do rodziny bohatera, dowiadujemy się głównie na podstawie dwóch fragmentów opowiadania: „Gdy starszy brat Doda wyjechał za granicę, rodzina zeszczuplała do trojga, czworga osób. Prócz wuja Hieronima i ciotki Retycji była jeszcze Karola, sprawująca rolę klucznicy w wielkim gospodarstwie wujostwa”³³. I nieco dalej: „Gdy zasiadano do stołu, ciotka Retycja, siedząc między mężem [wuj Hieronim – przyp. M. J.] a synem [Dodo – przyp. M. J.], stanowiła granicę dwóch światów, istmus między dwoma morzami obłądu”³⁴.

Wuj Hieronim, choć na skutek innych przeżyć niż Dodo (cierpiący w dzieciństwie na chorobę mózgu), znalazł się poza regułami codziennego życia. Po powrocie z pewnej podróży w osobliwy sposób wycofał się z interesów, „usiłując schować się pod łóżko”³⁵. Jego zachowanie przypomina reakcję zwierzęcia zmuszonego przez zagrożenie do panicznej ucieczki. Dawny drapieżnik przemienił się w ofiarę nieprzytomną ze strachu. Czego lub kogo boi się wuj Hieronim, dokładnie nie wiadomo. Za wyjaśnienie mają wystarczyć wzmianka o „zawiłych, wątpliwych i ryzykownych interesach”, które prowadził, oraz objaw lęku – alienacja. Wuj Hieronim, ustępując ze świata ludzkich form, zamieszkał w alkierzu: „W ciemnym alkierzu, w tym ciemnym więzieniu, w którym skazany był jak wielki, drapieżny kot krążyć tam i z powrotem przed szklanymi drzwiami, prowadzącymi do salonu – stały dwa ogromne łoża z dębu,

formy
zwierzęco-
-ludzkie

Kogo boi się
wuj Hieronim?

32 Ibidem.

33 B. Schulz, *Dodo*, w: idem, *Sklepy cynamonowe...*, s. 279.

34 Ibidem, s. 280.

35 Ibidem, s. 281.

nocne łęgowisko wujostwa, a całą tylną ścianę osłaniał wielki gobelin, majaczący niewyraźnym kształtem w ciemnej głębi”³⁶.

W ciemnym więzieniu – sypialni ciotki Retycji i wuja Hieronima – znajdowało się „nocne łęgowisko wujostwa”, być może gniazdo, z którego wylał się Dodo: „Ciotka Retycja spała w głębi swego wielkiego łoża. Na drugim łożu siedział jak puszczyk w poduszkach wuj Hieronim”³⁷.

Wuj Hieronim to wielki drapieżny kot albo puszczyk (drapieżny ptak). Zwierzęce wcielenia potwierdzają jego dawny ognisty charakter: „Ci, którzy go znali za młodu, twierdzili, że ten niepohamowany temperament nie znał żadnych hamulców, względów ani skrupułów. Z satysfakcją mówił nieuleczalnie chorym o czekającej ich śmierci. Z wizyt kondolencyjnych korzystał, by przed skonsternowaną rodziną poddawać ostrej krytyce żywot zmarłego, po którym jeszcze lzy nie obeschły. Ludziom, ukrywającym jakieś przykre i drażliwe sprawy osobiste – wspominał je głośno i urągliwie”³⁸.

Po tajemniczej rezygnacji z interesów wuj Hieronim, przeczuwając zbliżanie się kogokolwiek spoza domowników, salwował się ucieczką do alkierza. By opisać jego zachowanie, paniczny lęk przed spotkaniami z innymi ludźmi, można szukać różnych określeń. Można by zacząć od współcześnie ukochanego przez język potoczny przymiotnika „specyficzny”, po „osobliwy”, „dziwaczny”, a może należałoby sięgnąć po określenie, które sugerował Dodo, mówiąc o Hieronimie: „Ciężki wariat...”, czyli nienormalny, po prostu chory.

Słowa wypowiediane przez Doda nabierają przewrotnego, ironicznego i okrutnego znaczenia. Obaj bohaterowie opowiadania sytuują się na marginesie tak zwanego normalnego życia. Konwersacja z Dodem ograniczała się zwykle do odpowiedzi na parę pytań, aż do momentu, kiedy ujawniała się jego niezdolność do udzielania odpowiedzi przyjmujących chociaż pozór sensowności. Wuj Hieronim, „ciężki wariat”, oświadczał nieustająco: „Di-da”. Doda i wuja Hieronima mogłaby więc łączyć „uprzywilejowana wyjątkowość”.

„Wyjątkowość”, powracająca w tekście w różnych wariantach, należy do repertuaru środków retorycznych charakterystycznych dla Schulzowskich narracji. To powtórzenie (*repetitio*) pełniące nie tylko funkcję rytmizacyjną w „prozie” Schulza³⁹, ale także semantyczną, analizowaną przez Włodzimierza Boleckiego, którego zdaniem: „Powtarzalności pojedyn-

kot albo
puszczyk

„wyjątkowość”

36 Ibidem, s. 280.

37 Ibidem, s. 282.

38 Ibidem, s. 281.

39 Krzysztof Stala pisał o powtarzalności form językowych w kontekście procesu metaforyzacji w twórczości Schulza: „[...] zobaczyć Schulzowskie słowo, czy raczej zespoły, szeregi słowne, jako zapis pewnych struktur doświadczenia poetyckiego, filozoficznego, czy też po prostu – ludzkiego.

czych wyrazów (głównie epitetów i orzeczeń) towarzyszy powtarzalność niektórych związków wyrazowych. Tworzą one wtórne, bo powstałe w tekście, a nie w systemie języka, tekstowe frazeologizmy, swoiste klisze, które narrator wykorzystuje z różną intensywnością. Niekiedy klisze takie można zauważyć na przestrzeni 2–3 akapitów jednego opowiadania⁴⁰.

Zabieg ten, chętnie wykorzystywany przez Schulza, doskonale widać w rozsianych w opowiadaniu opisach Doda:

„Tak wyrastał, a w y j ą t k o w o ś ć j e g o l o s u rośla z nim razem, jakby sama przez się rozumiała i bez sprzeciwu z żadnej strony”⁴¹ (podkreślenie – M. J.).

„Jego fizjonomia wcześniej zaczęła dojrzewać, i rzecz dziwna, podczas gdy przejścia i wstrząsy życiowe zatrzymały się na progu tego życia, oszczędzając jego pustą nienaruszoność, j e g o z a m a r g i n e s o w ą w y j ą t k o w o ś ć, rysy jego formowały się na tych przeżyciach, które przechodziły mimo niego, antycypowały jego jakąś nieureczywistnioną biografię, która zarysowana zaledwie w sferze możliwości, modelowała i rzeźbiła to oblicze w iluzoryczną maskę wielkiego tragika, pełną wiedzy i smutku wszystkich rzeczy”⁴² (podkreślenie – M. J.).

„Nie obeszło się bez tego, by t a j e g o u p r z y w i l e j o w a n a w y j ą t k o w o ś ć została wyśledzona, zwężona drapieżnie przez chytrze zaczajoną i zawsze głodną żeru złośliwość ludzką”⁴³ (podkreślenie – M. J.).

„Więc coraz częściej zdarzało się, że dostawał podczas swych rannych spacerów towarzyszy, i należało to do warunków tej uprzywilejowanej wyjątkowości, że byli to towarzysze specjalnego gatunku i wspólności interesów, ale w sensie wysoce problematycznym i nie przynoszącym zaszczytu. Były to przeważnie znacznie młodsze roczniki, które garnęły się do pełnego godności i powagi, a rozmowy, które prowadzili, miały ton specjalny, wesoły i żartobliwy, dla Doda – trudno zaprzeczyć – miły i orzeźwiający”⁴⁴ (podkreślenie – M. J.).

Wskazane powtórzenie naprowadza na jeszcze inny nieoczywisty środek, istotny dla interpretacji Schulzowskiego tekstu. „Uprzywilejowana wyjątkowość” brzmi jak eufemizm, wystarczy spróbować nieco zmody-

Klisze
tekstowe

Ich natrętna powtarzalność wyznacza pewien wzór i rytm tej prozy, tworzy miejsca skupienia, w których zawęzła się doświadczenie poetyckie, odkrywając figury wglądu w istotę świata.” I nieco dalej: „Charakterystyczne okazuje się natrętne powtarzanie pewnych form językowych. [...] Tekst odsyła do tekstu, fragment do fragmentu, figura do figury; relacje rozchodzą się w różnych kierunkach, pokrywają pajęczyną substancję słowną tekstu, nadając jej rodzaj intertekstualnej jedności” (K. Stala, *Architektura...*, s. 189–191).

⁴⁰ W. Bolecki, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, w: idem, *Poetycki model prozy...*, s. 268.

⁴¹ B. Schulz, *Dodo*, s. 276.

⁴² Ibidem, s. 277.

⁴³ Ibidem, s. 278.

⁴⁴ Ibidem.

fikować jedno z przywołanych zdań, by wskazać kategorię określeń zmiennych historycznie, wcale nie niewinnych, opisujących kondycję Doda. Na przykład: „Nie obeszło się bez tego, by ta jego [inność, ułomność, osobliwość, anormalność, a może monstrialność?] została wysłędzona, zwężzona drapieżnie przez chytrze zaczajoną i zawsze głodną żeru złośliwość ludzką”. Zapewne jeszcze w XIX wieku bohater Schulzowskiej narracji mógłby służyć jako żywy eksponat w muzeum osobliwości. Historia „ludowych rozrywek, archaicznych i okrutnych spojrzeń ciekawskich oczu” („patrzenia na ludzką ułomność”) ujawnia, jak w XX wieku zmieniała się wrażliwość na widok ludzkiego ciała⁴⁵. Michael Foucault charakteryzował władzę społecznej normalizacji, widząc jej przejawy w figurach anormalnego. Zgodnie z twierdzeniem, że w XIX wieku to monstra zamknięte w gabinetach osobliwości miały uczyć, czym jest norma⁴⁶. Dopiero w XX wieku zaszła zmiana polegająca na „wydobyciu ciała anormalnego z monstrialnej wyjątkowości oraz na długim i paradoksalnym włączaniu go do wspólnoty ciał”⁴⁷. Zaczęto wówczas dostrzegać ułomność tam, gdzie dawniej widziano jedynie monstrialność⁴⁸.

Dodo, dla którego ze względu na rozmiar głowy musiano zlecać obstalowanie specjalnie wykonanego melonika, zostałyby współcześnie włączone do wspólnoty ciał ułomnych. Schulz opisuje jego kondycję za pomocą określeń odsyłających między innymi do słownika medycznego, którego formy mają zaklasyfikować również stan wuja Hieronima. Choroba, obłęd to tylko etykiety wykorzystywane przez społeczeństwo do radzenia sobie z anomalią, czyli tym, co „nie mieści się w kategoriach schematu kulturowego”⁴⁹. Oprócz tego Schulz stosuje wobec Doda i Hieronima zwierzęce porównania i metafory nawarstwiająca wieloznaczności w interpretacji nie tylko relacji bohaterów z otoczeniem, ale także ich wzajemnych kontaktów.

Według Tomasza Bocheńskiego: „Dodo i Hieronim powołują do istnienia odrębne rzeczywistości, rządzące się immanentnymi prawami, opowiadane w dwojaki, nielączący się z sobą sposób. Powiem więc, że to dwie inwencje, tak oryginalne, samoistne i niezależne od otoczenia, że nie znajdują wspólnego podłoża. Dwie wolne improwizacje, które scała tylko posądzenie o szaleństwo i humorystyczna, przypadkowa zbież-

wspólnota
ciał ułomnych

45 J.-J. Courtine, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, w: S. Audoin-Rouzeau, A. de Baecque, A. Becker i in., *Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 190–191.

46 Ibidem, s. 193.

47 Ibidem, s. 194.

48 Ibidem.

49 J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków*, w: M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 15.

ność imienia Dodo ze słowami Di-da powtarzanych przez Hieronima. Na podstawie owego dysonansowego akordu nie można zbudować jednolitego utworu, ale można zbudować opowieść o dwóch rozchodzących się narracjach⁵⁰.

Doda i wuja Hieronima mogłoby łączyć pochodzenie i wykluczenie ze społecznej normy. Mogłoby ich scalić widzenie ślepego na jedno oko, płaczącego nad niedoskonałością ludzkich form, płaczącego litościwie nad sobą. Mogłoby, gdyby Dodo i Hieronim nie byli zarówno tak podobni, jak różni od siebie: „Wuj Hieronim i Dodo żyli w tym ciasnym mieszkaniu niejako mimo siebie, w dwóch różnych dymensjach, które się krzyżowały, nie tangując się wcale. Czy ich, gdy spotkały się ze sobą, szły dalej, poza siebie, jak u zwierząt dwu różnych i dalekich gatunków, które nie dostrzegają się wcale, niezdolne zatrzymać obcego obrazu, lecącego na wskroś przez świadomość, która nie może go w sobie zrealizować”⁵¹.

Porównanie wuja Hieronima i Doda do „zwierząt dwu różnych i dalekich gatunków” (wuja Hieronima – do wielkiego drapieżnego kota, puszczyka, koguta; Doda – wcielonego ptaka – do kota w klatce) ujawnia potrzebę, która według Gastona Bachelarda leży u podstaw wyobraźni, ponieważ „pierwszą funkcją wyobraźni jest tworzenie form zwierzęcych”⁵². Ponadto porównania u Schulza odgrywają zupełnie swoistą rolę. Według Boleckiego: „rozpatrywane na krótkich odcinkach tekstu pełnią [...] funkcję momentalnego, jednorazowego semantycznego dopełnienia porównywanych elementów. Są niewątpliwie kolejnym planem ewokowania «krótkich spięć sensu» między słowami [...]. Porównanie u Schulza jest więc nie tylko oddaleniem się od jednostki wyjściowej (co zbliża je do funkcji pseudonimów), ale także – zgodnie z jego filozofią słowa – ma «celnie» przybliżyć się do «sedna rzeczy» ukrytego «na dnie» wszystkich pojęć, znaczeń, rzeczy i zdarzeń”⁵³.

Być może autor *Sanatorium pod Klepsydrą* za pomocą zwierzęcych porównań ponawiał niepokojące pytanie: ile zwierzęcia w człowieku, ile człowieka w człowieku, a ile zwierzęcia? Naprowadzając na rozważania o zwierzętach, komplikował prawdę o człowieczeństwie. Niejednoznaczną zwierzęco-człowieczą formą drażył hierarchię człowiek-zwierzę i buszował na terytorium, nad którym niepodzielną władzę sprawuje antropocentryzm. Zwierzęce porównania w opowiadaniach Schulza są jak kłaczka, dzięki którym wydaje się, że wiemy o bohaterach więcej.

u podstaw
wyobraźni

ile?

50 T. Bocheński, *Schulz czyli Inwencja jako forma poznania*, w: *Bruno od Księgi Blasku...*, s. 81.

51 B. Schulz, *Dodo*, s. 280.

52 G. Bachelard, *Lautréamont*, w: idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 90.

53 W. Bolecki, *Język poetycki i proza...*, s. 287.

Dodo i wuj Hieronim „nigdy nie mówili do siebie”⁵⁴. Kiedy obłądny Dodo nazywa Hieronima ciężkim wariatem, Schulz wykorzystuje twórczy potencjał okrucieństwa, które napędza opowiadaną historię⁵⁵. Kiedy Dodo napadał na Hieronima, śmiał się „hałaśliwie i z satysfakcją, wstrząsał głową z politowaniem i powtarzał wśród śmiechu: – Ciężki wariat...”⁵⁶. Tylko pozornie można interpretować ten gest jako zwierzęce okrucieństwo. Brakuje mu bowiem istotnego elementu charakterystycznego dla tego, co zwykle cechować zwierzęcość – szybkiej reakcji, gwałtowności. Bo „Dodo pojmował wszystko nie od razu, powoli, i miało kilka chwil milczenia i konsternacji, zanim sytuacja rozjaśniała się w jego umyśle”⁵⁷. Posądzenie Hieronima-puszczyka o szaleństwo przypominałoby zatem zemstę Doda – uczłowieczonego ptaka innego gatunku – wypowiadającego w ten przedziwny, irracjonalny sposób oskarżenie o przyczynę własnego wariactwa, odziedziczonego po ojcu... Obłądnych bohaterów opowiadania *Dodo* zanurzonych w Schulzowskim imaginariu połączyłaby wówczas nierozdzielna więź – niczym ojca i syna. A wspomniane okrucieństwo nabierałoby przewrotnie również cech uznawanych za typowo ludzkie – świadomych i przemyślanych.

Do repertuaru inwencyjnych metod Schulza dodałabym nawarstwianie zwierzęcych porównań, tworzonych przez wrażliwego i bystrego obserwatora świata ludzi i zwierząt. Schulz oswajał między innymi tajemnicę zwierzęcości i człowieczeństwa, mnożąc ją w opowieściach, wokół których krążą interpretatorzy zawsze pozostający w tyle za literaturą. Le Clézio podobno widywał Tajemnicę. Twierdził, że: „Tajemnica pozostała jeszcze w głębi serc, w pragnieniach, legendach, maskach, pieśniach, pojawiających się nagle i dreszczem przebiegających po skórze niczym błyskawice po letnim niebie”⁵⁸.

wariactwo
odziedziczone

⁵⁴ B. Schulz, *Dodo*, s. 280.

⁵⁵ Warto zauważyć, że Schulz jako nauczyciel drohobyckiego gimnazjum zapewne na co dzień oglądał teatr szkolnego okrucieństwa. Obserwowane sposoby dokuczania młodszym kolegom czy nauczycielom mogły znaleźć odzwierciedlenie w ukazaniu dręczenia w twórczości autora *Sklepow cynamonowych*.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 281.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 282.

⁵⁸ J.M.G. Le Clézio, *Raga. Ujrzałem niewidzialny kontynent*, przeł. Z. Kozimor, Warszawa 2009, s. 85.

[horyzont życia]

Stanisław Rosiek: Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)

1.

Każda biografia jest wyzwaniem – ale Schulza w szczególności. Pisanie biografii (własnej lub cudzej) to – jak wiadomo – rytualna podróż w poszukiwaniu straconego czasu, niemożliwa próba wskrzeszenia tego, co bezpowrotnie (?) minione. I próba sensu, który spiałby w jakimś jednym porządku miazgę życiowych zdarzeń. Biograf Schulza staje jednak przed zadaniem szczególnym. Biografia Schulza jest biografią trudno dostępną, skrytą – jak jej bohater, który chował się za wizerunkami siebie samego stworzonymi na potrzeby innych. Jego korespondencja, którą znamy tylko w niewielkiej części, to pole gry (o sobie, o życie). Na domiar złego ślady tego życia i autokreacje Schulza zostały w dużej części zniszczone, zaginęły (kto wie, czy nie bezpowrotnie) lub rozproszyły się po świecie razem ze świadkami jego istnienia. Rzecz by można zatem, że Schulz został pozbawiony przez historię sporej części swojej biografii.

Wcześniej został pozbawiony życia. Kilkaset metrów od miejsca, w którym się teraz znajdujemy, a ja bezpiecznie mówię te słowa¹, zabił go dwoma strzałami w głowę gestapowiec Günther. Wiemy, choć niezbyt dokładnie, ponieważ relacje świadków nie są zgodne, jak rozegrał się ostatni akt życia Schulza – jego

1 Tekst został wygłoszony jako referat podczas międzynarodowej konferencji naukowej „Bruno Schulz. Teksty i konteksty”, odbywającej się w ramach VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (26–30 maja 2014). Obrady toczyły się w dawnej pracowni robót ręcznych Gimnazjum Państwowego im. Władysława Jagiełły, obecnie sali numer 32 w rektoracie Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki.

śmierć². Potrafimy ją osadzić na osi czasu. Schulz poniósł śmierć 19 listopada 1942 roku przed południem. Ale dzisiaj – i tu, w Drohobyczu, i na całym świecie – tej śmierci nie znajdziemy. Jakby nigdy do niej nie doszło, jakby nigdy nie stała się faktem. A przecież Schulza nie ma pośród nas. Nie spotkamy go ani na Floriańskiej, ani na Stryjskiej, nie zobaczymy, jak wchodzi po schodach gmachu dawnego gimnazjum, w którym się dzisiaj spotkaliśmy, żeby o Schulzu mówić. Jego śmierć, podobnie jak jego życie, zależy dzisiaj od nas i od naszej pracy, od tego, co o Schulzu powiemy i napiszemy.

Biografia jednak nie jest życiem. To oczywiste. I nigdy życiem nie będzie. Nic nie zasypie szczeliny między byciem (istnieniem) a dyskursem na jego temat. Czasem ta nieusuwalna różnica jest większa niż zwykle. To wypadek bycia (istnienia) Schulza, po którym pozostało tak niewiele śladów, jakby ktoś je z premedytacją zacierał, jakby jego biografia wielokrotnie przegrywała z historią.

Pracy odzyskiwania i rekonstrukcji życia Schulza nie trzeba zaczynać od początku. Kilkadziesiąt lat wysiłków i poszukiwań Jerzego Ficowskiego, zwińczo-nych ostatnim, podsumowującym wydaniem książki *Regiony wielkiej herezji i okolice* z 2002 roku, stworzyło fundament pod przyszłą biografię (biografie) Schulza. Podobnie jak dwukrotnie podejmowana przez Jerzego Jarzębskiego próba syntezy – najpierw jako wstęp do wydania prozy Schulza w serii „Biblioteka Narodowa”, później jako osobna książka poświęcona pisarzowi w serii „A to Polska właśnie”. Fundament ten tworzą również podejmowane przez wielu schulzologów częściowe poszukiwania śladów biografii – przykładem Wiesław Budzyński jako autor reporterskich książek o Schulzu³ czy Paolo Caneppele przeszukujący wie- deńskie księgi meldunkowe⁴, a także od lat systematycznie prowadzony przez Branislavę Stojanović⁵ portal w Internecie.

Ale mimo tych często godnych uznania wysiłków nadal jeszcze jest wiele niejasności i białych plam w wiedzy o życiu i twórczości Schulza. Stworzone przez Ficowskiego syntetyczne kalendarium (parokrotnie przedrukowywane przez autora⁶ i parafrazowane przez innych badaczy) zawiera sporo luk. Niektóre z nich już dzisiaj można by wypełnić. Po to, by zlikwidować inne, konieczne są systematyczne i kompleksowe poszukiwania nowych źródeł (i pójście w kwerendach

2 Odmienne w wielu szczegółach świadectwa pozostawili: Izydor Friedman (Lubowiecki), Leopold Lustig, Zeev (Wilhelm) Fleischer (por. hasło *Śmierć* autorstwa Jerzego Jarzębskiego w *Słowniku schulzowskim*, Gdańsk 2002, s. 379–380). Inne jeszcze światło na śmierć Schulza rzuca rozmowa pt. *Requiem*, przeprowadzona przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak z Alfredem Schreyerem i Abrahamem Schwarzem (w: eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 143–152).

3 Por. *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001; *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011.

4 Por. P. Caneppele, *Bruno Schulz w Wiedniu*, w: *W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod redakcją M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 533–546.

5 www.brunoschulz.org.

6 Po raz ostatni w: *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 487–506.

tropem wiedeńskim, berlińskim, paryskim, sztokholmskim, kijowsko-moskiewskim, drohobyckim...). Równocześnie należy poddać ponownej lekturze znane już dokumenty, które – jak choćby dwie teczki personalne Schulza nauczyciela⁷ – nie zostały dotąd w pełni wykorzystane przez schulzologów.

2.

Mnogość białych plam sprzyja umacnianiu się i szybkiemu rozwojowi zmitologizowanych opowieści o życiu Schulza. Jego legenda rośnie na naszych oczach. Całe życie pisarza zostało w niej sprowadzone do kilku biografemów⁸, które przeżywają się w rozmaitych legendowych narracjach – w szkolnych opracowaniach, w popularnych wypowiedziach na temat autora *Sklepów cynamonowych*, w dziennikarskich artykułach okolicznościowych, w sensacyjnych doniesieniach tabloidów. Krótko wyliczę biografemy najbardziej popularne: (1) genialny twórca (samouk) pracuje jako skromny nauczyciel rysunków w prowincjonalnym miasteczku, lecz (2) pewnego dnia jego próby literackie, zamieszczone pierwotnie w listach do przyjaciół, zyskują uznanie w oczach Zofii Nałkowskiej i zostają opublikowane w warszawskim wydawnictwie Rój, co otwiera mu drogę do literackiej kariery, choć szczęścia mu to jako człowiekowi nie przynosi, (3) z powodu chorobliwego masochizmu (jak również skłonności do bałwochwaltwa) Schulz nie potrafi na trwałe związać się z żadną kobietą, (4) jego poczucie niższości doprowadza w końcu do tragicznego końca, ginie z ręki gestapowca na ulicy Drohobycza nieopodal domu, w którym się urodził, (5) po śmierci z powodów ideologicznych jego dzieło na wiele lat zostaje wyrzucone poza margines literatury oficjalnej, jednakże dzięki Sandauerowi i Ficowskiemu rozpoczyna w końcu triumfalny pochód przez języki i kultury świata, (6) czytelnicy i coraz liczniejsi wyznawcy Schulza z zapartym tchem obserwują dramatyczne poszukiwania ostatniego dzieła, zaginionej powieści *Mesjasz* (która była lub nadal znajduje się w archiwach KGB), (7) z oburzeniem reagują na wieść o wywiezieniu „fresków” z willi Landaua do Izraela, (8) a na nowojorskich aukcjach sztuki jego rysunki osiągają zawrotne ceny.

Schulz nie zawsze umiałby się rozpoznać w tym legendowym wizerunku. I to nie dlatego, że niektóre elementy tej legendy niewiele mają wspólnego z rzeczywistością jego życia – bo często przecież mają. Fałsz legendy Schulza polega na redukcji i symplifikacji. Pełnia jego życia zostaje w niej sprowadzona do nazbyt

7 Znajdują się one na wyciągnięcie ręki – w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym Ukrainy we Lwowie, Kuratorium Lwowskiego Okręgu Szkolnego m. Lwów, lata 1921–1939, F 179, O 7, Tom XIII, teczka 29376 i 29379.

8 Kategorię biografemu nieco żartobliwie opisał i z pożytkiem zastosował Roman Zimand, badając życie Stanisława Brzozowskiego (por. jego artykuł *Uwagi do przyszłej biografii Stanisława Brzozowskiego*, w: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, red. A. Walicki, R. Zimand, Kraków 1974, s. 375–214).

wąskiego rejestru, w którym się ono nie mieści. W tej sytuacji rzecz najwyższej wagi to o d z y s k a n i e b i o g r a f i i Schulza (rozumianej jako bieg jego życia) – ale nie poprzez napisanie jednej z wielu możliwych biografii (rozumianej jako dyskurs o życiu).

Najpierw trzeba u s t a l i ć t e k s t ż y c i a Schulza.

To niełatwe zadanie. Ale konieczne i coraz pilniejsze. Podobnie bowiem jak tekstologia ustanawia w wydaniach krytycznych dzieła fundament dla interpretacji (mniej lub bardziej wyrafinowanych i prawomocnych, lub wręcz chybiomych), tak też podstawą dyskursów biograficznych jest (powinien być) *corpus biographicum* – sekwencja zdarzeń życia ułożona wedle chronologii ich następowania i osadzona w kontekście epoki. Tego rodzaju protobiografie przybierają zazwyczaj formę kalendarza życia i twórczości (dopełnianą niekiedy dziejami recepcji).

Zgłaszam zatem tu i teraz – w Drohobyczu, podczas Festiwalu Schulzowskiego – postulat wspólnej pracy nad maksymalnie rozległym i szczegółowym kalendarium schulzowskim, z którego następnie wyłaniać się będą mogły mniej lub bardziej wnikliwe i porywające żywoty pisarza⁹. Dzięki takiemu kalendarium stanie się możliwe (i źródłowo pewne) odkrywanie sensów życia „skromnego drohobyckiego nauczyciela”, ukrytej logiki tego życia i „ostatycznego przesłania”, które można by (czy należałoby) podjąć. Kalendarium Schulza rzuci światło na jego dzieło, pozwoli też może zrozumieć niejedną tajemnicę pisania, odsłonić znaczenia niedostępne w egzegezach tekstów literackich odciętych od biografii pisarza.

3.

W Polsce dojrzałym prototypem tego rodzaju działań jest *Kronika życia i twórczości Mickiewicza*, której pierwszy tom, pod redakcją Stanisława Pigoń, ukazał się w 1957 roku¹⁰. We wstępie, określającym zadania publikacji, Pigoń pisał,

9 Kilkanaście miesięcy po zgłoszeniu tego apelu ruszyła pod moim kierunkiem realizacja pięcioletniego projektu badawczego „Kronika życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza” w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki.

10 M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*, Warszawa 1957. Kalendarium życia i twórczości pisarza – jako wyspecjalizowany gatunek wypowiedzi naukowo-dokumentacyjnej – nie ma więc w Polsce odległych dziejów. Dużo wcześniej pisano – rzecz jasna – żywoty czy biografie. Nie miały one jednak charakteru pracy źródłowej, która programowo, z założenia powstrzymując się przed interpretacją biografii, koncentruje się na jej dokumentowaniu i rekonstrukcji. W ostatnim półwieczu powstało sporo prac tego rodzaju, z których najważniejsze to: J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1956; E. Sawrymowicz, *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960; J. Czachowska, *Gabriela Zapolska. Monografia biobibliograficzna*, Kraków 1966; B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy). Twórczość i życie*, Warszawa 1967; K. Tokarzówna, S. Fita, *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twór-*

że pragnie ona dać „autentyczny obraz żywota i działalności Mickiewicza”¹¹. Cel ten osiąga poprzez „zestawienie m o ż l i w i e s z c z e g ó l o w e j kroniki reje-strującej dane biograficzne dzień po dniu, tydzień po tygodniu i wydobywającej wszystkie dostępne tego życia elementy, o ile się dadzą źródłowo udokumento-wać”¹². Podobnie rzecz ujmują autorki tomu, pisząc, że w „kalendarium chodzi o ustalenie porządku chronologicznego m o ż l i w i e w s z y s t k i c h w y d a - r z e ń z życia poety, nawet marginesowych, gdyż mogą one służyć do stwierdzeń istotnych”¹³. Tyle głosów sprzed pół wieku.

Zwraca uwagę w tych deklaracjach zamiar jak najszerszego ogarnięcia mate-rii życia Mickiewicza, programowy b r a k s e l e k c j i z d a r z e ń¹⁴. Do kalen-darium – zdaniem Pigionia i jego współpracownic – powinno trafić wszystko, co można wiarogodnie udokumentować.

Trudno się nie zgodzić z takim postawieniem sprawy. Wybór bowiem jest prawem (często stosowanym opacznie) i przywilejem (często nadużywanym) biografą, który tworzy dyskurs wedle własnej zasady, włączając w jego ramy za-ledwie część znanych mu zdarzeń, inne skazując na banicję: marginalizację lub zapomnienie. Kronikarz nie korzysta z tego przywileju. Kronikarz jest zakład-nikiem, a czasem nawet niewolnikiem źródeł. Jedyną zasadą selekcyjną jest ich

czości, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1969; E. Korzeniewska, *Maria Dąbrowska. Kronika życia*, War-szawa 1971; M. Stokowa, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego (1869–1890)*, Kraków 1971 (jako tom 16 *Dzieł zebranych Stanisława Wyspiańskiego*); S. Eile, S. Kasztelowicz, *Stefan Żerom-ski. Kalendarz życia i twórczości*, Kraków 1976; J.W. Gomulicki, *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości*, Warszawa 1976; A. Micińska, J. Degler, *Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939). Kronika życia i twórczości*, „Pamiętnik Teatralny”, R. 34: 1985, z. 1–4; B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 1–3, Kraków 1987; H. I. Rogacki, *Żywoć Przybyszewskiego*, Warszawa 1987; Z. Trojano-wiczowa, Z. Dambek przy współudziale J. Czarnockiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1–3, Poznań 2007; Z. Goliński, *Kalendarz życia i twórczości Ignacego Krasickiego*, do druku przygo-towała i wstępem opatrzyła M. Górka, Poznań 2011. Prace te mają różny charakter. Systematykę kalendarium jako gatunku przedstawiła już w 1970 roku Ksenia Kostenicz, wyróżniając kalendaria „bogate”, „poszerzone” oraz „minimum” (*Kalendarz życia i twórczości pisarzy, w: Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych*, red. J. Czachowska, Wrocław 1970, s. 199–212). Kalendarium poświęciła kilka stron Ewa Głębińska w przeglądowym referacie *Prace dokumentacyjne w bada-niach literackich – dziś i jutro*, wygłoszonym podczas Zjazdu Polonistów (*Wiedza o literaturze i edu-kacji. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, Warszawa 1995, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jaro-siński, Warszawa 1996, s. 758–762).

11 *Kronika życia i twórczości Mickiewicza*, s. 6.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*, s. 11.

14 Nie ma tu jednak pełnej zgody. Zasadę kompletności przyjmuje jako bezdyskusyjną Zofia Trojano-wiczowa, krytykując wcześniejsze kalendarzowe opracowania życia i twórczości Norwida: „Pozycje te znacznie odbiegają od przyjętego przez nas wzorca: radykalną selekcją materiału, także brakiem pełnej dokumentacji źródłowej” (por. jej *Wprowadzenie*, w: *Kalendarz życia i twórczości Cy-priana Norwida*, t. 1: 1821–1860, s. V). Z kolei Zbigniew Goliński przyjął w tworzeniu kalendarium Krasickiego ograniczenia, które edytorka jego pracy tak oto wyłożyła: „nie każdy list i nie każdy dokument podpisany przez Krasickiego lub jego dotyczący potraktowany został jako fakt kalen-darzowy” (*Kalendarz życia i twórczości Ignacego Krasickiego*, do druku przygotowała i wstępem opatrzyła M. Górka, Poznań 2011, s. XI).

wiarogodność. Waga, doniosłość, znaczenie zdarzeń, które dokumentują, w tej fazie pracy nad tekstem życia są poza wszelką dyskusją. Dla kronikarza wszystko jest (wszystko powinno być) równie ważne.

Eugeniusz Sawrymowicz, publikując kilka lat później niż mickiewiczolodzy prace nad *Kalendarzem życia Juliusza Słowackiego*, przyjmuje tę zasadę bez wahania. Jedynym powodem niekompletności kalendarza są trudności praktyczne. Jego zdaniem należy zgromadzić i odpowiednio oświetlić „wszystkie fakty [...], j a k i e u d a ł o s i ę z e b r a ć”¹⁵. Bo poszukiwania trzeba prowadzić jak najszerzej. Sawrymowicz zdaje sobie dobrze sprawę z tego, że – jak pisze – „bła- hość jakiegoś faktu może być bowiem pozorna”¹⁶.

Istotnie, ustanowienie hierarchii zdarzeń, uznanie jednych za ważniejsze od innych to pierwsze działania interpretacyjne, które są nieuchronnym gwałtem na źródłach. Ich stawką jest narracja i jej wytwór – sens.

Rzec by więc można, że kalendaria to takie wypowiedzi, które nie generują sensu. Powstrzymują się przed nadaniem przedstawianej serii zdarzeń nadrzędnej orientacji, która by je sprzęgła wedle jakiejś zewnętrznej reguły (politycznej, moralnej czy sentymentalnej), nie tworzą zatem żadnych „figur biografii”¹⁷.

Kalendaria nie są ideo-logiczne. Kalendaria są chrono-logiczne.

Jedyna władza, którą uznają, to czas i jego nieubłagana linearność, sekwencyjność, następowanie po sobie kolejnych dni i lat. Żadnych równoległości, bocznych odnóg, niespodziewanych powrotów. W kalendarzach obowiązuje tradycyjna temporalność¹⁸. Bruno Schulz z jego heretyckimi ideami czasu nie znalazłby uznania u twórcy kalendarza przedstawiającego życie i twórczość Brunona Schulza. W kalendarzowym ujęciu życie autora *Sanatorium pod Klepsydrą* – jako *corpus biographicum* – musi pozostać linearne. Ziarenka piasku przesyępują się nieubłaganie z góry na dół. I nie ma takiej ręki, która potrafiłaby odwrócić ich bieg – minionych zdarzeń przesuwających się na osi czasu. Dlatego w kalendarium najważniejsze to zachowanie elementarnych relacji: „przed–po”, „wcześniej–później”. Cała reszta schodzi na drugi plan i powinna być odłożona na kiedy indziej (w naszym wypadku do momentu pisania biografii Schulza).

Bo choć wewnętrznym motorem kalendarzy jest czas, choć precyzyjnie i systematycznie, dzień po dniu rejestrują one jego upływ i jego przepływy, n i e s ą j e d n a k o p o w i e ś c i ą – opowieścią o czymś życiu od narodzin aż po śmierć.

15 E. Sawrymowicz, wstęp do: *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, s. 5.

16 Ibidem.

17 Kategorią „figury biografii” posłużyłem się w pracy nad ustalaniem dziejów pośmiertnych Adama Mickiewicza (por. *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*, Gdańsk 2013).

18 Dla historyków XIX wieku prawie bez wyjątku czas był – jak przypomina Krzysztof Pomian – „liniowy, kumulacyjny i nieodwracalny”, czas tak pojmowany był „do tego stopnia utożsamiany z historią, że ludy, u których nie udaje się go wykryć, są po prostu ludami bez historii” (*Porządek czasu*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 78).

Są nienarracyjne, nieepickie. Z epickiego rozmachu i praktyki Homera biorą jedynie proste następstwo zdarzeń. Przedstawiane w kalendarium pod datami dziennymi fakty (źródłowo ugruntowane) mogą pozostawać luźne, niezwiązane ze sobą. Kalendarz bowiem dobrze znosi nieciągłości narracji, luki, szczeliny, puste miejsca, białe plamy. Powodują one wprawdzie rozpacz kronikarza, ale nie naruszają podstawowej idei kalendarium, które w sposób nieciągły, nieuchronnie dziurawy odzwierciedla ciągły i linearny bieg czyjegoś życia.

Ale ten brak, ten niedostatek pozwala zdarzeniom odtwarzanego w kalendarium życia zachować suwerenność i dawną tożsamość. Skoro bowiem zdarzenia te nie są włączane w nadrzędne strategie narracyjne (biograficzne czy historyczne), to do głosu dojść mogą ich pierwotne znaczenia – znaczenia źródłowe, znaczenia będące pochodną przywołanych dokumentów. Albowiem tam właśnie, w tym rozległym dokumentacyjnym zapleczu kalendarium, kryją się mnogie narracje, które mają własne logiki rozwojowe (narracyjne) i własne sensy. Kalendarium jest konstrukcją neutralną znaczeniowo, zaledwie tłem dla tych dawnych logik i sensów. Jest sceną, z której dokumenty, poddane przez kronikarza weryfikacji i krytyce autentyczności, przemawiają własnym głosem. I zaciekle walczą ze sobą – dzień po dniu – o rację, o pierwszeństwo, o uznanie. Stawką tej walki jest rekonstrukcja kolejnych zdarzeń czyjegoś życia.

4.

Jako seria mikronarracji konstytuujących fakty czyjegoś życia (według prostych zasad: „kto?” jako *datum* i pytań podstawowych „kiedy? gdzie? co?”) kalendaria biograficzne niepostrzeżenie wikłają się w fundamentalne dylematy i problemy, na które filozofowie i historycy nie dają prostych odpowiedzi.

Co to jest zdarzenie życiowe (zdarzenie w życiu)? Kronikarz nie ma na ogół kłopotu z odpowiedzią na to przekłętę, stale powracające w różnych formach pytanie, które w XX wieku stawiali – każdy po swojemu – filozofowie tacy, jak Wittgenstein, Heidegger, Deleuze, a ostatnio choćby Badiou¹⁹. Podobnie z pytaniem, czym jest zdarzenie w dziejach. Autokrytycznie i autorefleksyjnie postawione już przez historyków doby oświecenia pytanie to nadal jest przedmiotem zaciętych dyskusji toczonych przez współczesnych historiografów²⁰. A kronikarz? Odpowiedź na filozoficzne pytanie znajduje on na poziomie praktycznym. Życie pisarza jest dla niego całością, którą można jednak podzielić na pojedyncze akty. Strumień życia tworzą bowiem pojedyncze stany i zdarzenia, nazywane (wyr-

19 A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

20 Por. T. Falkowski, *Myśl i zdarzenie. Pojęcie zdarzenia historycznego w historiografii francuskiej XX wieku*, Kraków 2013.

żane) przez czasowniki. Wystarczy sięgnąć do jakiegokolwiek kalendarium, by zobaczyć, co jest przez ich twórców uznawane za zdarzenie życia.

Niech to będzie kalendarium Schulza opracowane przez Ficowskiego. Otwieram je – najzupełniej przypadkowo – na latach trzydziestych. I oto, co znajduję: Schulz „uczestniczy w konferencji”, „wygłasza referat”, „poznaje [...] znanego psychologa”, „udostępnia mu rękopis”, „poznaje [...] nauczycielkę języka polskiego”, „przyjeżdża do Warszawy”, „udaje się uprosić Zofię Nałkowską o przeczytanie rękopisu” – i tak dalej, i tak dalej. Seria czasowników, wokół których – jak opiłki metalu wokół magnesu – układa się materia życia.

Jeśli więc całym kalendarium rządzi czas, to pojedynczym zapisem (rekonstrukcją zdarzenia życiowego) – czasownik. A właściwie czasowniki – liczne czasowniki sprzężone ze sobą w węzły i sploty działań, współbrzmienia i kolizje, rozmaite ich interakcje i interferencje.

W ramach każdej przyjętej w kalendarium jednostki czasu (nieważne – dnia, tygodnia czy roku) spotykają się zdarzenia należące do różnych szeregów. Podobnie jak biografia każdego z nas, biografia Schulza biegła wieloma torami, co wynikało z mnogości odgrywanych przez niego ról i rodzajów podejmowanej aktywności. Należą do nich: dzieje intymne (ciało, choroby, życie erotyczne), edukacja, praca zawodowa, twórczość literacka i plastyczna, kontakty i związki z innymi, aktywność towarzyska, spotkania, korespondencja, podróże. Wyliczam dla przykładu. Nie zmierzam tu ani do systematyczności, ani do kompletności. Zależy mi bowiem przede wszystkim na wskazaniu nieuchronnych i banalnych koincydencji, współbieżności i wzajemnego oddziaływania tak czy inaczej wyróżnionych sekwencji biograficznych. Sam Schulz w wielu swoich listach nieraz daje świadectwo, w jak dotkliwy sposób odczuwa nakładanie się na siebie takich sekwencji, jak choćby: praca w szkole – twórczość – choroby. Na tym jednak nie koniec. Interferencje zdarzeń mają znacznie większy zasięg. Do biografii Schulza należą zdarzenia spoza życia samego Schulza, zdarzenia takie jak na przykład: dzieje rodzinne (śmierć ojca, później matki, śmierć brata Izydora), biografie osób, z którymi pozostawał w bliskich relacjach (próba samobójcza Szelińskiej), zdarzenia literackie (ukazanie się *Ferdynand* Gombrowicza), zdarzenia historyczne (wybuch I wojny światowej, śmierć Piłsudskiego, okupacja sowiecka w Drohobyczu). Rzeczą kronikarza jest wytyczyć granice między biografią a historią i w ten sposób określić zasięg zdarzeń branych pod uwagę i włączanych do kalendarium. Musi on przy tym pamiętać, że śmierć Schulza nie jest ostatnim zdarzeniem jego dziejów. Nie zamyka ich. Kontynuacją kalendarza życia i twórczości są (powinny być) dzieje recepcji i oddziaływania, dzieje obecności w kulturze, w pamięci indywidualnej i zbiorowej.

5.

Przedstawiany tu projekt opiera się na **a r c h i w u m i n a p a m i ę c i**. Po to, by go zrealizować i stworzyć kalendarium życia i twórczości Brunona Schulza,

konieczne są zatem z jednej strony rozległe i systematyczne poszukiwania archiwalne, z drugiej – archeologia pamięci.

Zaledwie kilka lat po śmierci Schulza Jerzy Ficowski dziwił się, że tak trudno ustalić szczegóły jego życia. Zwykły, nieuchronny proces śmierci wtórej – wolnego znikania z pamięci tych, którzy pozostali przy życiu – w wypadku Schulza został przyśpieszony. Zagładzie uległ nie tylko on sam, lecz również wielu świadków jego życia. Duża część spośród tych, którzy ocaleli, została rozproszona po świecie. Bieg historii sprawił, że w ciągu kilku lat zniknął świat Schulza.

Tymczasem biografia każdego z nas zaczyna się pisać podczas życia – w pamięci współżyjących. To oni podtrzymują nas w istnieniu, które rozgrywa się pomiędzy terażniejszością (współ)bycia a pamiętaną przeszłością. To, kim jesteśmy teraz, wyznaczają także ci inni (przyjaciele i wrogowie), którzy pamiętają, kim byliśmy wcześniej. To oni zniewalają nas (faktycznym, potencjalnym) dyskursem na nasz temat. Ale zarazem dają świadectwo naszego istnienia, gdy nas samych już nie ma.

Ficowski bardzo prędko wyciągnął z tego wnioski i podjął się czegoś, co można nazwać *archeologią pamięci*. Już w latach czterdziestych rozpoczął poszukiwania świadków życia Schulza²¹. Przez pół wieku rozmawiał i korespondował z setkami osób, które mogły mu coś o Schulzu powiedzieć. Uskładało się w ten sposób ogromne *archiwum świadectw pisanych*, pozostawionych przez osoby, których już nie ma i które nie odpowiedzą nam na żadne pytanie. Złożone przez nie świadectwa są więc nie do powtórzenia. Połączone w ramach jednej edycji, utworzyłyby na wzór istniejących już *Księgi listów* i *Księgi obrazów* imponującą księgę świadectw biografii i egzystencji Schulza.

Ze zgromadzonych świadectw Ficowski obficie korzystał podczas pracy nad swoimi książkami²². Ale nie był w stanie uwzględnić wszystkich informacji, które się w nich znajdują. Był biografem Schulza, biografem o wyraziście zarysowanej koncepcji jego osoby i jego twórczości, nie zaś kronikarzem, dla którego każdy fakt życia jest ważny i który z zasady powstrzymuje się przed hierarchizacją i wyborem. W efekcie rozległe archiwum Ficowskiego kryje olbrzymią wiedzę o pisarzu i jego twórczości, nieuporządkowany zbiór informacji, których część może (i powinna) podsunąć nowe tropy poszukiwań.

Praca nad kalendarium życia, twórczości i recepcji Schulza powinna zatem rozpocząć się od rozpoznania i uporządkowania archiwum Ficowskiego, które znajduje się dzisiaj w zbiorach Ossolineum i Biblioteki Narodowej. Wedle wstęp-

²¹ Anons ukazał się w „Przekroju” w 1947 roku.

²² Przede wszystkim w kolejnych wydaniach *Regionów wielkiej herezji* (1967–2002), ale także w książkach przygotowawczych: *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu* (Kraków 1984), *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje* (Kraków 1986), i w wydaniach niektórych dzieł Schulza: kolejne edycje *Księgi listów* (1975–2002), *Xięga bałwochwalcza* (Warszawa 1988).

nych rozpoznaj zawiera ono więcej niż 1600 listów różnych nadawców do Ficowskiego na temat Schulza (Ossolineum: 1119 listów od 246 nadawców, Biblioteka Narodowa: 471 listów od 179 nadawców)²³. Są to czasem wielostronicowe elaboraty, czasem karty pocztowe, nieraz jednak zapisywane drobnym pismem. Znajdują się też w tym archiwum bruliony i kopie listów Ficowskiego poświęconych sprawie Schulza, a także niebędące listami teksty o Schulzu – zarówno autora *Regionów wielkiej herezji*, jak innych osób. Interesujące są zwłaszcza niepublikowane dotąd wspomnienia o Schulzu Racheli Auerbach, Bogusława Marszala, Alojzego Edwarda Lewickiego czy Jorama Bronowskiego. Inne – jak na przykład wspomnienie Aleksego Kuszczaka czy Emila Górskiego – znane są jedynie z fragmentów włączonych przez Ficowskiego do tomu *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*²⁴. Osobny blok stanowi korespondencja Ficowskiego z Józefiną Szelińską. Na potrzeby kalendarium schulzowska część archiwum Ficowskiego powinna zostać jak najprędzej opracowana i wydana w serii źródłowych publikacji, które staną się p u n k t e m w y j ś c i a d a l s z y c h p o s z u k i w a ń i k w e r e n d a r c h i w a l n y c h.

Niezależnie od ujawnionych w przyszłości kierunków poszukiwań należy przeprowadzić kwerendy w miejscach życia (lub pobytu) Schulza: w Drohobyczu i we Lwowie, w Warszawie, w Zakopanem, w Wiedniu i w Paryżu, czy wreszcie w Szwecji (by wyjaśnić tajemniczą podróż Schulza do Sztokholmu w sierpniu 1936 roku, po której pozostało niewiele śladów). A także wszędzie tam, gdzie obecnie mogą znajdować się jeszcze dokumenty związane z jego życiem (na przykład w Kijowie lub w Moskwie, w archiwach NKWD z czasów sowieckiej okupacji Drohobycza). Kwerendy powinny być prowadzone wedle klucza osobowego – to znaczy w zachowanych archiwach bliższych i dalszych znajomych, z którymi Schulz utrzymywał jakieś kontakty, do których pisał listy. Tu zwłaszcza oprócz adresatów jego korespondencji należałoby także uwzględnić papiery pozostawione przez Nałkowską, Ważyka czy Sandauera. Warto również objąć poszukiwaniami instytucje, z którymi Schulz miał do czynienia, takie jak kuratorium szkolne, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, redakcje czasopism czy gmina żydowska w Drohobyczu.

Systematyczne poszukiwania archiwalne przynieść mogą niejedno jeszcze znalezisko, czego zapowiedzią niech będzie odnalezienie w 2002 roku przez Zdzisława J. Adamczyka listu Schulza do organizatorów Powszechnego Festiwalu Sztuki Polskiej w Warszawie, który z kolei naprowadził na nieznaną dotąd Schulzowski aforyzm na temat książki i czytania²⁵.

23 Pracowałem w tych archiwach, nie mając świadomości, że tak wiele w nich schulzianów. Przytoczone szacunki zrobił na moją prośbę Jerzy Kandziora, znawca dzieła Ficowskiego, a także autor poświęconej mu monografii, która ukaże się w 2016 roku.

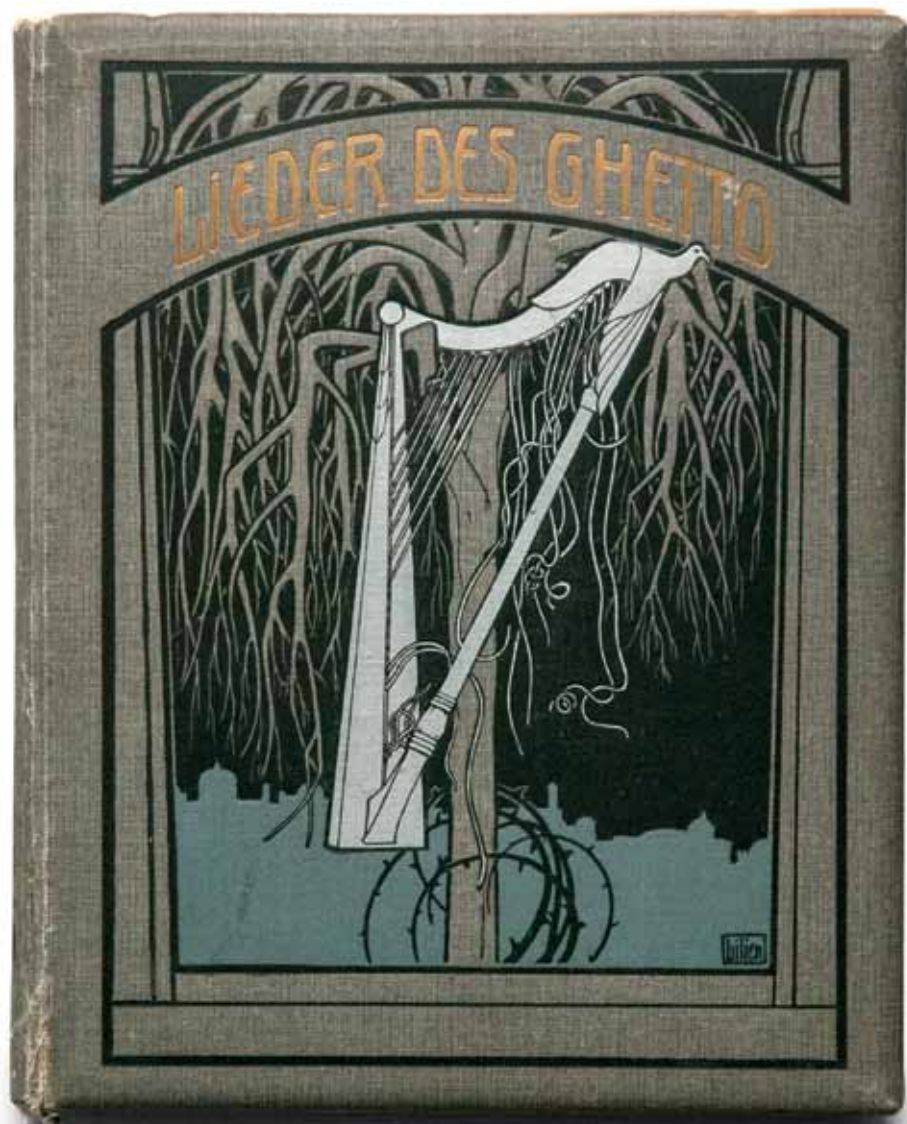
24 B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*.

25 Z.J. Adamczyk, *List i aforyzm Brunona Schulza*, „Ruch Literacki” 2004, z. 1, s. 103–104.

6.

Biografia Schulza (rozumiana jako bieg jego życia) jest wyzwaniem przede wszystkim dla nas, schulzologów, zwłaszcza tych, którzy podejmą się dokumentowania i rekonstrukcji zdarzeń. Dzięki nim możliwe będzie ustalenie tekstu życia i przekroczenie ram legendy „skromnego nauczyciela z Drohobycza”. Ale to nie wszystko. Biografia odzyskana w kalendarzu życia i twórczości powinna być następnie rzucona jako kolejne wyzwanie historii, która Schulza skazała najpierw na nieistnienie, później na nieobecność lub niepełną obecność w pamięci zbiorowej. Dzięki dziełu, które po Schulzu pozostało, pracy przywracania podmiotowości tej szczególnej ofiarze – Holocaustu i stalinizmu – nie musimy zaczynać od podstaw. Zgromadzone dotąd w archiwach świadectwa życia i śmierci Schulza pozwalają tworzyć wiarogodne, choć fragmentaryczne dyskursy biograficzne na jego temat. Ale to ciągle jeszcze za mało. Świat Schulza rozpadł się pod naporem historii. Najwyższy czas go scalić, odzyskać utraconą całość. I przywrócić teraźniejszości.

Kalendarz Schulza nie powinien być klepsydrą. Kalendarz niczego nie zamyka, niczego nie kończy. Przeciwnie, unieważnia wyroki historii i przywraca Schulza do istnienia. Istnienia pozornego. W kalendarium jego życie, które rozwijało się w przypisanym mu czasie, staje ponad czasem. *Praesens historicum*, czas teraźniejszy historyczny – cudowny wynalazek retoryki. Dzięki niemu kronikarz, podobnie jak historyk i biograf, wskrzesza chwile bezpowrotnie minione. Oto właśnie Schulz z manuskryptem *Sklepów cynamonowych* wspina się po schodach kamienicy, w której mieszka Zofia Nałkowska. Przed chwilą rozmawiał z nią przez telefon. Zgodziła się przeczytać, więc biegnie ile sił w nogach. Jest pełen niepokoju. Drży. Jeszcze nie wie, czym to wszystko się skończy. Puka do drzwi.



Okładka książki Morrisa Rosenfelda **Lieder des Ghetto** [Pieśni z Getta] z ilustracjami Ephraima Mosesa Liliena, Berlin 1902

[archiwum]

Bruno Schulz: E. M. Lilien

Miałem wówczas niespełna lat czternaście, gdy starszy mój brat przyniósł pewnego dnia *Lieder des Ghetto*, książkę ilustrowaną przez Liliena, i dał mi ją ze słowami: „Oglądaj to sobie, pożyczyłem dla ciebie, ale dziś wieczorem muszę ją zwrócić”.

Wziąłem ją obojętnie do ręki, ale gdy otworzyłem okładki z wierzbą płaczącą i harfą, stanąłem olśniony. Po uroczystej ciszy, która się we mnie naraz zrobiła, poznałem, że stanąłem u wrót wielkiego i decydującego przeżycia, i z rodzajem radosnego przestachu obracałem karty tej księgi odurzony i szczęśliwy, posuwając się od zachwytu do zachwytu. Cały ten dzień spędziłem nad książką Liliena, oczarowany, nie mogąc się od niej oderwać, pełen wewnątrz lśniących, patetycznych czarno-białych akordów, wstających z jaskrawej ciszy tych kart i ornamentów.

Dokonał się wówczas we mnie rodzaj przełomu wewnętrznego. Lilien zapłodnił potężnie mój świat wewnętrzny, co się objawiło wczesną, młodzieńczą, nieudolną twórczością. Od tego czasu wiele fluktuacji wewnętrznych przeszło nad tym wrażeniem, przeżyłem głębsze i intensywniejsze zachwyty, ale do dziś dnia, ile razy natknę się na rysunek Liliena, nie mogę się oprzeć wzruszeniu, jakiejś fali tkliwości, czuję jakby delikatny zapach fiołków. Lilien to była pierwsza wiosna mojej wrażliwości, mój ślub mistyczny ze sztuką, i zdaje się, że tak odzuwało wielu z tej generacji. Dla tej generacji stał się Lilien symbolem młodości, jej tęsknot i wzlotów, jej wszystkich kwitnących, dusznych, dręczących niepokojów.

Mało jest artystów współczesnych, którzy by doszli do takiej popularności u szerokich mas swego społeczeństwa, którzy by tak dosłownie zaszli pod strzechę jak Efr. Mojżesz Lilien. Trzeba zważyć, że masa ta była przez stulecie bez żadnej sztuki, że był to pierwszy brzask sztuk plastycznych, jaki doszedł do niej w wielkiej nocy dziejowej. Szczyty społeczeństwa żydowskiego były zasymilo-

wane częściowo lub zupełnie, należały do kultury europejskiej, masy drobno-mieszczanstwa i nędzarskiej inteligencji żydowskiej karmiły się wielką poezją starohebrajską, spaczoną w swym oddziaływaniu przez spaczony, scholastyczny pietyzm rabinistyczny, który z tej skarbnicy żywej poezji zrobił przedmiot ciasnego, formułkowego kultu, a kto odszedł od tej skażonej krynicy, napotykał na tandetną ludową literaturę, na anonimową literaturę romansów i powiastek, najczęściej przeróbek ludowych literatury wszechświatowej. Oderwane i odgradzone od kultury europejskiej masy żydowskie nie znały sztuki umiejętnej. Instynkt artystyczny, zdolności plastyczne zapadły w głąb duszy ludowej, tliły się tam nikłym płomieniem, wybuchającym tu i ówdzie w dziełach rękodziela ludowego, w ślicznych pracach mosiężników żydowskich, nieuczonych iluminatorów Hagady, w arcydziełach rzeźby ornamentalnej, na kamieniach grobowych. W pracach tych rzeźbiarzy cmentarnych tliła się poprzez generacje artystów tradycja sięgająca pierwszych wieków średniowiecza. Na starym cmentarzu w Drohobyczu, a zapewne i w innych miastach, niszczej na deszczu i mrozach grobowce jeszcze z połowy XIX wieku, rzeźbione w miękkim piaskowcu, w którym żyje najlepsza tradycja romańskich rzeźbiarzy. Te kamienie godne katedr z XII wieku okazują najszlachetniejsze uczucie dekoracyjnej powierzchni płaskorzeźbionej. Niestety jest to ostatnia odrośl w wygasającej tradycji. Nieco późniejsze kamienie okazują już bezduszne, nieudolne, zwyrodniałe formy, stara sztuka ustępuje miejsca fabrycznej tandecie.

Lilien nawiązuje poniekąd do tej sztuki ludowej, nawiązuje do niej co prawda raczej tematycznie i powierzchownie, niż docierając do jej ducha, czerpie z niej pewne akcesoria i motywy, recypuje je, ażeby je przetworzyć na sztukę europejską. Lilien reprezentuje jako artysta przejście od religijnego, mitycznego, mesjanistycznego nacjonalizmu żydowskiego do nacjonalizmu nowoczesnego i realistycznego. Nacjonalizm polityczny nie odrzucił sił mistycznych i głębokich, tych rezerw podziemnych, które uczyniły go ruchem ludowym, erupcją głębokich instynktów ludowych, starał się je ocalić i przenieść do nowej koncepcji, do swej nowej, zeuropeizowanej ideologii. Ten proces historyczny musiał się rozegrać i na terenie sztuki. Programy polityczne są tylko zracjonalizowaną powierzchnią, eksponentem wewnętrznym głębokich przemian dokonywających się w głębi świadomości zbiorowej. Te przemiany nie dokonują się w kategoriach samej myśli politycznej, ale fermentują w głębiach mitycznych, tam gdzie rodzą się tęsknoty, zachwyty, ideały i formy wyobraźni zbiorowej. W tych samych głębiach operuje sztuka. Stąd płynie jej ogromna rola. Wobec gotowego rezultatu, wobec skryzalizowanego dzieła sztuki nie zdajemy sobie sprawy, że ten ograniczony i na drobnej przestrzeni zamknięty twór zawiera w sobie w niesłychanej kondensacji rezultat ciężkich i daleko idących decyzji, rozstrzygnięć, wahań i przełomów, dokonywających się w głębi świadomości społecznej. Rozstrzygnięć tych dokonuje artysta nie za siebie tylko, ale w imieniu zbiorowości, siłami i środkami tej zbiorowości. W sztuce nie ma subiektywizmu, artysta operuje zawsze



Die Friedhofsnachtigall [Słowik cmentarny].
Ilustracja z **Lieder des Ghetto** (strona 32)

w medium obiektywnym, dokonuje przesunięć w gotowych masach treści i napięć kulturalnych, im bardziej jest subiektywny i tylko sobie wierny, tym bardziej jest reprezentacyjny.

Młoda ideologia syjonizmu, zrodzona w zeuropeizowanej warstwie intelektualistów, czuła, że jest pozbawiona korzeni, wyrwana z gleby bez dopływu soków. Pragnęła zakorzenić się w gruncie mitycznym, znaleźć drogi do duszy zbiorowej. Tę tęsknotę do mitu, do wiecznego źródła wszystkich ruchów zbiorowych reprezentuje Lilien w sposób najbardziej egzemplaryczny, zdecydowany i prostoliniwny. Zobaczymy później, że ta programowość i prostoliniwność tego dążenia kryje w sobie pewne niebezpieczeństwo. Nie jestem kompetentny do rozstrzygnięcia tej kwestii, o ile transplantacja mitologicznych sił ludowych na tkance młodego syjonizmu się udała. Jeżeli chodzi o pionierów palestyńskich, to okazała się ona niepotrzebna, ruch syjonistyczny nie potrzebował tam zaanektować mitycznego nacjonalizmu żydowskiego, lecz oparł się na zdrowych, witalnych ideologicznych siłach młodego pokolenia. Potrzeba mitu kwitła nie w masach, dla których syjonizm był ujściem dla sił i potrzeb biologiczno-gospodarczych, ale raczej w inteligencji, dla której był on sprawą kulturalną, kwestią walki o byt duchowy. Ale jest może właśnie dowodem żywotności tego ruchu, że jest punktem przecięcia tylu dążeń i tęsknot współczesnych, że jest tak wielowarstwowy.

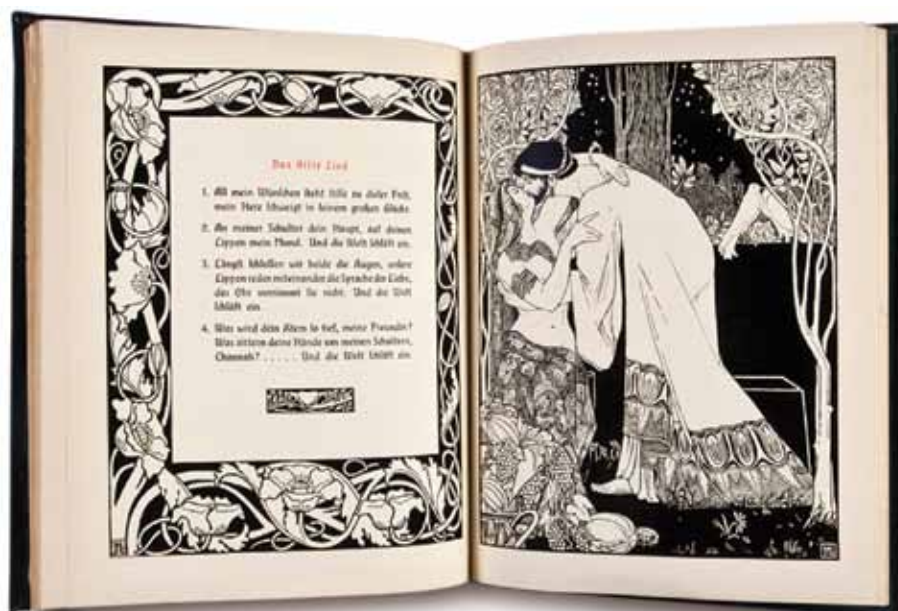
Dla Liliena sprawa zreaktywowania mitu żydowskiego, ożywienia go i zbliżenia współczesnemu zeuropeizowanemu pokoleniu przedstawia się jako kwestia wyrażenia własnej treści, tych złoży drzemiających w głębi plemiennej świadomości, w formach narodowej europejskiej sztuki. Trzeba zgodnie z prawdą stwierdzić, że rysunek tej formy zdobył on pierwej, niż zastosował go do własnej, z głębi płynącej treści. W latach studiów monachijskich uległ on prądowi ilustratorsko-graficznemu, który ożywiając stare tradycje zdobnictwa graficznego, płynie wówczas szerokim prądem przez Niemcy. O tyle należy Lilien o wiele bardziej do sztuki niemieckiej aniżeli do polskiej, która ulegając więcej wpływowi sztuki francuskiej, nie hołdowała temu prądowi. Popularność Liliena wśród społeczeństwa żydowskiego, brak perspektywy i materiału porównawczego doprowadziły do pewnego rodzaju naiwnego przeceniania tego artysty i do przypisywania mu zasług, których nie posiada. Jest to krzywdzeniem artysty, jeżeli się go ceni za zalety, których nie posiada, a przeocza się te, które mu słusznie przypisać można. Nie przeciwstawiłbym się tym naiwnym opiniom, gdyby nie były tak rozpowszechnione. Otóż należy stwierdzić, że Lilien nie jest wynalazcą tak zwanej techniki czarno-białej, to jest graficznej techniki operującej kontrastami czarno-białych płaszczyzn, nie jest także najwybitniejszym jej przedstawicielem. Technika to stara jak świat i wywodząca się z średniowiecznego drzeworytu. W XV i XVI wieku ta gałąź sztuki w krajach germańskich, a zwłaszcza w Niemczech, wydała wspaniałą i bogatą plon arcydzieł nieprzewyższonych. Wystarczy wymienić Dürera, Holbeina, Altdorfera, Aldegrevera i innych. W XVII i XVIII wieku kwitł drzeworyt bardziej malarski, bogaty w środkach, czyniący z dzieła gra-

ficznego już nie uzupełnienie tekstu, ale samodzielne dzieło sztuki. W XIX wieku fotograficzne i mechaniczne metody drukarskie na spółkę z innymi czynnikami głębszej kulturalno-psychologicznej natury podkopały sam korzeń poczucia graficznego. Grafika zeszała na bezdroża, stała się wulgarna i tandetna, przestała być sztuką. Z tego upadku starały się ją podźwignąć usiłowania angielskich prerafaelitów, nawiązujących do starszego gotyckiego drzeworytu, do starych druków i starego zdobnictwa książkowego. Artyści, jak Ruskin, Morris, Crane i inni, zaczęli wydawać książki z intencją stworzenia integralnego dzieła sztuki, w którym artystycznie drukowane stronicy książki miały harmonizować z ilustracją o tym samym co tekst charakterze graficznym, zatem czarno-białą. Ruch ten przeniósł się wkrótce do krajów niemieckich.

Przeceniano go w swoim czasie, był to w gruncie rzeczy epigonizm i nie wydał żadnej oryginalnej twórczej indywidualności artystycznej na większą miarę. Ruch ten jednak doprowadził do uświadomienia sobie zasad i istoty grafiki, oczyścił ją z zachwaszczenia, jakiemu uległa w drugiej połowie XIX wieku, na nowo zrozumiano piękność, którą tylko żywa ręka ludzka może wycisnąć na dziele, wrócono do technik oryginalnych, zaczyna się nowy rozwój pięknej książki zdeprawowanej mieszczańskim, tandetnym smakiem epoki gründerkiej. Od tej chwili wszystkie wydawnictwa albumowe z goldschnittem i straszliwą ornamentyką tych czasów stały się na zawsze niemożliwe. Lilien należy do tej wielkiej falangi grafików – pionierów nowego ruchu. Trzeba jednak przyznać, że od razu znajduje pewien własny, odrębny wyraz. Cechuje go od razu silne poczucie rytmu liniowego, któremu podporządkowuje wszystkie inne możliwości wyrazu. Każdy niemal jego rysunek jest zorganizowany na zasadzie jakiegoś rytmu, który go na wskroś przenika i który przebiega niezatrzymany jak triumfalna fanfara, zagarniając i jednocząc swą falą wszystkie szczegóły rysunku. Ten rytm, ta melodia wewnętrzna przenosi nas od razu w odświętną i uroczystą sferę, w dymensję czystej i podniosłej poezji. Tą poezją niezbyt głęboką, ale bardzo sugestywną, porywającą, umiejącą nas oczarować, przenieść w świat czarno-białej baśni, gdzie białe smukłe linie podnoszą się jak zwycięska kantylena na lśniącym karbunkule nocy. Była to poezja mocna i upajająca, hipnotyzująca uroczystym gestem czy solennym, zaklinającym tańcem smukłych postaci zrobionych jakby z białego milczenia podłożonego szumiącym akompaniamentem czarnych jak noc akordów. Z konfliktów czerni i białości, z ich starcia na ostrej i napiętej granicy melodyjnej linii wy dobył Lilien jak gdyby krystaliczną muzykę sfer. Tej melodii poświęca wszystkie inne i w tym leży jego geniusz, że nie ulega żadnym pokusom idącym od realizmu i żadnym smaczkom ubocznym, że podporządkowuje jej wszystkie szczegóły.

Nie zawsze umiał się Lilien utrzymać na tej zwycięskiej linii prawdziwego artystyzmu. Zdaniem moim zachował ją tylko w niewielu pracach pierwszej swej dojrzałości artystycznej, przede wszystkim w księdze *Juda*. Jest to zbiór ballad biblijnych napisanych przez niemieckiego poetę, junkra barona Börries von

Münchhausen, zaprzyjaźnionego serdecznie z żydowskim malarzem (jakie to dalekie czasy, gdy było to możliwe!). Każda stronica tej książki stanowi całość skomponowaną przez Liliena. Kolumna tekstu ujęta jest w obramowania, po których silnym, zdecydowanym rytmem przegina się symboliczna ornamentyka roślinna. Prawie każdej stronicy tekstu towarzyszy całostronicowy rysunek, utrzymany w tym samym charakterze rytmicznym. Oko, przebiegając od stronicy do stronicy, trzymane jest wciąż na uwięzi jednego i tego samego rytmu, emanującego z każdego rysunku i każdej winiety. Pierwszy to raz może stworzono książkę tak całkowitą, tak zestrojoną surowo, nieugięte i kontrapunktowo w integralną całość. Szeroki i wielki patos przebiega te karty surowe w swej prostocie i mądrej abnegacji. W tym dziele jest Lilien naprawdę wielki. Książka ta była zarazem pierwszą próbą zagłębienia się w świat przeszłości plemiennej, próbą odzyskania mitycznej ojczyzny. Od czasu Liliena zmieniły się gruntownie nasze poglądy na sztukę. W nowym kierunku przeszły jak lawina przez jej obszary, niszcząc i druzgocąc, co było efemerydą, co nie mogło się wykazać szczerym uczuciem artysty. Sąd naszych czasów nad Lilieniem jest bardzo surowy. Zarzucają mu pozaartystyczne środki działania, literackość, tanią i banalną symbolikę. Zdaniem moim ta krytyka winna zatrzymać się przed księgą *Juda*. Tu znalazła wyraz prawdziwa tęsknota artysty do duchowej ojczyzny, tu znalazł on adekwat dla mitu, który się snuł w głębi duszy. Można się sprzeczać co do wartości tej inkarnacji, być może, że ucieleśnił go dla grupy ludzi ustosunkowanej do sprawy trochę estetyzująco i po inteligencku, może był to mit dla grupy, której nie stać było na mit bardziej twórczy i aktywny. Ale to już jest klątwa historii, która nad tą twórczością zaciężyła. U samego Liliena wczesna wiosna tego mitu przeżyła się i zgasła. Być może, że w zetknięciu się z rzeczywistością żywego syjonizmu w Palestynie nie mógł się ostać ten twór zrodzony z golusowej tęsknoty. Lilien po poznaniu Palestyny przestaje być wizjonerem utraconej ojczyzny, zarzuca nawet technikę czarno-białą jako nieaktualną w jego realistycznym nastawieniu i chwytą za rylec akwaforzysty, ażeby w niezliczonych grafikach opisać krajobraz, ludzi i budowlę kraju widzianego trzeźwym, byстрыm, ale też wielkim i poetycznym spojrzeniem pojednanego z rzeczywistością artysty. Gdy potem raz jeszcze jako ilustrator Starego Testamentu powraca do dawnej techniki, pragnie zreaktywować mit swej młodości, jest to już tylko naśladownictwo bez sił i ducha. Lilien dojrzał w międzyczasie jako technik, rysunek jego wysubtelnił, znajomość archeologii wzbogaciła się, ale te wszystkie zalety wychodzą tylko na szkodę dzieła. Gdy ręka jego raz wyszła spod dyktatu wizji, poddaje się już tylko umiejętności, rutynie, sprytnemu wyrachowaniu, a to nie może jej daleko zaprowadzić. Taka jest różnica między wczesną, młodzieńczą i pełną podniosłej dumy i natchnienia wiosennej poezji księgą *Juda* a tym dziełem niemocy twórczej, w którym artysta przeżył śmierć swej wizji. Między księgą *Juda* a Biblią leży inna monumentalna książka, *Die Lieder des Ghetto*, o której mówiliśmy na wstępie. Gdy *Juda* wysiłona była w stronę dalekiego mitu, pieśni getta miały opiewać



Börries von Münchhausen, *Juda*, z ilustracjami Liliena, Berlin 1900
 na rozkładzie: **Das Stille Lied** [Cicha pieśń];
 poniżej: **Das Sehnsuchtslied** [Dumka] oraz
Rahab, die Jerichonitin [Rahab, jerychonka]



An der Nähmaschine [Przy maszynie do szycia] ilustracja z **Lieder des Ghetto** (strona 32)

dolę proletariatu żydowskiego, z którego artysta wyszedł, dolę, którą znał tak dobrze. Jeszcze dziś stoi przy ulicy Żupnej walący się domek z małym białym szyldem: „Lilien, tokarz”. W tym domu urodził się Lilien, spędził dziecięce lata w pracowni tokarskiej swego ojca, żył za pan brat z nędzą, dzielił dolę biedoty mieszkającej w tej zapadłej dzielnicy.

Przedwcześnie byłoby wysnuć stąd wniosek, że był predestynowany na pieczę biedy żydowskiej. Lilien przeliczył się ze swymi siłami. Jego dusza znała tylko dumny ton poezji i legendy, była daleką wewnątrz od powszedniej, przyziemnej doli biedoty, z której wyszedł. Lilien zmuszony był operować symbolem, rekwizytem i akcesoriami. Realizm tematu wyłamywał się spod idealizującej, muzycznej jego linii. Stąd powstało dużo nieco puste kaligrafii. Ale mistrzostwo jego techniki święci tu tryumfy zwłaszcza w przesłicznych obramowaniach. Talent jego dojrzał, wyzbył się pewnej twardości i surowości, która była w *Judzie*, ale równocześnie zbliżył się w niebezpieczny sposób do wirtuozerii.

Między jednym a drugim monumentalnym dziełem, jak *Juda*, jak *Pieśni ghetta*, powstają niezliczone rysunki samoistne, karty pamiątkowe, ekslibrisy, rysunki okolicznościowe. Niemal zawsze powstają one w oparciu o jakąś okoliczność aktualną, wiążą się z jakąś okazją historyczną lub życiową. Są między nimi karty wielkiej piękności. Lilien narysował przede wszystkim moc ekslibrisów. Dziś, kiedy moda ekslibrisu szczęśliwie przeżyła się, kiedy wyszedł na jaw cały snobizm, pretensjonalność i bezsens tego absurdu artystycznego, żal nam tych pięknych dzieł służących tak marnym celom, ale winić o to Liliena nie możemy, że nie był wyższy nad swój czas, że poddał się modzie panującej.

Daliśmy zewnętrzny obraz twórczości Liliena, próbowaliśmy także zinterpretować ją z punktu widzenia narodo-społecznego. Nie zdefiniowaliśmy tej twórczości pod względem jej treści specyficznie artystycznej, jej zawartości jako dzieła sztuki. Jest to zawsze najtrudniejsze zadanie, najbardziej uchylające się spod pojęciowego ujęcia. Treścią tej twórczości jest, najogólniej mówiąc, pewien liryzm romantyczny, pewna romantyczna tęsknota, jaka w epoce *fin de siècle*'u ogarnęła warstwy intelektualne Europy. Rzeczywistość własnego życia, współczesnego bytowania, wszystko realne, bliskie i konkretne wydało się świadomości ówczesnej nagle prozaiczne, bez wielkości i bez duszy, zatęskniono za tym, co najdalsze i najnieosiągalniejsze współczesnej umysłowości, przenoszono się wyobraźnią do epok o gorącym klimacie duchowym, wyczarowano czasy, w których rytm życia płynął wznioślejszą, wspanialszą i barwniejszą falą, zaklino wizje przyszłości patetyczniejszej, kolorowszej i bujniejszej niż szara teraźniejszość. Z predylekcją zwracano się do wszystkich przejawów prerafinowania, do kultur rzekomo starych i znużonych, w których mniemano odnajdywać jakieś pokrewieństwo z własnym życiowym zblazowaniem.

Łączyło się to z skłonnością do mglistego i niejasnego symbolizmu operującego głębokimi aluzjami, niedomówieniami i asocjacjami. Otworzono spusty na wół podświadomych, mrocznych źródeł duszy, nastrojów, przeczuć i fluktuacji

wewnętrznych, odkrywano rzekomo metafizyczne głębie duszy. Prerafaelitów fascynowała wyrafinowana, wydelikaccona dworskość, chorobliwa, przewrażliwiona i ekstazyjna erotyka eposów średniowiecznych i sztuki wczesnego renesansu, całe to pogranicze erotyzmu i dreszczów religijnych. Wilde głosił bezkompromisowy kult piękna, jakiś dekadentcki hellenizm i pogański immoralizm. Wtórowali mu symboliści i dekadenci francuscy, na których czoło wysunął się w końcu Maeterlinck. W Niemczech Wagner i Nietzsche reprezentują pokrewny, choć jaskrawszy i bardziej patetyczny romantyzm. W malarstwie wtórują im prócz prerafaelitów Moreau i Fernand Khnopff, Munch, Beardsley, Puvis de Chavannes, wiedeński Klimt. W Polsce mamy Wyspiańskiego. Jest to jak gdyby pierwsza nieśmiała próba rewolucji ze strony irracjonalnych głębi duszy, próba opanowania kultury przez siły uczuciowe i religijne, poprzedzająca drugą i poważniejszą taką próbę, jaką reprezentuje powojenny ekspresjonizm niemiecki. Ale gdy ten ostatni jest głębokim wstrząsem, kataklizmem duchowym pokolenia, które przeszło przez gehennę wojny światowej, które uczyniło głębokie wglądy w przepaście duszy ludzkiej i w czeluście praw społecznych, gdy u niego pęd do wyzwolenia udręczonej duszy, do powrotu jej do dobroci, braterstwa, wszechsolidarności, zrzucenia wszelkich hamulców socjalnych i obyczajowych jest żywiołowo szczery i żarliwy i znajduje swą legitymację w losie tego pokolenia, to irracjonalizm *fin de siècle*'u wydaje nam się dziś dziwnie estetyzujący, smakoszowski i dyletancki, bez pokrycia wewnętrznego i bez zapłacenia kosztów tej postawy duchowej.

Lilien należy właśnie jako zjawisko artystyczne do tej innej formacji duchowej, która w oczach naszych nie cieszy się tym kredytem, jakiego zażywała w czasach swej świetności. Zobaczmy, co go łączy z tą formacją, a w czym odrywa się od niej i uniezależnia od jej podstaw duchowych. Nie możemy zaprzeczać, że twórczość Liliena cechuje ten sam elegijny romantyzm, ucieczka od rzeczywistości, szukanie wyzwolenia w dalekich i w gruncie rzeczy obcych mu krajach, która stanowi ton podstawowy *fin de siècle*'u. Już to samo, że przedstawia on zawsze człowieka nagiego, abstrakcyjnego, konwencjonalny schemat człowieka zamiast zindywidualizowanej, konkretnej postaci, wskazuje na to, że sztuka jego nie wynika bezpośrednio z zetknięcia się z współczesnym życiem, że jego artystyczny stosunek do rzeczywistości jest zawily, pośredni i estetyzujący.

Specjalna odmiana techniki czarno-białej, którą sobie urobił, wskazuje, że wrażliwość jego reaguje na efekty epigoniczne, na czar historycznych reminiscencji. Melodyjny, łatwy i płynny rytm, pulsujący w liniach tych utworów, nie wynika z wzburzenia wewnętrznego, nie nasila się i nie opada z temperaturą fluktuacji wewnętrznych, lecz jest dziwnie jednostajny, elegijny i chłodny. W rytmie tym jest więcej gładkiego patosu i gestu teatralnego aniżeli żarliwości wewnętrznej i ognia. Natomiast jest Lilien zupełnie wolny od kokietowania dekadencją, kosztowną chorobliwością i morbidezą lub dusznością mistycyzmu erotycznego. Sztuka jego jest na wskroś zdrowa i normalna. Również na karb



Die Erschaffung des Menschen [Stworzenie człowieka] ilustracja z *Lieder des Ghetto* (strona 113)



Sabbath der Sabbathe, ilustracja z **Judy**

pewnej koniunktury modnej należy położyć symbolikę Liliena, a raczej operowanie rekwizytami i akcesoriami, których płytkość, naiwność i ubóstwo wewnętrzne dziś nas tylko dziwią. Wówczas miało to urok symbolicznej aluzji, głębokich związków i korespondencji, dawało pewien dreszcz intelektualno-estetyczny, w który trudno się dziś wczuć i wmyśleć. Powiedział ktoś, że wielki człowiek należy do swej epoki przez swe małości. Oto je wyliczyliśmy. Zapytajmy teraz, w czym Lilien wznosi się nad epokę, jakie są jego zadatki trwałości. Tkwiąc korzeniami we wszystkich małościach przedwojennej epoki mieszczańskiej, uczestnicząc w wszystkich jej słabościach, umiał ją jednak Lilien w czymś nieuchwytnym przekroczyć. W czymś wydaje się ta sztuka wyrwać z granic swej epoki i rościć sobie znaczenie przekraczające jej zakres duchowy. Jest rys pewnego heroizmu, pewnej męskiej i twardej woli, który ciągnie się przez całą tę twórczość. Jest ona wyrazem jakiejś wielkiej i skupionej energii, siły wytrwania i uporu, i wiary w siebie. Można powiedzieć, że w tym heroizmie znajdują usprawiedliwienie i wytłumaczenie nawet niedomagania Liliena: pewna sztywność i nieelastyczność, pewna ciemnota głucha na pokusy intelektualne i artystyczne, pewna ograniczona prostolinijność tego rozwoju. Nie można odmówić Lilienowi rysu pewnej wielkości. Ta twórczość od samego początku tak zdecydowana w swoim charakterze, tak prosto zmierzająca do celu, tak nigdy niepodległa wahaniom i wątpliwościom, wskazuje na wielką siłę skupioną w tym człowieku, na wybitną indywidualność. Są w jego twórczości karty, które nigdy nie przestaną robić potężnego i głębokiego wrażenia, które przy całej swej prostocie, schematyczności, nieskomplikowaniu wewnętrznym są świadectwem wielkości i siły. Nie jest to tylko siła osobistości o pewnym formacie, są to zdaniem naszym siły zbiorowości, z których rezerwuaru czerpie Lilien, którym się zasila i rośnie. Sztuka *fin de siècle*'u wyraziła niemoc historyczną warstwy, z której wyszła, wyraziła bezwyjściowość jej sytuacji i bankructwo, ale także niechęć znalezienia wyjścia realnego. Była zabawkowa, smakoszowska, sybarycka. Brakło jej twórczej jakiejś i przyszłościowej ideologii, na której skrzydłach mogłaby się wybić ponad swą słabość. Tę ideologię nie w znaczeniu tylko programu politycznego, ale głębokiej tęsknoty, aspektu o zasięgu uniwersalnym, znalazł Lilien w syjonizmie. Syjonizm, jak go rozumieli jego najlepsi przedstawiciele, był nie tylko próbą rozwiązania problemu ekonomiczno-politycznego żydostwa, nie tylko zagadnieniem urealnienia mistycznego i religijnego nacjonalizmu żydowskiego, ale także, przynajmniej w intencjach swoich, ruchem idealistycznym jak każdy głęboki ruch, zmierzającym do przebudowy życia, do oparcia go na zasadach dobra, prawdy i piękna. Miał on ten patos uniwersalny, uskrzydlający wszystkie siły ducha, tę atmosferę wysokiego napięcia, wzlotu i wzniosłości, na którym wyróżść może wielka sztuka. To stanowi wyższość Liliena nad efemeryczną i skazaną na zagładę sztukę *fin de siècle*'u. Wziął on z niej artystyczny rynsztunek, formę i treść, ale wlał w nią innego zgoła i nowego ducha. Jest to duch czystej poezji i wysokiego idealizmu, duch optymizmu i afirmacji, duch naładowany czynem.

Stąd sztuka Liliena miała wszystkie dane, by stać się mimo swej artystyczności w najlepszym znaczeniu tego wyrazu sztuką dla ludu, przemawiającą do mas i zapalającą. Jako taka weszła w skład kultury żydowskiej jako wieczny i niezniszczalny nabytek.

Był dzieckiem swego czasu i swej epoki. Przejął od niej jej złe i jej dobre zaletki, nie był jednym z wybranych, którzy przekraczają swój czas, sięgają do przyszłości. Opanował środki artystyczne, pomiędzy grafikami swego czasu był jednym z najlepszych. Czerpiąc pełnymi garściami z dorobku kultury, zachował jednak własne odrębne oblicze. Był jak mało kto wiernym sobie, swemu geniuszowi. Nie eksperymentował, nie był poszukiwaczem nowych dróg. Od razu znalazł swój styl, który był tak bardzo adekwatnym wyrazem jego wnętrza, tak z nim zrośniętym, że nie czuł nigdy potrzeby szukać innych sposobów, jego świat wewnętrzny skryztałizowany był i w sobie zamknięty, jak mało u kogo. Należał do twórców szczęśliwych, którzy nie znają męki twórczej i wątpliwości rozdzielających nieraz twórczość artystów. Sercem naiwnym, otwartym słuchał dyktatu swego geniuszu, o to tylko dbały, by z niego nic nie uronić, nic nie dodać własnego. Dusza jego nie była odcięta od źródeł plemiennych, od natchnień czerpanych z głębi rasy, przeciwnie – był reprezentantem społeczności, z której wyszedł i cała jego twórczość była próbą zorganizowania nowego świata narodowego. Ucieleśnił mit, na jaki stać było jego epokę i społeczność, z której wyszedł.

Piotr Sitkiewicz: Ocalony przez mit. Schulz i Lilien

Rozpoczyna się jak opowiadanie. Kiedy przeczytałem pierwszy akapit, zamarłem. Gorączkowo kierowałem wzrok na kolejne, które zdawały się potwierdzać pierwsze przypuszczenie. Czy to jednak możliwe? Dopiero w czwartym akapicie stało się jasne, że to nie kolejna odsłona poszukiwania mitycznej Księgi przez Józefa syna Jakuba, ale wspomnienie jej realnego wcielenia, będące początkiem jednego z najdłuższych esejów Schulza, wyjątkowego pod wieloma względami, który przez kilka dziesięcioleci spoczywał zapomniany na skromnych, czterostronicowych splechawkach lokalnej gazety drukowanej w Drohobyczu.

*

Spośród czterdziestu znanych nam tekstów krytycznych Schulza zaledwie dwa poświęcone są sztuce plastycznej: *Egga van Haardt*, opublikowana w „Tygodniku Ilustrowanym” (1938, nr 40), oraz *Głosy prasy*, wydrukowane przez „Przegląd Podkarpacia” (1934, nr 12). Żadnego z tych tekstów nie możemy zaliczyć do dzieł wybitnych, ani nawet istotnych. *Egga van Haardt* razi pseudopoetycką namiętnością i grafomańską grandilowencją; gdyby nie nazwisko autora w nagłówku, trudno by odgadnąć, że czytamy tekst Schulza. Jak wiadomo z jego korespondencji, to nie potknięcie autora, ale efekt samowolnych przeróbek artystki i jej partnera, Jerzego Brodnickiego. Z kolei *Głosy prasy* to króciutki tekst, wręcz anons, informujący czytelników lokalnej gazety o istnieniu artysty amatora utrwalającego wizję przeszłości swojego rodzinnego Drohobycza. Odpowiedź na pytanie, dlaczego Schulz jako krytyk czy publicysta pisał niemal wyłącznie o literaturze, z pewnością nie jest jednoznaczna. Na pewno główny wpływ na dobór poruszanych przez niego tematów mieli redaktorzy czasopism zamawiający recenzje, lecz mimo to zawsze wydawało mi się dziwne, że Schulz – często deklarujący się jako malarz – nie stworzył żadnego wartościowego tekstu na temat własnych fascynacji artystycznych.

Dzięki wieloletnim wysiłkom Jerzego Ficowskiego i innych badaczy sporo wiemy na temat literackich fascynacji Schulza, zdawał z nich bowiem relację w pismach krytycznych i w prywatnej korespondencji, ale prawie nic na temat jego inspiracji w sferze sztuk plastycznych. W *Księdze listów* trudno szukać jakiegokolwiek śladu zachwyty nad twórczością malarską. A zatem niemal wszystko, co wiemy na ten temat, pozostaje w sferze interpretacji i domysłów. Ze wspo-

mnien o Schulzu wiemy jednak, że posiadał kolekcję albumów, które pokazywał swoim uczniom, przyjaciółom, kobietom, i że rozmawiał z nimi na temat sztuki. Albo więc teksty i listy Schulza poświęcone innym artystom nie zachowały się jedynie przez nieszczęśliwe zrządzenie losu, albo też z jakichś niejasnych przyczyn Schulz unikał wypowiadania się na temat tej sfery własnej wrażliwości i aktywności twórczej. Zapomniane na kilka dziesięcioleci, a niedawno odnalezione teksty z „Przeglądu Podkarpacia” pozwalają wesprzeć tę pierwszą hipotezę.

„Przegląd Podkarpacia” ukazywał się pod redakcją Henryka Springera w latach 1934–1939. Redakcja pisma mieściła się w Drohobyczu przy ulicy Grunwaldzkiej 21, a jej oddział w Borysławiu przy Kościuszki 26. Każdy numer liczył cztery strony, wypełnione reklamami Polminu, drobnymi ogłoszeniami, kroniką wydarzeń z regionu, informacjami na temat lokalnej historii i polityki, ze szczególnym naciskiem na miejscowy przemysł naftowy i atrakcje sanatorium w Truskawcu. Obok tych dość przyziemnych artykułów z rzadka tylko pojawiały się w tym piśmie również teksty odbiegające od problemów codzienności polskiej prowincji.

Z „Przeglądem Podkarpacia” współpracował także nauczyciel rysunków z gimnazjum w Drohobyczu, profesor Bruno Schulz. Oprócz wspomnianej notki z roku 1934 opublikował w nim duży tekst na temat twórczości Efraima Mojżesza Liliena, drukowany w dziewięciu odcinkach od końca października 1937 do połowy lipca 1938 roku (1937, nr 71–74; 1938, nr 75–82), sprawozdanie z wystawy Feliksa Lachowicza (1937, nr 70) i opowiadanie *Samotność* z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937, nr 69). Ponadto w numerze z 17 października 1937 pojawiła się informacja: „Redakcja nasza stara się wciąż udoskonalić wydawanie naszego pisma, starając się przede wszystkim o jego wygląd zewnętrzny. Numer bieżący naszego pisma wydajemy w nowej szacie przez umieszczenie nowego nagłówka wedle projektu znanego artysty malarza i literata prof. Schulza, co niezawodnie czytelnicy nasi przyjmą z zadowoleniem”.

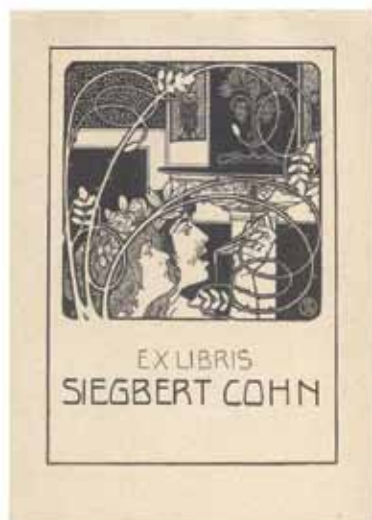
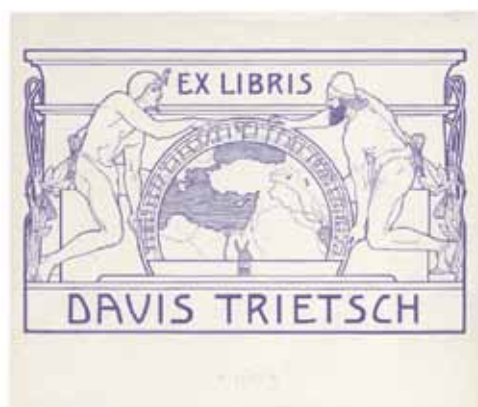
Schulz nawiązał bliższą współpracę z miejscowym periodykiem na przełomie lat 1937–1938, w czasach, kiedy cieszył się już sławą uznanego pisarza. Trudno powiedzieć, kto wyszedł z inicjatywą owej współpracy, sądząc jednak po atencji, z jaką został przyjęty, a także po charakterze jego tekstów, jakże odbiegających od zwyczajowej produkcji publicystycznej „Przeglądu”, można przypuszczać, że to on otrzymał zaproszenie od Henryka Springera i że dostał od niego wolną rękę w wyborze tematów. W zamyśle redaktora naczelnego winieta, artykuły i opowiadanie głośnego literata z pewnością przydawały pismu powagi i zwiększały jego poziom. Schulz z kolei, publikując w lokalnym piśmie, zapewne z jednej strony reperował swój domowy budżet, z drugiej zaś – zacieśniał dobre stosunki z lokalnym establishmentem.

Tekst *Wystawa Lachowicza* możemy zaliczyć do standardowych sprawozdań z wernisażu. Nie różni się on wiele od tekstu poświęconego temu samemu artyście sprzed kilku lat. Schulz, ponownie pełen zachwytu, porównuje go do średnio-

wiecznych iluminatorów, akcentuje jego bliski związek z historią, sztuką i architekturą Drohobycza, a na koniec apeluje do „czynników miarodajnych”, aby umieściły jego prace w zbiorach miejskich. Tym razem jednak jego oceny i analizy są bardziej precyzyjne, pisze na przykład: „Płodność p. Lachowicza jest niewyczerpana. Zdobywszy swój styl na starych iluminatorach, wchłonawszy pewne lekkie wpływy Stryjeńskiej i Skoczylasa, stworzył p. Lachowicz amalgamat własny, który mu pozwala każdy temat podjąć z łatwością, dookoła każdego najniklejszego faktu rozsunąć swe barwne komentarze. Stara budowla, figura kościelna, stare malowidło w cerkiewce staje się dlań natchnieniem do rozwinięcia tej pięknej gry artystycznej”. Nietrudno dostrzec w tym tekście charakterystyczną Schulzowską frazę, język zmysłowy i bogaty w neologizmy, ale jako krytyk sztuki Schulz w pełni dochodzi do głosu dopiero w tekście poświęconym innemu artyście urodzonemu w Drohobyczu.

*

Efraim Mojżesz Lilien – znany także jako Maurycy Lilien – urodził się w roku 1874 w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej. Jego ojciec Jakub prowadził warsztat tokarski przy ulicy Żupnej 38, równoległej do ulicy Floriańskiej, przy której mieszkała rodzina Schulza. Od dziecka przejawiał ponadprzeciętny talent do rysunku, lecz z powodu trudnej sytuacji materialnej musiał porzucić naukę w gimnazjum i aby wspomóc rodziców oraz troje rodzeństwa, podjął pracę u sztyldziarza we Lwowie. Dopiero gdy bogaci krewni wsparli go sumą pięciu guldenów miesięcznie, ukończył gimnazjum we Lwowie i podjął studia artystyczne. Przez dwa lata studiował rysunek w krakowskiej Szkole Sztuk Plastycznych, kierowanej przez Jana Matejkę, w pracowniach Floriana Cynka oraz Izydora Jabłońskiego, znów jednak musiał przerwać naukę z powodu niedostatku. Studia kontynuował później w Akademii Wiedeńskiej i w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Największy wpływ wywarła na niego sztuka Młodej Polski oraz europejska secesja i Art Nouveau. Kiedy w stolicy Bawarii powstało nowe czasopismo, „Die Jugend”, Lilien dołączył do jego zespołu jako ilustrator. U schyłku XIX wieku dał się poznać jako zdolny grafik i fotografik, zyskiwał kolejne zamówienia i popularność. Na początku wieku XX aktywnie związał się z ruchem syjonistycznym. W służbie tej idei stworzył swoje najważniejsze dzieła, między innymi wspomniane przez Schulza *Juda* (1900) i *Lieder des Ghetto* (1903). Słynął także jako twórca ekslibrisów, plakatów i druków reklamowych. W roku 1906 wyjechał do Izraela, aby prowadzić zajęcia w Szkole Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Besaleel. Mimo że już w tym samym roku wrócił do Europy, wywarł duży wpływ na tamtejszych artystów, łącząc tematykę biblijną i orientalną z ideą syjonizmu i zachodnim wzornictwem. Jednym z najbardziej znanych jego dzieł były ilustracje do Starego i Nowego Testamentu. Do Erec Israel powracał jeszcze dwukrotnie – w 1910 i 1914 roku. W roku 1906 poślubił niemiec-



Exlibrisy zaprojektowane przez Ephraïma Mosesa Liliën, ze zbiorów Biblioteki im. Ossolińskich

ką artystkę żydowskiego pochodzenia, Helene Magnus. Urodziło im się dwoje dzieci – syn Otto i córka Hannah. Po wybuchu I wojny światowej zgłosił się do armii austro-węgierskiej. Jako uznany fotograf i rysownik został wysłany na Bliski Wschód, aby dokumentować działania wojenne. Do domu wrócił w randze porucznika, odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi. W roku 1920 zamieszkał w Brunszwiku, rodzinnym mieście swojej żony. Wkrótce otrzymał też niemieckie obywatelstwo. W roku 1924 przeszedł atak serca, zmarł nagle rok później, podczas kuracji w niemieckim Badenweiler. Pochowano go na cmentarzu żydowskim w Brunszwiku.

Bardziej szczegółowe informacje na temat artysty oraz spory wybór jego prac można znaleźć w *Katalogu wystawy E. M. Liliena w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, opublikowanym nakładem Towarzystwa w roku 1914. Autor tekstu wprowadzającego, Artur Schröder, przyznaje wprost, że Lilien nie jest twórcą dobrze znanym na ziemiach polskich. Przypomina, że ilustrował on *Miłość* Jana Kasprowicza, „robił inicjały, rysunki, winiety i ilustracje w krakowskim «Świecie» [...], w «Życiu» Przybyszewskiego, w «Tygodniku Ilustrowanym»”, ale dopiero za granicą zdołał rozwinąć talent, zdobyć uznanie, sławę i majątek. Mimo to, zdaniem Schrödera, Lilien zawsze pozostawał bliski ziemi swych przodków i przyznawał, że pierwsza wystawa jego prac w Galicji napawa go radością.

Schulz bardzo dobrze znał dzieła swojego rodaka i ocenił je nadzwyczaj trafnie. Potwierdzał przy tym swoje kompetencje jako krytyka sztuki, kiedy umieszczał twórczość Liliena pośród prądów artystycznych *fin de siècle*'u i na tle dorobku poprzedników, kiedy interpretował jego najważniejsze dokonania, gdy przyglądał się technice, a nawet kiedy zwracał uwagę na te aspekty jego dzieła, które z dystansu dzielącego twórcę i krytyka okazały się artystycznym niepowodzeniem. Do czasopisma, którego czytelnicy szukali głównie lokalnych wiadomości, napisał co prawda tekst nietypowy, wymagający i długi, ale jego temat wybrał, zdaje się, starannie. Portret miejscowego artysty wzbogacił bowiem kwestią, która musiała żywo zajmować przynajmniej miejscową inteligencję.

Może się to wydawać nieprawdopodobne, ale esej z „Przeglądu Podkarpacia” to jedyna jak dotąd wypowiedź Schulza poświęcona wprost tematyce żydowskiej. Oczywiście tematyka ta pojawia się w wielu rysunkach, a duch starotestamentowej symboliki, żydowskiego mesjanizmu i mistycyzmu przenika głęboko *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Schulz jednak, jak się wydaje, świadomie wyrzekł się w swej twórczości literackiej *entourage*'u żydowskiego szteltu, doskonale mu przecież znanego, w pismach publicystycznych zaś nigdy nie zdradził zainteresowania głośną w owych czasach tematyką asymilacji, antysemityzmu, nacjonalizmu czy syjonizmu, nigdy też nie kreował się na twórcę żydowskiego, a nawet wystąpił z gminy wyznaniowej. Maurycy Lilien natomiast na przełomie XIX i XX wieku jako jeden z pierwszych wstąpił w szeregi budowniczych państwa Izrael i aktywnie tworzył mitologię współczesnego judaizmu, odwołując się zarówno do doświadczeń mieszkańców galicyjskich gett, jak i do

symboliki starotestamentowej i orientalnej, przywołującej potęgę Narodu Wybranego z czasów króla Dawida, podanej w nowoczesnej, secesyjnej formie. Nie sposób więc pisać o jego życiu i twórczości, nie poruszając szeroko pojętej kwestii żydowskiej. Schulzowi – jak się okazuje – tematyka ta była na tyle bliska, że wypowiadał się o niej ze znanstwem i żywym zaangażowaniem. Można nawet powiedzieć, że w swoim tekście objawił się jako zwolennik idei syjonizmu.

*

Trudno na pierwszy rzut oka znaleźć wyraźne nici łączące twórczość plastyczną Liliena i Schulza. Lilien należy do epoki, w której gest twórcy zdaje się uwięziony w misternej arabesce, w której kompozycją rządzi teatralna konwencja, w której perfekcyjność warsztatu, granicząca ze zręcznością, przytłacza twórcze emocje, a forma bierze w posiadanie treść. Schulz natomiast, młodszy od niego o niespełna dwadzieścia lat, daje upust twórczej ekspresji w szkicach dynamicznych, nerwowych, improwizowanych, sięgających sfery podświadomości, jako ilustrator zaś nie ogranicza się do funkcji dekoratora ani nie przygniata dzieła zdobnym gmachem, ale wchodzi z tekstem w subtelną grę, która odsłania jego ukryte pokłady.

Schulz jednak mimo tych wyraźnych rozbieżności wyraźnie deklaruje swój zachwyt nad dziełem Liliena i podpowiada, którądy przebiega ścieżka łącząca światy ich wyobraźni. Po pierwsze, i Schulz, i Lilien przez całe życie pozostali wierni technikom graficznym i to w nich osiągnęli artystyczne spełnienie. Po drugie, Schulza i Liliena w dużym uproszczeniu zaliczyć można do twórców fantastycznych, eksplorujących sfery mitu – z tą różnicą, że Lilien szczególnie upodobał sobie mitologię Starego Testamentu i getta, Schulz zaś – mitologię własnego dzieciństwa i świat własnych erotycznych obsesji. Po trzecie, zbliża ich do siebie pochodzenie, które nie pozwala na jednoznaczną odpowiedź na pytanie: kim jestem? Lilien był obywatelem Austro-Węgier, czuł się Polakiem, umarł jako Niemiec, ale przez większość odbiorców uważany był za twórcę żydowskiego. Z podobnymi problemami borykał się Schulz, zdeklarowany Polak, który połowę życia spędził na rubieżach c.k. monarchii, a przez drugą połowę borykał się z oskarżeniami o zatrucie żydowskimi miazmatami zdrowego polskiego ducha i rodzimej mowy. Po czwarte wreszcie, obu twórców połączyła ich mała ojczyzna – Drohobycz, świat galicyjskiej prowincji, w którym znajdują się źródła ich wyobraźni. Drohobycz na przełomie wieków był ważnym ośrodkiem ruchu syjonistycznego – tu mieściła się biblioteka Domu Żydowskiego, zawierająca religijną i filozoficzną literaturę żydowską, odbywały się wykłady, działały rozmaite stowarzyszenia polityczne i artystyczne. I Lilien, i Schulz musieli więc się zetknąć z ideą narodowego odrodzenia Żydów właśnie w swoim rodzinnym mieście.

Główny powód zachwytu nad twórczością Liliena zdaje się spoczywać w prawieku życia Schulza. Świadczy o tym racjonalny, rzeczowy, niepozbawiony krytycyzmu ton jego tekstu. Tak jakby terażniejsze wzruszenie czy olśnienie było tylko echem dawnych przeżyć, których intensywność już nigdy nie może się powtórzyć, bo nie można mieć ponownie trzynastu lat i patrzeć na świat z młodzieńczą intensywnością. Lilien stał się więc elementem mitu dzieciństwa, z taką pieczołowitością pielęgnowanego przez Schulza, mitem, który uzyskał list żelazny chroniący go przed działaniem rozumu, podpowiadającego, że dawna fascynacja dość szybko stała się szpargałem ocierającym się o przesadę i kicz, obciążonym tanią literackością i banalną symboliką.

Schulz widzi w Lilieniu kontynuatora wielowiekowej, lecz wygasającej już tradycji żydowskich rzemieślników, przeciwieństwo fabrycznej tandety, bezdusznej, nieudolnej, zwyrodniałej. To jednak nie zachwyt nad formą decyduje o znaczeniu, jakie przypisuje mu Schulz. Pisarz dostrzega w nim również – i przede wszystkim – artystę, który w swej sztuce dał wyraz ważnym nurtom myśli politycznej swoich czasów oraz przemianom dokonującym się w zbiorowej świadomości Żydów, którzy po setkach lat życia w diasporze zaczęli tworzyć własną państwowość na Ziemi Izraela. Lilien jest więc wyrazicielem zbiorowości, swoistym medium, przez które przemawia duch epoki i duch dziejów. I pozostaje wielkim artystą, kiedy jest wierny tej roli. Kiedy zaś jego talent zostaje zaprzęgnięty jedynie do zaspokajania potrzeb modnej publiczności, która pragnie kunsztownych ekslibrisów czy ilustracji, Schulz stawia między sobą a nim wyraźną granicę. Prace te pozostają dla niego co prawda piękne, ale nie mają mocy, która wpłynęła na chłopca przez cały dzień wpatrującego się w karty Księgi. Nawet ilustracje do Biblii są dla niego zdradą dawnych ideałów, nieudaną próbą ożywienia mitu własnej młodości, a w rezultacie pustą imitacją, jałowym naśladownictwem siebie samego, niegodnym artysty i człowieka tego formatu. Zdaniem Schulza idea ożywiająca wczesne prace Liliena zgasła w dniu, w którym zetknął się on z rzeczywistością syjonizmu w Palestynie. Trudno tęsknić do mitycznej ojczyzny, kiedy ma się przed oczami jej realne ucieleśnienie. Czy jednak warto się dziwić widocznemu u artysty pragnieniu wzniecenia na nowo płomienia, który rozpałał go niegdyś tak intensywnie? Czy nie takie samo pragnienie towarzyszyło Schulzowi w jego twórczości literackiej?

Schulz, stojący w pierwszym rzędzie europejskich mitologów, z uwagą śledzi, jak w twórczości Liliena wykuwa się ideologia syjonizmu, jak zakorzenia się w zbiorowej świadomości, w ożywionym micie żydowskim i przybiera formę sztuki na wskroś europejskiej i kosmopolitycznej. Sprzeciwia się jednak, kiedy nazywa się go najwybitniejszym twórcą „techniki czarno-białej” i przypisuje mu się w tej dziedzinie odkrycia, które należą do twórców dawniejszych i godnych większego uznania. Jego sprzeciw budzi również włączanie Liliena do szeregu piewców żydowskiej biedy. Chociaż z niej się wywodzi i dobrze ją zna, owa bieda jest mu obca i daleka, dlatego jej obraz buduje z symboli i rozmaitych akceso-



WIELKA WOJNA
OD PIERWSZEJ
CHWILI NA ZIE-
MIACH POLSKI SIĘ
TOCZAŁA. PEŁNA OKROPNOŚCI,
DROHOBYCZA NIE OSZCZĘ-
DZA: W PAŹDZIERNIKU 1914.
ROK W PIERWSZE ODDZIAŁY
KOZACKIE PLADRUJĄ I POD-
PALAJĄ MIASTO.

Feliks Lachowicz, **Pożar miasta**, plansza
z cyklu *Historia miasta Drohobycza*, 1932–
–1937, 44,5 × 28,5 cm, Zakład Narodowy
im. Ossolińskich we Wrocławiu

riów, a nie na podstawie własnych przeżyć i obserwacji. Pozostaje więc i tutaj modelowym artystą epoki *fin de siècle*'u, zamkniętym w złoconej szkatule własnej sztuki. Zdaniem Schulza dopiero wielka wojna światowa wywołała w artystach wstrząs, dzięki któremu zajrzeli oni w głąb duszy człowieka i ducha społeczeństwa. W zderzeniu z rzeczywistością wojny na masową skalę diamenty secesji okazały się tylko tanimi szkiełkami. Przed zblazowaniem i ostatecznym upadkiem uratowała Liliena idea, która go wiodła, mit, który wcielał w życie poprzez swoją sztukę. Schulz nie pisze, że Lilien widział wojnę na własne oczy. Nawet jeśli uniknął okopów, musiał pojąć, że nowy wiek zaczął się już na dobre. Nie odmieniło to jednak jego chłodnego i estetyzującego widzenia świata, człowiek pozostał w nim schematem, abstrakcją, konwencją, arabeską, a jego otoczenie – teatralną dekoracją. „Sztynność i nieelastyczność”, „ciemnota głucha na pokusy intelektualne i artystyczne”, „ograniczona prostolinijność rozwoju” – przed chwilą jeszcze zachwycony młodzieńczym olśnieniem, kończy esej, nie szczędząc swojemu bohaterowi cierpkich słów. I choć nie odmawia mu „rysu pewnej wielkości”, trudno przeoczyć maskowany w ostatnich akapitach dystans i chłód. Dzięki swojemu mitowi, dzięki swej idei Lilien był bliski stworzenia prawdziwego dzieła sztuki, w którym dotknąłby istoty rzeczy, przemówił do mas i pociągnął je za sobą, ale zawiódł. Artysta taki jak Schulz, dla którego sztuka była wartością nadrzędną, nie mógł mu tego wybaczyć. Dla niego sztuka zabawkowa, smakoszowska i sybarycka nie miała większego sensu. Była marnowaniem talentu. Czyżby zatem Schulz ostatecznie przekreślał twórczość Liliena? Moim zdaniem to wniosek idący zbyt daleko, przekreślający siłę dziecięcego olśnienia, które rozgrzesza wszelkie faktyczne niedostatki dzieła oglądanego tymi samymi, ale już dorosłymi oczami.

*

Niewiele wiemy na temat młodzieńczych inspiracji Schulza. Ich zapis z pewnością utrwalony został w listach do przyjaciela, Władysława Riffa, być może również we wczesnej korespondencji z Deborą Vogel, nie ocalała z nich jednak ani jedna kartka. Każde takie odkrycie jest więc dla badaczy jego życia i dzieła złotym pociągim wydobytym niespodziewanie spod ziemi. W tekście opublikowanym w „Przeglądzie Podkarpacia” Schulz wyznaje, że twórczość Liliena dokonała w nim przełomu wewnętrznego, zapłodniła jego wyobraźnię i popchnęła go w stronę sztuki, czym więc jest, jeśli nie Praksięgą, od której wszystko bierze początek?

Bruno Schulz: Wystawa Lachowicza

Sensacją ostatnich tygodni była wystawa p. Lachowicza w Domu Legionowo-Strzeleckim. Nie po raz pierwszy stanął przed publicznością drohobycką ze swym dziełem. Ale odniosło się wrażenie, że dopiero tym razem sukces wystawy u publiczności był pełny. Trudno zresztą oprzeć się uznaniu i podziwowi na widok tak skupionej, konsekwentnej, zapartej i szlachetnej działalności artystycznej, jak ta, którą przedstawia dzieło p. Lachowicza. Uzupełniło się ono, urosło w ostatnich latach, zaokrągliło się. Jest to dzieło, w którego porach pączkują wciąż nowe twory, organizm o niespożytej sile żywotnej, pędzącej wciąż nowe zielone pędy. Pan Lachowicz jest artystycznym kronikarzem historii miasta. Nie ma faktu tak drobnego w historii grodu, który by go nie natchnął do jakiejś kolorowej i poetycznej glosy, do jeszcze jednej winiety, do tych dowcipnych i pomysłowych arrangementów z alegorycznych embleatów, barwnych arabesk i miniaturowych scen, malowanych bardzo spiczastym i dowcipnym pędzeliem. Płodność p. Lachowicza jest niewyczerpana. Zdobywszy swój styl na starych iluminatorach, wchłonawszy pewne lekkie wpływy Stryjeńskiej i Skoczylasa, stworzył p. Lachowicz amalgamat własny, który mu pozwala każdy temat podjąc z łatwością, dookoła każdego najniklejszego faktu rozsunąć swe barwne komentarze. Stara budowla, figura kościelna, stare malowidło w cerkiewce staje się dlań natchnieniem do rozwinięcia tej pięknej gry artystycznej. Ma się uczucie jakiegoś szczęśliwego samoródtwa, bez bolesnej, radosnej rozrodczości; wzruszające jest to opłatanie się dzieła p. Lachowicza dookoła historii miasta, ta wierność jednej jedynej idei, to opętanie niemal przez nią. Idea i człowiek stały się tu jednym. Artysty nie nęci żaden inny temat. Ten syn starej mieszczańskiej rodziny drohobyckiej zamknął się w zaczarowanym kręgu przeszłości Drohobycza. W tej rezygnacji z wszelkich dalej idących ambicji leży pewnego rodzaju bohaterstwo. Nie można zaprzeczyć, że mamy przed sobą zjawisko wyjątkowe, fakt już nie tylko pod względem artystycznym zasługujący na uwagę. Nie wiem, czy istnieje jakieś miasto prowincjonalne mogące się poszczycić tego rodzaju diariuszem artystycznym, taką kroniką napisaną pędzlem pełnym miłości i zachwyty.

Czynniki miarodajne powinny zatroszczyć się o to, ażeby ta jedyna w swoim rodzaju kronika znalazła godną oprawę i pomieszczenie stałe w zbiorach miejskich, jako trzon i podstawa przyszłej galerii miejskiej.

Feliks Lachowicz (1894–1941?)

Hasło do *Słownika schulzowskiego*

Artysta malarz, rysownik i rzeźbiarz amator, urodzony w Drohobyczu. Niektórzy historycy sugerują, że studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, ale przerwał naukę z powodów finansowych, akta archiwalne jednak nie potwierdzają tej tezy. Najprawdopodobniej był więc zdolnym samoukiem. Jako żołnierz Cesarstwa Austro-węgierskiego wziął udział w walkach I wojny światowej na froncie karpackim. Po dostaniu się do niewoli rosyjskiej został zesłany na Syberię, gdzie przebywał przez trzy lata (najpierw jako więzień, później jako żołnierz V Dywizji Strzelców Syberyjskich), aż do roku 1920. Po powrocie do Polski pracował jako kierownik robót budowlanych w rafinerii „Galicja” w Drohobyczu. Po wybuchu II wojny światowej działał w Związku Walki Zbrojnej, za co w roku 1940 został aresztowany przez NKWD i skazany na pięć lat łagru. Okoliczności jego śmierci pozostają niewyjaśnione, nieznana jest także jej data. Stworzył dwa cykle grafik poświęconych swemu rodzinnemu miastu: składającą się z 79 kartonów *Historię miasta Drohobycza – Ojczyźnie na chwałę, Mieszkaństwu drohobyckiemu na otuchę* (1932–1939) oraz ukazujący legendarne początki Drohobycza *Urycz w legendach. 14 miniatur* (1936–1938). Ponadto jest twórcą wystroju kaplicy przy ulicy Borysławskiej w Drohobyczu (1938), a także licznych szkiców i akwareli przedstawiających miejscowe zabytki. Z czasów pobytu na Syberii pochodzi ponad 200 rysunków tuszem i akwarelą, w których utrwalił podobizny towarzyszy broni, scenki rodzajowe oraz obrazy natury i życia na rosyjskim Dalekim Wschodzie. W *Szkiecowniku syberyjskim* znajdują się także kompozycje martyrologiczne i alegoryczne. Przyjaźnił się z Schulzem. Na jednym z obrazów z *Historii miasta Drohobycza*, zatytułowanym *Pożar miasta*, ukazał płonąca kamienicę na rynku, która należała do Jakuba i Henrietty i w której przyszedł na świat Bruno.

Bruno Schulz pisał o Feliksie Lachowiczu dwukrotnie: po raz pierwszy w roku 1934, po raz drugi – w 1937. W obu wypadkach były to sprawozdania z wystawy, opublikowane w lokalnym „Przeglądzie Podkarpacia”, redagowanym przez Henryka Springera. Pierwszy z tych tekstów (notabene jest to pierwszy odnotowany tekst publicystyczny Schulza), zatytułowany *Prawdziwy płomień sztuki (z wystawy p. Lachowicza)*, ukazał się w numerze 12 pisma i został poświęcony wystawie „Dzieje Drohobycza”, która odbyła się w październiku roku 1934 w salach drohobyckiego Ratusza. Drugi, opublikowany w numerze 70, pod tytułem *Wystawa Lachowicza*, omawia „Wystawę obrazów Feliksa Lachowicza i pamiątek miasta Drohobycza”.

zorganizowaną w październiku 1937 roku w Domu Legionowo-Strzeleckim w Drohobyczu, która w marcu tego samego roku zaprezentowana została w Domu Artystów Plastyków we Lwowie. W swoich recenzjach Schulz nie szczędzi Lachowiczowi pochwał. W pierwszej przyrównuje go do twórców średniowiecznych iluminacji, podziwia jego warsztat, cierpliwość, żarliwość, skromność, pasję archiwisty i badacza, jego smak dekoracyjny nazywa nieomylnym i mistrzowskim, samą wystawę zaś – na którą złożyło się 51 kartonów ukazujących przeszłość Drohobycza – wspaniałą i monumentalną. Kończy swój tekst wezwaniem skierowanym do władz miasta, aby zakupiły od artysty tę wyjątkową kronikę, zanim ulegnie rozproszeniu. W drugiej recenzji Schulz powtarza schemat stworzony kilka lat wcześniej – znów mnoży pochwały, podkreśla rozwój i żywotność artysty, wierność jednej idei, jaką jest utrwalanie dziejów jego rodzinnego miasta, a do listy jego inspiracji, którą otworzył uprzednio, dodaje Zofię Stryjeńską i Jerzego Skoczylasa. Kończy znowu wezwaniem do władz, aby dzieła Lachowicza zasiły kolekcję przyszłej galerii miejskiej, mającej prezentować twórczość miejscowych artystów.

Trudno dzisiaj zrozumieć, dlaczego Schulz galwanizuje pięknymi i wzniosłymi słowami twórczość z jednej strony tak odmienną od jego własnych plastycznych wizji, z drugiej – skonwencjonalizowaną i ocierającą się o oleodrukowy kicz. Można to wytłumaczyć chyba tylko pragnieniem, aby wesprzeć kolegę malarza, stawiającego pierwsze kroki w światku lokalnej kultury, ową podwójną życzliwością, o której pisał Jerzy Ficowski, okazywaną innym artystom, zwłaszcza tym, którzy samotnie oddawali się swojej pasji. Drugim wyjaśnieniem jest przywiązanie Schulza do historii i sztuki Drohobycza, których zapamiętałym kronikarzem – wyjątkowym w skali całego kraju – był właśnie Feliks Lachowicz. Schulz bardziej niż wątpliwą wartość artystyczną jego dzieł, tchnących bogoojczyźnianym patriotyzmem wyrażającym się w narodowej symbolice i stylizacji na dzieła sztuki sakralnej (zwłaszcza średniowiecznej i ludowej), doceniał najwyraźniej trud badacza, który na podstawie dokumentów i legend rekonstruował obrazy minionych wieków. Lachowicz tworzy w swoich grafikach mitologię miasta poddaną własnej wizji przeszłości, jego sztuka jest powrotem, a nie wybieganiem ku temu, co nowe, jest zadzierzgnięciem więzi z tajemnicą tego, co minione, pierwotne – i w tym jednym punkcie krzyżują się artystyczne ścieżki tych skrajnie różnych twórców. (ps)

Lit.: *Drohobycz Feliksa Lachowicza*, Olszanica 2009. – J. Ficowski, *Pod patronatem profesora Schulza, czyli Drohobycz Feliksa Lachowicza*, w: tegoż, *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków–Wrocław 1986. – P. Galik, B. Długajczyk, J. M. Pilecki, *Szkice syberyjskie Feliksa Lachowicza*, Olszanica 2014. – B. Schulz, *Pisma krytyczne*, oprac. W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, Gdańsk 2016 [w druku].

Por.: ARTYSTA, DROHOBYCZ, HISTORIA, MIT, SZKICE KRYTYCZNE

Rewers jako awers. Nieznany szkic rysunkowy Schulza

Znawcom i miłośnikom twórczości plastycznej Schulza od dawna znany był jego niezrealizowany projekt ekslibrisu Elli i Jakuba Schulzów¹ – dzieci Izydora, starszego brata Brunona. Według Jerzego Ficowskiego projekt powstał około 1930 roku². Jest to ołówkowy szkic na żółtym papierze o wymiarach 13 na 8 centymetrów. Przedstawia dwoje młodych ludzi stojących na tle niskiego regału z książkami. Chłopiec trzyma rękę w kieszeni i jest odwrócony tyłem, dziewczyna³, ukazana od przodu, czyta książkę, która znajduje się w jej lewej ręce. Pod narysowaną sceną Schulz umieścił napis wersalikami: EX LIBRIS / ELLA I KUBUŚ / SCHULZ. Kartka została naklejona na karton (prawdopodobnie przez samego Schulza) i oprawiona w ramkę. W takiej postaci, ukrywającej zawartość rewersu, pozostawała kilkadziesiąt lat. Ostatnim właścicielem szkicu był Ficowski, który na odwrocie obrazka umieścił własnoręcznie napisany certyfikat autentyczności.

W 2015 roku praca trafiła na aukcję zorganizowaną przez warszawski Dom Aukcyjny „Okna Sztuki”, prowadzony przez Marię i Andrzeja Ochalskich⁴. Podczas konserwatorskich oględzin kartka z projektem ekslibrisu została odklejona od pierwotnego podłoża. Okazało się, że na jej odwrotnej stronie znajdują się nieznane szkice Schulza. Nie są one tematycznie związane z ekslibrisem. Przedstawiają portret matki pisarza oraz scenę hołdu składanego przez starszego mężczyznę młodej kobiecie.

Schulz rysownik często wykorzystywał obydwie strony kartki. Trudno rozstrzygnąć, czy było to podyktowane oszczędnością, czy raczej wynikało z gorączkowości procesu twórczego: być może Schulz – podobnie jak w dzieciństwie opisanym w *Genialnej epoce* – pospiesznie zarysowywał znajdujące się pod ręką kawałki papieru. Czy i tym razem tak było? Niewykluczone. Tak czy inaczej,

1 Był on już parokrotnie reprodukowany. Ostatnio w *Księżdzie obrazów* (Gdańsk 2013, s. 270), wcześniej w *The Drawings of Bruno Schulz* (Illinois 1990, s. 241), w Jerzego Jarzębskiego *Schulzu* (Wrocław 1999, s. 37) i Jerzego Ficowskiego *Regionach wielkiej herezji i okolicach* (Sejny 2002, s. 131).

2 Według najbardziej prawdopodobnej datacji z *Księgi obrazów* (ibidem). W innych miejscach Ficowski podaje datę 1925 (*Regiony wielkiej herezji i okolic*) i 1926 – w odrębnej atrybucji dołączonej do rysunku. Z kolei według Jarzębskiego szkic powstał około 1933 roku (ibidem).

3 Nie można wykluczyć, że Schulz sportretował bratanicę Ellę, która w 1930 roku miała szesnaście lat.

4 Por. katalog *Aukcja 40 (190). Malarstwo, grafika, rysunek* (pozycja 12, s. 14–15). Aukcja odbyła się 16 czerwca 2015 w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Cena wywoławcza 25 000 złotych poszybowała do wysokości sześćdziesięciu kilku tysięcy złotych.



Projekt exlibrisu Elli i Jakuba Schulzów,
ok. 1930, 13×8 cm, własność prywatna



Szkice znajdujące się na rewersie projektu
exlibrisu Elli i Jakuba Schulzów, ok. 1930,
13 × 8 cm, własność prywatna

spora część znanych nam rysunków pisarza znajduje się na kartkach, w których – jak w młodzieńczym szkicowniku – wykorzystany jest awers i rewers. Na ogół te rysunki nie są ze sobą związane ani tematem, ani klimatem. Schulz – jak można sądzić na podstawie analizy jego zachowanych prac – był rysownikiem kompulsywnym. Widać to szczególnie wyraźnie w pracach nieprzeznaczonych do publicznych prezentacji – w jego roboczych szkicach i studiach. Taki właśnie charakter prawdopodobnie miał też rysunek z 1930 roku, zawierający na jednej stronie projekt ekslibrisu, na drugiej – szkic portretowy i scenę bałwochwalczą. Przed publicznym przedstawieniem projektu Schulz musiał ukryć nieoficjalne szkice znajdujące się na odwrociu. Przykleił kartkę do kartonu.

Dla badaczy spuścizny rysunkowej autora *Sklepów cynamonowych* i dla edytorów jego dzieła wynikają stąd dwie ważne wskazówki. Pierwsza (praktyczna i oczywista), by odwrocia wszystkich prac Schulza, zwłaszcza gdy są ukryte, poddawać uważnemu oglądowi, bo mogą one zawierać nieznane rysunki. Rewers trzeba więc stawiać w miejsce awersu i *vice versa*.

I druga wskazówka – zasadnicza i dlatego wykraczające poza opisywany kasus. Rysunkowe szkice Schulza należy traktować jako całości materialne. Nie można więc reprodukować fragmentów prac w oderwaniu od kontekstu, w jakim się pojawiły i nadal istnieją. A już zwłaszcza nie powinno się – w katalogach i wydaniach naukowych – kadrować i osobno publikować rysunków wedle konwencjonalnych przyporządkowań gatunkowych: „portret”, „autoportret” czy „akt”. Nie jest bez znaczenia, że na awersie jednej z prac Schulza – właśnie odsłoniętej po kilkudziesięciu latach – znajduje się szkic portretu matki, powyżej sceny bałwochwalczej (choć odległej i personalnie zapośredniczonej). Splatają się w niej bowiem dwa wątki, które w tematycznej analizie twórczości graficznej Schulza są (bywają) rozdzielane. Edytor, gdy już spojrzy na drugą stronę kartki, nie powinien rozdzielać tego, co zostało przez Schulza połączone. Jego celem jest stworzenie dokumentacyjnej podstawy, dzięki której możliwe będzie odsłonięcie i odnalezienie zasad tajemniczego spotkania i współobecności często bardzo odległych motywów (tematów), perspektyw optycznych, emocjonalnych tonacji.

r

Schulz typograf. Nowa winieta „Przeglądu Podkarpacia”

Użytkowe prace graficzne stanowiły w działalności plastycznej Schulza margines – ciągle jednak nie wiemy, jak wielki. Na marginesie tym znajdują się zachowane (i dlatego znane) projekty ekslibrisów, plakatów, okładek, szkolnych *tableaux*, przedstawiające kolejne roczniki absolwentów gimnazjum męskiego wraz z gronem nauczycielskim, i tak zwanych cegiełek na budowę gmachu gimnazjum żeńskiego w Drohobyczu czy Żydowskiego Domu Sierot (tamże)¹. Użytkowy cel miały też rysunki Schulza publikowane w gazetach z czasów sowieckiej okupacji i plastyczne dekoracje komunistycznych uroczystości². Podobnie z osławionymi „freskami” z willi Landaua. Schulz traktował większość tych prac najpierw jako dodatkową – oprócz nauczycielskiego etatu – formę zdobywania środków na życie, a w końcu także jako sposób zwiększający szansę na przeżycie³.

Do rejestru użytkowych prac graficznych Schulza, które znamy, należy dopisać projekt winiety tytułowej „Przeglądu Podkarpacia”.

Projekt powstał w 1937 roku, po raz pierwszy został wykorzystany przez Henryka Springera – redaktora odpowiedzialnego i wydawcę – w numerze 70 (datowanym na 17 października) i odtąd już stanowił winiętę czasopisma. W krótkiej nocie zatytułowanej „Przegląd Podkarpacia” w nowej szacie wydawca z radością informował czytelników: „Redakcja nasza stara się wciąż udoskonalić wydawanie naszego pisma, starając się przede wszystkim o jego wygląd zewnętrzny. Numer bieżący naszego pisma wydajemy w nowej szacie przez umieszczenie nowego nagłówka wedle projektu znanego artysty malarza i literata prof. Schulza, co niezawodnie czytelnicy nasi przyjmą z zadowoleniem”.

Trudno dzisiaj rozstrzygnąć, czy w 1937 roku Schulz mógł być przez czytelników „Przeglądu Podkarpacia” zamieszkujących kresowe trójmiasto: Drohobycz, Borysław i Truskawiec, postrzegany jako „znany artysta malarz i literat”. Myślę,

1 Pisał o tych pracach Jerzy Ficowski w szkicu *Rycina i litera*, w: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 512–519.

2 Por. J. Ficowski, *Druga strona autoportretu*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Brono Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 413–421.

3 „W «willi Landaua» w gruncie rzeczy nie wykonywał «pracy», nie realizował «dzieła sztuki», lecz... grał o życie” – M. Kitowska-Łysiak, *Sprawa Schulza*, w: eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 157.



Winiety „Przeglądu Podkarpacia” z roku 1934 i 1937, Drohobycz

że raczej nie i że tę „warszawską” rangę Schulza, o której większość mieszkańców trzech miast (i okolic) nie miała pojęcia, redakcja przywołała po to, by nobilitować swoją gazetę. „Przegląd Podkarpacia” nie należał do czołówki ówczesnego piśmiennictwa w Polsce. Była to nieregularnie ukazująca się od 1934 roku gazeta o niewielkiej objętości (pojedynczy numer nie przekraczał na ogół czterech stron). Publikowano w niej informacje lokalne, ogłoszenia handlowe, nekrologi, oświadczenia magistratu oraz – co zastanawia – nieraz także artykuły daleko wychodzące poza drohobyckie podwórko.

Najlepszym przykładem przekraczania przez redakcję „Przeglądu Podkarpacia” horyzontu lokalnej gazety jest współpraca z Schulzem. Autor *Sklepów cynamonowych* publikował w gazecie czterokrotnie. Dwa niewielkie artykuły o dziele i wystawach drohobydzianina Feliksa Lachowicza (w 1934 i 1937 roku) mieszczą się jeszcze w lokalnym horyzoncie. Inaczej rzecz się ma z publikacją opowiadania *Samotność* (1937), drukowanego już rok wcześniej w warszawskim czasopiśmie „Studio”, oraz stosunkowo obszernego eseju poświęconego twórczości Maurycego Mojżesza Liliena i sztuce żydowskiej. Redakcja podzieliła ten ostatni tekst na osiem odcinków, które ukazywały się wedle trudnego do określenia rytmu od 31 października 1937 roku do 10 lipca 1938. Odstęp między publikacjami kolejnych fragmentów sięgał od dwóch tygodni do ponad trzech miesięcy. Esej Schulza nie należał do łatwych. Podzielenie go (często mechaniczne) na odcinki praktycznie wykluczało możliwość uchwycenia sensu całości. Działania te pokazują, że redakcja potraktowała tekst nie tylko jako podnoszący rangę gazety, lecz również jako materiał wypełniający puste miejsce na łamach kolejnych numerów. Niebawem marnotrawstwo i rozrzutność. Wypowiedź Schulza na temat Liliena to bodaj najważniejsza jego publikacja na temat sztuki w ogóle, a w szczególności na temat kultury żydowskiej. Trudno zrozumieć, dlaczego Schulz nie opublikował eseju gdzie indziej – choćby w „Wiadomościach Literackich”, z którymi intensywnie współpracował.

Warto by zbadać, w jakim stopniu ten „znany artysta malarz i literat” swoimi publikacjami na łamach „Przeglądu Podkarpacia” chciał wesprzeć poczynania Springera jako redaktora, a w jakim swoje zaangażowanie traktował czysto zarobkowo. Dlaczego w końcu lat trzydziestych, mając możliwość współpracy z czasopismami o znacznie większym zasięgu i prestiżu, publikował w miejscowej gazecie? I wreszcie – czy projekt nowej winiety tytułowej był przyjacielską przysługą w ramach jakiejś szerszej współpracy, czy realizacją płatnego zamówienia?

Jakkolwiek do tego doszło, numer 70 „Przeglądu Podkarpacia” wystartował z nowym szyldem. Wcześniej winieta gazety była składana z czcionek dostępnych w drukarni – raz takich, raz innych⁴. Do złożenia nagłówka w numerze 12 z 1934

4 „Przegląd Podkarpacia” był drukowany w Zakładach Graficznych „A.H. Żupnik Spółka z o.o.”, stworzonych przez Arina Hersza Żupnika (1848–1917). Ciekawe, czy zachował się gdzieś wzornik czcio-

roku wykorzystano bezszeryfowy grotesk, a w roku 1937 w kilkunastu numerach (aż do 69 włącznie) zastosowano literę nawiązującą do stylu *art nouveau*. W latach trzydziestych musiała ona wydawać się anachroniczna. Nic więc dziwnego, że Springer, działając na obszarze o wysokim stopniu industrializacji, zdecydował się zmienić winietę.

W swoim projekcie Schulz sięgnął po literę nowoczesną, lecz nie skorzystał z zasobów drukarni. Winieta powstawała jako rysunek tuszem. Mając dzięki temu dużą swobodę, Schulz połączył w projekcie obrazek (przedstawiający szyb naftowy i rafinerię) z literniczym logotypem. Inicjalnej literze „p” nadał podwójną wielkość i w ten sposób należała ona równocześnie do ułożonych w dwu liniijkach (i przedzielonych kreską) słów, które składały się na tytuł gazety. Nie była to jego pierwsza liternicza kompozycja. Jako nauczyciel rysunków i prac ręcznych musiał posiadać umiejętność ręcznego kreślenia litery. I opanował tę umiejętność w stopniu bardzo dobrym. By się o tym przekonać, wystarczy przyrzec się kartom tytułowym *Xięgi bałwochwalczej*, napisom na *tableaux* maturalnych czy projektowi *Katalogu Weingartena*, w którym kolejne litery alfabetu stały się elementami rysunkowych kompozycji.

Zastosowana przez Schulza w tytule gazety litera nawiązywała do stylu *art déco*. Ale wykonanie całego napisu było dość swobodne. Litery nie trzymały się linii bazowych, krawędzie nie zawsze były równe, podobnie z grubością elementów – to znak (i dowód), że winieta „Przeglądu Podkarpacia” była wykonana przez Schulza jako odręczny rysunek, a następnie wytrawiona przez drukarnię na płycie cynkowej i jako klisza wmontowana do składu (ręcznego lub linotypowego)⁵. W ten sam sposób powstawały inne jego projekty typograficzne: winiety i rysunki do czasopisma „Młodzież” (z 1934 i 1938), a także okładki do książek własnych i *Ferdydurke* Gombrowicza⁶ – z tym zastrzeżeniem, że mogły być one zrealizowane w technice druku płaskiego.

Zaprojektowana przez Schulza winieta była wykorzystywana przez wydawcę nieprzerwanie aż do ostatniego, 92 numeru „Przeglądu Podkarpacia”, który ukazał się 23 lipca 1939 roku. Nie ulegała w tym okresie żadnym zmianom. We wszystkich numerach wykorzystano prawdopodobnie tę samą metalową kliszę.

r

nek, którymi drukarnia dysponowała w latach trzydziestych. Ukazałby on, jakie wydawca miał pole wyboru.

- 5 Koronnym dowodem jest jednak częściowo „negatywowy” ogonek w literze „q”. Ani skład ręczny, ani linotypowy nie pozwala na osiągnięcie takiego efektu. Winieta musiała być drukowana z metalowej kliszy włamanej do składu.
- 6 Schulz był też prawdopodobnie autorem okładki zeszytu z nutami tang *Dziewczę me, wspomnij noc* oraz *Biały motyl* (muzyka Emil Szalit, słowa Celina Żupnik) – Festiwal Schulzowski, 6 lipca 2004.

[noty, recenzje, przeglądy]

Alain van Crugten: Po co tłumaczyć na nowo Brunona Schulza?¹

Na początku lat siedemdziesiątych Vladimir Dimitrijević, nieodżałowany dyrektor i założyciel Éditions L'Âge d'Homme, poprosił mnie o przetłumaczenie dwóch tomów opowiadań, które stanowią niemal całe dzieło prozatorskie zmarłego w 1942 roku Brunona Schulza. Dimitrijević był świadom – ja zresztą też – że chodzi o jednego z najważniejszych polskich pisarzy XX wieku, bez najmniejszego wątplenia zasługującego na francuskie wydanie.

Od tamtego czasu liczne przekłady ustaliły w świecie jego status gwiazdy pierwszej wielkości. Tacy pisarze, jak John Updike, Philip Roth, Witold Gombrowicz, Isaac Bashevis Singer, Bohumil Hrabal czy Danilo Kiš, wyrażali się o jego dziele z wielkim podziwem. Dwa tomy opowiadań – nie jest to dzieło zbyt obszerne, lecz *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium* zarówno w oryginale, jak i w przekładzie stały się dla miłośników literatury „książkami kultowymi”.

Bruno Schulz urodził się w 1892 roku w Drohobyczu, małym mieście w dzisiejszej Ukrainie, nieopodal polskiej granicy. Losy tej krainy były dość niezwykle: w momencie narodzin Schulza i do roku 1918 była to Galicja, wschodnia prowincja cesarstwa austro-węgierskiego, lecz wcześniej te rozległe tereny należały przez wieki do Rzeczypospolitej Polskiej. Powróciły do Polski na lata 1918–1939, po czym okupowali je Sowieci, później Niemcy, aż wreszcie zostały włączone do ZSRR i pozostawały w granicach tego państwa aż do jego rozpadu.

1 Przedmowa do: B. Schulz, *Récits du treizième mois. Œuvres de fiction complètes*, traduit du polonais par Alain van Crugten, L'Âge d'Homme, Lausanne 2014. Omówienie tomu ukaże się w jednym z kolejnych numerów „Schulz/Forum”.

Schulzowie byli polskojęzycznymi Żydami i to polski był językiem, w którym tworzył Bruno; całe jego dzieło powstało zresztą w okresie, gdy był on obywatelem polskim.

Drohobycz odgrywa kluczową rolę w życiu i dziele Brunona Schulza – poza krótkimi pobytami w Warszawie i za granicą nigdy nie opuścił tego prowincjonalnego miasta i wiódł tam zwykle, czy wręcz monotonne życie licealnego nauczyciela rysunku. Schulz jest bowiem wyjątkowym rysownikiem, a część jego prac możemy podziwiać w albumie zatytułowanym *Księga bałwochwalcza*, opublikowanym we Francji w 2004 roku przez wydawnictwo Denoël.

Jest czymś nadzwyczajnym – w dosłownym sensie, gdyż jego dzieło wykracza daleko poza zwyczajność – że zdołał wyjść poza tę egzystencję, niemal w całości składającą się z niezaspokożenia i frustracji, przeobrażając swoje pospolite otoczenie, rodziców, krewnych, znajomych i szarą scenerię prowincjonalnego miasta. Przemienił to wszystko w zaczarowany świat, w którym cudowność jest czymś oczywistym. Sam określił to mianem „mityzacji rzeczywistości”.

Rzeczywistość, jak to zwykle bywa, w końcu go dopadła: w listopadzie 1942 roku, w drohobyckim getcie, z powodu idiotycznej rywalizacji między oficerami SS, Schulz zostaje zastrzelony na ulicy. Był kimś w rodzaju protegowanego oficera o nazwisku Felix Landau, który zamówił u niego freski do zajmowanej przez siebie willi. Landau miał podobno dla rozrywki strzelać na chybił trafił do przechodzących Żydów. Rzekomo zabił w ten sposób dentystę jednego z kolegów. Ten ostatni w ramach odwetu uśmiercił Schulza, mówiąc Landauowi: „Zabiłeś mojego Żyda – ja zabiłem twojego”.

W odległej już epoce, kiedy to Dimitrijević proponował mi tłumaczenie Schulza, poza pracą wykładowcy całkowicie pochłaniały mnie inne przekłady: długie powieści Witkiewicza i około dwudziestu sztuk teatralnych tego samego autora, a także kilka pomniejszych poloników. Odłożyłem więc Schulza na lepsze czasy... czego po kilku latach mocno żałowałem.

Zdałem też sobie sprawę, że praca będzie trudna i powolna. Bruno Schulz jest jednym z pisarzy, których oryginalność nie pozwala na zaklasyfikowanie do jakiegoś gatunku czy stylu, dlatego też krytycy usiłowali kolejno lub równocześnie przypisać go do ekspresjonizmu albo surrealizmu, podkreślając wspólne cechy z Kafką i psychoanalizą. Porównywano, oczywiście, Schulza do Kafki (którego uwielbiał) z powodu żydowskich korzeni, pewnych podobieństw w sytuacji rodzinnej (stosunek do ojca), rzekomego, a w każdym razie pośredniego wpływu żydowskiej tradycji religijnej etc. Tymczasem nie ma pisarza bardziej oddalonego od zwięzłego i obiektywnego stylu Kafki niż Schulz, którego *écriture* jest tak bujna, że niekiedy wręcz oplata czytelnika.

Sądzę, że właśnie to stanowiło główną przeszkodę dla tłumaczy. Używam liczby mnogiej, gdyż było ich wielu. Choć sam zrezygnowałem ze swojego pro-

jektu, wiedziałem, że przydałby się nowy przekład. W 1961 roku ukazał się bowiem tom zawierający połowę opowiadań Schulza, zapożyczający tytuł od jednego z nich: *Le Traité des mannequins* (*Traktat o manekinach*). Sam ten jeden tom przekładało czworo tłumaczy! W 1974 roku, kiedy ukazały się wszystkie – bądź prawie wszystkie – opowiadania, piąta tłumaczka dołączyła do pierwszych czworga, których przekłady z 1961 roku zamieszczono, oczywiście, bez najmniejszych zmian. Tym razem były to dwa tomy, powtarzające tytuły polskich wydań sprzed wojny: *Les Boutiques de cannelle* (*Sklepy cynamonowe*) i *Le Sanatorium au croque-mort* (*Sanatorium pod Klepsydrą*). Nie warto przywoływać tu nazwisk tłumaczy, póki z nimi. Jak wydawca mógł sobie wyobrazić, że nada jakąkolwiek spójność oddzielnym wprawdzie opowiadaniom, lecz powiązanym wspólną tematyką, tymi samymi postaciami i tą samą, wyjątkową scenarią małego prowincjonalnego Drohobycza, powierzając pracę pięciu tłumaczom o nieuchronnie odmiennych temperamentach literackich? Czy to poważne? Czyż nie skłania to do przypuszczeń, że w pośpiechu, chcąc może ubiec innych, wydawca stwierdził, że pobije rekord szybkości dzięki pięciu pracownikom zamiast jednego?

Pięciu tłumaczy do jednego dzieła tego samego autora! Każdy, kto zna się trochę na rzeczy, powie, że to herezja. Wydawca musiał być jednak bardzo zadowolony, gdyż dokonał kilku dodruków, nie zmieniając nawet przecinka w tekstach, które ukazały się później w wielu wydaniach kieszonkowych. Tym oto sposobem teksty Schulza wciąż znane są francuskiemu czytelnikowi w dość przybliżonych tłumaczeniach, pochodzących z 1961 albo z 1974 roku. Od czterdziestu czy pięćdziesięciu lat powtarzano te same błędy, niedokładności, uproszczenia i pominięcia.

Z takich oto powodów – bardzo późno, już po napisaniu kilka lat wcześniej sztuki o życiu i dziele Brunona Schulza (*Bruno czyli Wielka herezja*) – zdecydowałem się zaproponować wydawnictwu L'Âge d'Homme nowy przekład dwóch tomów jego opowiadań.

Proza Schulza to połączenie skomplikowanych doznań osobistych, powiązanych często ze wspomnieniami z dzieciństwa i z osobliwą psychiką dziecka, oraz filozoficznych i artystycznych rozważań osoby dorosłej. Jego język świadczy o poszukiwaniu precyzji niekiedy graniczącym z manieryzmem, co prowadzi często do wielokrotnego wyrażania tego samego różnymi słowami, tak aby jak najbardziej zbliżyć się do tej dokładności w oddawaniu wrażeń. Schulz, pracowity i drobiazgowy rysownik, był artystą, jeszcze zanim zajął się pisaniem. Malował niewiele, za to jego rysunki składają się na obszerne dzieło, równie oryginalne i wyszukane, jak jego pisanstwo (zob. *Księgę bałwochwalczą*). O ile jednak w swoich rysunkach wydaje się on bliski ekspresjonizmowi, o tyle jego proza przywodzi na myśl malarzy impresjonistycznych. Schulz zalewa czytelnika mnogością metafor, porównań i obrazów, jego opowiadania są pełne barw, subtelnych kresek,

nierzadko synestezyjnych opisów, tworzą mieszaninę wzrokowych, dotykowych i zapachowych doznań.

Jeśli dodamy do tego mityczny wymiar jego dzieła, często dominującą senną atmosferę, stosowanie wyszukanych słów, archaizmów, dialektyzmów i barbaryzmów, to zdamy sobie sprawę, że mamy do czynienia z pisarstwem prawdziwie poetyckim.

Czteryście stron prozy poetyckiej – nie lada wyzwanie! Tłumacze Schulza nie zawsze chcieli je podjąć. Czyżby uznawali, że ten przebogaty, barokowo wybujały język jest zbyt ciężki dla przesławnej francuskiej klarowności? Całkiem możliwe. Częstym grzechem różnych tłumaczy są bowiem uproszczenia. Brakuje pojedynczych słów, części zdania, a nawet całych fraz. Można się zastanawiać, czy nie jest to po prostu wynik lenistwa lub narzuconego przez wydawcę nadmiernego pośpiechu.

Z jeszcze poważniejszym błędem, czy też niedokładnością mamy chyba do czynienia w jednym z tytułów. *Sklepy cynamonowe* są dosłownie i poprawnie przetłumaczone jako *Boutiques de cannelle*, lecz sprawy mają się inaczej w wypadku drugiego tomu, od 1974 roku znanego pod tytułem *Le Sanatorium au croque-mort*. To prawda, że tłumacz nie miał tu łatwego zadania, gdyż tytuł Schulza zawiera dwuznaczną, którą można porównać do gry słów. Użycie terminu *croque-mort* jest jednak błędem: *croque-mort* to ktoś, kto odprowadza zmarłych do grobu, karawaniarz; tymczasem Schulzowskie sanatorium to baśniowe miejsce, po którym narrator przemieszcza się jak we śnie – przestrzeń, w której czas się zatrzymał, aby przedłużyć życie zmarłych, obdarzyć ich rodzajem równoległego życia. To zatem dokładne przeciwieństwo żałobnej ceremonii, w której bierze udział karawaniarz. W *Sanatorium pod Klepsydrą* (po francusku dosłownie *Le sanatorium à l'enseigne de la clepsydre*) Bruno Schulz gra na dwóch znaczeniach polskiego słowa „klepsydra”. Z jednej strony to przyrząd do mierzenia czasu. To samo słowo oznacza też jednak ogłoszenie o śmierci i pogrzebie. Trzeba było spróbować znaleźć dla tego tytułu odpowiednik zawierający jednocześnie koncept czasu (zatrzymanego) i śmierci. W mojej sztuce *Bruno czyli Wielka herezja* zaproponowałem *Le Sanatorium du Repos Éternel* (Sanatorium Wiecznego Spoczynku). Pomysł ten zachowałem w niniejszym wydaniu.

Znajdziemy tu całe fabularne dzieło Schulza; w tomie nie znalazły się zatem jego eseje ani listy. Owszem, jest to fikcja, lecz między wierszami da się z niej wyczytać portret Schulza. Nietrudno sobie wyobrazić, kim był: to ktoś, kto ucieka od codziennej nudy, odtwarzając dziecięce spojrzenie; kto walczy o każdy skrawek czasu, który chciałby w całości poświęcić na sztukę i pisanie; to introwertyk z lekkim przestrzeni, tworzący baśniowe epoki i miejsca; nieśmiały mężczyzna, który na olśniewających technikach rysunkach ukazuje samego siebie, jak pełen poddańczej czci pęłza u stóp cudownych kobiet. Widzimy też, jakie miejsce zajmu-

je tu centralna w wielu opowiadaniach figura Ojca. Opisując postać tego nieprawdopodobnego ekscentryka z właściwym sobie liryzmem i poetycką przesadą (a może pomimo niej), Bruno Schulz ukazuje nam coś, co mogłoby być klinicznym obrazem starczej demencji. Jakże wspaniałą ekstrawagancją odznacza się jednak ten prosty kupiec bławatny, który pod piórem swojego syna staje się szalonym wynalazcą, artystą i poetą, natchnionym prorokiem, a nawet – cóż za herezja! – rywalem Stwórcy, Demiurgiem, architektem Życia i Materii!

Tytuł tego zbioru – *Récits du treizième mois* (*Opowieści z trzynastego miesiąca*) – odsyła do fragmentu *Sklepów cynamonowych*, który pokazuje, że Schulz nie zadowala się zwykłym czasem i że jego sztuka polega na odtwarzaniu innego czasu – sfalszowanego, zmitologizowanego. Nie musi istnieć tylko jeden czas, rzeczywisty – może on być co najmniej dwojaki, jak ten, którego doświadcza podróżujący po *Sanatorium pod Klepsydrą*. Również miejsca wiodą zwielokrotnione istnienie. A czy ludzie są bardziej żywi i rzeczywisci niż manekiny? Tak, czytając raz po raz Brunona Schulza, musimy w końcu stwierdzić: „Świat jest dziwny. To niepodważalne”.

przełożył Tomasz Swoboda

Marek Wilczyński: Schulz w Drohobyczu po raz piąty

Staraniem pani profesor Wiery Meniok, niestrudzonej kierowniczkii Polonistycznego Centrum Informacyjnego imienia Igora Menioka na Uniwersytecie Pedagogicznym w Drohobyczu, we wrześniu roku 2012 odbył się w rodzinnym mieście pisarza V Międzynarodowy Festiwal poświęcony jego twórczości, pod hasłem „Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury”. W roku ubiegłym, nakładem Centrum, przy wsparciu Instytutu Polskiego w Kijowie, ukazał się obszerny, czterojęzyczny (ukraińsko-polsko-angielsko-rosyjski) tom, zbierający wszystkie wystąpienia, które złożyły się na naukową część Festiwalu. Zbiór otwierają cztery wystąpienia gości specjalnych: Adama Michnika, izraelskiego prozaika Davida Grossmana, jednego z najciekawszych współczesnych pisarzy ukraińskich Tarasa Prochaški oraz dobrze w Polsce znanego, głośnego pisarza rosyjskiego Wiktora Jerofiejewa, autora między innymi *Dobrego Stalina*. Trudno określić wspólny mianownik ich wystąpień – każdy z nich postrzega Schulza po swojemu: jako pisarza paradoksalnie politycznego, zapowiadającego koniec wielokulturowego świata Galicji; jako samotnika, „łososia” w „wiecznej tułaczce”, uciekającego wyobraźnią z miejsca urodzenia, a zarazem tam powracającego; jako obcego w rzeczywistości „autora dwóch cieniutkich książeczek”, który nie chciał mieć telefonu; wreszcie jako twórcę „nowej teologii”, *nolens volens* przeciwnika dwudziestowiecznych ideologii totalitarnych. Wszystkie cztery wypowiedzi, bez względu na różnice w podejściu i tonacji, bezsprzecznie dowodzą, iż Schulz ma coś do powiedzenia każdemu, dla kogo wartością jest konsekwentnie chroniona autonomia jednostki, a także suwerenność słowa skutecznie wymykającego się próbom wpisania go w narzucone przez władzę (w skali makro i mikro) regulaminy istnienia. Schulz nie był oczywiście filozofem, choć filozofią się interesował – czytał między innymi Husserla i Bergsona. Mimo to jako pisarz epoki modernizmu, podobnie jak Kafka, Proust czy Musil, nieuchronnie, jakkolwiek pośrednio, w filozofię się wpisywał i na odwrót – pozwalał filozofii przenikać do swoich opowiadań. W drugim rozdziale tomu, zatytułowanym *Koncepcje hermeneutyczne, inicjatywy interpretacyjne*, oprócz doświadczonych schulzologów na temat jawnych i ukrytych elementów estetyki i światopoglądu autora *Sklepow cynamonowych* wypowiadają się przeważnie, choć nie wyłącznie, ukraińscy oraz polscy badacze młodszego pokolenia. Tekstowi Stanisława Rośka o tyleż fundamentalnie, co prowokacyjnie brzmiącym tytule *Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?*, syntetyzującej wypowiedzi Jerzego Jarzębskiego

(*Bruno Schulz jako krytyk: figury wyobraźni*) czy erudycyjnej jak zawsze gawędzie Jana Gondowicza (*Noc komety*) towarzyszą teksty Henryka Siewierskiego o Schulzowskim „realizmie magicznym”, Marii Zubryckiej z Uniwersytetu imienia Iwana Franki we Lwowie (*Poetyka mitologizacji Brunona Schulza w kontekście europejskiej myśli teoretycznoliterackiej XX wieku*), Wiery Meniok o Schulzu i wyobraźni fenomenologicznej, węgierskiego badacza Lajosa Pálfalviego o motywach bergsonowskich w prozie Schulza i wiele innych, których nie sposób nawet wyliczyć w krótkim omówieniu. Ze wszystkich pomieszczonych w tym rozdziale prac wynika jednoznacznie, że pomimo wielkiej i wciąż rosnącej liczby publikacji skupionych na głównych lub pobocznych właściwościach poetyki drohobyckiego pisarza, mimo wciąż mnożących się na podobieństwo opisywanej w jego książkach lokalnej flory różnorodnych perspektyw czytelniczych międzynarodowa dziś praca schulzologicznego „przemysłu” bynajmniej nie ustaje. Rozdział 3 nosi z kolei tytuł *W kręgu komparatystyki* i znaleźć w nim można rozważania o najróżniejszych hipo- i hipertekstach Schulza, poczynając od klasyków – Dantego (propozycja Davida A. Goldfarba) i Goethego (wypowiedź tłumaczki *Sklepów* i *Sanatorium* na japoński Ariko Kato) – poprzez pisarzy z krajów byłej Jugosławii (Ałła Tatarenko, bałkanistka z Uniwersytetu Lwowskiego o „schulzoidach” chorwackich i serbskich), Waltera Benjamina (dwukrotnie), Iwana Frankę (szkic Wiery Romanyszyn z Drohobycza o czasoprzestrzeni miasta), do Hanny Krall i Maxima Billera (rozważania Bogusława Wróblewskiego i Agnieszki Hudzik z UMCS). Za T.S. Eliotem można by wręcz powiedzieć, że Schulz zarówno modyfikuje odczytania poprzedników, jak i inspiruje następców, częstokroć wpływając na bieg historii literatury naprzód i wstecz dość zaskakująco. Pokrewieństwo wyobraźni, jak w wypadku Danilo Kiša, to nie wszystko. Okazuje się, że w Drohobyczu (przynajmniej tym fikcyjnym) pleniły się goetheańskie „prarośliny”, Anna Csillag reklamująca płyn na porost włosów na terytorium Austro-Węgier ma jakiś związek z paryskimi pasażami, a w jednym i tym samym mieście rzeczywistym kryją się liczne „miasta niewidzialne”, kreowane inaczej po polsku, inaczej po ukraińsku. Wartościowym uzupełnieniem dominującej w zbiorze perspektywy literaturo- i kulturoznawczej jest perspektywa historyczna, wykraczająca poza dzieło Schulza. W rozdziale 4 znajdujemy pięć tekstów, które poruszają różne wątki z dziejów Drohobycza. W artykule o biegnących równoległe, a więc nieprzecinających się, polskich i ukraińskich wizjach miasta w okresie międzywojennym Lidia Łazurko wskazuje na dojmujący brak kontaktu między dwiema zdominowanymi przez etniczny punkt widzenia tradycjami historiografii, znana amerykańska badaczka Theodosia Robertson analizuje świadectwa ocalonych z drohobyckiego getta, Bohdan Łazorak pisze o środowisku profesorów i uczniów Gimnazjum Męskiego im. Władysława Jagiełły, a Wiktor Zdorowenko zestawia twórczość plastyczną Schulza z dorobkiem Feliksa Lachowicza. Jak widać, postać autora *Sanatorium pod Klepsydrą* bywa swoistym kluczem, otwierającym różne przestrzenie interpretacyjne. Rzec

by można, iż gdyby spenetrować dokładnie je wszystkie, Schulz okazałby się analogonem kabalistycznego znaku równoważnego względem całego świata. Punktem zbieżnym dla wielu kierunków rozwijającej się bujnie schulzologii stał się natomiast bez wątpienia organizowany regularnie co dwa lata wbrew wszelkim trudnościom i przeszkodom drohobycki festiwal. Jest to znakomita okazja do zaprezentowania najnowszych ustaleń dokonanych przez autorytety oraz pomysłów debiutantów, którzy mają okazję poddać je pod swobodną i rzeczową dyskusję. Kolejny festiwal, zapowiedziany na 4–6 czerwca przyszłego roku, odbędzie się pod hasłem „Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa”. Myślę, że już teraz możemy z góry podziękować Wierze Meniok i Wierze Romanyszyn z drohobyckiego uniwersytetu za to, co dopiero się wydarzy, dziękując zarazem raz jeszcze za to, co już dzięki nim – i Brunonowi Schulzowi – się zdarzyło.

Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, ss. 782 (sic!).

Tomasz Swoboda: Manekin artysty, manekin fetysz (*Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*), Paryż, Musée Bourdelle, 1 kwietnia – 12 lipca 2015

W świeżo wyremontowanym muzeum Bourdelle'a zagościły manekiny. To dobre towarzystwo dla aż nazbyt żywych rzeźb francuskiego artysty. I pomysłowe posunięcie dyrekcji muzeum, aby nowymi przestrzeniami wśród odmalowanych ścian podzielić się z „milczącymi partnerami” malarzy i rzeźbiarzy (tak właśnie, *Silent Partners*, zatytułowana była oryginalna edycja wystawy w Fitzwilliam Museum w 2014 roku). Jest to pierwsza w historii wystawa na ten temat, pomysłana przez kuratorkę, Jane Munro, jako opowieść o przemianie obiektu w fetysz, funkcjonalnego przedmiotu w bohatera sztuki, a wreszcie – w samo dzieło. Dzięki takiemu ujęciu ów „partner” może pozostać „milczący” tylko dla kogoś, kto nigdy się z nim nie zetknął. Albo inaczej: jego uparte milczenie jest równie wymowne, jak niezinterpretowany sen.

Katalog z wystawy rozpoczyna się mottem ze znanego tekstu Freuda: „Mianem niesamowitego zwie się wszystko, co ma pozostać w tajemnicy, w ukryciu... co zaś wyszło na jaw”¹. W pierwszej sali wystawowej dominują fotografie José Marii Serty, którymi ten epigoński malarz posługiwał się do wykonania swoich wielkich dekoracyjnych malowideł, a które – w odróżnieniu od owych fresków – uderzają „niesamowitością” właśnie. Niesamowitością – w odróżnieniu od tej surrealistycznej – niezamierzoną: choć bowiem fotografowane przez Serty manekiny to bliscy krewni tych, które znamy z prac Man Raya, ich funkcja była czysto użytkowa. Podobnie jak we wcześniejszych stuleciach, o których opowiada paryska wystawa, miały one służyć lepszemu uchwyceniu póz i układów ciała składających się na malarskie kompozycje. Zgodnie jednak z mechanizmem, o którym pisał już Roger Caillois², to właśnie ze zwyczajności rodzi się to, co fantastyczne; to z ujawnionej tajemnicy – w tym wypadku fotograficznych brulionów – po-

1 S. Freud, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 239.

2 Zob. R. Caillois, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005.

wstaje „niesamowite”. Trudno oprzeć się wrażeniu, że to, co jest celem każdej tematycznej wystawy, a więc nowa kontekstualizacja eksponowanych dzieł, w wypadku manekinów działa ze szczególną siłą. Setki manekinów – na szkieletach, projektach, płótnach, ale zwłaszcza, by tak rzec, *in personam* – nie tylko, jak to się zwykło mawiać, wchodzi z sobą w dialog, ale w oczach zwiedzającego tworzą coś w rodzaju milczącej armii, pośród której przechadzamy się tyleż z zaciekawieniem, co z lękiem. Karmieni popkulturowymi fantazjami o zombie i innych groźnych sobowtórach, czujemy się nieswojo, widząc, jak te stworzone na nasz obraz istoty siedzą na „naszych” krzesłach, noszą „nasze” ubrania, czy wręcz wchodzi z nami w „cielesny” kontakt – nawet kiedy jest to tak zacny młodzieniec, jak stylizowany na starożytną postać neoklasykistyczny manekin z Carrary. Atawistyczny lęk przed podobnym do nas Innym i tak ożywa ze zdwojoną mocą.

To efekt uboczny wystawy, która celowo nie wchodzi na gotowe ścieżki posthumanistycznych cyborgów, gdyż pomyślana jest przede wszystkim jako opowieść o manekinie w historii praktyki artystycznej. Na tej płaszczyźnie okazuje się on, manekin, wielkim wrogiem dwóch nurtów: z jednej strony romantyzmu, który w swojej koncepcji twórczego geniuszu nie dopuszczał myśli o odwzorowywaniu rzeczywistości, zwłaszcza poprzez akademicką kukłę, z drugiej – antimimetycznych tendencji w sztuce współczesnej, gdzie kwestia wiernej reprezentacji ciała może być co najwyżej negatywnym punktem odniesienia. Tę podwójną niechęć rekompensują manekinowi dwa kierunki, w których znalazł on poczesne miejsce. Po pierwsze, jest to szeroko rozumiany realizm, dla którego manekin był czymś nieodzownym – zwłaszcza manekin dziecięcy, zastępujący najbardziej niesformą grupę modeli (choć i tutaj, kiedy zdajemy sobie sprawę z wszechobecności manekinów w dziewiętnastowiecznych atelier, nie potrafimy wyzbyć się naiwnej reakcji, że zostaliśmy w pewnym sensie oszukani). Po drugie, to surrealizm, dla którego manekin – zwłaszcza krawiecki – stanowił wartość samą w sobie: estetyczną i oniryczną, filozoficzną i erotyczną, by przypomnieć tylko najślynniejsze prace Chirico i Bellmera, a także wystawę z roku 1938, będącą chyba szczytowym momentem artystycznej obecności manekina, jego najpiękniejszą apologią, ale i łabędzim śpiewem.

Sztuka drugiej połowy XX wieku jest bowiem na wystawie słabo obecna. Zamykające ją *Dziecko-kaczka* braci Chapman – nie wiedzieć czemu zestawione w katalogu z prozą Schulza – dowodzi, że to, co dla manekina w sztuce najważniejsze, już się dokonało. I że postulat Jakuba, by „stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”, nie został spełniony. Wystawa w muzeum Bourdelle’a sugeruje zarazem, że w chwili, gdy Schulz – którego książki zostały wystawione w muzealnej księgarni – pisał te słowa, taka próba była już historią: myślę o tej części ekspozycji, która odchodzi najdalej od sztuki *sensu stricto*, by zająć się człowiekiem. To fotograficzna dokumentacja badań nad histerią w Salpêtrière, umieszczona tu ze względu na daleko posunięte „umane-

kinowienie” kobiet Charcota. Letargiczne i katalепtyczne pozy histeryczek są tu przedstawione jako miejsce, w którym granica między tym, co ludzkie, a tym, co „manekinowe”, przybiera skrajnie cielesną postać i dowodzi, że gry z manekinem nie zawsze ograniczają się do światów wyobrażonych. Odwrotnie niż u tego, który jest cichym bohaterem wystawy w muzeum Bourdelle’a – Oskara Kokoschki. Ileż pożądania i rozpaczycy drążyć musiało wyobrażnię, dla której nieudolnie wykonana przez Herminę Moos maskara zastąpiła niewdzięczną Almę Mahler!

Anna Kaszuba-Dębska: Emeryty

Działanie artystyczne, zainspirowane opowiadaniem Brunona Schulza *Emeryt* z 1935 roku oraz spektaklem i dziełem plastycznym Tadeusza Kantora *Umarła klasa* z roku 1975.

Autorka tekstu i projektu: Anna Kaszuba-Dębska / projektszpilki.pl/emeryty.

I. Lalka, czyli manekin

Poetka, pisarka i filozofka Debora Vogel w latach trzydziestych XX wieku wydała książkę zatytułowaną *Akacje kwitną*, w której pisze:

„Tak się zaczęło: bezceremonialnie i naraz zdemaskował się mechanizm manekinów, poruszanych sprężyną tęsknoty. [...] Jak nakręcone próbowały poruszać się figurki sztywnych panów w melonikach i pań elastycznych o wciętej talii. [...] Oto pałubiasta i nudna materia świata wchodziła w swój najdoskonalszy etap życia: w decydującą dla jej losu epokę sztucznych kształtów [...].

Wtedy odkryto także w ludziach duszę materiałów: duszę nieporadnej porcelany. Dusze papieru i drzewa. Duszę żelaza. Dusze blachy. Równocześnie wyszły na ulicę miasta lalki z witryn, rozmaite koncepcje lalek. Tu głowa kobieca z kroplą porcelanowego smutku lub kroplą rozwiązłości, jak na zamówienie wszystko. Dalej szła lalka na wpół zrobiona melancholią, której nie należy brać zbyt poważnie [...]. A wszystkie te torsy, na prawo i lewo pochylone, prezentują się jak zdarzenie niezwykle i jedynie ważne: włosy ondulowane co trzy lub cztery centymetry fala, nie ma tu przypadku ani kaprysu. Oto morze blaszane włosów idzie w dół i w górę, idzie rytmem odmierzonym i jak los niezmiennym”.

Vogel, zafascynowana pulsującą tkanką wielkiego miasta, zmiennością ulicznych pejzaży, nowoczesną reklamą, pędem wynikającym z rozwoju przemysłu, czerpie z miasta tematy dla własnej twórczości poetyckiej i prozatorskiej. Jednym z jej elementów jest refleksja nad mijanymi podczas spacerów po mieście sklepami z witrynami wypełnionymi nieruchomym życiem manekinowych kobiet i mężczyzn. Vogel podąża za nowoczesnością, postępowaniem cywilizacyjnym, podobnie jak wielu innych europejskich twórców, czego przykładem może być awangardowy ruch dadaistyczny i zwrócony ku funkcjonalizmowi Bauhausu.

Okres międzywojenny charakteryzuje się rozwojem masowej produkcji odzieży, a co za tym idzie – nowej reklamy i sprzedaży produktów odzieżowych. Wraz z rozwojem przemysłowym zwiększającym popyt na odzież poja-

wiają się nowe lalki wystawowe, łudząco imitujące ludzi. Witryny sklepów, magazynów handlowych i wielkich domów mody wypełniają się manekinami prezentującymi na sobie kolekcje projektowane według najnowszych trendów. W największych europejskich metropoliach, Paryżu, Wiedniu, Berlinie, funkcjonują fabryki i odlewnie lalek, wzrostem dorównujące człowiekowi, a w swej doskonałości wręcz doskonalsze od ludzkich pierwowzorów. „Kurier Literacko-Naukowy” z 20 lipca 1931 roku przedstawia fotografie produkcji takich lalek i pisze:

„MARTWE MODELE

W POSZUKIWANIU NOWYCH FORM – SZTUKA IDZIE Z POMOCĄ –
TYPY LALEK

W rozmaitych dziedzinach życia społecznego stara się nasza epoka o stworzenie własnych oryginalnych form. Idzie o to, ażeby wyrugować wieloletni szablony i na to miejsce dać prawdziwie nowoczesny kształt. [...] Zabawki dla dzieci stylizuje się w duchu nowoczesnym, podobnie dzieje się to z figurami, które zdobią wystawy sklepowe i noszą na sobie modele sukien, okryć itd. Każde wielkie miasto posiada znaczne zapotrzebowanie na tego rodzaju figury, ażeby ozdobić nimi witryny magazynów. O ile dawniej lalki te były najczęściej tylko częściowe, gdyż składały się z czegoś jakby model torsu, dzisiaj wytwarza się całe postacie, odlewy rzeźbiarskie, na których suknia układa się naturalnie, jak na żywym ciele.

Największe ośrodki tego przemysłu mieszczą się w Berlinie i Paryżu. Tam to w obszernych salach odlewa się w specjalnych formach poszczególne części lalki, aby następnie postawić ją już gotową do wysuszenia w odpowiednio ogrzanych salach.

Wizyta w takim laboratorium, wytwarzającym lalki sklepowe sprawia niesamowite wrażenie. Oto pod ścianami widzimy rzędy białych figur, z których jedna podnosi wdzięcznie rękę, inna znowu przechyla głowę. Mamy tutaj do czynienia z rozmaitymi pozami, rozmaitymi tuszami, uczesaniem włosów itd. Wytwórcy lalek dbają niezwykle o wygląd zewnętrzny figur. A więc malarze nakładają czerwień na białe wargi, pociągają brwi, malują karby włosów, wprawiają rzęsy, każą lalkom uśmiechać się, względnie smucić.

W ten sposób otrzymujemy cały szereg typów, bardzo nowoczesnych w wyrazie. Do typów tych dobiera się odpowiednie suknie, jasne i wesołe, dziewczynkowe czy poważne, wytworne czy skromne. Klientka, która wchodzi do sklepu, odszukuje ten właśnie typ, który jej odpowiada, i nie gubi się w masie modeli. Podobne figury posiadają wielkie magazyny również i w dziale konfekcji męskiej, gdzie możemy widzieć na eleganckich sylwetkach pięknie skrojone smokingi, ubrania marynarkowe, fraki itd.”

Wobec takiego obrotu spraw również sztuka podąża za wymogami handlu. Dzięki artystom, malarzom, rzeźbiarzom wystawy i wnętrza domów handlowych przedstawiają się znacznie estetyczniej dla pożądaney klienteli, niż można

to było zaobserwować do tej pory. Dawniej toporne woskowe figury straszły w sklepowych witrynach.

Temat lalki przeniknął do sztuki i literatury i stał się dla wielu twórców dwudziestolecia międzywojennego elementem szczególnie istotnym.

Lalka funkcjonuje od wieków w wielu kręgach kulturowych, czy to jako dziecięca zabawka, czy magiczna lalka wudu, czy sakralny idol. Na początku XX stulecia zaczyna nabierać nowego znaczenia. Od momentu kiedy malarz impresjonista Edgar Degas rzeźbi figurę dziewczynki i ubiera ją w strój baletowy, następuje przełom w myśleniu o rzeźbie. Wkrótce surrealizm i dadaizm otworzy drogę w sztuce takim artystom, jak Oskar Kokoschka. Stworzy on kukłę będącą substytutem kochanki, z którą będzie się pokazywać w miejscach publicznych. Inny artysta, Hans Bellmer, uczyni z elementów lalek nowe rzeźby, wynaturzone byty, ledwo co dojrzałe seksualnie lalkowe modelki, które w perwersyjny sposób będą pozować do jego fotografii.

Lalkowość to temat wkradający się ze wszech stron do popkultury XX wieku. W kinie w 1931 roku triumfy święci ekranizacja powieści *Frankenstein*. Tu młody naukowiec powołuje do życia stworzonego z ludzkich szczątków potwora. Ogromne emocje wywołuje film *Gabinet doktora Caligari*, gdzie odrealnione postacie w surrealistycznej scenografii sprawiają wrażenie marionetek. W Polsce funkcjonują popularne wśród publiczności i szeroko opisywane w prasie coroczne szopki polityczne, w których marionetki uosabiają osoby ze świata polityki, kultury i sztuki.

Nic więc dziwnego, że również pisarze czerpią z nich inspirację. Urzeczona modernizmem lwowianka Debora Vogel, obserwując witryny sklepowe wypełnione martwymi lalkami, zafascynowana ich materią, świadoma ich imitacji i tandety, kreuje w swojej twórczości nową rzeczywistość, w której ożywia sklepowe manekiny.

W tym samym czasie jej bliski przyjaciel Bruno Schulz również fascynuje się tematem sklepowych manekinów. W swojej książce *Sklepy cynamonowe* pisze: „Materia jest najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. [...] Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniałość, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie [...] głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do *papier-mâché*, do lakowej farby, do kłaków i trociny? [...] Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej odporność, jej pałubiąstą niezgrabność. Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ociężały wysiłek, jej bezwład, jej słodką niedźwiedziowość. [...] Chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”.

II. *Emeryt* / Bruno Schulz / 1935

„Jestem emerytem w dosłownym i całkowitym znaczeniu tego wyrazu, bardzo daleko posuniętym w tej własności, poważnie zaawansowanym, emerytem wysokiej próby.

Być może, że przekroczyłem nawet pod tym względem pewne ostateczne i dopuszczalne granice. Nie chcę tego zatajać, cóż w tym tak nadzwyczajnego? [...] Czytelnik zrozumie, że nie mogę być zbyt wyraźnym. Moja forma egzystencji zdana jest w wysokim stopniu na domyślność, wymaga pod tym względem wiele dobrej woli. [...] Wtedy marzę o tym, żeby zostać roznosicielem pieczywa, monterem sieci elektrycznej albo inkasentem kasy chorych. Albo choćby kominiarzem. [...] Takie są moje marzenia w nieodpowiedzialnych, zmarginesowanych godzinach. Nie wypieram się ich, choć widzę ich bezsens. Każdy powinien znać granice swej kondycji i wiedzieć, co mu przystoi. Dla nas, emerytów, jest jesień na ogół niebezpieczną porą. Kto wie, z jakim trudem dochodzi się w naszym stanie do jakiejś takiej stabilizacji, jak trudno właśnie nam, emerytom, uniknąć rozprószenia, zgubienia się z rąk własnych, ten zrozumie, że jesień, jej wichury, wzburzenia i konfuzje atmosferyczne nie sprzyjają naszej i tak zagrożonej egzystencji”.

W opowiadaniu *Emeryt* Schulz kreuje nową, nieoczywistą, surrealną rzeczywistość. Bohaterem staje się starzec, emeryt, człowiek mający wszystkie etapy życia daleko za sobą. Jest świadomy upływu czasu, nieuniknionego kresu życia. Mimo beznadziejności egzystencji, zramolałości ciała ma jednak swoje ukryte pragnienia i dziwaczne marzenia. W bezsensowności starczego życia emeryt przenosi się w nową rzeczywistość, gdzie jak za dawnych lat siedzi w uczniowskiej ławce w wielkim drewnianym budynku szkolnym, przypominającym salę teatralną. Inni uczniowie biorą go za rówieśnika. Emeryt staje się mentalnie chłopcem, nosi w kieszeniach kolorowe skarby, skarży na innych, sepleni i łobuzuje.

Emeryt z opowiadania Schulza, jak lalka ze sklepowej witryny z prozy Debory Vogel, otrzymuje w darze nowe życie, nową, surrealną rzeczywistość.

Czterdzieści lat po ukazaniu się opowiadania *Emeryt* inny polski artysta, malarz Tadeusz Kantor, sięga do niego ponownie i tworzy spektakl teatralny oparty na wizji pisarza, również malarza, Brunona Schulza. I tak powstaje *Umarła klasa*.

III. *Umarła klasa* / Tadeusz Kantor / 1975

Premiera spektaklu *Umarła klasa* w reżyserii Tadeusza Kantora odbyła się 15 listopada 1975 roku w Krakowie. Wystawiono go ponad tysiąc pięćset razy. W 1976 roku przez magazyn „Newsweek” został uznany za najlepszy spektakl teatralny na świecie.

Tak jak w opowiadaniu Schulza, tak i teraz w szkolnych ławkach siedzą starcy. Kantor określa ich: „Bliscy śmierci, niektórzy już umarli”.

W tej surrealnej sytuacji aktorzy nieruchomym wzrokiem, ciekawie wychylają się z ławek, próbując dostrzec jakiś moment przeszłości z czasów własnej niedojrzałości. Pojawiają się wyliczanki, dziecinne dowcipy, paplanina, głupie słowa.

Tadeusz Kantor, przygotowując *Umarłą klasę* dwadzieścia lat po tragicznym doświadczeniu wojny i Holocaustu, czerpie z twórczości zamordowanego przez hitlerowców Brunona Schulza oraz malarza i dramaturga Stanisława Ignacego Witkiewicza, który w wyniku agresji ZSRR na Polskę w 1939 roku popełnił samobójstwo.

Dla mnie, malarki, ta kompilacja osobowości trzech malarzy, z których dwóm życie odbiera wojna, jest szalenie interesująca i inspirująca. Dla wszystkich trzech obraz to prapoczątek ich twórczości, później uzupełniany przez słowo literackie.

W *Umarłej klasie* Kantora jednym z motywów przewodnich jest tęsknota za przeszłością. Niemożność powrotu do krainy dzieciństwa. Wbrew tytułowi jednak tematem nie jest śmierć, której świadomość wzbudza lęk, ale przemijanie i niemożność zatrzymania chwili. Bardzo ważną rolę reżyser powierzył lalkom-manekinom. Te humanoidalne byty, przypominające manekiny z muzeum figur woskowych, mogą wywoływać w odbiorcy uczucie strachu i wstrząsu spowodowanego skojarzeniem ze śmiercią. I o to właśnie chodzi. Są ni to przedmiotami imitującymi ludzi, ni to aktorami, a jednak występują na scenie, ucieleśniając figury z dzieciństwa. Manekiny w *Umarłej klasie* wpisują się również w tragiczne losy narodu żydowskiego w dwadzieścia lat po doświadczeniach wojennych.

W moich działaniach artystycznych, a mam tu na myśli *Projekt Szpilki* i *Emeryty*, czerpię z dorobku i myśli trzech malarzy: Schulza, Witkacego i Kantora. Bliska ideowo jest mi wypowiedź pani Magdaleny Hniedziewicz w recenzji opublikowanej w 1976 roku w magazynie „Kultura” pod tytułem *Czas przeszły, czas żywy teatru Kantora*: „Aktorzy zachowują się, znów według określenia Kantora, «jak zwierzęta w ZOO» – zajmują się swoimi sprawami, sami oglądają oglądających. Są też oglądani, a raczej podglądani przez publiczność. Dokonał tu bowiem Kantor dość prostego i bardzo nośnego odkrycia – wystarczy te same wydarzenia, tę samą akcję przenieść ze środka pomieszczenia, z osi widzenia gdzieś do kąta, aby zmienić gruntownie sytuację oglądającego. Staje się on automatycznie podglądającym, a więc postawiony jest w sytuacji dwuznacznej, żenującej, zwłaszcza w momentach, gdy przed jego oczyma rozgrywają się «kompromitujące incydenty», gdy do głosu dochodzi «pokraczny, sztubacki ekshibicjonizm». A jednocześnie ten sam widz ma poczucie uczestniczenia w wydarzeniu artystycznym, a więc w czymś uszlachetniającym, podnoszącym, czymś *eo ipso* wzniosłym. Jaskrawa niekoherencja tych dwu wrażeń staje się w przypadku *Umarłej klasy* jeszcze jedną formą *katharsis*, równie jak inne przewrotną i dwuznaczną”.

IV. Emeryty / Manekiny / 2015

W czterdzieści lat po premierze *Umarłej klasy* Kantora i w osiemdziesiąt lat po ukazaniu się opowiadania *Emeryt* Schulza rozpoczynam własne działanie artystyczne, któremu nadaję nazwę EMERYTY.

Emeryty to projekt interdyscyplinarny, który jest kontynuacją i nawiązaniem do wcześniejszych moich działań. Mam tu na myśli *Projekt Szpilki*, w którym przez ostatnie lata zbierałam damskie buty z ciekawymi historiami. Jako inspiracja do stworzenia kolekcji malowanych butów posłużyły mi rysunki Brunona Schulza, który przez całe artystyczne życie namiętnie rysował kobiety. Z obsesyjną fascynacją zwracał uwagę szczególnie na damskie stopy i buty. Podczas akcji zebrałam kilkaset par obuwia kobiet z całego świata. Wszystkie pomalowałam i umieściłam na nich znaki piktograficzne oraz kody QR, dzięki którym odbiorca dzieła może wejść z nim w interakcję – samodzielnie odkodować i odczytać historie kobiet za pomocą tradycyjnych technik malarskich i nowoczesnych mediów, takich jak smartfony czy tablety. Jest to forma zabawy widza z dziełem, który podczas prezentacji kolekcji na żywej, zielonej trawie tworzy w przestrzeni publicznej instalację.

Podobne założenia przyjął w nowym działaniu, któremu nadałam, wzorując się na opowiadaniu Schulza, tytuł *Emeryty*. Tu również przede wszystkim chodzi o interakcje widza z obiektem sztuki.

Ale od początku:

Kolekcja obiektów *Emeryty* tworzy instalację artystyczną nawiązującą do Kantorowskiego Teatru Informel, gdzie aktor zostaje zrównany z przedmiotem i poddaje się przypadkowi. U Kantora aktorzy to „worki, ludzie w szafie upodobnieni do wieszanych tam ubrań, pozbawieni własnej woli, gadający swoje własne bzdury”.

U mnie obiekt *Emeryt* to z kolei przedmiot-aktor, mający specyficzne właściwości, własną workowato-pałubiastą formę, dźwięki, historie zapisane tekstem i za pomocą filmu wideo.

Każdy *Emeryt* to manekin uszyty z płótna malarskiego w kształcie nawiązującym do worka, owiniętego w całun ciała ludzkiego, dziecięcego becika. To też obiekt inspirowany Kantorowskim ambalażem-opakowaniem. Skupia w sobie elementy świadczące o przemijaniu i upływie czasu.

Każdy *Emeryt* z kolekcji to *alter ego* konkretnej osoby związanej albo ze środowiskiem Tadeusza Kantora, głównie artystów skupionych wokół Grupy Krakowskiej, albo osoby żyjącej współcześnie. W ten sposób powstaje nowa społeczność manekinów, połączona tą samą ideą przemijania, tworząca instalację w przestrzeni miejskiej. Widz poprzez nowe media, dzięki kodom QR umieszczonym na metkach wszytych w manekiny, ma do czynienia nie tylko z rzeczywistym obiektem sztuki, ale poprzez zeskanowanie kodu QR może obejrzeć rów-





niez film wideo, w którym rozpoznaje prawdziwe *alter ego* danego manekina. Może też wejść głębiej w interakcję z dziełem i odczytać jego część literacką, zawierającą marzenia i wspomnienia z przeszłości.

Manekin Emeryt nawiązuje również do dzieła Tadeusza Kantora poświęconego matce, w którym na zwykłych workach artysta drukuje jej wizerunki w różnych okresach życia. Worek staje się tu znakiem czasu, przemijania, symbolem ciężaru, jaki nosi człowiek.

Emeryt poprzez swoją bezkształtność i miękkość staje się materią dającą się plastycznie modyfikować. Ma dwa oblicza. Rewers to nadrukowana na patynowane płótno stara fotografia z dzieciństwa danej osoby biorącej udział w projekcie. Awers to namalowana współczesna sylwetka, portret tej osoby. Manekin, jak każdy przedmiot przeznaczony do sprzedaży, opatrzony jest metką, na której umieszczone są kody QR. Po zeskanowaniu ich smartfonem widz może odczytać tekst historii z dzieciństwa lub obejrzeć film wideo prezentujący rzeczywiste *alter ego* manekina, czyli konkretną osobę. W swojej dwoistości obiekt Emeryt zawiera tajemnicę przemijania i nieustającego dążenia do ostateczności. Myśl o własnej śmierci, a co za tym idzie – o przemijaniu, w każdym człowieku wywołuje również silne emocje wynikające ze świadomości życia, które mogą oczyszczać. Kolekcja kilkudziesięciu obiektów Emeryty tworzy atrapy ludzi, wpisujące się także w myśl Tadeusza Kantora: „Ludzie atrapy. Infernum-wnętrze, w które wszedłem. Obraz, jego wydzieliną, materia mego organizmu. Życie w swojej czystej postaci, które przepływa przez tę materię. Tylko przepływa. Znaleźć ISTOTY, które by podlegały temu przepływowi, bezwolne. (ciągle ta postać ludzka) I znalazłem: ATRAPY. ATRAPY LUDZKIE. Znalazłem w moim teatrze. W mojej Budzie Jarmarcznej”.

Instalacja, nawiązując do Kantorowskiego Teatru Happeningu, ma się zjawiać w miejscach nieoczekiwanych w przestrzeni publicznej i zadziwiać przechodnia. Obiekty Emeryty, jak Kantorowscy aktorzy, poddawać się mają chwili, wchodząc w interakcję z widownią. Celem takiego działania jest zwrócenie uwagi na wszechstronność dokonań teatralnych i artystycznych Tadeusza Kantora. Utrwalenie pojęć: ambalaż, informel, happening, Teatr Śmierci. Popularyzowanie wiedzy o twórczości Kantora wśród osób niezwiązanych z kulturą i sztuką poprzez otwartość projektu na każdego, bez ograniczeń wiekowych. Każdy poprzez ofiarowanie zdjęcia z dzieciństwa i własnej historii może otrzymać swoje *alter ego*. Stać się manekinem Emerytem. Działanie zyskuje w ten sposób wymiar społeczny i angażuje osoby z różnych środowisk. Interdyscyplinary i intermedialny charakter projektu trafia do wielu grup społecznych poprzez różne media: dzieło sztuki, tekst, internet, telefon komórkowy, wideo czy happening. Poprzez działanie społeczne, wielowymiarowość i wielowarstwowość projektu, jego interdyscyplinarność *Emeryty* mają zwracać uwagę na zjawisko przemijania czasu oraz odwiecznej konieczności i pragnienia człowieka, aby pozostawić ślad kolejnym pokoleniom.

[noty o autorach]

Alain van Crugten (ur. 1936)

Profesor literatury porównawczej i literatur słowiańskich w Wolnym Uniwersytecie w Brukseli, prezes belgijskiego Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury Pięknej, tłumacz, historyk i krytyk literatury, reżyser oraz współtwórca teatru studenckiego. Ukończył studia germanistyczne oraz slawistyczne. W latach 1966–1968 przebywał w Warszawie, gdzie przygotował doktorat na temat twórczości Witkacego. Autor licznych studiów i książek o literaturze polskiej.

Magdalena Jarnotowska (ur. 1988)

Doktorantka w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Pisuje recenzje, redaguje książki, interesuje się literaturą międzywojenną. Jest autorką pracy magisterskiej o Stefanie Napierskim oraz artykułów: *Brud jako metafora w twórczości Brunona Schulza* („Prace Polonistyczne” LXIX, 2014), *Cieleśnie. O Stefanie Napierskim* („Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 3). Pisze doktorat na temat fantazmatu ojca w twórczości Brunona Schulza, Adolfa Rudnickiego i Stefana Napierskiego.

Jerzy Jarzębski (ur. 1947)

Profesor zwyczajny na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i w Instytucie Filologicznym Państwowej Wyższej Szkoły Wschodnioeuropejskiej w Przemyślu. Członek zarządu polskiego PEN Clubu, członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Pracował jako *visiting professor* na Uniwersytecie Harvarda i na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie. Zajmuje się głównie historią prozy polskiej w XX i XXI wieku, specjalista w dziedzinie twórczości Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza i Stanisława Lema. Autor około sześciuset różnorodnych publikacji, w tym trzynastu książek (m.in. *Gra w Gombrowicza*, *Powieść jako autokreacja*, *W Polsce, czyli wszędzie*, *Apetyt na przemianę*, *Pożegnanie z emigracją*, *Podglądanie Gombrowicza*, *Wszecławiat Lema*, *Prowincja centrum*, *Przypisy do Schulza*), współautor *Słownika schulzowskiego*, redaktor edycji pism Schulza w serii „Biblioteka Narodowa”, *Dzieł zebranych* Lema i (jako współredaktor) edycji *Dzieł* oraz *Pism zebranych* Gombrowicza w Wydawnictwie Literackim. Jego prace tłumaczone były na siedemnaście języków. Laureat m.in. Nagrody PAN im. Aleksandra Brücknera, Nagrody Fundacji Kościelskich, Nagrody im.

Kazimierza Wyki i Nagrody Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, nominowany do Nagrody Literackiej Nike i (dwukrotnie) do Nagrody im. Jana Długosza.

Anna Kaszuba-Dębska (ur. 1975)

Malarka, graficzka, ilustratorka, reżyserka filmów animowanych, projektantka książek. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawia malarstwo, ilustracje oraz projekty intermedialne w Polsce i za granicą. W 2011 roku ukończyła studia doktoranckie na ASP w Warszawie, w Pracowni Projektowania Książki i Typografii. Wynikiem badań doktoranckich jest działanie interdyscyplinarne *Projekt Szpilki*, inspirowane twórczością literacką i graficzną Brunona Schulza. W roku 2016 nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria ukaże się jej książka *Kobiety i Schulz*.

Piotr Millati (ur. 1967)

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

Jakub Orzeszek (ur. 1991)

Student polonistyki na Uniwersytecie Gdańskim. Magisterium, którego promotorem jest prof. Stanisław Rosiek, pisze o wątkach tanatycznych w twórczości Brunona Schulza. Pomaga w Pracowni Schulzowskiej.

Stanisław Rosiek (ur. 1953)

Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Był członkiem redakcji „Litterariów”, „Punktu” i „Podpunktu”, a także rocznika „Punkt po Punkcie”. Współredagował z Marią Janion trzy tomy z serii „Transgresje” (*Galernicy wrażliwości*, 1981; *Osoby*, 1984; *Maski*, 1986). Razem ze Stefanem Chwinem napisał książkę *Bez autorytetu. Szkice* (1981), za którą w 1983 roku otrzymał Nagrodę Fundacji Kościelskich. W latach dziewięćdziesiątych zajmował się kultem pośmiertnym Adama Mickiewicza (*Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, 1997) oraz twórczością kilku pisarzy dwudziestowiecznych (Peiper, Schulz, Białoszewski). Jest współautorem *Słownika schulzowskiego* (2002) oraz cyklu pięciu podręczników do nauki języka polskiego w szkołach średnich (*Między tekstami*, 2002–2005). W roku 2002 opublikował antologię *Wymiary śmierci*, w 2008 książkę *[nienapisane]*, w 2010 *Władzę słowa*, a w 2014 drugą część nekrografii pt. *Mickiewicz (po śmierci)*.

Piotr Sitkiewicz (ur. 1980)

Redaktor, wykładowca edytorstwa na Uniwersytecie Gdańskim. Autor książki *Bestiariusz Lema według Mroza* (2012), współautor dwóch książek dla dzieci:

Gdańsk na opak (2014) i *W Gdańsku straszy* (2015). Redaktor „Schulz/Forum”. Pisze pracę doktorską poświęconą przedwojennej recepcji dzieł Brunona Schulza.

Tomasz Swoboda (ur. 1977)

Autor książek *To jeszcze nie koniec?* (2009), *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot* (2010) oraz *Histoires de l'œil* (2013). Laureat nagrody „Literatury na Świecie” za przekład oraz Nagrody im. Andrzeja Siemka za *Historie oka*; tłumaczył na język polski między innymi teksty Baudelaire'a, Nerval, Nadara, Bataille'a, Leirisa, Sartre'a, Barthes'a, Ricoeura, Derridy, Foucaulta, Caillois, Starobinskiego, Pouleta, Richarda, Vovelle'a, Didi-Hubermana, Le Corbusiera i Krystyny Szwedzkiej. Stypendysta Centre National du Livre. Członek redakcji „Cahiers ERTA” oraz „Schulz/Forum”, profesor Uniwersytetu Gdańskiego, wykłada też na Uniwersytecie Szczecińskim.

Anna Szykowska-Piotrowska (ur. 1981)

Filozof kultury, lingwistka, tłumaczka, krytyk sztuki. Ukończyła studia na Uniwersytecie Warszawskim w zakresie filozofii (2006) oraz filologii angielskiej i francuskiej (2007), obroniła doktorat w Instytucie Filozofii UW (2012). Obecnie pracuje na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina i w Collegium Civitas. Jest stypendystką NCN, autorką i tłumaczką licznych artykułów i esejów o tematyce artystycznej. Publikowała między innymi w: „Sztuka i Filozofia”, „Estetyka i Krytyka”, „Art Inquiry. Recherches sur les arts”, „Arts in Society Journal”. Interesuje się sztuką, językiem i filozofią.

Marek Wilczyński (ur. 1960)

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

[abstracts]

The Key in Jacob's Hand (and Other Keys) (r)

“Schulz? I’ve written all about him,” Artur Sandauer allegedly declared in the 1970s. Still, the critic did not put Schulz under lock and key, and no one else did later. Although the writer’s work has provoked hundreds of comments and interpretations, no one has found a key to open all the doors in his world, since he is always “elsewhere,” escaping his exegetes. That, however, should not discourage us from making new (private, idiosyncratic, and risky) attempts at interpretation. The reader will find some in the present issue. But there is also another way full of adventures – that of searches all over the world and archival research, which also promises success. The present issue includes an unpublished essay by Schulz on the works of the Jewish artist Maurycy (Ephraim Moses) Lilien, and a short review of an exhibition of Feliks Lachowicz. Besides, Schulz’s unknown pencil sketch, found on the underside of his well-known sketch of a bookplate for Ella and Jakub Schulz, has been presented, as well as Schulz-the typographer. The introduction concludes with an appeal to visit Jerzy Ficowski’s archive. It certainly contains many unexplored traces and possibly a key to some door to Schulz’s world.

Jerzy Jarzębski

The Universal Schulz

The Universal Schulz is Schulz whose work makes the reader face many ambivalences both as regards personal and artistic choices made by the writer. The author identifies, puts in order, and places in a wide context those ambivalences which so far have proved most inspiring for interpreting Schulz’s stories, letters, and essays. At first the same ambivalences created problems encountered by the early critical reception of his works. The most difficult was not just his unique fiction, but also its idiom. In the 1930 and 1940s Schulz’s language could be read as aberration or anachronism, which meant that to attract more readers it had to come at least a little closer to standard Polish. Since, however, the stories could not change, what had to were the standards defining “acceptable” prose. The style of Polish prose gradually approached Schulz’s idiom by becoming more open to stylistic idiosyncrasy and experiment.

Piotr Millati

Reading the Book of Images. On the Rejected Plots of Schulz’s Stories

The main idea of the present essay is considering Bruno Schulz’s own illustrations to his stories as starting points for reconstruction of alternative plots. Schulz was an artist who used his drawings as stimuli to develop the plots and ideas of his narrative texts.

Many drawings no doubt refer to a particular story, but they show a reality that is quite different from its details. Referring mainly to “Spring,” the author makes an attempt to describe and analyze such differences, trying to reconstruct whatever Schulz himself rejected in the process of writing.

Anna Szykowska-Piotrowska

Literary version of the antiportrait

In *The Cinnamon Shops* reader can find both echoes of the classic images of faces, referring to the tradition of physiognomy and tradition of portrait painting, as well as images of faces belonging to the species of antiportrait, scuffing the boundary between inside and outside. They can be treated as a treatments designed for breaking mimesis, as well as questioning the possibility of expression. Without the division on the interior and the exterior can not be said about extracting internal outside – what is after all the essence of expression. Sometimes treatments developed by Schulz can be perceived as a game of interpenetrating appearances, another time – as a sense of omnipresence of meaning.

Jakub Orzeszek

“The Fear of Eternity.” Taine Read by Schulz (An Attempt at Simultaneous Reading)

There is only one published piece of evidence that Bruno Schulz read Taine: a note that he made in reference to Taine’s *Philosophy of Art* (pages 51-71 of volume II of the Polish 1911 Lviv edition). The note has been discovered almost miraculously and briefly commented on by Jerzy Jarzębski in 1995. In the present essay, the author approaches the note once more, reading it together with Taine’s book and treating Schulz’s text as an intellectual map to reconstruct the actual moment of the writer’s reading. It seems that there is some mental kinship between the French philosopher and the Polish writer: common fascination with ancient Greece and skepticism about the prospects of modern European civilization. Both compared the ancient and modern ideas of art and ways of everyday life, as well as pagan and post-Christian beliefs about death and afterlife.

Magdalena Jarnotowska

“The mystery still remains within the hearts...” Animals and Bruno Schulz’s Imagination

In his stories, Bruno Schulz told the history of animals or, rather, animalized humans or humanized animals. He multiplied similarities and differences, inquiring about the nature of their origin. His artistic imagination was replete with flies, cockroaches, horses, dogs, birds, etc. The accumulation of animal and animal-like characters is one of Schulz’s characteristic methods of creation. It is a method common for writers who appreciate independence and carefully reflect on detail in their writing. In such a context, the author finds similarities between Schulz’s and Rainer Maria Rilke’s work. In “Dodo,” she identifies rhetorical devices that are typical for Schulz’s fiction, e.g., repetitions and animal similes. Those devices make the truth about relations between the characters quite complex – the “particularly privileged” Dodo of an extinct flightless species and the “heavy madman” Hieronim, a tawny owl.

Stanisław Rosiek

Biography of Schulz as a Challenge (to History)

Each and every biography is a challenge, but the biography of Bruno Schulz is a peculiar one. First of all because it is not easily accessible, hidden – just like its protagonist who concealed himself behind effigies produced to satisfy the needs of the others. The other reason is that history (Holocaust, Stalinism) deprived the writer of its major part.

The first task is to *establish the text of Schulz's life*, since just as textology establishes in critical editions of the work the foundation of its interpretations, a similar foundation of all biographical discourses should be the *corpus biographicum* – a sequence of the life's events arranged according to chronology and placed in the context of the times. Such protobiographies usually take the form of a calendar (log) of life and literary activity, sometimes supplemented with the history of reception. Their only principle of selection is credibility, which is why such calendars do not impose on the series of presented events any additional order which follows an external – political, moral or sentimental – rule. Calendars are aideological. They are purely chronological. The only power they respect is that of time and its inescapable linearity, the sequence of days, weeks, months, and years. They do not tell stories of someone's life from birth to death. From Homer's practice they borrow just simple succession of events which do not have to connect with one another. The rules of narrative return only in particular daily entries which reconstructs the facts of someone's life according to a classic list of questions: who? When? Where? What? To realize such a project in the case of Schulz, it is necessary to do thorough and systematic research in the archives, and practice the archaeology of memory. Jerzy Ficowski chose both directions. Already in the 1940s, he started looking for the witnesses of Schulz's life. Their letters and memories make a big set which so far has been exploited only in small part. Regardless of what can be found among them, it is necessary to make new searches at all locations where Schulz lived or which he just visited: Drogobych, Lviv, Warsaw, Zakopane, Vienna, Paris, and Sweden, as well as Kyiv or Moscow (archives of the NKVD from the times of the Soviet occupation of Galicia).

Bruno Schulz

E. M. Lilien

Bruno Schulz's essay on Ephraim Moses Lilien, a Jewish artist born in Drogobych, was published serially in 1937-1938 in *Przegląd Podkarpacia*. Not only is it the only Schulz's text on plastic arts, but also his only explicit statement on Jewish matters. In Schulz's opinion, Lilien stimulated his interest in plastic arts and played an important role as a mythmaker of contemporary Zionism.

Piotr Sitkiewicz

Rescued by Myth. Schulz and Lilien

Although at first sight it is difficult to find clear connections between their art, in his essay Schulz expresses his admiration for Lilien's work and prompts the reader how

their respective imaginary worlds come together. The main reason for Schulz's admiration is the myth of childhood, which the writer cherished so much. Besides, he perceived Lilien as an artist who in his works expressed important currents in the political thought of his times and changes in the collective identity of Jews creating their own state in the land of Israel after centuries of living in diaspora. Thus Lilien is a spokesman of his people, a kind of medium through which the spirit of the age and history can express itself. He is also a great mythmaker.

Bruno Schulz

Lachowicz's Exhibition

A review of an exhibition of the Drogobych artist, Feliks Lachowicz, published in *Przegląd Podkarpacia*. Schulz perceived in the works of Lachowicz, who made pictures referring to his hometown's history, an unprecedented chronicle project, and believed that the artist had a talent of medieval illustrators. The text concludes with an appeal to the authorities to purchase Lachowicz's works for the future municipal gallery housing the achievements of local artists.

Feliks Lachowicz (1894–1941?). Entry for Schulz Dictionary (ps)

Amateur painter, draughtsman, and sculptor, born in Drogobych. Fought in World War I, as a Russian POW sent to Siberia. Having returned to Poland, worked at "Galicja" refinery in Drogobych. In 1940, arrested by the NKVD and sentenced to 5 years in concentration camp. The circumstances of his death remain unknown. His most important works are two series of graphics showing his hometown: *History of the Town of Drogobych – For the Glory of Motherland and Hope of the Drogobych Burghers* (1933) and *Urycz in Legends. 14 Miniatures* (1938). Lachowicz created in his works a mythology of the town according to his own vision of the past. His art does not reach for the new, but returns to history to connect to the mystery of the bygone and the primeval. At this point, his and Schulz's artistic paths converge.

Reverse as Obverse. An Unknown Pencil Sketch by Schulz (r)

The experts and admirers of Schulz's plastic art have long known about his design of a bookplate of Ella and Jakub Schulz, the children of Izydor, Schulz's elder brother, made probably in 1930. A sheet of paper with a pencil sketch was glued to carton most likely by Schulz himself and then framed. In such a form, hiding the reverse, it was preserved for several decades. In 2015 it became an object of auction. During examination, the sheet was separated from its original background and it turned out that on the reverse there are some unknown sketches by Schulz. One of them is a portrait of the writer's mother, the other shows a homage of an elderly man to a young woman. Many known drawings by the writer have been made on sheets where both the reverse and the obverse have been used, which implies that, first, all the undersides of Schulz's works must be carefully examined since they may hide his works that are still unknown, and second, that Schulz's pencil sketches must be treated as *material wholes*. Fragments

of his works cannot be reproduced separately from their visual milieu. It is also undesirable to frame and publish his drawings in isolation, according to conventional genre categories, such as “portrait,” “self-portrait” or “nude.” Their publication should make a documentary foundation which will allow us to reveal the principles of a mysterious coexistence of disparate motifs, optical perspectives, and emotional tonalities.

Schulz-the Typographer. A New Vignette of the *Przegląd Podkarpacia* (r)

Schulz’s occasional graphic designs which made the margin of his art included also a vignette of the *Przegląd Podkarpacia*, drawn in 1937 and used for the first time in the periodical’s 70th number, dated October 17. Before that the vignette had been composed of accidentally chosen type letters available at the printer’s. Schulz preferred a modern type but he did not use the printer’s resources. His vignette was an ink drawing, which guaranteed him maximum liberty. The artist combined a picture of an oil well and a refinery with a letter logo. The first letter “P” was of a double size so that it belonged to both title words placed one under the other. The letters was close enough in style to *art deco*, yet the whole vignette did not follow any particular schema. The last number of the *Przegląd Podkarpacia* with Schulz’s vignette was published on July 23, 1939.

Alain van Crugten

Why Should We Translate Bruno Schulz Again?

Criticizing the available translations of Bruno Schulz’s works into French, the author explains why still another translation was necessary. Several years after writing a play about Schulz’s life and work (*Bruno or, A Great Heresy*) van Crugten decided to submit for publication by L’Âge d’Homme a new translation of Schulz’s stories. Schulz has been translated into so many languages that he became a literary superstar, which – paradoxically – resulted in a number of controversial translating strategies. Sometimes four or five translators were working on a single volume so that the effect of their efforts could not be coherent. The French reader knows Schulz’s texts in translations which are only approximate. For forty or fifty years, translators have been making the same mistakes, simplifying and omitting difficult passages.

Marek Wilczyński

Schulz in Drogobych for the Fifth Time

In September 2012, Pedagogical University in Drogobych, Ukraine, hosted 5th International Bruno Schulz Festival. The Festival’s topic was “Bruno Schulz as Philosopher and Literary Theorist.” In 2014, thanks to financial support of the Polish Institute in Kyiv, a four-language volume was published, including all the academic papers delivered during the festival conference. The opening section of the collection includes four statements by special guests: the Polish intellectual Adam Michnik, the noted Israeli fiction writer David Grossman, the Ukrainian writer Taras Prokhasko, and the Russian writer Victor Yerofeev. The remaining sections focus on new interpretations

of Schulz's works, various comparative contexts, and the history of the town of Drogobych, where Schulz was born and finally killed by the Nazis.

Tomasz Swoboda

Mannequin of the Artist, Mannequin-Fetish (Mannequin d'artiste, mannequin fétiche)

This is a report from a visit to the exhibition, *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*, presented at the Paris Musée Bourdelle in April 1-July 12 2015. In the first place, the show was intended to be a story about the mannequin in the history of artistic practices. In such a context, the mannequin turns out to have been a great enemy of two currents: first, romanticism, which in his conception of creative genius rejected the idea of representing reality, and second, all the anti-mimetic tendencies in modern art in which the question of adequate representation of the body can only be a negative point of reference. That double rejection of the mannequin was compensated by its position within realism, for which it remained indispensable, and surrealism, for which the mannequin (particularly the tailor's dummy) was a value in its own right: aesthetic, oneiric, philosophical, and erotic (see the most famous works of de Chirico and Bellmer).

Anna Kaszuba-Dębska

Emeryty – Retired

Emeryty is an interdisciplinary continuation of an earlier project by Kaszuba-Dębska – *Heels* – and the reference to the Kantor's Theatre Informel, where the actor is aligned with the object and subjected to chance. Kantor's actors are "bags, people in the cabinet conformed to the clothes hung there, deprived of their own free will, chattering their own nonsense". *Emeryt* is an actor-subject, the alter ego of a specific person related to the environment Kantor, mainly artists gathered around Cracow Group, or a person living today. In this way, a new community of dummies, combined with the same idea of passing, is forming installation in urban space. Through QR codes placed on tags sewn into mannequins, the viewer interacts not only with the real object of art, but by scanning the code can also see the video, which recognizes real alter ego of the dummy.

Schulz/Forum 1

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

Schulz/Forum 2

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

Schulz/Forum 3

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

Schulz/Forum 4

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

Schulz/Forum 5

Schulz rozpleniony (mw) / Marek Wilczyński *Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury Katastrofy* / Marcin Całbecki *Drohobycki matriarchat. Antropologiczne wątki „Sklepów cynamonowych” Brunona Schulza* / Rolf Fieguth *Tęskniąc za spójnością. Notatki o intertekstualności, kompozycji i koncepcji języka u Brunona Schulza* / Serge Fauchereau *Miasta, manekiny i maszyny metafizyczne* / Ałła Tatarenko *Magiczna formuła Schulza. Poglądy literackie pisarza przez pryzmat autotematyzmu oraz interpretacje „schulzoidów”* / Damir Šodan *Bruno i Benn, czyli pokrewieństwo po tamtej stronie śmierci* / „Mademoiselle Circe i jej trupa”. *Przybliżenia* / Stanisław Rosiek *Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności „Xięgi Bałwochwalczej”* / „Mademoiselle Circe i jej trupa”. *Spojrzenia* / Piotr Sitkiewicz *Bruno Schulz w Poznaniu* / Joanna Sass *Schulzowska partytura. O niemieckich przekładach opowiadań* / Tymoteusz Skiba *Popiół ze Sztokholmu* / Filip Szałasek *O „Portrecie psubrata” i dyskursywizowaniu Schulza*

Ilustracja na okładce: Szkice znajdujące się na rewersie projektu exlibrisu Elli i Jakuba Schulzów, ok. 1930, 13 × 8 cm, własność prywatna

Ilustracja na pierwszej stronie: *Ojciec i Józef wśród terrorystów I*, ok. 1936, tusz, 15 × 23,5 cm, Muzeum Literatury w Warszawie

Schulz/Forum 6

Gdańsk 2015

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISSN 2300-5823

Dofinansowanie z dotacji Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego na podstawową działalność naukową, zadanie badawcze nr 530-F000-D483-14

Projekt finansowany w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki 0446/NPRH4/H1a/83/2015



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI



