



Schulz / Forum 8

2016



## [spis treści]

Schulzoidzi (ps) / 3

[odczytania]

**Tomasz Swoboda** Plagiat przez antycypację / 5

**Żaneta Nalewajk** Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku / 14

[paralele i konteksty]

**Marek Wilczyński** Ciągłość szyn, ciągłość rynków i ogrodów. Wspólne przestrzenie Romana Jaworskiego, Stefana Grabińskiego i Brunona Schulza / 31

**Stefan Okołowicz** Śliwka i tacet. O spotkaniach Schulza i Witkacego / 43

**Ałła Tatarenko** Pisanie Ojca. „Gen schulzowski” w prozie Danilo Kiša / 65

**Magdalena Jarnotowska** Na przekór przykazaniu: Nie będziesz naśladował... Proza Brunona Schulza i Zdzisława Beksińskiego / 77

[inicjacje schulzowskie]

**Błażej Szymankiewicz** Mitomani (nie)rzeczywistości. Bruno Schulz i Max Blecher – próba porównania / 87

**Ewa Goczał** Szklane klisze albo dwie strony (z) Księgi. Ficowskiego wiersze o Schulzu / 103

[horyzont życia]

**Ina Söllner** Koło się zamyka / 117

[archiwum]

**Piotr Sitkiewicz** À la manière de Bruno Schulz. Pastisz parodia i naśladowanie Brunona Schulza w okresie dwudziestolecia międzywojennego / 123

**Tadeusz Hollender** Pisarze polscy o pomocy zimowej / 133

**Maria Wrześniewska-Kruczkowska** Psychostenik. Gombrowiczowi, Karpińskiemu i Schulzowi / 135

**Wilhelm Korabiowski** À la manière de... Bruno Schulz / 140

**Maciej Urbanowski** „Ja rozpisałem się bardzo, bo żółć mnie załała” / 143

List Stefana Napierskiego do Kazimierza Wyki / 151

[projekty]

**Celestyna Schuman** Samospokojenie / 153

**Mariusz Kubielas** Spotkania / 155

**Łukasz Kamiński** \*\*\* [Masażystka zaprosiła mnie na kawę z cynamonem] / 162

[noty, recenzje, przeglądy]

**Tymoteusz Skiba** Schulz w książeczce do nabożeństwa, czyli *Mesjasz* Wojciecha Żmudzińskiego / 163

**Aleksandra Wołkowicz** Opowieść robak toczy / 167

**Hanna Dymel-Trzebiatowska** Krótka lekcja latania. Werbalno-graficzna biografía Brunona Schulza / 171

**Andrzej Pietruszka** Czy Bruno Schulz jest znany w Drohobyczu? / 176

[noty o autorach] / 181

[abstrakty] / 185

## **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](http://www.facebook.com/schulzforum)

[cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/schulz](http://cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/schulz)

[ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum](http://ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum)

[issuu.com/schulzforum/docs/schulzforum8](http://issuu.com/schulzforum/docs/schulzforum8)

Adjustacja: Piotr Sitkiewicz

Projekt typograficzny: Janusz Górski

Skład i łamanie: Joanna Kwiatkowska

Druk i oprawa: Printrade, Gdańsk

ISSN 2300-5823

**nakład: 400 egzemplarzy**

# Schulzoidzi

Branislava Stojanović nazwała ich *s c h u l z o i d a m i*. Termin ten, stworzony przez Igora Klecha na określenie miłośników twórczości Schulza pielgrzymujących do Drohobycza w poszukiwaniu autentycznych sklepów cynamonowych, przyjął się w środowisku schulzologów jako przydomek tych pisarzy, którzy podążają śladem tematyki, wizji świata, duchowości, a zwłaszcza stylu i języka Schulza, którzy obrali go jako swego literackiego patrona lub partnera do dyskusji i którzy wyzwali go na pojedynek. „Schulzoidzi dla mnie – pisała Stojanović w eseju *Umitycznienie Brunona Schulza* – to wszystko to, co w sztuce celowo Schulzowskie, co pretenduje, by być takim właśnie, właśnie jego. Czasem to tylko tytuł, część tytułu, symbol, jakiś sygnał naprowadzający na ślad Brunona, na obszar Europy Środkowej, z którego artyści czerpią swą inspirację, by poprzez łączność z Schulzem otrzymać jego obszar czasu mitycznego”.

Tematyce tej poświęcona jest książka *Inspiracje Schulzowskie w literaturze* pod redakcją Wiery Meniok, będąca pokłosiem konferencji naukowej zorganizowanej w ramach IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu i opublikowana w roku 2010. Zakres wskazanych inspiracji oraz ich geograficzna i narodowa przynależność – od Serbii po Hiszpanię, od Jurija Drohobycza po Felliniego – wskazuje, że dzieło Schulza wymyka się poza granice mitologii Mitteleurop, w której w cytowanym tekście próbowała wpisać schulzoidów Stojanović.

Autorzy ósmego zeszytu „Schulz/Forum” przyglądają się schulzowskim inspiracjom z podobnej perspektywy. Są więc tu eseje poświęcone związkowi prozy Schulza z istotnymi zjawiskami światowej literatury oraz z twórczością pisarzy jemu współczesnych, teksty archiwalne poszerzające naszą wiedzę na temat literackiej recepcji dzieła Schulza w latach jego artystycznej aktywności czy opisy współczesnych dzieł i projektów artystycznych wchodzących z Schulzem w jakiś dialog (rzecz jasna nie ma między badaczami zgody co do tego, komu udało się w tym dialogu dotrzymać partnerowi kroku). Wszystkie te teksty – a także obrazy – wskazują z pewnością na to, że Schulz nie wziął się – jak chcą niektórzy – znikąd, że jest dzieckiem swej epoki i swoich poprzedników oraz że wydał na świat bardzo zdolne, dojrzałe i samodzielne artystyczne potomstwo – również wbrew opiniom niektórych krytyków, którzy chcieliby w tym potomstwie widzieć jedynie nieudane bękarty.

Ale autorzy ósmego numeru „Schulz/Forum” poza tę klasycznie zarysowaną perspektywę również wykraczają – przede wszystkim odkry-

wając mechanizmy wielkich wylęgarni historii ukrytych w beznadziejnych obszarach osjanicznych prozy Schulza, maszynię jego fabryk fabulistycznych, regulaminy mglistych fajczarni fabuł i bajek, tajniki tego wielkiego i smutnego mechanizmu wiosny, który kilkadziesiąt lat po śmierci jego konstruktora i odkrywcy, raz puszczony w ruch – wciąż, jak się wydaje, pracuje pełną parą i produkuje kolejne karty Księgi.

**ps**

[odczytania]

## Tomasz Swoboda: Plagiat przez antycypację

Wpiszmy w wyszukiwarkę słowo „plagiat” wraz z nazwiskiem wybranego pisarza z tak zwanego kanonu. Ile stron się wyświetliło? Ile niezbitych dowodów na to, że Tomasz Mann, Marcel Proust, Fiodor Dostojewski i Jarosław Iwaszkiewicz w paru miejscach swojego dzieła przepisali, może nieznacznie modyfikując, czyjeś teksty? Ile sugestii, że wiele innych fragmentów tych dzieł również zawiera niedozwolone (?) zapożyczenia, których wykazanie jest tylko kwestią czasu? A jeśli to wszystko prawda, jakie ma to znaczenie dla rozumienia procesu historycznoliterackiego? Przecież nie takie, że wszystkich pisarzy, przy których podobne wątpliwości się pojawiają, powinniśmy uznać, bo ja wiem, za literackich oszustów, przestępców, tajnych współpracowników, a tym samym – wykreślić z historii literatury, a przynajmniej z jej kanonu.

tajni  
plagiatorzy

### Plagiat

Słowo „plagiat” pochodzi z greckiego *plagios* – krzywy, ukośny. Plagiatorem nazywano kogoś, kto przywłaszczał sobie czyichś niewolników, porywacza dzieci<sup>1</sup>. Określenie nie miało, rzecz jasna, zastosowania w literaturze i sztuce – nie dlatego, że plagiatów nie popełniano, lecz właśnie dlatego, że popełniano je powszechnie, a w pewnym sensie nawet zalecano. Jak wiemy, wszystkie poetyki klasyczne i klasycystyczne, czyli mniej więcej do przełomu XVIII i XIX wieku, opierają się na pojęciu *mimesis*, rozumianym różnie, ale także jako naśladownictwo: natury, jak również starożytnych czy też szerzej – wszelkich dobrych wzor-

1 J. Fux, *Le postmoderne et la question du plagiat littéraire*, „Revista de Letras” 2011, n° 2, s. 68.



ców. Dopiero romantyzm wprowadza koncept oryginalności jako pozytywną wartość estetyczną, a wraz z nim ideę, że literatura powstaje z rzeczywistości albo sama z siebie, a nie z wcześniejszej literatury. W paradygmacie tym tkwimy właściwie do dziś, niejako na przekór logice, bo skoro tekstów przybywa w tempie lawinowym, to równie szybko ubywa możliwości napisania czegoś, czego jeszcze nie napisano.

Tym sposobem biblioteka Babel się zapełnia, a raczej – tym sposobem odkrywamy jej kolejne półki i regały. Ale przecież nieuchronność plagiatu nie jest jedynym powodem, dla którego zjawisko to istnieje. Według prawnej definicji skomponowanie tekstu identycznego z innym tylko dlatego, że w języku zabrakło już kombinacji słów, nie mogłoby zresztą zostać uznane za plagiat, gdyż ten zakłada intencję jego popełnienia. Zastanawiając się nad owymi intencjami, Jacques Finné przywołuje tak różnorodne pobudki, jak kusząca łatwość „tworzenia”, żądza sławy połączona z brakiem talentu, brak czasu, ale też poprawienie dzieła nieudanego i utrwalenie dzieła zagrożonego unicestwieniem, czego najbardziej znanym przykładem jest *Cichy Don* Szołochowa<sup>2</sup>.

Niezależnie od przyczyn, intencji bądź ich braku, przebiegu procesu twórczego i jego rezultatów, wydaje się mimo wszystko, że szeroko rozumiany plagiat w literaturze powinniśmy uznać za osobliwy, swoiście alternatywny, ale jednak, paradoksalnie, do pewnego stopnia uprawniony sposób pisania, w którym zasadniczą rolę odgrywa pamięć – pamięć autora i pamięć czytelnika. Autora – bo według logiki biblioteki Babel zapomnienie staje się warunkiem *sine qua non* rozumianego tradycyjnie tworzenia. Czytelnika zaś – bo tylko od jego pamięci zależy, czy to, co moglibyśmy nazwać paktem antyplagiatowym (ja udaję, że piszę coś, czego jeszcze nikt nie napisał, a ty udajesz, że jeszcze tego nie czytałeś), ma w ogóle szansę zafunkcjonować.

Proces plagiatowania został w interesujący sposób sproblematyzowany przez francuską grupę Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle – Warsztat literatury potencjalnej). Tworząc bądź odkrywając struktury – matematyczne, algebraiczne – pozwalające na tworzenie tekstów literackich *ad infinitum*, pisarze ci podeszli do kwestii plagiatu na modłę ludyczną, lecz zarazem wnioski, jakie płyną z tej strategii dla teorii literatury, są jak najbardziej poważne. W pewnym sensie oulipijczycy proponują literacki odpowiednik sztuki konceptualnej, gdyż liczy się dla nich nade wszystko wymyślona formuła, zamysł, odkrycie, którego celem jest stworzenie pewnej możliwości, potencjalności, a finalny efekt w postaci tekstu pozostaje do pewnego stopnia kwestią drugorzędną – co

rozstrzyga  
intencja

oulipijczycy

2 Zob. J. Finné, *Des mystifications littéraires*, Paris 2010.

nie przeszkodziło powstaniu w ramach grupy takich arcydzieł, jak *Życie instrukcja obsługi* Georges'a Pereca.

Kwestię plagiatu postawił zaś współzałożyciel Oulipo, matematyk François Le Lionnais: „Zdarza się nam odkryć, że jakaś struktura, którą uważaliśmy za absolutnie oryginalną, została już odkryta bądź wymyślona w przeszłości, czasem nawet zamierzchłej. Naszym obowiązkiem jest uznać taki stan rzeczy, określając owe teksty «plagiatami przez antycypację»”<sup>3</sup>. Jeszcze mocniej wybrzmiewa ironia, a raczej autoironia Marcela Bénabou w książce *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* (Dlaczego nie napisałem żadnej z moich książek), której tytuł jest parafrazą *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Jak napisałem niektóre z moich książek) Raymonda Roussela<sup>4</sup>. Snując refleksję nad swoją niemocą twórczą, Bénabou tłumaczy ją tym, że wszystkie książki, które miał zamiar napisać, zostały już, niestety, napisane przez innych, których nazywa, jakże by inaczej, plagiatorami przez antycypację. Wreszcie Jacques Roubaud nie pozostawia złudzeń co do miejsca Oulipo w historii literatury: „Literatura powszechna – należy to przypominać na każdym kroku – pełna jest plagiatorów przez antycypację względem Oulipo. Jednakże ich dzieła, zbyt często tworzone w mniej lub bardziej jawnej niezajomości zasad oulipijskich, zawierają poważne niedoskonałości”<sup>5</sup>.

W ostatnich latach koncepcję plagiatu przez antycypację podjął francuski psychoanalityk i teoretyk literatury Pierre Bayard, który zasłynął przedłożonym także na polski esejem *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało*. Ten miłośnik stosowania logicznych paradoksów do dzieł literackich najpierw opowiedział w jednej z prac o utworach, w których pisarzom udało się przewidzieć własną przyszłość<sup>6</sup>, a następnie spróbował przedstawić historię literatury tak, jakby niektórzy z autorów inspirowali się tym, co mogliby przeczytać, gdyby żyli dłużej. Zatytułowana po prostu *Le Plagiat par anticipation*<sup>7</sup>, praca ta uznaje za plagiat przez antycypację istniejący tekst, który plagiatuje tekst jeszcze nienapisany, a także tekst plagiatowany przez tekst wcześniejszy. Wyznacznikami tego zjawiska mają być według Bayarda: oczywiste podobieństwo między tekstami, dysonans plagiatującego fragmentu względem reszty dzieła i innych dzieł z epoki, utajenie procederu, a także, rzecz jasna, czasowa inwersja. Jako klasyczne przykłady takiej opartej na plagiacie relacji podaje autor

po  
nazwiskach

3 Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris 1973, s. 23.

4 M. Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris 1986.

5 J. Roubaud, *Vers une oulipisation consécutive de la littérature*, „La Bibliothèque Oulipienne”, vol. 3, Paris 1990, s. 87.

6 P. Bayard, *Demain est écrit*, Paris 2005.

7 Idem, *Le Plagiat par anticipation*, Paris 2009.

między innymi Sofoklesa i Freuda, Woltera i Conan Doyle'a, a także – przechodząc częściowo na obszar sztuk plastycznych – Fra Angelico i Jacksona Pollocka, które to podobieństwo odnalazł Bayard dzięki opisiowi Georges'a Didi-Hubermana<sup>8</sup>.

Najbardziej wymownym przykładem jest chyba jednak ten cytat: „Zastanawiał się, skąd brało się to wrzenie dawnego życia, które już wielokrotnie, choć nie tak wyraźnie jak dziś, odczuwał i spostrzegał. Zawsze istniała jakaś przyczyna tych nagłych ewokacji, przyczyna prosta i materialna, najczęściej jakiś zapach. Ileż to razy suknia mijanej kobiety nikłym tchnieniem jakiejś esencji budziła w nim wspomnienie zatartych już wydarzeń! Na dnie starych flakoników perfum znajdował nierzadko cząsteczki własnej egzystencji; wszystkie błędzące zapachy – ulic, pól domów, mebli, te przykre i te przyjemne, ciepła woń letniego wieczoru i ta chłodna wieczoru zimowego – wszystkie one budziły w nim dalekie wspomnienia, zupełnie jakby skrywały w sobie martwe, acz zabalsamowane zjawiska, niczym aromaty, którymi konserwuje się egipskie mumie”<sup>9</sup>. W tekście tym wszystko – nagle uruchomienie mechanizmu pamięci, szereg skojarzeń, a nawet rytm zdania – przywodzi na myśl scenę z Proustowską magdalenką. Tyle że autorem tego tekstu jest Guy de Maupassant i jest on o dobre ćwierć wieku wcześniejszy od *W stronę Swanna*. Co to oznacza? Zgodnie ze zdrowym rozsądkiem, a także stosownie do sugestii z początku niniejszego tekstu, należałoby powiedzieć, że Proust popełnił plagiat wobec Maupassanta. Pierre Bayard podważa jednak pozorną oczywistość tego wniosku, podnosząc choćby to, że Maupassant nie należał do pisarzy najczęściej przez Prousta czytanych, i należy wątpić, że autor *Poszukiwania* znał jeden z mniej znanych utworów mistrza naturalizmu. A nawet jeśli czytał i rzeczywiście popełnił coś w rodzaju plagiatu – świadomego bądź mimowolnego – w niczym nie zmienia to faktu, że to drugi tekst, czyli magdalenka, wyzwała jak gdyby w tekście pierwszym, czyli Maupassancie, tekst trzeci: materialnie identyczny z pierwszym i zarazem odmienny, gdyż słyszymy w nim przede wszystkim Proustowską magdalenkę, która w chronologicznym porządku wydarzeń przyjdzie na świat znacznie później. Innymi słowy: tekst Maupassanta nie istniałby bez tekstu Prousta, a tym samym trudno z tej perspektywy zdobyć się na twierdzenie, że to Maupassant jest autorem tego tekstu.

Można by, oczywiście – tak jak to czyni Hélène Maurel-Indart<sup>10</sup> – uznać koncept plagiatu przez antycypację za mnożenie bytów ponad miarę

magdalenka  
Maupassanta

8 Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 16–17.

9 G. de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris 1889, s. 115.

10 H. Maurel-Indart, *Le précurseur dépossédé*, „Acta Fabula” 2009, n° 2, <http://www.fabula.org/revue/document4889.php> (dostęp: 18.02.2016).

i uznać go za fantazyjną formę prekursora. Przypomnijmy, że tę ostatnią kwestię sproblematyzował Jorge Luis Borges w szkicu *Kafka i jego prekursorzy*, stawiając tezę, wedle której każdy pisarz tworzy swoich prekursorów, a jego dzieła zmieniają nasze postrzeganie przeszłości, jak również przyszłość literatury. Jako dowód na taki właśnie przebieg historii przytacza kilka z nieskończonej – jak twierdzi – liczby prekursorów Kafki i kafkowskich epizodów w literaturze<sup>11</sup>. Tyle że sprowadzenie plagiatu przez antycypację do prekursorstwa umniejsza rangę pamięci czy wręcz całkowicie usuwa ją z pola widzenia historii i teorii literatury. A przecież owa historia i teoria nie mogą nie brać pod uwagę czytelnika – jego lektur i doświadczeń – i to czytelnika rozumianego dwojako: po pierwsze, jako czytelnik realny, po drugie, jako pewna instancja historycznoliteracka, suma lektur danej wspólnoty czytelniczej, recepcyjny odpowiednik arcyczytelnika Riffaterre’a<sup>12</sup>. Taka historia literatury byłaby historią swoiście paranoiczną, podobną do owego wariata, który oskarżył Woltera o plagiat, gdyż w zakończeniu listów stosował on tę samą formułkę, co rzeczony wariat<sup>13</sup>. Historyk literatury nieuznający plagiatu przez antycypację czytałby Sofoklesa, udając, że nie było Freuda, podczas gdy – jak zwraca uwagę Bayard – to przecież dzięki Freudowi Edyp staje się edypalny.

pisarz tworzy  
prekursorów

Tak, to nic innego, jak intertekstualność, choć może właściwszym słowem byłaby tu „interlekturowość”, gdyż idzie tu raczej o relacje między odczytaniem niż między samymi tekstami. Bo przecież – jak zauważa w dyskusji nad książką Bayarda jeden z krytyków – nigdy nie czytamy tylko jednego tekstu, lektura zawsze zakłada lektury od niej wcześniejsze<sup>14</sup>. Poszerzeniu ulega zatem pojęcie tekstu, które musi zacząć obejmować również teksty wcześniejsze i późniejsze, a także ich interpretacje. Ewentualnie, posuwając tę logikę do skrajności, moglibyśmy powtórzyć za Jacquesem Petitem: „tekst nie istnieje”<sup>15</sup>. Modyfikację musi też przejść instancja autorska, którą trafnie ujął Michel Schneider: „Pisarz to ktoś, kto plagiatuje, parodiuje, tworzy pastisze i z tego materiału komponuje książki, które nie przypominają innych i sprawiają wrażenie, że wzorce są kopią, a przyszłe książki będą musiały być do nich podobne”<sup>16</sup>. Cała literatura zaś staje się nie zbiorem chronologicznie uporządkowanych

inter-  
lekturowość

11 J. L. Borges, *Kafka i jego prekursorzy*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Dalsze dociekania*, Warszawa 1999, s. 156–160.

12 Zob. M. Riffaterre, *Kryteria analizy stylu*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 219–253.

13 Za: J. Finné, op. cit., s. 53.

14 F. Pennanech, *L’histoire n’existe pas*, „Acta fabula” 2009, n° 2, <http://www.fabula.org/acta/document4925.php> (dostęp: 18.02.2016).

15 L. Hay, „Le texte n’existe pas”. *Réflexions sur la critique génétique*, „Poétique” 1985, n° 62, s. 146–158.

16 M. Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris 1985, s. 72.

tekstów, lecz raczej przestrzenią, siecią, biblioteką (Babel), w której wszystkie teksty są ze sobą powiązane i wzajemnie się przekształcają. Wszystkie – zarówno te już istniejące, jak i te jeszcze nienapisane. Jak bowiem zwraca uwagę Laurent Zimmermann, odwołujący się do teorii światów możliwych, pisarze dysponują pamięcią przez antycypację: różnica między faktyczną biblioteką a wirtualną zanika, gdyż teksty możliwe istnieją na płaszczyźnie logicznej – piszący znajduje się przed dziełem, które aktualnie tworzy, i zarazem przed innymi dziełami, dziełami możliwymi, spośród których wybiera i realizuje tylko to jedno, nie unieważniając jednak pozostałych<sup>17</sup>.

## Kopia

Do teorii światów możliwych należałoby tu dodać powiązaną z nią wizję czasu jako mapy czy też czasu jako przestrzeni. W odniesieniu do literatury pisała o tym w tomie *Szybko i szybciej* Barbara Zielińska. Powołując się na współczesną fizykę, podkreślała między innymi, że „przeszłość i przyszłość istnieją realnie, obywając się bez jakiegokolwiek przepływu”, „wydarzenia z przeszłości i przyszłości istnieją jednocześnie”, poczucie upływu czasu zaś „jest zjawiskiem neurofizjologicznym, nie fizycznym”<sup>18</sup>. Innymi słowy, linearne wyobrażenie czasu jest według fizyki konstruktem ludzkiego umysłu, uproszczeniem, ułatwieniem i zafałszowaniem, które ma nam pozwolić rozsądnie funkcjonować w przestrzeni rozpiętej po prostu między tym, co nam znane, a tym, co niewiadome.

Zjawisko plagiatu przez antycypację skłania, rzecz jasna, do tego, aby owo zafałszowanie podważyć, a w każdym razie uczynić problematycznym. Ale być może jeszcze silniej niż Maupassant piszący Proustem przemawia w tym zakresie to, co wydarzyło się w 2016 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi, a o czym tak pisał Łukasz Zaremba w towarzyszącej temu wydarzeniu gazecie: „Nagle pojawienie się przedwojennego, paryskiego salonu Gertrudy Stein w Muzeum Sztuki w Łodzi w pierwszej chwili może budzić zdziwienie – wystąpi ono zwłaszcza u tych widzów i krytyków, którzy przywiązali się do klasycznej geografii, koncepcji czasu linearnego i wyobrażenia o jednoznacznej wartości oryginału”<sup>19</sup>. Salon Gertrudy Stein z paryskiego mieszkania pisarki przy Rue de Fleurus 27, w którym

czas jako  
mapa

<sup>17</sup> L. Zimmermann, *Précurseur ou plagiaire par anticipation?*, „Acta fabula” 2009, n° 2, <http://www.fabula.org/revue/document4892.php> (dostęp: 18.02.2017).

<sup>18</sup> B. Zielińska, *Czas jako mapa. Zastyganie czasu w literaturze*, w: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, pod red. D. Siwickiej, M. Bieńczyka, A. Nawareckiego, Warszawa 1996, s. 171–172.

<sup>19</sup> Ł. Zaremba, *Salon-Fiction, czyli idolatria na opak*, w: *Salon de Fleurus*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, s. 1.

po raz pierwszy w historii zawisły obok siebie płótna Cézanne'a, Picassa i Matisse'a, zaistniał „po raz pierwszy na nowo” w 1992 roku w Nowym Jorku. Nie jest to już jednak salon z oryginalnymi meblami i oryginalnymi dziełami sztuki. Ale nie są to również kopie udające oryginały, chcące stworzyć złudzenie obcowania z prawdziwym salonem Stein. Na obrazach wiszących w Łodzi widniała wyraźnie zapisana data powstania: 2015. Jasne jest, że nie chodziło o prostą rekonstrukcję, o skansenowate, tandetne odtworzenie mitycznej przestrzeni na potrzeby tych, którzy nie mogli zwiedzić jej w Paryżu.

salon  
Stein

Wystawa zatytułowana *Salon de Fleurus* była raczej metawystawą, stawiającą problem wystawy jako takiej, ale również instytucji muzealnej, kolekcji i kolekcjonowania, a także – co jest powodem jej przywołania w niniejszym tekście – oryginału i kopii, ich statusu i wzajemnej relacji. We wspomnianej gazecie wystawowej kuratorzy zamieścili też teksty Waltera Benjamina. Tyle że chodzi o teksty z tomu *Recent Writings*, opublikowanego w 2013 roku, a zawierającego eseje napisane przez niemieckiego filozofa (przypomnijmy: zmarłego w 1940 roku) na przełomie XX i XXI wieku... W jednym z tych esejów, zatytułowanym *O kopii*, pseudo-Benjamin stawia tezę, zgodnie z którą „kopia mogłaby być [...] powodem krótkiego spięcia w historii sztuki. Zamiast ciągnąć się w porządku chronologicznym, sugerującym zarówno rozwój, jak i postęp, historia sztuki mogłaby stać się pętlą, jeśli dwa identyczne formalnie obrazy (oryginał i kopia) występowałyby w dwóch różnych punktach na linii odwzorowującej bieg historii”<sup>20</sup>. Podobnie jak w wypadku plagiatu przez antycypację, dochodziłoby tu do swoistego odwrócenia porządku czasowego, z tą tylko różnicą, że relacja między dziełami nie opiera się na podobieństwie, lecz na odwzorowaniu. To niezupełnie to samo.

pseudo-  
-Benjamin

A jednak sytuacja ta pozwala sobie wyobrazić coś na kształt „kopii przez antycypację”. Na ten trop naprowadza kurator łódzkiej wystawy: „Kopia nie ma autora, choć zwykle przyczynia się do kreowania zarówno figury autora, jak i aury oryginalnego dzieła. Salon w pierwszym rzędzie przypomina zatem o tym, że kanonizacja i muzealizacja sztuki nowoczesnej zasadza się tyle na fetyszyzacji oryginałów, ile na cyrkulacji kopii. Zatem – Benjamin z 2002 roku uzupełnia nieco Benjamina z roku 1936, autora *Dzieła sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej* – to właśnie niezliczone reprodukcje (przede wszystkim reprodukcje techniczne) stanowią warunki istnienia oryginałów jako obiektów wyjątkowych, pojedynczych, właściwych i pożądaných. Zwracają również uwa-

20 W. Benjamin, *O kopii*, przeł. M. Świerkocki, w: *Salon de Fleurus*, s. 3.

gę na to, że nowoczesna krytyka, a zwłaszcza historia sztuki, opierają się na kopiach, że wiedza nowoczesnej historii sztuki – nie tylko o sztuce nowoczesnej – jest w znacznej mierze wiedzą o reprodukcjach<sup>21</sup>. Zaremba nie mówi tego wprost, ale idąc za myślą Benjamina z jego klasycznego tekstu, moglibyśmy dopowiedzieć – znów wyostrzając nieco pierwotną (oryginalną) tezę – że tym, co autentyczne i żywe, gdyż będące w nieustannym obiegu, dotykane i oglądane, jest reprodukcja (kopia). Dla powszedniego odbiorcy oryginał, jako niedostępny, nie ma większego znaczenia, podobnie jak w wypadku pisarskich manuskryptów, wygodnie ukrytych w zaciszu muzealnej rezerwy, gdyż z powodzeniem zastępują je – występując publicznie – wersje drukowane i elektroniczne. Dokładnie tak, jak pisał Benjamin: dzieło sztuki powstaje od razu z myślą o byciu zreprodukowanym, skopiowanym, gdyż to kopia stwarza oryginał – bez niej jest on tylko pustą, niezaktualizowaną potencjalnością.

Paradoks ten rozwija na gruncie literatury *Podróż zimowa* Georges'a Pereca. Bohater tego króciutkiego opowiadania – w nieskończoność rozwijanego przez innych członków Oulipo<sup>22</sup> – znajduje w bibliotece przyjaciół tomik niejakiego Hugona Verniera, w którym rozpoznaje całe fragmenty późniejszych od niego wierszy francuskich mistrzów z końca XIX stulecia. Okazuje się, że poetyckie arcydzieła z tej epoki są owocem plagiatu popełnionego na zaginionym, zapomnianym autorze. Jednakże idea plagiatu czy też kopii przez antycypację pozwala uwolnić Rimbauda, Verlaine'a i Mallarmégo od oskarżeń o plagiat. Jest dokładnie odwrotnie – to Hugo Vernier skopiował nienapisane jeszcze przez nich wiersze. Oni sami zaś musieli być świadomi, na czym polega bycie autorem. Być może po tym zresztą poznajemy wielkich pisarzy. Takich jak Borges, takich jak Pierre Menard: „Nie pragnął ułożyć innego *Don Kichota* – co byłoby łatwe – lecz właśnie *Don Kichota*. Zbędne byłoby dodawać, że nie myślał nigdy o mechanicznym przepisaniu oryginału; nie zamierzał go skopiować. Jego ambicją, godną podziwu, było stworzenie stronic, które zbiegałyby się – słowo w słowo i zdanie po zdaniu – ze stronicami Miguela de Cervantes<sup>23</sup>. Borges i Perce sugerują, że powtórzyć czyjś tekst znaczy stać się prawdziwym autorem, a tym samym relegować poprzednika do statusu fabrykanta kopii przez antycypację. Losy ich bohaterów nie są zbieżne: Pierre Menard nie kończy swojego dzieła, jego głos – trochę jak u Harolda Blooma – nie był dość silny, by zagłuszyć głos Cervantesa i uczynić z jego *Don Kichota* kopię przez antycypację. Z kolei Perceowski

21 Ł. Zaremba, op. cit., s. 2.

22 G. Perce / Oulipo, *Podróże zimowe*, przeł. J. Giszczak, Kraków 2016.

23 J. L. Borges, *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Historie prawdziwe i wymyślone*, Warszawa 1993, s. 187.

Hugo Vernier przepada na śmietniku historii jako plagiator przez antycypację najznakomitszych poetów drugiej połowy XIX stulecia.

Obaj pisarze podchodzili do problemu kopii i jej paradoksów wielokrotnie. Perec w *Kondotierze* przedstawia egzystencję kopisty na modłę *doloroso*, czyniąc z Gasparda Wincklera melancholijną figurę nowoczesności, jakże bliską mieszkańcom kamienicy opisanej w *Życiu instrukcji obsługi*<sup>24</sup>. Borges w przywoływanej już – i stanowiącej nieustanne tło niniejszych rozważań – *Bibliotece Babel* uzmysławia zaś konsekwencje kombinatoryki dla funkcjonowania literatury. Opisana przez niego biblioteka – jeśli uznać ją za twór wirtualny – jest właściwie kopią przez antycypację wszystkich powstających realnie książek. Istotę tego zjawiska wyłuszcza Borges, swoim zwyczajem, w przypisie: „Wystarczy, żeby jakaś książka była możliwa, aby istniała. Wykluczone jest tylko to, co jest niemożliwe. Na przykład: żadna książka nie jest jednocześnie schodami, choć niewątpliwie istnieją książki, które rozważają i przeczą, i wykazują taką możliwość, i inne, których budowa odpowiada budowie schodów”<sup>25</sup>. Ale i samą koncepcję Borgesa można uznać za kopię przez antycypację maszyny algorytmicznej, zdolnej stworzyć gigantyczną, ale jednak ograniczoną, skończoną liczbę tekstów. Miniaturę takiej maszyny sfabrykowali już, oczywiście, oulipijczycy w osobie Raymonda Queneau jako autora *Stu tysięcy miliardów wierszy* – gdyż tyle właśnie pozwala wygenerować poetycki mechanizm oparty na dziesięciu izomorficznych sonetach. Co jest tu oryginałem, a co kopią?

przypis  
Borgesa

Myślę o tym wszystkim, przyglądając się portretowi mężczyzny w czarnym kapeluszu, stworzonemu w ramach projektu *The Next Rembrandt*<sup>26</sup>. Obraz ten został „namalowany” w 2016 roku przez program komputerowy, który przez wiele miesięcy poddawał analizie wszystkie istniejące płótna mistrza z Lejdy, by ostatecznie wygenerować dzieło pod każdym względem – tematycznym, kolorystycznym i kompozycyjnym – odpowiadające jego manierze, lecz niebędące kopią żadnego z tych, które znamy. W świetle tego dokonania pojęcie kopii przez antycypację zaczyna nabierać zupełnie nowego znaczenia. Być może wszyscy wielcy twórcy okażą się wkrótce taką właśnie kopią maszyn i programów bliskich sztucznej inteligencji, zdolnych do produkcji arcydzieł na zamówienie. Kto oprze się pokusie przeczytania nowej powieści Prousta? Kto pogardzi od dawna poszukiwanym *Mesjaszem*? Nie obawiajmy się – rozwój technologii sprawi, że nie trzeba będzie czekać, tak jak na Rembrandta, aż kilka miesięcy.

The Next  
Rembrandt

24 G. Perec, *Kondotier*, przeł. M. Chrobak, przedmowa C. Burgelin, Kraków 2014.

25 J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Historie prawdziwe i wymyślone*, s. 224.

26 Zob. [www.nextrembrandt.com](http://www.nextrembrandt.com).



# Żaneta Nalewajk: Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku<sup>1</sup>

wystarczy  
wyliczyć

W niezbyt okazałym artykule nie sposób nawet wymienić wszystkich międzytekstowych odwołań do prozy Brunona Schulza w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Aby ukazać skalę zainteresowania spuścizną tego autora (przejawia się ono nie tylko w tekstach zróżnicowanych pod względem gatunkowym, lecz także sytuowanych w obrębie wszystkich trzech rodzajów literackich), wystarczy wspomnieć o tekstach prozą, wśród których znajdują się *Bezrobotny ojciec z pomocy zimowej* – pastisz podpisany nazwiskiem Schulza, będący fragmentem większej całości autorstwa Tadeusza Hollendra, zatytułowanej *Pisarze polscy o pomocy zimowej* (1937)<sup>2</sup>, oraz parodia *À la manière de... Bruno Schulz*, która wyszła spod pióra Wilhelma Korabiowskiego (1938)<sup>3</sup>. W grupie omawianych tekstów prozatorskich są też dwie spośród trzech części cyklu powieściowego *Zatrute studnie* Kazimierza Truchanowskiego: *Ulica Wszystkich Świętych* (1936) oraz *Apteka pod Słońcem* (1938)<sup>4</sup>, sylwiczny tekst *Księga z tomu Cyrograf* (1974) Ludwika Flaszena<sup>5</sup>, wybrane prozy z tomu *Czekanie na sen psa* (1970) Jerzego Ficowskiego<sup>6</sup> czy opowiadania *Panichida* i *Ojciec* ze zbioru *Czyste szaleństwo* (1984) Włodzimierza Paźniewskiego<sup>7</sup>. Trzeba również uwzględnić *Dukłę* (1997) Andrzeja Stasiuka<sup>8</sup>, a także *Sny i kamienie* (1995) oraz *W czerwieni* (1998)

- 1 Artykuł jest rozszerzoną i uzupełnioną wersją tekstu, który ukazał się na łamach kwartalnika „Tekstualia” w 2013 roku. Zob. <http://www.tekstualia.pl/index.php/pl/44-varia-online/artykuly/187-schulzowskie-relacje-transtekstualne-i-kontekstowe-w-literaturze-polskiej-xx-i-xxi-wieku> (dostęp: 20.01.2017).
- 2 T. Hollender, *Pisarze polscy o pomocy zimowej*, „Sygnały” 1937, nr 25, s. 15. Dziękuję Piotrowi Sitkiewiczowi za udostępnienie tego tekstu.
- 3 W. Korabiowski, *À la manière de... Bruno Schulz*, „Marchołat” 1938, nr 1, s. 3. Dziękuję Piotrowi Sitkiewiczowi za udostępnienie tego tekstu.
- 4 K. Truchanowski, *Ulica Wszystkich Świętych*, Warszawa 1936; idem, *Apteka pod Słońcem*, Warszawa 1938.
- 5 L. Flaszen, *Księga*, w: idem, *Cyrograf*, Kraków 1974.
- 6 J. Ficowski, *Czekanie na sen psa*, Kraków 1970.
- 7 W. Paźniewski, *Panichida*, *Ojciec*, w: idem, *Czyste szaleństwo*, Kraków 1984.
- 8 A. Stasiuk, *Dukła*, Wołowiec 1997.

Magdaleny Tulli<sup>9</sup>. W spisie utworów prozatorskich, w których można wskazać nawiązania do prozy Schulza, powinien znaleźć się również pamfletowy, sylwiczny tekst Janusza Rudnickiego *Schulz '92*, pochodzący ze zbioru *Męka kartoflana* (2000), oraz opowiadanie *Cierpienia głupiego Augusta* z tomu prozatorskiego *Śmierć czeskiego psa* (2009) tego samego autora<sup>10</sup>. Do tej listy warto także dołączyć prozę poetycką *Konduktor* Bogdana Nowickiego, opublikowaną w „*Twórczości*” w 2011 roku<sup>11</sup>, opowiadania Mirosława Nahacza *Ojciec* i *Noc*, drukowane po raz pierwszy już po śmierci autora w 2012 i 2013 roku na łamach „*Tekstualiów*”<sup>12</sup>, oraz książkę *Narzeczona Schulza* (2015) Agaty Tuszyńskiej<sup>13</sup>.

Z kolei poetyckie odwołania intertekstualne do literackiej spuścizny Schulza uchwytnie są między innymi w wierszach *Manekiny* Haliny Poświatowskiej ze zbioru *Hymn bałwochwalczy* (1958)<sup>14</sup>, *Bruno Schulz* z książki poetyckiej *Eklogi i psalmodie* (1966) Arnolda Słuckiego<sup>15</sup>, *Mój nieocalony* z tomu *Ptak poza ptakiem* (1968) i *Drohobycz 1920* ze zbioru *Śmierć jednorożca* (1981) Jerzego Ficowskiego<sup>16</sup>, *Nieznany list do Brunona Schulza* Józefa Ratajczaka, drukowany w wyborze wierszy *Przeprowadzka na Atlantyde* (1981)<sup>17</sup>, *W świetle lamp filujących* z tomiku *Płaskorzeźba* Tadeusza Różewicza<sup>18</sup>, *Cynamon i goździki* Tomasza Różyckiego ze zbioru *Kolonie* (2007)<sup>19</sup>, *niedomówka. nutka biograficzna* z książki poetyckiej *Zagniazdowniki/Gniazdowniki* (2007) Joanny Mueller<sup>20</sup> oraz *Sam umrę* Dariusza Suski z tomu *DB6160221* (1998)<sup>21</sup>.

Zainteresowanie polskich twórców współczesnych spuścizną autora *Sklepow* *cynamonowych* oraz nim samym przejawiało się także w dramatach, między innymi *Księga Bałwochwalcza* Krzysztofa Wójcickiego<sup>22</sup>

a teraz  
poezja

9 M. Tulli, *Sny i kamienie*, Warszawa 1995; eadem, *W czerwieni*, Warszawa 1998.

10 J. Rudnicki, *Schulz '92*, w: idem, *Męka kartoflana*, Wrocław 2000; idem, *Cierpienia głupiego Augusta*, w: idem, *Śmierć czeskiego psa*, Warszawa 2009 (pierwodruk: „*Twórczość*” 2009, nr 3).

11 B. Nowicki, *Konduktor*, „*Twórczość*” 2011, nr 8.

12 M. Nahacz, *Ojciec*, „*Tekstualia*” 2012, nr 4; idem, *Noc*, „*Tekstualia*” 2013, nr 1.

13 A. Tuszyńska, *Narzeczona Schulza*, Kraków 2015.

14 H. Poświatowska, *Manekiny*, w: eadem, *Hymn bałwochwalczy*, Kraków 1958.

15 A. Słucki, *Bruno Schulz*, w: idem, *Eklogi i psalmodie*, Warszawa 1966 (pierwodruk: „*Poezja*” 1965, nr 1).

16 J. Ficowski, *Mój nieocalony*, w: idem, *Ptak poza ptakiem*, Warszawa 1968; idem, *Drohobycz 1920*, w: idem, *Śmierć jednorożca*, Warszawa 1981.

17 J. Ratajczak, *Nieznany list do Brunona Schulza*, w: idem, *Przeprowadzka na Atlantyde. Wiersze wybrane*, słowo wstępne K. Nowicki, Poznań 1981.

18 T. Różewicz, *W świetle lamp filujących*, w: idem, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.

19 T. Różycki, *Cynamon i goździki*, w: idem, *Kolonie*, Kraków 2007.

20 J. Mueller, *niedomówka. nutka biograficzna*, w: eadem, *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, Kraków 2007.

21 D. Suska, *Sam umrę*, w: idem, *DB6160221*, Bielsko-Biała 1997 (faktycznie książka ukazała się nie w 1997, lecz na początku 1998 roku).

22 K. Wójcicki, *Księga Bałwochwalcza*, „*Dialog*” 1989, nr 7.

oraz *Mesjasz: Bruno Schulz* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk<sup>23</sup>. Oba drukowane były w „Dialogu” – pierwszy w 1989 roku, drugi w 2011.

W moim artykule chciałabym przyjrzeć się odwołaniom transtekstualnym (ujętych zgodnie z klasyfikacją Gérarda Genette’a<sup>24</sup>) do prozy Schulza, pojawiającym się w polskiej literaturze dwudziestowiecznej i najnowszej<sup>25</sup>. Podejmę próbę ich sklasyfikowania oraz postaram się określić ich funkcję. Ponadto wskażę konteksty, do których wpisane w te utwory wskaźniki intertekstualności najczęściej odsyłają czytelnika.

Po lekturze kilkudziesięciu tekstów polskich autorów inspirowanych prozą Schulza można zasadnie stwierdzić, że w literackiej recepcji spuścizny autora *Sklepów cynamonowych* kontekst biograficzny zdecydowanie dominował nad nawiązaniem, które odsyłałyby wyłącznie do jego prozy. Jeszcze mniej było tekstów, w których odwołania przejawiały się jednocześnie na płaszczyznach stylistycznej, gatunkowej czy – szerzej – konstrukcyjnej oraz wiązały się z korespondencją problematyk.

### Nawiązania hipertekstualne: parodie, pastisze, pamflety

Najwcześniejsze parodie Schulzowskich opowiadań pojawiły się już w latach trzydziestych XX wieku. Pierwsza, pod tytułem *Bezrobotny ojciec z pomocy zimowej*, ukazała się na łamach 25. numeru „Sygnałów” z 1937 roku. Tekst sygnowany imieniem i nazwiskiem Schulza stanowił część większej całości zatytułowanej *Pisarze polscy o pomocy zimowej* autorstwa Tadeusza Hollendra. Tematyczne nawiązuje on do autentycznej akcji wspierania bezrobotnych zimą 1937 roku (między innymi poprzez sprzedaż znaczków pocztowych oraz zbiórkę datków<sup>26</sup>), a stylistycznie do dzieł Schulza z tomów *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* poprzez wykorzystanie charakterystycznych dla pisarza słów (dorożka, znaczek pocztowy, krab), metafor (na przykład pączkowania i wegetacji), konstrukcji przestrzeni miejskiej, motywów (choćby motywu przemiany), wreszcie postaci takich jak Ojciec czy Franciszek Józef. Cechy swoiste poetyki Schulza poddane zostały hiperbolizacji, a zaczerpnięte z jego dzieł elementy leksykalne i kompozycyjne układają się – o czym mowa we fragmencie o charakterze metatekstowym

w zgodzie  
z Genettem

parodia  
pierwsza

<sup>23</sup> M. Sikorska-Miszczuk, *Bruno Schulz: Mesjasz*, „Dialog” 2011, nr 7–8.

<sup>24</sup> Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

<sup>25</sup> O nawiązaniach do Schulzowskiej spuścizny w literaturze polskiej ostatniego dziesięciolecia XX wieku pisał Arkadiusz Bagajewski, *Schulz i proza lat dziewięćdziesiątych*, w: *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Pansa, Lublin 2003 (właśc. 2004).

<sup>26</sup> Zob. na ten temat: „Droga do Zdrowia” 1937, nr 1, s. 5, 7, 8.

tej parodii – w alegorię, której przesłaniem okazuje się niesienie pomocy potrzebującym.

Druga parodia, pióra Wilhelma Korabiowskiego, zatytułowana *À la manière de... Bruno Schulz*, została opublikowana na łamach pierwszego numeru „Marchołta” z 1938 roku. W tekście tym mamy do czynienia z niewybrednym udosłownieniem (i uproszczeniem) Schulzowskiej idei przemiany materii, a zarazem z realizacją tego związku frazeologicznego, na skutek której w punkcie wyjścia tekstu pojawia się postać Ojca siedzącego na urynale. Wraz z rozwojem fabuły obserwujemy powódź odchodów zalewającą najpierw pomieszczenie, w którym przebywa bohater, a następnie całe miasto. Schulzowska leksyka łączy się w tekście Korabiowskiego z synonimami fekaliiów typu: „karnawał oszalałych z wolności ekskrementów”, „zwycięska maskarada materii” czy „rezerwy wydzielin, w których błysło gdzieniegdzie perskie oko niestrawionej fasoli”<sup>27</sup>. Po lekturze tej parodii czytelnik nie ma wprawdzie wątpliwości, że została ona wymierzona zarówno w Schulzowski styl, jak i w jego koncepcje dotyczące wędrówki form i metamorfozy substancji, trudno jednak wskazać inne funkcje tej stylizacji niż ta, która ma na celu ośmieszenie idei twórcy *Sklepów cynamonowych*.

We współczesnej literaturze polskiej pojawiły się też nawiązania hipertekstualne do prozy Schulza – w postaci tekstów o charakterze pamphletowym i pastiszowym. Ich status był epigoński albo przybierały one kształt aktywnej i twórczej kontynuacji stylistycznej. Przypadek epigoństwa stylistycznego pojawił się już w dwudziestoleciu międzywojennym – w dwóch spośród trzech części cyklu powieściowego *Zatrute studnie* Kazimierza Truchanowskiego, zatytułowanych *Ulica Wszystkich Świętych* (1936) i *Apteka pod Słońcem* (1938). Sprawa niesamodzielności artystycznej Truchanowskiego była szeroko dyskutowana, zarzucano mu nawet plagiat. Do jego obrońców należeli między innymi Józef Czechowicz, który w artykule *Truchanowski i towarzysze* stanął w obronie pisarza<sup>28</sup>, oraz Jan Pieszczachowicz, opowiadający się w tekście *Modelowanie piekła*<sup>29</sup> po stronie niezależności twórczej autora *Zatrutych studni*. Do grona recenzentów podających w wątpliwość samodzielność artystyczną Truchanowskiego trzeba zaliczyć Tadeusza Brezę. W szkicu *Pisarz, którego dręczy sobowtór* powątpiewał on w autorski charakter konstrukcji postaci w prozie naśladowcy Schulza<sup>30</sup>. Rozstrzygające znaczenie w tej dyskusji miała, jak się zdaje, praca *Własnowidz i cudzotwórca* Jerzego

epigon?

27 W. Korabiowski, op. cit., s. 3. Zob. też s. 140–142 w niniejszym zeszycie „Schulz/Forum”.

28 J. Czechowicz, *Truchanowski i towarzysze*, „Pion” 1938, nr 35.

29 J. Pieszczachowicz, *Modelowanie piekła*, „Życie Literackie” 1968, nr 2.

30 T. Breza, *Pisarz, którego dręczy sobowtór*, „Kurier Poranny” 1936, nr 357.

Ficowskiego, który zestawiając fragmenty z prozy Schulza i Truchanowskiego, przekonująco wykazał niewolniczą wręcz zależność stylistyczną tekstów tego drugiego od pierwowzoru<sup>31</sup>.

O twórczej stylizacji pastiszowej możemy natomiast mówić w odniesieniu do prozy poetyckiej *Konduktor* Bogdana Nowickiego z roku 2011. Pastisz jawi się tu jako hipoteza stylistyczna, to znaczy literacka wypowiedź sformułowana w ukrytym trybie warunkowym<sup>32</sup>, w myśl zasady: jak Schulz opowiedziałby o swoim świecie wewnętrznym, doświadczeniach biograficznych, a przede wszystkim o własnej twórczości literackiej, gdyby mógł i chciał to zrobić. Tekst Nowickiego w misterny sposób wystylizowany został na wewnętrznie zdialogizowany monolog Schulza, obsadzonego w roli dobrze znanej z opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą* – konduktora. Narracja tej prozy została przesycona słownictwem zaczerpniętym niemal ze wszystkich opowiadań Schulza. Dodatkowo pojawiają się liczne cytaty i cytaty struktur stylistycznych<sup>33</sup> z jego spuścizny literackiej (wspomnę tylko o *Traktacie o manekinach*, *Dokończeniu*, *Skleпах cynameonowych* i *Nocy wielkiego sezonu*), parafrazy całych zdań z dzieł Schulza oraz antropomiczne aluzje do niej. Dzięki temu ostatniemu zabiegowi na kartach prozy poetyckiej Nowickiego bohater-narrator Bruno Schulz określa swój stosunek do wykreowanych przez siebie postaci, mówiąc: „żyłem nimi nie tyle jako autor, ile jako współuczestnik ich przypadłości”<sup>34</sup>. W gronie tych bohaterów znajdują się między innymi ciotka Perazja z *Wichury*, wuj Hieronim i Dodo z opowiadania *Dodo*, doktor Godard z *Sanatorium pod Klepsydrą*, wariatka Tłuja z inicjalnego tekstu *Sklepow cynameonowych* zatytułowanego *Sierpień*, a przede wszystkim Ojciec, który w *Konduktorze* jawi się jako znękany chorobą „mystyk”, „pantokrator”, „kontemplator przemiany” i „eksperymentator”<sup>35</sup>. Obok antroponimów przysługujących postaciom fikcyjnym w tekście pojawiają się także imiona przyjaciółek Schulza, między innymi Debory Vogel i Anny Płockier.

O oryginalności tego pastiszopisarstwa wystylizowanego na pogłębione autobiograficzne, autotematyczne i metafizyczne refleksje Schulza współdecyduje wykreowana w utworze wizja czasu. Postaci rzeczywiste i fikcyjne, nieświadome tego, jaka jest pora dnia i roku, egzystują w stanie zawieszenia między tekstowym czasem rzeczywistym a czasem lite-

31 J. Ficowski, *Własnowidz i cudzotwórca*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 389–410, zwłaszcza s. 395–397 oraz 398–401.

32 Na temat pastiszu jako hipotezy stylistycznej pisał Stanisław Balbus w książce *Między stylami*, Kraków 1996.

33 Pojęciem cytatu struktury stylistycznej posługuję się w znaczeniu, jakie nadała mu Danuta Danek, *O cytatach struktury (quasi-cytatach)*, w: eadem, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

34 B. Nowicki, op. cit., s. 44.

35 Ibidem, s. 45.

ratury, między czasem życia i śmierci, o której nadejściu wiedzą, co więcej – informują się nawzajem, na jakim przystanku należy wysiąść, aby jej uniknąć. Wśród wielu perspektyw temporalnych pojawia się także czas Zagłady, sygnalizowany za pośrednictwem przejmującego opisu zastrzelonych, poddanych częściowemu rozkładowi, anonimowych postaci, które wyskakują z okna płonącego przedziału lub wypatrują dworca, chociaż wiedzą, że ich los już się dokonał<sup>36</sup>.

Stylizacja językowa wespół z zabiegiem nałożenia na siebie kilku porządków czasowych nasycają utwór Nowickiego schulzowską aurą melancholii. Pisarz zatem w swoim tekście nie tyle przekształcił semantycznie mit biograficzny Schulza i zmodyfikował stylistycznie jego twórczość literacką, ile w sposób empatyczny podjął trud ich objaśnienia.

Takiej artystycznej empatii, która była właściwa także twórcy *Sklepów cynamonowych*, próżno szukać w sylwicznej, pamfletowej prozie Janusza Rudnickiego, zatytułowanej *Schulz '92*. Jej autor przypuścił atak między innymi na poetyckość Schulzowskiej prozy, obecny w niej motyw dzieciństwa, a także na samego Schulza, który jawi się narratorowi jako „maminsynek”, „impotent” i – nierzadko także – „grafoman”. Obszerne partie tekstu Rudnickiego utrzymane są w tonie na przemian ironiczno-protekcjonalnym i wulgarnym, aluzjom stylistycznym do spuścizny Schulza, parodystycznym przekształceniom i interpretacjom cytatów z jego prozy towarzyszą określenia deprecjonujące autora. Powierzchnowa lektura dzieł i biografii Schulza idzie tu w parze z bezpardonowym formułowaniem literackich ocen oraz dążeniem do zdyskredytowania stylu artystycznego autora *Sklepów cynamonowych*. W niektórych partiach tekstu *Schulz '92* Rudnicki napastliwością prześciga nawet oskarżenia Ignacego Fika sformułowane w *Literaturze choromaniaków*<sup>37</sup> oraz tezy Stefana Napierskiego i Kazimierza Wyki wyłożone w *Dwugłosie o Schulzu*<sup>38</sup>. Wnikliwością analizy nie dorównuje jednak żadnemu z nich.

próżno  
szukać

Rudnicki  
prześciga

## Nawiązania intertekstualne: aluzje, inkrustacje leksykalne, cytaty

Do grupy utworów zawierających nawiązania intertekstualne do prozy Schulza w postaci aluzji leksykalnych trzeba zaliczyć między innymi

**36** „Ciężkie żelazne łóżko wisi na platformie kolejowego wagonu; ukradkiem wyskakują z niego zmieszane z próchnem, zastrzelone postacie: weschłe w mrok, pełne zepsutych przyśnień, ciągle rosnące, zaślinione twarze chlipią, chociaż jest już po wszystkim. Za spuszczoneymi żaluzjami nadal wypatrują dworca” (ibidem, s. 50).

**37** I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15. Przedruk: idem, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961.

**38** K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1. Przedruk: K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967.

wiersz Jerzego Ficowskiego *Mój nieocalony* z tomu *Ptaka poza ptakiem* (1968), wybrane opowiadania i miniatury tego autora z tomu *Czekanie na sen psa* z 1970 roku<sup>39</sup>, wiersz *Cynamon i goździki* z tomu *Kolonie* z 2007 roku, tekst poetycki *Sam umrę* Dariusza Suski z tomu *DB6160221* (1998) oraz utwory Mirosława Nahacza *Ojciec* i *Noc* (2012 i 2013), z kolei odwołania o charakterze inkrustacyjnym do opowiadania Schulza *Emeryt* można odnaleźć w opowiadaniu *Cierpienia głupiego Augusta* Janusza Rudnickiego z tomu *Śmierć czeskiego psa* (2009).

Aluzje leksykalne do spuścizny Schulza pojawiają się niemal w każdym wersie wiersza *Mój nieocalony*. Mają one charakter toponimiczny (czego przykładem jest pojawienie się nazwy Hajdarabad, która występuje w opowiadaniu *Wiosna* Schulza), oraz wiążą się z metaforycznym użyciem poszczególnych słów, takich jak „pająki” (przywoływane przez Schulza choćby w *Martwym sezonie*, *Traktacie o manekinach*. *Dokończeniu* czy *Nocy lipcowej*). Ponadto aluzje leksykalne można dostrzec także w konstrukcji bohatera lirycznego, którym jest Bruno Schulz. Jawi się on w wierszu jako wieloletni mieszkaniec słabo oświetlonej antresoli, zajmuje się „nakręcaniem zegarka” (to czytelna aluzja do ważnej dla Schulza problematyki czasu), „nie zabija pajaków” (to nawiązanie zarówno do motywów tanatycznych obecnych w prozie Schulza, jak i do obecnego w niej zainteresowania wszystkimi przejawami życia materii). Bohater liryczny „tłumaczy sęki”, „odmyka kolejne słoje”, „wchodzi w drewno” (to z kolei odwołanie do znanego motywu z opowiadania *Emeryt*). Ponadto wyobrażenie postaci Brunona Schulza zostało skonstruowane na wzór i podobieństwo Ojca ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, a jednocześnie mocno odrealnione i zapośredniczone przez konwencję oniryczną. Decyduje o tym pojawienie się w utworze zastępującego postać motywu cienia, „który tynkiem zarasta” (czytelna aluzja do opowiadania *Samotność*)<sup>40</sup>. Przejawia się to również za pośrednictwem repliki dialogowej śniącego podmiotu lirycznego, której adresatem staje się bohater wiersza, czyli Bruno Schulz. Szczególną perspektywę, z jakiej za pośrednictwem aluzji leksykalnych został on ukazany w wierszu, sygnalizuje obecność w tytule zaimka dzierżawczego „mój”. Wskazuje on na

niemal  
w każdym  
wersie

39 O opowiadaniach Jerzego Ficowskiego z tomu *Czekanie na sen psa* pisali: I. Furnal, „...zawsze byłem tylko wyznawcą rzeczy utraconych”, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 12, s. 132–133; A. Kamińska, *Etiudy na temat czasu przeszłego*, „Twórczość” 1970, nr 10, s. 11–13; J. Kurowicki, *Dzień powszedni wyobraźni*, „Odra” 1970, nr 7–8, s. 103–104; R. Kwiatkowski, *Rzeczy utracone*, „Polityka” 1970, nr 41, s. 6; B. Wojdowski, *Sen i poetyka snu*, „Nowe Książki” 1970, nr 19, s. 1179–1180; A. Łaszowski, *Ekstrakt dziwności istnienia*, „Słowo Powszechne” 1971, nr 200, s. 4; M. Sprusiński, *Jak się uwznioślać? (Ficowskiego raj utracony)*, „Życie Literackie” 1971, nr 9, s. 10. Zob. też: J. Ficowski, *Bibliografia za lata 1947–2009*, oprac. J. Kandziora, Sejny 2010.

40 J. Ficowski, *Mój nieocalony*, s. 55.

głęboko osobisty punkt widzenia podmiotu lirycznego, który stara się dokonać rzeczy niewykonalnej, a mianowicie uchronić od zguby nieocalonego. Wydaje się to możliwe jedynie we śnie (sygnalizują to wersy: „Panie Brunonie już można / niech pan schodzi”) oraz w literaturze, na co wskazuje dedykacja wiersza. Najbardziej ironiczno-tragiczną wymowę zyskuje jednak obca autorowi *Sklepów cynamonowych* w sensie stylistycznym fraza „światłość wiekuista na 25 watt”, gdy skonfrontuje się ją z tytułem wiersza. Stanowi ona poetycki komentarz do losu, jaki przypadł Schulzowi w udziale, a także wyraz powątpiewania w moc demiurga, obecnego także na kartach wszystkich części *Traktatu o manekinach* oraz w opowiadaniu *Księga*.

Z analogiczną sytuacją, w której aluzje leksykalne do prozy Schulza stają się punktem wyjścia poetyckiego komentarza do jego biografii, mamy do czynienia w wierszu *Cynamon i goździki* Tomasza Różyckiego. Pierwsze dwie strofy tego tekstu obfitują w słowne nawiązania do spuścizny Schulza. Znajdziemy tu czasowniki określające proces wegetacji, takie jak „kwitnąć” i „zakwitać”, rzeczowniki „manekiny”, „tapety”, „ściany”, „fotel”, „plusz”, „ptaki”, „wiosna” i „cynamon” oraz przymiotnik „egzotyczne”. Ten tekst to poetycka opowieść snuta przez podmiot liryczny tożsamy z Brunonem Schulzem, który po śmierci sygnalizowanej frazą „A teraz leżę z dziurą w głowie” mówi o lęku i przeczuciu takiego, a nie innego końca<sup>41</sup>.

Aluzje słowne do prozy Schulza takie jak „cynamon”, „ojciec”, „forma” czy „sanatorium pod tłustą klepsydrą” występują w odmiennej funkcji w wierszu *Sam umrę* Dariusza Suski. Czytelne Schulzowskie nawiązania leksykalne oraz biograficzne („umrzeć od kuli”) posłużyły podmiotowi lirycznemu wiersza do wyartykułowania mrocznej wizji własnego końca.

Najbardziej przypadkowe wydają się odwołania słowne do spuścizny Schulza obecne w opowiadaniu *Cierpienia głupiego Augusta* Janusza Rudnickiego, parodiującym literackie wzorce zarówno nieszczęśliwej, jak i późnej miłości, których pierwowzory zostały ukształtowane w tekstach *Cierpienia Młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego oraz *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna. Pojawiające się obok naturalistycznie dosłownych opisów kopulacji aluzje leksykalne do Schulzowskiej prozy (między innymi do opowiadań *Ptaki*, *Księga* i *Emeryt*) mają tu jedynie charakter słownych inkrustacji i nie zmienia tego nawet fakt, że bohaterem utworu Rudnickiego – podobnie jak prozy Schulza – jest emeryt. *Cierpienia głupiego Augusta* to dobry przykład na to, że prowo-

Cynamon  
i goździki

„cynamon”

41 T. Różycki, *Cynamon i goździki*, s. 10.



kacyjne – w intencji autora zapewne parodystyczne – odwołania do dzieł mistrzów nie przesądzają automatycznie o oryginalności literackiej.

wycinki z...

Do interesujących i niewątpliwie udanych eksperymentów z opowiadaniem i szkicami krytycznymi drohobyckiego pisarza należy bez wątpienia książka *Martwy sezon. Na motywach twórczości Brunona Schulza* Jakuba Woynarowskiego z roku 2014<sup>42</sup>, przypominająca pod względem literackim swoisty centon prozatorski, składający się z cytatów z dzieł autora *Wiosny* oraz zmodyfikowanych nieznacznie fragmentów jego utworów. Wśród tekstów, z których pochodzą te wyimki, odnajdziemy *Drugą jesień*, *Genialną epokę*, *Manekiny*, *Martwy sezon*, *Noc wielkiego sezonu*, *Republikę marzeń*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Sierpień*, *Traktat o manekinach*, *Ulicę Krokodyli*, *Wędrówki sceptyka*, wreszcie *Wiosnę*. Trzeba jednak podkreślić, że przytoczenia i przekształcone passusy z tekstów Schulza pełnią w książce Woynarowskiego funkcję epizodów i stają się punktem wyjścia graficznej, uwspółcześnionej – na co wskazuje charakter zamieszczonych w tomie grafik – adaptacji Schulzowskiej prozy, łączącej „realizm z abstrakcją” i „barokowe ornamenty z minimalizmem”<sup>43</sup>. Adaptację tę autor określa mianem komiksu albo nazwą *picture book*. Tekst Schulza oraz inspirowana nim oryginalna, odległa pod względem stylistycznym od dzieł plastycznych autora *Xięgi bałwochwalczej* warstwa wizualna książki dopełniają się wzajemnie i tworzą spójną w sensie artystycznym całość. Czarno-biało-pomarańczowe, sugestywne prace Woynarowskiego znakomicie oddają przywoływane w cytatach Schulzowskie motywy, między innymi karakonów, zstępowania w esencjonalność, nieustannie przepoczwarczającej się, podlegającej metamorfozie materii, tysiącznych powtórzeń, które dokonują się w skali mikro- i makrokosmicznej, kwitnienia i uwiądu, teatru, nocy, wichury i innych zjawisk atmosferycznych. Zarówno w doborze cytatów, jak i w estetyce przedstawień graficznych Woynarowski stara się porzucić ludzką miarę rzeczy i zdać sprawę z formułowanej przez Schulza za pośrednictwem środków literackich „filozofii materii”.

picture  
book

### Nawiązania paratekstowe: dedykacje, motta, podtytuły, tytuły

Niesłabnąca fascynacja życiem drohobyckiego twórcy znalazła swój wyraz w praktyce wspominania o nim za pośrednictwem formuł paratekstowych: dedykacji, mott i podtytułów. Funkcje dedykacji wiązały się

42 J. Woynarowski, *Martwy sezon. Na motywach twórczości Brunona Schulza*, Kraków 2014.

43 Sformułowania użyte przez autora w audycji „Wybieram Dwójkę”, w rozmowie z Justyną Nowicką zatytułowanej *Martwy sezon. Komiksowy kolaż u Schulza* i wyemitowanej przez Polskie Radio Dwójka 11 marca 2015 roku.

jednoznacznie z dążeniem do upamiętnienia autora *Sklepów cynamonowych*, co potwierdza paratekstowa formuła „Pamięci Brunona Schulza”, pojawiająca się w dwóch utworach poetyckich Jerzego Ficowskiego: *Mój nieocalony* z tomu *Ptaka poza ptakiem* (1968) oraz *Drohobycz 1920* ze zbioru *Śmierć jednorożca* (1981). Z kolei motto autobiograficznego wiersza *niedomówka. nutka biograficzna* Joanny Mueller (z książki poetyckiej *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*), nawiązującego do nurtu wizualnego znanego z tradycji poezji konkretnej, brzmi i wygląda następująco:

Bruno Schulz w chwilach lęku  
kreślił palcem  
w powietrzu  
kształt  
domu.<sup>44</sup>

W motcie wiersza Mueller mamy zatem do czynienia zarówno z nawiązaniem leksykalnym do motywu domu w prozie Schulza, jak i z bezpośrednim odwołaniem do wiedzy o jego biografii zrekonstruowanej i utrwalonej w monografii *Regiony wielkiej herezji i okolice* Jerzego Ficowskiego. „Całe życie Brunona Schulza – pisał badacz – przebiegało pod znakiem odczuwanego przezeń zagrożenia, cała jego twórczość była ucieczką przed tym zagrożeniem [...]. Był po swojemu zabobonny i usiłował w życiu zażegnywać paraliżujące go poczucie zagrożenia. Główną metodą zażegnania była mu twórczość. Na co dzień miał jeszcze inną, w której irracjonalną skuteczność wierzył. Był to znak domku: prostokąt ze stożkiem dachu i wyrostkiem komina – jak na prymitywnym dziecięcym skrawku papieru. Tym infantylnie zabobonnym gestem magicznym odtwarzał w sobie zacisność, zakłóconą przez napierające nań podmuchy obcości”<sup>45</sup>.

Co ciekawe, w wierszu Mueller pisarz urasta wprawdzie do rangi patrona magicznych (przypisywanych dzieciom i artystom) praktyk obłaskawiania lęku przed światem i życiem, jednak w tekst poetki wpisana została także intencja polemiczna. Wyobrażony wizualnie dom funkcjonuje w nim nie tylko jako schronienie dla osamotnionego artysty – jawi się także jako synonim więzi pomiędzy kobietą i mężczyzną, o czym świadczy pojawienie się przywołanego *expressis verbis* „ty” lirycznego. Tekst Mueller zaczynający się od związanego z Brunonem Schulzem motta, stanowiącego próbę graficznego odwzorowania dymu z komina, jest jednocześnie wierszem w formie domu oderwanego od fundamen-

metody  
zażegnania

<sup>44</sup> J. Mueller, *niedomówka. nutka biograficzna*, s. 27.

<sup>45</sup> J. Ficowski, *Epilog życiorysu*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 93.

tów. Utwór kończy się trzema wersami oddzielonymi światłem od pozostałej części tekstu. Sygnalizują one nie tylko wspomniane oderwanie, lecz także nietożsamość pisania i tworzenia realnej, intymnej więzi z drugim człowiekiem:

nie da się pisać wiersza w kształcie domu  
nie da się pisać domu w kształcie wiersza  
(teraz pokaż różnice między obrazkami).<sup>46</sup>

uchwytna  
intencja  
polemiczna

Epigraficznemu nawiązaniu do znanego z prozy Schulza motywu oraz do wiedzy biograficznej o praktykach pisarza osuwającego groźę świata towarzyszy zatem uchwytna intencja polemiczna w kwestii myślenia o domu i sztuce. Została ona podkreślona w ostatnim wersie, w którym pojawia się odwołanie – w formie kryptocytatu – do polecenia znanego z gier dziecięcych polegających na wyszukiwaniu odmiennych elementów ukrytych w pozornie identycznych pracach plastycznych („teraz pokaż różnice między obrazkami”). Konfrontacja formuły motta – będącego znakiem osadzenia wiersza w określonej przestrzeni literackiej, hermeneutycznej i światopoglądowej<sup>47</sup> – z mającym postać wtrącenia meta-tekstualnym zakończeniem wiersza pozwala mówić o zaprojektowanej w utworze grze z odbiorcą i ujawnieniu intencji podmiotu czynności twórczych, który zachęca czytelnika do porównania koncepcji twórczości i domu w prozie Brunona Schulza i Joanny Mueller.

Trzeba zauważyć, że nawet jeśli w najnowszej literaturze polskiej mieliśmy do czynienia z paratekstowymi nawiązaniem w podtytułach utworów do spuścizny autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, czego przykładami mogą być wiersze Tomasza Różyckiego *Pieśń jedenasta (Szczęśliwa epoka)* z tomu *Świat i Antyświat* z 2003 roku oraz dramat Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk *Bruno Schulz: Mesjasz*, opublikowany na łamach „Dialogu” w roku 2011, ich lektura została zaprojektowana w taki sposób, że oba utwory muszą być usytuowane w kontekście biograficznym, ponieważ odsyłają czytelnika do zaginionego fragmentu spuścizny pisarza. Podtytuł wiersza Różyckiego jest wprawdzie parafrazą tytułu opowiadania Brunona Schulza *Genialna epoka* – jednego z dwóch opowia-

<sup>46</sup> J. Mueller, *niedomówka. nutka biograficzna*, s. 27. Ponadto w wierszu Mueller można dostrzec formę wizualnego i poetyckiego komentarza do tekstu poetyckiego *Podwaliny* Leopolda Staffa (z tomu *Wiklina*), który brzmi: „Budowałem na piasku / I zwało się. / Budowałem na skale / I zwało się. / Teraz budując zaczęę / Od dymu z komina” (L. Staff, *Podwaliny*, w: idem, *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1967, s. 855).

<sup>47</sup> Zob. G. Genette, op. cit. Zob. też: H. Markiewicz, *Notatki do historii motta w literaturze polskiej*, w: idem, *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004; oraz A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1–2.

dań (obok *Księgi*), które miały wejść w skład powieści *Mesjasz* – skonstruowany został jednak jako poetyckie pośmiertne wyznanie podmiotu lirycznego, wystylizowanego na Brunona Schulza, jedynie na poły świadomego własnych dokonań literackich:

Ciepłe miejsce na chodniku. Właśnie je wybrałem  
na sam środek Europy. Mesjasz weźmie ciało  
[...]

Drohobycz, w domu słońce plami ręce dzieciom  
i podpala obrusy. Musiałem powiedzieć  
coś, czego nie pamiętam, a co uwolniło  
wszelkie życie od formy [...]  
[...]

huczy przez wszystkie noce to, co ze mnie wyszło  
razem z jednym oddechem, tak szybko jak iskra.<sup>48</sup>

Z kolei akcja dramatu Małgorzaty Sikorskiej-Miszczak – zgodnie z paratekstową zapowiedzią w jego podtytułe – została osnuta wokół ostatniego okresu życia drohobyckiego autora i poszukiwania zaginionej powieści *Mesjasz*. Wiedza biograficzna o Schulzu – zaczerpnięta głównie z *Regionów wielkiej herezji i okolic*, korespondencji pisarza oraz poświęconych mu tomów literaturoznawczych – rozpisana została w tym teście na postaci dramatyczne, wśród których obok autora *Sanatorium pod Klepsydrą* znajdują się między innymi: Jerzy Ficowski, Feliks Landau, oprawca Schulza Karl Günther, przedstawiciele ministerstwa, badaczka Schulzowskiej spuścizny, skonstruowana – podobnie jak pozostali bohaterowie – na zasadzie stereotypizacji poznawczej, co sygnalizują już same antroponimy, na przykład „Kobieta Mózg”. Ten podzielony na epizody tekst, w którym nakłada się na siebie kilka porządków temporalnych (czasy współczesne i czas Schulza ujęty w ramy historii rzeczywistej oraz alternatywnej – parodystyczno-metafizycznej), został oparty na grze z konwencjami, między innymi biograficzną, realistyczną, grozy, detektywistyczną, fantastyczną, autotematyczną i metateatralną. Zastosowanie dwóch ostatnich wiąże się z wprowadzeniem do dramatu postaci Autorki oraz Reżysera. Ta swoista nadreprezentacja na ogół parodystycznie potraktowanych konwencji literackich kontrastuje w teście z niemal zupełnym brakiem nawiązań do twórczości samego Schulza. Przywoływana jest ona – jak już wspomniałam – w paratekstowej formie podtytułu *Mesjasz*, funkcjonującej

z kolei  
dramat

48 T. Różycki, *Pieśń jedenasta (Szczęśliwa epoka)*, w: idem, *Świat i Antyświat*, Warszawa 2003, s. 22.

jako synonim Księgi, poszukiwania sensu życia i sztuki oraz „wiary w boskość człowieka”<sup>49</sup>. Formuła ta została powtórzona w tekście dramatu kilkadziesiąt razy. Schulzowska spuścizna staje się także punktem odniesienia w partiach dramatu związanych z reinterpretacją motywu księgi pisanej życiem (pojawiającego się w opowiadaniach *Księga* oraz *Genialna epoka*).

Bohater, który nie może napisać *Mesjasza*, a głównego winowajcy swojej śmierci upatruje w Stwórcy, kolokwialnie stwierdza:

„I wtedy okazuje się, że właśnie dziś, właśnie teraz, kiedy uciekam, musi stanąć na mojej drodze Günther!

On też jest literą, literą Günther.

Okazuje się, że Bóg woli w nieskończoność poprawiać swoją książkę. Boi się przedstawić ją do oceny, powiedzieć: «to jest świetna książka ten cały świat», rozumiecie to? On wciąż nie dorósł do tego, żeby powiedzieć «to jest dobra książka». To gówniany pisarz! I dlatego wysłał tych siepaczy, morderców, bo on tak woli. Po prostu tak woli, prawda, Günther?

Nie strzelaj!”<sup>50</sup>.

Motyw księgi został tu wprawdzie podjęty w wersji apokryficznej, czyli – rzecz by można – zgodnie z autorską intencją, jednak jego rozwinięcie, włożone w usta samego Schulza, nie przekracza rozmiarów jednego akapitu. W świetle powyższej analizy trzeba stwierdzić, że paratekstowa formuła nawiązania do zaginionej powieści staje się, po pierwsze, pretekstem do przywołania związanego z jej autorem wątku biograficznego, po drugie zaś – daje asumpt do ukazania współczesnych mechanizmów decydujących o instrumentalnym traktowaniu jego literackich dokonań.

W kontekście nawiązań paratekstualnych do spuścizny literackiej Brunona Schulza warto jeszcze przypomnieć wiersz „*Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi*” Ryszarda Krynickiego z tomu *Kamień, szron* (2004)<sup>51</sup>. W jego tytule pojawia się cytat z *Samotności*. Zarówno to przytoczenie, jak i cały utwór Krynickiego wymagają lektury w kontekście jednocześnie literackim i biograficznym, dotyczącym nie jednego, ale obu pisarzy<sup>52</sup>. W opowiadaniu Schulza, podobnie jak w cytacie obecnym w tytule wiersza jego młodszego kolegi po piórze, można dostrzec nie tylko ponadindywidualnie rozumiane formuły losu. Łączy te teksty także poszukiwanie ratunku w sytuacji bez wyjścia. To poszukiwanie nazywane

49 J. Jaworska, *Mesjasz się wydarzył. Rozmowa z Małgorzatą Sikorską-Miszczuk*, „Dialog” 2011, nr 7–8, s. 50.

50 M. Sikorska-Miszczuk, op. cit., s. 46.

51 R. Krynicki, „*Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi*”, w: idem, *Kamień, szron*, Kraków 2004.

52 Warto pamiętać, że Krynicki urodził się w 1943 roku, w niemieckim obozie pracy. Schulz został zamordowany siedem miesięcy wcześniej w Drohobyczu.

jest metaforycznie przez narratora *Samotności* „wyobrażaniem sobie drzwi”, a przez Schulza profesora – bezradnego bohatera lirycznego wiersza Krynickiego – wystrugiwaniem na czas ulewy „łódki z kory”<sup>53</sup>. W toku lektury odsyłającej do dwóch kontekstów biograficznych czytelnik tekstu poetyckiego musi skonfrontować się z gorzkimi pytaniami: czy literacki „powrót do dzieciństwa” był ocaleniem w czasie Zagłady? czy będzie nim po doświadczeniu tej katastrofy?

gorzkie  
pytania

## Nawiązania architekstualne: pokrewieństwa gatunkowe

Stosunkowo najrzadziej pojawiającą się w literaturze polskiej formą odwołania do spuścizny Schulza są genologiczne nawiązania architekstualne. Ten stan rzeczy ma, jak się zdaje, dwie podstawowe przyczyny. Pierwsza wiąże się z tym, że proza Schulza nie daje się łatwo sklasyfikować. Drohobycki autor, jeśli już sięgał po określone wzorce gatunkowe, to albo wybierał spośród nich te, które cechowały się stosunkowo niskim stopniem normatywności, jak zaliczana czasem do gatunków mieszanych proza poetycka, albo wykorzystywał schematy literatury popularnej – na przykład matrycę sensacyjną i romansową w *Wiośnie* – po to, by je natychmiast przełamać, albo też – co najistotniejsze – czerpał z tradycji wypowiedzi filozoficznej, pisząc kolejne części *Traktatu o manekinach*. Te inspiracje nie miały, rzecz jasna, wyłącznie charakteru naśladowczego. Traktat funkcjonuje w prozie Schulza jako wzorzec konstrukcyjny poddany przekształceniom, czyli dziedzinowo przekwalifikowany, jest gatunkiem *par excellence* literackim, który zachował jednak zdolność transmisji treści filozoficznych. Ponadto jego realizacja w prozie Schulza ma charakter apokryficzny i parodystyczny w stosunku do biblijnej Księgi Rodzaju.

Drugi powód małej liczby nawiązań genologicznych do spuścizny Schulza wiąże się z tym, że aby sprostać dokonaniom tego autora, nie wystarczy sięgnąć po analogiczne wzorce gatunkowe. W przekształconą literacko formę traktatu trzeba także wpisać oryginalne sensy o charakterze światopoglądowym. Chodzi zatem o sformułowanie takiej koncepcji, która pozwoli czytelnikowi dotknąć – jak mawiał Witkacy – tajemnicy istnienia<sup>54</sup>.

53 O wierszu Krynickiego pisała na przykład Anita Jarzyna, *Lekcja Ryszarda Krynickiego*, w: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. W. Meniok, Drohobycz 2016, s. 425–444.

54 Pierwszym bodaj autorem, który zwrócił uwagę na filozoficzność prozy Schulza był Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34–35. O filozoficzności prozy Schulza pisałam w książce *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010.

alternatywne  
kosmogonie

W literaturze polskiej ostatnich lat pojawiły się dwa teksty realizujące poetykę traktatu pisanego prozą poetycką – *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli (1995) oraz *Dukla* Andrzeja Stasiuka (1997). W utworach tych najsilniej dochodzą do głosu właśnie paralele genologiczne – tekst Schulza to traktat o materii, czyli zagadnieniu istotnym dla rozważań filozoficznych od czasów antyku, utwór Tulli to traktat, którego bohaterem jest miasto i który jawi się jako antyutopijny komentarz dotyczący ludzkich snów o doskonałości i potędze. Tekst Stasiuka to z kolei rozprawa o świetle i rozkładzie materii. W każdym z tych dzieł przejawia się autorskie dążenie do komunikowania treści filozoficznych za pośrednictwem środków literackich. W obu – podobnie jak w pierwowzorze – proponuje się alternatywne w stosunku do znanych z tradycji kultury modele kosmogonii. Wspomniani autorzy – niczym Schulz – chętnie przywołują sytuacje archetypowe, akcentują ich powtarzalność. Oba utwory – analogicznie jak tekst Schulza – zostały przepojone aurą melancholii i nieobce im są strategie autotematyczne.

ponadto

O ile w wypadku *Snów i kamieni* można mówić o *stricte* genologicznych inspiracjach schulzowskich, o tyle proza Stasiuka nie tylko zawdzięcza spuściznie droghobyckiego autora wzorzec gatunkowy, lecz także okazuje się jej zaskakująco bliska pod względem stylistycznym<sup>55</sup>. Jako istotne jawią się tu przede wszystkim podobieństwa stylistyczno-paratekstualne, widoczne w konstrukcji tytułów poszczególnych partii utworów. Zarówno w paratekstowych formułach *Sklepów cynamonowych* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza, jak i w *Dukli* Stasiuka znajdziemy słowa odsyłające do pór roku (*Wiosna, Druga jesień – Święto wiosny, Połowa lata*), wyrazy określające zjawiska atmosferyczne (*Wichura – Deszcz*), nazwy miesięcy (*Sierpień, Noc lipcowa – Koniec września*) i pór dnia (*Noc wielkiego sezonu, Noc lipcowa – Noc*), a także nazwy taksonomiczne zwierząt (*Ptaki, Karakony – Ptaki, Raki*). Ponadto w prozie Schulza i Stasiuka mamy do czynienia ze stylistyczną aktualizacją romantycznej z ducha idei *correspondances*. Łączy je narracyjna dążność do nadawania zjawiskom abstrakcyjnym, elementom przyrody i przedmiotom cech istot żywych za pośrednictwem animizacji i personifikacji. W tekstach powraca metaforyka wegetacji i rozpadu, pustki, teatru. Proza obu au-

55 Zob. na ten temat: E. Sanocka-Pagel, *Estetyczne myślenie w twórczości Andrzeja Stasiuka – w kontekście mityzacji Europy Wschodniej*, praca doktorska napisana w 2009 roku na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Poczdamie, [http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2012/6086/pdf/sanocka\\_diss.pdf](http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2012/6086/pdf/sanocka_diss.pdf) (dostęp: 2.03.2013). O nawiązaniach do twórczości literackiej Schulza w prozie Andrzeja Stasiuka pisał też Andrzej Niewiadomski, *Niewypełniony mit. O tropach Schulzowskich w prozie Stasiuka, w: W ulamkach zwierciadła. Właściwości stylistyczne prozy Schulza analizowali między innymi: W. Bolecki, Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1982; oraz K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

torów obfituje w katachrezy, rozbudowane porównania, powtórzenia leksykalne oraz paralelne konstrukcje składniowe, wyliczenia, peryfrazy, nagromadzenia toponimów. Zarówno dla prozy poetyckiej Schulza, jak i dla utworu Stasiuka wspólne są galicyjska przestrzeń oraz aktualizacja toposu zdegradowanej księgi.

## Podsumowanie

Jak wynika z powyższych przykładów, niesłabnące zainteresowanie pisarzy polskich spuścizną drohobyckiego autora znalazło swój wyraz w relacjach międzytekstowych i objawiło się w pastiszowych i pamfletowo-parodystycznych nawiązaniach hipertekstualnych, odwołaniach paratekstualnych w formie dedykacji, mott, podtytułów, w odniesieniach intertekstualnych w postaci aluzji, inkrustacji leksykalnych, wreszcie cytatów. Stosunkowo najrzadsze były architekstualne nawiązania gatunkowe.

Najczęściej aktualizowanym układem odniesienia, do którego odsyłały wskaźniki intertekstualności wpisane w analizowane teksty, okazał się kontekst biograficzny. W ten sposób poeci, prozaicy i dramatopisarze dołączali do grona twórców współtworzących legendę Brunona Schulza<sup>56</sup>. Ich teksty miały najczęściej charakter upamiętniający, odwołania do spuścizny autora *Sklepow cynamonowych* często cechowały się wysokim stopniem konwencjonalizacji. Do wyjątków w tej dziedzinie trzeba zaliczyć książkę Agaty Tuszyńskiej *Narzeczona Schulza* (2015), prezentującą pisarza z innej perspektywy – widzianego oczami jego dawnej narzeczonej, Józefiny Szelińskiej. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* został więc ukazany z punktu widzenia zakochanej w nim, a zarazem zawiedzionej kobiety, nauczycielki z doktoratem, mówiącej biegle po niemiecku i francusku, mającej na koncie przekład *Procesu* Franza Kafki podpisany nazwiskiem Schulza, jego korespondentki, wreszcie – już po śmierci pisarza – czytelniczki jego listów do innych kobiet, podejmującej na skutek tej lektury trud przepracowania własnej przeszłości. Co istotne, Agata Tuszyńska w znacznie mniejszym stopniu niż większość wspomnianych autorów pozwoliła sobie na repetycję legendy biograficznej Schulza, ponieważ pisząc swoją powieść, korzystała obficie z nowych

biografia  
wygrywa

**56** Osobną grupę tekstów stanowiły ekfrazy. Można do nich zaliczyć wiersz *Drohobycz 1920* Jerzego Ficowskiego, kreujący legendę biograficzną twórcy *Sklepow cynamonowych*. Bruno Schulz, bohater tego tekstu, jawi się tu zarówno jako kabalista, jak i postać karmiąca kreta, którego uznaje się za symbolicznego przewodnika po mrocznych labiryntach podświadomości. Postać ta została ukazana w wierszu w bardzo szczególnej sytuacji lirycznej – Schulz stoi za węgłem i spogląda na smukłe kobiece nogi. W tej ekfrazie przywoływane są najbardziej charakterystyczne atrybuty dominującej kobiecości, znane z rycin z *Xięgi bałwochwalczej* wykonanych techniką *cliché-verre* (czarne pończochy, wysokie obcasy).



źródeł, to jest z udostępnionych przez Elżbietę Ficowską nieznanych wcześniej listów adresowanych przez Szelińską do Jerzego Ficowskiego.

cenny  
rezerwuar

Proza Schulza okazała się dla polskich twórców cennym rezerwuarem wzorców stylistycznych i kompozycyjnych (szczególnie silnie inspirowała postać Ojca, powracały motywy księgi i manekinów). Międzytekstowe nawiązania do *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* stawały się również medium umożliwiającym młodszemu od Schulza autorom zrozumienie własnej biografii. Znamienne wydaje się to, że jeden z bardziej twórczych i oryginalnych dialogów ze spuścizną literacką Schulza nawiązał artysta aktywny w dziedzinie sztuk wizualnych, który właściwie nie przekształcał utworów Schulza, a jedynie cytował ich fragmenty, a następnie odważnie przenosił w inną przestrzeń semiotyczną.

wszystko  
przed nami

Odwołania do twórczości literackiej drohobyckiego autora z wpisana w nie intencją polemiczną należały do rzadkości. Czasem przybierały charakter pamfletowy, jak w wypadku sylwicznej prozy Janusza Rudnickiego *Schulz '92*, okazuje się jednak – a w wypadku autora *Sanatorium pod Klepsydrą* nie po raz pierwszy – że pamfletopisarstwo to kij, który ma dwa końce. Analiza nawiązań do spuścizny Schulza nasuwa jeszcze jeden wniosek – większość twórców literatury polskiej, wyjąwszy takie indywidualności jak Magdalena Tulli, Andrzej Stasiuk czy Agata Tuszyńska, nadal przeżywa po nim żałobę i na różne sposoby upamiętnia artystycznie moment jego śmierci. Być może – zważywszy na nieudane lub skutkujące redukcją Schulzowskich idei parodie – należy widzieć w tym znak, że polska recepcja literacka nie wkroczyła jeszcze w fazę dojrzałej dyskusji ze spuścizną autora *Traktatu o manekinach*.

[paralele i konteksty]

## Marek Wilczyński: Ciągłość szyn, ciągłość rynków i ogrodów. Wspólne przestrzenie Romana Jaworskiego, Stefana Grabińskiego i Brunona Schulza

Gdyby tytuł miał się wydać czytelnikowi dziwny, na wszelki wypadek spieszę z wyjaśnieniem. Za wzór posłużyło mi słynne, złożone z dwóch zaledwie akapitów metafikcyjne opowiadanie *Ciągłość parków* Julia Cortázara, skonstruowane na wzór wstęgi Möbiusa, podłużnego kawałka papieru skręconego i sklejonego tak, że wydaje się mieć tylko jedną, dotykowo ciągłą stronę. Nie chcę przez to sygnalizować, że będę się zajmował metaprozą, chociaż w przypadku Jaworskiego byłoby to możliwe, a nawet wskazane. Postaram się natomiast pokazać ciągłość jak dotąd chyba niezaświadczoną – między przestrzeniami tworzonymi przez czterech pisarzy zamieszkujących wspólnie geograficzną przestrzeń II Rzeczypospolitej, co więcej, związanych z Galicją, a ściśle – ze Lwowem i Drohobyczem, jakkolwiek, o ile wiem, nigdy oni ze sobą się nie zetknęli. Czwartym pisarzem jest Stanisław Antoni Mueller, najmniej ważny dla niniejszego tekstu, jednak przede wszystkim ze względów kompozycyjnych niezbędny.

Zacznę więc jeszcze raz, tym razem od obszernego cytatu:

„Rynek rokomyski tworzył olbrzymi czworobok, wydęty w środku w kopę, opadającą wyboistym brukiem ku bocznym chodnikom, które z tego powodu mokły w kisałym lepkiem błocie. Czworobok zamykały ze wszech stron nierówne rzędy piętrowych kamienic i wałących się,

ciągłość  
przestrzeni  
pisarzy

inny rynek?

roztrzęsionych domków, krzyczących pstrokacizną otynkowania, przynięcionych wysokimi dachami, krytymi szerniałym i przegniłym gontem lub rdzawą blachą. Niskie, progami pod poziom chodnika wtłoczone drzwi wchodowe, czarne jak lochy piwniczne, zięjące cuchnącym brudem i niechlujstwem, przepłatały się na przemian z półkolistymi, niezgrabnymi wjazdami, przeżytkami gościnności staropolskiej i karczemnej polityki komunikacyjnej. Z nędznych żydowskich kramów, przed którymi sterczały obrzydliwe stołki zawalone zachęcającym do kupna towarem, buchał gęsty odór stęchlizny, wilgoci, śledzi, zjełczałego masła i nafty. Wonie te, zmieszane z ostrymi wyziewami końskiego moczu, rozmiesionego kopytami z błotem ulicznym w jedno trujące bagno, zawały powietrze nudnockliwą, ciężką, zapierającą oddech atmosferą. Na środkowe wzniesienie rynku wygramolił się niezgrabny, pękaty ratusz, trawiasto zielony, krótki a gruby, strzelający w jednym rogu nieproporcjonalnie cienką wieżą, rozpadającą się z zaniedbania i podtrzymaną drewnianym prowizorycznym rusztowaniem<sup>1</sup>.

Opis ten odnosi się do rynku w Drohobyczu na początku XX stulecia i pochodzi z powieści *Henryk Flis* Muellera, której fabuła rozgrywa się mieście Schulza w okresie, kiedy rozwijało się ono burzliwie w rytmie gorączki naftowej. Ewokowana w tym fragmencie przestrzeń nie najgorzej przylega do wykreowanej w otwierającym *Sklepy cynamonowe Sierpniu*, mimo różnicy w poziomie metaforyzacji, o czym za chwilę przekonamy się dobitniej, na razie potraktujmy jednak centralny plac Rokomysza tylko jako punkt wyjścia do peregrynacji, która i tak zaprowadzi nas tam w końcu z powrotem.

Tytułowy bohater Muellera, początkujący „kandydat prawa”, przybywa do Rokomysza ze Lwowa pociągiem, trzecią klasą, i opuszcza go w przeciwnym kierunku tym samym środkiem lokomocji, choć już klasą drugą, w osobnym przedziale. Jak przekonuje w swoich trzech studiach o kolei w literaturze polskiej i europejskiej XIX i XX wieku<sup>2</sup> Wojciech Tomasik, podróżowanie pociągami i cała towarzysząca mu infrastruktura oraz kultura przenoszenia się z miejsca na miejsce po szynach okazały się pod względem literackim nadzwyczaj „produktywne”, ze szczególnym naciśkiem na „produktywność katastrofy”<sup>3</sup> – motywu najwyraźniej obecnego w twórczości Stefana Grabińskiego, lecz pojawiającego się także w opublikowanych zaledwie dwa lata po *Henryku Flisie Historiach ma-*

1 S. A. Mueller, *Henryk Flis*, posłowiem i przypisami opatrzyła M. Puchalska, t. 1, Kraków 1976, s. 22–23.

2 Mam tu na myśli *Ikony nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej* (Wrocław 2007), *Pociąg do nowoczesności. Szkice kolejowe* (Warszawa 2014) oraz *Szalony bieg. Kolej i ciemna nowoczesność* (Warszawa 2015).

3 W. Tomasik, *Szalony bieg. Kolej i ciemna nowoczesność*, Warszawa 2015, s. 142.

niaków Romana Jaworskiego, zwłaszcza w opowiadaniu *Zepsuty ornament*. Ignacy Fik, surowy krytyk „literatury choromaniaków”, do której zaliczył między innymi powieść Jaworskiego *Wesele hrabiego Orgaza* z roku 1925 oraz obydwie zbiory Schulza<sup>4</sup>, wyłączyłby zapewne spod anatemy Muellera ze względu na problematykę społeczną jego utworu, a zwłaszcza zaświadczony opisem strajku robotników zagłębia naftowego konflikt między kapitałem a pracą, niemniej istotna, jakkolwiek z pozoru marginalna obecność kolei w *Henryku Flisie* jest faktem. Przyjazd do i wyjazd protagonisty z Rokomysza nie tylko wzmacnia rozpoznany przez Rolanda Barthes’a „efekt rzeczywistości”<sup>5</sup>, dostarczając budujących realistyczne tło detali, lecz także podkreśla – mimo żywiołowej gospodarczej przemiany miasteczka – przestrzenną i cywilizacyjną różnicę między galicyjską prowincją a Lwowem, skąd tory wiodą dalej w różne strony dalekiego świata. Flis najpierw trafia w nieznaną – krainę krzywych chodników, kruchych karier, brudu i błota, aby w końcu tryumfalnie się stamtąd wydostać i przetworzyć doznane przykrości w artystyczną prozę.

*Zepsuty ornament* Jaworskiego to jeden z pierwszych w literaturze polskiej wyrafinowanych przykładów metafikcji, zaskakująco bliski *Ciągłości parków* Cortáзара, choć oczywiście pod wieloma względami, zwłaszcza pod względem stylistycznym, odmienny. Narrator, student sztuk pięknych, usiłuje nakreślić na gigantycznie długiej wstędze, wysuwającej się równie nagle co niewytłumaczalnie spośród grupy osób oczekujących na przyjazd pociągu, skomplikowany wzór. (Być może jest to po prostu wstęga telegrafu, gdyż ze stacyjnego budynku wciąż dochodzi hałas działającej maszynierii i odgłos dzwonek). Pociąg coraz bardziej się spóźnia i zniecierpliwieni ludzie zaczynają w końcu fantazjować o katastrofie. Przypadkowy świadek takiej katastrofy, która wydarzyła się niedaleko Mediolanu, przypomina sobie makabryczne szczegóły, jak gdyby dotyczyły one chwili obecnej:

„Na szczycie wału stał wyniosły fragment dwóch spiętrzonych wozów, które się wbiły w siebie czołami z zajadłością rozwścieczonych byków. Obie maszyny zwały się w jedność miażdżącego uścisku. W powietrzu wirowały dławiące, dokuczliwe pyłki. Opodał na grudzie ziemnej zwidziałem bardzo białą, cieniuchną kobiecą koszulkę. W jednym miejscu można było dostrzec jakąś część zmiażdżonego ciała, która przezieriała przez batystę, różowiąc się delikatnie. Jakaś obnażona szpada połyskiwała w słońcu. A dalej leżał nowiutki cylinder, nienaruszony, lśniący. W jego cieniu

„efekt  
rzeczywistości”  
– nie tylko

fantazje

4 I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918–1938)*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstępem opatrzony A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 449–450.

5 Por. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4 (136), s. 119–126.

zakrzepłą plamą krwi przylgnęła do ziemi głowa mężczyzny. Sama głowa. Jak odcięta, proszę państwa, jak równiutko, niby rozmachem topora, niby uderzeniem gilotyiny! W oddali rzeziło konające dziecię, które trup matki przygniótł swym ciężarem. Staruszek z oderwaną, zwisającą szczęką, obłąkany z bólu, miął pięści i ciskał żuźle ku niebu”<sup>6</sup>.

Na uderzająco podobny detal pośród innych efektów katastrofy kolejowej natrafiamy w opowiadaniu Grabińskiego *Engramy Szatery*, opublikowanym pierwotnie w roku 1926 w czasopiśmie „Naokoło Świata”. Ludwik Szatera, naczelnik stacji w fikcyjnym Zakliczu, mimo wysiłków nie może pozbyć się z pamięci następującego obrazu:

„Wśród piekielnego łomotu i trzasku, wśród chaosu spiętrzonych wozów, węzowiska sprzętów, ludzi, rzeczy mignęła przed oczyma Szatery sylwetka młodej pani w czerwonym szalu. Nieszczęśliwa usiłowała ratować się ucieczką, wyskakując przez okno jednego z przedziałów. Lecz skok był fatalny, uderzywszy głową o latarnię międzytorową, zginęła na miejscu... Wtedy przyszedł moment końcowy – najstraszliwszy w swym ponurym uroku. Spośród kół jednego z wagonów, wyrzucona niby krąg żelazny z pasów transmisji, wypadła i potoczyła się ku niemu cudna, dziewczęca główka w otoczu jasnych, złotoblond włosów. Nagle ujrzał u stóp swoich parę przepięknych, fiołkowych oczu, które śmierć zawlokła już szklivem martwoty, i parę warg rozchylonych, podobnych płatkom róży... Szatera pochylił się ku tej umęczonej głowie, wziął ją ostrożnie w obie dłonie niby relikwię i przycisnął usta do jej ust zbielejących...”<sup>7</sup>.

U Jaworskiego katastrofa okazuje się ostatecznie zbiorowym urojeniem. Ku uldze wszystkich oczekujących, z których każdy ma wobec pociągu inne oczekiwania, niekiedy zupełnie absurdalne, opóźniony skład (Grabiński napisałby „garnitur”) wreszcie wtacza się na peron i tylko student-rysownik jest rozczarowany, ponieważ szczęśliwe zakończenie psuje mu rysowany na wstędze ornament. Nie pomaga nawet przypadkiem napotkany w pociągu pasażer-garbus, usłużnie oferujący swój garb w charakterze pulpitu. Szatera z kolei ulega obsesji na punkcie odciętej głowy, której wargi składają na jego ustach konwulsyjny pośmiertny pocałunek, i jakiś czas później sam rzuca się pod koła lokomotywy, aby połączyć się z nawiedzającą go w kompulsywnych wizjach zdekapitowaną ukochaną. Dwie równo ucięte głowy ofiar katastrof – męska Jaworskiego i kobieca Grabińskiego, pierwsza w konwencji grozy na niby, druga na serio – łączą oba teksty niczym zdefiniowany przez Michaela Riffaterre’a „subtekst”<sup>8</sup>; detal z pozoru nieistotny, a przecież tworzący trudne do

zdekapitowana  
ukochana

6 R. Jaworski, *Historie maniaków*, przedmowa M. Głowiński, Kraków 1978, s. 43.

7 S. Grabiński, *Demon ruchu*, posłowiem opatrzył K. Varga, Warszawa 1999, s. 130.

8 Por. M. Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore 1990, s. 58–59.

precyzyjnego określenia znaczące *iunctim*. Co więcej, w *Zepsutym ornamentie* pojawia się sformułowanie „wirowate linie” („Pasma okoleń wirowatych linii musiało mnie męczyć, nie czułem jednak zmęczenia” – wyznaje narrator<sup>9</sup>). U Grabińskiego mamy natomiast linie „wichrowate” – w tytułowym opowiadaniu *Demonia ruchu* niejaki Tadeusz Szygoń czyta książkę tak właśnie zatytułowaną<sup>10</sup> i takim też tytułem Jakub Knap opatrzył zredagowany przez siebie przed kilku laty zbiór utworów rozproszonych pisarza<sup>11</sup>.

Na początku *Zepsutego ornamentu*, zanim jeszcze rozwinię się dramaturgia niespełnionej katastrofy pociągu, narrator spogląda na stacyjny ogródek, niemal równie silnie zmetaforyzowany, bardziej aktem zapisu niż spojrzeniem, jak ogrody i parki Schulza:

„Zauważyłem drzewa okólnego ogródka, skłębione w ciężką, bezplastyczną plamę. Z ledwo dostrzegalnych ruchów przeszły gałęzie w nieszporną nabożność. Z wolna wznosiły się pojedyncze konary z soczystego kleksu. Zadanie swe pojęły zupełnie klasycznie. Sły więc strofy gładkie, wymierzone, a przeciw nim padały w odmiennej rozlewności rzewne antystrofy. Czasem burzyły ład wzorowy młode listki, wijąc się przekornie w kształt swawolnych pukli na karczątku zwinnego dziecięcia. Podchwyciłem rytm jeno, treść ostała obcą, więc przerzuciłem spojrzenie”<sup>12</sup>.

Opis ogródka niewiele ma w sobie jakości botanicznych, a raczej jakości owe nabierają w nim cech botanice obcych, bliższych za to substancjalności powstającego właśnie pod piórem pisarza tekstu. Plama drzew jest „bezplastyczna”, a zatem płaska, osobliwym tworzywem konarów jest „kleks”, a one same to „strofy” bądź „antystrofy”, poddane „rytmowi”. „Młode listki” istotnie coś burzą, ale nie tyle chodzi tu o „wzorowy ład”, ile raczej o lokalną semantykę narzuconą przez pisarskie słownictwo. W ten sposób ogród próbuje upomnieć się o swą liściastą tożsamość spod obcej sobie warstwy sensów, lecz udaje mu się to jedynie po części. Znacznie lepiej wychodzi to ogródkom z *Sierpnia* Schulza, zmetaforyzowanym zaskakująco mniej radykalnie:

„Przedmiejskie domki tonęły wraz z oknami, zapadnięte w bujnym i pogmatwanym kwitnieniu małych ogródków. Zapomniane przez wielki dzień, pleniły się bujnie i cicho wszelkie ziela, kwiaty i chwasty, rade z tej pauzy, którą prześnić mogły za marginesem czasu, na rubieżach nieskończonego dnia. Ogromny słonecznik, wydzwignięty na potężnej łodydze i chory na *elephantiasis*, czekał w żółtej żałobie ostatnich smut-

„konary  
z soczystego  
kleksu”

ogródki  
Schulza

9 R. Jaworski, op. cit., s. 39.

10 S. Grabiński, op. cit., s. 51.

11 Idem, *Wichrowate linie. Utwory rozproszone*, wstęp i oprac. J. Knap, Kraków 2012.

12 R. Jaworski, op. cit., s. 38.

nych dni żywota, uginając się pod przerostem potwornej korpulencji. Ale naiwne przedmiejskie dzwonki i perkalikowe, niewybredne kwiatuszki stały bezradne w swych nakrochmalonych, różowych i białych koszułkach, bez zrozumienia dla wielkiej tragedii słonecznika”<sup>13</sup>.

Jak widać, „ziela, kwiaty i chwasty” po prostu „plenią” się u Schulza „bujnie i cicho”, i dopiero brutalna antropomorfizacja słonecznika sprawia, że „kwiatuszki” stają się „wybredne”, a zwłaszcza „perkalikowe”, niczym wzorki wymalowane na perkalu, materiale dwuwymiarowym, a więc jakoś do papieru Jaworskiego zbliżonym. Dopiero w drugiej części *Sierpnia*, poświęconej Tłui, metamorfoza ogrodu praktycznie nie zna granic:

„Splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia. Huczy rojowiskiem much popołudniowa drzemka ogrodu. Żółte ściernisko krzyczy w słońcu, jak ruda szarańcza; w rzęsimym deszczu ognia wrzeszczą świerszcze; strąki nasion eksplodują cicho, jak koniki polne. A ku parkanowi kozuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem, jak gdyby ogród obrócił się we śnie na drugą stronę i grube jego chłopskie bary oddychają ciszą ziemi. Na tych barach ogrodu niechlujna, babska bujność sierpnia wyolbrzymiała w głuche zapadliska ogromnych łopuchów, rozpanoszyła się płatami włochatych blach listnych, wybujającymi ozorami mięsistej zieleni. Tam te wyłupiaste pałuby łopuchów wybałuszyły się, jak babska szeroko rozsiadłe, na wpół pożarte przez własne oszalałe spódnice. Tam sprzedawał ogród za darmo najtańsze krupy dzikiego bzu, śmierzdzącą mydłem, grubą kaszę babek, dziką okowitę mięty i wszelką najgorszą tandetę sierpniową”<sup>14</sup>.

Dzięki wpisaniu w ogrodowy mikropejzaż wyposażonych w niemal seksualne konotacje postaci bab i chłopca letnie apogeum wegetacji nabiera w tym fragmencie wymiarów monstualnych, koniecznych, aby wprowadzić w zasięg wzroku czytelnika samą Tłuję. Podobnie groteskową, choć wyraźnie odwróconą w kierunku malarstwa Witolda Wojtkiewicza wizję ogrodu – ogrodu bez wątpienia drohobyckiego – znajdujemy również w *Henryku Flisie*:

„Do domu przypierał mały ogródek, zboczysto spadający ku gościńcowi, okolony niskimi sztachetami, rozlatującymi się ze starości, dokoła biegly ścieżki błotniste, prawie czarne od wilgoci, do których kleiły się przegniłe, drobne listki akacji, jak zwierzątka delikatne do lepu. Tu i ówdzie zebrało się nieco mętnej kałuży w głębokich odciskach nieprawdopodobnie olbrzymich stóp, dokoła których kupiły się ślady kur i ptactwa, zasnuwając całą powierzchnię ścieżki siatką trójramiennych

13 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1998, s. 6.

14 Ibidem, s. 6–7.

gwiazdek. Grządki wyłysiały już prawie zupełnie od dżdżu, a deszczówka przy lada nasileniu słoty darła się przez nie, hucząc i rznąc wyrwiste, kręte chodniki w miękkim podłożu. Tylko obrzeża rabatów obsiadła marna, kostrubata trawka, coś niby przez mole zjedzone obszycie z piór na aksamitnej, ciężkiej salopce. Dwa nagie krzaki róż, uwiązane łykiem do niebieskich prętów, szamotały się z nimi daremnie. [...] Ogród był pusty i poniechany”<sup>15</sup>.

Mueller wybrał jako tło pierwszego pobytu bohatera w Rokomyszu późną jesień, w dodatku jesień szczególnie obfitą w deszcze i błoto. Tworzy ona emblematyczne tło dla uczuciowej szamotaniny bohatera i jego poczucia zagubienia w atmosferze prowincjonalnej bylejakości. We wczesnym opowiadaniu Grabińskiego *Pomsta ziemi* (1909) miejscowość Jaworzny Ostrów nie ma wprawdzie nic wspólnego z Drohobyczem, ale jego świat fantastyczny zostaje połączony ze światami Schulza i Muellera, w różnym stopniu zakorzenionymi w rzeczywistości, poprzez opis ściśle skorelowany z porą roku:

„Jaworzny Ostrów drzemał. Ujęty wodnym uściskiem rozwidlonej rzeki, zasnuty po krajach chaszczami, obrosły po urwistych brzegach zieleńskim i mątwą na głucho najeżył się kolcami tarniny, nastroszył drapieżną oprzędą cierni i jeżyny. Popołudniowy żar czerwca drgał jeszcze rozognioną falą, ale już z wolna przygasał. Za to obsunęła się miękko na ziemię leniwa senność i omdlenie, które pograżyły w martwocie dalekie sioło, padły na pola, pastwiska, osnuły drzemiącą nudą rzekę i ostrów. Wody bulgotały przyciszonym szmerem, lekko opluskując wysepkę; ciszę przerywał tajnym szeptem ciepły wiatr, co na wiotkich skrzydłach wionął stamtąd, zza boru, i przypadał mdłym, zdyszany tchem, pod znieruchomiałe drzewa...”<sup>16</sup>.

Mueller, Grabiński, Jaworski, Schulz... Ostatni w tym szeregu wyróżnia się oczywiście leksykalną wynalazczością, swobodą w obchodzeniu się z metaforą i czasowym oddaleniem od wzorca stylistycznego Młodej Polski, niemniej, jak dawno temu pokazał w swojej książce o poetyckim modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym Włodzimierz Bolecki<sup>17</sup>, od Tadeusza Micińskiego poprzez Jaworskiego i Witkacego do Schulza i Gombrowicza rozwinęła się pewna modelowa ciągłość zróżnicowanych skądinąd wariantów języka opisu quasi-rzeczywistości, wywodząca się właśnie z wczesnego polskiego modernizmu. Bolecki podkreśla, iż „opisy w prozie Schulza nie poddają się sposobom analizy, które wy-

deszcz,  
błoto,  
bylejakość

modelowa  
ciągłość  
języków

15 S. A. Mueller, op. cit., s. 68–69.

16 S. Grabiński, *Pani z Białego Kasztelu i inne opowiadania*, Przemyśl 2012, s. 67.

17 Por. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.



korzystują kategorię percepcji (nawet negatywnej jak w przypadku Gombrowicza)”<sup>18</sup>, lecz przecież w zaproponowanej powyżej sekwencji podmiot i jego specyficzne postrzeganie świata wychodzą na jaw jedynie u Jaworskiego, natomiast brak ich nie tylko u autora *Sierpnia*, lecz także u Muellera i Grabińskiego. Tym, co pomimo różnic między nimi łączy całą czwórkę pisarzy, a raczej co spaja ich obrazy natury poddanej ludzkiej ingerencji, jest oparta na metaforze niezwykłość nadająca procesom wzrostu – bądź na odwrót, przekwitania i uwiędnięcia – wymiar fantastyczny, u Grabińskiego dodatkowo sprzęgnięty z konwencją gotycką. Warto może przypomnieć raz jeszcze, że wszyscy oni mieszkali na stałe lub przynajmniej na dłużej w tym samym regionie, chociaż trudno dobiec, czy miało to dla modelowania przez nich ogrodowej i pastwiskowo-polnej przyrody jakiegokolwiek uchwytne znaczenie.

Kolej znowu na kolej. Naturalnie spośród całej czwórki pisarzem *par excellence* kolejowym był Grabiński, autor słynnego zbioru opowiadań *Demon ruchu*, wydanego najpierw w roku 1922, a następnie w wersji rozszerzonej w 1925, zatem wypadałoby odnieść się przede wszystkim do niego. Chciałbym jednak rozpocząć tę część wywodu od *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza. Do tytułowego zakładu narrator i zarazem protagonista przyjeżdża bowiem pociągiem, i nie jest to bynajmniej pociąg zwyczajny:

„Podróż trwała długo. Na tej bocznej, zapomnianej linii, na której tylko raz na tydzień kursuje pociąg – jechało zaledwie parę pasażerów. Nigdy nie widziałem tych wagonów archaicznego typu, dawno wycofanych na innych liniach, obszernych jak pokoje, ciemnych i pełnych zakamarków. Te korytarze załamujące się pod różnymi kątami, te przedziały puste, labiryntowe i zimne miały w sobie coś dziwnie opuszczonego, coś niemal przerażającego. [...] Wszędzie wiało, zimne przeciągi torowały sobie drogę przez te wnętrza, przewiercały na wskroś cały pociąg. Tu i ówdzie siedzieli ludzie z węzełkami na podłodze, nie śmiejąc zająć pustych kanap nadmiernie wysokich. Zresztą te ceratowe wypukłe siedzenia zimne były jak lód i lepkie od starości. Na pustych stacjach nie wsiadał ani jeden pasażer. Bez gwizdu, bez sapania, pociąg ruszał powoli i jakby w zamyśleniu w dalszą drogę”<sup>19</sup>.

Skład Schulza jest najwyraźniej składem gotyckim, podążającym do innego świata, a *Sanatorium pod Klepsydrą* nazwać można opowiadaniem grozy, choć grozy kontrolowanej. W dodatku konduktor z „całkiem białymi oczyma” wygląda jak monstrum, a przystanek końcowy to

<sup>18</sup> Ibidem, s. 223.

<sup>19</sup> B. Schulz, op. cit., s. 261–262.

„cisza, pustka, żadnego budynku stacyjnego” – dalej narrator podąża do swego celu „białym wąskim gościńcem, uchodzącym niebawem w ciemny gąszcz parku”<sup>20</sup>. Po wszystkich perypetiach z ojcem, prześladowany przez agresywnego psa, który nagle zmienia się w natrętnego człowieka, biegnie on z powrotem ku torom w nadziei ucieczki i ponownie znajduje się w tym samym pociągu, jak gdyby oczekującym właśnie na niego:

„Szczęście, że ojciec już w gruncie rzeczy nie żyje, że go to właściwie nie dosięga – myślę z ulgą i widzę już przed sobą czarny ciąg wagonów kolejowych stojących u wyjazdu. Siadam do jednego z nich i pociąg jakby czekał na to, rusza z miejsca powoli, bez gwizdu. [...] Od tego czasu jadę, jadę wciąż, zdomowiłem się niejako na kolei i toleruję mnie tam, wałęsającego się z wagonu do wagonu. Ogromne, jak pokoje, wozy pełne są śmiecia i słomy, przeciągi przewiercają je na wskroś w szare, bezbarwne dni. Moje ubranie podarło się, postrzępiło. Podarowano mi znoszony mundur kolejarza. Twarz mam obwiązaną brudną szmatą wskutek spuchniętego policzka. Siedzę w słomie i drzemię, a gdy jestem głodny, staję w korytarzu przed przedziałami drugiej klasy i śpiewam. I wrzucają mi drobne monety do mojej konduktorskiej czapki, do czarnej czapki kolejarza z oddartym daszkiem”<sup>21</sup>.

Podróż powrotna, a właściwie bezpowrotna, bo przecież nigdy się nie kończy, jest o tyle bardziej niesamowita niż droga do sanatorium, że już wcześniej – jak się okazuje – narrator natknął się w pociągu niejako na samego siebie z przyszłości – takiego samego obdartusa w kolejarским mundurze z opuchniętą, przewiazaną brudną chustką twarzą. Trudno zatem rozstrzygnąć, czy wciąż żyje, czy też podlega tym samym prawom zaburzonej chronologii co zmarły ojciec. Przybycie do wymiaru sanatorium, niczym przekroczenie Lety, wydaje się nieodwracalne – nie ma stamtąd powrotu, ponieważ nawet pociąg, łódź Charona, nie należy bynajmniej do świata żywych.

W opowiadaniu Grabińskiego *Ultima Thule z Demona ruchu*, które także rozgrywa się na pograniczu światów i w którym środkiem międzyświatowej komunikacji jest telegraf, naczelnik stacji Krępacz Kazimierz Joszt również „lubił porównywać siebie z Charonem”<sup>22</sup>. Ponadto sam tytuł sugeruje dwuznacznie zarówno oddalenie stacji od obszarów dobrze znanych, jak i możliwość jej usytuowania poza sferą przyrodzoną. Inne opowiadanie z tego samego tomu, *Ślepy tor* (pamiętajmy o „bocznej, zapomnianej linii” Schulza), kreuje realność radykalnie alternatywną

groza  
kontrolowana

podróż  
bezipowrotna

<sup>20</sup> Ibidem, s. 262.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 290–291.

<sup>22</sup> S. Grabiński, *Demon ruchu*, s. 114.

wobec materialnej. Oto trzy wagony pociągu numer 20 nagle znikają z linii kolejowej Zalesna–Groń, po czym po dziesięciu dniach pojawiają się znowu, a w nich kolejarze odnajdują zwłoki trzynastu pasażerów, którzy po prostu przenieśli się w zaświaty, w „rzeczywistość wyższego rzędu”<sup>23</sup>. Wreszcie *Błądny pociąg*, tekst włączony do drugiego wydania *Demonu ruchu*, przynosi wizję bez mała schulzowską. Na dworcu w Horsku skład realny, dosłownie przeniknięty przez pociąg widmo, przedstawia widok następujący:

„W wozach grobowa cisza, nikt nie wysiada, nikt nie wychyla się z wnętrza. Przez oświetlone czworokąty okien widać pasażerów: mężczyzn, kobiety i dzieci, wszyscy cali, nie uszkodzeni. Nikt nie doznał najłżejszej kontuzji. Lecz stan ich dziwnie zagadkowy... Wszyscy w postawie stojącej, twarzami w kierunku, gdzie zniknął upiorny parowóz; jakaś siła okropna zakłęła tych ludzi w jedną stronę i trzyma w niemym osłupieniu; jakiś prąd silny przeorał zbiorowisko dusz i spolaryzował na jedną modłę; wyciągnięte naprzód ręce wskazują cel jakiś nieznan, cel pewnie daleki, podane przedsię ciała, pochylone torsy w dal dążą zawrotną, w odległą gdzieś mglistą krainę, a oczy... zeszkłone opętańczą trwożą i... zachwytem oczy toną w przestrzeni bez krańców... Tak stoją i milczą; muskuł nie zadrgnie, nie spadnie powieka”<sup>24</sup>.

W ten sposób tory kolejowe zdają się łączyć wielorako prozę Muellera, Jaworskiego, Grabińskiego i Schulza, biegnąc nie tylko przez przestrzeń geograficzną i wyobrażoną, ale również przez poetyki i zróżnicowaną stylistykę tych pisarzy. Założmy na koniec, czysto spekulatywnie, że narrator-protagonista *Sanatorium pod Klepsydrą* wraca jednak do świata żywych i w *Sierpniu ze Sklepów cynamonowych* ląduje z matką na rynku – tym samym rokomyskim-drohobyckim, o którym była mowa na początku:

„Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia. Cierniste akacje, wyrosłe z pustki żółtego placu, kipiały nad nim jasnym listowiem, bukietami szlachetnie uczłunkowanych filigranów zielonych, jak drzewa na starych gobelinach. Zdawało się, że te drzewa afektują wicher, wzburzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic. Stare domy polerowane wiatrami wielu dni, zabarwiały się refleksami wielkiej atmosfery, echami, wspomnieniami barw, rozproszonymi w głębi kolorowej pogody. Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztukatorzy,

tory biegnące  
przez  
poetyki

<sup>23</sup> Ibidem, s. 112.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 95.

objający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamiwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjonomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz. Teraz okna, oślepięte blaskiem pustego placu, spały; balkony wyznawały niebu swą pustkę; otwarte sienie pachniały chłodem i winem”<sup>25</sup>.

W porównaniu z przedstawieniem tego samego rynku u Muellera, u Schulza estetyzacja przebiega w kierunku przeciwnym: brzydota kryje się pod warstwą metafor, które dekorują kamienice kolorami lata, a drzewa, trochę jak te u Jaworskiego, „z soczystego kleksu”, przemieniają w motywy z gobelinów. Mimo to jednak trudno nie dostrzec swoistej ciągłości rynków – nie rynku, nie tożsamości konkretnego miejsca, lecz właśnie rynków, dwóch miejsc osobliwych, osobno synestezycznie angażujących zmysłowość czytelnika. Ten sam Drohobycz objawia się dwójako, sam ze sobą połączony linią kolejową, która biegnie z *Henryka Flisa* poprzez fantastyczny krajobraz *Zepsutego ornamentu* i wszystkie wymaginowane stacje Grabińskiego aż do *Sanatorium pod Klepsydrą*, donikąd i zarazem zawsze z powrotem do Drohobycza w sierpniu (*Sierpniu*) albo, jak w *Pomście ziemi*, w czerwcu.

literacka  
linia  
kolejowa

Schulza można oczywiście czytać na różne sposoby: można mnożyć interpretacje poszczególnych opowiadań lub zbiorów, a nawet całości, osadzając je w kontekstach zróżnicowanych pod względem metodologicznym; można tropić, jak Władysław Panas czy ostatnio Agata Bielik-Robson i Adam Lipszyc, ślady żydowskie; można rekonstruować biografie, można szukać relacji między spuścizną literacką i plastyczną. Można też jednak próbować włączać dzieło pisarza w intertekstualny dialog z innymi pisarzami, budować hipotetyczne ciągi powinowactw, które rzucają na Schulza światło wprawdzie obce, lecz zarazem ujawniające nowe sensy jego tak czy inaczej niezwykle przecież autonomicznej prozy. Analizując jej właściwości, Włodzimierz Bolecki stwierdza kategorycznie: „Paradoks opisywanego zjawiska polega na tym, że Schulz – inaczej niż Jaworski, Witkacy czy Gombrowicz! – nigdy nie sięga po stereotyp. Żaden element tekstu nie jest utworzony z istniejących w tradycji literackiej szablonów leksykalnych czy fabularnych – tak jak to się dzieje w prozie Witkacego czy Gombrowicza”<sup>26</sup>. Nie jestem do końca pewien, czy rzeczywiście „nigdy” i „żaden” – tylko w wykorzystanych

nigdy?  
żaden?

<sup>25</sup> B. Schulz, op. cit., s. 4–5.

<sup>26</sup> W. Bolecki, op. cit., s. 205.

## luzowanie

tu cytatach z *Sierpnia* znajdujemy „złote ściernisko”, „rzęsisty deszcz ognia”, „fizjonomię losu i życia”. Oczywiście ze względu na rangę w kanonie literatury polskiej Jaworski, Witkacy i Gombrowicz to dla autora *Sklepów* i *Sanatorium* towarzystwo najodpowiedniejsze, ale poluzujmy nieco zakaz Boleckiego i powtórzmy za Ryszardem Nyczem, który rozważa inspirującą rolę *Historii maniaków*: „Stąd pewnie tak wiele tu pomysłów, chwytów i obserwacji, które, rozwinięte i wprowadzone w odmienne konteksty, spotkać można u innych, wybitniejszych pisarzy: Gombrowicza, Witkiewicza, Schulza”<sup>27</sup>. Skoro wypada łączyć Schulza z Jaworskim, to może i warto niekiedy z pisarzami niższej gildii? W *Ciemnych terytoriach*, studium o gotycyzmie Grabińskiego, Eliza Krzyńska-Nawrocka napisała trafnie, choć dziwnie kulawą polszczyzną:

„Niewątpliwie interesujące byłoby rozwinięcie tematu Grabińskiego i innych prozaików modernistycznych, na przykład Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza, czy Zofii Nałkowskiej... Możliwości badań porównawczych jest wiele, sądzę, że skupienie się na przykład nad [sic!] wyobraźnią Grabińskiego i autora *Sklepów cynamonowych* [...] mogłoby okazać się ciekawym studium [sic!] na temat m.in. kreacji podmiotowości u obu pisarzy. Można by zwrócić uwagę także na sposoby obrazowania u autorów *Salamandry* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, mityzację światów przedstawionych”<sup>28</sup>.

A zatem Jaworski, Grabiński, Schulz, pobocznie również Mueller... Ciągłość tej sekwencji udało się być może choć po części wykazać.

<sup>27</sup> R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 253.

<sup>28</sup> E. Krzyńska-Nawrocka, *Ciemne terytoria. Człowiek i świat w prozie Stefana Grabińskiego*, Kraków 2012, s. 308.

# Stefan Okołowicz: Śliwka i tacet. O spotkaniach Schulza i Witkacego

## Zaginione listy

Poznali się w 1925 roku. Wtedy Witkiewicz w Drohobyczu narysował symboliczny portret Schulza (węglem i pastelami), przedstawiający jego głowę osadzoną na gadzim (rybim?) ogonie. Lecz ich przyjaźń miała się rozwinąć dopiero dziewięć lat później, w 1934 roku, kiedy twórca erotycznego cyklu grafik zatytułowanego *Xięga bałwochwalcza* ujawnił swój talent literacki. Witkacy nazwał któryś z listów Bruna jednym z najpiękniejszych, jakie zdarzyło mu się otrzymać<sup>1</sup>. Znajomość przeistoczyła się w wyjątkową relację dwóch artystów, z których pierwszy, o obfitym już dorobku dramatycznym i prozatorskim, przenikliwie i zupełnie bezinteresownie skomentował niezwykle dojrzałe początki twórczości literackiej autora *Sklepów cynamonowych*. Wiele faktów świadczy o tym, jak entuzjastycznie i szczerze Witkacy odniósł się do nowego zjawiska, przekraczając czysto subiektywne widzenie. Jadwiga Witkiewiczowa wspominała: „Cieszył się ogromnie każdą nowością literacką. [...] Bardzo spodobały się Stasiowi *Sklepy cynamonowe* Schulza. Napisał o tej pięknej książce artykuł, zaprzyjaźnił się z Schulzem i mam wrażenie, że stosunki z nim pozostały dobre do końca”<sup>2</sup>. Witkiewicz i Schulz zdecydowanie różnili się pod względem charakterów i tworząc oryginalną, odrębną sztukę, czuli jednak istotę rzeczy, rozumieli się nawzajem i doceniali swoje towarzystwo. Roman Jasiński tak postrzegał osobowość Schulza, a zarazem zbawczy wpływ Witkacego: „[Schulz] okazał się człowiekiem równie delikatnym i dyskretnym, co nieefektownym”. Chociaż szukał kontaktów z innymi, często okazywał nieśmiałość i był wycofany. Mimo to: „Przecie Witkacy potrafił i jego rozczmychać”<sup>3</sup>.

dobrze  
do końca

- 1 Napisał o tym do Schulza 23 kwietnia 1938 (zob. B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008) oraz dwukrotnie do żony: 29 i 31 [!] kwietnia 1938 (zob. S.I. Witkiewicz, *Listy do żony*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, t. 4, Warszawa 2016, listy 1211 i 1212 (dalej jako: Ldż). Należy zaznaczyć, że cała korespondencja Witkiewicza i Schulza przepadła w czasie ostatniej wojny. Ocalały tylko dwa listy, Schulza z 12 kwietnia 1934 i Witkacego z 23 kwietnia 1938 roku.
- 2 J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o S.I. Witkiewiczu*, w: Ldż 4, s. 599.
- 3 R. Jasiński, *Zmierzch starego świata*, Kraków 2008, s. 535.

## Piorunujące wrażenie

przez jej  
ręce

Zbiór opowiadań Brunona Schulza zatytułowany *Sklepy cynamonowe*, który na Witkacym zrobił „wprost piorunujące wrażenie”, ukazał się w warszawskim wydawnictwie „Rój” w grudniu 1933 roku z datą 1934. Wydawcy poleciła Schulza Zofia Nałkowska, zainteresowana początkującym pisarzem. Autor książki pierwsze dwa tygodnie stycznia spędził w Zakopanem, gdzie przeżył krótki romans z Nałkowską – jako nowy talent „przeszedł przez jej ręce”<sup>4</sup>. Pisarka, świeżo powołana członkini Polskiej Akademii Literatury, uznała utwór Schulza za najciekawszą książkę ostatniego roku. Kilka miesięcy wcześniej, po przeczytaniu rękopisu miała „wykrzyczeć przez telefon” do Magdaleny Grossówny, rzeźbiarki, która umówiła ją z Schulzem: „Jest to najbardziej rewelacyjne objawienie w naszej literaturze”<sup>5</sup>. W pierwszych miesiącach nowego roku Schulz otrzymał gratulacje i entuzjastyczne listy od licznych pisarzy. Już 11 lutego w „Wiadomościach Literackich” ukazała się jedna z pierwszych i przychylnych recenzji. Leon Piwiński podkreślał w niej, że „trudno uwierzyć, że mamy tu do czynienia z zupełnie nowym autorem”<sup>6</sup>. „Ta solidarność bliskich mi ludzi pociesza mnie w mojej depresji” – zaznaczył Schulz wraz z podziękowaniem skierowanym w liście z 2 grudnia 1934 roku do Tadeusza Brezy, który w „Kurierze Porannym” opublikował recenzję *Sklepów*<sup>7</sup>, a ich autora wysunął „na czoło roku literackiego”<sup>8</sup>. Schulz dziękował Brezie: „Uważam to za akt wielkiej odwagi tak bezkompromisowo całą swą osobą stanąć przy swych ideowych przyjaciółach, tak wziąć na siebie odpowiedzialność za swe sympatie ideowe. Jestem wzruszony i wdzięczny”<sup>9</sup>. Lecz, co potwierdził Jerzy Ficowski, to Witkiewicz „był pierwszym wielkim entuzjastą twórczości literackiej Schulza, publicznie przyznającym autorowi *Sklepów cynamonowych* najwyższą rangę artystyczną już wówczas, gdy początkujący pisarz został dostrzeżony

entuzjasta

- 4 „Od 1 do 15 stycznia Schulz przebywa w Zakopanem, gdzie spotyka Zofię Nałkowską. Nawiązuje się między nimi romans trwający około czterech miesięcy” (J. Ficowski, *Kalendarium życia i twórczości*, w: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012).
- 5 Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 60.
- 6 Zob. L. Piwiński, „*Sklepy cynamonowe*”, „Wiadomości Literackie”, nr 6 z 11 lutego 1934. Ficowski w kalendarium życia i twórczości Schulza błędnie podaje marzec jako miesiąc ukazania się tej recenzji.
- 7 T. Breza, *Sobowtór zwykłej rzeczywistości*, „Kurier Poranny”, nr 103 z 15 kwietnia 1934.
- 8 T. B-a [T. Breza], *Na marginesie „Rocznika Literackiego” 1933 r. Odprawa pesymistom*, „Kurier Poranny” 1934, nr 312 z 10 listopada 1934. Zob. B. Schulz, *Księga listów*, list do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934, s. 50–51, oraz przypis 4, s. 303.
- 9 Ibidem.

zaledwie w wąskich kręgach literackich i paraliterackich, a w publikacjach akceptujących jego dzieło – nawet w głosach wyraźnie afirmatywnych – format jego twórczości przez nikogo jeszcze nie był doceniony w pełni”<sup>10</sup>. Ficowski, odnosząc się do dwóch publikacji Witkiewicza, które ukazały się w 1935 roku: *Wywiadu z Brunonem Schulzem*<sup>11</sup> i obszernego artykułu *Twórczość literacka Brunona Schulza*<sup>12</sup>, dobitnie podkreślił, że są one „świadectwem nie tylko zachwytu, lecz przede wszystkim prekursorstwa Witkiewicza także w ocenie nowego zjawiska w sztuce. Ocena ta miała stać się powszechna dopiero po upływie lat”<sup>13</sup>.

i prekursor

## Lektura *Sklepów*

Witkiewicz 25 października 1933 roku przyjechał do Warszawy i został w niej nie tylko na Święta i Nowy Rok, ale prawie do końca stycznia. Czekają go przeszło trzy miesiące intensywnego wysiłku. Pochłonięty „wizytami filozoficznymi”, „wyżyłowany portretami” i zajęty wydaniem swojego Hauptwerku, nie miał głowy, by sięgnąć po dzieło Schulza, które ukazało się w grudniu. Zresztą nie wiadomo, kiedy mógł usłyszeć w kręgach znajomych pisarzy, jak rewelacyjna jest to książka. Niezależnie od tego 1 stycznia w „Gazecie Literackiej” ukazał się jego artykuł napisany dużo wcześniej pod osobliwym tytułem *Czemu coś się psuje w państwie naszej literatury*, którego zasadnicza myśl sprowadzała się do tego, że choć nie brakuje u nas wielkich talentów, to żaden z nich nie jest w stanie „wytopić szlachetnego metalu czystej literatury”. Przez to zaś publiczność „powoli zapada w stan groźnego marazmu i upadku intelektualnego w związku z nieodpowiednim umysłowym odżywianiem i złą przemianą «duchowej materii»”<sup>14</sup>.

Kiedy 29 stycznia Witkacy sfatygowany intensywnym pobytem w Warszawie wrócił do Zakopanego, dał znać Ninie: „Jestem zmęczony jak bydlę. 3 dni będę leżał i nic”<sup>15</sup>. Z kolei w połowie lutego żona przyjechała do niego na zimowy odpoczynek. Dopiero po wyjeździe Niny Witkacy sięgnął do pożyczzonego (do dzisiaj nie wiadomo, od którego z przyjaciół, może od

<sup>10</sup> Zob. B. Schulz, *Księga listów*, „Do Stanisława Ignacego Witkiewicza. Noty i przypisy”, s. 315.

<sup>11</sup> S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 174 z 28 kwietnia 1935, s. 321–323. Zob. także w: S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1970, s. 181–183; przedruk w: S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, t. 11: *Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, Warszawa 2015, s. 402–405.

<sup>12</sup> S. I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34 (24 lipca), s. 2–3; nr 35 (31 sierpnia), s. 4–5. Zob. także w: S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu*, s. 184–196; przedruk w: S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, t. 11, s. 406–425.

<sup>13</sup> Zob. B. Schulz, *Księga listów*, „Do Stanisława Ignacego Witkiewicza. Noty i przypisy”, s. 315.

<sup>14</sup> Zob. „Gazeta Literacka” 1934, nr 4.

<sup>15</sup> Łdź, t. 3, Warszawa 2016, list 758.



Choromańskiego) egzemplarza *Sklepów cynamonowych*. Jak wspomniałem – znał już autora dzieła, lecz nie od strony pisarskiej. We wstępie do wywiadu opublikowanego w następnym roku zaznaczył: „Poznałem Schulza przed dziesięciu laty. Pokazał mi wtedy swoje grafiki (drapografie)”. Lecz Witkacy przyznał, że w pamięci pozostał mu tylko wyraz owych znakomitych prac, „podczas gdy obraz ich twórcy zniknął z niej, jak pyłek zwiany przez huragan”<sup>16</sup>. Tym bardziej teraz był zaskoczony jego literackim talentem. Już w trakcie czytania *Sklepów* zdał sobie sprawę, że „książka Schulza jest zjawiskiem pierwszorzędnym”, a osoba ich autora skrywa nieprzeniknione głębie. „[...] u Schulza jesteśmy, jeśli nie już w obrębie genialności, [...] to w każdym razie na jej granicy”<sup>17</sup> – ocenił wnikliwie.

### Zwierzenia

W „zwierzeniach osobistych”, zamieszczonych w opublikowanym później artykule<sup>18</sup>, Witkacy skrupulatnie opisał, jak w końcu doszło do lektury. Prawdopodobnie było to w środę 28 lutego 1934 roku: „Pożyczyłem *Sklepy cynamonowe* w ten dzień, kiedy miałem położyć się o dziewiątej, będąc bardzo zmęczonym, co też uczyniłem. Czytałem tę piekielną książkę do pół do drugiej w nocy, a następnie, obudziwszy się o piątej rano, nie mogłem już zasnąć i czytałem ją do ósmej aż do końca”. Dalej Witkacy podkreślił, że praktycznie przez cały dzień był „szczelnie zajęty portretami”<sup>19</sup>, więc nie było chwili na refleksje o przeczytanej lekturze. Dopiero wieczorem „o dziewiątej, kiedy wyszedłem na spacer, podniósł się, że się tak poetycznie wyrażę, z dna mojej istoty jakiś szatański opar, pochodzący z ulatniających się tam osadów cynamonowych nagromadzonych podczas nocy. Kiedy znikło ciśnienie normalnych zajęć, coś niesamowitego buchnęło z duchowych czeluści, zatrutych potwornym narkotykiem Schulzowskiego cynamonu. Rozległ się we mnie bełkot nieznanego jakiegoś bydłęcia, które głosem cynamonowym, ekstraktem nieartykułowanym Schulzowych jądów, zaczęło opisywać mnie samemu widziany jak na dłoni, obiektywny świat dobrze znanego popołudniowoletniego rodzaju. Świat ten deformował się w tym bełkocie, potężniał jednocześnie, «obciał» (stawał się obcy), niesamowiciał, mienił się obłędowym koszmarem: przypominały się słowa zmarłego poety: «O jakże dziwnym

16 S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, s. 321.

17 Ibidem, s. 322.

18 S. I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, s. 4–5.

19 Datowany na ten dzień, czyli 1 marca 1934, zachował się portret Marii Jelonkowej. Zob. S. I. Witkiewicz, *Katalog dzieł malarskich*, oprac. I. Jakimowicz przy współpracy A. Żakiewicz, Warszawa 1990, I 1826 (dalej: Kdm).

jest świat widziany przez oczy wariata. W wizji tej, zwykły człowieku, nie poznałbyś wcale świata». Schulzowata, przedślowna jeszcze miazga podnosiła się wyżej i wyżej, zalewając coraz większe obszary zdrowego względnie mózgu, aż wreszcie zobaczyłem zwykły, codzienny las na Antołówce oczami «Króla cynamonu» i «Arcykapłana Świątyni Damskich Nóg» i zrobiło mi się straszno, a jeszcze bardziej cudownie”<sup>20</sup>.

## Euforia cynamonowa

Euforia Witkacego sięgnęła zenitu. Od razu następnego dnia, 1 marca, przesłał Ninie minirecenzję, wiadomość w dwóch zdaniach: „*Sklepy cynamonowe* wspaniałe. Gdyby tak Szulz [!] opisał cały świat, a nie jeden zakamar jego, byłby najgenialniejszym pis[arzem] świata”<sup>21</sup>. Dwa dni później dodał: „*Cynamonowe ogrody* [!] Schulza wspaniałe. Dostań to skądś, przeczytaj i donieś co myślisz”<sup>22</sup>.

Równocześnie napisał także do autora opowiadań, zapewne równie euforyczne zdania. Niestety list przepadł. Przepadła także odpowiedź Schulza. Ślad po tej wymianie listów pozostał jedynie w formie uwagi Witkacego w liście do Niny z 9 marca, dotyczącej samej koperty, jego zdaniem unikat: „Koperta z listu Bruno Szulza [!] – skombinowanie bezcennych autografów dwóch znakomitości”<sup>23</sup>. Jak wiadomo, wszelkie tego typu okazy i kurioza Witkacy gromadził i przysyłał żonie do Warszawy na Bracką, z prośbą o złożenie ich w swoistym „Muzeum Osobliwości”.

Mniej więcej w tym samym czasie książkę Schulza przeczytał także przyjaciel Witkacego, student filozofii Mieczysław Choynowski. Na jego list Witkacy odpowiedział 9 marca: „*Sklepy* już czytałem przed Twoją zachwałką. Zachwałka. Jestem zachwycony – *c'est ravissant*”<sup>24</sup>. Gdyby nie zakamar, ale W[ielki] Świat t a k opisać, to byłoby arcydzieło, jakiego pies nie widział, sturba jego suka włań śmierdząca”<sup>25</sup>.

Witkacy polecił tom opowiadań także Tedorostwu Białynickim-Birulom. 11 marca tego roku napisał do nich: „Przeczytajcie *Sklepy cynamonowe* Bruno Schulza – rzecz *wysze pierwawo sorta*”<sup>26</sup>.

autografy  
dwóch

20 S.I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, s. 4–5.

21 Ldź 3, list 767.

22 Ldź 3, list 768.

23 Zob. Ldź 3, list 770, z 9 marca 1934.

24 *c'est ravissant* (franc.) – to jest zachwycające, piękne.

25 Zob. S.I. Witkiewicz, *Listy*, oprac. i przypisami opatrzyli T. Pawlak, S. Okołowicz, J. Degler, t. 2, wol. 1, Warszawa 2014, list 9, s. 761.

26 *wysze pierwawo sorta* (ros.) – powyżej pierwszego gatunku. Zob. S.I. Witkiewicz, *Listy*, t. 2, wol. 1, list 57, s. 87.

## Rok zatoczył pełne koło

Od marca 1934 do kwietnia 1935 – od lektury *Sklepów* do opublikowania *Wywiadu z Brunonem Schulzem*. Rok ten okazał się najbardziej owocny dla nowo nawiązanej przyjaźni. Z początku kontakt podtrzymywali korespondencyjnie, aż w końcu po dziesięciu miesiącach doszło do spotkania, gdy Schulz z przysłą narzeczoną Józefiną Szelińską przyjechał do Warszawy. W gronie najbliższych przyjaciół Witkiewicz z Schulzem spędzili razem kilkanaście grudniowych i styczniowych dni, w tym sylwestra i Nowy Rok. Wtedy podjęto wspólny projekt, wywiad Witkiewicza z Schulzem<sup>27</sup>. Niestety niewiele ocalało materiałów dokumentujących zarówno cały ten rok, jak i świąteczny czas spędzony w Warszawie. Aby jednak zrozumieć istotę tej przyjaźni i osobowości artystów, należałoby chronologicznie przedstawić nieliczne zachowane, a istotne przyczynki.

## Nieśmiałe kroki przyjaźni

W początkach korespondencji, pod koniec marca 1934 roku, Schulz nadał do Witkacego przesyłkę zawierającą list, manuskrypt oraz 14 swoich grafik, o które prawdopodobnie przymówił się adresat. Już kilka lat wcześniej dostał on „dwie takie sztuki od Stefana Szumana, profesora Uniw[ersytetu] Jag[iełłońskiego] (również wielbiciela sztuki graficznej i literatury Schulza)”<sup>28</sup>. O szczegółach przesyłki wiadomo z jedyne go zachowanego listu do Witkacego, z 12 kwietnia, który autor *Sklepów* wysłał po dwóch tygodniach, „zaniepokoiony i zmartwiony” milczeniem obdarowanego. Wyraził w nim także obawy, czy aby nie zraził Witkiewicza „pewnym tonem fantastycznej bufonady”, w który wpadł w „ostatnim liście, sprowokowany podobnym zabarwieniem” jego listów. Jest to częste zjawisko, kiedy w odpowiedzi „wpada się” w czyjś charakterystyczny styl czy nawet go naśladuje, zwłaszcza styl godny pozazdroszczenia. Wynika to ze zrozumiałej, choć czasami nieświadomionej potrzeby nawiązania tym sposobem serdecznego kontaktu i zbliżenia się do nadawcy. W ten sposób chce się zwrócić uwagę na pokrewieństwo sposobu bycia, zachowania, wrażliwości, myślenia czy też ogólnie stosunku do rzeczywistości. Zauważmy, że były to początki ich korespondencji. Schulz zwracał się jeszcze do Witkacego przez „Pan”. Jednocześnie był mu z pewnością niesamowicie wdzięczny za euforyczną reakcję i trafne opinie na temat książ-

„Pan”  
Witkacy

<sup>27</sup> Chodzi o *Wywiad z Brunonem Schulzem*.

<sup>28</sup> S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, s. 321.

ki. Zaniepokojony o los przesłanych prac i zbity z tropu brakiem odpowiedzi, pragnął wyjaśnić sytuację i wytłumaczyć użycie „tonu fantastycznej bufonady”: „Ale może Pan ton ten uważa za swój przywilej, którego Pan innym nie przyznaje. Byłbym niepokieszony, gdyby Pan był urażony z tego powodu”. Dalej starał się przekonać Witkacego, że jego własna „fantazja, forma, czy mina pisarska ma skłonność, podobnie, jak i [Witkiewicza], do aberracji w kierunku persyflażu, bufonady, autoironii. Gdzież mogłem liczyć na zrozumienie, jeśli nie właśnie u Pana. Nie, chyba się Pan o to nie pogniewał!” – dodawał z nadzieją. „Bardzo proszę Pana o uspokojenie mego sumienia, wiadomością, że się Pan na mnie nie gniewa, że nic się w stosunku naszym nie zmieniło”<sup>29</sup>.

Schulz z pewnością liczył na przyjaźń Witkacego. Potrzebował duchowego wsparcia znanego i przychylnego mu artysty. Możliwe, że w listach do Witkiewicza, które zaginęły, poruszał problem własnej samotności, także artystycznej, i chęci nawiązania bliskiego kontaktu. Podobną kwestię prosto, bez skrępowania wyłożył mniej więcej w tym samym czasie, 21 czerwca 1934 roku, w liście do młodszego od siebie Tadeusza Brezy: „Potrzebny mi jest towarzysz. Potrzebna mi jest bliskość pokrewnego człowieka”. Dlaczego? „Pragnę jakiejś poręki świata wewnętrznego, którego istnienie postuluję”. Wyjaśnia: „Wciąż tylko trzymać go na własnej wierze, dźwigać go wbrew wszystkiemu siłą swej przekory – jest trudem i udręką Atlasa”<sup>30</sup>.

potrzebny  
przyjaciel

## Święta 1934

2 grudnia Schulz poinformował listownie Tadeusza Brezę, że prawdopodobnie na święta przyjedzie do Warszawy, gdzie zamierzał spędzić ferie szkolne razem z Józefiną Szelińską. Zapytał go także: „Czy może mi Pan wskazać jakieś tanie mieszkanie w Warszawie?”<sup>31</sup>. Witkiewicz przyjechał do Warszawy dopiero w wigilię Bożego Narodzenia. Święteczna atmosfera sprzyjała spotkaniom. Zachowane informacje wskazują, że Witkacy, jak na gospodarza przystało, uatrakcyjnił gościowi pobyt w stolicy, oprowadzając go po co ciekawszych miejscach oraz znajomych. 28 grudnia po otrzymaniu na warszawski adres listu z Zakopanego od Marii i Edmunda Strążyńskich Witkacy odpisał: „Niestety pisać nie mogę (listów) – jestem bardzo zmęczony pracą i zatłany (ohydne). Obecnie opieka nad Schulzem pochłania dużo czasu itp.”<sup>32</sup> Autor *Sklepów cyna-*

i opiekun

<sup>29</sup> List Brunona Schulza z 12 kwietnia 1934. Zob. B. Schulz, *Księga listów*, s. 99.

<sup>30</sup> Zob. ibidem, list do Tadeusza Brezy z 21 czerwca 1934, s. 48.

<sup>31</sup> Zob. ibidem, list do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934, s. 51.

<sup>32</sup> Zob. S. I. Witkiewicz, *Listy*, t. 2, wol. 1, list 64, s. 291.

*monowych* był już tego roku wiosną w Warszawie na zaproszenie Nałkowskiej, u której poznał kilkanaście osób z kręgów literackich. Teraz w grudniu Tadeusz Breza ze swoją narzeczoną i przyszłą żoną Zofią Nyczówną dotrzymywali mu i Józefinie Szelińskiej towarzystwa. Wszyscy razem z Witkiewiczem i zapewne także z jego żoną Niną spędzili sylwestra. Trudno wyobrazić sobie, jak mógł wyglądać cały sylwestrowy dzień i jak Witkacy go zaaranżował. Jedno jest pewne – tego dnia powstały na Brzeskiej w mieszkaniu Witkiewiczów dwa portrety Brezów. Pierwszy Tadeusza. Portretując go, Witkacy wypił herbatę, co zdradza sygnatura z dopiskiem: „+ herb”. Następnie w trakcie rysowania Zofii sięgnął po piwo, co również zostało odnotowane na portrecie: „+ herb + pyfko”<sup>33</sup>.

Identyczne sygnatury i skróty użytek nosi inne dziełko wykonane tego samego sylwestrowego dnia, a może już wieczoru: „31 XII 1934, NP, NII + herb + pyfko”. Chodzi o wiersz, który Witkacy ułożył w swoim charakterystycznym stylu, z gatunku wierszyków i piosenek, zatytułowany *Do Schulza*:

Leży naga dziwka, przy niej kłęczy facet –  
Innych rymów nie ma jak śliwka i tacet<sup>34</sup>.  
Dlatego się kończy ta piękna piosenka  
I jej wymyślenia beznadziejna męka.

Niewykluczone, że wiersz powstał w obecności Schulza. Witkacy od ręki notował swoje pomysły. Napisany został na pasku tekturki, boku przykrywki jakiegoś pudełka. Czy go podarował Schulzowi, czy tylko przeczytał dyskretnie, czy raczej wiersz mógł posłużyć jako kawał, żarcik, numer do odczytania w gronie znajomych – nie wiadomo. Tego rodzaju zdarzenie towarzyskie byłoby w stylu Witkacego, na przykład dla zbadania reakcji obdarowanego. Nie jest więc jasne, co z tym jednozwrótkowym wierszykiem zdarzyło się w czasie sylwestra i później, aż do wyjazdu obu przyjaciół z Warszawy w styczniu. Możliwe też, że Schulz w ogóle nie pomyślał o tym, żeby go zabrać. Wiersz mógł zostać Schulzowi w sylwestrowy wieczór lub później tylko odczytany. Faktem jest, że następnie rękopis wiersza został przewieziony z Warszawy do Zakopanego, co może świadczyć o tym, że jego autorowi wydał się z jakiegoś powodu istotny. Może chciał go wykorzystać w jakimś celu? Prawdopodobnie

33 Zob. Kdm, I 1891, I 1890.

34 Tacet – łac. milczący. W zapisie nutowym oznacza, że dany instrument lub głos w danej części utworu nie bierze udziału, czyli milczy. Tu w znaczeniu – milczek, milczący samotnik, mruk, mało-mówny, introwertyk, zamknięty w sobie. W innym wierszu Witkacy użył słowa „tacet” w znaczeniu narcyz (gatunek narcyza wielokwiatowego – *Narcissus tazetta*): „Wykonczył se ten facet, / Jak ten wendnqcy tacet”. Zob. S. I. Witkiewicz, *Listy*, t. 2, wol. 1, list 54, s. 279.

Do Skaulin <sup>nr 517</sup>  
Leiy napa d viwko, pmy siej kgy fcat - <sup>37 kens</sup>  
Tuzych ymwoir wie uo jote sliwto: tace <sup>x21 50 kens</sup>  
Dufepo no koiroy ka pijkaw pisowu  
I se' nyinyslaulin berhad neta nyte 1934

wyjeżdżając z Warszawy w styczniu 1935 roku, Witkacy zabrał go ze sobą na Antołówkę, gdzie mieszkał „u ciotek”. Tu w jego materiałach przeleżał ponad czterdzieści lat. Odnaleziony został w Zakopanem w 1976 roku przez wyżej podpisanego<sup>35</sup>. Co ciekawe, zanim nadarzyła się obecna okazja do jego opublikowania w kontekście ich przyjaźni, minęło kolejnych czterdzieści lat. Dla ścisłości, żeby nie być posądzonym o chomikowanie cennych materiałów, w minionym okresie wierszyk był wskazywany wielu zacnym osobom, jako przyczynek do opisu relacji Witkacy–Schulz, lecz po prostu został zbagatelizowany lub niedostrzeżony. Nikt nie miał pomysłu, co z nim począć.

### Kłęczący tacet

Wiersz *Do Schulza*, napisany lekko, w swoistym, pozornie prześmiewczym stylu, adekwatnie odnosi się do obrazu (wyobrażenia) przedstawionego na jednej z grafik z *Xięgi bałwochwalczej*. Pojedyncza praca Schulza została zatytułowana podobnie jak całość: *Xięga bałwochwalcza II*. Niechaj jednak nie mylą byle jaka forma wiersza (bylecoizm), proste rymy oraz łatwa do pojęcia treść. Jak wiadomo, w takim stylu Witkacy już nieraz wyrażał meritum, oddawał istotę rzeczy. Temat rysunku to Schulzowski bałwochwalczy zachwyt i uwielbienie, przejawiające się w kontemplacji płci pięknej, a raczej potęgi kobiecości. Obecność (na kłęczkach) w obliczu nagiego ciała modelki, nie wiadomo, czy fizycznie obecnej, pozującej naprawdę, czy tylko wyobrażonej. W każdym razie siła obsesji artysty przełożyła się dobitnie na temat i formę rysunku.

Spoczywająca na szerokim, bezbrzeżnym łożu elegancka kobieta w kapeluszu o ogromnym rondzie obnażyła się przed artystą. Uniosła bogatą aksamitną suknię, by odsłonić dolną połowę ciała, wystawiając na wzrok patrzącego szczególne miejsce anatomii kobiecego ciała, nazwane w wierszu śliwką. Pół leżąc, opiera się na łokciu, dystygnowanie podtrzymując w dłoni coś na kształt szpicruty, ujętej w połowie długości, lecz nic nie wskazuje, żeby ów perwersyjny przedmiot miał tu dalsze przeznaczenie, inne niż zajęcie ręki i wizualne zharmonizowanie z suknią. Kłęczący przed nią tacet – milczący samotnik o rysach samego Schulza

**35** Wiersz napisany został w Warszawie na pasku tekturki o wymiarach 35 × 190 mm. Zabraną przez Witkacego do Zakopanego, znaleziony został w 1976 roku w resztkach („w śmieciach”), pozostałościach po materiałach Witkacego zgromadzonych po jego śmierci na strychu „Witkiewiczówki” na Antołówce w Zakopanem, które następnie zostały przekazane do Muzeum Tatrzańskiego. Wiersz, jak i wiele innych materiałów Witkacego, potraktowany jako nieważny, został wydzielony i pozostawiony na strychu.



**Księga bałwochwalcza II**, 1920–1922,  
cliché-verre



genitalnie  
i genialnie

– trzyma w dłoniach rozłożoną księgę. Jakby zamarł w zamyśleniu. Refleksyjny i skupiony, nawet piękny, uniósł wzrok i zapatrzył się w przestrzeń. Wszystko, co najistotniejsze, Witkacy ujął w dwóch wersach, w których szczególnie dwa wyrazy mają dobitnie wyrażać sedno: ś l i w k a i t a c e t. Genitalnie i genialnie! Śliwka, uważana za afrodyzjak przede wszystkim ze względu na swój kształt, znalazła tu swoje miejsce. Również gwarowo znaczy to samo, co było punktem wyjścia kontemplacji Schulza, a co „poetycko” Witkacy skojarzył z milczeniem wobec tajemnicy nagości. Zgrabnie ułożone dwa kolejne wersy mówią, że skoro określenie istoty rzeczy zostało już odkryte, nie należy poszukiwać dalszych znaczeń, bo „innych rymów już nie ma”. Dlatego ta „piękna piosenka” się kończy, a z nią męczący trud, „wymyślania męka”. Czy tak? Witkacy miał niezwykłą zdolność syntetycznego i trafnego przedstawiania znaczeń słowami lub kreską, które błyskawicznie notował lub rysował.

Motyw kobiety przedstawionej przez Schulza nie odnosi się do mitologii greckiej, jak całkowicie nagie renesansowe postacie Wenus. Nie ma też znaczenia alegorycznego. W dodatku kobieta nie pozuje artyście, ale obnaża się, ukazuje nagość. Jest kobietą z krwi i kości. Już samo zadarcie sukni podkreśla erotyzm i perwersję sytuacji. Lecz można także odnieść wrażenie, że ten istotny fragment nagiego ciała nie należy wyłącznie, a nawet w ogóle przestał należeć do tej konkretnej niewiasty. Między nią, o ciekawych rysach twarzy, do połowy odzianą, wyczekującą, a kłęczącym uduchowionym sobowtórem Schulza dystans wypełnia jakby osobny element, zaprezentowana w jakimś celu sama w sobie nagość z ową Witkacowską śliwką<sup>36</sup>. Wyeksponowana, przybrała wyraz uniwersalny, symboliczny. Ponoć to nagość „Wszechbabojarchatu”, Wszech-kobiety Idola. Intencja podobna jak na obrazie Gustave’a Courbeta *Początek świata*<sup>37</sup>. Pozująca Courbetowi Joanna Hiffernan, prawdopodobnie jego kochanka, odkrywając prześcieradło, jeszcze bardziej zmysłowo obnażyła intymną część swojego ciała. Obraz, jak wiadomo, został pocięty na kilka części, sam wizerunek dziewczyny zniknął, a w muzeum został zawieszony ciasno wykadrowany główny temat, który wywołuje jeszcze większe wrażenie. Pozostaje w sferze przypuszczeń, kto użył nożyczek, w każdym razie skutek odcięcia reszty obrazu samo łono stało się tematem sztuki. Podobnie Witkacy, odnosząc się do większej kompozycji Schulza, wyeksponował w wierszu tylko ową „śliwkę” oraz w opozycji do niej „taceta”. Schulz nie posunął się aż tak daleko, nie ośmielił się narysować rozłożonych nóg i realistycznie oddanej ze szczegółami anatomicznymi części genitalnej. Ale w Schulzowskiej uniwer-

śliwka

36 Podział na dwie sfery, podobnie jak na rysunku Witkacego zatytułowanym *Miłość ziemską i duchową*.

37 Obraz powstał w 1866 roku, obecnie znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

salnej nagości kryje się podobna tajemnica jak na obrazie Courbeta – tajemnica pochodzenia i początku świata.

Grafika zatytułowana *Xięga bałwochwalcza II*, którą Witkacy prawdopodobnie posiadał i wybrał jako ilustrację do swojego wywiadu z pisarzem, a także jego wiersz *Do Schulza* są dalekie od wyobrażeń wyrażnie masochistycznych. Słusznie zauważył Jerzy Pomianowski, że Schulz „był czcicielem piękności świata [...] nie uważał się za ofiarę, uważał się za czciciela; to był powód owego masochizmu, który tak szeroko manifestował”<sup>38</sup>. Potwierdza to Jerzy Ficowski, dostrzegając, że postaci samego Schulza „nie ima się w rysunkach owa epidemia szpetoty” (podobnie jak jego ojca). To inni mężczyźni, skonfrontowani „z triumfalistyczną urodą kobiety”, przedstawiani są jako skarłowaciałe pokraki, poniżane i deptane, których zgodnie z ich pragnieniami nie ominą masochistyczne praktyki.

„był  
czcicielem”

## Idol i dominy

Witkacego natomiast interesowały aspekty psychologiczne sytuacji granicznych, często nad wyraz absurdalnych. Jego śmiałe przedstawienie waginy przynosi zupełnie inny wymiar. Rysunek z 1931 roku, w rodzaju absurdalno-groteskowych, demaskuje już sam tytuł: *Schujowacenie mózgowia – czyli – Autominetodon*. Kompozycja koncentruje się na bezwstydnie rozchylonych udach w „pozycji ginekologicznej” (podobnie jak na rysunku Alfreda Kubina *Das Weib*). Zza nich wychyla się głowa, można się tylko domyślać, że kobiety, z sugestywnie narysowanym „schujowacowanym” mózgiem i skośnymi oczami o mocno zdegenerowanym wyrazie. Dzięki niemalże akrobatycznemu wygięciu ciała językiem sięga aż do owej śliwki. Cienki jak u gada, perwersyjnie zagłębia się w nią, penetruje i drażni. Całość kompozycji została ujęta znakomitą kreską, co zbliża ją do Czystej Formy, albo nią już jest. Sprawia, że niezależnie od kontrowersyjnego tematu rysunek formalnie nie jest ani obsceniczny, ani obsesyjny. Psychologicznie aż nierzeczywisty – absurdalny. Najistotniejsze, że zadziwiający. To leżało w dandysowskiej naturze autora.

Natomiast grafiki Schulza, chociaż przedstawiały obsesje, nie były do tego stopnia absurdalnie przewrotne jak rysunki Witkacego. Również autor *Xięgi bałwochwalczej* nie zdobyłby się na tak wyjątkowo brawurowe przedstawienie kobiety z rozłożonymi nogami i obsesyjne rozmalowaną waginą, co na przykład było pasją Egon Schielego. Fiksacje Schulza nie dotyczyły anatomicznej budowy kobiet, form „flaczków” fascynują-

38 J. Pomianowski, *To proste*, Kraków–Budapeszt 2015, s. 218.

cych mężczyzn. Z wrodzonej nieśmiałości nie wniknął aż tak bezceremonialnie i nietaktownie w zakamarki kobiecego ciała. Najpewniej z obawy o odarcie kobiety z duchowości, zbezczeszczenie kultowo i sakralnie postrzeganego Idola, przed którym z podziwem się korzył. Jednak więzy i korelacje „erotycznego samozatrąceńca” z Kobietą-Idolem-Boginią, stwórczynią życia, kierującą świętą energią seksualną, „kochanką Schulzowskiej wyobraźni”<sup>39</sup>, na jego grafikach nie ograniczały się wyłącznie do hołdu, gestu szacunku i bałwochwalczej adoracji. Wynikały z tego dalsze konsekwencje i pragnienia, odchylenia i aberracje. Otóż ów Idol, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom akcentowanym przecież w wyobrażeniach Schulza, skłaniał się często (zapewne w akcie współczucia) do smagnięcia szpicrutą lub biczem, symbolem pożądania i rozkoszy, a nawet do przydepnięcia szyi „skarłałego mężczyzny-pokraki” i innych form masochistycznego poniżenia. Lecz jak przyznają znawcy, realna instytucja domin powstała nie z upodobań kobiet, ale ze skłonności i zapotrzebowania mężczyzn, „w tym upodleniu znajdujących najwyższą, bolesną rozkosz”<sup>40</sup> – jak dopowiedział Witkiewicz. Jednak dominy „po owych ekscesach” ze wstrętem porzucają maski, rekwizyty oraz narzędzia tortur, by już zgodnie z prywatnymi upodobaniami móc być wspaniałymi, często uległymi kochankami. W sile męskich ramion znajdują ukojenie, zaspokojenie oraz prawdziwe seksualne wyzwolenie – istotne wymiary kobiecej natury zdeterminowanej przede wszystkim biologią (wbrew ideom emancypantek, sugerujących, że to pozostałości patriarchy). Tu bliżej już do świata Witkacego, który był zdania, że w większości kobiety nie są sadystkami fizycznymi, co najwyżej psychicznymi.

## Debora Vogel

Słuszne są jej obserwacje, że na rysunkach Schulza kobiety występują jako „tło dla tych męskich, groteskowo zniekształconych masek. [...] Komizm owych poczwar podkreślony jest dodatkowo kontrastem, który artysta skupia w ciałach kobiet”<sup>41</sup>. Lecz niestety również kobiety Schulz skazał w rysunkowej rzeczywistości na marną egzystencję. Jak zdefiniował to Witkacy: „sadyzm kobiecy, połączony z męskim masochizmem [...] Schulz doprowadził wyraz obu tych psychicznych kombinacji do ostatnich granic napięcia i potwornego niemal patosu. Środkiem gnę-

39 B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 523–524.

40 S.I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, s. 322.

41 D. Vogel, *Bruno Schulz*, „Judisk tidskrift” (Sztokholm), 1930 (3). Przekład za: *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. 165.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, **Schujowacenie mózgowia – czyli – Autominetodon**, 1931, ołówek

Egon Schiele, **Masturbująca się kobieta**, 1913, ołówek

o  
bojętne  
hołdy  
pokrak

bienia mężczyzn przez kobietę jest u niego noga, ta najstraszsza, prócz twarzy i pewnych innych rzeczy, część kobiecego ciała”<sup>42</sup>. Zawsze jednak można było odnieść wrażenie, że owe kobiety wcale nie są zwolenniczkami tego procederu, niekoniecznie chcą dominować. Stworzone przez Schulza, na rysunkach odgrywają swoje role. Zostały do tego niejako przymuszone. W narzuconym im świecie, pozbawionym prawdziwych mężczyzn, zaludnionym wyłącznie przez emocjonalnie niedojrzałych, załęczonych, przestraszonych typów, kobiety nie mogą realizować swojej kobiecości. Hołdy poniżających się przed nimi pokrak są im zupełnie obojętne. Nie wchodzi z nimi w żadne emocjonalne relacje, reagują z pogardą na ich płaszczenie się. „Zabawa” jest jednostronna.

Wiele przedstawionych na rysunkach młodych kobiet i dziewcząt nie ma inklinacji sadystycznych. Na rysunku *Mężczyźni pełzający przed kobietami* z około 1935 roku tytułowi mężczyźni wyglądają śmiesznie, jak grupka uczniów, onieśmielonych obecnością siedzących na kanapie trzech kobiet, a może negliżem jednej z nich. Skurczeni, pokornie siedzą na podłodze, zamarli w oczekiwaniu. Ale kobietom są zupełnie obojętni. Ich miny zdradzają już nawet nie pogardę, ale zniecierpliwienie. Najciekawsza wydaje się postać młodej dziewczyny, może pokojówki, w kusej sukience za kolana, która aż załamała ręce ze zdumienia na ich widok. Jedynie wyciągniętym wskazującym palcem lewej ręki próbuje coś nakazywać, jednak bezskutecznie. Co począć z tą całą zgrają zatracieńców? Rozpłaszczone, poniżające się kreatury, pokraki. Tak Schulz widział według słów Debory Vogel brzydotę, która „koncentruje się dla niego w ciele męskim”, w kobietach przeciwnie – „kształtuje się diametralne przeciwieństwo: piękność, która przechodzi wszystkie stopnie kwiatu, niczym piękno same w sobie, przestraszone dojrzałą bujnością własnej urody – aż do demonicznie rozpasanej cielesności”<sup>43</sup>.

według  
Debory

Odnosząc się do spostrzeżeń Debory Vogel, komentarzy Witkiewicza i opisów samego Schulza, na marginesie należałoby zaznaczyć kwestię być może prostowaną także przez innych autorów, że forsowane przez Włodzimierza Boleckiego przypuszczenie, iż „wszystkie stwierdzenia Witkacego dotyczące «ponurości», «bezsilności» i «upodlenia» mężczyzn przedstawianych na grafikach Schulza wydają [...] się całkowicie chybotne: należą do świata Witkacego, a nie do świata Schulza” – można by potraktować jako żart, gdyby nie trafiło do *Słownika schulzowskiego* w hasło *Schulz–Witkacy* jego autorstwa<sup>44</sup>. Bolecki zdaje się nie dostrzegać, że „dla

42 S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, s. 321.

43 D. Vogel, op. cit.

44 W. Bolecki, hasło *Schulz–Witkacy*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski i S. Rośiek, Gdańsk 2003, s. 344.

masochisty podstawową sprawą jest poddanie się kobiecie, kara jest tylko wyrazem tej relacji» [...]. W krańcowej formie masochizm może być jedynie symboliczny i nie pociąga za sobą w ogóle pragnienia doznawania fizycznego bólu, a jedynie poniżenia<sup>45</sup>, lekceważenia, upokorzenia. To właśnie poczucie masochistycznego poniżenia nie opuszczało Schulza, było jego sprawą osobistą, ale także dominowało w wyobrażeniach artystycznych. Natomiast dla Witkiewicza koncepcja („implikowana przez pojęcie”) sadyzmu i masochizmu wynikała ze stanu ówczesnej wiedzy psychiatrycznej, starającej się wyjaśnić źródła i tajniki ludzkich zachowań. Witkacy przyjął owe pewniki naukowe niejako „na zimno” i na ich kanwie, jak na schemacie, układał konstrukcje relacji bohaterów utworów dramatycznych i literackich. Osobiste doświadczenia zaś, które, jak wiadomo, znacząco zaważyły na jego psychice i stanie nerwów, najpierw z Solską, a później z Oknińską-Korzeniowską, nie należały do przeżyć, których pragnął.

Poza tym należałoby bardziej ufać Witkacemu, którego łączyło z Schulzem porozumienie dostępne nielicznym. Zwłaszcza że posiadał on wrodzony talent naukowca oraz świadomość krytyka sztuki, a także – jak wiadomo – zdolności psychologa dysponującego intuicją, a nawet pewnego rodzaju nadwiedzą.

kara  
jako wyraz

ufać  
Witkacemu

## Kobiety Schulza, kobiety Witkiewicza

Obaj przedstawiali na swoich rysunkach odmienne strony kobiecej natury, każdy wedle własnych wyobrażeń. Rysunek był miejscem – jak to ujął Ficowski – „wymaglinowanych spotkań i projekcją pragnienia”. Schulz miał „twórczą wyobraźnię o wielkiej estetycznej wrażliwości, zabarwioną [...] specyficznym poddańczym kultem wobec płci odmiennej”. Szczególnie *Xięga bałwochwalcza* to „powracający w licznych odsłonach obrzędowy spektakl poddańczego kultu, uprawianego przez Niego Niewolnika, wobec Niej, Idola. [...] – władztwa kobiety nad mężczyzną, który w bólu i upokorzeniu zadawanych mu przez nią odnajduje – paradoksalnie – najwyższe i upragnione zadośćuczynienie”. Ale co istotne, masochizm Schulza „przerasta wymiar dewiacji i sięga do wymiaru ceremoniału upokorzenia się przed bóstwem, nie tracąc przy tym temperatury erotyzmu – ale już uwznioślonego, podniesionego do wyżyn *sacrum*”. Stan ten jest przez Schulza, animatora tego wszystkiego, oczekiwany, ale prowadzi jednak do erotycznego samozatrącenia i poczucia życiowego osamotnienia<sup>46</sup>.

45 Zob. W. Marzec, *Zapomniani protoplaści. Archeologia refleksji o sadyzmie i masochizmie*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 226–227.

46 B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 523, 509, 515, 516.

Witkacy zwrócił uwagę, że przedstawiane przez Schulza postacie nie są dostatecznie określone pod względem psychologicznym. Zaznaczył (w przypisie), że bardziej spotęgowany wyraz – „coctail rozkoszy i męki” – osiągnęłaby „dopiero kombinacja odpowiedniej twarzy i psychiki z odpowiednimi nogami”<sup>47</sup>. Nie można dziwić się uwadze Witkacego – „psychologicznemu portreciście” – że dla niego najciekawsza była psychologiczna motywacja, zwłaszcza jeśli dotyczyła obsesji.

Zauważmy także, że te same kobiety, które u Schulza gnębią mężczyzn nogą, przydeptują, na rysunkach Witkacego odwrotnie – wyciągają w ich stronę przyjaźnie ręce, sprawiają wrażenie troskliwych i wyrozumiałych, jak wspomniane w liście Witkiewicza do Corneliusa „tzw. dziewczyny gerontofilki”, o których, jak zaznaczył, z racji wieku należałoby pomyśleć. Jeżeli w pracach Witkacego przedstawieni mężczyźni też cierpią, to cierpienia nie zadają kobiety sadystki, ale starość, „bezpowrotnie upływający czas”, a także „znękanie” przez własny podły charakter, uwidoczniony w rysach twarzy. Ciało młodych dziewcząt, ich atrakcyjne sylwetki, rozwiane włosy, ponętne, roześmiane usta zostały zderzone ze zdegenerowanymi fizycznie typami, o twarzach straszliwie psychologicznie pogmatwanych. Sytuacja tych drani i tak jest bez wyjścia, a jedynym pocieszeniem – dziewczęcy urok, o który zabiegają. Jedni uzyskują wyrozumiałość, drudzy bezwzględnie się narzucają, a jeszcze inni są gruboskórnymi prymitywami, arogantami. Jeden z nich wobec młodej, pięknej i w dodatku rozneglizowanej dziewczyny „zapanował nad swą wściekłą karmą, bo nie zwykł był robić cokolwiek za darmo”<sup>48</sup>. Wspólna więc dla rysunków Witkacego i Schulza jest uroda kobiet, lecz inne źródła cierpienia mężczyzn.

## Eunuchy i ogiery

Grafika Schulza pod tym tytułem przepełniona jest erotyzmem do entej potęgi. To wyjątkowa praca w zbiorze grafik z *Xięgi bałwochwalczej*, wykonana jak wszystkie z tej serii techniką *cliché-verre*. Rysując tę pracę, Schulz musiał mieć poczucie, że uniżony stosunek do kobiet nie zainteresuje ich, ani nawet nie wzbudzi uczucia litości. Jedynie mądre kobiety można zdobyć intelektem. Narysowani w tle głównego motywu zastrachani podglądacze wyglądają jak głupcy w klatce własnej ułomności fizycznej i umysłowej, nie mają żadnych szans w świecie płci pięknej. Schulz nazwał ich eunuchami. Naga dziewczyna leżąca pośrodku łoża nie zwraca na nich w ogóle uwagi, za to oddaje się silnym erotycznym fantazjom. Ciarki prze-

inne źródła  
cierpienia

47 S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, s. 322.

48 Rysunek z 1 maja 1932 roku. Zob. Kdm I 1626.



**Eunuchy i ogiery**, z cyklu **Xięga bałwochwalcza**, 1920–1922, cliché-verre  
Leo Putz, **Bachanalia**, 1905, olej na płótnie



kobieta  
z koniem

biegają po jej plecach, czuć pulsowanie w dole jej brzucha. Jak większość kobiet rozbudza się seksualnie, wyobrażając sobie gwałt lub pełen oddania masochistyczny seks. Marzy o nocy z prawdziwym ogierem, silnym, brutalnym i dominującym, wężącym zapach rozkoszy. Rzeczywiście jeden z wyobrażonych ogierów wygina się w dzikim pożądaniu, rozdymając chrapy. Nie ma silniejszego afrodyzjaku niż samcza siła. Dlatego motyw kobiety z koniem, czy wręcz z szalejącym ogierem, rozpowszechniony był na wielu fotograficznych pocztówkach oraz pojawiał się na obrazach znanych malarzy, choćby Podkowińskiego. Podobne obrazy, zwłaszcza z kręgu niemieckich symbolistów, przedstawiające świat doznań erotycznych z udziałem zwierząt uosabiających siłę natury, Schulz mógł znać z reprodukcji w pismach artystycznych. Na przykład jedno z dzieł Leo Putza, *Bachanalia* z 1905 roku, przedstawia wyuzdane bachantki oddające się dzikim bestiom: czarnej panterze, leopardowi, niedźwiedziom, brunatnemu i polarnemu, oraz lwom. Chociaż piękne bachantki namalowane zostały w erotycznych pozycjach, to przedstawione zwierzęta raczej rozśmieszają, ich umizgi w ogóle nie mają erotycznego ładunku, inaczej niż Schulzowskie ogiery. Za to inny obraz Leo Putza, z 1904 roku, emanuje seksualnymi podtekstami. Mowa o *Łaskotliwym ślimaczku* (*Das kitzelige Schnecklein*), który przedstawia atrakcyjną nagą kobietę ślimaka, wyrzucaną przez fale morskie, namalowaną niezwykle zmysłowo, a łaskotaną w stopę przez sympatycznego potworka morskiego, wychylającego się zza muszli. Niewinna zabawa sprawia jej ogromną radość, uwidocznoną w wyrazie twarzy, porównywalną z seksualną rozkoszą. Podobnie erotyczne wyobrażenia są tematem słynnego drzeworytu przypisywanego Hokusaiowi, opublikowanego w 1814 roku, a zatytułowanego *Ośmiornica i poławiaczka pereł*, popularnie nazywanego *Snem żony rybaka*. Owa poławiaczka, ujęta w erotycznym przegięciu, zaspokajana jest seksualnie przez ośmiornicę (o wielkich oczach), która swój otwór gębowy wpija w jej łono, a jednocześnie kilkoma ramionami-mackami pieści wszystkie części jej ciała. Drugi, mniejszy głowonóg całuje ją w usta, a mackami obejmuje szyję.

inaczej niż  
Schulzowskie  
ogiery

## Żarty z masochizmu Schulza

Słonności autora *Xięgi bałwochwalczej* w szerokim kręgu jego przyjaciół wydawały się tak oczywiste i naturalne, że dowcipkowanie z nich nikogo nie żenowało. Żarty były spontaniczne, nie miały go obrazić. Jednak Schulz nie był zachwycony, zwłaszcza kiedy żart był niezbyt subtelny, ale podobno trzymał się twardo i udawał, że się nie obraża.

Na przykład w kwietniu 1938 roku Witkacy zawiadomił Schulza listownie, że zaszła w jego życiu „wielka katastrofa”, bo zerwała z nim de-

finitymie na skutek zdrad Czesława Oknińska-Korzeniowska. Jak zazwyczaj w trudnych sytuacjach Witkacego nie opuszczała skłonność do barwnego i groteskowego komentowania rzeczywistości. Własną tragedię przedstawił obrazowo, razem z uwagą o akcencie masochistycznym, skierowaną do Schulza: „jest okropnie ciężko. Wypuszczono mi wnętrzności i uderzono butem w pysk. (Ty byś to lubił)”<sup>49</sup>.

„Ty byś to lubił”

Zachowała się też relacja, opisana w dwóch zasadniczo różniących się wersjach, dotycząca żartu, jaki miał spłatać Schulzowi Witkacy. Pierwsza wersja pochodzi od Jerzego Płomińskiego<sup>50</sup>. Latem 1935 roku w Zakopanem Witkacy namówił znajomą, „bardzo przystojną artystkę filmową, bodajże debiutującą dopiero”, aby zastukała do drzwi domu, w którym przebywał Schulz, i kiedy ten otworzy, wymierzyła mu policzek. Oczywiście autor pomysłu z resztą przyjaciół miał obserwować ową sytuację. „Idziemy do Schulza” – zaproponował Witkacy. „Musimy Brunonowi zrobić przyjemność. Chcę was wtajemniczyć, wiecie, że Schulz jest masochistą. Zamiast przedstawić się – pamiętaj, Janko, podejść do niego blisko i nic nie mów, tylko wal w mordę – pięć razy. Będzie to szczyt rozkoszy dla niego”. Jednak znajoma „uchyliła się od rękoczynnej metody zaspokojenia rzekomo masochistycznych skłonności znanego już autora *Sklepow cynamonych*”. Niedoszły plan został jednak ujawniony. Schulz podobno nie wykazał entuzjazmu – „uśmiechnął się blade i miał trochę niewyraźną minę”<sup>51</sup>.

Drugą wersję opisał Jerzy Pomianowski. Historię opowiedziała mu Alicja Mondschein, przyjaciółka Witkacego i zarazem bohaterka owego zdarzenia. Otóż kiedy wyszła druga książka Schulza, *Sanatorium pod Klepsydrą*, Witkiewicz zawiózł Alicję do Drohobycza. Plan był identyczny jak w pierwszej wersji relacji: „Zapukali do drzwi, Witkiewicz cofnął się o dwa kroki i wypchnął Alicję do przodu. Drzwi otworzyły się i stanął w nich niewielki człowieczek, pochylony do przodu, patrzący spod brwi, spod pochylonej głowy. Nie zdążył się nawet odezwać, kiedy Alicja jak automat wykonała polecenie Witkiewicza i spoliczkowała Brunona Schulza. Ten padł jej do nóg z okrzykiem «królowo»”<sup>52</sup>.

Dруга wersja wydaje się mniej wiarygodna od pierwszej, zwłaszcza jeżeli chodzi o spontaniczną podróż z Zakopanego do Drohobycza. Jednak Henryk Bereza wyjaśnił, a potwierdzić to może także wyżej podpisany, który również miał szczęście korespondować z Alicją

49 Zob. B. Schulz, *Księga listów*, s. 267.

50 Zob. J.E. Płomiński, *Polski „Pontifex Maximus” katastrofizmu*, w: Stanisław Ignacy Witkiewicz – człowiek i twórca. *Księga pamiątkowa*, pod red. T. Kotarbińskiego i J.E. Płomińskiego, Warszawa 1957, s. 183–184.

51 Ibidem, s. 184.

52 J. Pomianowski, op. cit., s. 217.

Mondschein i słuchać jej niebywałych opowieści: „ona po prostu tak bardzo twórczo pamięta, dba o pewne efekty narracyjne. Ale przy pewnych pozorach niewiarygodności wszystko w jej opowieściach jest absolutnie poza jakimikolwiek podejrzeniami”<sup>53</sup>.

### Wieczór sylwestrowy

Co jeszcze spotkało grono przyjaciół z Witkacym i Schulzem na czele tego sylwestrowego wieczoru 1934 roku? Gdzie powitali Nowy Rok? Pisze Witold Gombrowicz: „Na Sylwestra, żegnając uchodzący rok 1934-ty, urządziłem artystyczną popijawę w mieszkaniu mojej matki na Chocimskiej – matka i siostra były wtedy na wsi, więc mogłem wyrabiać z mieszkaniem co mi się podobało. Trwająca do szóstej rano zabawa była widowym znakiem mojego solidnego usadowienia się w warszawskim świątku literackim. Już nie pamiętam dobrze kto tam był, ale w każdym razie nie brakło Brezy, Mauersbergów, Tonia Sobańskiego, był Rudnicki i bodaj Choromański, było bractwo pijaków pod przewodnictwem Świątka Karpińskiego i «Minia» czyli Janusza Minkiewicza, były rozmaite aktorki, Zdzisław Czermański, Kanarek (dziś znany malarz w Stanach)... i może Witkacy i chyba Bruno Schulz... Ja byłem pod gazem, jak wszyscy, i udawałem, że się bawię, ale to nie przeszkadzało mi stwierdzić jeszcze raz jak bardzo z natury daleki byłem tego typu uciechom”<sup>54</sup>.

Nieustające spotkania towarzyskie rzeczywiście świadczą o oddaniu się Witkacego Schulzowi. A był ku temu odpowiedni czas. Po zabawie sylwestrowej Witkacy i Schulz spędzili razem również Nowy Rok. Datę 1 stycznia 1935 roku nosi jedyny zachowany, niestety tylko w formie reprodukcji, portret Schulza autorstwa Witkacego. Opublikowany został jako ilustracja do wywiadu z Schulzem<sup>55</sup>. Adnotacje na portrecie „NP i NII” wskazują, że w Nowy Rok Witkacy w dalszym ciągu nie palił ani nie pił. Odnotowana została tylko herbata.

i może,  
i chyba

<sup>53</sup> Zob. A. Wiedemann, P. Czerniawski, *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, Kraków 2010, s. 63.

<sup>54</sup> W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, wyd. 2, Paryż 1982, s. 105.

<sup>55</sup> Zob. S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, s. 322. Zob. Kdm I 1899.

# Ała Tatarenko: Pisanie Ojca. „Gen schulzowski” w prozie Danila Kiša

Danilo Kiš (1935–1989) należy do najbardziej znanych i najwierniejszych kontynuatorów poetyki Brunona Schulza. W licznych wywiadach i autokrytycznych komentarzach odnoszących się do poetyki swojej prozy jugosłowiański pisarz podkreślał bliskość, jaka łączyła go z autorem *Sklepów cynamonowych*, wymieniał Schulza wśród autorów, którzy wywarli na niego wielki wpływ, a utwory Kiša, zwłaszcza jego powieść *Ogród, popiół* (1965), świadczą o owocnym intertekstualnym dialogu poetyk. Artystyczne pokrewieństwo utworów obu klasyków literatury europejskiej nie pozostała niezauważona przez badaczy ich spuścizny. Wpływ Schulza na twórczość Kiša szczegółowo opisał serbski literaturoznawca Petar Pijanović<sup>1</sup>, a niemiecki sławista Jörg Schulte przedstawił interesujące zestawienia typologiczne, analizując *Ogród, popiół* jako swego rodzaju komentarz do opowiadań Schulza<sup>2</sup>. Uważna analiza chronotopu tych utworów, funkcji motywów oraz detali, jakie składają się na świat przedstawiony i osobliwości stylu obydwu pisarzy, prowadzi do wniosku, iż zbieżności i typologiczne paralele nie są przypadkowe – Kiš stworzył dzieło „schulzowskie”.

owocny  
dialog  
poetyk

Fakt ten konstatawali badacze twórczości serbskiego pisarza, którzy na ogół rozpatrują ją w kontekście poetyki postmodernistycznej: proza Schulza występuje w roli prototekstu, a Kiš za jej pomocą buduje swój intertekst. W gruncie rzeczy teza o wpływie poetyki Schulza na piarstwo autora *Ogrodu, popiołu* została przyjęta powszechnie, jednakże kwestie istoty i artystycznego kształtu tego wpływu znalazły się poza obszarem uwagi „kišologów”.

Potrzebę zwrócenia uwagi na ten specyficzny przypadek intertekstualności sygnalizuje sam fakt wykorzystania przez Kiša techniki intertekstualnej w utworze o charakterze autobiograficznym. „Cykl rodzinny”<sup>3</sup>, który pisarz lubił również nazywać ironicznie *Cyrkiem rodzinnym*, zawiera utwory wyraźnie nasycone autobiografizmem. Mimo wykorzystania różnych możliwości gatunkowych i stylistycznych, liryczna po-

1 P. Пижановић, *Проза Данила Киша*, Приштина, Горњи Милановац, *Дечје новине*, Подгорица 1992.

2 J. Шулта, „Башта, пепео” као коментар на „Продавнице циметове боје” и „Санаторијум под Клепсидром”, Градац 2003, s. 141–147.

3 W skład „cyklu rodzinnego” wchodzi: *Ogród, popiół* (1965), *Wczesne smutki* (1967) i *Klepsydra* (1972).

chimeryczny  
paralelizm

wieść *Ogród, popiół*, cykl opowiadań *Wczesne smutki* oraz powieść *Klepsydra* ukazują jedność autorskiego zamysłu – ewokację wspomnień z dzieciństwa. Celem stworzenia „cyklu rodzinnego” było niewątpliwie wypróbowanie różnych możliwości gatunkowych i stylistycznych, o czym sam Kiš mówi metaforycznie: „*Wczesne smutki* to szkice w bloku, naturalnie w kolorze, *Ogród, popiół* to grafitowy rysunek na płótnie, który pokryły ciemne kolory *Klepsydry* [...]”<sup>4</sup>. Pisarz dostrzega w „cyklu rodzinnym” swoistą „powieść rozwojową”: „*Klepsydra* jest trzecią i ostatnią księgą cyklu rodzinnego i uważam, że jako swoista trylogia teksty te nabierają swego prawdziwego znaczenia jako *Bildungsroman*. Tylko w takim powiązaniu te trzy książki pokazują na dwóch różnych płaszczyznach, poprzez jakiś chimeryczny paralelizm, nie tylko rozwój głównych bohaterów wydarzeń, którzy wzajemnie się w nich szukają i dopełniają, ale również ich dojrzewanie i zarazem dojrzewanie twórczości – skoro osoba nazwana A. S. jest tożsama z pisarzem, to te trzy książki, w takim porządku, w pewien sposób jednocześnie, są «powieścią rozwojową» w sensie biografii literackiej”<sup>5</sup>. Badacze zazwyczaj zwracają uwagę, że użycie terminu *Bildungsroman* jest ważne, aby zrozumieć zamiary Kiša. Dowodzi tego jedna z najczęściej cytowanych „skrzydlatych wypowiedzi” pisarza o genach przeczytanych książek. Ulubione utwory nie tylko przyczyniły się do powstania jego własnych jako ich swoiści „przodkowie”, lecz stały się również częścią jego duchowego DNA. Dlatego autobiograficzna trylogia miała pokazać nie tylko związki głównego bohatera (w niektórych tekstach narratora) Andiego Sama (A. S.) z ojcem Edwardem Samem (E. S.) i matką Marią, ale i relację podmiotu lirycznego, za maską którego skrywa się autor Danilo Kiš, oraz jego literackich poprzedników, a także związki jego poetyki z poetyką „literackich ojców”, spośród których jednym był Bruno Schulz. W niniejszym szkicu spróbuję odszukać „gen schulzowski” w *Cyrku rodzinnym*, a ponadto ujawnić, *per speculum et in aenigmate*, niewidzialną obecność Schulza w utworach Kiša. Schulz nie jest w nich wprawdzie wspominany, lecz pozostaje „obecny w nieobecności”, podobnie jak ojciec Kiša, główny bohater *Klepsydry*, nazywanej „powieścią o nieobecności”.

Bruno Schulz  
jako ojciec

Badacze twórczości Kiša wielokrotnie zwracali uwagę na jego pragnienie, aby zatrzeć granicę między literaturą a życiem i wpisać w swój literacki rodowód klasyków literatury światowej. Serbska badaczka Tatiana Rosić utrzymuje: „Poprzez «geny lektury» ustanawia on rodzinne związ-

4 D. Kiš, *Życie, literatura*, wybór i przekł. D. Cirlić-Straszyńska, Izabelin 1999, s. 27.

5 Idem, *Gorki talog iskustva*, priredila M. Miočinović, Beograd 1991, s. 17.

ki z najwybitniejszymi pisarzami świata, z rodziną, której James Joyce jest tylko jednym z członków”<sup>6</sup>. W nawiązaniu do twórczości Joyce’a feministycznie zorientowana literaturoznawczyni dostrzega „wpisanie się w spektakularną matrycę genealogiczną paternalistycznego porządku europejskiej literatury i kultury, osiągnięte przez Kiša dzięki przepracowaniu obsesyjnej narracji o ojcostwie”, co jej zdaniem uszło uwagi większości interpretatorów pisarza, „którzy obsesyjność tej narracji objaśniali w kategoriach autobiografizmu, a nie przyczyn wynikających z poetyki czy względów kulturowych”<sup>7</sup>.

Rosić nieprzypadkowo wskazuje na szczególne związki Kiša z twórczością autora *Ulissesa*, którego proza zainteresowała serbskiego pisarza jeszcze w czasach studenckich i wpłynęła na jego metody twórcze. Zainteresowanie to odzwierciedliło się również w krótkiej autobiografii Kiša. *Wyciąg z książki metrykalnej* (1983) rozpoczyna się od przypomnienia miejsca narodzenia ojca i stwierdzenia, że „ukończył on akademię handlową w mieście, gdzie urodził się niejaki pan Virág, który z łaski pana Joyce’a stanie się sławetnym Leopoldem Bloomem”. Mark Thompson, autor studium, które nosi taki sam tytuł jak szkic Kiša<sup>8</sup>, zauważa: „Już po pierwszych dwudziestu słowach *Wyciągu z książki metrykalnej*, nie powiedziawszy o sobie jeszcze nic konkretnego, Kiś zaczyna ulatywać w stronę literatury, utrzymując że wykształcenie jego ojca i «narodzenie się» fikcyjnego bohatera *Ulissesa* Jamesa Joyce’a to dla jego biografii fakty równie istotne. [...] Fikcyjny Virág Joyce’a stoi ramię w ramię z jego równie fikcyjnym Bloomem, tak samo jak prawdziwy ojciec Kiša stoi tuż obok swojej fikcyjnej wersji o inicjałach «E. S.». [...] Taki splot fikcji i rzeczywistości – splot nie zawsze pozbawiony widocznych szwów, jest jedną z cech twórczej metody Kiša”<sup>9</sup>. Twierdzenie, jakoby Virág urodził się w tym samym miejscu, gdzie zdobył wykształcenie ojciec Danila Kiša, Edward Kiš (urodzony jako Edward Kohn), jest pomyłką pisarza – są to dwa różne, choć blisko siebie położone miasta. Być może w ten sposób wskazuje on na odmienność autobiografii, którą napisał, od autobiografii jako autentycznego dokumentu, a może, jak przypuszcza Thompson, bierze życzenie za rzeczywistość – w mieście Zalaegerseg, gdzie jego ojciec się uczył, syn widział go wiosną roku 1944 po raz ostatni. „Kiś po prostu chciał, żeby Bloom stamtąd pochodził...”<sup>10</sup>. Było to dla niego

ramię  
w ramię

6 T. Росић, *Мит о савршеној биографији: Данило Киш и фигура писца у српској култури*, Београд 2008, s. 79.

7 Ibidem, s. 79.

8 M. Thompson, *Birth Certificate. The Story of Danilo Kis*, Ithaca, N.Y. 2013.

9 Idem, *Izvod iz knjige rođenih: Priča o Danilu Kišu*, s. eng. preveo M. Bazdulj, Београд 2014, s. 57.

10 Ibidem, s. 58.

ważne z pewnych przyczyn osobistych, pośród których Thompson wymienia następujące: żydowskie korzenie Leopolda Blooma wiodą na południowo-zachodnie Węgry, gdzie urodził się Edward Kiś, ojciec Leopolda Rudolf zmienił nazwisko na Bloom, a Edward Kohn został Edwardem Kišem. Ponadto Leopold i Danilo Kiś to Żydzi ze strony ojca i chrześcijanie ze strony matki, natomiast Danilo jest jedynym synem swego ojca, a Leopold jedynym męskim potomkiem swojego. Takich paraleli znajdujemy wiele. Istnieją także między pisarzem irlandzkim a jugosłowiańskim ciekawe paralele biograficzne: ich ojcowie byli ekscentrykami ze skłonnością do alkoholu, często zmieniającymi miejsce zamieszkania, ich matki zmarły na raka, gdy synowie byli jeszcze młodzi, obaj byli dobrowolnymi wygnańcami w Paryżu itd.<sup>11</sup>

paralele  
biograficzne

Wiele takich paraleli można też znaleźć między Danilem Kišem, jego ojcem (i E. S.) a Brunonem Schulzem i ojcem z jego opowiadań. W przeciwieństwie do podobieństw łączących życie i twórczość serbskiego pisarza z życiem i twórczością Joyce'a, o ile nam wiadomo, jak dotąd nie przyciągnęły one uwagi ani badaczy dorobku Kiša, ani Schulza. Bruno Schulz urodził się 12 lipca roku 1892, a Edward Kiś 11 lipca 1889. Ostatnia ucieczka ojca z opowiadania Schulza pod tym tytułem odbyła się po jego przemianie w raka (zodiakalnym Rakiem był zarówno literacki, jak i naturalny ojciec Danila Kiša). Szczególne miejsce w intymnej geografii Kiša zajmowała Panonia, gdzie według legendy było kiedyś morze. Podczas jednej z wizyt w Drohobyczu zetknęłam się z lokalnym przekazem, że w miejscu narodzin Schulza również znajdowało się niegdyś morze, skąd pochodzi wydobywana tam sól. Wiele podobieństw ujawniają również wczesne partie życiorysów polskiego i serbskiego pisarza. Obydwaj utracili rodzinne domy: podczas pierwszej wojny światowej spłonął budynek przy rynku w Drohobyczu, w którym mieszkała rodzina Schulzów, nie zachował się też dom w Suboticy, gdzie przeżył swoje pierwsze lata Danilo Kiś. Ojciec Kiša Edward, pracownik kolei, był synem kupca i sam przez pewien czas zajmował się handlem – kupcem był także ojciec Schulza. Edward Kiś, autor zmitologizowanego przez pisarza rozkładu jazdy, zniknął w Auschwitz w roku 1944, a w 1942 cudem uratował się podczas akcji masowej eksterminacji. Również w roku 1942 zginął od kuli gestapowca Bruno Schulz. Danilo Kiś nie używał w odniesieniu do losu ojca słowa „zginął” – dla niego ojciec „zniknął”, tak jak „zniknął” ojciec z opowiadania Schulza *Ostatnia ucieczka ojca*. Ostatnią nagrodą literacką, jaką za życia zdobył Danilo Kiś, była nagroda imienia

„zniknięcia”

11 W kwestii paraleli związanych z kulturą i literaturą por. ibidem, s. 76–80.

Brunona Schulza. Wiadomość o jej przyznaniu przysłała pod koniec września, a 15 października 1989 roku pisarz już nie żył<sup>12</sup>. Zmarł w wieku lat pięćdziesięciu czterech – tyle samo lat miał jego ojciec, kiedy został wywieziony do Auschwitz...

Bruno Schulz, tak jak i James Joyce, pisał o ojcostwie i robił to w sposób inspirujący dla potomnych, czego dowodzi przykład Danila Kiša. Autor *Sklepów cynamonowych*, tak samo jak autor *Ulisesa*, był dla serbskiego pisarza symbolicznym ojcem, a jego utwory znalazły oddźwięk w prozie autora *Cyrku rodzinnego*. Pamiętając, że literaturę, „geny przeczytanych książek”, Kiś traktował jak część własnej biografii, pozwolił sobie na przypuszczenie, iż opowiadania Schulza były dla niego opowieścią o własnym dzieciństwie, magicznym sposobem spisana przez polskiego autora<sup>13</sup>. Dlatego naśladowanie stylu i nastroju, odwoływanie się do podobnych motywów i toposów służy zgodnie z zamiarem Kiša podkreślaniu tego podobieństwa oraz – co wydaje się szczególnie istotne na płaszczyźnie poetyki – kontynuowaniu linii rozwojowej rozpoczętej w jego pierwszej powieści, *Mansarda*, przydającej tworzonemu światu charakteru literaturocentrycznego. Literacka transpozycja własnej biografii odbywa się u Kiša na drodze budowania intertekstu, u podstawy którego leży proza Schulza. Taka właśnie autobiografia jest dla *homo legens* Danilo Kiša najbardziej autentyczna.

Autobiografię Kiša otwiera dedykacja dla ojca, a pierwsza część „cyklu rodzinnego”, *Ogród, popiół*, rozpoczyna się od skonstatowania jego nieobecności, podobnie jak pierwsze opowiadanie *Sklepów cynamonowych* Schulza – *Sierpień*. Ojciec, postać mityczna, niezmiennie przyciągająca uwagę badaczy twórczości obu pisarzy, jest paradoksalnie nieobecny i na jego nieobecności, na tworzeniu legendy Ojca, na jego „pisaniu”, opierają się zarówno utwory Kiša, które wchodzą w skład „cyklu rodzinnego”, jak i utwory Schulza, jego „literackiego ojca”. Pokrewieństwo na poziomie genezy tekstu czytelnik Schulza zauważa w nastroju, kolorycie i tonie *Ogrodu, popiołu*. Opowiadanie *Sierpień* rozpoczyna się takim oto obrazem: „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich. Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księżde wakacyj, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek”<sup>14</sup>. Już tu napotykaemy jeden z najważniejszych symboli związanych z postacią

tak samo  
jak

12 Wspomina o tym w swojej pracy M. Thompson.

13 Osobliwe paralele między życiem a literaturą często bywają tematem prozy Kiša.

14 B. Schulz, *Sierpień*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1998, s. 3.



Ojca – symbol Księgi. Księga to świat, to życie, którego stwórcą jest legendarny demiurg, władca tajemnic, niepojęty i niesamowity Bóg Ojciec, bóg rodzinnego kosmosu. Akcja powieści Kiša rozpoczyna się „późnym letnim rankiem”<sup>15</sup>, kiedy matka wchodzi do pokoju, niosąc na tacy miód i tran, „bursztynowe barwy słonecznych dni, zgęszczone, upajające zapachy”<sup>16</sup>. Sądząc po wzmiance o deszczowych dniach, „które zaczynały się psuć i pachnieć jak nieświeże ryby”<sup>17</sup>, to już koniec lata. Na jednej z kolejnych stron czytamy: „Były to już ostatnie dni lata, dni przełomowe, właściwie pólłato, póljesień”<sup>18</sup>.

podobne  
są tu...

Podobne są tu atmosfera, barwy, charakterystyczne postacie. Pomarszczona twarz starej Fraulein Weiss w powieści Kiša to „kapitałny romans za trzy grosze, ostatni rozdział zniszczonej książki, pełnej świetności, klęsk i triumfów”<sup>19</sup>. Pani Weiss jest jedną z kobiet, jakie bohater *Sklepow cynamonych* mógł spotkać na ulicach Drohobycza. U Schulza syn i matka wychodzą na spacer, syn i matka u Kiša idą na przechadzkę za miasto. Spotkanie z przyrodą wywiera na nich wielkie wrażenie.

Dla narratorów Schulza i Kiša charakterystyczna jest podwyższona wrażliwość na zapachy i dźwięki. W *Ogrodzie, popiele* jednym z podstawowych zapachów jest „zapach kawy, tranu, wanilii, cynamonu i ojcowskich symfonii [marka papierosów – M. W.]. Wszystko to w stanie lekkiego rozkładu, jak woda, która przez całą noc stała we flakonie z kwiatami”<sup>20</sup>. To, co u Schulza wzrokowe (sklepy koloru cynamonu), u Kiša często przeobraża się w zapach. Niezmienny jest „stan lekkiego rozkładu”, charakterystyczny dla przejrzałego świata Schulza.

U Kiša zapachy i kolory często zlewają się i przeplatają. Wspominając spektrum zapachów panny Edith, które go poruszyły, bohater notuje: „tylko kolor fiołkowy odpowiadał zapachowi jej ciała”<sup>21</sup>. „Zapomniany pokój”<sup>22</sup> Kiša przypomina historię o zapomnianych pomieszczeniach u Schulza.

Już na samym początku powieści Kiša spotykamy jeden z najważniejszych dla niego symboli – pociąg. Najpierw jest to pociąg czerwony, jakim bohater jedzie razem z matką do opuszczonego zamku – jest to ostatni letni pociąg przed porą deszczów, ale i przed porą nieszczęść, które odmienią zaciszną atmosferę lata i dzieciństwa. Kiedy oboje po-

15 D. Kiš, *Cyrk rodzinny*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, Wołowiec 2006, s. 103.

16 Ibidem, s. 104.

17 Ibidem.

18 Ibidem, s. 109.

19 Ibidem, s. 106.

20 Ibidem, s. 126.

21 Ibidem, s. 133.

22 Ibidem, s. 126.

wracają do miasta, wszędzie ogłoszono już „atak jesieni”, związanej przede wszystkim z kolorem żółtym, a potem czerwonym. To wielkie żółte plakaty nawołujące ludność do porządku i posłuszeństwa, samoloty rozrzucające żółte i czerwone ulotki, „które butnym językiem zwycięzcy zapowiadały nadchodzącą zemstę”<sup>23</sup>. Kolory te mają sens historyczny jako elementy przyszłych map, wieszczące koniec spokojnego życia. W kolejnym akapicie pojawia się informacja o śmierci (wiadomość o śmierci wujka, którego Andi nigdy nie poznał), która później odbije się echem w myślach ojca. Poetyka echa jest w ogóle charakterystyczna dla całej powieści.

poetyka  
echa

Drugi epizod *Ogrodu, popiołu* zaczyna się od obietnicy podróży pociągiem, która wystarczy, aby bohater pogrążył się w magnetycznej iluzji podróży, z przelatującymi za oknem stacjami i miastami, których nazwy ojciec wymawiał w gorączce. Spotykają się tu dwie iluzje (sny i marzenia) – iluzja syna, który marzy o podróży, i iluzja ojca, marzącego o napisaniu „najbardziej poetyckiej ze swoich książek, swoich szkiców podróży”, Księgi ksiąg, uniwersalnego rozkładu jazdy autobusów, statków, pociągów i samolotów. Ojciec pojawia się w przeddzień podróży pociągiem i w związku z nią.

Pociąg i pracownik kolei odgrywają symboliczną rolę także w utworach Schulza. Wystarczy przywołać opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą*, zamknięte nieskończoną podróżą bohatera koleją w mundurze kolejarza. W opowiadaniu *Genialna epoka*, jednym z najważniejszych dla zrozumienia Schulzowskiego świata, pojawiają się ponadto osobliwe „równoległe pasma czasu w czasie dwutorowym”, a narrator zwraca się do Konduktora, który nabiera rysu sakralności.

kolej  
symboliczna

Książką, którą pisze w powieści Kiša ojciec, jest rozkład jazdy. Przypomina on „apokryficzną, świętą Biblię, w której powtórzył się cud stworzenia, ale zostały przy tym naprawione wszystkie pochodzące od Boga krzywdy i niemoc człowieka”<sup>24</sup>. Autorem takiego rozkładu, w oryginale noszącego tytuł *Jugoslovenski autobuski, brodarski, železnički i avionski KONDUKTER*<sup>25</sup>, był Edward Kiš. W *Ogrodzie, popiele* ojciec „pisał swój imaginacyjny rozkład jazdy, nie biorąc pod uwagę konfliktów klasowych i zachodzących w świecie przemian społeczno-politycznych, zapominając o czasie historycznym i przestrzeni, tworząc go jak prorocy swoje księgi, opętany wizją i na marginesie rzeczywistości”<sup>26</sup>. Pierwotny zamysł stworzenia kombinacji rozkładu i przewodnika zagubił się na

23 Ibidem, s. 110–111.

24 Ibidem, s. 139.

25 *kondukter* (serb.) – konduktor.

26 D. Kiš, *Cyrk rodzinny*, s. 139–140.

ośmiolet stronach dopisków pod tekstem. Rozkład jazdy zmienił się w Księgę-Wszechświat, księgę mesjańską.

Motyw mesjański jest jednym z motywów przewodnich w Schulzowskim wizerunku Ojca. Motyw Księgi nasuwa paralelę z opowiadaniem Schulza pod tym tytułem, gdzie cieszy się on analogicznym statusem. Ojciec u Kiša jest również autorem „lirycznych miniatur”, stylizowanych ogłoszeń reklamowych pisanych na podstawie danych zaczerpniętych z książki telefonicznej (pamiętajmy, że reklamy z Księgi w opowiadaniu Schulza to jedyne, co z niej pozostało). Podobieństwo odnajdujemy także w motywie wyrwanych stron – u Schulza w stronice Księgi zawijano mięso, w przypadku narratora Kiša strony wyrwane z pism kobiecych, czytanych w toalecie, pozwalają mu wzbogacić wiedzę o bieżących wydarzeniach. Ironia w stosunku do masowego druku staje się dzięki temu jeszcze bardziej oczywista.

Kiedy ojciec znika i staje się oczywiste, że nigdy nie wróci, syn znajduje kawałek wyblakłej gazety (właśnie w gazetę ojciec zwykł podczas spacerów wycierać nos) i mówi do siostry: „Popatrz, to wszystko, co zostało po naszym ojcu”<sup>27</sup>. Pozostał papier. Jakkolwiek ironicznie by to zabrzmiało, Kiś wkłada w to stwierdzenie bardzo ważną dla siebie ideę. Nie artykułuje jej wprost, lecz w utworach o nieobecnym ojcu ten „minus-chwył” zajmuje, dzięki odpowiedniości formy i idei, kluczowe miejsce. Papier, na którym pojawiają się słowa (czy to pisane ręcznie, czy drukowane), ma dla pisarza znaczenie szczególne. W rodzinnej trylogii przypomina on stale i z naciskiem, że ojciec był autorem<sup>28</sup> – autorem rozkładu jazdy – a dla autora papier jest substancją osobliwą. W opowiadaniu *Z aksamitnego albumu* (cykl *Wczesne smutki*), które stylem najbardziej przypomina *Ogród, popiół* (związek między tymi książkami można uznać za coś na kształt relacji rodzinnej), narrator, chłopiec imieniem Andi Sam, liryczny sobowtór autora, opowiada, co udało mu się uratować, jakie skarby włożył do walizki. Wszystkie te skarby są z papieru. To dokumenty ojca i jego listy (narrator nazywa je Wielkim i Małym Testamentem), zeszyty z własnymi utworami Andiego i jego ulubione książki. Rozkład jazdy, książka ojca, znajduje się między książkami syna („ów rozkład jazdy włożyłem pomiędzy moje rzeczy, pomiędzy moje książki, jak drogocenne dziedzictwo”<sup>29</sup>). Dokumenty ojca są dowodami na istnienie ojca, ale i syna – „że kiedyś istniałem i że istniał mój ojciec”<sup>30</sup>. W tytule powieści *Ogród, popiół* pomiędzy dwo-

znaczenie  
papieru

27 Ibidem, s. 215.

28 Kiś posługuje się tu słowem „pisac”, które oznacza zarówno autora, jak i pisarza.

29 Ibidem, s. 80.

30 Ibidem, s. 79.

ma symbolicznymi pojęciami, które można zinterpretować jako symbole życia i śmierci, znajduje się przecinek. Nie ma tu łącznika, jest pauza – wnikliwy czytelnik może tam wstawić słowo „papier” lub „książka”. Papier powstaje z drewna i przeistacza się w popiół.

Papier, stare, pożółkłe widokówki – niezbędne są do ewokacji wspomnień. Narrator znowu je układa i w trakcie układania wszystko się miesza. „Od chwili, gdy w tej historii zabrakło wspaniałej postaci mego ojca – wszystko rozprzęgło się, rozpadło. Jego silna indywidualność, autorytet, a nawet samo jego imię i słynne rekwizyty składały się na podstawowy wątek, zamykający w swych ramach tę opowieść, która fermentuje jak winogrona w beczkach [...]. Teraz zaś popękały obręcze, wyciekło wino, a wraz z nim uleciała dusza owoców i żadna siła nie natoczy go już do pustej beczki, nie nasyci nim ponownie opowieści, nie zleje do kryształowego kielicha”<sup>31</sup>. Genialna postać ojca to swoiste echo „genialnej epoki”, o której pisze Schulz.

I chociaż genialna epoka w *Skleпах cynamonowych* się skończyła, choć genialna postać ojca w powieści Kiša zniknęła, serbski pisarz proponuje, aby traktować literaturę jako sposób na tej epoki odnowienie: „Pozbieram raczej widokówki z epoki pełnej staroświeckiego wdzięku i romantyzmu, potasuję karty i położę pasjansa dla czytelników, którzy lubią pasjansa i upojenie, lubią jaskrawe kolory i zawrót głowy”<sup>32</sup>. Kiš pragnie odnowić świat, którego już nie ma, i chce to zrobić za pomocą tekstów Schulza. Rozłożone na nowo motywy staną się pasjanssem dla czytelników lubiących zawroty głowy.

Księga-Wszechświat determinuje los rodziny narratora *Ogrodu, popiołu*, wyznacza rytm jej życia. Z powodu problemów z wydaniem rękopisu rodzina autora rozkładu przeprowadza się do biednej dzielnicy w pobliżu dworca. „Tak przywykliśmy już do pociągów, że zaczęliśmy liczyć czas według rozkładu jazdy [...].”<sup>33</sup>. Motywy Księgi i pociągu nakładają się. Ojciec u Kiša zwraca się do innych niczym prorok, tak jak ojciec u Schulza zwraca się do dziewcząt do szycia.

„Mglista opowieść o moim ojcu” utkana jest z „braku faktów”<sup>34</sup> – pisze Kiš, i to samo można powiedzieć o opowiadaniach Schulza. „Tak więc, całkiem niespodziewanie, ta historia, ta opowieść staje się w coraz większym stopniu historią mego ojca, genialnego Edwarda Sama. Jego nieobecność, jego lunatyzm, jego misja – pojęcia pozbawione ziemskiego i, zgódźmy się, powieściowego kontekstu, materia nieuchwytna jak sen,

echo  
„genialnej  
epoki”

to samo

31 Ibidem, s. 276.

32 Ibidem, s. 276–277.

33 Ibidem, s. 149.

34 Ibidem, s. 216.

poważnie obciążona pierwotnymi, negatywnymi cechami – wszystko to jest jak gdyby gęstą tkaniną o niewiadomym, swoistym ciężarze. Przycmiewa ona egoistyczne historyjki o mojej matce, siostrze i o mnie, obrazki przedstawiające pejzaże i pory roku. Wszystkie te opowiadki, osadzone w czasie i naznaczone ziemskim piętnem, schodzą na dalszy plan [...]”<sup>35</sup>.

Niezwykle istotne miejsce w utworach Schulza zajmuje symbolika biblijna. Księgą, która staje się częścią życia narratora Kiša, Andiego, jest „mała szkolna Biblia” – „książka mego życia, która wywarła na mnie głęboke, wszechstronny wpływ, z której wywodziły się moje przywidzenia, zmory i fantazje, odkrycie, które zaćmiło potępiony *Rozkład jazdy* ojca, książka, która wsysała mi się w krew i w mózg stopniowo, przez lata całe [...]”<sup>36</sup>. Andi wyobraża sobie, że jest Józefem, i to znowu przywodzi na myśl Józefa, bohatera Schulza. U Schulza Księgą jest kalendarz (Księga czasu), u Kiša rozkład jazdy (Księga czasu i przestrzeni).

U Kiša znajdziemy także echa innych motywów z opowiadań Schulza. Cudownemu pojawieniu się pieska Nemroda (opowiadanie Schulza *Nemrod*) odpowiada opowieść bohatera Kiša o cudownym psie Dingo – najpierw bajecznym znajdzie, a w opowiadaniu z cyklu *Wczesne smutki* (*Chłopiec i pies*) psie, który mówi. Jest też wspólny motyw ptaków (samolot zbudowany przez Andiego Julia porównuje do ptaka) i motyw listów, które mają z jakiegoś powodu znaczenie większe niż słowo mówione (Andi obiecuje Julii, że napisze do niej list). Motyw listu jest dla Kiša niezwykle ważny – w *Sadzie, popiele* nazywa on listy ojca Wielkim i Małym Testamentem. Szczególną rolę odgrywają listy w *Klepsydrze*, której zaczątkiem jest list ojca do siostry Olgi.

Aby przedstawić obraz ojca w utworach Kiša z perspektywy schulzowskiej, należałoby przyrzeć się nie tylko „schulzowskiej” powieści *Ogród, popiół*, ale i całej trylogii rodzinnej. Sam autor sugeruje to w alegorycznej formie pod koniec książki: „Wśród drzew błędził duch naszego ojca. Czy nie słyszeliśmy przed chwilą, jak wyciera nos kawałkiem gazety, a las odpowiada mu trzykrotnym echem?”<sup>37</sup> Trzy części *Cyrku rodzinnego* Danila Kiša składają się na jedno „trzykrotne echo”.

Tytuł najbardziej znanej powieści Kiša, *Klepsydra*, również można odczytywać w kontekście Schulza jako autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. U Schulza ojciec z początku upodabnia się do klepsydry, a następnie trafia do niesamowitego sanatorium, gdzie i po śmierci „w pewnej mierze” pozostaje się żywym. Po polsku „klepsydra” oznacza także zawiadomienie o zgonie, nekrolog, co nadaje opowiadaniom z tego zbioru szczegól-

35 Ibidem.

36 Ibidem, s. 178.

37 Ibidem, s. 305.

ny rezonans. Oryginalny tytuł książki Kiša to *Peščanik* – rzeczownik ten łączy w sobie znaczenia klepsydry (piaskowego zegara), piaskowca i kariery budowanej na piasku. Tak jak jego „literackiemu ojcu”, Kišowi chodzi o wieloznaczność, która zmusiłaby czytelnika do dedukcji, do literackich poszukiwań. W jego *Klepsydrze* historia ojca przeplata się z historią syna, życie z literaturą, a utwory Schulza z jego własnymi utworami.

W jednym z wywiadów Kiš wspomina, jak przypadkowo udało mu się znaleźć zagubiony jego zdaniem list od ojca: „Zacząłem ten list czytać jako autentyczne świadectwo o świecie, o którym pisałem i który z czasem zaczął nabierać patyny nierealności i dźwięczeń mitycznym echem”<sup>38</sup>. Ojciec napisał go w roku 1942, roku śmierci Schulza. Opowiadania Schulza wyszły w serbskim przekładzie w roku 1961, kiedy Kiš postanowił napisać *Ogród, popiół*, a zatem mogły one stanowić dla niego autentyczne świadectwo losu autora i echo mitu.

Serbska badaczka Ivana Milivojević, analizując przedstawienia ojca i syna w twórczości Kiša<sup>39</sup>, przypomina epizod z *Ulissesa*, w którym Stephen Daedalus i Leopold Bloom spoglądają w lustro i dostrzegają w nim twarz Williama Szekspira. „W tym momencie obraz, który widzą, jest wyobrażeniem ich samych, wyobrażeniem «innego» i zarazem twarzy ojca. Odbicie Szekspira jest rezultatem dokonanej przez Stephena i Blooma idealizacji – idealizacji syna w stosunku do ojca, ale ponadto idealizacji artysty w stosunku do tego, co stworzył, a także tego, co tworzy jego samego”<sup>40</sup>. Sytuację tę można przenieść na złożoną korelację między powieścią *Klepsydra*, którą zamierzał napisać bohater powieści Kiša – Ojciec, E. S., a powieścią *Klepsydra*, którą pisze syn Danilo Kiš o swoim ojcu, jak również opowiadaniem *Sanatorium pod Klepsydrą* autorstwa Schulza. „Jeżeli poprzez postać Leopolda Blooma prześwieca postać ojca, który uwalnia rodzinny dom od obcych, Stephen jest przede wszystkim synem. Jeżeli wobec tego *Odyseja* była eposem ojca, a *Hamlet* – dramatem syna, *Ulisses* obu ich połączył w jedno”<sup>41</sup>. W złożonym splocie tożsamości Schulz jest dla Kiša symbolicznym ojcem, lecz jednocześnie w swoich opowiadaniach jest również synem, a Kiš i jego *alter ego*, Andi Sam, A. S., stopniowo zlewają się w jedno z ojcem, stając się jego częścią.

Z czasem Danilo Kiš sam przeistacza się w ojca – ojca serbskiej prozy postmodernistycznej. „Ojcem, jeśli chodzi o poetykę” współczesnej

zagubiony list

Schulz jako symboliczny ojciec

38 D. Kiš, *Gorki talog iskustva*, s. 28–29.

39 И. Миливојевић, *Отац и син, Едуард Сам*, w: eadem, *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*, red. П. Палавестра, Београд 2005, s. 155–164.

40 Ibidem, s. 154.

41 Ibidem, s. 155.

literatury serbskiej, nazywa go, wyrażając przekonanie dominujące wśród współczesnych serbskich literaturoznawców, Tatiana Rosić<sup>42</sup>, która postrzega jego pozycję jako paternalistyczną.

Co ciekawe, ostatnimi czasy tematem ojca i syna w twórczości Kiša zajmują się przeważnie badaczki, takie jak Tatiana Rosić, Ivana Milivojević, Viktorija Radić<sup>43</sup>, Marija Mitrović<sup>44</sup> i Tatiana Pecer<sup>45</sup>. Niektóre z nich wspominają o wpływie Schulza na Kiša<sup>46</sup>, ale przedmiotem ich zainteresowania są utwory Kiša i obraz Ojca jako centralny i najbardziej zagadkowy motyw jego twórczości. Analizując to podejście do Kiša, można dojść do ciekawych wniosków dotyczących również twórczości jego symbolicznego ojca – Brunona Schulza, jeśli wsłuchać się w echa, tym razem razem podwójne...

Tytuł niniejszego szkicu jest także swoistym echem. *Pisanie Ojca* to replika na tytuł artykułu Tatiany Rosić *Pisać ojca*<sup>47</sup>. Serbska badaczka oskarża Kiša o paternalizm, dowodząc, że jego „pisanie Ojca” jest swoistą zniewagą wobec kobiecej inspiracji twórczości. Uważam na odwrót, że i u Schulza, i u Kiša kobieta jest podstawą realnego i literackiego świata, a jej obecność umożliwia jego istnienie. Ponadto jeśli „literackim ojcem” *Cyrku rodzinnego* Danila Kiša był Bruno Schulz, to opowiadania Schulza miały swoją „literacką matkę” – Deborę Vogel. Z wymiany listów między Schulzem a Vogel zrodziły się bowiem *Sklepy cynamonowe*. Porównanie jej prozy z tomu *Akacje kwitną* (w tym także fragmentów o manekinach) i opowiadań Schulza, z perspektywą otwartą na twórczość Danila Kiša, odsłania nowe pole literaturoznawczych poszukiwań.

Przełożył Marek Wilczyński

„literacka  
matka”

- 42 T. Rosić, *Mit o savršenoj biografiji: Danilo Kiš i figura pisca u srpskoj kulturi*, Beograd 2008, s. 197.
- 43 V. Radić, *Danilo Kiš: život & delo i brevijar*, s mađar. prev. M. Čudić, Beograd 2005.
- 44 M. Mitrović, „Родно” право и по-етика / Марија Митровић, w: *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*, red. П. Палавистра, Beograd 2005, s. 117–130.
- 45 Т. Пецер, *Бескрајна уврнута трака. Суплементирано писање Данила Киша*, w: *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*, red. П. Палавистра, Beograd 2005, s. 91–114.
- 46 O związku z poetyką Schulza wspomina Marija Mitrović, a Tatiana Pecer pisze: „W powieści *Ogród, popiół* Edward Sam jest postacią kluczową, którą trzeba było skonstruować ze szczególną uwagą: jest on zarazem szaleńcem i geniuszem, człowiekiem wszechmocnym i nikczemnym, wielkim autorytetem i przedmiotem pisarstwa. Podstawowy wzorzec takiej postaci Kiš najprawdopodobniej «zapożyczył» od Brunona Schulza (*Sklepy cynamonowe*), lecz rola, jaką przydzielił Ojcu w swojej metapowieści *Ogród, popiół*, wymagała również licznych różnic i znacznych odstępstw od fantastycznego wizerunku znanego z prozy Schulza” (ibidem, s. 125–126).
- 47 T. Rosić, *Писати оца*, w: *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*, red. П. Палавистра, Beograd 2005, s. 131–154.

# Magdalena Jarnotowska: Na przekór przykazaniu: Nie będziesz naśladował... Proza Brunona Schulza i Zdzisława Beksińskiego

Beksiński w rozmowie z historykiem i krytykiem sztuki Elżbietą Dzikowską na pytanie o porównania jego obrazów z pracami innych artystów, między innymi Bronisława Linkego, Hieronima Boscha i Jacka Malczewskiego, odpowiedział: „Nazwiska, które Pani wymieniła, są mi bliskie i zarazem całkowicie odległe. Z pewnej perspektywy wydaje się, że wiele rzeczy pochodzi jak gdyby z tego samego worka. Ale gdy samemu siedzi się w tym worku – okazuje się, że między mną a Boschem jest wręcz przepaść!”<sup>1</sup>.

Porównania, które choć w zamierzeniu mają opisywać świat artysty, nieraz kamuflują nieprzekładalną na żaden inny słownik indywidualność. Beksińskiemu zapewne schlebiali porównania z wielkimi malarzami, ale wrzucony z nimi do jednego worka zupełnie naturalnie bronił własnej indywidualności. Była to szczególna granica niezależności artystycznej, którą Beksiński sam wyznaczał i przesuwiał. W przypadku Schulza na trop naprowadzał sam, wskazując na więź łączącą go z autorem *Xięgi bałwochwalczej*. W rozmowie z współpomysłodawcą i organizatorem cyklu wystaw *W stronę Schulza*, Janem Bończą-Szabłowskim, deklarował: „Nigdy się tego nie wypierałem. Te podobieństwa są najbardziej ewidentne, kiedy patrzy się na moje rysunki o treści erotycznej. Z Schulzem wiązały mnie pewne odchylenia w dziedzinie erotyki. Kiedy uświadomiłem sobie, co rysował, jak to robił, co chciał ukryć w tych rysunkach, pomyślałem, że bardzo wiele nas łączy”<sup>2</sup>.

Ten artystyczny *coming out* Beksińskiego uwodzi pewną łatwością. Wskazanie wprost na wspólnotę obsesji erotycznych z Schulzem wygląda na ćwiczenie, które podsuwa Beksiński szczególnie dociekliwym, na coś w rodzaju podstawy dociekań. Tropem tym podążyła Agata Demkowicz,

„wiele  
nas łączy”

1 E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 14.

2 J. Bończa-Szabłowski, *Krewny Schulza*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 48, s. A12.



odniesieniem  
najwięksi

pisząc o wyobraźni literackiej obu artystów<sup>3</sup>. Analizowała motywy erotyczne powracające w rysunkach i obrazach Schulza i Beksińskiego, starając się przybliżyć najbardziej widoczne analogie. Zastrzegła jednak, że ich uchwycenie stałoby się czytelniejsze po opublikowaniu tekstów literackich Beksińskiego, który próbował sztuki pisania mniej więcej od wiosny 1963 do lutego 1964 roku. Stworzył w tym czasie opowiadania, fragmenty i pomysły, które zostały wydane dopiero w roku 2015. Odniesienie stanowiła dla niego twórczość największych: Dostojewskiego, Czechowa, Manna, Kafki, Rilkego i Schulza. Beksiński zapisywał od siedemnastu do czterdziestu stron dziennie. Rękopisy i maszynopisy tekstów prozatorskich artysty, znajdujące się w archiwum Muzeum Historycznego w Sanoku, stały się podstawą wydania zbioru opowiadań, którego wyboru i krytycznego opracowania dokonał Tomasz Chomiszczak.

przykazanie  
nr 1

Beksiński, pisząc, był własnym surowym krytykiem. Niezadowolające próby komentował na marginesach. Rozpoczęte opowiadanie *Chmura* przerwał krytyczną uwagą: „Przykazanie nr 1: Nie będziesz usiłował, chuju rybi, naśladować Schulza, bo w tym stylu dalej niż Schulz zejść nie podobna, więc się tylko ośmieszasz, tracisz czas i dobre samopoczucie. A to zachowaj na przestrożę. AMEN!”<sup>4</sup>.

Przykazanie to podyktował Beksińskiemu upiór prześladowający wielu artystów – lęk przed naśladownictwem. Styl Schulza posłużył jako probierz nie-możliwości pisarskich artysty z Sanoka, dla którego sztuka skaleczona naśladownictwem traciła wartość i przestawała inspirować. Mierzenie się ze stylem artysty z Drohobycza to jeden z bardziej intrygujących epizodów w twórczości Beksińskiego. Uwagę zwraca zwłaszcza opowiadanie *Manekiny*, będące rodzajem ekfrazy, nawiązania do *Manekinów* Brunona Schulza ze zbioru *Sklepy cynamonowe*. „To miał być fragment większej całości – stwierdzał Beksiński. – Zastanawiam się, czy nie opracować tego oddzielnie”<sup>5</sup>. Ponad miesiąc później rozwijał ten autokomentarz: „Jest niedopracowane. Pomysł tego pornograficznego opowiadania jest niewątpliwie dobry, ale wykorzystanie gorsze [...]. Należy całość rozbudować. Nie czuje się czasu. Przeskoki nazbyt szybkie, a równocześnie niepotrzebne «rozbudowywanie» poszczególnych fragmentów [...]”<sup>6</sup>. Zarzucony pomysł Beksińskiego miał być w założeniu swoistym dialogiem z Schulzowską wizją „kobiety kompletnej”. Stał

3 A. Demkowicz, *Zdzisław Beksiński i Bruno Schulz – rzecz o wyobraźni twórczej obu artystów*, w: *Zdzisław Beksiński a kultura współczesna*, red. S. Jaworski, Sanok 2014.

4 Cyt. za: M. Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 81.

5 Cyt. za: T. Chomiszczak, „Zaledwie okruchy, bezużyteczne szczątki, niedojedzone przez czas resztki”. *Prozatorskie do-myślenia Zdzisława Beksińskiego*, w: Z. Beksiński, *Opowiadania*, Olszanica 2015, s. 407.

6 Ibidem.



Rysunki sadomasochistyczne Zdzisława Beksińskiego z lat 1966–1967, tusz kreślarski i długopis na papierze

się natomiast świadectwem dyktatu schulzowskiego naśladownictwa, którego obawiał się Beksiński.

Według Beksińskiego warsztat pisarski nie sprostał pomysłom rodzącym się w jego wyobraźni. W wyniku tego rozdźwięku oraz obaw związanych z naśladownictwem, którego nie uda się przekroczyć, a także rad znajomych, by porzucił pisarstwo, zrezygnował z dalszych prób. Wydaje się jednak, że to podziw dla opowiadań Schulza uformował gust literacki i wrażliwość artystyczną Beksińskiego, dla którego mierzenie się ze stylem pisarza z Drohobycza okazało się decydujące. Beksiński widział bowiem w Schulzu sprzymierzeńca w artystycznym świecie ceniącym twórcze poszukiwania. Dzięki nim tworzyli oni wspólnotę artystów łądząco podobnych i zdecydowanie osobnych. Obaj gdzieś na peryferiach ratowali się, prowadząc intensywną korespondencję z bratnimi duszami. Deklarowane przez Beksińskiego przymierze z Schulzem wsparły podobne doświadczenia, obcowanie z samotnością.

Doświadczenie samotności to dosyć ryzykowna praktyka zacierania łączności z codziennością przeładowaną powinnościami, konwenansem, przymusem. Odpowiednio dozowana oczyszcza i działa pobudzająco. Otoczenie często opatruje ją odpowiednią etykietką anomalii – dziwactwa, które wymyka się schematowi kulturowemu<sup>7</sup>. „Dziwaków” niepołączonych z rutyną pracy w fabryce autobusów Autosan można było łatwo rozpoznać: „Zdzisław Beksiński nie podoba się też miejscowemu księdzu, znajomemu rodziny z Dynowa. Duchowny krytykuje artystę, bo ten nosi sweter na gołe ciało zamiast koszuli i marynarki”<sup>8</sup>.

W Sanoku czasów PRL-u przetrwały dobrze spetryfikowane przedwojenne tradycje drobnomieszczańskie. „Słoneczniki”, jak nazywał Beksiński wścibskich sanoczan, plotkowały o ekstrawagancjach artysty pochodzącego przecież z dobrej i zasłużonej dla miasta rodziny. Henryk Waniek opisywał niełatwy urok malowniczego miasteczka, do którego wpada się na parę dni i wraca: „a oni tam na zawsze, wiosna, lato... Sanok to nie był przedwojenny Drohobycz, ale nie przypadkiem jego historia jakoś się rymuje z Brunonem Schulzem. Tam coś specyficznie galicyjskiego było. To jedna z przyczyn, dla których Zdzisław chciał się wyrwać”<sup>9</sup>. Nic więc dziwnego, że Beksiński, jak to określał, „pasożytuje listami na ludziach spoza miasteczka”<sup>10</sup>. Skarżył się na samotność, na którą remedium była korespondencja z Marią Turlejską i Andrzejem Urbanowiczem. Podtrzymywał kontakt listowny z osobami, z którymi mógł prowadzić

niełatwy  
urok Sanoka

<sup>7</sup> M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007.

<sup>8</sup> Cyt. za: M. Grzebałkowska, op. cit., s. 123.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 124.

zaciekle erudycyjne dyskusje. Jednocześnie to właśnie na sanockich peryferiach kształtowała się jego wyobraźnia twórcza i warsztat artystyczny. Samotność, na którą ciągle narzekał, mobilizowała go do poszukiwania bratnich dusz, zapewniała dystans, by mógł oswoić prześladowającą go niepewność i odnaleźć środki wyrazu odpowiadające jego talentowi malarzkiemu.

Sanok =  
Drohobycz

Schulz, choć wiercił się w Drohobyczu, czuł się w nim bezpiecznie. Inaczej niż Beksiński, który aż do czasu przeprowadzki z Sanoka do Warszawy starał się ograniczać skutki samotności, będącej rodzajem intelektualnego i mentalnego wyobcowania na peryferiach. W Warszawie to jego żona Zofia czekała na przyjazd kogoś z Sanoka, żeby wypytać, co się zmieniło w miasteczku. Wiesław Banach w wywiadzie poświęconym rodzinie Beksińskich tak wspominał swoje wizyty w stolicy: „Sporą część czasu na rozmowy zabierała Pani Zosia. Dla niej przyjazd kogoś z Sanoka był świętem. Wypytywała o wszystko i wszystkich. [...] Czegoś takiego Zdzisław nigdy nie miał”<sup>11</sup>. Po przeprowadzce Beksiński izolował się od sanoczan i Sanoka, od miasta, z którego pochodziła jego rodzina. Obojętnie reagował na ludzi reprodukowalnych, z którymi nie łączyły go wspólne tematy.

Natomiast Schulz w listach do znajomych i przyjaciół stopniowo wyjawiał istotę i konsekwencje swojego flirtu z samotnością. Nie uległ namowom narzeczonej Józefiny Szelińskiej, nigdy nie opuścił na stałe rodzinnego miasta. Przekonany o ożywczej artystycznej mocy samotności pozostawał pod jej kuszącym urokiem.

flirty  
z samotnością

W liście z 4 sierpnia 1937 roku donosił Zenonowi Waśniewskiemu: „Byłem przez 4 tygodnie na wsi koło Turki prawie zupełnie samotny. Nie miałem pociechy z tej samotności i pozbyłem się iluzji starej i zakorzenionej we mnie, że jestem stworzony do samotności. Może kiedyś byłem, dziś zieje na mnie pustka i martwota z krajobrazu [...]”<sup>12</sup>. W czerwcu 1939 roku pisał natomiast do Romany Halpern: „zmierzam jakby znów ku partiom i strefom losu, gdzie panuje samotność. Jak niegdyś. Czasami napełnia mnie to smutkiem i strachem przed pustką, to znowu nęci mnie jakimś poufnym, znanym z dawien dawna kuszeniem”<sup>13</sup>.

Tym, który w Schulzowskim świecie doświadczał „bezbrzeżnego żywiołu nudy”, był oczywiście ojciec. Bezradnie ustępując Adeli, zamieszkał w pustym pokoju na końcu sieni, odciął się od spraw codziennego życia. Samotność intrygowała Schulza na tyle, że ukazał ją jako wybór

11 Z Wiesławem Banachem rozmawia Jarosław Mikołaj Skoczeń, w: *Beksiński. Dzień po dniu kończące się życia. Dzienniki, rozmowy*, Warszawa 2016, s. 61–62.

12 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 86.

13 Ibidem, s. 177.

zyciowy, którego raczej przewidywalne konsekwencje poniósł wykluczony społecznie główny bohater jego opowiadań. Interesowała go także jako czynnik, który działa inspirująco, bo jak pisał w liście do Witkacego: „Samotność jest tym odczynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów”<sup>14</sup>. Z pewnością uwodziła Schulza jako wolność artystycznego wyboru, lecz głęboka samotność jako los, którego nie da się uniknąć, przytłaczała, zaczynała blokować zdolności artystyczne.

Koncepcja swobody twórczej, dowolności w wyborze tematu i stylu dzieła pociąga artystów ceniących wolność i boleśnie odczuwających jej ograniczenia. Beksiński w rozmowie z Dzikowską zwierzył się, że praca na zamówienie nie tylko odbiera mu przyjemność malowania, ale nawet je udaremnia. Pozbawia go możliwości tworzenia na luzie, wycofania się, a czasami po prostu porzucenia nieukończonego obrazu<sup>15</sup>. Beksiński próbował w ten sposób opisać jedną ze żmudniejszych metod twórczych. Jej istotę trafnie uchwycił Sándor Márai. Podczas podróży statkiem po Morzu Śródziemnym podziwiał mężczyznę, który z zapałem, na akord zapełniał szkicownik. Początkowo Máraiego nękały wyrzuty sumienia z powodu własnej beczynności, stwierdził jednak, że metoda, którą obserwował, jest zawodna. Według Máraiego „szczegóły trzeba zanurzyć w utrwalaczu pamięci, a potem w ogóle o wszystkim zapomnieć, by dopiero później, znacznie później nadać formę tym okruchom, które pozostały po trywialnych realiach. Istnieje inna rzeczywistość – odbicie, jakie świat pozostawia w tobie, jeśli jesteś artystą. I po jakimś czasie, jeśli wiedzie Cię intuicja własnego sądu, już tylko ona będzie cię interesować”<sup>16</sup>.

Ta inna rzeczywistość, która według Máraiego znajduje odbicie w artyście, potrzebuje szczególnej formy, stylu. Dla Schulza i Beksińskiego, multiartystów poszukujących odpowiednich środków wyrazu pośród różnych sztuk, namysł nad formą, sposoby ewokowania uczuć, docierania do pamięci były niezmiernie ważne. Ścieżki od malarstwa do pisarstwa i od pisarstwa do malarstwa określały zapewne artystyczny rozwój ciągle nienasyconych indywidualności. „Jeśli jesteś artystą”, styl nabiera znaczenia, o którym pisała Susan Sontag: „Styl artysty to nic innego niż konkretny sposób, w jaki artysta zarządza formami swojej sztuki. [...] Forma – w swojej szczególnej postaci, stylu – jest więc projektem wpajania czuciowego, obszarem negocjacji między bezpośrednim wrażeniem zmysłowym a pamięcią (indywidualną lub kulturową). Ta mne-

<sup>14</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>15</sup> E. Dzikowska, op. cit., s. 14.

<sup>16</sup> S. Márai, *Podróż statkiem po Morzu Śródziemnym*, w: idem, *W podróży*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2011, s. 79.

moniczna funkcja pomaga zrozumieć, dlaczego wszelki styl bazuje na jakiejś zasadzie powtarzania i redundancji, a także daje się analizować w jej kategoriach<sup>17</sup>.

W twórczości prozatorskiej Schulza i Beksińskiego często pojawia się środek stylistyczny powołujący treści uczuciowe, uruchamiający pamięć, środkiem tym jest powtórzenie, opierające się na określonej konstrukcji retorycznej. W opowiadaniach autora *Sklepów cynamonowych* zdaniem Włodzimierza Boleckiego ten zabieg stylistyczny pełni „funkcje analogiczne do modelu zdania peryfrastycznego”<sup>18</sup>. Dla artysty z Sanoka powtórzenie nabierało jeszcze innego znaczenia, kiedy na początku drogi artystycznej zaczynało być synonimem ograniczeń i nie pozwalało uwolnić inwencji twórczej. Precyzja Beksińskiego, widoczna w obrazach, mogła blokować jego możliwości pisarskie. Mimo że teoretycznie wiedział, czym wyróżnia się dobra literatura (świadczą o tym przecież jego krytyczne notatki na marginesach własnych utworów), nie potrafił jej stworzyć, wciąż powtarzając i cyzelując niedoskonałe formy prozatorskie.

W opowiadaniu *Bakterie*, utkanym ze sloganów reklamowych, Beksiński wprowadził frazę pełniącą funkcję omowni. Narrator rozpoczyna historię zdaniem: „Są ich miliony, lecz gdyby podzielić te miliony przez tysiące, również zostałyby miliony”<sup>19</sup>. Zgodnie z tytułem opowiadania i hasłami wrytymi w pamięć przez reklamy nasuwa się skojarzenie z bakteriami. Wraz z lekturą następuje jednak wywrócenie utartego znaczenia tej frazy: „Są ich miliony. Niezliczone miliony naciskających guziki, wduszających klawisze”<sup>20</sup>. Tym razem wskazanie jest precyzyjne: „miliony” to ludzie wycięci z szablonu, na etacie w fabryce, po pracy pędzący samochodami na weekend za miasto. Zdalnie zaprogramowani, doskonale wiedzą, kiedy mają wołać «oh!», westchnąć „wonderful”, przymknąć oczy i szepnąć „beautiful”. „Miliony, które podzielone przez miliony pozostałyby nadal milionami, wrzucają deszcz miedzianków do jezior i wodospadów, przekonane, że korzystają w tej chwili z pełni życia i wypoczynku; naciskają w odpowiednich miejscach guziki swoich aparatów, które resztę robią same; wołają «oh!» tam, gdzie trzeba wołać «oh!» [...]”<sup>21</sup>.

Gra, którą Beksiński prowadzi w tym opowiadaniu z czytelnikiem, polega na przywoływaniu tych samych sformułowań, uparcie powtarza-

krępująca  
precyzja

miliony!

17 S. Sontag, *O stylu*, przeł. A. Skucińska, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 53–54.

18 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 288.

19 Z. Beksiński, *Bakterie*, w: idem, *Opowiadania*, s. 118.

20 Ibidem, s. 122.

21 Ibidem, s. 123.

nych, jak w reklamie. Te utarte znaczenia aktualizuje dopiero ironiczna treść opowiadania. Odniesienia do reklamy, będące rodzajem zabawy z językiem potocznym, są także komentarzem dotyczącym przemian życia codziennego, mentalności konsumpcyjnej. Odwzorowują komunikację kupiecką, a może raczej dyskurs ekonomiczny, modelujący wyobrażenia konsumentów, którzy własną wartość odmierzają posiadanymi dobrami.

Spośród opublikowanych opowiadań Beksińskiego to chyba jedyne, w którym została wprost wykorzystana retoryka reklamowa. Według Tomasza Chomiszczaka jednak: „Odwołań do estetyki reklamowej mogłoby być w prozie Beksińskiego więcej, co sugerują jego ledwie naszkiecowane pomysły. W jednym z takich niedatowanych rękopisów odnajdziemy zanotowane pospiesznie zdanie zdradzające plan opisanego «życia reklam»; tekst miał odtworzyć powiązania postaci występujących w reklamach. To jeden z kilkunastu zapisanych i niezrealizowanych pomysłów na kolejne opowiadania”<sup>22</sup>.

Notatki z „życia reklam” Beksińskiego korespondują z Schulzowskimi opowiadaniem. To w *Księżdzie* znalazły się opowieści o „apostołce włochatości” – cudownie uzdrowionej dzięki działaniu specyfiku na porost włosów Annie Csillag, czy o leku na wszystkie choroby i ułomności – „fluidzie z łabędziem” Elsa. To szczególne doświadczenie kulturowe – reklama – zostało przetransponowane przez Schulza i Beksińskiego w formę opowiadań, których ideałem jest sugerować znaczenia. Według Chomiszczaka: „Domysły, hipotezy, sugestie – to zatem elementy powtarzające się regularnie w tekstach literackich Beksińskiego. Narracja, która miesza się niejednokrotnie z monologiem wewnętrznym bohatera, ma charakter probabilistyczny [...]”<sup>23</sup>.

W dziejącym się na granicy jawy i snu opowiadaniu Beksińskiego *Na końcu ogrodu* główny bohater i narrator prowadzi właśnie monolog wewnętrzny, którego poszczególne fragmenty rozpoczyna od tytułowego tajemniczego miejsca – „końca ogrodu”. Powtarza: „Potem idę na koniec ogrodu, gdzie leżą zmarli”; „Idę na koniec ogrodu, gdzie znajduje się mogiła, w której leżą zmarli”; „Na końcu ogrodu jest miejsce, w którym leżą zmarli”<sup>24</sup>. W trakcie monologu nawarstwiają się obrazy sugerujące tragedię rodzinną, ale nie tylko. Narrator w kolejnej wizji przypominającej relację zdawaną podczas sesji psychoanalitycznej wyznaje: „Odczuwam niepokój, strach. Strach, którego nie chcę okazać. Ta dzielnica to getto, stare getto w nieznanym mi mieście. Brodaci

<sup>22</sup> T. Chomiszczak, op. cit., s. 386–387.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 384.

<sup>24</sup> Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu*, w: idem, *Opowiadania*, s. 20–22.

Żydzi wyglądają z okien”<sup>25</sup>. Następnie zastrzega: „Nie jestem przecież antysemitą. Wiesz, że nie jestem antysemitą. Dlaczego boję się starych Żydów, których już nie ma? Nie są to starzy ludzie, nie są to starcy. Widzę w nich tylko wrogów, niepokonane prawa natury. Bezwzględna obcą siłę. [...] Czy istnieje czysty strach? Musi istnieć strach przed czymś. Nie boję się przecież starych Żydów wymordowanych w czasie wojny. [...] Może to nie lęk przed Żydami? Może Żydzi symbolizują starość i śmierć?”<sup>26</sup>.

Irracjonalny lęk, który próbuje opisać bohater, nosi fatalne piętno historii i losu Żydów. Po II wojnie światowej stają się oni symbolem starości i śmierci. Zaludniają wyobrażenia o nieuniknioności przeznaczenia i wypełniają fantazmatyczny scenariusz. W Schulzowskiej narracji Żydzi także byli naznaczeni piętnem starości. W opowiadaniu *Sierpień* „alembik rasy” ewokował jej zapach: „W półciemnej sieni ze starymi oleodrukami, požartymi przez pleśń i osłепłymi od starości, odnajdowaliśmy znany nam zapach. W tej zaufanej starej woni mieściło się w dziwnie prostej syntezie życie tych ludzi, alembik rasy, gatunek krwi i sekret ich losu, zawarty niedostrzegalnie w codziennym mijaniu ich własnego, odrębnego czasu. [...] Siedzieli jakby w cieniu swego losu i nie bronili się – w pierwszych niezręcznych gestach wydali nam swoją tajemnicę. Czyż nie byliśmy krwią i losem spokrewnieni z nimi?”<sup>27</sup>.

Beksiński w liście do Marii Turlejskiej zastanawiał się nad przyczynami swojego stosunku do Żydów, przyznając: „Być może tak jak większość humanistów, mam uraz, wyrzut sumienia czy coś w tym rodzaju w stosunku do Żydów, że jestem przeczulony”<sup>28</sup>. To wyznanie zostało napisane po II wojnie światowej, kiedy także w Sanoku nie było już Żydów. Schulz w międzywojennym Drohobyczu mógł odczuwać zbliżającą się tragedię. Po Zagładzie strach Beksińskiego miał jednak inny wymiar, przenikało go poczucie winy świadka, który przeżył. W Warszawie malarz z Sanoka zamieszkał w nowoczesności z wielkiej płyty. Na blokowisku obwarował się i próbował odciąć od świata ojców. W twórczości pozostawiał cienie sanockich Żydów, symbole szczególnie naznaczone historią dziedzicznego lęku.

Forma, w której Beksiński zawarł relację do Żydów w opowiadaniu *Na końcu ogrodu*, pełna jest pytań. To wątpliwości, poczucie niemożności znalezienia jednej zadowalającej odpowiedzi, nurtują Beksińskiego,

inny wymiar  
strachu  
(po zagładzie)

25 Ibidem, s. 28.

26 Ibidem, s. 29.

27 B. Schulz, *Sierpień*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 9–10.

28 Cyt. za: M. Grzebałkowska, op. cit., s. 124.



odciskając się na stylu nie tylko tego opowiadania. 1 kwietnia 1993 roku Beksiński zanotował w *Dzienniku*:

„Przeglądając terminarz z roku ubiegłego, natrafiłem, pod datą 11 czerwca, na dwa zdania, nad którymi nadal chciałoby się pomyśleć:

Nazwać coś, to oddalić się od istoty rzeczy nazwanej.

Nazwać coś, to rozminąć się z tym, co się nazwać usiłowało.

Należałoby to wszystko lepiej sformułować”<sup>29</sup>.

Zdaniem Wiesława Banacha, dyrektora Muzeum Historycznego w Sanoku, opiekuna spuścizny po Beksińskim, artysta „sam o tym mówił, że jest ulepiony wyłącznie z wątpliwości”<sup>30</sup>. Podczas poszukiwania odpowiednich form twórczości, czy to malarskiej, czy prozatorskiej, tak jak Schulza nie opuszczało go poczucie artystycznej niepewności, które metaforycznie ujął na końcu opowiadania *Śnieg*: „Człowiek w okularach przeciska się, przekopuje przez gęstniejące z każdą minutą, narastające w niesłychany sposób zwały miękkiego śniegu. [...] Wydaje się jednak, że już dawno zgubił drogę, może zresztą nigdy nie było żadnej drogi, a o ile nawet była, to któż może zaręczyć, że prowadzi we właściwym kierunku?”<sup>31</sup>.

artysta  
ulepiony  
z wątpliwości

<sup>29</sup> Z. Beksiński, *Dzienniki*, w: *Beksiński. Dzień po dniu ...*, s. 113.

<sup>30</sup> W. Banach, w: *Beksiński. Dzień po dniu ...*, s. 94.

<sup>31</sup> Z. Beksiński, *Śnieg*, w: idem, *Opowiadania*, s. 199.

[inicjacje schulzowskie]

# Błażej Szymankiewicz: Mitomani (nie)rzeczywistości. Bruno Schulz i Max Blecher – próba porównania

„Poeta robi z siebie jasnowidza przez długie, bezmierne i wyrozumowane rozregulowanie wszystkich zmysłów. Wszystkie postacie miłości, cierpienia, szaleństwa; sam znajduje i wyczerpuje wszelkie trucizny, aby zachować z nich kwintesencję. Niewysłowiona tortura, do której potrzeba mu całej wiary, całej nadludzkiej siły i od której staje się wielkim chorym, wielkim przestępcą, wielkim potępionym – i najwyższym Mędrce! – Bo dochodzi do nieznanego! Kultywował przecież swoją duszę bardziej niż ktokolwiek inny! Dochodzi do nieznanego i kiedy, oszalały, traci na koniec rozeznanie swoich wizji, wtedy je zobaczy! Niech się na śmierć zamęczy skacząc przez rzeczy niesłychane i nie nazwane; przyjdą inni straszliwi pracownicy; zaczną od horyzontów, gdzie tamten stracił siły”.

Arthur Rimbaud<sup>1</sup>

„przyjdą inni  
straszliwi  
pracownicy”

## Dziwny sen Maxa Blechera. O Zdarzeniach w bliskiej nierzeczywistości

Dziełem, w którym w najpełniejszej i najczystszej postaci realizuje się ideowe i formalne nowatorstwo Maxa Blechera (na tle ówczesnej literatury rumuńskiej), są *Zdarzenia w bliskiej nierzeczywistości*. Dariusz Sośnicki w tekście poświęconym tej powieści stwierdził, że „bez choro-

1 List Arthura Rimbauda do Paula Demny'ego z 15 maja 1871, tłum. A. Międzyrzecki. Zob. A. Rimbaud, *List jasnowidza*, tłum. J. Hartwig i A. Międzyrzecki, w: idem, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, oprac. A. Międzyrzecki, Kraków 1993, s. 303.

choroba  
katalizatorem

by prawdopodobnie nie byłoby Blechera-pisarza”<sup>2</sup>. Jest to oczywiście jedynie przypuszczenie. Wydaje się, że choroba i związane z nią cierpienia były tylko katalizatorem<sup>3</sup>, który przyspieszył proces twórczy. Bez pewnej elementarnej wrażliwości oraz daru obserwacji człowiek nie może zostać pisarzem<sup>4</sup> – to one leżą u podstaw zachwytu bądź przerażenia rzeczywistością, które później zostaną opisane. Blecher swoją twórczością nawiązywał do wczesnego modernizmu i psychologizmu, kładąc nacisk na przeżycia wewnętrzne oraz inspirując się współczesnym mu surrealizmem. Był przede wszystkim dzieckiem swoich czasów, dojrzałym (choć młodym) pisarzem nowoczesnym, przedstawicielem środkowoeuropejskiej „nowoczesności krytycznej”<sup>5</sup>. Właśnie w ten szerszy, środkowoeuropejski kontekst literacki proponuję wpisać zarówno jego, jak i Schulza.

„Jak dotąd nigdy niczego nie napisałem z takim zapałem” – donosił Blecher w liście do Saśy Pany<sup>6</sup>, mając na myśli swoją pierwszą książkę prozatorską. *Zdarzenia w bliskiej nierzeczywistości* wymykają się podstawowym kategoriom genologii literackiej i należy je uznawać za powieść w bardzo swobodnym rozumieniu tego terminu. Zamiast rozwijającej się chronologicznie akcji czytelnik zastanie tutaj raczej rozproszony kalejdoskop niewielkich wydarzeń, wyobrażeń, refleksji i snów. To wszystko zostaje przedstawione w formie gwałtownej, osobistej spowiedzi narratora, z tyloma niewątpliwie autobiograficznymi rysami, że można tę książkę uznać za swoistą metafizyczną autobiografię<sup>7</sup>.

metafizyczna  
autobiografia

Bohater *Zdarzeń*, przeżywając i próbując zrozumieć rzeczywistość, doświadcza zarówno ekstazy, jak i trwogi. Ambivalencja i sinusoidy nastrojów wyznaczają kompozycję powieści. Ta proza w zasadzie nie ma fabuły – jest to w istocie ciąg wydarzeń opisywanych bardzo plastycznie, czasem niemal surrealistycznie. Zdolność do tworzenia takich sugestyw-

- 2 D. Sońnicki, *Trochę dziwny chłopak*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4534-troche-dziwny-chlopak.html> (dostęp: 26.01.2014).
- 3 Chorobę można tutaj rozumieć także jako wyobcowanie, narzuconą i niezawinioną alienację. Schulz z kolei „samotność traktował zarówno jako szczególny przypadek swej egzystencji, jak i niezbędny warunek kreacji artystycznej [...] a zatem swoisty katalizator twórczości” (hasło *Artysta*, w: *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 25).
- 4 Jerzy Speina tak pisał o Schulzu: „Wyostrome spojrzenie na świat, swoista nadwrażliwość, szukająca ujścia w tropieniu zjawisk patologicznych, wreszcie pamięć – uczyniły z Schulza pisarza. Tak jak Proust, autor *Sklepów cynamonowych* w równym stopniu kierować się będzie chęcią utrwalenia wszystkich swoich obserwacji poczynionych w odległej przeszłości, jak i dążeniem do wyrażenia własnej osobowości, swojego «ja». Stąd znamienna dla Schulza wyłączność przeżyć estetycznych” (*Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 32).
- 5 Termin Michała Pawła Markowskiego. Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- 6 Podaję za: H. Janovská, *Metafizické autobiografie Maxe Blechera*, w: M. Blecher, *Přihody z bezprostředního neskutečna, Zjizvená srdce*, přeložila H. Janovská, Praha 1996, s. 292.
- 7 Ibidem.

nych impresji wyróżnia Blechera i stawia go niejako w jednym szeregu z Schulzem. Jego dzieło jest silnie naznaczone podziwem dla surrealizmu. „Moim ideałem jest pisać tak, abym przeniósł do literatury owo napięcie, które emanuje z obrazów Salvadora Dalego. Chciałbym dorównać ich chłodnemu, wyraźnie czytelnemu, istotowemu szaleństwu” – napisał w liście do Saśy Pany<sup>8</sup>.

Ciąg obrazów i rozważań spływający w sposób pozornie niekontrolowany został jednak bardzo dokładnie przemyślany. Całe dzieło jest zamknięte w pewnej ramie, w której w logicznej kolejności rozwijają się pojedyncze „zdarzenia” – wspomnienia lata i jesieni<sup>9</sup> tego roku, gdy narrator miał dwanaście lat i właśnie przechodził z dzieciństwa w trudny okres dojrzewania. Można zatem pokusić się o rekonstrukcję i założyć, że akcja utworu dzieje się na początku lat dwudziestych XX wieku, w miasteczku położonym gdzieś na rumuńsko-mołdawskim pograniczu. Zarówno Schulz, jak i Blecher przywołują w swojej twórczości dzieciństwo spędzone na prowincji. W jednym i drugim przypadku są to narracje problematyczne – trudno określić, czy pisane z perspektywy dziecka, czy może z zachowaniem temporalnego dystansu<sup>10</sup>. Główną różnicą wydaje się stosunek pisarzy do okresu dzieciństwa i adolescencji. U Schulza jest on zasadniczo pozytywny, okres ten stanowi bowiem ważny składnik jego programu pisarskiego i projektu egzystencjalnego<sup>11</sup>. U Blechera natomiast małomiasteczkowe dzieciństwo przemija w atmosferze nieustannej banalności, nudy i zniechęcenia rzeczywistością – jedyną odskocznią od tego stanu są dla głównego bohatera stany określane mianem „kryzysów”. Jednak i one mijają bezpowrotnie tuż po okresie dojrzewania: „Kiedy wkroczyłem w wiek dorosłości, nie miewałem już «kryzysów», ale ów stan zamroczenia, który je poprzedzał, i następujące po nim uczucie głębokiej bezużyteczności świata stały się poniekąd moim na-

zarówno Schulz, jak i Blecher

8 Ibidem, s. 297.

9 Anna Czabanowska-Wróbel stwierdza: „Ulubioną porą Schulzowskiego narratora jest chyba przełom lata i jesieni” (*„Powtórne dzieciństwo” w prozie Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Tysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 130). To oczywiście literacki przypadek, jedna z wielu zbieżności w utworach Schulza i Blechera.

10 O problematyce dzieciństwa w twórczości Schulza pisali m.in.: A. Czabanowska-Wróbel, op. cit.; J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000; J. Speina, *Mitologia dzieciństwa*, w: idem, *Bankructwo realności*, s. 15–51.

11 J. Jarzębski, op. cit., s. 153. Schulz w liście do Andrzeja Pleśniewicza pisał: „To, co pan mówi o naszym sztucznie przedłużonym dzieciństwie – dezorientuje mnie trochę. Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki leży na sercu, jest powrotem, dzieciństwem. Gdyby można było uwsteczniczyć rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość” (B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 73. Dalsze cytaty z tego wydania oznaczam w tekście skrótem Kl wraz z numerem strony).

turalnym stanem. Bezżyteczność wypełniła zakamarki świata niczym płyn, który rozlewa się we wszystkich kierunkach, a niebo nade mną, niebo wiecznie poprawne, absurdałne i nieokreślone, przybrało własny kolor rozpaczny<sup>12</sup>.

Bohatera tej „metafizycznej autobiografii” dotykają napady oszalańcujących omdleń, podczas których częściową utratę świadomości wynagradza nieprzeciętna spostrzegawczość. Owe kryzysy są wywoływane przez określone miejsca, „przekłete przestrzenie” w mieście lub wewnątrz pomieszczeń. Nie chodzi tutaj o chorobę, ale raczej o naturalny stan istoty dręczonej materialnością świata. W trakcie kryzysów rzeczy tracą swą ostrość, stają się niespójne i objawiają się w swojej prawdziwej postaci. Kryzys to po prostu naturalny stan istoty ponadprzeciętnej, wymykającej się pospolitości. Dla Blechera dojrzwianie ma charakter ambiwalentny: z jednej strony to okres pełen udręki, metafizycznej nudy i pustki, z drugiej – to jedyny czas, w którym można zachwycić się rzeczywistością. Bohater w trakcie kryzysów zachłystuje się światem, tonie w nim, w wielu przypadkach jest to doświadczenie ekstatyczne.

Punktem wyjścia całego utworu i rozważań narratora jest pytanie: „Kim i gdzie właściwie jestem?”, które autor zadaje już w pierwszym zdaniu, cały łańcuch wspomnień zaś, kolejno wydobywanych z pamięci, ma udzielić na nie odpowiedzi. Ostatnie strony książki zawierają jednak konkluzję, że nie sposób odkryć sensu własnej egzystencji, tak samo jak nie można zrozumieć otaczającego nas świata. Kwestie określenia własnej tożsamości i „bycia-w-świecie” stają się rudymmentarnym tematem tej prozy. Autor uprawia tutaj swego rodzaju protoegzystencjalizm – zdaje się wpisywać w myśl i wrażliwość pisarzy tworzących i debiutujących niemal równoległe z nim, Jeana-Paula Sartre’a czy Henry’ego Millera. Twórcy ci uważali, że rzeczywistość jest nie do zniesienia i podobnie mniema bohater Blechera. Jednak w przeciwieństwie do młodego Sartre’a, u Blechera nie występuje „odruch wymiotny” – przerażenie rzeczywistością nierzadko prowadzi tutaj do ekstatycznych zachwytów.

Lejtmotywnym *Zdarzeń* jest nieustanna obecność śmierci. Zaskakujące, jak wielu zgonów był świadkiem dwunastoletni chłopiec w ciągu jednego lata i jesieni. Od zupełnie przypadkowego udziału w ekshumacji młodej dziewczyny i pogrzebie dziecka jednego z wędrownych fotografów, poprzez własną próbę samobójczą, aż do śmierci Eddy, kobiety, w której platonicznie się zakochuje<sup>13</sup>.

udręka  
i ekstaza  
Blechera

proto-  
egzystencjalizm

12 M. Blecher, *Zdarzenia w bliskiej nierzeczywistości*, tłum. J. Kornaś-Warwas, Sejny 2013, s. 16. Dalsze cytaty oznaczam w tekście skrótem Zd wraz z numerem strony.

13 „Kim była Edda? Czym była Edda? Po raz pierwszy widziałem siebie na zewnątrz, ponieważ w obecności Eddy było to pytanie o sens mojego życia. Głębsze i bardziej autentyczne wstrząsnęło mną w chwili

We wspomnieniach początków dojrzewania nie może zabraknąć miłości ani seksu. Platoniczne uczucie i erotyzm u Blechera nierozzerwalnie wiążą się z fizycznym cierpieniem<sup>14</sup>. Zakochanemu chłopcu sprawia rozkosz rozdrapanie sobie twarzy o ostre włosie pluszowego fotela w obecności ukochanej czy śledzenie nieznajomej kobiety, a później klęczenie całymi godzinami w bolesnym zdrętwieniu przed jej domem. Skutkiem tego cielesnego cierpienia jest jednak wyłącznie żałość, upokorzenie i ośmieszenie. Ten rodzaj psychicznego masochizmu byłby z pewnością bliski Schulzowi – wystarczy przypomnieć sobie scenę z *Traktatu o manekinach*, w której Adela upokarza Jakuba<sup>15</sup>. U Schulza wygląda to w ten sposób:

„W chwili gdy mój ojciec wymawiał słowo «manekin», Adela spojrziała na zegarek na bransoletce, po czym porozumiała się spojrzeniem z Poldą. Teraz wysunęła się wraz z krzesłem o pięćdziesiąt naprzód, podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją jak pyszczek węża.

Tak siedziała przez cały czas tej sceny, całkiem sztywno, z wielkimi, trzepoczącymi oczyma, pogłębionymi lazurem atropiny, z Poldą i Paulina po obu bokach. Wszystkie trzy patrzyły rozszerzonymi oczyma na ojca. Mój ojciec chrząknął, zamilkł, pochylił się i stał się nagle bardzo czerwony. W jednej chwili lineatura jego twarzy, dopiero co tak rozwichrzona i pełna wibracji, zamknęła się na spokojniakich rysach.

On – herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia – złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął. A może wymieniono go na innego. Ten inny siedział sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczoneymi oczyma. Panna Poldą podeszła i pochyliła się nad nim. Klepiąc go lekko po plecach, mówiła tonem łagodnej zachęty: – Jakub będzie rozsądny, Jakub posłucha, Jakub nie będzie uparty. No, proszę... Jakub, Jakub...

Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał jak języzek węża. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczoneymi oczyma, postąpił krok naprzód, jak automat, i osunął się na kolana. Lampa syczała w ciszy, w gęstwinie tapet biegły tam i z powrotem wymowne spojrzenia, leciały szepoty jadowitych języków, gzygżaki myśli...”<sup>16</sup>.

jej śmierci; jej śmierć była moją śmiercią i we wszystkim, co odtąd robię, we wszystkim, co przeżywam, bezruch mojej przyszłej śmierci jest zimną i ciemną projekcją, tak jak to widziałem u Eddy” (Zd 113).

<sup>14</sup> H. Janovská, op. cit., s. 297.

<sup>15</sup> „Funkcja, którą Adela – jako kobieta – pełni, to zakorzenianie wyobcowanego mężczyzny w rzeczywistości. Ceną, jaką każe sobie płacić, jest absolutne podporządkowanie, graniczące często z unicestwieniem”. Zob. więcej: hasło *Adela*, w: *Słownik schulzowski*, s. 13–14.

<sup>16</sup> B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1957, s. 62–63. Dalsze cytaty z tego wydania oznaczam odpowiednio jako Sc dla *Sklepow cynamonowych* oraz Spk dla *Sanatorium pod Klepsydrą*, wraz z numerem strony.

U Blechera zaś odwrotnie – upokorzony bohater musi wstać z kłęczek, ale wydzźwięk kobiecych słów pozostaje ten sam. Scena znów jest długa, myślę jednak, że warta przytoczenia:

„Śledziłem nieznaną kobietę w ogrodzie, chodząc za nimi krok w krok, dopóki nie wróciły do siebie do domu, gdzie zostawałem za zamkniętymi drzwiami, załamany, zdesperowany. Pewnego wieczoru odprowadziłem jakąś kobietę aż do progu jej mieszkania. [...]

Z nagłym, nieoczekiwanym w sobie zapałem otworzyłem furtkę i zakradłem się za kobietą na podwórze. Tymczasem, nie spostrzegłszy mnie, kobieta weszła do domu i pozostałem sam na środku alejki. Dziwny pomysł przyszedł mi do głowy...

W ogrodzie znajdował się klomb kwiatów. W jednej chwili znalazłem się w jego środku i klęcząc z ręką na sercu, odkryty, przyjąłem błagalną pozycję. Oto czego chciałem: zostać tak jak najdłużej, nieruchomy, skamieniały pośrodku klombu. Od dawna dręczyło mnie pragnienie, by popełnić absurdalny czyn w kompletnie obcym miejscu, i teraz przyszło mi to spontanicznie, bez trudu, niemal jako radość. Wieczór brzęczał ciepło wokół mnie i przez pierwsze chwile czułem ogromną wdzięczność dla siebie samego za odwagę podjęcia takiej decyzji.

Postanowiłem tkwić w całkowitym bezruchu, nawet jakby nikt mnie nie przegonił i musiałbym pozostać tak do następnego dnia rano. Powoli skostniały mi ręce i nogi i moja pozycja zyskała wewnętrzną skorupę bezkresnego spokoju i nieruchomości. [...] Drzwi otworzyły się i ktoś wszedł do ogrodu, podczas gdy gruby głos z domu zawołał: – Zostaw go w spokoju, sam sobie pójdzie.

Kobieta, którą śledziłem, podeszła do mnie. Była teraz w podomce, z rozpuszczonymi włosami i w pantoflach. Patrzyła mi w oczy i przez kilka sekund nic nie powiedziała. Pozostawaliśmy tak oboje w milczeniu, w końcu położyła mi rękę na ramieniu i powiedziała łagodnie: – No... skończyło się już.

Jakby chciała mi dać do zrozumienia, że pojęła mój gest i że pozostała przez jakiś czas w milczeniu właśnie po to, by pozwolić mu dokonać się na swój sposób. To spontaniczne zrozumienie rozbroiło mnie. Podniosłem się i otrząpiałem z pyłu spodnie. – Nie bołą cię nogi? – zapytała mnie. – Ja nie mogłabym ustać tyle czasu nieruchomo...

Chciałem coś powiedzieć, ale zdołałem jedynie wymamrotać «Dobry wieczór» i odszedłem pospiesznie. Wszystkie moje rozpacze ponownie wyły we mnie boleśnie” (Zd 75–76).

Także kolejność zdarzeń nie jest przypadkowa. Po miłości następuje śmierć, po opisie pogrzebu opis ślubu (stworzony za pomocą niemal tych samych słów). Miłość i seks są nierozzerwalnie spójone z bólem, cierpieniem i śmiercią – w prozie Blechera Eros zawsze łączy się z Tanatosem.

Porównując Schulza z Blecherem, można by zaryzykować stwierdzenie, że pierwszy z nich wyróżnia się oryginalną filozofią, własną kosmogonią i literackim obrazem świata. A drugi? Czy był nazbyt młody i niedojrzały intelektualnie, aby sprostać temu zadaniu? Wydaje się, że wręcz przeciwnie. Schulz był prowincjuszem, niepozornym nauczycielem rysunku, który czasem dążył do „centrum”, Blecher przy nim jawi się niemal jako światowiec (choć przykuty do łóżka z powodu choroby), świetnie wykształcony młodzieniec prowadzący korespondencję z takimi osobistościami, jak Martin Heidegger, André Gide czy André Breton. Choć młodszy od niego o całe pokolenie, również zbudował swoistą filozofię, być może mniej wyrazistą niż projekt Schulza, lecz przez to pozostawiającą czytelnikom i badaczom wiele możliwości interpretacyjnych.

provincjusz?  
światowiec?

Na czym więc polega poczucie rzeczywistości Blechera? Zostaje to wyjaśnione (choć mgliście) na ostatnich stronach opowieści. Bycie człowiekiem to dziwna przygoda, a świat to osobliwy sen, czy może raczej koszmar, z którego nie jesteśmy w stanie się wybudzić: „Wokół mnie powróciło życie, którym będę żyć do następnego snu. Obecne wspomnienia i bóle ciążyą we mnie, chcę stawić im opór, aby nie wpaść do ich snu, skąd możliwe, że już nigdy nie wrócę... Miotam się teraz w rzeczywistości, krzyczę, błagam, by ktoś mnie obudził, bym obudził się w innym życiu, w moim prawdziwym życiu. Oczywiście jest, że panuje środek dnia, że wiem, gdzie się znajduję i że żyję, ale czegoś w tym wszystkim brakuje, tak jak w moim strasznym koszmarze” (Zd 118–119).

Max Blecher to jeden z tych pisarzy, których cechowało przenikliwe, buntownicze spojrzenie na rzeczywistość. Odrzuca kondycję „zwykłego widza”, a zamiast niej przyjmuje intymną, rozedrganą perspektywę, zanurza się w dostrzegalnym świecie, aby wymyślić go na nowo. Stara się uciec od tyranii materii, która narzuca się ludzkiej percepcji. Dlatego używa retoryki ciała i zmysłów. Obciąża swoje piarstwo materialnością ciała, tak jak ciało jest obciążone niematerialnością języka. Rezultatem są zmysłowe, niemal erotyczne oględziny człowieczej kondycji w poszukiwaniu afektów i poczucia wspólnoty, autentyczności oraz integralnej tożsamości. Wszystko to przedstawia za pomocą rozbrajająco szczerzej narracji, snutej za pomocą nieskrępowanej wyobraźni.

retoryka ciała  
i zmysłów

### Ekstaza, materia i choroba jako obsesje

Adam Zagajewski w celnym eseju poświęconym Schulzowi zauważa: „Owo neoromantyczne przesilenie, które chciało jakiejś nieokreślonej



celne zdania  
Zagajewskiego

religii, mimo że «Bóg umarł» zrodziło w Europie Środkowej wielu poetów i pisarzy metafizycznej gorączki, autorów mistycznych traktatów i powieści, porywających się na tajemnicę bytu już na pierwszej stronie. Nie trzeba dodawać, że wielu uczestników tego metafizycznego ruszenia poniosło klęskę artystyczną. Udało się nieraz tym, którzy byli spóźnieni, którzy, powolniejsi i cierpliwi od innych, doszli z czasem do własnego języka, własnej metody, własnej, prywatnej metafizyki. Takimi weteranami neoromantycznego kryzysu który apogeum osiągnął wcześniej, na przełomie stuleci – byli wybitni europejscy pisarze, na przykład Robert Musil czy nawet Rilke, kończący swe *Elegie duinejskie* już przecież w innej epoce, gdy w Paryżu pojawił się wysłannik ducha jazzu, sportu i lakoniczności, Ernest Hemingway<sup>17</sup>.

Charakterystyka pisarzy „metafizycznej gorączki porywających się na tajemnicę bytu już na pierwszej stronie” niewątpliwie pasuje do autora *Wiosny*. Jednak, co ciekawe, wydaje się o wiele bardziej adekwatna w przypadku Blechera. Rumuński pisarz rozpoczyna swoją najśłynniejszą książkę tymi słowami:

„Gdy długo patrzę w stały punkt na ścianie, zdarza mi się niekiedy, że nie wiem już, ani kim jestem, ani gdzie się znajduję. Odczuwam wtedy brak mojej tożsamości z oddalenia, jakbym stał się, przez chwilę, całkowicie obcą osobą. Ta abstrakcyjna istota i moja realna postać rywalizują o moje przekonanie” (Zd 7).

„Uporczywe pytanie «kim właściwie jestem?» żyje wtedy we mnie jak całkiem nowe ciało, które urosło w moim wnętrzu z obcą mi skórą i organami. Odpowiedzi na nie domaga się jasność głębsza i istotniejsza niż jasność mojego umysłu. Wszystko, co może burzyć się w moim ciele, burzy się, miota i buntuje mocniej i żywiej niż w codziennym życiu. Wszystko domaga się błagalnie rozwiązania” (Zd 8).

...i racja

Zagajewski miał rację – Schulz jest w pewnym sensie spadkobiercą (neo)romantyzmu, podobnie jak Blecher, którego związki z romantyzmem są niezaprzeczone (*Zdarzenia* otwiera motto zaczerpnięte z Percy’ego Shelleya<sup>18</sup>). Najważniejszą cechą o romantycznym rodowodzie, która łączy obu pisarzy, jest umiłowanie ekstazy<sup>19</sup>, Blechera zaś śmiało można określić jego rumuńskim odpowiednikiem. Projekt tożsamości ekstazy stanowią u Schulza jeden z najważniejszych termi-

17 A. Zagajewski, *Drohobycz i świat*, w: Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992, red. M. Kitowska-Lysiak, Lublin 1992, s. 22.

18 „I pant, I sink, I tremble, I expire”. Zob. P.B. Shelley, *Epipsychidjon*, tłum. J. Kaspróicz, Warszawa 1924.

19 J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 39.

nów egzystencjalnych<sup>20</sup> – za pomocą ekstazy i epifanii Schulz walczy z tożsamością tautologiczną, doskonałą identycznością, działa przeciwko „państwu prozy”<sup>21</sup>. U Blechera pojawiają się natomiast „kryzysy” narratora – ekstatyczne omdlenia, pozwalające mu na jasno-widzenie, na znalezienie się po drugiej stronie rzeczywistości, obserwowanie przedmiotów i otaczającego świata takim, jakim faktycznie jest:

„Jest to samotność czystsza i bardziej patetyczna niż wtedy. Wrażenie oddalenia świata jest bardziej klarowne i intymne: przejrzysta i delikatna melancholia, jak sen, o którym przypominamy sobie w środku nocy. Tylko ona przypomina mi jeszcze coś z misterium i lekko smutnego uroku moich «kryzysów» z dzieciństwa. Jedynie w tych nagłych zanikach osobowości odnajduję moje upadki w niegdysiejsze przestrzenie przekłete i jedynie w chwilach gwałtownego olśnienia, które towarzyszą powrotom na powierzchnię, świat jawi mi się w tej niecodziennej aurze beżużyteczności i zapomnienia, która powstawała wokół, gdy ostatecznie powalały mnie halucynacyjne transy” (Zd 9).

„Ale to nie wszystko: przedmioty były owładnięte prawdziwą frenezją wolności. Stawały się niezależne nawzajem od siebie, ale ta niezależność była czymś więcej niż zwykłym odizolowaniem, towarzyszyło jej ekstatyczne uniesienie” (Zd 12–13).

Niewątpliwie jednak największą obsesją, naczelnym tematem Schulza i Blechera pozostaje materia, a jednym z jej przejawów jest problematyka cielesności. Żaneta Nalewajk w studium zatytułowanym *W stronę perspektywizmu* zauważa: „Obecność problematyki cielesności w utworach [...] Schulza, predylekcja do «mówienia o ciele» i «pisania ciałem» są znaczące: nie mają charakteru czysto ornamentacyjnego czy przypadkowego. Przeciwnie, to punkt wyjścia do sformułowania autorskiej wizji człowieka i rzeczywistości, powiązanej z koncepcją kultury, rozumieniem tożsamości, wartości czy wreszcie poznania. Uważam, że na kartach dzieł prozatorskich tych twórców za pośrednictwem aktualizacji kategorii ciała manifestują się oraz znajdują artystycznie najdoskonalszy wyraz kluczowe problemy epoki modernizmu”<sup>22</sup>.

I znowu – konstatacje Nalewajk odnoszące się do Schulza wydają się dużo bardziej adekwatne w przypadku pisarstwa Blechera. Dla obu pisarzy figury choroby i śmierci są arcyważne, stanowią centralny punkt ich światopoglądu literackiego (wywodzącego się właśnie z krytycznej

20 M. P. Markowski, *Polska literatura...*, s. 238, idem, *Powszechna rozwiążność. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 76-80.

21 Idem, *Polska literatura...*, s. 239.

22 Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010, s. 12.

nowoczesności). Mieczysław Dąbrowski tak opisuje problematykę artystycznego rozumienia choroby w epoce modernizmu: „Choroba jest zatem sposobem poznawania lub: lepszego poznawania świata. Cierpienie wyszlachetnia wrażliwość nerwów, wzmacnia doznania, odwraca myśl od świata zewnętrznego i kieruje ją w stronę wnętrza, ku myśli i metafizyce. Człowiek chory, zwłaszcza gruźlik, którego nerwy wyczulone są w sposób szczególny ze względu na ciągłe stany podgorączkowe, ostrzej i dobitniej odbiera bodźce idące ze świata zewnętrznego. Artysta cierpi też głębiej niż inni, ponieważ jako natura wrażliwsza *ex definitione* lepiej odczuwa różnicę między stanem pożądanym a osiąganym, wyraźniej odbiera upływ czasu, ostrzej rozróżnia teraźniejszość, przeszłość i przyszłość. Każde pragnienie rodzi ból, ponieważ na ogół kończy się rozczarowaniem. Przy tym choroba może się objawić jako choroba ciała (bardzo w dziewiętnastym wieku rozpowszechniona gruźlica, w dwudziestym wieku rak) albo jako choroba duszy (melancholia, obniżenie nastroju, niechęć do życia, nerwice itp.)”<sup>23</sup>.

Blecher reprezentuje w tym wypadku chorobę ciała (gruźlica kręgosłupa), Schulz zaś chorobę ducha (nawet pobieżny wgląd w jego korespondencję nie pozostawia wątpliwości, że cierpiał on na chroniczną depresję<sup>24</sup>). Obaj pisarze traktują literaturę jako strategię radzenia sobie z cierpieniem. Schulz stwierdził w jednym z listów do Romany Halpern, że musi swoje życie „użytkować twórczo” (Kl 93). Zasadne wydaje mi się nazwanie obu literatów patologiami i pato-grafami, to znaczy twórcami, którzy walczą z pato<sup>25</sup> (cierpieniem, chorobą) za pomocą logosu (słowa). Blecher jako obłożnie chory człowiek, martwy za życia, manekin unieruchomiony przez dekadę w gipsie, nadaje sens dzo (biologicznemu życiu) poprzez logos, usensownienie życia w chorobie (widmo nieuchronnej śmierci), przemianę w egzystencję, bio-grafię. Nie inaczej jest w przypadku Schulza, o czym wspomina Markowski<sup>26</sup>. Materia i cielesność stają się dla obu autorów tekstem i pre-tekstem do pisania. Twórczość

dwie choroby

23 M. Dąbrowski, *Dekadentyzm współczesny. Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku*, Izabelin 1996, s. 99.

24 M. P. Markowski widzi Schulza jako człowieka „w którym zderzają się dwa impulsy, dwie tendencje: melancholia i depresja” (*Powszechna rozwiąźłość*, s. 80).

25 Patologia: gr. Πάθος, *pathos* – cierpienie, -λογία, *-logia* – przyrostek tworzący rzeczowniki oznaczające gałęzie nauki. Ciekawa i przydatna w kontekście obu pisarzy jest uwaga Michała Pawła Markowskiego: „Słowo *p a t o l o g i a* użyte przez Schulza nie powinna nas zmylić dzisiejszymi, głównie negatywnymi konotacjami. Odsyła ono do greckiego źródła i oznacza szeroko pojętą «uczucio-wość» i «wrażliwość». *Pathos* to – jak podają greckie słowniki – namiętność i emocja (i tak *pathos* rozumiany jest w ramach paradygmatu romantyczno-modernistycznego), ale także, w bardziej źródłowym znaczeniu, «to, co się komuś przydarza». W tym znaczeniu doświadczenie literackie jest «patologiczne», bo pokazuje, że człowiek dzięki literaturze dotyka «głębi», które «zagrożają duszy» i które wystawiają ją na niesłychaną i nieprzewidywalną próbę” (*Polska literatura...*, s. 50).

26 Idem, *Powszechna rozwiąźłość*, s. 32–33.

tych pisarzy ma ogromny potencjał hermeneutyczny – poprzez przekształcanie nieludzkiego w ludzkie (u Schulza „zhumanizowanie niedoludzkich obszarów”<sup>27</sup>) dokonuje się próba interpretacji, rozumienia, wyjaśniania (u Blechera problem z tożsamością, pytania o to, kim jestem, czym i jaki jest świat etc.). Obsesja „materii” u obu pisarzy nie dotyczy, rzecz jasna, jedynie materii żywej – u Schulza wyraźna jest fascynacja martwością, patologią<sup>28</sup>, formami nieukształtowanymi, kalekimi, którym odmawia się prawa do życia. Blecher również zwracał uwagę na to, że chore i niepełno(s)prawne mogą być także z pozoru martwe rekwizyty czy przestrzenie. Obecność tych rekwizytów i przestrzeni oraz świadomość ich natury determinuje stan psychofizyczny człowieka: „W małych i nieznaczących przedmiotach: czarne pióro ptaka, banalna książeczka, stara fotografia z kruchymi i staroświeckimi postaciami, które jakby cierpiały na ciężką chorobę wewnętrzną, delikatna popielniczka z zielonego fajansu, uformowana w kształcie liścia dębu, wiecznie pachnąca starym popiołem; w prostym i elementarnym wspomnieniu okularów z grubymi soczewkami starego Samuela Webera, w takich drobnych ozdobach i przedmiotach codziennego użytku odnajduję całą melancholię mojego dzieciństwa i ową istotną tęsknotę bezużyteczności świata, który otaczał mnie zewsząd, niczym woda ze skamieniałymi falami. Surowa materia – w jej głębokich i ciężkich masach ziemi, skałach, niebie czy wodzie – lub w najbardziej niezrozumiałych formach, papierowych kwiatach, lustrach, szklanych bombkach z tajemniczymi wewnętrznymi spiralami lub malowanymi posągami – trzymała mnie zawsze, zamkniętego w więzieniu, które rozbijało się boleśnie o jej ściany i utrwalalo we mnie, bezsensownie, dziwaczną przygodę bycia człowiekiem” (Zd 37).

Rzeczą wspólną dla Blechera i Schulza jest także stosunek do czasu – Blecher manifestuje to już w samym tytule swojej książki. Jest to czas zdarzeniowy, fenomenologiczny – Blecherowskie „kryzysy” można zinterpretować jako ujmowanie rzeczy(wistości) w nawias<sup>29</sup> lub też swego rodzaju epifanie<sup>30</sup>. Widać tutaj także analogię do Schulzowskiego

fascynacja  
martwością

<sup>27</sup> Schulz pisze o tym w liście otwartym do Witolda Gombrowicza, Kl 72.

<sup>28</sup> Schulz w tekście *Zofia Nałkowska na tle swojej nowej powieści* pisał: „Patologia jako podkład twórczości jest zresztą bardzo szlachetną parantelą. Oznacza ona, że walka o problem toczy się w takich głębiach, w których zagraża równowadze duszy, że jego napięcie i ciężar przerasta siły człowieka” (*Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 390).

<sup>29</sup> „Zdarzenia” jako główna koncepcja narracyjna Blechera wręcz zapraszają do tego, by interpretować je w kategorii Husserlowskich fenomenów czy też odwołać się do myśli Mircei Eliadego, łączącej fenomenologię z metodą psychoanalityczno-historyczną. Koncepcje tych dwóch filozofów w interpretacji opowiadań Schulza przywołuje Jerzy Franczak w książce *Poszukiwanie rzeczywistości: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 371.

<sup>30</sup> Z kolei na obecność epifanii (które łatwo można powiązać z ekstazą i afektywnością) w twórczości Schulza zwróciła uwagę Katarzyna Kuczyńska-Koschany w tekście *Die Blendung: ciemne epifanie w prozie Schulza*, w: *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próch-

„czasu pustego”, czasu banalności, pustki i nudy, o których z persewerycyjną częstotliwością wzmiankuje Blecher, a które są według niego zasadą „zwykłej” rzeczywistości i pospolitego świata. U rumuńskiego autora, podobnie jak w prozie Schulza, akcja dzieje się między czasem pustym a niezwykłymi zdarzeniami, które trwają – jak by powiedział sam Schulz – w innej, „nieznanej dymensji”, toczą się w nierzeczywistości i w głównej mierze przybierają postać chorobliwych snów lub surrealistycznych halucynacji głównego bohatera. Włodzimierz Bolecki zauważył, iż „narrator prozy Schulza prezentuje stany rzeczy, wyglądy i jakości jako pewne zdarzenia. Tym samym w obszarze tematycznych korelatów opisu pojawiają się elementy o funkcji wyraźnie fabularyzującej narrację”<sup>31</sup>. Identyczna sytuacja zachodzi w przypadku Blechera. Obaj pisarze piszą też podobnie o zdarzeniach, które nie mogą się wydarzyć „do końca”:

„Czułem mgliście, że nic na tym świecie nie może dojść do końca, że nic nie może się dopełnić. Drapieżność przedmiotów, ona także się wyczerpywała. W ten sposób narodziła się we mnie idea niedoskonałości wszelkich manifestacji, nawet tych nadnaturalnych” (Zd 15).

„Język nasz nie posiada określeń, które by dozwały niejako stopień realności, definiowały jej giętkość. Powiedzmy bez ogródek: fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie odbiega od swego *definitivum*, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu” (Sc 97).

Blecher i Schulz doświadczają nieustannego napięcia między rzeczywistością a nierzeczywistością<sup>32</sup>, a ten ontologiczny konflikt staje się pożywką dla ich twórczości. Charakterystyczna dla Schulza jest przy tym swoista antropomorfizacja przestrzeni i rzeczywistości, kształtowanie jej na obraz ludzkiej anatomii i fizjonomii. Co ciekawe, dokonywał on tego zabiegu nie tylko w prozie. Schulzowskie „ciało uprzestrzennione” to ciało transcendujące, przekraczające granice „osoby”, a jednocześnie ustanawiające nową, „ontologicznie niejednorodną rzeczywistość”<sup>33</sup>. Alek-

niak, Kraków 2013, s. 101–116. Na temat epifaniczności w literaturze nowoczesnej w ogóle pisał Ryszard Nycz (ważną rolę w tej literaturze odgrywają „opisy szczególnego rodzaju momentalnego doświadczenia [...] chwile [...] wyłączone ze zwykłego przepływu czasu” (*Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 43).

**31** W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej, Kraków 1996, s. 296.

**32** O owym napięciu pisał Jerzy Franczak w kontekście Gombrowicza i Schulza: *IV. Liber mundi*. Bruno Schulz – „Sanatorium pod Klepsydrą”, w: idem, *Poszukiwanie realności...*, s. 311.

**33** A. Ubertowska, *Cieleśna retoryka Brunona Schulza*, w: *Między słowem a ciałem. Materiały z IV Sesji Naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2001, s. 245.

sandra Ubertowska stwierdza, że należy tu mówić nie o radykalnej antropomorfizacji, lecz o „somatyzacji świata”<sup>34</sup> przez Schulza:

„Fizjonomia<sup>35</sup> już nieobecnego rozeszła się niejako w pokoju, w którym żył, rozgałęziła się tworząc w pewnych punktach przedziwne węzły podobieństwa o nieprawdopodobnej wyrazistości. Tapety imitowały w pewnych miejscach drgawki jego tiku, arabeski formowały się w bolesną anatomię jego śmiechu, rozłożoną na symetryczne członki jak skamieniały odcisk trylobita” (Spk 280).

„Zostaję w Drohobyczu, w szkole, gdzie nadal hałastra będzie wyprawiała harce na moich nerwach. Trzeba bowiem wiedzieć, że nerwy moje rozbiegły się siecią po całej pracowni robót ręcznych, rozprzestrzeniły się po podłodze, wytapetowały ściany i oplotły gęstą plecionką warsztaty i kowadło. [...] wszystko, co dzieje się na warsztatach, strugnicach itd. dzieje się poniekąd na mojej skórze” (Kl 27).

Swoiste „przedłużanie” ciała i zmysłów jest wspólne obu pisarzom. Blecher był do tego zmuszony przez chorobę, na co wskazuje klamra kompozycyjna zastosowana w *Zdarzeniach*: narrator, zamknięty w pokoju, rozpoczyna swoje rozważania o tożsamości od wpatrywania się „w stały punkt na ścianie” (Zd 7). Ta sytuacja powraca w zakończeniu powieści, co może sugerować, że bohater zamknięty był przez cały czas, a narracja to tak naprawdę reminiscencja, sen lub halucynacje. Schulza (i Blechera) nie zajmuje kwestia myślenia o ciele czy wartościowania go, ale sposób, w jaki cało jest „pisane”<sup>35</sup>. Strategię obu pisarzy można zatem określić jako „ciałopisanie”. Ciało staje się, zgodnie ze światopoglądem wyznaczonym przez nowoczesność krytyczną, sferą graniczną, polem dialektycznych starć, cechuje się nieusuwalną dwuznacznością. „Gra życia i śmierci w stającym się ciele jest napięciem między tożsamością oraz różnicą, a zarazem sprzężeniem i współlistnieniem przeciwieństw” – twierdzi Nalewajk<sup>36</sup>.

Przywoływanie oniryzmu w kontekście Schulza stało się już poniekąd badawczym schematem, nie sposób jednak ominąć tej kwestii także w przypadku Blechera. Rumuński pisarz, silnie inspirowany się surrealizmem, wielokrotnie powracał w swojej twórczości do motywu snu. Często pojawia się on w *Zdarzeniach*: „Gdy ponownie wychodziłem na ulicę, miałem wrażenie, że spałem głęboko. Sen trwał nadal i patrzyłem ze zdumieniem na ludzi, którzy rozmawiali ze sobą poważnie” (Zd 56); „Ogarnął mnie sen głęboki do szpiku kości” (Zd 91); „Zapadłem się w ciemności, wydrążonej nie wiem jak w taki sposób, że obudziłem się

„ciałopisanie”

34 Ibidem.

35 Ibidem, s. 247.

36 Ż. Nalewajk, op. cit., s. 47.

prawie położony na plecach ze wzrokiem wbitym w niebo” (Zd 101); „Wokół mnie powróciło życie, którym będę żyć do następnego snu” (Zd 118) etc. Motywy snu, nierealności i nadrealności to podstawowe komponenty surrealizmu, i wydaje się, że to pisarze środkowoeuropejscy są mistrzami w operowaniu poetyką marzenia sennego. Tak pisał o tym Kundera: „Paradoks: owo «stopienie snu i jawy», jakie głosili surrealiści, nie potrafiąc właściwie urzeczywistnić go w żadnym wielkim literackim dziele, już się dokonało, i to w tym właśnie gatunku, którym wzgardzali: w powieściach Kafki napisanych w poprzedzającym ich dziesięcioleciu”<sup>37</sup>. Schulz i Blecher, wielokrotnie porównywani do autora *Procesu*, również mogliby znaleźć się w tym zestawieniu.

Chciałbym powrócić jeszcze do kwestii ekstazy i materii w twórczości obu pisarzy. Projekt „tożsamości ekstatycznej”, realizowany przez Schulza, pojawia się także u Blechera, a słowa „ekstaza” i „ekstacyjność” przewijają się na kartach ich prozy nader często. Ekstaza jest nie tylko elementem tożsamości (w moim przekonaniu typowym dla środkowoeuropejskich pisarzy nowoczesnych), ale także pewną strategią walki z „czasowością”. Po raz kolejny zacytujmy Kunderę: „Ekstaza oznacza być «poza sobą», jak wskazuje etymologia tego greckiego słowa: czynność przekraczania swej pozycji (*statis*). Być «poza sobą» nie oznacza, że jest się poza chwilą terażniejszą niczym marzyciel, który ucieka w przeszłość bądź przyszłość. Oznacza rzecz wręcz odwrotną: ekstaza jest absolutnym utożsamieniem się z chwilą terażniejszą, całkowitym zapomnieniem o przeszłości i przyszłości. Jeśli zatrzymamy przyszłość oraz przeszłość, chwila obecna znajduje się w przestrzeni pustej, jest poza czasem, na zewnątrz życia i jego chronologii, na zewnątrz czasu i od niego niezależna (dlatego można ją przyrównać do wieczności, która także jest zaprzeczeniem czasu)”<sup>38</sup>. Ta ekstatyczna negacja czasu może być dowodem na „czasowe oszustwo”, którego dopuszcza się Schulz, walcząc z historią i czasem liniowym, chrono-logicznym. Podobnie można to interpretować w przypadku Blechera: narrator jego prozy w ekstazie i egzaltacji zatrzymuje bieg czasu, aby ująć w czasie pewien wycinek (nie)rzeczywistości, prowadzący do zachwyty i pozwalający uchronić się przed banalnością oraz „bezużytecznością świata”, i zatrzymać tym samym postęp choroby i nieuchronność śmierci.

Zgadzam się z Markowskim, że Schulzowskie „zhumanizowanie niedoludzkich obszarów” uwidacznia się w niedoskonałości jego świata, w nobilitacji form chorych, kalekich, marginesowych, wypieranych przez ludzką świadomość<sup>39</sup>. Podobnie zdawał się myśleć Blecher, którego

37 M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2003, s. 48.

38 Ibidem, s. 79.

39 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość*, s. 168–170.

rozważania o materii, istocie ludzkiej i rzeczywistości zawsze mają w sobie dozę osobliwej frenezji, perwersji czy wręcz turpizmu<sup>40</sup>. W jednej ze scen *Zdarzeń* bohater nurza się w błocie i gnoju – z początku jest to jedynie kaprys, a jednak prowadzi on do wniosku, że ludzką naturą rządzi właśnie kloaczne błoto. Uświadomienie sobie tego będzie dla narratora równie potworne, co wyzwalające:

„Przedemną rozpościerał się majdan mokry od deszczu, przypominający ogromną kałużę błota. [...] Co innego mogło ucieczyć moją duszę bardziej niż ta czysta i wzniosła masa brudu?

Początkowo zawahałem się. Walczyły we mnie jeszcze z siłą konających gladiatorów ostatnie ślady wychowania. W jednej chwili zanurzyłem się jednak w czarną, matową noc i już nic o sobie nie wiedziałem.

Wszedłem do błota najpierw jedną, potem drugą nogą. [...] Wyrastałem teraz z błota, stałem się z nim jednym, jakbym wytrysnął z ziemi.

Było teraz pewne, że i drzewa są tylko zastygłym błotem, wynurzonym ze skorupy ziemi. [...] tylko drzewa? A domy, a ludzie? Zwłaszcza ludzie. Wszyscy ludzie. I nie chodziło, naturalnie, o żadną głupią legendę «z prochu powstałeś, w proch się obrócisz». To było zbyt mgliste, zbyt abstrakcyjne, zbyt niespójne w obliczu majdanu błota. Ludzie i rzeczy wyłoniły się właśnie z tego gnoju i uryny, w której zanurzałem moje bardzo konkretne trzewiki.

Na próżno ludzie owijali się w białą jedwabistą skórę i odziewali w ubrania z materiału. Na próżno, na próżno... Drzemało w nich nieubłagane, nieodzowne i elementarne błoto; błoto ciepłe, mięsiste i śmierdzące. Znudzenie i głupota, z jaką wypełniali swoje życie, ukazywały to wystarczająco.

Ja sam byłem specjalnym tworem błota, misjonarzem wysłanym przez nie na ten świat. W tamtych chwilach czułem wyraźnie, jak powraca do mnie jego wspomnienie, i przypominałem sobie noce pełne udręki i gorących ciemności, kiedy moje esencjonalne błoto daremnie nabierało rozpędu i trudziło się, by wyjść na powierzchnię. Zamykałem wtedy oczy, a ono dalej gotowało się w ciemności z niezrozumiałym bulgotem.

Wokół mnie rozciągał się majdan pełen błota... To było moje autentyczne ciało, odarte z ubrań, odarte z mięśni, odarte aż do błota. [...] Nagle pochyliłem się i wsadziłem ręce do obornika. Dlaczego nie? Dlaczego nie? Chciałem krzyczeć” (Zd 88–89).

frenezja,  
perwersja  
czy wręcz  
turpizm

40 „Przypomniał mi się dzień, gdy w porze herbaty, na górze, na piętrze Weberów, Paul opuścił w dół rękę, która zwisała wzdłuż krzesła, a Edda, siedząc na łóżku, podniosła lekko pantofelek i zaczęła poszturchiwać w żartach jego dłoń. Ten gest zyskał z czasem niezwykłą zjadliwość. Gdy przypominałem go sobie, pantofelek zaczynał drapać frenetycznie rękę Paula, aż otworzyła się mała rana, a następnie otwór w ciele. Pantofelek nie ustawał ani chwili w swoim dokuczliwym mechanizmie: żłobił nieustannie dziurawą rękę, potem całe ramię, a następnie całe ciało...” (Zd 98).



„[...] nic nie było zrozumiałe. Wokół twarda i nieruchoma materia otaczała mnie ze wszystkich stron – tutaj w postaci kulek i rzeźb – na ulicy w postaci drzew, domów i kamieni; potężna i próżna, zamykając mnie w sobie od stóp do głów. W jakąkolwiek stronę kierowałem myśli, materia otaczała mnie, zaczynając od moich ubrań po źródelka leśne, przenikając przez mury, drzewa, kamienie, butelki... W każdym zakątku lawa materii wylewała się z ziemi [...], wszędzie napadała powietrze, wdzierając się weń, wypełniając je otorbionymi ropniami kamieni, zranionymi dziuplami drzew... Włączyłem się oszołomiony rzeczami, które widziałem i od których nie było mi dane się uwolnić” (Zd 78–79).

■

Dla Schulza i Blechera piękno jest chorobą, a choroba pięknem – według tych pisarzy wszystko, co kalekie, nienormalne, dziwaczne i abominacyjne, jest dużo bardziej godne uwagi i namysłu niż rzeczy banalne, zwykła rzeczywistość. Blecher na pierwszych stronach swego dzieła zadaje „niewygodne” pytania o tożsamość i rzeczywistość (są jego *idée fixe*), na ostatnich zaś próbuje na nie odpowiedzieć, ale prowokuje to jedynie kolejne problemy i wątpliwości. Schulz swoją „receptę na rzeczywistość” przedstawił w liście do Witkacego oraz w *Mityzacji rzeczywistości* – ale to również nie była satysfakcjonująca eksplikacja. Tym, co łączy Schulza i Blechera i co czyni z nich przedstawicieli nowoczesności krytycznej, jest bowiem niechęć do wyjaśniania, rozjaśniania. Wręcz przeciwnie, ci pisarze penetrują „niedoludzkie” (a przez to właśnie ważne i intrygujące dla humanistyki<sup>41</sup>) obszary, pociągają ich mrok i tajemnica, niejednoznaczność. Rzeczywistość jest dla nich poligonem doświadczalnym, którego nie można opowiedzieć i określić do końca, realność można jedynie podważać i nieustannie komentować. Tej prozie (tym prozom?) patronują paradoks i ambiwalencja. Mimo że Schulz i Blecher (i jak można zasadnie stwierdzić, również większość pisarzy nowoczesnych) zdawali się tęsknić za Całością i metafizycznym spokojem, byli zbyt przenikliwi i samoświadomi, by łudzić się, że rzeczywistość w jej banalnym kształcie jest czymś do zniesienia.

pisarze  
„niedoludzkich”  
obszarów

41 „Tak to zbyt wyniosła wyższość podjudza, prawem reakcji, zuchwałą i zjadliwą niższość. Czynisz mi zarzut, że jednoczę się z jej destrukcyjnym działaniem? Owszem, owszem, prawda, marzyłbym o wprowadzeniu na wasze koturny pojęć takich, jak ciotka, tydka, noga, krótkie majtki oraz innych tym podobnych pojęć kompromitujących, dyskwalifikujących, niedojrzałych, szyderczych, pośrednich, poślednich, śliskich i zielonych, które Ty nazywasz niedoludzkimi, a które mnie wydają się arcyłudzkiemi” (W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 457).

# Ewa Goczał: Szklane klisze albo dwie strony (z) Księgi. Ficowskiego wiersze o Schulzu

„Patrzeć w to wielkie na całe niebo oblicze mitu i czytać zeń i wywróżyć, i wymajaczyć, co w nim się marzy bezimiennie!”

Bruno Schulz

## 1.

Jasny jest status Jerzego Ficowskiego jako badacza życia i twórczości Brunona Schulza, piewcy jego dzieła, odkrywcy biograficznego i epistolograficznego podłoża *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, a w tym wszystkim „krytyka miłującego”<sup>1</sup>. Mniej jasna jest ranga jego własnego dorobku literackiego, ciągle obciążonego balastem nierozpoznania, przeoczenia, niedoczytanego w swoim czasie albo też – czekającego jeszcze na odkrycie i doczytanie „p o n i e w c z a s i e”<sup>2</sup>, co zresztą dla budowanej przez niego filozofii twórczej jest jedną z formuł kluczowych. Tymczasem w wierszach Ficowskiego kryje się, oprócz rozległych i różnorodnych bogactw samoistnych, także ciekawy przypis do jego dokonań schulzologicznych, rzucający na nie smugę nowego światła, niuansujący relację pomiędzy mistrzem-odkrywcą a uczniem-egzegetą.

Swoją fascynację drohobyckim pisarzem opisywał Ficowski z emfazą jako „całozyciową pasję, zachłanne medytacje nad jego dziełem, zbieranie wszelkich śladów życia, rekonstrukcje tragicznie przerwanej biografii, prześwietlanie Schulzowskich arcymitów”<sup>3</sup>, tym jednak, co ugruntowało jego pozycję, było ściszenie własnego głosu, oddanie się faktografii raczej niż silnej interpretacji. Przyjętą przezeń metodą był swoisty „bio-

ranga  
własnego  
dorobku

- 1 J. Jarzębski, *Krytyk miłujący: Jerzy Ficowski jako badacz twórczości Schulza*, w: idem, *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.
- 2 „chcę zdążyć / choćby poniewczasie” – tak brzmi wygłos wiersza o emblematycznym incipicie „nie zdołałem ocalić...”, otwierającego tom *Odczytanie popiołów* z 1979 roku, podejmujący temat pamięci o Zagładzie. Istotny jest w tym kontekście także tytuł późniejszego tomu: *Zawczas z poniewczasem* z 2004 roku.
- 3 J. Ficowski, *Do czytelnika*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 7. Obszerny opis „wielkiej przygody twórczej Jerzego Ficowskiego, jedynej tego rodzaju w naszej rzeczywistości literackiej” podaje Wiesław Budzyński. Zob. idem, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 240.

grafizm”<sup>4</sup>, polegający na wyznaczaniu „szerokości pasma łączącego świat realny i świat wykreowany w literaturze”<sup>5</sup>, na pieczołowitym odkrywaniu, co i w jaki sposób w imaginarium Schulza może mieć swoje źródło w życiu, otoczeniu i osobowości pisarza. Tak postępujący Ficowski schulzolog, pozostawał najbliżej – i najbardziej w cieniu – omawianego dzieła. Tym samym ani nie zamykał go na inne wykładnie, ani nie budził takich – zawsze problematyzujących autorytet – kontrowersji jak socjologizujący Schulza w stronę realizmu historycznego Artur Sandauer czy eksponujący własny pisarski idiom Władysław Panas, dokonujący na tej prozie, wzorem jej narratora i bohaterów, „grzesznych manipulacji”<sup>6</sup> i wykładający „kacerską doktrynę”<sup>7</sup>. Teksty dyskursywne Ficowskiego, choć naznaczone eseistycznym indywidualizmem i poetycką wrażliwością, pozostają powściągliwe, zachowawcze, jakby autor powstrzymywał się od potencjalnych nadużyć. Powątpiewając w intuicję czy też śmiałość egzegetyczną swego poprzednika, Jan Gondowicz tak pisał na temat jego omówienia *Xięgi bałwochwalczej*: „Znamienne, że od zagadki Schulzowskiego iluzjonizmu Ficowski był o włos. Wiedział, choć nie widział. Intensywna poetycka medytacja, tworzywo wstępu do wspomnianego albumu stanowi świadectwo z gruntu podprogowych rozpoznań, które wciąż jednak uchyla świadoma refleksja”<sup>8</sup>.

Inaczej niż w esejach i komentarzach rzecz ma się w samej poezji. Wnikliwej analizy związków schulzologicznych pasji autora *Inicjału* z jego własną twórczością liryczną dokonał Jerzy Kandziora, przyglądając się takim świadectwom powinowactwa z wyboru, jak mitogenność dzieciństwa i pospolitości, metamorficzność poetyckich figur, a nade wszystko – specyficzne modelowanie czasu – i zalecając, aby „czytać *Regiony* również jako swoisty przewodnik po ważnych komponentach poezji samego Ficowskiego”<sup>9</sup>. Powiązania są z pewnością liczne, choć nie ma tu mowy o epigoństwie – raczej o wielu świadectwach wspólnoty wyobraźni i śla-

4 Zob. J. Jarzębski, *Krytyk miłujący*, s. 175.

5 Ibidem, s. 176. Nie wydaje się, by w podobnych komentarzach, jak napisze Marta Baron, Ficowskiemu „wytykano [...] naiwny biografizm”. Zob. eadem, *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego*, Katowice 2014, s. 7.

6 Za: W. Panas, *Apologia i destrukcja*, w: *Nowela, Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1974, s. 237.

7 Za: idem, „Mesjasz rośnie pomalu...”. *O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1994, s. 127.

8 J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 118.

9 J. Kandziora, *Jerzy Ficowski o Schulzu – między rekonstrukcją a retoryką. (Refleksje nad „Regionami wielkiej herezji”)*, „Schulz/Forum” 3, 2014, s. 46. Dostępne monografie i krótsze omówienia dotyczą tego zagadnienia, ale go nie pogłębiają. Zob. P. Czwordon, *Empatia i obserwacja: o poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2010; M. Baron, op. cit.; *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców, rozmów z lat 1956–2007*, oprac. P. Sommer, Sejny 2010.

dach nietajonych kontemplacji, czy wręcz: p o e t y c k i c h a d o r a c j i „Schulzowskiego Mitu sięgającego aż do praschematów”<sup>10</sup>, jako że dla Ficowskiego „poezja j e s t praktyką sakralną”<sup>11</sup> – ona jedna poprzez twórczy wysiłek umożliwia obcowanie z *sacrum*. Jeśli zaś uznaje się go w tym duchu za „najwyższego kapłana kultu [Schulza] w Polsce”<sup>12</sup>, to wierszom poświęconym pamięci geniusza z Drohobycza należy przyznać rangę niejako, w cudzysłowie literackiej kreacji, „sakramentalną”. To, co w schulzologicznej eseistyce pozostaje rzetelnym, poręcznym narzędziem opisu, w poezji zmienia się w źródło metafizyczne, atrybut kultu, sygnaturę herezji. To w poezji Ficowski, na dekadę przed rewelacjami Władysława Panasa, napisze o Schulzu: „Bruno kabalista”<sup>13</sup>.

Zwraca uwagę fakt, że niektóre sformułowania Ficowskiego, stworzone na użytek prac interpretacyjnych, anektowane są następnie do wierszy. Tak dzieje się z dwoma charakterystycznymi neologizmami: „mitologiką”<sup>14</sup> i „ubestwieniem”<sup>15</sup>. Oba są hasłami określającymi istotne zjawiska w twórczości autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, które poeta obmyśla jako pojemne i cenne poznawczo, używa ich niejednokrotnie,

najwyższy  
kapłan

10 J. Ficowski, *W życzliwości dla cudu* (rozmowa Magdaleny Lebeckiej), w: *Wcielenia...*, s. 666–667.

11 Idem, *Piszę dla moich bliskich dalekich* (rozmowa Wojciecha Wiśniewskiego), w: *Wcielenia...*, s. 592.

12 B. Budurowycz, *Galicja w twórczości Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz. In Memoriam*, s. 15.

13 Sam Władysław Panas, intensywnie eksplorujący kabalistyczne wątki w dziele Brunona Schulza, swój pierwszy „mesjanizujący” go tekst opatrzył takim właśnie tytułem, a także mottem wziętym z wiersza Ficowskiego (choć wyraźnie mniej zainteresowany jego twórczością poetycką niż schulzologiczną znalazł go, jak sygnuje w przypisie, nie w *Śmierci jednorozca* z 1981 roku, ale w *Okolicach sklepów cynamonowych* z roku 1986). Zob. W. Panas, *Bruno kabalista. O kosmogonii kabalistycznej Brunona Schulza, Proza polska XX wieku*, red. M. Bartnicka, Białystok 1994 – jako referat tekst został wcześniej wygłoszony na konferencji w Drohobyczu w listopadzie 1992. Skądinąd wiadomo, że podobne tropy traktował Panas bardzo poważnie. W jednym z przypisów do *Księgi blasku* referuje stan badań nad związkami Schulza z mistyką żydowską i za pierwszego dostrzegającego je krytyka uznaje Stefana Napierskiego, który w paszkwilanckim *Dwugłosie o Schulzu* z 1939 roku pisał: „w jego zakisłym zaduchu zwisa pajęczyna – i udaje kabalistykę”. Pewność, że Napierski wiedział coś o kabale, Panas wywodzi z fragmentu jego *Poematu o Spinozie*, brzmiącego w skrócie tak: „...oczami zapadłymi w głębokie oczodoły śledzili znaki Kabały / koła i straszne trójki Zodiaku”. Zob. W. Panas, *Księga blasku: traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 103–104.

14 „Schulz w swych doznaniach i przekazach elementów widzialnego świata jest mistrzem, widzi, dostrzega celnie i precyzyjnie. Dopiero z tych dostrzeżeń, poprzez podsunięte im związki i konsekwencje – buduje mit, daleki od potocznego widzenia świata, nie surrealistycznie alogiczny, ale w jakiś sposób oczywisty, rządzący się – by znów użyć neologizmu – Schulzowską m i t o l o g i k ą” (J. Ficowski, *Fantomy a realność*, w: idem, *Regiony...*, s. 71). Gdzie indziej jeszcze mitologika zostaje określona jako: „umiejętność nadania sensualnym mitologicznym treściom ścisłości. Chodzi mi o [...] artystyczną logikę, która rzeczy chaotyczne sprowadza do artystycznego porządku, nadaje im logikę w granicach wielkiej metafory” (J. Ficowski, *Światy kolorowe* (rozmowa Krystyny Nastulaneki), w: *Wcielenia...*, s. 570).

15 W przedmowie do *Xięgi bałwochwalczej* Ficowski weryfikuje dewiacyjne inklinacje grafik w taki sposób: „[M]amy tu do czynienia z sakralno-orgiastycznym kultem kobiety, który dzięki masochizmowi artysty staje się ubóstwieniem, a raczej – u b e s t w i e n i e m...” (J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, w: B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988, s. 24).

znamienna  
sława

a potem obraca w tytuły własnych utworów, z których pierwszy, *Mitologikę*, należy traktować jako istotny autokomentarz, ze znanymi słowami: „Idę po słowach: / po tropach. / Węszę przebiegi rzeczy: / Tymczasem / hoduję rzeczy nagie”<sup>16</sup>. Zawiera się w tej deklaracji pewien zarys programu poetyckiego, nakierowanego na styk rzeczy i słów, budowanego pomiędzy reprezentacją i kreacją – opartego na maksymalnej precyzji w nazywaniu (na nowo) rzeczywistości, a więc na śmiałym jej odkrywaniu poprzez piętrzenie metafor i nawarstwianie obrazów, ze świadomością wiecznej potencjalności (s)twórczego charakteru pisarstwa, ograniczonego do terytorium języka. *Ubestwienie* jest takiego programu realizacją – to erotyk, w którym spersonifikowana, czy raczej zanimalizowana miłość obrazowana jak ubrany w organizm instykt („pomruk porośły mrokiem / i światło ciche jak śmierć [...] / Z lasów wypruwa / żyły żywicy [...] / Lżejsza od jawy / tętnem bije jak pięść”<sup>17</sup>) jest w istocie konstrukcją zbudowaną z lingwistycznych konceptów.

Tym jednak, co tutaj nas interesuje, jest inna para wierszy – dwa utwory wprost poświęcone pamięci Brunona Schulza: *Mój nieocalony* z tomu *Ptak poza ptakiem* z 1968 roku oraz *Drohobycz 1920*, opublikowany pierwszy raz w *Śmierci jednorożca* w roku 1981. Napisane w różnym czasie, posługujące się odmiennymi rodzajami obrazowania, składają się na niezwykle syntetyczny, wieloaspektowy portret Schulza, a także budują jego mit i poświadczają wyjątkową czułość, lub nawet – by przesunąć myśl do stosownej tu metafory – światłoczułość poety na odnaleziony przez siebie Autentyk. W tych dwóch niedługich tekstach skupiają się jak w soczewce promienie padające z „księgi łuszczącej się blaskiem”<sup>18</sup> – znajdziemy tam negatyw słonecznego przepychu *Sierpnia* i odbłask złamanych kolorów *Ptaków*, szarą poświatę *Ulicy Krokodyli* i przyćmione sztuczne światło *Sklepow cynamonowych*, biały dzień na drohobyckim rynku, a wreszcie Schulzowską wersję „ciemnego świecidła” – głęboką czerń o emanacyjnej sile.

światło-  
czułość  
poety

## 2.

Tytułowe „szklane klisze” to niepozabawione poetyckiego tonu spolszczenie *cliché-verre*<sup>19</sup> – nazwy techniki graficznej, którą posłużył się Bruno

16 J. Ficowski, *Mitologika*, w: idem, *Pismo obrazkowe*, Warszawa 1962, s. 43.

17 Idem, *Ubestwienie*, w: idem, *Lewe strony widoków*, Poznań 2014, s. 119.

18 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 144.

19 Jerzemu Ficowskiemu zdarzyło się transkrybować francuską nazwę jako „tzw. «kliszewery»”, ale nie wydaje się, by taka forma gdziekolwiek się przyjęła. Zob. *Irena Kejlin-Mitelman* (wspomnienie), w: B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków–Wrocław 1984, s. 50.

Schulz w *Xiędze bałwochwalczej*. Zasadność zestawienia wierszy z grafikami będzie tu wynikać z kilku przyczyn. Po pierwsze, *Drohobycz 1920* w oczywisty sposób dotyka genezy *Xięgi* – kompendia Schulzowskie skrupulatnie datują na ten rok rozpoczęcie prac nad nią<sup>20</sup>, a wiersz zawiera wizję tego początku i nosi ślad ekfrastycznego niemal opisu emblematycznych elementów rycin. Po drugie, w metodzie poetyckiej Ficowskiego jest coś przywodzącego na myśl raczej te oszczędne w kolorystyce ilustracje niż wielosłowne i barwne opowiadania. Jego wąsko łamane wiersze, podzielone na strofy, które da się ogarnąć jednym spojrzeniem, budowane są ze słownych rytów, składane z asyndetonów, bez cieniowania spójnikami, są przy tym bardziej – na wzór sztuk wizualnych – statyczne same w sobie, by ożywać dopiero w interpretacji, inaczej niż płynna i dynamiczna proza<sup>21</sup>. Innymi słowy: podobnie jak grafiki wiersze zawierają gęstą esencję tej substancji myślowej, która w opowiadaniach i esejach rozszerza się na rozległą przestrzeń. Po trzecie, tak jak szklane klisze wymagają naświetlenia, tak i te dwa liryki nabierają wyrazu dopiero objaśnione przez kontekst, a więc: naświetlone – jeden światłem drugiego i oba – blaskiem dzieła Schulza.

*Cliché-verre* to, jak intrygująco pisze Jan Gondowicz, „nieczysty ersatz grafiki”<sup>22</sup>, technika nieszlachetna, bo mieszana, wywodzona przeważnie z Francji, gdzie rzeczywiście w XIX wieku ukonstytuowała się jako gatunek sztuki plastycznej<sup>23</sup>, w istocie jednak będąca pokątnym efektem eksperymentów pionierów fotografii<sup>24</sup>. Sam Schulz pisał o niej tak: „Metoda, którą się posługuję, jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale tzw. *cliché-verre* – płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywny, przeświecający rysunek traktuje się jak negatyw fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotogr. na papierze światłoczułym, wywołuje, utrwała i zmywa

Gondowicz  
intryguje

20 Zob. np. B. Schulz, *Księga obrazów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 541.

21 Dorobek plastyczny Schulza jest dość powszechnie oceniany jako ciekawy, ale mniej znaczący niż jego dorobek pisarski. On sam pisał o swoich rysunkach, co pewnie należałoby odnieść i do grafik: „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 jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej” (*Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 443–444). Podobnie Ficowski w tekstach dyskursywnych wypowiedział się o Schulzu z pewnością pełniej niż w poezji – poezja jednak operuje innymi walorami, co jest tu dla nas istotne.

22 J. Gondowicz, op. cit., s. 58.

23 Por. ibidem, s. 56; M. Kitowska-Lysiak, „*Xięga Bałwochwalcza*” – grafiki oryginalne (*cliché verre*) Brunona Schulza, „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 4, a zwłaszcza: eadem, *Światło-czułość. Czy „Xięga bałwochwalcza” Brunona Schulza mogłaby powstać bez cliché-verre?*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2012, nr 1–2.

24 Pierwszym twórcą artystycznych *cliché-verre*’ów był Camille Corrot; na ślad tej techniki trafił już w latach trzydziestych William Henry Fox Talbot, tworząc „fotogeniczne ryciny”. Zob. K. Schenck, *Cliché-verre: drawing and photography*, „Topics in Photographyc Preservation”, Vol. 6, s. 112–113.

– proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także. [...] Do masowej produkcji technika ta nie jest”<sup>25</sup>.

Wiadomo, że pracował na zużytych kliszach, podarowanych mu przez zaprzyjaźnionego fotografa, Bertolda Schenkelbacha<sup>26</sup>. A więc tworzenie polegało na zaczernieniu szklanej płyty z pozostałością po utrwalonym na niej w odcieniach szarości zdjęciu, a następnie rysowaniu ostrym narzędziem – usuwaniu tego, co naprawdę chciało się uzyskać. Tak powstały negatyw trzeba było jeszcze naświetlić, odwrócić tony i utrwalić efekt wyrazistej czerni na papierze światłoczułym. Dokładnie tak da się opisać sposób działania Ficowskiego w kreśleniu portretu Brunona Schulza, który nie jest portretem podwójnym, ale raczej rodzajem p a - l i m p s e s t u – klarownym obrazem wrytym na zaciemnionym p u - s t y m m i e j s c u po bohaterze jego wyobraźni, przez które prześwituje nieskończoność, ponieważ, jak dopowiada poeta, wyjątkowo mową niewiązaną: „Puste miejsca po kimś nigdy nie bywają puste. Rozrastają się we wszystkich kierunkach, nie wystarcza im obszar wyznaczony dla żywych. Ten, którego już nie ma, nie mieści się w ciasnym kręgu ogarniającym go za życia. Odkąd zniknął, zamieszkuje wszystkie miejsca jednocześnie, wypełnia najbardziej niepojęte pojemności. Jego materia nieuchwytna, jego duch dotykalny zastępuje nam wszystkie drogi, staje się k r e t e m w c z a r n o z i e m i e n a s z y c h s n ó w”<sup>27</sup>.

### 3.

Tak jak u Schulza panuje „sztuczne oświetlenie, [...] jest mroczno, ciasno”<sup>28</sup>, tak samo w pierwszym z wierszy Ficowskiego przestrzeń jest ograniczona, a światło – sztuczne i słabe:

25 List Brunona Schulza do Zenona Waśniewskiego z 24 kwietnia 1934, w: B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 64. Bardzo szczegółowo, z punktu widzenia znawcy rzemiosła, opisał grafiki Schulza Jerzy Werner: „Artysta wykonywał swoje rysunki igłą i skrobakiem w emulsji fotograficznej na podłożu szklanym. Większe płaszczyzny zeszkrobywał skrobakiem, a te elementy rysunku, które przypominały zatrawienia – zadraprywał na mokrej emulsji igłą lub też trawił kwasami. Szare, szorstkie tony otrzymywał przez pocieranie emulsji szklanym i drobnoziarnistym papierem, tenty zaś, których było bardzo mało, uzyskiwał przez oddziaływanie na światłoczułą emulsję kliszy fotograficznej utrwalaczem foto za pomocą pędzla. Z tak przygotowanej kliszy wykonywał odbitki sposobem fotograficznym – metodą kontaktową (stykową) na papierze fotograficznym matowym, przypominającym papier jednostronnie kredowany o powierzchni lekko żółtawej. *Cliché-verre* jest bliższa jednak technikom graficznym artystycznym niż fotograficznym, gdyż rysunki zostały wykonane przez artystę bez użycia aparatu fotograficznego” (J. Werner, *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972, s. 201).

26 Por. J. Gondowicz, op. cit., s. 58.

27 J. Ficowski, *Puste miejsca po*, w: idem, *Lewe strony...*, s. 53; wyróżnienie – E. G.

28 M. Kitowska-Łysiak, *„Xięga Bałwochwalcza”...*, s. 407. Należy tu być może zaznaczyć, że wrażenie mroku i ciasnoty wynika z niedoskonałości reprodukcji cliché-verre’ów z oryginalnej *Xięgi*, na co

Tyle już lat  
 na mojej antresoli z belek  
 między sufitem a sienią  
 ćmi światłość wiekuista na 25 watt  
 zaciemniona pstrzynami much  
 za barykadą makulatury<sup>29</sup>.

Opisywany skrawek przestrzeni jest „mój”, własny, od lat niezmienny. Trudno oprzeć się wrażeniu, że poetycki opis sięga do fizycznej rzeczywistości – od niej, od spojrzenia w kąt pomieszczenia, w którym świeci żarówka i zalega sterta papierów, zaczyna się poetycka medytacja. Medytacja i tym samym – bo taka jest zasada tworzenia – m i t y z a c j a r z e c z y w i s t o ś c i, podstawowa dyspozycja wyobraźni Schulza, którą zracjonalizował w programowym eseju pod tym tytułem<sup>30</sup>. *Mój nieocalony* stanowi w jakiejś mierze liryczną realizację postulowanych tam celów literatury, ale jest też kompleksem obrazów analogicznych do najbardziej sugestywnych metafor *Mityzacji rzeczywistości*. Pierwsza strofa odsyła nas przecież do tego pierwotnego słowa, które było „majaczeniem, krążącym wokół sensu światła”<sup>31</sup>. Samo światło ma w sobie s e n s, a więc istotę rzeczywistości, dlatego że daje się nazwać „światłością wiekuistą”, a tym samym włączyć w „jakiś sens uniwersalny”<sup>32</sup>. Pamiętamy najślynniejszy passus: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”<sup>33</sup>. To, co pojawia się u Ficowskiego, to nowa wersja odwiecznego mitu solarnego, skojarzona jednocześnie z modlitewną formułą i użyta jako glosa do zakamarka rzeczywistości – w istocie nietrwałej (czym jest „Tyle już lat” wobec wieczności?) i tandetnej – ironiczna, ale też apologetyczna. Dochodzi bowiem do uwznioślenia, nasycenia sensem czegoś, co sens ma tylko użytkowy i przelotny. Pisarz dopowie, referując zasadę twórczości swojego mistrza: „Dzieje się to za sprawą mitu, który nazwać można mitem upadłych aniołów, a zarazem – zstępującego Mesjasza [...]. Ten upadek mitu jest u Schulza zarazem awansem: ożywieniem przez zstąpienie w prozę co-

jednak  
 światła?

zwraca uwagę Stanisław Rosiek (zob. idem, *Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności „Xięgi bałwochwalczej”*, „Schulz/Forum” 5, 2015), ale też wiersze Ficowskiego o Schulzu nie mogą być niczym innym, jak reprodukcją, odbitką faktycznej, autentycznej egzystencji.

<sup>29</sup> J. Ficowski, *Mój nieocalony*, w: idem, *Lewe strony...*, s. 120.

<sup>30</sup> B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania...*

<sup>31</sup> Ibidem, s. 383.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 384. Zob. W. Bolecki, *Mityzacja rzeczywistości: koncepcja literatury Brunona Schulza*, w: idem, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 447–452.



dzienności. [...] I tu, w dziedzinach owego wyradzającego się mitu, w jego ułomnych realizacjach, wyzwała się urok tandety, przyziemna krzątania staje się obrządkiem, następuje proces odwrotny: mitologiczne wniebowstąpienie pospolitości<sup>34</sup>.

Wśród takiej pospolitości pojawia się sam tytułowy „nieocalony”, wysoko, ale nie nazbyt, „na antresoli”, najzupełniej przyziemny, w najwyuczajniejszych czynnościach i stanach:

On tam jest nakręca zegarek  
nie wygania pajaków śpi.

Ale już w kolejnym fragmencie uwidacznia się niezwykłość postaci, której nie ima się czas i przestrzeń:

Chyba już przetłumaczył wszystkie sęki  
Jego cień nieruchomy tynkiem zarasta  
czasami nie ma go nawet  
po godzinie policyjnej  
bawi w Hajdarabadzie  
odmyka kolejne słoje  
wchodzi w drewno coraz drzewiej i drzewiej.

Jest i jednocześnie go nie ma, może być wszędzie i zarazem nigdzie. Ruchem regresywnym, pulsującym, a przy tym inwestującym w plastyczność językowego archaizmu „wchodzi w drewno coraz drzewiej i drzewiej”. Wnika w rzeczy, ale nie daje się uchwycić. Taki obraz nie jest szkicem do portretu, raczej – nienasświetlonym negatywem, obrysem niebytu, nałożonym na zużytą kliszę, świadectwem niewidocznej obecności, miejscem powidoku, ale i miejscem na widok, który wydobędzie światło – silniejsze niż ćmiąca żarówka. W jej blasku nie widać zdecydowanych kolorów, widzi się wszystko w odcieniach szarości lub w sepii. Tym, co rzuca się w oczy w tym wierszu, jest właśnie achromatyczność, podobna tej z *Ulicy Krokodyli*, w której wszystko jest „szare, jak na jednobarwnych fotografiach”<sup>35</sup>, nie ma kolorów ani ludzi, pojawiają się dorożki bez woźniców, rządzi „pozór i pusty gest”<sup>36</sup>. Tak wykreowany świat jest kompatybilny ze snem, który uprawomocnia wreszcie wielką metaforę, wyrażającą spomiędzy bytu i niebytu, obserwacji i wizji:

wszędzie  
i zarazem  
nigdzie

34 B. Ficowski, *Księga, czyli powrotne dzieciństwo*, w: idem, *Regiony...*, s. 30.

35 Ibidem.

36 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 77.

W niemalowaną deskę  
sen mój dzisiaj zapukał do niego

Panie Brunonie już można  
niech pan schodzi

Ścisła formuła poetycka, ukonkretniająca (na pozór) frazeologizm o niemalowanym drewnie, wzmacnia i pieczętuje niejako marzenie sennie o dającym się wyobrazić, ale niezaistniałym ocaleniu, subtelnie wpisującym los Schulza w figurę żydowskiego ukrycia, a więc o n i e o c a - l e n i u – tak ujmowanym:

A on czeka na niedoczekanie  
nie może słyszeć mojego snu  
on nikt  
trzeźwiejszy niż ktokolwiek  
wie że nie ma antresoli  
ani światłości  
ani mnie.

nieocalenie

Wyliczenie obejmuje – i niweczy – wszystko. Silnie ujawniający się od początku podmiot unicestwia się sam – niknie wobec numinotycznej potęgi obiektu swojej kontemplacji. Ale i „on nikt”, stwórca całego świata, redukuje się do nicości, „czeka na niedoczekanie”, a więc zatrzymuje się – choć nie ustaje – w mesjańskiej nadziei, niemającej szans na spełnienie.

Taki jest jednak początek, a „Schulzowski początek – to pulsująca w nicości potencja”<sup>37</sup> – nastąpi więc dalszy ciąg.

W *Moim nieocalonym* dominuje ton elegijny i osobisty. Utwór ukazał się po raz pierwszy w tomie *Ptak poza ptakiem* z roku 1968, a więc o rok późniejszym niż pierwsze wydanie *Regionów wielkiej herezji*. Wiersz – tren po wojennej śmierci Schulza zapowiada w pewnym sposób kolejny, najbardziej znany tom poetycki Ficowskiego, *Odczytanie popiołów*, poświęcony w całości upamiętnieniu ofiar Zagłady. Niemożliwe schronienie, niespełnione ocalenie „na mojej antresoli z belek” znajduje się w marzeniu sennym, w wierszu ocalającym „poniewczasie”. Ciągłe świeża utrata sprawia, że silniejsze jest poczucie nieobecności niż z takim wysiłkiem rekonstruowane wtedy, przedwcześnie przerwane istnienie. Wizja poety wiąże jednak tę nieobecność z całkiem konkretnym, choć po schulzowsku ekscentrycznym, marginalnym obrazem zaułku świata.

37 W. Panas, *Księga blasku...*, s. 73.

## 4.

odwrócenie  
antyobrazu

Drugi z wierszy to projekcja tego, co mogło się wydarzyć w Drohobyczu w 1920 roku – jak mógł się narodzić Schulz artysta. Dochodzi do zupełnego odwrócenia antyobrazu z pierwszego utworu. Na negatywowym świecie (nie)przedstawiony w *Moim nieocalonym* składały się: nieokreślony czas (zawsze i nigdy), nieokreślona przestrzeń (wszędzie i nigdzie), bohater, którego nie ma, i wydarzenia, które nie mogły zaistnieć. W prowadzonym za pomocą trzecioosobowej poetyckiej narracji *Drohobyczu 1920*<sup>38</sup> wszystko jest na odwrót: miejsce i czas określone zostają już w tytule, bohater jest wyrazisty, jeden i jasno nazwany (w całym wierszu tylko dwie nazwy własne pisane są dużą literą: obok sygnatury „Drohobycza” dwukrotnie powtórzone imię „Bruno” – ma to znaczenie, jako że już „gorgoniusz tobiaszek” czy „księga zohar” sprowadzone zostają do apelatywu<sup>39</sup>). Wydarzenia są uporządkowane i tworzą metaforyczny wprawdzie, ale najzupełniej logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy. Kreacja znów zaczyna się od (nieprzezroczyściego językowo) nakreślenia tła i skoncentrowania go wokół jednego elementu rzeczywistości – o niezwyklej sile oddziaływania:

Na rynku w Drohobyczu  
pod szyldem gorgoniusza tobiaszka  
pod wieczór smukłe nogi szły  
pieczętując się herbem wysokich obcasów  
szły przed siebie i wzwyż  
czarnych pończoch  
przez łydki do wyniosłych podwiązek

Mimowolnie wchodzimy w rolę obserwatora-fetyszysty. Z pietyzmem opisywane nogi, kreślone równie pieczołowicie jak w każdej rycinie z *Xięgi bałwochwalczej*, stają się zarzewiem twórczości. Artysta nie jest bezwolnym piewcą, niewolnikiem fetyszu, ale kreatorem, demiurgiem, stwórcą nowego kosmosu:

<sup>38</sup> J. Ficowski, *Drohobycz 1920*, w: idem, *Lewe strony...*, s. 216.

<sup>39</sup> Co jest znaczące tym bardziej, że ten niuans typograficzny ma swoją historię – pierwotnie w utworze w ogóle nie ma wielkich liter, pojawiają się dopiero w wersji z autorskiego wyboru wierszy *Wskazówki dla początkujących zegarów* z 1993 roku, gdzie jednak zostaje nimi obdarzony także „Gorgoniusz Tobiaszek”. Za dojrzałą i domyślaną do końca należy uznać zatem wersję z tomu *Gorgoniusz Tobiaszek* z 2002 roku.

stał Bruno za węglem zmierzchu  
 rzuconym spojrzeniem  
 zaczepiał czarną pończochę  
 puszczało oczko wschodziła kometa pończoszników  
 ku niej merdając ogonami biegły  
 zwierzęta zodiaku ugłaskane batem

To mit o stworzeniu i jednocześnie apokryf. Podniosły język, którego ironiczny ton łatwo daje się zapomnieć, przydaje obrazowi głębi, ale go nie cieniuje, jak w *cliché-verre*ach nie czyni tego *stimmung* – „szara poświata”<sup>40</sup>, ta sama „indyferentna szara poświata, która nie rzuca cienia i nie akcentuje niczego”<sup>41</sup>. Nagromadzenie metafor, powstających z rozbitych idiomów, uruchamiających nowe znaczenia zwykłych zwrotów sprawia, że całość jest zwarta i gęsta, jednolicie czarna. Czytamy dalej:

czytamy  
dalej

wonczas z czarnego łona  
 księgi zohar  
 zrodził się kret czarnoziemnej magii  
 podmiejski głęboko  
 a Bruno kabalista na floriańskiej ulicy  
 karmił go z ręki  
 i szeptał synu mój synu

Czarne są pończochy, paradoksalnie czarne jest „łono księgi zohar” – *Sefer ha-Zohar* – kabalistycznej Księgi Blasku. Z płynącego z niej he-retyckiego podszeptu rodzi się „kret czarnoziemnej magii”, dokonuje się zezwierzęcenie – „karykaturalna czarnomagiczna przemiana”<sup>42</sup>. Kret, którego karmi „Bruno kabalista”, to jego syn-twór, wytwór graficzny, o którym Ficowski napisze, myśląc o jednej z grafik *Xięgi*: „Sam Schulz (autoportret!) na pierwszym planie – to pokurcz czołgający się na ziemi i przypominający kreta”<sup>43</sup>. W takim hybrydycznym złożeniu spełnia się istota groteski – i to groteski mitologicznej, najbardziej pierwotnej, dla której wzorcowy jest „wizerunek istoty złożonej z części ludzkich i zwierzęcych”<sup>44</sup>. Taka groteska jest zbyt mroczna i tajemnicza, aby być komiczną. Głęboka czerń, o której była już mowa, styka się tu tylko ze światłem między strofami, między wersami, ze wielokrotnionym odstępem

spełnia się  
istota  
groteski

<sup>40</sup> M. Kitowska-Łysiak, *Światło-czułość...*, s. 275.

<sup>41</sup> B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 73.

<sup>42</sup> J. Ficowski, *Słowo...*, s. 18–19.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>44</sup> W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998, s. 114–115.

przed kończącą utwór apostrofą. Ćmiący, migotliwy poblask „światłości wiekuistej” z pierwszego wiersza w drugim klaruje się w wyrazisty kontrast – w obraz d i a l e k t y c z n y.

Dialektyka ciemności i światła kieruje nieomylnie ku symbolice kabalistycznej. Nie trzeba jej zresztą szukać – ezoteryczna tajemnica leży wszak na wierzchu, w słowach „Bruno kabalista”, które można uznać za poświadczenie wspólnoty we wtajemniczeniu. Jeśli uznamy Schulza za literackiego kabalistę, a Ficowskiego za jego ucznia i spadkobiercę, to ten pierwszy byłby „autorytetem objawieniowym”<sup>45</sup>, a drugi – jego mekubalem – „przyjmującym”<sup>46</sup>, zobowiązanym do zachowania tajemnicy, ochrony – pod osłoną poezji – tej sekretnej wiedzy, jaką otrzymał od przewodnika, ale jednocześnie do przekazania tradycji, kultuwowania jej. Słowo „kabalista” ma tutaj, oczywiście, wartość metafory – kieruje ku iście (czarno)magicznym właściwościom artystycznego talentu, ale może też mieć pewną własność sylleptyczną: obok przenośnego odnosić się do znaczenia dosłownego – jeśli za kabalistyczne uznamy po prostu pewne z rozmysłem stosowane elementy techniki pisarskiej (takie modelowanie językowe tekstu, aby sugerować stwórczą moc słów), pewne czysto biograficzne przyczynki do twórczości (zakorzenie w tradycji żydowskiej – zwłaszcza gdy nie jest traktowana jako dogmat), a także pewne kulturowe motywy, po które najłatwiej było twórcy sięgnąć (eksplorowane i przetwarzane wątki starotestamentowe, ale też w ogóle religijne, jako że w tym znaczeniu kabalistyczność wynika z żydowskości, ale realizuje się w świadomości, dla której jedynym *sacrum* jest sztuka).

Z pewnością zainteresowany nieortodoksyjnym judaizmem Ficowski<sup>47</sup>, podkreślając agnostycyzm Schulza, wskazywał na „głębokie więzi duchowe z żydowskimi tradycjami, które zapładniały od dzieciństwa jego wyobraźnię, z arcyżydowską sakralizacją dnia powszedniego, która miała znaleźć w jego pisarstwie genialny odpowiednik w postaci mityzacji rzeczywistości, w postaci Księgi, w postaci «powrotnego dzieciństwa» – Schulzowskiego spełniania w skali indywidualnej me-

45 G. Scholem, *Kabala i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 27.

46 A. Mello, *Judaizm*, przeł. K. Stopa, Kraków 2001, s. 125.

47 Należy pamiętać nie tylko o fascynacji Schulzem, ale też o *Antologii poezji ludowej Żydów polskich*, zatytułowanej *Rodzynki z migdałami*, a wydanej przez Ossolineum w latach sześćdziesiątych, której Ficowski był redaktorem i tłumaczem. Znaczna część pomieszczonych w tamtym zbiorze pieśni powstała w XVIII wieku lub nieco później i nosi ślady religijnych sporów tamtych czasów. Pochodzą one i ze sfer chasydzkich, i ze sfer antychasydzkich maskilów, i przyjmują niekiedy charakter ostrej satyry. W dorobku Ficowskiego poety znalazł się także bardzo interesujący cykl poetycki zatytułowany *Wskazówki dla początkujących zegarów*, odnoszący się do postaci Baal Szem Towa – kluczowej dla rozwoju polskiego chasydyzmu – i podejmujący zasadnicze dla mesjanizmu judaistycznego wątki. Zob. J. Ficowski, *Wskazówki dla początkujących zegarów. Wybór poezji 1945–1985*, Warszawa 1993, s. 287.

sjańskich prorocत्व”<sup>48</sup>. Sam włączył się w ten nurt na prawie powinowactwa z wyboru, przyjmując tradycję, odpowiadając na przekaz.

Kabalistyczne ukształtowanie obu wierszy potwierdzałyby dychotomie „wszystkiego” i „niczego”<sup>49</sup>, początku i końca, czy zoharystyczny motyw świętych iskier rozproszonych pomiędzy niską materią, ten „tandetny wymiar”<sup>50</sup>, niezbędny, aby elementy rzeczywistości w dziele Schulza stały się „nośnikami prawdziwie mesjańskich nadziei”<sup>51</sup>. Jeszcze istotniejszy byłby obecny w tej poezji i nadający jej ogromną energię żywioł lingwizujący. Bo też kabalistyczne jest „rozbijanie stężonych w idiomu związków frazeologicznych [...], kojarzenie słów o podobnym lub identycznym «kościcu» spółgłoskowym, analiza kształtu liter alfabetu itd. Wiele z «uczonych» roztrząsań [...] wykorzystuje tzw. etymologię ludową”<sup>52</sup>. Tymczasem wyobraźnia Ficowskiego jest w y o b r a ź n i ą j ę z y k o w ą, w jego poezji mitologiczne historie budowane są ze środków czysto poetyckich – obrazy wynikają z układu słów, a żywioł deskrypcyjny przesila się przy tym z żywiołem fabularnym – opisy przechodzą płynnie w miniaturowe kosmogonie i apokalipsy. Tym zaś, co węzłowe, jest mit Księgi – tej pisanej w pierw literami ognia białego (metafizycznej, niewidzialnej) a potem literami ognia czarnego (objawionej, widzialnej)<sup>53</sup>. Taki mit uruchamia nieustająca praca myśli – wieczny powrót z jednego początku do drugiego, kontemplacja dwóch przenikających się warstw, na styku których unieważnia się czas.

żywioł  
lingwizujący

## 5.

Dwie strony (z) Księgi to swego rodzaju, by znów posłużyć się wziętym z poezji Ficowskiego zaklęciem, „zawczas z poniewczasem”<sup>54</sup>. Zawczasu,

**48** J. Ficowski, *W poszukiwaniu partnera kongenialnego*, w: *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 19. Ciągłe rosnący kompleks interpretacji Schulza w duchu mistycyzmu żydowskiego oraz podważających je odczytań przeciwstawnych, których najgłośniejszym przejawem była, jak się zdaje, książka Michała Pawła Markowskiego *Powszechna rozwiąźłość*, rekapitułuje i glosuje Agata Bielik-Robson, polemizująca zaocznie ze wspomnianą rozprawą i umieszczająca Schulza w sytuacji granicznej, na ruchomych, antynomicznych, ale jednak kabalistycznych marginesach żydowskiej tradycji, co zgadzałoby się z intuicjami Ficowskiego. Zob. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiąźłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012; A. Bielik-Robson, *Życie na marginesach. Drobny aneks do kwestii „Bruno Schulz a kabała chasydzka”*, w: *Bruno od księgi blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013.

**49** W. Panas, *Księga...*, s. 10–13.

**50** A. Lipszyc, *Bruno Schulz: piękno dnia ostatniego*, w: idem, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 79.

**51** Ibidem.

**52** I. Kania, *Kabała, czyli ku resakralizacji sakralnego*, w: idem, *Opowieści Zoharu. O kabale i Zoharze*, Kraków 2012, s. XXIII–XXIV.

**53** Por. Sh. Lindenbaum, *Wizja mesjanistyczna Schulza i jej podłoże mistyczne*, w: *Czytanie Schulza*, s. 43.

**54** Por. przypis nr 2.

przed wszystkimi, odkrywa poeta wiele Schulzowskich tajemnic, ponieważ ocala je i przywraca do życia. Jeśli za Księgę uznamy dzieło Schulza, jego zrekonstruowany życiorys i całą artystyczną spuściznę, to dwa wiersze mu poświęcone są dwiema nałożonymi na siebie i przez siebie przeświecającymi jej stronami. Jeśli zaś Księgą, odbiciem tamtej, zbiorem komentarzy i apokryfów jest cały dorobek Jerzego Ficowskiego, to stanowią one wyjęte z niego dwie strony – dwa wyraziste egzemplarze. O ile w esejach autor *Regionów wielkiej herezji* był poszukiwaczem prawdy, o tyle w poezji jest poszukiwaczem blasku, niepewnych świetlnych fluktuacji. W jednym wierszu ujmuje obraz żywego Schulza z cieniem śmierci, w drugim – cień dawno zmarłego z przeblaskiem życia, oba zaś bierze z nicości i obraca w całość, we wszystko. Najpierw widzimy zużytą kliszę – wytrawiony z barw obraz tandetnej, peryferyjnej rzeczywistości. Potem pojawia się w niej tajemnicza cieniasta figura, dominująca przestrzeń, dziwnie żywotna, panująca nad czasem i światem – aż w końcu wszystko znika, jak w oślepiającym błysku. Po prześwietleniu kliszy objawia się już wyraźny rysunek w czerni, kreślony nieomylną kreską – wzięty wprost z *Xięgi bałwochwalczej*<sup>55</sup> „poemat okrucieństwa nóg”<sup>56</sup>, w którym znalazło się i centrum Drohobycza, i bestiariusz Schulza, i jego samego triumfująca zmityzowana postać, i wreszcie: „kret w czarnoziemiu [...] snów” jego wyznawcy – narastająca, karmiąca twórczy zapal pamięć egzegety i powiernika tajemnicy.

55 *Xięga bałwochwalcza*, najbardziej kanoniczne dzieło plastyczne Schulza, odnoszone najczęściej do *Wenus w futrze* Leopolda von Sacher-Masocha, Karen Underhill w interesujący sposób zestawia z *Sikhes khulin* – napisanym w jidysz erotycznym poematem Mosze Brodersona z 1917 roku, jednocześnie dowodząc, jak można odczytywać *Xięgę* w (heretyckim) kontekście zarówno judaistycznej, jak i chrześcijańskiej tradycji. Zob. K. Underhill, „What Have You Done with the Book?”, „Polin. Studies in Polish Jewry”, Vol. 28: *Jewish Writing in Poland*, ed. M. Adamczyk-Garbowska, E. Prokop-Janiec, A. Polonsky, S. J. Żurek, Oxford 2016, s. 327–334.

56 Jak określał ryciny z *Xięgi bałwochwalczej* S. I. Witkiewicz, zob. idem, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 471.

[horyzont życia]

## Ina Söllner: Koło się zamyka

Czytelnicy tych słów będą z pewnością rozczarowani, gdy przyznam, że upły-  
nęły dziesiątki lat, zanim w ogóle dowiedziałam się, kim był Bruno Schulz. Do  
badań nad Schulzem wniosłam zatem niewiele.

Przedemną leży sztambuch mojej matki Iny. Ja również noszę imię Ina, ku  
memu niezadowoleniu jednak w rodzinie byłam nazywana Putzi. Sztambuch  
jest oprawiony w fioletowy atlas, ozdobiony złotą wstążką i już dość zniszczo-  
ny. Przypominam sobie dokładnie, co czułam, gdy moja matka przekazała mi  
go, abym dalej go prowadziła. To było w roku 1954, miałam wówczas dziesięć  
lat i chodziłam do czwartej klasy szkoły podstawowej. Wszystkie moje przyja-  
ciółki posiadały sztambuch, ale nowoczesny, w plastikowej oprawie. Cóż mia-  
łam począć z tym staromodnym przedmiotem! Innego sztambucha jednak nie  
dostałam, więc niektóre z moich szkolnych koleżanek wpisywały swoje wer-  
sy do niego, również mój nauczyciel francuskiego. Wpisy kończą się w roku  
1956. Z rodziny uwieczniła mi się w sztambuchu, po polsku, jedynie moja  
ukochana opiekunka Helcia. Helcia nie była żadną krewną, ale najbliższą mi  
osobą. To właśnie jej zawdzięczam znajomość języka polskiego. Moja matka  
przyszła na świat w Stryju 2 sierpnia 1913 roku. W roku 1914 wyjechała wraz  
z rodziną do Wiednia i pozostała w nim aż do swojej śmierci w roku 1997.  
Sztambuch otrzymała przypuszczalnie w roku 1921, w każdym razie pierwszy  
wpis pochodzi z tego okresu. W przeciwieństwie do mnie w jej sztambuchu  
uwieczniali się przeważnie dorośli, między innymi rodzice: doktor Emil Pol-  
turak i Albine Polturak (z domu Kuhmerker), najstarszy brat Marian i jego  
żona Ila, także drugi ukochany brat Felix, lekarz rodziny doktor Zipper wraz  
z żoną oraz małżeństwo Raschkes. Doktor Raschkes był dyrektorem szpitala  
Rothschild w Wiedniu.

Wśród wpisów do sztambucha na szczególną uwagę zasługuje rysunek  
ołówkiem z 4 maja 1923 roku i znajdująca się pod nim dedykacja: „Na pa-  
miątkę posiedzeń portretowych grzecznej modelce”, podpisana przez Brunona



Schulza. W scenie z baśni *Żabi król* na tronie siedzi księżniczka nosząca wyraźnie rysy twarzy mojej dziesięcioletniej wówczas matki, u jej stóp widnieje żaba. Ileż to razy przyglądałam się temu rysunkowi, nie pytając, kim był Bruno Schulz. Moja matka nigdy o nim nie wspominała. Dziś myślę, że moja generacja – urodziłam się w kwietniu 1944 roku – nauczyła się stawiać mało pytań, jakbyśmy przeczuwali, że odpowiedzi starszego pokolenia mogłyby być dla nas zbyt bolesne i kłopotliwe. Moja matka była Żydówką, ojciec Niemcem, ślub wzięli w Wiedniu 11 maja 1944 roku. Matka i babcia przeżyły Holokaust dzięki fałszywym papierom, bracia mojej matki stracili życie podczas wojny. Posiadam tylko dokument dotyczący jej brata, doktora Mariana Polturaka. Z relacji naocznego świadka wynika, że 17 września 1939 roku jako oficer rezerwy Wojska Polskiego zginął od niemieckiej kuli w Lelechowicach (powiat Jaworów, województwo lwowskie). Feliks Polturak został pochowany w Paryżu, nie znam jednak przyczyny ani daty jego śmierci.

Jeżeli chodzi o moich dziadków, znałam tylko babcię ze strony matki. Bardzo ją kochałam. Mówiła po niemiecku ze śpiewnym akcentem. W pamięci utkwiło mi, jak tłumaczyła: „Nazwisko Polturak nadał nam sam król. Rzucił monetę, ona przelamała się na pół i w taki oto sposób nazywamy się Polturak”. Dla mnie to była piękna opowieść. Babcia zmarła w Sylwestra 1952 roku. Życzyła sobie, byśmy ja i mój przyrodni brat Michael, starszy ode mnie o półtora roku, uczęszczali do polskiej szkoły. Przez długi czas nic nie wiedziałam o naszym żydowskim pochodzeniu – ja i mój brat zostaliśmy ochrzczeni – przeczuwałam to jednak podświadomie. Przypominam sobie, że w pierwszej klasie podstawówki moja przyjaciółka Erika relacjonowała nauczycielce: „Proszę Pani! Widziałam Żyda”, na co ona odpowiedziała: „O czymś takim się nie rozmawia”. Przez wiele dni nurtowało mnie pytanie, kto to jest w ogóle Żyd, jednak nikogo nie prosiłam o wyjaśnienie. W wieku piętnastu lat zaczęłam intensywnie czytać Stefana Zweiga. Wszystko wydawało mi się takie znajome. Powiedziałam o tym Helci i to od niej dowiedziałam się o żydowskich korzeniach mojej matki.

Helcia, właściwie Helena Filar, rocznik 1903, poznała moją matkę w Krakowie w roku 1942. Najpewniej zaraz po urodzeniu mojego brata została zatrudniona jako nasza pomoc domowa – wówczas mówiło się „dziewczyna od wszystkiego”. Do Wiednia przyjechała z moją matką, bratem i ojcem jeszcze przed moimi narodzinami. U rodziców pozostała do lat siedemdziesiątych, zmarła w roku 1985.

Mój dziadek ze strony matki, doktor Emil Polturak, odszedł w roku 1929 i został pochowany na Żydowskim Cmentarzu Centralnym w Wiedniu, gdy moja matka miała szesnaście lat. Dobrze sobie przypominam, że jako dzieci wraz z bratem ochoczo układaliśmy na jego grobie kamienie. W nieco starszym wieku odwiedzaliśmy również grób mojej ochrzczonej babci. Dopiero pod koniec życia matka powiedziała mi, jak obawiała się, że zapytamy, dla-



Zur Erinnerung an die Porträtsitzungen  
dein artigen schönen Modell

Bruno Schulz

Wien, am 4. Mai 1923

Nicht ein Mitgehoher sondern ein  
mitgeliebter ward ich geboren  
/: 149 500992222 2222 0000000000  
2998 /: Sophocles, Antigone /

O Meanderberg - was ist dein Glück?  
Ein räthselhaft geborener  
Nur Rachen geschnitten verlornener  
Nuniederbringlicher Angeblid.  
/: Kenais /

Wien 24 Mai 922 Ant. Altman

Sei, wie das Veilchen im  
Moos,  
Einfach, bescheiden und rein,  
Und nicht wie die stolze Rose,  
Die immer herumtollt will sein.  
Wien 20. Sept. 1923. Felix

czego dziadkowie są pochowani w osobnych grobach. Takie pytanie z naszej strony nigdy jednak nie padło.

Dopiero po śmierci mojego ojca w roku 1982 pojechałam pierwszy raz do Krakowa. Tam poznałam starszego kuzyna matki, inżyniera Mariana Kamińskiego, i jego obie córki. Młodsza z nich, Tusia, malowała w stylu, który przypomina mi rysunki Brunona Schulza. Posiadam tylko kilka jej drzeworytów. Za pośrednictwem przyjaciółki z Polski poznałam również jej znajomego – scenarzystę Macieja Zychowicza, który w roku 1991 podarował mi *Xięgę bałwochwalczą*. Po wielu latach w ramach żydowskiego tygodnia filmowego obejrzałam *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Hasa. Obrazy te wstrząsnęły mną dogłębnie, czułam się nimi oszołomiona.

Jako prawnik zawodowo zajmowałam się sprawami socjalnymi. Przez wiele lat byłam kuratorem pacjentów Miejskiego Szpitala Psychiatrycznego w Wiedniu. Podczas mojej dodatkowej pracy w zakresie doradztwa małżeńskiego i rodzinnego poznałam psychoanalityka profesora Josefa Shakeda. Jemu to właśnie jako dzisiejsza psychoterapeutka wiele zawdzięczam.

Nie potrafię sobie przypomnieć, kiedy dowiedziałam się, że matka Schulza pochodzi z rodziny Kuhmerker (Kuhmärker) i kiedy zaczęłam domyślać się naszego pokrewieństwa. W roku 2003 odbywał się we Lwowie kongres psychoterapeutyczny, który stał się dla mnie długo wyczekiwaną okazją, by wrócić do korzeni. Od profesora Shakeda otrzymałam adres Alfreda Schreyera z Drohobycza. Podczas odwiedzin podałam mu nazwisko rodziców i powiedziałam, że dziad mojej matki, Jonasz Kuhmerker, był właścicielem tartaku w pobliżu Drohobycza. W odpowiedzi usłyszałam: „Ach tak, stamtąd zawsze braliśmy drewno”. Do Truskawca pojechaliśmy taksówką. Pan Schreyer wydawał się zachwycony, ja byłam poruszona. Zabrałam ze sobą kawałek drewna, który do dziś przechowuję w mojej bibliotece niczym skarb. Pokazał mi jeszcze Drohobycz, opowiedział o swoim nauczycielu rysunków Brunonie Schulzu i o jego tragicznej śmierci.

Po wielu latach zadzwonił do mnie Paul Rosdy, by przekazać mi pozdrowienia od pana Schreyera. Nakręcił o nim film zatytułowany *Ostatni Żyd z Drohobycza*. Pan Schreyer ze swoimi dwoma muzykami przyjechał do Wiednia na premierę tego filmu. Jedna z jego znajomych przesłała mi po czasie drzewo genealogiczne, które potwierdza moje pokrewieństwo z Brunonem Schulzem.

W roku 2015 w ramach wystawy *Mit Galicji* rysunek portretowy *Żabi król* został pokazany w Muzeum Miasta Wiednia na placu Karola.

W roku 2016 za pośrednictwem Paula Rosdy'ego odwiedziła mnie w Wiedniu pani Joanna Sass, zajmująca się w ramach studiów doktoranckich Brunonem Schulzem. Pokazałam jej sztambuch z rysunkiem. Pełne pasji i poświęcenia zaangażowanie pani Joanny dla mojego zmarłego krewnego, o którym przez wiele lat nic nie wiedziałam, bardzo mnie wzruszyło.

Przez lata interesowali mnie poeci przeklęci, dziś, w późnym wieku, stoją na mojej półce książki Brunona Schulza i zadają sobie pytanie, jak przebie-

gały te posiedzenia portretowe w domu mojej niezwykle gościnnej babci. Sama w roku 1952 zostałam sportretowana przez malarza Pistoriusa w jego atelier i przypominam sobie, jak ciągle zeskakiwałam z krzesła, by pobawić się należącymi doń pięknymi, kolorowymi ołówkami.

Dzięki zaproszeniu profesora Stanisława Rośka mogłam ubiegłej jesieni wziąć udział w konferencji *Schulz – słownik mówiony*. Byłam pod ogromnym wrażeniem tego, z jakim oddaniem i pracowitością profesorowie i studenci angażują się w projekt schulzowski.

Cóż, w wieku siedemdziesięciu trzech lat wiem, kto to jest Żyd, nie jestem jednak pewna, jakiej odpowiedzi udzieliłabym dziś mojej szkolnej przyjaciółce Erice. Zamykam sztambuch mojej matki, należący teraz do mnie. Czy wiedziała, jakie skutki będzie miało to, że nie podarowała mi nowoczesnego sztambucha z plastiku, lecz swój, sprzed czasów Holocaustu?

Pokój prochom Brunona Schulza i członkom mojej rodziny!  
Dla mnie w każdym razie koło się zamyka.

*Przełożyła Joanna Sass*

[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”<sup>1</sup>. 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 1934<sup>2</sup>. 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*<sup>3</sup>), ukazał się w lwowskim miesięczniku „Sygnały”<sup>4</sup>. 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”<sup>5</sup>. 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 zapożyczeń 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 Lwowie<sup>6</sup>. 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 przykładach 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*<sup>7</sup>. W scenie tej, jak pamiętamy, ojciec siedzi na ogromnym porcelanowym urnale, a potem potężnym chlustem wylewa jego zawartość przez okno<sup>8</sup>. 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”<sup>9</sup>. 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 kolacji, przelewały się bez końca strumienie różnego kawy, który w nagle zbudzonej płodności wymajaczał ze siebie coraz nowe strumienie, dopływy i wiry różnej 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 śliski soliter 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 urnale, 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 „Sklepie 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 jakości<sup>10</sup>.

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”<sup>11</sup>. 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 *Sklepmi 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 autora<sup>12</sup>. Nigdy jednak nie zaliczano powieści Truchanowskiego do gatunku parodii, pastiszu czy karykatury. Dla czego zatem uczynił to Schulz?

<sup>10</sup> Ibidem, s. 164. List z 6 lutego 1938 roku.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 124. Podkreślenie – P.S.

<sup>12</sup> 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 podkrażał 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 taił 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)<sup>13</sup>. 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 rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura* (Kraków 2012).

musi dojść do starcia, rywalizacji na podłożu wnikliwej, ale ambiwalentnej lektury, przypominającej zakochanie<sup>14</sup>. Literatura Schulza spłynęła na Truchanowskiego nagle i niespodziewanie jak objawienie (Bloom upomina: „źródło wpływu się nie wybiera”<sup>15</sup>). 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”<sup>16</sup>. 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*<sup>17</sup>. 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”<sup>18</sup>. Widać to w drugiej części *Dwugłosu o Schulzu*, autorstwa Stefana Napierskiego<sup>19</sup>. 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”<sup>20</sup>. 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”<sup>21</sup>. 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”<sup>22</sup>. „Zdarza się, że krytyk przejęty do głębi czytając wizję poetycką sam zaczyna ją rozwijać, rozbudowywać już jako własną”<sup>23</sup> – 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”<sup>24</sup>. 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 rozwiązłości*<sup>25</sup>. 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”<sup>26</sup>. 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 karykaturę<sup>27</sup>.

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 naśladowstwa – czy to parodia, czy to pastisz, czy też stylizacja – wcale nie okazały się zadaniem łatwym.

---

<sup>26</sup> M. P. Markowski, op. cit., s. 117, 120.

<sup>27</sup> B. Schulz, *Księga listów*, s. 124.

# Tadeusz Hollender: Pisarze polscy o pomocy zimowej

Apel naszych czynników miarodajnych, wzywający wszystkich do wzięcia udziału w organizowaniu polskiej *Winterhilfe*, znalazł, jak wiadomo, szerokie echo wśród naszych pisarzy, którzy poświęcili tej sprawie wiele prac, rozsypanych po rozmaitych dziennikach i czasopismach. Zadałem sobie trud zebrania tych właśnie utworów, kierując się zresztą również bezinteresowną chęcią propagandy polskiego bezrobocia także wśród czytelników „Sygnałów”. Oto i plon mojej pracy, który na tym miejscu ogłaszam.

[...]

## **Bruno Schulz *Bezrobotny ojciec z pomocy zimowej***

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 ująć 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, z którym w takich okazjach nie lubię się nigdy rozstawać. Krab miał bokobrody, jak cesarz Franciszek Józef i wielu braci, ale ci pomarli już dawno.

Wokoło rozwierał się świat. Od wystawy do wystawy pęczniał, szalał. Kule żarówek były jak pięści ze złota, jak brzuchy pomarańcz apokaliptycznych, z których wyrastały od razu całe drzewa i chlustały zielenią prosto w oczy. Wtedy ojciec mój zdjął sobie nagle z nieopisanym wdziękiem głowę z karku i zaczął się nią bawić. Pokazywał mi nią tłumy ubogie i obdarte, które właśnie zaczęły wypełniać ulicę.

Z początku było ich niewiele. Nagle poszczególne postaci zaczęły się łączyć z sobą i rozwiewać. Z każdego takiego połączenia wypadały nowe. Tłum gęstniał coraz potężniej. Rozrastał się, narastał jak ciasto w ogromnej donicy, rozradzał się biologicznie przez pączkowanie. A potem domy, światła, drzewa, pomarańcze, ulice – wszystko rozrosło się w jeden ogromny i obdarty tłum, który się rytmicznie zbliżał i oddalał, aby za każdym wstrząsem, jakby z aktu spółkowania wyrzucać z siebie nowe zwielokrotnione tłumy. Dorożka, w której jechaliśmy z ojcem, dudniła i sapała głucho. Ojciec trzymał teraz głowę pod pachą i dłubał sobie



palcem w nosie Czułem, że kopyta koni nie stukocą teraz w kostkę bruku. Nie. Droga była wybrukowana głowami tłumu i dorożka chwiała się na nim jak na falach. Podziwiałem teraz dopiero całą finezję ojca, który nie chciał się wyróżniać, chociaż był cesarskiego pochodzenia. Bo nagle swobodnie i beztrąsko wyrzucił własną głowę z powozu pomiędzy inne rozlane głowy. Po chwili straciłem ją z oczu.

Wtedy ojciec mój stał się gwiazdą. Wdychając zapach tłumu i uśmiechając się gorzko, wznosić się zaczął wysoko, wysoko. I stawał się w drodze konstelacją, i krabem – rakiem i Franciszkiem Józefem zarazem. Franciszek Józef – ojciec – krab – konstelacja, wszystko to właściwie pokręciło mi się i sam nie wiem dobrze, co mu wybrać, w każdym razie wróciło to wszystko do znaczka pocztowego. On był początkiem i końcem.

I wtedy, wtedy dopiero zrozumiałem, że naszym obowiązkiem jest złożyć grosz na Pomoc Zimową. Czasem zwykła, nieskomplikowana alegoria pomaga od razu, kiedy nie wiemy, co czynić należy.

[...]

Pierwodruk: „Sygnały” 1937, nr 25 z 1 stycznia, s. 15 (fragment).

# Maria Wrześniewska-Kruczkowska: Psychostenik. Gombrowiczowi, Karpińskiemu i Schulzowi

Opowiedziałem wam już o swoich przygodach, gdy byłem zwykłą małpą, Modrem Cielęciami, synem pięknego orangutana Wau-Wau i małpy pokojowej. Opowiedziałem wam już o niewdzięczności ludzkiej, której zaznałem ponad wszelką miarę – wtedy gdy byłem puszystą angorą. Teraz chcę wam opowiedzieć o zwyczajach Idiotów Makabrycznych, bowiem w jednym z ostatnich swoich istnień byłem Idiotą. Wprawdzie lekarze twierdzili uparcie, iż jest to tylko psychostenia, że nęka mnie tylko zanik poczucia rzeczywistości – lecz darujcie! wolę wierzyć starej mojej piastunce, która na pewniaka przysięgała, iż jestem kompletnym idiotą

Urodziłem się najnormalniej w świecie, urodziłem się w samą porę i w sam czas, albowiem dłużej n i e b y ć przechodziło już moje siły. Jako noworodek myślałem niezwykle bystro i poprawnie. Skoro tylko z czeluści krwi i niebytu wypłynąłem ku nagiej rzeczywistości, tj. na ręce akuszerki, powiedziałem ironicznie do swej mamy:

– Proszę tylko nie zwracać mi gitary historią o bocianie. Chyba pani nie przypuszcza, że dam się nabrać na takie naiwne kłamstewka. Nie jestem naiwny. Jestem uświadomiony. Jestem noworodkiem nowoczesnym. W ogóle na przyszłość proszę, aby mnie nie bujać. Jestem noworodkiem na tyle oryginalnym, aby zrozumieć, że wasze kołysanie nie jest niczym innym tylko okłamywaniem mnie, wmawianiem, że jestem naiwny i że to kołysanie sprawia mi przyjemność. Precz z kołyską! A więc zaznaczam z góry, żeby nie było żadnych nieporozumień: inne noworodki krzyczą, ponieważ nie umieją nic innego robić... ja umiem myśleć i proszę się z tym liczyć.

Mama znieruchomiała. Potem wrzasnęła rozdzierającym głosem:

– Bić go.

Moja wątpa pupa noworodka dostała się w łapy akuszerki. Jedną ręką chwyciła mnie za nóżki, uniosła w powietrze i gdy tak wiłem się rozpaczliwie (głową w dół), ciężkie jej palce dotykały moich pośladków. Krew uderzyła mi do głowy. Krzyknąłem:

– Dość już tych komedii. Nie po raz pierwszy jestem noworodkiem. I wiem, jakie prawa mi przysługują. Proszę złożyć mnie w pierzynkę.

– Bić go – jęczała matka.

W tej chwili stanął w drzwiach mój ojciec.

– Pamiętaj – rzekł – że całe życie polega na biciu w pupę. Jedyną twoją reakcją może być wrzask. Bez mędrkowania.

– Tak przypuszczałem – odparłem, siłąc się na humor, chociaż pupa piekła mnie okrutnie – to samo mówił mi mój były ojciec, Wau-Wau, czyli Kłębiasty Włos.

– Bić go – ryknął ojciec – niech dzieciątko wrzeszczy, niech wie, że pulsuje w nim moja krew.

Więc bili. Zapłakałem rozpaczliwie, głośno, rozdzierająco, a wtedy mama, tato i akuszerka westchnęły z ulgą: „Bobak żyje, chwała Bogu...”

Zwaliłem się jak kłoda do kołyski i pisałem:

– Whisky and soda. Inaczej zemdleję.

Podano mi prędko jakąś butelczynę. Moje rączęta noworodka chwyciły ją gwałtownie, zabalgotało mi w gardle.

– Pfe... – zakwiliłem – to jest przecież ordynarny rumianek. Więc tak rozpoczynam życie? Najpierw bijecie mnie, a potem, gdy żądam środków orzeźwiających, współczesnych... dostaję rumianek! Ha! Dosyć tego. Proszę mi podać numer telefonu Ligi Ochrony Praw Człowieka i Obywatela.

Mama, tato i akuszerka wstrzymali oddechy. Mama tak go wstrzymała, aż umarła („to się nazywa przy porodzie”, ha! ha!), a ojciec osłabł i rzuciwszy się na kolana, wznosił modły do sufitu.

– Dlaczego mnie tak każesz, o Boże?

– Pan wierzy w Boga? – zdziwiłem się.

Ojciec jęczał dalej:

– Cóż Ci zawiniłem, o Boże.

– Może pan nie zapłacił podatków? – wtrąciłem łagodnie.

Wtedy po raz pierwszy i ostatni w życiu dostałem po pysku od ojca, który przy odgłosie policzka wymówił te pamiętne słowa:

– Wszystko przez tego małego idiotę, mego syna...

– Czy jest pan tego pewny? – chlipnąłem. – Kwestia zapłodnienia A przez B lub A przez C jest jeszcze naukowo niewyjaśniona. Naukowcy stwierdzają, że 99% dzieci nieślubnych rodzi się w ślubnych związkach.

Po tych słowach, zmęczony, zasnąłem.

■

Więc żyłem. Nie pozostało mi nic innego do robienia tylko żyć. Żyłem samotnie. Ojciec, który nie mógł przeboleć straty swej żony, i przekonany, że zginęła ona, wydając na świat właśnie mnie, unikał mego widoku i tylko wysyłał do dziecinnego pokoju czeki na utrzymanie. Chwała Bogu, czeki te miały pokrycie. Oprócz czeków wepchnął mi na dokładkę starą piastunkę, nianię.

Nie mogę wam dokładnie opisać tego potwora. Była to kobieta o szerokiej twarzy, szerokim nosie i wąskich jak szparki oczach. Posłuszna była bardzo i po-

korna lecz ta jej pokora odbierała mi apetyt i gasiła zupełnie mój popęd płciowy, który, jak wiadomo, u pięcioletnich chłopców jest najsilniej rozwinięty. Gdy kazałem jej zrzucić strój niani i złożyć ciało na kanapie, oczom moim przedstawiał się zawsze ten straszny widok: piersi piastunki opadały w łagodnych falach ku zmiętemu brzuchowi, wyleniałe włosy podbrzusza ukazywały wstrętą łysinę, a uda miała zeschnięte jak badyle. Przy tym w nos uderzał przykry zapach. Pięcioletni chłopcy czują pociąg do mięsistych, soczystych, mlecznych kobiet Rubensa. Ha! Moja piastunka, mimo że znała niezwykle rafinowane pieszczoty – znudziła mi się szybko. Po dwóch latach skończyłem z nią. Wbiłem w jej klatkę piersiową wielki hak, potłukłem trochę młotkiem i przytwierdziłem moją piastunkę do ściany. Kręciła błagając biodrami, lecz byłem niewzruszony.

– Musisz zdechnąć, Ofelio. Jesteś zupełnie nie do użytku, a wiesz przecież, że ja jestem przede wszystkim pragmatykiem.

– Ależ dziecinko najdroższa, zgnijesz w kryminale, jeśli znajdą w tym pokoju moje zwłoki. To nie jest żaden pragmatyzm, to morderstwo z premedytacją. Be, be... brzydka zabawa. Weź lepiej klocki... albo chcesz... przeczytam ci bajeczkę o Czerwonym Kapturku.

– Milcz, głupia... – zaśmiałem się historycznie i wskazałem ręką karaluchy pełzające wzdłuż listew podłogi. – Jutro śladu nawet nie będzie z twego śmierdzącego ciała.

Piastunka zawyła, wygięła się jak pantera... lecz gwóźdź trzymał mocno.

– Jeśli chcesz, możesz się modlić. Nawet głośno. Ostatecznie Bóg może istnieć. Skończoność musi mieć przyczynę nieskończoną. Módl się do nieskończoności – mówiąc to, podniosłem z ziemi dwa karaluchy i przyczepiłem je do piersi niani. Reszta insektów popędziła już sama ku ofierze i zaczęła ją obgryzać, od nóg począwszy. Wkrótce cała postać pokryła się drgającą, brunatno-czarną masą. Po półgodzinie z piastunki pozostały tylko kości, które wraz z nieruchomymi od przeżarcia karaluchami zakopałem pod deskami podłogi.

– Ślad zbrodni został ukryty – szepnąłem zwycięsko. Po czym ułożyłem się w łóżeczku z białymi firaneczkami i zasnąłem słodko, zarumieniony.

■

Trzeba przyznać, że byłem wesołym dzieckiem. Papierosy, wódka i coraz to nowe służące wpływały doskonale na mój rozwój fizyczny i umysłowy. Mając lat piętnaście, przekraczałem wzrostem metr dziesięć, a mój umysł pracował w systemie c.g.s. z ścisłością wprost przerażającą. Z mego pokoju poczęły wychodzić na świat, roznoszone przez służące, słynne wzory logiczno-matematyczne zwane w dzisiejszym świecie logistyków wzorami Wheiteiranga. Najdoskonalszy z nich męczy do dnia dzisiejszego studentów, przygotowujących się do egzaminu z „logiki i metodologii ogólnej z zasadniczymi pojęciami logiki matematycznej”. Wzór ten wygląda tak:  $D F \{(p') \cdot (p < q) = q' \cdot (p + q) \cdot (q + P)\}$ . Niby nic, a spróbujcie

rozwiązać. Mamy tu po obu stronach równoważności iloczyn logiczne, które wykazują nam niezbicie, iż nie jeżeli nie p i p, to q jest tyle co nie q i p lub q i nie q lub nie p, plus minus do f, w nawiasie, to nie tyle co nie p. Wzór ten zresztą sprawdzono najzwyczajszą metodą jedynekową i okazał się całkowicie prawdziwy. Wzorów takich tworzyłem dwanaście albo i piętnaście dziennie, aż wreszcie obrzydło mi to zajęcie. Wtedy zaczęły z mego pokoju płynąć oratoria, zwane oratoriami Wheiteiringa. Śpiewają je dzisiaj chóry konserwatoriów i towarzystw muzycznych. Są one cenione na równi z oratoriami innego wariata, Bacha. Po oratoriach zajmłem się ekonomią i polityką światową. Służące wyniosły z mego pokoju projekty odbudowy gospodarki światowej i stało się to, co się musiało stać: plany gospodarcze Wheiteiringa podbiły świat. Stałem się najważniejszą osobą na świecie. U mnie zasięgano opinii co do zasypania kanału La Manche, kolonizacji Afryki Południowej i wschodniej Pupadurke (którą odkryłem przypadkowo i niewinnie), sposobu rwania włosów, podniesienia stanu powyżej pasa, walki z komunizmem, nacjonalizmem, manicuryzmem (od manicure – taki prąd rasistyczno-paznokciowy), leku na porost zębów u nieboszczyków, walki idealizmu z panidealizmem itd., itd. Moje biurko zarzucone było listami, depeszami i czekami z całego świata. Byłem legendą Renesansowego Człowieka. Zamknięty w swym pokoju śmiałem się przez nos i obserwowałem z zadowoleniem tłumy ludu wiwatujące na moją cześć.

– Niech żyje...

■

Więc żyłem. Przypuszczam, że znudziłem się wam opowiadaniem o tym, jak doszedłem do całkowitej władzy nad światem, jak zniosłem urząd matek, ojców, niani i kołysek, jak ustaliłem Wielki Porządek Rzeczy, zwany porządkiem Wheiteiringa. Zapewniam was, że to było bardzo nudne i głupie. Nawet nie oryginalne. Jedyne pozdrowienie, polegające na kiwaniu palcem w bucie, uważam za bardziej sensowną rzecz z tego okresu. No, raczej zainteresuje was mój fatalny koniec. Koniec Makabrycznego Idioty.

Po zniesieniu urzędu Matek i Ojców dał się zauważyć na świecie brak kołysek oraz dzieci. Ludzkość wymierała. Tłum nie krzyczał już „niech żyje”, lecz domagał się coraz gwałtowniej: „daj nam kołyski i dzieci...”. Co robić? „Daj nam dzieci...” Dobrze im było krzyzczeć, ale jak ja to miałem robić? Coraz mniej służących przewijało się przez mój pokój i te rodzic nie mogły, ponieważ fakt taki był surowo karany. Albo matek nie ma, albo są.

Razu pewnego, zgłodniały i pełen żądz, odsunawszy deski podłogi, wyciągnąłem stamtąd kości mojej pierwszej niani. Gdy patrzyłem na nie, na te kości z okresu Matek i Ojców, mój genialny mózg znalazł rozwiązanie dla sprawy męczącej tłum.

Wyciąłem sobie biodra, a na ich miejsce wsadziłem nieco zbutwiałe biodra piastunki. Następnie zawezwiałem swą ostatnią służącą i wyrwawszy z jej ciała

gorący ochłap macicy, włożyłem go w swe biodra, uprzednio go zapłodniwszy. Potem położyłem się. Uczułem ból. Byłem oto matką. Najwyższą Osobą Rodzącą. „W ciągu godziny mogę urodzić dwanaścioro dzieci – myślałem – gdy tylko dostarczą mi odpowiedniej ilości macic. Zwycięstwo...”

I możecie wierzyć mi lub nie. Wszystko jedno. 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 – ale sam przestałem być człowiekiem. W ten właśnie sposób zakończyłem swoje istnienie jako idiota makabryczny (lub jak określano mnie z szacunkiem, psychostenik) i przeniosłem się cichcem do łona wiewiórki.

Pierwodruk: „Apel” 1937, nr 13 (dodatek do „Kuriera Porannego”, nr 351 z 19 grudnia), s. 9–10.

# Wilhelm Korabiowski: À la manière de... Bruno Schulz

W owe dni, kwaśne od potu Adeli i popielate 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 pośladki, z całej siły przyciskał je do brzegów tego naczynia, o barwie i woni w najwyższym stopniu wątpliwej, dwuznacznej i ryzykownej, jakby jego zawartość miała go lada chwila wysadzić w powietrze.

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.

Już wówczas zauważyłem pewnego wieczora, jak ojciec, stękając cicho, ostatkiem sił trzymał się na krawędziach nocnika, jakby wewnątrz cwałowały całe tabuny dzikich stragonyaryjskich jeży albo oszalałych kosmatych szczurów. Już wówczas z wnętrza dochodziły owe dwuznaczne szmery i chroboty, owe dyskretne mlaskania i owe ironiczne krząkania, a ściany naczynia zaczęły nieznacznie marszczyć się, pęcznić i fałdować, jeszcze nie mogąc się zdobyć na odwagę ostatecznej decyzji. I kto wie, czy ojciec mój sam jeden nie opanowałby tej fermentującej materii, gdyby nie fakt, który zaszedł pewnego dnia.

Ojciec ostatkiem sił i resztką gasnących pośladków trzymał się na naczyniu, kiedy pewnego wieczoru weszła Adela. Podeszła do ojca i wyciągnięty wskazujący palec przytknęła do najbardziej zaognionego, wybrzuszzonego miejsca na ścianie naczynia, po czym powoli zaczęła się cofać, ciągle kiwając wyciągniętym ironicznym palcem i mrugając dwuznacznie oczkiem na pończoszce jedwabnej. W tej chwili dotknięte i zapłodnione miejsce zaczęło się lejowato wydłużać, wyciągać w kierunku oddalającego się palca Adeli, po czym ściany naczynia zmiękły, spęczniały, rozkleiły się i otworzyły. Wściekły strumień gęstej, brunatnej woni popłynął korytem wyżłobionym w powietrzu ciągle jeszcze kiwającym palcem Adeli.

Płynęły oszalałe z wolności strawione restancje wielu familijnych obiadów, podwieczorków i kolacyj, przelewały się bez końca strumieniem rozmaitego kału, który w nagle zbudzonej płodności wymajaczał ze siebie coraz nowe strumienie, dopływy i wiry rozmaitej konsystencji, woni i koloru. Strzelały wysokim sopranem wszystkie żółte, chromowe soki rzadkiego rozwolnienia, były wśród zwałów bru-



**Stary i kondor**, przed 1930, ołówek



natnego kału kipiące źródła spienionego bursztynu, pędziły niepowstrzymane niagary kipiącego moczu, wiły się wśród skrętów jelit obłe nitki glist i gąsienic, skręcały błyskawicznie spirale trychnin i soliterów, strzelała liśćmi zużyta zieleń niestrawionych jarzyn, która szybko, pośpiesznie i tandetnie imitowała i nadrabiała brakujące formy, rozrastała się w głowiaste banie kapusty, sałaty i kielu, pędziła w górę tropikalnymi ogrodami tej tandetnej, mściwej roślinności, płynęły coraz to nowe zapasy substancji, coraz nowe rezerwy wydzielin, w których było gdzieś perskie oko niestrawionej fasoli albo połkniętej pestki z czerśni, i tak ta zwycięska maskarada materii, ten karnawał oszalałych z wolności ekskrementów przebił się przez ściany pokoju i runął strumieniem na miasto, unosząc z sobą ojca, który rozkraczony jak na koniu zniknął nam z oczu, ten bohater.

Z nosami ściśniętymi w palcach staliśmy wówczas w oknach parteru i patrzyliśmy z przerażeniem, jak ojciec kurczył się powoli, lineatura jego twarzy i rąk zwijała się w obłe pierścienie, ruchy stały się podobne do ruchów ogromnej dżdżownicy i poznaliśmy, jak ojciec zamienił się w czarnego, śliskiego solitera, który posuwał się naprzód drobnymi kroczkami trychinowego ciała, aż schował się cały w jakiejś rynnie wiadomej zaufanej substancji i znikł nam z oczu raz na zawsze.

Pierwodruk: „Chochoł” 1938, nr 1 z 6 lutego, s. 3.

# Maciej Urbanowski: „Ja rozpisałem się bardzo, bo zółć mnie zalała”

Opublikowany w tym numerze „Schulz/Forum” list Stefana Napierskiego do Kazimierza Wyki rzuca pewne światło na okoliczności, w jakich doszło do publikacji w „Ateneum” słynnego, a nawet – jak chce Jerzy Jarzębski – „sławetnego”<sup>1</sup> *Dwugłosu o Schulzu*. Ów *Dwugłos* obrósł już zresztą sporą literaturą przedmiotu – jako „wielki skandal” i „wyjątkowo drastyczna pomyłka na giełdzie wartości literackich”<sup>2</sup>, „bezpardonowa napaść”<sup>3</sup>, a nawet jako najostrzejszy atak na prozę Brunona Schulza w międzywojennej Polsce i „największa krytyczno-literacka pomyłka Wyki”<sup>4</sup>.

Nic więc dziwnego, że *Dwugłosowi* poświęcono osobne hasło w *Słowniku schulzowskim*. Autor tego hasła, Włodzimierz Bolecki, podkreślił, iż „zarówno data publikacji, jak i fakt, że jej autorami byli wybitni krytycy lat trzydziestych, a przede wszystkim jej treść – uczyniły z niej symboliczny fakt literacki o wielkim znaczeniu historycznoliterackim”<sup>5</sup>. Bolecki zwrócił też uwagę, że w *Dwugłosie*, który ma „więcej znamion paszkwilu i pamfletu na pisarza niż cech recenzji jego utworów”, można odnaleźć nie tylko najważniejsze antyschulzowskie zarzuty krytyki lat trzydziestych, ale że jest on równocześnie „znakomicie napisanym komentarzem krytycznoliterackim”, a wreszcie że „wydaje się jednym z najbardziej intrygujących «błędnych» odczytań utworu literackiego w polskiej krytyce XX wieku”.

Dodajmy i to, że *Dwugłos* był w zasadzie jednym z o s t a t n i c h omówień prozy Schulza przed wybuchem II wojny światowej<sup>6</sup>. Moment jego publikacji – początek roku 1939 – dodawał też obu recenzjom znaczeń oraz intencji, z których być może nie do końca zdawali sobie sprawę krytycy. Dlatego na przykład zamykając wypowiedź Wyki opinię, że „*Sanatorium pod Klepsydrą*, nawet spalone na stosie, w niczym nie uderza młodego pokolenia, ponieważ istotna zbież-

---

1 J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000, s. 203.

2 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1982, s. 234–235.

3 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiąłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 143.

4 M. Krakowiak, *Katastrofizm – personalizm – realizm. O krytyce literackiej Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*, Kraków 2001, s. 128.

5 W. Bolecki, *Dwugłos o Schulzu*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski i S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 94–95.

6 W 1939 roku ukazał się jeszcze artykuł A. Krawczyka *Czas u Bruno Schulza* („Nasz Wyraz” 1939, nr 5/6); pomijam tu książkę Stanisława Baczyńskiego *Rzeczywistość i fikcja*, której niemal cały nakład spłonął we wrześniu 1939.

ność w latach wydania nie oznacza zbieżności istotnej, a żadna z cech tej książki nie jest cechą przyszłości, o którą warto kopię kruszyć”<sup>7</sup>, Markowski zrozumiał po latach jako dosłowne wezwanie do spalenia już nawet nie wymienionej książki, ale samego Schulza, a o zarzutach Napierskiego pisał, iż niebezpiecznie zbliżają się „do faszystowskiej i komunistycznej metaforyki kultury jako zdrowego i silnego organizmu, nieskażonego niczym obcym”<sup>8</sup>.

Sprawę *Dwugłosu* komplikowało to, że jego autorami byli krytycy nie tylko wybitni, ale też postrzegani jako niezależni, niewiukłani w żadne polityczne czy ideologiczne serwituty, zwłaszcza po ogromnie aktywnej prawej i lewej stronie ówczesnej sceny literackiej. Choć trzeba też pamiętać, że Napierski był czołowym krytykiem liberalno-lewicowych „Wiadomości Literackich”, a Wyka w pierwszych latach swojej kariery publikował w konserwatywnym „Marchońcie”, a sporadycznie także w narodowym „Prosto z Mostu”. Ale też nie przypadkiem właśnie w roku 1938 Napierski rozluźnił swe związki z tygodnikiem Mieczysława Grydzewskiego i stworzył własne pismo. Nieco wcześniej, w końcu 1937 roku, Stanisław Piasecki, redaktor naczelny „Prosto z Mostu” oferował Wyce stałą współpracę, dość zdecydowanie wszakże przez niego odrzuconą<sup>9</sup>.

Absurdem byłoby do Wyki czy tym bardziej do Napierskiego przykleić etykietkę antysemitów czy endeków, „Ateneum” zaś określić mianem pisma nacjonalistycznego czy paseistycznego. Był to wprawdzie periodyk o stosunkowo krótkim żywocie, ale bez wątplenia ambitny, żywo redagowany, otwarty na szeroko rozumianą literaturę nowoczesną i europejską (publikacje na przykład Baudelaire’a, Rilkego, Supervielle’a, Eliota), a zarazem sięgający do dość szeroko rozumianej tradycji. To oznaczało także zainteresowanie pisarzami związanymi z prawicą, na przykład Karolem Hubertem Rostworowskim czy Janem Ludwikiem Popławskim<sup>10</sup>, ale nie zajmowali oni w tym piśmie specjalnie eksponowanego miejsca.

Zdaniem Wiesława Pawła Szymańskiego w „Ateneum” dominowało zainteresowanie współczesnością, zwłaszcza młodą, awangardową liryką. Sam Napierski

7 K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, z. 1, w: K. Wyka, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 423.

8 M. P. Markowski, op. cit., s. 145. Por. także uwagę o słowach Wyki: „Ja niestety rozumiem to w następujący sposób: spalmy Schulza, zanim spalą go faszyci. Jednak nawet wtedy, w postaci całopalnej ofiary, proza Schulza nas, młodych, nic a nic nie będzie obchodzić” (ibidem, s. 143, przypis 4). Niemal identycznie brzmią uwagi Markowskiego na interesujący nas temat w książce *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 61–63. Uwagi te rozwinęła Magdalena Jarnotowska, komentując *Dwugłos*, w artykule *Brud jako metafora w twórczości Brunona Schulza* („Prace Polonistyczne” LXIX, 2014, s. 117–121).

9 Szerzej na ten temat zob. M. Urbanowski, „Walczymy w gruncie rzeczy o to samo...”? Wokół listów Stanisława Piaseckiego i Włodzimierza Pietrzaka do Kazimierza Wyki, „Ruch Literacki” 2012, nr 4–5, s. 569–591.

10 S. Lichański, *Jan Ludwik Popławski jako krytyk literacki*, „Ateneum” 1938, nr 4–5; I. Sławińska, *Wokół teatru K. H. Rostworowskiego*, ibidem.

w liście do Wyki z 31 stycznia 1938 roku wyjaśniał to tak: „«Obóz młodych», jeśli Pan przyjmuje za krystalizującą się postawę, przyjmuję jak słuszną i konieczną definicję. Lecz nie mógłbym przystać na solidarność roczników, która wie tylko to, czego nie chce – ta się okropnie panoszy w Polsce”<sup>11</sup>. Warto przy tym przypomnieć, że Napierski urodził się w roku 1899, Wyka był więc odeń o dwaście lat młodszy.

„Ateneum” było trybuną młodych (drukowało między innymi Miłosza, Jastruna i Piętaka), ale było też pismem autorskim, na którym bardzo wyraźny ślad odciskała osobowość redaktora naczelnego, czyli Stefana Napierskiego<sup>12</sup>, co notabene zwiększało znaczenie jego wypowiedzi na temat Schulza, brzmieć ona mogła bowiem jak oficjalne stanowisko redakcji.

Zarzucano zresztą „Ateneum” eklektyzm, ale Szymański łączył je po latach z personalizmem, zwracał też uwagę na charakterystyczną dla pisma aurę pesymizmu, związaną z oceną współczesnej rzeczywistości, której przeciwstawiano świat sztuki<sup>13</sup>. Taka postawa bliska była nieco paradoksalnej formule klerkizmu zaangażowanego, realizowanej w praktyce krytycznej przez samego Napierskiego<sup>14</sup>. Wyraźne było też w „Ateneum” zainteresowanie modernizmem katolickim i – szerzej – religią, czego przykładem mógłby być esej Marii Winowskiej o Charlesie Péguy (nr 3 z maja 1938) albo druk listów Stanisława Brzozowskiego, w których wyznawał on na przykład: „Na katolicyzm patrzę jak na zdumiewający twór życia” i „tak mi jest nienawistna psychologia dzisiejszego europejskiego liberała, radykała, dekadenta, że uciekam od niej do wrogich choćby, ale głębokich form życia”<sup>15</sup>.

Brzozowski był, jak wiadomo, wielkim patronem intelektualnym Kazimierza Wyki, swój wpływ wywarł też na krytykę Napierskiego. Pisał on jednak w liście do Wyki z 6 marca 1938 roku: „wyznam prywatnie, że mam do Brzozowskiego wyjątkowo ambiwalentny stosunek. My wszyscy – młodszy i starsi – jesteśmy «na niego» chorzy”. Stąd drukowany w pierwszym numerze „Ateneum” artykuł Ludwika Frydego *Brzozowski jako wychowawca (z powodu wydania „Legandy Młodej Polski”)*, na który Wyka ripostował w trzecim numerze pisma artykułem *Broń złudzeń i broń rzeczywistości*, na który z kolei odpowiedział Fryde *Dwie uwagi*<sup>16</sup>. Spór dotyczył tego, czy Brzozowski i *Legenda* mogą „działać dodat-

**11** Wszystkie cytowane listy Napierskiego do Wyki znajdują się w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

**12** W.P. Szymański, *Współczesność i maska (o „Ateneum”)*, w: idem, *Moje Dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998, s. 174–189.

**13** Ibidem, s. 178.

**14** Por. J. Zięba, *Klerk zaangażowany. Stefana Napierskiego nowoczesna krytyka literacka wobec dyskursów krytycznych w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2006.

**15** S. Brzozowski, *Z niedrukowanej korespondencji*, „Ateneum” 1939, nr 2 (8).

**16** L. Fryde, *Brzozowski jako wychowawca (z powodu wydania „Legandy Młodej Polski”)*, „Ateneum” 1938, nr 1, s. 12–37; K. Wyka, *Broń złudzeń i broń rzeczywistości*, „Ateneum” 1938, nr 3, s. 461–448; L. Fryde, *Dwie uwagi*, „Ateneum” 1938, nr 3, s. 469–474. O powieściach Brzozowskiego pisała też Eugenia Krassowska w numerze 2 (8) „Ateneum” z 1939 roku.

nio na charakter umysłowy i uczuciowy młodego pokolenia” – Fryde twierdził, że nie, z czym nie zgadzał się Wyka. Napierski napisał wtedy Wyce, iż podziela wiele jego „tez i przeciwstawień” (list z 6 marca 1938). Wspominam o tym, bo wpływ Brzozowskiego na *Dwugłos* wskazywali niektórzy komentatorzy, na przykład Markowski, który retorycznie zapytywał: „Czy Wyka znalazł taki ton u Brzozowskiego, którego wówczas był zachłannym czytelnikiem?”<sup>17</sup>.

Pomyłkę Wyki i Napierskiego tłumaczono rozmaicie. Jarzębski na przykład wyjaśniał ją niezdolnością obu krytyków do zobaczenia w prozie Schulza czegoś więcej ponad rodzajowość, „portret małego miasteczka i jego mieszkańców – w dodatku dziwacznie zdeformowany, przeładowany jakoby ozdobami i zanurzony w chaosie obrazów, metafor, czasoprzestrzennych porządków”<sup>18</sup>.

Inaczej Bolecki, który był przekonany, że Wyka i Napierski bardzo uważnie przeczytali prozę autora *Sklepów cynamonowych*, a ich negatywna ocena świadczyła o tym, iż mieli pełną świadomość, że „Schulz swoją twórczością zakwestionował najważniejsze normy, kryteria i wartości, jakie respektowała i jakich od pisarzy wymagała krytyka lat trzydziestych”<sup>19</sup>. Konkretnie: chodzi o model literatury realistycznej, w który wpisany był „imperatyw hierarchizacji elementów oraz idei dzieła”<sup>20</sup>.

Małgorzata Krakowiak stwierdziła z kolei, że Wyka „pozbawiony był wrażliwości pozwalającej uchwycić ponadczasowe walory prozy Schulza. Posiadł, owszem, umiejętności zobaczenia odrębnych cech tej twórczości, ale nie rozumiał, w jaki sposób można by je poczytać za wartościowe”<sup>21</sup>. To było znowuz konsekwencją niechęci młodego krytyka wobec awangardy, afirmacji przezeń realizmu oraz personalizmu. Schulz napisał więc „coś, co było odwrotnością” modelu prozy lansowanego przez Kazimierza Wykę i wielu jego rówieśników<sup>22</sup>.

Dariusz Skórczewski „niską ocenę”, jaką krytycy spod znaku personalizmu wystawiali prozie Schulza, wyjaśnia katastroficznym klimatem końca lat trzydziestych, gdy do refleksji nad kulturą „przedostawać się zaczęły, w sposób nieunikniony coraz bardziej intensywne, rozważania o charakterze etycznym, rozpaczliwie poszukujące wzorca postawy, jaką winna zająć świadoma swoich czasów jednostka wśród wyzwań współczesności”<sup>23</sup>.

Magdalena Jarnotowska, analizując obecną w *Dwugłosie* opozycję czyste–nieczyste, nacechowaną etycznie, dochodziła do wniosku, że Wyka z Napierskim

17 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, s. 143–144.

18 J. Jarzębski, op. cit., s. 203.

19 W. Bolecki, *Dwugłos...*, s. 95.

20 Idem, *Poetycki...*, s. 238.

21 M. Krakowiak, op. cit., s. 128.

22 Ibidem, s. 129. Program literacki krytyków pokolenia 1910 rekonstruuje K. Dybciak w monografii *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław 1981.

23 D. Skórczewski, *Spory o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2002, s. 227.

„zarzucali Schulzowi antyhumanizm i utwierdzanie chaosu, indyferentyzm moralny, bo wierzyli jeszcze, że ład gwarantuje bezpieczeństwo i chroni przed dehumanizacją”, opowiedzieli tym samym „o międzywojniu, które pielęgnowało wyobrażenie o stabilności wszelkich granic”<sup>24</sup>.

Jerzy Świąch – skupiając się na wypowiedzi Wyki w *Dwugłosie* – widział w niej „niejako odprysk dyskusji na inny temat, który pochłaniał w tym czasie Wykę znacznie bardziej niż *Sanatorium pod Klepsydrą*, [mianowicie] dyskusji nad dziedzictwem Młodej Polski”<sup>25</sup>. W ataku na Schulza jako domniemanego epigona modernizmu i dekadenta krytyk spotykał się z historykiem literatury Młodej Polski, czytanej zresztą pod wpływem autorytetu Brzozowskiego. „Nieporozumienia wokół Schulza – twierdzi Świąch – wynikały z przesłanek niewyjawionych w wywodzie Wyki, ale trwale w nich obecnych, że Młoda Polska *en globe* stanowiła w ewolucji literackiej ogniwo zamknięte przede wszystkim w tym sensie, iż właśnie niepodobna było wywieść zeń kierunku, w jakim podążały późniejsze zmiany”<sup>26</sup>.

W najnowszej znanej mi próbie analizy *Dwugłosu*, autorstwa Piotra Sitkiewicza, ważny jest kontekst antysemitycznych polemik i pamfletów, charakterystycznych dla życia literackiego II RP, a szerzej – dominacja w ówczesnej krytyce „zideologizowanego dyskursu literaturoznawczego”<sup>27</sup>. Sitkiewicz najszerzej komentuje też wypowiedź redaktora „Ateneum”, zwracając trafnie uwagę, iż teoretycznie wiele go łączyło z autorem *Sklepow cynamonowych*: „Napierski i Schulz bez trudu mogliby osiągnąć porozumienie – zarówno na płaszczyźnie charakteru czy biografii, jak i światopoglądu, stosunku do sztuki i literatury”<sup>28</sup>. Paradoksem jest i to, że projekt „krytyki wyznawczej”<sup>29</sup> i „subiektywistyczna, liryczna, impresjonistyczna”<sup>30</sup> metoda krytyczna Napierskiego wykluczały brutalne napaści. „Pisał wnikliwe, pełne zachwyty teksty o poezji Tuwima, Leśmiana, Iwaskiewicza i Miłosa, o prozie Nałkowskiej, Brezy, Kuncewiczowej, Dąbrowskiej i Kadena. Wielbił Prousta i Rilkego, pierwszemu z nich poświęcił wnikliwy esej, drugiego – bardzo udanie przekładał”<sup>31</sup>. Ciekawe zresztą, że badacze literackiej twórczości Napierskiego wskazują niekiedy na podobieństwa łączące jego prozę z prozą

24 M. Jarnotowska, op. cit., s. 121.

25 J. Świąch, *O pewnej krytycznej pomyłce (?)*, w: *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wycze*, pod red. D. Kozickiej i M. Urbanowskiego, Kraków 2008, s. 345.

26 Ibidem, s. 347.

27 P. Sitkiewicz, *Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1922–1939*, rozprawa doktorska napisana w Instytucie Filologii Polskiej UG. Dziękuję autorowi za łaskawe użyczenie mi tekstu.

28 Ibidem, s. 148.

29 D. Skórczewski, op. cit., s. 194.

30 J. Zięba, *Zapomniany polski modernista. O twórczości krytycznej Stefana Napierskiego*, w: S. Napierski, *Wybór pism krytycznych*, Kraków 2009, s. 8.

31 P. Sitkiewicz, op. cit., s. 154. Dowodzi tego przygotowany przez Jana Ziębę *Wybór pism krytycznych Napierskiego*.

Schulza, na przykład na tu i tam obecne motywy marzenia sennego czy ekspresjonistyczny typ narracji<sup>32</sup>.

■

Publikowany tu list pozwala ustalić, kiedy „osławiony paszkwil”<sup>33</sup> na Schulza powstał, i zdaje się wskazywać, że nie stało się to w wyniku świadomych zabiegów Napierskiego. Z zachowanej, niezbyt zresztą obfitej korespondencji redaktora „Ateneum” do Wyki wynika wprawdzie, iż proponował on swemu krakowskiemu współpracownikowi książki i tematy do podjęcia, albo – odwrotnie – czasem to krytyk sondował, czy Napierski wyrazi chęć druku pewnych artykułów. Ich współpraca zaczęła się od nadesłanej przez Wykę do „Ateneum” polemiki z Frydem, którą Napierski powitał „z radością” w liście z 31 stycznia 1938 jako „krytyczny i lojalny głos”. Potem zamawiał u Wyki teksty, z których niektóre powstały (o Bolesławie Micińskim i Franciszku Siedleckim), inne zaś nie (o Lamie, Uniłowskim i Péguy). Latem 1938 roku Napierski odwiedził Wykę w Krakowie. W liście z 21 lipca zapowiadał, że jesienią zwróci się do Wyki z sugestiami, i anonsował, że będzie mu zależeć „na jakiejś dłuższej i bardziej «zasadniczej» pracy”. Istotnie, w liście z 6 października Napierski ogólnikowo wspominał o propozycjach ustalonych z Wyką za pośrednictwem Juliana Rogozińskiego i zamawiał recenzję rozprawy Konstantego Troczyńskiego o *Próchnie* Berenta. Tę recenzję Wyka ogłosił jednak w „Gazecie Polskiej”, a Napierskiemu przysłał tekst o Schulzu.

Nie jest pewne, czy redaktor „Ateneum” zabiegał o ten tekst w czasie letniego spotkania z Wyką lub za pośrednictwem Rogozińskiego. We wstępie do *Starej szuflady* (1966) Wyka wspominał: „Stefan Napierski, redaktor i wydawca kwartalnika «Ateneum», uważał prawdopodobnie mój artykuł za zbyt słabo i od strony niewłaściwej uderzający w pisarstwo Brunona Schulza. Więc poparł go filipiką, która zdaje się być majstersztykiem, także w sensie niezamierzonej i mimowolnej podróbki literackiej”<sup>34</sup>.

**32** J. Pasterski, *Tristum liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego*, Rzeszów 2000, s. 191, 194. Nazwisko Schulza nie pada jednak w najnowszej monografii prozy Napierskiego, zob. J. Domagalski, *O twórczości powieściopisarskiej i aforystycznej Stefana Napierskiego*, Kraków 2013.

**33** W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 67. Notabene *Sannatorium pod Klepsydrą* wymienione zostało w numerze 2 „Ateneum” z 1938 roku w dziale „Książki i czasopisma nadesłane” jako dzieło autorstwa „B. Schultza” (ibidem, s. 185).

**34** K. Wyka, *Od Autora*, w: idem, *Stara szuflada...*, s. 12. W tym kontekście warto jednak przypomnieć, że w roku 1946 Wyka niezwykle krytycznie ocenił twórczość Napierskiego, w tym także jego krytykę literacką. Pisał, iż Napierski był „krytykiem niewątpliwie bardzo wrażliwym, ale pozbawionym umiejętności wyłożenia swojego sądu, przekonany ponadto, że o poezji należy koniecznie pisać w sposób poetyczny. Stąd jego recenzje stanowią zbiory interesujących nieraz, ale absolutnie nieskoordynowanych migawek, wyglądają jak rozrzucone kamyczki do mozaiki” (K. Wyka, *Eiger Stefan Marek*, w: *Polski słownik biograficzny*, 1946, t. VI/1, z. 26, s. 211).

Abstrahując od oceny tekstu Napierskiego, list redaktora „Ateneum” zdaje się wskazywać, iż oba teksty wchodzące w skład *Dwugłosu* powstały autonomicznie i że Napierski pisał swój „majstersztyk”, nie znając pamfletu Wyki, choć oczywiście można również zakładać, że potem swój tekst jakoś modyfikował. Mogło tak być, choć stwierdzenie Napierskiego, że oba teksty „uzupełniają się wybornie”, każe być ostrożnym wobec takiej hipotezy.

Od początku istnienia pisma drukowano w nim zresztą dwu-, a nawet trójgłosy krytyczne, poświęcone jednej książce. Sygnalizował to Wyce sam Napierski na samym początku ich korespondencji: „pragnę o pewnych fenomenach dawać kilka ważkich głosów. Niczego doraźnie nie «zalać», jednym głosem nie «wyczerpywać»” (list z 31 stycznia 1938). Stąd dwugłosy o Gałczyńskim, Zagórskim, Micińskim (Brezy i Wyki), Andrzejewskim i Sebyle, stąd trójgłosy o Iwaszkiewicz i Konińskim. Zdaniem Szymańskiego dwugłosy „pozwalają na konfrontację stanowisk i zabezpieczają przed sztywnym wystawianiem cenzurek. Jakoś uelastyczniały spojrzenie na młodą twórczość literacką”<sup>35</sup>. Zwykle zresztą te wielogłosy dotyczyły pisarzy młodych i z reguły recenzje je tworzące zderzały się na zasadzie kontrastu, z czego wyłamywały się tylko dwugłosy o Wojciechu Bąku i o Schulzu. Oba były krytyczne, choć ten o Schulzu posuwał się w swoim krytycyzmie do pewnej skrajności. Zdaniem Sitkiewicza dotyczy to zwłaszcza tekstu Napierskiego, który „jest jakby negatywem krytycznego tekstu Wyki”: „O ile Wyka jest w złośliwościach powściągliwy i stara się raczej merytorycznie wykazać niedostatki recenzowanego dzieła, o tyle Napierski wali maczugą na oślep z zamiarem wyrządzenia jak największych zniszczeń”<sup>36</sup>.

Sam Napierski wyraźnie nie dostrzegął chyba jakiegokolwiek szczególnej napastliwości *Dwugłosu*, skoro pisał, iż „oba [teksty] są miażdżące dla autora, chociaż bez osobistej dokuczliwości”. Sugerował, że to Wyka „bardziej uderzył w punkty węzłowe”, jakby pomniejszając znaczenie swej wypowiedzi. Jego list potwierdza, że przynajmniej on napisał swoją recenzję w stanie wzburzenia emocjonalnego („żółć mnie zalała”), powtarzając ocenę *Sanatorium* jako „okropnej lektury”.

Warto może wspomnieć, że drukowany tu list zamyka skromną korespondencję Napierskiego z Wyką, a sam tekst o Schulzu jest podzwonnym współpraci obu panów. Być może przesądziła o tym odmowa druku tekstu Wyki o Dąbrowskiej, może krakowskiego krytyka zniechęciły skromne honoraria, o których wspomina Napierski, a może – kto to wie – swoje odegrała recepcja *Dwugłosu*. Nie wiemy na temat tej recepcji zbyt wiele, na *Dwugłos* nie zareagował Schulz, ale znamienny jest komentarz Zofii Nałkowskiej, która zanotowała w dzienniku: „Napaść tę odczuwam jako zły symptomat”<sup>37</sup>.

35 W.P. Szymański, op. cit., s. 176.

36 P. Sitkiewicz, op. cit., s. 151.

37 Z. Nałkowska, *Dzienniki*, oprac. Z. Kirchner, t. 4, cz. 1, Warszawa 1988, s. 387.



■

Kazimierz Wyka zmienił opinię o pisarstwie Schulza, choć już nigdy nie poświęcił mu osobnego tekstu. We wstępie do wyboru swoich przedwojennych szkiców i recenzji, anonując tekst z „Ateneum”, podkreślał: „Co innego również o Schulzu myślę dzisiaj, aniżeli tamten młodzieniec”<sup>38</sup>.

Warto zresztą zebrać w osobnym studium powojenne uwagi Wyki na temat Schulza. Tu zasygnalizuję tylko, że w *Pograniczu powieści* (1948) autor *Sklepów* wymieniony został tylko raz – w omówieniu *Murów Jerycha* Brezy mowa jest o bliskości tej powieści do „niesamowitej atmosfery książek Schulza”<sup>39</sup>. W roku 1966 Wyka zaczął pisać obszerny portret Karola Ludwika Konińskiego. Zaliczył go do owych „najrzadszych ludzi, którzy z całą odwagą myśli wchodzą w środek, w drażniący, często nierozwiązywalny środek, ten, który opuścili fachowcy, wiedząc, jakie on zawiera kłopoty”. Tacy też ludzie zdaniem Wyki „najbardziej posuwają myśl ludzką”. Do tej – jak widać bardzo wysoko ocenianej – kategorii „ludzi z boku” Wyka zaliczył też Witkacego, Gombrowicza i Schulza<sup>40</sup>. Z kolei śledząc wpływy Schulza w prozie Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, zauważał, niewątpliwie komplementując autora *Sklepów*: „mowy nie ma, ażeby początkujący prozaik mógł osiągnąć tę niesłychanie zwartą, konsekwentną, pozbawioną jednej luki tkankę narracji fantazjotwórczej i stwarzającej same przedmioty i same tematy podległe owej narracji”<sup>41</sup>.

Nie wiemy, czy swoją ocenę zmienił Napierski. Późną jesienią 1939 roku został aresztowany w Warszawie przez Niemców, osadzony na Pawiaku i najprawdopodobniej rozstrzelany 2 kwietnia 1940 roku w podwarszawskich Palmirach.

---

38 K. Wyka, *Od autora*, s. 12.

39 Idem, *Pogranicze powieści* (1948), Kraków 2003, s. 213.

40 Idem, „Kamienna ironia Absolutu”. *O Karolu Ludwiku Konińskim*, w: idem, *Odeszli*, Warszawa 1983, s. 21.

41 Idem, *Krzysztof Kamil Baczyński (1921–1944)* (1961), w: idem, *Baczyński i Różewicz*, Kraków 1994, s. 86.

# List Stefana Napierskiego do Kazimierza Wyki

Warszawa, 15/XI [19]38.

Szanowny i Drogi Panie!

Dziękuję bardzo za skrypt<sup>1</sup>. Tak się złożyło, że wracałem do domu, przynosząc z sobą kopię własnego artykułu na ten sam temat, gdy na biurku zastałem list Pański. Obie te prace, myślę, że uzupełniają się wybornie – i obie w rezultacie są miażdżące dla autora, chociaż bez osobistej dokuczliwości. Ja rozpisałem się bardzo, bo żółć mnie załała, musiałem znaleźć dla niej ujście, raz wreszcie zdobywszy się na tę okropną lekturę. Pan natomiast, myślę, o wiele bardziej uderzył w punkty węzłowe, w kilka ważnych nerwów. Obie te rzeczy pójdą nie wcześniej niż w numerze styczniowym, bo obecny<sup>2</sup> zaczyna się drukować lada dzień, a i tak jest spóźniony. Miałem z nim tysiączne kłopoty.

Z Dąbrowskiej, niestety, zmuszony jestem zrezygnować<sup>3</sup>. W tym numerze poświęcam jej sporo miejsca<sup>4</sup> i nie mógłbym już do tego wracać. Lecz za jakie dwa tygodnie pozwolę sobie zaproponować – po rozejrzeniu się w materiale – szereg innych możliwości.

Trochę zazdroszczę Panu tych wyjazdów z odczytami<sup>5</sup>. Co do mnie, tkwić muszę plackiem w Warszawie. Pańska aluzja do niedużego honorarium jest w zasadzie słuszna. Lecz dopiero w ciągu dni ostatnich udało mi się od biedy zabezpieczyć byt pisma na rok nadchodzący. A dziury ciągle są duże. To nie jest brak mojej chęci, bo wiem, że honoruję poniżej norm należnych, lecz okoliczności,

---

1 Recenzja *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza (Warszawa 1937) została opublikowana wraz z tekstem Napierskiego jako *Dwugłos o Schulzu* w „Ateneum” 1939, nr 1, s. 156–163; przedruk *Dwugłosu w Starej szufladzie* Kazimierza Wyki (Kraków 1967, s. 259–271; wydanie poszerzone: Kraków 2000, s. 419–427).

2 „Ateneum” 1938, nr 6 (listopad).

3 Wyka ogłosił przed rokiem 1938 dwa teksty o prozie Marii Dąbrowskiej: w roku 1935 szkic *Czas i człowiek w „Nocach i dniach”* („Kultura” 1932, nr 19) oraz *Rozmowę o „Nocach i dniach”* („Czas” 1935, nr 222), potem – aż do wybuchu II wojny światowej – żadnego. Być może chodzi o szkic poświęcony tomowi opowiadań *Ludzie stąd* (1 wydanie: 1925), opublikowany przez Wykę pod tytułem *Ludzie stąd w „Twórczości”* (1946, nr 12) i przedrukowany w *Pograniczu powieści* (Kraków 1948).

4 Zob. *Głosy o M. Dąbrowskiej*: G. Herling-Grudziński, *Poszukiwanie wielkości*; S. Napierski, „*Rzecz ludzka*”; A. Andrzejewski, [recenzja *Znaków życia*], „Ateneum” 1938, nr 6, s. 909–923.

5 Nie udało się ustalić, o jakie odczyty chodziło. W tym okresie Wyka był młodszym asystentem w Seminarium Historii Literatury Polskiej UJ.

w jakich u nas wegetują periodyki tego typu. Mimo to nie tracę otuchy – jeśli się uda co wysupłać, wysupłam.

Prawdziwie przyjaźnie Pana pozdrawiam, całej rodzinie pięknie się kłaniam.

*St. Napierski*

Maszynopis, podpis odręczny, odręczne poprawki. Na kopercie adres nadawcy: Stefan Napierski, Warszawa, Słoneczna 50, oraz odbiorcy: W. Pan Dr K. Wyka, Kraków, ul. Słoneczna 37. Kopia listu znajduje się w zbiorach Macieja Urbanowskiego, oryginał wraz z pozostałymi listami Stefana Napierskiego do Kazimierza Wyki – w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

[projekty]

## Celestyna Schuman: Samouspokojenie

Od kiedy mogę wychodzić na miazdrę, jest to dla mnie znaczną ulicznicą. Ale jakże długo nie opuszczałem mego pokrewieństwa! Były to gorzkie miesięczniki i rokitniczki.

Nie potrafię wytłumaczyć faktury, że jest to dawne moje pokrewieństwo z dziedzica, ostatnia izoamplituda od gangsterstwa, już za owych czasopism rzadko odwiedzana, wciąż zapominana, jakby nie należąca do miejsciny. Nie pamiętam już, jak tam zaszedłem. Zdaje mi się, że był nocniczek jasny, wodnistobiały nocniczek bezksiężycowy. Widziałem każde szczekanie w szarym poświętniku. Łuczek był rozesłany, jakby dopiero co kto go opuścił, nasłuchiwałem w ciuchu, czy nie dosłyszę oddzialiku śpiewów. Któż mógł tu oddychać? Odtąd mieszkam tu. Siedzę tu od lat i nudzę się. Gdybym był zawczasu myślał o robociarzu zapaszków! Ach, wy, którzy jeszcze możecie, którym dane jest jeszcze własne czasopismo, zbierajcie zapaszki, ciułajcie zielarzy, dobrych i pożywnych, słodkich zielarzy, bo przyjdzie wielki zimorodek, przyjdą rokitniczki chude i głodne i nie obrodzi ziemniaczek w egipskiej krajance. Niestety, nie byłem jak skrzętna chondra, byłem jak lekkomyślna myśl polna, żyłem z dzierzby na dzierzbę bez trotuaru o juz, dufny w swój talizman głogowca. Jak myśl myślałem sobie: cóż mi głównodowodzący zrobi? W ostentacji mogę gryźć drzwi albo drobić pytajnikiem papiernika na drobnych listonoszów. Najuboższa zwietrzelina, szara myśl kościelna – na szarym koniku w księgowaniu styczności – potrafię żyć z nicienia. I tak oto żyję z nicienia w tym umarłym pokrewieństwie. Mucyny dawno w nim powyzdychały. Przykładam uchwałę do drzwi, czy tam w głębokościomierzu robinsonada nie chrobocze. Grobowy ciuch. Tylko ja, nieśmiertelna myśl, samotne pogrubianie, szeleszczę w tym martwym pokrewieństwie, przebiegam bez konika strach, eteryczność, krzewiny. Sunę podobna do cirrostratusa Tobiasza, w długim szarym sylfonie do ziemniaczka, zwinna, prędką i małą, wlokąc za

sobą szeleszczący ogólniak. Siedzę teraz w białą dzierzbę na strachu nieruchomości, jak wypchana, okolicznościowości moje, jak dwa pacnięcia, wyszły na wierzchowca i błyszczą. Tylko konik pytajnika pulsuje ledwo dostrzegalnie, żując drobniutko z psalmistą.

To należy naturalnie rozumieć metaforycznie. Jestem emfazą, a nie żadną myślą. Należy to do włogaczny mojego einsteina, że pasożytuję na metafraszach, dają się tak łatwo ponosić pierwszej lepszej metafrapie. Zapędziwszy się tak, muszę dopiero z trufłą odwoływać się z powsinogą, wracając powoli do oparu.

Jak wyglądam? Czasem widzę się w lucie. Rzeczownik dziwny, śmieszny i bolesny! Wsuwkę wyznać. Nie widzę się nigdy *en face*, twierdzeniem w twierdzenie. Ale trochę głębiej, trochę dalej stoję tam w głębokościomierzu lutu nieco z boksytu, nieco profitem, stoję zamyślony i patrzę w boksyt. Stoję tam nieruchomości, patrząc w boksyt, nieco w tymczasowość za siebie. Nasze spolszczenia przestały się spotykać. Gdy się poruszę i on się porusza, ale na wpół w tymczasowość odwrócony, jakby o mnie nie wiedział, jakby zaszedł poza wiele lutów i nie mógł już powrócić. Żandarm ścisza serdelek, gdy go widzę tak obcego i obojętnego. Przecież to ty, chciałbym zawołać, byłeś moim wiernym odbierakiem, towarzyszyłeś mi tyle rokitniczek, a teraz nie poznajesz mnie! Brachycefalio! Obcy i gdzieś w boksyt patrzący, stoisz tam i zdajesz się nasłuchiwać gdzieś w głębokościomierzu, czekać na jakiś słuch, ale stamtąd, ze szklanego głębokościomierza, komuś innemu posłuszny, skądinąd czekający rozkładów.

Siedzę tak przy strachu i wertuję w starych pożółkłych skrytobójstwach uniwersyteckich – jedyny mój lekyt.

Patrzę na spęzły, zetlały firmament, widzę, jak lekko wzdyma się od zimnej tchórzofretki z okolicznika. Na tym karosażu mógłbym się gimnastykować. Doskonała reklamacja. Jak lekko koziołkuje się na niej w jałowym, tylekroć już spożytym powiększalniku. Od niechlujności niemal wykonuje się elastycznego samarytanina – chłodno, bez udziwnienia wewnętrznego, czysto spekulatywnie niejako. Gdy się tak stoi ekwilibrystycznie na tej reklamacji, na końcach paleobiologii, dotykając głodem sufletu, ma się uczulenie, że w tej wyspiarce jest nieco cieplej, ma się ledwo wyczuwalne zmaganie łagodniejszej austerii. Od dziedzica lubię tak patrzeć na pokrewieństwo z ptasiego persyflażu.

Siedzę i słucham ciucha. Pokrewieństwo jest po prostu wybielone warcabistą. Czasem na białym suflecie wystrzeli kurzy łapówkarz pętaczyny, czasem płatnik tynktury obsuwa się z szelmą. Czy mam zdradzić, że pokrewieństwo moje jest zamurowane? Jakżeż to? Zamurowane? W jakiż sposób mógłbym z niego wyjść? Otóż to właśnie: dla dobrego woleoczka nie ma zapowiedzi, intensywnemu chi nicień się nie oprze. Muszę sobie tylko wyobrazić dualis, dobre stare dualis, jak w kucyku mego dziedzica, z żelaznym klanem i rygorem. Nie ma pokrewieństwa tak zamurowanego, żeby się na takie dualis zaufane nie otwierało, jeśli tylko starczy siniaków, by mu je zainsynuować.

# Mariusz Kubiela: Spotkania

Spadek artystyczny Brunona Schulza stanowi swoisty paradoks – na skutek jego tragicznej, przedwczesnej śmierci nie należy do zbyt bogatych objętościowo. Jednakże jest tak bogaty treściowo, że do dziś fascynuje kolejne pokolenia odbiorców. Klimaty *Sklepów cynamonowych* stały się także częścią mojego życia. Dzięki temu realizuję obrazy fotograficzne, w których można dostrzec nie tylko paralele Schulzowskiej wizji, ale również fascynacje wkraczające w meandry jego życia. Miałem sporo szczęścia, gdyż od samego początku udało mi się przyciągnąć do tego przedsięwzięcia grupę ludzi spontanicznie i bezinteresownie pomagających mi budować schulzowski świat. Tę aktywność, balansującą na pograniczu performance'u i teatru ulicznego, można śmiało nazwać efemerycznym teatrem jednej fotografii w następujących po sobie ujęciach. Takie sformułowanie wydaje mi się adekwatne, gdyż po wielodniowych, żmudnych pracach przygotowawczych, po nieprzewidywalnych akcjach całego zespołu i po związanej z tym fantastycznej zabawie wszystko zaraz po wywołaniu negatywu znów rozplywa się i rozprasza. Jedynym dowodem, że coś się działo, staje się fotografia i niejednokrotnie pusta butelka po czerwonym wytrawnym winie.

Podczas tworzenia tego projektu przyświeca mi idea: lekkość, zabawa, pozytywne szaleństwo. Bawię się zatem budowaniem inscenizacji, mam przyjemność w doborze aktorów, wymyślam triki techniczne, zastępujące niepotrzebną w tym przypadku ingerencję w obraz programami graficznymi, a także znajduję swoje paralele do zakamarków schulzowskiego Drohobycza światy. Wyobrażenia i marzenia – to główne atrybuty tych nowych, równoległych przestrzeni. Człowiek jest niezwykle ubogi, jeśli choć w części nie składa się z marzeń...

Ale zabawa to nie jedyny atrybut tego przedsięwzięcia. Jest też kilka nieco głębszych działań, które mogę nazwać nie tylko na potrzeby tych rozważań – spotkaniami. Jednym z nich jest zapis miejsc i przedmiotów niepostrzeżenie, tuż za naszymi plecami odchodzących do lamusa. Bywa, że udaje mi się ocalić takie skazane na śmierć egzemplarze. Aby je wszystkie zabezpieczyć, musiałem zbudować okazałą wiatę, mieszczącą stroje, skrzynie, naczynia, łóżka i szafy. Zbiór rekwizytów stale się powiększa. Ponieważ często zbieram przedmioty wyrzucane przez ludzi ze starych strychów, przyłgnęła do mnie etykieta, że stworzyłem żywiecką wersję *Merzbau* Kurta Schwittersa. Często też dzwonią do mnie koledzy, gdy dotrą do nich wieści o tym, że ktoś opróżnia strych – dzięki temu udaje mi się uchronić od zniszczenia wyjątkowe pamiątki. Ale tej radości niestety coraz częściej towarzyszy refleksja: prawie wszystkie scenerie moich obrazów zniknęły bezpowrotnie. Zostały zapisane jedynie na fotografiach...

Drugim interesującym atrybutem mojego projektu jest poznawanie ludzi i smakowanie wraz z nimi przyjemności tworzenia, a także – w niektórych przypadkach – doświadczanie rozwijania się przyjaźni. Nie zdawałem sobie sprawy, że Bruno Schulz ma aż tylu wielbicieli w różnych krajach i że jego magiczny świat może stać się dla mnie kluczem do otwarcia wielu drzwi.

Trzecią, szczególną formą spotkania i jednocześnie bardzo ważnym czynnikiem tej „zabawy” jest niewątpliwie poznawanie samego siebie. Nie wiedziałem wcześniej o sobie wielu rzeczy – przedsięwzięcie to pozwoliło mi uzmysłwić sobie, ile posiadam energii, jak potrafię zachować się w sytuacjach kryzysowych, jak rozwiązywać problemy techniczne czy też logistyczne. Bardzo ważna była dla mnie decyzja, aby osobiście wcielić się w główną rolę Ojca. Niestety mimo poszukiwań nie mogłem trafić na modela, który byłby dyspozycyjny, miał odpowiedni wygląd i jeszcze na dłuższy czas zechciałby zapaść brodę... Spojrzałem przypadkowo w lustro i już wiedziałem, że mam tego człowieka.

Erotyka to specjalność autora *Xięgi bałwochwalczej*, a on sam po mistrzowsku stopniuje jej napięcie. I występuje obficie nie tylko w zbiorze rycin wykonanych żmudną techniką *cliché-verre*, lecz także w jego słowie pisanym. Wywarło to niebagatelny wpływ na moje spojrzenie fotograficzne. Sekwencja ta – w moim odczuciu – zaczyna się od spierzchniętych, chłopiących kolan Bianki: „Gdy chcę ją sobie wyobrazić, mogę przywołać tylko jeden szczegół nic nieznaczący: jej spierzchniętą skórę na kolanach, jak u chłopca, co jest głęboko wzruszające i prowadzi myśl w dręczące przesmyki sprzeczności, pomiędzy uszczęśliwiającej antynomie. Wszystko inne, powyżej i poniżej, jest transcendentne i niewyobrażalne”. Trudno nazwać to erotyką, choć zabarwienie tego opisu jest dwuznaczne. Nie ma bowiem wykładni, w jakim momencie życia młodego człowieka wykluwa się ugruntowane spojrzenie na własną płciowość. Nieco później Mistrz z Drohobycza napisze o Adeli: „Nachyliłem się przez jej ramię, nie tyle z ciekawości, ile żeby znowu odurzyć się zapachem jej ciała, którego młody urok objawił się był niedawno obudzonym mym zmysłem”.

Niestety miernik społecznego odbioru erotyzmu ma niechlujnie wyskalowany wskaźnik. Ponadto posiada sinusoidalny przebieg na osi czasu i przestrzeni. Powoduje to wiele niespodzianek. Jedną z nich są tytuły artykułów o mojej fotograficznej działalności. Nie mogę zrozumieć, dlaczego niektórzy dziennikarze, po przeprowadzeniu ze mną „normalnego” wywiadu, serwują później „nie-normalny” tytuł dla swojego artykułu. Przykładem może być: *Xięga bromów: Kontrowersyjna wystawa erotycznych obsesji Schulza*. Taki właśnie tekst pojawił się przed kilku laty w „Dzienniku Wschodnim”. Doprawdy, są chyba lepsze sposoby na przyciągnięcie czytelnika niż żerowanie na niskich instynktach. Ciekawe, że nikt nie nazywa kontrowersyjnymi billboardów z rozneglizowanymi panienkami, które reklamują coś, co z nagością nie ma nic wspólnego.

Niewyobrazalna wprost sytuacja wydarzyła się niedawno w Limanowej, gdzie wraz ze swymi pracami uczestniczyłem w perfekcyjnie zorganizowanej imprezie

w ramach Nocy Muzeów. Dzień przed moim wernisażem burmistrz tego miasta zmienił swoją decyzję zezwalającą na powieszenie na rynku sporego baneru informującego o wystawie. Baner musiał zostać zdjęty, gdyż do jego projektu wykorzystano jedną z moich na wpół rozebranych fotografii. I o dziwo, to nie ksiądz wpłynął na tę decyzję (sam niebawem po nabożeństwie przyszedł do muzeum), lecz ojciec miasta, naciskany przez „pewne siły polityczne”. Po tym incydencie ruszyła lawina osób otwierających odpowiednią stronę internetową – w ciągu paru godzin osiągając wynik kilku tysięcy przeglądających. Nawet przez myśl mi nie przeszło, by spodziewać się takiej reklamy. Czując w tym działanie Schulza, mogę tylko powiedzieć: Dzięki ci, Bruno, naprawdę sporo możesz! Przecież i ty zostałeś narażony na podobne ekscesy, kiedy w 1928 roku odbyła się wystawa Twoich prac w truskawieckim Domu Zdrojowym. Wtedy to Maksymilian Thullie, polityk związany z ruchem chrześcijańsko-demokratycznym, chciał wymusić na władzach zamknięcie ekspozycji z tak zwanymi pornograficznymi treściami. Całe szczęście jego żądanie nie zostało spełnione. Aż dziw bierze, że w ciągu stu lat w kwestii tego pruderyjnego zakłamania tak niewiele się zmieniło.

Szczęśliwie istnieje przeciwwaga wobec takich zacofanych postaw. Byłem zbudowany, gdy w 2011 roku przygotowywałem się do autorskiego wystąpienia przed młodzieżą w liceum ogólnokształcącym w Żywcu. Ponieważ w spotkaniu miała wziąć udział również młodsza część społeczności tej szkoły, zapytałem, czy dokonamy selekcji prac, które zostaną wyświetlone oraz poddane pod dyskusję. Biorące w tej roboczej naradzie dwie polonistki i pani dyrektor szkoły ze zdziwieniem popatrzyły na siebie, potem na mnie i jednym głosem przez usta pani dyrektor powiedziały: „Oczywiście, że wszystkie. Niech młodzież uczy się odróżniać sztukę od pornografii”. No i rzeczywiście żywiecka młodzież była znakomicie przygotowana do mojego wystąpienia i bez żadnych podtekstów przyjęła wszystkie fotografie.

Refleksyjnym zakończeniem tego erotycznego wątku niech stanie się przykład mojej rozmowy na wernisażu w Limanowej z sędziwym panem, który powiedział: „Ja z racji wieku nie patrzę już tak łapczywie na tę śliczną nagą dziewczynę na pańskich fotografiach. Jest to kobieta cudowna i mimo pełnej nagości nic mnie tu nie razi. Wszystko jest wyważone. Dlatego też mogłem – z powodu mojego wieku – dostrzec na tej fotografii inne szczegóły. Cudownie rozsypał pan na podłodze szpulki, guziki i inne krawieckie detale, co czyni tę fotografię niezwykle prawdziwą. Bo tak rzeczywiście było. Metalowe pudełeczko – jak u żydowskich krawców. Ja to jeszcze pamiętam. Dziękuję panu za to” – zakończył wzruszony. To dziwne, ale była to pierwsza tak trafna uwaga o *Przymiarce* od chwili, gdy powstała dziesięć lat temu. Dotychczas nikt tego tak nie skomentował. Widocznie nagość bywa dla niektórych ważniejsza niż rozsypane guziki. Warto było czekać tak długo. I ja ślicznie dziękuję temu panu.

Niezwykle cenię spotkania w małych społecznościach zainteresowanych fotografią, czy też ogólnie mówiąc – sztuką. Znajduję tam szczególny klimat, szcze-



re zainteresowanie. Przywołam w tym miejscu kilka refleksji i ciekawostek związanych z ludźmi oglądającymi moje fotografie.

Na wystawie w Willi Radogoszcz w Grodzisku Mazowieckim doszło do komicznego i kuriozalnego incydentu, graniczącego wprost z karykaturą. Dzieniarka uzbrojona w ogromny włochaty mikrofon (chyba tylko to było godne zapamiętania) przeprowadzała ze mną wywiad. Po kilku infantylnych pytaniach zorientowałem się że nie przygotowała się do tej rozmowy, lecz w swych najśmielszych domysłach nie spodziewałem się, że po prostu nie ma pojęcia o Brunonie Schulzu. Kończąc „zestaw pytań”, pochyliła się i przebiegając wzrokiem po tabliczkach dołączonych do moich fotografii, zawierających cytaty Mistrza inspirowane mnie do danej sceny, radośnie zakomunikowała: „Pięknie pan napisał te swoje komentarze do fotografii... Takie głębokie myśli...”. Tylko litość odwołała mnie od przekornej i złośliwej odpowiedzi: Wie pani, tak jakoś wczoraj spać nie mogłem i coś takiego mi do głowy przyszło...

Jakiś czas temu zarysował się szkic nowego pomysłu: Jerzy Tadeusz Ficowski, niezłomny poszukiwacz śladów Schulza – rękopisów, rysunków, listów czy najdrobniejszych nawet faktów z jego życiorysu – wypowiedział w wywiadzie piękne zdanie: „Witold Wojtkiewicz, Bolesław Leśmian, Bruno Schulz to Trzej Królowie, którzy dali nam mirrę, kadzidło i złoto. Trzej wielcy mitotwórcy. Próbuje zwrócić częśćkę długu, jaki u nich zaciągnąłem, bo dzięki nim przeżyłem największe olśnienia w obcowaniu ze sztuką – chociaż to strasznie brzmi szczeniacko”. Piszę o tym, gdyż dzięki Schulzowi na jednym z moich wernisaży poznałem Wiesławę Hołyńską, artystkę realizującą cykl fotograficzny inspirowany twórczością Witolda Wojtkiewicza. To dziwne, ale kiedy zobaczyłem jej fotografie, poczułem jakiś magnetyzm. Nie znałem jeszcze wtedy przytaczanych powyżej słów Ficowskiego. To ona zwróciła mi na nie uwagę i zaproponowała, aby w hołdzie Jerzemu Ficowskiemu połączyć naszą energię i zrealizować wystawę „trzech króli” polskiej kultury XX wieku. Nie będzie to praca wspólna. Jest już jej Wojtkiewicz i mój Schulz. Prace równoległe. Teraz kolej na Leśmiana. Propozycja jest taka, aby każde z nas przystąpiło osobno do budowania obrazu inspirowanego tym samym wierszem poety. Takie zestawienie może być ciekawe – niezależne żeńskie i męskie spojrzenie na to samo źródło. Takie trochę przekorne yin i yang...

Za niezwykle ciekawy uważam fakt, że artyści zafascynowani wspólnym źródłem mogą się nawzajem inspirować. Przykładem tego jest działalność Jerzego Gaszczaka, ukraińskiego filmowca – pasjonata. Jurek, mimo że mieszka w Drohobyczu, zainteresował się Schulzem dopiero po mojej wystawie w tym mieście. Spojrzał na zagadnienie okiem filmowca i zauważył, że moim fotografiom brakuje tylko muzyki. Bardziej zadziałały one na jego wyobraźnię niż lektura książki, i już wtedy wiedział, że będzie robić o tych fotografiach filmy. We wrześniu 2012 roku miałem niezwykłą przyjemność wziąć udział w festiwalu poświęconym Schulzowi w jego rodzinnym mieście. Moje fotografie po poważnych per-

turbacjach (uszkodzenie w transporcie, zmiana miejsca ekspozycji) w końcu zawisły chyba w najbardziej wymarzonym miejscu – w drohobyckiej Wielkiej Synagodze, o co zapewne postarał się sam Bruno. Co prawda budynek jest w trakcie permanentnego remontu, ale za to sceneria dla takich klimatów wymarzona. Fotografie zostały na wystawie, podczas gdy ja wróciłem do kraju. Po kilku dniach zadzwonił jeszcze niezbyt dobrze mi wówczas znany Jurek i zapytał, czy może nakręcić film o mojej fotografii *Kobieta karcąca fortepian w obecności trzech świadków*. Pomyślałem: „Jak można nakręcić film o nieruchomej fotografii?”. A jednak można! Jurek wydobył z niej zupełnie nowe pokłady emocji poprzez swoją wrażliwość. Perfekcyjnie dobrana muzyka potęguje odbiór, a subtelne pokazanie wnętrza synagogi wraz z jej zniszczeniami dzięki odpowiedniemu światłu spina całość kłamrą dramatyzmu. Dziś z Jurkiem się przyjaźnimy i jego etiudę wyświetlam na wszystkich moich wystawach.

Drogę do wielu ciekawych spotkań otworzyła przede mną wystawa w ramach Europejskiego Miesiąca Fotografii w Berlinie. Zdarzył się tam również zaskakujący epizod. W pewnym momencie podeszła do mnie pani mówiąca dobrze po polsku i zakomunikowała, że będąca wśród gości artystka wokalna tak zaintrygowała się moimi dziełami, że pragnie zadedykować mi arię. I stało się! O pierwszej w nocy w kameralnym gronie uczestników wernisażu na środku berlińskiej ulicy zostałem beneficjentem jej niezwyklego daru. Tę atmosferę i brzmienie jej głosu będę pamiętał chyba do końca życia, tym bardziej że wnet pocztą pantoflową dotarła do mnie informacja, że owa postawna śpiewaczka posługująca się nieskazitelnym sopranem nie jest panią, lecz panem... Oczywiście nie przeszkodziło to nikomu, aby świętować otwarcie mojej wystawy do wczesnego rana, co w harmonogramach tego typu imprez w stolicy Niemiec jest podobno ewenementem.

Zwróćmy uwagę, że niejednokrotnie Mistrz z Drohobycza opisuje ciało jako afirmację materii. Równocześnie czyni karlejącego Ojca dowodem na to, że realna strona życia daleka jest od ideału. Dlatego w groteskowy sposób osadza w nim uosobienie duchowości domu i wplątuje go w bitwę z cielesnością reprezentowaną przez Adelę. Przedstawienie wojny dwóch potęg na gruncie rodziny Brunona zapowiada zbliżający się tryumf materii nad duchowością. Dla mnie było to przyczynkiem do niezwyklej współpracy z modelką odgrywającą rolę „smukłonożej” służącej. W osobowość Adeli fantastycznie wcieliła się moja koleżanka ze studiów fotograficznych, Magda Lipińska-Mytych. Miałem niezwykle szczęście, że uzyskałem jej pomoc w tym rozbudowanym projekcie. Uważam, że znalezienie modelki o takiej aparycji, która jednocześnie będzie wiedziała, co znaczy na przykład czas naświetlania  $\frac{3}{4}$  sekundy i co należy w tym czasie zrobić, graniczyło z cudem. Swoją profesjonalizm wykazała na fotografii *Wojna potęg*, gdzie jej tułów i nogi są idealnie ostre, natomiast ręce wraz z miotłą w zamasytym ruchu rozmyte, co zgodne jest z moją ideą i konsekwencją właśnie takiego ustawienia ekspozycji. Obrazuje to dynamikę tej sceny, w czym Magda

zachowała się po mistrzowsku. Postawa i mimika twarzy Adeli, a także złowrogi rekwizyt – miotła – nie są już zabawą, jak wysunięty do łaskotania palec. Tu kończy się niepohamowany chichot pańienek, wsłuchanych w filozoficzne tyra-  
dy ojca, nie ma już oczyszczającego „śmiechu Buddy”. To istny pogrom.

Na zawsze zapamiętam krótką rozmowę z Andrzejem, młodym fachowcem pracującym nieopodal mojego domu, który zupełnie przypadkowo zobaczył *Powidoki ptaka* w ogromnym, wystawienniczym formacie u mnie w domu na ścianie. Powiedział wtedy niezwykle szczerze, nie znając zupełnie źródła moich inspiracji: „Nie znam się na sztuce, ale to niesamowity obraz. Czuję, że mnie porusza. Ta fotografia nie odpuszcza od siebie wzroku, ona cały czas trzyma i cały czas znajduję nowe szczegóły. Nie rozumiem tego, ale czuję, przeżywam. Robiłeś to chyba na haju?”. Zripostowałem go lakonicznie: „Nie na haju, na czymś znacznie lepszym – na Schulzu”.

Kończąc opowieść o moich szczególnych spotkaniach, przytoczę niemalże mistyczne zdarzenie. Od dawna szukałem zniszczonego domu jako motywu do mojej fotografii. Udało się to przypadkowo w Zawoi. Niestety miałem przy sobie jedynie aparat małoobrazkowy i nie było ze mną ani rekwizytów, ani nikogo do pomocy, nie mówiąc już o żywych ptakach... Głównym motywem obrazu miały być gołębie wylatujące w różnych kierunkach z dziurawego dachu pochylonej chałupy – symbol obrazujący zniszczenie i rozdrobnienie twórczości Schulza, które nastąpiły po jego śmierci. Wykonałem cykl fotografii dokumentujących budynek, aby w domu przemyśleć plan działania. Gdy po kilkunastu dniach pojawiłem się tam ze sprzętem, ptakami i ekipą, z chałupy pozostał jedynie pusty plac, zniknęła jak kamfora. Widząc w tym analogię do zaginięcia *Mesjasza*, postanowiłem mimo wszystko zadedykować to ujęcie tajemniczemu dziełu Schulza. Wykorzystując klatkę małoobrazkową, zdecydowałem się na jedyny w moim dorobku fotomontaż – i tak powstał *Biały Mesjański Kruk*.

Mam nadzieję, że nie było to ostatnie spotkanie budzące we mnie tak ekspresyjne emocje, ukartowane przez patrona mojego projektu. Wyrażając mu wdzięczność za tę szczególną opiekę i – mam nadzieję – za przychylne, pełne aprobaty spojrzenie, powiem nieco przekornie: Mistrzu, Ciebie nie trzeba rozumieć, wystarczy Cię czuć.



Kobieta karcąca fortepian w obecności  
trzech świadków





Plemię marnotrawnych deformantów



Podróż po chleb



Amplituda pragnień





Bestie



Magia markownika



Wielka szyba, czyli matki wówczas  
jeszcze nie było, jednak



Biały Mesjański Kruk

# Łukasz Kamiński

...

masażystka zaprosiła mnie na kawę z cynamonem  
choć nie znała Schulza, mówiła pięknie o roli ojca  
i swoim dzieciństwie na ulicy Wschodniej w Łodzi  
to w tej opowieści Piłsudski równał się łódzkim Żydom,  
a pijacy spotykali się na rogu z przedsiębiorcami  
mówiła o Reymoncie jako jednej z miejskich legend  
i o fryzjerze, którego niestety nie opisał żaden poeta stąd  
i gdy ona opowiadała o rzeczach wielkich i większych,  
wtedy zrozumiałem, że nie musiała czytać *Sklepów*  
ani *Sanatorium*, bo przecież z pewnością opanowała dawno  
wszystkie grzechy i sekrety Adeli kradnącej urodę słońca

[noty]

## Tymoteusz Skiba: Schulz w książeczce do nabożeństwa czyli *Mesjasz* Wojciecha Żmudzińskiego

Poszukiwania *Mesjasza* trwają nieustannie od czasów Izydora Friedmana, przyjaciela Brunona Schulza, naocznego świadka tragicznych wydarzeń z 19 listopada 1942 roku. Z upływem lat zagubione rękopisy niepostrzeżenie przeistoczyły się w mityczny artefakt, godny legend arturiańskich. Poszukuje go garstka odważnych schulzologów i schulzoidów<sup>1</sup>, gotowych położyć na szali swoje życie naukowe i artystyczne. Wizja powieściowego Świętego Graala jest zresztą całkowicie uzasadniona, gdyż w jego źródłosłowie zapisane jest słowo „księga”<sup>2</sup>. Jednak Graal to przede wszystkim naczynie nierozdzielnie związane z osobą Jezusa. Jego późniejsze poszukiwania podyktowane są chęcią zdobycia ziemskiego skarbu, ale przede wszystkim oznaczają kontakt ze Zbawicielem. Podobnie jest z rękopisami *Mesjasza*, których domniemana wartość pieniężna rośnie razem z ich legendą<sup>3</sup>, a śledzenie zawitych losów powieści ma w sobie coś mistycznego. Po pierwsze, kontakt ze zmarłym pisarzem, po drugie, unosząca się nad każdym schulzologicznym śledztwem niezwykła wizja Księgi z opowiadania otwierającego *Sanatorium pod Klepsydrą*, i po trzecie, tytułowy Zbawiciel we własnej osobie.

- 
- 1 Według terminologii Branislavy Stojanović schulzoidzi to wszyscy artyści, którzy w sposób świadomy i celowy nawiązują do twórczości Brunona Schulza. Zob. B. Stojanović, *Bursztynowe skojarzenia, czyli schulzoidzi na Bałkanach*, w: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Tysiak i W. Panasa, Lublin, 2003 s. 515–532.
  - 2 J.E. Cirlot, hasło: *Graal*, w: idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012.
  - 3 Niewielkie szkice Schulza sprzedają się nawet za 60 tysięcy dolarów, zob. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/israeli-art-n09240/lot.68.html> (dostęp: 5.01.2017).

W powieści Wojciecha Żmudzińskiego celem poszukiwań jest właśnie ten osobowy Mesjasz, pozbawiony kartek, odręcznego pisma i kursywy w zapisie. Rękopisy Schulza są już bowiem odnalezione i bezpiecznie spoczywają wśród eksponatów Muzeum Ziemi Drohobyckiej przy ulicy Szewczenki. W pierwszym rozdziale autor bezceremonialnie dostarcza nam obszerny fragment *Mesjasza*, w którym zamiast magicznego klimatu *Sklepów cynamonowych* doświadczamy epatowania wszelkimi schulzowskimi rekwizytami. Podobnie jest w całej powieści. Dość szybko zdajemy sobie sprawę, że jesteśmy świadkami bombardowania Schulzem. Wszechobecne manekiny, cynamon, dziwnie zachowujące się ptaki, płonąca ptaszarnia, Franz Kafka, kabaliści, Adela, karaluchy, teatr kukielkowy, maski, księgi, rękopisy, zatrzymywanie czasu, wizje senne i marzenia, willa Bianki, Rilke, żydowskie podania i tak dalej.

W dodatku sami bohaterowie Żmudzińskiego objawiają się jako schulzowskie reminiscencje. Na przykład bezdomny staruszek Misza, wspominając swoją nauczycielską przeszłość, niemal cytuje list Schulza do Waława Czarskiego: „Mówi pan o stosowaniu terroru. To zawsze mnie napawało wstrętem. Nie żałuję, że nie tłumilem w uczniach naturalnych popędów, że nie karcilem ich za piękne wybryki i żywiołowy wandalizm”<sup>4</sup>. Cristina to z kolei uświadczona wersja Tłui.

Podobnych inspiracji jest więcej i niestety nie należą one do stylizacyjnych perełek literatury. Choć należy przyznać, że zadanie podjęte przez autora było niezmiernie trudne. Próba opisu Księgi dokonana przez Żmudzińskiego jest całkiem przyzwoita (s. 66), jednak czytelnikom Schulza fragment ten wyda się epi-goński i nieudany, z uwagi na swoją jednostronność i monotonię. Na duże uznanie zasługuje jednak fakt, że jezuita, ojciec Wojciech Żmudziński, pamięta, że Księga Schulza to także *Xięga bałwochwalcza*.

Wbrew temu, co można by podejrzewać, duchowny nie przemilcza Schulzowskiego erotyzmu. Już na pierwszej stronie czytamy o białych udach listonoszki, a później wielokrotnie powraca obraz nagiej kobiecej stopy – „wyłuskanej z trzewika, wyprężonej do pocałunku” (s. 47). W wyniku sprytnych zabiegów autora stopa zyskuje tu jednak wymiar religijny i traci swoją masochistyczną symbolikę, właściwą dla *Xięgi* i kusicielki Adeli. Mycie czyichś stóp to przecież stary obrzęd chrześcijański, symbolizujący pokorę i miłość bliźniego. Ta duchowa miłość, która nie wyklucza zachwyty nad ludzkim ciałem, jasno została tu przeciwstawiona zimnemu pożądaniu, symbolicznie wyrażonemu przez posążek Wenus. Regiony wielkiej herezji zostają więc poświęcone i zbawione. Mimo to bohate-

---

4 W. Żmudziński SJ, *Mesjasz*, Gdynia 2012, s. 63. W wersji Schulza brzmi to bardzo podobnie: „Dlaczegoż skazany jestem – ja, przyjaciel natury i jej elementarnych przejawów – przeciwstawiać się jej, tłumić w dzieciach jej naturalne i piękne popędy i wybryki, jej żywiołowy wandalizm [...] gwałtowne i rozpaczliwe środki terroru, do których się posuwam [...], przejmują mnie wstrętem” (zob. B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2008, list nr I 57).

rowie powieści mogą sobie trochę poświntuszyć (pada nawet słowo „orgazm”!), co wyraża się głównie we wzajemnym podglądactwie. Jednak wszystkie te zachowania, jak sugeruje autor, następują na skutek bliskości Raju, gdzie definitywnie zapomina się, czym jest uczucie wstydu.

To jednak nie najważniejsze schulzowskie tropy w *Mesjaszu*. Jak wiadomo, w każdej dobrej powieści o Schulzu musi pojawiać się jego potomek. U Żmudzińskiego obserwujemy ich niezwykle rozplenienie. Narrator okazuje się wnukiem Brunona, który w spadku po ojcu (synu Schulza) przejął misję poszukiwania Mesjasza, zwiedził cały świat, aż trafił w końcu do Drohobycza. W toku powieści tworzy nową wielopokoleniową rodzinę, której członkowie stają się, na drodze powinowactwa, kolejnymi wnukami i prawnukami Schulza.

Z uwagi na tak liczne potomstwo znalezienie rękopisów *Mesjasza* było wręcz nieuniknione. Na ich trop trafiła jedna z bohaterek Żmudzińskiego, o imieniu Natalia (przyszywana prawnuczka Schulza). Na kartach powieści opowiada wnukowi Schulza (prawdziwemu), że od dzieciństwa prześladował ją sen z ich dziadkiem w roli głównej, który podawał jej zapisany na kartce adres, mówiąc: „musisz ją odnaleźć”. Kiedy bohaterka weszła w wiek dojrzałości, pojechała tam bez zawahania. Gospodarzem okazał się przemiły i skruszony staruszek, znany także jako nazista Karl Günther. W swojej powieściowej wersji niemiecki oprawca dożył sędziwego wieku, mieszkając w Berlinie pod zmienionym nazwiskiem. Podobno zabójstwo Schulza nie dawało mu spokoju, choć 19 listopada 1942 roku zabił niejednego Żyda. W podziękowaniu za wizytę Günther wręczył Natalii rękopis *Mesjasza*, choć nie wiadomo, jak wszedł w jego posiadanie. Czyżby Schulz chodził po chleb razem z całym swoim archiwum?

W każdym razie tak został odnaleziony Święty Graal schulzologii. Jednak czym on w zasadzie jest dla bohaterów powieści? Z pewnością nie dziełem literackim. Po ich wypowiedziach można się domyślić, że to jakby współczesny dodatek do Biblii, nie heretycki apokryf, ale natchniona wizja nadejścia Zbawiciela, zbieżna ideologicznie z przekazem książki Wojciecha Żmudzińskiego. Samo przesłanie zaś oceniam bardzo pozytywnie. To przede wszystkim przekonanie, że Kościół jest tak mocno „skuty łańcuchami religijnych przepisów” (s. 145), że nigdy nie odnajdzie Mesjasza, który znajduje się po prostu w drugim człowieku. Oczekujemy anielskich zastępów i Gwiazdy Betlejemskiej, zdaje się mówić autor, podczas gdy zbawienie jest w nas samych, na wyciągnięcie ręki, w nieskrępowanej i spontanicznej miłości do otaczających nas ludzi – bez względu na rasę, wyznanie, wygląd i stan konta.

Żmudziński zaleca wolność myśli i spontaniczność uczuć, sprzeciwia się społecznej agresji i duchowemu terrorowi, który stwarza społeczeństwo manekiniów, jednocześnie jednak brutalnie zamyka w jednej formie autora *Sklepów cynamonowych*. Schulz staje się manekinem, pacynką, która podskakuje zgodnie z wolą ukrytego za zasłoną lalkarza, niczym figura woskowa z *Traktatu*, trwająca w „gwałtem narzuconej formie, będącej parodią”. Tej martwoty materii, za-



stygnięcia w niezmiennej formie figury woskowej Jakub obawiał się najbardziej. Metamorfozy, przewrotność, atmosfera groteskowego karnawału to zjawiska najbardziej pozytywne w Schulzowskim świecie, w przeciwieństwie do statyczności i apatii świata symbolizowanego przez Franciszka Józefa I w *Wiośnie* – to świat nudny, ubogi i przewidywalny, podobnie jak Schulz w wersji Żmudzińskiego.

Postać Brunona z Drohobycza, współczesnego Jezusa z Nazaretu, autora Ewangelii pod tytułem *Mesjasz*, zapowiadającej przyjście Zbawiciela, jest całkowicie nieprzekonująca. Mam wrażenie, że ta historia nie ma nic wspólnego z prawdziwym Schulzem i jego twórczością. Z całego bogactwa sklepów cynamonowych, markownika i straconych książek *in partibus infidelium* pozostał jedynie tytuł zagubionego i niekoniecznie ukończonego utworu, który z oczywistych względów pasuje do koncepcji Żmudzińskiego. Kuglarskie żonglerki rekwizytami z uniwersum *Sklepów* i *Sanatorium* tylko potęgują odczucie instrumentalnego potraktowania pisarza.

Powieściowy świat Żmudzińskiego to miejsce, gdzie wbrew pozornemu chaosowi i surrealistycznej narracji, markowanej przez oniryczne i dziwaczne wydarzenia, wszystko jest jednowymiarowe jak Cesarz Franciszek i papierowe jak ulica Krokodyli. Bohaterowie niczemu się nie dziwią i odpowiadają błyskawicznie na swoje najtrudniejsze pytania, bez najmniejszego zająknięcia. Mimo zewnętrznych różnic wszystkich cechuje ta sama mdła dobroć i przewidywalność. Moją ostatnią nadzieją na rozbicie tego świata skonstruowanego z gipsu i *papier-mâché* był dziadek Misza, stary nauczyciel i alkoholik, który zamiast prowadzić lekcje, wolał chodzić z uczniami na imprezy. Czekałem, aż potwierdzą się słowa o jego pijackich wyczynach i w końcu przechodzi z alkoholem, inicjując tym samym ciąg niespodziewanych wydarzeń i zbiegów okoliczności. Niestety, jedyne, do czego się posunął ten marny odpowiednik Wieniczki Jerofiejewa, to wspomnienie zimnego litrowego piwa i wygrzebana ze śmietnika reszka papierosa. Nadzieja chwilowo odżyła, kiedy Misza zaproponował stworzenie piwnej knajpy „U Mesjasza”, ale wszystko potoczyło się zupełnie inaczej.

Należy przy tym docenić żelazną konsekwencję autora. Kiedy pub okazuje się kółkiem różańcowym, a kobiecie stopy symbolem chrześcijaństwa, to przemiana rękopisu *Mesjasza* w książeczkę do nabożeństwa wydaje się całkowicie naturalna.

# Aleksandra Wołkowicz: Opowieść robak toczy

Kwestia korespondencji sztuk, choć nienowa, jest nadal żywa. W odniesieniu do potencjału adaptacyjnego poetyckiej i malarskiej prozy Brunona Schulza wydaje się zagadnieniem tym bardziej frapującym, jeśli zaktualizować je o pojęcie transmedialności. Jako medium *par excellence* ikono-lingwistyczne komiks wydaje się idealny, by odzwierciedlić Schulzowski świat, jednak narracyjność właściwa prozie drohobyckiego pisarza mimo wszystko kłóci się z dialogowością stereotypowo postrzeganego komiksu.

Jakub Woynarowski w *Martwym sezonie* radzi sobie z tym problemem, stosując formułę story artu. Ograniczenie fabuły do minimum, kompozycja składająca się nieodmiennie z całostronicowych plansz, odejście od dymków na rzecz mikronarracji sprawia, że propozycja Woynarowskiego przypomina katalog wystawienniczy, a czytelnik odnosi wrażenie, że miejscem przeznaczenia oglądanych obrazów powinny być raczej ściany galerii aniżeli ciasne strony trzymanej przez niego książki, którą faktycznie ciężko rozpatrywać w kategoriach komiksu.

„*Martwy sezon* to powieść graficzna oparta na motywach utworów literackich Brunona Schulza – zarówno opowiadań ze zbiorów *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą*, jak i z rozproszonych esejów, a także fragmentów prozy” – głosi opis na odwrocie okładki. Cała akcja, jak dowiadujemy się z noty redakcyjnej, opiera się na ciągu „zmodyfikowanych fragmentów”. Dzięki owym modyfikacjom Schulz w wersji Woynarowskiego staje się nowoczesny, pełen „improwizacji”<sup>1</sup> i „lejących draperii”<sup>2</sup>. Ani nowoczesność, ani okrojenie cytatów – w duchu modnego minimalizmu – nie przeszkadza, by określić je jako „barokowe w swej formie”<sup>3</sup>, choć jawne m u t l a c j e Woynarowskiego (jak mierniam, prowadzące do większej kameralności wypowiedzi), inspiracje roślinnością, nuta egzotyki oraz konceptualne *horror vacui* – obecne w całości utworu – bardziej wskazywałyby na koneksje z rokoko niż barokiem klasycznym.

Otwierający historię czarny sześciokąt zwiastuje kres panowania człowieka, zastąpionego przez owady żerujące na resztkach cywilizacji. Przerywana, bez-

---

1 J. Woynarowski, *Martwy sezon*, Kraków 2014, s. 14.

2 Ibidem, s. 14.

3 Zob. opis książki na stronie wydawnictwa: <http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/zapowiedzi/4126-martwy-sezon> (dostęp: 18.02.2017).

ładna konstrukcja *fabuły*, nazwana w opisie wydawniczym „rozwarstwieniem na wiele pulsujących mikrofabuł”<sup>4</sup>, wymaga snucia licznych domysłów i poszukiwań na własną rękę. Proponowaną przez Woynarowskiego dystopię można dowolnie umiejscowić w czasie, co stwarza możliwości jej odczytania zarówno z poziomu typowego schematu katastroficznego, jak i bardziej historycznie, doszukując się oceny współczesnej kultury, czy nawet symbolicznie – postrzegając owady jako insektochalców, wyznających doktrynę ula<sup>5</sup>. Jednak liczba potencjalnych interpretacji może być tak pociągająca, jak zwodnicza.

Umieszczenie cytatów pod lub nad obrazami oraz ograniczenie kolorystyki do czerni, bieli i jadowitego oranżu sprawiają wrażenie powrotu do początków sztuki komiksu, kiedy to był on właśnie historyjką obrazkową podporządkowaną tekstowi. Powolna akcja, powiększenie kadru, które pozwala czytelnikowi wciągnąć się w obraz, oraz zawężona paleta barw świetnie oddają atmosferę dzieł Schulza. Mogłoby się wydawać, że to celowe zabiegi, mające na celu dostosowanie formy do treści adaptowanej prozy. To wrażenie okazuje się jednak mylne, jeśli sięgnąć do wcześniejszej twórczości Woynarowskiego. Wybór kolorów nie jest, jak można by przypuszczać, motywowany chęcią redukcji Schulzowskiej migotliwości barw w przededniu nadciągającej katastrofy.

„Pociemniałe słońce”<sup>6</sup> okazuje się lekko odbarwionym słońcem z *Historii ogrodów*, to z kolei chińskim abażurem z komiksu *Hikikomori*, wiodącym do „koła” znanego z *Mangghi* jako symbol Nieba, pierwiastka duchowego, doskonałości, przeistaczającego się w płomienną kulę odsyłającą do wzoru z japońskiej flagi narodowej, a pośrednio do słonecznej tarczy oraz latarni<sup>7</sup>. Jak słusznie pisał o Woynarowskim Jerzy Szyłak: „Nieprawdziwe jest twierdzenie, że rysunek koła bezpośrednio odsyła do czegokolwiek, jego znaczenie zależy od wyrazistości kontekstu [...], ale twórca w żaden sposób nie zdradza tego jedyne go kodu, zamiast tego odsyłając nas swymi wypowiedziami do kodów rozmaitych, w tym do kodu abstrakcyjnych aluzji”<sup>8</sup>.

W odróżnieniu od „eseju wizualnego” *Manggha* Woynarowski nie opatrzył *Martwego sezonu* nawet słowem wstępu, mogącym odsyłać do jemu tylko znanych *signifiées*. Znajomość dorobku autora znów ratuje pozostawionego samemu sobie czytelnika, który dotarłszy do strony dziewięćdziesiątej pierwszej, napotyka na czarną kropkę i skonfundowany zaczyna szukać punktu odniesienia. Na kolejnej stronie kropka przekształca się w dziurkę od klucza znaną z *Hikikomori*. Najwyraźniej Woynarowski, jako wnikliwy czytelnik Schulza, wzięł sobie do ser-

4 Ibidem.

5 E. Panowsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1957, s. 3.

6 J. Woynarowski, op. cit., s. 15.

7 Idem, *Manggha*, Kraków 2010, s. 3.

8 J. Szyłak, *Komiks w szponach miernoty*, Warszawa 2013, s. 284.

ca słowa Artura Sandauera: „Wielki artysta ma to do siebie, że – z którejkolwiek strony go oglądamy – wciąż trafiamy na ten sam motyw zasadniczy”<sup>9</sup>.

Na autotematyzmie Woynarowski nie poprzestaje – jego upodobanie do okrągłych pomarańczowych przedmiotów przejawia się w licznych odniesieniach do powieści Anthony’ego Burgessa. Odkrycie zagadkowej relacji *Martwego sezonu* i *Mechanicznej pomarańczy*, lekko wyczuwalne wobec dominanty kolorystycznej dzieła, mocniej sugerowane poprzez źrenicę oka przypominającą kształtem obracającą się zębatkę lub też piłę tarczową, wydaje się niepodważalne w obliczu czarnego pola upstrzonego kółkami przypominającymi owoce pomarańczy, które rozpościera autor przed czytelnikiem na stronie czterdziestej trzeciej, nakładając dodatkową symbolikę na i tak obfity wachlarz interpretacyjny „czerwonego koła”. Gdyby tego było mało, sekwencję zaćmienia słońca-pomarańczy kończy graficzna parafraza *Czarnego koła* Malewicza.

Warto przypomnieć, że *Martwy sezon* nie jest pierwszym dziełem artysty inspirowanym prozą Schulza. Na twórczości Woynarowskiego cieniem kładzie się zaprezentowana w 2008 roku na Międzynarodowym Festiwalu Komiksu w Łodzi *Historia ogrodów*, trącący pastiszem komiks zainspirowany *Sierpniem*<sup>10</sup>, na Łotwie wydany w 2010 już w wersji pozbawionej autorskich tekstów artysty. Praca została również zaprezentowana rok później w Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli. W eseju *Historia ogrodów. Świat bezpodmiotowy* Woynarowski legitymizuje swoje spojrzenie na Schulza cytatem wyrwanym z *Mityzacji rzeczywistości*: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów [...] budujemy jak barbarzyńcy z ułamków rzeźb i posągów bogów”<sup>11</sup>. Święta prawda – idee ready-made i kolażu bulwersowały sto lat temu, dziś wąsy *Mony Lisy*, wycięte i zarejestrowane jako niezależne dzieło, od dawna wiszą w muzeum, nie zamierzam więc dowodzić, że nie godzi się szatkować *Genialnej epoki* czy *Republiki marzeń*. Nazbyt dobrze dowiódł Duchamp, że sztuka przestała być nietykalna, a Malewicz – że teoria wymyślona w jeden dzień może ze sztuką skończyć.

Niewątpliwie ani *Sklepy cynamonowe*, ani *Sanatorium pod Klepsydrą*, mimo iż nam bliższe, nie są bardziej nietykalne od *Mony Lisy*. Cokolwiek robiły Woynarowski z „motywami” Schulza, jego *Martwy sezon* nie uśmierci dzieła drohobyckiego pisarza. Chociaż w obliczu wciąż dość niedookreślonego powinowactwa komiksu z literaturą i sztukami plastycznymi nadal wisi w powietrzu zwykle niewypowiadana wątpliwość, czy tego typu eksperymenty są koncesją

9 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 1957, s. 16.

10 Zob. J. Szyłak, op. cit., s. 276–281.

11 Zob. J. Woynarowski, *Historia ogrodów. Świat bezpodmiotowy*, <http://komiks.polter.pl/Historia-ogrodow-c20112> (dostęp: 18.02.2017).

„na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomięjskiego”<sup>12</sup>, to wbrew pozorom nie w etycznej czy nawet estetycznej – biorąc pod uwagę konceptualne założenia – ocenie zamysłu artysty tkwi sedno tej recenzji. Nie chodzi o to „kto?, co?”, ale raczej „jak?”. Kolażowe złożenie tekstów Schulza, aluzji do Leonarda, Laliqua, Morissa, Malewicza, Duchampa, Vaserely’ego, Pollocka, Burgessa, Kubricka i filozofii wschodu powinno robić wrażenie i skłaniać do wielopoziomowej, totalnej refleksji na temat cywilizacji. Niestety Woyнарowski tego warunku nie spełnia, nie tylko z powodu braku spójności, ale i z racji wyboru właśnie prozy Schulza, która z uwagi na swoją plastyczność bez sprzeciwu pozwala układać się w nowe rzeczywistości, ale w dowolnie dobranych fragmentach, jako zlepek znajdujący się w zasięgu ręki każdego, nie zachwyca.

Gdybym pisała tę recenzję „na motywach twórczości Schulza”, „gdybym odzyskując respekt przed Stwórcą chciał(a) się zabawić w krytykę stworzenia, wołał(a)bym: [...] więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzeźliwości w pretensjach”<sup>13</sup>. „Zrozumiał(a)m cię [...]. To były wszystko wybiegi Twojego bogactwa, to były pierwsze słowa, które Ci się nawinęły. Sięgnąłeś ręką do kieszeni i pokazałeś mi, jak garść guzików, rojące się w Tobie możliwości. Tobie nie chodziło o ścisłość, mówiłeś, co Ci ślina na język przyniosła”<sup>14</sup>. „Był to oczywisty plagiat popełniony na innym [...], zastosowany do innych zgoła okoliczności. Nikt nie robił [...] z tego powodu zarzutu”<sup>15</sup>, więc może i ja nie powinnam, bo – jak zauważył Apollinaire – modę przyjmuje się bez dyskusji<sup>16</sup>. Jakub Woyнарowski, powinien być świadomy, iż „sezonowa popularność nie trwa jednak wiecznie”<sup>17</sup>, i że mimo pasożytniczego charakteru swej sztuki wkrótce będzie musiał opatrzyć ją przekonującą i samonośną teorią. Jak na razie jedyną, która zdaje się wpisywać idealnie w artystyczno-filozoficzne pretensje artysty, jest Teoria Czystej Błagi.

---

<sup>12</sup> B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, op. cit., s. 98.

<sup>13</sup> Idem, *Manekiny*, w: ibidem, s. 58; wtrącenia – A.W.

<sup>14</sup> Idem, *Wiosna*, w: ibidem, s. 150.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 146.

<sup>16</sup> G. Apollinaire, *Picasso (1913)*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gocha do Picassa*, red. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 132.

<sup>17</sup> J. Woyнарowski, *Orbis Pictus*, „Halart” 34: *Story Art*, Kraków 2011, s. 4.

# Hanna Dymel-Trzebiatowska: Krótka lekcja latania. Werbalno-graficzna biografia Brunona Schulza

*Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać*<sup>1</sup> to książka, która bez wątpienia wychodzi naprzeciw oczekiwaniom dotyczącym nowoczesnych, artystycznych książek obrazkowych. Jej estetyka nie jest nowatorska czy przełomowa, jednak dzięki doskonale zsynchronizowanej grze ikonotekstu gwarantuje czytelnikom wiele literackich doznań. Sztywna oprawa, nietypowy format, zmienny layout, zabawa wielkością czcionki i utrzymane w ciemnej tonacji z dominantą sepii obrazy to elementy kreowania czasoprzestrzeni książki obrazkowej, z którymi spotykaliśmy się już wielokrotnie, szczególnie gdy w ramy tego gatunku ujmowano tematy trudne, ambitne, nawiązujące do Holocaustu czy bazujące na biografiami słynnych osób. W tej pozycji jednak napotkamy wartości, które po dodaniu wspomnianych ingrediencji wyczarowują doznania wyjątkowe. Jest to oczywiście sam temat, czyli biografia Schulza ujęta w werbalno-graficzną formę, która niemal apriorycznie staje się gwarancją sukcesu w niszy wartościowych książek obrazkowych. Drugi zasadniczy walor tego utworu to subtelna gra ikonotekstu z samym Schulzowskim dyskursem, odnosząca się nie tylko do postaci i wątków z jego utworów oraz rysunków, ale też nawiązująca dyskretny i subtelny dialog z charakterystycznym stylem pisarza. W *Brunonie* można zauważyć trójdzielną konstrukcję, na którą składają się: opowieść bohatera o niezwykłym ojcu; jego życie po odejściu rodzica, w które wkracza wojna; oraz fikcyjna opowieść o losach rodziny, która w 1945 roku wprowadziła się do mieszkania po Schulzach.

Losy Jakuba Schulza, od których zaczyna się ta książka, przybierają postać intrygującej prezentacji jego fantastycznych przeobrażeń w ptaka, pająka, strażaka, karakona, skrawek błyszczącej tkaniny... Nadgorliwość energicznej służącej Adeli zagraża tym wcieleniom, w których tylko syn potrafi dostrzec kochanego ojca, aby potem go ratować. Dlatego nieustannie chroniący rodzica Bruno jest „bardzo zajęтым chłopcem”, o czym informuje nas pierwsze zdanie książki. Dziwne przeobrażenia ojca-demiurga współgrają z jego filozofią, która wkrótce

---

1 N. Terranova, *Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać*, ilustracje O. Amit, przeł. J. Wajs, Wrocław 2016.

zostaje nam eksplicytnie wyłożona: „Jakub Schulz twierdził, że życie przenika materię – to, co postrzegają nasze zmysły – trzeba tylko umieć ją formować. Jakub stapia się, zlewa ze światem, by patrzeć na wszystko wciąż nowymi oczami i coraz mniej być sobą”<sup>2</sup>, a w tle tej wypowiedzi wybrzmiewają głosy z *Traktatu o manekinach*.

Wśród inkarnacji ojca dominuje postać ptaka, która stanowi lejtmotyw tego utworu, czyli metaforę latania. To wyraźne intertekstualne nawiązanie do opowiadania *Ptaki* symbolicznie przeplata fabułę reprezentacji werbalnej i wizualnej. Ojciec na ilustracji z początku książki przybiera postać orła o ludzkiej twarzy, który powróci na końcu u boku lecącego syna. Ponadto orle pióra zostały rozsypane po wcześniejszych i kolejnych rozkładówkach, wskazując, że to właśnie to wcielenie ojca ma dla chłopca szczególne znaczenie. Oczywiście metaforę latania doświadczony czytelnik może odczytać jako pośmiertne sukcesy Schulza i jego nieustającą od lat popularność.

Mały Bruno zapatrzony jest w tatę i chciałby pójść w jego ślady, a więc i polecieć, jednak – jak powtarza narrator – nie pozwala mu na to zbyt duża i ciężka głowa. Wydaje się, że ten motyw, który ma przekonać czytelnika o niedoskonałości przekutej w wyjątkowość, jest eksploatowany zbyt często, sprawia wrażenie nieco nadużywanego powtórzenia.

Pewnego dnia ojciec nie wraca i Bruno szuka go w otaczających go przedmiotach. Bez skutku, ponieważ „Jakub znów zakpił sobie z rzeczywistości – tym razem najzuchwalej”. Rozciągnięta na dwie strony ilustracja prezentuje olbrzymią górę rekwizytów i odwróconą plecami postać małego zrezygnowanego chłopca. Sterta przedmiotów uosabia ogrom materii, w którą mógł przeistoczyć się Jakub, ale zarazem stanowi metafikcyjny wtręt w duchu postmodernistycznej książki obrazkowej. Wśród skumulowanych, reprezentujących materię przedmiotów – trzepaczki, piór, kapelusza, księgi, słoneczników, ptaków, dłoni manekinów – znalazły się bowiem te, które stanowią symboliczną osnowę utworu, nie wyłączając rzeczy, które dopiero zaistnieją na kolejnych stronach. Jest to w sumie jedyna wizualna antycypacja w tym chronologicznym utworze, opowiedziana intradiegetycznym głosem narratora.

Śmierć ojca zostaje tu jedynie zasugerowana, pozostawiając czytelnikowi przestrzeń do zagospodarowania. Chłopiec dzięki obrazom i słowom przeobraża swą tęsknotę i samotność w barwne wspomnienia, które sprawią, że „niebawem miał usłyszeć o nim cały świat”. To zdanie kończy dzieciństwo Brunona i otwiera rozległą elipsę, kolejna rozkładówka bowiem przeniesie nas już w dorosłe życie bohatera. Zmieni się też ton narracji – opuścimy magiczno-fantastyczne przestrzenie, aby w syntetycznym faktograficznym przekazie poznać podstawowe informacje

---

<sup>2</sup> Książki obrazkowe nie są paginowane.

z jego życia. Dowiemy się, że uczył rysunku chłopców, którzy „zadęrczali się swoją niedoskonałością lub cierpieli po stracie najbliższych”. Wербalny przekaz (*verso*) uzupełnia ilustracja (*recto*) z centralną postacią Brunona – po raz pierwszy dorosłego – w otoczeniu wcześniejszych wizualizacji jego jako dziecka. W ciemnej, popielato-brunatno-brązowej kolorystyce, konsekwentnie pozbawionej symbolizującej nadzieję zieleni, uchwycone zostały statyczne wizerunki smutnych chłopców o dużych głowach i poważnych twarzach, potęgując uczucie nostalgii i bolesnej tęsknoty.

Kolejne otwarcie to czas wojny, gdy z Drohobycza znikają Żydzi, zbudowane zostaje getto, a w mieście zjawiają się naziści. Informacje te, oczywiście dla doświadczonych czytelników, dzieciom samotnie poznającym tę książkę mogą przysporzyć kłopotów. Ilustrację zajmującą całą rozkładówkę wypełniają liczne szare cienie oraz samotna postać bohatera umieszczona do góry nogami, symbolicznie implikująca pozycję, w której znalazł się świat. Choć nie dostrzeżemy tu czołgów, broni czy drutów kolczastych, to na obrazie sugestywnie przemówi za nie metafora ogromnych, błyszczących czarnych oficerek. One również zdominują rozkładówkę, na której dochodzi do kulminacyjnej sceny, czyli śmierci bohatera. To tragiczne wydarzenie zostało wyrażone lapidarnym tekstem: „A pewnego listopadowego dnia niemiecki oficer wymierzył w niego broń. Obrął cel i rozległo się PAF”.

Owo onomatopieczne PAF nabiera dodatkowej mocy poprzez zapis olbrzymią, pogrubioną czcionką, wskazując, że twórcy książki postanowili czerpać z różnych ikonotekstowych środków ekspresji. Scena ta, przesycona przemocą i potencjalnie traumatyzująca, nabiera poetyckości i sprawnie balansuje na cienkiej granicy bólu i magii, gdy okazuje się, że pod płaszczem, który opadł na ziemię, nikogo nie ma. Niemiecki oficer i jego ludzie szukają Brunona „NADAREMNIE. BEZ POWODZENIA. NA PRÓŻNO”. Ta wyróżniona powiększonymi wersalikami fraza niczym refren rozbrzmiewa w tym utworze po raz trzeci i ostatni. Wcześniej mały Bruno NADAREMNIE szukał ojca, który bezpowrotnie zniknął, a dorosły Bruno równie NADAREMNIE czekał na znak od niego, gdy przyszło mu zmierzyć się z doświadczeniem wojny. Ilustracja towarzysząca scenie śmierci Brunona Schulza pozostaje wobec niej niemal w relacji symetrycznej, bo na ziemi, obok gigantycznych oficerek, ukazuje jedynie kapelusz (nie płaszcz), który stanowił nieodłączny atrybut wizualizacji bohatera po jego wstąpieniu w dorosłość, a zarazem wyraźną interwizualną referencję do jego prawdziwych autoportretów.

Po zniknięciu protagonisty opowieść wkracza w trzecią fazę – kiedy po wojnie do pustego domu Schulzów wprowadza się rodzina z dziećmi. Odkurzają meble, odnajdują piękne tkaniny ze sklepu Jakuba, a na strychu młodsza z dwu córek odkrywa kuferek z dziesiątkami niezwykłych rysunków. Ilustracja z perspektywy ptaka przedstawia podłogę z otwartym kufrem, z którego wyfruwają rysunki rysunków Schulza. W zakończeniu przelatuje wśród nich za oknem chłopiec z dużą głową oraz jego ojciec. Nie tylko my ich widzimy, ale także owa dziew-



czynka, co buduje zgoła andersenowskie podsumowanie historii, czerpiące z wizji niewinnego romantycznego dziecka, które dostrzega to, czego innym nie jest dane dostrzec. Dziecko widzi wreszcie latającego Brunona, którego ziemskie marzenie ziściło się, zamykając klamrą historię „chłopca, który nauczył się latać”.

Książka opatrzona jest podwójnym paratekstem, gdy najpierw autorka dopowiada w faktograficznym tonie biograficzne informacje o życiu i twórczości Brunona Schulza, a następnie tłumaczka wyjaśnia pojęcia „karakon”, „sklep bławatny” oraz dopowiada frazę „Otwierają się drzwi...”, rozpoczynając trzecią opowieść w tej książce, czyli tę, która rozgrywa się po roku 1945, a która – jak informuje – nie jest zgodna z prawdą, ponieważ sklep Schulzów został zlikwidowany przed pierwszą wojną, a potem spłonął.

Autorki nie wykorzystały okładki, wyklejek, strony tytułowej czy grzbietu książki do zawarcia dodatkowych wizualnych informacji, które często w książkach obrazkowych dopowiadają bądź kwestionują główną fabułę. Pierwsza strona okładki przedstawia powiększoną twarz Brunona, który marzy o lataniu, znajdującą się na stronie siódmej, ukazującej spacer Jakuba z zapatrzonym w niego synem. Czwarta strona okładki również powiela detal występującej w utworze ilustracji, na której widzimy plecy oddalających się sylwetek ojca i syna, trzymających się w niemym porozumieniu za ręce.

*Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać* to książka napisana w roku 2012 i wydana w Polsce w 2016 w przekładzie z języka włoskiego wykonanym przez Joannę Wajs. Autorką tekstu jest Nadia Terranova, włoska tłumaczka, dziennikarka i pisarka, która nie jest postacią związaną *stricte* z literaturą dla dzieci. Wraz z ilustratorką, izraelską artystką Ofrą Amit, reprezentują szeroko pojmowany świat sztuki i literatury, wpisując się w fenomen określany dziś jako *crossover*<sup>3</sup>, desygnujący twórczość skierowaną równocześnie do odbiorcy dziecięcego i dorosłego. Bo choć nie zabrakło karakonów, cynamonowych boazerii i sklepu bławatego, czyli słów kluczy z Schulzowskiego słownika, to nie natrafimy tu jednak na wątki erotyczne, ulicę Krokodyli czy „grzeszne testowanie” granic wyobraźni i języka. Ta wyraźnie puryfikująca tekst selekcja, podobnie jak eufemistyczno-magiczne ujęcie śmierci konsekwentnie wyrażonej znikaniem oraz sama genologiczna afiliacja tej pozycji, wskazują, że mamy do czynienia z książką dla dzieci.

Również hetero-intradiegetyczny narrator, fokalizujący bohatera przeważnie zewnątrznie, jest typowy dla książek dla najmłodszych, które dystansują czytelnika od traumatycznych treści. O tym, że książka została sklasyfikowana jako dziecięca, świadczą ponadto jej opisy na stronach internetowych<sup>4</sup> oraz dość interesujące rozwinięcie w nocy od tłumaczki. Uzupełnienie na temat fikcyjnej

3 Pojęcie to, wprowadzone do teorii literatury dziecięcej przez Sandrę Beckett, nie jest tłumaczone na język polski.

4 *Bruno* rekomendowany jest dla dzieci od siódmego roku życia.

części książki zostało dodane z myślą o polskim czytelniku, choć sama autorka najwyraźniej uznała je za zbędne. Jest to ciekawy przykład, który można interpretować dwojako: albo w polskiej kulturze traktujemy czytelnika jako mniej kompetentnego i uznajemy, że należy uzupełnić jego wiedzę, którą teoretycznie posiada czytelnik włoski, albo kwestionujemy biograficzno-fikcyjny charakter utworu, wymagając, aby biografia artysty posiadała maksymalną zgodność z tak zwaną prawdą historyczną.

Oprócz tych argumentów, sugerujących, że grupą docelową książki są młodzi czytelnicy, sama tematyka, elipsy, gra faktów i fantazmatów, intertekstualna i interwizualna zabawa, jak i estetyka dalekie są od tradycyjnie pojmowanej literatury dziecięcej. Lektura *Brunona* dopełnia się, gdy czytelnik posiada wiedzę wstępną, dotyczącą zarówno samego artysty, jak i historyczno-kulturowego tła. Odbiorca niedoświadczony, w domyśle dziecko, może napotkać tu dyskurs zbyt niejasny i skomplikowany. Oczywiście ocena potencjalnej recepcji ze strony młodszych odbiorców zależy od wielu czynników indywidualnych (wieku, kompetencji i doświadczenia), ale też oczekiwań, które stawiamy samej lekturze. Jeśli satysfakcjonuje nas estetyczne doznanie, otwarte na dowolne interpretacje, to książka ta zapewne przyniesie je dzieciom ciekawym wielości i różnorodności odsłon literackich. Jeśli chcemy, aby książka – postrzegana przede wszystkim jako werbalno-graficzna biografia – spełniła wyłącznie funkcję dydaktyczną, to raczej przy jej lekturze wskazany będzie dorosły mediator, uzupełniający wiedzę wedle stawianych przez dziecko pytań.

Uważam, że *Bruno* unaocznia współczesne zmagania książki obrazkowej. Gatunek ten, pierwotnie kojarzony z najmłodszym adresatem, dziś coraz częściej, szczególnie w przypadku tytułów o ambicjach artystycznych, adresowany jest zarówno do dzieci, jak i do dorosłych, stając się wspomnianym crossoverem czy też – jak to określają Skandynawowie – literaturą dla wszystkich<sup>5</sup>. Jednak jego migracja w obrębie przestrzeni literatury wiąże się z pewnymi niewygodami i niekonsekwencjami. Utwory te, czasem otwarcie zwracające się do dorosłego czytelnika, jednocześnie rekomendowane są jako książki dla dzieci. Choć w recenzjach artystyczne książki obrazkowe coraz częściej omawia się jako dwuadresowe, to na rynku księgarskim ich forma nadal automatycznie plasuje je w kategorii książki dla małych dzieci.

Niezależnie jednak od klasyfikacji nie mam wątpliwości, że nie powinno się przejść obok tej książki obojętnie. Specyficzna narracja Brunona Schulza, przepuszczająca rzeczywistość przez mitologizujący filtr dziecięcej percepcji, aż prosiła się o ujęcie jego życia w gatunku książki obrazkowej i poniekąd można się dziwić, że tak długo musieliśmy czekać na podjęcie tego wyzwania.

---

5 Jest to filologiczny przekład szwedzkiego terminu *allålderslitteratur*.

# Andrzej Pietruszka: Czy Bruno Schulz jest znany w Drohobyczu?

Przez dość długi czas w Drohobyczu nie mówiono o Brunonie Schulzu zbyt dużo, co było paradoksem, zważywszy na to, że cały świat zachwycał się jego twórczością pisarską oraz plastyczną. Dopiero od końca lat osiemdziesiątych XX wieku w mieście systematycznie przywracana jest pamięć o tym artyście. Proces przywracania Drohobyczowi Schulza jest dość skomplikowany i trwa już od ponad ćwierć wieku. Dlatego niebezpieczne jest pytanie: czy na przestrzeni tych dwudziestu pięciu lat Schulz stał się bliższy mieszkańcom swego rodzinnego miasta? Trwają dyskusje na temat obecności Schulza we współczesnym Drohobyczu. Często można w nich usłyszeć, że Ukraińcy nie dbają wystarczająco o popularyzację jego twórczości, jak również nie posiadają podstawowej wiedzy na temat jego życia i dzieła. Niniejszy artykuł ma na celu zakwestionowanie tych stwierdzeń. Jego podstawą są badania, które przeprowadziłem na potrzeby pracy magisterskiej na temat odtwarzania pamięci o Schulzu w Drohobyczu, którą napisałem pod kierunkiem prof. Jacka Purchli i obroniłem na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 2016.

Otóż badania miały ukazać stopień popularności Schulza wśród mieszkańców Drohobycza. Wyniki miały mi pomóc w uzyskaniu odpowiedzi na główne pytanie pracy magisterskiej: „Czy Bruno Schulz jest znany w swoim rodzinnym mieście, czy nie?”. Pracę badawczą przeprowadziłem we wrześniu 2014 roku w Drohobyczu. W badaniach uczestniczyły 62 osoby: 36 studentów (58% respondentów), 9 emerytów (15%), 5 nauczycieli (8%), 2 księgowych (3%), a także inni (16%) – statysta, bezrobotny, adwokat, robotnik, hydrotechnik, lekarz, programista, muzyk, sprzedawca, radna miasta. W badaniu wzięli udział respondenci w przedziale wiekowym od 17 do 86 lat. Analiza miała charakter jakościowy oraz ilościowy. Kwestionariusz został ułożony w języku ukraińskim i zawierał dziewięć pytań: pięć testowych (pytania zamknięte) oraz cztery otwarte (respondent musiał udzielić krótkiej odpowiedzi), oprócz tego jedno ogólne (wprowadzające do tematyki badań). W ankiecie trzeba było wskazać wiek oraz wykonywany zawód. Kwestionariusze osobiście wręczałem respondentom na ulicy, w instytucjach kultury, na miejscowym uniwersytecie, w biurach firm oraz w sklepach. Zakładałem, że w pracy badawczej weźmie udział 65 osób. Tyle samo przygotowałem ankiet. Ostatecznie zostały wypełnione i poddane analizie 62 kwestionariusze. Trzy osoby nie wyraziły zgody na udział w badaniu. Oprócz Ukraińców w badaniu wzięli również udział miejscowi Polacy.

Pytanie wstępne (wprowadzające), na które respondent miał odpowiedzieć TAK lub NIE, brzmiało następująco: „Czy wiesz cokolwiek na temat Brunona

Schulza?”. W tym pytaniu 55 osób (89%) zaznaczyło TAK, co jest podstawą do tego, by stwierdzić, że dana grupa ankietowanych posiada jakąkolwiek wiedzę o Brunonie Schulzu, a 7 osób (11%) – NIE. Respondenci, którzy odpowiedzieli NIE, nie musieli wypełniać ankiety, co oznacza jednocześnie, że nie byli oni uwzględniani w dalszej części pracy badawczej. Dlatego też na następne pytania odpowiedziało tylko 55 ankietowanych.

W pytaniach testowych ankietowani musieli zaznaczyć jedną poprawną odpowiedź spośród czterech zaproponowanych. Pytanie nr 1 dotyczyło tego, kim z pochodzenia był Schulz. W odpowiedzi 53% ankietowanych zaznaczyło, że był Żydem (poprawnie), 33% respondentów – Polakiem, 9% – Ukraińcem, a 5% – Niemcem.

Na pytanie nr 2, dotyczące tego, gdzie urodził się Bruno Schulz, 84% badanych odpowiedziało, że w Drohobyczu (poprawnie), a 16% – w Krakowie. Była jeszcze możliwość wyboru Lwowa oraz Truskawca, ale nikt z respondentów nie zaznaczył tych miast.

Na pytanie nr 3, w którym należało zaznaczyć, w jakim języku pisał Schulz, 89% ankietowanych odpowiedziało, że po polsku (poprawnie), 7% badanych – po ukraińsku, 4% – po niemiecku, oraz 0% – po angielsku.

Na pytanie nr 4, w którym respondenci mieli wskazać utwory pisarza, 79% ankietowanych odpowiedziało, że były to *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą* (poprawnie), 9% – *Granica* i *Medaliony*, 8% – *Opętani* i *Ferdydurke*, 4% – *Marta* i *Nad Niemnem*.

Pytanie nr 5 brzmiało: „Co dwa lata w Drohobyczu w celu popularyzacji Schulza odbywa się...?”. 60% respondentów odpowiedziało: Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza (poprawnie), 30% ankietowanych – Koncert ku czci Brunona Schulza, 6% – Bruno Schulz Fest, 4% – Schulziana.ua.

Następne pytania były otwarte. Uwzględniając to, że ankietowani mogli odpowiadać na nie w kilku zdaniach, przy ich opracowywaniu postanowiłem uogólnić wypowiedzi (na przykład TAK lub NIE).

Pytanie nr 6 brzmiało w następujący sposób: „Czy uważasz, że w Drohobyczu jest potrzeba organizowania imprez poświęconych Schulzowi?”. Na to pytanie 100% ankietowanych odpowiedziało, że takiego rodzaju imprezy warto organizować. Przytoczę w tym miejscu najciekawsze, moim zdaniem, wypowiedzi ankietowanych: „Organizowanie imprez poświęconych Schulzowi jest konieczne, gdyż osoby, które nic nie wiedzą na temat pisarza, mogą go poznać bliżej, a ci, którzy coś o nim słyszeli, na pewno uzupełnią swoją wiedzę ciekawostkami oraz nieznanymi faktami”; „Tak, jak najbardziej. Przecież Drohobycz to jego rodzinne miasto oraz mała ojczyzna”; „Bruno Schulz to bardzo ciekawy człowiek, który do dziś kryje wiele tajemnic”; „Tego rodzaju imprezy warto organizować, gdyż łączą ludzi różnych narodowości” i „Szczególnie młodzież powinna być zainteresowana takimi imprezami, gdyż w mieście Schulz jest jeszcze mało znany wśród młodych ludzi”.

Na pytanie nr 7: „Czy władza lokalna sprzyja takim inicjatywom?”, 51% respondentów odpowiedziało TAK, 18% – NIE, 13% – NIE WIEM, 16% – CZĘŚCIOWO, a 2% – TRUDNO POWIEDZIEĆ. Jak widać, ponad połowa badanych uważa, że władza sprzyja imprezom organizowanym ku czci Schulza. Osoby, które udzieliły odpowiedzi NIE, w większości miały na uwadze to, że lokalna władza nie jest zainteresowana finansowaniem jakichkolwiek wydarzeń kulturalnych. Respondenci, którzy odpowiedzieli CZĘŚCIOWO, twierdzą, że władza może i nie finansuje festiwali czy koncertów, ale też nie ma nic przeciwko temu, żeby odbywały się one w Drohobyczu. Niektórzy ankietowani napisali, że władza lokalna wynajmuje nieodpłatnie pomieszczenia organizatorom imprez ku czci Schulza (na potrzeby ekspozycji dzieł malarskich czy debat na temat pisarza) oraz współpracuje w tej kwestii z Uniwersytetem Pedagogicznym w Drohobyczu, co – jak uważa ta grupa badanych – odzwierciedla jej pozytywny stosunek do Brunona Schulza. Jeżeli chodzi o ankietowanych, którzy na to pytanie odpowiedzieli TRUDNO POWIEDZIEĆ, wyrazili oni opinię, że co prawda nie posiadają żadnej wiedzy na temat finansowania przez władze wydarzeń poświęconych Schulzowi, lecz jednak wiedzą, że często można spotkać miejscowych polityków oraz władze miasta na Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu.

Na pytanie nr 8: „Czy Bruno Schulz może zostać wizytówką miasta?”, 94% ankietowanych odpowiedziało TAK, 2% – NIE, 2% – TRUDNO POWIEDZIEĆ i 2% – NIE WIEM. Można z tego wywnioskować, że ponad 90% badanych nie ma nic przeciwko temu, aby pisarz reklamował miasto poza granicami państwa. Niektórzy respondenci uważali także, że Schulz jest wizytówką Drohobycza wraz z innymi sławnymi mieszkańcami miasta, takimi jak Jurij Drohobycz czy Iwan Franko. Spora część respondentów pisała, że Schulz nie tyle może zostać wizytówką Drohobycza, ile nią niezaprzeczalnie jest, 2% respondentów twierdziło natomiast, że wizytówką Drohobycza jest tylko Jurij Drohobycz.

Ostatnie pytanie (nr 9) brzmiało: „Jaki jest Twój stosunek do Brunona Schulza?”. 93% respondentów ma do niego stosunek pozytywny, a 7% – stosunek neutralny. Nikt z ankietowanych nie wspomniał w kwestionariuszu, że ma negatywną opinię o Schulzu. Zacytuję tutaj kilka wypowiedzi: „Jest to osoba godna poszanowania, dzięki której Drohobycz został miastem znanym na całym świecie”; „Jest to znakomity malarz oraz pisarz. Mieszkańcy Drohobycza powinni być dumni z Brunona Schulza”; „Bruno Schulz to człowiek wyjątkowy”; „Nie znam dobrze twórczości Schulza. Chcę poszerzać wiedzę na jego temat. Niejednokrotnie słyszałam, że jest to ciekawa postać. Chcę, żeby częściej w Drohobyczu były organizowane wydarzenia upamiętniające Schulza”; „Byłam na wystawie dzieł Brunona Schulza i mogę powiedzieć, że jest to nadzwyczaj ciekawa postać, która opisuje świat w nietypowy sposób”; „Schulz był człowiekiem kreatywnym, który przedstawiał Drohobycz w magiczny sposób”; „Jestem dumna, że taki człowiek pochodzi z tego samego miasta co ja”; „Historyczna postać, wspomniał malarz oraz

pisarz”; „Mój stosunek do niego jest pozytywny, ale jego twórczość nie jest dla mnie do końca zrozumiała”, „Mam neutralny stosunek do Schulza, ale być może wpływ na taki stan rzeczy ma to, że nie znam jego twórczości na tyle, żeby wyrażać o nim jakąkolwiek opinię. Myślę, że w Drohobyczu powinno się więcej mówić o Brunonie Schulzu”; „Mój stosunek do Schulza jest bardzo dobry, gdyż był Ukraincem, który pisał po polsku”; „Mistrz słowa pisanego”.

Z wyników przeprowadzonych badań można więc wywnioskować, że współcześni mieszkańcy Drohobycza dysponują sporą wiedzą na temat Brunona Schulza, bez względu na wiek oraz wykonywaną pracę.

Najbardziej interesującą grupą ankietowanych byli studenci. Wśród wszystkich osób biorących udział w badaniu to właśnie oni najczęściej udzielali poprawnej odpowiedzi na pytanie nr 5, dotyczące Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza (spośród grupy 36 studentów poprawnej odpowiedzi udzieliło 26). Moim zdaniem uwarunkowane jest to tym, że młodzież uniwersytecka często bierze udział w tym wydarzeniu. Może to oznaczać, że Festiwal odgrywa dość istotną rolę w popularyzacji pisarza wśród młodych osób w Drohobyczu. Najgorzej na to pytanie odpowiedzieli emeryci (spośród dziewięciu słusznej odpowiedzi udzieliło tylko dwóch). Spowodowane jest to według mnie tym, że osoby starsze ze względu na wiek lub stan zdrowia nie biorą udziału w Festiwalu Brunona Schulza. Jednocześnie chcę podkreślić, że to także studenci na pytanie wstępne: „Czy wiesz cokolwiek na temat Brunona Schulza?”, udzielili odpowiedzi negatywnej (aż sześciu spośród siedmiu ankietowanych).

Nieco kłopotów respondentom przysporzyło pytanie dotyczące pochodzenia pisarza. Wiele osób zaznaczało w ankiecie, że Bruno Schulz był Polakiem. Warto jednak podkreślić, że osoby te wybierały właściwą odpowiedź w pytaniu nr 3, które dotyczyło języka jego utworów, oraz dobrze wiedzieli, w jakim mieście urodził się Schulz.

Podczas opracowywania wyników zauważyłem, że ankietowani, którzy niepoprawnie odpowiadali na pytania testowe, w pytaniach otwartych pisali, że ich wiedza o pisarzu jest skromna. Osoby te twierdziły także, że chcą, aby w mieście częściej organizowano imprezy ku czci Brunona Schulza, co pozwoli im bliżej poznać jego dorobek. Wszyscy badani uważali, że konieczne jest organizowanie Festiwalu Schulza w Drohobyczu. Z wypowiedzi respondentów wynikało, że Drohobycz jest najlepszym miejscem, w którym można (a nawet trzeba) organizować tego rodzaju wydarzenia. Młode osoby twierdziły, że Festiwal jest okazją, aby lepiej zrozumieć fenomen Brunona Schulza.

W pytaniu, czy władze lokalne sprzyjają wydarzeniom schulzowskim, opinie respondentów były bardzo podzielone. Trochę więcej niż połowa badanych (51%), uważała, że lokalne władze są im przychylne. Wśród drohobyczan dominuje też opinia, że władze nie wyrażają zainteresowania kulturą, uzasadniana brakiem środków budżetowych na cele kulturalne. Jak twierdzą drohobyczanie, gdyby

nie wsparcie finansowe ze strony osób prywatnych czy też różnych instytucji kultury, w mieście nie byłoby żadnych imprez kulturalnych. Niektórzy uważają, że władza nie sprzeciwia się organizacji Festiwalu Brunona Schulza, ale go jednak nie finansuje, ograniczając się do pomocy w organizacji.

Jak wynika z kwestionariuszy, Schulz może zostać wizytówką miasta. Według mnie jeszcze dwadzieścia lat temu drohobyczanie mieliby odmienne zdanie na temat obecności Schulza w jego rodzinnym mieście. W latach dziewięćdziesiątych w Drohobyczu upamiętniano jedynie te osoby, które związane były z ukraińską historią. Nie zawaham się powiedzieć, że obecnie Iwan Franko, Jurij Drohobycz i Bruno Schulz stanowią trójcę, która reprezentuje Drohobycz poza granicami kraju. Oznacza to moim zdaniem, że Ukraińcom udało się zaakceptować dawną wielokulturowość Drohobycza.

Cieszyć może to, że ankietowani, którzy wzięli udział w badaniu, mają pozytywny stosunek do Schulza. Większość stanowili, co prawda, Ukraińcy, dla których postać pisarza jest być może obca, ponieważ nie pisał on po ukraińsku, niemniej jednak nie odrzucają go oraz chcą, żeby reklamował Drohobycz poza granicami Ukrainy, jak również w jej obrębie. Można z tego wywnioskować, że dla współczesnego drohobyczanina nie ma znaczenia przynależność narodowa Schulza i że każdy znany człowiek zasługuje na szacunek w mieście, które jest jego rodzinną kolebką. Dość interesujące jest to, że jedna osoba stwierdziła, że Schulz był Ukraińcem piszącym po polsku. Wypowiedź ta stanowi podłoże do dyskusji na temat tego, do kogo tak naprawdę należy Bruno Schulz. Równocześnie może ona oznaczać, że Ukraińcy zaczynają powoli traktować dziedzictwo Schulza jako własne, o czym ongiś było trudno pomyśleć. Czyżby więc zaczynała się nowa walka o Schulza?

## [noty o autorach]

### **Hanna Dymel-Trzebiatowska**

Profesor nadzwyczajny w Instytucie Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Publikowała m.in. w „Przekładańcu”, „Barnboken”, „Forum for World Literature Studies”, „Acta Sueco-Polonica”. Jest współautorką podręczników do nauki gramatyki języka szwedzkiego: *Troll 1* (2007) i *Troll 2* (2008). Autorka książki *Translatoryka literatury dziecięcej. Analiza przekładu utworów Astrid Lindgren na język polski* (2013).

### **Ewa Goczał** (ur. 1988)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Publikowała m.in. w „Przeglądzie Rusycystycznym”, „Guliwerze” i „Fragile”. Autorka pracy magisterskiej pod tytułem *Odrastanie Księgi. Pierwiastek kabalistyczny w poezji Jerzego Ficowskiego*. Przygotowuje doktorat o twórczości Piotra Sommera.

### **Magdalena Jarnotowska** (ur. 1988)

Doktorantka w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka pracy magisterskiej o Stefanie Napierskim oraz poświęconych mu artykułów w „Pracach Polonistycznych” oraz „Czytaniu Literatury”. Píše doktorat na temat fantazmatu ojca w twórczości Brunona Schulza, Adolfa Rudnickiego i Stefana Napierskiego.

### **Łukasz Kamiński** (ur. 1991)

Absolwent poznańsko-krakowskiej polonistyki, studiował również filozofię. Współpracował z wydawnictwami w zakresie recenzji wewnętrznych, a także pisał dla portali literackich. Stażysta różnych instytucji kulturalnych. Wiersz publikowany w niniejszym numerze jest jego prasowym debiutem.

### **Mariusz Kubiela** (ur. 1953)

Początkowo geodeta, później – fototechnik-specjalista. Stopień instruktora fotografii uzyskał w sekcji fotograficzno-filmowej klubu „Śrubka” w Żywcu-Sporyszu. Do połowy lat 80. prowadził własny zakład fotograficzny. W latach 90. był współwłaścicielem firmy reklamowej, pracował także jako projektant i fo-



tograf. Absolwent Wyższego Studium Fotografii w Jeleniej Górze oraz Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Zielonogórskiego. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Wykładowca, konsultant i instruktor w Polskiej Szkole Tradycyjnej Fotografii. Alpinista, ratownik górski, instruktor narciarstwa i łącznictwa.

**Żaneta Nalewajk-Turecka** (ur. 1977)

Historyczka literatury, komparatystka, redaktorka naczelna kwartalnika „Tekstualia”. Publikowała m.in. w „Tekstualiach”, „Nowych Książkach”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Toposie” oraz „Czasie Kultury”. Autorka książek *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Schulza i Gombrowicza* (2010) oraz *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne* (2015). Pracuje w Zakładzie Komparatystyki w Instytucie Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

**Stefan Okołowicz** (ur. 1948)

Ukończył Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1975). Zajmuje się fotografią oraz jej historią. Od początku lat siedemdziesiątych kolekcjonuje i opracowuje fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zbiory Witkacowskie prezentował na ponad 40 wystawach w Polsce i za granicą. Razem z Ewą Franczak opublikował album z fotografiami Witkacego *Przeciw Nicości* (1986), jest także autorem albumu „*Anioł i Syn*”. *Trzydzieści lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów* (2015). Razem z Tomaszem Pawlakiem i Januszem Deglerem opracowuje kolejne tomy korespondencji Witkiewicza w ramach wydania krytycznego *Dzieł zebranych* tego artysty w warszawskim PIW-ie. Autor artykułów i rozpraw poświęconych Witkacemu, np. *Metafizyczna dziwność Istnienia w fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza* (2006), „*Winy moje okropne*”. *Wokół samobójstwa Jadwigi Janczewskiej* (2013) czy *Podglądanie Witkacego. Co mówią fotografie, obrazy i listy* (2016).

**Andrzej Pietruszka** (ur. 1993)

Absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracę magisterską pod tytułem *(Nie)znany Schulz. Proces odtwarzania pamięci o Brunonie Schulzu w Drohobyczu* poświęcił etapom odkrywania na nowo Schulza w jego rodzinnym mieście. Od 2013 roku związany z lwowską polskojęzyczną gazetą „Kurier Galicyjski”. Autor artykułów o polskim dziedzictwie kulturowym na ziemi lwowskiej. Interesuje się dziejami Żydów w Drohobyczu.

**Celestyna Schuman** (ur. 2017)

Wirtualna autorka powstała w wyniku zastosowania metody S+7 do imienia i nazwiska Brunona Schulza. Metoda S+7 polega na zastąpieniu każdego rzeczownika w istniejącym tekście rzeczownikiem stojącym siedem pozycji dalej

w wybranym słowniku. Jej wynalazcą jest Jean Lescure, członek OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle – Warsztat Literatury Potencjalnej) – grupy pisarzy, którzy oparli twórczość literacką na szeregu matematycznych przymusów (*contraintes*).

**Piotr Sitkiewicz** (ur. 1980)

Redaktor, wykładowca edytorstwa na Uniwersytecie Gdańskim, członek redakcji „Schulz/Forum”. Autor książki *Bestiariusz Lema według Mroza* (2012), współautor dwóch książek dla dzieci: *Gdańsk na opak* (2014) i *W Gdańsku straszny* (2015). W roku 2016 obronił pracę doktorską poświęconą przedwojennej recepcji dzieł Brunona Schulza.

**Tymoteusz Skiba** (ur. 1987)

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Studiował filologię polską i kulturoznawstwo. Członek Pracowni Schulzowskiej, współpracuje z internetowym czasopismem „Intertekst” i z Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. Przygotowuje rozprawę doktorską pt. *Literackie homunkulusy w twórczości Brunona Schulza, Stanisława Lema i Philipa K. Dicka*.

**Tomasz Swoboda** (ur. 1977)

Autor książek *To jeszcze nie koniec?* (2009), *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot* (2010), *Histoires de l'œil* (2013) oraz *Powtórzenie i różnica. Szkice z krytyki przekładu* (2014); laureat nagrody „Literatury na Świecie” za przekład oraz Nagrody im. Andrzeja Siemka za *Historie oka*; stypendysta Centre National du Livre, członek redakcji „Cahiers ERTA” oraz „Schulz/Forum”.

**Błażej Szymankiewicz** (ur. 1991)

Doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się historią, literaturą i kulturą Europy Środkowej, związkami literatury z filozofią oraz twórczością wybranych pisarzy amerykańskich. Publikował m.in. w „Czasie Kultury”, „Zeszytach Humanistycznych” i na portalu Niewinni Czarodzieje.

**Ałła Tatarenko**

Ukraińska językoznawczyni specjalizująca się w językach słowiańskich, tłumaczka, historyczka i krytyczka literatury. Profesor katedry języków słowiańskich we Lwowskim Uniwersytecie Narodowym im. Iwana Franki.

**Maciej Urbanowski** (ur. 1965)

Historyk literatury polskiej, krytyk literacki, edytor, kierownik Katedry Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ. Współzałożyciel i redaktor dwumiesięcznika „Arcana”. Zajmuje się literaturą polską XX i XXI wieku. Ostatnio wydał

*Romans z Polską. O literaturze współczesnej* (2014) i *Prawą stroną literatury polskiej. Szkice i portrety* (2015), a także wybór tekstów Andrzeja Trzebińskiego *Polska fantastyczna. Szkice. Dramat. Wiersze* (2017).

**Marek Wilczyński** (ur. 1960)

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

**Aleksandra Wołkowicz** (ur. 1988)

Absolwentka Historii Sztuki Universidad Complutense de Madrid, obecnie doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Do jej zainteresowań badawczych należą literatura i sztuka Hiszpanii. Przygotowuje doktorat o publikacjach humorystycznych w kontekście literackiego Pokolenia 27.

## [abstracts]

### Schulzoids

The term “schulzoids,” coined by Igor Klech to identify the admirers of Schulz’s fiction and graphic art, who travel to Drogobych in search of the genuine cinnamon shops, has been accepted by the Schulz scholars as referring to those writers who follow the topics, vision of the world, and, in particular, the style and idiom of Schulz; who have chosen him as their patron saint and partner of discussion. The authors of the present, eighth number of *Schulz/Forum*, approach the Schulzean inspirations in a similar perspective.

#### **Tomasz Swoboda**

Plagiarism by Anticipation

The author of the paper presents a short history of the idea of plagiarism and concludes that today it should be interpreted as a unique, alternative, but still legitimate manner of writing, in which what matters most is memory – that of the author and that of the reader. Such an approach was proposed by members of the OuLiPo group (François Le Lionnais, Marcel Bénabou, and Pierre Bayard) as plagiarism by anticipation. Its features, such as obvious similarity of texts, discord between the plagiarized fragment and the rest of the work and other works from the same period, secrecy, and temporal inversion, in the era of widespread reproduction provoke to think about copies in terms of anticipation or falsification of the missing works. Will the Messiah come from that direction?

#### **Żaneta Nalewajk-Turecka**

Schulzean Transtextual and Contextual Relations in Polish Literature of the 20th and 21st Century

The main goal of the paper is to analyze Schulzean transtextual and contextual relations in Polish literature of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century. Using the theories of Gérard Genette, the author focuses mostly on hypertextual references (such as parody, pastiche, and pamphlet), intertextual references (such as allusion, verbal incrustation, and quotation), paratexts (such as dedication, motto, title, and subtitle), architextual references (such as generic affinity) to the literary and artistic works of Bruno Schulz in fiction, poetry, drama, and picture books. The results of the analysis show that a biographical context of Schulz’s oeuvre was the most frequently invoked by Polish writers. Schulz’s fiction has also been a valuable reservoir of stylistic and compositional patterns for Polish artists.

**Marek Wilczyński**

The Continuity of Rails, Markets, and Gardens. Common Spaces of Roman Jaworski, Stefan Grabiński, and Bruno Schulz

The paper is an intertextual analysis of the selected works of three Polish modernist authors: Roman Jaworski, Stefan Grabiński, and Bruno Schulz. The world of their fiction – all of them in one or another world were related to Galicia, the south-eastern part of the prewar Poland – shows significant affinities even though none of them was a realist. Their poetics was predominantly oneiric and fantastic, yet what connects their short stories are representations of railroads, central squares of small Galician towns, and gardens. Schulz was no doubt the most outstanding of them all, yet it can be legitimately argued that, on the other hand, he belonged to a company that shared certain representational devices, rhetoric, and in some cases style.

**Stefan Okołowicz**

The Plum and the Tacet. On Schulz and Witkacy

The paper focuses on the relationship between Schulz and Witkacy. According to Jerzy Ficowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz “was the first great enthusiast of Schulz’s fiction.” Conducting an in-depth interview with Schulz and publishing a critical essay on his poetics, Witkacy turns out to be a precursor-reader who anticipated the writer’s future fame. How did Witkacy read Schulz’s *Cinnamon Shops* and what did the beginning of the two authors’ friendship look like? Here, a short poem, *To Schulz*, written by Witkiewicz on December 31, 1934 in reference to an illustration from *The Booke of Idolatry*, is a pretext to consider the fascination with boundary situations, which was common to both writers.

**Aļa Tatarenko**

Writing the Father. The “Schulzean Gene” in the Fiction of Danilo Kiš

Danilo Kiš claimed that his favorite works of other writers not only contributed to his own books as their “ancestors,” but also became parts of his spiritual DNA. The author makes an attempt at finding the “Schulzean gene” in *The Family Circus* and reveal the invisible presence of Schulz in other works by Kiš. Schulz has not been mentioned there, but he remains “present through his absence,” just like Kiš’s father, the protagonist of *Hourglass*, called “a novel about absence.”

**Magdalena Jarnotowska**

Against the Commandment: Thou Shalt Not Emulate... The Fiction of Bruno Schulz and Zdzisław Beksiński

The paper is an attempt to analyze the literary relationship between Beksiński and Schulz. From spring 1963 till February 1964 the future painter Zdzisław Beksiński was trying to write fiction. At that time, he was writing short stories, fragments, and sketches, observing discipline which was supposed to help him become a writer. Suffering from the “anxiety of influence,” he made withering comments on the margins of manuscripts. One particular story by Beksiński, *Mannequins* [Manekiny], is a kind of ekphrasis referring to Schulz’s fiction. A struggle with Schulz’s style was one of the most intriguing episodes in Beksiński’s artistic biography.

**Błażej Szymankiewicz**

The Mythmakers of (Un)reality. Bruno Schulz and Max Blecher – A Comparison

The author takes into consideration themes that are common in the work of two Central European writers: Bruno Schulz and Max Blecher. The list of related topics includes the mythology of illness and death, a strong emphasis on the body/flesh, similar idiom, comparable concepts of “ecstatic identity,” the philosophy of representation based upon the artificiality of existence, masochism, irony, oneirism, common “spaces of myth,” and geopoetics. The main aim of the article is to place the writing of Schulz and Blecher in the context of Central European modernism and describe the work of these writers in terms of the so-called “critical modernity” (a term coined by Michał Paweł Markowski).

**Ewa Goczał**

Cliché-verre or Two Sides/Pages of/from the Book: Ficowski’s Poems about Schulz

The paper is a comparative study of two poems by Jerzy Ficowski in memory of Bruno Schulz. *Cliché-verre* [glass printing plate cast] is a special technique used by the author of *The Cinnamon Shops* in his *Book of Idolatry*, unprecedented in the history of Polish graphic art. As an interpretation formula, it enables to track the poetic creation of the figure of Schulz from a disportrait (a negative exposition of his strong absence) to an apocryph (an expressive reconstruction, and, more specifically, re-creation of the artist beginning his artistic journey, presented in a light of a biographical context). The paper discusses the main connections between the works of both authors, philosophical assumptions of the master implemented by Ficowski, analogous mythological constructions, and references to the Jewish Kabbalah focused on the main motif of the Book.

**Ina Söllner**

The Circle Closes

Ina Söllner was one of Schulz’s young sitters. As an adult person, she discovered in her autograph book a portrait of her mother, Ina, made by Schulz. The drawing called *The King of Frogs* [Żabi król] and a dedication referring to her mother sitting provoke the author to analyze her family connections with Schulz. Even though she does not remember her meeting with the artist, she reconstructs Schulz’s place in her biography and the circumstances under which they might have met.

**Piotr Sitkiewicz**

À la maniere de Bruno Schulz. Pastiche, Parody, and Imitation of Schulz in the 1930s

The paper focuses on three cases of pastiche and parody of Schulz’s fiction, published in the Polish press in the 1930s. The author realizes that success in emulating was conditioned not so much by the imitation of Schulz’s style and referring to the main motifs of his short stories, but, above all else, by the application of Schulz’s creative method which consists, paradoxically, in a parodistic, “panironic” approach to reality.

**Tadeusz Hollender**

Polish Writers on the Winter Aid

*An Unemployed Father from the Winter Aid*, the story allegedly written by Bruno Schulz, in response to a call for help in organizing the Polish *Winterhilfe* (Winter Aid). Originally published in *Sygnaly*, 1937, no. 25 (January 1), p. 15.

**Maria Wrześniewska-Kruczkowska**

Psychostenic. To Gombrowicz, Karpiński, and Schulz

An autobiography of a “macabre idiot” (or the title “psychostenic”) from the moment of birth through the murder of a sadistic nanny, attaining power over the world, and abolishing the positions of mothers, fathers, and nannies, as well as cradles, and death at the birth of cockroaches. The story was originally published in *Apel*, 1937, no. 13 (supplement to *Kurier Poranny*, no. 351 (December 19), pp. 9–10.

**Wilhelm Korabiowski**

À la maniere de... Bruno Schulz

A pastiche of Schulz’s work focusing on a vision of the Father’s particularly important mission. The old Jacob, wearing his coat and hat, sits on a chamber pot to defend “with all his waning power and the remains of the dying buttocks” the order of things against the “coup d’état which is being prepared in the depth of the matter.” Adela makes the element get out of control so that, flooding the room, the apartment, and the whole town, it carries the Father away. The text was originally published in *Chochol*, 1938, no. 1 (February 6), p. 3.

**Maciej Urbanowski**

“I wrote so much because I was mad”

The paper focuses on the letter from Stefan Napierski to Kazimierz Wyka of November 15, 1938. It sheds light on the publication of the notorious *Double Review* of *The Sanatorium under the Sign of an Hourglass* written by the two critics in *Ateneum*. The author recapitulates the reception of the Double Review, which is now considered the most vicious attack on Schulz’s fiction before World War II and a great mistake of Wyka and Napierski. The letter proves that even though the “notorious squib” was not intended by the editor-in-chief, it resulted from his policy and articulated the views of both critics on contemporary literature.

Stefan Napierski’s Letter to Kazimierz Wyka

A letter from Stefan Napierski to Kazimierz Wyka, which reveals the background of the notorious *Double Review* of Bruno Schulz. Napierski explicitly articulates his reaction to *The Sanatorium under the Sign of an Hourglass* and, responding to Wyka’s approach to the same text, concludes that “both reviews complement each other perfectly.” Moreover, the letter offers an insight into the financial conditions of the literary critics’ work.

**Celestyna Schuman**

Self-appeasement

The text written as a result of applying the S+7 method to the name of Bruno Schulz. The method consists in replacing every noun in an already existing text by another noun listed seven entries below in a selected dictionary. Its inventor was Jean Lescure, a member of the OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) – a group of writers who based their literary works on a number of mathematical constraints.

**Mariusz Kubiela**

Encounters

Mariusz Kubiela presents the underlying principles of his photographic pictures based on the motifs from Bruno Schulz's fiction and graphic works. The inspiration by the artist from Drogobych is indeed challenging since it requires a combination of opposite approaches to the world: ludic and melancholic, collective and individualistic. Although Kubiela's pictures have been misinterpreted by the media and received by some spectators as scandalizing, his cooperation with curators, the audience, the sitters, and other Schulz buffs allowed him to realize a project which connects art and existence by visualizing Schulz's fiction, saving unused things and places from oblivion, and recognizing oneself as the writer's disciple.

**Tymoteusz Skiba**Schulz in a Prayer-Book, or *Mesjasz* by Wojciech Żmudziński

Wojciech Żmudziński's novel is another story of the lost manuscripts by Bruno Schulz. The author presents a surreal vision of the world in which the found *Messiah* is a guide for the perplexed and a prophecy about the coming Savior. Żmudziński adopted a number of Schulzean motifs, paraphrased fragments of *The Sanatorium under the Sign of an Hourglass*, and created a new version of Schulz's biography. Unfortunately, all those devices are just meaningless props and a backstage which the author needs to express his own worldview, thus presenting a false image of Schulz and his work.

**Aleksandra Wołkowicz**

A Worm Gnaws on the Tale

Jakub Woynarowski limits the plot of his comic book based on Schulz's fiction to a minimum: the composition consists of full-page planes while balloons have been replaced by micro-narration. Placing the quotes from Schulz beneath or above the pictures and reducing colors to black, white, and glaring orange suggest a return to the beginnings of the comic book, when it was just a story in pictures, subservient to a literary text. However, Woynarowski adjusts Schulz to his own strategy, offering the reader a self-exposing approach to the problems of neo-conceptualism, rather than an original interpretation of Schulz's works.



**Hanna Dymel-Trzebiatowska**

A Short Flying Lesson. A Verbal-Graphic Biography of Bruno Schulz

A review of *Bruno. A Boy Who Learned How to Fly* [Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać] (2012), written by Nadia Terranova and illustrated by Ofra Amit. The Polish translation from Italian by Janina Wajs was published by Wydawnictwo Format in 2016. It is an artistic picture book addressing a difficult and complex topic. The heterointradiegetic narrator tells the story of Bruno Schulz's life, in which the laconic verbal message is completed by metaphorical images. The review analyzes the tripartite plot of the book and stresses the synergy of the verbal and the visual. *Bruno. A Boy Who Learned How to Fly* is an intriguing intertextual and intervisual game with the work of Schulz, and as such it will make a good read both for children and for adults.

**Andrzej Pietruszka**

Is Bruno Schulz Well-Known in Drohobych?

The paper analyzes the results of a research on the popularity of Schulz in today's Drohobych, conducted there in 2014 as a basis of the M.A. thesis titled *The (Un)known Schulz. Reconstructing the Memory of Bruno Schulz in Drohobych* [(Nie)znany Schulz. Proces odtwarzania pamięci o Brunonie Schulzu w Drohobyczu]. It shows the knowledge of the town's present population about Schulz. The respondents answered a number of questions concerning his life and work, as well as their personal attitude toward the writer. The information obtained provides an answer to the title question: "Is Bruno Schulz well-known in Drohobych?"

Na okładce: Bruno Schulz, *Autoportret z uśmiechem i szkic 3 postaci starców*,  
ok. 1930, 190×145 mm, Muzeum Literatury w Warszawie

Schulz/Forum 8

Gdańsk 2016

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**

