

[archiwum]

Piotr Sitkiewicz: À la manière de Bruno Schulz. Pastisz, parodia i naśladowanie Schulza w okresie dwudziestolecia międzywojennego

Badając przedwojenną recepcję twórczości Brunona Schulza, natknąłem się na kłopotliwe zdanie. Otóż w roku 1938 Michał Chmielowiec, młody krytyk rodem z Sambora, opublikował w „Kulturze” esej zatytułowany *Zdarzenia bezdomne*, w którym uważnie przyjrzał się kwestii fantastyki w dwu zbiorach opowiadań Schulza. Ten dość krytyczny esej kończy się stwierdzeniem, że „rodzaj Schulza kończy się na nim, bo to, co dla autora *Sklepów cynamonowych* było wysiłkiem twórczej inwencji, dla naśladowców staje się łatwizną”¹. Dlatego właśnie, zdaniem Chmielowca, Schulz naśladowców nie ma (z jednym wyjątkiem: Kazimierz Truchanowski) – i oby nigdy nie miał! Uprawiany przezeń gatunek skazany jest na niepopularność, na bezdomność. Ten kategoryczny sąd wymagał sprawdzenia, bo z jednej strony rzeczywiście Schulz w y b i t n y c h naśladowców nie miał, z drugiej jednak – w drugiej połowie lat trzydziestych ukazało się kilka tekstów jawnie do dzieła Schulza nawiązujących. Pytanie tylko, czy ich autorzy rzeczywiście z taką łatwością podążyli wytyczoną przez niego ścieżką...

Pierwszą próbę naśladowania stylu Schulza można dostrzec w recenzji *Sklepów cynamonowych* doktor Kornelii Graffowej, opublikowanej we lwowskiej „Chwili” w roku 1934². Tekst zatytułowany *Jedna dziwna książka* odznacza się oryginalnym spojrzeniem na recenzowane dzieło, ale również tym, że został na-

1 M. Chmielowiec, *Zdarzenia bezdomne*, „Kultura” 1938, nr 13, s. 5.

2 K. Graffowa, *Jedna dziwna książka*, „Chwila” 1934, nr 5362, s. 11–12.

pisany literacką, bogatą polszczyzną, ściśle przylegającą do języka Schulza. „Spotkałam się dziś, wśród zimowej zawieruchy, z książką wykwitłą z nadmiaru wydarzeń sierpniowych – pisze Graffowa – z przeżyć tego miesiąca, który nie jest już latem, a nie doścignął jeszcze jesieni, z okresu, w którym przyroda buntuje się przeciw grożącej jej zewsząd śmierci i manifestuje w bujnych, okazałych formach swą dojrzałość”. Ta stylistyczna przyległość zapowiada lekturę bliską intencji autora, nie odbiera jednak autorce ostrości spojrzenia, zwłaszcza gdy podkreśla ona związek prozy Schulza z jego twórczością plastyczną. To jednak dopiero nieśmiała zapowiedź poważniejszych prób podejmowanych przez pisarzy i publicystów, którzy dość szybko dostrzegli w stylu i wyobraźni Schulza doskonałe tworzywo do rozmaitych literackich zabiegów.

W roku 1937 ukazały się w prasie aż dwa teksty parodiujące prozę Schulza. Pierwszy z nich, autorstwa poety i satyryka Tadeusza Hollendra (autora zdawkowej recenzji *Sklepów cynamonowych*³), ukazał się w lwowskim miesięczniku „Sygnały”⁴. Tekst *Pisarze polscy o pomocy zimowej* jest rzekomą odpowiedzią twórców na akcję zbierania pieniędzy dla bezrobotnych w czasie zimy, wzorowaną na podobnych akcjach organizowanych w Niemczech. Jednym z pisarzy, który mieli się włączyć do polskiej *Winterhilfe*, jest obok Leśmiana, Tuwima, Przybosia czy Słonimskiego – Bruno Schulz. Zacytujmy fragment: „W tym czasie nie wiedziałem jeszcze, że ojciec mój sam korzysta z Pomocy Zimowej. Szedłem ulicą pomiędzy domami o barwie tak cynamonowej, że sam cynamon mógł ujść przy nich za goździki. Wiało już pierwszą wiosną, z ziemi dobywał się jakby głuchy jęk. Zapatrzyłem się na znaczek pocztowy za wystawą, ale ten znaczek miał jeszcze inne znaczenie. Uwagę moją zwrócił krab, niezwykle wielkich rozmiarów, który razem ze mną wskoczył do dorożki. Domyśliłem się oczywiście, że jest to mój ojciec”.

Co prawda pojawiają się w tej parodii charakterystyczne dla opowiadań Schulza elementy, takie jak: ojciec, ulica, domy barwy cynamonowej, krab, wiosna, metamorfozy, Franciszek Józef, pęcznienie i pączkowanie świata, podróż dorożką, a nawet aluzja do twórczości Tomasza Manna („Krab miał bokobrody, jak cesarz Franciszek Józef i wielu braci, ale ci pomarli już dawno”), dzięki którym nawet pozbawieni informacji o tym, kto jest bohaterem opowiadania, jesteśmy w stanie go zidentyfikować. Mimo to owa parodia nie wydaje się trafna.

Ale i tak jest bardziej trafna niż humorystyczne opowiadanie *Psychostenik* Marii Wrześniewskiej-Kruczkowskiej, z podtytułem *Gombrowiczowi, Karpińskiemu i Schulzowi*, opublikowane pod koniec 1937 roku w „Apelu”, dodatku artystyczno-literackim „Kuriera Porannego”⁵. Młoda pisarka, zafascynowana nowymi

3 t.h. [T. Hollender], [recenzja *Sklepów cynamonowych*], „Sygnały” 1934, nr 3, s. 5.

4 Idem, *Pisarze polscy o pomocy zimowej*, „Sygnały” 1937, nr 25, s. 15. Zob. też w niniejszym zeszycie „Schulz/Forum” s. 133–134.

5 M. Wrześniewska-Kruczkowska, *Psychostenik. Gombrowiczowi, Karpińskiemu i Schulzowi*, „Apel” 1937, nr 13, dodatek do „Kuriera Porannego”, nr 351, s. 9–10. Zob. również w tym zeszycie „Schulz/Forum” s. 135–139.

zdobycami współczesnej literatury, kreśli niepozabawiony swady groteskowy portret dziecięcia, które było już „małą, Modrem Cielęcim, synem pięknego orangutana Wau-Wau i mały pokojowej”, a teraz rodzi się jako „Idiota”. Kolejne perypetie jakby wypływane przez skarykaturowaną fabułowtórczą maszynę Schulzowskiej *Wiosny*, poprzez pozbawione złudzeń niemowlęctwo, dzieciństwo w objęciach wstrętnej piastunki zjedzonej ostatecznie przez karaluchy, eksperymenty logiczno-matematyczne okresu pokwitania, odkrycie i kolonizację wschodniej Pupadurke, przemianę w ciężarną matkę, prowadzą ku finałowi, w którym bohater-narrator wyznaje: „Umarłem przy pierwszym porodzie, wydając na świat dwa piękne karaluchy czwartej płci. Tak, ten fakt stał się dla tych naszych uczonych materiałem do gruntownego badania”.

Trudno doszukiwać się w tym tekście bliskiego pokrewieństwa z twórczością Schulza. Dostrzegamy zaledwie kilka powierzchownych elementów fabularnych (ojciec, karaluchy, eksperyment naukowy, metamorfoza) oraz narracyjnych (pierwszoosobowa narracja z punktu widzenia dziecka), grę fantastycznej wyobraźni charakterystyczną zwłaszcza dla *Wiosny*, i nic poza tym. Wrześniewska-Kruczkowska nawet nie próbowała uchwycić charakterystycznego stylu Schulzowskiej prozy, trudno więc winić ją za jego brak. Ten skromny zasób założeń wskazuje jednak na to, co przeciętnemu czytelnikowi mogło rzucać się w oczy podczas pobieżnej lektury *Sklepów* i *Sanatorium*, a zwłaszcza to, że jakkolwiek pierwiastek fantastyczny i odniesienie do świata pozazmysłowego, rządzącego się własnymi zasadami, dalekimi od racjonalnych, przyczynowo-skutkowych zasad świata fizycznego, kierowało myśl w stronę twórczości Schulza. Gdyby *Psychostenik* był opowiadaniem bardziej udanym pod względem literackim, z pewnością łatwiej byłoby pogodzić się z tak nieudanym i nietrafnym odwołaniem do Schulza i dwóch pozostałych patronów, gdyby był bardziej oryginalnym i celnym pastiszem, łatwiej byłoby przełknąć jego wtórność i powierzchowność, a zwłaszcza humor będący nieudolną karykaturą ostrego, ale podszytego filozoficzną przenikliwością humoru Gombrowicza czy lirycznej i absurdalnej groteski Karpińskiego.

Jedyną udaną parodią Schulza jest tekst wpisujący się w modną wówczas konwencję *à la manière de...*, autorstwa dziennikarza, humorysty i aktora Wilhelma Korabiowskiego, opublikowany w roku 1938 w pierwszym numerze satyrycznego czasopisma „Chochoł”, wydawanego we Lwowie⁶. Inspiracją dla Korabiowskiego, którego notabene Schulz podziwiał, była z pewnością „skatologiczna” scena z *Nawiedzenia*, o którą zresztą miał pretensje jeden z pierwszych recenzentów

6 W. Korabiowski, *À la manière de... Bruno Schulz*, „Chochoł” 1938, nr 1, s. 3. Zob. też w niniejszym zeszycie „Schulz/Forum” s. 140–142. O popularności tego gatunku i jego przykłady pisze Paweł Sobczak (*Plagiat, mistyfikacja, parodia, pseudonim. O kilku sposobach „ukrywania autor(stw)a” w międzywojniu – rekonesans*, „Tekstualia” 2015, nr 2), którego zdaniem teksty *à la manière de...* z jednej strony nobilitują pisarza, z drugiej zaś świadczą o manieryczności jego stylu.

*Sklepów cynamonowych*⁷. W scenie tej, jak pamiętamy, ojciec siedzi na ogromnym porcelanowym urynale, a potem potężnym chlustem wylewa jego zawartość przez okno⁸. Korabiowski był autorem przenikliwego tekstu poświęconego *Sklepom*, z jego listu do Schulza wiemy, że planował napisanie kolejnego. Deklarował, że jest jego „mocno zadłużonym dłużnikiem” i prosił o przyjęcie zapewnienia „wdzięczności za chwile zachwytu i olśnienia”⁹. Zanim przystąpił do pisania tekstu *À la manière de... Bruno Schulz*, uważnie zapoznał się z twórczością swej ofiary.

Zacytujmy początek tego tekstu: „W owe dni, kwaśne od potu Adeli i popiele late od snu subiektów – ojciec mój dziwnie posmutniał. Całymi wieczorami, w płaszczu i kapeluszu, siedział na małym blaszanym nocniku barwy wrzącego cynamonu i trzymając w rękach oba poślądki, z całej siły przyciskał je do brzegów tego naczynia [...]. Nie rozumieliśmy wówczas tego poświęcenia, tego cichego bohaterstwa, z jakim ojciec wbrew najgłębszym przekonaniom bronił istniejącego porządku rzeczy przed tym niebywałym zamachem stanu, który gotował się w łonie materii, przed tą skandaliczną aferą substancji, przed tą horrendalną intrygą materii, przed tym kapitalnym puczem, który dojrzewał powoli, lada chwila gotowy do wybuchu”. Finał tej sceny jest łatwy do przewidzenia. Na skutek ingerencji Adeli dochodzi do eksplozji fermentującej materii: „Płynęły oszalałe z wolności strawione restancje wielu rodzinnych obiadów, podwieczorków i kolacyj, przelewały się bez końca strumienie rozmaitego kawy, który w nagle zbudzonej płodności wymajaczał ze siebie coraz nowe strumienie, dopływy i wiry rozmaitej konsystencji, woni i koloru. [...] skręcały błyskawicznie spirale trychnin i soliterów, strzelała liśćmi zużyta zieleń niestrawionych jarzyn, która szybko, pośpiesznie i tandetnie imitowała i nadrabiała brakujące formy, [...] pędziła w górę tropikalnymi ogrodami tej tandetnej, mściwej wegetacji...”. Na koniec ojciec zmienia się w śliskiego solitera i znika w rynnie.

7 W liście do redakcji „Sygnałów” z 19 marca 1936 roku Schulz pisał: „Proszę serdecznie ode mnie pozdrowić p. Korabiowskiego, którego produkcje wesoło-falowe szczerze podziwiam” (*Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 94). O nadmierne eksponowanie motywu nocnika oskarżał Schulza Tadeusz Breza w recenzji *Sobowtór zwykłej rzeczywistości* („Kurier Poranny” 1934, nr 103, s. 6).

8 „Nie widziałem nigdy proroków Starego Testamentu, ale na widok tego męża, którego gniew boży obalił, rozkraczanego szeroko na ogromnym porcelanowym urynale, zakrytego wichrem ramion, chmurą rozpaczliwych łamańców, nad którymi wyżej jeszcze unosił się głos jego, obcy i twardy – zrozumiałem gniew boży świętych mężów. [...] W świetle błyskawicy ujrzałem ojca mego w rozwianej bieliźnie, jak ze straszliwym przekleństwem wylewał potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc, szumiącą, jak muszla” (B. Schulz, *Nawiedzenie*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, przejrane i uzupełnione, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 17–18).

9 *Księga listów*, s. 287. List z 20 lipca 1938 roku. Zob. W. Korabiowski, *Spóźniona recenzja. Jeszcze o „Sklepiech cynamonowych” Schulza*, „Nowe Czesy” 1935, nr 23, s. 4.

W odróżnieniu od tekstów Hollendra i Wrześniewskiej-Kruczkowskiej tekst Korabiowskiego nie tylko zawiera elementy świata typowe dla prozy Schulza, ale również umieszcza je w scenie zaczerpniętej z oryginału, opowiedzianej za pomocą Schulzowskiego stylu, pełnego porównań, metafor, wyrazów obcego pochodzenia, z zachowaniem odpowiedniej atmosfery i plastyczności opisanego świata, cech i relacji postaci, rozwiązań fabularnych, a nawet pewnych cech świata przedstawionego, takich jak perspektywa dziecka w narracji, metamorfozy bohaterów i podskórne pulsowanie materii. Zderzenie świata wyobraźni i stylu Schulza, zabiegu mityzacji rzeczywistości z trywialną sceną defekacji – ta swoista degradacja Schulzowskiej wzniosłości stylistycznej – wywołuje zaś efekt komiczny, który pozwala zaliczyć ten utwór do parodii, a nie pastiszu. W liście do Romany Halpern Schulz uznał tę parodię za „potworną”, choć „trafną”, nadając jej tym samym swoisty certyfikat jakości¹⁰.

W podobny sposób oznaczył Schulz inny utwór powiązany intertekstualną nicią z jego własnym dziełem. W liście do Andrzeja Pleśniewicza z 1 grudnia 1936 roku napisał: „Książka Truchanowskiego należy do rzeczy, które mnie ostatnio deprymują. Uważam tę książkę za mimowolną parodię mojej książki, karykaturę spowodowaną przez nieudolność i naiwność autora”¹¹. Truchanowski, jak wiadomo, uważał się za literackiego sobowtóra Schulza – twórcę na wskroś oryginalnego, który do podobnych, a nawet identycznych efektów stylistycznych i fabularnych doszedł samodzielnie, nie znając dzieła swojego rzekomego inspiratora. Choć żaden z recenzentów i krytyków o dziwo nie zarzucił mu wprost plagiatu (nawet Jerzy Ficowski!), aż do śmierci musiał się borykać z oskarżeniami o żerowanie na talencie swego wielkiego poprzednika. Owo uderzające podobieństwo między *Sklepami cynamonowymi* i *Sanatorium pod Klepsydrą* a *Ulicą Wszystkich Świętych* i *Apteką pod Słońcem* tłumaczono bliźniactwem dusz, wpływem prądów epoki, mimowolną reminiscencją, naśladownictwem, imitacją czy też kryptomnezją autora¹². Nigdy jednak nie zaliczano powieści Truchanowskiego do gatunku parodii, pastiszu czy karykatury. Dla czego zatem uczynił to Schulz?

¹⁰ Ibidem, s. 164. List z 6 lutego 1938 roku.

¹¹ Ibidem, s. 124. Podkreślenie – P.S.

¹² Najważniejsze teksty poświęcone „sprawie Truchanowskiego” to: K. Truchanowski, *Czy naśladownictwo?*, „Studio” 1936, nr 5/6; A. Łaszowski, *Książki z ubiegłego miesiąca* (recenzja *Ulicy Wszystkich Świętych*), „Studio” 1936, nr 8; J. Andrzejewski, *Dwa debiuty powieściowe*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 52, s. 7; T. Breza, *Pisarz, którego dręczy sobowtór*, „Kurier Poranny” 1936, nr 357; S. Rassalski, *Sąd nad pisarzem*, „Kurier Poranny” 1937, nr 309; A. Łaszowski, *Apteka pod Schulzem*, „Polityka” 1938, nr 16; E. Litwin, *Donkiszonada przeciw realności*, „Kultura” 1938, nr 43; J. Czechowicz, *Truchanowski i towarzysze. Uwagi marginesowe*, „Pion” 1938, nr 35; J. Ficowski, *Własnowidz i cudzotwórca*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002; H. Kopeć, *Schulz przepisany?*, „Sprawa Truchanowskiego” – epilog, „Ruch Literacki”, R. 50, 2009, z. 4/5.

Trzeba przyznać, że powieści Truchanowskiego, chociaż nie są dziełem oryginalnym, nie są też plagiatem dzieł Schulza. Przede wszystkim różnice, które dzielą autorów i ich teksty, wyrastają ponad wszelkie zbieżności. Ponadto trudno uwierzyć w to, że młody autor w jawny i umyślny sposób przez kilka lat podkrađa wynalazki swojego uznanego kolegi bez obawy, że ktoś w końcu złapie go za rękę. Truchanowski we własnym przekonaniu tworzył dzieło autonomiczne, zanurzone jedynie w tym samym nurcie literackim, co dzieło Schulza. Dzieło Schulza zaś w jego odczuciu musiało stanowić owego nurtu definicję i wzór, ale niekoniecznie pierwowzór. Truchanowski nie tał tego, że ich dzieła łączy niezrozumiała dla niego samego więź. Nie zamierzał jednak Schulza k o p i o w a ć, on pragnął go p r z e ś c i g n ą ć.

Trudno jednak mówić w tym wypadku o jakichkolwiek literackich zabawach. W szerszym planie tekst Truchanowskiego nie wymienia swego prototekstu wprost ani nie wprowadza w swój obręb cytatów z niego, jego zrozumienie nie jest niezbędne do zrozumienia tekstu, nie wzbogaca też ani nie modyfikuje jego odbioru, w końcu – między tekstem a prototekstem nie zachodzi wyraźne napięcie semantyczne. Gdybyśmy mieli określić precyzyjnie charakter tej relacji, musielibyśmy odrzucić kwalifikacje takie, jak: cytat, kolaż, pastisz, przekład, konfrontacja czy parodia, zgodnie z definicją mówiącą, że parodia to „ironiczne poróżnienie w łonie podobieństwa”, „powtórzenie z krytycznym dystansem” (Linda Hutcheon) czy też „wypowiedź naśladowująca cudzy styl w celu jego ośmieszenia”, „komiczne wyjaskrawienie” (Janusz Sławiński)¹³. Moglibyśmy jednak uznać, że dzieła Truchanowskiego zawierają transformacje tematyczne, parafrazy, stylizacje oraz imitacje dzieł Schulza. Są to jednak elementy, których związek z prototekstem jest wątki, dyskusyjny albo niewyłączny (elementy fabularne i tematyczne), lub też powierzchowny i ograniczony (warstwa językowo-stylistyczna). Stopień czy intensywność tej relacji intertekstualnej uniemożliwia stwierdzenie – przykładowo – że *Ulica Wszystkich Świętych* jest parafrazą albo transformacją *Sklepow cynamonowych* albo że styl Truchanowskiego jest imitacją stylu Schulza. Moglibyśmy jedynie powiedzieć, że pewne aspekty jego powieści stanowią parafrazę czy imitację, ale trudno byłoby określić, na ile są one świadomym zabiegiem stylizacyjnym czy literackim hołdem, a na ile mimowolną reminiscencją. Dlatego też kategoria intertekstualności nie wyjaśnia, albo wyjaśnia tylko w małym zakresie, relację dzieł Schulza i Truchanowskiego.

Jak pisał Harold Bloom w *Lęku przed wpływem*, „historię tworzą silni poeci nawzajem błędnie odczytując swoje dzieła”, lecz aby narodził się nowy poeta,

13 Analizując kwestię relacji intertekstualnych twórczości Schulza i Truchanowskiego, korzystam z artykułu *Odmianny intertekstualności* Henryka Markiewicza (z tomu *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996) oraz z książki Michała Pawła Markowskiego *Powszechna rozwiąźłość. Schulz, egzystencja, literatura* (Kraków 2012).

musi dojść do starcia, rywalizacji na podłożu wnikliwej, ale ambiwalentnej lektury, przypominającej zakochanie¹⁴. Literatura Schulza spłynęła na Truchanowskiego nagle i niespodziewanie jak objawienie (Bloom upomina: „źródło wpływu się nie wybiera”¹⁵). Nie potrafił on jednak sprostać Schulzowi i został przez niego pokonany. Z pewnością jego lektura była silna, przypominająca zakochanie, ale trudno ją nazwać wnikliwą – waha się pomiędzy błędnym odczytaniem a odczytaniem płytkim i dosłownym. Bloom ostrzega: „Pośledniejsze talenty idealizują, twórcy o naprawdę silnej wyobraźni dokonują przywłaszczenia”¹⁶. Truchanowski wbrew obawom krytyków wcale nie przywłaszcza sobie dzieła Schulza, on kurczowo trzyma się swego mistrza, przyznaje, że jest taki sam jak on i że nie potrafi tego wyjaśnić. Nie jest więc jego równym przeciwnikiem, wielkim i godnym następcą. Woli iść jego śladem.

Ulica Wszystkich Świętych i *Apteka pod Słońcem* są więc nie tylko tworem literackim, ale również – i przede wszystkim – s w o i s t ą r e c e n z j ą o r a z ś w i a d e c t w e m r e c e p c j i dzieła Schulza. Truchanowski czyta Schulza wiernie, nabożnie, ze łzami wzruszenia w oczach. Snując własną opowieść, składa sprawozdanie z lektury. Informuje czytelnika, co u Schulza wyczytał, co go w *Sklepiach* i w *Sanatorium* urzekło. Trudno traktować jego interpretację jako błędną, nie wchodzi wszak z Schulzem w jakikolwiek spór dotyczący języka, konstrukcji fabuły, w żadną polemikę filozoficzną. W wielu wypadkach interpretuje go trafnie, ale są to spostrzeżenia zatrzymujące się wyłącznie na zewnętrznej warstwie konstrukcji dzieła literackiego. Dobrze charakteryzuje je Hubert Kopeć w eseju *Schulz przepisany? „Sprawa Truchanowskiego” – epilog*¹⁷. Truchanowski informuje czytelników, że język Schulza obfituje w neologizmy i słownictwo z obcych zasobów słownikowych, że plastyczny opis jest jedną z nadrzędnych zasad konstrukcji prozy Schulza. Jego opowiadania zdaniem Truchanowskiego skupiają się na opisie relacji narratora-syna z jego ojcem, matką, służącą i galerią drugorzędnych figur drobnomieszczańskiego świata. Najważniejszą figurą w tym układzie jest ojciec – mędrzec i mag, upadła postać biblijna, skazana na porażkę w świecie niestałym, rozpadającym się, pulsującym podskórnym życiem, poddanym prawu nieustającej metamorfozy, zanurzonym w czasie wymykającym się władzy zegara i klepsydry. Ale w najważniejszych kwestiach Truchanowski różni się od Schulza – ma inny stosunek do czasu, przyjmuje odmienną funkcję opisu czy też znaczenie pulsowania materii i jej metamorfoz. Truchanowski nigdy nie był pisarzem oryginalnym. Był jedynie dobrym imitatem, ale – mimo ambicji – nie potrafił nadać tworzonej przez siebie rzeczywistości drugiego, głębszego dna.

14 H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 17.

15 Ibidem, s. 55.

16 Ibidem, s. 49.

17 H. Kopeć, op. cit., *passim*.

Jan Prokop w zakończeniu eseju *Krytyka jako nierozumienie dzieła* wypowiada kontrowersyjną tezę: „Krytyka jest w pewnej mierze parodią twórczości. Jak parodia ujawnia reguły tekstu, demaskuje jego stereotypy, jego tiki. Jest negatywem dzieła, jego przedrzeźnianiem i karykaturą”¹⁸. Widać to w drugiej części *Dwugłosu o Schulzu*, autorstwa Stefana Napierskiego¹⁹. W tym tekście również dostrzegamy zabiegi parodystyczne. To upiorna melodia grana na rozstrojonej schulzowskiej katarynce, w której wciąż nawracają przedrzeźniające motywy: „Jego malowniczość jest wtórna, secesyjna, poetyzowanie namiastkowe, jakby nie przestawał ukazywać wciąż tego samego pokoju, natłoczonego od efektownych świecideł, gdzie z nietrzepanego pluszu unoszą się tumany kurzu”. „Zapraw, dodatków, korzeni (mokrych, wzdętych, zapleśniałych, to znów fosforyzujących) jest tu tyle, że pod nimi ginie sama upitraszona potrawa”. Kazimierz Wyka we wstępie do *Starej szuflady* pisał: „gdyby Bruno Schulz zapragnął na sobie popełnić samobójstwo literackie, mógłby tego dokonać jedynie w ramach własnego stylu. Uczynił to za niego Napierski”²⁰. Proza Truchanowskiego, poprzez to, że w percepcji Schulza zatrzymuje się tylko na wierzchniej warstwie językowej i fabularnej, momentami przypomina niezamierzony pastisz albo nawet parodię. Tym się jednak różni od znanych nam parodii Schulza, że osiąga ten efekt – tak jak druga część *Dwugłosu* – w sposób m i m o w o l n y.

Gdy Schulz określił powieść Truchanowskiego jako „parodię” swojej prozy, musiał mieć jednak na myśli coś jeszcze. Zwrócił na to uwagę Włodzimierz Bolecki w *Słowniku schulzowskim*: „«Parodia» lub «autoparodia» w języku Schulza jest rodzajem kompromitacji, klęski, zaprzeczeniem autentyczności i siły, jest karykaturą naturalności, a przede wszystkim jest nieśmieszna”²¹. A zatem twórczość Truchanowskiego nabierała dla Schulza „charakteru magii i prestidigitatorstwa, posmaku parodystycznej zonglerki”, to „owoce prostackiej i wulgarnej niepowściągliwości”, „papierowa imitacja”, „fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlorocznych gazet”. To – znów cytując Włodzimierza Boleckiego – „bolesna dysproporcja między formą a treścią”. Parodiowanie czy naśladowanie twórczości Schulza poza zdolnością podpatrywania zewnętrznych elementów świata przedstawionego oraz charakterystycznych cech stylu wymaga umiejętności choćby podskórnego wniknięcia w świat wyobraźni autora. Wymaga pogodzenia formy z treścią. Tego nie potrafi autorka *Psychostenika* – która wykorzystuje wyłącznie kilka Schulzowskich rekwizytów. Nie udaje się to również Hollendrowi – skupia się on bowiem tylko na motywach, dekoracjach i bohaterach prozy

18 J. Prokop, *Krytyka jako nierozumienie dzieła*, w: *Badania nad krytyką literacką*, pod red. J. Stawińskiego, Wrocław 1974, s. 31.

19 K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 156–163.

20 K. Wyka, *Od autora*, w: idem, *Stara szuflada*, Kraków 1967, s. 13.

21 W. Bolecki, *Parodia*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski i S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 259.

Schulza, brakuje mu jednak charakterystycznej frazy, stylu, leksyki, słowem: poezji, bez której trudno uzyskać przekonujący efekt. Kulminacyjna scena, w której ojciec zdejmuje sobie głowę z karku i trzymając ją pod pachą, dłubie w nosie, po czym odrzuca ją, by wznieść się do nieba i przejść liczne metamorfozy, świadczy o bardzo powierzchownym, a nawet błędnym odczytaniu *Sklepów* i *Sanatorium*. Można nawet odnieść wrażenie, że to parodia książek Kazimierza Truchanowskiego, a nie Schulza. Tak naprawdę nie są to w ogóle parodie, ponieważ trudno dostrzec w nich podobieństwo do stylu i ducha rzekomo parodiowanej prozy. Moim zdaniem porażkę poniósł również Napierski. Jego parodia stylu Schulza może wydawać się w pierwszej chwili zabawna. A jednak Schulz raczej nie nazwałby jej trafną, choć na pewno zgodziłby się, że jest mordercza. Napierski, jak mi się wydaje, osiąga efekt parodii w sposób niezamierzony, co potwierdza Wyka, nazywając drugą część *Dwugłosu* „majstersztykiem m i m o w o l n e j podróbki literackiej”²². „Zdarza się, że krytyk przejęty do głębi czytając wizję poetycką sam zaczyna ją rozwijać, rozbudowywać już jako własną”²³ – pisze Jan Zięba o Napierskim, i pewne jest, że właśnie ta skłonność objawia się również w parodystycznym tonie *Dwugłosu o Schulzu*, który – paradoksalnie – redaktor „Ateneum” oceniał w liście do Wyki jako pozbawiony „osobistej dokuczliwości”²⁴. Napierski pragnie dokonać na Schulzu zabójstwa, ale to Schulz bierze go w posiadanie, dominuje, co skutkuje efektem odwrotnym od zamierzonego – Schulz zabija Napierskiego. Największej porażki doznał jednak Truchanowski, być może dlatego, że jego naśladownictwo Schulza zostało zakrojone na największą skalę. Mimowolny efekt parodii, który odczuwamy, czytając jego dwie pierwsze powieści, spowodowany jest paradoksalnie tym, że prozie Truchanowskiego – będącej parodią zgodnie ze znaczeniem, jakie kryje się za tym słowem w Schulzowskim słowniku – brak parodii jako „nadrzędnej kategorii opisu Schulzowskiego świata”, o której pisał Michał Paweł Markowski w *Powszechnej rozwiązości*²⁵. W świecie Schulza nic nie jest wolne od parodii, „pan-ironii”, albowiem nic nie dochodzi do swego *definitivum*, życie jest „niepowstrzymanym marszem materii zmieniającej formy”, które nigdy nie są od-

22 K. Wyka, op. cit., s. 13. Podkreślenie – P.S.

23 J. Zięba, *Klerk zaangażowany. Stefana Napierskiego nowoczesna krytyka literacka wobec dyskursów krytycznych w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2006, s. 21.

24 List Stefana Napierskiego do Kazimierza Wyki z 15.11.1938 (Archiwum Kazimierza Wyki w Bibliotece Narodowej w Warszawie). Zob. w niniejszym zeszycie „Schulz/Forum” s. 151–152 oraz tekst Macieja Urbanowskiego na s. 143–150.

25 M. P. Markowski, op. cit., rozdziały „Parodia” i „Cofka”. O kwestii parodii w twórczości Schulza pisali także inni autorzy, na przykład Marcin Całbecki o Schulzowskiej parodii patriarchalnego modelu kulturowego (*Schulz dadaistą? Parodystyczna krytyka kultury europejskiej w opowiadaniu Brunona Schulza „Dodo”*, „Schulz/Forum” 1, 2012) i Robert Looby o Schulzowskiej parodii formalizmu (*Formalizm i parodia w twórczości Brunona Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003).

powiednie ani ostateczne i które muszą się nieustannie zmieniać, świat zaś rozpięty jest „między tym, co może się zdarzyć, a tym, co się nie zdarza, bo zdarzyć się nie może”, bo „świat form – świat ludzki – jest niedoskonały, kaleki, ułomny i nigdy nie sprostą temu, co absolutne”²⁶. Truchanowski odczytał to przesłanie dosłownie i zastosował metamorfozy jako tani fantastyczny trik, podskórne pulsowanie materii odczuł jako efekt *stricte* wizualny, degradację i ułomność świata potraktował jak dekorację. Na nic się jednak zdało zonglowanie Schulzowskimi motywami i stylizatorski wysiłek – świat Truchanowskiego pozostaje – jak chciał Schulz – „nieudolną kopią obrazu zrobioną przez dyletanta”, w której szczegóły oryginału są „zgrubiałe, zniekształcone i przekręcone”, przeradzając się w karykaturę²⁷.

Pozostaje tekst Korabiowskiego, który Schulz również nazywa parodią. Czy w takim samym znaczeniu jak powieść Truchanowskiego? Nie możemy tego oczywiście wykluczyć, ale użycie słowa „trafna” zamiast „mimowolna” pozwala nam sądzić, że nie. Korabiowski doskonale zna twórczość Schulza, mianuje się jej miłośnikiem. Rozpoznaje i w mistrzowski sposób wykorzystuje jego styl, motywy i postacie z jego opowiadań, ale to nie wszystko. W jego tekście z łatwością odczuwamy ów parodystyczny stosunek do rzeczywistości widoczny u Schulza. Dostrzegamy degradację materii posuniętą do ostatecznych granic ułomności. Korabiowski pozostaje w zgodzie z najgłębszą zasadą Schulzowskiego świata.

A zatem – wbrew pochopternej opinii Chmielowca – sporo było naśladownictw w krótkiej, zaledwie kilkuletniej przedwojennej recepcji dzieła Schulza. Ale też owe naśladownictwa – czy to parodia, czy to pastisz, czy też stylizacja – wcale nie okazały się zadaniem łatwym.

²⁶ M. P. Markowski, op. cit., s. 117, 120.

²⁷ B. Schulz, *Księga listów*, s. 124.