



[spis treści]

Schulz nasz bliźni (jo) / 3

[odczytania]

Eliza Kącka Czy należy spalić Schulza? Likwidatorzy: Wyka i Napierski / 5

Józef Olejniczak Dwa sanatoria / dwa uniwersytety / 17

Marcin Całbecki Powtórna rebelia ojca. O ciągu dalszym *Traktatu o manekinach* Brunona Schulza / 37

[paralele i konteksty]

Kris van Heuckelom Druga wojna światowa i Holocaust w prozie trzeciego pokolenia (z akcentem Schulzowskim). „Kontrapunktowe” przypadki Piotra Pazińskiego i Erwina Mortiera / 47

Katarzyna Lukas Problematyka pamięci w twórczości Brunona Schulza z perspektywy niemieckiej refleksji pamięcioznawczej / 72

Tymoteusz Skiba Księga Schulza, Księga Lema / 84

[wyznania]

Ewa Graczyk Rośnij, rośnij! / 95

[inicjacje schulzowskie]

Aleksandra Naróg Schulzowskie obrazy wstrętu – *Karakony* / 101

Maciej Abramowski Schulz i ekonomia. O doświadczeniu nowoczesności w *Ulicy Krokodyli* / 115

[horyzont życia]

Piotr Sitkiewicz „Jednakowoż bez pieniędzy”. Sytuacja materialna Brunona Schulza / 127

Małgorzata Ogonowska „Byłem już w myśli pozbawiony posady i w ostatniej nędzy”. Nie tylko o finansach Brunona Schulza głos drugi / 136

[horyzont dzieła]

Włodzimierz Rudnicki Łódzkie obrachunki, czyli cztery ekslibrisy Brunona Schulza / 153

Aleksandra Skrzypczyk Nieznane ilustracje Brunona Schulza do zeszytów z nutami / 165

[noty, recenzje, przeglądy]

Eliza Gościński *Xięga bałwochwalcza* w reprodukcjach / 172

Branislava Stojanović Bruno Schulz 2018. Raport (według dziennika aktywności @brunoschulz.org) / 178

Stanisław Rosiek Śmierć Fotografą / 187

[noty o autorach] / 190

[abstrakty] / 193

Rada redakcyjna

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

Redakcja

Piotr Millati, Jakub Orzeszek (sekretarz redakcji), Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz, Filip Szałasek, Marek Wilczyński

Wydawca

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

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

Adiustacja: Jakub Orzeszek, Piotr Sitkiewicz
Projekt graficzny: Janusz Górski
Skład i łamanie: Stanisław Danecki
Druk i oprawa: Grafix. Centrum Poligrafii, Gdańsk

ISSN 2300-5823

nakład 400 egzemplarzy

Schulz nasz bliźni

Gdy w 1947 roku Pierre Klossowski nazwał de Sade'a swoim bliźnim, w istocie przemawiał w imieniu całego pokolenia francuskich intelektualistów, pisarzy i artystów, dla których postać „boskiego markiza” stała się emblematyczna zarówno jako źródło filozoficznej inspiracji, jak i figura egzystencjalna – ucieleśnienie nonkonformizmu, absolutnego buntu przeciwko wszelkim formom zniewolenia myśli (bo przecież „Jakkolwiek ludzie by się tego obawiali, filozofia powinna powiedzieć wszystko”), nawet za cenę pogardy, jaką ukarali go współczesni. Zbiór esejów *Sade mon prochain* był pierwszym tak systematycznym ujęciem twórczości markiza, ale przede wszystkim zwiastował nowe, nierzadko polemiczne wobec siebie, studia. Wkrótce o autorze *120 dni Sodomy* napiszą Bataille, Blanchot, Camus, de Beauvoir, a potem Barthes, Ricoeur, Lacan, Deleuze czy Kristeva (by pozostać wśród Francuzów). Dzisiaj, z oddalenia kilku dziesięcioleci, widać jak na dłoni, że humanistyka XX wieku uczyniła z jego pisarstwa jeden ze stałych, negatywnych lub afirmatywnych, punktów odniesienia: egzystencjalizm, studia nad erotyzmem i transgresje, panoptyzm, krytyka władzy i historia ciała to zaledwie kilka przykładów tej obecności.

Był zatem Sade bliźnim każdego z nich. Ale przecież nie o takim, zracionalizowanym i „strukturalnym”, poczuciu pokrewieństwa mówi Klossowski, gdy nazywa autora *Julietty* swoim bliźnim. A przynajmniej nie tylko. Jego deklaracja sięga – jak się wydaje – jednocześnie znacznie głębiej, do czegoś w nim najbardziej intymnego i ciemnego, co rozgrywa się poza rozumem (Schulz określał takie treści „żelaznym kapitałem fantazji”, „korzeniami indywidualnego ducha”, „mitycznym matecznikiem”). Rozpoznając w Sadzie bezwarunkowego sprzymierzeńca i partnera, który opisał przed nim „te same miejsca”, Klossowski – w swoim mniemaniu – przede wszystkim odpowiada na wezwanie, jakby zakodowane w dziele markiza i niedostępne profanom, jak szyfry tajemnego stowarzyszenia (na przykład Stowarzyszenia Miłośników Zbrodni), ukryte między stronami pornograficznej książki, czekające na oświeconego czytelnika.

Bo jest u markiza powracająca figura, pragnienie spotkania doskonałego, porozumienia, które nie potrzebowałoby argumentów i ciężaru słów, spotkania elitarnego, w mgnieniu oka („zwracam się jedynie do tych, którzy mogą mnie zrozumieć”). Pragnienie nieobce także Schulzowi, jeśli zaufać jego korespondencji, choć zarazem tak odmiennie realizowane. Ten pierwszy, który spędził w więzie-

niach prawie trzydzieści lat, a w swoim epitafium opłakiwał siebie jako „najbardziej nieszczęśliwego z ludzi”, zza murów i kratowanych okien pisał do „wspólników”. Ten drugi też dobrze znał uczucie z a m u r o w a n i a, mimo że w celi, o ile wiadomo, nigdy nie spędził dnia. Ślad tego doświadczenia samotności zachował się na przykład w słynnym liście do Tadeusza Brezy z 21 czerwca 1934 roku, gdzie Schulz mówi o potrzebie „towarzysza”, o pragnieniu „poręki świata wewnętrznego”, który dopiero „w czterech oczach staje się rzeczywistością”. Chronologiczna lektura *Księgi listów* pokazuje, jak bardzo dotkliwa i osadzona w codzienności, odczuwana cieleśnie była ta tęsknota Schulza oraz jak silne, na przestrzeni lat coraz trudniejsze, było jego doświadczenie zamknięcia w „szklanym słoju”, w klatce własnego ciała czy wreszcie – w klaustrofobicznych siłach historii.

W pismach pierwszego nie ma miejsca na empatię. Zgodnie z jego filozofią integralnej potworności, jedyne współnictwo może się zawiązać pomiędzy „ludźmi suwerennymi”, których skłaniają ku sobie kolejne, popełniane apatycznie zbrodnie. W opowiadaniach drugiego – przeciwnie – na współodczuwanie zasługują nie tylko cierpienia ludzi, ale też much, roślin, pałub czy „ukrzyżowanych drzew”. Rację miał Marian Jachimowicz, gdy pisał, że dzieło Schulza „jest szeregiem błyszczących bliźn”. Bliźni to ten, kto rozpoznaje w sobie ranę innego? Pauza.

Schulz, podobnie jak Sade, doczekał się wielu oddanych komentatorów-bliźnich. Schulzologia narodziła się z takiej właśnie deklaracji Jerzego Ficowskiego („Znalazłem Autentyk”). A po nim byli następnymi olśnieni i olśnione, uwiedzeni i uwiedzone „do przedsięwzięć odkrywczych”. I są nadal, przecież ciągle ich przybywa. „Kiedy czytam opowiadania Schulza, mam silne poczucie, że nie chcę interpretować, że chcę robić coś innego” – ujawnia się jedna z nich w numerze dwunastym „Schulz/Forum”. Ale autor *Sanatorium pod Klepsydrą*, tak jak „boski markiz” w XX wieku, staje się dla nas, próbujących odnaleźć się w coraz mniej zrozumiałej i coraz bardziej groteskowej rzeczywistości wieku XXI, także punktem odniesienia, emblematem pewnej konstytucji intelektualno-estetycznej (Józef Olejniczak). Dzisiaj szczególnie mocno odczuwamy niesprawiedliwość i małosłowność ataku Wyki i Napierskiego na apolityczne *status quo* Schulza (Eliza Kącka). Nagle okazuje się, że to właśnie „antyhumanistyczna” poetyka Schulzowska, a nie – na przykład – „zaangażowane” pisarstwo Hemingwaya, potrafi udźwignąć ciężar postpamięci Holokaustu (Kris van Heuckelom).

Ze swoimi elementami nowego materializmu, nie-atropocentryzmu i etyki troski Schulz jawi się obecnie jako zwiastun nowego paradygmatu w kulturze polskiej, który dokonuje się na naszych oczach. Niewykluczone, że już niebawem ktoś zadekretuje w imieniu całego pokolenia posthumanistów: Schulz nasz bliźni. Czy słusznie? Tymczasem jesteśmy w zawieszaniu, zdani na siebie. Z drżeniem głosu i przeczuciem czegoś intymnego i ciemnego w nas powtarzamy zatem, każdy w swoim imieniu: Schulz mój bliźni. I ja też to powiem.

Schulz mój bliźni.

[odczytania]

Eliza Kącka: Czy należy spalić Schulza?¹ Likwidatorzy: Wyka i Napierski

1. Przedpole

Jak opisać wystąpienie Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego przeciw prozie Brunona Schulza? Z perspektywy dzisiejszego czytelnika atak ten wygląda na interpretacyjne nieporozumienie, tak wiele jest w nim uprzedzeń, błędnych ocen, wreszcie – złej woli krytycznej. Wyka i Napierski rozumieć poetyki Schulza po części nie chcą, po części – nie mogą, zamknięci w swoich literacko-światopoglądowych kategoryzacjach, programujący inną prozę i wypatrujący innej literatury. Czy jednak z kampanii tej wynika cokolwiek pozytywnego poznawczo? Tak, jak najbardziej. Lektura negatywna, jaką uprawiają obaj autorzy, daje nam orientację nie tylko w ich strategiach krytycznych czy ówczesnych dogmatach literackich. Wyka i Napierski negują wybitność Schulza, odrzucając jego estetykę i próbując wmówić jego prozie defekt zasadniczy – rzekomy antyhumanizm. Z niego właśnie miałyby wynikać mętność stylu, nieklarowność myślenia, manieryczność i jałowość. Rzecz w tym, iż Wyki i Napierskiego problem z Schulzem to nie *casus* jednorazowy, dziwny

nieporozu-
mienie?

1 Pytanie w tytule jest parafrazą tekstu Georges'a Bataille'a *Czy należy spalić Kafkę?*, przeł. M. Wodzyńska, „Literatura na Świecie” 1987, nr 2. Artykuł częściowo korespondujący z przedstawionym tu tekstem, również dotyczący krytycznego dwugłosu Wyki i Napierskiego o Schulzu, opublikowany zostanie w tomie *Understanding Misunderstanding*, Vol. 2: *Artistic Practices*, ed. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Płuciennik, B. Śniecikowska, Peter Lang, 2019.

modelowa
niezyczliwość

wypadek przy pracy krytycznej. Ich akcja okazała się modelowa – i modelująca. Modelowa, bo ta dwuosobowa kampania to jeden z bardziej spektakularnych pokazów złej woli krytycznej w działaniu. Ocena prozy Schulza nie wzięła się w niej bowiem z nieskuteczności procedur hermeneutycznych, lecz z omyłki popełnionej z premedytacją, z celowego niedoczytania – z opacznej wykładni². Kampania ta okazała się jednak zarazem modelującą późniejsze – przede wszystkim te niezycliwe, acz nie tylko – lektury Schulza.

2. Odlużnienie

„Przestaliśmy zwracać uwagę na te dziwactwa, w które się z dnia na dzień głębiej wplątywał. [...] pogrążał się z dniem każdym głębiej w zawile i dziwaczne afery, dla których nie mieliśmy zrozumienia. Niedosięgły dla naszych perswazyj i próśb, odpowiadał urywkami swego wewnętrznego monologu [...]. Przestaliśmy po prostu brać go w rachubę, tak bardzo oddalił się od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste. Węzeł po węzle odlużniał się od nas, punkt po punkcie gubił związki łączące go ze wspólnotą ludzką. To, co jeszcze z niego pozostało, to trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw – mogły zniknąć pewnego dnia tak samo nie zauważone, jak szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik”³.

Schulz
na śmietniku

W zdaniach z opowieści Brunona Schulza *Nawiedzenie*, które są podsumowaniem dziejów ojca, „fechmistrza wyobraźni”⁴, tak innego od reszty bohaterów literatury polskiej, dopatrzeć się można prefiguracji losu, jaki autorowi tej prozy postanowili zgotować dwaj krytycy: Kazimierz Wyka i Stefan Napierski. Wspólna ich publikacja, nazwana niewinnie *Dwugłosem o Schulzu*⁵, a ogłoszona w styczniowym numerze

- 2 Andrzej Skrendo w tekście *Schulz według Różewicza* umieszcza autora *Kartoteki* w ciągu pisarzy takich jak Schulz – pisarzy, którzy zwalczani byli *de facto* w imię powodu innego niż ten, który faktycznie rozsierał krytykę i przesądzał o ich problematyczności. Skrendo pisze: „To nie przypadek, że Wyka i Napierski atakowali Schulza za antyhumanizm i chaos, czyli skierowali wobec niego te same zarzuty, jakie po trzydziestu latach przedstawione zostaną Różewiczowi. Schulz bowiem zrobił z tradycją dziewiętnastowiecznego realizmu to samo, co Różewicz z tradycjami symbolistycznymi i awangardowymi – pozbawił je mocy”. Por. *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, Lublin 2003, s. 440. Mniejsza o to, czy zgadzamy się z opisem tego, co Schulz i Różewicz „pozbawili mocy” – interesuje mnie tu wyłącznie „sztafeta” niewygodnych – czyli tych, którzy wyprzedzili krytykę w sięganiu po nowe jakości lub w kwestionowaniu zastanych mód estetycznych.
- 3 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 19–20.
- 4 Ibidem, s. 26.
- 5 Por. D. de Bruyn, K. van Heuckelom, *Introduction: Seven Decades of Schulzology*, w: *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, ed. D. de Bruyn, K. van Heuckelom, Amsterdam 2009, s. 10.

miesięcznika „Ateneum” z roku 1939, stanowi w dziejach polskiej niezależnej krytyki literackiej egzekucję bez precedensu. Hitler zaraz wkroczył do Pragi, państwu polskiemu zostało siedem miesięcy istnienia, lecz dla obu intelektualistów nie było ważniejszego zadania nad odsądzenie od czci i wiary prowincjonalnego nauczyciela robót ręcznych, który ośmielił się wydać dwa nieobszerne tomy prozy.

egzekucja
bez precedensu

Widziana z perspektywy dziewięciu dekad, motywacja likwidatorów wydaje się osobliwie zbieżna z postawą opisywanej przez Schulza rodziny. Jak ona, nie mają oni „zrozumienia”, irytuje ich brak reakcji na „perswazje i prośby” i bezsensowne „afery”⁶. Krytycy są jednak od Schulzowskiej rodziny radykalniejsi. Zamiast „przestać po prostu brać go w rachubę”, postanawiają wyręczyć służącą Adelę i osobiście wynieść to pisarstwo na śmietnik. Śmietnik historii, rzecz jasna.

Kluczowym słowem, którego użył sam Schulz, zdaje się tu „odluźnienie”⁷. W oczach obu krytyków literatura polska – wtedy i zawsze – nie ma prawa gubić „związków łączących ją ze wspólnotą ludzką”⁸. Za swoje odluźnienie od zadań, jakie ideolodzy wyznaczili wspólnocie, Schulz ponieść miał zasłużoną karę. By ją wyegzekwować, należało jednak czytać go z maksymalnie złą wolą.

3. Łaskotliwa mistyfikacja

Lektura likwidatorska ma swoje prawa. Za jedno z nich uznać można, iż wszelkie nacechowane stylistycznie słowo, porównanie, przenośnia (jak przykłady użyte w śródtytułach niniejszej pracy), nie mówiąc o całych zdaniach, obrócone być mogą w zarzut. Jako pierwszy odkrył tę zgodną taktykę autorów *Dwugłosu* Włodzimierz Bolecki w pionierskiej analizie zawartej w książce *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*⁹. Tam też wystąpienie owo uznane zostało za skandal, i dodać należy, iż badacz po dziś dzień nie zmienił opinii¹⁰. Jednakże hasło w *Słowniku schulzowskim*, również tego autora, skłania w tym względzie do polemik. „Przedwojenna «pomyłka» Wyki i Napierskiego wydaje się jednym z najbardziej intrygujących «błędnych» odczytań utworu literackiego w polskiej krytyce XX wieku” – nie była ona jednak „recenzjami twórczości Brunona Schulza”, lecz potępieniem jego światopoglądu, a już w żadnym razie „znakomicie napisanym komentarzem krytycznolite-

6 B. Schulz, op. cit., s. 20.

7 Ibidem.

8 Ibidem.

9 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni: studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1982.

10 Idem, *Wenus z Drohobycza (o Brunonie Schulzu)*, Gdańsk 2017, s. 148: „wielki skandal”.

„bo żółć mnie
załała”

rackim”¹¹. Rzadko kiedy studium zwykło się kończyć rozważaniem – jak czytamy w zakończeniu – pożytków ze spalenia omawianej książki na stosie¹², a odnaleziony niedawno w archiwum Kazimierza Wyki list jego współautora dowodzi fabrykowania wypowiedzi w stanie szewskiej pasji: „Ja rozписаłem się bardzo, bo żółć mnie załała, musiałem znaleźć dla niej ujście, raz wreszcie zdobywszy się na tę okropną lekturę”¹³. Nie są to emocje sprzyjające wielkiej krytyce¹⁴.

Wyka nie
rozumiał
Schulza...

Nic bardziej skłaniającego do refleksji, jak fakt, że na tę ekskomunikę arcydzieła wyobraźni zdobyli się krytycy, z których jeden kilka lat wcześniej wydał komentowaną antologię *Od Baudelaire’a do nadrealistów* (1933)¹⁵, drugi zaś dwadzieścia lat później zbiór szkiców *Rzecz wyobraźni*. W chwili pisania *Dwugłosu* obaj, jak się zdaje, wyobraźni (w wersji Schulzowskiej) serdecznie nie znosili. Co więcej, w owej *Rzeczy wyobraźni* Wyka podtrzymuje swą dawną opinię: „Mity i kompleksy Schulza są śmiertelnie serio, groźnie akcentowane przez pisarza, fobijnie prawdziwe, jak strachy utajone w podświadomości dziecka. Nie spoczywa na nich ani jeden promyk humoru”¹⁶. Co świadczy, że mimo upływu osiemnastu lat Wyka nadal nic z Schulza nie miał zamiaru rozumieć. A przedmowa do *Starej szuflady*, wyboru szkiców przedwojennych, przedruk obu haniebnych tekstów kwituje zdawkową uwagą: „Co innego również o Schulzu myślę dzisiaj, aniżeli tamten młodzieniec”¹⁷. Można w to wątpić. Aktualny robił się właśnie tamten pogląd. *Stara szuflada* nosi adres wydawniczy: „Druk ukończono w czerwcu 1967”¹⁸. Szykował się, za osiem miesięcy, Marzec¹⁹.

11 Idem, *Dwugłos o Schulzu*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. ..., J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 94.

12 Pisze Wyka: „*Sanatorium pod Klepsydrą*, nawet spalone na stosie, w niczym nie uderza [tzn. nie zainteresowałoby – E. K.] młodego pokolenia”, a zresztą jest to gest zbyt łatwy, skoro „zbyt wielu czyha na palenie książek”. Cyt. za: K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, w: idem, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, red. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 423.

13 List S. Napierskiego do K. Wyki z 15 listopada 1938, „Schulz/Forum” 8, 2017, s. 152. Piszący utrzymuje przy tym, że wydał werdykt „miałzący dla autora, chociaż bez osobistej dokuczliwości”!

14 Por. P. Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018, s. 139.

15 S. Napierski, *Od Baudelaire’a do nadrealistów*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, red. J. Zięba, Kraków 2009, s. 263–332.

16 K. Wyka, *Na odpust poezji*, w: idem, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 151. Zdanie dalej sugeruje Wyka, że u Schulza „straszy anachronizm”. Szkic (poświęcony poezji Mirona Białoszewskiego) nosi datę 1956.

17 Idem, *Od autora*, w: idem, *Stara szuflada*, s. 12.

18 Por. pierwsza edycja, Kraków 1967, s. 287.

19 Niebawem (w „*Twórczości*” 1969, nr 11) Wyka ogłosić miał pean *Gdzie leży Awissa?* na cześć partyzanckiej epopiei Jerzego Putramenta *Bołdyn* (1969), mającej za bohatera samowładnego watażkę wzorowanego na postaci Mieczysława Moczara (przedruk w: K. Wyka, *Nowe i dawne wędrówki po tematach*, wstępem poprzedziła M. Wyka, Warszawa 1978, s. 264–283).

Insynuacja? Nie więcej, jak replika na skrajnie insynuacyjny wstęp, jakim zaopatrzył swój szkic krakowski inkwizytor. Nikt dotąd nie poświęcił mu bliższej uwagi. A warto. Oto, co pisze Wyka: „Od książki Schulza niewątpliwie ciekawsza jest jej apercpcja w pewnych sferach i właściwie zamiast omówienia *Sanatorium pod Klepsydrą* należałoby omówić, kto chwalił, gdzie chwalił i dlaczego chwalić musiał. Pisząc o samej książce, wybiera się gorszą stroną sprawy – jeżeli jednak na stronie gorszej poprzestaje, to gwoli naprostowania wielu oczywistości, które entuzjaści niezupełnie dostrzegli”²⁰.

Co zostało tu wypowiedziane? Ciekawy pod piórem filologa pogląd, że od tekstu ważniejsza jest recepcja, i to właśnie dlatego, iż okazała się pozytywna. Tak mówi się tylko o wytworach, których artystyczna nicność obnaża upadek intelektualny odbiorców. Stąd omawianie tekstu literackiego jako takiego jest w zasadzie błędem. Każdy, kto rozumie język polski, wie, że Wyka ma na myśli mafijność środowisk opiniotwórczych. Jeśli krytyk świadomie przystaje na błąd lektury nagiego tekstu, to dla „naprostowania oczywistości”²¹ – które jednak dla innych, zauważmy, oczywiste nie były. A odsłaniają się one, gdy zwrócić uwagę na pochodzenie rzekomych – jak sugeruje krytyk – entuzjastów. Otóż reprezentują oni tak zwane pewne sfery, złożone z osób o szczególnych gustach („kto chwalił”), zgrupowanych wokół znanych czytelnikom „Ateneum” ośrodków opiniotwórczych („gdzie chwalił”) i terroryzowanych przez swych doktrynerów („dlaczego chwalić musiał”)²². W polszczyźnie insynuacyjnej, która niewiele zmieniona zwycięsko przetrwała do dziś dnia, „pewne sfery” oznaczają ściśle to samo, co w latach przedruku *Dwugłosu* pseudonimowały przezwy „salon” i „stolik”: liberalną inteligencję stołeczną pochodzenia głównie żydowskiego. Nie zawsze, zwłaszcza z łamów elitarnego miesięcznika, trzeba wskazywać ordynarnie palcem: wtajemniczonym wystarczy aluzja. Entuzjaści Schulza stanowią 1) klikę; 2) snobów; 3) wykazujących odruchy stadne w lęku o swe obce zdrowemu jądru narodu interesy.

Dalej zaczyna się typowy dla przedstawicieli światopoglądu, który dla niepoznaki zwykł zwać się konserwatywnym, lament na temat braku pamięci historycznej – inaczej mówiąc, zawodu, jaki sprawili (ponownie) stronnicy jasności i ładu: „Jeśli gdzie widoczny był ten straszliwy brak

...ale rozumiał „środowisko”

²⁰ Idem, *Dwugłos o Schulzu*, w: *Stara szuflada*, s. 419. Znamienna jest stylizacja, by tak rzec, profesorska tych zdań: „aperpcja”, „gwoli”...

²¹ Ibidem.

²² W gruncie rzeczy szło o Żydów, homoseksualistów i przedstawicieli zdegenerowanej (estetycznie, acz nie tylko) awangardy. Żeby było ciekawiej, jeden z autorów *Dwugłosu* zaliczał się do wszystkich trzech kategorii.

ciągłości, który zabija wszelki poziom życia literackiego u nas, to zapominalstwo o sprawach najoczywistszych, podstarzałych dobrze, to przy Schulzu. Stare kawały hiperromantyczne nie spodziewały się zapewne kariery, jaką mają do zawdzięczenia nieuctwu recenzentów. Także i biologizm świeższej daty nie sądził chyba, że wystarczy mu arlekinada, by zalecanki zachwyków na nowo zawiodły krąg. Także i impresjonizm temporalny...”²³.

Tym razem za ciekawą uznać trzeba milczącą walkę, jaką stacza w tym wywodzie deklarowany tradycjonalizm z deprecjacją sporych fragmentów przeszłości. Te ostatnie należy – mówi krytyk – mieć w pamięci, lecz jako antywzory. Ciągłość historyczna polega więc, jak to w Polsce, na wykluczaniu. Nie trzeba dodawać, że wszystkie te grzechy główne Schulza zdiagnozował krytyk mylnie, trudno więc dziwić się, że nie rozpoznali ich recenzenci „nieucy”. „Stare kawały hiperromantyczne” to chyba kanony ideowe Młodej Polski (której, jak się okazuje, przyszedł autor *Modernizmu polskiego* skrycie nienawidził), „biologizm” to bodaj odległy o ledwie półtorej dekady ekspresjonizm²⁴, a „impresjonizm temporalny” nie może być niczym innym, jak praktyką literacką bardzo aktualnego ówczesnie Prousta, którego dzieło trzy strony dalej przywoła Wyka z aprobatą. Jakim cudem te wraże tradycje złożyć się mogły w jedno dzieło, pozostaje sekretem krytyka.

Ogólnie biorąc, wnioski z lektury pierwszego akapitu szkicu Wyki brzmieć mają następująco: przystępujemy oto (ze wstrętem) do prezentacji książki, która nie tyle jest książką, ile kazusem fałszerstwa, będąc spotkaniem anachronicznego pisarza-mistyfikatora ze zdalnie sterowaną mistyfikacją recepcji.

4. Eldorado dezerterów moralnych

Misreading niejedno ma imię. Jednym z nich jest nienawiść. W przeciwieństwie do lektury nieintencjonalnie błędnej, jaką doinwestował w badaniach Harold Bloom²⁵, proceder lektury nienawistnej sprowadza się do konsekwentnej odmowy rozumienia przedstawianej jako jedyna uprawniona interpretacja tekstu. Wbrew pozorom jest to – a raczej w latach świetności czytelnictwa był – proceder nagminny. Klienci starych wypożyczalni, bywalcy antykwariatów doskonale znają egzemplarze

polska szkoła
krytyki

lektura
nienawistna

23 K. Wyka, *Stara szuflada*, s. 419. Obraz: „zalecanki zachwyków zawiodły krąg” znaczy, iż biologizm w kostiumie błazna stał się centrum tanecznego koła nieszczerych komplementów.

24 Inwektywa wymierzona jest w rzekome pierwiastki animalne, niekontrolowalne i brudne, więc uznać trzeba, że w grę wchodzi coś równie plugawego jak psychoanaliza.

25 Por. H. Bloom, *Introduction: a meditation upon misreading*, w: idem, *A Map of Misreading*, New York 2003, s. 3.

książek, gdzie czyjaś ręka z pasją podkreśliła, często kolorem, każde niekonwencjonalnie użyte słowo, ekscentryczny pogląd, śmielszą scenę. Z reguły towarzyszą temu wykrzykniki na marginesach, a nieraz i grubszy wyraz pod adresem autora. W lekturze nienawistnej kluczową rolę sprawuje ołówek, którego dukt przyszpila pisarskie uchybienia i niegodziwości²⁶. Językowa forma odmowy komunikacji zwalnia z wszelkich prób współdziałania z autorem; przeciwnie, poprzestaje ona na piętnowaniu poszczególnych, wydobytych z kontekstu, słów i zwrotów. Na ślad takiej właśnie postawy cenzorskiej naprowadza fakt, że autorzy *Dwugłosu o Schulzu* najlżejszą aluzją nie uznają za konieczne zdradzić, czego dotyczą – dość wyraziste wszak – fabuły *Sanatorium pod Klepsydrą*. Wbrew pozorom zabieg ten nie jest wymierzony w to, co sam Schulz nazywał fabulacją, lecz w jej – oczywisty dzisiaj – potencjał mitologiczny. Opisany tu, wyjątkowo prymitywny chwyt „krytyczny” uprawiać się zdaje w swym artykule zwłaszcza Napierski, który kartkuje tom Schulza niczym album Lombrosa. Toteż pogląd Boleckiego, jakoby „Wyka i Napierski bardzo uważnie przeczytali prozę Schulza”²⁷, jest raczej niesłuszny.

kartkowanie
Schulza

Metodą Napierskiego, który w montażu cytatów posunął się aż do – jak stwierdził po latach Wyka – „niezamierzonej i mimowolnej podróbki literackiej”²⁸, zajął się szerzej w książce *Polska literatura nowoczesna* Michał Paweł Markowski. Rekonstruuje tam – niepełną zresztą – listę epitetów: „nadmiar słów”, „zbytek wymowy”, „koślawe gadulstwo”, „łechtliwość wyobraźni”, „fatałaszk i brzękadelfa”, „kostiumologia”, „scesja”, „stiuki”, „ozdoby”, „zakrętasy, figlasy”, „marginalia”, „esy floresy”, „wypuczenia”, „pasożytowanie stylu”, „grymaśnie pruty haft”²⁹. Przez antonimie zrekonstruować więc można postulowany wzór pozytywny prozy: „lakonizm”, „antyretoryczność”, „zdania protokolarne”, „trzeźwa sprawozdawczość”, „ton surowy i wzniosły”, „naga sprawdzalność”, „brak ornamentów”, „marmur”, „funkcjonalizm”, „linia prosta”, „jednotorowość”, „czytelność kształtów”, „płaszczynowość”, „styl elementarny”, „domknięcie każdej myśli”.

26 Podkreślanie i krytyka na marginesach stanowiły jednak niegdyś technikę pracy umysłowej zalecaną na seminariach. Przykładem *Stanisława Ignacego Witkiewicza marginalia filozoficzne* (katalog wystawy, oprac. P. Polit, Warszawa 2004) i – nie przypadkiem może – studium Witkacego o prozie Schulza kulminuje w pełnych zachwyty cytacjach pojedynczych zdań (S. I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, w: idem, *Bez kompromisu: pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976, s. 196).

27 W. Bolecki, *Dwugłos o Schulzu*, w: *Słownik schulzowski*, s. 95.

28 K. Wyka, *Od autora*, w: idem, *Stara szuflada*, s. 12. „Napierski pragnie dokonać na Schulzu zabójstwa, ale to Schulz bierze go w posiadanie, dominuje, co skutkuje efektem odwrotnym od zamierzonego – Schulz zabija Napierskiego” – komentuje ze swej strony ten komentarz Piotr Sitkiewicz. Por. P. Sitkiewicz, *À la manière de Bruno Schulz. Pastisz, parodia i naśladowanie Schulza w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Schulz/Forum” 8, 2017, s. 134.

29 M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 221.

Jest to program literatury zamkniętej, by nie rzecz martwej. Wedle autorów *Dwugłosu* to właśnie miał być humanizm. Istotnie, tak z grubsza przedstawiałaby się matryca prozy zaangażowanej, która powstawała w latach trzydziestych (*Pożegnanie z bronią* Ernesta Hemingwaya, *Nadzieja* André Malraux, *Fontamara* Ignazia Silonego, *Cement* Fiodora Gładkowa).

Może warto w tym miejscu przypomnieć choć raz pogląd na te sprawy samego Brunona Schulza. Zastąpienie w jego zdaniach słowa „materia” słowem „literatura” nie wydaje się nadużyciem: „Kto ośmiela się myśleć, że można igrać z materią, że kształtować ją można dla żartu, że żart nie wrasta w nią, nie wżera się natychmiast jak los, jak przeznaczenie? Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią? [...] Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płótna wyraz gniewu i pozostawiacie ją z tym gniewem, z ta konwulsją, z tym napięciem raz na zawsze [...]”³⁰.

Rzecz w tym, że zarówno jako wypowiedź postaci, jak i autorski wykład *ars poetica* jest to wywód najgłębiej ironiczny. I tego właśnie znieść nie mogą autorzy *Dwugłosu o Schulzu*. Myśli takie – w oczach światowego literata z Warszawy – zrodzić mogło tylko „głuche zapadlisko”³¹ prowincji. W oczach dostojnego (przyszłego) profesora z Krakowa są to zaś, co się zowie, „illegalne”, „heretyckie” i „występne”³² procedury kreacji³³. W *Polskiej literaturze nowoczesnej* Markowski, skupiony na problematyce reprezentacji, odtwarza ideał krytyków Schulza jako „tekst oszczędny w słowach, rygorystycznie skomponowany, słowem tekst zbudowany wedle doskonale harmonijnych zasad, tekst z wyłącznie «własnym» stylem, tekst, którym rządzi prawda przedstawienia. [...] Ktokolwiek zakwestionuje oczywistość przedstawienia, zostanie nazwany antyhumanistą, a jego utwory niebezpiecznym płodem poronionego umysłu”³⁴. Słowem, ma to być literatura dla tak wymownie scharakteryzowanych w *Ferdydurce* „Chłopaków starych XX wieku, musztrowanych, popędzanych, poganianych i ćwiczonych batem”³⁵. Z Markowskim solidaryzuje się w swej najnowszej książce Bolecki, wskazując, iż dla Wyki jako autora *Dwugłosu*: „Normą, która pełniła funkcję podstawową i wokół której organizowały się wszystkie pozostałe, były sposoby prezentacji postaci

materia
literatury

ironia
vs prawda

30 B. Schulz, op. cit., s. 40.

31 Ibidem, s. 57.

32 Ibidem, s. 36.

33 Rzecz zmienna: żaden z pary krytyków nie przywołuje nigdzie *Sklepow cynamonowych*, jak gdyby *Sanatorium pod Klepsydrą* było debiutem.

34 M. P. Markowski, op. cit., s. 221.

35 W. Gombrowicz, *Pisma zebrane*, t. 2: *Ferdydurke*, oprac. W. Bolecki, Kraków 2007, s. 143.

w utworze realistycznym. Sprowadzały się one do postulatu (nakazu) prezentacji postaci jako osoby «żywej», obdarzonej wszystkimi cechami człowieczeństwa i wyraźnie wyodrębnionej z tła przyrodniczo-rzeczowego. [...] Błędem pisarskim Schulza było unicestwienie takiego statusu osoby w powieści, jaki przyznała jej klasyczna proza XIX wieku»³⁶.

Markowski zaś trafnie dowodzi, iż w ekscentrycznej stylistyce Schulzowskiej Napierski wcale nie żartem dopatrywał się znamion perwersji. Inaczej mówiąc, stwierdzić należy, że wszystko, co nietradycyjne, jest perwersyjne.

Zarówno więc wymóg epickiego obiektywizmu, jak też „obca polszczyźnie” dynamika kreacyjna narratora wykluczały Schulza z kręgu postulowanego humanizmu odrodzonej na gruncie moralnym literatury polskiej. Pod tym względem autorzy byli zgodni i istotnie uzupełniali się wzajem. Pozostaje jednak kwestia, jak ująć sedno – jeśli nie techniki pisarskiej ich ofiary, to przynajmniej tego, co w niej tak krytyków sierzdziło. Otóż założyć można, iż była to nieuchwytność przenikająca dzieło Schulza na wszelkich poziomach, od konstrukcji postaci po nieprzedmiotową, sięgającą granic poetyckiej abstrakcji metaforykę. Cecha ta posiada w poetyce swą nazwę. Jest to mianowicie syllepsa – „trop polegający na rozumieniu tego samego wyrażenia homonimicznie, na dwa odmienne sposoby równocześnie, z których jedno jest znaczeniem dosłownym, literalnym, drugie zaś – przenośnym, figuralnym»³⁷. Ma się rozumieć, procedury Schulza wykraczają zarówno poza sferę stylistyczną, jak i ścisłą homonimię. W swoim pionierskim studium zwrócił na to uwagę już Artur Sandauer. Schulzowski ojciec jest zarówno pałającym gniewem na czcicieli złotego cielca Mojżeszem, jak i dotkniętym klęską zagadkowego popytu kupcem bławatnym. Ulica Krokodyli jest zarazem industrialnym centrum miasta, które miało przez chwilę iluzję metropolii, i nowoczesnym wcieleniem biblijnej Sodomy. Intryga dynastyczna wymierzona w dom Habsburgów stanowi jednocześnie prometejski, a może wręcz lucyferiański przejaw spontanicznego buntu przeciw Stwórcy. Wszystko to są syllepsy. Rzecz jasna, Schulz nie byłby sobą, gdyby tak konsekwentnej praktyki nie uzasadnił najgłębszą intuicją filozoficzną. Syllepsa oraz ta filozoficzna podbudowa stanowią dlań dwie nierozłączne strony medalu.

Na ów filozoficzny trop, omawiając wyrażone w *Dwugłosisie* poglądy Wyki, wpadła – bodaj przypadkiem – w książce *W stronę perspektywizmu* Żaneta Nalewajk, gdy doszła do wniosku, że ku najwyższemu dyzgustowi

perwersja
(stylu) Schulza

36 W. Bolecki, *Wenus z Drohobycza*, s. 151, 152.

37 R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 108–109.

sankcjonowanie chaosu

krakowskiego krytyka: „Schulz to zwolennik literackiego redukcjonizmu ontologicznego, uważa bowiem, że wszystko, co istnieje, ma jedną i tę samą materialną naturę. Świat przedstawiony w prozie drohobyckiego autora jest reprezentowany jako materialny w całej swojej rozciągłości, od najbardziej podstawowych elementów począwszy, na najbardziej skomplikowanych strukturach skończywszy. [...] Stąd też wydobyte przez Schulza obrazy materii i jej przemian w czasie na pierwszy plan świata przedstawionego nosi w opinii Wyki znamiona redukcji, utożsamienia go ze zmysłowym wyglądem, «sensualistyczną regresją ku nibyistniejącym praźródłom», natomiast rozpatrywane w planie historyczno-literackim okazuje się «sankcjonowaniem chaosu w obecnej sytuacji literackiej», [...] cofnięciem się [...] ku przewyższonym definitywnie formom powojennej ewolucji literackiej»³⁸.

Ani, co oczywiste, Napierski, ani, co może dziwić, Wyka, ani, co tu kryć, współczesna badaczka nie przywołują w tym kontekście stosownego filozoficznego terminu. Istotnie, monizm nie był nigdy w Polsce poglądem popularnym. Dopiero lektura Schulza uświadamia, do jak zawrotnych prowadzić może paradoksów³⁹. Przeważnie przyjmuje się bez protestu jedność świata materialnego, wszechobecność *natura naturata* w *natura naturans*, wizję wiecznego kołowrotu materii, lecz nie jest tak, jeśli wziąć pod uwagę właściwy monizmowi cykliczny wymiar czasu. Czas monistów nie zmierza z nieskończoności w nieskończoność, ale krąży w zawitym systemie orbit. Z tej to racji, jak wiedzą czytelnicy Schulza, „Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonenem”⁴⁰, a „na dnie wszystkich zdarzeń ludzkich, gdy wyłuskać je z plewy czasu i wielości, ukazują się pewne praschematy, «historie», na których te zdarzenia formują się w wielkich powtórzeniach”⁴¹. Ceną, jaką opłacił tę ideę mistrz z Drohobycza, okazała się paniczna obrona czasu linearnego, której uznał za konieczne podjąć się Kazimierz Wyka. Nie sposób bowiem zaprzeczyć, że kto się wdaje w gry z czasem, podważa przyczynowość, bez której niepodobna skonstruować modelu osobowości na wzór dziewiętnastowiecznej epiki. Jak słusznie w swej drugiej książce o Schulzu zauważył Markowski, pisarz, według Wyki, dokonuje „zamiany czasu na fantastykę,

precz z cyklicznością czasu!

38 Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Gdańsk 2010, s. 61 [podkreślenie moje – E. K.].

39 Znakomita erudycja przyrodoznawcza Schulza wskazywać może, iż podstawy monizmu zgłębiał nie tylko z dzieł Spinozy, ale przede wszystkim z niezwykle popularnego w latach jego młodości niemieckiego ewolucjonisty, pioniera darwinizmu, Ernesta Haeckla.

40 *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkie krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 9.

41 Ibidem, s. 10.

z czego ma wynikać koncepcja literatury wymieniająca psychikę ludzką na martwe przedmioty, a w konsekwencji – rzeczywistość na język pozbawiony odniesień⁴². Trudno w tym względzie odmówić Wyce konsekwencji. W końcu nie przed czym innym przestrzegał w studium *Dehumanizacja sztuki* Ortega y Gasset⁴³. Rzecz w tym, że sposoby istnienia świadomości, egzystencji przedmiotów i zasad trwania miały oto właśnie w sztuce narracyjnej ulec rewolucyjnej zmianie.

Eskapizm, ucieczka wyobraźnią poza czas i przestrzeń realne, a raczej za takie tradycyjnie uważane, istotnie zagrażała „humanizmowi” w rodzaju tego, jakiego starał się bronić Wyka. Ale to właśnie dwugłos tego nowego czasu z nową przestrzenią był ocaleniem literatury. Choćby go nawet zwano „pozorem na usługach plazmy”⁴⁴.

Ciekawsze perspektywy otwiera niespodzianie wyzbyty dystansu atak Napierskiego. Rzecz jasna, nie za sprawą spiętrzonych w nim inwektyw. Wszystkie one: „zdania [...] kwieciste, rozżalone, rozlaźle i upiorne”, „zakisły zaduch”, „gmeranie i pławienie się w odpadkach”, „wyrazy ślimaczą się i limfatycznie ciągną”, „figury spoza zapleśniałych kulis”, „rozwiany włos i oczy w słup”, „bolesna błaga”, „rozkisły mięsz”, „zapach naftaliny”, „bałwochwalczy fetyszizm”, „gąbczastość”, „zakalec”⁴⁵ – krążą wokół pewnego jądra idiosynkrazji, które nie zostaje do końca nazwane. Krytyk stara się tu usilnie osaczyć jakieś odpychające jego wrażliwość Schulzowskie założenie, którego uchwycić nie umie. Przeczują tylko, że semantyczne ekstrawagancje *Sanatorium pod Klepsydrą* skrywają niedostępną dlań formułę metafizyczną.

Na trop owej formuły naprowadzają, jak mi się zdaje, rozważania Michała Pawła Markowskiego z książki *Powszechna rozwiązłość*. Już pod koniec swoich wywodów zgłębia Markowski paradoks Schulzowskiej Księgi – obiektu mitologicznego, który stanowi przedmiot kultu narratora w pierwszej, programowej opowieści *Sanatorium pod Klepsydrą*. „Rozumię – pisze Markowski – w taki oto sposób. Jeżeli Schulz powiada, że tylko to, co ma nazwę, jest rzeczywiste, czyli należy do naszego świata, to jeśli powiada również, że Księga nazwy mieć nie może, to mówi też, że Księga jest nierzeczywista albo nie jest rzeczywista”. I dalej: „Księga jest, ale nie istnieje [...], umieszczona poza czasem realnej egzystencji, poza rzeczywistym życiem, w rajskiej przestrzeni dzieciństwa poza historią”⁴⁶. Trafna intuicja! Do istoty rzeczy brak tym stwierdzeniom tylko

rozumowanie
Markowskiego

42 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 144.

43 Por. D. Basdekis, *The Evolution of Ortega y Gasset as Literary Critic*, New York 1986, s. 45.

44 K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, s. 426.

45 Ibidem, s. 424–427 (S. Napierski).

46 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość*, s. 167–168.

jednego słowa: *sacrum*. Księga nie istnieje, ponieważ jest sakralna, i w konsekwencji jest sakralna, ponieważ nie istnieje.

Ująć to można jeszcze inaczej, bliżej – jak sądzę – intencji Schulza. Jej mechanizm ma w sobie coś ze sprzężenia zwrotnego. Proponuję formułę: „Im bardziej coś jest święte, tym bardziej nie istnieje, i im bardziej coś nie istnieje, tym bardziej jest święte”. Wynikanie przebiega, jak zawsze w logice sakralnej, w obu kierunkach naraz. W odniesieniu do Księgi, jak też całego fundamentu Schulzowskiej mitologii, reguła ta kreuje świat przeniknięty zarówno świętością, jak nieistnieniem, gdzie realność i sakralność wymieniają się wciąż miejscami. Dotyczy to wszelkiej pracy w słowie, stanowiącym dla Schulza substrat *sacrum*. I to właśnie – słowo traktowane nie użytkowo, lecz sakralnie, nie jak przystoi epice, lecz jak przystoi zakłęciu – stanowi dla Napierskiego kamień obrazu. To, co nieistniejące, nie ma dlań prawa podszywać się pod istnienie, a sferze *profanum* nie wolno ingerować w krąg *sacrum*. Naruszone tu zostaje pewne tabu, natury bez wątpienia kryptoreligijnej, a Schulz godzien jest potępienia jako heretyk Logosu. Nie o estetykę tu chodzi, i nie o ekscesy wyobraźni, lecz o Przekroczenie, o Uzurpację, którą strach nawet nazwać. I ta wyczuwalna podskórnie w tekście Napierskiego groza mówi istotnie o Schulzu coś, czego nie rzekł nikt inny.

sacrum
nie istnieje

5. Zakończenie

Wyka z Napierskim wyrazili (lub wykreowali) wątpliwości, które po dziś dzień odradzają się w rozmaitym retorycznym przebraniu. O prozie autora *Sklepów cynamonowych* dowiedzieć się można z ich tekstów, wbrew pozorom, wiele: czasem wystarczy, jak w działaniu matematycznym, zmienić znak na przeciwny. Czasem zaś należy przyjrzeć się najgłębszym obawom, jakie tekst Schulza wyzwolił. Zwłaszcza Napierski wyczuł w nim coś – w latach trzydziestych ubiegłego wieku, na gruncie literatury polskiej – skandalicznego: gnozę i autentyczną herezję, które trzeba zozydzić, opanować, słać. Od czasu pamiętnej napaści na Schulza nawet i pozytywne opinie o jego pisarstwie nie były – i w jakimś stopniu dalej nie są – formułowane bez pamięci o zarzucie mętności, a przede wszystkim: nieludzkości tego pisarstwa, uwięzionego w kręgu własnych obsesji. Pisarstwa, które jest jałowym duchowo i wątpliwym estetycznie eskapizmem, niebiorącym pod uwagę moralnych zobowiązań literatury. Okazuje się jednak, że i pod takimi zarzutami literatura nie załamuje się, a to, co Wyka i Napierski powiedzieli między wierszami o Schulzu, co przemilczeli i co zadenuncjowali, stanowi dobry przyczynek do rozważań nad produktywnością potknięć krytycznych. *Casus* Schulza to *casus* jednego z tych autorów, których zbudowała także niechęć krytyki.

produktyw-
ność potknięć
krytycznych

Józef Olejniczak: Dwa sanatoria / dwa uniwersytety

Rozpocznę od, być może zbyt długiego, cytatu z wykładu, który został wygłoszony przez Jacques'a Derridę pierwszy raz w kwietniu 1998 roku na Uniwersytecie Stanforda w Kalifornii:

„Uważam, że tego ostatniego ograniczenia (mówić publicznie wszystko, co uważa się za prawdziwe i o czym się sądzi, że należy o tym powiedzieć, ale tylko i wyłącznie w obrębie uniwersytetu) nigdy nie udało się, w sposób rzeczywisty i prawny zarazem, ani utrzymać, ani przestrzegać. Wydaje się jednak, że aktualna, przebiegająca ponad granicami państwowo-narodowymi transformacja cyberprzestrzeni publicznej, i to publicznej w sposób globalny, czyni to ograniczenie jeszcze bardziej archaicznym i urojonym.

mówić
publicznie
wszystko

Mimo wszystko podtrzymuję ideę, że przestrzeń typu akademickiego powinna być symbolicznie chroniona przez swego rodzaju immunitet absolutny, jak gdyby jej wnętrzu było nienaruszalne, i sądzę (kieruję to do was i poddaję to waszej ocenie niczym wyznanie wiary), że ideę tę powinniśmy ponownie potwierdzić, głosić ją, stale jej nauczać – nawet jeśli ochrona takiego immunitetu akademickiego (w znaczeniu, w jakim mówi się też o immunitecie biologicznym, dyplomatycznym czy parlamentarnym) nigdy nie jest czysta, nawet jeśli zawsze może ona wyzwolić niebezpieczne procesy auto-immunizacji, a nade wszystko wówczas, gdy nie udaremnia nam – bez jakiegoś utopijnego powstrzymywania – wychodzenia poza uniwersytet. Powinniśmy się domagać wolności i immunitetu dla Uniwersytetu, w stopniu najwyższym zaś dla Nauk Humanistycznych, angażując się w to ze wszystkich sił. Nie tylko w sposób werbalny i deklaracyjny, lecz także poprzez pracę, działanie oraz to, czego nadejście umożliwiamy dzięki zdarzeniom¹.

Fragment wykładu Derridy, zatytułowanego *Uniwersytet bezwarunkowy*, pozostawię w tym miejscu bez komentarza, który w sposób bezpośredni odnosiłby się do przedmiotu niniejszego eseju – do powieści Thomasa Manna *Czarodziejska góra* i do opowiadania Brunona Schulza

1 J. Derrida, *Uniwersytet bezwarunkowy*, przeł. K. M. Jaksender, Kraków 2005, s. 57–58.

testament
Derridy

Sanatorium pod Klepsydrą. Na to – taką żywią nadzieję – przyjdzie czas w jego konkluzywnej części, czyli na końcu. Nie potrafię się jednak oprzeć refleksji wykraczającej poza ten przedmiot: jest schyłek sierpnia 2018 roku, czyli Derrida swój wykład wygłosił ponad dwadzieścia lat temu. Słucham tych słów (właściwie „słucham” ich, czytając je) i poraża mnie ich aktualność, tkwiąca w nich moc wytrwania przy wartościach idei uniwersytetu i nauk humanistycznych. Są w y z n a n i e m i n a k a - z e m, także w momencie „na chwilę” przed rozpoczęciem w Polsce wdrażania Konstytucji dla Nauki.

■

Settembrini
vs Naphta

Thomas Mann *Czarodziejską górę* opublikował w 1924 roku. Bruno Schulz drugi zbiór swoich opowiadań, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w 1937. W ciągu trzynastu lat dzielących te utwory Schulz wielokrotnie artykułował swoją fascynację twórczością niemieckiego pisarza, próbował nawet nawiązać z nim listowny kontakt, wysyłając mu napisane po niemiecku opowiadanie, znane w polskiej wersji pod tytułem *Ojczyzna*, opublikowane w „Sygnałach” w 1938 roku. Mann jednak, przebywający już wówczas albo w Szwajcarii, albo w USA, nigdy na list Schulza nie odpowiedział, nie jest też pewne, czy list do niego dotarł. Być może Mann był w trakcie przeprowadzki z Europy do Ameryki, gdzie przecież nie miał w pierwszych miesiącach stałego adresu pobytu². A może – po prostu – zignorował list od nieznanego pisarza z polskiej prowincji. *Czarodziejska góra* stała się dla europejskiej kultury ikonicznym tekstem, w którym toczy się fundamentalny (profesor Włodzimierz Maciąg w recenzji wydawniczej jednej z moich książek skutecznie wyleczył mnie z nadużywania epitetu „fundamentalny”, tu jednak używam go świadomie) spór na temat przyszłości i przeszłości europejskiej cywilizacji, a postaci Lodovica Settembriniego i Leona Naphty – symbolami dwóch skrajnie odmiennych postaw humanistów. Ten pierwszy reprezentuje dorobek i tradycję zachodniego humanizmu i jest entuzjastą nowoczesnego postępu oraz oświeceniowej apoteozy nauki, drugi zaś wywodzone ze średniowiecza siły zła, lęku, gnostycyzmu, mistyki, tajemnicy i cielesności, a ponadto jest entuzjastą rewolucji oraz mocy ludzkiego ducha i wrogiem

- 2 Schulz zdecydował się wysłać list do Manna dopiero w 1939 roku. W lutym 1938 informował Romanę Halpern, że: „Do Tomasza Manna jeszcze wciąż nie pisałem. Mam wielką przed tym treść” – B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 156 (dalej: KL); zaś w innym liście – także wysłanym do Halpern – w lutym 1939 informował, że: „Matka mego przyjaciela chce zawieźć *Heimkehr* Th. Mannowi, gdyż jedzie do Zurychu” (KL, 159). Tymczasem Mann z rodziną mieszkał już w USA.

nowoczesnego, mieszczańskiego społeczeństwa. Słuchaczem obu, w pierw mimowolnym, jest młody Niemiec Hans Castorp, którego pobyt w sanatorium Zauberberg z niejasnych przyczyn przedłuża się z planowanych trzech tygodni do siedmiu lat. Spór Settembriniego i Naphty zaostrza się, co prowadzi do pojedynku, w którym strzelający jako pierwszy Settembrini strzela w powietrze, a Naphta zamiast w kierunku przeciwnika kieruje pistolet w stronę własnej skroni i popełnia samobójstwo. Wybucho I wojna światowa. Gorliwy, wierny i wieloletni słuchacz sporu zostaje zmobilizowany, a w ostatniej scenie powieści widzimy Castorpa w sytuacji frontowej, będącej konsekwencją „zdziczałej nauki”³:

„Pada. Nie, rzucił się tylko na ziemię, albowiem nadlatuje, wyjąć, piekielny pies, olbrzymi granat, diabelska głowa cukru. Leży twarzą w chłodnym błocie, z rozstawionymi nogami, odwrócone stopy wbija obcasami w ziemię. A twór dziczałej nauki, naładowany tym, co najokropniejsze, pada jak szatan o trzydzieści kroków na ukos przed nim, zarywszy się głęboko w grunt, pęka tam z okropną mocą i wybucho wysoką fontanną ziemi, ognia, żelaza, ołowiu i rozerwanych ciał ludzkich. Leżeli tam dwaj przyjaciele, którzy przytulili się do siebie w potrzebie; teraz mieszała się z sobą i zniknęli”⁴.

„diabelska
głowa cukru”

Niejasne są – o czym już wspominałem – przyczyny przedłużenia pobytu Castorpa w sanatorium: domniemanie gruźlicy, jednej z „chorób wieku”, nieskuteczne metody leczenia w nim ordynowanego, a w końcu podejrzenie Settembriniego, że termometr kupiony przez Castorpa od pielęgniarki pracującej w sanatorium Berghof, pani Mylendonk, mógł być „naciągnięty”, w końcu zdumiewające wyznanie leczącego Castorpa radcy Behrensa po prawie siedmiu latach jego pobytu w sanatorium⁵. A jeszcze warto przypomnieć, że w trakcie drugiej zimy pobytu w sanatorium chory na płuca uczy się z powodzeniem jazdy na nartach, chociaż nigdy wcześniej nie przejawiał żadnego zamiłowania do sportu; podejrzewany o gruźlicę namiętnie pali, za zgodą lekarzy, ulubione cygara Maria Mancini. Zwątpienie narasta, gdy po wybuchu wojny Castorp szybko – nie bez znaczenia przy podejmowaniu tej decyzji są nauki Settembriniego

gruźlica
i narty

- 3 Zob. na ten temat niesprawiedliwie zapomniany esej Jerzego Stempowskiego (Pawła Hostowca) z 1948 roku, *O współczesnej formacji humanistycznej*, w: tegoż, *Eseje dla Kassandry*, Paryż 1962, s. 10–23.
- 4 T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1–2, przeł. J. Kramsztyk, J. Łukowski, Warszawa 2016, s. 795. Dalej: CzG.
- 5 Behrens mówi do Castorpa tak: „Pomyśli pan sobie teraz. Stary Behrens musi przyznać, że źle pana leczył. Spudłuje pan, myśląc w ten sposób, i nie oceni należycie ani rzeczywistego stanu rzeczy, ani starego Behrensa. Sposób, w jaki pana leczyłem, nie był błędny, był może tylko nieco jednostronny. Zrozumiałem, że u pana może już dawniej symptomów chorobowych nie należało przypisywać wyłącznie gruźlicy, a tę możliwość wyprowadzam z prawdopodobieństwa, że obecnie ich tak już w ogóle tłumaczyć nie trzeba. Musi istnieć inne źródło zaburzeń” (CzG, 701).

- wraca na niziny i zostaje wysłany na front. Nie jest też w końcu jasne, czy Castorp ginie w przytoczonej już scenie frontowej, on po prostu – jak powiada narrator – „znika nam z oczu”, znika z opowieści. Być może jest tak, że Castorp zgadza się na przedłużanie swojego pobytu w sanatorium z zupełnie innych powodów – miłości do pani Chauchat oraz, co w niniejszym wywodzie ważniejsze, tego, co Dominick LaCapra za Jean-Lukiem Nancy'ym charakteryzował w taki sposób: „pożądana wspólnota to taka, gdzie możliwe jest bycie we wspólnocie bez wspólnego bycia”⁶ Przypominam te oczywiste realia powieści Manna w „wikipediowym” skrócie z rozmysłem. Dalej – zapewniam – nic, co tutaj jest oczywiste, oczywistym nie będzie. Ale przypominam je także dlatego, aby wskazać na parę zapożyczeń/równoległości, jakie dostrzegam w relacji *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza do *Czarodziejskiej góry* Manna. Chodzi mi właściwie o trzy elementy. O niejasne przyczyny przedłużającego się pobytu Hansa Castorpa w sanatorium Berghof (wszak zjawił się on w Davos tylko na trzytygodniowe odwiedziny do chorego na gruźlicę kuzyna Joachima Ziemssena) oraz o niejasne metody leczenia, które się tam zaleca. Podobnie niejasna jest przyczyna pobytu w sanatorium Jakuba i odwiedzającego go Józefa, a już głęboko niewytłumaczalne są metody leczenia stosowane przez doktora Gotarda. Chodzi też o niedostępność, tajemniczość i do pewnego stopnia fantasmagoryczność lokalizacji obu sanatoriów. Chodzi w końcu także o finał – o zaskakujący wyjazd na front Hansa Castorpa, potem „niknącego z opowieści”, oraz o ucieczkę Józefa z sanatorium, bez końca podróżującego zdezelowanym pociągami donikąd, pozostawiającego ojca w stanie agonii, śmierci, choroby, właściwie nie wiadomo...

Już w opisach podróży – Hansa Castorpa do Davos, a Józefa do sanatorium, w którym leczony jest Jakub – można wskazać na równoległości. Relacja z opowieści Schulza zdaje się być zależna od narracji Manna. W *Czarodziejskiej górze*:

„Z Hamburga aż tam, na górę, daleka to podróż; właściwie zbyt daleka na tak krótki pobyt. Jedzie się przez wiele różnych krajów, to pod górę, to na dół, z Wyżyny Bawarskiej do brzegów Jeziora Bodeńskiego, potem statkiem po jego skocznych falach, nad otchłaniami, które dawniej uchodziły za niezgłębione.

Stąd już komplikuje się droga, która tak długo wiodła wielkimi, prostymi szlakami. Zdarzają się postoje, trzeba załatwiać formalności. W miejscowości Rorschach, na ziemi szwajcarskiej, powierza się swój los znowu

6 D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 283.

kolei żelaznej, ale dojeżdża się na razie tylko do alpejskiej stacyjki Landquart, gdzie trzeba się przesiąść. Po długim wyczekiwaniu, w miejscu niezbyt malowniczym i wystawionym na wiatr, wsiada się do kolejki wąskotorowej i z chwilą kiedy rusza niepozorna, ale niewątpliwie bardzo mocna lokomotywa, rozpoczyna się prawdziwie karkołomna część drogi, nagle i uporczywe wspinanie się pod górę, nie mające, zdawałoby się, końca. Bo stacja Landquart leży stosunkowo jeszcze nie bardzo wysoko, ale od niej jedzie się już żuką, uciążliwą drogą skalną, naprawdę w góry. [...]

Pociąg zatrzymał się na małej stacyjce. Hans Castorp usłyszał, jak wywoływano na peronie nazwę Davos Wieś; a więc już niezadługo będzie u celu. Wtem usłyszał obok siebie głos Joachima Ziemssena, swego kuzyna, mówiącego spokojnym hamburskim akcentem: – Jak się masz? No, ty, wysiadaj już, wysiadaj” (CzG, 9, 11).

A to fragment z *Sanatorium pod Klepsydrą*:

„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, wycofanych na innych liniach, obszernych jak pokoje, ciemnych i pełnych zakamarków. [...]

Wreszcie spotkałem konduktora w czarnym mundurze służby kolejowej tej linii. Owijał szyję grubą chustką, pakował swoje manatki, latarkę, książkę urzędową. – Dojeżdżamy, panie – rzekł, spojrzawszy na mnie białymi oczyma. Pociąg powoli stawał, bez sapania, bez stukotu, jak gdyby życie powoli zeń uchodziło wraz z ostatnim tchnieniem pary. Sta- nęliśmy. Cisza i pustka, żadnego budynku stacyjnego. Pokazał mi jeszcze, wysiadając, kierunek, w którym leżało Sanatorium”⁷.

Różnice w obu narracjach są uderzające – „mapa” podróży Hansa Castorpa jest precyzyjnie naszkicowana, ale stacja kolejowa będąca celem podróży wywołuje u niego zaskoczenie, z podróżnego letargu budzi go dopiero głos kuzyna. U Schulza nie ma mapy, nie wiadomo, dokąd Józef podróżuje, ale i on jest budzony z podróżnego letargu, tym razem przez konduktora pociągu (dziwna to postać ten konduktor, wcieli się w nią Józef wracający/uciekający z sanatorium, gdy pętla czasu się zaciśnie. Wróć do tej postaci i zasadniczego dla obu sanatoryjnych opowieści sposobu pojmowania czasu w następnych fragmentach niniejszego eseju), na stacji, która nie jest stacją, w miejscu, którego nie ma na mapie, a z którego do sanatorium trzeba dojść drogą przez ciemny las. Relacja

podróże...

...i przebu-
dzenia

7 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 249–250. Dalej: OP.

przecież
podobieństwo!

Manna jest od początku realistyczna, dbająca o wiarygodność reprezentacji. Schulz rezygnuje z reprezentacyjnej wiarygodności, niejako wysyła swojego bohatera w przestrzeń „nigdzie”, wysyła go „donikąd”. Ale przecież jest tu też podobieństwo – to odosobnienie, niedostępność miejsc, które są celem podróży Hansa i Józefa, a pobytu Joachima i Jakuba.

Ale także pierwsze rozmowy prowadzone przez Hansa Castorpa i Józefa po przybyciu do sanatorium zdradzają podobieństwo. Ich tematem jest czas. Castorpowi Ziemssen uświadamia inny sposób pojmowania i odczuwania czasu na Czarodziejskiej Górze:

„- Pół roku? Przecież już prawie pół roku tu jesteś! Przecie nie ma się aż tyle czasu!

- Tak... czasu – powiedział Joachim i pokiwał głową, nie zwracając bynajmniej uwagi na szczere oburzenie kuzyna. – Nie masz wyobrażenia, jak oni obchodzą się tu z ludzkim czasem. Dla nich trzy tygodnie to jeden dzień najwyżej. Przekonasz się sam, sam wszystko zobaczysz – rzekł, a potem dodał: – Tutaj pojęcia ulegają zmianie” (CzG, 13).

Ci „oni”, którzy „jakoś obchodzą się tu z ludzkim czasem”, to oczywiście obsługa sanatorium, a przede wszystkim jego lekarz naczelny, radca Behrens, oraz jego najbliższy współpracownik i asystent, doktor Krokowski, stosujący i propagujący w swoich badaniach i praktyce klinicznej metody psychoanalizy i parapsychologii⁸, do czego przyjdzie mi jeszcze wrócić; ale „oni” to także po prostu cała społeczność sanatorium („We wtorek minął tydzień, odkąd nasz bohater zamieszkał t u t a j, u t y c h w górze” [CzG, 156, podkreślenie – J. O.]). O doświadczaniu czasu w sanatorium napomknie też w trakcie pierwszego spotkania z Castorpem Settembrini (CzG, 73). Względne pojmowanie czasu wielokrotnie wraca w rozmowach Joachima Ziemssena z Hansem Castorpem. Kategoria czasu będzie łączona przez niego z kategorią przestrzeni, co momentami sprawia wrażenie naiwnej wykładni teorii względności Alberta Einsteina:

„Mierzę sobie temperaturę cztery razy dziennie i bardzo lubię to zajęcie, bo spostrzega się przy tym, czym właściwie jest minuta, a tym bardziej całych siedem minut; cóż dziwnego, że siedem dni tygodnia wydaje się tutaj wiecznością.

- Mówisz «właściwie». «Właściwie» powiedzieć nie można – odparł Hans Castorp. [...] - Czasu w ogóle nie ma «właściwie». Jeżeli się komuś dłuży, płynie wtedy powoli, jeżeli przeciwnie, to upływa prędko, ale przecież nikt nie wie, z jaką prędkością biegnie w rzeczywistości. [...]

8 „Przedmiotem jego studiów zawsze były ciemne a rozległe dziedziny duszy ludzkiej, które noszą miano podświadomości, choć słuszniej by tu było mówić o nadświadomości” (CzG, 731–732).

Zaraz, czekaj! Czas mierzymy zatem przestrzenią, ale to jest tak samo, jak gdybyśmy przestrzeń chcieli mierzyć czasem, co robią przecież tylko ludzie zupełnie niewykształceni. Z Hamburga do Davos jest dwadzieścia godzin – no tak, koleją; ale ile będzie na piechotę? A w myśli? mniej niż sekunda!” (CzG, 80–81)⁹.

Zresztą fragmentów parodiujących jałowość i wtórność akademickich sporów jest w *Czarodziejskiej górze* sporo, apogeum osiągają one w rozdziale „Wielkie otępienie”, w rozważaniach prokuratora Paravanta na temat liczby pi oraz w ekonomicznych koncepcjach „pewnego byłego rzeźbiarza” (CzG, 705–706). Sporów sparodiowanych, a jednak prowadzących do tragicznej śmierci Naphty, który w realistycznej i naiwnej lekturze wyzywa Settembriniego na pojedynek, ponieważ nie może dłużej znieść wygłaszanych przez niego teorii.

A oto, jak Józefowi z opowieści Schulza dyrektor sanatorium Gotard wyjaśnia terapię zastosowaną w leczeniu jego ojca:

„- Cały trick polega na tym – dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach, już ku temu przygotowanych – że cofnęliśmy czas. Spóźnimy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już osiągnęła. [...]

- Reaktywujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami, a zatem i z możliwością wyzdrowienia” (OP, 254).

W przytoczonych fragmentach i przykładach, zwłaszcza w otwarciu i zamknięciu obu opowieści, dostrzegam zbieżności/równoległości między *Czarodziejską górą* a *Sanatorium pod Klepsydrą*. Czy przypadkowe? A może jednak o trzynaście lat młodsza nowela Schulza jest świadomym nawiązaniem do dzieła Manna? Podobnie jak wysłanie do niemieckiego pisarza opowiadania *Die Heimkehr* (Powrót do domu)¹⁰ – swoją drogą, zarówno w powieści Manna, jak i opowiadaniu Schulza słowo „ojczyzna” pojawia

parodia
sporów

przypadek?

⁹ A w innych miejscach (monologi Castorpa): „Ale na czym polega to zgnęśnienie i otępienie, których źródłem jest zbyt długo trwająca monotonia powracających dni? To, co je wywołuje, nie jest właściwie fizycznym i umysłowym zużyciem i zmęczeniem na skutek wymagań życia, na to bowiem najlepszym lekarstwem byłby po prostu spokój; jest raczej czymś duchowym, jest przeżywaniem czasu – przeżywaniem, któremu przy stałej równomierności grozi zamarcie i które jest tak bliskie samemu poczuciu życia i tak z nim związane, że kiedy jedno z nich ulega osłabieniu, musi się to żałośnie odbić na drugim” (CzG, 125). „Czym jest czas? Tajemnicą – bo jest nierealny, a wszechpotężny. Jest warunkiem zjawiskowego świata, jest ruchem zespolonym i przemieszanym z istnieniem realnych ciał w przestrzeni i z ich ruchem. A czy nie byłoby czasu, gdyby nie było ruchu? I ruchu, gdyby nie było czasu? Pytania i pytania! Czy czas jest funkcją przestrzeni? Czy odwrotnie? Czy raczej są z sobą identyczne? Za wiele pytań!” (CzG, 399, zob. też 607–609).

¹⁰ Znane opowiadanie Schulza *Ojczyzna* jest zapewne autorskim przekładem jego fragmentów na język polski. Por. *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 252–253.

się wiele razy, co wydaje się znaczące, biorąc pod uwagę wielonarodowość sanatoryjnego towarzystwa w *Czarodziejskiej górze* – było próbą nawiązania z nim, a także z jego tekstem, bezpośredniego kontaktu. Wprawdzie Schulz najwyżej z twórczości Manna cenił apokryf *Józef i jego bracia*¹¹, niewykluczone nawet, że miał on być wzorem dla zaginionego *Mesjasza*, ale również podobieństwo dwóch sanatoriów powinno zostać poddane krytycznemu namysłowi. W tym eseju podejmuję taką próbę.

Co prawda konceptu, by sanatoria Manna i Schulza potraktować jako figury Uniwersytetów – o czym później – nie da się obronić, jeśli przypomnimy sobie, że rozdział *Czarodziejskiej góry* pod tytułem „Humaniora”, czyli „nauki humanistyczne”, rozpoczyna się od sceny przymusu (Castorp ma za złe Ziemssenowi, że nakłonił go na spacer, co przerywa rutynę leżakowania, w trakcie którego – jak się domyślam – Castorp mógłby co najmniej obserwować Kławię Chauchat, w której jest już mocno zakochany) i dialogu – niekonkluzywnego, dodam – o jakości cygar między radcą Behrensem a Castorpem (CzG, 290–292), a potem o malarskich próbach Behrensa, niezbyt chyba udanych, skoro Castorp w portrecie Kławidii ledwie ją rozpoznaje¹², jednak również w tę stronę w niniejszym eseju postanowiłem się zapuścić... Bo przecież Castorp w trakcie siedmioletniego pobytu w sanatorium jest wpieryw „edukowany” przez Settembriniego, potem jako słuchacz i uczestnik dopuszczony do uczonych (i pseudouczonych) sympozjonów Settembriniego i Naphty, regularnie słucha wykładów doktora Edhina Krokowskiego o psychoanalizie i naukach tajemnych, pod wpływem tych prelekcji podejmuje botaniczne eksperymenty, zaczyna w sanatorium kompletować własny księgozbiór¹³, dojrzewa też – będąc na początku

„edukowanie”
Castorpa

- 11 Pisał o tym Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza w 1935 roku. Do tego wątku wrócę w dalszej części niniejszego szkicu. Zob. *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 10–11. Dalej: SK.
- 12 „Pani Chauchat wyglądała na portrecie o dziesięć lat starszej niż w rzeczywistości, jak to bywa na dyletanckich portretach, kiedy usiłują być charakterystyczne. Twarz była zanadto czerwona, nos silnie zniekształcony, włosy zupełnie niepodobne, koloru słomy, usta skrzywione, szczególny urok tej twarzy nie był podpatrzony albo może nie był wydobyty ani uchwycony skutkiem zbytniego podkreślenia tych momentów, z których płynął – całość po prostu sfuszerowana i w znikomym tylko stopniu podobna do modelu. Ale Hans Castorp nie zaprzętał sobie zbytnio głowy podobieństwem; stosunek tego płótna do osoby pani Chauchat był dla niego wystarczająco bliski, portret miał wyobrażać panią Chauchat, ona sama pozowała w tym mieszkaniu i to mu wystarczało. Powtarzał wzruszony: – Jak żywa!” (CzG, 295).
- 13 „Lektura jest sercem uniwersytetu. Dzięki niej teksty napisane przed stuleciami żyją nadal, odślawiając prawdy, których istnienia czasem nawet nie podejrzewaliśmy. [...] Oto wiedza przechodzi w mądrość i lektura uprawiana w uniwersytecie powinna bezwzględnie dążyć do tego właśnie momentu przejścia. Czytać teksty – to czytać świat” – te słowa Tadeusza Sławka można odnieść do budowania przez Castorpa własnego księgozbioru (T. Sławek, *Antygonia w świecie korporacji. Rozważania o uniwersytecie i czasach obecnych*, Katowice 2002, s. 115–117).

pobytu w sanatorium młodzieńcem naiwnym i nieśmiałym, głupkiem właściwie – jako uczestnik intelektualnych sporów, staje się pełnoprawnym członkiem wspólnoty, *universitas*, specyficznego sanatorium/uniwersytetu, w końcu zaś odkrywa dla siebie Mistrza w osobie Mynheera Peeperkorna:

„Stwierdzał to w myśli Hans Castorp, leżąc w swojej łodzi; musiał wyznać sam przed sobą, że obaj wygadani wychowawcy [Settembrini i Naphta – przyp. J. O.], którzy pod wpływ swój zagarnęli jego biedną duszę, wydawali się przy Peeperkornie nieledwie karłami; skłonny był nawet nazwać ich «gadulami» [...]” (CzG, 644–645).

Przy Peeperkornie – notabene – obdarzonym przez Castorpa i jego przyjaciół taką czcią, że bez szemrania, a z szacunkiem słuchają oni jego niemej przemowy zagłuszonej grzmotem wodospadu, jak się zresztą okaże – przemowy pożegnalnej, wygłoszonej krótko przed samobójczą śmiercią Mistrza (CzG, 694–697).

Ale o tym później, najpierw spróbuję głębiej wniknąć w istotę sanatorium/uniwersytetu Manna i zanim spróbuję znaleźć ślady uniwersytetu (czy tego samego? nie potrafię jeszcze rozstrzygnąć) w sanatorium Schulza, sprawdzę wątek stosunku autora *Sklepów cynamonowych* do niemieckiego pisarza.

Pisał Schulz do Witkacego:

„Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna już wyjść.

Imponującą realizację artystyczną tej myśli znalazłem później w *Jakubowych historiach* T. Manna, gdzie przeprowadzona ona jest w skali monumentalnej. Mann pokazuje, jak na dnie wszystkich zdarzeń ludzkich, gdy wyłuskać je z plewy czasu i wielości, ukazują się pewne praszematy, «historie», na których te zdarzenia formują się w wielkich powtórzeniach. U Manna są to historie biblijne, odwieczne mity Babilonii i Egiptu. Ja starałem się w skromniejszej mej skali odnaleźć własną, prywatną mitologię, własne «historie», własny mityczny rodowód” (SK, 10–11)¹⁴.

Rok później Schulz w liście do Romany Halpern informował o „zgłoszonym” odczycie o Mannie, który jednak nie został zaprezentowany, a nie jest nawet pewne, czy był napisany (KL, 136, 323). Poza tymi – dość wątpliwymi, przynajmniej – śladami deklarowanego przez Schulza powinowac-

sanatorium =
uniwersytet

Schulz
o Mannie

¹⁴ Schulz powtarza swoją ocenę apokryfu Manna także w eseju o powieściach Zofii Nałkowskiej (*Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, SK, 163), w liście do Romany Halpern pisze zaś, że Egga Haardt i jej przyjaciel w jego twórczości „widzą nawet pokrewieństwo z *Jakubowymi historiami* Th. Manna, która to parantela bardzo mi pochlebia” (KL, 159).

czym jest
realizm?

twą z Mannem, jest jeszcze obszerny fragment listu do Anny Płockiej, wysłanego 6 listopada 1941 roku z Drohobycza. To moim zdaniem ślad najbardziej wyrazisty, bo Schulz daje tu bodaj najpełniejszy wykład swego rozumienia realizmu w sztuce:

„Proponowałbym dla określenia realizmu [użyć] terminu czysto negatywnego: jest to metoda, która stara się pomieścić swe środki w obrębie pewnych konwencji, postanawia nie łamać pewnej konwencji, którą nazywamy rzeczywistością lub zdrowym rozsądkiem, lub prawdopodobieństwem. W obrębie tych granic pozostaje mu bardzo szeroka skala środków, jest szeroka, jak szeroka, dowodzi właśnie Mann, który wyczerpuje wszystkie sfery i piekła, nie łamiąc konwencji realistycznej. Mann albo Dostojewski (niech Pani przeczyta *Sobowtóra* albo *Karamazowych*) dowodzą, jak mało zależy na przekroczeniu albo zachowaniu linii realizmu, że jest to sprawą po prostu gestu, pozy, stylu. Jeżeli chcemy przez realizm rozumieć pewną przyziemność, powszedniość rzeczywistości opisywanej, to ci autorowie są bijącym zaprzeczeniem takiej definicji. Z drugiej strony, przez przełamanie konwencji realistycznej jeszcze bitwa nie jest wygrana. Samo przełamanie realizmu nie jest żadną zasługą – wszystko zależy od tego, co zostało przez to osiągnięte. Świadome i celowe gwałcenie realizmu otworzyło pewne nowe możliwości, ale nie trzeba się łudzić, jakoby posiadanie tego tricku uwalniało nas od obowiązku dawania bogactwa treści, dawania swego świata. Żadna, choćby najgenialniejsza metoda nie zastąpi wysiłku wydobywania własnej treści” (KL, 198).

Hipoteza, iż w *Czarodziejską górę*, a dokładnie w obraz sanatorium i jego społeczności wpisana została figura uniwersytetu, jest w moim przekonaniu więcej niż prawdopodobna. A jeśli tak, to jest to uniwersytet/sanatorium w stanie głębokiego kryzysu, nawet rozpadu. Im bliżej końca powieści, tym bardziej w prowadzonych tu sporach dominuje żywioł parodyjny i groteskowy. Umierają autorytety (Peeperkorn), samobójstwo popełnia zajadły wróg oświeceniowej wizji państwa, społeczeństwa, postępu i wiedzy (Naphta), po którym to symbolicznym przecięciu akcie humanistyczno-oświeceniowe tyrady Settembriniego stają się pustostowiem i manifestacjami pięknoducha, coraz większe wątpliwości budzą naukowe metody i teorie Behrensa oraz Krokowskiego. W końcu uniwersytet/sanatorium opuszcza jego najgorliwszy student – Hans Castorp. Gdzie go jeszcze – w opowieści – odnajdujemy? Na froncie I wojny światowej, w trakcie której rozpada się porządek świata. I rzeczywistości, napisać by się chciało, bo przecież po tym obrazie Castorp „znika” z narracji. Mann precyzyjnie osadza swoją opowieść w czasoprzestrzeni, nie tylko w historii politycznej Europy, ale też w historii idei. Ten punkt w historii to zjawisko określane jako przełom antypozytywi-

styczny, czyli moment kształtowania się nowoczesnego uniwersytetu i nowoczesnego systemu nauk, w tym także nauk humanistycznych i społecznych, rezygnującego z pozytywistycznego dyktatu metodologii wypracowanych w naukach przyrodniczych i eksperymentalnych¹⁵. Ale jest tu również moment, w którym zakwestionowany zostaje narodowy charakter uniwersytetu projektowany przez Wilhelma von Humboldta, wszak społeczność uniwersytetu/sanatorium z opowieści Manna ma tożsamość ostantacyjnie wielonarodową i zróżnicowaną społecznie. Daje więc Mann w *Czarodziejskiej górze* także obraz kryzysu nauki, wiedzy i uniwersytetu, którego tłem – „tam, na dole” – jest katastrofa europejskiego porządku. Czy ze świadomością, że kryzys jest stanem naturalnym tych instytucji – nie potrafię rozstrzygnąć.

Dominick LaCapra, komentując przełomową, jak mi się wydaje, wydaną w 1996 roku książkę Billa Readingsa *University in Ruins*, pisał o tym w dosadny sposób: „W pewnym ograniczonym sensie uniwersytet – a nawet humanistyka i interpretacyjne nauki społeczne – jest i zawsze powinien znajdować się w stanie kryzysu, co wynika z tego, że dyskusja, jaka się w jego ramach toczy, ma wpływ na zasadnicze kwestie, w tym samą tożsamość czy granice dyscyplin i typy pytań, jakie się w nich w sposób uzasadniony formułuje. [...] [Nauki humanistyczne] znajdują się – i w pewnym sensie od dawna były – w stanie kryzysu. Jak wspomniałem wcześniej, długowieczna, wciąż powracająca metafora «kryzysu» może być oczywiście myląca, choćby dlatego że pociąga za sobą beztróską banalność zarządzania kryzysowego albo też dlatego że doprowadza się ją do apokaliptycznych lub postapokaliptycznych granic, które powiększają ją poza wszelkie proporcje”¹⁶. Problem w tym, że dyskusje toczony w opowieści Manna, chociaż podejmują „kwestie zasadnicze”, to żadnego wpływu na nie nie mają, są odizolowane, oddalone od rzeczywistości „na dole”, dzieją się jak gdyby¹⁷ w przestrzeni „nigdzie” i „poza czasem”.

„Uniwersytet” i „sanatorium” to słowa kierujące nas w stronę łacińskiej etymologii. Łacińskie *universitas magistrorum et scholarium* znaczy tyle, co „ogół nauczycieli i uczniów”. „Sanatorium” prowadzi zaś w stronę *sanare* („leczyć, uzdrawiać”) i *sanatio* („uzdrowienie”). Późniejsze dookreślenia wskazywały w obu przypadkach na trzy elementy – wspólnotowość społeczności (uniwersytetu i sanatorium), wolność dyskusji, wymianę poglądów (zmierzającą do prawdy w przypadku uniwersytetu lub wyle-

3 × kryzys

etymologie

¹⁵ Na temat przemian dokonujących się w systemie nauk we „wczesnej nowoczesności” i „nowoczesności”, a w ich obrębie także o przełomie antypozytywistycznym zob. R. Bod, *Historia humanistyki. Zapomniane nauki*, przeł. R. Pucek, Warszawa 2013, s. 197–450.

¹⁶ D. LaCapra, op. cit., s. 254, 289–290.

¹⁷ Zwracam uwagę, że ważność retoryki jak gdyby w instytucji uniwersytetu i nauk humanistycznych rozważa w swoim wykładzie o uniwersytecie Derrida.

„wspólne
miejsce”
Schulza i Manna

czenia w sanatorium) oraz ograniczenie przestrzeni i jej specjalny status. I właśnie te trzy elementy zakreślają, moim zdaniem, „wspólne miejsce” opowieści Manna i Schulza. „Wspólnym miejscem” jest także to, że gdy bohaterowie tych opowieści opuszczają przestrzeń sanatorium/universytetu, okazuje się, iż poza nią świat uległ rozpadowi, że czasoprzestrzeń porzuconą na rzecz izolacji organizują teraz inne reguły, już niedostępne i wymykające się opowieści. Przytoczę, bez komentarza, niemal tożsame fragmenty kończące *Czarodziejską górę* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

U Manna tak żegnamy Hansa Castorpa:

„O wstydzmy się my, którzy będąc cieniami, jesteście bezpieczni! Przerwijmy naszą opowieść! Czy nasz znajomy został trafiony? Sądził przez chwilę, że tak. Ogromna gruda ziemi, zatacza się kulejąc, nogi mu ciężą i śpiewa nieprzytomnie:

A po-szum jej gałę-zi
Jak gdy-by wołał mnie

I tak w zgiełku, w deszczu, w zmierzchu znika nam z oczu. [...]

Żegnaj więc – bez względu na to, czy żyć będziesz, czy też padniesz. Złe masz widoki na przyszłość, straszliwy tan, który cię porwał, potrwa jeszcze parę dobrych latek i nie założylibyśmy się, czy wyjdiesz z tego cało. Szczerze mówiąc, pozostawiamy beztriosko kwestię tę otwartą. Przygody cielesne i duchowe wzbogaciły twą prostoduszność i pozwoliły ci duchem przetrwać czas, którego zapewne nie przetrwasz ciałem. Miałeś chwile wieszczego królowania, w których ze śmierci i wyuzdania cielesnego wyrasta twój sen o miłości. Czy z tych śmiertelnych zapasów, z gorączkowej orgii, która wokół ciebie zapala teraz dżdżyste niebo wieczorne, zrodzi się kiedyś miłość?” (CzG, 795–796).

W opowieści Schulza Józef mówi tak:

„Wychodzę i idę powoli korytarzem, potem schodami na dół, korytarzem do wyjścia, przekraczam bramę, przemierzam podwórze, zatraskuję za sobą żelazną furtkę i teraz zaczynam biec bez tchu, z bijącym sercem, z walącymi skroniami ciemną aleją wiodącą do dworca kolejowego.

W głowie piętrzą mi się obrazy, jeden straszliwszy od drugiego. Niecierpliwość potwora, jego przerażenie, rozpacz, gdy pozna, że jest oszukany. Powrót furii, recydywa wściekłości wybuchająca z niepomahowaną siłą. Powrót mego ojca do Sanatorium, jego nic nie przeczuwające pukanie do drzwi i niespodziane twarzą w twarz z bestią.

Szczęście, że ojciec już w gruncie rzeczy nie żyje, że go już 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.

W oknie jeszcze raz przesuwa się i obraca powoli ta ogromna misa horyzontu, nalana ciemnymi szumiącymi lasami, wśród których bieleją mury Sanatorium. Żegnaj ojczyzno, żegnaj miasto, którego już nie zobaczę.

Od tego czasu jadę, jadę wciąż, zadamowiłem się niejako na kolei i tolerują 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” (OP, 275–276).

Jeśli szukać jeszcze argumentów uzasadniających możliwość porównania utworów Manna i Schulza, to trzeba wskazać na element osadzenia obu narracji w konkretnym momencie historycznym. W *Czarodziejskiej górze* narrator wiele razy, gdy opowieścią wykracza poza przestrzeń sanatorium, albo gdy dyskusje jego kuracjuszy i pracowników dotyczą bieżącej sytuacji politycznej, informuje, że punktem, do którego doprowadza opowieść o Castorpie, jest wybuch I wojny światowej. Schulzowski Józef zaś, w trakcie spaceru po rynku fantasmagorycznego miasta przy sanatorium, które jest symulakrum miasta z innych jego opowieści¹⁸, zdawkowo nadmienia:

„Wśród powszechnej konsternacji ludzie podają sobie alarmujące i sprzeczne wiadomości. Trudno to pojąć. Wojna nie poprzedzona pociągnięciami dyplomatycznymi? Wojna wśród błęgiego spokoju, nie zakłóconego żadnym konfliktem? Wojna z kim i o co? Informują nas, że inwazja nieprzyjacielskiej armii ośmieliła partię malkontentów w tym mieście, którzy wylegli na ulice z bronią w rękę, terroryzując spokojnych mieszkańców. Ujrzeliśmy w samej rzeczy grupę tych zamachowców, w czarnych cywilnych ubraniach z białymi rzemieniami skrzyżowanymi na piersi, posuwających się w milczeniu z pochylonymi karabinami” (OP, 271).

I tu, i tam ucieczka bohatera z sanatorium spowodowana jest wybuchem wojny, chaosu, zapadaniem się świata w chaos. Czy w obu przy-

argument historyczny

Weltkrieg

¹⁸ Na możliwość interpretacji rzeczywistości przedstawionej w opowiadaniach Schulza przez pryzmat kategorii symulakrum pisałem w tekście *Miejsce Brunona Schulza w literaturze modernistycznej, w: Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 303–315. Zob. też D. Głowacka, *Wzniosła tandeta i simulacrum. Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3; oraz M. Kłosiński, *Ratunkiem jest poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura*, Warszawa 2015, s. 272–288.

padkach chodzi o rok 1914? Trudno na podstawie wątego konkretnego (białych rzemieni skrzyżowanych na piersiach) wyrokować, czy chodzi o funkcjonariuszy Czeka, NKWD, SS lub Gestapo. Chociaż owe „białe rzemienie skrzyżowane na piersi” sugerują umundurowanie Legii Nadwiślańskiej z okresu wojen napoleońskich...¹⁹ Kontekst innego opowiadania Schulza (*Wiosny*) podpowiada, że jednak chodzi o I wojnę światową.

Dobrze, ale co z paralełą uniwersytet/sanatorium – jeśli spojrzeć na nią przez pryzmat wspólnotowości – w opowiadaniu Schulza? W powieści Manna znaków przynależności do wspólnoty sanatoryjnej znaleźć można nadmiar. Wewnątrz wspólnoty toczą się dyskusje, spory, polemiki, wytwarzają się rytuały. Chociaż większość dyskusji, sporów i polemik jest niekonkluzywna, a zasadniczy akademicki spór Settembriniego i Naphty kończy się tragicznie i groteskowo, podobnie jak groteskowe są też rytuały wspólnotowe (leżakowanie, wykłady i parapsychologiczne seanse radcy Behrensa czy suto zakrapiane alkoholem biesiady organizowane przez Peeperkorna), to jednak poczucie wspólnotowości jest cechą wyróżniającą społeczność sanatorium. Schulz natomiast konstruuje obraz społeczności sanatorium w taki sposób, jakby miał on być antytezą Zauberbergu. Już pierwsze próby nawiązania przez Józefa jakiegokolwiek kontaktu z kimkolwiek spośród pacjentów lub personelu sanatorium wskazują na brak najmniejszego poczucia wspólnotowości. Pierwszą spotkaną w sanatorium osobą jest pokojówka:

„Na zakręcie natknąłem się wreszcie na pokojówkę. Wybiegła z pokoju, jakby się wyrwała z czyichś rąk natrętnych, zdyszana i wzburzona. Ledwo rozumiała, co do niej mówiłem. Musiałem powtórzyć. Kręciła się bezradnie.

Czy moją depeszę otrzymali? Rozłożyła ręce, jej wzrok powędrował w bok. Czekwała tylko na sposobność, by móc skoczyć ku drzwiom wspólnym, ku którym zezowała.

– Przyjechałem z daleka, zamówiłem telegraficznie pokój w tym domu – rzekłem z pewnym zniecierpliwieniem. – Do kogo mam się zwrócić?

Nie wiedziała. – Może pan wejdzie do restauracji – płątała się. – Teraz wszyscy śpią. Gdy pan Doktor wstanie, zamelduj pana.

– Śpią? Przecież jest dzień, daleko jeszcze do nocy...

– U nas ciągle śpią. Pan nie wie? – Podniosła na mnie zaciekawione oczy. – Zresztą tu nigdy nie jest noc – dodała z kokieterią” (OP, 252).

¹⁹ Można to zobaczyć na odtworzonej sylwetce polskiego grenadiera z obrazu Louisa-François Lejeune'a: mundur i kamizelka granatowe, naramienniki pąsowe, czapka z żółtą kwaterą, <http://www.skh.wat.edu.pl/index.php/mundur-y-legii-nadw> (dostęp: 1.10.2018).

Józef za radą pokojówki udaje się do sanatoryjnej restauracji, która jest pusta, gdzie na stołach dostrzega resztki potraw, nawet pozostawione napiwki i gdzie nie ma żadnej obsługi kelnerskiej i barowej. Później – przypominam – zjawia się ta sama pokojówka i prowadzi Józefa do „pana Doktora”. Teraz następuje cytowany już przeze mnie dialog z doktorem Gotardem, w którym wyjaśnia on Józefowi ordynowaną w sanatorium metodę leczenia oraz swoją pseudonaukową teorię czasu²⁰. I będzie to właściwie jedyny dialog w sanatorium! Poza pokojówką, Gotardem i ojcem Józef nie spotka w sanatorium nikogo oprócz... ale o tym za chwilę. Właśnie – ojciec. Spotkania i rozmowy z nim są zdawkowe, konwencjonalne, Józef i Jakub raczej się mijają, nie ma między nimi porozumienia. Jakikolwiek brak troski o mieszkańców sanatorium ze strony personelu też zdaje się być antytezą relacji społecznych panujących w sanatorium Manna:

„Stosunki w Sanatorium stają się z dniem każdym nieznośniejsze. Trudno zaprzeczyć, że wpadliśmy po prostu w pułapkę. Od chwili mojego przyjazdu, w której przed przybyłym roznuto pewne pozory gościnnej zapobiegliwości – zarząd Sanatorium nie zadaje sobie najmniejszego trudu, żeby nam choćby zostawić złudzenie jakiejś opieki. Jesteśmy po prostu zdani na siebie samych. Nikt nie troszczy się o nasze potrzeby. Od dawna stwierdziłem, że przewody dzwonek elektrycznych urywają się zaraz nad drzwiami i nigdzie nie prowadzą. Służby nie widać. Korytarze pogrążone są dzień i noc w ciemności i ciszy. Mam silne przekonanie, że jesteśmy jedynymi gośćmi w tym Sanatorium i że tajemnicze i dyskretne miny, z jakimi pokojówka zaciska drzwi pokoiów, wchodząc lub wychodząc, są po prostu mistyfikacją” (OP, 266–267).

Czwartą postacią spotkaną przez Józefa w sanatorium jest strzegący podwórza pies-bestia, przeobrażający się w człowieka na łańcuchu, starszego nieudanego brata doktora Gotarda, chociaż:

„Był to raczej introligator, krzykacz, mowca wiecowy i partyjniak – człowiek gwałtowny, o ciemnych wybuchowych namiętnościach” (OP, 273)²¹.

Właśnie przed nim Józef ucieka z sanatorium.

a jednak
różnice!

sanatorium
jako pułapka

20 Rozważania o czasie – przypominam – są stałym motywem monologów wewnętrznych Hansa Castorpa w powieści Manna oraz tematem wielu dialogów w niej toczonych, a także wątkiem autotematycznym powieści. Narrator często przypomina o temporalnej organizacji narracji. Co ciekawe, czas pojawia się też jako ważny temat refleksji w powieści Pawła Huellego *Castorp*, o której parę zdań w „Antrakcie” niniejszego eseju.

21 Niewykluczone, że w obrazie introligatora można wskazać na aluzję do *Szewców* Stanisława Ignacego Witkiewicza, nie ma jednak pewności, czy Schulz znał dramat Witkacego napisany w 1934 roku i czy dzielił on ze starszym przyjacielem prerażenie wizją świata opanowanego przez partyjnych dygnitarzy, jak należałoby interpretować finałowe sceny *Szewców*.

Antrakt. *Castorp* Pawła Huellego

Paweł Huelle swoją opowieść o dwuletnim pobycie Hansa Castorpa w Gdańsku wysnuł ze wzmianki w drugim rozdziale *Czarodziejskiej góry* o tym, że bohater Manna przed przybyciem do Davos dwa lata studiował budowę okrętów na tamtejszej politechnice. Powieść jest więc – używając terminologii filmoznawczej – prequelem powieści Manna, napisanym osiemdziesiąt lat po pierwszym wydaniu *Czarodziejskiej góry*. Z książką Manna łączy *Castorpa* nie tylko postać głównego bohatera, ale także narracja, wyraźnie stylizowana na Mannowską, jak i motyw platonicznej miłości bohatera, tym razem do tajemniczej Polki Wandy Pileckiej (choć długo przez Castorpa określanej jako Rosjanka i przypominającej panią Chauchat), oraz – z mojej perspektywy to rzecz najistotniejsza – radykalnie odwrócony porządek procesu dojrzewania Castorpa i zasadniczego sporu ideowego prowadzonego w powieści. O ile u Manna opozycja Settembrini–Naphta była dyskusją na temat kształtu humanizmu, o tyle w powieści Huellego zastępuje ją opozycja między naukami praktycznymi (ich przedstawicielem jest Castorp, nazywany często przez narratora „Praktykiem”) a humanistyczno-społecznymi (Castorpa jednak fascynuje także wiedza o literaturze – tu zauroczenie powieścią Theodora Fontane’a *Effi Briest* – prowadzi studia nad filozofią Schopenhauera oraz rozmawia z doktorem Peterem Ankewitzem, zafascynowanym najwyraźniej odkryciami psychoanalizy Zygmunta Freuda, co zdaje się być jakimś echem spotkań z doktorem Edhinem Krokowskim z *Czarodziejskiej góry*).

Akcja obu powieści – Manna i Huellego – toczy się w cieniu wielkiej historii. O historycznym tle *Czarodziejskiej góry* już pisałem, w tle zaś niby-romansowej historii Castorpa w Gdańsku są niepokojące relacje ze zdarzeń w Rosji, które doprowadziły do upadku cara i przejścia władzy przez bolszewików. Najważniejszym jednak gestem Huellego jest spojrzenie na samego Castorpa. O ile w pierwszych rozdziałach *Czarodziejskiej góry* narrator Manna pokazuje go jako młodzieńca naiwnego, niegotowego do włączania się w naukowe i pseudonaukowe spory innych bohaterów powieści – młodzieńca, który do tych sporów dojrzewa, co brutalnie przerwie Historia – o tyle w powieści Huellego Castorp od początku jest gotowy do włączania się w owe dysputy, a nawet prezentuje dojrzałą postawę Praktyka opowiadającego się niezmiennie po stronie afirmacji nauki i nowoczesności. Nauki – trzeba przyznać – wąsko pojmowanej, jako działalności przygotowującej techniczne wynalazki, które przyspieszą postęp ludzkości. Niedojrzałość nie jest jego cechą, wspólna z Castorpem Manna jest już tylko nieśmiałość. I zachwiane przekonanie – w obu powieściach owo „zachwianie” utwierdzają przeżywane przygody – o niemieckim wkładzie w rozwój cywilizacji. W czasie wizyty

w Warmbadzie (zakłady kąpielowe w Sopocie) Castorp stał się mimowolnym uczestnikiem takiego dialogu:

„Czy jest pan studentem medycyny? – pytanie to dobiegło Castorpa z sąsiedniej wanny, w której borowinową kurację pobierał chudy jego-
mość w średnim wieku o wyglądzie spłoszonej kuropatwy. – Pytam, bo ciekaw jestem opinii o tych metodach tutaj. W berlińskich gazetach piszą, że nasza niemiecka medycyna nie ma sobie równych! Słyszał pan podobne bzdury? [...]”

czy medycyna
ma narodowość?

Studiuję budowę okrętów! Nie znam się na medycynie, szanowny panie. Niemiecka? Medycyna ma charakter ponadnarodowy. [...]

Wtedy, z bardziej oddalonej wanny, wypełnionej solankami z importu, odezwał się tubalny głos:

– Czy ma pan coś przeciwko niemieckiej medycynie? No, bardzo proszę, w czym mianowicie gorsza jest, powiedzmy, od francuskiej? A pan, młody człowieku, nie ma racji – to było do Castorpa. – Kosmopolityzm niczego nie stworzył, w żadnej dziedzinie! Potrafi tylko czerpać, jak pas-
sożyt, z osiągnięć różnych nacji”²².

Pamiętam, że Castorp z powieści Manna długo szukał swojego Mistrza, w końcu odkrywając go w postaci holenderskiego milionera Mynheera Peeperkorna. Castorpa z powieści Huellego już w czasie morskiej podróży z Hamburga do Gdańska fascynuje postać także holenderskiego (czy to przypadek?) kupca drzewnego Kiekiernixa, kpiącego z religijnych sporów współtowarzyszy podróży, włączającego się w dyskusje o muzyce, wygłaszającego też antykolonialną tyradę:

holenderscy
mistrzowie

„Niech państwo sobie wyobrażą, któregoś dnia do Amsterdamu zawija armada obcych, indiańskich albo chińskich statków. Mają pancerze nie do przebicia i armaty, przy których nasze pukawki wyglądają jak proce. Każą nam wielbić swojego Boga, zabijają naszego króla, gwałcą kobiety, a mężczyźni pędzą do kopalni lub na plantacje. Syfilis, ospa, angina, tania wódka i opium dopełnią reszty. Potem ich kaznodzieja każe nam podziękować za opiekę, dzięki której znaleźliśmy się w rodzinie cywilizacji i kultury” (PH, 23).

Gdy Castorp żegna się z Kiekiernixem po śniadaniu spożytym w restauracji gdańskiego hotelu, słyszy taką radę swojego mentora:

„Na pożegnanie dam ci jedną radę. N i e u f a j z b y t n a u c e. To znaczy: ufaj, ale tylko tyle, ile trzeba, aby zbudować statek, dom, spiętrzyć rzekę. I ani grama więcej! Kiedyś przypomnisz sobie moje słowa” (PH, 41; podkreślenie – J.O.).

Studia na Politechnice Gdańskiej utwierdzają jednak Castorpa w wierze w naukę, w jej pragmatyzm, o co zresztą starają się profesoro-

²² P. Huelle, *Castorp*, Gdańsk 2004, s. 140. Dalej: PH.

rowie tej uczelni. Przykładem może być zabawny epizod, którego akcja toczy się na sali wykładowej. Castorp w czasie wykładu zapatrzył się w okno, za którym widać było przesuujące się po niebie obłoki. Zauważyła to profesor matematyki Mangoldt i wywiązuje się między nimi taki dialog:

„- A jakież to pierwiastek może szanowny pan wyciągnąć z tych obłoków?

- Przepraszam – odparł speszony student – lecz jeśli nawiązać mam do ostatnich słów pana profesora, a mianowicie o ciągu liczb pierwszych wynikających z równania Fermata, myślałbym o... nieskończoności.

Przez audytorium przemknęła fala śmiechu, lecz Mangoldt z poważną winą skinął głową i rzekł:

- Istotnie, ten problem rozważa czysta matematyka, wróćmy jednak do naszych praktycznych zastosowań i zagadnień” (PH, 77).

W innej sytuacji, gdy Castorp podczas jednej ze swoich rowerowych wycieczek spotyka Willy'ego Stockhausena (przywódcę korporacji studenckiej Wędrownie Ptaki), który okazuje się piewcą postępu opartego na zdrowym ciele, naturze i przeciwnikiem wiary w rozum i naukę, również z nim wdaje się w dyskusję:

„- Ludziom wydaje się, że rozumieją nowe czasy, kiedy gazety piszą o wynalazkach – kontynuował Willy. – Ale to bzdura. I cóż takiego zawdzięczmy rozumowi? [...] Ciasnota umysłu jest tak samo dolegliwa jak ciasnota mieszkań. My uwalniamy się od jednej i od drugiej. Wędrujemy i śpiewamy. Spałeś kiedyś w stogu siana? Piłeś zsiadłe mleko podane ręką spracowanego gospodarza? Nocowałeś w lesie, przy ogniu? Kto budzi się przy pierwszym śpiewie ptaka, wie, co to smak życia. Chodzi nam właśnie o to. Podoba ci się taka filozofia?” (PH, 164).

Castorp po namyśle odpowie na długą tyradę Stockhausena w następujący sposób:

- Rozumiem - [...] - że każdy czegoś poszukuje. Zgoda. Ale nie nazywaj tego filozofią. [...]

- Filozofia [...] poszukuje prawdy. A wy? Spędzacie czas po swojemu. To wszystko.

- Prawda – zaśmiał się Willy. – A cóż to takiego? Abstrakcja wymyślona w zaduchu bibliotek! Nie potrzeba ksiąg, żeby ją odczuwać. Nigdy o tym nie myślałeś?” (PH, 164–165).

Ironiczny jest komentarz narratora do tego dialogu – Castorp ostatecznie przyjmuje zaproszenie Stockhausena do wspólnego spożycia gotowanej na ognisku zupy cebulowej, co kończy się gigantycznym rozwolnieniem i chorobą. Być może rozmowa o prawdzie i filozofii była też jedną z przyczyn, że niedługo po tym epizodzie Castorp zaczął systematycznie studiować pisma Schopenhauera?

W oczywisty sposób w *Castorpie* Huellego dominuje żywioł parodystyczny, a perspektywa narracyjna przyjęta w tej powieści pozwala na ujrzenie gdańskiego epizodu Castorpa w horyzoncie nie tylko po I wojnie światowej, ale także po katastrofie 1939 roku. Sporo fragmentów powieści, w tym także przypomniane tu skrótowo epizody, wskazują, że Huelle wydobywa z gdańskiej atmosfery poprzedzającej wojnę akcenty, które w dobie faszystowskiej dominacji staną się podstawą ideologii wyższości narodu niemieckiego (stosunek Niemców do Polaków, Kaszubów, Rosjan, Żydów czy afirmacja wojskowości i dyscypliny – wszak w sąsiedztwie stacji, gdzie mieszka Castorp, znajdują się wojskowe koszary, a właścicielką mieszkania jest Hildegarda Wybe, wdowa po poruczniku huzarów).

Jest więc tak, że Huelle, pisząc prequel *Czarodziejskiej góry* Manna osiemdziesiąt lat po jej opublikowaniu, zmienia osobowość Hansa Castorpa. Jest on w tej powieści dojrzałym ironistą, w niewielkim stopniu przypomina Castorpa przybywającego do Davos w odwiedzinach do chorego kuzyna, Castorpa, który w pierwszych miesiącach pobytu w sanatorium jest ledwie biernym uczestnikiem toczonych tam dysput i równie biernym słuchaczem wykładów i tyrad radcy Behrensa, doktora Krokowskiego, Settembriniego czy Naphty i który dojrzewa dopiero pod wpływem osobowości Mynheera Peeperkorna. Łączy tych dwóch Castorpów – oczywiście poza starannie przez Huellego zrekonstruowanymi szczegółami rodzinno-biograficznymi – jedynie pewien rodzaj nieśmiałości i platoniczna miłość, jaką młodszy Castorp darzy Wandę Pilecką, a starszy panią Chauchat. Castorp Huellego to pilny student budowy okrętów, ale jego osobowość kształtuje się pod wpływem przygód i rozmów doznawanych i toczonych poza politechniką. Gdańsk jako przestrzeń staje się dla niego rodzajem uniwersytetu, inicjacji, próby, podobnie jak później – już w powieści Thomasa Manna – taką przestrzenią stanie się Czarodziejska Góra.

Dobrze, pora skończyć niniejszy „Antrakt”, inspirowany niejasną intuicją, że Huelle w swojej powieści w podobny do mojego sposób odczytuje *Czarodziejską górę*, a co za tym idzie, że gdzieś w przestrzeni pośredniczenia między jego powieścią a arcydziełem Manna mieści się sanatorium Schulza i postać Józefa.

anty-Castorp
Huellego

a gdzie Schulz?

■

Zostawiłem Józefa z *Sanatorium pod Klepsydrą* w momencie, gdy ucieka on z sanatorium. Po tej ucieczce nie ma już powrotu do przedsanatoryjnej egzystencji, do normalności. Józef w nieskończoność podróżować będzie fantazmatycznym pociągami, którego wnętrza bardziej przypomina by-

dłące wagony niż tabor zaprojektowany do podróży ludzi. Mroczna to przepowiednia Schulza! Ten los podróźnego znikąd i donikąd bydlęcym wagonem²³. Castorpa narrator Manna ostatni raz pokazuje na froncie pierwszej wojny światowej, w sytuacji ekstremalnej. Jest już anonimowym żołnierzem nie swojej sprawy, być może dla tej sprawy ginie. Castorp Huellego po czterech gdańskich semestrach i przeżytych tam przygodach wraca do Hamburga i normalności, a opiekujący się nim wuj Tienappel, który przecież przestrzegał go przed wyjazdem do Gdańska, dobrotliwie wita swojego wychowanka:

„Wschód nie jest dobry”

„- A nie mówiłem? A nie mówiłem? Same okropne rzeczy! Dobrze, że już tam nie wracasz, mój drogi. Wschód nigdy nie jest dla nas dobry!” (PH, 202).

Jeśli przypomnimy sobie historię relacji Niemiec i Prus z państwami i narodami Europy Wschodniej, historię, która już się zdarzyła przed epizodami opisywanymi przez Manna i Huellego, oraz historię, która się jeszcze za niewiele ponad dwadzieścia lat zdarzy, to przepowiednia wuja Tienappla okazać się może równie mroczna co wizja Schulza...

Czy nauki, jakie nieśmiały i dobrze wychowany przedstawiciel niemieckiego mieszczaństwa z początku XX wieku pobrał w Zaubergu i Gdańsku, a kupiecki syn żydowskiej rodziny w sanatorium, można, choćby metaforycznie, określić jako ich (obu Castorpów i Józefa) uniwersytet? Czy dwa sanatoria (Manna i Schulza) oraz Gdańsk (Huellego) były – jak projektował Derrida – przestrzenią, w której „mówi się p u b - l i c z n i e wszystko, co uważa się za prawdziwe i o czym się sądzi, że należy o tym powiedzieć, ale tylko i wyłącznie w o b r ę b i e uniwersytetu”? Czy jeśli – konsekwentnie wracam do tego wykładu Derridy – „przestrzeń typu akademickiego powinna być symbolicznie chroniona przez swego rodzaju immunitet absolutny, j a k g d y b y jej wnętrze było nienaruszalne”, to Mann i Schulz, a także do pewnego stopnia Huelle, w swoich powieściach taką przestrzeń konstruują? Jestem przekonany, że na tak sformułowane pytania odpowiedź niezmiennie brzmi: „tak”. Bo: „Powinniśmy się domagać wolności i immunitetu dla Uniwersytetu, w stopniu najwyższym zaś dla Nauk Humanistycznych, angażując się w to ze wszystkich sił. Nie tylko w sposób werbalny i deklaracyjny, lecz także poprzez pracę, działanie oraz to, czego nadejście umożliwiamy dzięki zdarzeniom”. Wtedy – taką żywią nadzieję – także głębiej zrozumiemy naszą historię i pojmiemy coraz mniej zrozumiałą współczesność.

domagamy się wolności

23 Chociaż i przepowiednia, i trauma – w trakcie I wojny światowej przesiedleńcy i żołnierze na terenie Galicji Wschodniej także podróżowali bydlęcymi wagonami.

Marcin Całbecki: Powtórna rebelia ojca. O ciągu dalszym *Traktatu o manekinach* Brunona Schulza

Wykłady ojca znajdują swe kontynuacje podczas kolejnych zimowych wieczorów. Jego wywód w „ciągu dalszym” *Traktatu o manekinach* określony został jako „ciemny i zawili”. Pierwsza część wywodów była charakteryzowana poprzez kategorie związane z ideą religijnego występku, herezji, kacerskiej doktryny – narracja ojca została tam ujęta jako intelektualna rebelia wobec dominującej, kanonicznej zasady organizującej porządek religijnie ujmowanego świata. Ten temat odstępstwa nie wraca już z taką siłą w dalszych częściach *Traktatu*. To, co stanowiło sprzeczność z ogólnie przyjętym prawem, przestaje być podstawowym przesłaniem ojcowskiej opowieści. Na jego miejscu pojawia się porządek afirmacji – ojciec snuje swą alternatywną wersję ontologii z odwróconym porządkiem aksjologicznym jako podstawą nowej waloryzacji kluczowych pojęć metafizyki. Terminy „ciemny” i „zawili” mają także swojego protoplastę – tymi epitetami określano myśl jednego z najważniejszych presokratyków – Heraklita z Efezu. Już starożytni historycy filozofii z Diogenesem Laertiosem na czele zwykli tak określać poglądy tego myśliciela. Dlaczego jednak przymiotniki, przypisane poglądom Heraklita, w opowiadaniach Schulza charakteryzują wywód ojca? Dwie kwestie wydają się w tej analogii kluczowe. Po pierwsze, ojcowski *Traktat* jest wielką afirmacją dynamiki i przemiany. W „dokończeniu” *Traktatu* pierwszym określeniem istot należących do *generatio aequiuoca* jest „ruchliwość”. Świata ojcowskiej ontologii patronuje pojęcie dla Heraklita kluczowe – przemiana – a metamorfozom będzie ulegała rzeczywistość opisywana we wszystkich opowiadaniach Schulza. Ta dynamika z kolei odsyła do wykoncepcowanej na podstawie stu czterdziestu siedmiu fragmentów doktryny ciemnego filozofa.

Co istotne, ów stan permanentnej przemiany, który Heraklit odkrywa i traktuje jako zasadę świata, wynika z ciągłej walki przeciwstawnych sobie elementów. „Wojna jest ojcem wszystkich rzeczy” – mówi w jednym z zachowanych fragmentów. Nietrudno zauważyć, że ów πόλεμος organizuje także świat przedstawiony opowiadań Schulza. Jeśli drohobycki autor w *Exposé* nazywa Adelę „arcywrogiem” ojca, to widać wyraźnie, że konflikt stanowi zasadę, w ramach której funkcjonuje świat *Sklepów*

ontologia
alternatywna
Heraklita

„Wojna jest
ojcem”

cynamonowych. Zgodnie z własnymi obsesjami, do opozycji opisywanych przez Heraklita Schulz dodaje kluczową dla jego egzystencji odmiennosc, która wynika z różnicy płciowej. To konflikt przeciwstawnych sobie płci rządzi światem przedstawionym tych opowiadań. Ujęcie tej relacji w formie „wojny”, która gdzieś u swego kresu tworzy jednak porządek uzupełniających się przeciwieństw, gdyż harmonia ukryta piękniejsza jest od widocznej, daje się wykoncypować z Schulzowskiej filozofii. Sama formuła wykładu dla szwaczek jest próbą zawiązania relacji między zwalczającymi się obozami i stworzenia harmonii ponad oczywistym sporem matriarchalnej i patriarchalnej zasady.

Wspomniałem już, że w mojej interpretacji wykłady ojca są próbą ułaskawienia kapłanek „kobiecego idola”. Jest to swoista Canossa ojca, który po nieudanej „ptasiej imprezie”, gdy na strychu próbował zaprowadzić rządy patriarchatu, teraz próbuje udobruchać kobiety, które w świecie Schulza panują niepodzielnie. Jednak już sama możliwość tryumfu zamierzchłej i w historii człowieka przewyciężonej matriarchalnej zasady świadczyć może o kolejnym kluczowym dla Heraklita założeniu. Współwystępowanie i legitymizacja przeciwstawnych sobie porządków społeczno-religijnych, a także ich uzasadnione roszczenia do dominacji – oto, co uzupełnia heraklitejskie wątki opowiadań Schulza o jeszcze jeden ważny aspekt. Jest on z pozoru oczywisty, ale musi zostać uwzględniony nazwany, aby w pełni zrozumieć możliwość matriarchalnej rebelii w świecie *Sklepów cynamonowych*. Otóż nie ulega wątpliwości, że Schulz jest relatywistą, ale jego relatywizm to nie tyle protopostmodernistyczna postawa, ile świadome nawiązanie do presokratejskiej doktryny Heraklita. Sama możliwość fundamentalnego konfliktu, który w opowiadaniach rozpisano na rywalizujące ze sobą płcie, stanowi dowód na poczucie względności świata. Ten relatywizm będzie zresztą towarzyszył przekonaniom Schulza w jego wizji ciągłej metamorfozy – postaci, materii, tożsamości. W jego opowiadaniach nic nie zostało ustanowione w sposób stały i niepodważalny, wszystko daje się zakwestionować, zatem w świecie Schulza „ciemne” i „zawiłe” poglądy Heraklita zdają się inspirować nie tylko wykłady ojca, lecz także świat przedstawiony jego opowiadań.

Wyduje się jednak, że kluczowe w kontekście trzech części *Traktatu o manekinach* jest nawiązanie do jednego z najważniejszych pojęć filozofii, które po raz pierwszy pojawia się właśnie w myśli Heraklita. Otóż ojciec snuje rozważania o podporządkowaniu ciemniejszej, kobiecej materii zasadzie formotwórczej. I właśnie to *principium* organizujące porządek świata dochodzi do głosu w zawiłych fragmentach filozofa z Efezu. Jest nim λόγος, pojęcie, które do historii filozofii zawitało właśnie za sprawą Heraklita, a które w opowiadaniach Schulza zdaje się być wpisane w antro-

Schulz jest relatywistą!

pologiczny porządek męskiego świata. O logosie, szczególnie o jego właściwościach zapładniających, wyrażanych w tradycji jako *logos spermatikos*, będzie jeszcze mowa, teraz warto przyrzeć się pewnym charakterystycznym „wspólnym miejscem” drugiej części *Traktatu*.

W szczególny sposób ujawnia się rzecz, która dotyczy z jednej strony teatralnych zachowań ojca przed trzema kobietami (to zdarzenie opisuje czytelnikowi narrator), a która znajduje uzasadnienie w treści Jakubowego wykładu na temat materii – dialektyka autentycznych, niezapośredniczonych emocji lub stanów (są nimi „tragiczna powaga”, „cierpienie”, „gniew”) oraz konwencji, gry, udawania, które w tekście charakteryzowane są poprzez pojęcia „ironii”, „parodii” czy „pozoru”. Po pierwsze, owa opozycja wpisana jest w prymarny filozoficzny podział na materię i formę, trzeba jednak pamiętać, że owa dychotomia rozpisana jest też na porządek mężczyzny i kobiet. Skoro Adela ponownie wpada w złość, a szwaczki są zafrasowane, ojca natomiast cechuje „wyrafinowana chytrość” oraz niemal eksploduje on „pociskiem ironii”, to podział na niezapośredniczoną bazę, pierwotność autentycznych doznań oraz udawanie, grę, wyrafinowanie i ironię Schulz rozpisuje na przeciwstawne sobie porządki kobiecy i męski. I dokładnie na tej samej dialektyce opierają się założenia ojcowskiego wywodu, które omawiają kwestię zniewolenia materii i podporządkowania jej formie.

Powiedzieliśmy wcześniej, że ojciec jest przegranym pojedynku z Adelą, że przywrócenie ustanowionego, naturalnego porządku świata przez służącą zapobiegło rozprzestrzenieniu się nowej zasady patriarchy, banita Jakub zatem w swej kłęsce próbował przypodobać się matriarchalnym matronom. Temu służą jego na poły adoracje, na poły zaloty – gdyż tę formę przyjmują wykłady ojcowskie wygłaszane w zimowe wieczory. Z pozoru jest to próba udobruchania prawowitych władczyń, jednak treść jego wywodów w istocie ma potencjał wyrotowy, heretycki i kacerski. Albowiem treść tego wykładu – a widać to szczególnie w środkowej części tryptyku – pod pozorem afirmacji materii opisuje jej podporządkowanie i uciemienie. Zasada, która wiąże materię, to właśnie ów męski *logos spermatikos*, zapładniające, męskie słowo, które wznosi się ponad bezpośrednią emocję kobiecego świata. Taki właśnie jest wywód ojca i dlatego podstawowym założeniem i praktyką retoryczną Jakuba jest ironia. Ojciec mówi jedno, chwali materię, manekiny, pałuby, a te pojęcia wpisane są w porządek kobiecy, myśli jednak o wyrafinowanej przemocy, która tę organizującą świat bazę zniewoli lub, idąc nawet dalej, mówi on o sile, która ten porządek przemocą – zgwałci.

„Materia nie zna żartów. Jest ona pełna tragicznej powagi. Kto ośmiela się myśleć, że można igrać z materią, że kształtować ją można dla żartów,

*logos
spermatikos*

przemoc
słowa

że żart wrasta w nią, nie wżera się natychmiast jak los, jak przeznaczenie”¹.

Zasadniczą opozycją wpisaną w tę część wywodu jest powaga materii i żart formy, które pozostają ze sobą w konflikcie, tak że lekko traktowany porządek *logos-morphe*, gdy zostaje siłą narzucony sferze *hyle*, staje się dla materii dramatycznym losem, przeznaczeniem, z której ta ostatnia, cierpiąc, nie może się wyzwolić. Z kolei formuła logosu zapładniającego, *logos spermatikos*, w najwyższym stopniu koresponduje z przekonaniem, że owa antyczna idea logosu ściśle łączy się z porządkiem formy i w tej właśnie zależności przejęli ją i Platon, i Arystoteles: „As active principle it was *logos spermatikos*, or seminal reason, which worked on passive matter to generate the world, and in plural form, as seminal reasons, it functioned as the universals which Plato and Aristotele had attempted to account for by their respective doctrines of transcendent and imminent Forms”². Takim właśnie formotwórczym ciemieżcą jest logos, tak traktuje go Heraklit. Jest to siła, która przenika świat oraz nadaje mu sens i kierunek. Ten sens i kierunek u Schulza jest jednak traktowany z jednej strony jako siła zniewalająca – materia musi się jej podporządkować i ją zaakceptować jako coś własnego – z drugiej zaś strony sam logos – zjawisko związane z językiem – w *Traktacie* ściśle traktowany jest z myślą o drwinie, o żarcie. Logos służy bowiem wyszydzeniu materii, która nie mając innego wyjścia, musi jego formotwórczy, zapładniający charakter zaakceptować i poddać się mu. W takim też, przemocowym, duchu Schulz interpretuje relacje między kobietą i mężczyzną, by wspomnieć tylko ciotkę Agatę, której „sam aromat męskości [...] mógł dać impuls do rozpustnego dzieworódtwa”³. W wizji ojca ów „aromat męskości” przejmuje władzę i zamyka owe rozpasane dzieworódtwo w określonej i niezmiennej formie. Dla rozpasanej, wiecznie zmiennej, dynamicznej materii kobiecej jest to w istocie podstawowe źródło cierpienia.

Już w opowiadaniu *Manekiny* zostało to powiedziane. Manekin to „kobięcy idol” – zamierzchły fetysz wyobrażający kobietę, matkę, naturę, materię. Ciekawe, że ten archaiczny symbol stanowi nadrzędną figurę porządkującą w fantazji ojca hierarchię obdarzonych manicznym potencjałem bóstw i ich wyobrażeń. Okazuje się, że nawet centralny obraz cierpienia chrześcijańskiego – droga krzyżowa i ukrzyżowanie – to w narracji Jakuba tylko drwina z cierpiącego manekina, skoro „kalwaryjskie parodie manekinów” to także obiekt żartów z gwałconej materii. Wydaje się, że nawiązanie do drogi krzyżowej na Kalwarii służy zobrazowaniu

logos
ciemieżcą

1 B. Schulz, *Proza*, Kraków 1973, s. 66.

2 *Logos*, w: *The Encyclopedia of Philosophy*, ed. P. Edwards, vol. V, London – New York 1967, s. 83.

3 B. Schulz, op. cit., s. 43.

przesłania wykładu o przemocy wyrządzanej materii. Cierpienie Jezusa to właśnie ból ciała, materii, której metafizyczna zasada narzuciła właśnie ten pełen przemocy scenariusz. Dla Schulza obrazy z Golgoty odwołują się w swej przasadzie do figury cierpiącego bóstwa, symbolizującego cielesność i w swej prehistorii wyrażającego obraz matki, ziemi, kobiety. To tym obiektom zadawany jest ból ze strony metafizycznego, niematerialnego, męskiego bóstwa – w wersji ewangelicznej byłby to Bóg Ojciec.

Kolejnym pojęciem organizującym patriarchalne dominium, które narzuca przemocą swoje władztwo, jest idea, która w sposób ścisły wiąże się z logosem. Jest to już jednak późniejsza niż heraklitejska formuła funkcjonowania tej zasady. W wykładni stoików logos kierował rozumnie wszechświatem, dlatego najlepszą formą dostosowania się do jego warunków stało się umiłowanie losu – *amor fati*. Męski świat narzuca swoją wolę, organizuje kosmos i jedynym rozumnym scenariuszem w takiej sytuacji jest bezwarunkowe podporządkowanie się jego prawom. A zatem fatum, los, przeznaczenie to kolejna z idei, które logicznie wynikają z wywodów ojca. „Bóg, Demiurgos, logos tak chce”. Kategoria losu wprowadza w historię gnębionej materii tragiczny fatalizm i los jest owym najbardziej dotkliwym więzieniem, w którym zniewolenie daje się odczuć w najwyższym stopniu. Tym samym oparta na pojęciu logosu metafizyka jest wyrazem opresji *par excellence*, swoiste *mane, tekel, fares* ciąży nad losem materii. Determinizm jest zasadniczym sposobem interpretacji faktów w duchu religijnym i włączenie tego wymiaru funkcjonowania świata uzależnia wszystkie fenomeny rzeczywistości od metafizycznej sankcji, która o wszystkim decyduje i stąd jedyną racjonalną, logiczną postawą może być zaakceptowanie wszystkiego, co poza światem, w „metafizycznej dymensji”, jak nazwałby to Schulz, zostało uprzednio ustalone. Jeśli zaś historię ojca w *Exposé* autor *Sanatorium pod Klepsydrą* nazywa „metafizyczną misją”, to właśnie ów nadnaturalny, sytuujący się poza kobiecym $\varphi\upsilon\sigma\iota\varsigma$ system, który próbuje w ramach statuowania patriarchalnego porządku narzucić otoczeniu ojciec, musi opierać się na przemocą narzuconej akceptacji losu. Fatalizm i determinizm są gwarantami podporządkowania się abstrakcyjnemu prawu, które jest wówczas koniecznością. Tylko wtedy może się ukonstytuować nowy system wypierający przyrodzony matriarchat. Nie mając oparcia w naturze, musi owa zasada zagwarantować sobie posłuszeństwo właśnie za sprawą tyranii logicznego determinizmu.

„Czy pojmujecie potęgę wyrazu, formy, pozoru, tyrańską samowolę, z jaką rzuca się on na bezbronną kłodę i opanowuje, jak własna, tyrańska, panosząca się dusza?”⁴

materia i fatum

4 Ibidem, s. 66.

Powyższe dramatyczne pytanie ojca w najwyższym stopniu przekonuje, że Schulz myśli o materii w duchu filozofii greckiej. Słowo „kłoda”, które oczywiście ma stanowić także metonimię manekina – materii rozumianej jako kobiecy idol, jest zarazem najpierwotniejszym sposobem rozumienia łacińskiego terminu „materia”. Greckie ὕλη, zanim stało się filozoficzną kategorią, abstrakcyjną potencją, podłożem wszelkich zjawisk, którym dopiero rozumna forma nada sens i cel, funkcjonowało jako potoczne określenie drewna do wykorzystania przy tworzeniu różnych obiektów. Jeśli Schulz nazywa materię „kłodą”, to oznacza, że myśli o niej wprost z grecka, w kontekście ὕλη, bo to słowo pierwotnie oznacza właśnie kłodę. Zatem to właśnie owo niewinne słowo pozwala włączyć do rozważań na temat dialektyki materii i formy cały zespół antycznych ustaleń na temat tej kluczowej w dziejach filozofii opozycji. W wersji Schulza kompleks dychotomii materia–forma uzupełniono o schemat konfliktu płci, który jednak świetnie komponuje się w tym porządku i uzupełnia wszystkie filozoficzne dualizmy z różnicą między fizyką a metafizyką na czele.

kompleks
dychotomii

„Kłoda” rozumiana jako manekin i materia jest określona w tekście jako instancja całkowicie bezbronna, co zgodne jest z twierdzeniem, że ma ona status możliwości i dopiero urzeczywistnienie uczyni zeń zjawisko, obiekt. Schulz jest wierny w tym fragmencie ustaleniom na temat tej opozycji zapisanym w *Metafizyce* Arystotelesa, zatem nawiązania do myśli Stagiryty, o których wspomina Barbara Sienkiewicz⁵, mówiąc, że relacja między materią a formą mogły być zaczerpnięte z Arystotelesa, są jak najbardziej uprawnione. Schulz jednak przedstawia tę opozycję w duchu relacji pan–niewolnik, mówi o porządku władzy i panowania. Jest to zarazem sposób rządzenia, który dwukrotnie w tym zdaniu narrator nazywa tyranią, zatem ten element przemocy można uznać za istotne *novum*, które pojawia się w wywodach *Traktatu*. Porządek konfliktu i dominacji, jak już wcześniej pisałem, organizuje się w *Sklepkach cynamonowych* wokół prawa do kreacji, dotyczy kluczowego w dziejach ludzkości konfliktu, o którym pisał Bachofen. Po podporządkowaniu się i oddaniu czci „kobiecu idolowi” Jakub w drugiej części swego zimowego wykładu snuje wizje rebelii. Wobec drohobyckiego matriarchatu jest to w istocie doktryna kacerska. Fromm pisał, że mężczyzna jako swój oręż w walce o patriarchalne dominium traktuje słowo, tak właśnie działało zakłęcie Marduka, słowo zaś to nic innego jak obdarzony nasieniem logos, czyli „wyraz”, który Jakub przywołuje w swym dramatycznym pytaniu. Pojawia się tu znacząca enumeracja: „wyraz”, „forma”, „pozór”

pan –
niewolnik

5 B. Sienkiewicz, *Filozofia życia Brunona Schulza*, „Polonistyka” 2003, nr 10, s. 587–595.

są traktowane synonimicznie, są różnymi obliczami tej samej, logocentrycznej zasady, której celem jest zniewolenie porządku natury, materii i życia oraz narzucenie tym ostatnim abstrakcyjnego, metafizycznego prawa. Co jest – dodajmy – w tym ujęciu najwyższym przejawem despotyzmu i tyranii. „Wyraz” i „słowo” to w zasadzie synonimy, to grecki *logos*, który także w historii idei bywa tłumaczony jako „zasada” bądź „forma” (częściej jako ta metafizyczna, wewnętrzna, niż zewnętrzna *μορφή*). Do tego dochodzi jeszcze pozór. „Pozór, *φαινόμενον αγαθόν*, oznacza jakieś dobro, które wygląda tak jak – ale w rzeczywistości nie jest tym, za co się podaje”⁶. W takim ujęciu pozoru określenie tyranii, tyrańskiej władzy doskonale komponuje się z udawanym dobrem, za którym kryje się potrzeba władzy i dominacji. A że w tym opisie despotyzmu zadawanego materii kryje się przekonanie, że ów sadyzm dotyczy także konfliktu międzypłciowego, o tym świadczy następujący lament ojca:

„Bo przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się straszego bezprawia”⁷.

Zatem los materii zniewalanej przez metafizyczną zasadę i los „moich pań”, los kobiet należy traktować tożsamo. Materia i kobiecość w wywodach ojca traktowane są jako fenomeny ściśle ze sobą związane. W tej wizji ojca zatem przedstawiono historię przewyżczenia naturalnych zasad matriarchatu, obraz podporządkowania materii to nic innego, jak opisana przez antropologów triumfalna droga patriarchatu, która w wykładni ojca nie stanowi nic innego, jak tylko bezprawie, samowolę i tyranie. Można by jednak zapytać o rolę, jaką w tej wizji odgrywa ojciec, o jego autoidentyfikację, skoro on sam podjął się próby statuowania męskiego porządku w opowiadaniu *Ptaki*, a w *Exposé* Schulz nazywa Adela jego „arcywrogiem”.

Otóż trzeba pamiętać, że wykłady dla Adeli i szwaczek są rodzajem *Canossy* ojca, który – poniżony – próbuje przypodobać się kobietom i zabiega o ich względy. Zaimek „nam” wskazuje na sugerowaną wspólnotę losu, ojciec poniekąd uwodzi i kokietuje słuchaczki, dzieli z nimi ich przeznaczenie. Z drugiej strony jednak trzeba pamiętać o określeniach, które towarzyszyły charakterystyce wieczornych wykładów Jakuba, o „pocisku ironii” zawartym w jego dywagacjach. Nie wiadomo zatem, czy ojciec w pełni podporządkował się władztwu kobiet i płacze nad „losem własnym” materii, czy też próbuje hipnotyzować swe słuchaczki, mścić się na nich za upokorzenie doznane na strychu ze strony Adeli.

sadyzm płci

6 M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 36.

7 B. Schulz, op. cit., s. 66.

Zakończenie tego fragmentu, do którego jeszcze wrócimy, sugeruje raczej rodzaj herezji i patriarchalnej, sadystycznej rebelii ojca, który niczym Cipolla z opowiadania Tomasza Manna *Mario i czarodziej*, skrywając nieczne plany, mamy słuchaczy.

Pytanie, co w wykładni ojca jest najgłębszym wyrazem zniewolenia metafizyczną zasadą, co świadczy o najgłębszej formie podporządkowania i uwięzienia formą? Dziwny wtręt, który w ramach retorycznej oracji Jakuba pełni funkcję *exemplum*, jest najbardziej sugestywnym świadectwem, że patriarchalny system narzucił światu konieczność zasklepienia w określonej tożsamości, że to apoliński ład formy, klarownej definicji własnej, zmiennej istoty, słowem – to narzucona nam z góry tożsamość, z której nie sposób się oswobodzić, pęta nas niczym niewolników w platońskiej jaskini.

narzucona
tożsamość

„Oto jest anarchista Luccheni, morderca cesarzowej Elżbiety, oto Draga, demoniczna i nieszczęśliwa królowa Serbii, oto genialny młodzieniec, nadzieja i duma rodu, którego zgubił nieszczęsny nałóg onanii. O ironio tych nazw, tych pozorów!”⁸

Nagle przywołanie rzeczywistości politycznej z wyraźnie wyeksponowanym porządkiem społecznym, w którym kwestia społecznych hierarchii miałyby odgrywać niebagatelną rolę, to tylko ornament. Dużo ważniejsze jest przekonanie, że wszystkie określenia, które nas definiują: anarchista, morderca, demoniczna królowa, nadzieja rodu, onanista – wszystkie pojęcia budujące naszą tożsamość to właśnie metafizyczne formuły zniewalające i zasklepiające nas na nasze nieszczęście i ku naszemu utraceniu w nadrzędnej zasadzie bytu, która nie jest życiem, lecz tego życia zaprzeczeniem. Jeśli szukać wytłumaczenia tej tragedii, to wiąże się ona przede wszystkim w wykładni tekstów Schulza, którą dał Włodzimierz Bolecki. To *principium individuationis*, apolińska, metafizyczna zasada jednostkowości gnębi te istoty. Zniewala ona żywioł dionizyjski, żywioł natury i kobiecości – bo ta sfera, którą Bolecki interpretuje w duchu wczesnej myśli Nietzschego, u Bachofena przypisana jest matriarchatowi i kobiecości. „Także w opowiadaniach Schulza forma indywidualna jest ograniczeniem, biologia natomiast jej przewyciężeniem”⁹. Pamiętamy o rozpasanym, nieznanym hamulców i nieokiełznanym żywiole z opowiadania *Sierpień*. Tutaj ojciec, którego w tym świecie jeszcze nie było, snuje jego kres i przedstawia wizję zamkniętych w swej formie skazańców – anarchisty, królowej i onanisty. Wszyscy oni skazani są na więzienną autodefinicję, jednak nie przypadkiem w okreś-

metafizyka
zniewolenia

⁸ Ibidem, s. 67.

⁹ W. Bolecki, *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 24.

leniu tej trójki nieszczęśników padają także określenia kluczowe dla tej części *Traktatu*: „nazwy”, pozory”.

Jest to zespół przewijających się przez tę część *Traktatu* pojęć pozostających w polu semantycznym terminów związanych z logosem. Forma, dusza, wyraz, identyczność to metafizyczne podstawy patriarchalnego systemu, przy czym dalsza część wywodu pokazuje, że owe metafizyczne podwaliny nie tyle nasycają, ile wypaczają byt. Ten ostatni zostaje bowiem w formie zamknięty i zniewolony, jego żywiołowa natura zostaje zatamowana i prowadzi to w efekcie do stanu, który w pisarstwie Schulza stanowi rodzaj obsesji lub – żeby unikać psychologizmu – miejsca wspólnego jego pisarstwa. Jest to topos zamknięcia, głuchoty i izolacji – stanu, w którym tkwi chociażby Dodo z innego tekstu tego autora.

„A jednak to musi być ktoś, moje panie, ktoś anonimowy, ktoś groźny, ktoś nieszczęśliwy, ktoś, co nie słyszał nigdy w swym głuchym życiu o królowej Dradze...”¹⁰.

Podział na materialne, fizyczne życie i metafizyczną formę, tożsamość czyni z postaci przywołanych w wykładzie swoiste dywidua, by użyć terminu Nietzschego. W tym dualizmie Schulz dopomina się o to wszystko, co funkcjonuje poza porządkiem tożsamościowego *principium individuationis* i jest to sfera spoza porządku języka, czyli logosu. Dlatego w królowej Dradze, ale w tej wykładni także w każdym z nas, tkwi ktoś anonimowy, bez imienia, kto zarazem jest groźny i nieszczęśliwy. Z punktu widzenia wykładni psychoanalitycznej owa sfera mogłaby być określona terminem „nieświadome”, choć ojciec nazywa tę domenę „głuchym życiem”. W każdym z nas zatem tkwi rodzaj witalistycznej monady, jednak dość znamienne jest tu wprowadzenie kategorii życia. To otwiera już tę część wywodu na zakończenie *Traktatu*, czyli na trzecią część, w której kwestia witalizmu materii odegra rolę pierwszoplanową.

Drugą część wykładu zamyka obraz uwięzionej w formie i wyrazie materii. Wizja zamkniętego życia, skowanej i głuchej *physis* przeraziła nawet samego oratora. Słowa Jakuba okazują się bowiem działać jak zaklęcie i oto w niemal wszystkich uczestnikach tej osobliwej prelekcji dokonuje się znacząca przemiana. Metamorfoza ta okazuje się wywieziona ze słów wykładu – ojciec i szwaczki stają się drętowymi manekini: „Tak stał drętwy, z gorejącymi oczyma, drżąc od wewnętrznego wzburzenia, jak automat, który zaciął się i zatrzymał na martwym punkcie [...]. Panienci siedziały sztywno ze spuszczonej oczyma, w dziwnej drętwości”¹¹.

ktos groźny
i nieszczęśliwy

¹⁰ B. Schulz, op. cit., s. 67.

¹¹ Ibidem.

[paralele i konteksty]

Kris van Heuckelom: Druga wojna światowa i Holokaust w prozie trzeciego pokolenia (z akcentem Schulzowskim). „Kontrapunktowe” przypadki Piotra Pazińskiego i Erwina Mortiera

1. Wstęp

Artykuł ten zestawia ze sobą dwa debiuty prozatorskie odnoszące się do niepokojącego pokłosa i dziedzictwa II wojny światowej z perspektywy trzeciego pokolenia: polską powieść Piotra Pazińskiego *Pensjonat* (2009, tłum. angielskie *The Boarding House*, 2010) i flamandzką powieść *Marcel* Erwina Mortiera (1999)¹. Pod względem biograficznym, geograficznym

dwa debiuty

¹ Obie powieści były szeroko komentowane przez badaczy. Jeśli chodzi o powieść Mortiera, por. J. Lensen, *Een half weggevaagd gezicht*, „Spiegel der Letteren” 2007, Vol. 49, No. 1, s. 23–52; M. Hinderdael, J. Lieve, V. Heili, *De aarde heeft kamers genoeg: hoe vertalers omgaan met culturele identiteit in het werk van Erwin Mortier*, Antwerpen 2008; J. Lensen, *Perpetrators and Victims: Third-Generation Perspectives on the Second World War in Marcel Beyer’s “Flughunde” and Erwin Mortier’s “Marcel”*, „Comparative Literature” 2013, Vol. 65, No. 4, s. 450–465; K. van Heuckelom, *Z tkaniny do tekstu. Autoreferencyjność w twórczości Brunona Schulza i Erwina Mortiera*, „Ruch Literacki” 2014, nr 4–5, s. 469–484. Powieść Pazińskiego omawiali np. K. A. Grimstad, *Polish Holocaust Writing after Testimony, or the Relevance of Piotr Paziński’s “The Boarding House”*, w: *Polish Literature in Transformation*,

i kulturowym obaj pisarze reprezentują dwa bardzo różne od siebie światy pamięci, położone na europejskiej osi Wschód–Zachód, i można powiedzieć, że zajmują – w stosunku do siebie – stanowiska kontrapunktowe². Paziński (urodzony w 1973 roku) jest wnukiem polskich Żydów ocalałych z Holokaustu, podczas gdy Mortier (urodzony w roku 1965) wychował się w rodzinie flamandzkich nacjonalistów, skazanych za kolaborację z nazistowskimi Niemcami. Fakt, że obaj autorzy zdecydowali się poświęcić swoje debiuty literackie wpływowi II wojny światowej na losy ich rodzin, wskazuje niewątpliwie na istotną rolę, jaką dziedzictwo wojny odgrywało w ich biografiach. Zauważmy też, że jeśli obie książki krążą wokół międzypokoleniowego przekazu pamięci rodzinnej i grupowej w dekadach powojennych, to czynią to, zmieniając doświadczenia autobiograficzne w zapis wyobraźni literackiej.

Obie książki stanowią przykład „podobieństwa pozycji”, widocznego w omówieniach II wojny światowej w literaturze drugiego pokolenia oraz w „kontrapunktowych” dziedzictwach sprawców i ocalonych³. Obserwujemy w nich jednak znaczące przesunięcie akcentów w porównaniu z (mniej lub bardziej) sfabularyzowanymi relacjami z interakcji pomiędzy pokoleniem wojennym i jego bezpośrednimi następcami. Jak będą się starał wykazać, *Pensjonat* i *Marcel* należą do transnarodowej konstelacji literackiej, która przedstawia trzecie pokolenie jako ostatnie, które zachowuje „poczucie żywej więzi”⁴ z dramatycznymi wydarzeniami, które kształtowały życie pokolenia jego dziadków (niezależnie od tego, czy chodzi o sprawców, kolaborantów, ocalałych czy o ofiary). Ten stan rzeczy nakłada na protagonistów/narratorów tych powieści, mówiących z pozycji „dziecka” – niezależnie od kontekstu kulturowego, w którym funkcjonują – szczególne obowiązki, związane z „dziedzictwem” pierwszego pokolenia. Zgodnie z tą logiką omawiane książki kontynuują i zniekształcają pewne aspekty postpamięci w sensie opisywanym i analizowanym przez Marianne Hirsch w odniesieniu do kreatywnego zaangażowania drugiego pokolenia w tematykę II wojny światowej i Holokaustu.

■ sprawcy
i ocaleni

■ obowiązek
pamięci

ed. U. Phillips, K. A. Grimstad, K. van Heuckelom, Zürich 2013, s. 189–201; R. Plaice, *Holocaust Memory in Recent Polish Literature: Andrzej Bart's "Fabryka Mucholapek" and Piotr Paziński's "Pensjonat"*, „Journal of European Studies” 2012, Vol. 42, No. 1, s. 34–49; J. Borowicz, *Holocaust Zombies: Mourning and Memory in Polish Contemporary Culture*, w: *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*, London 2015, s. 132–148; C. Rosiński, *Wytwarzanie przestrzeni. Twórczość Piotra Pazińskiego a praktyki codzienności*, „Forum Poetyki” 2015, nr 2, s. 52–59; U. Blacker, *The Return of the Jew in Polish Culture*, w: *Reverberations of Nazi Violence in Germany and Beyond: Disturbing Pasts*, ed. S. Bird, London 2016, s. 125–140.

- 2 E. Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, New York 2004, s. 118.
- 3 E. McGlothlin, *Second-Generation Holocaust Literature: Legacies of Survival and Perpetration*, Rochester – New York 2006, s. 230.
- 4 E. Hoffman, op. cit., s. XV.

Fakt, że obie książki zawierają wiele inspirowanych autobiograficznie tropów i motywów postpamięciowych, nie oznacza, że zawarte w nich literackie opracowania perspektywy trzeciego pokolenia są zasadniczo zbieżne. By rzucić światło na tę kwestię, w artykule tym przyjrzę się intertekstowi, który zdaje się łączyć oba debiuty literackie: poetyckiej prozie polskiego Żyda (i ofiary Holocaustu) Brunona Schulza. Co znamienne, podczas gdy Erwin Mortier czerpie inspirację z pierwszego zbioru opowiadań Schulza *Sklepy cynamonowe* (1934) i posługuje się metaliterackim tropem „wtórej Genesis”, by stworzyć mniej zmistyfikowany obraz flamandzkiego ruchu kolaboracyjnego z okresu II wojny światowej, Piotr Paziński używa motywu Genesis w narracyjnej konfiguracji „tekstu sanatoryjnego” – ogólnej matrycy, którą można powiązać z drugim zbiorem opowiadań Schulza, *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937). Jak będę się starał dowiedzieć, to przesunięcie akcentów zbiega się z istotną różnicą nastrojów – tu nostalgia, tam melancholia – i skali – tu stosunkowo ograniczone konsekwencje kolaboracji w czasie wojny, tam straszliwe pęknięcie spowodowane przez Holocaust. Ostatecznie jednak, niezależnie od różnych profili literackich obu powieści, można powiedzieć, że zarówno Paziński, jak i Mortier nasycają swoje dzieła postawą wobec literatury postpamięciowej, która jest charakterystyczna dla „wysokiego modernizmu”, ściśle związaną z jawną niechęcią do „bezciesnych” archiwów publicznych (i kultury masowej w ogóle).

Schulz w roli medium

2. Obszary izolacji: polityka pamięci w powojennej Polsce i Belgii

Zarówno *Pensjonat*, jak i *Marcel* kreślą obraz społeczności, które – w odmiennych kontekstach politycznych obu krajów – musiały zmierzyć się z pewną postacią marginalizacji społecznej po wojnie. Taka diagnoza pasuje oczywiście do położenia Żydów w Polsce po II wojnie światowej: mimo nieomal całkowitej zagłady polskich Żydów w czasie Holocaustu, ci, którzy przeżyli wojnę i zdecydowali się na pozostanie w swoim rodzinnym kraju, napotkali poważne trudności z pozyskiwaniem publicznego uznania żydowskiego cierpienia. Jak krótko podsumowuje sytuację w Polsce Ewa Ochman, przez cały „okres komunistyczny kwestia Holocaustu była marginalizowana i spychana na peryferia pamięci”⁵. W Polsce publiczną pamięć o Szoah ograniczała nie tylko ideologia władzy komunistycznej, nakazująca (podobnie jak w innych krajach bloku wschodniego) skupianie się raczej na antykomunizmie niż na antysemityzmie, lecz także fakt, że pamięć o Holocaustie kolidowała z narodową

5 E. Ochman, *Post-Communist Poland – Contested Pasts and Future Identities*, London – New York 2013, s. 36.

„nowa”
społeczność
żydowska

narracją o polskim męczeństwie. Dlatego przez trzydzieści lat po wojnie polscy Żydzi wciąż znikali z PRL-u – zarówno fizycznie (wskutek emigracji), jak i w wymiarze dyskursywnym (wskutek tabuizacji tematów żydowskich i coraz bardziej anytsemickiej postawy państwa). Co znamienne jednak, w ciągu ostatnich piętnastu lat rządów komunistycznych doszło do stopniowego powrotu i rewaluacji tematów żydowskich w dyskursie publicznym – nie tylko w dziedzinie literatury⁶, a w dwudziestolecie po upadku komunizmu nastąpił „powrót Żydów” do sfery publicznej, nie tylko poprzez różne inicjatywy kulturalne, narracje pamięciowe i praktyki uobecniające⁷, lecz także dzięki fenomenowi socjologicznemu, jakim było powstanie „nowej” społeczności żydowskiej, złożonej głównie z młodych Polaków, którzy odkryli na nowo swoje żydowskie korzenie⁸. Jako redaktor naczelny polsko-żydowskiego miesięcznika „Midrasz” (powstałego w 1997 roku) i autor kilku książek o warszawskich Żydach Piotr Paziński niewątpliwie zajmuje ważne miejsce w odradzającym się krajobrazie polsko-żydowskim. Jednak – co dość nietypowe – Paziński nie należy do ostatniej fali „nawróconych” (gdyż o swym żydowskim pochodzeniu dowiedział się już w dzieciństwie).

Bardzo odmienną postać izolacji społecznej dostrzec można w powieści Erwina Mortiera o powojennych losach flamandzkiego ruchu kolaboracjonistycznego. Jak zauważył belgijski historyk Pieter Lagrou, pisząc o społecznych konsekwencjach końca okupacji nazistowskiej w Belgii, „gdy odwróciły się losy wojny, kolaboracjoniści jako grupa popadli nieodwracalnie w izolację od reszty społeczeństwa. Ich zdradę narodową potępiono, a ich ideologię postrzegano teraz jako eksces, który został zakończony i wykluczony z pamięci zbiorowej narodu”⁹.

trauma
klęski

O ile I wojna światowa pozostawiła po sobie możliwość kultywowania jednoznacznie pozytywnego obrazu bohaterskich żołnierzy flamandzkich, odpierających agresję niemiecką w okopach „małej dzielnej Belgii” na wybrzeżu Morza Północnego, o tyle natychmiastowa kapitulacja armii narodowej w 1940 roku i okupacja nazistowska, która po niej nastąpiła, zmieniły okres II wojny światowej w długotrwałe doświadczenie klęski, poniżenia, moralnej dwuznaczności i zamętu ideologicznego. Oczywiście, jeśli okres okupacji cechowało poczucie „narodowej niemocy”, to wyzwolenie, które po nim nastąpiło, radykalnie

6 Zob. S. Buryła, *The Holocaust in Polish Prose*, „Forum for World Literature Studies” 2014, Vol. 6, No. 3, s. 358–374.

7 Zob. U. Blacker, op. cit.

8 Zob. K. Reszke, *Return of the Jew: Identity Narratives of the Third Post-Holocaust Generation of Jews in Poland*, Boston 2013; i polskie wydanie: idem, *Powrót Żyda: narracje tożsamościowe trzeciego pokolenia Żydów w Polsce po holokauście*, przeł. I. J. Barra, Budapeszt–Kraków 2013.

9 P. Lagrou, *The Legacy of Nazi Occupation: Patriotic Memory and National Recovery in Western Europe, 1945–1965*, Cambridge – New York 2007, s. 5.

przebiegunowało scenierę – należało teraz odbudować godność narodu belgijskiego, wysuwając na pierwszy plan ruch oporu i jego zwycięstwo, jakkolwiek byłoby ono ograniczone, i potępiając niemoralne i oportunistyczne zachowania z okresu nazistowskich rządów. Sferę publiczną zdominowała więc czarno-biała wizja czasów wojny i tego, co po niej nastąpiło, której konsekwencją były ostracyzacja kolaboracji i usuwanie w cień kolaborantów i ich rodzin. Rzecz jasna, inaczej niż w przypadku Polski komunistycznej, w której funkcjonował kontrolowany przez państwo system cenzury, autorzy flamandzcy opisujący doświadczenia (po)wojenne nie napotykali prawie żadnych ograniczeń¹⁰.

3. Odległość dwóch pokoleń wobec II wojny światowej

Jako przedstawiciele trzeciego pokolenia, Erwin Mortier i Piotr Paziński zmagają się z kwestią międzypokoleniowego przekazu pamięci rodzinnej w sposób, który zasadniczo różni się od narracji drugiego pokolenia związanych z II wojną światową i z Holocaustem. Mamy tu przede wszystkim dużo większy dystans czasowy i odległość dwóch pokoleń, co oznacza, że dzieciństwo głównej postaci jest o wiele mniej zdeterminowane przez wojnę i jej konsekwencje w porównaniu do doświadczeń poprzedniego pokolenia (które, w swych literackich wyrazach, ujmowane były często w kategoriach psychopatologii i traumy). Co więcej, o ile obie powieści skupiają się przede wszystkim na interakcji pomiędzy pierwszym pokoleniem a pokoleniem wnuków, o tyle drugie pokolenie pozostaje zasadniczo niewidoczne. Co znamienne, zamiast umiejscawiać dzieciństwo postaci trzeciego pokolenia w typowym kontekście domowym, zarówno Mortier, jak i Paziński przesuwają akcent narracji na czas (wakacji), który spędzali oni w dzieciństwie w bliskim towarzystwie swych babć. W obu przypadkach historia opowiadana jest głównie w czasie przeszłym, z perspektywy dorosłego narratora homodiegetycznego, który powraca do świata swego dzieciństwa – w przypadku Mortiera jest

drugie
pokolenie
niewidoczne

10 W rzeczywistości jedynymi odczuwalnymi barierami, z jakimi musieli borykać się autorzy, były kryteria wyboru tekstów do publikacji stosowane przez wydawnictwa. Ogólnie mówiąc, jak zauważył Jan Lensen, flamandzkie reakcje literackie na zbrodnie wojenne i kolaborację rozwijały się wedle schematu, którym rządziły się ich niemieckie odpowiedniki: od odmowy przyznania się do winy i współudziału, charakteryzującej pierwsze pokolenie, poprzez właściwą drugiemu pokoleniu oskarżycielską rewizję tej postawy, po stanowisko trzeciego pokolenia, które zajęło postawę emocjonalnie niezaangażowanej „osoby postronnej”, zdolnej do wydania bardziej zrównoważonego osądu trudnej przeszłości wojennej. Znamiennym efektem ubocznym skupienia się przede wszystkim na „lokalnych” skutkach wojny jest fakt, że literatura flamandzka na ogół milczała o obozach i Holokauście. Zob. J. Lensen, *De foute oorlog: Schuld en nederlaag in het Vlaamse proza over de Tweede Wereldoorlog*, Antwerpen 2014; idem, *Perpetrators and Victims: Third-Generation Perspectives on the Second World War in Marcel Beyer's "Flughunde" and Erwin Mortier's "Marcel"*, „Comparative Literature” 2013, Vol. 65, No. 4, s. 450–465.

to flamandzkie miasteczko końca lat sześćdziesiątych XX wieku, w przypadku Pazińskiego żydowski pensjonat końca lat siedemdziesiątych, w czasach komunistycznych, położony około trzydzieści kilometrów na południe od Warszawy.

Jednak owo minione dzieciństwo przywoływane jest w obu utworach w sposób zasadniczo różny. Podczas gdy akcja *Marcela* usytuowana została całkowicie w okresie dzieciństwa głównego bohatera, diegeza w powieści Pazińskiego łączy dwie perspektywy czasowe: w t e d y, czas dzieciństwa protagonisty, i t e r a z, czas jego powrotu w wieku dojrzałym, już w okresie postkomunistycznym. Fizyczny powrót służy za narracyjne ramy powrotu mnemonicznego, a wędrówka dorosłego narratora po niszczącym pensjonacie pobudza jego pamięć i powoduje wielokrotne przeskoki od „chwili terażniejszej” do odległej przeszłości. Oczywiście ta różnica perspektywy narracyjnej ma pewne konsekwencje dla opisu komunikacji międzypokoleniowej w ogóle, a w szczególności dla przekazu wspomnień o wojnie – podczas gdy Mortier skupia się na dziecięcym bohaterze jako „dziedzicu” prywatnego archiwum dziadków, Paziński umiejscawia motyw przekazu międzypokoleniowego w fazie późniejszej (w momencie powrotu dorosłego bohatera do niszczonego teraz pensjonatu).

4. Miejsca inspirowane autobiograficznie (z akcentem Schulzowskim)

Odmienny projekt narracyjny *Pensjonatu* sygnalizuje również istotną różnicę nastroju. Jeśli obie powieści, zwrócone ku przeszłości, nieuchronnie ewokują poczucie nostalgii, to debiut Pazińskiego idzie dalej w swoim opłakiwaniu bezpowrotnie utraconego czasu dzieciństwa. Podczas gdy narrator homodiegetyczny wkłada więcej wysiłku w podkreślanie, że pensjonat i ludzie, którzy niegdyś w nim zamieszkiwali, są jego prawdziwym „domem”, to jego fizyczny powrót do utraconego letniska sugeruje, że nie uporał się on jeszcze ze stratą i nadal ją opłakuje¹¹. Ten melancholijny nastrój jest ściśle związany z występowaniem w powieści pewnych cech „tekstu sanatoryjnego”, gatunku literackiego, który zyskał szczególną popularność w okresie międzywojennym – jego najwybitniejszym polskim przykładem jest *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza¹².

„tekst
sanatoryjny”
i melancholia

11 K. A. Grimstad, op. cit., s. 129.

12 Zob. J. Herlth, *Słodko-gorzkie heterotopie. Bruno Schulz i „tekst sanatoryjny” w europejskiej literaturze okresu międzywojennego*, „Wielogłos” 2013, nr 16, s. 25–37.

W uderzającej zgodności z tekstem Schulza powieść Pazińskiego już w tytule podkreśla swą przynależność do typu „sanatoryjnego”. Również w *Pensjonacie* pobyt głównego bohatera w odległym kurorcie okalają narracyjne „nawiasy” w postaci podróży kolejną, co jest kolejną wspólną cechą tego gatunku. Co więcej, od samego początku powieści narrator wkłada wiele wysiłku w opis pensjonatu i jego najbliższego otoczenia, kreśląc obraz enklawy odizolowanej od świata zewnętrznego i w znacznej mierze pozostawionej samej sobie. Dlatego, jeśli spojrzymy nań z perspektywy Foucaultowskiej, żydowski pensjonat Pazińskiego można uznać za miejsce w pewnym sensie „heterotopiczne”, które służy za odwrócenie normalnego, „zdrowego” świata „na zewnątrz”. Jeszcze ważniejszy jest fakt, że podróż narratora do świata „sanatoryjnego” wynika z głębokiego poczucia straty, tak jak w przypadku opowieści Schulza. Co jednak znamienne, podczas gdy „sanatorium” Schulza nie wydaje się mieć konkretnego odpowiednika, w *Pensjonacie* jest wręcz przeciwnie. Jeśli Schulzowska podróż (koleją) rozpoczyna wizytę u zmarłego ojca, Jakuba, przebywającego w nieokreślonym kurorcie sanatoryjnym, to podróż opisana w *Pensjonacie* przybiera postać melancholijnego powrotu do konkretnego polsko-żydowskiego pensjonatu, chętnie odwiedzanego przez pokolenie Holocaustu¹³. Jak wynika z przestrzennej trajektorii, opowiedzianej przez narratora Pazińskiego w rozdziale wstępnym, pierwowzorem głównego miejsca akcji powieści jest Śródborowianka, pensjonat należący do Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce i zarządzany przez tę organizację¹⁴. Dlatego jeśli w przypadku Schulza „sanatorium” funkcjonuje przede wszystkim jako osobiste „miejsce pamięci” (związane ze śmiercią uwielbionej figury ojca, która jest kluczową postacią prozy Schulza), to można powiedzieć, że żydowski pensjonat Pazińskiego służy za „miejsce pamięci” na znacznie większą skalę.

Z kolei Erwin Mortier w o wiele mniejszym stopniu stara się uwypuklić przestrzennie izolację społeczną swych głównych bohaterów. W jego przypadku mamy jednak również do czynienia z kontekstem inspirowanym w znacznej mierze autobiograficznie, który zarazem uruchamia po-

pensjonat =
heterotopia

Schulz
i Paziński

13 Co znamienne, podobnie jak w opowiadaniu Schulza, niektóre z rozdziałów *Pensjonatu* utrzymane są w konwencji snu i zacierają granicę pomiędzy ujęciem realistycznym i onirycznym, co utrudnia czytelnikowi ocenę, czy przedstawieni w nich żydowscy pensjonariusze wciąż żyją, czy też są jedynie fantasmagorycznymi zjawami (przywołanymi z pamięci). Por. C. Rosiński, op. cit.

14 W okresie międzywojennym pensjonat ten był częścią popularnego ośrodka wypoczynkowego znanego z lasów sosnowych (w Otwocku, trzydzieści kilometrów od Warszawy); Holocaust i jego następstwa zmieniły go w jedną z nielicznych pozostałości życia społeczności żydowskiej w Polsce.

wiązania intertekstualne, zwłaszcza w odniesieniu do prozy Brunona Schulza. W powieści *Mortiera* babka narratora, która jest z zawodu krawcową, przebywa zazwyczaj w zamkniętym kręgu swej domowej krawieckiej pracowni, w konfiguracji narracyjnej, która przywodzi na myśl kluczową rolę tekstylnych motywów i rekwizytów w znanym cyklu „manekinów krawieckich” (z pierwszego zbioru opowiadań Schulza *Sklepy cynamonowe*). Co więcej, w dalszej części powieści krawiectwo babki staje się metaforą sposobu, w jaki zмага się ona z trudną przeszłością wojenną swojej rodziny i zyskuje wymiar metaliteracki (do motywu tego jeszcze powrócę).

5. Między autonarracją dysharmonijną i harmonijną: mówienie (i obserwowanie) poprzez bohatera dziecięcego

Niezależnie od zasadniczych różnic w strukturze narracji, zarówno Paziński, jak i Mortier starają się wypracować poczucie utożsamiania się z perspektywą dziecięcego bohatera, rezygnując raz po raz z przywileju narratora odnoszącego się do przeszłości. Dlatego można powiedzieć, że obie powieści obierają drogę pomiędzy skrajnościami, poruszając się między dysharmonijnymi i harmonijnymi postaciami autonarracji¹⁵. W przypadku *Marcela* większość rozmów pomiędzy „starszymi” postaciami oddana jest w mowie niezależnej, a postać chłopca pełni funkcję obserwatora, spajającego ze sobą te interakcje. Narrator Pazińskiego z kolei wplata w mnemoniczne powroty do swego dzieciństwa dialogi oddane mową zależną, połączone zazwyczaj z oscylacją pomiędzy czasem przeszłym i teraźniejszym. W ramach tej konwencji każda z powieści zwraca szczególną uwagę na opis procesu intensywnej i głębokiej immersji bohatera dziecięcego w izolowane społecznie środowisko babki, które staje się pierwszym miejscem przyswajania wiadomości, socjalizacji i formacji tożsamości. W *Marcelu* większość społecznych kontaktów babki bezpośrednio wiąże się z małym kręgiem przyjaciół ze środowiska kolaborantów, doznających podobnych represji w pierwszych latach po wojnie. Chłopiec regularnie towarzyszy swej babce w wizytach u ludzi z tego środowiska, i automatycznie zostaje wystawiony na wpływ ich horyzontalnej, międzypokoleniowej wymiany komunikatów, na ogół związanych z wojną i jej konsekwencjami. Podobnie pierwszoosobowy narrator Pazińskiego spędza większość czasu w towarzystwie żydowskich pensjonariuszy, przeważnie krewnych, przyjaciół i znajomych swej babki, która przeżyła wojnę, będąc świad-

wojna zapo-
średniczona

15 Por. analizy Dorrit Claire Cohn: *Transparent Minds*, Princeton 1984, s. 145–161.

kiem ich ożywionych dyskusji, interakcji i wspomnień. Także tutaj przestrzenna bliskość prowadzi do daleko idącej identyfikacji pomiędzy dzieckiem i pokoleniem dziadków (nawet do takiego stopnia, że dziecko czuje, iż samo należy do ich pokolenia).

Co jednak istotne, o ile w przypadku Mortiera figura babki funkcjonuje jako pełnoprawna postać i dominuje w retrospektywnej narracji, o tyle babka w *Pensjonacie* jest o wiele mniej wyeksponowana jako postać indywidualna. Zarówno ona, jak i pozostali Żydzi goszczący w pensjonacie są natomiast traktowani jako „podmiot zbiorowy”, jako coś w rodzaju „poszerzonej rodziny”, której doświadczenia dają wielowymiarowy wgląd w losy polskich Żydów przed wojną, w trakcie wojny i po niej. Ta istotna różnica skali – wyrażona w tytułach obu książek – ściśle koresponduje z podejściem obu powieści do „ofiar” wojny – podczas gdy *Marcel* skupia się na ogół na losach jednej, konkretnej „ofiary” (postać tytułowa zginęła jako żołnierz Waffen SS na froncie wschodnim), *Pensjonat* kreśli postaci wielu polskich Żydów, których życie zostało silnie naznaczone wojną (jedna z nich to dziadek głównego bohatera, który zginął jako żołnierz Ludowego Wojska Polskiego w bitwie pod Lenino)¹⁶. W kilku miejscach Paziński stosuje długie wyliczenia, jakby chcąc uzmysłowić skalę strat żydowskich¹⁷.

Zarówno w *Marcelu*, jak i w *Pensjonacie* rzeczywisty sens historii opowiadanych przez przedstawicieli pierwszego pokolenia, których słucha bohater dziecięcy, pozostaje dlań w znacznym stopniu niezrozumiały. W *Marcelu* dotyczy to zwłaszcza rozmów związanych z losami Marcela, najmłodszego brata babki, który – po wstąpieniu do armii niemieckiej – zginął na froncie wschodnim i leży w masowym grobie gdzieś w Europie Wschodniej. Na końcu pierwszego rozdziału narrator pierwszoosobowy tak komentuje zasłyszaną przez chłopca rozmowę o swym wujecznym dziadku¹⁸:

rodzina ofiar

gdzieś
w Europie
Wschodniej...

16 Jeśli istnieje jakiś geograficzny punkt odniesienia, w którym krzyżują się losy obu rodzin (i ich „światy pamięci”), to jest nim front wschodni. Dziadek Pazińskiego ze strony matki ginie w bitwie pod Lenino (na Białorusi), a wujeczny dziadek Mortiera mniej więcej w tym samym czasie ginie w Berdyczowie na Ukrainie.

17 Por. następujący fragment: „Pan Abram nie miał rodziny i pan Leon nie miał. Doktor Kahn stracił żonę już dawno temu, zdaje się, że też podczas wojny. Pan Chaim także był sam. Pani Teczka miała męża, który już zmarł. Męża pani Ireny zabili, a syna rozstrzelali w Krakowie, ukrywał się tam” (Pa, s. 41); „Mr. Abram had no family, nor did Mr. Leon. Doctor Kahn lost his wife, a long time ago – I think also during the war. Mr. Chaim was also alone. Ms. Teczka had had a husband, but he was gone. Ms. Irena’s husband was killed, and her son was executed in Cracow where he was hiding” (P, s. 35).

18 W tekście niniejszego artykułu angielskojęzyczne cytaty z *Marcela*, tłumaczone tu na język polski, przytaczam za wydaniem londyńskim z 2001 roku (oznaczonym skrótem M z numerem strony). Oryginalne cytaty przytaczam za wydaniem flamandzkim z roku 2009 (oznaczonym skrótem Ma z numerem strony). Z uwagi na kluczową dla artykułu perspektywę komparatystyczną pozostawiono, zgodnie z oryginałem, wielojęzyczność cytatów – przyp. red.

„«Ten chłopiec [Marcel]», powiedziała, «leży tam sam od wielu lat. Co dzień pamiętam o nim w modlitwie. Ocalał nas przed bolszewizmem». Myślałem, że mówi o jakiejś kolejnej tajemniczej chorobie” (M, s. 16)¹⁹.

Podobnie w dziecięcej ciekawości, okazywanej przez bohatera Pazińskiego, wyraża się jego niezdolność do pojęcia wszystkich konsekwencji doświadczenia Holokaustu. Widzimy to na przykład we fragmencie mówiącym o znakach wypalonych na ręce pani Marysi, jednej z ocalałych z Auschwitz mieszkank pensjonatu. Pytanie na końcu sygnalizuje przejście od retrospektywnej autonarracji do bliskości (spontanicznej) mowy zależnej, a cały fragment podkreśla również fascynację dziecka ciałem cierpiącym na wojnie²⁰:

„Wcale się nie wstydziła tego numeru, ale nie pozwalała dotknąć, chociaż mnie korciło. Byłem ciekaw, jak jest zrobiony. Ciemne kropki gdzieś w skórze, czy jak?” (Pa, s. 41)²¹.

Innym pokrewnym elementem występującym w obydwu powieściach jest fakt, że obecność bohatera dziecięcego często pozostaje niezauważona przez starszych: chłopiec kręci się, zakrada i często staje się cichym świadkiem rozmów i sporów między dorosłymi. Zarazem jednak niektóre pokoje w domu wczasowym stanowią terytorium ściśle zabronione. W *Pensjonacie* jednym z takich niedostępnych pomieszczeń jest wspólna łazienka, opisana przez podglądającego narratora następująco:

„Przez szparę widać pana Leona, a może pana Chaima, w szlafroku z grubego materiału w białe i granatowe pasy. Pasiak. Nie mów tak, to bardzo złe słowo, panu Chaimowi byłoby przykro, gdyby usłyszał! Zakazane miejsce. Nie dla małych dzieci” (Pa, s. 39)²².

Na poziomie narracji ten fragment doskonale ukazuje wielość głosów – oddanych kolejno w swobodnej mowie zależnej – podsłuchanych przez chłopca, który ogniskuje scenę. Co więcej, inaczej niż w poprzednim fragmencie, podkreśla ona fascynację chłopca różnymi indeksykal-

19 „«Die jongen,» zei ze, «ligt daar nu al zolang alleen. Ik zeg elke dag een intentie voor hem. Hij heeft ons gered van het bolsjevisme.» Ik dacht dat het de zoveelste vreemde ziekte was” (Ma, s. 31).

20 W tekście niniejszego artykułu [w jego wersji angielskiej – przyp. tłum.] cytaty z książki Pazińskiego [w tłumaczeniu angielskim – wprowadzone do przypisów w tłumaczeniu polskim artykułu – przyp. tłum.] przytaczane są z wydania z 2018 roku (oznaczonego literą P z numerem strony). Cytaty z wydania oryginalnego [wprowadzone do tekstu głównego w tłumaczeniu polskim artykułu – przyp. tłum.] przytaczane są z wydania z roku 2010 (oznaczonego literą Pa z numerem strony).

21 „She was not embarrassed by this number, but she wouldn't let me touch it though I was very tempted. I was curious how it was made. Dark ink dots on the skin, or something along those lines?” (P, s. 36)

22 „Through the keyhole, you can see Mr. Leon, or maybe Mr. Chaim in a thick white bathrobe with dark blue stripes. Camp garb. Don't say this, these are very bad words, Mr. Chaim would be very upset if he heard you! A forbidden place. Not for little kids” (P, s. 34).

nymi oraz ikonicznymi znaczącymi wojny. W szczególności można powiedzieć, że użycie polskiego zakazanego słowa p a s i a k (odnoszącego się do pasiastego uniformu noszonego w obozach koncentracyjnych) w odniesieniu do kontekstu łożenki symbolizuje podejmowaną przez starszych próbę uchronienia chłopca przed otwartą konfrontacją z ciałem wojennym, czy to nagim, czy też ubranym.

W *Marcelu* z kolei ten typ zakazanej przestrzeni reprezentowany jest przez pracownię krawiecką babki, która także, choć w inny sposób, jest ściśle związana z dziedzictwem wojny. Zakradłszy się do pracowni i ukrywając się pod stołem do szycia, chłopiec podsłuchuje jedną z rozmów babki z jej siostrzenicą Stellą, w tym jej skargę na fakt, że nie wszystkie formy kolaboracji z nazistami karane są jednakowo:

„Przyczepili się do Maurice’a, żeby siebie wybielić. Wszystkie firmy tekstylne zarabiały na Niemcach. I to nieźle» [powiedziała babka].

«Te wszystkie ludziki w obozach w telewizji», wypaliła bez zastanowienia Stella, «niby skąd brali materiał na te wszystkie pasiaste piżamy? Prawda, Andreo?»

«Kiedy oglądam te stare filmy», rzekła babka, «myślę: oto pokaz flamandzkich tekstyliów. A kogo winią? Maurice’a. Albo mnie» (M, s. 32)²³.

Z drugiej strony fragment ten jednoznacznie obnaża ograniczoną i pełną uprzedzeń postawę flamandzkich kolaborantów wobec Holocaustu, który zdają się oni postrzegać wyłącznie przez pryzmat powojennych represji i tego, w jaki sposób wpłynęły one na ich życie. Zamiast uznać ogrom nieszczęść i cierpień spowodowanych przez doświadczenie obozów, odwracają odeń uwagę, skupiając się na ubraniach obozowych, traktowanych jako ikona – w ich przekonaniu aż nazbyt oczywista – flamandzkiej kolaboracji gospodarczej. Podobnie podwójne odniesienie do zapośredniczonej wizualnie (przez telewizję) rzeczywistości świadczy o geograficznym i mentalnym dystansie, który oddziela ich od doświadczeń wojennych Europy Wschodniej. Z innej jeszcze strony skupienie się na tekstyliach i ciałach wojennych w tej scenie odpowiada jednak wątkowi, który przewija się jak motyw przewodni przez powieść Mortiera: praktyka krawiecka babki wyraża sposób, w jaki próbuje ona zatuszować i ukryć kolaborancką przeszłość – swoją, swojej rodziny i przyjaciół.

pasiak
zamiast ciała

kolaboranci
wobec
Holocaustu

23 „Ze hebben Maurice gepakt om hun gezicht te redder. Heel de textiel heeft verdiend aan de oorlog. En nog geen bootje.» «Al die mannekes in die kampen van op de televisie,» kefte Stella, «waar denkt gij dat de stoffen voor die gestreepte kostuumpjes gemaakt zijn?» «Is toch waar, Andreo?» «Als ik die films zie,» zei de grootmoeder, «dan peins ik altijd: daar zie, het défilé van de vlasfabrieken. En wie pakken ze? Maurice. Of mij?» (Ma, s. 58–59).

6. Lęk Flamandów przed tandetą i odpadami a gorączka archiwalna Żydów

U podłoża praktyki krawieckiej babki w *Marcelu* leży pojęcie „dobrego stroju”. Narrator Mortiera tak mówi o jej wyobrażeniach o krawiectwie:

„W poniedziałki rysowało się szablony, poprawiało modele i misternie upinało fałdy za pomocą szpilek, by ukryć niepożądane wypukłości. «Dobry strój», mówiła z głębokim przekonaniem, «zarazem ukrywa i ujawnia»” (M, s. 24)²⁴.

szycie
„dobrego
stroju”

W całej powieści śledzimy pracę babki nad takim „dobrym strojem”, sukienką szytą dla pulchnej nauczycielki dziecięcego bohatera, kobiety, która w czasie wojny kolaborowała z nazistami, organizując *Kulturabende* („wieczorki kulturalne”). Pragnienie babki, by ukryć „niepożądane” wypukłości ciała, wyraża jej chęć zachowania pozorów i stłumienia pamięci o kolaboranckiej przeszłości, przynajmniej w sferze publicznej. Postawie tej towarzyszy głęboki lęk przed wszelkimi odpadami, których pojawienie się symbolizuje potencjalne niebezpieczeństwo, związane z wychodzeniem na jaw oznak obciążonej winą przeszłości rodziny. W znamienne symboliczny sposób narrator pierwszoosobowy przejawia szczególną fascynację frywolnymi ścinkami, spadającymi ze stołu krawieckiego babki:

„Pod koniec każdego dnia pracy skrawki materiału na sukienkę i splątane nitki leżące na podłodze we frywolnym nieładzie zmiatano na stertę dla szmaciarza” (M, s. 28)²⁵.

Być może nie zaskakuje fakt, że postaci żydowskie zamieszkujące pensjonat Pazińskiego przejawiają całkowicie przeciwną postawę. Raz po raz narrator powraca do kolekcjonowania i archiwalnej gorączki trawiącej mieszkańców pensjonatu, która jest obsesyjnym sposobem kompensowania strat spowodowanych przez wojnę:

„Zbierało się to wszystko, co jeszcze zostało po wojnie” (Pa, s. 23)²⁶.

„Następny kolekcjoner. W tym domu każdy coś zbiera i chomikuje na wieczne czasy” (Pa, s. 86)²⁷.

Jedną z takich kompulsywnych kolekcjonerek jest pani Teczka, opisana przez Pazińskiego następująco:

„Pani Teczka stanęła na środku swojego królestwa. [...] Domowe archiwum, zakurzone pryzmy pożółkłego papieru, utykane wszędzie, gdzie

24 „Maandags tekende ze patronen, berekende kunstgrepen en zette spelden om lichaamsplooiën te verdoezelen. «Een goed kleed,» zei ze met een zelfverzekerdheid die uit haar boezem opwelde, «weet waar het moet liegen en waar niet»” (Ma, s. 45–46).

25 „De frivole anarchie van lappen en draden op de vloer werd elke avond op een hoop geveegd en aan het eind van de maand als lompen verkocht” (Ma, s. 40–41).

26 „We gathered everything that was left after the war” (P, s. 19).

27 „Another collector. In this building, everybody collects something and gathers it up for eternity” (P 76).

tylko się da. Ważne artykuły! Całe życie zbieractwa. Porcelanowe serwisy. Skarby nigdy nie używane” (Pa, s. 19)²⁸.

Dalej w tym samym opisie narrator Pazińskiego zwraca szczególną uwagę na ogromny zbiór materiałów do szycia, zgromadzony w pokoju starej kobiety:

„Szmaty w paczkach, posortowane: len i bawełna, nylon i stylon. Do uszycia, a te gorsze do gręplowania. [...] I włóczka na swetry, siedlisko moli, które bezszelestnie wylatywały z różnokolorowych kłębków, robiły kilka nerwowych kółek nad pakamerą i zaraz wracały do swoich wełnianych siedzib, zniechęcone smrodem naftaliny i gałązek bagna. Przedmioty żywniejsze od ludzi. Teraz opuszczone. Kto je pochowa, żeby nie poniewierały się na jakimś śmietniku?” (Pa, s. 19)²⁹.

„przedmioty
żywniejsze
od ludzi”

Retoryczne pytanie kończące ten fragment jest kluczowe dla melancholijnego stosunku Pazińskiego do fizycznego i pamięciowego świata, zamieszkiwanego i kulturowanego przez starzejących się gości żydowskiego pensjonatu. Wbrew skłonności jego mieszkańców do gromadzenia i kolekcjonowania, ich „sanatoryjny” świat skazany jest na zniknięcie, co trafnie zapowiada – zarówno tekstualnie, jak i wizualnie – stopniowe zanikanie napisu z nazwą ośrodka: „DOM WYPOCZYNK” (zamiast d o m w y p o c z y n k o w y). Ten proces blednięcia i zanikania zachodzi też na poziomie pamięci. Przy wielu okazjach dorosły narrator Pazińskiego wspomina o nieustannej walce pensjonariuszy z amnezją i zaburzeniami pamięci. Co więcej, ten sam problem dotyczy też narratora, który wciąż wyraża swe wątpliwości co do zakresu i wiarygodności swoich wspomnień z dzieciństwa i strukturalnych defektów pamięci w ogóle (które, przynajmniej częściowo, tłumaczą jego melancholijne nastawienie).

świat
starców

7. „Dziedzictwo” (dziecięcego) protagonisty/narratora: odsłanianie i zakopywanie

Jak się dowiadujemy, podczas swej podróży powrotnej do rozwalającego się żydowskiego domu wczasowego główny bohater Pazińskiego obarczony jest podwójną misją. Z jednej strony przedstawia się jako poszukiwacz skarbów i archeolog, który staje przed wyzwaniem odkopania

²⁸ „Ms. Tacia stood in the middle of her kingdom. [...] Home archives, dusty reams of yellow paper shoved in every corner. Important articles! A whole life of collecting. Porcelain sets. Treasures that were never used” (P, s. 15).

²⁹ „Rags in boxes, organized: linen and cotton, nylon and rayon. For sewing and the more damaged ones for carding. [...] And yarn for sweaters, moths shamelessly emerging from colorful balls of yarn, making a few anxious rounds around the storeroom before quickly returning to their cotton nests, discouraged by the stink of naphthalene and lavender. Objects that have more life than people. Now abandoned. Who will put them back, so they don't drift about atop some garbage dump?” (P, s. 16)

i odszyfrowania resztek przeszłości, czy to we własnej pamięci, czy to w ogromnych zbiorach przedmiotów, fotografii i tekstów zgromadzonych przez mieszkańców pensjonatu, takich jak pani Tecia:

„Ale i tak pozostały tylko pojedyncze słowa, rozproszone to tu, to tam. Ciężko cokolwiek odczytać, jakby zapisano je nie atramentem, lecz sokiem z cebuli” (Pa, s. 23)³⁰.

„Siedziałem pewnie godzinę, nie zważając na panią Tecię i próbując odcyfrować zawartość kolejnych paczuszek. W pokoju robiło się coraz ciemniej, a mnie nie chciało się wstać i zapalić żyrandolika. Litery w listach, i tak prawie nieczytelne, roztopiały się w mroku” (Pa, s. 24)³¹.

W jednym z kolejnych rozdziałów narrator zabiera jeden z tych pakunków do swojego pokoju:

„Paczka od pani Teci ciążyła bardzo, jakbym nie stare fotografie niósł, ale kamienie. Już nawet nie byłem ciekaw mojego pokoju, tylko szybko wysypałem zawartość zawiniątek na stół i zacząłem układać coś w rodzaju pasjansa” (Pa, s. 43)³².

Nawiązanie do samotnego gracza układającego pasjansa (*solitaire*) trafnie wskazuje na jeszcze jeden aspekt ciężkiego brzemienia spoczywającego na barkach głównego bohatera Pazińskiego, a mianowicie na fakt, że jest on zmuszony wykonywać to zadanie zupełnie sam. Jak mówi o tym nieraz sam narrator, jako „jedyne dziecko” przyjeżdżające do żydowskiego pensjonatu stał się jedynym prawowitym dziedzicem materialnego i pamięciowego świata tego domu wypoczynkowego z czasów komunizmu („Ja sam i oni. Jedyne dziecko, tu nie istnieli rówieśnicy” – Pa, s. 31)³³.

Z drugiej strony jednak, jeśli odkopywanie, odszyfrowywanie i odczytywanie dziedzictwa pensjonariuszy jest jedną z misji narratora, to nie mniej ważne jest pytanie, czy (i jak) zachować i przekazać to dziedzictwo, by pozostało ono dostępne dla kolejnych pokoleń:

„A może tylko koincydencja przypadków pozwoliła wyjść, by świadczyc, krzyczeć i lamentować, i nigdy nie zapomnieć, albo zapomnieć na

„jedyne
dziecko”

30 „Either way, only single words are left, scattered here and there. It's hard to decipher anything, as if they were written not in ink but in onion juice” (P, s. 19).

31 „I sat there for an hour, paying no attention to Ms. Tecia and trying to decipher the contents of consecutive wraps. The room was steeping in dusk, but I didn't feel like getting up to turn the mini-chandelier on. The letters in the letters, almost illegible, were melting in the twilight” (P, s. 20).

32 „The package from Ms. Tecia was very heavy, as if filled with stones and not old photographs. I wasn't even interested in my room anymore, I quickly threw the contents of the wraps on the table and I started to organize them like a game of *solitaire*” (P, s. 37).

33 „Me alone and them. The only child, I never had any peers here” (P, s. 26).

34 „Or maybe it was just a coincidence of events that allowed a few to walk out [of Warsaw], to bear witness, to scream and lament, to never forget, or to forget forever and yet to remember – from generation to generation, till the end, till the last breath, or maybe even just one day longer” (P, s. 44).

zawsze, a i tak pamiętać – z pokolenia na pokolenie, do ostatka, do końcowego tchnienia, a niechby nawet i jeszcze dzień dłużej” (Pa, s. 50)³⁴.

Używając wielokrotnie słowa „pokolenie” – zazwyczaj w połączeniu z wariacjami na temat exodusu – narrator Pazińskiego wyraźnie nawiązuje do żydowskiego pojęcia *ldor vador* („z pokolenia na pokolenie”), nakazującego przekazywać potomkom odwieczne ryty i doświadczenia, takie jak wyjście z Egiptu³⁵. Aż do samego końca powieści pozostaje jednak wiele wątpliwości co do użycia takiego między- i transpokoleniowego przekazu pamięci. W bardzo symbolicznej końcowej scenie powieści narrator zostaje zabrany przez jednego z ostatnich mieszkańców pensjonatu do tajemniczego miejsca w lesie, gdzie spotykają, jak się wydaje, widma zmarłych już pensjonariuszy, ich krewnych i przyjaciół, którzy nie przeżyli wojny:

„Chciałem uciekać, ale poczułem, że trzyma mnie jakaś siła, że mnie przykuwa do miejsca i nie pozwala się ruszyć, jakby mi nogi spętano sznurem, jak gdybym należał do pokolenia pana Abrama i pani Mali, jakby pomiędzy mną a wujem Szymonem nie było żadnej różnicy wieku, chociażby najmniejszej szczeliny, która mogłaby nasze losy od siebie oddzielić. Oni trzymali mnie w stalowym uścisku.

– Ja idę do was! – krzyknąłem.

– Nie, nie, a czemu to, skąd tobie to przyszło do głowy? Oszalał, po prostu oszalał! Co on za głupstwa mówi!

– To nasz las i nikogo tu nie potrzebujemy!

– To wnuk Bronki. Gdzie on teraz pójdzie?

– A gdzie on był wówczas? A może jego wcale nie było?

Ostatni z łańcucha pokoleń, uczepiony na samym końcu. Była głęboka noc, kiedy dotarłem na stację” (Pa, s. 134–135)³⁶.

Akcentując dylemat wnuka, czy przyłączyć się, czy też nie do odchodzącego/minionego pokolenia jego babki, Paziński ujawnia fundamentalne zerwanie spowodowane przez Holocaust, w tym sensie, że normalna sukcesja pokoleń została radykalnie wstrzymana (co częściowo wyjaśnia melancholijny nastrój, przenikający *Pensjonat*). Jako „ostatni

widma
zmarłych

zerwanie

35 A. L. Berger, *Children of Job: American Second-Generation Witnesses to the Holocaust*, New York 1997, s. 1; A. L. Berger, A. Z. Milbauer, *The Burden of Inheritance*, „Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies” 2013, Vol. 31, No. 3, s. 67.

36 „I wanted to escape but I felt that something was holding me, chaining me to this place, and not letting me move, as if my legs were roped, as if I belonged to the generation of Mr. Abram and Ms. Mala, as if there was no age difference between me and Uncle Szymon, not even the tiniest crack to separate our fates from each other. They held me in a steel embrace. «I’m coming to you!» I shouted. «Nah, where did you get this idea? Crazy, he simply went crazy! What kind of silly things is he saying?» «It is our forest and we don’t need anyone else!» «He’s Bronka’s grandson. Where will he go now?» «Where was he then? Maybe he wasn’t there at all?» The last from a chain of generations, clutching at the very end. It was late into the night when I reached the station” (P, s. 119–120).

z łańcucha pokoleń, uczepony na samym końcu”, jego fikcyjny bohater ostatecznie staje przed wyzwaniem pogodzenia tego głębokiego poczucia zerwania z odwiecznym żydowskim pędem do „przekazywania” pamięci o „więzach” (i wyzwolenia z „więzów”)³⁷. Niewątpliwie usytuowanie się narratora w pozycji „jedynego dziecka” pojawiającego się w pensjonacie w czasach komunistycznych zyskuje mu dodatkową wagę i znaczenie, jeśli czytać tekst w kontekście obecnej, postkomunistycznej fali „nawróceń” (głównie młodych Polaków i Polek, którym brak tego rodzaju „ucieleśnionej” więzi z pokoleniem wojny)³⁸.

Choć perspektywa Mortiera jest zupełnie różna, zachodzi kilka interesujących zbieżności pomiędzy *Marcelem* i *Pensjonatem* w kwestii postawy protagonistów (i autorów) wobec wspomnień przekazywanych przez pierwsze pokolenie. Podczas gdy główny bohater Pazińskiego zmagają się z nadmiarem opowieści, których treści nie jest sobie w stanie sam wyobrazić, bohater Mortiera w coraz większym stopniu konfrontowany jest z kolaboracyjną przeszłością swojej rodziny, którą jego babka próbuje stłumić i ukryć, przynajmniej w sferze publicznej. Najważniejszą osobą, która ucieleśnia mroczną przeszłość rodziny chłopca, jest tytułowy Marcel, najmłodszy brat babki. Ze względu na piętno belgijskiego żołnierza, który zginął na froncie wschodnim, o losach Marcela w czasie II wojny światowej mówi się zazwyczaj tylko bardzo oględnie. Na ogół babka próbuje utrzymać chłopca w nieświadomości co do losów jego wujecznego dziadka. Już sam fakt, że nikt nie wie dokładnie, gdzie jest pochowany, dodaje jego losom tajemniczości. W rezultacie chłopiec często czuje, jak duch Marcela chodzi w nocy po domu babki, nie mogąc zaznać spokoju i spocząć z powodu winy i wstydu, który wciąż odczuwają na myśl o nim jego krewni. Jeden z fragmentów szczególnie trafnie wyraża lęki w czasie jednej z takich nocy:

piętno
kolaboranta

- 37** Renata Plaice komentuje zakończenie powieści następująco: „Zwłaszcza ostatnia scena opisuje będące udziałem narratora doświadczenie apokaliptycznej komunii ze wszystkimi pokoleniami polskich Żydów. Jednak i tym razem tekstowi Pazińskiego, pozornie peanowi na cześć wymarłej kultury, udaje się ożywić i uobecnić dziedzictwo żydowskie w ramach tekstu literackiego. W rezultacie otwiera on współczesnej literaturze przestrzeń zaangażowania w Holokaust” (R. Plaice, *Holocaust Memory in Recent Polish Literature: Andrzej Bart’s “Fabryka Mucholapek” and Piotr Paziński’s “Pensjonat”*, „Journal of European Studies” 2012, Vol. 42, No. 1, s. 45).
- 38** Współczesny dokument zrealizowany przez nowojorskiego filmowca Adama Zuckera (2014, *The Return/Powrót*) rzuca interesujące światło na różnicę pomiędzy „ucieleśnioną” więzią Pazińskiego z dziedzictwem Żydów polskich a sytuacją tych, którzy dopiero niedawno (ponownie) odkryli swoje żydowskie korzenie. Koncentrując się na czterech młodych kobietach, które włączają się w nowo powstającą społeczność żydowską w Polsce, film dokumentalny Zuckera ukazuje Piotra Pazińskiego zarazem w roli uczestnika wywiadu i lokalnego przewodnika (który zabiera swoją amerykańską tłumaczkę, Tusię Dąbrowską – pochodzenia polsko-żydowskiego – na wyprawę pociągami do Śródborowianki).

„Zastanawiałem się, czy mam na przykład policzyć do tysiąca, czy też może odmówić jeszcze jakąś modlitwę albo udawać, że wróżki istnieją naprawdę i że mógłbym pomyśleć każde życzenie, jakie tylko zechcę. A jeśli to naprawdę działa? Jeśli to wszystko, co spadło ze stołu, złączy się w całość? Kawałek zamszu. Kłak futra. A co, jeśli te wszystkie skrawki serżu połączą siły z kilkoma guzikami? Mogłyby dołączyć do kłębu splecionych kawałków nici leżących na podłodze, a potem przekupić tuzin naporstków. Mogłyby wdrzeć się do szuflady stołu i spiskować z zepsutymi suwakami. Odwrócenie morderstwa. Znośniejszy grób. Przestałby wtedy chodzić po domu w samych skarpetach, od strychu po piwnicę, zatrzymując się w śmiertelnej ciszy przed moimi drzwiami [...]” (M, s. 77–78)³⁹.

Podobnie jak monolog Jakuba o „wtórej Genesis” z cyklu Brunona Schulza *Traktat o manekinach*, ten fragment powieści Mortiera wyraża tęsknotę za jakimś rodzajem drugiego stworzenia, dokonanego przy pomocy magicznego recyklingu wszystkich śmieci krawieckich spadających ze stołu w pracowni⁴⁰. Co ciekawe, pragnienie chłopca, by stworzyć alternatywny strój, który miałby zapewnić błakającemu się widmu jego wujecznego dziadka „znośniejszy grób”, stanowi prefigurację fizycznego aktu pochówku, dokonanego przez głównego bohatera na końcu powieści. Gdy chłopiec odkrywa list napisany przez dziadka z frontu wschodniego, babka wreszcie czuje się zobowiązana zmierzyć się z wojenną przeszłością rodziny. Wykonując gest, który okaże się wysoce symboliczny, chłopiec postanawia włożyć list dziadka do pudełka po herbatnikach i zakopać go w ziemi:

„Włożyłem zwitek do puszki i zamknąłem wieczko. [...] Nie miałem czasu do stracenia. Położyłem pudełko po herbatnikach pod drzewem jarzębinowym i chwyciłem za łopatę. «*In paradisum te deducant angeli*». Zacząłem zawzięcie kopać. W ziemi jest dosyć miejsca” (M, s. 118–119)⁴¹.

Choć akt ten wyraża pragnienie chłopca, by ostatecznie pogrzebać ciało wojenne swego wujecznego dziadka, to nie należy jednak rozumieć go jako próby zatuszowania faktów. Co uderzające, jeśli babka każe wnu-

„znośniejszy grób”

39 „Ik woog af wat ik zou doen: tot tienduizend tellen, toch maar bidden, of mezelf voorhouden dat feeën echt bestonden en blindelings wensen doen. Stel dat alles wat van tafel viel zich samenvoegde. Een reep suède. Een vleug bont. Stel dat alle restjes serge samenspannden met wat knopen. Dat ze het kluwen rijgdraad op de grond in het gareel lieten lopen. Een vingerhoed of tien omkochten. In de tafella een lamme rits aanporden en samen een complot beraamden. Een omgekeerde moord. Een nieuwe omtrek. Een draaglijker tombe. Dan hoefde hij niet langer rond te dwalen, op sokken of in laarzen, van de zolder naar de kelder, of halt te houden aan mijn deur, doodstil, jaloers op mij, hem gesneden, op mijn moeders ogen na” (Ma, s. 136–137).

40 Zob. K. van Heuckelom, op. cit.

41 „Ik propte alles in de trommel en drukte het deksel dicht. [...] Ik had geen tijd te verliezen. Ik zette de trommel tegen de stam van de lijsterbes en nam de handschoffel beet. Ten Paradijze geleiden U de engelen. Ik begon haastig te graven. De aarde heeft kamers genoeg” (Ma, s. 204–205).

patchwork
pamięci

kowi nie upubliczniać dokumentu („A ten list... masz go zachować dla siebie. Nikt inny nie powinien go zobaczyć. Słyszysz?” – M, s. 115⁴²), to dorosły narrator wprowadza całą treść listu do swej opowieści. Co więcej, szczególna struktura książki Mortiera wskazuje na to, że powieść tę należy rozumieć jako tekstualne urzeczywistnienie pragnienia chłopca, by stworzyć – z „krawieckich śmieci” – alternatywną, mniej zmistyfikowaną relację o tym, co działo się w czasie wojny i tuż po niej. Pokawałkowana kompozycja powieści Mortiera przypomina strukturę polifonicznego patchworku, złożonego z kawałków i skrawków rozmów, które chłopiec ukradkiem podsłuchuje, a także z różnych scen, których jest niemym świadkiem. W ten sposób, gromadząc różne fragmenty i strzępy informacji o kolaboranckiej przeszłości wujecznego dziadka i zmieniając je w fikcję literacką, Mortier wprowadza je do sfery publicznej, dzięki czemu udaje mu się zapewnić „znośniejszy grób” problematycznej przeszłości wojennej swojej rodziny.

8. Dokonywanie wtórej Genesis

Jako pośrednik między czasem wojny a przyszłymi pokoleniami narrator *Pensjonatu* Pazińskiego przejawia różne formy zachowań performatywnych. Część starzejących się pensjonariuszy, na przykład pani Tecia, wyraża – typową dla starszych ludzi – wolę przekazania swych domowych archiwów. Widząc starania głównego bohatera, który próbuje rozszyfrować zebrane przez nią dokumenty, pani Tecia woła:

„Nic już nie widać? [...] Wiedziałam, że tak będzie. [...] Tyle czasu leżą! A to cała historia rodziny! I twojej babci też. I wujka. Adam, mój siostrzeniec, miał zrobić kopie, ale on wciąż nie ma czasu. Warto zanieść do archiwum, ale tam pewno zgubią, lepiej już, żeby tutaj...” (Pa, s. 23)⁴³.

Co znamienne, po otrzymaniu i przestudiowaniu dokumentów przekazanych przez panią Tecię narrator Pazińskiego ostatecznie wyraża chęć ich pochowania:

„Z fotografii rozrzuconych na stole wyglądały znajome postacie. [...] Ułożyłem ich z powrotem w kupki. Babcie, wujków Szymonów, dziadka, krewnych i powinowatych, przyjaciół rodziny. Może nadeszła pora, żeby ich tutaj zostawić? Najlepsze miejsce, lepszego nie będą mieli. Kiedy i mnie zabraknie, oni na papierowych odbitkach staną się tylko przeszłym,

znowu
pogrzeb

42 „En die brief, die houdt ge voor u, die is niet voor allemans ogen. Verstaan?” (Ma, s. 198)

43 „You can't see anything anymore. [...] I knew this would happen. [...] They've been here for so long! The whole family history! And your grandma's, too. Adam, my nephew, was supposed to make a copy, but he's always busy. We should take it to the archives, but they will lose it there for sure. Better if it stays here...” (P, s. 20).

nieznanym tłumem, zbiorowiskiem obcych, niewyrazistych twarzy, jak te z portretów sprzedawanych za grosze na targach staroci. [...] Albo lepiej pochowam ich w ziemi, na dnie parowu, tam gdzie chodziliśmy z panem Leonem szukać dinozaurów, które miały przynieść nam sławę. Tam już na pewno nikt ich nie znajdzie, tam ich przykryje i otuli do snu puszysty piach. Tam ich zaprowadzę” (Pa, s. 126)⁴⁴.

Wygląda to dość paradoksalnie. Jeśli pierwszą reakcją narratora był odruch archeologa, który próbuje odkopać i odszyfrować materialne i pamięciowe pozostałości przeszłości, to jego końcowym gestem jest złożenie ich w ziemi. Jednakże, podobnie jak w przypadku powieści Mortiera, intradiegetyczny motyw pochówku ściśle wiąże się tu z ekstradiegetycznym statusem książki jako publicznego artefaktu. Obie książki, manifestując (choć z bardzo odmiennych powodów) pewną nieufność wobec odcielesnionej pamięci archiwalnej, jednocześnie wyraźnie skupiają się na „transferze [ucieleśnionego] doświadczenia w ramach rodziny”⁴⁵. Zamiast przekazać dokumenty bezosobowej instytucji w rodzaju publicznego archiwum, reprezentujący pierwsze pokolenie bohaterowie opisani w tych powieściach ostatecznie wolą zaufać przedstawicielom trzeciego pokolenia, z którymi łączą ich silne więzi i którzy mają działać jako pośrednicy w procesie transferu z pamięci rodzinnej do pamięci zinstytucjonalizowanej. Jeśli intradiegetyczny pochówek wyraża znikanie tych przedmiotów osobistych i dokumentów w porządku natury (co zarazem stwarza możliwość wymyślenia na nowo przeszłości w trybie fikcji), to ich praca pisarska sygnalizuje symboliczne wejście tych materiałów do publicznej sfery pamięci kulturowej. Co jednak znamienne, podczas gdy obaj autorzy używają polifonicznej formy opowiadania, melancholijnie usposobiony narrator Pazińskiego wkłada o wiele więcej wysiłku w problematyzację swojej roli mediatora (po prostu dlatego, że jest zbyt wiele „głosów” żydowskich, domagających się wysłuchania, odszyfrowania i zapisania).

W przypadku *Marcela* performatywny charakter książki wyraża się poprzez użycie przez Mortiera (zainspirowanego przez Schulza) pra-

transfer
rodzinny

44 „Familiar faces poked out from a stack of photos spread over the table. [...] I put them back in stacks. Grandmas, Uncle Szymons, Grandpa, cousins, and in-laws, family friends. Maybe the time has come to leave them here? The best place, they won't have a better one. When I am also gone, they – on paper prints – will become a bygone unknown crowd, a gathering of strange, blurry faces, like the ones in the portraits sold for pennies at flea markets. This way, they will lie in peace at the bottom of a drawer in one of the nightstands. I'll break its knob, so no one staying here later will feel like looking in there. Or better, I'll bury them in the ground, at the bottom of a ditch where Mr. Leon and I went on our dinosaur hunts that were supposed to bring us fame. Nobody will find them there, sand will cover them and softly wrap them in their sleep. I'll take them there” (P, s. 112).

45 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, Vol. 29, No. 1, s. 110; eadem, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 30.

dawnej analogii pomiędzy tekstem a tekstyliami – mówiąc metaforycznie, narrator tworzy z odpadów tekstylnych alternatywny „strój”, który służy do zakwestionowania „dobrego stroju” babki i pomaga odkryć „niepożądane wypukłości” kolaborującego ciała wojennego. Paziński z kolei używa innego dobrze znanego tropu metaliterackiego, by podkreślić kreatywną oraz imaginatywną moc aktu narracji⁴⁶, a mianowicie biblijnej formuły *Bereszit bara Elohim* („Na początku stworzył Bóg niebo i ziemię”), przemyślnie przekształconej w pierwszych zdaniach powieści („Na początku były tory kolejowe. W zieleni, między niebem a ziemią” – Pa, s. 5)⁴⁷. Motyw kolei niewątpliwie działa tu na wielu płaszczyznach. Choć pierwotnie odnosi się on do drogi, którą narrator przebywał, jadąc do żydowskiego pensjonatu babki, to jego włączenie w formułę Genesis sugeruje, że osobisty wszechświat narratora jest głęboko osadzony w czasie, który spędził on jako dziecko w domu wypoczynkowym, odwiedzanym często przez pokolenie jego dziadków. Choć Paziński nie waha się ukazać mroku i zapomnienia ciążyącego na minionym świecie pensjonatu, to „regeneratywny” akt opowiadania dorosłego narratora przeczy przekonaniu, że wspomnień nie sposób zachować czy przekazać w ten lub inny sposób. Co więcej, można powiedzieć, że – niezależnie od funkcji rozpoczynania „tekstu sanatoryjnego” inspirowanego prozą Schulza – motyw drogi przebywanej koleją wyraża też różnicę pomiędzy stosunkiem Pazińskiego do wojny a postawą tak zwanego drugiego pokolenia. Pierwsze zdania książki odczytywać można w bliskim związku z twórczością jednej z najwybitniejszych przedstawicielek drugiego pokolenia, Evy Hoffman, która rozpoczyna pierwszy rozdział swej słynnej książki *After Such Knowledge* (Po takiej wiedzy) frazą „na początku była wojna”⁴⁸, akcentując centralne miejsce, jakie w jej dzieciństwie spędzonym w Polsce zajmowała „nieprzeżyta wojna”. Choć relacja Pazińskiego – przedstawiciela trzeciego pokolenia – utrzymana jest w tonie melancholii, jego postpamięciowy świat jest niewątpliwie mniej zdominowany przez cierpienia i traumy wywołane przez wojnę i Holokaust.

Podobnie można też odczytywać metaliteracką funkcję analogii tekstu i tekstyliów w *Marcelu* Mortiera. Jak zauważył Erin McGlothlin, mówiąc o ważnej roli metafory tekstyliów w opowieściach przedstawicieli drugiego pokolenia o Holokauście:

„Metafora szycia szczególnie pasuje do projektu narracji drugiego pokolenia, nie tylko dlatego [...], że hamuje ona dążenie do totalności

„na początku
były tory”

„na początku
była wojna”

⁴⁶ Por. R. Plaice, op. cit., s. 44–45.

⁴⁷ „In the beginning, there were train tracks. In the greenery, between heaven and earth”.

⁴⁸ E. Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, New York 2004, s. 3.

z właściwą jej niekompletnością, z jej szparami pomiędzy szwami, ale dlatego, że akt szycia sam jest też formą naznaczenia, naprawą, która, wraz ze szwem, pozostawia wyraźne ślady”⁴⁹.

W tym stopniu, w jakim użycie przez Mortiera metafory krawiectwa odpowiada założeniu, że doświadczenia pokolenia wojny nie dadzą się całkowicie zrekonstruować ani pojąć, jego narrator nie posuwa się do przedstawiania szycia „alternatywnych”, mniej oszukanych strojów w kategoriach cierpienia i traumy (i szwów jako ich widocznych śladów, by posłużyć się metaforą McGlothlina).

9. Waloryzacja „odpów”

W ten sposób dochodzimy do jednej z najważniejszych analogii pomiędzy oboma omawianymi tu przykładami literatury postpamięciowej o wojnie i Holokauście: w obu przypadkach trzecie pokolenie przedstawiane jest jako ostatnie pokolenie utrzymujące „żywą więź” z pokoleniem, które doświadczyło wojny. Choć ta fizyczna bliskość, doznana już za młodu, wystawia głównych bohaterów na różne ikoniczne, indeksykalne i werbalne manifestacje ciała wojennego, czy to kolaborującego (jak w przypadku Mortiera), czy cierpiącego (jak w przypadku Pazińskiego), to udaje im się uniknąć fizycznego lub emocjonalnego naznaczenia ich oddziaływaniem (co stanowi powracający motyw w literaturze drugiego pokolenia). Jako ostatnie pokolenie złączone ucieleśnioną więzią z osobistymi wspomnieniami tych, którzy wojnę przeżyli, stają się grabarzami pokolenia dziadków i dziedzicami jego prywatnych archiwów. Jeśli akt pochówku – jako społeczny ryt żałoby – wyraża ich osobiste i ucieleśnione zaangażowanie w dziedzictwo, które im zostało przekazane, to jest on również wyrazem chęci uniknięcia dwóch alternatywnych, o wiele mniej pożądanых opcji: z jednej strony anonimowości i zapomnienia sterty śmieci, z drugiej zaś bezosobowości i odcielesnienia publicznego archiwum. Ostatecznie akt narracji należy postrzegać jako drugą stronę tego samego medalu: jeśli intradiegetyczny pochówek symbolicznie odprowadza pokolenie wojny i jego materialne archiwa na spoczynek, to sam tekst dąży do narracyjnej integracji jego doświadczeń, nie bez uznania selektywnej i ułomnej natury pamięci.

W ten sposób obie powieści ukazują w nieco odmiennym świetle „związek między rodzinną i afiliacyjną postpamięcią a mechanizmami, dzięki którym publiczne archiwa i instytucje potrafiły ponownie ukonkretnić i zindywidualizować pamięć «kulturową/archiwalną»”⁵⁰. Pod-

pisarz jako
dziedzic
i grabarz...

⁴⁹ E. McGlothlin, op. cit., s. 11–12.

⁵⁰ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, s. 32.

czas gdy można powiedzieć, że Paziński i Mortier – jako „rzeczywiści” („*literal*”⁵¹) przedstawiciele trzeciego pokolenia – zwracają się do „odległych, [afiliowanych] krewnych”⁵², to zarazem autorzy ci (a przynajmniej ich literackie wcielenia) obawiają się „nieuprawnionych” odczytań czy przeróbek „rodzinnych” materiałów, które zostały im przekazane. Przyczyny nieufności wobec afiliacyjnej pracy postpamięci, możliwej dzięki „publicznym archiwom i instytucjom”, są oczywiście różne w obu powieściach. W *Marcelu* informacje przekazane wnukowi są wrażliwe i mogą być użyte niewłaściwie, jeśli wpadną w nieodpowiednie ręce (na przykład kogoś, kto będzie chciał czerpać korzyści finansowe lub zawodowe z problematycznej przeszłości wojennej rodziny). Z kolei *Pensjonat* Pazińskiego sugeruje, że ujawnienie w sferze publicznej nieuchronnie prowadzi do semantycznej inflacji przekazanych materiałów (co zmienia je w „portrety sprzedawane za parę złotych na pchlich targach”). Stąd kluczowa w obu książkach idea „kontekstualizacji” – ze względu na „żywą więź”, która łączy ich z pokoleniem dziadków, obaj autorzy mogą wprowadzić ich dziedzictwo do sfery publicznej, ale muszą czynić to w sposób zapośredniczony i skontekstualizowany.

Taki stan rzeczy jest też oczywiście nierozzerwalnie powiązany z performatywnym projektem literackim, w który angażują się obaj autorzy, pisząc (i publikując) swoje debiuty. Zarówno Paziński, jak i Mortier pojmują swoją pracę postpamięci jako rodzaj wtórej Genesis – alternatywny akt stworzenia czy też „nowy początek” – obaj nawiązują także do pojęcia „odpadów” jako jednego z podstawowych źródeł ich projektu imaginatywnego. Jeśli, w przypadku Mortiera, „ścinki krawieckie” symbolizują wszystko, co musiało pozostać zakryte przed opinią publiczną i jej osądem (ze względu na tabu związane z kolaboracją w czasie wojny), to „bezużyteczność” materiałów gromadzonych przez żydowskich rozmówców Pazińskiego wynika z faktu, że nikt nie wydaje się nimi interesować (co można odczytywać w kontekście peerelowskiej marginalizacji spraw żydowskich). Dlatego można powiedzieć, że – oprócz proponowania właściwej kontekstualizacji – obaj autorzy „waloryzują” odpady odziedziczone po pokoleniu dziadków, umieszczając je w atrakcyjnych estetycznie ramach, zwracających naszą uwagę, i zmieniając je w artystycznie wartościowe dobra symboliczne.

...oraz
stwórca

estetyka
śmieci

51 Eadem, *The Generation of Postmemory*, s. 114.

52 Ibidem, s. 122.

10. Uwagi końcowe

„Ucieleśnione” zaangażowanie obu autorów w waloryzację przekazanych im „odpadów” jest niewątpliwie ściśle powiązane z tym, w jaki sposób Mortier i Paziński nadają literacki kształt swojej pracy postpamięci. Można powiedzieć, że zamiast wykorzystywać przedstawieniowe i komunikacyjne możliwości oferowane przez nowe media, pisarze ci idą pod prąd coraz bardziej zglobalizowanej, multimedialnej kultury masowej. Jeśli współczesną kulturę cyfrową postrzegać można jako swego rodzaju archiwum, „ogromny magazyn narracji, postaci, światów, obrazów, przedstawień graficznych i dźwięków, z którego [użytkownicy mediów] mogą pobierać surowce potrzebne im do ich własnych kreacji, alternatyw lub przyswojenia sobie źródeł”⁵³, to zarówno Mortier, jak i Paziński powstrzymują się od zaangażowania w taką „mieszaninę” mediów i innych możliwości, wybierając podejście, w którym tekst kulturowy zachowuje bliską i autentyczną więź ze swoim oryginalnym desygnatem czy źródłem. Dlatego wyrażoną intradiegetycznie nieufność wobec archiwum publicznego i przynależność obu autorów do raczej tradycyjnego modelu produkcji kulturowej uznać można za dwie strony tego samego medalu.

Choć może się to wydać swobodną interpretacją, wspomniane wcześniej pierwsze zdania *Pensjonatu* Pazińskiego dobrze ilustrują działanie tego podejścia. Czytając je jako tekst po Zagładzie, nietrudno odczytać frazę „na początku były tory kolejowe” jako nawiązanie do torów jako jednego z najbardziej znanych – i powielanych w nieskończoność – symboli Holocaustu (którego najoczywistszym przykładem jest obraz torów wiodących do obozu Auschwitz-Birkenau)⁵⁴. Paziński jednak dodaje do tego znanego tropu szczególny akcent, włączając go w bardzo osobistą narrację, łączącą i splatającą ze sobą aspekt metaliteracki (pisanie jako akt Genesis), intertekstualny („tekst sanatoryjny”, Stary Testament, imaginarium Holocaustu), referencyjny (linia kolejowa Warszawa–Otwock)

pod prąd

⁵³ A. De Kosnik, *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fandom*, Cambridge 2016, s. 4.

⁵⁴ Wspomniany wcześniej amerykański dokumentalista Adam Zucker w ciekawy sposób wykorzystuje moc pierwszych zdań powieści Pazińskiego, „cytując” je na samym początku swego filmu dokumentalnego: przez pierwsze dziesięć sekund filmu widz ma przed sobą statyczne ujęcie rozległej panoramy torów kolejowych na stacji w Otwocku. Około czterdziestu minut później na filmie pojawia się bliźniacze ujęcie – obraz torów prowadzących do słynnej wieży przy wejściu do obozu Auschwitz-Birkenau. Jeśli to ostatnie ujęcie symbolizuje podróż w jedną stronę bez szansy na powrót, którą odbywały ofiary Holocaustu, to jego odpowiednik – ujęcie torów w Otwocku, przywodzące na myśl podróż w obie strony – odsyła do odrodzenia społeczności Żydów polskich po Holokauście i po komunizmie („dom wczasowy” Pazińskiego służy tu jako symboliczne ogniwo, łączące epokę komunistyczną ze współczesnością).

i autobiograficzny (pobyty Pazińskiego w Śródborowiance w okresie dzieciństwa); zamiast odsyłać nas do p o c z ą t k ó w „ostatecznego rozwiązania”, pierwsze słowa mają unaocznic nowy początek (lub „odrodzenie”) już po Holokauście⁵⁵. Mimo odmiennej konstrukcji fabuły powieść Erwina Mortiera również angażuje się w łączenie elementów metaliterackich, intertekstualnych, referencyjnych i autobiograficznych (czego najlepszym przykładem jest motyw tekstylny w *Marcelu*). Dlatego, mimo niejednoznaczności i nadmiernie uogólniającego charakteru etykiet literackich i artystycznych, zarówno Pazińskiego, jak i Mortiera uznać można – przynajmniej z perspektywy ich debiutów literackich – za autorów należących do tradycji „wysokiego modernizmu”. Zamiast angażować się w nieskrępowane formy brikolażu i samplingu, które odrywają rolę znaczących od ich pierwotnych referentów (i ich „ucieleśnionych” związków), uprawiają rodzaj literatury, który zachowuje swoją funkcję krytyczną i społeczną i stara się dotrzeć do „zewnątrznego” świata. Co więcej, zamiast pogrążyć się w masowym repozytorium współczesnej popkultury, wzbogacają swoją pracę powojennej pamięci licznymi odniesieniami do tradycji literackiej i kulturowej (na przykład do modernistycznej literatury okresu międzywojennego), co niewątpliwie jeszcze bardziej wiąże ich twórczość literacką z tradycją „wysokiego modernizmu” i uzasadnia określenie jej mianem „anty-postmodernistycznej” bądź „post-postmodernistycznej”.

wysoki
modernizm

Dodajmy wreszcie, że debiuty literackie Pazińskiego i Mortiera wydają się tworzyć transnarodową konstelację literacką, nie tylko ze względu na „podobieństwo pozycji” wobec dziedzictwa II wojny światowej i Holokaustu i podobne podejście do kulturowej produkcji postpamięci, lecz także ze względu na znaczne podobieństwo trajektorii ich recepcji za granicą. Obie książki nie tylko zyskały sobie przychylność krytyków w swoich krajach i doczekały się kilku wydań, lecz również szybko wzbudziły zainteresowanie zagranicznych wydawców i tłumaczy⁵⁶. Fenomen ów jest nie tylko jednym z przejawów nieustannego transkulturowego wzrostu zainteresowania prozą literacką o II wojnie światowej i jej rodzinnym dziedzictwie; zagraniczne wydania *Marcela* i *Pensjonatu* świad-

pokrewieństwo
recepcji

55 Dlatego Paziński wydaje się też wchodzić w intertekstualny dialog ze znaną książką *Umschlagplatz* Jarosława Marka Rymkiewicza (1988), która wiele uwagi poświęca zniszczeniu w czasie wojny społeczności żydowskiej w Otwocku. Linie i stacje kolejowe jako symbol Holokaustu (nie tylko *Umschlagplatz*, ale też stacja Otwock) zajmują szczególne miejsce w narracji Rymkiewicza.

56 *Marcel* Mortiera ukazał się dotychczas w tłumaczeniu angielskim (2001), bułgarskim (2001), niemieckim (2001), francuskim (2002), czeskim (2013), amharskim (2013) i tureckim (2014). Z kolei debiut literacki Pazińskiego, po wyróżnieniu nagrodą European Prize for Literature (2012), wydany został kolejno w tłumaczeniu czeskim (2012), niemieckim (2013), serbskim (2013), chorwackim (2014), francuskim (2016) i angielskim (2018). Trwają prace nad tłumaczeniem na język niderlandzki.

czą o tym, że powieści te zaczęły funkcjonować w wielokierunkowym „krajobrazie pamięci” (*memoryscape*), który nie tylko przerzuca pomost między „kontrapunktowymi” pozycjami sprawców i ofiar, lecz także przełamuje dawny podział pomiędzy Wschodem a Zachodem. Anulując rozmaite – narzucone sobie bądź wymuszone przez państwo – formy uciszania i zapominania, ten transnarodowy krajobraz tekstualny może pomóc przyszłym pokoleniom pogrzebać ciało wojenne w jego różnych przebraniach.

szansa
rozwiązania

przełożył Marek Chojnacki

Katarzyna Lukas: Problematyka pamięci w twórczości Brunona Schulza z perspektywy niemieckiej refleksji pamięcioznawczej

1. Pisarz prekursorem refleksji naukowej

Mann i jego „uczniowie”

Tomasz Mann – twórca, którego Bruno Schulz darzył wielką estymą – w swoich autokomentarzach rościł sobie półzartem „prawo autorskie” do pewnych koncepcji socjologicznych, które jako pisarzowi udało mu się wyrazić, zanim sformułowane zostały w języku nauk społecznych. Mannowi chodziło o uchwycenie w *Buddenbrookach* problematyki niemieckiego mieszczaństwa jako formacji kulturowej, którą opisywali równolegle socjologowie: Max Weber, Ernst Troeltsch i Werner Sombart¹. Tymczasem Jan Assmann, egiptolog i ojciec założyciel niemieckich badań nad pamięcią zbiorową, rozszyfrował w prozie Manna również inne konstrukty socjologiczne². W tetralogii *Józef i jego bracia* odnajduje on elementy teorii pamięci kulturowej – jednego z najważniejszych paradygmatów obecnej humanistyki. Jak twierdzi Assmann, w swoich historiach biblijnych Mann opisał mechanizmy tworzenia i przekazu pamięci zbiorowej równie trafnie i przenikliwie jak jego (prawie) rówieśnicy: francuski socjolog Maurice Halbwachs (1877–1945) i niemiecki historyk sztuki Aby Warburg (1866–1929) – uczeni, którym dzisiejsza niemiecka refleksja pamięcioznawcza zawdzięcza swoje kluczowe inspiracje.

Skoro Assmann z powodzeniem odtwarza „teorię pamięci” autora *Buddenbrooków*, za jej zwornik uznając pojęcie mitu – jak wiemy, bardzo

- 1 W eseistycznej książce *Rozważania człowieka niepolitycznego*, w rozdziale „Mieszczańskość” (*Bürgerlichkeit*), Tomasz Mann odnosi się do tezy mówiącej, że nowoczesny mieszczańczo-przedsiębiorca, uosabiający ducha kapitalizmu, ukształtowany został przez etykę protestancką. Mann twierdzi, że do tego „odkrycia” socjologów doszedł wcześniej sam, w drodze intuicji i własnej obserwacji. Przyznając rację Wernerowi Sombartowi, który w roku 1913 pisał o kapitalistycznym przedsiębiorcy jako „syntezie bohatera, handlarza i mieszczańca”, Mann przypomina, że tę samą myśl wyraził jako autor *Buddenbrooków* dwanaście lat przedtem. Zob. T. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 13.1), s. 159.
- 2 Zob. J. Assmann, *Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung*, w: idem, *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München 2007, s. 185–209.

zbliżone do tego, jak rozumiał je Schulz³ – to warto rozważyć, czy także u twórcy *Sklepów cynamonowych* nie pojawia się, choćby w zarysie, spójna koncepcja pamięci kulturowej. Moim zdaniem takiej koncepcji można się u Schulza dopatrzeć. Wyprzedza ona to, co o pamięci zbiorowej mówią dzisiejsi kulturoznawcy, ponieważ eksponuje – co postaram się wykazać – styczności i interakcje między pamięcią indywidualną i ponadjednostkową. Oczywiście, obecność problematyki pamięci u Schulza nie jest żadnym nowym odkryciem. Zwracano już uwagę, że wiele spośród rozbudowanych Schulzowskich opisów to metafory ludzkiej psychiki, w której podświadomość i pamięć odgrywają istotną rolę. Przykładowo, obraz bezładnych nocnych wędrówek po piętrach domu w *Nocy lipcowej* Jerzy Jarzębski odczytuje jako poetycką transformację Freudowskiego modelu psychiki, gdzie wspomnienia ulegają wyparciu i ocenzurowaniu⁴. Schulzowskie apokryfy, palimpsesty, strychy, magazyny i spichrze to nic innego, jak klasyczne figury *memorii*, o tradycji sięgającej antyku⁵. Rekonstrukcja całości domniemanej „teorii pamięci” Schulza wykraczałaby poza ramy tego artykułu. Tu skupię się zatem na wybranych jej aspektach – przede wszystkim, na analogiach i różnicach między ujęciami *memorii* u Schulza i Manna. Ponadto chciałabym zwrócić uwagę, że wątki, które autor *Sklepów cynamonowych* uruchamia w swojej wizji pamięci: Jungowska teoria archetypów i nieświadomości zbiorowej, to źródła, które w obecnym dyskursie „pamięciowym” są marginalizowane, a wręcz negowane – w moim przekonaniu niesłusznie. Ponadto mechanizmy pamięci, które Schulz wyraża środkami literackimi i opisuje w tekstach autopoezyckich, dają się odczytać przez pryzmat koncepcji Warburga w sposób dużo bardziej przekonujący, niż pozwala na to „biblijna” powieść Manna. Od razu trzeba jednak zastrzec, że są to interpretacje *ex post*, ponieważ nie ma żadnych dowodów na to, by Schulz czytał Junga⁶ – ani tym bardziej Warburga, którego pisma w międzywojennej Polsce nie były znane⁷.

Schulz jako teoretyk?

Schulzowskie figury pamięci

3 Pisałam o tym w artykule: *Jungowska wizja archetypów i artyści w prozie Brunona Schulza i jej przekładzie na język niemiecki*, w: *Translatio i literatura*, red. A. Kukuła-Wojtasik, Warszawa 2011, s. 215–223; oraz w książce *Fremdheit – Gedächtnis – Translation: Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft*, Berlin 2018, s. 215–219.

4 Zob. J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 19–20.

5 O metaforach pamięci por. A. Assmann, *Metafory, modele i media pamięci*, przeł. Z. Dziwanowska-Stefańczyk, w: eadem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 89–126.

6 Zob. J. Jarzębski, op. cit., s. 11.

7 Pierwsze polskie tłumaczenie wybranych tekstów Warburga ukazało się dopiero w roku 2010 – zob. A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. i wstępem opatrzył R. Kasperowicz, Gdańsk 2010.

2. Mannowska „teoria pamięci” i jej dzisiejsza interpretacja: Warburg czy Jung?

mit według
Manna

Jan Assmann wywodzi „teorię pamięci” Manna z jego rozumienia pojęcia mitu. Dla Manna mit to uniwersalny schemat narracyjny, realizowany w różnych odmianach jako „historie” (przekazywane ustnie bądź spisane). Bohaterowie mitu to postacie modelowe, odgrywające z góry określone role. Człowiek przedhistoryczny, o nieukształtowanym jeszcze poczuciu własnej indywidualności, był gotów identyfikować się z grupą i przyjąć narzuconą mu mityczną rolę. To, co mityczne, u Manna zawsze łączy się ze zbiorowością – tetralogia o Józefie opowiada, jak Mann pisze w autokomentarzu, o „narodzinach jaźni z mitycznego kolektywu”⁸. To właśnie ów wymiar społeczny pozwala Assmannowi interpretować Mannowski mit jako „formę organizacji pamięci kulturowej”⁹. Autor *Józefa i jego braci* wyraża przekonanie, że tożsamość i pamięć jednostki kształtowane są z jednej strony przez nieświadome, „mityczne” siły zbiorowości, z drugiej strony – za sprawą uczestnictwa w komunikacji społecznej: w rytuałach religijnych, obrzędach i świętach. Ważną rolę w tym procesie odgrywa sformalizowany, ustny przekaz międzypokoleniowy: opowieści starszych (*Schönes Gespräch* – „Piękna Rozmowa”¹⁰), których słucha młody Józef, nadają sens współczesnym wydarzeniom. W takim przedstawieniu splotu pamięci indywidualnej i zbiorowej (komunikacyjnej) Assmann rozpoznaje elementy koncepcji zarówno Halbwachsa, jak i Warburga. Do Halbwachsa nawiązywałby pokazany przez Manna proces transmisji pamięci w jej „społecznych ramach”¹¹, które umożliwiają jednostce przyswojenie sobie zbiorowego wyobrażenia o przeszłości oraz umiejscowienie w nim własnej biografii. Natomiast w fakcie, że tożsamość, zachowania i działania Mannowskiego bohatera podlegają wpływom nieświadomej „mnemicznej energii”, emanującej ze zbiorowej przeszłości, Assmann dopatruje się pokrewieństwa z myślą Warburga. W moim odczuciu pobrzmiewa tu raczej echo teorii archetypów Junga, zbieżnej po części z pomysłami Warburga.

Interpretacje prozy autora *Czarodziejskiej góry* w duchu Jungowskim są powszechnie znane, a do tego podparte autokomentarzem samego

8 T. Mann, *Józef i jego bracia. Odczyt (1942)*, tłum. M. Żurowski, w: idem, *Wybór nowel i esejów*, oprac. N. Honsza, Wrocław 1975, s. 388.

9 Zob. J. Assmann, op. cit., s. 191 – tłumaczenie moje.

10 Pisana wielką literą dla podkreślenia jej rytualnego, odświętnego charakteru (zob. T. Mann, *Joseph und seine Brüder. Der erste Roman: Die Geschichten Jaakobs*, Frankfurt am Main 2008, s. 119; T. Mann, *Józef i jego bracia*, t. 1, tłum. E. Sicińska, Warszawa 1988, s. 82).

11 Owe „ramy społeczne” (*cadres sociaux*) to: rodzina, wspólnota religijna, klasa społeczna i grupa zawodowa – zob. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 2008.

pisarza¹². O inspiracji psychologią głębi w tetralogii o Józefie świadczy najdobitniej metafora „studni przeszłości” w *Prologu*, odczytywana jako poetycki obraz Jungowskiej nieświadomości zbiorowej. To jej Mann przypisuje kluczową rolę w kształtowaniu jednostkowej biografii. Jak jednak argumentuje Assmann, pisarz w swojej literackiej wizji pamięci zbiorowej wykracza poza rozpoznania Junga (a także Freuda), przeciążając ich „biologizacyjne piętno” – niemiecki noblista pokazuje, że jednostka przyswaja sobie mit, rozumiany przez Assmanna jako metonimia pamięci kulturowej, nie w drodze dziedziczenia przez geny, ale za sprawą przekazu kulturowego¹³.

Jung...

Taka wykładnia „teorii pamięci” Manna wpisuje się w dzisiejszy niemiecki dyskurs pamięcioznawczy. Zakłada on – za Halbwachsem – społeczny, a nie biologiczny przekaz pamięci między pokoleniami¹⁴. Do hipotez Junga niemieckie *memory studies* podchodzą sceptycznie. Jan Assmann wręcz odżegnuje się od teorii archetypów¹⁵ – nieświadomych treści wspólnych wszystkim ludziom, które według przypuszczeń Junga związane są z „dziedziczną strukturą mózgu” i nie zależą ani od doświadczeń osobniczych, ani od intencjonalnego przekazu społeczno-kulturowego¹⁶. Odrzucając tę przesłankę, Assmann – a za nim inni niemieccy badacze – ignoruje podobieństwo archetypów do „engramów” i „formuł patosu” Warburga, czerpiącego z tych samych źródeł co Jung.

...czy Warburg?

Hamburski uczoney, badacz włoskiego renesansu, zaadaptował w historii sztuki pojęcie engramu, ukute przez zoologa Richarda Semon, na którego powoływał się także Jung, wyjaśniając istotę swoich arche-

12 Dla Manna mit jest tym pojęciem psychoanalizy, które w sposób naturalny można przenieść w obszar literatury: „Zainteresowanie mityczne jest przyrodzone psychoanalizie tak samo, jak wszelkiej poezji przyrodzone jest zainteresowanie psychologią”. T. Mann, *Freud und die Zukunft*, w: idem, *Reden und Aufsätze (I) (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 9)*, Frankfurt am Main 1990, s. 493 – tłumaczenie moje.

13 Zob. J. Assmann, op. cit., s. 196.

14 U podstaw koncepcji pamięci kulturowej legły ponadto prace Łotmana i Uspieńskiego, którzy definiują kulturę jako „niedziedziczną pamięć społeczeństwa” (J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 150).

15 „Wspólnym mianownikiem tych dwóch z gruntu różnych teorii [Halbwachsa i Warburga] jest zdecydowane odejście od biologicznych prób rozumienia pamięci zbiorowej jako dziedzicznej (na przykład «pamięci rasy»), których nie brakowało na przełomie XIX i XX wieku, a które nadal w znacznym stopniu kształtują teorię archetypów Carla Gustawa Junga” (J. Assmann, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, przeł. S. Dyroff, R. Żytyniec, „Borussia” 2003, nr 29, s. 11). Ponadto Assmann zarzuca Jungowi „zawężenie pojęcia pamięci do sfery psychologii jednostki”, co zdaniem niemieckiego egiptologa „zacierza specyfikę komunikacyjnego i kulturowego uobecniania przeszłości” (idem, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 63).

16 Zob. C. G. Jung, *Definitionen*, w: C. G. *Jungs Taschenbuchausgabe in elf Bänden*, Bd. 3: *Typologie*, München 1993, s. 193.

engramy...

typów¹⁷. Engram, czyli „śląd pamięciowy”, to według Warburga utrwalona psychiczna energia afektu: ekstazy lub fobii przeżywanej zbiorowo przez uczestników antycznych praktyk religijnych¹⁸. Praktyki te miały ogromną siłę traumatyzującą, która odciskała swe piętno w pamięci jednostek i całej grupy, przyjmując postać określonych gestów, póz, mimiki i zrytualizowanych zachowań. Choć owe pierwotne afekty uległy zbiorowemu wyparciu, to jednak powracają w późniejszych epokach pod postacią obrazów, tak zwanych formuł patosu (*Pathosformeln*), rozpoznawalnych w sztukach plastycznych Zachodu¹⁹. Formuły patosu tworzą „język” malarstwa, rzeźby i grafiki (również użytkowej), a jednocześnie pewien nieświadomy zasób kultury²⁰. Warburg w swoich studiach nad malarstwem włoskiego renesansu pokazuje, jak owe wizualne „ślady pamięciowe”, czyli obrazy pewnych gestów i układów ciała, są reaktywowane przez malarzy, którzy – jak domniemywa badacz – poddawali się działaniu nieświadomych sił zbiorowej pamięci wizualnej (*Bildgedächtnis*).

Warburg nie rozstrzyga jednoznacznie, czy „engramy” przekazywane są drogą wyłącznie dziedziczną, czy też nieodzowne do ich przyswojenia jest uczestnictwo w kulturze, a kontekst historyczno-kulturowy – niezbędny do ich reaktywacji. Według Giorgio Agambena engramy mają genezę historyczną, powracają w określonej epoce wskutek zbiegu różnych czynników dziejowych – inaczej niż „ponadczasowe” archetypy Junga²¹. Jednocześnie takie sformułowania Warburga, jak: „zachowane pamięciowo dziedzictwo”²² (*gedächtnisbewahrtes Erbgut*), „niezatracałna masa dziedziczna”²³ (*unverlierbare Erbmasse*), „dziedziczna masa wrażeń”²⁴ (*Eindruckserbmasse*) przemawiałyby za

¹⁷ Ibidem, s. 127.

¹⁸ Zob. T. Majewski, *Engram*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 115.

¹⁹ Zob. A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, tłum. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa–Kraków 2016, s. 2–9. Przystępne objaśnienie zawilej koncepcji Warburga, do tego wymagającej rekonstrukcji na podstawie prac zachowanych jedynie w fragmentach i szkicach, można znaleźć w monografii: P. Rösch, *Aby Warburg*, Paderborn 2010, a w języku polskim – we wstępie R. Kasperowicza do tomu: A. Warburg, *Narodziny Wenus...*, s. 5–31. Ponadto autorowi *Atlasu obrazów Mnemosyne* poświęcono wydanie czasopisma „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2011, nr 2–3.

²⁰ Por. A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2009, s. 373.

²¹ Zob. G. Agamben, *Aby Warburg i „nauka bezimienna”*, tłum. K. Rutkowski, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2007, nr 3–4, s. 282, 286. Zob. też T. Majewski, op. cit., s. 116.

²² A. Warburg, *Atlas obrazów...*, s. 4. Sformułowania oryginalne podaje za wydaniem: A. Warburg, *Mnemosyne Einleitung*, w: idem, *Werke in einem Band*, Hg. M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010, s. 631.

²³ Ibidem, s. 2. Cytat niemiecki: s. 629.

²⁴ Ibidem, s. 3. Cytat niemiecki: s. 630.

hipotezę „biologiczną”. Niewątpliwie zaś zdradzają inspiracje pozytywistycznym dyskursem przyrodoznawczym – tym samym, do którego odwoływał się Jung. Domniemane przypuszczenie Warburga o genetycznym przekazie kolektywnej „pamięci obrazowej” zbliżałoby jego koncepcję do przekonania Junga o organicznych podstawach nieświadomości zbiorowej. Dziś wśród wydawców i komentatorów Warburga dominuje stanowisko, że w pojęciu zbiorowej „pamięci wizualnej” mieści się hipoteza zarówno o psychobiologicznych, jak i historycznych uwarunkowaniach przekazu kulturowego²⁵. Na pewno zaś refleksja hamburskiego badacza o pamięci kulturowej nie jest tak zdecydowanie „antibiologiczna”, jak ją odczytuje Jan Assmann – podobnie jak niesprawiedliwe i pochopne jest odsyłanie do lamusa archetypów Junga jako reliktywów dziewiętnastowiecznego biologizmu. Kulturoznawczy potencjał twierdzeń szwajcarskiego psychologa zasługuje na dowartościowanie w dzisiejszych *memory studies* chociażby dlatego, że archetypy, tak samo jak Warburgowskie engramy, mają charakter wizualny i dochodzą do głosu w każdym genialnym, wizjonerskim dziele, sam twórca zaś jest „człowiekiem kolektywnym, który przenosi i kształtuje działającą nieświadomie duszę ludzkości”²⁶, czyli: dokonuje transpozycji archetypów, odczuwanych jedynie intuicyjnie, w środki wyrazu malarstwa bądź literatury.

...czy archetypy?

Propozycję Assmanna, by Mannowską tetralogię czytać jako poetycką syntezę dwóch socjologicznych teorii pamięci zbiorowej: Halbwachsa i Warburga, zaakceptowałabym jedynie w części dotyczącej pierwszego z tych badaczy. To, co w prozie niemieckiego noblisty może się wydawać literackim potwierdzeniem idei Warburga, w istocie wywodzi się z psychologii głębi, która w latach międzywojennych fascynowała wielu pisarzy. Moim zdaniem „komponent Warburgiański”, którego obecność w *Józefie i jego braciach* jest dyskusyjna, znacznie wyraźniej dochodzi do głosu w koncepcji pamięci u Schulza.

3. Schulzowska „nieświadomość kulturowa”

Wyrazisty obraz kulturowego „archiwum” przekazuje esej *Mityzacja rzeczywistości*, gdzie mowa jest o tym, że poezja i szerzej – wszelka działalność kulturotwórcza opierają się na ponownym wykorzystaniu dawnych „mitów”. Można je tu rozumieć jako uniwersalny, ponadczasowy zasób wszelkich pojęć, postaci, fabuł i wątków narracyjnych, jakimi dys-

mit według Schulza

²⁵ Por. P. Rösch, op. cit., s. 51.

²⁶ C. G. Jung, *Psychologia i literatura*, w: idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 399.

ponuje twórca²⁷: „Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii [...]”²⁸. Obraz ruin, rumowiska odłamków, przywodzi na myśl metaforę pamięci jako wykopalisk. Przykładowo, zarówno Freud, jak i Walter Benjamin porównywali próby rekonstrukcji wypartych wspomnień z pracą archeologa²⁹. Podczas gdy obaj mieli na myśli pamięć indywidualną, u Schulza ruiny obrazują nakładanie się i interakcje między pamięcią jednostki (poety) a pamięcią kulturową – utrwaloną w artefaktach („rzeźbach” i „posągach”, czyli nośnikach zewnętrznych), z drugiej zaś strony – uwewnętrznioną przez poetę. Czytając esej Schulza w kontekście Jungowskim, możemy jego „historie” utożsamić z archetypami, które twórca „tłumaczy” na język sztuki.

Poetycki wariant metafory pamięci jako archeologicznych nawarstwień odnajdujemy w opowiadaniu *Wiosna*, w którym mowa o „zstąpieniu do Podziemi”. Słynny XVII fragment tego opowiadania to rozbudowana metafora pamięci kulturowej³⁰, jej rejonów nieświadomych oraz ich interferencji z pamięcią jednostki – poety:

„Oto są labirynty wnętrza, magazyny i spichrze rzeczy, oto są ciepłe jeszcze groby, próchno i mierzwa. Prastare historie. Siedem warstw, jak w dawnej Troi, korytarze, komory, skarbcze. [...] Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiąckrotnie rozmnożone biblie i iliady. Co za wędrówka i tumult, płatanina i zgiełk historii. Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary ossjaniczne, te oplakane nibelungi. [...] Wszystkie cośmy kiedykolwiek czytali, wszystkie zasłyszane historie i wszystkie te, które się nam majączą od dzieciństwa – nigdy nie zasłyszane – tu, nie gdzie indziej jest ich dom i ojczyzna. Skądże by pisarze brali swoje koncepcje, skądże by czerpali odwagę do wymyślenia, gdyby nie czuli za sobą tych rezerw, tych kapitałów, tych rozliczeń stokrotnych, którymi wibrują Podziemia”³¹.

27 Zob. W. Bolecki, *Mit, w: Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 222.

28 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 366.

29 Zob. Z. Freud, *Konstrukcje w analizie*, tłum. Z. Rosińska-Zielińska, w: *Pamięć w filozofii XX w.*, red. Z. Rosińska, Warszawa 2006, s. 42; W. Benjamin, *Wykopaliska a pamięć*, tłum. I. Okulska, „Oder-Übersetzen. Deutsch-polnisches Übersetzungsjahrbuch – Karl Dedecius Archiv / Polsko-niemiecki rocznik translatorski – Archiwum Karla Dedeciusa” 2010, s. 258.

30 M. P. Markowski interpretuje go inaczej: jako literacką transpozycję Freudowskiej topologii psychiki (zob. idem, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 227).

31 B. Schulz, op. cit., s. 158–160.

W opisie tym Schulz uchwycił dwoisty charakter zasobów kultury: świadomych i nieświadomych. Z jednej strony jako źródła natchnienia artyści wymienia on hasła odsyłające do antyku (Troja, Iliada), chrześcijaństwa (Biblia), literatury powszechnej (Dante, Goethe, Osjan, *Pieśń o Nibelungach*) – a więc do tradycji przekazywanej świadomie z pokolenia na pokolenie. Obejmuje ona treści zobiektywizowane jako teksty kultury, wiedzę, którą można sobie przyswoić w procesie uczenia się i poznania intelektualnego. Z drugiej strony Schulzowskie „historie [...], które się nam mającą od dzieciństwa – nigdy nie zasłyszane”, można rozumieć jako nieuświadomione, a jedynie intuicyjnie odczuwane inspiracje twórczości artystycznej, z których poeta czerpie bezwiednie. Filiacje Jungowskie rysują się tu bardzo wyraźnie: „Podziemia”, w których fragmenty dziedzictwa kultury współlistnieją z mitycznymi „historiami”, to wizja nieświadomości zbiorowej jako magazynu archetypów, stanowiących oparcie dla indywidualnej pamięci i wyobraźni poety bądź malarza. Schulz antycypuje tu zatem kategorię pamięci kulturowej – kulturoznawczo-socjologiczny konstrukt stworzony w obliczu refleksji, że pojęcia „kultury” i „tradycji” nie wystarczą, by opisać i objaśnić wszystkie przejawy i mechanizmy działalności *homo symbolicus*. „Tradycja” dotyczy bowiem przekazu intencjonalnego³². Na ile zaś pojęcie kultury mieści w sobie nieświadome procesy i mimowolną transmisję kulturową, pozostaje wciąż dyskusyjne³³. W istocie wypracowanie terminu pamięci kulturowej było próbą zmierzenia się z problemem, czy istnieje coś takiego jak „kulturowa nieświadomość” i w jakim stopniu można ją identyfikować z nieświadomością zbiorową w sensie Junga czy Lacana. O ile bowiem o kulturze i tradycji można mówić bez angażowania pojęcia nieświadomości, o tyle refleksja nad pamięcią kulturową nie może się bez niego obejść. Istota pamięci – organicznej i ponadjednostkowej – zasadza się bowiem na dynamice tego, co świadome i nieuświadomione³⁴. W tym kontekście widzimy, jak odważną i przyszłościową refleksję

filiacje
Jungowskie
w *Wiośnie*

Schulz
antycypuje

32 Por. J. Ruchatz, *Tradierung, w: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Hg. N. Pethes, J. Ruchatz, Reinbek 2001, s. 586–587; J. Szacki, *Tradycja*, Warszawa 2011, s. 18, 141–142; idem, *Tradition, w: Deutsch-Polnische Erinnerungsorte*, Hg. R. Traba, P.O. Loew, Bd. 5: *Erinnerung auf Polnisch. Texte zu Theorie und Praxis des sozialen Gedächtnisses*, Paderborn 2015, s. 78. Nawet jeśli przedmiotem transmisji są treści niedyskursywne (na przykład wiedza ucieleśniona), to mają one charakter świadomy (por. E. Klekot, *Tradycja, w: Modi memorandi...*, s. 500).

33 Pytanie to pojawiło się w dyskusji nad koncepcją pamięci kulturowej, wyłożoną przez Jana Assmanna w artykule *Das kulturelle Gedächtnis*, „Erwägen – Wissen – Kritik” 2002, Heft 2, s. 239–247. Problem hipotetycznej „kulturowej nieświadomości” podnoszą krytycy polemizujący z Assmannem w tym samym piśmie, przede wszystkim: E. Santner, *The Locations of Memory*, s. 220–222; H. Winkler, *Das Unbewusste der Kultur?*, s. 270–271; oraz A. Langenohl, „Kulturelles Gedächtnis”? *Soziologische Bedenken*, „Erwägen – Wissen – Ethik” 2002, Heft 2, s. 255–258.

34 Zob. A. Assmann, *Vier Formen des Gedächtnisses – eine Replik*, „Erwägen – Wissen – Kritik” 2002, Heft 2, s. 235.

antropologiczną ujął Schulz środkami literackimi. Istnienie zbiorowej nieświadomości jako podstawy indywidualnej ekspresji artystycznej jest dla drohobyckiego pisarza równie oczywiste jak to, że jednostkowa pamięć i wyobraźnia poety czy też malarza stanowi efekt współdziałania nabytej wiedzy kulturowej oraz irracjonalnych sił płynących z archetypów zbiorowej nieświadomości, które domagają się nadania im artystycznego kształtu. Schulz, w przeciwieństwie do dzisiejszych badaczy pamięci zbiorowej, nie ma wątpliwości, że kultura powstaje nie tylko w drodze oficjalnej, świadomej i planowej transmisji zasobów wiedzy, nauki i sztuki. Proces ten przebiega również – mówiąc „po Schulzowsku” – gdzieś na bocznych torach, pokątnie i poza świadomością jego uczestników.

4. Schulz i engramy Warburga

Czym się różni „teoria pamięci” Schulza i Manna? Otóż drohobycki pisarz silniej niż niemiecki noblista wiąże nieświadome obszary pamięci kulturowej z twórczością plastyczną. Pamiętamy, że Józef z opowiadania *Genialna epoka* to natchniony rysownik – inaczej niż jego biblijny imiennik u Manna. Wizje, które Schulzowski protagonista jako dziecko przenosi na papier, przypisuje on jednak nie sobie samemu, lecz przemożnemu działaniu psychicznej energii, płynącej ze zbiorowej nieświadomości – z „magazynu” wyobrażeń, idei i pojęć dążących do wyartykułowania, do których artysta i dziecko mają najpełniejszy dostęp:

„O, te rysunki świetliste, wyrastające jak pod obcą ręką, o, te przejrzyste kolory i cienie! [...] Już od początku nachodziły mnie wątpliwości, czy jestem naprawdę ich autorem. Czasami wydają mi się mimowolnym plagiatem, czymś, co mi zostało podpowiedziane, podsunięte... Jak gdyby coś obcego posłużyło się mym natchnieniem dla nie znanych mi celów”³⁵.

„Świetliste rysunki”, które mimowolnie, lecz niezwykle intensywnie narzucają się artyście, przywodzą na myśl nie tylko Jungowskie archetypy (ściśle: obrazy archetypowe), lecz także formuły patosu Warburga. We wstępie do *Atlasu Mnemosyne* hamburski uczonec tak pisze o postaciach, gestach, wątkach domagających się wizualnej ekspresji, wchodzących w skład „uformowanej fobicznie dziedzicznej masy wrażeń”³⁶ i kierujących ręką malarza:

„W regionie orgiastycznego masowego poruszenia szukać należy mechanizmu kształtowania [*Prägewerk*], który formy wyrazu [*Ausdrucks-*

35 B. Schulz, op. cit., s. 123, 132.

36 A. Warburg, *Atlas obrazów...*, s. 3.

formen] maksymalnego wewnętrznego wzruszenia, w takiej mierze, w jakiej daje się to wyrazić w języku gestów, wbija w pamięć z taką intensywnością, że te engramy doświadczenia emocjonalnego przeżywają jako zachowane pamięciowo dziedzictwo [*Erbgut*] i wzorcowo określają obrys, który tworzy ręka artysty, kiedy tylko najwyższe wartości języka gestów pragną wyrazić się za sprawą ręki artysty w dziennym świetle kształtowania”³⁷.

formuły
patosu

Mimo skomplikowanych sformułowań, dodatkowo zaciemnionych w polskim przekładzie, analogie z opisem Schulza są w tym fragmencie wyraźnie dostrzegalne.

Inaczej niż Mann, autor *Wiosny* nie wydaje się rozstrzygać, iż przekaz nieświadomych treści pamięci kulturowej dokonuje się wyłącznie, czy też głównie, przez kontakty społeczne. Przeciwnie – w moim przekonaniu Schulz dopuszcza możliwość, że człowiek dziedziczy „historie”, „fabuły i bajki” jako kapitał wrodzony. Do wniosku takiego uprawniają, jak sądzę, często cytowane słowa z listu otwartego do Stanisława Ignacego Witkiewicza, metapoetycki odpowiednik przytoczonego wyżej fragmentu *Genialnej epoki*. W liście do Witkacego Schulz pisze o pewnych (archetypowych) obrazach towarzyszących mu od dzieciństwa, których proveniencji nie potrafi wyjaśnić, na pewno jednak nie może jej szukać w indywidualnym doświadczeniu:

Schulz pisze
o obrazach

„Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia. Były to z początku same powozy z końmi. [...] Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. [...] Są treści niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia. [...] Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześniej w formie przeczucia i na wespół świadomych doznań”³⁸.

Ów „żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześniej” znów można odczytać zarówno w znaczeniu Junga jako nieświadomość zbiorową, jak też „po Warburgiańsku”. Obrazy, których dziecko chwytające za ołówek

37 Ibidem, s. 4. Podane w nawiasach kwadratowych oryginalne sformułowania Warburga pochodzą od tłumaczy. Ze względu na zawoilość składniową polskiego przekładu warto ten cytat przytoczyć w oryginale: „In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägework zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen” (A. Warburg, *Mnemosyne Einleitung...*, s. 631).

38 B. Schulz, op. cit., s. 442–443.

nigdy nie widziało, ale które narzucają mu się wraz ze swą pierwotną, przemożną energią psychiczną, można według mnie czytać jako „formy wyrazu maksymalnego wewnętrznego wzruszenia”, „engramy doświadczenia emocjonalnego” zbiorowości prehistorycznej. Schulz, podobnie jak Warburg, nie wyklucza istnienia organicznych podstaw „żelaznego kapitału ducha”. Takie odczytanie jego refleksji antropologicznej nie będzie chyba błędem, zważywszy na wszechobecność metafor „biologicznych” w jego prozie.

emancypacja
szpargału

Warto również wspomnieć o innym podobieństwie między Schulzem i Warburgiem, a mianowicie o zamiłowaniu do „szpargału” i do wytworów sztuk plastycznych nie najwyższych lotów. Znaczki pocztowe, katalog reklamowy, fotografie pornograficzne, „stare folianty pełne przedziwnych rycin”³⁹ – wszystkie te produkty grafiki użytkowej o wątpliwej wartości artystycznej zostają u Schulza podniesione do rangi *sacrum*. To potencjalne fragmenty Księgi, w których uobecnia się jakaś nadrzędna idea – mit, niepoznawalna rzeczywistość, którą można jedynie przeczuwać. Podobnie patrzył na sztuki wizualne Warburg. Śledząc wędrówkę formuł patosu w dziejach zachodnioeuropejskiej „pamięci obrazu”, hamburski uczoney w swoim *Atlasie obrazów Mnemosyne* układał obok siebie reprodukcje malarstwa renesansowego, zdjęcia antycznych sarkofagów i monet, prymitywnych druków ulotnych z okresu reformacji, współczesne fotografie z gazet, znaczki pocztowe, reklamy kosmetyków i spółek żeglugowych⁴⁰. Takie równouprawnienie dzieł wybitnych i graficznej tandety świadczy o przekonaniu, że „dla potrzeb historii ludzkiego wyrazu i topografii pamięci kulturowej nawet najbardziej marginalne wytwory wizualne, przedmioty podrzędne, masowe, popularne, okazjonalne, mogą znaczyć tyle samo, co kanoniczne arcydzieła Rafaela czy Dürera”⁴¹. Engramy, obrazy gestów i poruszeń o nieuświadomionej genezie fobicznej, uwalniają „zamrożone” w nich afekty w miejscach i kontekstach nieoczekiwanych. Obrazotwórcza siła engramu, działająca mimo woli rysownika, emanuje również z prac plastycznych słabych, wtórnych, lekceważonych czy takich, którym w ogóle odmawia się miana dzieł sztuki. I Warburg, i Schulz traktują wizualną tandetę nadzwyczaj poważnie; właśnie dlatego, że obrazy takie tworzone są w sposób intuicyjny, w akcie odruchowej autoekspresji, uaktywnia się w nich zbiorowa nieświadomość kulturowa – czy to sprowadzona do Warburgowskich pojęć engramu i formuł patosu, czy to nazwana przez Schulza mitem.

39 Ibidem, s. 61.

40 Zob. A. Warburg, *Atlas obrazów...*, s. 132–137 (tablice 77, 78, 79).

41 R. Kasperowicz, *Obraz w koncepcji Aby'ego Warburga*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2011, nr 2–3, s. 38. Zob. idem, *Wstęp*, w: A. Warburg, *Narodziny Wenus...*, s. 14.

5. Konkluzja

Choć interpretacja twórczości Schulza z pozycji późniejszych o dziesięciolecie *memory studies* jest wsteczną projekcją pewnych koncepcji kulturoznawczych, to chyba nie jest ona rażącym nadużyciem. Drohobycki pisarz antycypuje postmodernistyczną kategorię pamięci kulturowej, a na pytanie, czy istnieje „kulturowa nieświadomość”, sugeruje odpowiedź twierdzącą. Z jego tekstów wyłania się niezwykle oryginalne, prekursorskie, choć z pozycji niemieckiego pamięćoznawstwa swoiście heretyckie spojrzenie na pamięć jednostkową i zbiorową. Schulz nie waha się w nim łączyć wątków „biologistycznych” i „kulturowych”, które dają się odczytać w duchu zarówno Junga, jak i Warburga – co jest możliwe dzięki podobieństwom koncepcji archetypu i engramu. Schulz podkreśla wizualny charakter pamięci kulturowej i nieświadomy, być może biologiczny mechanizm jej przekazu – pozwala zatem stworzyć w refleksji nad pamięcią takie ścieżki, które na przykład u Jana Assmanna były omijane⁴² bądź z góry zamknięte. Schulzowskie ujęcie *memorii* jest godną uwagi alternatywą, a co najmniej „boczną odnogą” dzisiejszego dyskursu pamięćoznawczego, którą warto eksplorować.

heretycka
pamięćologia

42 Taką „omijaną ścieżką” we wczesnej teorii Assmanna były sztuki plastyczne jako świadectwo pamięci kulturowej, ponieważ niemiecki egiptolog uznawał prymat pisma nad innymi mediami pamięci (zob. M. Saryusz-Wolska, *Pamięć kulturowa, w: Modi memorandi...*, s. 337).

Tymoteusz Skiba: Księga Schulza, Księga Lema¹

„legitymacjonizm” Lema

Korzenie Lemowego mitu Księgi sięgają lwowskiego dzieciństwa, kiedy to Stanisław Lem z pasją tworzył legitymacje. Jak sam stwierdził w *Wysokim Zamku* (1966), stał się wówczas nie tylko artystą wizualnym, ale także pisarzem: „mając lat trzynaście niespełna, stworzyłem, skrzyżowawszy literaturę z plastyką (obydwu wszak trzeba dla kreowania dokumentów), nowy kierunek, mianowicie legitymacjonizm” (*Wysoki Zamek*, s. 100)². Prawdziwe opowieści rodziły się jednak dopiero pomiędzy tworzonymi dokumentami. Tak powstawały całe uniwersa, wraz z niezliczonymi bohaterami uwikłanymi w najróżniejsze historie i intrygi. Wykreowane dokumenty same nie były opowieściami, ale tworzyły te opowieści – niemal tak samo jak znaczki pocztowe w markowniku Rudolfa z *Wiosny Schulza* – przeistaczając się w żywą Księgę.

„na początku była legitymacja”

Również w oczach Lema (tego wspominającego, który mitologizuje wydarzenia z przeszłości) legitymacja stała się odpowiednikiem Schulzowskiej Księgi. Pisana wielką literą, przeistoczyła się w święty traktat, stojący u zarania świata: „założyłem odruchowo, że na Początku była Legitymacja”, która majaczy jako „Wszehdowód osobisty, Najjaśniejszy Papier, ciężki od pieczętujących go czerwonych słońc woskowych, cały w girlandach wielobarwnych sznurów, poczęty *Summis Auspiciis* Chaosu, w którym paragraf i kartoteki krążyły jeszcze w stanie wolnym od Drabiny Służbowej (tej, co w innym kontekście stała się Drabiną do Niebios)”.

Lem, być może świadomie, nawiązał w tym fragmencie do Schulzowskiego mitu Księgi i szczególnego sposobu jej uwznioślenia, charakterystycznego dla autora *Ptaków*. Księga w opowiadaniach Schulza jest świętą relikwią, przedmiotem objawionym przez Boga – o czym wprost przekonuje nas narrator w *Wiośnie*: „otworzyłeś przede mną ten mar-

1 Referat wygłoszony 17 listopada 2018 roku podczas Dni schulzowskich w Gdańsku jest fragmentem rozprawy doktorskiej *Literackie homunkulusy Brunona Schulza, Stanisława Lema i Philipa K. Dicka*.

2 Wszystkie cytaty z *Wysokiego Zamku* pochodzą z edycji: S. Lem, *Dzieła*, t. XIV: *Wysoki Zamek*, Warszawa 2009.

kownik, o Boże, pozwoliłeś rzucić mimochodem spojrzenie w tę księgę łuszczącą się blaskiem, w markownik strącający swe szaty, stronica za stronicą, coraz jaskrawszy i coraz przeraźliwszy [...] To była Twoja żarliwa tyrada, to była płomienna i świetna filipika Twoja przeciw Franciszkowi Józefowi I i jego państwu prozy, to była prawdziwa księga blasku!” (*Wiosna*, s. 223–224)³. W utworach Schulza Księga jest nazywana „księgą blasku”, „autentykiem”, „świętym oryginałem” nawet wtedy, gdy jej fizyczne wcielenie jest godnym pożałowania szpargałem, w który zawija się mięso.

W *Wysokim Zamku* Lem przeciwstawia się temu kuszącemu wyobrażeniu boskiej praktyki (legitymacji), stojącej u zarania istnienia: „odtrącałem od siebie tę pokusę, te rojenia świętokradcze, chętkę łapczywego wdarcia się w Sedno, jak gdybym przeczuwał daremność podobnego zamachu, próby skazanej z góry na niepowodzenie” (*Wysoki Zamek*, s. 100). Opowiada o tym językiem *Sklepów cynamonowych*. „Rojenia świętokradcze z góry skazane na niepowodzenie” to jakby alternatywna wersja opisu eksperymentów Jakuba, nazywanego „herezjarchą” i samotnym obrońcą „straconej sprawy poezji”. Mit Księgi staje się więc rodzajem nowej ewangelii, którą autor *Głosu Pana* zdecydowanie odrzuca.

Pięć lat później, w jednym z opowiadań zbioru *Doskonała próżnia* (1971), Lem wyśmiewa Schulzowski motyw Autentyku ukrytego w formie szpargału. W recenzji *Odysa z Itaki* opisze historię poszukiwań genialnych dzieł sztuki i nauki, prowadzonych przez niejakiego Homera M. Odysa. Według teorii tytułowego bohatera utwory najwybitniejsze i rewolucyjne mają skrywać się w dołach kloacznym szpitali psychiatrycznych, na wysypiskach śmieci, w zbiornikach nieczystości i składach makulatury. W myśl teorii, że im wyższe poniżenie, tym wyższe przyszłe wywyższenie. Dzieła geniuszów ostatnich natomiast, które w żadnym razie rewolucyjne być nie mogą, dzielają najczęściej los schulzowskiego autentyku, „ot, w zabazgranych papierach, którymi handlarki na targowisku owijają śledzie, odczytuje się jakieś teorematy, poematy, a gdy raz pójdą do druku, po chwili ogólnego entuzjazmu wszystko toczy się starą koleją” (*Odys z Itaki*, s. 91) – perypetie tych poszukiwań opisane są z typową dla Lema przewrotnością i dowcipem, o czym zaświadczyć może sam finał utworu, kiedy okazuje się, że olbrzymi projekt Odysa, który zainicjował poszukiwania geniuszów na całym świecie, kończy się odnalezieniem tej najwyższej genialności w osobie samego kierownika projektu – Homera M. Odysa.

Anty-Schulz?

3 Wszystkie cytaty z opowiadań Brunona Schulza pochodzą z edycji: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.

W literackim świecie Lema nie istnieje Autentyk: „tysiące oryginałów... wszędzie, wszędzie, na wszystkich piętrach – i za zamkami, za kombinacjami cyfrowymi, za ryglami. Same oryginały, same jedyne, imię ich milion, a każdy inny” – mówił jeden z bohaterów *Pamiętnika znalezionego w wannie* (s. 31)⁴. Tysięczne kopie stają się obowiązującymi oryginałami. Z tego powodu motyw Księgi rzadko pojawia się w utworach Lema, zastępuje go motyw labiryntowego archiwum lub potężnej biblioteki – rozumianej jako nieskończony zbiór książek i informacji, które dopiero razem (podobnie jak w przypadku legitymacji) tworzą pełnowymiarową opowieść czy obraz danego zjawiska, takiego jak historia cywilizacji, dziedziny naukowe, podróże i odkrycia kosmiczne itp. Dla Schulza natomiast mit Księgi staje się jednym z centralnych motywów, nad którym nadbudowuje on fantastyczne narracje, metaforyczne opisy rzeczywistości i wydarzenia. Lem dostrzega znaczący przyrost książek, które mimo naukowego charakteru często doprowadzają do poznawczego absurdu. Księga czy Autentyk, skupiający w sobie pełnię wiedzy, jest według niego jedynie staroświecką ideą, która musiała zbankrutować w dobie nadprodukcji informacji. Narrator Schulza twierdzi natomiast, że wszystkie te książki są iluzoryczne, gdyż stanowią zaledwie efemeryczną emanację autentycznej Księgi: „wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wzlotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie” (*Księga*, s. 201). Młodego Lema także kusila podobna wizja „Wszechdowodu osobistego, Najjaśniejszego Papieru”, jednak szybko odrzucił tę ideę, uznając ją za dziecinną. Tego samego zdania jest zresztą Jakub u Schulza, który stwierdza, że „w gruncie rzeczy istnieją tylko książki. Księga jest mitem, w który wierzymy w młodości, ale z biegiem lat przestaje się ją traktować poważnie” (*Księga*, s. 196). Dla Józefa równa się to z przyznaniem się do zdrady ideałów, a jego deklaracja odszukania Autentyku jest podjęciem próby poetyckiej „regeneracji pierwotnych mitów”, zakładającej, że słowa (książki) powracają do pierwotnej mitologii (Księgi), o czym Schulz pisał w *Mityzacji rzeczywistości*.

Dla jego bohaterów kreacja jest rodzajem alchemicznej filologii, procesem metaforyzacji zachodzącym w paracelsusowej retorcie. Dla bohaterów Lema tworzenie jest domeną nowych technologii, całkowicie pozabawioną funkcji magicznej, futurologiczną inżynierią, która zastępuje naturalną i nieobliczalną ewolucję. Schulzowscy bohaterowie realizują romantyczną ideę Księgi, którą należy zrekonstruować poprzez ponawiane

staroświecka
idea pełni

Lem niczym
Jakub

4 Wszystkie cytaty z *Pamiętnika znalezionego w wannie* pochodzą z edycji: S. Lem, *Dzieła*, t. XIII: *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Warszawa 2009.

akty twórcze. Za bohaterami Lema stoi monumentalność bibliotek z niezliczoną ilością pozycji nicujących wszelkie aspekty rzeczywistości, wiedza teoretyczna rozrośnięta aż do absurdu. Sama Księga pojawia się oczywiście u Lema, ale najczęściej jako przedmiot groteskowy, której patos i wzniosłość zostają wyśmiane, czego przykładem jest fragment *Cyberiady*:

„Patrzę, a tu partyturę niosą, nie zwyczajną, lecz księga istna, folią w skórę żbiczą oprawny, jej ogon kutasem kończy się, a do kutasa chustka przywiązana, dla otarcia potu rześistego po finale!” (*Edukacja Cyfrania*, s. 302)⁵.

Zarysowany stosunek do Księgi to w obu przypadkach oczywiście tylko ogólna synteza, a nie panoramiczny obraz wielopoziomowej twórczości omawianych pisarzy. Deklaracje i czyny bohaterów często są wobec siebie sprzeczne. W opowiadaniach Schulza Księga rozpada się, ulega regresji, niczym wszechświat w *Ubiku*: na reklamy dziwacznych środków medycznych, na pisemka pornograficzne i na kartki do owijania mięsa – konsekwencjami takiej degradacji Autentyku są klęski i niepowodzenia najświetniej zapowiadających się eksperymentów Schulzowskich demiórgów. U Lema natomiast niekiedy okazuje się, że najbardziej dziwaczne książki są jedynym kluczem do objawienia i poznania prawdy.

Jak już wspomniałem, mit Księgi w twórczości Lema wywodzi się z tworzonych w dzieciństwie legitymacji. Dokumenty te mają dla istnienia ludzkiego szczególne znaczenie – nie tylko je sankcjonują, określają status społeczny, zawód i konkretne parametry życia, ale są ostateczną pieczęcią urzędniczą, bez której bycie człowiekiem jest niemożliwe. „Człowiek to jego papiery” – konstatuje w pewnym momencie Kelvin, rozważający uprowadzenie Harey na Ziemię (*Solaris*, s. 191)⁶. W *Pamiętniku znalezionym w wannie*, wydanym w tym samym roku co *Solaris* (1961), przysły historyk ludzkości nie może pojąć tej potężnej siły papierowych dokumentów: „Papier regulował i koordynował wszelkie zbiorowe czynności ludzi, a nadto jeszcze określał, w sposób trudno dla nas zrozumiały, losy jednostek (jako tak zwany «papier osobisty»)” (s. 6–7). Podobną sytuację Lem przywołuje w *Pokoju na Ziemi* (1987), gdzie lewa ręka Tichego, sterowana przez prawą, niezależną półkulę mózgu, ukrywa dokumenty tożsamości po to, aby zniknąć, ukryć się przed niebezpieczeństwem.

Dla Lema tak zwane papiery miały zapewne szczególne znaczenie ze względu na doświadczenia z czasów II wojny światowej. Wówczas posiadanie „dobrych”, czyli „aryjskich” papierów przesądzało nie tylko o ży-

„Człowiek to jego papiery”

5 Wszystkie cytaty z *Cyberiady* pochodzą z edycji: S. Lem, *Dzieła*, t. XV: *Cyberiad*, Warszawa 2009.

6 Wszystkie cytaty z *Solaris* pochodzą z edycji: S. Lem, *Dzieła*, t. III: *Solaris*, Warszawa 2008.

ciu i śmierci, ale także o byciu człowiekiem. Sytuację tę Lem opisuje obrazowo w *Głosie Pana* (1968), we fragmencie zainspirowanym własnymi przeżyciami z czasów wojny, kiedy cudem uniknął śmierci w pogromie we lwowskich więzieniach – „był w grupie Żydów, których najpierw zapędzono do wynoszenia trupów, a następnie nieoczekiwanie puszczone wolno”⁷. W *Głosie Pana* te wydarzenia powracają we wspomnieniach wojennych Rappaporta, który miał zostać rozstrzelany przy murze płonącego więzienia. Rappaport w rozmowie z Hogarthem analizuje zachowanie oficera niemieckiego, nazywanego młodym bogiem wojny:

„– Zrozumiałem to później – rzekł – dzięki innym rzeczom. Jakkolwiek mówił do nas, nie byliśmy ludźmi. Wiedział, że zasadniczo rozumiemy mowę ludzką, ale jednak ludźmi nie jesteśmy, i wiedział to dobrze” (*Głos Pana*, s. 63)⁸.

■ nazistowska
demiurgia

Ofiary nazistów zostają nie tylko pozbawione człowieczeństwa, ale wręcz przeistaczają się w istoty należące do innej kategorii etyczno-moralnej, których nie można obdarzać litością lub współczuciem. W *Głosie Pana* Lem opisuje niezwykle realną i brutalną nazistowską demiurgię – tworzenie ludzi poprzez ich akty urodzenia i dowody osobiste. Ci, którzy nie przedstawiają odpowiednich dokumentów, mających siłę sprawczą niczym traktaty alchemiczne, przestają być ludźmi. W oczach niemieckich żołnierzy stają się tym samym homunkulusami – dwunogimi, nie-ludzkimi istotami pozbawionymi wszelkiego człowieczeństwa, jak ożywione preparaty w alchemicznym słoju:

„Mógł z nami robić, co chciał, ale nie mógł wdawać się w pertraktacje, bo do pertraktacji potrzeba strony pod jakimś jednym względem chociaż równej temu, kto pertraktuje, a na tym podwórzu był tylko on i jego ludzie. Jest w tym logiczna sprzeczność, zapewne, lecz działał właśnie podług tej sprzeczności, i to dokładnie. Prostszy z jego ludzi wyższego wtajemniczenia nie posiadli, pozór człowieczeństwa, jakim były nasze ciała, nasze dwie nogi, twarze, ręce, oczy, ten pozór zwodził ich nieco i dlatego zmuszeni byli masakrować owe ciała, aby je uniepodobnić do ludzkich, ale jemu takie prymitywne zabiegi już nie były potrzebne” (*Głos Pana*, s. 63–64).

■ fetyszycacja
papieru

Lem tworzył swoje legitymacje jeszcze przed tragicznymi wydarzeniami, które ukazały mu absurdalność tej fetyszycacji papieru ze stemplami, decydującego o życiu lub śmierci. Przyczyną jego fascynacji był zapewne stojący u zarania „Wszechdowód osobisty, Najjaśniejszy Papier”

7 W. Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wołowiec 2017, s. 64.

8 Wszystkie cytaty z *Głosu Pana* pochodzą z edycji: S. Lem, *Dziela*, t. IV: *Głos Pana*, Warszawa 2008.

który Lem traktował, niewykluczone, jako legitymację samego stwórcy. Z czasem ten taumaturgiczny dokument Lema przeistacza się jednak w bezduszną machinę biurokratyczną. Takiej konstatacji dokonuje także Wojciech Orliński: „Lem nie kreślił map, nie wymyślił chyba nawet nazwy dla swojej Nibylandii. Ale wymyślił jej biurokrację”⁹. W prześmiewczy sposób Lem nawiązuje do tego problemu w *Wyprawie piątej A z Cyberiady* (1965), gdzie Trurl tworzy i uruchamia maszynę biurokracji po to, aby pozbyć się kosmicznego intruza, któremu niestraszne były najpotężniejsze „maszyny-straszyny”. Cztery lata przed *Cyberiadą* motyw ten Lem zrealizował w tonacji poważnej w *Pamiętniku znalezionym w wannie* (1961), gdzie totalitarna machina biurokratyczna jest systemowo rozdymana – jako dodatkowe narzędzie szyfrujące. Co ciekawe, jej nieodłącznym elementem (zarówno w *Cyberiadzie*, jak i w *Pamiętniku*) jest popijana wszędzie herbata – będąca u Lema prawdopodobnie nieodzownym atrybutem antypatycznych urzędników Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Lemowy motyw biblioteki, wyrastający z mitu Księgi, także naznaczony jest piętnem mitycznych biurokracji. Wszechogarniająca nauka przerasta własne granice, tonąc w chaosie niezliczonych sporów i nieporozumień. Potęgująca się komplikacja nauki i rozdrobnienie wiedzy poprzez narastające lawinowo teorie i odkrycia nie wpływa korzystnie na postęp cywilizacyjny i rozwiązywanie problemów ludzkości. Przykładem takich paraliżujących bibliotek-potworów jest solarystyka¹⁰, archiwum encjańskie w departamencie Cielca¹¹ czy literatura projektu Master’s Voice¹². Równie przerażająca wydaje się też biblioteka-archiwum z *Pamiętnika znalezionego w wannie* – labiryntową strukturę gmachu pogłębia to, że wszystko jest szyfrem. Niezliczone dokumenty zebrane w archiwach to zatem nie tylko hermetyczne teksty wykorzystujące totalitarną nowomowę, ale także kolejne, nigdy niekończące się szyfry. Bohater krążący po archiwum dosłownie gubi się wśród dziwnych tytułów książek, tworzących obraz jakiejś potwornej quasi-nauki szpiegowsko-denuncjacyjnej. Poza takimi poradnikami jak *Pomoc dla zbieracza własnej winy* można tam odnaleźć prawdziwe kurioza, na przykład *Jak udocześniać transcendentność*. Biblioteka tajemniczego gmachu okazuje się miejscem nie tylko strasznym, ale wręcz wstrętnym i odpychającym:

9 W. Orliński, op. cit., s. 41.

10 Rozrastającą się solarystkę Kelvin określa mianem „kołowrotu hipotez”, labiryntem pełnym ślepych uliczek oraz „drugim oceanem zadrukowanych jałowo papierów” (*Solaris*, s. 170).

11 Lem pokazuje, jak poglądy i różne interpretacje tych samych faktów wpływają na gargantuiczną multiplikację historii, wersji wydarzeń i stanów faktycznych: „Jeśli na planecie jest osiemnaście państw [a to w skali kosmicznej pestka], tylko naiwny oczekiwałby osiemnastu wersji jej spraw wewnętrznych”. Zob. S. Lem, *Dzieła*, t. XXVII: *Wizja Lokalna*, Warszawa 2010, s. 61.

12 Jego „bibliografia przedstawia potężny tom grubości encyklopedii”. Zob. *Głos Pana*, s. 22.

„Długo jeszcze potem całe moje ubranie wydzielalo coraz niklejszy, lecz wyraźny smród, mieszaninę woni tęchnących skór cielęcych, intro-ligatorskiego kleju i sparzonego płótna. Nie mogłem się opędzić ohyd-nemu wrażeniu, że zalatuję jakąś rzeźnią” (*Pamiętnik znaleziony w wan- nie*, s. 83).

Tym, co łączy wizje Lema i Schulza, jest kategoria groteski. Człowiek zamieniony w wieszak (*Podróż dwudziesta ósma* Ijona Tichego) lub zegar (*Doktor Diagoras*) koresponduje z człowiekiem zamienionym w futro (*Ostatnia ucieczka ojca*) lub dzwonek elektryczny (*Kometa*). Podobnie jest z obrazem świętej Księgi przeistoczonej w poniżony apo- kryf. Bohater Schulza odrzuca Biblię jako „nieudolny falsyfikat” (*Księga*, s. 195) na rzecz starych gazet i szpargałów, pełnych ogłoszeń i anonsów. Wśród nich odnajduje magię Autentyku, z którą zetknął się „gdzieś w zaraniu dzieciństwa” (s. 193). W *Solaris* kluczem do rozwiązania za- gadki gości, tak zwanych „tworów F”, staje się *Mały apokryf* – książka będąca zbiorem pseudonaukowych teorii i „myślowych dziwołagów” (*Solaris*, s. 79). Prawda o oceanie Solaris zostaje ukryta w jednym ze znajdujących się w niej tekstów (tak zwanym raporcie Bertona). Tajemnicę szkatułkowego charakteru rzeczywistości skrywa także *Kosmos jako skrzynia*, książka pominięta przez bohatera *Pamiętnika*. W tekście *Nowa Kosmogonia* (będącym fikcyjnym przemówieniem lau- reata nagrody Nobla) podstawą do przeformułowania obrazu wszech- świata okazuje się teoria ukryta w książce pewnego Greka, wydanej „nadzwyczaj podłe”, w formie zredukowanej niczym homunkulus, bo skróconej o połowę ze względu na koszty, a w dodatku pod dyskredy- tującym szyldem science fiction. Dopieszczone, precyzyjne teorie wszechświata, wydane w luksusowych twardych oprawkach, okazują się pięknym kłamstwem. Kluczem do gnozy staje się słowo w swej poniżo- nej, zredukowanej formie.

Stwarzanie w świecie Schulza, który konsekwentnie nawiązuje do mitu Księgi, odbywa się poprzez opowiadanie. Bohaterowie kreują rze- czywistość podobnie jak sam narrator – poprzez metafory i nagroma- dzenie dziwnego słownictwa, zapożyczonego z różnych dziedzin życia, języków obcych, kultury, nauki i religii. Słowotwórstwo jest tu raczej sensotwórstwem, które powstaje pomiędzy zestawionymi słowami. Wbrew pozorom w utworach Schulza nie odnajdziemy wielu neologi- zmów, w przeciwieństwie do utworów Lema, który często zaskakuje leksykalnymi eksperymentami, zwłaszcza w sferze technologicznej lub socjologicznej, na przykład „intelektronika”, „bystryzacja”, „syntura”¹³ itp.

groteska
łączy

wbrew
pozorom...

13 Wśród tych neologizmów jest również wiele nazw własnych, którym poświęcono osobne stu- dium: I. Domaciuk, *Nazwy własne w prozie Stanisława Lema*, Lublin 2003.

Reprezentatywnymi przykładami są opowiadania z cyklu *Bajki robotów* oraz *Cyberiada*, gdzie baśniowe fabuły zespolone zostały z technologiczną scenografią¹⁴ – czego wyrazem stają się tak charakterystyczne zbitki słów pochodzące z dwóch różnych światów, na przykład „cyberycerze”. Schulz natomiast nie stwarza nowych słów, gdyż czerpie z mitycznej Księgi – buduje swoje historie z dawnych mitów, z „fragmentów dawnych i wiecznych historii”¹⁵, podczas gdy Lem patrzy w przyszłość, czego wyrazem staje się filologia futurystyczna – tworzenie nowych słów, mających wyrazić stany i zjawiska przyszłości (co niezwykle zabawnie zostało opisane w *Kongresie futurologicznym*).

filologia
futurystyczna

To, co w *Wysokim Zamku* Lem nazwał „chętką łapczywego wdarcia się w Sedno”, jest dla bohaterów Schulza jedyną drogą do przezwyciężenia państwa prozy, świata-więzienia zamkniętego w sztywnej formie przez okrutnego demiurga. Taką wyzwolenczą funkcję pełni w opowiadaniu *Wiosna* markownik Rudolfa, odsłaniający przed głównym bohaterem różnorodność i bogactwo otaczającego świata.

Atlas ze znaczkami pocztowymi to emanacja Księgi – a zarazem praktyczne narzędzie demiurgiczne. Dla Schulza pisanie staje się rekonstrukcją i odkrywaniem Autentyku, zadaniem, które być może nigdy się nie kończy. Nie bez przyczyny najwierniejszym wyznawcą mitu Księgi czyni Schulz postać narratora, a więc tego, który tworzy kolejne historie. Pisanie książek (opowiadanie) przyczynia się do rekonstrukcji Księgi. Zwykle książki żyją „wypożyczonym życiem” tak samo jak homunkulusy, którym przysługuje jedynie pozór prawdziwej egzystencji. Wtórna kreacja sprowadza się więc do tworzenia książek i człowieczków – bytów z niższej sfery. Bezpośrednia rekonstrukcja wersetów Księgi jest niemożliwa. Proces twórczy odbywa się zatem dzięki wykorzystaniu przepisów splamionych piętnem heretyckiego występku. W istocie okazuje się często jedynie rodzajem jarmarcznej sztuczki, a sama demiurgia – błazeńskim udawaniem. Przedsięwzięcia bohaterów Schulza często są zawieszane i niedokończone. Tak jak Józef nie trafia do sklepów cynamonowych, tak samo Jakub nie tworzy homunkulusa *sensu stricto*, wbrew swojej mocnej zapowiedzi, że: „chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka” (s. 138). *Traktat o manekinach*, szumnie nazwany „Wtórą Księgą Rodzaju”, rozpada się na trzy chaotyczne części, a jego autor płacze się i kluczy, zmieniając co chwilę stanowiska pod wpływem oburzonych służących –

Księga =
narzędzie
demiurgiczne

¹⁴ Teatralny charakter tych opowiadań Lema (nie w sensie scenicznym, ale właśnie Schulzowskiej maskarady) staje się bardziej oczywisty w kontekście utworów napisanych w tej samej stylistyce, ale w których ta teatralizacja nie zostaje zakamuflowana, jak w fikcyjnej recenzji Alfreda Zeller-manna *Gruppenführer Louis XVI z Doskonałej próżni* (1971).

¹⁵ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytor-ska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 49.

pociągających go kobiet, których uwiedzenie zdaje się faktycznym celem zaimprovizowanego przedstawienia. Jest to więc kreacja dwuznaczna, której postulaty sięgają ku ideom rekonstrukcji mitycznej Księgi (tytułowa „Wtóra Księga Rodzaju”), metody sprzeniewierzają się im po drodze poprzez gest wstąpienia w „regiony wielkiej herezji”, a efekty okazują się albo groteskowym niewypałem (jeśli traktować deklarację Jakuba literalnie), albo jedynie częściowo udaną próbą adoracji służących.

Tę samą drogę przechodzi narrator w opowiadaniu *Wiosna*: od fascynacji markownikiem, która przeradza się w erotyczną fascynację Bianką, poprzez „falszywą i światoburczą doktrynę” ożywiania figur woskowych, aż po spektakularny upadek rewolucji sobowtórów, której przywódca okazał się uzurpatorem, przemocą naginającym świat i reżyserującym zdarzenia – z taką samą okrutnością, z jaką Jakub chciał kształtować materię.

Lem w swoich utworach odrzuca mit Księgi, a wraz z nim pokusę alchemicznej kreacji, która kusi możliwościami błyskawicznego „wdarcia się w Sedno” – tworząc w jej miejsce fantastyczne biblioteki ogarnięte chaosem. Józef, główny bohater opowiadań Schulza, staje się natomiast zadeklarowanym wyznawcą Księgi, która może nawet nie istnieć inaczej niż jako cel i misja.

Mimo to pewna doza alchemicznej metodologii literackiej także przeniknęła do warsztatu pisarskiego Lema – podobnie jak doktor Frankenstein nie wyzwolił się w pełni spod wpływu alchemicznych traktatów czytanych w młodości, tak samo dorosły Lem nadal ma w sobie coś z chłopca, który z ubrań ojca budował manekiny, wymyślał modele *perpetuum mobile* i tworzył biurokrację fikcyjnych społeczeństw. O opowiadaniach z cyklu *Cyberiada* Jerzy Jarzębski pisał, że „są one eksperymentem przeprowadzonym na języku i literackich formach”, polegającym na „mieszaniu języków, stylów, konwencji literackich, elementów rzeczywistości branych z rozmaitych, kontrastowych dziedzin”¹⁶ – a więc na takiej kombinacji składników, która martwe i wyeksploatowane motywy fantastyki przemienia w arcydzieła literatury, przekraczające granice i konwencje gatunku. Jego wizja literatury była jednak zupełnie inna od wizji Schulza. Mimo alchemicznego słowotwórstwa i literackiej demiurgii, pojawiających się w wielu utworach Lema, daleka mu była koncepcja języka będącego mitologicznymi gruzami, z których pisarze rekonstruują pradawne epepeje.

Metodę tę wyśmiał w *Gigameshu* (1971), fikcyjnej recenzji powieści Patricka Hannahana. Stworzony przez Lema autor, pragnąc przewyższyć Jamesa Joyce’a, zawarł w jednym utworze całą wiedzę ludzkości, wszystkie

kultury, języki i mity. Jego powieść kipi od nawiązań, symboli i transtekstualnych połączeń, które szczegółowo opisuje dołączona do powieści „Wykładnia”, składająca się z osmiuset czterdziestu siedmiu stron. Samo wytłumaczenie tytułu zajmuje siedemdziesiąt stron „Wykładni”, a jedna tylko litera „l”, którą pominięto (celowo) w tytule, ma sto różnych kulturowych i mitologicznych odniesień¹⁷. Każde słowo powieści jest tryskającą kopalnią wielokierunkowych znaczeń i symboli, w których nie sposób się zorientować. Jak donosi recenzent, nawet przecinki powieści układają się w mapę Rzymu. Lem, przesuając literaturę operującą odniesieniami mitologiczno-kulturowymi do ostatecznych granic, ukazuje jej ślepą uliczkę. Gargantuiczna intertekstualność, monstualna polifonia nie tylko przeistacza dzieło literackie w łamigłówkę, ale wyprowadza literaturę poza sferę człowieka. Tworzeniem nowych „arcydzieł” zająć się będą mogły wyłącznie homunkulusy podpięte do Biblioteki Kongresowej, dysponującej dwudziestoma trzema milionami tomów, a tak skonstruowane książki będą „czytelne tylko dla innych z kolei maszyn cyfrowych, ponieważ żaden człowiek nie jest w stanie ogarnąć umysłem podobnego oceanu faktów i ich relacji”¹⁸.

gargantuiczna
intertekstual-
ność

Schulz miał jednak świadomość, że teoria poezji zawarta w *Mityzacji rzeczywistości* jest utopią, której nie da się spełnić. Sprawa poezji została przegrana. W związku z tym autor *Sklepów cynamonowych* nie rzuca się jak Hannahan na świat cały, gdyż prowadziłoby to do powstania literackiego kuriozum, ale na drobny wycinek rzeczywistości – rodzinę kupiecką z prowincjonalnego miasteczka, której perypetie stają się pretekstem do omówienia problemów daleko szerszych, uniwersalnych i ponadczasowych; i to bez konieczności angażowania odnośników do wszystkich zjawisk kultury, jakie kiedykolwiek miały miejsce na Ziemi. A więc chyba nie miał racji Witkacy, który pisał, że „Gdyby nie zakamar, ale W[ielki] Świat t a k opisać, to byłoby arcydzieło, jakiego pies nie widział, sturba jego suka włań śmierdząca”¹⁹, a sam Schulz byłby „najgen[ialniejszym] pis[arzem] świata”²⁰. Byłoby to zapewne arcydzieło, ale tak samo zrozumiałe i poczytne jak *Finnegans Wake* Joyce’a²¹ czy *Gigamesh* Hannahana.

Schulz
i utopia

17 Ten brak litery „l” to być może aluzja do książki Georges’a Pereca *La Disparition* (1969), w której nie ma ani jednej litery „e” (poza imieniem i nazwiskiem autora).

18 S. Lem, *Patrick Hannahan, „Gigamesh”* (Transworld Publishers – London), w: idem, *Dzieła*, t. VI: *Doskonała próżnia*, Warszawa 2008, s. 35.

19 S. I. Witkiewicz, *List do Mieczysława Chojnowskiego nr 9*, w: idem, *Listy II (wol. 1)*, oprac. T. Pawlak, S. Okołowicz, J. Degler, Warszawa 2014, s. 761.

20 Idem, *Listy do żony (1932–1935)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. J. Degler, Warszawa 2010, list nr 768, s. 198.

21 To właśnie w kierunku *Finnegans Wake* Joyce’a idzie główne uderzenie Lemowej ironii.



Modły u studni II, tusz, 136 × 195 mm, zbiory Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

[wyznania]

Ewa Graczyk: Rośnij, rośnij!

I

Kiedy czytam opowiadania Schulza, mam silne poczucie, że nie chcę interpretować, że chcę robić coś innego. Kiedy czytam *Księgę*, *Genialną epokę* czy *Wiosnę*, podążam za twórcą, wchodzę w intymny krąg oczarowania, a zarazem dążę do tego, żeby wynieść dzieło Schulza, jak nowo narodzone dziecko, w otwartą przestrzeń świata.

I tak na przykład, kiedy pisałam krótki tekst po śmierci Pawła Adamowicza, uruchomiły się we mnie od razu Schulzowskie kategorie: „Miał w sobie coś dziecinnego, gdański prezydent dorastał do dzieciństwa. Niefanatyczny, odbarczony spór był dla niego częścią gry, składnikiem twórczej aktywności, aspektem różnorodności, którą jako dziecko szczęśliwe (więc mądre) kochał”.

Czym jest ta reakcja? Co mnie – i niektóre inne osoby, rozpoznaję bowiem podobne zachowania – skłania do tak nieoczekiwanego odzewu? Jak to działa?

Moja najważniejsza teza brzmi następująco: w mesjańskich resztkach-zarodkach, bo w takich kategoriach traktuję *Księgę* i *Genialną epokę* (i do pewnego stopnia *Wiosnę*), wykładanie, czy raczej praktykowanie, pewnej teologicznej wizji odbywa się poprzez formę, poprzez mocną literackość literatury. To dzięki niej Schulz wypycha niektóre czytelniczki (paradoksalnie) poza rolę odbiorczyń literatury. Mówiąc metaforą samego twórcy, pisze on książki (teksty) w taki sposób, że zmierzają (wracają?) do Księgi, wciągając innych w niezwykle przedsięwzięcie¹.

przeciw
interpretacji

¹ Natrafiamy tu na badania Władysława Panasza. Mam poczucie, że krytyk miał rację, kiedy pisał o związku Schulzowskiej twórczości z luriańską kabałą. W jakimś sensie idę jego tropem, zachowuję się jednak o tyle inaczej, o ile mój tekst jest niespodziewaną, dość ryzykowną przysgodą literatu-

pulsowanie
świata

Zastanawiam się ciągle, jak w *Księdze* i *Genialnej epoce* działa przekaz kabalistyczny i jak zmienia go, komplikuje stopienie się z literaturą. Język, metaforyka, pozycja narratora i struktura kompozycyjna *Księgi* i *Genialnej epoki* oddają bowiem pulsowanie tworzonego, rozsypującego się i odnawianego świata, powtarzają (w swoisty dla siebie sposób) fazy kosmogoniczne. Narrator Schulza parafrazuje w swojej relacji etapy kosmogonicznego procesu.

Z innej perspektywy można powiedzieć, że Schulz wytwarza intensywną i złożoną performatywność swoich literackich wypowiedzi. Gęstość, skondensowanie części tekstu tworzących *Księgę* i *Genialną epokę* oraz burzliwa koegzystencja tych mikrostruktur wewnątrz opowiadań nawarstwienia znaczenia, a to z kolei wymusza wielotorowy odzew odbiorczyń. Autor i jego narrator, jak niegdyś Bóg, cofają się, żeby odbiorczynie – tak jak świat w boskim akcie kreacji – mogła wejść w luki opowiadania. Narrator Schulza zachęca ciągle: „Zrobiono dla Ciebie miejsce, odpowiedz (swoją akcją). Tekstu ubywa (choć znaczeń wcale nie jest mniej) po to, aby Twój udział wzrastał”.

żądanie
współdziału

Już sam początek żąda aktywnego czytelniczego współdziału:

„Nazywam ją po prostu Księżą, bez żadnych określeń i epitetów, i jest w tej abstynencji i ograniczeniu bezradne westchnienie, cicha kapitulacja przed nieobjętością transcendentu, gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi zalśnić, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestachu, przecuciem tej rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu. [...]

Księga... Gdzieś w zaraniu dzieciństwa, o pierwszym świecie życia jaśniał horyzont od jej łagodnego światła. Leżała pełna chwały na biurku ojca, a ojciec, pogrążony w niej cicho, pocierał poślinionym palcem cierpliwie grzbiet tych odbijanek, aż ślepy papier zaczynał mglić się, mętnieć, majaczyć błogim przecuciem i z nagłą złuszczał kłakami bibuły i odsłaniał rąbek pawiooki i urzęsiony, a wzrok schodził, mdlejąc, w dziewiczy świt bożych kolorów, w cudowna mokość najczystszych lazurów”².

Już te dwa pierwsze akapity ukazują reakcje narratora na niezwykle fenomen *Księgi*, charakterystyka nieobjętości transcendentu jest zapisem wrażeń Józefa. Narrator jest przekonany, że i nasze dusze Ją znają, że i my możemy działać przeniknięci Jej blaskiem. „Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?”

Trzy teksty spośród opowiadań Schulza – *Księga*, *Genialna epoka* i *Wiosna* – mają w sobie coś w rodzaju preambuł, prologów o poznaw-

roznawczynie, która nie uważa siebie za schulzolożkę, a ponadto skupiam się w moim krótkim eseju na literaturze, nie na grafikach Schulza, co pod wieloma względami zmienia postać rzeczy.

2 B. Schulz, *Proza*, Kraków 1973, s. 122. Wszystkie cytaty podaję w tekście za tym wydaniem.

czych, filozoficznych czy teologicznych ambicjach, pewien rodzaj instrukcji dla czytelniczek. Inne utwory ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* zakładają natychmiastowe czytelnicze wejście w świat przedstawiony. Wkraczamy tu w zawieszoną, zmysłową rzeczywistość, zagęszczoną materialnie przez mnogość metafor/metamorfoz. A jednak, zwłaszcza po przetrwaniu desantu transcendencji w *Księdze*, *Genialnej epoce* i *Wiośnie*, wiemy, że również w innych opowiadaniach pojawiają się okrucy blasku w zdegradowanej rzeczywistości. Obcy element ukrywa się tam i objawia przede wszystkim w perspektywie widzenia i opowiadania, jest źdźbłem w oku patrzącego i opowiadającego. Świetlista belka nie penetruje świata pozostałych tekstów (już czy jeszcze?) tak dramatycznie, jak dzieje się to w *Księdze*, *Genialnej epoce* lub *Wiośnie*, ale i tak jest w nich rozpoznawalna ingerencja czegoś więcej.

desant
transcendencji

II

W dwu pozostałościach-zapowiedziach mesjańskich, w *Księdze* i *Genialnej epoce*, autor krąży pomiędzy chęcią wyjaśnienia wszystkiego a świadomością, że musi mało mówić, żeby sprowokować reakcję odbiorczyń, wie, że jego najważniejsze zadanie polega na olśniewającym wskazywaniu: „Czytelnik zresztą, czytelnik prawdziwy, na jakiego liczy ta opowieść, zrozumie [...] gdy [...] zalśni tym blaskiem” (s. 122).

W mglistej pustce coś się pojawia i wciela, a jednocześnie coś wraca do duchowego niebytu. Pustka jest wieloznaczna, sekretnie zmienia swój sens w kluczowych momentach delimitacyjnych. W eliptycznych pauzach rozmaite doświadczenia i różni goście przychodzą bez zapowiedzi i odchodzą bez wyjaśnień. Każdy akapit pierwszej części w *Księdze* opowiada o innym (nowym) etapie czy aspekcie duchowego życia dziecka. W każdym akapicie pierwszej porcji tekstu Schulz konfrontuje wyłaniające się z pustki dziecięce doświadczenia z desantem transcendencji.

Wtargnięcie Księgi w świat rozbitych naczyń niweczy wszelkie granice, wewnątrz i zewnątrz wymienia się miejscami, wszystko staje się łatwe: „I kiedy wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków. Tak ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który syciła barwnością” (s. 122–123).

W opowiadaniu *Księga* transcendentnym impulsem jest ona sama, w opowiadaniu *Genialna epoka* dziecięcy narrator doświadcza wdarcia się belki światła w domową przestrzeń. Schulz opowiada o tym, co się dalej działo, jaka była reakcja Józefa (za jego plecami mającą ojciec, matka, brat i sąsiedzi) na prowokację innego porządku. Opowiada, a za-

razem trwa w rozdarciu, którym jest transcendentny początek. Wokół świetlistego punktu ani zjawiska, ani wydarzenia nie zatapiają się bowiem zupełnie, bez reszty, w chronologię i związku przyczynowo-skutkowe. Nieustannie odrasta początek, terażniejszość odnawia się bez końca.

Popatrzmy, w jak zapętlony sposób opowiada narrator Schulza oddziaływanie Księgi: „Mijały tygodnie i wzburzenie moje opadło i uciszyło się, ale obraz Księgi płonął dalej w mej duszy jasnym płomieniem, wielki, szeleszczący kodeks, wzburzona Biblia, przez której karty szedł wiatr, pładując ją jak ogromną rozsypującą się różę”. Tygodniami Księga płonie w duszy bohatera, a jej rozumienie ulega w nim przemianie. Kiedy ojciec mówi, że „Księga jest mitem, w który wierzymy w młodości, ale z biegiem lat przestaje się ją traktować poważnie”, syn odpowiada: „Miałem już wówczas inne przekonanie, wiedziałem, że Księga jest postulatem, że jest zadaniem. Czułem na barkach ciężar wielkiego posłannictwa. Nie odpowiedziałem nic, pełen pogardy i zacieklej, ponurej dumy.

W tym czasie bowiem byłem już w posiadaniu tego strzępu książki, tych żalonych resztek, które dziwny traf losu przemycił w me ręce” (s. 124–125).

Czytając te słowa, krążymy pomiędzy niewiadomymi, pomiędzy mitem a postulatem, przeskakujemy przestworza pomiędzy biblijną przeszłością a mesjańską przyszłością. Ojciec nie jest całkiem bez racji, świadczy o tym autoironiczny ton narratora, gdy mówi o sobie: „czułem na barkach ciężar wielkiego posłannictwa [...] pełen pogardy i zacieklej, ponurej dumy”, świadczą o tym także inne wypowiedzi samego pisarza, w tym słynna *Mityzacja rzeczywistości*. Ojciec nie jest bez argumentów, ale *Księga*, *Genialna epoka* i *Wiosna* opowiadają się za racjami syna.

Schulz pisze o Księdze tak: „Czasami spała i wiatr rozdmuchiwał ją cicho jak różę stulistną i otwierała listki, płatek za płatkim, powieka za powieką, wszystkie ślepe, aksamitne i uśpione, kryjąc w sednie swym na dnie lazururową żrenicę, pawi rdzeń, krzyczące gniazdo kolibrów” (s. 123). W duszy Jakuba płonie obraz Księgi, a jej blask oświetla wszystko, z czym styka się narrator. Zwierzęco-roślinna zjawia, olśniewająca i bezbronna, dziecięca i macierzyńska zarazem – opiekuje się nami i wzbudza w nas potrzebę troskliwej adoracji. Abstrakcyjna i zmysłowa – wyzwala z okowów dosłowności. W punkcie rozdarcia materii (a tym właśnie jest) uwalnia od ciężkiej, jednoznacznej cielesności³.

Mamy dorosnąć do dzieciństwa, mamy zrobić w sobie miejsce na postulat Księgi.

3 Na jednym z prowadzonych przeze mnie ćwiczeń studentka Katarzyna Naborczyk rzuciła myśl, że Księga jest matką (ja bym dodała: matką przededypalną, matką z kosmicznego szczęścia, z absolutnego związku z dzieckiem). Myślę, że to fantastyczna intuicja.

Księga i *Genialna epoka* mają taką samą mikrostrukturę fabularną. W obu tekstach Schulz opowiada o wtargnięciu elementu transcendencji w zwyczajną rzeczywistość, co wywołuje ogromne zamieszanie, choć zarazem przechodzi niezauważone. Transcendentny desant rewoltuje dziecięcego narratora, lecz pozostali bohaterowie prawie niczego nie zauważają, dla nich jakby nic się nie wydarza. Jednak w świecie Schulza „prawie nic” też coś znaczy, to, że ze strony ojca, a następnie Szłomy, Józef doczekuje się znikomego odzewu, pozwala mu trwać w ekstatycznej aktywności.

Nawet najslabsze akty zrozumienia, najbardziej mrukliwe odpowiedzi traktuje Józef jako poszlaki w swoim mesjańskim śledztwie.

Ojciec podsuwa narratorowi Biblię, pragnie umieścić (zamknąć i unieruchomić) doświadczenie syna w ramach religijnej tradycji. Szłoma najpierw wchodzi z dzieckiem w dialog mędrców, a potem kradnie pantofelki Adeli. Józef jednak nie potrafi rozczarować się zupełnie.

III

Wewnątrz świata przedstawionego narrator – uprzywilejowany dziecięcy bohater – tkwi w szczególnym kokonie, w muszli odosobnienia; w planie społecznym jednak Bruno Schulz jako twórca skondensowanych, hermetycznych struktur poetyckich dysponuje wypracowanymi przez siebie narzędziami poznawczymi, traktuje je jako rodzaj lornetek i reflektorów, dzięki którym rozpoznaje i diagnozuje najslabsze nawet twórcze (jakby mesjańskie) potencje innych. Robi to jako krytyk literacki oraz jako przyjaciel pisarzy i artystów; w świecie zewnętrznym analizuje, podtrzymuje i celebrytuje rozmaite zadania i misje (postulaty) innych, widzi to, co zarodkowo, często w nikłym stopniu, czynią ci, którzy nim nie są, widzi to, co mogliby, co powinni by zrobić.

Nie ma dla niego żadnych warunków wstępnych. Bycie kobietą, dzieckiem, niewykształconym prowincjuszem, chrześcijaninem, ateuszem czy Żydem nie jest ani ostateczną przeszkodą, ani dostatecznym powodem, żeby móc albo nie móc uczestniczyć w tworzeniu, żeby wejść albo nie wejść do jakby mesjańskiej ekipy.

Pomiędzy bohaterami *Księgi* i *Genialnej epoki* nie ma równorzędnych relacji. Dziecięcy narrator dominuje bez reszty. W tych dwu tekstach (i na sporej przestrzeni *Wiosny*) wszystko nakierowane jest na Józefa, moc zawłaszczania narratora jest wszechpotężna: wybucha Jego ekstaza, olśniewa Jego Księga, pochyla się nad nim Jego matka i ojciec, a wszystko dzieje się w domu Jego dziecięcej mitologii. Józef, otoczony baśniowym dworem i orszakami, kroczy pośród tłumów wiwatujących na cześć swego władcy. Jednak głęboki lej – kokon, tunel – wnętrza, które zamieszkuje

mesjańskie
śledztwo
Józefa

bez warunków
wstępnych

narrator-bohater, syn i dziedzic swojego klanu, władca imperium i imaginarium (w *Wiosnie* dochodzi do konfrontacji tych dwu sfer), umieszczony jest na progu, a boskie dziecko wita na granicy innych, którzy przybywają do niego ze swoich królestw, wyłaniają się ze swoich głębin i orszaków. Jeszcze raz przypomnę, że opisując nieobjętość Księgi, Schulz mówi: „Cóż pomógłby patos przymiotników i napuszoneść epitetów wobec tej rzeczy bez miary, wobec tej świetności bez rachuby. Czytelnik zresztą, czytelnik prawdziwy, na jakiego liczy ta powieść, zrozumie i tak, gdy mu spojrzę głęboko w oczy i na dnie samym załsnię tym blaskiem. W tym krótkim a mocnym spojrzeniu, w przelotnym ściśnięciu ręki pochwyci on, przejmie, odpozna – i przymknie oczy z zachwytu nad tą recepcją głęboką. Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?” (s. 122).

Schulz odzyskuje ciężar i znaczenie międzyludzkich relacji, konstruuje przeciwwagę dla absolutnego narcyzmu swojego narratora i bohatera w ten sposób, że ciągle się cofa, że kondensuje przekaz, że wita, wzywa, prowokuje, że lokuje spotkanie cesarskiego Ja i królewskiego Ty na progu swoich tekstów; na granicy swego dzieła. Pisarz zakłada istnienie graniczwrotnic pomiędzy królestwami rozbuchanych jaźni; zakłada, że można i trzeba wymieniać się bogactwem, nadmiarem, pełnią narcystycznych imperiów. Tym właśnie jest dla niego twórczość, tym jest płonący w duszach blask Księgi.

pełnia
narcystycznych
imperiów

[inicjacje schulzowskie]

Aleksandra Naróg: Schulzowskie obrazy wstrętu – *Karakony*

Schulz i nowoczesne od-poznawanie świata

„Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt [...] jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony” – pisał Bruno Schulz w jednym z listów do Stanisława Ignacego Witkiewicza¹. Twórczość autora *Sklepów cynamonowych* jest nieustannie związana z literacką reprezentacją zmienności form i nietrwałości materii². Schulz, podobnie jak Witkacy i Gombrowicz, stawia diagnozę modernistycznego kryzysu *mimesis*, w wyniku

-
- 1 B. Schulz do St. I. Witkiewicza, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław 1998, s. 477.
 - 2 Jak ujmuje to Krzysztof Stala, Schulzowskie przedmioty: „rosną znaczeniem w miarę komplikowania swych uwikłań w wewnętrznym świecie wyobraźni słownej”. Jerzy Jarzębski nazywa specyfikę metaforyki autora *Wiosny* „zmieszeniem sfer”, dzięki któremu zatarta zostaje granica pomiędzy metaforą a metamorfozą. Każdorazowemu, jednostkowemu doświadczeniu lektury prozy Schulza towarzyszy, zdaniem badacza, proces „od-poznawania” – zmiany dotychczasowych przyzwyczajęń percepcyjnych związanych ze światem rzeczy. Stefan Chwin natomiast, analizując analogie pomiędzy prozą Schulza a współczesną mu rewolucją techniczną, zwracał uwagę na Schulzowską tendencję do deformowania i hybrydyzacji tworzywa, w której wszystko „dyfunduje” poza swoje granice. Z kolei Michał Paweł Markowski określa rzeczywistość autora *Sklepów cynamonowych* jako „śląd, cień, odbłask rzeczywistości znacznie doskonalszej”. Por. odpowiednio: K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w prozie Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 47; J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. XXXVI; S. Chwin, „Grzeszne manipulacje”. *Historia sztuki a historia medycyny*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 282; M. P. Markowski, *Schulz*, w: idem: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 174.

którego przedstawianie rzeczywistości za pomocą słów przyjmuje skomplikowane kształty, niepoddające się jednoznacznej interpretacji. Wspomniana płynność relacji pomiędzy człowiekiem, zwierzęciem a rzeczą stanowi także literacką odpowiedź na modernistyczny kryzys antropocentryzmu. Elementy ludzkiego i nie-ludzkiego świata wymykają się całościowemu poznaniu, toczą ironiczną grę z czytelnikiem. Światopogląd ten wyznacza konstrukcję wielu opowiadań z tomów *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, powraca też nieustannie w esejach i listach Schulza. Bycie człowiekiem oznacza u Schulza zgodę na przyjęcie formy zawsze niepełnej i niedookreślonej, na możliwość ciągłych przeobrażeń, przyjmowania nowych „naskórkowych ról”. Co istotne, wspomnianemu „kryzysowi nowoczesności” towarzyszy w literaturze modernistycznej także kryzys jej reprezentacji językowej, naznaczony przez wpływy myśli awangardy. Wszystkie elementy świata – a zwłaszcza człowiek – zyskują cechy rzeczy, są „materiałem”, który może zostać poddany twórczym przekształceniom. Schulz w niemal każdym ze swoich opowiadań przygląda się relacjom zachodzącym pomiędzy kategoriami materii, doświadczenia i języka. Słowa Jakuba wygłoszone w *Traktacie o manekinach*, afirmujące „zgrzyt materii, jej oporność, pałubiastą niezgrabność”, doskonale określają Schulzowską „nieufność wobec koncepcji świata gotowego i już ukształtowanego”³.

Opisywane przez badaczy twórczości Schulza „rozszczerzenie” słownej wyobraźni, doświadczenie kryzysu poznania i reprezentacji oraz deformacji świata należą do stałej problematyki ponowoczesnej filozofii i nauki o literaturze – wywierają zatem znaczący wpływ na najnowsze interpretacje prozy autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Schulz narusza koleiny antropocentryzmu; zaciera granicę między człowiekiem a jego „tradycyjnym” tłem, które stanowiły do tej pory elementy poza-ludzkie⁴. Najnowsze badania nad opowiadaniem, esejami i listami Schulza pozwalają odczytywać tę twórczość w kategoriach ludzkiego i nie-ludzkiego, wstrętnego i fascynującego⁵. Wychodząc poza idiom analizy

3 M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, s. 397.

4 Zob. M. Bakke, *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, w: *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokolski. Warszawa 2010, s. 344.

5 Spośród coraz większej ilości dostępnych źródeł warta zauważenia jest tu praca Żanety Nalewajk *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010. Interesujące wyniki przyniosła również zorganizowana w 2013 roku na Uniwersytecie Gdańskim Ogólnopolska Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa „Wstręt i obrzydzenie”, w trakcie której analizowano między innymi opowiadanie *Pan* z tomu *Sklepy cynamonowe* oraz grafiki Schulza właśnie w tym kontekście. Warto wspomnieć także o wcześniejszej o sześć lat konferencji „Schulzowska Jesień”, której efektem stał się tom pokonferencyjny *Białe plamy w schulzologii* (red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010). W kontekście posthumanizmu interesującą pozycję stanowi z kolei między innymi nr 1/2014 „Czasu Kultury”, w którym A. Rosochacka analizuje twórczość Schulza z wykorzystaniem kategorii „przedmiotów protetycznych” Elisabeth Grosz, A. Mrówka z kolei bada relacje człowiek-zwierzę w tekście Schulz i zwierzęta. *Stawanie się ojca w „Sklepkach cynamonowych”*.

samego języka tej prozy, można powiedzieć, że wspomniane lektury skupiają się na szeroko pojmowanej reprezentacji materialności, roli ciała, zmysłów i doświadczeń „granicznych” w Schulzowskim opisie świata.

W *Karakonach*, opowiadaniu napisanym w roku 1933, a opublikowanym rok później w tomie *Sklepy cynamonowe*, Schulz opisuje jedną z wielu przemian najważniejszej figury jego twórczości – Ojca – w element kreowanego przez niego literackiego „bestiarium”. Interesujący wydaje się fakt, że opowiadanie ukazało się zaledwie trzy lata po serii wygłoszonych przez Martina Heideggera wykładów *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, zaznaczających wyraźną odrębność świata człowieka, zwierzęcia i rzeczy. Zdaniem Giorgio Agambena, autora *Bycia i czasu* określić można – w dużym uproszczeniu – mianem epigona europejskiej filozofii antropocentrycznej⁶. Diagnoza tej zmiany paradygmatu odbije się także w wyrazisty sposób w twórczości autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Chciałabym zastanowić się, w jaki sposób przedmioty wyznaczają u Schulza konstrukcję *Karakonów* i wchodzi w relację z tym, co ludzkie i nieludzkie; jak przedmioty – obiekty – ożywają i wychodzą ze swoich dotychczasowych ról, ciała zaś są rozmaicie reifikowane. Przemianom materii towarzyszą u Schulza doświadczenia fascynacji i wstrętu, pozwalające zastanowić się, na jak wiele różnych sposobów świat zostaje „od-poznany”, zdefiniowany na nowo poprzez sferę afektywną. Przyjrzyjmy się zatem dokładniej opowiadaniu Schulza: literackiemu obrazowi świata, w którym rzeczy niespodziewanie „zrzucają swój naskórek”.

„Rewolucyjne życie” materii

Akcja *Karakonów* rozpoczyna się, jak opisuje Józef, „w okresie szarych dni, które nastąpiły po świetnej kolorowości genialnej epoki mojego ojca”⁷.

Schyłek „genialnej epoki” jest końcem opisywanej w opowiadaniu *Ptaki* niezwyklej domowej hodowli Jakuba. Ojciec gromadzi na strychu najradsze okazy egzotycznych stworzeń: kur belgijskich, kondorów i pawi. Jakub jest u Schulza nie tylko znanym z większości opowiadań demiurgiem, ale także modernistycznym kolekcjonerem przedmiotów i zwierząt w rozumieniu Waltera Benjamina, „zbieraczem, który w marzeniach nie tylko przenosi się w jakiś daleki lub miniony świat, lecz widzi się także w lepszym świecie, w którym wprawdzie ludzie nadal nie mają tego, czego im trzeba, rzeczy jednak wolne są od przymusu użyteczności”⁸.

6 Zob. M. Borowski, M. Sugiera, *Człowiek/zwierzę*, w: idem, *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*, Warszawa 2012, s. 71.

7 B. Schulz, *Karakony*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 86. Wszystkie dalsze cytaty pochodzą z tego wydania.

8 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1975.

Ojciec z powodu swoich upodobań do eksperymentu „nie mógł wrócić sobą w żadną realność”. Skutkiem jego działań staje się w finale *Ptaków* groteskowe upodobnienie do zwierząt, wśród których nieustannie przebywał: „Niekiedy przez zapomnienie zrywał się z krzesła przy stole i trzępiąc rękoma jak skrzydłami, wydawał pianie przeciągłe, a oczy zachodziły mu mgłą bielma”⁹.

Z dawnej, „ptasiej” epoki Ojca nie pozostało w *Karakonach* już nic. Jak opisuje to narrator, „król banita [...] stracił tron i królowanie”. Świat opowiadania Schulza naznaczony jest codziennością i powtarzalnością: czas cechują „[...] długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel i świąt, przy zamkniętym niebie i w zubożałym krajobrazie”. Dzień pozbawiony jest rytuału, a „zamknięte niebo” odgradza świat przedstawiony od działania sił nadprzyrodzonych. W *Karakonach* Jakub znika. Jak lapidarnie ujmuje to Schulz: „Ojca już wówczas nie było”. Klamrą spinającą całość opowiadania jest rozmowa narratora z matką, dotycząca dwóch przedmiotów – artefaktów ojcowskiej wyobraźni, pozostawionych przez Jakuba w zamkniętym, „wysprzątanym przez Adelę” pokoju. W ujęciu psychoanalitycznym światem pozbawionym figury Ojca przestaje rządzić w opowiadaniach Schulza porządek symboliczny – należy go ustanowić na nowo poprzez przedmioty, które pozostawił Jakub. Michał Paweł Markowski, określając rolę rzeczy w *Karakonach*, posługuje się kategorią „rupieciarni”, interpretowaną przez niego jako pełnoprawny termin filozoficzny. Jest to „rezerwar wszystkich możliwych form materii, zbiór jej nieskończonej potencjalności i zapis możliwych doświadczeń”¹⁰.

Pierwszym z elementów ojcowskiej kolekcji jest wypchany kondor – opisywany wcześniej w *Ptakach* – który „w chłodnym półmroku zamkniętych firanek stał [...] tam jak za życia, na jednej nodze, w pozie buddyjskiego mędrca, a gorzka jego, wyschła twarz ascety skamieniała w wyraz ostatecznej obojętności i abnegacji”. Przedmiot jest zniszczony: poprzecierany i przeżarty przez mole, gubiący pierze. Jak dalej opisuje go Józef: „Oczy wypadły, a przez wypłakane, łzawe orbity sypały się trociny”. Zniszczenie i niepełność formy rzeczy budzą równoczesny wstręt i fascynację: „rogowate egipskie narośle na nagim potężnym dziobie i na łysej szyi, [...] nadawały tej starczej głowie coś dostojnie hieratycznego”. Schulzowski ptak w paradoksalny sposób łączy ze sobą przeciwstawne cechy materii. Jest martwy – „wypchany”, ale równocześnie żywy – „jak za życia”. Groteskowo spajając ze sobą to, co ludzkie, z tym, co zwierzęce, staje się przedmiotem – hybrydą. „Chłodny półmrok” nasuwa skojarzenia z przestrzenią laboratorium. Równocześnie jednak zostaje ona oswojona przez domowy wystrój – firanki i ciszę zamkniętego pokoju. „Asceza” i „świętość” ptaka posiadają zarazem wymiar tragiczny i parodystyczny; kondor staje się komicznym, zwierzęcym

9 B. Schulz, *Ptaki*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 25.

10 M.P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 111.

mnichem o „wyschłej twarzy”, należącym do przeszłości, dzielającym więc los poprzednich eksperymentów Jakuba. Schulza cechuje tu typowe dla literatury modernistycznej zainteresowanie obiektami, które znajdują się w domenie potencjalności, wszystkimi „niedo-” i „poza-”; „tworami pokracznymi, wypaczonymi, rozdwojonymi w sobie”¹¹. W *Ptakach* kondor był ironicznie przedstawiany przez Schulza jako „starszy brat” Ojca, dzielący z nim pokój i przedmioty codziennego użytku. W *Karakonach* (choć fakt ten pozostaje w rozmowach bohaterów w sferze niedopowiedzenia) w dosłowny sposób staje się on Ojcem. W dalszej części noweli, wskazując wypchanego ptaka, Józef zadaje matce retoryczne pytanie: „Prawda, że to jest on?”. W świecie Schulzowskiej ironii Jakub-demiurg jest człowiekiem hybrydą, stworzonym z tego, co zarazem ludzkie i zwierzęce. *Sacrum* ulega nieustannej demistyfikacji. Jak pisze Schulz w cytowanym już liście do Witkacego, „z substancji emanuje aura jakiejś panironii. Obecna jest tam nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny”¹².

Ryszard Nycz, pisząc o „tragicznej nieadekwatności wyrazu” literatury modernistycznej, uznał kategorię ironii jako jej kluczową strategię światopoglądową¹³. Ma ona za zadanie przedstawiać świadomość ograniczenia ludzkiego poznania, kwestionować pewność roli języka w adekwatnej reprezentacji rzeczywistości. Schulzowska ironia pokazuje, że materia nieustannie „wylewa się” poza słowa, rozgrywając swoje rozmaite „przeistoczenia”, wstępując w sferę materialną, sferę przedmiotów. U Schulza rzecz staje się śladem – jest czymś więcej niż znak, odsyła do kategorii przemijającego czasu¹⁴. Opisywane w *Karakonach* przedmioty zaczynają przypominać Baudrillardowskie symulakra, „parodiujące” zasadę *mimesis* na zasadzie krzywych zwierciadeł¹⁵. Rzecz staje się u autora *Pasaży* alegorią przeszłości; „przetrasponowanym” wspomnieniem tego, co minione. Wypchany ptak symbolizuje w *Karakonach* świat Ojca – herezjarchy, który opuścił swój pokój, demiurgiczne miejsce stworzenia. Rzecz, budząc wstręt i niechęć, staje się równocześnie melancholijną figurą utraty.

■

Przyjrzyjmy się Schulzowskiemu opisowi drugiego przedmiotu pozostawionego w pokoju przez Jakuba. Jest to pęk pawich piór, „element swawolny, niebezpieczny, o nieuchwytniej rewolucyjności, jak rozhukana klasa gimnazjalistek, pełna

11 R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 255.

12 B. Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza..., s. 477.

13 R. Nycz, op. cit., s. 111.

14 Zob. W. Benjamin, op. cit.

15 Zob. D. Głowacka, *Wzniosła tandeta i simulacrum. Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 85.

dewocji w oczy, a rozpustnej swawoli poza oczyma. Świdrowały te oczy dzień cały i wierciły dziury w ścianach, mrugały, tłoczyły się, trzepocąc rzęsami, z palcem przy ustach, jedne przez drugie, pełne chichotu i psoty”.

Pióra „nie dają się utrzymać w ryzach” – w trakcie sprzątanía domu nie może ich podporządkować sobie także Adela. Ich materia nabiera w *Karakonach* cech „kobięcych”, nacechowanych erotycznie – pióra oddziałują na zmysły, „uwodzą” tego, kto na nie spogląda. Pawie pióro jest również przedmiotem w znaczący sposób uwarunkowanym kulturowo – symbolizuje wieczność i nieśmiertelność, może również przywołać na myśl oko Boga. Kojarzone jest z wizerunkiem nieba, próżnością i władzą. Schulzowski przedmiot posiada siłę sprawczą, toczy grę zarówno z bohaterami opowiadania, jak też z czytelnikiem. „Spojrzenie” rzeczy zyskuje w przywoływanym przeze mnie fragmencie wymiar podwójny. Z jednej strony pióra tworzą iluzję, nasuwając skojarzenia ze złudzeniem optycznym, są elementem oszukującym zmysł wzroku, pełnym „ruchu i wesołości”. Z drugiej strony ich „wzrok” zmusza oglądającego do reakcji, do podjęcia rzuconego przez nie wyzwania ontologicznego, które wybija z ustalonego porządku. Poprzez swoją antropomorfizację, pióra kierują uwagę w stronę pragnienia erotycznego, powiązanego z przypisywaną rzeczom „młodością”. Jak dalej opisuje je Schulz: „Napełniały pokój świergotem i szeptem, rozsypywały się, jak motyle, dookoła wieloramiennej lampy, uderzały tłumem barwnym w matowe, starcze dziurki od kluczy”.

Opozycja błysku i matowości materii jest tu opozycją przedmiotów „żywych” i „martwych”, młodości i starości. Porównajmy ten fragment ze zdaniem wypowiedzianym przez Jakuba w *Traktacie o manekinach*: „Materii dana jest [...] niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą”¹⁶.

„Nieuchwytna rewolucyjność” materii w *Karakonach* opiera się na jej nieustannej dążności do formowania nowych kształtów. Opisowi piór towarzyszy u Schulza zjawisko synestezji: pióra „mówią niemym, kolorowym alfabetem”. Nietrudno tu o skojarzenia z *Samogłoskami* Rimbauda i opisywanymi przez poetę barwami poszczególnych liter alfabetu, kojarzonymi z różnorodnymi przedmiotami. Podobnie jak u francuskiego poety, u Schulza istotne okazuje się nie zrozumienie sensu, ale poddanie się działaniu zmysłów, „mamionych” przez obiekty¹⁷. Obiekty w *Karakonach* nigdy nie zawierają jednak pełnego „przymierza” ze

¹⁶ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*, w: idem: *Opowiadania...*, s. 35.

¹⁷ Warte przywołania jest tu stanowisko Julii Fiedorczuk, interpretującej Schulzowski stosunek do rzeczy w kontekście tak zwanej *object oriented ontology* – współczesnej teorii zakładającej siłę sprawczą rzeczy, ich moc oddziaływania na ludzi i na siebie nawzajem. Por. J. Fiedorczuk, *Thing Power – Brunona Schulza miłość do materii jako takiej*, w: Schulz. *Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. A. Bielik-Robson, J. Majmurek, Warszawa 2013, s. 57.

światem ludzkim, są „przeciwno” narratorowi. Józef-narrator zauważa brak możliwości całkowitego wniknięcia w zmysłowy świat przedmiotów: „Irytowało mnie to szydercze porozumienie, ta migotliwa zmowa poza mymi plecami”.

Jedną z możliwych interpretacji tej sceny może przynieść pochodzący z myśli starożytnej, a współcześnie rozwinięty między innymi przez Agambena podział na sfery *bios* i *zoe*¹⁸. Oba pojęcia związane są z filozoficznym pojmowaniem życia: *bios* sytuuje się po stronie tego, co „ludzkie”, *zoe* natomiast jest trudnym do ujarznienia elementem „nagiego”, niemal „zwierzęcego” istnienia. W *Karakonach* niemożliwa do opanowania siła *zoe* potrafi ożywić nawet pozornie martwą materię. Niewykluczone, że jest to specyficzny projekt antropocentryczny, rysowany przez autora *Sklepów cynamonowych* – zdaniem Schulza człowiek staje się człowiekiem dzięki gestowi opanowania i oddzielania od siebie tego, co nie-ludzkie. Zwierzę, wkraczając w przestrzeń dyskursu, zyskuje interesujący status – staje się po części człowiekiem (ptak), a rzecz, która wchodzi w przestrzeń słowa, nabiera cech ludzkich (pawie pióra). Schulzowskie przedmioty, znajdując się po stronie *zoe*, posiadają zatem nieograniczony pierwotny potencjał twórczy. Siła „nagiego życia” realizować się będzie w opowiadaniu Schulza nie tylko w sposobach kreowania „ożywających obiektów”. Równie istotna stanie się tu kategoria, której chciałabym poświęcić dalszą część lektury – wstręt, interpretowany w świetle proponowanej przez Julię Kristewą kategorii abiektu. Pozwoli ona zaobserwować, w jaki sposób ciała niepostrzeżenie przemieniają się w *Karakonach* w przedmioty, kwestionując dotychczasowy porządek ontologiczny i pozwalając postawić Schulzowi szereg nowych pytań na temat związków człowieka z materią.

Abiekty – doświadczanie wstrętu

W rozmowie z Józefem matka przywołuje dalsze szczegóły historii poprzedzającej zniknięcie Jakuba. Jest to atak tytułowych karakonów: „Wszystkie szpary pełne były drgających wąsów, każda szczelina mogła wystrzelić z nagłą karakonem, z każdego pęknięcia podłogi mogła złągnąć się ta czarna błyskawica, lecąca oszalałym zygzakiem po podłodze. Ach, ten dziki obłęd popłochu, pisany błyszczącą, czarną linią na tablicy podłogi”.

Wniknięcie w przestrzeń domu roju owadów jest dla bohaterów prozy Schulza momentem zmierzenia się z nieobliczalną stroną rzeczywistości, nieposkromioną siłą *zoe*. Co interesujące, archaiczny „karakon”, oprócz dosłownego znaczenia, jakim jest „karaluch”, stanowić może również „obelżywe określenie niewysokiego

¹⁸ Na ten temat zob. G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.

człowieka”. Dlatego można je interpretować jako elementy niemieszczące się ściśle w kategoriach tego, co zwierzęce, znajdujące się na pograniczu tego, co ludzkie i nie-ludzkie. Doznania zmysłowe intensyfikowane są w Schulzowskim opisie poprzez barwy, wśród których w zauważalny sposób dominuje czerń. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* pisze o „czarnej błyskawicy” i „czarnej linii”, a także o „czarnym rojowisku”; jest to kolor intensyfikujący – niejako na zasadzie „powidoku” – przywoływane wcześniej przez Schulza zjawiska „szarości dni” i „półmroku pokoju”. Czerń staje się tu „nowym światłem” materii, zarzewiem jej istnienia i „wylęgania się”¹⁹. (Warto zauważyć, że jest to częsty motyw sztuki europejskiej okresu dwudziestolecia. Przykładowo, w serii obrazów Henriego Matisse’a to czerń, a nie biel, jest podstawowym kolorem światła)²⁰. Nietypowa barwa blasku wybija bohaterów opowiadania (ale też jego odbiorcę) z dotychczasowych przyzwyczajęń percepcyjnych. Obiekty-owady zawierają w sobie „nagie życie”, przez co budzą we wszystkich bohaterach uczucie wstrętu. Przekraczają tradycyjną dychotomię czyste–nieczyste, zakaz–grzech, dozwolone–zakazane²¹. Wstręt bardzo często towarzyszy w prozie Schulza procesowi wyłaniania się tożsamości słów i przedmiotów. Jest on związany z „eksplozją”, wybuchami i nieustannym „przelewaniem się” materii życia, w wyniku których świat zostaje „rozsadzony” od wewnątrz. Jak pisze Julia Kristeva w eseju *Potęga obrzydzenia*:

„We wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co [...] nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia”²².

Badaczka wywodzi swoją koncepcję z myśli psychoanalitycznej Freuda, w której „ja” oparte na doznaniu rozkoszy włącza w siebie wszystko, co dobre, a odrzuca to, co złe²³. Kristeva, interpretując w swoim eseju elementy twórczości najwybitniejszych prozaików XIX i XX wieku – Dostojewskiego, Prousta, Celine’a – uznaje literaturę za „odmianę apokalipsy, [...] która zapuszcza korzenie w tej delikatnej granicy (*borderline*), gdzie tożsamości jeszcze nie ma lub są ledwie zarysowane – podwójne, płynne, niejednorodne, zwierzęce, przemienione, zniekształcone, wstrętne”²⁴. Na określenie tego zjawiska wprowadza pojęcie abiektu,

19 M. P. Markowski określa kategorie czerni i ciemności u Schulza jeszcze bardziej zdecydowanie, posługując się pojęciem „matecznika sensu”. Zob. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiąłość...*, s. 191. Co interesujące, *Karakony* są opowiadaniem, w którym w stosunku do innych opowiadań ze *Sklepowów cynamonowych* najczęściej pojawia się czerń. Por. P. Wróblewski, *Stylistyczna funkcja określeń barw w prozie Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 7–8, s. 64.

20 Zob. J. Gage, *Kolor i znaczenie*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010, s. 228–240.

21 W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 457.

22 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 7.

23 W. Menninghaus, op. cit., s. 444.

24 J. Kristeva, op. cit., s. 193.

który definiuje jako to, co znajduje się blisko, ale „nie daje się przyswoić”; to, co „narzucając się”, jednocześnie „niepokoi i fascynuje”. Wstręt jest u Kristevej doświadczeniem pragnienia, które nie pozwala się uwieść, „granica nieistnienia i halucynacji”²⁵. Abiekt znajduje się poza relacją podmiotowe–przedmiotowe, nie należy ani do sfery ciała, ani do przestrzeni rzeczy, w niepokojący sposób znajdując się zawsze „pomiędzy”²⁶. Jakub, ścierając się z uderzającą, atakującą materią owadów, nie tylko doświadcza wstrętu – sam również staje się jego obiektem. Początkowo zmiana dotyka drobnych elementów jego ciała. Ich przeobrażenia opisywane są przez Józefa tak:

„Widziałem go nieraz, jak w zamyśleniu oglądał własne ręce, badał konsystencję skóry, paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, jak łuski karakona”.

Przeglądanie się poszczególnym elementom własnego ciała przez Jakuba ma u Schulza wymiar destabilizujący dotychczasowy porządek jego podmiotowości. Ojciec jest „rozdwojony” w swojej kondycji, rozdarty poprzez sprzeczne siły, niemogący scalić własnego „ja”. Nad siłami jego umysłu zaczynają w coraz większym stopniu dominować biologia i cielesność. Jakub zmienia się stopniowo w zwierzęcy obiekt swojego obrzydzenia. Podobnie jak materia, nie przestaje się on przeistaczać – jego ciało ulega naprzemiennej reifikacji i antropomorfizacji. Schulz nie pisze jednak o jednoznacznej metamorfozie – wstręt „atakuje” Jakuba stopniowo i także powoli pogłębia jego destrukcyjną fascynację. Wojciech Owczarski mówi o aktach kreacji Jakuba jako o „fundamentalnym doświadczeniu stłumionej irytacji”. Wydaje się jednak, że bardziej znaczące jest tu właśnie doświadczenie wstrętu, które nie daje się odczytywać wyłącznie w kategoriach negatywnych – łączy się również z boskością i mocą twórczą²⁷.

Pogrążony w fascynacji abiektem Ojciec „leżał na ziemi nagi, popstrzony czarnymi plamami totemu, pokreślony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii, leżał na czworakach, opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb swych zawiłych dróg”.

Człowiek doświadczejący wstrętu staje się u Schulza metaforyczną „mapą”, „układem” plam i linii – p r z e d m i o t e m, który może zostać zbadany i dokładnie opisany. W opisie ciała Ojca powraca czern, będąca w tym fragmencie, który mówi o ataku insektów, paradoksalnym symbolem życia. To, co wewnętrzne, „prześwieca” w metaforze autora *Sklepów cynamonowych* na zewnątrz; doświadczenie ciała jest doświadczeniem granicznym, posiadającym potencjał przemiany. Uczucie awersji jest – także u Kristevej – „znakiem rozpoznawczym

25 Ibidem, s. 8.

26 Ibidem.

27 W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 136.

przeszłej [...] i wypartej rozkoszy”, wyrazistym triumfem siły libidalnej i mocy twórczej²⁸. Nieprzypadkowe wydaje się w tym kontekście dokonane przez Józefa porównanie postaci Jakuba do totemu. Przedmiot ten, ujmowany przez Mary Douglas jako „materialna ekspresja czegoś innego”, zostaje połączony w świecie Schulzowskiej wyobraźni z mityczną figurą Ojca – demiurga, „upadłego” strażnika porządku²⁹. Jak zauważa Jerzy Jarzębski w komentarzu do *Karakonów*, rolę totemu u Schulza jest zarówno budowanie aluzji do „plastycznego kształtu totemicznego rysunku, jak do funkcji «zwierzęcia – ojca rodu»”. Figura totemu nie odsyła w *Karakonach* jedynie do rzeczywistości mitu: łączy się bardzo silnie z materialną sferą wstępu, czyniąc z ciała przedmiot, któremu zarazem oddawany jest hołd i okazywana pogarda. W eseju Kristevej abiekt „wyprowadza z równowagi tego, w kim tkwi”, „ciągnie tam, gdzie sens się załamuje”³⁰. Wydobywając na wierzch „zwierzęce” cechy bohaterów – stronę *zoe* – *Karakony* pokazują przejście od wstępu do paradoksalnej metamorfozy w jego obiekt – od człowieka do abiektu. Zmieniający się w karalucha Ojciec jest w swoim przeobrażeniu podobny do Gregora Samsy z *Przemiany* Franza Kafki. O ile jednak u praskiego pisarza istotny jest element psychologiczno-społeczny, u Schulza znaczące staje się badanie tajemnicy istnienia, bogactwa form życia³¹. Odrza zmienia twarz Jakuba w groteskową, „tragiczną maskę”; przyjmując ją, bohater nie jest ani podmiotem, ani przedmiotem. Wstępu łamie dotychczasowe relacje pomiędzy bohaterami opowiadania, co pokazuje lapidarne zdanie Józefa: „od tego czasu wyrzekliśmy się ojca”. We wszystkich demiurgicznych przygodach Jakuba „stawką jest zachowanie człowieczeństwa i pozostanie w świecie ludzi”³². Wydaje się jednak, że w każdym z opowiadań dotyczących przemian Ojca (nie tylko w *Karakonach*, ale też w *Ptakach* czy w *Nocy wielkiego sezonu*) przeważa fascynacja wstępu i budząca obrzydzenie sferą świata, pozwalające interpretować Jakuba pod nowym kątem – jako postaci, która pragnie włączyć się w budzącą lęk i fascynację sferą abiektualną.

■

Miejszem „przetrasponowanym” przez doświadczenie wstępu staje się w *Karakonach* również ciało matki. Gdy Józef zadaje matce pytanie o Jakuba, „jej rysy, które w pierwszej chwili rozpadły się były w panice, zaczęły się znowu

²⁸ W. Menninghaus, op. cit., s. 454.

²⁹ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 8.

³⁰ J. Kristeva, op. cit., s. 10.

³¹ Por. J. Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2006, s. 20.

³² P. Marecki, *Karakony*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 171.

porządkować”. Twarz, będąca w tradycji nowoczesnej europejskiej myśli filozoficznej miejscem dialogu i „spotkania z Innym”, budzi u narratora jedynie niepokój i uczucie wstrętu³³. Próba kłamstwa poddaje ją groteskowym deformacjom: „Usta jej drżały lekko, źrenice, unikając mego wzroku, powędrowały w kąt oka. Nie kłamałam – rzekła, a usta jej napęczniały i stały się małe zarazem”.

Ciało matki skonstruowane jest z fragmentów, pojedynczych i zwielokrotnionych „ust” i „źrenic”. Jako silnie nacechowane pod względem erotycznym, części te stają się wstrętne – niczym paradoksalnie „pęczniejące i małe” usta. Twarz matki, poprzez nieustanne destabilizowanie i porządkowanie się rysów, nabiera – podobnie jak twarz Jakuba – cech maski. W *Karakonach* dotarcie do istoty rzeczywistości nie jest możliwe – matczyne ciało „dekonstruuje się”, budząc nierozzerwalnie splecione ze sobą awersję i fascynację Józefa. Motyw oczu matki stanowi rodzaj „lustrzanego odbicia” wcześniejszego opisu uwodzicielskich spojrzeń pawich piór. Uderza tu mnogość sformułowań dotyczących zmysłu wzroku – matka „spuszcza oczy”, „mruga nimi”, „spogląda znad rzęs”, a jej źrenice „wędrują w kąt białka”. Warto zauważyć, że oko jest częścią ciała najsilniej budzącą wstręt, a jego deformacja stanowi zwykle element tabu (nieprzypadkowo nasuwającym się skojarzeniem jest *Pies andaluzyjski* Buñuela, powstały tylko cztery lata wcześniej od *Karakonów*). Oko przestaje być u Schulza metaforą poznania – staje się narzędziem twórczej interpretacji i przekształcania świata. Matka stanowi dla Józefa „absolutne miejsce”, wobec którego musi się określić. Wstręt jest swą „pozycją obronną” narratora opowiadania, w której ciało matki ulega rozpadowi i odrzuceniu. Język jest u Schulza narzędziem wyparcia łączności z matką; opis rozczłonkowanego ciała prowadzi do negacji jego materialnego istnienia.

Całkowicie inne wcielenie problemu kobiecości i sfery obrzydzenia przedstawia Schulz w kreacji postaci Adeli. Jak opowiada narrator *Karakonów*: „W tym rzadko odwiedzanym, paradnym pokoju panował od czasu zniknięcia ojca wzorowy porządek, pielęgnowany woskiem i szczotkami przez Adelę. Meble przykryte były pokrowcami; wszystkie sprzęty poddały się żelaznej dyscyplinie, jaką Adela roztoczyła nad tym pokojem”.

Wosk, szczotki i pokrowce to artefakty służącej, rzeczy mające uchronić pokój przed nieczystością i siłą abiektu. Są to także przedmioty niejako „zaprzeczające istnieniu”, ironicznie „wymazujące” dzieło stworzone przez Ojca – groteskowego demiurga. Zaslaniając i czyszcząc, mają uchronić mieszkańców domu przed fizycznym uczuciem obrzydzenia. Opozycja czyste – nieczyste staje się miejscem konstruowania podmiotowości Adeli, która musi opowiedzieć się po jednej ze stron.

„Adela co rana znajdowała brzuchem do góry leżące [martwe owady – przyp. A. N.], które ze wstrętem brała na śmietniczkę i wyrzucała” – mówi narrator.

33 Por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2002.

W koncepcji Mary Douglas brud – na gruncie filozoficznym pojmowany jako abiekt – jest „odrzuconym elementem skodyfikowanego systemu”. Tym systemem jest w *Karakonach* przestrzeń domu – miejsca, gdzie (w największym uproszczeniu) Ojciec panuje w sferze duchowej, a matka – w sferze cielesnej. Domowy „skandal” brudu niszczy misternie konstruowany sens i porządek świata. Rytuał – także prozaiczny rytuał sprzątanego Adeli – ma, jak pisze Douglas, „zaklinać wstręt”³⁴, chronić boskość od profanacji; ale również chronić sferę *profanum* przed ingerencją ze strony boskości³⁵. „Świętość”, której oddaje hołd służąca w *Karakonach*, nie ujawnia się przez demiurgiczne czyny Jakuba – te bowiem budzą w Adeli jedynie obrzydzenie. Światem służącej jest tu sfera czystości, uwznioślona niemal do roli *sacrum* sfera tego, co codzienne. To właśnie dzięki wstrętowi bohaterka może skonstruować swoją tożsamość. Idąc dalej za myślą Kristevej: „to, co możemy określić mianem s k a n d a l u b r u d u, ukazuje kruchość misternie konstruowanej tożsamości ciała”³⁶.

W *Traktacie o manekinach* służąca, każdorazowo kończąca wystąpienie Ojca, posiada moc erotyczną – zbliża się do Jakuba, wystawiając stopę lub imitując łaskotanie. W *Karakonach* jej działanie pozbawione jest tego pierwiastka – nieczystości przeciwstawiona zostaje czystość. Wstręt Jakuba nie jest w opowiadaniu Schulza tym samym, co obrzydzenie Adeli; różni się także od niechęci cechującej relację Józefa z matką. Jakub, przeżywając fascynację, staje się zarazem obiektem własnego obrzydzenia; Józef na tej fascynacji się zatrzymuje; Adela natomiast usuwa obiekt wstrętu z pola widzenia. Obrzydzenie Adeli i jej codzienne sprzątanie jest wyrazistą manifestacją braku wiary w nadprzyrodzoną moc Ojca. Schulz przełamuje w *Karakonach* poetykę większości opowiadań ze *Sklepów cynamonowych*, w których służąca uosabia to, co nieczyste, pełne cielesności i erotyzmu (co widoczne jest zwłaszcza w *Sierpniu* i *Nocy wielkiego sezonu*). Niemal martwe ciało Jakuba to „lustrzane odbicie” martwych owadów wyrzucanych przez Adelę. Dla Adeli karakony – i towarzyszący kontaktom z nimi wstręt – stają się, paradoksalnie, odwrotną stroną boskości Ojca. Tę ambiwalencję dostrzega również Kristeva: „Ciało bez duszy, nie-ciało, dwuznaczna materia: należy je wykluczyć z o b s z a r u, podobnie jak i ze słowa Boga. Trup jest odpadem, materią przejściową, zmieszaniem, lecz i odwrotną stroną tego, co duchowe, symboliczne”³⁷. „Materia przejściowa” tytułowych karakonów podkreśla niestałość wszystkich postaci Schulzowskiego opowiadania. Wielu badaczy prozy Schulza mówi o Adeli i o ojcu jako dwóch „przeciwstawnych zasadach istnienia”, często pojawia się również przekonanie o dwoistości pierwiastka męskiego i ko-

34 M. Douglas, op. cit., s. 77.

35 Ibidem, s. 19.

36 W. Menninghaus, op. cit., s. 451.

37 J. Kristeva, op. cit., s. 9.

biecego reprezentowanego przez te dwie postacie³⁸. Lektura *Karakonów* pokazuje, że ta interpretacja wymaga rozszerzenia – Jakub i Adela znajdują się bowiem po tej samej stronie „naznaczenia” doświadczeniem wstrętu. Adela nie byłaby tu jedynie odporną na działanie zewnętrznego świata prozy Schulza „substancjalną monadą” – jest równie silnie zanurzona w świat zmysłów i afektów, co Ojciec.

Narrator zastanawia się w pewnym momencie: „[...] być może [między wyrzucanymi owadami – przyp. A. N.] znajdował się ojciec?”. Siła Schulzowskiej ironii nie pozwala mówić o zjawisku awersji w sposób jednoznaczny. Zakończenie opowiadania pokazuje ostateczną przemianę Ojca. Józef, opisując puentę swojej rozmowy z matką, mówi: „A jednak – powiedziałem zdetonowany – jestem pewny, że ten kondor to on”. Jak odpowiada matka, Jakub „czasem w nocy przyjeżdża do domu, ażeby przed świtem jeszcze dalej odjechać”. Pojawiająca się nieustannie w *Karakonach* czerń powraca po raz ostatni pod postacią towarzyszącej Ojcu „nocy”. Siła wstrętu w metaforyczny i dosłowny sposób uśmierca i ożywia Jakuba, czyni ciała przedmiotami, a przedmioty ciałami. Obiekt staje się abiektem; oko pawia niepostrzeżenie zrównuje się w doświadczeniu lektury z okiem matki, a „naskórkowość rzeczywistości” staje się zmysłowo namacalna.

Ironia „nieprzedstawialnego”?

Opowiadania Schulza kwestionują metafizyczną podstawę „bycia człowieka w świecie” poprzez przedstawienie zjawiska ciągłych metamorfóz. Wspominane przez Jerzego Jarzębskiego od-poznanie przedmiotów staje się ich ożywieniem w niezwykłym świecie słów i materii; od-poznanie ciał natomiast reifikuje je, kierując w „ciemną” sferę wstrętu. Lektura *Karakonów* to jedynie niewielki przykład, mogący ilustrować o wiele szersze zjawisko – pozwala zastanowić się, w jaki sposób filozoficzne inklinacje doświadczeń „granicznych” zdolne są wpływać na dzisiejszą recepcję prozy Schulza. Wydaje się, że kategorie te mogą okazać się interesujące również w świetle lektury innych opowiadań. Oprócz *Karakonów* doświadczenie wstrętu kształtującego literackie formy materii i cielesności zauważalne jest przecież w kreacjach postaci Agaty i Tłui z *Sierpnia*, włóczęgi z *Pana* czy postaci Edzia z opowiadania pod tym samym tytułem; powraca także w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Reifikacje i abiektualizacje Schulzowskich ciał związane są z zachwytem nad nieograniczonym potencjałem mocy materii. W prozie Schulza to, co piękne, od początku naznaczone jest możliwością brzydoty i deformacji. „Zrzucany naskórek” przedmiotów nie jest w przywoływanym

38 Zob. S. Rosiek, *Adela*, w: *Słownik schulzowski...*, s. 13.

przeze mnie kilkakrotnie liście do Witkacego wyłącznie metaforą; istnieje także – a może przede wszystkim – w sferze ściśle materialnej i „namacalnej zmysłowo”; może budzić rzeczywiste obrzydzenie. Doświadczenie wstępu stanowi dla Schulza okazję do spotkania z silnie sensoryczną stroną rzeczywistości, kwestionującą ustalony porządek ciała i materii. W artystycznej koncepcji autora *Sanatorium pod Klepsydrą* człowiek wciela się nieustannie w „na chwilę przyjęte role”. W procesie tym uczestniczą również rzeczy. Jak określa to Schulz w przywoływanym już przeze mnie liście do Witkacego, „życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek – ta wędrówka form jest istotą życia”³⁹.

Autor *Sklepów cynamonowych* opisuje życie oparte na pierwotnej utracie – stanowi esencję modernistycznego ujmowania rzeczywistości. Schulzowska „kosmogrofia bez Boga” opiera się na silnej wierze w zmienność form materii. Jak pisał Schulz w eseju *Wędrówki sceptyka*, „jeszcze jest w tych rudymenciech słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia”⁴⁰.

Nie należy zapominać oczywiście, że „inwentarz kultury” Schulza pełen jest czarnego humoru – wymyka się przez to wszelkim jednoznacznym klasyfikacjom. Podział na świat ludzki i nie-ludzki jest tu jedynie umowny, w każdej chwili może zostać – co pokazują *Karakony* – ironicznie zakwestionowany. Wydaje się, że użyte przed kilkudziesięcioma laty określenie Artura Sandauera „rzeczywistość zdegradowana” nabierać może dziś nowego znaczenia. Świat prozy Schulza nie jest bowiem jedynie, jak chciał krytyk, światem ustępującym miejsca kreacyjnej mocy Słowa, ale rzeczywistością wzbogaconą o związane z kryzysem *mimesis* zmysłowe doświadczenia, w której kategorii *bios* i *zoe* prowadzą między sobą nierozstrzygalną grę. Nie bez powodu Jerzy Jarzębski mówi o dziele Schulza jako o „twórczości z jednej strony uniwersalnej, z drugiej strony pokawałkowanej, [...] rozpełzającej się na wszystkie możliwe strony”⁴¹. Czyni ją to wciąż otwartą na różnorodne (i pokazujące zadziwiającą aktualność Schulzowskiej wyobraźni) interpretacje.

39 B. Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza..., s. 478.

40 B. Schulz, *Wędrówki sceptyka*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 426.

41 *Białe plamy w schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010, s. 240.

Maciej Abramowski: Schulz i ekonomia. O doświadczeniu nowoczesności w *Ulicy Krokodyli*

1. Nowoczesność jako doświadczenie

Rodząca się na przełomie XVIII i XIX wieku kultura nowoczesności rozsądza zastane ramy kulturowe i społeczne. Wprowadza nieustające dążenie do zmiany, postępu i rozwoju, ale też, w tym samym ruchu, odrywa jednostkę od jej przyrodzonego dotychczas kontekstu, dekonstruuje zależności i zobowiązania. Niesie to za sobą podwójny potencjał doświadczenia: emancypacji i alienacji. To dwójakie oddziaływanie śledzi w swojej książce *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu* Marshall Berman. We wprowadzeniu definiuje on doświadczenie nowoczesności następująco:

„Być nowoczesnym to znaleźć się w otoczeniu, które obiecuje przygodę, siłę, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata – ale równocześnie grozi zniszczeniem wszystkiego, co mamy; wszystkiego, co wiemy; wszystkiego, czym jesteśmy”¹.

Fundamentalną instytucją i uniwersalnym kontekstem znaczenia staje się w epoce nowoczesnej rynek, na którym ustala się wartość wymienna towarów². Towar, ustalając swoją wartość wymienną w toku niezliczonych indywidualnych transakcji rynkowych, zaczyna w oczach uczestników gospodarki towarowej obiektywizować się, konsolidować w szczególną, konkretną i zarazem abstrakcyjną, rzeczywistość³. Towary stają się obiektami pożądania i miarą wartości, którą wcielają. Są niejako destylatem z procesu wymiany rynkowej, wytwarzają pozór obiektywnej wartości. Również relacje między ludźmi zapośredniczają się przez wartość wymienną ich pracy i dostęp do towarów. Społeczeństwo nowoczesne w quasi-religijnym geście, przypominającym poglądy Feuerbacha, pro-

-
- 1 M. Berman, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006, s. 15.
 - 2 Zbyt mało jest jak dotąd badań nad twórczością Schulza w perspektywie języka ekonomii oraz dynamiki towaru i utowarowienia, mimo wielu obecnych w jego tekstach odniesień do tej dziedziny doświadczenia i postrzegania.
 - 3 Nie tylko zresztą literaturę wieku XX czytano i czyta się z perspektywy doświadczenia kapitalizmu (bądź podobnych). Także wiek XIX czyta się „ekonomicznie”. Por. choćby rozprawy w trójtomowej *Ekonomii literatury* (red. P. Tomczok i B. Cymbrowski, Katowice 2017).

jektuje swoje wartości i relacje w świat przedmiotów, które zaczynają je uosabiać. Étienne Balibar, komentując poglądy Marksa, nazywa społeczeństwo nowoczesne „społeczeństwem towarów [...], dla których sami ludzie byłoby jedynie pośrednikami”⁴. Pieniądz, będąc nośnikiem wartości wymiennej, dodatkowo cementuje wyobrażenie o uniwersalnej wymienialności rzeczy i ich wartości. W takim kontekście doświadczenie nowoczesnego człowieka opisać możemy w kategoriach alienacji.

Jednocześnie życiem człowieka nowoczesnego coraz bardziej zaczyna rządzić moda, dyktująca wzorce zachowania, style życia, a przede wszystkim sposoby konsumpcji. Walter Benjamin postrzegał modę jako mechanizm podporządkowania ludzkich potrzeb i sposobów ekspresji logice gospodarki towarowej: „Moda stręczy żywe ciało nieorganicznemu światu. [...] Fetyszizm, ulegający sex-appealowi świata nieorganicznego, jest jej nerwem życiowym. Kult towaru zaprzęga ten fetyszizm w swą służbę”⁵.

Gospodarka rynkowa podporządkowuje sobie w dobie nowoczesności również literaturę. Stopniowy zanik przednowoczesnego zjawiska mecenatu, pojawienie się gazet jako nowego kanału komunikacji z odbiorcą, narodziny kultury masowej – to wszystko coraz bardziej wydaje twórcę literatury prawom koniunktury i konkurencji i prowadzi do zapośredniczenia jego kontaktu z własną twórczością przez kontekst rynku, czego efektem jest u wielu twórców samowyobcowanie i poszukiwanie nowych sposobów ekspresji, nierzadko osuwających się w manierę i pretensjonalność.

Na potrzeby tego tekstu na plan pierwszy wysuniemy dwa motywy dominujące w doświadczeniu nowoczesnego życia w literaturze – będzie to z jednej strony doświadczenie wielkiego miasta, a z drugiej, ściśle z nim powiązane, doświadczenie samotności⁶.

2. Miasto

Miasto jest, obok rynku, emancypacji czy wyobcowania, jednym z wielkich tematów kultury i literatury nowoczesnej. Artur Nowaczewski w książce *Szlifybruki*

4 E. Balibar, *Filozofia Marksa*, przeł. A. Staroń, A. Ostolski, Z.M. Kowalewski, Warszawa 2007, s. 82.

5 W. Benjamin, *Paryż – stolica XIX wieku*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Ostrowski, przeł. K. Krzemieniowa i inni, Poznań 1996, s. 325.

6 Na podparcie tego wyboru chciałbym przywołać fragment artykułu Ryszarda Nycza *O nowoczesności jako doświadczeniu*, w którym pisze on: „Doświadczenie to rodzi się, by przywołać klasyczne przykłady, w spotkaniach z miastem i towarzyszącą im feerią wrażeń (przemieniających niekiedy rzeczywistość w rodzaj spektaklu), w przygodnych kontaktach z obcymi czy anonimowym tłumem (groźącymi wyobcowaniem) [...], poczuciu zanurzenia w nieprzerwanym przepływie strumienia zdarzeń (prowadzącym nierzadko do depersonalizacji) itp.”. Zob. R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. ..., A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 11.

i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku pisze: „Wiek XIX przyniesie narodzenie się mitów literackich wielkich miast”⁷. Miasto staje się tematem, ale i kontekstem literatury nowoczesnej. Wielkie miasta służą za tło utworów najwybitniejszych pisarzy XIX wieku: Balzaca, Dickensa, Dostojewskiego, Gogola. Rodzi się wyobrażenie o mieście jako takim – demonicznej, dekadentckiej sile, która swym oddziaływaniem i atmosferą odchyła trajektorie ludzkich poczynań i pragnień. „W literaturze przestrzenie uporządkowane symbolicznie, umiejscowione w romantycznym pejzażu, stopniowo ustępowały przestrzeni ulicy, gdzie dokonuje się ciągle przewartościowywanie symboli”⁸.

Georg Simmel w wielkim mieście upatrywał miejsca narodzin całej kultury nowoczesnej, w którym wskutek nagromadzenia ogromnej ilości ludzi i sił wytwórczych powstały materialne warunki do rozwoju niespotykanej dotychczas niezależności, a co za tym idzie – wolności jednostki i potrzeby wyróżnienia się, udowodnienia swojej indywidualności⁹. Obecne w literaturze nowoczesnej mity i opisy koncentrujące się wokół miasta można więc potraktować jako mitotwórczą próbę zrozumienia własnego pochodzenia i źródeł swojej wrażliwości i wyobraźni¹⁰.

3. Samotność

Jedną z dominujących i najczęściej dostrzeganych cech podmiotu nowoczesnego jest jego samotność i wyobcowanie. Simmel zauważa i opisuje charakter tego doświadczenia w eseju *Mentalność mieszkańców wielkich miast*.

Tym, co charakteryzuje życie w wielkim mieście, jest zanik bezpośrednich relacji emocjonalnych między jego mieszkańcami. Ogromne nagromadzenie ludzi sprawia, że stosunki między nimi stają się bardziej abstrakcyjne, zdominowane przez intelekt, który – jak pisze Simmel – lepiej niż emocje radzi sobie z ciągle zmieniającymi się relacjami i warunkami. Jedną z przyczyn takiej zmiany jest ewolucja wytwórczości – dawne wytwarzanie towarów dla indywidualnego klienta zastąpione zostaje produkcją na rynek, którym rządzi pieniądz – uosobienie bezstronnego, abstrakcyjnego intelektu.

Wszystko to sprawia, że „Odwrotną stroną wolności stanowi samotność i opuszczenie, nigdy tak dotkliwie nie odczuwane, jak niekiedy w ciżbie wielko-

7 A. Nowaczewski, *Szlifbruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk 2011, s. 10.

8 Ibidem, s. 12.

9 G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 133.

10 Warto przywołać w tym miejscu pogląd Włodzimierza Boleckiego, który w swojej książce poświęconej literaturze modernistycznej zaczyna rozdział o Schulzu słowami: „Mit i mityzacja to dwie centralne kategorie literatury europejskiego modernizmu”. Zob. W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 447.

miejskiej”¹¹. Walter Benjamin również poświęca wiele uwagi samotności nowoczesnego podmiotu w szkicach poświęconych Baudelaire’owi. Opisuje on tłum jako nowy, w sensie ścisłym nowoczesny żywioł społeczny. Tłum w jego ujęciu jest nieodłącznym dzieckiem wielkiego miasta, w którym nowo powstająca architektura szerokich, prostych bulwarów, narastająca koncentracja ludności, rozwój handlu i kultury popularnej, wydłużenie czasu pracy sklepów i lokali do późnych godzin nocnych sprawiły, że nowoczesne miasto wyprowadziło na swoje ulice ogromne masy anonimowych, podobnie ubranych ludzi, pozostających w nieustannym ruchu, symetrycznym do krążenia towarów w nowoczesnej gospodarce¹². Anonimowość i wieczny ruch tłumu wytwarzają zupełnie nowe środowisko życia dla wyobcowanej, samotnej i wrażliwej literacko jednostki. Miejska dżungla, pojęcie, które w czasach Poego i Baudelaire’a zostaje użyte po raz pierwszy, porównuje miasto do dziczy, sprowadza na ulice Paryża postaci rodem z powieści Jamesa Coopera, żeni świat westernu i kryminału, a poruszającego się samotnie flâneura umieszcza w tłumie niczym samotnego tropiciela na pustkowiu amerykańskich rubieży¹³.

Samotność w obliczu tłumu otwiera pole dla wyobraźni i fantasmagorii, umożliwia flâneurovi podążanie tropem wysnutej przez siebie i dla siebie intrygi, rekonfigurowanie zastanego otoczenia przez wpisywanie anonimowych przechodniów w role i znaczenia wytworzone w swobodnej mitotwórczej fantazji. I tu – choć Schulz ani jego bohaterowie nie są jakby żywcem wyjęci z literackiego Paryża Baudelaire’a i Benjamina – pojawia się nowa jakość społecznego widzenia, z którą skonfrontować się musiał (i twórczo ją przepracować) autor *Sklepów cynamonowych*.

Doświadczenie samotności i wyobcowania zresztą stanowi również dla Schulza podstawowe doświadczenie egzystencjalne, co zauważa Adam Lipszyc w swoim artykule *Schulz na szaro, Schulz przed prawem*, przytaczając fragment listu otwartego adresowanego do Witkacego: „Dominantą tego [mojego – przyp. M. A.] losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia. Samotność jest tym odczynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów”¹⁴.

Lipszyc odnotowuje, że cztery opowiadania z końca zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą*, nazywane przez niego „szarym blokiem” – *Dodo*, *Edzio*, *Emeryt* i *Samotność*, wszystkie opisujące doświadczenie dotkliwego, nieodwracalnego wyobcowania, samotności i wygnania z obszaru języka i znaczenia – stanowią

11 G. Simmel, op. cit., s. 127.

12 W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, w: idem, op. cit., s. 376–388.

13 Ibidem, s. 369–370.

14 A. Lipszyc, *Schulz na szaro, Schulz przed prawem*, w: *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. A. Bielik-Robson, J. Majmurek, Warszawa 2012, s. 44.

podszewkę, lewą stronę, realny i niezbędny interpretacyjny kontekst dla skrzęcych się fantazją, wyobraźnią i poezją opowiadań z obydwu tomów. Autor sugeruje, że to właśnie samotność i wyobcowanie są sytuacją egzystencjalną, w której rodzi się, jako droga ucieczki, metafora i prywatna mitologia: „Samotny podmiot poetycki siedzi tutaj zamurowany i dopiero z tej pozycji może i musi uruchomić maszynię języka poetyckiego”¹⁵.

Tym, przed czym uciekają – lub z czym konfrontują się na swój poetycki sposób – teksty Schulza, jest (zdaniem Lipszyca) prawo rzeczywistości – tej rzeczywistości, która ma charakter „trzeźwy, nowoczesny i odczarowany” i, mimo wyobcowania, wciąż poddaje podmiot poetycki władzy prawa.

Spróbuję teraz opisać ślady doświadczenia życia nowoczesnego w twórczości Brunona Schulza na podstawie analizy opowiadania *Ulica Krokodyli*.

4. Ulica Krokodyli¹⁶

Ulicę Krokodyli pierwszy raz oglądamy z perspektywy starej panoramicznej mapy miasta, która ukazuje przestrzenny układ miasta. Jest na tej mapie biała plama, obszar zaznaczony jedynie schematycznie, ulice wyrysowane czarnymi kreskami i podpisane prostym, nieozdobnym pismem. To właśnie rejon ulicy Krokodyli, niemożliwy do włączenia w panoramę tradycyjnego miasta.

W przeciwieństwie do nowożytnego miasta, zbudowanego według planu i możliwego do przedstawienia na panoramie jako zamknięta, znacząca całość, posiadająca centrum i nabudowaną wokół funkcjonalną i zarazem symboliczną strukturę urbanistyczną, miasto nowoczesne zdaje się przenosić ciężar swojej symbolicznej geometrii z ujęć panoramicznych na perspektywiczne. Także w literaturze modernistycznej miejskie życie opisywane jest przede wszystkim z perspektywy ulicy – ulicy będącej nośnikiem wielu nowoczesnych ambiwalencji, prostym, perspektywicznym prospektem, jak i labiryntem tłumu, przestrzenią uporządkowaną przez absolutną władzę, jak i stanowiącą dziką miejską dżunglę, w której można się zagubić i zapomnieć o sobie. Wszystkie te wymiary zawierają się w Schulzowskim opisie.

Nowoczesna ulica okazuje się niesprowadzalna do tradycyjnej kartografii, staje się krainą „niezbadaną i o niepewnej egzystencji”. Wyprawa w te rejony to dla mieszkańców miasta podróż do świata o nie do końca zbadanych regułach, pozbawionego tradycyjnych ograniczeń i otwierającego perspektywę przeżycia doznań, które w pełnoprawnym centrum miasta wypierane są do podświadomości. Tutaj zaś rzeczywistość jest dzika, otwarta, choć jednocześnie ulotna i iluzoryczna.

¹⁵ Ibidem, s. 45.

¹⁶ W mojej analizie opowiadania *Ulica Krokodyli* opieram się częściowo na interpretacji dokonanej przez Artura Nowaczewskiego w cytowanej wcześniej książce.

W tym kontekście dodatkowego znaczenia nabiera fakt, że za pierwowzór literackiej ulicy Krokodyli Jerzy Ficowski uznaje ulicę Stryjską, która w rzeczywistym Drohobyczu znajdowała się w centrum miasta, w bezpośredniej bliskości symbolicznego centrum tradycyjnej miejskiej przestrzeni¹⁷. Tymczasem w literackiej topografii Schulza ulica Krokodyli zostaje wyniesiona na peryferie, do strefy szemranych interesów i „efemerycznych środowisk” – sytuuje się więc na pograniczach lokalizowanych nie tylko przestrzennie, ale i społecznie, na antypodach tradycyjnego życia i moralności drohobyckiego świata¹⁸.

Tradycyjna koncepcja przynależności do dobrze zdefiniowanej i posiadającej solidne granice lokalnej społeczności zderza się z opisem uczestnictwa w ulotnym, niezdefiniowanym ruchu, w grze sił znacznie przekraczających swoim zasięgiem i pochodzeniem skalę lokalnej polityki wyobraźni.

Pobyt w tej przestrzeni zaspokaja potrzeby, które u mieszkańców tradycyjnego centrum są stłumione i wyparte na psychiczne peryferia (stąd i na peryferiach sytuuje się umityczniona ulica Krokodyli). Potrzeby oderwania się od własnej tożsamości, deindywidualizacji, wyzwolenia w anonimowym tłumie, zatracenia się w dionizyjskim żywiole realizują się w iluzorycznej przestrzeni ulicy. Życie na ulicy Krokodyli nie podlega już regułom małomiasteczkowej moralności, lecz staje się obszarem, na którym dochodzą do głosu alienujące mechanizmy rynku i złudna uniwersalność towaru. Jest to obszar władzy towaru, wyniesienia go do pozycji przedmiotu kultowego w procesie, który Marks nazywa fetyszyzmem towarowym. Utowarowieniu ulegają w tym świecie również sami ludzie.

Sama przestrzeń ulicy Krokodyli, podobnie jak zaludniająca ją postacie, pragnienia i interesy, również eksponuje mimowolnie swoją tymczasowość i iluzoryczność. Budynki sprawiają wrażenie dekoracji postawionych naprędce i byle jak, niebędących w stanie zamaskować swojej nagiej, czysto komercyjnej roli. Szyldy pretensjonalnie udają zagranicę, starając się przydać towarowemu spektaklowi wielkomięjskiego, międzynarodowego blichtru. Paradoksalnie przestrzenna

17 Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 66–68. Gest umieszczenia ulicy Krokodyli na peryferiach miasta można czytać w perspektywie zdania Ficowskiego z tego samego artykułu, dotyczącego rzeczywistych, historycznych miejsc i postaci, które stały się podłożem Schulzowskich metafor: „Autonomiczny świat Schulza tłumaczy się sam przez się i nie wymaga odwoływania się do psycho-biograficznej genezy, skoro osobiste stało się powszechnym, a prowincja – światem”. Przemieszczenie symbolicznej lokalizacji handlowej dzielnicy stanowi więc wskazówkę, że Schulz widział w jej nowoczesnej formacji zjawisko znajdujące się na peryferiach życia społecznego miasta i psychiki jego mieszkańców – rejon pograniczny, strefę rozluźnienia bądź rozprężenia reguł obowiązujących w miejscach znajdujących się bliżej symbolicznego centrum.

18 Jerzy Jarzębski pisze: „Konserwatywne centrum grodu zakorzenione jest lepiej w tradycji, w mitologii, w ludzkiej pamięci” – a więc bardziej ograniczające, określone, uregulowane, w przeciwieństwie do nowej, półrzeczywistej (jeśli rzeczywistość utożsamiać z prawem) dzielnicy handlowej, w której panują stosunki nieuregulowane, dziewicze – wkroczenie w ten świat miejskiej dżungli ma wiele wspólnego z obecną w twórczości Schulza tematyką dojrzewania, wkroczenia narratora w nierozpoznany jeszcze świat. Zob. J. Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 14.

i czasowa odległość (w sensie braku synchroniczności mód i nowości) od węzłowych ośrodków nowoczesnej gospodarki pozwala na precyzyjną obserwację mechanizmów rządzących powstawaniem i funkcjonowaniem miejskiej przestrzeni. Na plan pierwszy wysuwa się witalistyczny, dynamiczny, ale i obciążony nieuchronnie pierwiastkiem tymczasowości i natychmiastowego rozpadu charakter komercyjnych eksplozji miejskości. Taniość materiałów imitujących trwalsze i bardziej ugruntowane formy miejskiej architektury zwraca uwagę na spektakularny i fantomowy charakter całego przedsięwzięcia. Pozbawiony historycznej bezwładności i rysu odwiecznego trwania, obecnego w wielkich, historycznych metropoliach, drohobycki prospekt ukazuje się w niczym niezapomnianej i pozbawionej domieszek aurze tymczasowego, nierzeczywistego mirażu, odebranego od życia reszty miasta i poświęconego bez reszty cyrkulacji towarów.

Zderzenie starego miasta z nowymi, zewnętrznymi siłami i ich wzajemne usytuowanie w planie symbolicznym widzimy wyraźnie od samego początku opisu: „Duch czasu, mechanizm ekonomiki nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasożytniczą dzielnicę”¹⁹. Siłami odpowiedzialnymi za powstanie i gwałtowny rozwój nowego prospektu są „duch czasu” i „mechanizm ekonomiki”. Słychać w tym zdaniu rezonans zarówno marksowskiego opisu nowoczesności, jak i obrazów wielkiego przemysłowego miasta obecnych w literaturze modernistycznej. Ekonomia jest siłą, która każe rosnąć lub umierać nowoczesnym miastom – co tak wyraźnie widać w opisach Łodzi w *Ziemi obiecanej*.

Formy architektoniczne składające się na świat materialny handlowego prospektu cechuje przede wszystkim jaskrawo rzucający się w oczy rozdźwięk pomiędzy formą a funkcją, czy też pozorem a historyczną autentycznością. Jednym słowem, architektura ulicy jest pretensjonalna, aspirująca, nieautentyczna i niepowiązana organicznie z żadnym historycznie istniejącym sposobem życia, którego byłaby wyrazem i wykwitem²⁰. Schulz określa życie ulicy mianem „bujnej,

19 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania, Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 71.

20 Krzysztof Stala, czytając Schulza z perspektywy badań nad charakterem mimetyczności, widzi w ulicy Krokodyli opis świata niepowstrzymanej dysseminacji, rozmnożenia i rozproszenia znaczeń, przeciwstawionego statycznemu, ściśle uregulowanemu i hierarchicznemu porządkowi znaczeń w obrębie „prawdziwego” miasta. Autor zauważa: „Pomysł dzielnicy-sobowótora, miastokopii statecznego, solidnego grodu wiąże się tutaj z «platońskim» poczuciem zagrożenia rozmnożeniem złudzeń i imitacji”. Świat nowoczesności jest u Schulza światem, w którym rzeczy nie podlegają już hierarchii, nie układają się w samoistną strukturę, nie odnoszą się do siebie bezpośrednio w ramach poznawczych tej struktury. Zamiast tego ludzie i rzeczy unoszą się w niemającej początku ani końca przestrzeni produkcji i wymiany, w nowoczesnym społeczeństwie, w którym każda rzecz odnosi się do innych przez zapośredniczenie w wartości wymiennej i uosabiającym ją pieniądzu – rzeczy rozpraszają się więc, tracą granice, które nawzajem sobie wyznaczały, rozsiewają się w nieskończonym ruchu ekwiwalencji i podmiany. Zob. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 238–250.

lecz pustej i bezbarwnej wegetacji tandetnej, lichej pretensjonalności”²¹. Zbudowania ulicy Krokodyli są niejako dekoracjami mającymi zapewnić ramy odbywającemu się w nich spektaklowi towarowemu.

„Widziało się tam tanie, marnie budowane kamienice o karykaturalnych fasadach, oblepione monstrualnymi sztukateriami z popękanego gipsu. Stare, krzywe domki podmiejskie otrzymały szybko sklecone portale, które dopiero bliższe przyjrzenie demaskowało jako nędzne imitacje wielkomiejskich urzędzeń”²².

Po raz kolejny prowincjonalność i odległość od centrów nowoczesności pozwala na obserwację nieskażonej dynamiki rozwoju nowoczesnej tkanki miejskiej²³. Nowoczesna ekonomia, rozsadzwszy i zburzywszy zastane formy, przyswaja sobie fragmenty rozbitych i skompromitowanych stylistyk, aby udrapować w nie własne sposoby społecznego życia zdominowanego niestrudzoną procesem obiegu towarów. Formy te, zaprzęgnięte w ekonomiczną maszynę, pozostają jednak fragmentami, oderwanymi od całości innej niż fantasmagoryczna logika spektaklu towarowego. Można przytoczyć w tym miejscu spostrzeżenie Benjamina, że nowoczesne konstrukcje XIX wieku drapują się w szaty antyczne, kryjąc swą funkcjonalną strukturę za klasycystycznym sztafażem:

„Budowniczo wie jego [Napoleona III] czasów nie podjęli funkcjonalnej natury żelaza, od którego rozpoczyna się w architekturze panowanie zasady twórczej. [...] konstruuja dźwigary na podobieństwo pompejańskich, ich fabryki zaś przypominają domy mieszkalne, podobnie jak później pierwsze dworce wzorują się na domkach szwajcarskich. «Konstrukcja przejmuje rolę podświadomości»”²⁴.

Rzeczywiste siły rządzące rozwojem nowoczesnych organizmów miejskich zostają więc ukryte za fasadą historycystycznych dekoracji, podczas gdy prawdziwa zasada twórcza epoki zepchnięta zostaje do podświadomości, wyparta z autorefleksji uczestników nowoczesnego życia. Na ulicy Krokodyli jednak ta fikcyjna fasada rozłązi się i rozpada, ukazując na każdym kroku ekonomiczne mechanizmy swojego funkcjonowania.

Mimo że światy tradycyjnego miasta i dzielnicy handlowej rządzą się odmiennymi zasadami fundującymi i odseparowane są od siebie granicą społecznej stratyfikacji („rdzenni mieszkańcy miasta trzymali się z dala od tej okolicy, zamiesz-

21 B. Schulz, op. cit., s. 72.

22 Ibidem.

23 Pozwala to również Schulzowi obserwować z niezwykłą wyrazistością w syntetycznej miniaturze procesy społeczne i zachowania ludzi rodzące się i realizujące w środowisku nowoczesnej ulicy handlowej i tworzyć z tych obserwacji niezwykle sugestywny i zgęszczony opis. Jerzy Ficowski pisze: „poszczególne obrazy w pisarstwie Schulza, spotęgowane mityzacją przedmiotu, są prawdziwsze, sugestywniejsze niż jakikolwiek realistyczny opis”. J. Ficowski, op. cit., s. 71.

24 W. Benjamin, *Paryż – stolica XIX wieku*, w: idem, op. cit., s. 318.

kiwanej przez szumowiny”²⁵), to jednak dystrykt komercyjnego zepsucia ma w życiu drohobyckiego mieszczaństwa określoną funkcję. Poprzez wykluczające włączenie uczestniczy w zaspokajaniu skrytych potrzeb „szacownych obywateli”:

„Ale w dniach upadku, w godzinach niskiej pokusy zdarzało się, że ten i ów z mieszkańców miasta zabłąkiwał się na wpół przypadkiem w tę wątpliwą dzielnicę. Najlepsi nie byli czasem wolni od pokusy dobrowolnej degradacji. Zniwelowania granic i hierarchii, pławienia się w tym płytkim błocie wspólnoty, łatwej intymności, brudnego zmieszania”²⁶.

Handlowy prospekt zamienia się więc w miniaturowy kawałek wielkiego, nowoczesnego miasta, ze wszystkimi jego pokusami, labiryntami i moralnymi dwuznacznościami, natomiast mieszkańcy galicyjskiej *polis* wkraczający do tego świata przyjmują mimowolnie rolę flâneurów, poszukujących możliwości zagubienia się w tłumie, skorzystania z wyzwalającej anonimowości nowoczesnej ulicy, z moralnej dyspensy oczekującej w labiryntowych zaułkach miejskiej dżungli²⁷.

Z drugiej jednak strony Schulzowski opis odsłania kolejną warstwę tego doświadczenia, czyli jałowość, szarość i groteskowość prowincjonalnego spektaklu. Kamienice stojące przy prospekcie określone są jako „karykaturalne”, „jak z kar-tonu”, niepozabawione „cech autoparodii”. Sprawia to, że przechadzka po ulicy Krokodyli nie jest tylko hipnotyczną wizją oczarowanego przechodnia. Tekst Schulza ujawnia w swoim kształcie jedną z najważniejszych cech literackiej nowoczesności – autoironię, dystans, językowe samowyobcowanie²⁸. Między oczarowaniem kalejdoskopowym światem ulicznego tłumu, tandety, bylejąkości, masowości a krytycznym, zdystansowanym spojrzeniem z zewnątrz pojawia się szczelina, przestrzeń, w której odbywają się językowe zmagania z nowymi formami życia²⁹.

25 B. Schulz, op. cit., s. 71.

26 Ibidem, s. 72.

27 Sposób opisu ulicy Krokodyli mieści się w dynamice, którą analizuje Jerzy Jarzębski na podstawie opowiadania *Sklepy cynamonowe*, ale odnosząc ją do całej twórczości literackiej Schulza. Jarzębski zauważa, że stanowi ona próbę językowego uchwycenia doświadczenia zawieszzonego między rzeczywistością a fantasmagorią, jawą a snem, charakterystycznego dla dziecięcego poznawania rzeczywistości. Dynamika ta pozwala wspaniale oddać nowość, a także wirtualność i fantasmagoryczność handlowego prospektu. Zob. J. Jarzębski, op. cit., s. 8–13.

28 W takich próbach opisania rzeczywistości, która jest sama w sobie wieloznaczna, ironiczna, w której gra znaczeń nie poddaje się prostej interpretacji i wymusza na literaturze stosowanie innowacyjnych zabiegów słownych, aby uchwycić nie statyczny obraz rzeczywistości, ale proces jej wytwarzania się, Michał Paweł Markowski upatruje jednej z wyróżniających cech formacji, którą nazywa „krytyczną nowoczesnością”, a której koncepcję buduje między innymi na analizie dzieł Schulza. Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 54–60.

29 Jest to kolejna cecha bardzo mocno wpisująca Schulza w tradycję literatury modernistycznej. Przywołajmy zdanie Ryszarda Nycza ze wstępu do jego książki *Język modernizmu*: „Świadomość językowa analizowana jest przede wszystkim w aspekcie modernistycznego doświadczenia wyobcowania oraz prób jego przezwyciężenia dzięki sztuce literackiej inwencji”. Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 7.

Odległość, jaką samowyobcowanie wytwarza pomiędzy podmiotem a nurtem współczesnego życia, obecna jest w całej twórczości Schulza. Przypomnijmy tutaj przywoływany już pogląd Adama Lipszyca, że właśnie samowyobcowanie jest egzystencjalnym źródłem uruchamiającym maszynierię Schulzowskiej indywidualnej mitologii. W takiej perspektywie można spojrzeć na drugą warstwę opisu ulicy Krokodyli, która kontrapunktuje motyw fantastycznej miejskiej dżungli. W warstwie tej dominuje szarość, nuda, jałowość, iluzoryczność tej wielkomięskiej makiety, która na każdym kroku rozkleja się i ukazuje liche rusztowania kryjące się za „monstrualnymi sztukateriami”.

Aby dostrzec tę kryjącą się pod powierzchnią i przebijającą spod makijażu mechanikę handlowej ulicy, nie wystarczy jednak spojrzenie zwykłego przechodnia. Jak pisze Schulz, „mało kto nie uprzedzony spostrzegął dziwną osobliwość tej dzielnicy: brak barw, jak gdyby w tym tandetnym, w pośpiechu wyrosłym mieście nie można było sobie pozwolić na luksus kolorów”³⁰. Do zdemaskowania spektaklu potrzeba spojrzenia jednocześnie uczestniczącego i pozostającego na zewnątrz, uzbrojonego w pewną dozę zniechęcenia, wyobcowania.

Ulica, zmierzona takim spojrzeniem, upodabnia się do „nudnych rubryk komercyjnych ogłoszeń”, zappełniających codzienne gazety, lub do szarej, płaskiej fotografii, jałowość zaś toczącego się w dzielnicy życia przypomina „ekscytacje fantazji, pędzonej przez szpalty i kolumny pornograficznych druków”³¹. Obraz wielkomięskiego bulwaru udaje się utrzymać tylko natężeniem pozy, wysiłkiem woli, gdyż już na krańcach pola widzenia, niepilnowany, spektakl rozpada się w „gips i pakuły”. Tłum, przelewający się szeroką ulicą, jest skupiony na podtrzymywaniu gry pozorów i iluzji, w której wyczuć można podskórną bezcelowość i monotonię. Nawet dorożki jeżdżą tutaj bez specjalnego celu, ponieważ głównym celem ruchu tych „błędnych pojazdów” w dzielnicy „porozu i pustego gestu” jest samo podtrzymanie wrażenia ruchu i zaaferowanej bieganiny. Sam narrator przyznaje zresztą, że „dalecy jesteśmy od chęci demaskowania widowiska. Wbrew lepszej wiedzy czujemy się wciągnięci w tandetny czar dzielnicy”³².

Opis cały czas oscyluje zatem pomiędzy dystansem i świadomością pozorów a chęcią wtopienia się w tłum, wzięcia udziału w spektaklu, poczucia złudnego dreszczu wielkomięskiej rozpusty. Dopiero końcowy fragment opowiadania przynosi rozwiązanie zagadki ulicy Krokodyli, ujawniając jednocześnie bezsilność, z jaką mierzy się język w próbach opisu (nie)realności nowoczesnego życia. Jak zdradza narrator, fatalnością dzielnicy jest jej niedokonanie, niemożność przekroczenia „pewnego martwego punktu”, która sprawia, że wszystkie gesty, projekty i antycypacje, które rodzą się w tym świecie, skazane są na zawieszenie

30 B. Schulz, op. cit., s. 73.

31 Ibidem.

32 Ibidem, s. 76.

w powietrzu, przedwczesne wyczerpanie. Wszystko zawieszona jest w specyficznej, oderwanej rzeczywistości towarowego spektaklu, która sprawia, że opisy nowoczesnego miasta tak często korzystają z symboliki snu i halucynacji. Życiem dzielnicy rządzi ciągła vibracja podniecenia, przecucie bliskości spełnienia, „zagrożenie możliwościami”. Nic jednak nigdy nie dochodzi tutaj do skutku.

„Przekroczwszy pewien punkt napięcia, przyływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicłość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół”³³. Wszystko rozplywa się w powietrzu, a spektakl nigdy nie wychodzi poza granice własnej, błędnej rzeczywistości. Chęć wzięcia udziału w zbiorowym ruchu i podnieceniu ustępuje ostatecznie rozczarowaniu i wyobcowaniu³⁴. Można w tym momencie przytoczyć słowa Benjamina: „Nowa beznadziejność Paryża staje się istotnym szczegółem obrazu moderny”³⁵.

5. Uwagi końcowe

Odczytanie Schulza w perspektywie szerszych nurtów tematycznych literatury i kultury modernistycznej pozwala nie tylko dostrzec niewątpliwe uczestnictwo skądinąd niezwykle osobnego i indywidualnego dzieła w prądach myślowych epoki. Takie podejście pozwala również odkryć poznawczą wartość spotkania niepowtarzalnej wrażliwości i wyobraźni autora z dylematami kultury współczesnej mu epoki. Schulz wykorzystuje bogactwo swojego języka, aby nakreślić

33 Ibidem, s. 80.

34 Doświadczenie ulicy Krokodyli ma przebieg analogiczny do analizowanego przez Jarzębskiego doświadczenia dojrzewania, które zaczyna się magicznym, fantastycznym oczarowaniem, spontanicznym mitologizowaniem poznawanej po raz pierwszy rzeczywistości, kończy się natomiast prędzej czy później zderzeniem z rzeczywistością, z prawem, któremu podlega społeczne życie. Jarzębski pisze: „Dojrzewanie samo w sobie jest narzucającym się z ogromną siłą przeżyciem niezwykłości świata, który objawia się dziecku po raz pierwszy, kusi Nieznanym, Niepokojącym bądź – jak w przypadku inicjacji erotycznej – Niedozwolonym”, potem zaś: „Autor pokazuje, że wszystkie te młodzieńcze przygody ekspansji, nieskończone perspektywy i oszalamiające fantazje mają swój wymierny kres i gdzieś, kiedyś sprowadzone zostaną na ziemię: ogród za domem skończy się kolejnym płotem, uniesienia perorującego ojca przerwie fascynacja pantofelkiem Adeli, a fantastyczna, barwna ptaszarnia okaże się kupą śmieci”. Zob. J. Jarzębski, op. cit., s. 11–13. Można by więc zaryzykować stwierdzenie, że Schulz w swoim opisie nowoczesnej ulicy handlowej posługuje się wzorcem narracyjnym, w którym widział mityczną strukturę, archetyp pewnej części ludzkiego doświadczenia. Zmityzowana narracja o dojrzewaniu byłaby więc pewnym kodem poznawczym, którego autor używa, aby opisać i usensownić doświadczenie nowoczesnej ulicy i odnieść je do całości swojego literackiego światopoglądu. Byłaby to zapewne interpretacja, z którą sam Schulz zgodziłby się najchętniej, choć współczesne odczytania (na przykład przytaczane w tej pracy poglądy Adama Lipszyca i Agaty Bielik-Robson) kładą nacisk właśnie na odnadywanie w dziele Schulza wątków i motywów, które idą nieco na przekór jego literackiej samoświadomości.

35 W. Benjamin, *Park Centralny*, w: idem, op. cit., s. 395.

obraz funkcjonowania mechanizmów społeczno-ekonomicznych dojrzałego kapitalizmu zbliżony w swojej dynamice do opisów Waltera Benjamina – oscylujący pomiędzy fascynacją onirycznym światem spektaklu towarowego a demaskowaniem skrywającej się za jego fasadą rzeczywistości alienacji i zbiorowej halucynacji. Zauważając i wykorzystując podskórne podobieństwo handlowej ulicy i konsumpcyjnej ekonomii z fascynującą go dziedziną istnień wybujałych, fantomowych, chorobliwych, drohobycki pisarz tworzy jeden z najoryginalniejszych i najbardziej precyzyjnych zarazem opisów współczesnej mu rzeczywistości ekonomicznej.

[horyzont życia]

Piotr Sitkiewicz: „Jednakowoż bez pieniędzy”. Sytuacja materialna Brunona Schulza

Recydywa zwątpienia

Schulz był ofiarą „płacziwej niemęskości, recydywy zwątpienia”¹, a przynajmniej miał za taką ofiarę uchodzić w swym autoportrecie wysyłanym rozmówcom w listach, przekazywanym w rozmowach. Desperuje w nich nad przytłaczającymi obowiązkami nauczyciela, nad złym stanem zdrowia, nad brakiem twórczej inspiracji, a także nad swoją pożałowania godną sytuacją materialną. Nie może wyjechać do Warszawy, by spotkać się z Romaną Halpern, z powodu „konieczności liczenia się z pieniędzmi”² (choć w końcu jedzie). Rezerwuje sobie wydatek kupna tapczana na później, ponieważ boi się, że „nie starczy pieniędzy na Paryż”³. Z braku pieniędzy nie kupuje ćwiartki losu za 10 złotych, na który rzekomo pada wysoka wygrana (300 000 złotych)⁴. Ma nadzieję, że zainkasuje nagrodę „Wiadomości Literackich” (2000 złotych). Byłaby ona dla niego „pomostem do wyjścia poza granice polskiego języka”, choć nie tylko – „pieniądze też coś znaczą!”⁵. Marzy o funduszu, dzięki któremu mógłby oddać się wyłącznie pracy literackiej. To właśnie brak czasu – i związana z nim konieczność zarobkowania,

1 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 78. Dalej jako KL.

2 KL, s. 148.

3 KL, s. 176.

4 KL, s. 71.

5 KL, s. 166.

skutkująca przepracowaniem i duchowym wyjałowieniem – mają być głównym powodem jego twórczej impotencji⁶.

Trzeba przyznać, że jego kariera literacka przypadła na trudne czasy wielkiego kryzysu gospodarczego, którego skutki były w Polsce odczuwalne do 1935, a nawet 1938 roku. Do tego w styczniu roku 1935 umiera dobroczyńca i sponsor rodziny Schulzów, Izidor, przez co na barki Brunona spada konieczność utrzymania siostry, kuzynki i siostrzeńca⁷. Czy jednak na pewno dotknął go z tych powodów niedostatek?

Uposażenie

W latach trzydziestych Schulz miał stałą pracę, zapewniającą mu finansowanie podstawowych życiowych potrzeb. Trudno wbrew często powtarzanemu stereotypowi nazwać go skromnym nauczycielem. W roku 1936 dekretem Okręgu Szkolnego Lwowskiego został mianowany profesorem⁸, co było szczytem kariery pedagogicznej w przedwojennej Polsce. Zenonowi Waśniewskiemu pisze w 1934 roku, że jego miesięczne pobory wynoszą 240 złotych, choć z listu do Kuratorium Szkolnego Lwowskiego z tego samego roku dowiadujemy się, że jego uposażenie to dokładnie 265 złotych 65 groszy⁹. W roku 1937 zarabia już około 300 złotych, o czym donosi Romanie Halpern¹⁰. Schulz nie liczy dodatkowych honorariów – wierszówek za opowiadania i recenzje publikowane w czasopiśmie, honorariów za *Sanatorium pod Klepsydrą* i przekład *Procesu* Franza Kafki¹¹, wynagrodzeń za obrazy, rysunki, grafiki, ekslibrisy (Michał Chajes wspomina, że *Xięga bałwochwalcza* kosztowała 100 złotych i miała w Warszawie „rwący pokup”¹²), a także komornego za dwa pokoje odnajmowane lokatorom w jego domu¹³. Te nadzwyczajne przychody musiały mu zapewniać przynajmniej dodatkowe kilkadziesiąt złotych miesięcznie.

6 Szerzej o upadku Schulza (sam używa tego określenia w liście do Romany Halpern) oraz jego przyczynach piszę w pierwszym rozdziale książki *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939* (Gdańsk 2018).

7 KL, s. 153.

8 Por. KL, s. 224.

9 KL, s. 233.

10 KL, s. 153.

11 Honorarium w wysokości 1000 złotych dzieli z Józefiną Szelińską – ona inkasuje 600 złotych, on 400. Zob. list Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1967 (Archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej). Za udostępnienie korespondencji Ficowskiego dziękuję prof. Jerzemu Kandziorze.

12 Michał Chajes w liście do Jerzego Ficowskiego z 7 czerwca 1948 roku (Archiwum Jerzego Ficowskiego w BN).

13 O tym, że Schulz odnajmował dwa pokoje, świadczą rysunkowe plany jego domu, znalezione w archiwum Jerzego Ficowskiego (autorem jednego z nich jest uczeń Schulza Edmund Löwenthal, autora drugiego rysunku nie udało się ustalić). Zob. „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 109 i 111.

Stacje męki pańskiej

Również wbrew powszechnemu mniemaniu trudno nazwać Schulza człowiekiem zapracowanym ponad ludzkie siły. Liczba obowiązkowych godzin nauczania nie była przytłaczająca. Z akt personalnych drohobyckiego gimnazjum męskiego wynika, że poza okresem ferii tygodniowo musiał przeprowadzić 25–30 godzin lekcyjnych¹⁴. Biorąc pod uwagę, że tydzień pracy liczył sześć dni, stanowiło to mniej więcej pięć godzin lekcyjnych dziennie. Nawet jeśli doliczy się do nich inne obowiązki nauczycielskie, takie jak przygotowywanie lekcji, zamawianie potrzebnych do nich materiałów, tworzenie oprawy plastycznej uroczystości szkolnych czy zawiadywanie gabinetem rysunku i zajęć praktycznych, nie wydaje się, aby kolejne lata służby szkolnej były – jak pisze Jerzy Ficowski – stacjami męki pańskiej¹⁵. Interpretację taką podpowiada oczywiście sam Schulz, który – jak wyznaje w liście Wacławowi Czarskiemu – „ledwo ma czas coś przeczytać”¹⁶. Mimo to nie decyduje się porzucić bezpiecznej pracy w szkole na rzecz niepewnego losu zawodowego literata i publicysty, choć taka szansa po obiecującym debiucie się pojawiła¹⁷.

Dumna abstynencja

Ma więc stałą pracę, zapewniającą mu finansowanie podstawowych życiowych potrzeb, wydawcę, który za drugą książkę wypłaca mu niebagatelną sumę 1500 złotych zaliczki, drzwi do redakcji wszystkich ważnych czasopism stoją przed nim otworem (sam to potwierdza w liście do Waśniewskiego¹⁸), obraca się we wpływowym środowisku „Wiadomości Literackich” oraz może liczyć na przychyłność dygnitarzy polskiej kultury i uznanych krytyków. Ma też czas, aby tworzyć – i dla sztuki, i dla zarobku. Czy na pewno? Ktoś mógłby zacytować list Schulza do Brezów: „czas, do którego ktoś zgłosił pretensję, do którego zrobił najłżejszą aluzję – już jest skażony, zepsuty, niejadalny. [...] Nie umiem się dzielić czasem, nie umiem się żywić resztkami po kimś. [...] A ponieważ każdy dzień szkolny jest w ten sposób sprofanowany – żyję w dumnej abstynencji i – nie piszę”¹⁹. Czy jednak ten „wykwit rycerskości” nie jest aby tylko wymówką, która ma zamaskować inny, prawdziwy powód milczenia?

14 Por. KL, s. 74, 222–224.

15 KL, s. 222.

16 KL, s. 99.

17 Już w roku 1934 pisał Waśniewskiemu: „Żałuję, że nie przyjąłem propozycji, którą mi zrobiono w Warszawie, bym wstąpił do jednego dziennika, do pracy dziennikarskiej” (KL, s. 73).

18 KL, s. 69.

19 KL, s. 54.

Życie i praca pisarza polskiego

Ignacy Fik pisał: „żaden poeta nie potrafi się utrzymać ze swej twórczości, przeciętnie każdy tomik wydawany przez poetę jest deficytowy, przeciętny nakład tomiku wierszy nie przekracza dwustu egzemplarzy [...], tomik dobrego poety rozkupiony bywa przeciętnie w pięciu–dwudziestu egzemplarzach”²⁰. Łączenie zawodu pisarza z innymi, pozaliterackimi zajęciami nie było zatem w II RP rzadkością. Przeciwnie! Świadczy o tym książka *Życie i praca pisarza polskiego na podstawie ankiety Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie*, wydana w roku 1932 pod auspicjami Ludwika Krzywickiego przez Związek Zawodowy Literatów Polskich²¹.

Z książki tej, opracowanej na podstawie anonimowej ankiety przeprowadzonej wśród polskich autorów (uzyskano 198 odpowiedzi), wynika, że tylko 15,7% pisarzy żyje wyłącznie z pióra, reszta zaś musi podejmować dodatkowe zajęcia zarobkowe. Najczęściej jest to praca pedagogiczna, ale także dziennikarska, translatorska, biurowa czy urzędnicza. Zarobki z pracy literackiej stanowią drugorzędne źródło dochodów pisarzy, 36% z nich nie zarabia w ten sposób nawet 100 złotych miesięcznie, a tylko 8% powyżej 1000. Chociaż nikt z pewnością tego dualizmu nie uwznioślał, to jednak każdy zdawał sobie sprawę, że jest on nieunikniony. Jednocześnie największym marzeniem pisarzy było móc zarabiać pisarstwem bez konieczności podejmowania wyczerpujących zajęć ubocznych (wystarczająca suma to 300–500 złotych na miesiąc), które są przeszkodą w pracy literackiej (tylko 29% pracuje systematycznie).

Wszyscy jęczą

„Nikt nie ma, kryzys, wszyscy jęczą”²² – kwituje sytuację materialną polskich artystów Zofia Stryjeńska. W dwudziestoleciu międzywojennym większość pisarzy borykała się z tym samym problemem – z czego żyć.

Rzecz jasna były wyjątki. Tadeusz Dołęga-Mostowicz wydawał bestsellery zapewniające mu dobrobyt (miał nawet własny samochód). Duże pieniądze zarabiał na swojej działalności publicystycznej i translatorskiej Tadeusz Żeleński (kiedy „Ikać” chciał go ściągnąć na swoje łamy, zaproponowano mu miesięczną pensję o niebotycznej wysokości 5000 złotych – tyle zarabiał prezydent Polski –

²⁰ I. Fik, *Poezjo, precz, jesteś tyranem*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstępem opatrzył A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 39.

²¹ Zob. *Życie i praca pisarza polskiego na podstawie ankiety Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie*, Warszawa 1932.

²² Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni. Kronika jednego życia*, oprac. M. Budzińska, A. Kuźniak, przedmowa A. Kuźniak, Wołowiec 2016, s. 257.

oferta jednak nie została przyjęta²³). Świetnie radzili sobie również ci, którzy pisali dla kabaretu, jak Antoni Słonimski czy Julian Tuwim. Duża grupa dorabiała w dziennikarstwie – Kornel Makuszyński, Jalu Kurek, Bruno Jasiński, Władysław Broniewski, Kazimierz Wierzyński, Józef Wittlin czy Tadeusz Breza. Tu były regularne i często spore pieniądze. Podobnie w branży filmowej. Literaci pisali scenariusze, redagowali dialogi, sprawowali tak zwaną opiekę literacką – na przykład Zofia Nałkowska, Ferdinand Goetel, Anatol Stern czy Słonimski. Wielu pisarzy musiało jednak imać się jakichś innych, pozaliterackich zajęć. Podejmowali pracę urzędniczą – na przykład w dyplomacji (Jan Lechoń w Paryżu, Jarosław Iwaszkiewicz w Kopenhadze), w instytucjach rządowych (Nałkowska w Prezydium Rady Ministrów, Kazimiera Hłakowiczówna jako sekretarka Piłsudskiego), sądowych (rejent Bolesław Leśmian) czy w Polskim Radiu (Czesław Miłosz). Nauczycielstwo również należało do popularnych zajęć wśród pisarzy – Jalu Kurek uczył języka włoskiego, a Tytus Czyżewski rysunku (i podobnie jak Schulz nie znosił tej pracy), w gimnazjum żeńskim pracowała Irena Krzywicka. Stanisław Ignacy Witkiewicz prowadził własną firmę portretową, a Melchior Wańkowicz był współwłaścicielem „Raju”. Szczęście mieli tacy pisarze jak Witold Gombrowicz, którego utrzymywali rodzice posiadający majątek ziemski. Ci pisarze, którzy próbowali żyć wyłącznie z własnej twórczości (na przykład Maria Dąbrowska), musieli zmagać się z wydawcami, którzy zwlekali z wypłacaniem należnych honorariów. Niektórzy artyści mimo wysokiej rangi w świecie sztuki żyli na granicy ubóstwa (choćby Stryjeńska czy Karol Szymanowski). Z drugiej strony jednak wielu żyło ponad stan, na przykład Nałkowska, która co prawda w dziennikach skarży się na biedę i wynikające z niej upokorzenia, ale jednocześnie trwoni pieniądze lekką ręką.

Nawet gdy artysta był w stanie zapewnić sobie spore dochody, to życie towarzyskie w stolicy (knajpy, rauty, bale, kawiarnie, kabarety) nicowało jego kieszeń. Ale gdy żył skromnie, dysponując takimi sumami jak Schulz, mógł mieć poczucie komfortu, zwłaszcza gdy żył na prowincji, gdzie ceny były wyraźnie niższe niż w stolicy i gdzie brakowało pokus do trwonienia pieniędzy. Schulz sam zresztą w liście do Halpernowej pisze, że na utrzymanie w Warszawie potrzebowałby miesięcznie 200 złotych, a swej rodzinie w Drohobyczu musiałby posyłać złotych 100, bo bez jego pomocy zdana by była na pastwę losu²⁴. Nawet pospieszne obliczenia wskazują więc, że na podstawowe utrzymanie czteroosobowej rodziny posiadającej własny dom Schulz nie mógł wydawać więcej niż 200 złotych mie-

23 Pisze o tym Wiesław Władyka w książce *Krew na pierwszej stronie. Sensacyjne dzienniki Drugiej Rzeczypospolitej* (Warszawa 1982, s. 50), powołując się na Antoniego Słonimskiego.

24 KL, s. 153. Pamiętajmy też, że utrzymywanie z jednej pensji kilkuosobowej rodziny nie należało w II RP do rzadkości.

sięcznie²⁵. Pozostawała mu więc spora nadwyżka. Nie było go co prawda stać na luksusy takie jak maszyna do pisania (1260 zł) czy samochód (5400 zł za polskiego Fiata), ale na pewno mógł sobie pozwolić na drobne przyjemności (dobry obiad w knajpie kosztował złotówkę, a usługa taniej prostytutki złoty pięćdziesiąt), urlopowe wyjazdy (Zakopane, Kopenhaga) czy uczestnictwo w życiu kulturalnym (teatr, kino, książki, gazety, odczyty, wystawy etc.).

Bogacz

Na tle ówczesnej biednej Polski, w oczach większości swoich rodaków Schulz mógł uchodzić za bogacza. W II RP za naprawdę solidne uważano pobory w wysokości 200–250 złotych miesięcznie. Spośród ogółu ponad 30 milionów obywateli 10 milionów stanowili chłopi, w większości egzystujący na granicy ubóstwa (lub w prawdziwej nędzy) i z reguły nieposiadający żadnych pieniędzy. Pomoc domowa, dziewczyna ze wsi, zarobiła na miesiąc 10–15 złotych (plus wikt)²⁶. Według *Małego rocznika statystycznego* z roku 1939 wykwalifikowany robotnik zarabiał miesięcznie średnio 95 złotych, robotnica niecałe 50 (a cała rzesza robotników niewykwalifikowanych, sezonowych, szukających choćby dorywczego zarobku?), pracownicy umysłowi zaś złotych 270 (mężczyźni) i 170 (kobiety). Drobnokupcy, rzemieślnicy, urzędnicy niższego szczebla, pospoliczni dziennikarze, policjanci czy żołnierze zarabiali mniej niż Schulz²⁷. To również tłumaczy, dlaczego nie porzucił pracy w szkole, która poza stałym dochodem na przyzwoitym poziomie gwarantowała mu także państwową emeryturę²⁸.

Nie piszę nic

Schulz zdawał sobie sprawę, że w swych rękach dzierży byt własny i swoich najbliższych, ale sprawowanie materialnej pieczy nad rodziną nie przychodziło mu z łatwością. Nie miał zdolności zarabiania pieniędzy. Od „Roju” dostaje zamówienie na kilkanaście tek *Xięgi bałwochwalczej* – ale nie wykonuje ich, choć jak sam przyznaje, mógłby na tym zarobić kilkaset złotych²⁹. Wraz z upływem

25 We Lwowie (najtańszym z dużych polskich miast) w roku 1938 za kilogram cukru trzeba było zapłacić złotówkę, za kilogram wołowiny 80 groszy, za kilogram mąki pszennej 40 groszy, za litr mleka 20 groszy, za kilogram ziemniaków 8 groszy, za tonę węgla 45 złotych, a za litr nafty ponad 30 groszy. Ceny podaje za *Małym rocznikiem statystycznym*, Warszawa 1939, s. 254–255. Co ciekawe, ceny większości produktów żywnościowych w ostatnim dziesięcioleciu wyraźnie spadały.

26 Zob. J. Kuciel-Frydryszak, *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2018.

27 Posterunkowy i kapral Wojska Polskiego w roku 1939 zarabiali zaledwie 150 złotych. Na temat średnich zarobków w przedwojennej Polsce zob. *Mały rocznik statystyczny* z 1939 roku.

28 Pisze o tym Romanie Halpern – KL, s. 153.

29 KL, s. 68.

lat coraz mniej jego tekstów ukazuje się w prasie. „Wiadomości Literackie” zamawiają u niego reportaże o warszawskich archiwach. „Dlaczego [...] nie napisałem? Sam nie wiem”³⁰ – pisze w liście do Romany Halpern. W roku 1938 rezygnuje ze stałej współpracy z „Wiadomościami”, dla których regularnie posyłał recenzje. Uzasadnienie przedstawił Romanie: „bo mnie to nie bawi, przeciwnie, kosztowało mnie zawsze duże przezwyciężenia”³¹. Truchanowskiemu przesyła swoje grafiki z charakterystyczną uwagą: „jednakowoż bez pieniędzy, gdyż tylko od bogatych burżujów biorę pieniędzy”³².

Nie pisze ani dla zarobku, ani dla sztuki. Obiecuje, zapowiada, przesuwa w kalendarzu, czeka odpowiedniego czasu, przygotowuje się, próbuje, rozgrzewa, ale wciąż nie może ruszyć. Nawet gdy wolny czas nadchodzi – dostaje wymarzony płatny urlop – plon okazuje się mizerny (kilka artykułów). Pograża się w rozpacz i niemocy. Staje się coraz bardziej samotny. Już w roku 1937 stwierdza: „Ja, który zawsze miałem głowę pełną zagadnień, problemów, podniecony zawsze przez różne idee, teraz włokę się pusty, bezmyślny i ospały i mam uczucie, że to już koniec wszystkiego. Od miesięcy nic już nie piszę, nie jestem w stanie najmniejszego artykułu napisać. Nawet napisanie listu kosztuje mnie ogromnego przezwyciężenia. Nie otrzymuję też już od dawna żadnych listów i sam nie piszę do nikogo”³³.

A przecież obiektywnie rzecz biorąc, nie ma dużych powodów do zmartwień, zwłaszcza finansowych. Jego sytuacja z roku na rok się poprawia, tworząc podstawę do rozwijania własnej twórczości i zdobywania literackiej sławy. On jednak nie wykorzystuje tej sytuacji, nie potrafi wykorzystać, bo nie postrzega jej w sposób obiektywny, lecz przez czarny okular swej pogłębiającej się depresji.

Maska nieudacznika

Wszystko dokładnie policzono, zważono, rozdzielono – ale w sumie w jakim celu? Jakie to ma znaczenie, ile Schulz zarabiał, czy był bogaty, czy biedny, czy też przeciętnie sytuowany, czy pracował ponad siły, czy też miał sporo wolnego czasu, czy praca zarobkowa dawała mu satysfakcję, czy może przyprawiała go o mdłości? Czy pieniądze, którymi dysponuje twórca, mają naprawdę tak znaczący wpływ na jakość jego dzieła? Raczej nie – przecież głodni i biedni artyści nie tworzą mniej wartościowych dzieł niż artyści syci i bogaci. Czy ustalenie stanu konta pisarza pomoże w interpretacji jego utworów? Absurd! Przecież nawet nie sposób określić obiektywnie, co to znaczy „dużo pieniędzy” – bo to, co dla jednego jest fortuną, dla drugiego pozostaje jałmużną. To na co te wszystkie wyliczenia?

30 KL, s. 181.

31 KL, s. 165.

32 KL, s. 110.

33 KL, s. 90.

Są one na pewno ważne dla historyka, który bada życie i dzieło danego twórcy, zwłaszcza twórcy, który właśnie jest obiektem literaturoznawczej autopsji (kalendarium). Pozwalają dotknąć go w wymiarze materialnym, a nie poprzez hermeneutyczne operacje odbywające się na jego twórczości. Przede wszystkim jednak jest to środek do tego, by zdiagnozować stosunek Schulza do obiektywnej, otaczającej go rzeczywistości i do samego siebie, do własnej egzystencji. Dzięki dotknięciu tego, co rzeczywiste, możemy odkryć, kiedy i w co grał – oraz jakie w swej grze zakładał maski. Możemy się dowiedzieć, co w jego życiu było subiektywnym odczuciem, a co prawdą (o ile jakkolwiek obiektywna prawda w ogóle istnieje). Zetrzeć z jego (auto)portretu werniks mitotwórczej (auto)kreacji i dostrzec żywego człowieka.

Popularny biografem – z którym moim zdaniem należy walczyć, bo w szkodliwy sposób upraszcza osobowość i dzieło Schulza – mówi, że był on nieco zapomnianym, niezaradnym, nieśmiałym, ubogim, zapracowanym, prowincjonalnym nauczycielem, który tworzył genialne dzieła w zaciszu swego skromnego drohobyckiego domostwa³⁴. Myślę, że to wszystko nieprawda lub prawda niepełna, choć taki właśnie obraz samego siebie Schulz kreował – i taki obraz podchwycili jego znajomi i biografowie. Schulz nie był nieudacznikiem, on jedynie odgrywał rolę nieudacznika. Słowne samobiczowanie, które uprawia w kontaktach międzyludzkich, najwyraźniej musiało dawać mu ulgę lub satysfakcję, skoro tak często i z takim upodobaniem z niego korzystał. Musiało wywoływać pożądane wrażenie na jego rozmówcach. Ale na pewno nie miał obiektywnych powodów do tego, by uprawiać swoje codzienne masochistyczne nabożeństwo. Maską nieszczęśliwego nieudacznika widoczna jest również w jego stosunku do kwestii materialnych, do pieniędzy i pracy zarobkowej. Schulz tą trywialną sferą jawnie pogardza, lecz potrafi zapewnić w miarę komfortowe życie sobie i swojej rodzinie. Choć tu i ówdzie przebija się pragnienie (komuż nie bywa bliskie?), by zdobyć dużą sumę pieniędzy i tym samym zrzucić z pleców jarzmo pracy zarobkowej i oddać się czystej kontemplacji świata, sztuki, drugiego człowieka, to jednak nigdy nie odważy się na krok w kierunku jego realizacji. Ale to nie wszystko.

Najistotniejsze okazuje się to, że wszelka niemoc Schulza pochodziła nie z zewnątrz, ze złego i okrutnego świata, bo z tym, co zewnętrzne, paradoksalnie dość dobrze sobie radził, ale z jego wnętrza, w którym mieszkwały prawdziwe demony. Doświadczał grozy rzeczywistości nawet tam, gdzie owej grozy nie było. Ta właściwość jego charakteru, połączona z depresją, której symptomy aż nadto wyraźnie objawiają się w jego korespondencji i która mogła wynikać z jego specyficznego

34 O schulzowskich biografemach pisze Stanisław Rosiek w tekście *Biografia Schulza jako wyzwanie (zrzucone historii)*, opublikowanym w „Schulz/Forum” 6, 2016.

podejścia do rzeczywistości, paraliżowała wszelkie działania, odbierała radość życia i wolę mierzenia się z przeciwnościami losu. Może właśnie tu są przyczyny bolesnej niemocy twórczej Schulza, która dotknęła go zaraz po publikacji *Sklepów cynamonowych*? Ale czy to właśnie nie dzięki tej właściwości charakteru zdołał również stworzyć swe wyjątkowe literackie wizje, będące schronieniem dla udręczonej duszy?

Małgorzata Ogonowska: „Byłem już w myśli pozbawiony posady i w ostatniej nędzy”. Nie tylko o finansach Brunona Schulza głos drugi

„Co Was, u licha, gnębi?” – pytacie¹.

Interesujący i prowokacyjny tekst Piotra Sitkiewicza² na temat sytuacji materialnej Schulza skłonił mnie do przyjrzenia się tej samej sprawie. Z wieloma zawartymi tam opiniami i interpretacjami trudno mi się zgodzić – i to na wielu poziomach. Kilka przykładów: według autora Schulz „był ofiarą «płaczliwej niemęskości, recydywy zwątpienia», a przynajmniej miał za taką ofiarę uchodzić w swym autoportrecie” (s. 127). Przesadzał, postrzegając swą sytuację finansową jako trudną, bo „gdy [artysta] żył skromnie, dysponując takimi sumami jak Schulz, mógł mieć poczucie komfortu, zwłaszcza gdy żył na prowincji, gdzie ceny były wyraźnie niższe niż w stolicy³ i gdzie brakowało pokus do trwonienia pieniędzy” (s. 131). Podobnie mój sprzeciw budzi fragment: „Schulz nie był nieudacznikiem, on jedynie odgrywał rolę nieudacznika. Słowne samobiczowanie, które uprawia w kontaktach międzyludzkich, najwyraźniej musiało dawać mu ulgę lub satysfakcję, skoro tak często i z takim upodobaniem z niego korzystał. Musiało wywoływać pożądane wrażenie na jego rozmówcach. Ale na pewno nie miał obiektywnych powodów do tego, by uprawiać swoje codzienne masochistyczne nabożeństwo. Maską nieszczęśliwego nieudacznika widoczna jest również w jego stosunku do kwestii materialnych, do pieniędzy i pracy zarobkowej. Schulz

-
- 1 Z listu do Zenona Waśniewskiego, 5 czerwca 1934. Cyt. za: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 69–70 (KL I, 29).
 - 2 „*Jednakowoż bez pieniędzy*”. *Sytuacja materialna Brunona Schulza*, s. 126–135 niniejszego numeru „Schulz/Forum”.
 - 3 Nie zawsze, jak pozwala sądzić artykuł opublikowany w „Chwili” z 7 stycznia 1928 roku (nr 3159, s. 10): *Rozpiętość cen w Polsce. Dlaczego panuje drożyzna? Warszawa i Drohobycz najdroższymi miastami* (<https://libraria.ua/numbers/6/26522/?PageNumber=10&ArticleId=986757>; dostęp: 3 grudnia 2018).

tą trywialną sferą jawnie pogardza, lecz potrafi zapewnić w miarę komfortowe życie sobie i swojej rodzinie” (s. 134). Zupełnie inaczej niż Piotr Sitkiewicz postrzegam również depresję Schulza.

Nie będę jednak polemizowała z konkretnymi fragmentami tego artykułu, za to postaram się zwrócić uwagę na kwestie, które pozwalają – jak sądzę – postrzegać życiowe, finansowe i psychologiczne *status quo* Schulza w odmienny sposób. Moim zdaniem, jeśli nie traci się z pola widzenia szczegółów, które poniżej pokrótce przywołam⁴, mniej pochoinnie ulega się pokusie kwitowania jego postawy stwierdzeniem, że „wszelka niemoc Schulza pochodziła nie z zewnątrz, ze złego i okrutnego świata [...], ale z jego wnętrza, w którym mieszkwały prawdziwe demony. Doświadcział grozy rzeczywistości nawet tam, gdzie owej grozy nie było” (s. 134).

Księga rachunkowa

Co o finansach Schulza wiadomo na pewno? Niestety niewiele. Wiadomo co prawda, ile zarabiał jako nauczyciel (od 240 do 300 zł⁵), ile mogły wynosić jego honoraria autorskie (nic plus poniesione koszty w wypadku *Sklepów cynamonowych*; 1500 złotych za *Sanatorium pod Klepsydrą*; po 100 złotych za teki *Xięgi bałwochwalczej*; jakieś 15 groszy za wiersz tekstu do prasy; za prelekcje około 50 złotych, bo tyle dostał za odczyt o Gombrowiczu w 1938 roku⁶), jak wysokie były uzyskane stypendia (na przykład w 1936 roku 150 złotych⁷). Nie jest tajem-

4 Pokrótce, ponieważ podjęty temat znacznie przekracza ramy artykułu. Z tego powodu zrezygnowałam między innymi z przywoływania analiz socjologicznych i historycznych związanych z kwestiami biedy, ubóstwa, różnic społecznych, obiektywnym i subiektywnym postrzeganiem pozycji materialnej, kwestiami poczucia bezpieczeństwa finansowego i życiowego, historycznym i współczesnym ich rozumieniem itd., choć przygotowując się do dyskusji, sięgnęłam między innymi po teksty z tomów *Zrozumieć biednego. O dawnej i obecnej biedzie w Polsce* (pod red. E. Tarkowskiej, Warszawa 2000), *Bieda i bogactwo w polskiej kulturze i świadomości* (red. G. Skąpska, Kraków 2003), *Bogactwo i bieda. Próba refleksji humanistycznej* (pod red. nauk. R. Borkowskiego, Kraków 2004). Również wskazując na konteksty biograficzne, historyczne, społeczne, gospodarcze itp., wybieram tylko niektóre przykłady i skromniej, niżbym chciała, popieram je przywołaniami z literatury przedmiotu. Słowem: świadomie nie zmierzam tutaj do wyczerpania tematu i argumentacji.

5 Por. KL I, 29, s. 70; KL I, 90, s. 153; KL II, 9, s. 233–234.

6 Por. KL I, 29, s. 70 („Ze *Sklepów cynam.* nie miałem ani grosza. Przeciwnie kosztowały mnie one kilka wyjazdów do Warszawy”); KL, s. 326, przypis 4; z listu Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 7 czerwca 1948 roku (dzięki uprzejmości prof. Jerzego Kandziory); KL I, 75, s. 132 (w 1938 roku według takiej stawki wylicza honorarium, na jakie może liczyć Ludwik Lillie za publikację w „Tygodniku Ilustrowanym”); KL I, 95, s. 161 („Za odczyt dostałem 50 zł, potem Melcer robiła mi wymówkę, że za krótko trwało”).

7 Por. KL I, 66, s. 112. Por. też: „W odpowiedzi na to pozwałam sobie zauważyć, że roczne stypendium ministerialne, które otrzymałem, w połączeniu z nadwyżką dochodów mego szczebla służbowego ponad pobory siły kontraktowej stanowi zaledwie minimum utrzymania dla mnie i mojej rodziny. [...] Urlop bezpłatny, ograniczając moje dochody do samego stypendium, skazałby mnie na marną wegetację, zmusiłby do szukania ubocznych dochodów w pracy dziennikarskiej” (KL II, 14, s. 238).

nicą, że przez lata wspierał go dobrze sytuowany brat⁸. Ale informacje te – ciągle przecież niepełne i nie do końca precyzyjne – stanowią zaledwie jedną kolumnę księgi rachunkowej Schulza. Nie zachowały się bowiem (lub nie są dotychczas znane) osobiste dokumenty, notatki czy rachunki wprost dokumentujące jego sytuację materialną, które jednoznacznie potwierdziłyby, ile wydawał na życie, codzienne potrzeby swoje i rodziny, na utrzymanie domu (także niezbędne naprawy, ogrzewanie, prąd⁹), na podróże oraz krótsze wyjazdy osobiste i w sprawach zawodowych (nauczycielskich, artystycznych, literackich), na leczenie, książki¹⁰, kulturę i rozrywkę, samokształcenie, artykuły potrzebne do pracy zawodowej i artystycznej, przyjemności, dobroczynność¹¹... Wreszcie – czy miał oszczędności, czy może borykał się z długami¹². O skali wydatków można jedynie spekulować na podstawie źródeł zewnętrznych, takich jak dane statystyczne, informacje prasowe, zachowane dokumenty. Systematyczne i szeroko zakrojone kwerendy z pewnością pozwoliłyby ustalić wiele szczegółów przybliżających badacza do wiedzy o finansach Schulza. Byłaby to jednak ciągle wiedza z drugiej ręki, która nie odpowiadałaby chociażby na pytania o to, co, gdzie i za ile Schulz kupował, w jaki sposób podejmował decyzje finansowe, co uznawał za priorytet.

Pewne światło na te kwestie rzucają oczywiście wzmianki i ślady w zachowanych listach Schulza i do Schulza. Tu jednak kolejna niedogodność. Wyłaniający się z nich obraz jest niepełny nie tylko dlatego, że nie zawiera odpowiedzi na wszystkie pytania, które nasuwają się w tej materii, ale także dlatego, że świadectwa te dotyczą stosunkowo krótkiego okresu, pełne są luk i niewiadomych. Wypowiedzi samego Schulza, w których można poszukiwać informacji bezpośrednio odnoszących się do jego sytuacji ekonomicznej i stosunku do tej sfery życia, są ograniczone do lat 1921–1941 (to daty pierwszego i ostatniego z zachowanych listów) i wcale nie tak liczne. W dodatku pierwsza jednoznaczna wzmianka o finansach pojawia się dopiero w korespondencji do

8 Por. KL I, 3, s. 39; KL I, 39–40, s. 83–84.

9 Por. interesującą notkę *Drohobycz płaci za wiele za prąd elektryczny!*, „Chwila” z 21 stycznia 1938 (nr 1047, wydanie wieczorne), s. 10 (<https://biblioteka.ia.uw.edu.pl/numbers/866/31580/?PageNumber=10&ArticleId=1366545&Search=drohobycz>; dostęp: 3 grudnia 2018).

10 Z listu do władz szkolnych z 30 listopada 1936: „Prywatne środki nawet dobrze uposażonego człowieka nie wystarczają do zaopatrywania się w potrzebną lekturę” (KL II, 18, s. 242).

11 Ślad takiego zaangażowania znajduje się w albumie dokumentującym zbiorówkę na dożywianie dzieci zorganizowaną przez Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet w Drohobyczu z okazji imienin Józefa Piłsudskiego. Z tego źródła wynika, że Schulz ofiarował na ten cel 2 złote (<http://www.szukajwarchiwach.pl/2/109/0/2.1/76?q=drohobycz+XSKANro:t&wynik=10&rpp=15&page=1#tabJednostka>; dostęp: 3 grudnia 2018).

12 Bo chyba zdarzało mu się pożyczać pieniądze: „Mam kłopot z wyborem miejsca spędzenia urlopu. Mam bardzo ograniczone środki – (nie mam jeszcze nic, pożyczę sobie)” (z listu do Romany Halpern z 30 czerwca 1939).

władz szkolnych z 9 lutego 1934 roku (KL II, 9, s. 233–234), ostatnia – w liście do Anny Płockier z 23 września 1941 roku, w którym Schulz się tłumaczy: „Nie odpisałem zaraz z śmiesznej przyczyny braku paru groszy na kartkę” (KL I, 140, s. 211).

Przykłady już przytoczone przez Piotra Sitkiewicza¹³ i przywołane przeze mnie w kilku pierwszych akapitach można uzupełnić przynajmniej o kilka istotnych cytatów. Z całym rozmysłem przywołuję je tutaj prawie wszystkie i w kolejności chronologicznej, niemal bez komentarza, by z uwagą wsłuchać się w głos Schulza.

W liście z 5 czerwca 1934 roku Schulz pisze do Zenona Waśniewskiego: „Co zrobię podczas feryj – nie wiem jeszcze. [...] Może pojedę do Zakopanego, ze względu na zdrowie. Zależy to od tego, czy otrzymam subwencję na to” (KL I, 29, s. 70).

24 czerwca 1935 temu samemu adresatowi tak przedstawia swą sytuację: „Był to [urlop] szczyt moich marzeń, tymczasem sprawa nie przedstawia się tak różowo, jak myślałem. Będę miał niespełna 200 zł miesięcznie (przez 10 miesięcy). Byłoby to dla mnie wystarczające, gdyby nie to, że z tego muszę utrzymać też dom mojej siostry, która mieszka ze mną z siostrzeńcem i z kuzynką” (KL I, 42, s. 86).

13 lipca 1935 pisze do Waśniewskiego: „Oboje jesteśmy biedni, ona [Szelińska] jest zredukowaną nauczycielką gimnazjalną i szuka posady” (KL I, 43, 87).

11 kwietnia 1936 informuje Kazimierza Truchanowskiego: „Oprócz mojej artystycznej bezpłodności ciąży na mnie wiele kłopotów materialnych i życiowych tak np. na przyszły miesiąc nie otrzymam już stypendium (150 zł) i przez kilka miesięcy nie będę miał z czego żyć, bo i pensji teraz nie pobieram. [...] Stoję teraz przed trudnym problemem małżeńskim, połączenie z kochającą i dzielną, niezwykłą kobietą jest zachwiane z powodu mych stosunków materialnych” (KL I, 66, s. 112).

W listopadzie tego samego roku zwierza się Romanie Halpern: „Nie chcę się skarżyć, ale ja żyję w bardzo ciasnych i krępujących warunkach. Mieszkam w 2 pokojach ze siostrą wdową, bardzo miłą osobą, ale chorą i smutną, ze starszą kuzynką, która prowadzi nam gospodarstwo i z siostrzeńcem, 26-letnim młodzieńcem, który jest czymś w rodzaju melancholika. Dlatego zdaje mi się, że małżeństwo będzie dla mnie zmianą na lepsze. Nie wiem tylko czy podołam utrzymać dwa domy, gdyż moja rodzina jest bez żadnych dochodów” (KL I, 81, s. 139–140).

13 KL I, 29, s. 70 (wysokość nauczycielskiej pensji); KL I, 30, s. 71 (informacja o kupnie losów); KL I, 87, s. 148 (rozterki co do wyjazdu do Halpern); KL I, 90, s. 153 (powody odrzucenia propozycji pracy w Warszawie; nauczycielskie uposażenie); KL I, 99, s. 166 (nadzieje na nagrodę); KL I, 106, s. 176 (tapczan vs Paryż); KL II, 9, s. 233 (uposażenie).

W kolejnych latach do tej samej adresatki pisze o swym położeniu jeszcze wielokrotnie.

24 lipca i 3 sierpnia 1937 (odpowiednio) nawiązuje do ograniczeń i skrępowania, które sprawiają, że plan odwiedzin u Halpern jest trudny do zrealizowania: „Naturalnie że chętnie bym się z Panią zobaczył, ale moja ruchomość jest b. ograniczona z powodu braku pieniędzy” (KL I, 86, s. 147); na jego obawy wpływają „ograniczone środki pieniężne, konieczność liczenia się z pieniędzmi, narażenia Pani na kosztą” (KL I, 87, s. 148).

Kiedy ta proponuje mu załatwienie pracy w Warszawie, odmawia, tłumacząc się w liście z 30 sierpnia 1937: „Powiedziałem już Pani kiedyś, że mam 3 osoby na utrzymaniu (siostrę, kuzynkę, siostrzeńca), których nie mogę porzucić zupełnie na łaskę losu. Zarabiam teraz około 300 zł miesięcznie. Gdybym otrzymał w Warszawie zajęcie na podobnych warunkach – wyjechałbym, gdyż za 200 zł mógłbym się tam utrzymać, a 100 zł posyłałbym rodzinie. U p. Ramberga miałbym jednak 2 do 6 godzin – zarabiałbym co najwyżej 100 zł. Dla tych paru godzin nie mogę porzucić państwowej posady (VII stop. służb.) która mi zapewnia emeryturę. Nie mam odwagi dostatecznej, dostatecznego impulsu czy podniety, żeby tak ryzykowny krok uczynić” (KL I, 90, s. 153).

Ale nawet ta pensja i różne do niej dodatki¹⁴ nie pozwalały na zaspokojenie prozaicznych potrzeb, czego można się domyślać z listu do Halpern z 10 marca 1938 roku: „Urządzam sobie w naszym domu osobny pokój, ale przerażają mnie koszta: tapczan itd. Mam duży, jasny pokój i część mebli, brak mi tapczana, firanek, jakiegoś dywanu” (KL I, 101, s. 169). Warto sobie uświadomić, że Schulz ma wówczas czterdzieści sześć lat.

Podróż do Paryża była nie tylko logistycznym, lecz także finansowym wyzwaniem, które zmuszało do poszukiwania oszczędności. 19 maja 1938 roku Schulz pisze do Halpern: „Chcę koniecznie z końcem czerwca pojechać na 2–3 tygodnie do Paryża. [...] Nie wiem tylko jak dostać paszport ulgowy. Zdaje mi się, że Ty masz w Ministerstwie Spr. Zewn. jakieś konneksje. Czy nie mogłabyś się dowiedzieć, w jaki sposób w prędkiej drodze mógłbym dostać paszport zagraniczny ulgowy? Czy na rysunki, które będę woził ze sobą potrzeba jakiegoś pozwolenia? 66% procentową [*sic!*] zniżkę kolejową na kol. polskich dostanę za pośredn. Związku zaw. literatów. Można także w ambasadzie francuskiej starać się o zniżkę kolejową na kolejach franc., ale nie wiem, jak się to robi” (KL I, 105, s. 174). Potwierdza się to w liście do Władysława Zawistowskiego z 21 czerwca 1938 roku: „Gdy obecnie jestem w możliwości skromne honorarium autorskie za książkę obrócić na parutygodniowy pobyt we Francji, napotykam na wielkie trudności ze strony obowiązujących przepisów. Centrala dewiz od-

¹⁴ Piotr Sitkiewicz wylicza je na s. 128.

mówiła mi udzielenia potrzebnych akredytyw, od posiadanej zaś akredytywy uzależnia starostwo przyznanie turystycznego (ulgowego) paszportu” (KL I, 62, s. 102–103).

Zestawienie przywołanych fragmentów pozwala się zgodzić z opinią, że Schulz miał „stałą pracę, zapewniającą mu finansowanie podstawowych życiowych potrzeb”¹⁵, że „na tle ówczesnej biednej Polski, w oczach większości swoich rodaków, [...] mógł uchodzić za bogacza” i że w istocie nie cierpiał na niedostatek większy niż ten, który był udziałem jemu podobnych osób – literatów, artystów łączących pracę twórczą z pracą zarobkową¹⁶. Ale czy Schulz, który wprost lub pośrednio charakteryzuje swą sytuację materialną jako złą, w istocie widzi ją tak właśnie, bo ulega podrażnionym nerwom i skłonności do postrzegania świata „przez czarny okular [...] pogłębiającej się depresji”¹⁷? Albo wręcz dlatego, że wpada w jakąś autokreacyjną pozę?

Niekoniecznie. Wydaje się raczej, że sytuacja materialna Schulza – jakkolwiek z pewnością lepsza niż w wypadku wielu jego współczesnych – nie pozwalała na uzyskanie poziomu egzystencji uwalniającego od codziennych bytowych trosk. To były realne problemy, z którymi Schulz musiał się mierzyć i wobec których musiał podejmować takie czy inne decyzje wedle własnego osądu, możliwości i sił¹⁸. A także wedle własnej oceny stopnia życiowego bezpieczeństwa. Czy ten niepokój był nadmierny i czy nie miał racjonalnych podstaw?

Grozy nie było? Kilka uwag o historycznych, gospodarczych i społecznych kontekstach życia Schulza

O subiektywnym poczuciu bezpieczeństwa finansowego decydują nie tylko realne dochody, stosunek przychodów do kosztów i możliwość zabezpieczenia się na przyszłość. W grę wchodzi również indywidualne predyspozycje, cechy i doświadczenia, także te wyniesione z domu rodzinnego i z wczesnego dzieciństwa, oraz całokształt sytuacji osobistej, pozostawanie w określonych relacjach, siatce powiązań sąsiedzkich, zawodowych i przyjacielskich.

Budując obraz położenia materialnego i społecznego rodziny Schulza i jego samego, możemy zatem przybliżyć się do zrozumienia pisarza i jego wyborów życiowych. Niejednokrotnie są one oceniane surowo: jako asekuranckie, podszyte strachem i niezdecydowaniem, brakiem energii życiowej, wygładnictwem, wresz-

¹⁵ Ibidem, s. 128.

¹⁶ Ibidem, s. 130–131, 132.

¹⁷ Ibidem, s. 133.

¹⁸ Ważne wydaje się i to, że w korespondencji Schulza można znaleźć ślady empatycznego stosunku do finansowej sytuacji adresatów. Por. na przykład listy do Waśniewskiego z 28 stycznia 1935 (KL I, 39, s. 83), 24 czerwca 1935 (KL I, 42, s. 87), 3 sierpnia 1935 (KL I, 44, s. 88), 7 sierpnia 1935 (KL I, 45, s. 89) czy 24 kwietnia 1938 (KL I, 49, s. 93).

cie fałszywą, wystudiowaną pozą. Coś z tego wyraźnie pobrzmiewa również w tekście Piotra Sitkiewicza.

Mnie jednak niepokoją Schulza i jego wybory wydają się więcej niż zrozumiałe. Przeglądając się historii życia Schulza, rzuconej na tło ogólniejszych wydarzeń, dostrzegam, jak niewiele w niej stabilności, pewności jutra, powodów do optymizmu. Istotnym elementem tej historii jest zmienność losów i życiowego powodzenia, w czym można by upatrywać źródeł postawy, którą sam Schulz tak charakteryzuje w 1937 roku w liście do Romany Halpern: „Mnie brak nie tyle wiary w moje zdolności, ile czegoś ogólniejszego: z a u f a n i a d o ż y c i a, bezpiecznego spoczywania w swoim losie, wiary w ostateczną przychylność bytu. Miałem to dawniej, nawet o tym nie wiedząc. Ta wiara, to zaufanie otwiera w nas rezerwy twórczości, jest tym bogatym, sytym i ciepłym klimatem, w którym dojrzewają te późne i trudno dościgające owoce. Wypadki, w których niedobory życiowe, tragizmy stają się twórcze – są dla mnie niezrozumiałe. Ten rodzaj produktywności musi być całkiem inny od mojego” (KL I, 89, s. 151; podkreślenia moje – M. O.).

Jakież to „tragizmy” mogły pozbawiać Schulza „zaufania do życia” i zamykać przed nim „rezerwy twórczości”? Z pewnością – prócz codziennych trosk i kłopotów, będących udziałem wszystkich ludzi zawsze i wszędzie – spotykały go osobiste tragedie, takie jak śmierć ojca, samobójcza śmierć szwagra¹⁹, doświadczenie śmiertelnej choroby przyjaciół: Władysława Riffa i Emanuela Pilpla, śmierć matki, wreszcie brata. Musiał się mierzyć – jak wszyscy jemu współcześni – również z wydarzeniami pozostającymi poza bezpośrednim wpływem i decyzjami jednostki. Ale dłaczego zakładać, że ta powszechność bolesnych, niejednokrotnie traumatycznych doświadczeń – których Schulz był uczestnikiem i/lub świadkiem – nie stanowiła czynnika potęgującego (powodującego?) jego niepokoję i depresję?

By ująć rzecz najkrócej, poprzestaną na katalogu kilku dat, wyraźnie znaczących życie artysty: lata do 1914 roku, w których szczególną uwagę zwracają wypadki z 19 czerwca 1911 roku (krwawe wybory w Drohobyczu)²⁰, lata 1914–1918 (wybuch I wojny światowej, życie uchodźcy w Wiedniu, poprzedzone nieznanymi nam wypadkami, które towarzyszyły tej drodze²¹, zniszczenie Drohobycza w dnia-

19 Miała ona z pewnością liczne konsekwencje dla rodziny, również psychologiczne i społeczne, i nie wiązała się tylko z koniecznością zaopiekowania się owdowiałą Hanną i jej osieroconymi dziećmi.

20 Zob. M. Mściwujewski, *Z dziejów Drohobycza*, część II, z rysunkami J.S. Stupnickiego, Drohobycz 1939, s. 189; NN, *Prawda o wyborach drohobyckich odbytych dnia 19 czerwca 1911 r.*, Lwów 1911, s. 34. Por. też poświęcony temu wpis Jakuba Orzeszka w „Kalendarzu życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza” (<https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/19-czerwca-1911>; dostęp: 3 grudnia 2018).

21 Por. wpisy kalendarzowe opracowane przez Joannę Sass: <https://schulzforum.pl/pl/autorzy/joanna-sass> (dostęp: 3 grudnia 2018). Tam też zestawienie zasiłków pobieranych przez Schulza z Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny.

łaniach wojennych), lata 1919–1921 (powrót w rodzinne strony targane niepokojami), okres względnej stabilizacji od 1921 do 1935 roku, wreszcie czas od śmierci Izydora Schulza²² do wybuchu II wojny światowej i od września 1939 roku do śmierci Brunona.

Czy któraś z tych dat stała się momentem przełomowym? Raczej skłaniałabym się ku myśli, że proces utraty „wiary w ostateczną przychylność bytu” przebiegał powoli, zrazu niedostrzegalnie, przez sumowanie kolejnych doświadczeń czy traum, a wybuch II wojny światowej i wszystko to, co ona za sobą niosła – to już tylko potwierdzenie i urzeczywistnienie groźnego scenariusza, nie tyle przeczuwanego, ile właśnie doświadczanego i obserwowanego. I to, jak sądzę, od wczesnych lat życia.

W 1905 roku Schulz był trzynastolatkiem, uczniem drohobyckiego gimnazjum. Z łatwością można by więc założyć, że wypadki tego czasu ani go jakoś szczególnie nie interesowały, ani nie miały na niego żadnego wpływu. Ale czy w istocie mogły zupełnie przejść bez echa?

Po 22 stycznia 1905 roku (krwawa niedziela w Petersburgu) „przez wiele miast galicyjskich od Stanisławowa i Drohobycza poprzez Lwów, Jarosław, Tarnów, Nowy Sącz aż po Kraków i Chrzanów przeszły [...] demonstracje, pochody i manifestacje uliczne, solidaryzujące się z walczącymi robotnikami Królestwa Polskiego i Rosji”²³. W dodatku ta napięta sytuacja w Drohobyczu i okolicach nie była niczym nowym. W mieście dochodziło już do strajków robotniczych, między innymi w styczniu i czerwcu 1901 roku²⁴. W 1902 docierały tutaj echa dramatycznie przebiegających strajków we Lwowie, połączonych „z rozruchami głodowymi, napadami na sklepy i wozy z pieczywem, z demonstracjami i walkami ulicznymi”²⁵. W czerwcu 1904 roku strajkowali górnicy w kopalniach wosku ziemnego, w lipcu – górnicy naftowi w całym okręgu boryslawskim. Wówczas też „skoncentrowano w powiecie drohobyckim i krośnieńskim oddziały wojskowe i żandarmów”²⁶. W studium opracowanym „na podstawie referatu złożonego Delegacji Polskiej na Konferencję Pokojową w Paryżu” Zofii Daszyńskiej-Golińskiej można znaleźć informację o intensywności tych ruchów: „Statystyka strajków w Galicji, prowadzona szczegółowiej od rosyjskiej, wykazuje znacznie mniejsze napięcie niezadowolenia wśród proletariatu przemysłowego, co stoi niewątpliwie w związku z niskim uprzemysłowieniem kraju.

22 Obszerny biogram Izydora Schulza, przygotowany przez Tymoteusza Skibę, można znaleźć na stronie <https://schulzforum.pl/pl/osoby/schulz-izydor> (dostęp: 7 grudnia 2018).

23 M. Śliwa, *Wpływ rewolucji 1905 roku na Galicję*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2005, nr 2 (8), s. 165.

24 W. Najdus, *Rozwój ruchu strajkowego w Galicji w latach 1900–1914*, „Przegląd Historyczny” 1957, nr 3, s. 469. Por. eadem, *Podłoże ruchu burżuazyjno-demokratycznego w Galicji w przededniu rewolucji 1905–1907 roku*, „Przegląd Historyczny” 1955, nr 1–2, s. 41–98.

25 W. Najdus, *Rozwój ruchu strajkowego w Galicji w latach 1900–1914*, s. 469.

26 Ibidem, s. 470, 472.

Lata wojny japońskiej i rewolucji odbijają się i tu groźnym pomrukiem. W 1904 roku strajkuje już 11 tysięcy, w 1905 i 1906 roku po 14 tysięcy²⁷.

Kiedy przegląda się numery „Tygodnika Samborsko-Drohobyckiego” za rok 1905, wydarzenia te w zasadzie nie funkcjonują²⁸ (jakkolwiek informacje o wypadkach w Rosji i zaborze rosyjskim oczywiście się pojawiają, i to na pierwszych stronach, choć rzadziej, niż można by się spodziewać – i na pewno ocenzone). Za to uwagę przyciągają – wśród innych lokalnych wiadomości – informacje o samobójstwach, dzieciobójstwach, rozbojach, oszustach, pożarach, epidemiach (duru, szkarlatyny, tyfusu, zapalenia opon mózgowo-rdzeniowych), różnego rodzaju problemach i niedostatkach („W Drohobyczu znowu mięso wołowe podrożało z powodu braku bydła, a bydła brak z powodu zeszłorocznej posuchy. Uboższa ludność musi się wobec tego wyrzec mięsa i żyć chlebem, kartoflami i korzonkami” – 9 kwietnia 1905, s. 2). Wreszcie w numerze z 3 grudnia 1905 roku natrafiamy na dwie frapujące wiadomości. Zaslужują, by je przytoczyć niemal w całości:

„O strejku w Drohobyczu wszyscy nasi czytelnicy wiedzą z codziennych pism, przeto nie będziemy ich nudzić opisem szczegółowym. Zaznaczamy tylko, że ekscesów nie było wcale.

Nie możemy jednak milczeniem pominąć faktu, że mieszkańcy miasta Drohobycza, jakkolwiek nie wszyscy należą do partii socjalno-demokratycznej, usłuchali z istic baranią potulnością nakazu jakiegoś nikomu nieznanego komitetu, jak gdyby panowały u nas rządy terrorystyczne, których każdy słuchać musi z obawy o życie.

O ogłoszanych tendencyjnie pogłoskach i o panice, która wskutek tego zapanowała w dniu 28 z[eszłego] m[iesiąca],. piszemy na wstępie numeru” (s. 2).

Tam zaś można przeczytać:

„Podczas gdy w całej monarchii austriackiej robiono przygotowania odpowiednie do spotkania się z manifestacją polityczną na 28 listopada b.r. naznaczoną przez partię socjalno-demokratyczną [...], w Drohobyczu wyszły na jaw okoliczności, których nie wolno pominąć milczeniem.

Od 2 lub 3 tygodni przed 28 listopada dzieci szkolne ruskich [tzn. ukraińskich] rodziców odgrażały się polskim i żydowskim uczniom, że na drugi tydzień bić się będzie Żydów i Polaków, a fama głosiła, że chłopom z okolicznych wsi rozdawano kartki z wezwaniem, by na dzień 28 listopada przybyli do miasta.

27 Z. Daszyńska-Golińska, *Przyczynki do kwestii robotniczej w Polsce*, Warszawa 1920, s. 29 (http://rcin.org.pl/Content/33378/WA004_14818_U8821_Daszyńska-Przyczynki_o.pdf; dostęp: 3 grudnia 2018). Zob. też „Naprzód” z 7 maja 1905 (nr 124), s. 1 i passim (<https://docplayer.pl/57546462-Przeciwswindlowi-kanalowemu.html>; dostęp: 3 grudnia 2018); S. Bartoszewicz, *Wspomnienia z przemysłu naftowego (1904–1905)*, „Przemysł Naftowy” 1934, z. 6, s. 146–152 (<http://bc.inig.pl:8080/dlibra/plain-content?id=2207>; dostęp: 3 grudnia 2018).

28 Zob. <https://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication/5411/edition/4979/content?ref=desc> (dostęp: 3 grudnia 2018).

Dzieci szkolne żydowskie opowiadały swoim rodzicom, że na ten dzień chłopcy przyjdą do miasta z cepami i workami.

Na przedmieściach drohobyckich objawiało się burzliwe usposobienie, które we wysokim stopniu zaniepokoiło żydowskich mieszkańców [...].

Naturalnie, że pod wpływem tych groźnych, a we wysokim stopniu niepokojących wieści wszyscy kupcy, jakby się złączyli, postanowili zamknąć sklepy 28 listopada, a przez cały dzień poniedziałkowy bacznie śledzili usposobienie włościan, którzy się na targu jawili.

Nie przypuszczamy, ażeby o tych wieściach nie wiedziały władze bezpieczeństwa, [...] ale faktem jest, że społeczeństwo żydowskie, zaniepokojone owymi wieściami, domagało się rekwirowania wojska, a gdy w żaden sposób nie można się było dowiedzieć, czy to nastąpi – zaczęto myśleć o samoobronie i powszechnie zbrojono się w rewolwery. A gdy kilka bogatych rodzin żydowskich wyjechało z Drohobycza, ogólna zapanowała panika w społeczeństwie żydowskim, a po części wśród Polaków” (s. 1).

Nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, czy opisane wypadki rzeczywiście dotknęły Schulza, ale równocześnie nie można wykluczyć, że tak się nie stało. Niezależnie od tego trudno przejść obok nich bez zadawania pytań o potencjalny wpływ atmosfery zagrożenia – jako pewnej stałej doświadczenia – na osobowość Schulza.

Warto byłoby też postawić kilka pytań okresowi, który nazwałam czasem względnej stabilizacji. Że nie musiał to być wcale łatwy okres w życiu Schulza, mogą świadczyć ogólne problemy, z którymi borykał się powojenny Drohobycz. Przykład pierwszy z brzegu. W „Chwili” z 10 listopada 1924 roku (nr 2031, s. 5) można przeczytać:

„W szczególności wniosło tutejsze Stowarzyszenie «Kupcy i Handlarze» jeszcze przed dwoma laty [...] odpowiednio uzasadniony memoriał [w sprawie zmiany kwalifikacji podatkowej miasta] [...].

Miasto bowiem Drohobycz było dotąd traktowane pod względem podatkowym jako miasto o rzekomo wybitniejszym ruchu handlowo-przemysłowym względnie jako miasto stanowiące centrum handlowo-przemysłowe w równym stopniu ze Lwowem, Krakowem i Łodzią. Ta nieuzasadniona klasyfikacja została chyba spowodowana okolicznością, że miasto nasze sąsiaduje bezpośrednio z zagłębieniem naftowym i widocznie z tego lokalnego położenia swego ciągnąć ma tak znaczne korzyści gospodarcze i zasługuje na ustawowe wywyższenie go pod względem podatkowym do pierwszej klasy, jakkolwiek handel drohobycki nie stał w ścisłym związku przyczynowym z rozwojem przemysłu naftowego i jakkolwiek Drohobycz pod względem handlowym przedstawiał najzwyczajniejszą prowincjonalną miasteczko bez szczególnego znaczenia.

Drohobyczowi bowiem brak w ogólności handlu hurtownego, a targ towarowy nie przekracza przeciętnych małomiejskich granic, o czym świadczy okoliczność, iż Drohobycz wykazuje pewien mały ruch handlowy jedynie raz na tydzień

w dniu targowym, a konsumenci rekrutują się wyłącznie już to ze średniego stanu mieszczańskiego, już to z głodującej inteligencji lub ludowych warstw robotniczych i włościańskich; zwłaszcza iż nieliczne zresztą warstwy zamożniejsze uskuteczniają swe zakupy we większych miastach poza Drohobyczem, a tak samo kopalnie lub przedsiębiorstwa naftowe sprowadzają artykuły swego zapotrzebowania z różnych innych miejscowości przy ominięciu Drohobycza. Do tego przyłącza się zupełna stagnacja w przemyśle naftowym i w handlu, tak że Drohobycz spadł ostatnio do rzędu małych miasteczek”²⁹.

Ta opisana w lokalnej prasie sytuacja, nawet jeśli pewne sformułowania zostały użyte tendencyjnie i nieco przerysowują obraz, wydaje się przekonująca. Warto też pamiętać, że zanim zniszczonemu wojną Drohobyczowi uda się odzyskać równowagę, otrząsnąć ze skutków inflacji z lat 1919–1923³⁰ i odczuć efekty reformy Grabskiego (1924), nadejdzie wielki kryzys (1929), który w Polsce będzie odczuwany przynajmniej do 1935 roku. Przejmujący obraz ukazujący między innymi *Pamiętniki bezrobotnych*, ogłoszone przez Instytut Gospodarstwa Społecznego w 1933 roku³¹. Czy możliwe, żeby te trudności – nawet jeśli nie dotyczyły Schulza bezpośrednio i równie dotkliwie jak znaczną część społeczeństwa w tamtym czasie – przeszły zupełnie bez echa, nie rodząc niepokojów o własną sytuację bytową?

Oczywiście do 1935 roku pewien rodzaj poczucia bezpieczeństwa zapewniał całą rodzinie Izidor Schulz. Bruno niejednokrotnie podkreślał to w korespondencji: „brat mój, który jest człowiekiem dobrze sytuowanym przyrzekł mi przyczynić się finansowo do wydania tej pracy tak, że część lub, gdyby być musiało, całość kosztów wzięłby na siebie” (KL I, 3, s. 39); „Brat mój utrzymywał mój dom tj. siostrę i siostrzeńca, był żywicielem całego szeregu rodzin, które teraz znalazły się bez gruntu pod nogami. Będzie teraz ciężko – sam nie wiem, co zrobię” (KL I, 39, s. 83); „Odumarł on nie tylko swojej rodzinie, którą pozostawił, ale i mnie i siostrze i siostrzeńcowi, których wszystkich utrzymywał” (KL I, 40, s. 84). Kiedy go zabrakło, Schulz z dnia na dzień musiał przejąć całą odpowiedzialność za rodzinę. Prawdopodobnie jedynym dostępnym mu sposobem sprostania tej sytuacji było – mimo wahań, pragnień, oczekiwań, ambicji – trzymanie się stałej posady, znanego środowiska, oswojonego miejsca. Choć taka decyzja wcale nie przynosiła upragnionego bezpiecznego osadzenia w świecie.

29 Zob. <https://libraria.ua/numbers/6/25191/?PageNumber=5&ArticleId=916705> (dostęp: 3 grudnia 2018).

30 A. Faron, *Przebieg inflacji markowej w II Rzeczypospolitej*, „Studia Ekonomiczne” 2003, nr 26, s. 33–49.

31 *Pamiętniki bezrobotnych. Nr 1–57*, Warszawa 1933 (<http://rcin.org.pl/dlibra/docmetadata?id=66646&from=publication>; dostęp: 3 grudnia 2018). Z punktu widzenia miejsc życia Schulza szczególnie interesujące są strony 510–600.

Przejmująco brzmi list do Romany Halpern z 15 listopada 1936 roku: „Próbowałem zrezygnować z twórczości, żyć jak przeciętny człowiek i wydaje mi się to bardzo smutne. Prócz tego moja codzienna egzystencja zależy od mojej sztuki, gdyż walorami zapożyczonymi ze sztuki podpieram moje kalekie nauczycielstwo. Byłem już w myśli pozbawiony posady i w ostatniej nędzy. Patrząc na wariatów miejskich, na żebraków w łachmanach, myślałem: może wkrótce ja tak będę wyglądał. Wie Pani, że ja nie nadaję się do żadnej pracy uczciwej. Nie mogę się przemóc, nie mogę znaleźć żadnego uroku w nauczycielstwie. Tym się różnię wybitnie od moich kolegów-nauczycieli. [...] Obowiązki służbowe napełniają mnie grozą, wstrętem, mrożą radość z życia. Wśród tego bezrobocia słyszy się tylko groźby i napomnienia. Obowiązek urasta do jakichś apokaliptycznych rozmiarów. Groźba redukcji wisi nad każdym. Przed kilkoma laty można było w naszym zawodzie jeszcze odczuwać spokój bezpiecznego portu, jakiejś życiowej przystani. Było trochę pogody i radości. Teraz wypędzono radość z naszego życia, a bez radości, bez małej nadwyżki radości – nie umiem tworzyć” (KL I, 82, s. 141).

Jeszcze bardziej poruszający jest list do Halpern z 31 marca 1938 roku. Dzieje się tak za sprawą brutalnie lapidarnego odniesienia do społeczno-politycznej rzeczywistości, odniesienia, których niemal nie znajdujemy w korespondencji Schulza: „Jestem teraz bardziej zajęty szkołą niż dotychczas. Staram się nie dać moim władzom pretekstu do oddalenia mnie, ale to zdaje się daremne, gdyż w razie wejścia w ustawę prądów nurtujących nasz kraj – nie będą potrzebne preteksty” (KL I, 103, s. 172).

W takim kontekście niepokoję Schulza, jego troska o siebie i najbliższych – choć w jakiś sposób nieporadna – wcale nie wydają się „maską nieudacznika”. Przeciwnie, równie dobrze można je zinterpretować jako rodzaj poświęcenia i odpowiedzialności za najbliższych, które wyrastały z racjonalnych przesłanek i życiowego doświadczenia.

„Komfortowa” posada nauczyciela

Decyzję Schulza o trwaniu w nielubianej pracy nauczyciela, „która poza stałym dochodem na przyzwoitym poziomie gwarantowała mu także państwową emeryturę”³², można więc traktować jako decyzję ze wszech miar zrozumiałą. Czy jednak – poza faktem wykonywania pracy, która nie dawała radości – Schulz rzeczywiście miał powody do utyskiwań, że obowiązki zawodowe go przytłaczają, odbierają energię, pozbawiają czasu i możliwości skupienia się na aktywności twórczej. Czy nie przesadzał w tym i nie desperował ponad miarę?³³

32 P. Sitkiewicz, op. cit., s. 132.

33 Por. ibidem, s. 129, 133–135.

Na początek znowu warto oddać głos Schulzowi. Oto kilka cytatów w układzie chronologicznym³⁴:

Z 12 marca 1926 roku do władz szkolnych: „Będąc zatrudniony 35 godzinami nauki tygodniowo w Zakładzie państwowym nie może podpisany z potrzebną intensywnością pracować nad ostatecznym ugruntowaniem swych wiadomości do egzaminu i prosi, Wysokie Kuratorium raczy udzielić mu urlopu od 15-go bm. do złożenia egzaminu tj. końca kwietnia br.” (KL II, 2, s. 228).

Z 15 marca 1934 do Waśniewskiego: „Obaj byliśmy na technice, obaj nie ukończyli jej i wylądowali w zawodzie nauczycielskim. [...] Czy i Wy uczycie robót ręcznych? Zbrzydło mi to, do wymiotów!” (KL I, 25, s. 64).

Z 24 marca 1934 do tego samego adresata: „Nie odpisałem Wam natychmiast, gdyż byłem zajęty przygotowaniem do lekcji pokazowej z robót ręcznych (stolarstwo), która wczoraj odbyła się w obecności wizytatora i instruktora fachowego – na szczęście wyszedłem z tej próby nieźle. Okropnie mnie to wszystko nudzi i chciałbym się jakoś od tego uwolnić. Na drugi rok dochodzą do tego roboty w metalu” (KL I, 26, s. 65–66).

Z 23 czerwca 1934 do tegoż: „Zgłosiłem się na kurs wakacyjny robót ręcznych 3-tygodniowy w Żywcu od 2 lipca. Nie wiem, czy pojedę, chociaż to jest dla mnie konieczne, ze względu na roboty metalowe w przyszłym roku, których nie umiem. Jakim cudem uniknęliście tego przedmiotu nauczania, który teraz wyparł rysunki?” (KL I, 30, s. 71). I w nawiązaniu do tej samej sprawy 28 sierpnia 1934: „Strasznie mi się nie chce wracać do szkoły. Rozpacz mnie ogarnia na myśl o robotach w metalu, o których nie mam bladego pojęcia. W ogóle cały ten kram mierzi mnie i nudzi do najwyższego stopnia” (KL I, 31, s. 72).

Z 14 września 1934 do tegoż: „Mam wyrzuty sumienia, gdy porównuję Waszą pracowitość z moim lenistwem. Tyle pracy w szkole i jeszcze taki nadmiar energii i przedsiębiorczości! W jaki sposób przyszedłem do robót ręcznych? Prosta rzecz: Automatycznie. Ten proces powolnej przemiany rysowników w roboczarzy obserwować można we wszystkich gimnazjach państwowych, w których rysunki jako przedmiot nadobowiązkowy służą tylko do łatania etatu. W tutejszym gimnazjum jest obecnie, przy sztucznej i naciągniętej ekspansji tego przedmiotu: 12 godzin rysunków. A do etatu potrzeba 27 godzin!” (KL I, 32, s. 74).

Z 6 października 1934 do tegoż: „Mój urlop zdrowotny się skończył i zacząłem już pracę w szkole. Jednakowoż wniosłem podanie do Ministerstwa o urlop roczny celem napisania powieści i oczekuję odpowiedzi. [...] Jeżeli mi odmówią, to będzie naprawdę rozpacz, gdyż tak odwykłem przez wakacje od szkoły i ba chorów, że nie mogę sobie z nimi całkiem dać rady i dokazują mi niemożliwie.

34 Szerzej Schulzem nauczycielem zajmuje się Katarzyna Warska, której zawdzięczam wiele istotnych przemyśleń na ten temat (między innymi po referacie *Początki pracy nauczycielskiej Brunona Schulza*, wygłoszonym podczas Dni schulzowskich w Gdańsku w 2018 roku).

Prócz tego nie wiem, co będzie z robotami w metalu, których nie umiem. Są to ładne rzeczy – ładniejsze niż drzewo, ale trzeba by gdzieś elementów obróbki się nauczyć” (KL I, 34, s. 75).

Z 15 października 1934 do tegoż: „Dziękuję Wam za rady odnośnie do taktyki wobec chłopców w szkole. Nie, tak źle – nie jest. Złośliwości nie zauważam u nich, tylko naturalny w tym wieku temperament. Odbywam teraz 11-ty rok służby” (KL I, 35, s. 77).

Z 2 grudnia 1934 do Tadeusza Brezy: „Jestem bardzo zdeprymowany: urlop, na który tak liczyłem, nie został mi przyznany. Zostaję w Drohobyczu, w szkole, gdzie nadal hałastra będzie wyprawiała harce na moich nerwach. [...] Gdy mam na następny dzień przygotować lekcję, zakupić w składzie drzewa materiały – już całe popołudnie i wieczór są dla mnie stracone [...]. A ponieważ każdy dzień szkolny jest w ten sposób sprofanowany [...] – nie piszę” (KL I, 13, s. 53–54).

Z 18 grudnia 1934 do Waśniewskiego: „Rysuję, między lekcjami i konferencjami, gdyż i ja jestem nauczycielem i uczę robót ręcznych i rysunków. 30 godzin tygodniowo” (KL I, 24, s. 63).

Z 19 grudnia 1934 do Waśniewskiego: „Wszystkie starania okazały się bezskuteczne wobec uchwały Rady Ministrów wstrzymującej urlopy płatne. Bardzo mnie to przygnębiło, gdyż już zżyłem się z myślą urlopu, szkołę traktowałem jako prowizorium i zdawało mi się, że nie będę mógł z powrotem wrócić do zajęć szkolnych. Byłem jakiś czas zupełnie zniszczony” (KL I, 38, s. 81).

Zimą 1934/1935 roku do Wacława Czarskiego: „Nie wiem, czy długo jeszcze wytrzymam tę mordęgę. Nie jest to ta szkoła z dawnych czasów, ta prawdziwa idylla wśród zawodów – prawie że uboczne zajęcie, skromnie trzymające się na tle życia. Odkąd porosła w pierze, rozzuchwiała się bezwstydnie, stała się wymagająca, ma coraz wyraźniej pretensję do wypełnienia sobą życia człowieka. Nie znosi konkurencji. Dawno straciła tę piękną skromność, która ją predestynowała na zawód zarobkowy ludzi posiadających jakąś misję, jakieś zadanie wzniosłe, a nie intratne. Co zrobić? Czy mam się wyrzec tego, co uważam za moją misję, za moje właściwe zadanie? Czy mam roboty ręczne uważać za metę i cel mych dążeń? Już z natury nie jestem stworzony na to, żeby stawiać opór, sprzeciwiać się, przeciwstawiać się czyjejś woli. Nie posiadam tej siły przekonania, tej ciasnej wiary w słuszność mej sprawy, która do tego jest potrzebna. 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? Nie, ta walka z solidarną i sympatyczną bandą 26 chłopców (tyle ma każdy kurs) uzbrojonych w młotki, piły i heble – nie jest zaszczytną walką, a gwałtowne i rozpaczliwe środki terroru, do których się posuwam, ażeby ją w ryzach utrzymać, przejmują mnie wstrętem. Wychodzę z tego co dzień zbrutalizowany i brudny wewnątrz, z niesmakiem do siebie i z tak gwałtownym ubytkiem energii, że parę godzin nie wystarczy, ażeby ją zregenerować. Zresztą po południu mam różne zajęcia w pracowni” (KL I, 57, s. 98–99).

Z 16 marca 1935 do Waśniewskiego: „Nauka w szkole zbrzydła mi do ostatnich granic. Nie umiem uczyć. Nie cieszą mnie te marne rezultaty, które można (podobno) osiągnąć” (KL I, 40, s. 84).

Z 13 maja 1935 do Brezy: „Wpadłem od razu w kołowrót szkolny. Wizytator usadowił się w Drohobyczu i ciąży nam jak zmora” (KL I, 14, s. 55).

Do Truchanowskiego z 6 października 1935: „Mam bardzo mało czasu, gdyż uczę w szkole 27 godzin tygodniowo robót ręcznych” (KL I, 64, s. 110).

Do Halpern z 30 sierpnia 1937: „Obawiam się, że ten rok pracy szkolnej mnie zabije. Jak długo byłem młodszy i żywotniejszy, mogłem to jakoś wytrzymać. Teraz wyłazi mi to gardłem” (KL I, 90, s. 154).

Do teje z 17 kwietnia 1938: „Moja przerwa w pisaniu tłumaczy się poza tym pobytem wizytatora w szkole” (KL I, 104, s. 174).

Do teje z 18 stycznia 1938: „Miałem list od prof. Chwistka, w którym ofiaruje mi swoją pomoc w przeniesieniu się do Lwowa, ale do szkół powszechnych. Jakoś nie bardzo mi to się uśmiecha. Zrosłem się z Drohobyczem, przy tym boję się, że praca w szkołach powszechnych b. przepełnionych, będzie mnie jeszcze bardziej męczyła” (KL I, 95, s. 161).

By ten obraz zweryfikować, sięgnęłam po pracę Teresy Jaroszuk *Świat w szkole. Twórczość wspomnieniowa nauczycieli Polski Odrodzonej (1918–1939)*. Wybrałam tę pozycję nie bez powodu. Autorkę interesuje w niej bowiem „pełna satysfakcja z wykonywanego zawodu, poparta nadzieją na lepszą przyszłość”. W prezentowanym materiale doszukuje się informacji „o swoistym etosie zawodu nauczyciela” i wskazuje na jego wyznaczniki: „powołanie, szacunek dla ucznia, wiedzę”. Przywoływani przez nią „pamiętnikarze przyznawali, że wchodząc do klasy, wkraczali jakby w inny świat. Inny od rzeczywistości, która istniała poza murami szkoły. Inny, to znaczy lepszy, taki, który mógł wypełnić całe życie i dla którego warto było pracować”³⁵. Uznałam, że ten afirmatywny pierwiastek pozwoli choć w jakimś stopniu zweryfikować postawę Schulza wobec pracy w szkole i jego poczucie przytłoczenia obowiązkami zawodowymi. Wysłałam z prostego założenia, że problemy opisywane przez nauczycieli spełniających się w swoim zawodzie można uznać za wiarygodne i tym samym zdjąć z Schulza odium kogoś, kto „nie postrzega [własnej sytuacji] w sposób obiektywny”³⁶.

Jakie kwestie podnoszą więc przywoływani przez Teresę Jaroszuk nauczyciele?³⁷ Przede wszystkim niewielki (niewystarczający) prestiż tego zawodu, związany z zarobkami, które były niższe niż w innych grupach zawodowych

35 T. Jaroszuk, *Świat w szkole. Twórczość wspomnieniowa nauczycieli Polski Odrodzonej (1918–1939)*, Olsztyn 2005, s. 7.

36 P. Sitkiewicz, op. cit., s. 133.

37 Wielu bohaterów jej książki to osoby pracujące w wiejskich szkołach – ich relacje pomijam z oczywistych względów, podobnie jak nauczycieli prywatnych.

o podobnym poziomie wykształcenia³⁸. Na ten brak należnego znaczenia w społeczeństwie wpływała także zależność nauczycieli zarówno od władz szkolnych różnych szczebli, jak i władz lokalnych i państwowych³⁹, co ujawniało się między innymi w przesuwaniu nauczycieli do innych placówek „dla dobra szkoły” lub „na własną prośbę”⁴⁰. Dodatkowo Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego „coraz bardziej odsuwało nauczycieli od rzeczywistej działalności wychowawczej, od ich indywidualnego, oryginalnego wpływu na działanie szkoły. Narzucało im rolę skrupulatnych realizatorów programów i wykonawców okólników, zarządzeń i przepisów”⁴¹. Pedagodzy byli przeciążeni nie tylko obowiązkami związanymi z pracą przy tablicy, ale również, zwłaszcza po 1932 roku, zadaniami wynikającymi z „programu wychowania państwowego”⁴², na które „składały się bardzo liczne imprezy okolicznościowe, rocznice historyczne dawnej i nowszej daty. Uroczystości te zmuszały nauczycieli i uczniów do częstego organizowania akademii, apeli, pogadanek, przemarszów ulicznych itp.”⁴³. Nauczyciele borykali się też z kłopotami organizacyjnymi i finansowymi samych szkół⁴⁴. Temu wszystkiemu towarzyszył chroniczny brak czasu.

W odniesieniu do tego ostatniego nie mogę się oprzeć pokusie przytoczenia pewnego cytatu znalezionej w książce Jaroszuk. Pochodzi on z powieści *Wielki Tydzień* (1939), napisanej przez wieloletnią nauczycielkę Eugenię Kobylińską-Masiejewską, i brzmi bardzo znajomo: „jak zwykle doznała popłochu, gdy siadła przy swoim biurku. Wprost nie wiadomo było, od czego zacząć. [...] Nowe książki z dziedziny metodyki nauczania leżały już 3 tygodnie na biurku Masi, a ona nie miała czasu zabrać się do nich. Sama nie potrafiła określić, czy jest taka leniwa, czy niezaradna, czy ma takie życie trudne, że brak jej czasu na wszystko. Pewno kto inny umiałby jakoś jedno z drugim pogodzić, a ona nie może dopilnować tego, z czego chleb je. Nie pracuje nad sobą dalej. Przeżuwa dawną umysłową odżywkę. Niedługo stanie się anachronizmem w polskiej współczesności. Zupełnie się nie zdziwi, gdy wyniki jej pracy władza uzna za niedostateczne. Czasu, czasu jej braknie!”⁴⁵.

Obraz pracy w szkole uzyskany na podstawie lektury książki Teresy Jaroszuk i przywoływanych przez nią materiałów o różnym charakterze nie odbiega – jak mi się wydaje – zasadniczo od tego, który wyłania się z listów Schulza prywatnych i do władz szkolnych, wreszcie ze sprawozdań rocznych gimnazjum drohobyc-

38 T. Jaroszuk, op. cit., s. 15, 24–25.

39 Ibidem, s. 15.

40 Ibidem, s. 20–21.

41 Ibidem, s. 16; por. też s. 20.

42 Ibidem.

43 Ibidem, s. 73.

44 Ibidem, s. 20.

45 Cyt. za: T. Jaroszuk, op. cit., s. 34; por. też przykład ze strony 83.

kiego. Różnica polega na tym, że w wypowiedziach Schulza brak jakiegokolwiek afirmatywnego tonu związanego z pracą zawodową. Być może to właśnie sprawia, że tak trudno dostrzec, iż Schulz – choć swej pracy nie lubił – obowiązki wykonywał prawdopodobnie najlepiej, jak potrafił, z jakimś rodzajem odpowiedzialności i dbałością o swą pozycję zawodową.

Niemniej pozostaje pytanie: czemu tkwił w tak niekomfortowej dla siebie sytuacji? Nasuwa się przynajmniej kilka odpowiedzi i każda z nich obarczona jest podobnym ryzykiem przypisywania Schulzowi motywów, które nie były jego własnymi. Zatem czemu nie przyjąć za dobrą monetę słów pisarza z listu do Romany Halpern z czerwca 1939 roku: „Przez czas jakiś znajdowałem oparcie w myśli, że pójdę na drugi rok na emeryturę (40 procent pensji). Teraz odszedłem od tej myśli ze względu na rodzinę, której nie mógłbym wyżywić” (KL I, 115, s. 186)?

Praca nauczyciela w drohobyckim gimnazjum, jakkolwiek uciążliwa, niewdzięczna, niezbyt dobrze płatna, pozwalała Schulzowi w niepewnych czasach i nieprzyjaznym świecie zapewnić sobie i rodzinie pewien rodzaj (kruchej) stabilizacji. Ale nie musiał to być jedyny powód zakleszczenia pisarza i artysty w zawodzie nauczyciela. Schulz, zaczynając pracę w szkole, miał 32 lata, w 1936 roku, kiedy „dekretem Okręgu Szkolnego Lwowskiego został mianowany profesorem, co było szczytem kariery pedagogicznej w przedwojennej Polsce”⁴⁶ – lat 44. Obawa przed rozpoczęciem wszystkiego od nowa (potęgowana i przez depresję, i przez słabe zdrowie, i wiele innych czynników), a nawet tkwienie w swego rodzaju pułapce utopionych kosztów – wszystko to wydaje się całkiem zrozumiałe i bardzo ludzkie. W dodatku trapiące Schulza „smutek życia, trwoga przed przyszłością, jakieś przeświadczenie niejasne o żalonym końcu wszystkiego”⁴⁷ nie wynikały tylko z depresji, z jakichś wewnętrznych demonów, lecz znajdowały aż nadto dużo pożywek w rzeczywistości – przeszłej i terażniejszej, a i przyszłość, którą można było antycypować na podstawie wielu przesłanek, też nie rysowała się w jasnych barwach.

⁴⁶ P. Sitkiewicz, s. 128. Por. KL I, s. 224.

⁴⁷ Z listu do Zenona Waśniewskiego z 5 czerwca 1934, KL I, 29, s. 69–70.

[horyzont dzieła]

Włodzimierz Rudnicki: Łódzkie obrachunki, czyli cztery ekslibrisy Brunona Schulza

[...] w prowadzonych rutynowo poszukiwaniach najtrudniej odnaleźć to, co w ogóle nie zostało ukryte, zwłaszcza jeżeli poszukiwany „obiekt” ma inną postać („rysopis”) niż ta, jaką powinien mieć wedle wyobrażeń lub wiedzy poszukującego¹.

Zacznę od łódzkich obrachunków. To właśnie w łódzkim druku bibliofilskim² chyba po raz pierwszy przypisano ekslibrisom Brunona Schulza technikę *cliché-verre*. Mała dostępność tej książki (autorski zakaz rozpowszechniania), jak to u nas bywa, zwiększyła wiarygodność tego „odkrycia”. Wydana w roku 2013 korespondencja Jerzego Ficowskiego z Michałem Kuną³ wyjaśniła okoliczności jego powstania, ale nie rozwiązała problemu. Może teraz się uda.

Twórczość graficzna Brunona Schulza to przede wszystkim *Xięga bałwochwalcza*. Ryciny, które zamieszczał w tekach o tym tytule lub luźne grafiki z tego cyklu, wykonał w technice *cliché-verre*. Opisał ją w liście do Zenona Waśniewskiego: „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

1 W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001, s. 11.

2 J. Ficowski, *Ekslibrisy Brunona Schulza*, Łódź 1982.

3 *Michała Kuny perypetie schulzowskie*, Łódź 2013.

traktuje się jak negatyw fotograficzny tj. kopiuje się w ramce fotogr. na papierze światłoczułym, wywołuje, utrwała i zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także. [...] Do masowej produkcji technika ta nie jest”⁴.

Metoda ta, rzadko stosowana, przez Witkacego żartobliwie nazywana „drapografią”, przyłgnęła do prac graficznych Schulza – również do jego ekslibrisów. Jednakże w ciągu stu lat nikt nie udowodnił światłoczułości papieru Schulzowskich księgoznaków. A to przecież podstawowa cecha grafik wykonanych w technice *cliché-verre*. Być może nawet nikt nie próbował. Ja nie miałem takiej potrzeby. Posiadam ekslibrisy Weingartena, które opisał Władysław Panas, i widziałem oryginalne prace wykonane dla Goldsteina. Wszystkie drukowane były na papierze, dlatego uważam, że żaden ekslibris Brunona Schulza nie został wykonany techniką *cliché-verre*.

Do połowy lat osiemdziesiątych nie byłem pewien autorstwa ekslibrisów Weingartena. Na rycinie z pierrotom widnieje data „1919” i podpis „Schulz”. W *Bibliografii ekslibrisu polskiego* Zenona Klemensiewicza⁵ jednak nie znalazłem ani hasła „S. Weingarten”, ani „Schulz”. Pomyślałem więc, że są to pewnie jakieś prace niemieckie i odłożyłem je – nie na długo.

Już w 1986 roku zapoznałem się bowiem z *Okolicami sklepów cynamonowych* Jerzego Ficowskiego⁶, gdzie rozpoznałem moje „schulze”, opisane: „Bruno Schulz – Ekslibris St. Weingartena” i „Bruno Schulz – Ekslibris St. Weingartena, tusz lawowany, ok. 1920”. Odnalazłem tam również szczególnie ważny dla mnie szkic *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*. O drugim znaku, wykonanym tuszem, Ficowski pisze: „Interesująca jest informacja, że Weingartenowski ekslibris [z jeźdźcem na koniu – przyp. W.R.] nie został przez Schulza wykonany w jego znanych, powielanych rozmiarach, w których był jako księgoznak użytkowany (10,4 cm × 7,7 cm). Oryginał tego dzieła jest w dużym formacie [28,5 cm × 17,5 cm – przyp. W.R.] [...] musiał być zminiaturyzowany (na użytek znaku własności książek Weingartena)”⁷.

W *Okolicach sklepów cynamonowych* reprodukowany jest rysunek, którego sposób wykonania określono jako tusz lawowany (czyli cieniowany i podmalowany rozcieńczonym tuszem). Rysunek jednak nie jest ekslibrisem. Oryginalny rysunek był już wtedy w zbiorach Ficowskiego, badacz zatem mógł się mu dokładnie przyjrzeć i tak właśnie go scharakteryzować. We wszystkich późniejszych jego opisach podawano informację: „projekt ekslibrisu”. Dlaczego? W *Księdze*

4 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 68.

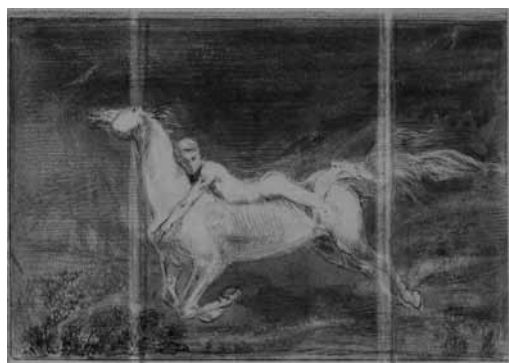
5 Z. Klemensiewicz, *Bibliografia ekslibrisu polskiego*, Wrocław 1952.

6 J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986.

7 Tamże, s. 27.



Bruno Schulz, ekslibris Stanisława Weingartena **Jeździec na koniu** (inskrypcja: EX LIBRIS S. WEINGARTEN), cynkotypia siatkowa na papierze, ark. 118×75, ryc. 110×71 mm, niedatowany i niesygnowany, zbiory prywatne



Fragmety: 1. ekslibris **Jeździec na koniu** (cynkotypia); 2. oryginalny rysunek (zmienionego projektu); 3. retuszowany rysunek (imitacja pierwotnego projektu)

obrazów Schulza, w komentarzu do części „Rycina i litera”, napisano (podaję fragment tekstu dotyczący ekslibrisów Weingartena, gdyż ich reprodukcji w *Księdze* nie zamieszczono): „Największe szanse przetrwania miały oczywiście ekslibrisy, które jako powielone druczki umieszczone zostały w książkach. [...] Pierwszy [z jeźdźcem na koniu – przyp. W. R.], reprodukowany tu z wyraźnego w rysunku i dobrze zachowanego projektu, nie zaś z drukowanej użytkowej wersji, jest rysunkiem wykonanym czarną kredką i tuszem”⁸.

Czy jednak ten rysunek można nazwać „projektem ekslibrisu”? Po wykonaniu kliszy cynkowej, z której powstał ekslibris, Schulz naniósł nieznaczne, ale zauważalne zmiany. W scenie z jeźdźcem na koniu wprowadził mianowicie dwie ramki. Jedna przecina ogon i tylne nogi konia, druga chowa się za jego łeb. Daje to taki efekt, jakby jeździec z koniem, nie ruszając się z miejsca, „wyskakiwał z ram”. Inne figury zostały na swoich miejscach. Autor wzmocnił jeszcze kontrasty i sygnował ten poprawiony rysunek: „Bruno Schulz 1933” (a może 1938?). Miałem okazję widzieć oryginał tego rysunku i dzięki życzliwości pani Elżbiety Ficowskiej, za co serdecznie dziękuję, posiadam jego doskonałą elektroniczną kopię.

Otóż ekslibris Stanisława Weingartena *Jeździec na koniu* (tytuł mój), wielowątkowa kompozycja z inskrypcją: „Ex libris S. Weingarten”, bez daty i podpisu, wykonany jest nie w technice *cliché-verre*, ale w cynkotypii siatkowej. To forma druku wypukłego służąca do reprodukcji wielotonowych rysunków, z matrycy wykonanej metodą fotochemigraficzną, z wykorzystaniem rastra. Powielanie takiego druku w offsecie jest trudne (powstaje tak zwana mora), co zapewne było powodem reprodukowania go z wyraźnego rysunku, nie zaś z drukowanej wersji. W *Ekslibrisach Brunona Schulza* posłużono się offsetem dwutonowym (dupleks) i jest to jedyna reprodukcja drukarska tego ekslibrisu. Nie wiem, czy ów ekslibris znajduje się w zbiorach publicznych. Wiem natomiast, że w zbiorach prywatnych ostały się co najmniej dwa całe luźne i jeden wklejony do książki, zniszczone w dużym fragmencie.

8 B. Schulz, *Księga obrazów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 514.



Drugim znakiem jest ekslibris dla Maksymiliana Goldsteina, umownie zatytułowany *Pocałunek*, wykonany techniką suchej igły – jedyny ekslibris Schulza wykonany w technice tak zwanej artystycznej. Sucha igła to rodzaj włókniarstwa ciętego, suchorytu. Autor sam tworzy matrycę drukarską, nanosząc na płytę metalową rysunek za pomocą ryłca, nie usuwając powstających przy tym wiórków (jak w miedziorycie). Wygniecione ryłcem kreski i wiórki dają na odbitce charakterystyczne dla tej techniki efekty malarskie. Ta metoda, pozornie prosta, jest mało przydatna do tworzenia ekslibrisów. Z matrycy miedzianej, nieutwardzonej galwanicznie stałą, można uzyskać zaledwie około trzydziestu dobrych odbitek, które jak w każdym włókniarstwie tłoczyć trzeba na prasie miedziorytowej.

Ostateczna wersja ekslibrisu, z monogramami „M.” i „G.” na dole ryciny, znajduje się między innymi w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu. Dwie próbne odbitki (stanowe), jeszcze bez monogramów i wykonane na szerszej płycie metalowej niż ostateczna rycina, przechowuje w swych zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie. A zatem cynkotypia i sucha igła – to już wiemy. Jak zostały zrobione dwa pozostałe?



Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina
Pocałunek (inskrpcja: EX LIBRIS M.G.), sucha igła
na papierze, ark. 120×89, ryc. 82×42 mm, niedato-
wany, sygnowany ołówkiem pod ryciną „Bruno
Schulz”, zbiory Muzeum Książąt Lubomirskich
w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we
Wrocławiu

Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina
Pocałunek, ok. 1920, sucha igła, 85×53 mm, odbitka
próbna przycięta, zbiory Muzeum Literatury im.
Adama Mickiewicza w Warszawie

Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina
Pocałunek, ok. 1920, sucha igła, ark. 140×85, ryc.
85×55 mm, odbitka z wyciskiem płyty, zbiory Mu-
zeum Literatury im. Adama Mickiewicza w War-
szawie



Bruno Schulz, ekslibris Stanisława Weingartena **Teatrum życia i śmierci** (inskrpcja: EX LIBRIS S. WEINGARTEN), heliograviura na papierze, ark. 129×82, ryc. 99×70 mm, datowany i sygnowany na rycinie: „1919” i „Schulz”, pod ryciną brak sygnatury ołówkowej, zwykle umieszczanej na dole z prawej strony, zbiory prywatne

„W okresie pierwszym – tym sprzed *Xięgi* [...] uprawiał Schulz przez krótki czas sztukę ekslibrisu. Nie wykonywał jednak miniatur graficznych, ale projekty o większym formacie, z których dopiero technika foto-drukarska czyniła zmniejszone księgoznaki. [...] choć metoda *cliché-verre* nie posłużyła jeszcze przy ich wykonaniu”⁹.

Jerzy Kram zamieszcza ekslibrisy Schulza w swoim *Almanachu*¹⁰. Myli się jednak co do ich liczby (5), podaje dziwne tytuły: „Ex libris eroticis” to „kłębowisko ciał”, a ekslibris Weingartena z pierrotem jest „Erotyczny”. Myli się dlatego, że sam nie oglądał księgoznanów. Napisał to, co mu przysłali zbieracze, ich kartki zresztą też mogły się pomieszać. Natomiast rację ma, gdy pisze o technikach graficznych – wylicza cynkotypię, suchą igłę i wkłęsłodruki. A o jakim rodzaju wkłęsłodruków, niemających rastra (mechanicznego) i wyraźnych wytłoczeń płyty, można powiedzieć, że zostały wykonane „techniką foto-drukarską”?

„Najpiękniejszym ze znanych dotychczas sposobów reprodukcji jest heliografiura, zwana również fotografurią. Za pomocą innych metod nie można nigdy odtworzyć w tym stopniu tonów, walorów i szczegółów danego oryginału”¹¹.

Nie wdając się w niuanse tej techniki, powiedzmy, że raster dostrzegalny w heliografiurze jest śladem rozpylonego na płycie i stopionego asfaltu, jak w akwatincie. Na tak przygotowaną płytę przenosi się rysunek ze światłoczułego i naświetlonego z negatywu papieru pigmentowego, pozostawiając na płycie tylko naświetloną warstwę żelatyny. Trawi się, zmywa – i gotowe. Odbitki tłoczy się jak każdy wkłęsłodruk.

Ekslibrisy Schulza, dla Weingartena (z pierrotem) i Goldsteina (erotyczny), są zatem heliografiurami, wykonanymi z niezachowanych, niestety, rysunków Schulza. Heliografiura to nie tylko technika reprodukcyjna użytkowa, to także znakomita technika artystyczna, dziś rzadko stosowana, bo trudna i trzeba liczyć tylko na siebie. Schulz miał szczęście, były wiedeńskie drukarnie...

Od jakiegoś czasu przyłgnał do ekslibrisów Schulza, szczególnie do „erotycznego” Goldsteina, termin „offset”. Być może został on zrobiony w dwóch wersjach, heliografiura do książek specjalnych, a offset (z tego samego rysunku, szybciej, więcej i tanio) na przykład dla namolnych kolekcjonerów. Trzeba to sprawdzić. W dzisiejszych warunkach łatwiej zrobić kopię z heliografiury.

Może w przyszłości ukaże się publikacja zatytułowana *Bruno Schulz. Księga ekslibrisów, projekty, rysunki i szkice, komentarze i okolice*. Mam nadzieję, że do tego czasu niniejsze „łódzkie perypetie” też się do czegoś przydadzą.

⁹ B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1988, s. 24.

¹⁰ J. Kram, *Almanach ekslibrisu polskiego XX wieku*, Kraków 1948 (maszynopis).

¹¹ Z. Gottlieb, *Fotochemigrafia. Praktyczny podręcznik wyrobu klisz jedno- i wielobarwnych oraz reprodukcji w światłodruku, heliografiurze i rotografiurze*, Warszawa 1924 (Biblioteka Zawodowa Graficzna nr 6), s. 48–65.



PS W ustaleniu techniki wykonania tego ekslibrisu bardzo pomocna była dla mnie rozmowa z Panią Katarzyną Kenc (kierownik Działu Sztuki Muzeum Książąt Lubomirskich), serdeczne dzięki. Pani kustosz zwróciła moją uwagę na raster, widoczny na obu rycinach tego ekslibrisu (oba w Ossolineum), różny od charakterystycznego dla heliograviury. Na przesłanej do mnie elektronicznej kopii w dużej rozdzielczości (sygn. I.ex. 1242, ark. 12,8×8,6 cm, ryc. 11,3×7,5 cm) we fragmentach jasnych partii grafiki widoczny jest raster, bardziej rotograviurowy (to też wkłęsłodruk), a na pewno nie offsetowy. Takich efektów nie dostrzegam w heliograviurowym ekslibrisie dla Weingartena z roku 1919. Być może Schulz, dążąc do doskonalszej jakości reprodukcji, zlecił druk następnego, dla Goldsteina (1920), w tak zwanym druku kombinacyjnym. O takiej metodzie łączenia poddruku z heliograviurą wspomina Z. Gottlieb w swojej *Fotochemigrafii* (s. 65), nie dosłownie, ale taką kombinację można sobie wyobrazić.



Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina **Erotyczny** (inskrpcja: na szarfe u góry EX LIBRIS EROTICIS i na dole z prawej MG), heliograviura na papierze, 130×90 mm, datowany i sygnowany na rycinie: „Bruno Schulz 18.3.1920”, zbiory Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina **Erotyczny**, zbiory Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu



Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina **Erotyczny**, ark. 206 × 140, odcisk płyty 130 × 93, ryc. 113 × 75 mm, zbiory prywatne, reprodukcja dzięki uprzejmości domu aukcyjnego Desa Unicum

W trakcie przygotowywania do druku „Schulz/Forum” 12 pojawił się na rynku antykwarecznym kolejny ekslibris **Erotyczny** Goldsteina (zbiory prywatne). Jest on szczególnie interesujący, ponieważ ma zachowany naturalny wycisk płyty – jak każdy w k l e s ł o d r u k. Jaki? Na pewno wykonano go techniką fotodrukarską, zatem fotografowiura lub częściej używana nazwa: heliografiura. Na badanie ekslibrisu pod mikroskopem przyjdzie jeszcze, być może, czas. Oglądałem oryginalną rycinę przez lupę.

Aleksandra Skrzypczyk: Nieznane ilustracje Brunona Schulza do zeszytów z nutami

W 1930 roku nakładem drohobyckiego kompozytora Emila Szalita ukazuje się zeszyt z nutami do utworu *Dziewczę me, wspomnij noc*¹. Składu tej niewielkiej książeczki dokonuje warszawskie wydawnictwo Gebethner i Wolff, wydaje ją drukarnia Loewenkopfa w Drohobyczu. Podobnie jak w wielu publikacjach muzycznych tego rodzaju, w zeszycie odnajdujemy słowa oraz nuty, rozpisane na fortepian i głos, tak aby muzycy mogli wykonać melodie, nawet jeśli nigdy przedtem ich nie słyszeli. Autorem muzyki do tanga jest Szalit, niewidomy pianista, słowa do utworu napisała Celina Żupnik, mieszkanka pobliskiego Borysławia, próbująca swych sił w literaturze².

Na okładce zeszytu widnieje osobiwa ilustracja w niebiesko-zielonej tonacji. Przedstawia ona cień pochylonego mężczyzny, który stanąwszy w oknie, znacznie go przewyższającym, opiera dłonie o szybę, niejako wypatrując czegoś na zewnątrz. Odbiorca widzi tył postaci, tak jakby patrzył na nią z daleka, nieco od dołu. Nogi granatowego cienia zwrócone są bokiem do okna, jego tułów i ręce napierają wprost na szklaną tafłę. Tę dziwną, przygarbioną figurę ludzką zdaje się oplatać cień rośliny. Z donicy wyrastają karłowato cienkie i wysokie gałęzie, które wiją się wokół postaci, nie przekraczając linii okna, wyznaczonej z obu stron przez rozpostarte zasłony. Każda gałązka zakończona jest skierowanym ku dołowi dzwonkowym kształtem-liściem. Błękitne szkło zakratowano prostokątami, przez ich górne przecięcia przechodzi twarz postaci. Na dalszym planie, za oknem, widoczny jest biały księżyc w pełni, rzucający blask na szyby i zaciemniający postać wypatrującego mężczyzny. Litery w obu dolnych rogach składają się na monogramy „B.” (po lewej stronie) i „S.” (po prawej stronie).

W latach 1920–1940 okładki książek z notacjami muzycznymi rzadko były zdobione grafikami. Na jednolitym tle znajdowały się zwykle tytuł zeszytu oraz nazwisko autora kompozycji. Niekiedy umieszczano także symbole muzyczne

1 Za udzielenie informacji i dostęp do materiałów dziękuję córce Celiny Żupnik, pani Halinie Krawczuk.

2 Celina Żupnik pisywała do czasopisma „Kino”. Informacje pisemne od Haliny Krawczuk z 23 listopada 2018.

(na przykład klucz wiolinowy) albo portret kompozytora, jeśli był to zeszyt zawierający kompozycje jednego twórcy (na przykład Chopina).

Monogram na zeszycie *Dziewczę me, wspomnij noc* wskazuje na autorstwo Schulza. Od litery „B” odchodzi w dół charakterystyczny dla podpisu autora ogonek. Cóż jednak poza tym mogłoby sugerować, że zeszyt zilustrował autor *Sklepow cynamonych*? Jako kontrargument z łatwością można wymienić estetykę, która zdaje się obca drohobyckiemu twórcy. Postać z okładki nie przypomina *cliché verre’ów* z *Xięgi bałwochwalczej*, ekslibrisów ani ilustracji Schulza do własnych opowiadań. Czy możemy jednak jednoznacznie opisać stylistykę artysty, jeśli zachowała się tylko część jego prac?

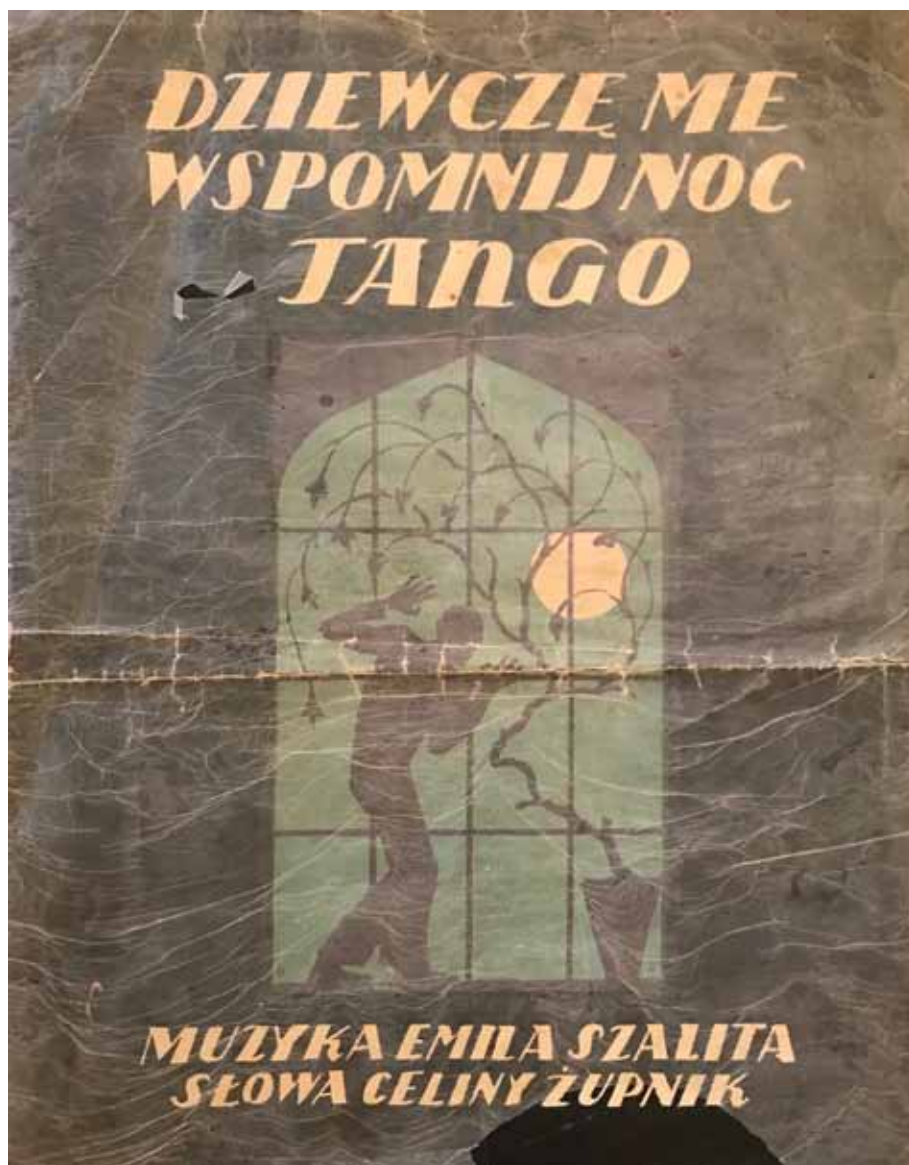
W miejsce estetycznej interpretacji wkraczają wspomnienia świadków, a ci mówią wyraźnie: Bruno Schulz przyjaźnił się z Celiną Żupnik i Emilem Szalitem, autorami wymienionymi na okładce.

Dzięki wspomnieniom Haliny Krawczuk, córki Żupnik, można ustalić podstawowe fakty. Autorka słów tanga studiowała literaturę na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, a według zachowanej legitymacji w 1933 roku była członkiem redakcji „Ostatnich Wiadomości Zagłębia”. Słowa do zeszytu *Dziewczę me, wspomnij noc* nie stanowią jej jedynej próby pisarskiej. Jest także autorką tekstu do tanga z płyty *Nie odchodź dziś* z 1936 roku, do którego muzykę skomponował Zygfryd Bienstock, mieszkaniec Drohobycza, któremu Schulz pomagał dołączyć do Związku Kompozytorów Polskich³. Prosty tekst tego tanga mieści się w ramach przebojów popularnych w latach trzydziestych i daje wyobrażenie także o tekstach z zeszytu, do którego ilustrację stworzył Schulz: „Nie odchodź dziś / W tę noc tak pełną ciszy / Nie odchodź dziś / Niech sen nas ukołysze / Ja wierzę ci / Że ty mnie kochasz, jak ja / Czy wiesz, jak serce me drga / O bliskim szczęściu śni”⁴. Płyte z tangiem ze słowami Żupnik i muzyką Bienstocka wydała największa w II Rzeczypospolitej wytwórnia płytowa Syrena-Electro⁵. Swoje płyty produkowali tam znani polscy muzycy i tekściarze, między innymi Andrzej Włast czy Mieczysław Fogg. Żupnik musiała mieć zatem rozległe kontakty w warszawskim kręgu artystycznym.

3 W liście do Romany Halpern Schulz pisze: „Ten list przesyłam przez p. Zygfryda Bienstocka, młodego utalentowanego muzyka, który wziął niedawno I nagrodę na konkursie muzycznym za swoje kompozycje jazzowe. Pan Bienstock jest pierwszy raz w Warszawie i szuka kontaktów. Cieszyłbym się, gdybyś znalazła w nim upodobanie i trochę go wprowadziła w świat warszawski. Pan B. jest bardzo miłym i sympatycznym młodym człowiekiem o wielkiej świeżości duchowej i pewnej naiwności zapowiadającej bardzo dobry rozwój”. B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 182.

4 Nagranie z płyty *Nie odchodź dziś*, muzyka Z. Bienstock, słowa C. Żupnik, śpiew T. Faliszewski, wykonanie H. Szpilman, orkiestra pod dyr. I. Wesby’ego, Syrena Electro, Warszawa 1936, https://www.russian-records.com/details.php?image_id=1702 (dostęp: 24.11.2018).

5 W. Pruss, *Rozwój przemysłu warszawskiego 1864–1914*, Warszawa 1977, s. 221. Zob. też. T. Lerski, *Syrena Record – pierwsza polska wytwórnia fonograficzna 1904–1939*, Warszawa 2004.



Bruno Schulz (?), okładka zeszytu z nutami *Dziewczę me, wspomnij noc. Tango*, muzyka E. Szalit, słowa C. Żupnik, Drohobycz–Warszawa 1930, zbiory Haliny Krawczuk

W rodzinie Żupników pielęgnowano tradycje muzyczne i literackie⁶, Celina wyszła za śpiewaka operowego Mirosława Krawczuka⁷. Również rodzina Szalitów była bardzo muzykalna⁸. Emil Szalit był pianistą (tak jak jego ojciec), często koncertującym w Drohobyczu, a także szanowanym pedagogiem muzycznym. W „Przeglądzie Podkarpacia” z 1937 roku czytamy o nim: „Na szczególną uwagę zasłużyły występy uczniów prof. Emila Szalita, które ze względu na to, że były audycjami muzycznymi, na terenie tutejszego pryw. Gimnazjum miały charakter dydaktyczny. Produkcje te były przeplatane treściwymi i zwięzłymi objaśnieniami prof. Szalita do wykonywanych utworów. Prof. Emil Szalit znany jest na tutejszym terenie jako pierwszorzędnny pianista i pedagog [...]”⁹.

W kręgu bliskich znajomych Schulza znajdowało się wielu muzyków: Bienstock, Weissman, Szpilman, Chazen, Szalitowie... Halina Krawczuk wspomina, że troje przyjaciół z Drohobycza – Schulz, Żupnik i Szalit – często spędzało czas razem, a owocem ich spotkań okazały się przynajmniej dwie publikacje nut z tangami: *Dziewczę me, wspomnij noc* oraz mniej znany zeszyt pod tytułem *Biały motyl*, który ukazał się siedem lat później, w roku 1937. Okładkę tego drugiego zeszytu Schulz miał zilustrować podobizną wielkiego motyla o ażurowych, niemal żyłkowatych skrzydłach¹⁰.

Los był dla tej małej książeczki ironiczny. Słowa tanga z pierwszych stron zeszytu brzmią: „W mem sercu / dawne odżyły łęki / smutno płyną lata udręki / czekam cię kochana / jak spełnienia tęsknych snów / bo serce mówi mi / że powrócisz do mnie znów”¹¹. *Biały motyl* od czasu wydania znajduje się w domu Krawczuków. Przetrwiał bombardowanie Lwowa, w którym ucierpiało ich mieszkanie. Okładkę tego egzemplarza z ilustracją Schulza zniszczyła dopiero jego późniejsza właścicielka, córka Celiny Żupnik. Młoda kobieta, nieświadoma autorstwa ilustracji, wyrzuciła okładkę ze względu na to, że była zniszczona. Po

6 Dziadek Celiny Żupnik, Aron Hersch Żupnik, założył dobrze prosperującą drukarnię w Drohobyczu. Był także redaktorem „Drohobycher Zeitung”, dwutygodnika o tematyce biznesowo-ekonomicznej (wydawanego w języku niemieckim i hebrajskim). Pisał opowiadania, biografie, eseje. Ożenił się z Cyryl Kuhmerker. Nazwisko panieńskie Cyryl może wskazywać, że była spokrewniona z matką Schulza. Zob. *Aron Hersch Żupnik, Jewish Galicia and Bukovina*, <http://galiciabukovina.net/149545/personality/aron-hersch-zupnik> (dostęp: 24.11.2018).

7 Mirosław Krawczuk za pomoc Żydom podczas II wojny światowej otrzymał tytuł Sprawiedliwego wśród Narodów Świata. Historię ocalenia rodziny Krawczuków opisano na stronie Yad Vashem, <http://db.yadvashem.org/righteous/family.html?language=en&itemId=6103240> (dostęp: 24.11.2018).

8 Paulina Szalit (1886–1920) była światowej sławy pianistką, Henryk Szalit (1880–1941) był pianistą i kompozytorem, prowadził Szkołę Gry na Fortepianie w Drohobyczu. L. T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 239–240. Zob. też https://sztetl.org.pl/pl/biogramy/3881-szalit-paulina?fbclid=IwAR2PNBzVgDAo1mT12sK8zrCbWx6XmCR-lp9VJ1ZY34vxcuJC72D2ruDw1_s (dostęp: 24.11.2018).

9 H. S., *Audycje muzyczne w Borysławiu*, „Przegląd Podkarpacia”, R. 4, 1937, nr 64, s. 2.

10 V. Sadowa, *Ностальгійна музика повернення*, „Postęp” 2001, nr 105 (763).

11 *Biały motyl. Tango*, zdjęcie pierwszej strony nut. Materiały od Haliny Krawczuk z 20 listopada 2018.

latach przyznała: „Wyrzuciłam, niestety, okładkę, była pognieciona. Wtedy miałam szesnaście lat i nie wiedziałam o Schulzu. To były inne czasy. Pięć lat niemieckiej okupacji, a później żelazna kurtyna czasów sowieckich. Nikt o niczym nie wspominał”¹². Jej matka, Celina Żupnik, która mogłaby opowiedzieć o relacji z pisarzem, zmarła w 1989 roku. W wywiadzie dla lwowskiego pisma „Postęp” Krawczuk przyznaje, że rodzina przyjaźniła się z autorem *Sklepów cynamonowych* i gromadziła pamiątki po nim:

„Jego [Schulza – przyp. A. S.] rysunek odzwierciedla noc i cień figury kochanka (rozumiem, że to kochanek) przed oknem. W kolorze wygląda bardzo pięknie: na ciemnofioletowym tle świeci księżyc, chwytając nowoczesny cień jakiejś egzotycznej rośliny. A charakterystyczna trójkątna twarz tajemniczej postaci i jej zarys natychmiast wskazują na Brunona Schulza. Szalit, moja matka i Schulz stworzyli osobne koło i prawdopodobnie tworzyli nie tylko te wydania, ale i inne. [...] Byli przyjaciółmi, odwiedzali się. [...] Nasz kraj przeżył straszne kataklizmy: nacjonalizację, konfiskatę, wojnę. Ale ten obraz został zachowany przez 70 lat. Zatrzymaliśmy go w archiwum rodzinnym. Mój ojciec odczuwał nostalgię, gromadził rodzinne zdjęcia, pamiętał, jak moja matka pracowała z Schulzem. [...] Matka zachowała jego [Schulza – przyp. A. S.] przedwojenne publikacje [...]. Tango *Biały motyl* miało bardzo dobrą grafikę na okładce. Motyl miał mnóstwo dziwacznych, ażurowych żył na skrzydłach [...]. Ojciec pamięta Schulza jako skromnego nauczyciela rysunku w gimnazjum: zamkniętego, ekscentrycznego, szczupłego, który nigdy nie miał rodziny, ani kobiety, zawsze był sam. Ale stroje zamawiał od Pana Margulisa – jednego z najlepszych krawców w Drohobyczu. [...] Nikt wówczas nie wiedział, że będzie taki sławny. Za życia Schulz nie był popularny jako artysta”¹³.

Warto wspomnieć, że podczas I Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu w 2014 roku córka i wnuczka Celiny Żupnik – Halina Krawczuk (akompaniament) oraz Natalia Krawczuk (śpiew) – zaprezentowały tanga z zeszytu *Biały motyl* w hołdzie Brunonowi Schulzowi (występował wówczas także Alfred Schreyer z repertuarem w jidysz)¹⁴.

Stanisław Rosiek w artykule *Schulz typograf. Nowa winieta „Przeglądu Podkarpacia”* zauważa, że autor *Sklepów* zajmował się grafiką użytkową, wciąż jednak nie wiadomo, jak dużą liczbę prac tego rodzaju wykonał¹⁵. Okładki, projekty, tableaux szkolne, rysunki do sowieckiej prasy, winiety tytułowe – zlecenia tego typu mogły stanowić dodatkowe źródło zarobków artysty. Trudno

¹² Informacje pisemne od Haliny Krawczuk z 20 listopada 2018.

¹³ M. Garten, *Ностальгійна музика повернення*, „Postęp” 2001, nr 105 (763). Podkreślenie moje – A. S.

¹⁴ Program I Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, <http://www.bruno-schulz.org/drohobycz2004.htm> (dostęp: 24.11.2018).

¹⁵ S. Rosiek, *Schulz typograf. Nowa winieta „Przeglądu Podkarpacia”*, „Schulz/Forum” 6, 2015, s. 112–116.

BIAŁY MOTYL

T A N G O

Słowa Czesława Żupnika Muzyka E. Szalit

Przez wyjątkowe uprzejmość wydawnictwa „Grażyna”

Solo

Fortepian

mf *dim* *mf* *rit.*

3

da - wa - no ad - by - ci mi - si mi - si mi - si mi - si mi - si

mf *mf*

le - ta - u - de - ci mi - si - si - si - si - si mi - si - si - si - si

mf

le - ci - si - si - si le - ci - si - si - si le - ci - si - si - si le - ci - si - si - si

mf

Copyright 1937 by Emil Szalit - Drobobycz - Paryż.
Wydanie pierwsze 1937 r.

Pierwsza strona z nutami w zeszycie **Biały motyl**.
Tango, muzyka E. Szalit, słowa C. Żupnik, Dro-
hobycz–Warszawa 1937, zbiory Haliny Krawczuk

jednak dzisiaj rozstrzygnąć, czy Schulz, jako domniemany twórca okładek do zeszytów nut, zrealizował opłacone zamówienie, czy pomagał przyjaciółom, nobilitując ich dzieło ilustracją.

Niewykluczone, że inspiracją okładki do zeszytu *Dziewczę me, wspomnij noc* było zjawisko przyrody, o którym wspomina Emil Górski, uczeń i przyjaciel pisarza. W liście do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku Górski pisze: „Pamiętam jedną wypowiedź Schulza w czasie jednego z naszych spacerów. Była jasna noc, oświetlona blaskiem pełni księżyca – przechodziliśmy obok wielkiego narożnego budynku, była to kilkupiętrowa kamienica. Na jej wielką, białą ścianę bez okien, przypominającą olbrzymi karton bristolu, padał cień wysokiego drzewa, które rosło obok: a jego gałęzie, drobne gałązki i listowie utworzyły na blade-seledynowym tle piękny i misterny, niezwykle kunsztowny deseń. Ten olbrzymi obraz, stworzony przez samą naturę, miał w sobie równocześnie coś ze scenerii teatralnej... emanował nastrojem poezji i zadumy. Zafascynowani tym widokiem, zatrzymaliśmy się, a Schulz wpatrzony w ten piękny obraz, wyszeptał: «Ta ściana wygląda jak Nokturn...» To porównanie było tak trafne, piękne i sugestywne, że w mojej wyobraźni zabrzmiały ciche dźwięki Nokturnu Chopinowskiego...”¹⁶. Wspomniane przez Górskiego zjawisko wykazuje pewne zbieżności z ilustracją na okładce – autor zilustrował noc, pełnię księżyca i cień rośliny, układający się w misterny wzór. Ten szczególny obraz ponadto Schulz skojarzył z muzyką – czy lepiej z nastrojem kompozycji romantycznych – a tym samym opisał przyrodę, dodając do zjawiska wizualnego tło dźwiękowe.

Jeśli zaufać tradycji rodzinnej, możemy mówić przynajmniej o dwóch ilustracjach Schulza do bardzo mało znanych publikacji muzycznych. Trudno dziś ustalić, jak wiele grafik tego typu artysta wykonał. Na portalu www.bruno-schulz.org serbska badaczka Branislava Stojanović odnotowuje skrupulatnie w zakładce „Projekty graficzne” zeszyt *Dziewczę me, wspomnij noc*. Zdjęcie okładki tej publikacji utrwalił w internecie przypadek – towarzyszyło aukcji antykwarycznej, której autor nie był świadomy, czyją pracę sprzedaje. Okładkę zeszytu *Biały motyl* jako ostatnia widziała Krawczuk. Po latach tak opisuje jej wygląd: „Motyl był bardzo duży z prawej strony, prawie na całą kartkę. Skrzydła miał naprawdę białe z czarnym obwodem, każde skrzydło było innej konstrukcji, to była bardzo delikatna grafika, żyłki i liście były białe. I coś tam było pomarańczowego. Zdaje się, że kwiat”¹⁷. Autorstwo Schulza w obu przypadkach jest wysoce prawdopodobne, na co wskazywałyby wspomnienia świadków. Trudno jednak zweryfikować te głosy bez egzemplarza z okładką – a tego być może już się nie uda odnaleźć.

¹⁶ List Emila Górskiego do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982, Archiwum Pracowni Schulzowskiej, Uniwersytet Gdański.

¹⁷ Informacje od Haliny Krawczuk, nagranie głosowe z 23 listopada 2018.

[noty, recenzje, przeglądy]

Eliza Gościńskiak: *Xięga bałwochwalcza* w reprodukcjach

Gdy patrzymy na *Xięgę bałwochwalczą* Brunona Schulza, niemal zawsze mamy przed sobą r e p r o d u k c j e, a nie oryginalne grafiki. *Xięga*, jaką znamy – z wydań książkowych, albumów, katalogów wystaw czy różnofunkcyjnych artykułów – dawno temu wymknęła się sferze autentyczności; jest dużo bardziej samodzielna niż zbiory opowiadań, które wyszły spod ręki Schulza. To dzieło rozproszone, niemające od początku do końca określonego składu – stale się zmienia i wydaje się wciąż rozwijać. Tę dynamikę przypisuję właśnie jej nietrwałemu istnieniu, które zostało zawieszona między ukrytymi w ciemnościach oryginałami a świetnie znanymi nam reprodukcjami.

Reprodukcja techniczna dzieła sztuki nie jest niczym nowym, sam Schulz z jednego negatywu pozyskiwał kilka, a nawet kilkanaście odbitek – przygotował wiele egzemplarzy *Xięgi bałwochwalczej* o różnej zawartości i historii, według tylko sobie znanego klucza. (Ktoś, kto dysponuje możliwością porównania kilku egzemplarzy, skupiając uwagę na wybranym elemencie grafiki, jest w stanie stwierdzić kolejność powstawania odbitek oraz ocenić stopień zniszczenia negatywu)¹. Jednak należy odróżnić działanie *stricte* manualne, jak w przypadku czasochłonnej pracy nad *clichè-verre*'ami², od współczesnych sposobów reprodukcji, które głównie mają charakter cyfrowy. Odbitki materialne, mimo że

1 W numerze 5 tego czasopisma opublikowano próbę porównawczą odbitek *Mademoiselle Circe i jej trupy*. Zob. *Mademoiselle Circe i jej trupa. Przybliżenia*, „Schulz/Forum” 5, 2015, s. 97–112.

2 Schulz opisuje metodę, którą się posługiwał, w liście do Zenona Waśniewskiego. Zob. B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 68.

noszą znamiona falsyfikatów, wydają się pewne, ponieważ możemy zobaczyć ich fakturę i dzięki temu dostrzec w nich działanie historii. Tej pewności trzeba odmówić reprodukcjom, którym bliżej do podobizn niż do w pełni uformowanego dzieła.

Powtórzę za Walterem Benjaminem³. Reprodukacja, po pierwsze, pozbawia dzieło „pierwotnego znaczenia”, to znaczy przynależności do konkretnego miejsca i czasu. Po drugie (i chyba ważniejsze), manipuluje odbiorem dzieła, może go więc dowolnie modelować. Przynależność do konkretnego momentu czasowego i materialny stan dzieła składają się na pojęcie autentyczności. Podążając za tezą Benjamina, musimy przyznać, że nie znamy prawdziwej *Xięgi bałwochwalczej* ani trochę. Ta, która jawi się w naszej percepcji, jest jedynie fantazmatem, wymyka się regułom, jakie autor eseju nałożył na dzieło sztuki. Jego rozmyśleniom przyświeca jednak przekonanie o konieczności dojrzania dzieła, o potrzebie przeżycia go, spotkania rzeczywistego „twarzą w twarz” z dziełem sztuki. Tymczasem liczne reprodukcje książkowe udowadniają, jak silnie grafiki Schulza oddziałują na swoich odbiorców, gdy oryginały zamknięte w muzeach czy w prywatnych kolekcjach nie mówią do nas wcale, wydają się obce i niedostępne. To świadczy o zmianie sposobów odbioru sztuki i wymagań odbiorców względem niej. Niewykluczone, choć może to być ryzykowana hipoteza, że nie chodzi już o często wspomniane w sporach teoretyków „przeżycie estetyczne”. Możliwe też, że współczesnemu odbiorcy kompletnie nie jest ono potrzebne.

Xięga zaistniała w sferze publicznej właśnie w formie reprodukcji. Najpierw w ramach artykułów prasowych poświęconych Schulzowi lub jego twórczości pisarskiej. Z tego powodu szczególnie wydaje się 18 numer dodatku ilustrowanego do ukraińskiej „Chwili”, gdzie przedstawiane są dzieła z salonu wiosennego, który odbył się w Łodzi w 1930 roku⁴. Wśród nich znajduje się Schulzowska praca *Infantka i karły*. W pozostałych publikacjach tego typu grafikom narzucano funkcję ilustratorską, jak choćby w recenzji *Sklepów cynamonowych* autorstwa Leona Piwińskiego z 1934 roku⁵, obok której została umieszczona *Dedykacja*, oraz w słynnym wywiadzie Witkiewicza z Schulzem, opublikowanym w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1935 roku⁶, który został wyposażony w trzy grafiki: *Xięgę bałwochwalczą II*, *Undulę w nocy* i *Zuzannę i starców* (wszystkie

3 Mowa o eseuju W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 66–95.

4 „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1930, nr 18, s. 3, <https://libraria.ua/numbers/886/37259/?PageNumber=4&ArticleId=1517792&Search=chwila%20dodatek%20ilustrowany%20%201930%20nr%2018> (dostęp: 26.10.2018).

5 Zob. L. Piwiński, *Sklepy cynamonowe*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6, s. 3, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=58205> (dostęp: 26.10.2018).

6 Zob. S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, s. 321–323, <http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/doccontent?id=7294&dirids=1> (dostęp: 26.10.2018).

ze zmienionymi tytułami). Należy sądzić, że Schulz miał wpływ na wybór tych grafik, o ile sam go nie dokonywał.

Cykl grafik na długi czas zniknął obserwatorom z oczu. Przyczyny tego dopatrują się w kontrolowaniu życia publicznego po II wojnie światowej przez władzę komunistyczną. *Xięga* w oczywisty sposób nie mogła wpasować się w akceptowalny przez cenzurę kanon tematów i przedstawień. (Wydaje się zresztą, że grafiki z tego cyklu zawsze budziły kontrowersje. Jerzy Ficowski w *Regionach wielkiej herezji* wspomina przecież, że pod koniec lat dwudziestych okrzyknięto Schulza pornografem)⁷. Pierwsze wydawnictwa po II wojnie światowej miały więc na celu przypomnienie *Xięgi* po długiej nieobecności. Były to zarówno artykuły prasowe, jak i próby zrekonstruowania biografii i twórczości Schulza, podejmowane między innymi przez Jerzego Ficowskiego.

W prasie *dichè-verre'y* pojawiają się „na nowo” w 1958 roku. Obok wspomnienia o Schulzu autorstwa Hanny Mortkowicz-Olczakowej⁸ została umieszczona w niezłej jakości grafika *Pielgrzymi*. Nie kolejnym chronologicznie, jednak najważniejszym wydaniem czasopiśmienniczym jest *Xięga bałwochwalcza* opublikowana w połączonym 7–8 numerze „*Twórczości*” z 1985 roku, który został przedrukowany z przetłumaczonym na język polski wstępem Serge’a Fauchereau do edycji francuskiej. Do roku 1988 było to najobszerniejsze wydanie grafik Schulza w Polsce.

Trudno kategorię wskazać na nurt, do którego można by zaklasyfikować *Xięga bałwochwalcza*. Prace plastyczne Schulza niemal w ogóle nie pojawiają się w edycjach poświęconych sztukom pięknym. Powszechną praktyką jest jedynie wskazywanie na inspiracje, jakie mogły towarzyszyć artyście, oraz na twórców, którzy realizowali motywy zbieżne lub podobne z tymi, po które sięgał Schulz. Dlatego też szczególne miejsce w tej recepcji zajmuje katalog *Ekspresjonizm w grafice polskiej* (VI Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie, 1976), którego pomysłodawcy umieścili dwie grafiki Schulza – *Dedykację* i *Zaczarowane miasto II* – obok prac Wojciecha Weissa, Konstantego Brandela czy Stanisława Rzeckiego. Związek wszystkich prac z katalogu polega na zbieżnej nastrojowości i czarno-białej kolorystyce. O wiele bardziej trafionego zabiegu dokonał Tomasz Gryglewicz, włączając grafiki z *Xięgi* w ikonografię wydawnictwa *Erotyzm w polskiej sztuce* (2004).

W pierwszych wydaniach książkowych Schulza grafiki były prezentowane sporadycznie. Zazwyczaj znajdowały się w aneksach z ilustracjami i zdjęciami do utworów literackich lub do biografii autora (pojawiało się ich tam zresztą niewiele, często z błędnymi nazwami). Jerzy Ficowski jako wydawca dzieł Schulza

7 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 248.

8 Zob. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Bruno Schulz. Wspomnienie*, „Przekrój” 1958, nr 676, s. 8–9, 22, http://schulzforum.pl/pl/zalacznik/1958-03-23_przekroj_nr_676_a (dostęp: 28.10.2018).

zazwyczaj korzystał z możliwości prezentacji wycinków twórczości plastycznej. Można odważyć się na stwierdzenie, że jest to specyfika wczesnych Schulzowskich edycji. Dopiero w latach osiemdziesiątych *Xięga bałwochwalcza* została wydana autonomicznie. *Cliché-verre*'y ze zbiorów muzealnych trafiły najpierw w czarne obramowania premierowej edycji Serge'a Fauchereau, która ukazała się nakładem wydawnictwa Calligrammes w 1983 roku. Wydanie francuskie zatem o pięć lat wyprzedziło edycję przygotowaną przez Jerzego Ficowskiego. Porównując oba wydania, można odnaleźć dwie znaczące różnice – sposób prezentacji grafik oraz odmienność w sposobie ułożenia prac tworzących cykl (Schulz dołączył spis treści tylko do jednej z tek, ale nie zawiera on całości cyklu, nie może więc być traktowany jak instrukcja wydawnicza). Jeszcze w tym samym roku polską edycję przełożono na języki obce – ponownie na francuski, niemiecki i dwa lata później na angielski.

Szczególne znaczenie w recepcji *Xięgi bałwochwalczej* miał rok 1992, czyli setna rocznica urodzin i pięćdziesiąta rocznica śmierci artysty. Nie sposób wspomnieć o wszystkich rocznicowych wydaniach, lecz na uwagę zasługują z pewnością: trzecie wydanie *Regionów wielkiej herezji*, książka pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak *Bruno Schulz. In memoriam*, obszerny katalog *Bruno Schulz 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, towarzyszący wystawie *Bruno Schulz. Ad memoriam*, zorganizowanej przez Muzeum Literatury w Warszawie, oraz pierwsze wydanie niemieckich esejów i listów *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes* [Rzeczywistość jest cieniem słowa].

Z czasem polem dla reprodukcji *Xięgi* przestały być edycje naukowe i artykuły okołoschulzowskie. Skupiono się na motywach realizowanych przez grafiki, tworząc bohaterkom Schulza nowe możliwości zaistnienia, szczególnie w katalogach powystawowych. Panują w nich współcześnie dwa trendy. Pierwszy polega na łączeniu twórczości plastycznej i literackiej Schulza, na pewnego rodzaju uzupełnianiu wizualnego przekazu grafik fragmentami prozy, które realizują ten sam lub podobny motyw. Drugi zaś – na zestawianiu *Xięgi* z pracami innych artystów, które przedstawiają podobne motywy. To zabieg z jednej strony interesujący i również użyteczny, zwłaszcza dla osób niezaznajomionych z twórczością drohobyckiego artysty. Z drugiej strony jednak wydaje się niebezpieczny, ponieważ narzuca odbiorcom ścieżki interpretacyjne. Myślę, że ciekawym przykładem łączącym te dwa zabiegi jest *Rzeczywistość przesunięta*, katalog pod redakcją Joanny i Jana Gondowiczów, wydany w 2012 roku. Pojawiły się tam między innymi zestawienia *Procesji* z krótkim fragmentem pochodzącym z *Ulicy Krokodyli*, *Mademoiselle Circe i jej trupy* z Ludwika Lilliego *Człowiekiem niosącym konia* lub *Pielgrzymów z Kobieta na schodach* Jana Lebensteina.

Obok katalogów warte wspomnienia wydają się książki: Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak *Schulzowskie marginalia*, w których autorka przedstawiła zjawiska

i tematy często pomijane w badaniach nad Schulzem artystą⁹, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza* Jana Gondowicza, gdzie autor opisuje najpopularniejsze motywy w plastycznej twórczości Schulza, oraz *Słownik schulzowski*, będący hybrydycznym medium dla zgromadzonej wiedzy o Schulzu.

Xięga bałwochwalcza jest także źródłem inspiracji teatralnych. W ramach spektakli często przedstawia się obrazy jakby wyjęte z cyklu lub też próbuje się wzbogacić Schulzowską prozę o dodatkowe sceny masochistyczne. Przyczyn przenoszenia na deski teatralne motywów z serii grafik doszukują się w próbach jej fabularyzacji¹⁰. Jednak ważniejszą, bo materialną pamięć mają broszury, plakaty i programy towarzyszące spektaklom, które oprócz funkcji informacyjnych pełniły również funkcję medium twórczości.

Częstotliwość reprodukcji grafik zależy od trzech czynników: od tego, co i w jaki przedstawiają, od dostępności oryginałów oraz od możliwości technicznych wykonującego reprodukcje. Wybór grafik, jakiego dokonywał każdy z badaczy przygotowujących kolejne Schulzowskie edycje, zawsze był subiektywny. Pomijając prace skupiające się wokół formy *Xięgi* i propozycji jej odczytań¹¹, o pojawieniu się grafiki decydowała kategoria reprezentatywności w stosunku do twórczości graficznej lub do ogółu Schulzowskich prac – również literackich.

Wyróżniam kilka następujących sposobów przedstawiania grafik w edycjach książkowych:

1. Oddanie całego cyklu.
2. Odwzorowanie części zbioru, której odrębność od cyklu jest motywowana subiektywnym wyborem autora edycji lub wyznaczonym dla niej celem.
3. Ilustracja pewnego motywu.
4. Zestawienia i porównania z twórczością innych artystów.
5. Umieszczanie grafik najbardziej reprezentacyjnych dla cyklu na okładkach książek.

Gdy analizuję zawartości wydań, w których znalazły się grafiki z *Xięgi*, narzucają mi się jej dwa oblicza – oficjalne i nieoficjalne. Pierwsze nie angażuje

9 Uwagę przyciąga cykl fotomontaży Romana Cieślewicza inspirowany *Sklepmi cynamonowymi* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, przyjęty z dużo większym entuzjazmem przez krytykę francuską niż polską. Pracom Cieślewicza przypisuje się ambicje stworzenia alternatywnych ilustracji do zbiorów opowiadań. Zob. M. Kitowska-Łysiak, *Cieślewicza ikony codzienności*, w: eadem, *Schulzowski marginalia*, Lublin 2007, s. 97.

10 To zagadnienie podejmuje również Serge Fauchereau. Badacz sądzi, że *Xięga bałwochwalcza* jest tekstem, który nigdy nie został opublikowany. Zob. S. Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2018, s. 10.

11 Mowa o różnych koncepcjach układu grafik. Najpopularniejsze z nich należą do Jerzego Ficowskiego (układ *Xięgi bałwochwalczej*, jaki znamy, został opracowany właśnie przez niego), Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak oraz Jana Gondowicza. Zob. B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1988; *Bruno Schulz. In memoriam*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992; J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.

grafik wariantywnych, natomiast drugie uzupełnia nimi obraz oficjalny lub na ich rzecz rezygnuje z dobrze znanych przedstawień. Myślę przede wszystkim o *Ogierach i eunuchach II*, które nie pojawiają się w edycjach *Xięgi* datowanych na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte, oraz o *Zabawach w parku*, które nie są obecne w żadnej z edycji *Xięgi*.

W jednym z tekstów poświęconych *Xiędze bałwochwalczej* Stanisław Rosiek pisze: „Reprodukcje poszczególnych grafik układane są wedle mniej lub bardziej arbitralnego porządku. A przecież Schulz na karcie tytułowej tylko jednej teczki określił kolejność dziewiętnastu grafik, które do niej włożył (tworząc w ten sposób rozleglejszą narrację). Nie ma żadnej pewności, że podobne konfiguracje (i narracje) powtarzały się w innych teczkach. [...] *Xięga Bałwochwalcza* istnieje w jednorazowych, autorskich konkretyzacjach. Żadna z nich nie obejmuje wszystkich grafik (których jest łącznie dwadzieścia dziewięć)”¹². Nie ma więc jednej *Xięgi bałwochwalczej*. Oryginał, o którym pisał Benjamin, w przypadku *Xięgi* nie istnieje. Schulzologia jest skazana na reprodukcje lub na fantazmat dzieła nieuchwytnego.

Banjamin we wspomnianym eseju podejmuje jeszcze jedną ważną kwestię – mówi o utracie przez dzieło sztuki wartości kulturowych, która następuje w wyniku nastawienia na wartości ekspozycyjne. Leżące w ciemnościach oryginały grafik *Xięgi bałwochwalczej* przypominają podobiznę łosia narysowanego „w służbie kultu” na ścianie jaskini przez ludzi epoki kamienia. Być może, jak pisze Benjamin, „wartość kulturowa dzieła sztuki jako taka zdaje się dziś wręcz skłaniać do przechowywania go w ukryciu”¹³, a wartości ekspozycyjne wyprą wartości kulturowe (w tym punkcie Benjamin widział szansę na rozwój kinematografii).

Reprodukcja techniczna wywołała przewrót kulturowy na miarę opisywanego przez Benjaminą sporu między malarstwem a dopiero wyradzającą się fotografią. W jego konsekwencji do kultury popularnej przedostały się nieznanie wcześniej na taką skalę dzieła Picassa, a na ekranie kinowym mógł zaistnieć Charlie Chaplin. Być może tego typu istnienie pośrednie jest właśnie idealne dla *Xięgi bałwochwalczej*, która spotyka się ze swoimi odbiorcami poprzez reprodukcje, i gdyby nie to, niewykluczone, że nie miałyby możliwości opuszczenia muzealnych sal.

12 S. Rosiek, *Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności „Xięgi Bałwochwalczej”*, „Schulz/Forum” 5, 2015, s. 115.

13 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, s. 75.

Branislava Stojanović: Bruno Schulz 2018. Raport (według dziennika aktywności @bruno-schulz.org)

R.I.P.

Każdy oddany czytelnik Schulza z pewnością zasługuje na odrębny artykuł. Z uwagi na ograniczone ramy niniejszego sprawozdania przypominę tylko, że w zeszłym roku odeszli: czeska tłumaczka Vlasta Dvořáčková (1924–2018), izraelski literaturoznawca, profesor Shalom Lindenbaum (1926–2018), meksykański publicysta i tłumacz Sergio Pitol (1933–2018), polski kompozytor Tomasz Stańko (1942–2018), polski artysta malarz Edward Dwurnik (1943–2018) oraz chorwacki multimedialny artysta Vladimir Dodig Trokut (1949–2018).

Wydarzenia

Z licznych (około stu) wydarzeń schulzowskich wymienić trzeba najważniejsze:

Konferencja naukowa „Półtora dnia z Brunonem Schulzem w Bydgoszczy” (26–27 marca); VIII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu (1–7 czerwca); Minifestiwal Brunona Schulza w Moskwie (7–31 października); Bruno Schulz. Festiwal we Wrocławiu (9–14 października); Dni schulzowskie w Gdańsku (15–17 listopada) i Druga Jesień w Drohobyczu (19–20 listopada).

Odbyły się też mniejsze spotkania, rozmowy i performatywne czytania, głównie z udziałem osób polskiego pochodzenia, ale poza granicami Polski: 18 stycznia w Ennis (Irlandia), 26 lutego w Budapeszcie, 20 marca w Zurychu, 22 września w Sztokholmie, 19 października w Poczdamie, 4 listopada w Berlinie, 7 listopada w Montrealu, 15 listopada we Frankfurcie nad Odrą i 19 grudnia w Hongkongu.

W Polsce 15 lutego w Centrum Społeczności Żydowskiej w Warszawie odbyło się performatywne czytanie tekstu Agnety Pleijel *Schulz goes Kafka* (tłum. Elżbieta Frątczak-Nowotny) w reżyserii Marcina Kopcia, 25 stycznia krakowski Cheder zorganizował spotkanie wokół książki Pauliny Subocz i Ireneusza Staronia *Nadkolory i nadaromaty. Schulz, Mueller, Blecher*, a Instytut Mikołowski 9 marca prezentował *Szkice krytyczne* Schulza, ale bez udziału redaktorów 7 tomu *Dzieł zebranych*.

Aukcje

W odróżnieniu od poprzedniego roku, kiedy to rynek sztuki był nasycony pracami Schulza (siedem rysunków, trzy grafiki i jeden exlibris; w sumie sześć aukcji w różnych miastach w Polsce i na świecie), rok 2018 trzeba uznać za bezproduktywny. A może nawet niebezpieczny? Warszawski dom aukcyjny Agra-Art dwukrotnie ogłaszał sprzedaż rysunków Schulza. Były one jednak wątpliwej autentyczności i niejasnego pochodzenia, a więc podejrzanej wartości. Aukcja sztuki dawnej z 17 czerwca oferowała rysunek (cena wywoławcza 75 tysięcy zł), który pozostał w kategorii niesprzedane. Kolejny rysunek miał być wystawiony 14 października, ale w ostatniej chwili został wycofany. Z katalogów dostępnych na platformie Issuu wiadomo jedynie, że w obu wypadkach proveniencja była taka sama: „według relacji obecnego właściciela, około roku 1972, rysunek został przezeń pozyskany od osób skoliigaconych z Bruno Schulzem, którym artysta powierzył część swych prac”. Z kolei w Niemczech mniej znany dom aukcyjny sprzedał bardzo tanio jeden rysunek tuszem. Nie miał on ekspertyzy i był zaledwie „przypisany” Schulzowi, jak później poinformowano polską redakcję „Deutsche Welle” (Katarzyna Domagała, *Bruno Schulz bez gwarancji*, 17 listopada).

Wystawy

W roku 2018 odbyło się kilka wystaw zbiorowych, w których znalazły się rysunki, obrazy lub grafiki Schulza ze zbiorów muzealnych. Grafiki z cyklu *Xięga bałwochwalcza* pokazywano od 10 marca do 9 czerwca na wystawie *Dziewczyzna i pistolet* (kuratorka: Katarzyna Karwańska) w hiszpańskiej gminie La Oliva, na wyspie Fuerteventura, w Domu Pułkowników (Casa de los Coroneles).

Lwowska Galeria Sztuki, z własnych zbiorów, zorganizowała wystawę *Bruno Schulz w gronie artystów swego czasu*, która trwała od 30 maja do 31 sierpnia, co odnotowała także polska prasa („Kurier Galicyjski” z 31 maja, „Słowo Polskie” z 6 czerwca). Kuratorka wystawy Natalia Filewicz zebrała aż 35 artystów, którzy w dwudziestoleciu międzywojennym brali udział w wystawach razem z Schulzem.

Trzy polskie wystawy, zorganizowane przez Fundację Republika Marzeń, uznają z pewnym zastrzeżeniem, ponieważ z dokumentacji fotograficznej wynika, że nie zawierały oryginalnych grafik Schulza, lecz autoryzowane kopie Małgorzaty Leszczewskiej-Włodarskiej z 1992 roku. W Moskwie z kolei w ramach Mini-festiwalu Brunona Schulza zorganizowano dużą wystawę cyfrowych kopii rysunków drohobyckiego artysty ze zbiorów Muzeum Literatury w Warszawie.

Pod koniec roku kilka prac włączono do dwóch wielkich wystaw czasowych: *Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918* (Muzeum Narodowe w Warszawie, od 26 października 2018 do 17 marca 2019) i *Znaki wolności. O trwaniu polskiej tożsamości narodowej* (Zamek Królewski w Warszawie, od 10 do 23 listopada).

Bibliografia

Rynek wydawniczy jest nieustannie aktywny. Co roku pojawiają się kolejne wydania prozy Schulza na całym świecie. Przybywa coraz więcej nowych tłumaczeń (zwłaszcza od roku 2012, kiedy wygasły prawa autorskie).

W marcu 2018 Northwestern University Press opublikował długo oczekiwany nowy przekład na język angielski. Jego autorką jest Madeline Levine; z przedmową Rivki Galchen książka ma 288 stron¹. Na okładce umieszczono zaginiony rysunek Schulza, który pod tytułem *Zmierzch* był reprodukowany w 1935 roku („Tygodnik Ilustrowany”, nr 40). Warto wspomnieć, że ukazało się kilka recenzji tej książki (Ruth Franklin dla „The Wall Street Journal” z 15 marca, Benjamin Paloff dla „Times Literary Supplement” z 4 kwietnia, Nathan Goldman dla „The New Inquiry” z 7 maja czy Robert Looby dla „Dublin Review of Books” z 1 lipca). Na marzec 2019 Nawakum Press z Kalifornii zapowiada luksusowe wydanie tego tłumaczenia (pod tytułem *The Republic of Dreams*) z ilustracjami Thomasa Wooda.

Wydawnictwo New Library z Tel Awiwu publikuje nowy przekład opowiadań po hebrajsku autorstwa Miri Paz; z posłowiem Davida Grossmana książka ma 328 stron, na okładce umieszczono reprodukcję *Koguta* Joana Miró. Gazeta „Haaretz” zamieściła dwie recenzje tego wydania (23 maja i 2 czerwca). Promocja z udziałem tłumaczki odbyła się 10 października w Jerozolimie².

Wydawnictwo Aylak Adam Yayınları (Stambuł) publikuje nowy turecki przekład autorstwa Neşego Taluya Yüce³. Na okładce umieszczono fragment rysunku *Józef*, który pierwszy raz pojawił się na rynku sztuki w Łodzi w grudniu 2010 roku.

Również w języku włoskim pojawiły się nowe tłumaczenia, choć tylko trzech opowiadań (*Ulica Krokodyli*, *Wichura*, *Kometa*)⁴. Od maja 2018 roku dostępne są za darmo na stronie wydawnictwa Urban Apnea w wersji cyfrowej, drukowaną książkę trzeba zaś specjalnie zamówić. Tłumaczkami są Wiola Noga i Dafne Munro⁵. Krótka nota o tej publikacji ukazała się 24 maja w sycylijskim wydaniu gazety „La Repubblica”. Promocja odbyła się 9 czerwca w Palermo.

Zapowiedzi światowe można śledzić na stronie Instytutu Książki w ramach dotacji dla zagranicznych wydań. W następnym roku spodziewam się zatem

1 Bruno Schulz, *Collected Stories*, translated from the Polish by Madeline G. Levine, foreword by Rivka Galchen, Evanston (Illinois) 2018.

2 Kolejne spotkanie wokół nowego przekładu organizuje w swej siedzibie Instytut Polski w Tel Awiwie 22 lutego 2019 roku.

3 Bruno Schulz, *Tarçın Dükkânları*, çeviren Neşe Taluy Yüce, İstanbul 2018.

4 Wybór opowiadań prawdopodobnie został zainspirowany widowiskiem *Kometa* Wełmińskich, co pokazano w Palermo w listopadzie 2017 roku w ramach Festival di Morgana.

5 Bruno Schulz, *La via dei cocodrilli. L'uragano. La cometa*, traduzione di Wiola Noga e Dafne Munro, Palermo 2018.

nowego przekładu wszystkich opowiadań na język grecki (Alexandra D. Ioannidou, wydawnictwo Kastaniotis Editions), jak i pierwszego tłumaczenia *Sanatorium pod Klepsydrą* na język estoński (Hendrik Lindepuu, wydawnictwo Loomingu Raamatukogu).

Najciekawsze są jednak zapowiedzi z krajów, w których żadna książka Schulza jeszcze się nie ukazała. Już 6 lutego 2018 wydawnictwo Pika pa sipërfaqe z Tirany zapowiedziało pierwszą książkową edycję wszystkich opowiadań po albańsku pod tytułem *Rruga e Krokodilëve dhe tregimet e tjera* (tłumacz: Romeo Çollaku). Na okładce ma się znaleźć *Oko-kostka* Odilona Redona. Niestety, do końca roku wydanie nie ukazało się drukiem.

Natomiast nowych edycji w języku polskim w roku 2018 nie było. Zapowiedzi kolejnych tomów *Dzieł zebranych*, choć figurują oficjalnie w katalogu wydawnictwa słowo/obraz terytoria, pozostają bez daty. Zdaje się, że wkrótce ukaże się krytyczne wydanie *Sklepów cynamonowych*.

Schulzologia

Bibliografia przedmiotowa stale rośnie, można tu wręcz mówić o hiperprodukcji. Jest to jednak zaledwie ułamek w porównaniu z bibliografiami światowych pisarzy. W listopadzie ukazała się monografia Piotra Sitkiewicza o przedwojennej recepcji Schulza⁶, która pokazuje, że dorobek artystyczny autora *Sklepów cynamonowych* jednak nie był tak niezauważalny, jak się niekiedy sądzi. Z tego materiału zapewne powstanie antologia w krytycznym wydaniu autora. Większość tekstów (87/152) jest co prawda dostępnych w coraz bogatszych bibliotekach cyfrowych, ale pozostają rozproszone i bez naukowego komentarza. Na udostępnienie niektórych z nich czekamy od lat.

We wrześniu wydawnictwo Éditions L'improvisiste opublikowało tom zbiorowy po francusku⁷, będący owocem paryskiej konferencji „Schulz lu et interprété en Europe Centrale: entre modernisme et modernité”, która odbyła się w 2013 roku. Gdańska konferencja z listopada 2016 roku pod tytułem „Schulz – słownik mówiony” nadal nie zaowocowała książką, choć jej publikacja od dawna jest zapowiadana w katalogu Fundacji Terytoria Książki. Ale nie zawsze tak bywa. Już we wrześniu Wydawnictwo Pasaże zrealizowało opracowanie zbiorowe⁸ na podstawie konferencji „Schulz i po Schulzu”, która odbyła się w październiku 2017 roku w Zabrzcu. Podobnie jest z dwujęzycznymi publikacjami, od kilkun-

6 Piotr Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018.

7 *Bruno Schulz – entre modernisme & modernité*, sous la direction de Małgorzata Smorań-Goldberg & Marek Tomaszewski, Paris 2018.

8 *Przed i po. Bruno Schulz*, pod redakcją Józefa Olejniczaka, Kraków 2018.

stu lat publikowanymi przez drohobyckie Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka – w tym roku ukazała się książka o objętości 740 stron⁹.

Czasopismo „Schulz/Forum” z Gdańska też publikuje coraz grubsze numery, jedenasty ma prawie dwieście stron¹⁰. Tematycznie ograniczony i okolicznościowy numer trzeci „Acta Schulziana” jest nieco skromniejszy, ale za to dwujęzyczny¹¹. Niektóre prezentacje odbywały się podczas wspomnianych wydarzeń. Ukazało się też kilka artykułów i prac naukowych po angielsku¹², szwedzku¹³, duńsku¹⁴, ukraińsku¹⁵ i serbsku¹⁶.

Stosunkowo rzadko w Polsce zdarzają się przekłady zagranicznej schulzologii, nawet jeśli gdańska Fundacja Terytoria Książki stara się trochę tych braków uzupełnić, przynajmniej jeśli chodzi o autorów francuskich¹⁷. Jeszcze mniej jest tłumaczeń polskich monografii na języki obce, bodajże z wyjątkiem biografii. W tym roku ukazał się trzeci przekład „apokryfu” Agaty Tuszyńskiej, tym razem na język ukraiński¹⁸. *Narieczona Schulza* dostała nawet wyróżnienie w kategorii biografia na lwowskich targach książki, a promocje z udziałem autorki odbyły się we wrześniu we Lwowie i Drohobyczu.

Warto wspomnieć o kilku zapowiedziach. Biblioteka Narodowa w roku 2019 planuje opublikować katalog rękopisów z archiwum Jerzego Ficowskiego. Z kolei „Schulz/Forum” ogłasza numery tematyczne i zaprasza do współpracy. Chodzą

9 Бруно Шульц і сучасна теорія культури. Матеріали VII Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі, редакція Віри Меньок, Дрогобич 2018.

10 „Schulz/Forum” 11, 2018.

11 Місце. Кілька присутніх зауваг нехай посприяють розумінню справи... На 15-ліття Музею Кімнати Бруно Шульца в Дрогобичі, Дрогобич–Люблін 2018.

12 Stanley Bill, *Propaganda on the Margins: Bruno Schulz's Soviet Illustrations, 1940–41*, „The Slavonic and East European Review” 2018, vol. 96, no. 3, s. 434–468; Natalie Lozinski-Veach, *Decompositions: Inheriting Trash with Walter Benjamin and Bruno Schulz*, „MLN” 2018, vol. 133, no. 1, s. 763–792; Karen Underhill, *Bruno Schulz's Galician Diasporism: On the 1937 Essay „E. M. Lilien” and Rokhl Korn's Review of Cinnamon Shops*, „Jewish Social Studies” 2018, vol. 24, no. 1, s. 1–33; Zofia Ziemann, *Translator Profile in the Discourse around Translation: Promotion and Reception of the English Translations of the Fiction of Bruno Schulz*, „Hermes” 2018, no. 58, s. 139–156.

13 Emi-Simone Zawall, *Bruno Schulz sista kärlek*, w: *Ordvärldar. Möten kring judiska texter*, redaktör Daniel Pedersen, Stockholm 2018, s. 179–199.

14 Sara Blæsbjerg Lind, *Konkave himmelhvælvinger Bruno Schulz' Kometen (1938) og Lars von Triers Melancholia (2011)*, w: *Modernisme på tværs*, red. af Maria og Mogens Davidsen, Odense 2018, s. 185–196.

15 В. М. Лопушанский, *Міфологізація міста у творах Бруно Шульца та Франца Кафки*, „Молодий вчений” 2018, no. 3.1, s. 93–97.

16 Даяна Милованов, *Фигура оца у прози Бруна Шульца и Данила Киша*, w: *Савремена проучавања језика и књижевности*, књ. 2, Крагујевац 2018, s. 129–137.

17 Serge Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza. Wokół Xięgi bałwochwalczej*, przełożyła Paulina Tarasiewicz, Gdańsk 2018. W przygotowaniu jest także książka Henri Lewiego *Strategie mesjaniczne Brunona Schulza* w przekładzie Tomasza Stróżyńskiego.

18 Аґата Тушинська, *Наречена Шульца: апокриф*, переклад з польської, примітки та коментарі Віри Меньок, Чернівці 2018.

słuchy, że Anna Kaszuba-Dębska przygotowuje kolejną po *Kobietach i Schulzu* biograficzną książkę o Schulzu¹⁹, ale Wydawnictwo Znak na razie nie potwierdziło tej informacji.

Schulzoidzi

Tego hasztagu używam głównie do opisu sztuki plastycznej. Ale oczywiście termin dotyczy także dzieł literackich, jak i innych gatunków artystycznej ekspresji. W roku 2018 opublikowano dwie książeczki inspirowane Schulzem – po portugalsku²⁰ i po włosku²¹. Wystawa fotografii Mariusza Kubielasa, od dawna podróżująca po Polsce, była pokazywana w Gorlicach od 6 marca do 19 kwietnia, tym razem pod tytułem *U Schulza*. Z kolei Fundacja Republika Marzeń od wielu lat organizuje wystawy zbiorowe „W stronę Schulza” – w tym roku odbyła się ona w Nowym Sączu od 10 sierpnia do 14 października, a potem, poszerzona i pod nieco innym tytuł, *Bruno Schulz: artysta nienazwany*, w Płocku od 4 października do 19 listopada i w Toruniu od 15 grudnia 2018 do końca lutego 2019 roku. Specjalnie na toruńską edycję Andrzej Dudziński przygotował nowy portret Schulza. Lokalna prasa poświęciła tej wystawie dużo uwagi zarówno przed wernisażem, jak i po nim, a pod koniec roku dziennik „Rzeczpospolita” opublikował na czterech stronach bogato ilustrowany dodatek *Rzecz o Schulzu*. W przygotowaniu jest wielka wystawa braci Quay, od kilku lat znana na świecie pod tytułem *Dormitorium*. Będzie to pierwsza jej odsłona w Polsce. Zapowiada ją Centrum Spotkania Kultur w Lublinie od 21 lutego do 27 kwietnia 2019 roku. Podobna ich wystawa, zatytułowana *The Brothers Quay Phantom Museums*, odbyła się w Okazaki Mindscape Museum (Japonia) od 7 kwietnia do 20 maja.

Teatr

Bruno Schulz nie napisał żadnego dramatu, jego opowiadania są właściwie pozbawione fabuły, a jednak ciągle są inspiracją dla rozmaitych projektów teatralnych. Oto, co grano w roku 2018: w Nowym Orleanie *Karakony* (po angielsku *Cockroaches: A Puppet Play*) 5 stycznia i kilka razy w kwietniu; *Sierpień* (po węgiersku *Augusztus*), reż. Zoltán Balázs, premiera 13 stycznia w Târgu Mureș (Rumunia), spektakl pokazano także wielokrotnie na Węgrzech (Maladype

19 Z tejże książki rosyjskie tłumaczki *Regionów wielkiej herezji* (Е. Барзова, Г. Мурадян) wybrały fragment o Judycie Suchestow („Иностранная Литература” 2018, no. 4), a hebrajskie czasopismo „Iton 77” opublikowało w styczniu 2018 roku rozdział o Annie Płockier w tłumaczeniu Miri Paz.

20 Leda Cartum, *Bruno Schulz conduz um cavalo*, São Paulo 2018.

21 Francesco Permunián, *La plasmabilità artistica del cartone e il suo impiego nella scuola: una relazione su Bruno Schulz*, Torino 2018.

Színház), raz w Słowenii (Festival Boršnikovo srečanje) i będzie jeszcze grany w lutym 2019 roku w Bośni (Sarajevo Winter Festival); *Cynamonowy pył*, reż. Monika Adamiec (premiera w grudniu poprzedniego roku w Rzeszowie na deskach Teatru MDK, czyli Młode Dzielne Kuropatwy), spektakl grano 14 stycznia dla WOŚP; *Sklepy cynamonowe* (premiera polska 2015), reż. Robert Drobniuch, produkcja Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach, spektakl był wystawiany jeszcze 19–20 stycznia 2018 (i będzie znowu na początku marca 2019 roku); inspirowany legendami o życiu Schulza projekt Gennady’ego Ostrowskiego *Persiešu valodas stundas*, premiera w listopadzie 2017 roku, był grany przez cały rok w Žanis Lipke Memorial w Rydze (Łotwa), a także w Moskwie podczas Minifestiwalu Brunona Schulza; *Sklepy cynamonowe*, reż. Ingmar Villqist (premiera w 2016), spektakl grano 23 stycznia w Teatrze Śląskim w Katowicach; *Sanatorium czasu*, reż. Jefim Kutcher, spektakl grano w Teatrze Tmuna w Tel Awiwie w styczniu (premiera w 2016 roku); *Bagaż* (spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Lalkarskiego Akademii Sztuk Teatralnych), reż. Aleksander Maksymiak, premiera 16 marca w AST we Wrocławiu, grany także 15 maja w ramach Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi i 13 października na XXV Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Spotkania” w Toruniu; monodram *Sanatorio* Jersona Fontany, oparty na trzech opowiadaniach Schulza, miał premierę w Brazylii w marcu w teatrze Turma do Dionísio, gościnie wystąpił także w maju i czerwcu w Polsce i na Ukrainie; spektakl *Bruno* Dimitriego Canessy grano we Włoszech (15–18 marca Mediolan, 19 października Livorno, 25 listopada Udine); *Kometa: widowisko apokaliptyczne w 10-ciu obrazach z prologiem i epilogiem*, reż. Teresa i Andrzej Wełmińscy (byli członkowie teatru Tadeusza Kantora), spektakl grano w Londynie w Coronet Print Room aż pięć razy w drugiej połowie marca (premiera w roku 2017 w krakowskiej Cricotece); *The Street of Crocodiles*, reż. Simon McBurney i Mark Wheatley, spektakl wystawiony 28 kwietnia w University of Derby Contemporary Theatre & Performance oraz w Technical Theatre; poznański Teatr u Przyjaciół z okazji swoich piętnastych urodzin wystawił 29 maja happening *Schulz*, zainspirowany swym pierwszym schulzowskim spektaklem z 2003 roku; *Historie o moim ojcu*, reż. Anna Dziedzic, spektakl grano 2 czerwca na VIII Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (premiera w sierpniu 2017 w Warszawie) i 5 lipca w Grenoble (30es Rencontres du Jeune Théâtre Européen); Teatr Alter z Drohobycza wystawił spektakl *Таргани (Karakony)*, reż. Andrij Jurkiewicz, podczas tamtejszych festiwali w czerwcu oraz w listopadzie; *Xięgi Schulza*, reż. Jan Szurmiej, spektakl został włączony do regularnego repertuaru w Teatrze Polskim we Wrocławiu (premiera 8 czerwca); *Невтомний Перетворювач (Niewyczerpany transformista)*, według projektu Wiesława Hołdysa, wystawiony przez Teatr Alter 29 września w Lutsku; *Powidoki z Schulza. Trzyście obrazów*, reż. Balbina Hoppe, jednorazowy pokaz spektaklu odbył się 15 listopada na Uniwersytecie Gdańskim podczas Dni schulzowskich; *Деміург (Demiurg)*, reż. Oleg Lipcyn, spektakl na

podstawie tłumaczenia prozy Schulza Jurija Andruchowycza, premiera 16 listopada w Kijowie; *Δρόμοι Κροκοδείλων* (*Ulica Krokodyli*), reż. Melita Kuta i Haris Kaikaridis, premiera odbyła się w grudniu, spektakl jest grany we wtorki, środy, soboty i niedziele w Apothikes Thoc Latsia Theater w Nikozji (Cypr).

W sumie to kilkanaście spektakli, w tym kilka premier, a także polskie i zagraniczne festiwale teatralne... I to prawdopodobnie nie jest wszystko. Pewnie coś mi umknęło.



Bogdan Konopka

1953–2019

Stanisław Rosiek: Śmierć Foto- gra

Dzisiaj w nocy, 19 maja 2019 roku, zmarł Bogdan Konopka. Nie minęły nawet dwadzieścia cztery godziny od tej ciemnej chwili. Gdybym do niego zatelefonował w sobotę, usłyszałbym jego głos. Teraz już nie.

Nie zdawałem sobie nawet sprawy, jak bardzo był mi bliski, jak głęboko wszedł w mój wewnętrzny świat. Nie tylko jako fotograf z setkami, z tysiącami obrazów świata zewnętrznego, który naznaczał własnym piętnem. Teraz to czuję – tę pustkę, ten brak. Jego nieobecność. I jego niedostępność. Zdaje się, że nieodwołalną.

Okolo południa zauważyłem, że telefonował *Mat*. Razem z nim i z Bogdanem planowaliśmy wydanie książki pod roboczym tytułem *Konopka*. Nie oddzwoniłem. Nie rozmawialiśmy od dawna, cóż mógłby mi chcieć powiedzieć tak nagle, w niedzielne przedpołudnie? W jednej chwili zrozumiałem, że ma w zanadrzu złą nowinę. Nie chciałem jej usłyszeć. Jeszcze nie wtedy. Nie tak prędko. Gdy dwie godziny później zatelefonowała *Małg* – nasza wspólna przyjaciółka – nie potrafiłem już dłużej grać na zwłokę. Dowiedziałem się od niej, że Bogdan zmarł nagle w nocy, podczas pracy w fotograficznej ciemni. Przygotowywał wystawę, którą miał otworzyć za kilka dni.

Jesteśmy (byliśmy) z tego samego rocznika. Przenosiłem na niego moje głębokie (najgłębsze) przeświadczenie, że śmierć mnie nie dotyczy. Że może kiedyś nadejdzie, ale to nie takie pewne. A w każdym razie, nie wiadomo, kiedy to się stanie. Nie żebym myślał, że jestem nieśmiertelny. Nie o to toczyła się gra. Stawką była długo-wieczność. I czas – czas bez ograniczeń.

Bogdanie, mamy jeszcze tego czasu dużo. Zdążymy zrealizować wszystkie nasze plany. A później – zmęczeni i szczęśliwi – siądziemy przy butelce wina i będziemy przyglądali się temu, co udało się nam wspólnie zrobić. Mamy jeszcze tyle czasu, że moglibyśmy się nim podzielić z bardziej potrzebującymi (na przykład z Andrzejem Ch., z którym już od prawie dwudziestu lat nie rozmawiam, bo z własnej woli nagle odszedł). Zdążymy z twoją książką, która ma być – tak to rozumiem – nie książką „o tobie”, lecz w największym stopniu: „tobą”, książką najgłębiej osobistą i zarazem najbardziej oficjalną, bo pokazującą twoją społeczną twarz. Co tam – zdążymy. I jeszcze po drodze wstąpisz do Drohobycza, żeby sfotografować świat Schulza. A wcześniej tak ustawisz obiektyw u siebie, w Paryżu (nie będziesz miał daleko), żeby na matówce twojego aparatu pokazał się Paryż 1938 roku. Właśnie przeszła nad miastem nawałnica. Schulz po przyjeździe zainstalował się w Hotel d’Orient. Chciałbym, żebyś uchwycił go najpierw, jak

wychodzi na spotkanie z Siegfriedem Kracauerem w Café de Versailles. Jest 12 sierpnia. Ten uciekinier z nazistowskich Niemiec, przez pewien czas mieszkający w Paryżu (w nieodległej perspektywie Ameryka), objaśniał Schulzowi: „Ta kawiarnia – ledwie o 10 minut od Pańskiego hotelu – leży naprzeciw Gare de Montparnasse, tam gdzie rue de Rennes wchodzi w plac Dworcowy”. Pamiętaj, że Kracauer chciał się spotkać z Schulzem po południu. Chyba bał się upałów. W Paryżu tego dnia termometry pokazywały 32 stopnie. „Byłoby wskazane nie siedzieć na zewnątrz, lecz spotkać się w środku kawiarni” – zalecał przezornie Schulzowi. Żeby ich sfotografować, musisz więc wejść do wnętrza lokalu. Czy zdążyłeś zrobić te paryskie fotografie? Nie miałem od ciebie wiadomości.

Tak się rozmową z umarłym przyjacielem pocieszam – jak widzicie. Trochę może naiwnie, na pewno bezradnie. Ale lepsze to niż milczenie. I zimne dotknięcia nieobecności. W tym moim żalobnym gadaniu, w tych nocnych rojeniach tkwi jednak jakieś ziarno racjonalności. A w każdym razie – nadzieja, że nie jesteśmy uwięzieni w czasie. Nikomu innemu nie udałoby się dzisiaj ta sztuka, żeby sfotografować Schulza. Ale ten umarły fotograf wiedział, nie wiadomo skąd, w jaki sposób umieścić obiektyw aparatu w szczelinach widzialnego świata. Miał dostęp do przeszłości. Przezierały przez te szczeliny światy dawno minione, które – zatrzymane w kadrze, znieruchomiałe – będziemy już zawsze oglądali na jego fotografiach. Dlaczego więc nie miałyby sfotografować paryskiego spotkania Schulza z Kracauerem? Albo sceny z kabaretu Casanova (10, rue Rachel), dziś już nieistniejącego, dokładnie w tym momencie, w którym Schulz – zapytawszy wcześniej, czy może – dotyka delikatnie ramienia paryskiej kokoty? Fotografie Bogdana nieraz przecież pokazywały to, czego już nie ma, a dokładniej: czego już nie było, gdy rozstawał trójnóg statywu – materię, która skapitulowała i wycofała się z rozpadających się form. Ale też resztki dawnych światów, które uparcie pozostają pośród nas, tylko ich nie dostrzegamy.

Chciałem widzieć, jak fotografuje Drohobycz. Jechać tam. On z aparatem i nierozłączną *J.*, ja jako świadek. Takie mieliśmy plany. Wierzyłem, że dzięki temu fotografowi uda się rzecz niemożliwa. Nagły skok w przeszłość, o więcej niż wiek, do epoki sklepów cynamonowych, do której sam Schulz docierał z trudem dzięki pisaniu. Bo żaden świat dzieciństwa nie jest na wyciągnięcie ręki. Wierzyłem, że Bogdanowi Konopce uda się jednak ten zapośredniczony przez literaturę Schulzowski świat sfotografować. Jego fotografie – skądkolwiek by pochodziły – pokazywały to, co Schulz przedstawiał swoim pisaniem. Jakby Drohobycz był wszędzie.

Byłem (i nadal jestem) przekonany, że patrzyli (patrzą) na świat z tej samej perspektywy. Wydawało się, że obydwaj, pracując na granicy rzeczywistości – różnych rzeczywistości, są ze śmiercią za pan brat, że dostrzegają nieuchronną płynność form, że – obydwaj – pokazują niestałość, chwilowość wszystkich rzeczy. I zapewne tak właśnie było. Tylko nie wziąłem pod uwagę, że i oni podlegają

tej wiecznej metamorfozie. Jak wszyscy. I że pewnego dnia odejdą z tego świata, że znikną z naszych oczu. Pozostawiając po sobie żal i smutek.

Literatura prowadzi ze śmiercią inną grę niż fotografia. Pisanie śmierć zwodzi, tworząc iluzję nieśmiertelności w dziele – wiecznego, zawsze możliwego zmartwychwstania w tekście (i dzięki tekstowi). Fotografia natomiast zawiesza czas – to, co dawne i odległe, przedstawia jako obecne tu i teraz.

Bogdan Konopka był fotografem. Odrywał teraźniejszość od czasu i miejsca, przemieniał ją w nieruchome obrazy – i nadawał wymiar wieczny, to znaczy odsyłał w przyszłość. I równocześnie przymuszał fotografowaną rzeczywistość, by przypomniała sobie, czym była. W tym tajemniczym procesie przemieszczania się w czasie (i nieuchronnej metamorfozy) ważne są dwa miejsca specjalne – tranzytywne i transformatywne: *camera obscura* i fotograficzna ciemnia. Kooperacja optyki z chemią. Miejsce przemiany świata w obraz i nadania temu obrazowi materialnej trwałości. Obydwa miejsca pozostają pod zarządem śmierci. Fotograf to zatem ktoś, kto z nią na co dzień obcuje. Dlatego wie lepiej niż ktokolwiek, że jest ona ceną wieczności. Nie może żyć wiecznie ten, kto nie umarł.

Ciemnia fotograficzna jest przedsionkiem śmierci.

Ciemnia fotograficzna jest bramą do nieśmiertelności.

O trzeciej po północy *J.* znalazła martwego fotografa w ciemni.

20 maja 2019 roku, w poniedziałek po północy

[noty o autorach]

Maciej Abramowski (ur. 1989)

Student filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się teorią i antropologią literatury, nowoczesnością i peryferyjnością w literaturze. Założyciel koła naukowego teorii literatury „Parabaza”, współorganizator spotkań i konferencji na Wydziale Polonistyki UW. Współprowadził cykl debat z polskimi pisarzami „Formuły retoryczne” w Muzeum Literatury w Warszawie.

Marcin Całbecki (ur. 1977)

Literaturoznawca, doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny w Katedrze Historii Literatury Uniwersytetu Gdańskiego. Autor trzech monografii i kilkudziesięciu artykułów naukowych.

Eliza Gościński (ur. 1996)

Studentka filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Obroniła pracę licencjacką pod tytułem *Xięga bałwochwalcza w reprodukcjach. Próba dokumentacji*. Magisterium pisze o *Xiędze bałwochwalczej* w przestrzeni wirtualnej. Pomaga w Pracowni Schulzowskiej, zajmuje się ikonografią.

Ewa Graczyk (ur. 1953)

Literaturoznawczyni, eseistka. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka książek: *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej* (Warszawa 1994), *O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych ważnych sprawach. Eseje* (Gdańsk 1994), *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym* (Gdańsk 2004) oraz *Od Żmichowskiej do Masłowskiej. O pisarstwie w nadwiślańskim kraju* (Gdańsk 2013). W 2006 roku nominowana do Nagrody Literackiej „Nike”, w 2014 – do Nagrody Literackiej Gdynia.

Kris van Heuckelom (ur. 1976)

Profesor studiów kulturowych i polonistycznych na Katholieke Universiteit Leuven w Belgii. Jego zainteresowania obejmują współczesną literaturę polską, translatologię, badania nad migracjami, a także kulturę pamięci i kulturę wizualną z uwzględnieniem filmu europejskiego. Współredaktor tomów: *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations* (Amsterdam 2009) i *European Cinema after the Wall. Screening East-West Mobility* (Lanham 2014). Autor książki: „*Patrzyć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza* (Warszawa 2004)

i *Polish Migrants in European Film 1918–2017* (New York 2019). Publikował w wielu monografiach dotyczących kultury i literatury polskiej.

Eliza Kącka (ur. 1982)

Adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Opublikowała książki akademickie: *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida* (Warszawa 2012) oraz *Lektura jako spotkanie. Brzozowski – tekst – metoda* (Kraków 2017), a także książkę prozatorską *Elizje* (Kraków 2017). Współredaktorka antologii poezji najnowszej *Poezi i poetki przekraczają granice* (Katowice 2011), redaktorka wyborów poezji mniej współczesnej (w tym Norwida). Członkini Zarządu Głównego Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Recenzentka i czytelniczka literatury najnowszej.

Katarzyna Lukas

Adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka monografii: *Fremdheit – Gedächtnis – Translation: Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft* (Berlin 2018) i *Obraz świata i konwencja literacka w przekładzie. O niemieckich tłumaczeniach dzieł Adama Mickiewicza* (Wrocław 2008; wyd. niemieckie: *Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten. Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen*, Berlin 2009). Zainteresowania badawcze: literaturoznawstwo polskie i niemieckie, komparatystyka, translatołogia oraz problematyka pamięci kulturowej.

Aleksandra Naróg (ur. 1991)

Doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ, absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą *Pamiętnikowi z okresu dojrzewania* Witolda Gombrowicza, prowadzi zajęcia z antropologii nowoczesności.

Małgorzata Ogonowska (ur. 1971)

Redaktorka, korektorka, wydawczyni. Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, członkini Pracowni Schulzowskiej.

Józef Olejniczak (ur. 1957)

Profesor zwyczajny w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego, autor kilkunastu autorskich monografii naukowych, redaktor naukowy kilkunastu monografii zbiorowych, autor opracowania edycji korespondencji Józefa Wittlina z redaktorami londyńskich „Wiadomości”, uczestnik prawie stu ogólnopolskich i międzynarodowych konferencji naukowych, m.in. w Nowym Jorku, Neapolu, Frankfurt nad Menem, Lille, Wilnie, Kownie, Drohobyczu i Opawie. Zajmuje się teorią literatury i polską literaturą modernistyczną. Pisał o dziejach polskiej emigracji drugiej połowy XX wieku, a także o Witoldzie Gombrowiczu, Czesławie Miłoszu, Aleksandrze Wacie, Brunonie Schulzu, Stanisławie Vincenzie, Józefie Wittlinie, Jerzym Stempowskim, Józefie Czechowiczu i Leopoldzie Staffie. Od roku 2015 współpracuje z Urzędem Miejskim w Zabrzcu, gdzie organizuje warsztaty interpretacyjne dla uczniów szkół średnich i ogólnopolskie konferencje naukowe „Przed i po”, poświęcone

najwybitniejszym polskim modernistom – dotąd Brunonowi Schulzowi i Witoldowi Gombrowiczowi. Jest członkiem kapituły nagrody za debiut prozatorski im. Witolda Gombrowicza. W roku 2019 ukaże się jego książka o twórczości Schulza.

Jakub Orzeszek (ur. 1991)

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Sekretarz redakcji „Schulz/Forum”. Współpracuje z Fundacją Terytoria Książki i Wydawnictwem Części Proste. Interesuje się tanatologią, antropologią literatury i kulturą popularną. Píše pracę doktorską o nekroprzemocy w kulturze polskiej.

Włodzimierz Rudnicki (ur. 1942)

Malarz, grafik. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w 1968 roku). Członek Łódzkiego Towarzystwa Przyjaciół Książki i Towarzystwa Bibliofilów Polskich w Warszawie. Projektant i wydawca druków bibliofilskich, redaktor graficzny czasopisma „Akapit”.

Piotr Sitkiewicz (ur. 1980)

Redaktor, literaturoznawca, wykładowca Uniwersytetu Gdańskiego. Członek redakcji „Schulz/Forum”. Autor książki *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939* (2018).

Tymoteusz Skiba (ur. 1987)

Absolwent filologii polskiej i kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury międzywojennej oraz science fiction. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską zatytułowaną *Literackie homunkulusy Brunona Schulza, Stanisława Lema i Philipa K. Dicka*. Członek Pracowni Schulzowskiej. Pracuje w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.

Aleksandra Paulina Skrzypczyk (ur. 1990)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Członkini Pracowni Schulzowskiej. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą muzyce w dziele Brunona Schulza. Na portalu www.schulzforum.pl opisuje muzyczną recepcję pisarza. Autorka publikacji o języku Mirona Białoszewskiego. Jej teksty można przeczytać m.in. w „Toposie”, „Schulz/Forum”, a także w licznych tomach zbiorowych. Wokalistka i lektorka języka angielskiego.

Branislava Stojanović (ur. 1969)

Polonistka, tłumaczka, literaturoznawczyni. Pracuje na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Belgradzie. Zajmuje się literaturą polską dwudziestego wieku. Opracowała bibliografię przekładów *Polonica u Srbiji: bibliografi ja posebnih izdanja (1848–2013)* (2013). Twórczyni pierwszej i najobszerniejszej strony internetowej dotyczącej życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza (www.brunoschulz.org) oraz profilu facebookowego skupiającego miłośników twórczości autora *Sklepów cynamonowych* (www.facebook.com/brunoschulz.org).

[abstracts]

Jakub Orzeszek

Schulz, Our Neighbor

When in 1947 Pierre Klossowski called the Marquis de Sade his “neighbor,” in fact he did it on behalf of an entire generation of French intellectuals, writers, and artists, for whom the “divine Marquis” became emblematic both as a source of philosophical inspiration, and as an existential figure. Soon the author of *120 Days of Sodom* would be taken into consideration by Bataille, Blanchot, Camus, and de Beauvoir, and then by Barthes, Ricoeur, Lacan, Deleuze, and Kristeva, to mention only the French. Now, after several decades, it is clear that the twentieth-century humanities made his writings one of their permanent points of reference, either negative, or positive. Therefore, Sade became a neighbor of every one of them. Still, Klossowski did not only mean rational and “structural” kinship when he called the author of *Juliette* his “neighbor.” His statement seems to have reached much deeper, at something most intimate and dark that remains beyond the pale of reason – Schulz called it the “basic capital of imagination,” the “roots of individual spirit,” the “mythic core.” Just like de Sade, Schulz has many devotees – commentators who also are his “neighbors.” Schulz Studies stem from a statement by Jerzy Ficowski, “I have found the Authentic.” He was then followed by many scholars who were similarly dazzled and seduced, ready to “engage in discoveries.” There are more and more of them nowadays, but Schulz, like the “divine Marquis” in the 20th century, has become for us, overwhelmed by the less and less intelligible and more and more grotesque reality of the 21st century, also a point of reference and an emblem of a certain intellectual and aesthetic identity. With his new materialism, non-anthropocentrism, and the ethic of care, Schulz seems now a harbinger of a new paradigm of Polish culture, which is emerging under our eyes. Perhaps soon enough someone will claim on behalf of a whole generation of post-humanists: Schulz, our neighbor. Will it be true? For now, we are in abeyance, relying only on ourselves. In a trembling voice, with a premonition of something intimate and dark in ourselves, each of us repeats in his or her own name: Schulz, my neighbor.

Eliza Kącka

Should Schulz’s Works Be Burned? Inquisitors: Wyka and Napierski

The author considers the circumstances in which Kazimierz Wyka and Stefan Napierski, two respected literary critics, published texts which criticized Bruno Schulz in the monthly magazine *Ateneum* (1939, no. 1). Schulz’s prose works were already widely known to

be difficult, but there was no doubt as to their merit. The writer's high position seemed indisputable, and yet Wyka and Napierski still consciously tried to destroy Schulz's legacy. Their critical attack on Schulz is interpreted in the essay not as an isolated exploit, but as a model case of interpretational misunderstanding, which is not so much the effect of a lack of understanding, but of planned action and ill will of the critics. Wyka and Napierski did not want to understand, and with their dislike of the type of prose that Schulz wrote they programmed a certain type of reading and critical approach, which had many followers and determined reception. At the same time, however, their dismissal of Schulz turned out to have a positive value – not for the history of criticism, but for Schulz studies as such.

Józef Olejniczak

Two Sanatoria / Two Universities

The starting point of the paper is Jacques Derrida's reflection on the university today presented in his lecture on the „Unconditional University.” Then the author analyzes some passages from Thomas Mann's *Magic Mountain* to demonstrate that the novel has been based on the picture of the university during the anti-positivist reaction. In Mann's novel, the Sanatorium is an allegory of the University, while the protagonist, Hans Castorp, is a student seeking Mentors and the Truth. Schulz's story, „Sanatorium under the Sign of the Hourglass,” has been interpreted as inspired by *The Magic Mountain*, since arguably it includes some traces of the „sanatorium – university” parallel. The paper refers also to Paweł Huelle's novel *Castorp*, which tells a story of Mann's character during a period of his studies in Gdańsk, anticipating the events described in *The Magic Mountain*. All the three texts – by Mann, Schulz, and Huelle – are connected by the debates characteristic of the humanities before the Great War (Mann, Huelle) and before World War II and the Holocaust (Schulz).

Marcin Całbecki

Another Rebellion of the Father. On the *Continuation* of Bruno Schulz's *Treatise on Tailor's Dummies*

The essay is an interpretation of the middle part of the „Treatise on Tailor's Dummies.” The opposition of matter and form has been translated into the key opposition in Schulz's fiction – the conflict of the sexes. The father represents in Schulz's stories a patriarchal order. A vision of the father's domination is the foundation of his lecture, which makes it different from the first part of the „Treatise,” where Jacob attempted to win the affection of the listening women by a praise of a heretic doctrine identified with matriarchate.

Kris van Heuckelom

Third-generation fiction on World War II and the Holocaust (with a Schulzian touch): The „Contrapuntal” Cases of Piotr Paziński and Erwin Mortier

The paper is a comparative analysis of the „schulzoid” and „contrapuntal” novels by Piotr Paziński (*The Boarding House*) and Erwin Mortier (*Marcel*). A comparison of the novels is,

however, a pretext to approach a much more complex topic which is the representation of trauma by the third post-Holocaust generation, both from the point of view of the victims (Paziński), and that of the oppressors (Mortier). The author has identified characteristic Schulzian motifs which in *The Boarding House* and *Marcel* have different functions: the autobiographical setting, the child-narrator, the tension between harmony and discord of remembrance, fascination with trash, and interest in the myths of genesis. Schulz – both the style of his fiction and he himself as a Holocaust victim – has turned into a significant figure for a generation, connecting two seemingly diverse discourses of Paziński and Mortier.

Katarzyna Lukas

The Problem of Memory in Bruno Schulz' Oeuvre in the Perspective of German Memory Studies

The author attempts at reconstructing the concept of cultural memory found in Bruno Schulz' oeuvre. The aim is to show that Schulz, not unlike Thomas Mann, anticipated some theoretical aspects of postmodern memory studies as pursued in Germany since the 1980s. On the one hand, there are striking affinities between Schulz and the art historian Aby Warburg whose ideas of “collective visual memory” and “pathos formulas”, developed until the 1920s, have only recently been rediscovered and acclaimed in the present-day cultural research. On the other hand, Schulz draws on Jung's depth psychology by referring to the theory of archetypes and the common unconscious. Unlike Warburg's, Jung's ideas have been rejected in contemporary German memory studies because of their alleged biologicistic flaw. Due to his affinities to both Warburg and Jung, Schulz suggests his own vision of individual and collective memory, which allows for reconciling the “biological” and the “culture-oriented” reflection on collective memory and may be a source of inspiration in today's research.

Tymoteusz Skiba

The Book of Schulz, the Book of Lem

The Book is not only a crucial element of the fictional world of Schulz and Lem, but also a metaphor of creation. The poetic imagination of both writers is rooted in the mythical image of the ur-Book, the Authentic Scroll which makes the *axis mundi* of reality. The artistic task of Schulz was to reconstruct that lost idea, while Lem decided to abandon it in favor of a vision of enormous, overwhelming libraries. At any rate, the attitude toward the myth of the Book turns out to be a common element, if not a symbol characteristic of both Schulz's and Lem's fiction.

Ewa Graczyk

Oh, Grow! Grow!

The present essay is a personal, literary record of reading experience. The author does not pay much attention to the scholarly context of Schulz studies in favor of the emotional aura of his stories. In her opinion, the most important components of Schulz's fiction are its epiphanic character, the need for togetherness, and openness to the Other.

Aleksandra NarógSchulzian Representations of Disgust in *Cockroaches*

The aim of the paper was to interpret Bruno Schulz's short story, *Cockroaches*, in the context of the phenomenon of repulsion. Disgust has been interpreted as an ontological, aesthetic, and epistemological determinant of modernist literature, as well as Schulz's fiction. The experience of disgust has been interpreted in the terms proposed by Julia Kristeva, Mary Douglas, Walter Benjamin, and the non-anthropocentric humanities. It has been suggested that repulsion may be analyzed as the main element of the „topography” of Schulz's universe: one of its main principles, both forming and destroying its matter.

Maciej AbramowskiSchulz and Economy. On the Experience of Modernity in *The Street of Crocodiles*

The paper focuses on the motifs characteristic of the experience of modernity, which appear in Bruno Schulz's fiction – specifically, on those derived from modern economy and its influence on the individual's reception of reality, such as metropolis, crowd, loneliness, commercial street, and commodity fetishism. The context includes the accounts of modernity proposed by Marx, Benjamin, Simmel, and Marshall Berman. In his description of the commercial street in “The Street of Crocodiles,” Schulz draws on the tradition of modernist literature, developing the traditional modes of description in terms of his own imagination and literary mythology. He approaches the economic modernity from a peripheral point of view, which allows him to perceive its aspects that are invisible in the center.

Piotr Sitkiewicz

„Yet penniless.” Bruno Schulz's Income and Living Standard

The author makes an attempt to test a widespread opinion that Bruno Schulz had serious financial problems. This view, however, dating back to the writer's own statement and then supported by such outstanding experts on his life and work as Jerzy Ficowski, seems to be rather untenable. Having analyzed Schulz's income confirmed by his letters, as well as the income of other Polish writers in 1918–1939, Piotr Sitkiewicz has reached a conclusion that in fact his living standard in the 1930s was quite high, particularly if one takes into account the economic situation of Poland stricken by the crash of 1929 and its consequences. Schulz's complaints on his teaching job and salary were not caused by objective estimation, but by his worldview which was influenced by chronic depression.

Małgorzata Ogonowska

„In my imagination, I pictured myself jobless and destitute.” Not Only on Schulz's Income – In Response

Even though the present essay has been written in response to Piotr Sitkiewicz article „‘Yet penniless.’ Bruno Schulz's Income and Living Standard,” it is not a polemic, but

rather a different interpretation of some aspects of Schulz's biography. A starting point is an analysis of the writer's income – of what is known about it, what is not known yet, and what will probably never be known. The main goal is answering the question of Schulz's condition as a human being painfully tried both by his personal life and by history. Małgorzata Ogonowska has not followed either of the two popular biographic narratives on the author of the *Cinnamon Shops*: she neither confirms the legend of Schulz as a helpless artist, unable to cope with everyday problems, nor challenges his own myth of himself. Analyzing the available sources, such as Schulz's letters, school reports, and the local press, and placing them in social, economic, and political contexts, she is looking for some third way, trying to understand the ambiguities and multifacetedness of Schulz's existence without passing judgement, condemning or idealizing.

Włodzimierz Rudnicki

The Lodz Debate or, Four Bookplates by Bruno Schulz

The author disagrees with a popular belief the Schulz's bookplates have been made with the *cliché-verre* technique. He reconstructs the reasons for this misrecognition promoted by Jerzy Ficowski and Michał Kuna and the common association of Schulz's graphic art with the *Booke of Idolatry* only, but in the first place makes a detailed analysis of the known bookplates, which allows him to claim that the techniques used were zincotype, drypoint, and heliogravure. The paper includes reproductions of four known bookplates by Schulz, with full descriptions made by the author.

Aleksandra Skrzypczyk

Bruno Schulz's Unknown Illustrations of Sheet Music Books

In the paper, the author presents the results of her research on the origins of two illustrations credited to Bruno Schulz. Illustrations decorate the covers of two different tango sheet music books from the 1930s – „Dziewczę me, wspomnij noc. Tango” („Oh Girl, Remember the Night. Tango”) and „Biały motyl” („White Butterfly”). One of the covers was found on a vintage auction, while the other remains only in the memory of the last owner and inheritor of the songwriter. The author interviews the last owner of the books, reconstructing the story of Schulz's friendship with musicians and the history of lost illustrations.

Eliza Gościński

The Booke of Idolatry in Reproductions

The paper is an attempt to document and acknowledge the reproductions of individual graphic works from Schulz's *Booke of Idolatry*. Its main point is that the *Booke of Idolatry* as we know is just a fantasy, a copy of the original isolated in the dark halls of the museum. It is known only from reproductions made by Schulz's biographers and Schulz scholars. The reproductions of Schulz's graphic works have been described in terms

suggested by Walter Benjamin in his essay, „The Work of Art in the Age of Technical Reproduction.”

Branislava Stojanović

Bruno Schulz 2018. A Report (According to the Record of Activity of @brunoschulz.org)

The paper reports the global reception of Schulz in 2018 according to the record of activity of @brunoschulz.org on Facebook. It covers events, auctions, exhibitions, bibliography, Schulz studies, and theater.

Biblioteka „Schulz/Forum”

Pod patronatem czasopisma wydawane są najnowsze książki schulzologiczne zarówno polskich, jak i zagranicznych autorów. W serii opublikowano:

1. *Schulz. Między mitem a filozofią*, red. Joanna Michalik, Przemysław Bursztyka, Gdańsk 2014.

Antologia ukazuje mapę filozoficznych wpływów, jakim Schulz ulegał, zarazem twórczo je przekształcając.

2. Jerzy Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016.

Autor jest przekonany, że istnieje wspólna historia czytania Schulza i rozumienia jego twórczości. Jedną z jej wersji zaprezentowano w tym tomie.

3. Włodzimierz Bolecki, *Wenus z Drohobycza*, Gdańsk 2017.

Komu potrzebna jest dziś schulzologia, skoro wiadomo, że z Schulza nie da się zrobić bohatera mediów czy polityki?

4. Serge Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, przeł. Paulina Tarasewicz, Gdańsk 2018.

Błyskotliwy esej analizujący twórczość plastyczną i literacką Schulza w kontekście awangardowych europejskich prądów literackich i artystycznych XX wieku.

5. Piotr Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy*, Gdańsk 2018.

Książka poświęcona odbiorowi krytycznemu, literaturoznawczemu oraz artystycznemu opowiadań i dzieł plastycznych Schulza w latach jego aktywności twórczej.

W przygotowaniu:

1. Henri Lewi, *Bruno Schulz, czyli strategię mesjańskie*, przeł. Tomasz Stróżyński.

Jedyna do tej pory francuskojęzyczna próba całościowej analizy twórczości literackiej i plastycznej autora *Sklepow cynamonowych*.

2. Józef Olejniczak, *Marginesy Schulza*.

Zbiór osobistych esejów o twórczości, biografii i legendzie Brunona Schulza, które są zapisem fascynacji „od pierwszego wejrzenia”.

Ilustracja na okładce: *Jeździec na koniu*, projekt ekslibrisu Stanisława Weingartena, zbiory prywatne

Ilustracja na pierwszej stronie: *Autoportret i fragment twarzy*, ok. 1934, ołówek, 175×270 mm, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

Schulz/Forum 12

Gdańsk 2018

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISSN: 2300-5283

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

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



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**



EX LIBRIS



S. WEINGARTEN

