



**Schulz / Forum 9
2017**



[spis treści]

„niechże” (sr) / **3**

[odczytania]

Paweł Sitkiewicz Gabinet doktora Gotarda. Schulz i niemiecki ekspresjonizm filmowy / **5**

Marek Tomaszewski Profetyczne akcenty prozy Brunona Schulza / **19**

Anna Szykowska-Piotrowska Schulz w kilku tropach / **25**

[paralele i konteksty]

Rocznik 2013 (kk) / **36**

Zofia Ziemann Dobry zły przekład. O angielskim Schulzu Celine Wieniewskiej / **37**

Katarzyna Kaszorek „Polish Kafka” w Ameryce, czyli co o Schulzu pisali pierwsi amerykańscy badacze jego twórczości / **56**

[inicjacje schulzowskie]

Anna Jarmuszkiwicz Zmiany w zakresie konotacji semantycznych nazw kolorów w opowiadaniach Brunona Schulza / **67**

[horyzont dzieła]

Piotr Sitkiewicz Puzony koniunkturalne. O obwołucie pierwszego wydania *Sklepów cynamonowych* / **83**

[inspiracje]

Małgorzata Sady Bracia Quay skąd tacy? albo Droga braci Quay do Schulza / **91**

Balbina Hoppe Lustro Mądzika / **105**

Stanisław Rosiek Drohobycz jest wszędzie. Fotografie Bogdana Konopki / **111**

Aleksandra Skrzypczyk Schulz w operze / **129**

Piotr Maksymowicz Dramaturgiczna funkcja muzyki w *Demiurgosie* Juliusza Łuciuka / **141**

Ariko Kato Adaptacja prozy Brunona Schulza w komiksie rodzeństwa Nishioka / **147**

[noty, recenzje, przeglądy]

Agnieszka Hudzik Bruno Schulz w Buenos Aires / **151**

Sotirios Karageorgos Recepcja Schulza w Grecji / **157**

Irena Chawrińska Jak modlitwa włożona w szczelinę Ściany Płaczu... O Schulzu Jonathana Safrana Foera / **162**

Paweł Łapiński Deklinowanie wiosny albo zgrywa z Schulza / **163**

Tymoteusz Skiba Rzeczywistość przesunięta – nowy portal internetowy o Jerzym Ficowskim / **174**

[noty o autorach] / **177**

[abstrakty] / **181**

Rada redakcyjna

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

Redakcja

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

Wydawca

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

www.facebook.com/schulzforum
cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/schulz
ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum
issuu.com/schulzforum/docs/schulzforum9

Adjustacja: Piotr Sitkiewicz
Projekt graficzny: Janusz Górski
Skład i łamanie: Joanna Kwiatkowska
Druk i oprawa: Printrade, Gdańsk

ISSN 2300-5823



nakład: 400 egzemplarzy

„niechże”

Schulzoidów ciąg dalszy? Tak, ale nie tylko. Równie ważny jest w tym zeszycie temat obecności Schulza w świecie. Mottem mogłoby się stać ponagląjące, nieco poirytowane „niechże” z listu Racheli Auerbach do pisarza („a skoro Pan nie pisze po żydowsku i nie należy do środowiska, z którego Pan wyrósł, to n i e c h ż e Pan przynajmniej należy do... świata”). Sama Rachela pisała w trzech językach: jidisz, hebrajskim i polskim. Schulz – mając do wyboru także język niemiecki – decyduje się na polski. I tym sposobem startuje z pozycji języka „słabego”. Wysilek walki o siebie i swoją pozycję w świecie musi rozpocząć od przebiccia się do języków „silnych”. Tę strategię dobrze znają wszyscy pisarze, którzy nie mieli szczęścia urodzić się w strefie kilku języków o światowym zasięgu. To one (najpierw angielski, po nim także niemiecki, francuski, hiszpański, czasem też portugalski – a jeszcze niedawno dla niemałej części świata rosyjski) były trampoliną do innych języków indoeuropejskich.

Schulz próbuje z niemieckim. Bez powodzenia. Nie ma wiele czasu (i życia), by wypełnić kategoryczne żądanie Racheli Auerbach. List od niej otrzymał latem 1938 roku. Minie rok i na kilka lat zatrzyma się literacka karuzela. Gdy ponownie ruszy, Schulza już na niej nie będzie. Rozpocznie się prowadzona przez wielu g r a o S c h u l z a (i jego miejsce w świecie). Toczy się ona w trzech kierunkach: francuskim (Arlet, Kosko, Lisowski, Sidre), niemieckim (Hahn), angielskim (Wieniewska). Ten ostatni – najważniejszy. Zdaje się, że właśnie od 1963 roku – od równoczesnego wydania *Sklepów cynamonowych* w Londynie i Nowym Jorku – rozpoczyna się Schulz światowy. Rachela Auerbach przygląda się temu z Izraela. Może czuć się wreszcie usatysfakcjonowana, a niewykluczone nawet, że w pewien sposób szczęśliwa. Jej „niechże” sprzed lat staje się powoli rzeczywistością. Ruszają filologiczne egzegezy (Lukashevitch, Taylor), o Schulzu piszą krytycy, ktoś (powieściopisarz Singer) nazwie go „polskim Kafką”, robiąc autorowi opowiadań z tomu *Sklepy cynamonowe*, które w niczym nie przypominają *Procesu* czy *Zamku*, niedźwiedzią przysługę. Dopiero po latach, w rozmowie z Rothem, Singer powie, że Schulz „jest lepszy niż Kafka”, że „niektóre z jego opowiadań mają większą moc”. Piętno „drugiego” – przed którym przestrzegał Gombrowicz – nie przeszkodzi jednak Schulzowi stać się pisarzem „światowym” – cokolwiek znaczyłaby ta ranga.

Od sławy do wpływu i inspiracji jeden krok. Schulz, sam się inspirując – na przykład ekspresjonistycznym filmem, bo przecież nie Kafką – inspiruje też innych. Bez swojego udziału, bez swojej winy. Na świecie to tu, to tam pojawiają się nie wiadomo skąd przedstawiciele rodu schulzoidów. Z roku na rok

jest ich coraz więcej. Branislava Stojanović odnotowuje na swoim facebooku tylko tych, w których dostrzeże choćby niewielką częśćkę Schulza – mówiła o tym w Gdańsku. Całą resztę pozostawia swojemu losowi w niezmiernych otchłaniach internetu. Nie widząc światełka, które pozwoliłoby im zbliżyć się do Schulza, błędzą oni wtedy nie wiadomo gdzie, umieszczani (przez Google) w rejestry obce, zimne i odległe.

Niewiele nas oni obchodzą. W wysyłanym do druku zeszycie „Schulz/Forum” królują ci, którzy należą do elitarnej grupy artystów tworzących swoje dzieła w suwerennym dialogu z dziełem Schulza. Listę otwierają bracia Quay, twórcy filmu animowanego *Ulica Krokodyli* z 1986 roku, od lat pracujący nad animowaną wersją *Sanatorium pod Klepsydrą*. Obok nich Leszek Mądzik – twórca *Lustra*, spektaklu teatralnego wyrastającego z Schulza, lecz prędko zyskującego pełną samodzielność artystyczną. Pośród literackich prób najbardziej chyba osobliwym i oryginalnym przedsięwzięciem jest książka *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera, będąca rodzajem własnej opowieści zbudowanej ze słów odnalezionych w angielskim przekładzie *Sklepów cynamonowych*.

Osobną kategorię stanowią fotografie Bogdana Konopki, które pierwsi wprowadzamy do uniwersum Schulza. Tu jednak nie ma mowy o inspiracji. Fotografie Konopki powstają z powodów, które trudno określić – z pewnością jednak nie jako ilustracja prozy Schulza. Być może Bogu spodobało się – to koncept Singera – obdarzyć dwóch twórców tym samym (lub podobnym) sposobem patrzenia na świat. Nie znamy zamiarów Najwyższego.

Dzięki Bogu nie musi On wkraczać w sferę relacji intermedialnych. Opera Juliusza Łuciuka *Demiurgos* bierze z Schulza kilkadziesiąt zdań, wokół których powstaje forma muzyczna, rządząca się swoimi zasadami. Choćbyśmy bowiem chcieli przyznać samemu Schulzowi kompetencje demiurga, musiałby on skapitulować w świecie dźwięków. Podobnie chyba w świecie kultury popularnej. Komiks rysowany przez rodzeństwo Nishioka, komputerowa gra fabularna Mariusza Pisarskiego i Marcina Byłaka – skazują Schulza na los pasywnego inspiratora, co znaczy że na jego dziele można bezkarnie pasożytować. Ale to cena, którą płacą wszyscy, którzy dobijają się o światową rangę. Stają się własnością wszystkich.

Niechże?

sr

[odczytania]

Paweł Sitkiewicz: Gabinet doktora Gotarda. Schulz i niemiecki ekspresjonizm filmowy

Sanatorium pod Klepsydrą przypomina w warstwie fabularnej najszynniejszy film niemieckiego ekspresjonizmu – *Gabinet doktora Caligari* (1920) Roberta Wiengo. Podobieństwa nie kończą się na fabule. Obejmują także ekspresjonistyczny sposób kreacji świata przedstawionego, bohaterów, atmosferę tajemnicy oraz wiele znaczących szczegółów, które przywołam w dalszej części mojego eseju.

Czy to prawdopodobne, że Bruno Schulz widział film o demonicznym hipnotyzerze i jego medium, a następnie zainspirował się niezwykłą fabułą, pisząc opowiadanie o sanatorium doktora Gotarda? Oczywiście, że tak – powie realista. Przecież wielu poetów i pisarzy dwudziestolecia nawiązywało w swej twórczości do kina. Trudnej natomiast udowodnić taką tezę. Sceptyk odparłby, że analogia może być w najlepszym razie powierzchowna albo nawet przypadkowa, w najgorszym – wydumana.

Nie jestem jednak pierwszym, który pyta o pokrewieństwo między prozą Schulza a niemieckim ekspresjonizmem filmowym. Zwrócił na to uwagę Janusz Rudnicki w wykładzie *Fabryka waty cukrowej i kino „Urania”*, wygłoszonym w trakcie schulzowskiego festiwalu¹. Co ciekawe, Rudnicki dochodzi do – moim zdaniem – niezwykle celnych wniosków (przywołam je na koniec), podążając błędnym tropem. Znajduje na pozór żelazny dowód: plakat z Astą Nielsen w opowiadaniu *Noc lipcowa*, który przypisuje do ekspresjonistycznego filmu *Zatracona uliczka* Georga Wilhelma

Czy Schulz znał dr. Caligari?

1 J. Rudnicki, *Fabryka waty cukrowej i kino „Urania”*, wykład w trakcie Bruno Schulz. Festiwal 2015, Wrocław, 15 X 2015.

obalenie
Rudnickiego

Pabsta, wyświeczonego w drohobyckim iluzjonie Izydora Schulza. Ten argument łatwo niestety obalić. Po pierwsze, film pochodzi z 1925 roku, a tymczasem *Noc lipcowa* opisuje dziecięce doświadczenie wizyt w kinoteatrze brata, działającym przed I wojną światową. Po drugie, znane są różne plakaty do *Zatraconej uliczki*, ale żaden nie przypomina opisu Schulza. Po trzecie, na prowincji rzadko sprowadzano oryginalne plakaty od producenta, częściej wykonywał je lokalny plastyk, albo nawet drukarz, na podstawie materiałów od dystrybutora. Po czwarte, *Zatracona uliczka* ma niewiele wspólnego z niemieckim ekspresjonizmem – to pierwszy z serii głośnych filmów realistycznych lat dwudziestych, zaliczany do nurtu Nowej Rzeczywistości, który opowiadał o powojennej biedzie i beznadziei bez caligarycznej stylizacji.

Moim zdaniem Schulz miał na myśli jeden z głośnych melodramatów z Astą Nielsen, która w przededniu Wielkiej Wojny była najpopularniejszą aktorką w Europie. Dochodzenie trzeba więc przeprowadzić z większą starannością. Niestety, dalej jesteśmy zmuszeni opierać się na poszlakach. W żadnym z ocalałych listów Schulz ani słowem nie wspomina ani o *Gabinecie doktora Caligari*, ani o żadnym innym filmie.

Jedyny trop w korespondencji to spotkanie w 1938 roku z Siegfriedem Kracauerem, wybitnym pisarzem, eseistą i krytykiem filmowym, który w trakcie wojny zaczął pisać książkę pod wymownym tytułem *Od Caligariego do Hitlera* (ukazała się w roku 1947). To właśnie w niej zawarł najsylniejszą interpretację niemieckiego ekspresjonizmu filmowego jako barometru nastrojów społecznych Niemiec uciekających od wolności w stronę tyranii. „Może najlepiej będzie, jeśli Pan zaraz do niego napisze z Paryża i poprosi go o *rendez-vous*”² – radziła Schulzowi Maria Chazen, podając adres i numer telefonu Kracauera. Skorzystał. Ocalała kartka pocztowa dowodzi, że umówili się na spotkanie, niewykluczone więc, że odbyli rozmowę o współczesnej kulturze, nie wyłączając filmu, który znajdował się wówczas na czele zainteresowań niemieckiego eseisty.

rendez-vous
w Paryżu

Wiemy, że Schulz mógł widzieć arcydzieło Wiedeńskie, jeżeli nawet nie w Drohobyczu, to w pobliskim Lwowie. Obraz dystrybuowało Biuro Wynajmu Filmów Kinematograficznych „Gładyator”, które miało wyłączność na Małopolskę i Galicję. Z prasy wynika, że *Caligari*, z podtytułem *Szaleniec wśród szaleńców*, wyświetlały we Lwowie od 7 marca 1921 roku aż dwa kina: „Marysieńka” i „Kopernik” (na prowincji z reguły starano się nie dublować repertuaru). Skoro biuro dysponowało dwiema kopiami tytułu, istnieje duże prawdopodobieństwo, że film do-

2 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował J. Ficowski, Gdańsk 2008, s. 297.

tarł do Drohobycza. *Gabinet doktora Caligari* wrócił na ekrany dwa lata później, ale prawdopodobnie tylko w Warszawie.

Bruno Schulz mógł również widzieć inne filmy niemieckie z tego okresu. Cieszyły się one w międzywojennej Polsce dużą popularnością, co pokazują liczby. W latach dwudziestych repertuar sprowadzany od zachodniego sąsiada stanowił – w szczytowym okresie – blisko 60 procent importu, zwłaszcza w dawnych zaborach pruskim i austriackim, gdzie wpływy kultury niemieckojęzycznej były silne mimo sprzeciwu cenzury³. Dla przykładu, w 1923 roku zakupiono 181 filmów niemieckich, w 1924 roku – 194, a trzy lata później – aż 217. Dzięki temu w Polsce pokazano całą klasykę niemieckiego ekspresjonizmu, między innymi: *Metropolis*, *Zmęczoną śmierć* i *Doktora Mabuse Fritza Langa*, *Raskolnikowa* Wieneo, *Golema* Paula Wegenera, *Studenta z Pragi* Henrika Galeena, *Gabinet figur woskowych* Paula Leniego, a także filmy luźno związane z tym nurtem, takie jak *Portier z hotelu Atlantic* czy *Fantom* Friedricha Wilhelma Murnaua⁴. Wyświetlano również filmy zaliczane do Nowej Rzeczywistości, w tym *Zatraconą uliczkę* Pabsta.

60% importu

Biorąc pod uwagę statystykę, istnieje duże prawdopodobieństwo, że Schulz dobrze znał niemiecki film lat dwudziestych, zwłaszcza że lubił chodzić do kina. Według Jerzego Ficowskiego był wręcz kinomanem, który filmową pasją zaraził się jako dziecko w iluzjonie brata. Ficowski stawia kino „Urania” Izydora Schulza na tej samej szali co sklep Jakuba – jako cenne źródło literackich inspiracji, a nawet „mitologiczną pożywkę”⁵.

Już przed wojną dostrzegano pierwiastki filmowe w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jako pierwsza zwróciła na to uwagę Stefania Zahorska, pisząc, że filmowość opowiadań Schulza oznacza specyficzny model wyobraźni wizualnej: obrazy przez niego kreowane są namacalne, a jednocześnie płynne i zmysłowe⁶. To literatura dynamicznej metafory, która cały czas pulsuje i przechodzi transformacje. W podobnym tonie pisał Ignacy Fik, wychodząc z ogólnego założenia, że kino wpłynęło na konstrukcję czasu we współczesnej prozie. Nie ogranicza się już do czasu teraźniejszego i przeszłego. Eksploruje „wszelkie złudzenia, niedokładności spostrzeżeń, uboczne skojarzenia, pomyłki, anomalie zmysłowe, walcząc o ich równouprawnienie z rzeczywistością realną”⁷. Refleksje te podpowiedziała mu lektura *Sklepow cynamono-*

3 Dane przytaczam za artykułem W. Jewsiewickiego *Filmy niemieckie na ekranach polskich kin w okresie międzywojennym*, „Przegląd Zachodni” 1967, nr 5.

4 Podaję na podstawie przedwojennej prasy i reklam.

5 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 133–134.

6 S. Zahorska, *Co powieść zawdzięcza filmowi?*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 29, s. 3.

7 I. Fik, *Co za czasy!*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 7/8, s. 1–2.

wych. Zdaniem Fika Schulz „naśladuje rzeczywistość kinową”, a także „realizuje wyobraźnię [...] ludzi nienormalnych”. Wielu krytyków już nie tak dosłownie przyrównywało twórczość drohobyckiego pisarza do fantasmagorii, latarni magicznej czy cieni rzucanych na ekran⁸. Jak zatem widać, filmowość prozy Schulza była odbierana jako z gruntu ekspresjonistyczna, nie wiązano jej ani z fotograficznym realizmem, ani z dynamicznym montażem obrazów.

Zresztą Schulz zawsze był postrzegany jako pisarz ekspresjonista, sięgający korzeniami tradycji E. T. A. Hoffmanna i Gustava Meyrinka. Odnoszę wrażenie, że przed wojną traktowano to jako zarzut, oznakę wtórności, zwłaszcza że ekspresjonizm w literaturze i teatrze przestał być modny i kojarzył się z młodopolską egzaltacją. „Grubo, przesadnie kładzie swoje farby, rozmazuje je, babrze się w nich, ukazując zupełną niezdolność do destylacji”⁹ – pisał Stefan Napierski o *Sanatorium pod Klepsydrą*, oskarżając Schulza o przesyt, „rozlazłość” i dekadentyzm, a nawet przerosł formy nad treścią. Krytyk, zamiast prawdziwego świata, dostrzegł wyłącznie „kukły, marionetki, fetysze, które prześlizgnęły się z gabinetu figur woskowych”, a także bogactwo kostiumu, co skojarzyło mu się z pannoptykum Meyrinka, a więc – mówiąc wprost – z typem wrażliwości, który legł u podstaw niemieckiego ekspresjonizmu filmowego.

Związki Schulza z ekspresjonizmem jako kierunkiem w sztuce prawdopodobnie sięgają korzeniami okresu przed Wielką Wojną. Studiował wówczas w Wiedniu, który uchodził jeszcze za wylęgarnię nowinek artystycznych w sztuce europejskiej. Kierunek ten, będący w fazie rozkwitu, wywierał silny wpływ na klimat intelektualny epoki. „Generacyjnie – pisał Witold Nawrocki – mógłby więc Bruno Schulz przynależć do młodszej grupy ekspresjonistów, gdyby z jakimkolwiek ugrupowaniem artystycznym zechciał się kiedykolwiek związać; jednego wszakże wykluczyć nie można, że na ich działalność spoglądać musiał z zainteresowaniem [...]”¹⁰. Zdaniem Nowickiego wykład Jakuba o manekinach „brzmi jak cytata z ekspresjonistycznego manifestu”. Fascynacja ekspresjonizmem filmowym byłaby zatem naturalnym dopełnieniem młodzieńczych zainteresowań Schulza.

Mimo że *Gabinet doktora Caligari* wchodził na polskie ekrany latem 1920 roku z pompą, jako wydarzenie kulturalne sezonu i jeden z najgłośniejszych filmów dekady, nie cieszył się dużym powodzeniem wśród masowej widowni. „*Gabinet dr. Calligari* zszedł po kilku dniach z ekranu

korzenie przed
Wielką Wojną

8 Pisałem o tym szerzej w tekście *Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 1, 2012.

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

10 W. Nawrocki, *Bruno Schulz i ekspresjonizm*, „Życie Literackie” 1976, nr 43, s. 7.



Kadr z filmu **Gabinet doktora Caligari**
Roberta Wienego, 1920
Bruno Schulz, **Józef z doktorem Gotardem**,
ok. 1933



Kadr z filmu **Raskolnikow** Roberta Wienego, 1923
Bruno Schulz, **Jadąca karetka w stylizacji rysunku
zgeometryzowanego**, przed 1930
Bruno Schulz, **Kobieta i dwóch mężczyzn
w zgeometryzowanej panoramie miasta**,
przed 1930

– pisał Adam Ważyk we wspomnieniach. – Zdążyłem go obejrzeć na ostatnim seansie. Na sali była zaledwie garstka widzów, pod kinem stały cudzoziemskie auta z korpusu dyplomatycznego”¹¹. Relacja Ważyka pokrywa się ze wzmiankami w prasie. Był to zły czas na wyświetlanie arcydzieł. 18 marca 1921 roku podpisano traktat pokojowy z bolszewicką Rosją. Dopiero co zakończyła się wojna, która postawiła na szali niepodległość odrodzonej Polski. W zrujnowanym, pogrążonym w kryzysie kraju ekscentryczny film nieznanego reżysera, bez gwiazd na afiszu, nie mógł wywołać emocji, na jakie zasługiwał. Publiczność nad mroczną głębię ekspresjonizmu najwyraźniej przedkładała repertuar lekki i eskapistyczny.

Gabinet doktora Caligari był jednak filmem, który wywarł trudny do zlekceważenia wpływ na polskich prozaików i poetów, co zauważył już w 1923 roku Leon Trystan¹². Istniał wręcz nieformalny klub pisarzy zafascynowanych *Gabinetem*. Należeli do niego między innymi Antoni Słonimski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Karol Irzykowski, Adam Ważyk, Tytus Czyżewski, Leon Trystan, Anatol Stern i szerzej – środowisko sympatyzujące z awangardą.

Słonimski w 1920 roku napisał entuzjastyczną recenzję, utrzymaną w poetyckim stylu, w której wychwalał film Wienego, dzieło szaleńca i geniusza, jako początek nowej dziedziny artystycznej, a jednocześnie ewenement – „trujący kwiat cieplarniany”, który wyrósł na gruncie ekspresjonizmu¹³. „Wszystko, co było snem, jest życiem. Senne, niepokojące koszmary, przerażająca logika zdarzeń nie mogących mieć miejsca, realność fantasmagorii bezwstydnie wyciągnięta na srebro ekranu, groza widziadeł nieznanomych, ale przeczutych, ohydne i omdlewająco piękne sny, wszystko to razem przesuwa się chorobliwym somnambulicznym korowodem zaczarowanym przez lunatyczny blask lampy kinematograficznej” – pisał na łamach „Kurier Polskiego”. Motyw zainfekowania kina caligaryczną wyobraźnią powróci w innych recenzjach z tej epoki, wyznaczając ramy interpretacyjne filmu.

W tym samym roku Słonimski napisał, a następnie umieścił w tomiku *Godzina poezji*, poemat *Negatyw*, w którym pojawia się wiele nawiązań do arcydzieła Wienego. Podmiot liryczny przyjmuje wpięty perspektywę Cezara pochylającego się z nożem, i morderczym zamiarem,

klub
wyznawców

kino
zainfekowane

11 A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 29.

12 L. Trystan, *Wznowienia: Gabinet Dr. Caligari*, „Film Polski” 1923, nr 1, s. 27. Współcześnie zwrócili na to również uwagę W. Otto (*Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007, s. 78–79) oraz E. i M. Pytaszowie (*Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914–1925*, w: *Szkice z teorii filmu*, pod red. A. Helmana i T. Miczki, Katowice 1978).

13 A. Słonimski, „Kurier Polski” 1920, nr 101; cyt. za: idem, *Romans z X Muzą, Teksty filmowe z lat 1917–1976*, wybór, wstęp i oprac. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Warszawa 2007, s. 51–52.

nad śpiącym ciałem Jenny, a chwilę później – Caligarię, który budzi swoje medium „śpiące w letargu”. W kulminacyjnym momencie poematu hipnotyzer daje rozkaz do zabicia:

W odbite, przekręcone dno czarnego łoża,
Gdzie czeka mnie bladość pościeli,
Uderz, wbij nóż!¹⁴

Negatyw to hołd złożony potędze obrazów filmowych, które zniewalają, wyzwalają sny i przeszywiają świadomość niczym somnambulik Cezar – do głębi.

Wiersze zainspirowane filmem Wienego pisali również Ważyk i Czyżewski. Dla Irzykowskiego Caligari stał się wyrazem sojuszu filmu z malarstwem, a nawet punktem zwrotnym w historii korespondencji sztuk. „Sztuczne dekoracje Caligarię wkraczają już w dziedzinę filmu rysunkowego, tego dotychczas embrionu, z którego kiedyś rozwinie się wielki, w ł a ś c i w y f i l m p r z y s z ł o ś c i”¹⁵ – pisał w *Dziesiątej Muzie*. Z kolei Anatol Stern w recenzji opublikowanej na łamach „Skamandra” pisał, że *Caligari*, „rozpętawszy w kinie burzę psychologizmu, zmienił ekran na arenę najbardziej chorobliwej perwersji psychicznej”¹⁶. Po latach zaś dzielił się z czytelnikami „Wiadomości Literackich” przemianą duchową, jakiej doznał po obejrzeniu filmu Wienego. Choć minęło osiem lat od polskiej premiery, demoniczny doktor nie może opuścić głowy poety. Rozbudza tęsknotę do „obrazu ukazującego twórcze przewartościowanie świata rzeczy i psychik – realności”¹⁷. Stern, znudzony fotograficznym realizmem, czeka na powrót Caligarię, który przekroczył granicę dzielącą rzeczywistość od fantazji, a następnie zniknął. Nie czeka sam. Felieton napisał w liczbie mnogiej, jakby chciał przemówić w imieniu pokolenia.

Leon Trystan, krytyk, scenarzysta, aktor i reżyser, a prywatnie brat Adama Ważyka, ewidentnie też cierpiał na ekspresjonistyczną infekcję wyobraźni. Pisał o narodzinach nowego stylu w sztuce: c a l i g a r y - s t y c z n e g o, który odznacza się „perwersją linii” i „brakiem półtonów”, urąga „kanonom symetrii”, geometryzuje świat i zrywa z regułami przestrzeni euklidesowej¹⁸. Pozwala odrzucić prawa fizyki, zatrzeć granice między percepcją, snem i wyobrażeniem. Ten sposób percepcji urzekł z pewnością Stanisława Ignacego Witkiewicza, który – zdaniem Janusza

14 Idem, *Negatyw*; cyt. za: idem, *Romans z X Muzą*, s. 54–58.

15 K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, s. 210.

16 A. Stern, *Kino*, „Skamander” 1922, z. 25/26, s. 527.

17 Idem, *Gdzie jesteś Caligari?*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 13 (221), s. 3.

18 L. Trystan, op. cit., s. 27. Zob. także: idem, *Fotogeniczność*, „Ekran i Scena” 1923, nr 10–11, s. 2.

Deglera – cenił *Gabinet* i inne filmy niemieckich ekspresjonistów¹⁹. Autor *Szewców* był zresztą postrzegany jako ekspresjonista. Ponadto w katalogu wystawy Witkacego w Poznaniu pojawiają się dwa obrazy przedstawiające doktora Caligarięgo (z 1922 roku, typ E i D, a więc mocno zdeformowane, „bez kopiowania natury”)²⁰. Witkacy fascynował się filmem, choć oficjalnie nim pogardzał. Z listu z 23 kwietnia 1938 roku, adresowanym do Brunona Schulza, wynika niezbicie, że byli razem w kinie²¹.

Czy pisarz kinoman zainteresowany sztuką niemiecką, który śledził kulturalne nowinki w kraju i za granicą, studiował w Wiedniu ogarniętym ekspresjonistyczną gorączką, a w swoim piśmarstwie stosował filtr zniekształcający banał codzienności i nie bał się perwersji w żadnej postaci – mógł przegapić film, który zapoczątkował najważniejszy nurt w historii niemieckiego kina, o którym donosiła prasa codzienna i kulturalna długo przed premierą? Zdrowy rozsądek nie pozwala zakończyć procesu dowodowego w tym miejscu. Ktoś taki jak Bruno Schulz, samotnik i dziwak, nie mógł przegapić *Gabinet doktora Caligari* z błahego powodu. Z kalendarium życia i twórczości pisarza wiemy, że w tamtym czasie cierpiał na problemy zdrowotne i wahał się, czy podjąć pracę w gimnazjum. Na pewno miał dużo wolnego czasu. Wszystkie fakty, publikacje i wspomnienia, które przywołałem, gromadzą powody, dla których powinien był zainteresować się ekspresjonistycznym światem somnambulików, hipnotyzerów, figur woskowych, golemów, szaleńców, a przynajmniej poczuć duchowe pokrewieństwo z tym typem wrażliwości. Bruno Schulz jak żaden inny pisarz dwudziestolecia pasuje na członka Klubu Caligarystów.

Ostatni materiał dowodowy, jakim dysponujemy, to proza i rysunki.

Sanatorium pod Klepsydrą jest opowiadaniem czarno-białym, ewentualnie utrzymanym w różnych odcieniach szarości, niczym w starym filmie. W kilku miejscach narrator podkreśla brak kolorów, „chroniczną szarość aury” oraz to, że świat widziany jest „przez całkiem czarne okulary”²². Sposób kreacji przestrzeni przywołuje ekspresjonistyczne zabiegi scenografów *Gabinetu doktora Caligari*: Jakub jedzie demonicznym pociągami, który wije się jak labirynt; sanatorium – które przypomina szpital dla nerwowo chorych – ma zaburzone proporcje (bufet na całą ścianę, ogromna buda dla psa, ciemne korytarze z labiryntem drzwi, framug i zakamarków); pobliskie miasteczko jest niemal abstrakcyjne – to

ostatni dowód

19 J. Degler, *Witkacy i kino*, „Dialog” 1996, nr 3, s. 132. Nie podaje jednak źródła tej informacji.

20 Wystawa obrazów Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz firmy portretowej „S. I. Witkiewicz” (katalog), Poznań 1929.

21 B. Schulz, *Księga listów*, s. 287.

22 Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Wszystkie cytaty z opowiadań Schulza podają za tym wydaniem.

„szara plama w zupełnej ciemności”, na tle której wybija się świecący „prostokąt okna”. „Drzewa, domy i ludzie zlewają się w czarne sylwetki” – jak by film tracił ostrość lub tonął w zbyt dużym kontraście czerni i bieli. Obsługa sanatorium zachowuje się jak marionetki. Pacjenci przypominają z kolei somnambulików – snują się po mieście albo śpią w swoich łóżkach. Ojciec oscyluje na pograniczu życia i śmierci. Leży zahibernowany w swoim pokoju, lecz w tym samym czasie króluje w sali restauracyjnej, dziwnie ożywiony, niczym Cezar, który jednocześnie spoczywa w skrzyni jako woskowa kukła i biega po mieście, mordując ludzi.

Na czele instytucji stoi demoniczny doktor z obco brzmiącym nazwiskiem. Nie wiemy, czy jest szarlatanem, hipnotyzerem czy może geniuszem. Jego sanatorium również kryje tajemnicę. Somnambuliczne zachowania – jak przypomina Anton Kaes w książce na temat kina Republiki Weimarskiej – uchodziły w tamtych latach za jeden z objawów szaleństwa, sposób zamknięcia się przed światem, migracji do wewnątrz pod wpływem traumy²³. Dlatego tak chętnie były wykorzystywane przez twórców niemieckiego ekspresjonizmu, którzy – zdaniem Kaesa – przełożyli ekstremalne stany psychologiczne, takie jak cierpienie, szaleństwo czy koszmary, na język wizualny pełen gwałtownych środków wyrazu.

Wpływ ekspresjonizmu filmowego lub szerzej – niemieckiego kina okresu Republiki Weimarskiej, w tym Nowej Rzeczywistości, można również szukać w innych opowiadaniach Schulza, zwłaszcza w *Ulicy Krokodyli*, gdzie literacka „scenografia” jest ostentacyjnie sztuczna i zdeformowana („wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność”), do tego pozbawiona właściwych proporcji, monochromatyczna („jak na jednobarwnych fotografiach”). Ulica Krokodyli do złudzenia przypomina Melchiorgasse z *Zatrąconej uliczki* lub miasto z *Tragedii dziewczyny ulicznej* (1927) Pabsta – jest pogrążona w rozkładzie, zamieszкана przez „tan-detne odmiany człowieka”, w tym prostytutki i „szumowiny”.

Najciekawsze dowody znajdziemy jednak w rysunkach Brunona Schulza²⁴. *Księga obrazów* zawiera kilka prac, które przypominają szkice ekspresjonistycznej scenografii albo wręcz przerysowane kadry z takich filmów, jak *Gabinet doktora Caligari* czy *Raskolnikow*. Najciekawsze w tym zestawie są dwa rysunki ołówkiem: *Kobieta i dwóch mężczyzn w zgeometryzowanej panoramie miasta* oraz *Jadąca karetka w stylizacji rys. zgeometryzowanego* (oba powstały przed 1930 rokiem). Na pierwszym z nich widnieje postać mężczyzny w nieproporcjonalnie wysokim

literacka
„scenografia”

23 A. Kaes, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Berkeley 2011, s. 66.

24 B. Schulz, *Księga obrazów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2012. O wszystkich rysunkach piszę na podstawie tego wydania.

cylindrze, która wygląda jak Werner Krauss w roli doktora Caligariego. Na marginesie warto zaznaczyć, że doktor Gotard na ilustracjach Schulza do *Sanatorium pod Klepsydrą* wykonuje ten sam słynny gest, co jego filmowy odpowiednik. Do tego ma równie demoniczny wyraz twarzy.

Panoramy są nie tyle zgeometryzowane, ile celowo zdeformowane: ściany i latarnie nie trzymają kątów prostych, okienka i kominy wystają w niespodziewanych miejscach, schody gubią perspektywiczny ład. Postacie ludzkie pozostają jednak realistyczne. Na tej samej koncepcji opierała się scenografia, lub też szerzej – koncepcja plastyczna, najgrośniejszych filmów Roberta Wiene, która stała się znakiem rozpoznawczym stylu caligarycznego w kinie. Zestawienie rysunków z kadrami zdradza uderzające i chyba nieprzypadkowe podobieństwo. Analogiczna jest również tematyka: prostytutki, demoniczni psychiatrzy, manekiny, figury woskowe, zahipnotyzowani mężczyźni, miasto nocą.

Trudno uwierzyć, że te wszystkie zbieżności są dziełem przypadku.

A jeżeli nawet Schulz widział *Gabinet doktora Caligari* lub inne niemieckie filmy z tego okresu, to czy coś z tego faktu wynika? – zapyta sceptyk. Moim zdaniem urzeczzenie niemieckim ekspresjonizmem i poetycko przetworzone nawiązania do filmów Republiki Weimarskiej to kolejny dowód na filmowość wyobraźni literackiej Brunona Schulza, a jednocześnie – jeden z kluczy do zrozumienia jego stylu i źródeł inspiracji.

Według Janusza Rudnickiego w kinie ekspresjonistycznym i w opowiadaniach Schulza aktorzy są zredukowani do „elementów ogólnej kompozycji obrazu”. Inne cechy wspólne to dynamizacja przestrzeni, rzeczywistość „podszyta snem”, montaż ruchomych kadrów, które przechodzącą ciągłą transformację, lub też „wolność od raz na zawsze narzuconej formy”²⁵. Schulz i niemieccy twórcy filmowi z lat dwudziestych, a także ekspresjonistyczni malarze czy poeci, lubili sięgać po tematy fantastyczne. Mieli upodobanie do deformacji rzeczywistości i mocnych środków wyrazu. Zdaniem Jerzego Speiny prozę Schulza wyróżnia „spotęgowana do maksimum siła ekspresji, skrajna dynamizacja obrazu, wyrażająca się w ekstatycznym, nie tylko przenośnym, ale i dosłownym, krzyku, słowem – ekstremizm wyrazu artystycznego, cecha najistotniejsza metody ekspresjonistycznej”²⁶. Moim zdaniem tę „skrajną dynamizację” najprościej wyjaśnić wpływem kina.

Wątpliwości może budzić to, że Schulz nie zaznaczył wyraźnie źródeł swych filmowych inspiracji (w myśl zasady: jeżeli coś ma być znaczące, to musi być widoczne). Jedyne mocne punkty odniesienia to pla-

przypadek?

według
Rudnickiego

i Speiny

²⁵ J. Rudnicki, op. cit.

²⁶ J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 98.

kat z Astą Nielsen. Wystarczyło przecież nazwać doktora „Gotardari” lub dorysować mu na ilustracji charakterystyczne okulary – i wszystko stałoby się jasne zarówno dla czytelników, jak i historyków literatury. Pisarz tej miary co Schulz, który miał ambicję, by wymyślić autorski język służący do spisania Księgi, nie mógł zaakceptować tak banalnego rozwiązania. Fascynacja filmem nie wykluczała bowiem dystansu wobec wszelkich zewnętrznych wpływów.

Niech za dowód pośredni posłuży epizod z biografii Witkacego. Gdy dekoracje do inscenizacji *Pragmatystów* zostały wykonane niezgodnie z jego zaleceniami, oburzał się, że zrobiono z nich „jakiś kącik 3 klasy z Caligarięgo”²⁷. Nie spodobała mu się deformacja i zgeometryzowanie przestrzeni. A przecież lubił film Wienego i parokrotnie malował postać demonicznego doktora! Moim zdaniem Witkacy uważał, że teoria Czystej Formy, której poświęcił cały swój talent artysty i filozofa, to coś więcej niż caligaryzm. Nic chciał być postrzegany jako pisarz wtórny, który kradnie od muzy cieszącej się niskim statusem. Podobnie można spojrzeć na prozę Schulza. Kinomania nie usprawiedliwiała dosłownego cytowania filmów, a już tym bardziej pisania wariacji na ich temat. Obrazy z ekspresjonistycznych arcydzieł stopiły się z fantazją, wspomnieniami, mitologią rodzinnego Drohobycza, literaturą epoki oraz innymi pierwiastkami w lity stop – właśnie dzięki temu szlachetny. Badacze twórczości Schulza nie mają jednak wątpliwości, że był podatny na różne zewnętrzne wpływy – malarskie (Kubin, Rops, Goya), literackie (Mann, Kafka, Rilke) czy filozoficzne (mistyka żydowska, Biblia).

pisarz wtórny?

Zestawienie prozy Schulza i niemieckiego ekspresjonizmu filmowego można również potraktować jako pretekst do spojrzenia z szerszej perspektywy na wpływ niemieckiego kina lat dwudziestych na polską kulturę międzywojnia. Z tego właśnie powodu tak obszernie cytowałem teksty Klubu Caligarystów. Niemieckim ekspresjonizmem inspirowali się w Polsce i na świecie ludzie teatru, scenografowie, poeci, prozaicy, graficy i twórcy filmowi – zarówno z kręgów artystycznych, jak i kina gatunkowego (horror, thriller, fantastyka filmowa)²⁸. W wielu krajach zasymilowano niemiecki ekspresjonizm, łącząc go z lokalnymi kierunkami w sztuce, które także postulowały odejście od *mimesis* w stronę subiektywizacji postrzegania. Bruno Schulz znajdował się w dobrym gro-

27 S.I. Witkiewicz, *Z powodu krytyki „Pragmatystów” wystawionych w Elnynorze*, w: idem, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 138.

28 Na temat wpływu niemieckiego ekspresjonizmu na kulturę masową dwudziestolecia międzywojennego, od USA przez Francję po ZSRR, zob.: O. Brill, *Der Caligari-Komplex*, Munich 2012; J. Ziwan, *Caligari in Rußland. Der Deutsche Expressionismus und die sowjetische Filmkultur*, w: *Die ungewöhlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*, hrsg. von O. Bulgakowa, Berlin 1995.



Kadr z filmu **Zatraczona uliczka** Geoga
Wilhelma Pabsta, 1925
Bruno Schulz, **Dwie kobiety i dwaj
mężczyźni na ulicy**, przed 1932

nie, obok Jeana Cocteau, Siergieja Eisensteina czy Bertolta Brechta. Jednocześnie nurt ten wywołał falę polemiki. Zastanawiano się, czy reżyserzy tacy jak Wiene i Lang nie zainfekowali kultury europejskiej chorobą caligaryzmu, która stawia efekt ponad treść.

Niemiecki ekspresjonizm filmowy okazał się ważnym argumentem dla wszystkich, którzy szukali potwierdzenia, że kino jest sztuką, lubili odwołania do tradycji romantycznej oraz przeciwstawiali się realistycznemu odwzorowaniu rzeczywistości – nieważne, czy w powieści, w inscenizacji teatralnej, kinie czy malarstwie – preferując inny rodzaj reprezentacji: świat zewnętrzny będący projekcją psychiki bohatera.

Nie ulega też wątpliwości, że kino Republiki Weimarskiej było atrakcyjne pod względem fabularnym: opowiadało fantastyczne historie, posługiwało się demonicznym bohaterem, trzymało widza w napięciu przez cały seans. Stanowiło też kopalnię wątków i postaci do powtórnego wykorzystania. Jednocześnie już wtedy dostrzegano, że ekspresjonistyczne dekoracje i mroczne opowieści skrywają komentarz do współczesności. „Dawna produkcja niemiecka w okresie powojennym [...] była niewątpliwie odbiciem psychiki środowiska, zmąconego i zdeorientowanego klęską oraz rewolucją”²⁹ – pisał Leon Brun w 1937 roku, o dekadę wyprzedzając tezę Siegfrieda Kracauera.

Nawet jeżeli Bruno Schulz nie widział *Gabinetu doktora Caligari*, z przeprowadzonego eksperymentu płynie jedna nauka. Dwudziestolecie międzywojenne było, jak sama nazwa wskazuje, interludium pomiędzy dwiema odsłonami Wielkiej Wojny, epoką od Caligariego do Hitlera, którą otwiera chaos będący skutkiem rozkładu dawnego świata, a zamyka hekatomba, która wyznacza ostateczny kres epoki sięgającej korzeniami wieku XIX. W międzywojennych dekadach ekspresjonistyczne tendencje w sztuce, czasami nazwane wprost, innym razem ukryte pod autorskimi programami, wyrastające z indywidualnych doświadczeń artystycznych, nabrały szczególnego znaczenia, mimo niechęci sporej grupy krytyków. Pozwalały uzyskać efekt deziluzji, uwolnić się od ograniczeń *mimesis*, z pomocą metafory przeniknąć istotę ludzkiego doświadczenia, docierając do metafizycznego jądra. „W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności”³⁰ – pisał Schulz w liście do Witkacego.

efekt deziluzji
i in.

²⁹ L. Brun, *Spojrzenie na świat przez ekran*, „Srebrny Ekran” 1937, nr 9, s. 7.

³⁰ B. Schulz, *Księga listów*, s. 108.

Marek Tomaszewski: Profetyczne akcenty prozy Brunona Schulza

Przypomnijmy na wstępie refleksję wyrażoną przez Schulza w formie eseistycznej w *Mityzacji rzeczywistości*: „Poezja dochodzi do sensu świata *anticipando*, dedukcyjnie, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń. Wiedza dąży do tego samego indukcyjnie, metodycznie, uwzględniając cały materiał doświadczenia. W gruncie rzeczy i jedna, i druga zdążają do tego samego”¹. Ważny jest zatem sam kierunek dociekań Schulzowskich, który wyraża się określoną postawą antycypacyjną. Aby zobrazować to zagadnienie, skupię się głównie na *Skleпах cynamonowych*, choć nietrudno zapewne dopatrzeć się podobnych wybiegających naprzód eksperymentów w innych tekstach Schulza, takich choćby jak *Kometa*, *Martwy sezon* czy też *Noc lipcowa*.

anticipando

Jak dobrze wiemy, zatopiony w ezoterycznych praktykach Jakub, ojciec Józefa, podjął się ambitnego dla ludzkiej wiedzy zadania, rozwijając program „wtórej demiurgii”, to znaczy drugiej generacji stworzeń, owej generacji, która stanąć miała w otwartej opozycji do panującej epoki. Jego zainteresowanie dla skrzydlatych osobników wyrażało się przede wszystkim chęcią spenetrowania „odmiennych form życia” tkwiących w „nie wypróbowanych rejestrach bytu”. Założenie to nie było zatem całkiem zgodne ze znanym nam już dobrze dzisiaj procesem klonowania, chociaż powstanie rozdziałów-opowiadań składających się na *Sklepy cynamonowe* sięga roku 1933, a zatem tylko o rok wyprzedza nadanie medycznego Nobla Hansowi Spermanowi (1934), który kilka lat później (w roku 1938) zaproponował przełomowe doświadczenie usunięcia jądra komórkowego niezapłodnionej komórki jajowej i zastąpienia go jądrem z komórki rozwiniętego zarodka. Najwidoczniej Jakub nie posuwa się tak daleko jak niemiecki embriolog w swoich odkrywczych działaniach i nie chodzi mu bynajmniej o tworzenie za pomocą skrzydlatych egzemplarzy idealnej kopii na podstawie oryginału. Przeciwnie – podkładanie zapłodnionych wcześniej egzotycznych jaj ptasich kurom belgijskim pozwala mu obserwować wykluwanie się nieoczekiwanych pączków życia, przemieniających się w „prawdziwe dziwotwory”, ornitologiczne monstra i wybryki natury, napęlniające jego pokój kolorowym trzepotem.

powściągliwość
Jakuba

1 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. i wstęp J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, BN I, 264, s. 367. Wszystkie adnotacje dotyczące stron pochodzą z tego wydania.

Działaniom takim nie przyświeca żadna naukowa racjonalność, opierająca się na ścisłej wiedzy. Jednakowoż ogromny rozwój genetyki oraz próby stworzenia zwierząt z komórek wyizolowanych z wczesnych zarodków, transfer jądra komórkowego i inne tego rodzaju naukowe osiągnięcia wskazują z perspektywy naszej epoki na niebywałą intuicję i twórcze, quasi-profetyczne wychylenie prozy Schulza w kierunku *futurum*. Nie zapomnę nigdy mojego zdziwienia, gdy udając się dziesięć lat temu samochodem na seminarium o prozie Schulza ze studentami we Francji, słuchałem, jak tamtejsze radio powracało niezmiernie do tematu genetycznych krzyżówek, zapytując nieustannie o moralną i filozoficzną podstawę takich działań. Było to wtedy jedno z głównych zagadnień, które roztrząsali naukowcy i filozofowie. Dokąd wolno nam eksperymentować, gdzie leży nieprzekraczalna granica integralnego kształtu ludzkiego lub zwierzęcego gatunku? – zapytywali oni gorączkowo, szukając jądra prawdy. Wtedy to skojarzyłem sobie po raz pierwszy, do jakiego stopnia artystyczne dywagacje Schulza wyprzedzały dylematy jego własnej epoki. Jerzy Jarzębski, walcząc z archaicznym wizerunkiem drobhobyckiego pisarza, dochodzi również do wniosku, że nie tylko nie stał on po stronie przeszłości, ale – przeciwnie – starał się wielokrotnie w swej twórczości wybiegać naprzód: „Zawsze intrygowała mnie zaświadczona przez przyjaciół namiętność Schulza do nauk ścisłych: matematyki, fizyki, jego znajomość technicznych nowinek. [...] o problemach najnowszej nauki Schulz myślał bardziej serio, niżby się zdawało”². Jest rzeczą oczywistą, że świat uczonego badacza i artysty nie jest z tej samej materii. Jednakowoż ornitologiczna impreza Jakuba wpisuje się trwale w narracyjną strukturę *Sklepow cynamonowych*, stanowiąc coś na kształt kłamry spinającej poszczególne sekwencje opowiadania. Ptaki, które zajmują centralne miejsce w początkowej części *Sklepow cynamonowych*, zostają wprawdzie tymczasowo wycofane z tekstu po tragicznych dla „metafizycznego prestidigitatora” generalnych porządkach na strychu, kiedy to „tuman skrzydlaty” unosi się gdzieś w powietrze, w nieokreśloną dal, lecz cień problematyki wynikłej z tego zdarzenia zawisa od tego momentu nad opowiadaniem, przygotowując teren do jego ostatecznego rozwiązania.

Estetyczna suwerenność literatury polega na tym, że zamazuje się różnicę między regułami kształtowania fikcyjnych opisów a zasadami zjawisk rzeczywistości empirycznej. „Poezja – jak słusznie zauważa francuski filozof Jacques Rancière (a przecież „poetycki model prozy” Schulza bliski jest poezji!) – nie musi tłumaczyć się z prawdy, ponieważ nie jest

2 J. Jarzębski, *Spojrzenie w przyszłość*, w: idem, *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 52–53.

w swojej istocie zbudowana ze świadectw lub obrazów, ale z fikcji, to znaczy z pewnego układu czynów i zdarzeń”. W moim odczuciu proza Schulza doskonale ilustruje ten punkt widzenia. Przypomnijmy także, iż według Jacques’a Rancière’a „świadectwo i fikcja wywodzą się z tego samego reżimu sensu [...]. Realne musi przybrać postać fikcji, aby dało się o nim myśleć”³.

ten sam
reżim sensu

Otóż analogicznie ostatnia scena ostatniego rozdziału, rozgrywająca się w sakralnej przestrzeni sklepu Ojca i przyrównana do biblijnej krainy Kaanan, wprowadza nutę szczególnego, wychylonego ku przeszłości katastrofizmu. Kiedy drohobycki kupiec, spotężniały w gniewie, miota się na barykadzie pościeli, ściany sklepu zamieniają się nagle w pejzaż Ziemi Świętej, pełen jezior i zamglonych dali. Opisany w tej scenerii końcowy fragment *Sklepów cynamonowych*, w którym odbywa się lot niesamowitych ptaków, przynosi ów sekretny klucz do tajemnicy, otwierający głęboki sens opowiadania. Widoczny skutek wcześniejszych „heretyckich manipulacji” Jakuba, scena powrotu ptactwa przepędnionego niegdyś przez Adelę, łączy w sobie bowiem zarówno profetyczne naukowe spekulacje, jak i pewne pojęcia z zakresu praprzyczyny, inicjalnej kreacji. Chodzi tutaj przecież o quasi-fantastyczne latające stwory, będące rezultatem wykoncypowanej przez Jakuba „wtórej genezy”, opartej na ryzykownych, niemających precedensu scientycznych improwizacjach badacza: „Wracało teraz, zwyrodniałe i wybujale, to sztuczne potomstwo, to zdegenerowane plemię ptasie, zmarniałe wewnątrznie. [...] Było to jakby muzeum wycofanych rodzajów, rupieciarnia Raju ptasiego”⁴.

„W Wielkim Sezonie, który czasem występuje w trzynastych, fałszywych miesiącach, wszystko, co ma się zdarzyć, zdarza się w wielkiej skali, wszystko, co zapomniane, powraca jako kataklizm, i wszystko, co jest marzeniem, pojawia się jako koszmar” – przypomina nam Jan Gondowicz w tekście *Powrót wielkich ptaków*⁵. Nieprzypadkowo nad zagadnieniem ptaków pochylił się też Piotr Millati w *Słowniku schulzowskim*. Aliści owe wypchane mięsem kręgowce, wyciągające do Mistrza idiotycznie powiększone łby, wcielają właśnie bardzo konkretnie w czyn wypracowaną przez niego teorię *generatio aequivoca*, stając się namacalnym rezultatem twórczego zamysłu, który najwidoczniej uległ rozpadowi, degradacji, ujawniając tym samym okrutnie asynchroniczną dewiację fruwającej fauny. A przecież gdy się odniesiemy, tytułem porównania,

Millati
pochylony

3 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Kraków 2007, s. 101, 103 i 104.

4 B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, s. 103.

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

do ikonografii chrześcijańskiej, ptaki jawią się tam jako symbole chybkości myśli i wyobraźni, kojarzone z wyższymi stanami istnienia, wolnymi od ziemskiej ociążałości. W grece już samo to słowo mogło stać się synonimem przepowiedni i posłania z nieba. Jak wytłumaczyć to odwrócenie pojęć? Wszakże jest oczywiste, że mamy tutaj do czynienia z poniżeniem, uprzedmiotowieniem skrzydlatych tworów, sprowadzeniem owych symbolicznych wysłanników nieba do roli niedołączonych i ociążałych manekinów.

Niełatwo tutaj o prostą i jednoznaczną interpretację. Wydaje się, iż oprócz paranaukowych pytań dotyczących samej istoty gatunku, które stawia nam tekst Schulza nie tyle w kategorii fikcji wyjaśniającej, ile w kategorii fikcji odkrywającej i wybiegającej naprzód na drodze profetycznych skojarzeń odnajdujących naukowy akord w naszej epoce, wplata się w zakończenie *Sklepow cynamonowych* jeszcze jeden ważny wątek, który zwraca uwagę na to, co nazwałbym syndromem metafizycznego i antropologicznego lęku o istoty odrębne i kalekie⁶. Dramatyczny akcent kolizji unormowanego świata z wyalienowanymi ofiarami genetycznego eksperymentu wyraża się najlepiej w tej oto scenie:

„Ale te papierowe, ślepe ptaki nie mogły już poznać ojca. Na darmo wołał na nie dawnym zaklęciem, zapomnianą mową ptasią, nie słyszały go i nie widziały.

Nagle zagwizdały kamienie w powietrzu. To wesołki, głupie i bezmyślne plemię, jęły celować pociskami w fantastyczne niebo ptasie.

Na darmo ojciec ostrzegał, na darmo groził zaklinającymi gestami, nie dosłyszano go, nie dostrzeżono. I ptaki spadały. Ugodzone pociskiem, obwisały ciężko i wędły już w powietrzu. Nim doleciały do ziemi, były już bezforemną kupą pierza”⁷.

Dlaczego niewydarzone, nieodpowiadające powszechnie przyjętym ptasim wzorcom latające upierzone okazy skazane są na zagładę? Co mają oznaczać te wstrząsające obrazy brutalnego unicestwienia? Stawiając te pytania, przekraczamy niejako świat doświadczeń Schulza – autora *Sklepow cynamonowych* i zbliżamy się nieuchronnie do Schulza wchodzącego powoli w mroczną epokę mającą niechybnie zmienić oblicze Europy. Można powiedzieć, że dość wcześnie, bo już w 1933 roku, zwyrodniałe ptactwo postrzegane jest przez wizjonera z Drohobycza, z pewnym czasowym wyprzedzeniem, jako prowokacyjne wyzwanie dla tych wszystkich, którzy już wkrótce stanąć mieli na straży genetycznej dosko-

6 O różnicy między „fikcjami wyjaśniającymi” a „fikcjami odkrywającymi” pisał wyczerpująco Wolfgang Iser w studium *Czym jest antropologia literatury. Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 33.

7 B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, s. 103.

nałości i czystości rasy jako takie⁸. Ukamienowanie (lapidacja) to, wraz z rozszarpaniem, najstarsza kara śmierci, zadawana tym, którzy łamali reguły religijne lub plemienne. Dzisiaj jeszcze ta forma uśmiercania cieszy się uznaniem w krajach takich jak Iran, Somalia, Nigeria, Arabia Saudyjska i Zjednoczone Emiraty Arabskie. Odszczepienie (lub „odchylenie”, by użyć terminologii Jakuba) od określonego formatu ptasiego, które obserwujemy w prozie Schulza (Ojcu marzyło się od początku o wielkich ptakach), anonsuje zatem zawczasu odszczepienie (odchylenie) od analogicznie zakodowanego w wyobraźni społecznej skodyfikowanego formatu ludzkiego. Rzecz wprawdzie dotyczy świata zwierzęcego, ale barbarzyński wandalizm jest faktycznie dziełem tych, których autor nazywa „wesołkami”, „głupim i bezmyślnym plemieniem”, przy czym słowo „plemię” określa wspólnotę, grupę społeczną lub etniczną, ród, szczerp, ewentualnie frakcję narodową. Wśród tak pojętej społeczności nie ma, jak widać, miejsca dla zaprzańców, katechumenów, nieudaczników, połamanińców i kuternóg, wcielających w życie filozofię „inności”. Przyznajmy, że proroczy charakter sceny spadających na ziemię poranionych ptaków wprowadza w nasze umysły pewien dyskomfort i zakłopotanie. Wiemy bowiem, że ten typ przemocy wpisany jest niestety w geny ludzkości i że może on w każdej chwili i w każdym miejscu na świecie reaktywować okrutną spiralę nienawiści.

gen
nienawiści

Tak oto rysują się w prozie Schulza analogie i zbieżności między reprezentacją fikcyjną a nauką (wyjaśniającą) – w tym ostatnim przypadku nauką historyczną. Ów dar wyprzedzania obiektywnych faktów rejestrowanych przez Historię, wpisany niejako w strukturę dzieła, jest wyrazem niepospolitej ekstrapolacji i wycucia nadchodzących problemów. Mówi on nam o silnym związku literackości z historycznością, który stanowi skądinąd podstawę dociekań Jacques’a Rancière’a, przekonanego o tym, że jedynie teksty literackie posiadają zdolność „rekonfigurowania mapy tego, co postrzegalne”⁹. Jest tak, ponieważ potężny ruch gry tekstowej, generujący różne możliwości narracyjne, zapobiega wykształceniu określonej intencji, określonego posłania. To właśnie Wolfgang Iser w innym swoim eseju, zatytułowanym *Zew tekstu*, zwraca uwagę, że tym, co określa najlepiej tekst literacki, jest właśnie jego zdolność do nieujawniania własnych intencji: „To, co najważniejsze, jest przemilcza-

Zew
tekstu

8 Koledzy Andrzeja Chciuka pytali Brunona Schulza, dlaczego tak uparcie rysuje i maluje brodatych Żydów. „Bo to wszystko wkrótce zniknie z powierzchni ziemi, zginie, zmiecione burzą, jaka idzie. Trzeba to zanotować, malować, rozumiesz, dlatego!” – odpowiedział (A. Chciuk, *Atlantyda, Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Londyn 1969, s. 63). Świadczyłoby to o tym, że pewne fikcyjne obrazy mogły rzeczywiście odnaleźć intuicyjne potwierdzenie w opiniach ich twórcy.

9 J. Rancière, op. cit., s. 105.

ne. Jeśli przyjąć, że tak jest, to gdzie należy szukać intencji uruchamianej przez tekst? W wyobraźni czytelnika”. Na koniec niemiecki antropolog literatury podsumowuje: „Tekst literacki, czerpiąc własną rzeczywistość nie w świecie przedmiotów, lecz w wyobraźni czytelnika, jest szczególnie uprzywilejowany w stosunku do innych tekstów, które chwala się tym, iż przytaczają jakiś sens lub wypowiadają jakąś prawdę, krótko mówiąc – tych wszystkich tekstów, które posiadają charakter apofantyczny (twierdzący)”¹⁰.

Być może główną cechą prozy Schulza jest właśnie jej wszechobecna nieapofantyczność. Cecha ta stawia przed nami ciągle nowe zadania interpretacyjne. „Marzenie, a więc sztuka, jest istotniejsze od działania, w marzeniu wszystko jest możliwe, w działaniu natomiast ze wszystkich możliwości pozostaje zrealizowana tylko jedna” – zauważa słusznie Michał Paweł Markowski, pochylając się nad twórczością Fernanda Pessoa¹¹. To samo można by z powodzeniem powiedzieć o prozie Brunona Schulza. Rzeczywiste jest w niej marzenie, choć marzyciel skupia się na tym, co nie istnieje naprawdę, lecz co mogłoby zaistnieć w przyszłości. Mnogość możliwości utopijnej fantazji i wariantów narracyjnych, które odsłania tego typu literatura, nie stanowi bynajmniej przeciwieństwa istniejącej, rozpoznawalnej przez nas rzeczywistości, ale raczej buduje obszar zawieszenia między tym, co było, a fascynującą tajemnicą tego, co będzie. Paradoksalnie impuls przekraczania granic tego, co empirycznie dostępne i namacalnie sprawdzalne, zaostrza nasze pragnienie samoświadomości i dodaje nam wiary w nieredukowalny i jakże pożyteczny wymiar naszej wyobraźni.

nie-
apo-
-fantyczność

10 W. Iser, *L'appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire* (Zew tekstu. Nieokreśloność jako warunek estetycznego oddziaływania prozy literackiej), tłumaczył z niemieckiego na francuski V. Platini, Paris 2012, s. 57. Wydanie polskie nosi tytuł *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, „Pamiętnik Literacki” LXXI, 1980, nr 1.

11 M. P. Markowski, *Życie na miarę literatury*, Kraków 2009, s. 278.

Anna Szyjkowska-Piotrowska: Schulz w kilku tropach

Logos

Proza Schulza jest tak śmiała metodologicznie, jak tylko może być to, co pisane gdzieś na granicy świadomego i nieświadomego, wraz z pulsem ciała i myśli. Tylko czy właściwie wolno mówić o metodologii Schulza? Jest to pewnie niepokorność biegnąca w drugą stronę. Tę początkową gołosłowność spieszę ubrać w przykłady i wyjaśnienia. Do zrozumienia Schulza w sposób być może zbędny – bo nazbyt metodyczny i filozoficzny – posłużyć mogą pojęcia takie jak: *m e t a f o r a*, *a n a l o g i a*, *l o g o s*, *o k s y m o r o n*, *m e t a m o r f o z a*. Jak na wirtuoza przystało, Schulz wymyka się etykietkom, jednak ileż radości w tej pogoni, i biegnąc wzdłuż jego myśli w stronę odwrotną – a że myśl biegnie w kierunkach przeciwnych, zaraz poniżej wyjaśniam – można odkryć ukrytą logikę. Logikę w szerokim sensie tego słowa, jako ruch logosu raczej niż nauki o ścisłości formułowania sądów. Wymienione wcześniej pojęcia nie są zresztą etykietkami. Opisują eleganckie i efektowne ucieczki od rozumu, uskuteczniane za jego pomocą. A jest to etymologicznie uzasadnione. Pochodzące z antycznej greki pojęcie logosu odnosi się do rozumu, mowy, relacji, dyskursu. Jest ono ambiwalentne – dający mu źródłosłów czasownik *légein* oznacza: 1. łączenie, zbieranie; 2. wybieranie, liczenie.

Niejako zatem u swego źródła – a przynajmniej źródłosłowu – rozum opiera się na sprzeczności. Samo pojęcie logosu jest przecież oksymoroniczne: mowa i rozum łączą bądź dzielą rzeczy i idee¹. Istnienie sprzeczności konstytutywnej dla *légein* potwierdza poezja Homera, leżąca u źródeł greckiej myśli. Urodzony w Aleksandrii francuski filozof Michel Fattal zwraca uwagę na niezwykle połączenie w jednym z najważniejszych dla myśli europejskiej czasowników skrajnie przeciwstawnych tendencji: czynności analitycznej i czynności syntetycznej. Jedna – separuje i dzieli, druga – zbiera i łączy: „Myśl separująca logosu krytycznego, rozwijana przez Parmenidesa, Platona i Arystotelesa, zdaje się być jedną częścią opozycji, podczas gdy logos wspólnej har-

Czy wolno
mówić?

u źródła

1 Zob. M. Fattal, *Pour un nouveau langage de la raison. Convergences entre l'Orient et l'Occident*, Paris 1987.

monii, przyjaźni, miłości i jedności [...] drugą częścią opozycji”². Logos wyznacza naraz dwa kierunki, poprzez które odbywa się rozumienie świata: łączenie i dzielenie. Proza Brunona Schulza stanowi kwintesencję rozbuchanego metaforami buntu wobec rozumu utożsamianego z aktami wyboru, dzielenia, segregowania, wyróżniania i analizowania. To biegun łączenia jest tu miejscem wypraw i ekspansji, a także ontologicznych lub epistemologicznych zabaw i igraszek. Te zabawy z bytem odbywają się najczęściej poprzez metafory i posługiwanie się analogią.

Analogia

Poznawczą moc analogii mistycy cenili od zarania dziejów. Aby przeprowadzać swoje dowody, sięgali po nią Platon, Arystoteles, Tomasz z Akwinu. Chętnie używana była przez myślicieli o metafizycznym zacięciu i teologów. Analogia bytu, zwana po łacinie *analogia entis*, według Tomasza z Akwinu pozwalała na zrozumienie Boga poprzez porównanie Go do tego, co stworzył, między innymi zatem do człowieka. Nosząca w sobie ten sam rdzeń co pojęcie logosu analogia rozumiana jest współcześnie przede wszystkim jako proces kognitywny, dzięki któremu poznajemy podobne przez podobne. Analogię bezpośrednią (*explicite*) określa się jako porównanie, tymczasem analogię niebezpośrednią (*implicite*) jako metaforę. To właśnie metafory pozwalają Schulzowi na nieustanne metamorfozy bytów i przedmiotów, na przemiany i przejścia między różnymi sferami zmysłów. Metamorfoza opiera się na analogii, ponieważ zasadą przemiany jest niespodziewane podobieństwo, skojarzenie, z którego wynika cała seria kolejnych. Metafora, jak wiadomo, łączy niczym most odległe od siebie domeny. Synestezyjne łączenie zmysłowych doznań jest u niego bardzo częste: „Nalewał do miednicy wody i kosztował skórą jej mdłej i odstałej, słodkawej mokrości”³. Dotyk miesza się tu ze smakiem, z kolei w innych fragmentach wzrok często ustępuje słuchowi. Słowa zmieniają się w obrazy, mieszają się zapachy i smaki – tworzy się obszar hybrydyczny i transmedialny. Analogia leży u podstaw surrealistycznie zmieniających się w siebie bytów. Każda rzecz może przedzierzgnąć się w inną. Jednocześnie wszystko odbywa się w napięciu pomiędzy tym, co znane, i nieokiełznanym kosmosem materii. Opisywany świat wychodzi od tego, co najlepiej znane, rodzinnego miasteczka, aby przemieniać się w niestabilny

2 Ibidem, s. 10. Wszystkie tłumaczenia – A.S.-P.

3 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 2010, s. 56.

kosmos. Świat wewnętrzny i zewnętrzny wzajemnie się nawiedzają aż po zatarcie tej – od początku niejasnej – granicy.

Oksymoron

Wyrażenie „antymodernistyczny modernizm” czy „antynowoczesna nowoczesność” w odniesieniu do Schulza nie ma w sobie nic szokującego, jeśli rozumiemy, że same określenia „nowoczesność” i „modernizm” są niejednorodne i wieloznaczne. Ryszard Nycz w redagowanym przez siebie tomie *Odkrywanie modernizmu*⁴ zwraca uwagę na różnice między koncepcjami modernizmu proponowanymi przez takich badaczy literatury, jak Hans Robert Jauss, Richard Sheppard, Astradur Eysteinnsson czy Jonathan Culler. Prowadzone w tej publikacji rozważania dotyczą: granic czasowych, relacji pomiędzy modernizmem i awangardą, cech istotowych modernizmu, a także industrializmu, modernizacji czy paradygmatycznych przemian w sztuce. Tom składa się z przekładów i komentarzy literaturoznawców, filozofów kultury, socjologów, historyków i teoretyków sztuki. Zbiera w sobie próby uporządkowania modernizmu za pomocą zdobywania dystansu, czy to poprzez perspektywę metateorii, czy też czasowy dystans zakładający wygaśnięcie nowoczesności i spojrzenie ponowoczesne. Cała inicjatywa zmierza zaś do odnalezienia modernistycznej „jedności w różnorodności”. Za kluczowy dla modernizmu imperatyw Nycz uważa inwencyjność, tworzenie/odkrywanie nowego. Tę samą cechę jako bezapelacyjnie modernistyczną wyróżnia amerykański historyk Peter Gay. W *Modernism. The Lure of Heresy* Gay stwierdza, że główną intencją jego poszukiwań było znalezienie wspólnych cech modernistów. Aby wydobyć esencję modernistycznych cech, interesuje się architektami, malarzami, kompozytorami, rzeźbiarzami itd. Nie ogranicza się do jednej twórczej domeny. Jako konceptualnie wspólne wszystkim twórczym modernistycznym wysiłkom – podobnie jak we wprowadzeniu Nycza – okazuje się dla niego hasło: *Make it new!* W pewnym sensie zatem modernizm sprowadzony zostaje do konstruktywnie buntowniczej reakcji na to, co dotychczasowe i zastane. I faktycznie Gay jako istotną cechę modernizmu wyróżnia krytycyzm. Przyznaje też jednak, że: „Inne możliwe kryteria klasyfikacji, niezależnie jak bardzo wydawały się obiecujące, zawiodły: ideologie polityczne, mimo że wydają się zachęcające, nie mogą posłużyć zdefiniowaniu modernizmu, gdyż jest on kompatybilny z każdym wyznaniem, włączając w to konserwatyzm, nawet faszyzm, a także z każdym dogmatem

Ryszard Nycz
w tomie

Make it new!

4 R. Nycz, *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków 2004.

od ateizmu po katolicyzm. Historia pokazuje, że moderniści gorzko ze sobą walczyli w kwestiach wiary lub niewiary”⁵. Jednocześnie Peter Gay zauważa pęknięcie czy też możliwość sprzeczności nie tylko w ramach modernizmu jako całości, ale też w twórczych jednostkach, które zapewniły mu podwaliny. Zastanawiając się nad Freudem jako potencjalnym, a nawet potencjalnie spektakularnym modernistą, dochodzi do wniosku, że był on konserwatywnie burżuazyjny w swoich osobistych estetycznych gustach. Wolał Ibsena od Strindberga, czytał Johna Galsworthy’ego, a nie Virginie Woolf. Amerykański historyk wytyka mu również, że nie posiadał eksperymentalnie projektowanych wiedeńskich mebli, obrazów Klimta czy Schielego. A jednak bezkompromisowe idee Freuda dotyczące ludzkiej seksualności miały charakter awangardowy i na zawsze odmieniły sposób myślenia i słownik, obecnie używany powszechnie, poprzez który postrzegamy zjawiska psychiczne.

O czym mówimy?

O czym zatem mówimy, określając Brunona Schulza jako antymodernistycznego modernistę? Pierwszym problemem, który tu się narzuca, jest kwestia niejednoznaczności modernizmu i nowoczesności. Pojawia się także pytanie, czy antymodernizm Schulza miałby dotyczyć jego osobistego życia czy też jego dzieła. Jak wskazuje opis Freuda, jako potencjalnego modernisty, dwie postawy: życiowa i twórcza, pozostają niekiedy wobec siebie sprzeczne, co zmusza być może do ich rozróżnienia. I w końcu kusi jeszcze trzecie pytanie: czy bardziej słuszne nie okazałoby się określenie Schulza jako amodernistycznego? Bruno Schulz pisał intuicyjnie, a taki rodzaj pisarstwa wyklucza dobieranie sobie szyldu. Obecnie – już ów szyld wybierając – można pokusić się o stwierdzenie, że jego metoda podobna była do Platonijskiej noezy, poznania osiąganego poprzez intuicję, i dotyczyła świata w aspekcie jego niezmiennych prawd i zasad, nawet jeśli tą niezmienną zasadą jest niestanna zmienność. Wydaje się, że postawa Schulza jest mistyczna czy też filozoficzna, cechuje go naraz bezpośredni intuicyjny wgląd i dystans wobec teraźniejszości. Dystans ów mógłby chociażby dotyczyć tego, co każde pojęcie usiłuje zdeterminować, spetryfikować, unieruchomić w jakiejś określonej jednoznacznej konstelacji. Trudno by było oczekiwać od pisarza, którego proza rządzi się metamorfozą, aby był zwolennikiem – a co dopiero niewolnikiem – jednego pojęcia. Paradoksalnie to poprzez petryfikujący w pojęciach język Schulz ucieka petryfikacji. Co do osobistych gustów Schulza, analiza podobna do analizy Freuda niezbyt dobrze by się tu sprawdziła. Pisarz z Drohobycza,

Schulz bez szyldu

5 P. Gay, *Modernism. The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*, New York – London 2008, s. 4.

w kontekście swoich życiowych warunków, nie miał okazji wieszać na ścianach domostwa płócien Schielego czy Klimta (jak chce Gay), aby zmanifestować swój modernistyczny gust. W przypadku autora *Sklepów cynamonowych* ta manifestacja wydaje się problemem badaczy już *a posteriori*, a nie tożsamościowym problemem pisarza. Wydaje się, że w kwestii tożsamości daleko bardziej zaprzętały Schulza inne sprawy.

Jeśli jednak chcemy pozostać przy „antymodernistycznym modernizmie” Schulza, to należałoby udowodnić założony w tym wyrażeniu świadomy opór wobec terażniejszości. Odpowiedzieć na pytanie, czy objawia się on w twórczości czy w postawie życiowej. I zdecydować, co dalej, jeśli pomiędzy tymi dwoma – podobnie jak u Freuda – zachodzi sprzeczność. Intuicja czy też poznanie noetyczne domaga się, być może, wysłowienia tego, czego wcale nie chcemy uczynić materią swojego życia. Wymusza ujawnianie wglądów. Uwaga Schulza, nawet gdy pisze o małym życiu w małym mieście, wydaje się obejmować największe siły. Jako skojarzenie nasuwa się tu tragedia grecka lub właśnie psychoanaliza. Postacie są czymś nieskończenie więcej niż sobą. „Antymodernistyczny modernizm” Schulza wydaje się jednak o tyle adekwatnym wyrażeniem, że jako oksymoron naraz określa postawę dystansu i uczestnictwa. Uczestnictwo to natomiast może być niewolicjonalne – jak wspomniałam – wymuszone przez wglądy. Jak pisze Schulz: „W taką noc, jedyną w roku, przychodzą szczęśliwe myśli, natchnienia, wieszczce tknięcia palca bożego”⁶. Z tym że u Schulza zdarzało się to chyba częściej niż raz w roku. Poszukiwań Schulza nie charakteryzowała potrzeba przynależności do grupy czy tendencji ani nawet próba wyrażania zeitgeistu. Terażniejszość wydaje się raczej figurą opisującą wieczność, podobnie jak mały Drohobycz jest figurą opisującą świat, kosmos, ogólne prawa materii i metafizyki. Jeśli pisma Schulza odnoszą się w sposób szczególny do jakiegoś czasu, to jest to czas przyszły. Często badacze podkreślają nieomal profetyczny wymiar pisarstwa Schulza w odniesieniu do jego własnego losu, wojny, a nawet postępu biomedycznego. W pisarstwie tym uwagę zwraca intuicja skierowana nie tyle na czas terażniejszy i jego wymowę, jako umykającą różnorodność, której jednorodność próbuje się uchwycić i którą *post factum* usiłują wysłowić badacze, pochylając się na twórczością z epoki, ile na czas, przestrzeń, rzeczywistość, percepcję w sposób ponadczasowy i pozaczasowy. Wszystko to odbywa się bez zastanych terminów, bez kryteriów, bez założeń, poprzez bezpośrednią percepcję oddającej się zmysłom rzeczywistości, fenomenologicznie. W końcu nawet ojciec, o którym tak wiele pisze Schulz, jest w jego pi-

u Schulza
częściej

6 B. Schulz, op. cit., s. 68.

saniu bardziej zjawiskiem (niczym pogoda) niż postacią. Choćby we fragmencie: „W twarzy mego ojca rozwichrzona grozą spraw, które wywołał z ciemności, utworzył się wir zmarszczek, lej rosnący w głąb, na którego dnie gorzało groźne oko prorocze”, albo też: „Ale czasami inspiracja rozszerzała kręgi jego zmarszczek, które rosły jakąś ogromną, wirującą grozą, uchodząc w milczących wolutach w głąb nocy zimowej”⁷.

W dziele poświęconym oksymoronom w retoryce sztuki Bertrand Rouge stwierdza: „Dzieło sztuki – literackie, muzyczne, plastyczne... – jest często napelnione sensem, ideami, emocjami, uczuciami, sprzecznymi siłami; często jednoczy ono, syntetyzuje lub w pewien sposób odkrywa lub używa połączenia lub zbieżności przeciwieństw, a jego siła lub oryginalność spoczywa w sposobie, w jaki jest ono w stanie formalnie korzystać z tego połączenia”⁸. Rouge wyjaśnia dalej, że synteza tego, co wieloznaczne, kwestionuje „to, co może stanowić pozorną prawdę danego momentu historycznego lub estetycznego. Może ono również stać się dynamicznym źródłem tego, co niestałe, dać impuls niekończącemu się ruchowi [...]”⁹. Ten opis operowania na oksymoronicznych efektach zdaje się nie tylko doskonale ujmować specyfikę sprecznych napięć, śmiałych metafor i synestezyjnych skojarzeń, które często przybierają z pozoru oksymoroniczną formę, ale też wyjaśniać – choć niebezpośrednio, bo wcale się do prozy Schulza świadomie nie odwołuje – relacje pomiędzy tą prozą a jej historycznym momentem. Posługiwanie się oksymoronem okazuje się „wypisaniem się” z jednej ustalonej prawdy tej lub innej epoki, gdyż wyzwala niejednoznaczności, nie pozwala tekstowi zastygnąć w nieporuszonej formule, a zatem daje – jak chce Rouge – „impuls niekończącego się ruchu”, którego jesteśmy świadkami i wykonawcami, interpretując dzieło.

Z drugiej strony możliwe jest, że antymodernizm czy też antynowoczesność bardziej opisuje postawę Schulza niż cechy jego dzieła. Samo dzieło nosi bowiem cechy, które przepuszczone przez sito poszukiwań istotowych cech modernizmu jawią się jako charakterystyczne. Jedną z istotniejszych jest – podkreślane w poświęconych modernizmowi badaniach Martina Jaya – kwestionowanie „wzrokocentryzmu”, które u Schulza odbywa się siłą opisu – poprzez częstą u niego synestezję, w której w szczególności doznania wzrokowe mieszają się ze słuchowymi. Bywa też zaznaczona bezpośrednio poprzez podkreślenie wyłączenia wzroku za pomocą wyrażen takich jak „nie patrząc” czy „na oślep”, na przykład

bardziej
postawa niż
dzieło?

7 Ibidem, s. 39.

8 *Oxymores*, éd. B. Rouge, Pau 2013, s. 7.

9 Ibidem.

we fragmencie: „[Ojciec] czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet, pełną szeptów, syków i seplenień. Słyszał, nie patrząc, tę znowę pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały. Wówczas pograżał się pozornie jeszcze bardziej w pracę [...], walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na oślep za siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych arabesek, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroiła ze siebie¹⁰.

Wydaje się, że rolą oksymoronu jest samo-dekonstrukcja – ukazywanie, że przeciwieństwa łączą się i dochodzą do syntezy lub niwelują się wzajemnie, spalają. Tak jest również w przypadku „antynowoczesnej nowoczesności”. Co więcej, można to wyrażenie uznać za oksymoron formalny, lingwistyczny, a nie kulturowy lub konceptualny, a zatem – w tym wypadku – pozorny. Pytanie o to, czym jest nowoczesność, natychmiast ukazuje nam, że nie ma prostej odpowiedzi. Odpowiedzi mogą być zresztą sprzeczne, jak w opisie Bermana: „Być nowoczesnym to znaleźć się w środowisku, które obiecuje nam przygodę, siłę, radość, wzrost, transformację nas samych i świata – i jednocześnie zagraża nam zniszczeniem wszystkiego, co mamy, co wiemy, czym jesteśmy”¹¹. Mówiąc o nowoczesności, napotykamy zatem na opozycje i napięcia, ponieważ nowoczesność to pewna historyczna perspektywa, a przede wszystkim projekt i podejście. Nowoczesność to pragnienie (*désir*), które żywi się sprzecznościami. Antoine Compagnon w *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* interesuje się tymi pisarzami, którzy dystansowali się od modernistycznego nurtu, uważając go za odpychający, a którzy zostali jednak określani jako modernści wbrew własnej woli. W elektronicznym piśmie „Nonfiction” czytamy: „Według Antoine’a Compagnon, «godny swego miana» modernizm, to znaczy prawdziwy, «zawsze był antymodernistyczny to znaczy ambiwalentny, świadomy siebie, o ile doświadczał nowoczesności jako zakorzenienia». Ta ugruntowana teza opiera się na definicji antynowoczesności jako nowoczesności uchwyconej w ruchu historii, ale niezdolnej do odbycia swojej żałoby nad przeszłością”¹². W taki zatem sposób zdekonstruowany zostaje oksymoron antynowoczesnej nowoczesności czy antymodernistycznej moderny. Co więcej, jeśli potraktujemy poważnie określenie nowoczesności proponowane przez Petera Greenhalgha: „nowoczesność jest

oksymoron
formalny

Les
Antimodernes

¹⁰ B. Schulz, op. cit., s. 18.

¹¹ M. Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, New York 1983.

¹² Zob. Ch. Ruby, *Les antimodernes: des modernes comme les autres?*, www.nonfiction.fr/article-8459-les_antimodernes_des_modernes_comme_les_autres.htm (dostęp: 4.09.2017).

nazwą, którą nadajemy naszym odpowiedziom wobec materialnej modernizacji świata”¹³ – to okaże się, że nowoczesność nadal się nie skończyła i trudno też określić jej początek...

Oksymoron twarzy – paradygmat modernistyczny i klasyczny

Łączące sprzeczności wypełnienie dla frazy „antymodernistyczny modernizm Schulza” można odnaleźć w opisach twarzy. Bruno Nassim-Abouddrar opisuje twarz – bez odnoszenia się do jej symbolicznych znaczeń, a jedynie do jej widocznej dynamiki – jako oksymoroniczną¹⁴. Jednak twarz jest oksymoronem jako miejsce projektowania naszych pragnień (*désir*). Jej sprzeczności należą do tego mechanizmu. W romantycznej prozie postacie kobiece opisywane były jako sprzeczne, aby ich osobowości naraz pozostawały ukryte i zwielokrotnione, podsycając fantazje. Jeden z istotnych teoretyków romantyzmu, Joubert, pisał w swoich notatkach 24 kwietnia 1800 roku: „Jeśli chcecie, aby czytelnicy oszaleli na punkcie bohaterki powieści, uważajcie, aby nie przypisać jej stałych cech, tak aby każdy mógł ją sobie wyobrazić zgodnie ze swoją fantazją i taką, jaka najbardziej mu się będzie podobać”¹⁵.

Podobnie opisy twarzy u Schulza zdają się wypływać z dwóch przeciwstawnych paradygmatów. Pierwszy z nich to tak zwany paradygmat klasyczny, którego podstawą są ujęcia portretowe, oparte na wyrażaniu wnętrza przez zewnątrz, inspirowane fizjonomiką, przypominające rycinę Charles’a le Bruna w stopniowym ukazywaniu podobieństwa pomiędzy twarzą ojca a ptasią (kondora): „Gdy siedział naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich, z okiem zawleczonym bielmem, które zasuwiał z boku na źrenicę, ażeby zamknąć się zupełnie w kontemplacji swej dostojnej samotności – wydawał się swym profilem starszym bratem mego ojca. Ta sama materia ciała, ścięgien i pomarszczonej twardej skóry, ta sama twarz wyschła i koścista, te same zrogowaciałe, głębokie oczodoły. Nawet ręce, silne w węzłach, długie, chude dłonie ojca z wypukłymi paznokciami miały swój analogon w szponach kondora”¹⁶. Drugi paradygmat rządzący opisami twarzy ma charakter modernistyczny i awangardowy – wskazuje na zatarcie różnicy pomiędzy wnętrzem i zewnątrz, na „wylewanie się twarzy” z jej konturów, ale także z jej kulturowej roli. We

wnętrze przez
zewnątrze

13 P. Greenhalgh, *The Modern Ideal. The Rise and Collapse of Idealism in the Visual Arts. From Enlightenment to postmodernism*, London 2005, s. 22.

14 J. Durrenmatt, *De la duplicité des portraits féminins (oxymore et énonciation)*, w: *Oxymores*, s. 57.

15 B. Nassim-Abouddrar, *Le visage oxymorique*, w: *Oxymores*, s. 38.

16 B. Schulz, op. cit., s. 26.

fragmentach takich jak: „Lineatura jego zmarszczek rozwijała się i zawiązała z wyrafinowaną chytrnością”¹⁷ czy: „W twarzy mego ojca, rozwichrzonej grozą spraw, które wywołał z ciemności”¹⁸, albo: „Nie wiadomo, czy ból, czy palący żar słońca, czy nadludzkie napięcie wkręciło się w tę twarz i napięło rysy do pęknięcia”¹⁹ – twarz ukazana jest w sposób dynamiczny, w ruchu, który neguje jej monumentalny charakter, znany z ujęć klasycznych. Staje się bliska pęknięcia, rozsypania, rozwiania; okazuje się mieszaniną uczuć, linii, kształtów, niestałym mirażem, zmienia się z rzeczy w zjawisko. Czytając opisy twarzy ojca w *Sklepiach cynamonowych*, można wręcz sporządzić listę awangardowych efektów: od kubistycznych relacji figur i płaszczyzn, przez ekspresjonistyczne opuszczanie przez twarz jej własnych konturów, po surrealistyczną zamianę w przedmiot. Schulzowskie przekraczanie paradygmatów zostaje doskonale wyrażone właśnie w opisach twarzy. Twarz staje się niejako lejem, z którego wypływa rzeczywistość i do którego powraca. Jej obserwacja współbrzmi z dynamiką pragnień.

Współobecność sprzeczności zostaje również ujawniona przez grę obecności i nieobecności. *Sklepy cynamonowe* rozpoczynają się od uobecnienia nieobecności ojca: „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód [...]”²⁰. W następnym akapicie ta obecna nieobecność zostaje zastąpiona przez triumfalny kobiecy powrót Adeli, opisanej jako boginka owoców. Jednocześnie początkowa nieobecność ojca pozostaje w kontraście do stron kolejnych, zalanych opisami jego twarzy. Kiedy zaś natrafiamy na opisy obecności ojca, jest to obecność często nieobecna – ojciec zapada się w siebie, znika, ulega niejako defiguracji: „On – herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia – złożył się nagle w siebie, zapadł i zwinął”²¹. Niekiedy zmysły zawieszono są pomiędzy stanem najwyższego pobudzenia i kompletnego wyłączenia, nieobecności: „Te oczy patrzyły na mnie i nie widziały wcale”²². Emocje również pozostają w napięciu pomiędzy sprzecznościami: „Były to pękające gałki, wyteżone najwyższym uniesieniem bólu, albo dzięki rozkoszą natchnienia”²³.

Wszechobecność ojca objawia się wszechobecnością twarzy, jej przemianami. W szczególności znacząca jest przemiana twarzy ojca w fasadę, niejako powrót do ujęcia klasycznego, monumentalnej twarzy, po-

lista
awangardowych
efektów

obecność
nieobecna

17 Ibidem, s. 39.

18 Ibidem, s. 41.

19 Ibidem, s. 53.

20 Ibidem, s. 7.

21 Ibidem, s. 38.

22 Ibidem, s. 53.

23 Ibidem.

Cóż za
intuicja!

Pinokio
à rebours

zbawionej dynamiki, zastygłej: „Osłoneczniona ściana domu wciągała go słodko w swą płaskość, zniwelowaną błogo, wygładzoną do zaniku. Na chwilę stawał się ojcem płaskim, wrośniętym w fasadę, i czuł, jak ręce rozgałęzione, drżące i ciepłe zblizniają się płasko wśród sztukatek fasady. (Iluż ojców wrosło już na zawsze w fasadę domu o piątej godzinie rano [...] z twarzą rozwiązaną w same równoległe i błogie bruzdy, po których potem wodzą miłośnicie palce synów, szukając ostatnich śladów ojcowskich wtopionych już na zawsze w uniwersalny uśmiech fasady)”²⁴. Cóż za obraz! Cóż za intuicja! Mistyczna, artystyczna, filozoficzna. O fasadowości twarzy pisze Emmanuel Lévinas, o tym, jak obiekt odbiera twarzy jej twarzowość, pisze Gilles Deleuze, gest syna wodzącego palcami po fasadowej twarzy wizualizuje Ingmar Bergman (choć będzie to twarz kobieca), palce na twarzy ojca zmieniającej się w fasadę, tracącej swój trzeci wymiar, kładzie również Alberto Giacometti. Wszystkie te gesty i obrazy zawierają się w intuicji Schulza. Pisarskim gestem Schulz zhebluje również twarz ojca niczym Pinokio à rebours: „Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamysłoną lineaturą zmarszczek, stała się podobna do sęków i słoików starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia”²⁵. Pinokio à rebours, ponieważ to nie tylko na odwrót – syn przejmuje rolę odtwarzania twarzy czy postaci ojca, ale też dlatego à rebours, że zamiast nadawać jej życie (jak Dżepetto), przeciwnie, zmienia żyjącą twarz w drewno dłutem opisu. Defigurację ojca u Giacomettiego zauważa również Georges Didi-Huberman: „Rzeźbione przez Giacomettiego między 1927 a 1929 głowy ukazują nam, jak bardzo ojciec poddany został, jak groźbie kompasu, g r z e d e f i g u r a c j i raczej niż figuracji”²⁶. Ponownie jednak sama defiguracja pozostaje oksymoroniczna, ponieważ uobecnia i ujawnia, próbując anihilować. Być może największą analogią tekstów Schulza jest analogia jego samego i ojca, pozostając naraz analogią i oksymoronem. Pisanie o ojcu jest – banalnie rzecz ujmując – pisaniem o tym, co go ukształtowało, ale też o tym, od czego się w ten sposób oddziela, jednocześnie ojca opowiadając, czyli uwewnętrzniając i uzewnętrzniając. Ponownie mamy zatem do czynienia z tym, co oksymoroniczne. Można powiedzieć, że tak jak Giacometti, odbierając głowie ojca jej trójwymiarowość i głębię, coraz mocniej wikłał się w tę twarz: „I jest też ta zaskakująca rzeźba, zatytułowana dla wygody *Głowa ojca II*, wobec której Giacometti posunął się najdalej jak można [...] jest to ten proces specyficznego defiguracji, który staramy się, tak jak możemy, zrekonstru-

²⁴ Ibidem, s. 219.

²⁵ Ibidem, s. 45.

²⁶ G. Didi-Huberman, *Le cube et le visage: autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris 1993, s. 105.

ować. Można by rzec, że Alberto przed twarzą swego ojca brutalnie zrezygnował z głębi, jaką mogła mieć ta głowa. [...] A zatem nagle odcina, dzieli, [...] redukuje przez cesurę głębię (*volume*) głowy do płyty, p l a s t r a t w a r z y, która musiała w pewnym momencie otworzyć przed jego oczami niepokojący wymiar, «abstrakcyjny» wymiar czystego *face-à-face* – ścianę²⁷, która dosłownie pozbawiała (*dévisageait*) ojca twarzy i w zamian spoglądała na niego z szorstkiego dna²⁸. Schulz pokazuje nam ucieczkę od rozumu poprzez rozum, a także od stałości słów w ich niestałość, ale jednocześnie wskazuje też na ścianę, ścianę twarzy, której nie da się obejść, naszej małej pamięci lub dużej tradycji. Jako mistyk jest obywatelem obu części opozycji, jako pisarz drży naprężony, słuchając równie napiętych strun, ale nie pozwalając im pęknąć i zmienić się w alternatywę.

Odrotnie niż gęba u Gombrowicza, twarz u Schulza umyka nam raczej, niż nam siebie przyprawia. Zarówno twarze jako analogie nas samych, jak i nowoczesność jako analogia naszych sprzecznych pragnień wydają się wikłać w paradoksach. To, co „paradoksalne”, nie oznacza jednak absurdu lub braku sensu, lecz raczej sens przeciwny do powszechnych oczekiwań. Słowo „doxa”, stanowiące rdzeń paradoksu, ale i miejsce ataku paradoksu, nie odnosi się do wiedzy prawdziwej, tylko do pozornej, zatem negacja doxy powinna przynosić ulgę, nawet za cenę nieustannych poszukiwań i ciągłej metamorfozy.

A Schulz w kilku tropach to oczywiście również oksymoron.

ściana
twarzy

²⁷ Użyte tu zostało słowo *pan*, którego synonimami jest także *face* (sic!).

²⁸ G. Didi-Huberman, op. cit., s. 106–107.

Rocznik 2013

Co ich łączy?

Najwybitniejsi artyści, pisarze i naukowcy z rocznika 2013 w togach i biretach. Wśród nich można odnaleźć dwóch ojców antropologii, którzy żyli po obu stronach Atlantyku, twórcę jednego z najbardziej rozpoznawalnych obrazów amerykańskich XX wieku (*American Gothic*, 1930), angielskiego akwarelistę, autorów takich książek, jak: *Sklepy cynamonowe*, *Człowiek bez właściwości*, *Nowela szachowa* czy *Ania z Zielonego Wzgórza*, współtwórcę najpopularniejszej talii tarota, niemiecką zakonnicę, która studiowała razem z Heideggerem, i oficera armii brytyjskiej.

Co ich łączy?

Wszyscy umarli w 1942 roku, więc w styczniu 2013 roku ich prace zostały umieszczone w domenie publicznej w tych krajach, gdzie prawo autorskie wygasa po 70 latach od śmierci autora lub współautora dzieła.

Zdjęcie z tej okazji zrobili im autorzy portalu The Public Domain Review (<https://publicdomainreview.org>).

kk



Górny rząd (od lewej): Stefan Zweig,
Bronisław Malinowski, Francis Younghusband
Środkowy rząd: L. M. Montgomery,
A. E. Waite, Edith Stein, Robert Musil
Dolny rząd: Grant Wood, Bruno Schulz,
Franz Boas, Eric Ravilious

[paralele i konteksty]

Zofia Ziemann: Dobry zły przekład. O angielskim Schulzu Celinny Wieniewskiej

„Celina Wieniewska [...] zdecydowała [...] że język Szekspira i Donne’a nie poradzi sobie ze słownictwem Schulza, więc ugładziła i pocięła tekst oryginału [przez co] na Zachodzie Schulz jest kojarzony z ubogim i mierzalnym przekładem (zdania są skrócone, akapity usunięte, liczne błędy ortograficzne tworzą «nowe» słowa, Robinson Crusoe powraca do Drohobycza zamiast do Bolechowa, tytuł także jest zmieniony)” – ubolewał w 2008 roku na łamach „Tekstów Drugich” Brian R. Banks, angielski badacz życia i twórczości Schulza¹. Rok później równie surowo ocenił ten przekład w „Tygodniku Powszechnym” Michał Paweł Markowski: „Choć pojawiają się nowe tłumaczenia na obce języki, to nadal nie ma wiernego przekładu na język najważniejszy, czyli angielski. Istniejące tłumaczenie, dokonane przed laty przez Celinę Wieniewską, czyta się z trudem tym większym, że kiedy tłumaczką nie radzi sobie z językową gęstwą Schulzowskiego języka (zwykle ją ścinając translatorskim sekatorem), to beztrudno opuszcza kłopotliwe zdania, ścierając do końca pisarską sygnaturę”². Wobec tak miażdżącej krytyki obrona tłumaczki wydaje się zadaniem karkołomnym – może więc lepiej na przekład Wieniewskiej

miażdżące
krytyki

- 1 B. R. Banks, *Poza granicami: Bruno Schulz w języku angielskim*, tłum. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 239–251.
- 2 M. P. Markowski, *Republika marzeń*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 44, przedruk: <http://bruno-schulz.eu/blog/archiwa/49> (dostęp: 26.01.2017). Markowski włączył później fragment dotyczący przekładu Wieniewskiej do książki *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 29.

spuścić zasłonę milczenia i niepamięci, tym bardziej że niedawno ukazało się drukiem obecną wcześniej tylko w internecie tłumaczenie Johna Currana Davisa³, a w najbliższej przyszłości opublikowany zostanie amerykański przekład Madeline Levine⁴.

Z drugiej strony jednak trudno dać wiarę – a z cytowanych wypowiedzi płynie przecież taki wniosek – że cała recepcja Schulza w krajach anglosaskich, w tym prace naukowe i dzieła artystyczne inspirowane jego twórczością, jest naznaczona fałszem, bo oparta na zafałszowanym przez tłumaczkę obrazie tej prozy. Czyżby rzeszom oddanych czytelników Schulza Wieniewskiej tylko się wydawało, że obcują z Schulzem, podczas gdy w istocie mają do czynienia z tandetną nedoróbką?⁵ Może „pisarska sygnatura” jednak nie została starta „do końca”? A może wartość przekładu Wieniewskiej w ogóle można oceniać z perspektywy innej niż ta przyjęta przez Banksa i Markowskiego? Wierzę, że odpowiedź na ostatnie pytanie jest twierdząca i że taka ocena da zgoła inny wynik. Uwzględniając szerszy kontekst powstania tego tłumaczenia oraz jego długą historię wydawniczą, a także mechanizmy recepcji i tak zwanego starzenia się przekładu, postaram się wykazać, że w istocie owo „złe” tłumaczenie Wieniewskiej zrobiło dla zagranicznej kariery Schulza wiele dobrego.

recepcja
naznaczona
fałszem

Oceńić przekład

Celem tego szkicu nie jest analiza porównawcza polskiej i angielskiej wersji prozy Schulza, lecz przedstawienie przekładu Wieniewskiej jako ważnego zjawiska literackiego, osadzenie go w kontekście, i pokazanie roli, jaką odegrał w kształtowaniu się pozycji tego autora za granicą. Od razu na wstępie przyznam więc uczciwie, że na pytanie, czy krytycy Wieniewskiej

- 3 Davis zaczął zamieszczać swoje przekłady opowiadań Schulza na stronie schulzian.net około 2005 roku, działając z naruszeniem praw autorskich (zob. Z. Ziemann, *Heretycki i występny eksperyment z materią Autentyku czy cenna oddolna inicjatywa popularyzatorska? Angielski przekład opowiadań Brunona Schulza online autorstwa Johna Currana Davisa*, „Przekładaniec” 2013, nr 27, s. 43–58, oraz *The Online Afterlife of a Polish Modernist Classic: John Curran Davis's Fan Translation of the Fiction of Bruno Schulz*, „CTIS Occasional Papers” 2016, nr 7, s. 103–118). Jego przekład *Sklepów cynamonowych* ukazał się drukiem w 2016 roku (*The Cinnamon Shops and Other Stories*, brak miejsca wydania i nazwy wydawnictwa).
- 4 Pierwsze zapowiedzi dotyczące tego tłumaczenia pojawiły się już w 2011 roku, a dwa lata temu jego istnienie potwierdził Grzegorz Gauden: „Instytut Książki zamówił nowy przekład [...] na język angielski. Dosłownie przed moim wyjazdem [...] przyszło już to tłumaczenie autorstwa Madelaine [sic!] Levine, wybitnej tłumaczki amerykańskiej. Teraz będziemy starali się wydać to w jakimś znanym wydawnictwie światowym” (wywiad dla „Kuriera Galicyjskiego” z 18.02.2014, <http://kuriergalicyjski.com/spolechenstwo/rozmowy-kg/3045-ksi-ka-przetrwa>, dostęp: 26.01.2017).
- 5 „Nawet tacy wirtuozi jak Roth, Updike czy Coetzee nie znając polskiego, nie wiedzą za bardzo, kim naprawdę jest Bruno Schulz, lecz się jedynie domyślają. Oczywiście, nie jest to mało: lepiej domyślać się z Coetzee, niż wiedzieć z Pimką” (M. P. Markowski, *Republika marzeń*).

mają rację, mam jedynie taką odpowiedź: ogólnie rzecz biorąc – owszem, ale właściwie nie wiadomo, w jakim stopniu. W ich surowych opiniach dostrzegam charakterystyczną dla krytyki przekładu przesadę i uogólnienie. Dotychczasowe ustalenia wskazują wprawdzie, że przekład Wieniewskiej rzeczywiście nie jest wolny od opuszczeń i uproszczeń, a nawet przeinaczeń, ale nie mogą w definitywny sposób potwierdzić, że jest „ubogi i mierny”, bo metodologia badań nad przekładem nie uporała się – i chyba nie ma szans się uporać – z zadaniem zmierzenia „wierności”⁶. Zawsze łatwiej wskazać, nazwać i potępić jakiś brak w przekładzie lub różnicę w stosunku do tekstu wyjściowego, niż określić podobieństwo, bo podobieństwo przekładu i oryginału jest cechą stopniowalną, rewersem różnicy – nigdy nie będzie łatwą do uchwycenia tożsamością.

mierzenie
„wierności”

Gdyby nawet jakimś cudem udało się zmierzyć stopień odejścia od oryginału, to ile procent polskiego Schulza musiałyby być w Schulzu obcojęzycznym, żeby można było mówić o dobrym przekładzie? Czy na przykład 90% Schulza to mało? Jakkolwiek heretycko to zabrzmiał, myślę, że byłoby to całkiem sporo⁷. Podzielam opinię Jerzego Brzozowskiego, który powołując się na tezy francuskiego teoretyka przekładu Antoine’a Bermiana, zasugerował w artykule o portugalskich przekładach Gombrowicza, że jeżeli oryginał jest wyjątkowo gęsty, bogaty, złożony, a więc teoretycznie nieprzetłumaczalny, to przekład, choć nie ma szans mu dorównać, i tak będzie się bronić. „[W] niektórych przypadkach wybitnej prozy ten system [„system tekstu”, pojęcie Bermiana – Z. Z.] jest w oryginale na tyle skonsolidowany (i dodatkowo – dysponuje pewną redundancją wyznaczników), że nawet pominięcie w przekładzie ich części nie

90%
Schulza

- 6 Weronika Szwebs udowodniła wprawdzie, że liczne przesunięcia na różnych poziomach tekstu skutkują tym, że na skali rozpiętej między mimetycznym a performatywnym biegunem reprezentacji (terminy Markowskiego, zob. *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury*, pod red. M. P. Markowskiego i R. Nycza, Kraków 2006, s. 289–290) przekład Wieniewskiej sytuuje się bliżej tego pierwszego niż Schulzowski oryginał (W. Szwebs, *Strategie reprezentacji jako problem przekładu. O mechanizmie mimetyzacji w angielskim tłumaczeniu prozy Brunona Schulza*, nieopublikowana rozprawa magisterska, UAM, Poznań 2014), trudno jednak stwierdzić, o ile bliżej i czy różnica ta jest tak dramatyczna, że dyskwalifikuje przekład. Z drugiej strony Ewa Elżbieta Nowakowska, badając przekład Schulzowskich metafor konceptualnych za pomocą instrumentarium językoznawstwa kognitywnego, wykazała, że w ogromnej większości przypadków Wieniewska zachowuje zarówno ich sens, jak i schemat konstrukcji (*Selected Conceptual Metaphors in Bruno Schulz's Fiction in an English Translation*, nieopublikowana rozprawa magisterska, UJ, 1996, por. eadem, *Selected Liquid Metaphors in Bruno Schulz's Fiction in an English Translation*, „Przekładaniec” 1996, s. 2, s. 123–130).
- 7 Chciałabym w tym miejscu zaznaczyć, że ani w literaturze przedmiotu, ani podczas własnych badań nad angielskimi przekładami Schulza nie znalazłam potwierdzenia, że Wieniewska opuszczała całe akapity, jak chce Banks. Jak dotąd zauważyłam najwyżej kilkuwyrazowe opuszczenia, niewykluczone jednak, że na dalszym etapie badań okaże się, że krytyk miał rację.
- 8 J. Brzozowski, *Fabula czy poezja? Bakakaj po portugalsku*, w: *Gombrowicz i tłumacze*, pod red. E. Skiubińskiej, Łask 2004, s. 216.

unicestwia systemu jako całości”⁸. Innymi słowy, nawet jeśli straty są niemałe, jest z czego zabierać. Uwaga o redundancji wyznaczników budzi zrozumiały opór – dla miłośników prozy Schulza żadne słowo nie jest przecież zbędne – ale już bardziej neutralne pojęcie powtarzalności chwytów czy spójności stylistycznej tekstu jest łatwiejsze do zaakceptowania. Pomocne w otwarciu się na ten rodzaj myślenia o przekładzie jest odwrócenie perspektywy: Boy kaleczył Prousta (zagęszczał interpunkcję, opuszczał fragmenty zdań)⁹, a przecież jego przekład nadal jest powszechnie uznawany za wybitną literaturę – i za Prousta właśnie.

Wydaje mi się, że najlepszą próbą jakości przekładu jest zagraniczna recepcja danego autora. Jeżeli na podstawie przekładu Wieniewskiej mogą powstawać przekonujące anglojęzyczne opracowania poświęcone twórczości Schulza¹⁰, a polsko- i anglojęzyczni schulzologowie znajdują wspólny język na międzynarodowych konferencjach i nie widać w ich interpretacjach jakichkolwiek systemowych, ponadindywidualnych różnic, które mogłyby wynikać z rozbieżności między oryginałem a przekładem, to mimo licznych niedoskonałości tłumaczenie Wieniewskiej nie jest tak złe, jak chcą jego najzagorzalsi krytycy. Poza tym, skupiając się wyłącznie na filologicznej zgodności z oryginałem, łatwo zapomnieć, że literatura tłumaczona to przecież także literatura – „literatura z literatury”, jak ujął to Edward Balcerzan¹¹ – a więc nie bez znaczenia są subiektywne, trudne do uzasadnienia wrażenia czytelników. O powodzeniu przekładu może decydować jego wdzięk czy atrakcyjność, a tego, moim zdaniem, tekstowi Wieniewskiej nie brakuje. Podsumowując, choć zgadzam się, że dziś Schulz zasługuje na nowy angielski przekład, potępienie autorki starego uważam za nieuzasadnione i niesprawiedliwe – szczególnie, jeśli weźmie się pod uwagę jego historię.

Początki

Zbiór *Sklepy cynamonowe* w angielskim przekładzie Celiny Wieniewskiej ukazał się w 1963 roku – równoległe w Londynie nakładem wydawnictwa MacGibbon & Kee jako *Cinnamon Shops and Other Stories* i w Nowym Jorku w oficynie Walker & Co. pod tytułem *The Street of Crocodiles*. Wbrew powszechnemu przekonaniu nie było to wcale pierwsze tłuma-

9 Por. np. J. Domagalski, *Boy wobec Prousta*, „Pamiętnik Literacki” LXXXIII, 1992, nr 4, s. 152–168.

10 Na przykład potężny, ponad pięćsetstronicowy tom *Unmasking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations* pod redakcją Dietera De Bruyna i Krisa van Heuckeloma (Amsterdam 2009).

11 E. Balcerzan, *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*, Katowice 1998.

czenie prozy Schulza na angielski. W 1958 roku, krótko po ukazaniu się pierwszej powojennej edycji jego dzieł w kraju¹², wydawany przez rząd PRL w celach promocyjnych kolorowy miesięcznik „Poland” zamieścił anonimowy przekład *Ptaków* i cyklu o manekinach¹³, a w amerykańskiej miniantologii *10 Contemporary Polish Stories* (Dziesięć współczesnych polskich opowiadań) Edmunda Ordona ukazało się opowiadanie *My Father Joins the Fire Brigade* (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*) w tłumaczeniu Zofii Tarnowskiej-Moss i Williama Stanleya Mossa¹⁴. Towarzysząca tej ostatniej publikacji nota biograficzna informuje, że Mossowie przełożyli również cały zbiór *Sanatorium pod Klepsydrą*¹⁵. Jest to jednak jedyny znany ślad tego przekładu – nawet jeśli Mossowie istotnie przetłumaczyli drugi tom opowiadań Schulza, nigdy nie doszło do jego publikacji. Angielskie *Sanatorium pod Klepsydrą* ukazało się po raz pierwszy dopiero dwie dekady później – w przekładzie Celiny Wieniewskiej¹⁶.

Początkowe próby wprowadzenia twórczości Schulza do angielszczyzny były zatem nieudane – do pojedynczych, zawartych w publikacjach o małym zasięgu przekładów Rodzińskiej i Mossów nie dołączyły tłumaczenia nowych opowiadań, które złożyłyby się na samodzielne książkowe wydania prozy Schulza. Przypominając o tych pierwszych wysiłkach, chcę pokazać, że choć dzisiaj jest dla nas oczywiste, że Schulza wydaje się za granicą – jego opowiadania można przecież czytać w ośmiu alfabetach i ponad trzydziestu językach świata¹⁷ – to jednak na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku przedsięwzięcie tłumaczenia tej prozy na angielski nie było ani z góry skazane na sukces, ani łatwe do zrealizowania. Nie mówię tu o oporze, jaki stawia tłumaczowi Schulzowska polszczyzna (wszak to się akurat nie zmieniło), tylko o miejscu literatury polskiej w ogóle i samego Schulza na ówczesnej kulturalno-literackiej mapie świata.

Przekład Wieniewskiej był dopiero czwartym obcojęzycznym wydaniem książkowym twórczości Schulza – po serbskim, francuskim i nie-

■ pionierskie próby

■ Schulz w ośmiu alfabetach

12 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą. Kometa*, przedmowa A. Sandauer, Kraków 1957.

13 B. Schulz, *Birds, The Mannequins, A Treatise on Mannequins or the Second Book of Genesis, A Treatise on Mannequins (Conclusion)*, „Poland Illustrated Magazine” 1958, No. 10 (50), s. 25–28. Tłumaczenia nie podpisano, jednak analiza porównawcza pozwala stwierdzić, że jego autorką była Jenny (Janina) Rodzińska – te same przekłady ukazały się kilka lat później pod jej nazwiskiem w antologii *Introduction to Modern Polish Literature: An Anthology of Fiction and Poetry*, ed. A. Gillon, L. Krzyżanowski, New York 1964, s. 258–274.

14 B. Schulz, *My Father Joins the Fire Brigade*, trans. Z. Tarnowska-Moss, W. S. Moss, w: *10 Contemporary Polish Stories*, ed. E. Ordon, Detroit 1958, s. 116–125.

15 Ibidem, s. 116.

16 B. Schulz, *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, trans. C. Wieniewska, New York 1978.

17 Dane z prowadzonej przez Branislavę Stojanović strony brunoschulz.org.

mieckim, które ukazały się w 1961 roku. Wczesne tłumaczenia zawdzięczały swoje istnienie inicjatywie pojedynczych popularyzatorów jego twórczości, którzy uparcie zabiegali u zagranicznych wydawców o publikację dzieł nieznanego wówczas poza Polską autora¹⁸. Wydawcy natomiast, mówiąc delikatnie, nie bili się o Schulza. Stąd też niedopuszczalna z dzisiejszego punktu widzenia nonszalancja w podejściu do kompozycji Schulzowskiego oryginału. W przypadku angielskiego tłumaczenia wraz z tej nonszalancji było włączenie do zbioru opowiadań *Kometa* oraz zmiana tytułu w pierwszym wydaniu amerykańskim¹⁹, co jednak jest niczym w porównaniu z hybrydyzacją francuskiego przekładu: tom zatytułowany *Le Traité des mannequins*, będący wyborem opowiadań z obu oryginalnych tomów (dziesięć ze *Sklepów* i sześć z *Sanatorium*), zawiera teksty przełożone przez czworo różnych tłumaczy²⁰. Krytykując wczesne próby umiędzynarodowienia recepcji Schulza, trzeba jednak pamiętać, że przekłady te były produktami swoich czasów i odzwierciedlały ówczesny status autora *Sklepów cynamonowych*, nieporównywalny z dzisiejszym²¹. Dlatego sędzę, że tylko z pozoru trywialny jest następujący argument w obronie przekładu Wieniewskiej: miał on nad innymi, rzeczywistymi i potencjalnymi (potencjalnie lepszymi) angielskimi tłumaczeniami tę bezdyskusyjną przewagę, że w ogóle b y ł – udało mu się zaistnieć na rynku wydawniczym.

Sukcesy

Sam fakt publikacji byłby jeszcze stosunkowo mało istotny, gdyby nie pozytywne reakcje krytyków. Obszerne omówienia *Cinnamon Shops*

- 18 Przekład wydany w Jugosławii był owocem wysiłków znanego belgradzkiego polonisty i tłumacza Stojana Subotina (zob. B. Rajčić, *Przekłady literatury polskiej w Serbii*, „Między Oryginałem a Przekładem” 1998, nr 4, s. 27–33), przekład niemiecki przygotował sławista i tłumacz Josef Hahn (zob. B. Völkel, *Die Poetik der Zimtläden. Eine vergleichende Analyse der Übersetzungen von Josef Hahn und Doreen Daume*, „OderÜbersetzen” 2012, Nr. 3, s. 152–167), a inicjatorem – choć nie autorem – francuskiego tłumaczenia był Artur Sandauer.
- 19 Tytuł *The Street of Crocodiles* przyjętą się w późniejszych wydaniach po obu stronach Atlantyku i do dziś w świadomości anglosaskich czytelników to *Ulica Krokodyli* jest tytułowym opowiadaniem pierwszej książki Schulza.
- 20 Szerzej o pierwszym przekładzie francuskim pisał niedawno autor nowego tłumaczenia, Alain van Crugten (*Po co tłumaczyć na nowo Brunona Schulza?*, przeł. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 6, 2015, s. 117–121). W pierwszym niemieckim wydaniu w przekładzie Josefa Hahna znalazła się całość *Sklepów* i pięć opowiadań z *Sanatorium*.
- 21 Z jeszcze większą swobodą poczynano sobie w latach sześćdziesiątych z utworami Gombrowicza, które tłumaczono na angielski nie bezpośrednio z polskiego, tylko posiłkując się wcześniejszymi przekładami: Eric Mosbacher przełożył *Ferdydurke* (1961) z francuskiego, a *Kosmos* (1967) z francuskiego i niemieckiego, Alastair Hamilton zaś *Pornografię* (1966) z francuskiego. Fakt, że Gombrowicz, w przeciwieństwie do niezującego Schulza, miał jako autor kontrolę nad tłumaczeniem swoich dzieł, a więc musiał wyrazić zgodę na te praktyki, dobitnie świadczy o ówczesnych standardach (por. *Gombrowicz i tłumacze*).

zamieściły od razu najważniejsze brytyjskie gazety – „The Guardian” i „The Times Literary Supplement”²². Recenzent „Guardiana” nie tylko zachwycił się pisarstwem Schulza, lecz także, co było i do dziś pozostaje rzadką w prasowych omówieniach praktyką, wygłosił oddzielną pochwałę pod adresem przekładu: „The translation is a triumph”. Za oceanem zaś jury w składzie: Aleksander Janta-Polczyński, Virgilia Peterson-Sapieha i Robert Penn Warren uhonorowało Wieniewską nagrodą Roy Translation Prize, o czym donosił „The New York Times”²³. Nagrodę wręczyła tłumacze w siedzibie amerykańskiego PEN Clubu jej fundatorka, Hanna Kisterowa – Roy Publishers było bowiem powojennym amerykańskim wcieleniem warszawskiego Towarzystwa Wydawniczego „Rój”, które trzy dekady wcześniej wydało polski oryginał²⁴. Nie wiemy, na jaką wysokość opiewała nagroda, można jednak przypuszczać, że była istotnym wyróżnieniem, skoro Wieniewska pofatygowała się za ocean na uroczystość wręczenia.

The translation
is a triumph

Mimo dobrego przyjęcia tom *The Street of Crocodiles* wznowiono dopiero w 1977 roku – późno, ale za to z przytupem i, można powiedzieć, bardzo skutecznie, bo od tej chwili trwa tryumfalny pochód Schulza przez anglojęzyczne oficyny wydawnicze po obu stronach Atlantyku. Książka ukazała się w redagowanej przez Philipa Rotha dla wydawnictwa Penguin serii „Writers from the Other Europe”. Promował ją poświęcony Schulzowi wywiad Rotha z Isaakiem Singerem oraz entuzjastyczna recenzja Cynthii Ozick²⁵. Rok później nakładem nowojorskiego Walker & Co. wydano drugi tom opowiadań Schulza w przekładzie Wieniewskiej – *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* z wprowadzeniem Johna Updike’a. Publikację anonsowały w trzech numerach prestiżowego i poczytnego tygodnika „The New Yorker” opowiadania *Loneliness* (*Samotność*), *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* (*Sanatorium pod Klepsydrą*) oraz *Father’s Last Escape* (*Ostatnia ucieczka ojca*)²⁶.

po 1977
roku

Od końca lat siedemdziesiątych do 2012 roku opowiadania Schulza w przekładzie Wieniewskiej wznawiano średnio co dwa lata, często w naj-

22 Ch. Wordsworth, *A Private Individual*, „The Guardian”, 11.04.1963. s. 7; D.J. May, *Feverish Fancy*, „Times Literary Supplement”, 26.07.1963, s. 572.

23 *Translation Awards*, „The New York Times”, 5.12.1964, s. 29.

24 Zob. S. Rosiek, *Schulz w katalogu Towarzystwa Wydawniczego „Rój”*, „Schulz/Forum” 1, 2012, s. 121–122. Hanna Kister była ważną postacią amerykańskiej Polonii, współpracowała z uznanymi pisarzami i krytykami – dość wspomnieć, że w jury przyznającym nagrodę za przekład z angielskiego na polski zasiadali Maria Kuncewiczowa i Józef Wittlin.

25 Oba teksty zamieszczono w „The New York Times Review of Books” z 13.02.1977, recenzję na s. 4–5, wywiad (*Roth and Singer on Bruno Schulz*) na s. 5, 14, 16 i 20.

26 Odpowiednio: 14.11.1977, s. 43; 12.12.1977, s. 44–54; 2.01.1978, s. 24–26.

większych wydawnictwach (Penguin, Pan Books) – w oddzielnych tomach lub jako dzieła zebrane. Wyliczenie wszystkich edycji zajęłoby zbyt wiele miejsca, wspomnę więc tylko o tych najbardziej interesujących, świadczących o popularności tłumaczenia Wieniewskiej. Pierwsze wydanie dzieł zebranych (*The Fictions of Bruno Schulz: The Street of Crocodiles, Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*) pojawiło się w 1988 roku w serii „Picador Classics”, a od 2011 roku Pan Macmillan udostępnia je również w postaci e-booka. Klasykiem został Schulz także w ocenie Penguin – w roku 2008 jego dzieła zebrane (*The Street of Crocodiles and Other Stories*) z wprowadzeniem Davida Goldfarba i przedmową Jonathana Safrana Foera wydano w serii „Penguin Classics”. Obie edycje opowiadań zebranych – Penguin i Pan Books – są wciąż dostępne na rynku. Pojedyncze teksty w przekładzie Wieniewskiej trafiły też do jedenastu najprzeróżniejszych antologii, które łącznie ze wznowieniami miały ponad dwadzieścia wydań, a więc drugie tyle, co *Sanatorium* i *Sklepy* jako zbiory²⁷. Pisarz z Drohobycza na dobre zadomowił się w angielszczyźnie.

Recepcja czytelnicza anglojęzycznego Schulza zaowocowała wieloma adaptacjami filmowymi i teatralnymi oraz inspirowanymi jego życiem i twórczością tekstami literackimi. Do najbardziej znanych dzieł z pierwszej z tych kategorii należą krótkometrażowa animacja *Street of Crocodiles* (1986) autorstwa braci Quay, amerykańskich awangardowych artystów działających w Wielkiej Brytanii, oraz spektakl londyńskiego teatru Complicite pod tym samym tytułem (wystawiany w latach 1992–1993 i 1998–1999). Obie produkcje zostały znakomicie przyjęte przez międzynarodową publiczność i krytyków. Do drugiej grupy można zaliczyć powieść Cynthii Ozick *The Messiah of Stockholm* (1987)²⁸ oraz eksperymentalną książkę-obiekt *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera (2010), który potraktował *The Street of Crocodiles* Schulza jako tworzywo w sensie dosłownym – wyciął z niego fragmenty różnej długości, aby to, co zostało, utworzyło nowy, ażurowy tekst. Niezależnie od oceny poziomu artystycznego tych i innych dzieł czy ich zgodności z duchem Schulza (jakkolwiek mielibyśmy go definiować) trzeba przyznać, że są one jednocześnie efektem i źródłem rosnącej popularności autora *Sklepow cynamonowych* w obszarze języka angielskiego oraz że wplatają jego

27 *The Street of Crocodiles* trafiło na przykład do *Magical Realist Fiction* (ed. D. Young, K. Hollaman, New York 1984, wznowienie: 1994) i *The Oxford Book of Jewish Stories* (ed. I. Stavans, Oxford – New York 1998), a *Father's Last Escape* do *Black Water: The Book of Fantastic Literature* (ed. A. Manguel, London 1983, wznowienia: 1984 i 1992), *Telling Stories: An Anthology for Writers* pod redakcją Joyce Carol Oates (New York – London 1997, 1998) oraz *Fathers and Sons: An Anthology* (ed. A. Manguel, San Francisco 1998). Do kilku antologii trafiły również *Sanatorium pod Klepsydrą* i fragmenty *Komety*.

28 Wydanie polskie: *Mesjasz ze Sztokholmu*, przeł. J. Łoziński, Poznań 1994.

twórczość w nowe sieci intertekstualne i intermedialne, niezależne od polskich kontekstów. Warto pamiętać, że ich twórcy zakochali się w Schulzu, czytając angielski przekład.

Tłumaczenie Wieniewskiej wywarło wpływ na recepcję Schulza również w krajach nieanglojęzycznych, czytali je bowiem nie tylko rodzimi użytkownicy języka angielskiego, lecz także osoby posługujące się angielskim jako językiem obcym. Jako że byli wśród nich również czytelnicy szczególnie rodzaju, czyli tłumacze i wydawcy, przekład Wieniewskiej pełnił funkcję katalizatora w procesie rozprzestrzeniania się tej twórczości na świecie – zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio. W kilku przypadkach dosłownie zastąpił polski oryginał, stając się podstawą tłumaczeń na kolejne języki – pierwsze książkowe wydania prozy Schulza w języku chińskim²⁹, tureckim i portugalskim powstały właśnie na bazie angielskiego, nie polskiego Schulza (portugalski tłumacz posiłkował się w pracy również przekładem francuskim). Nie ulega wątpliwości, że przekład zapośredniczony, odsunięty o krok dalej od oryginału, nieuchronnie wiąże się ze stratami większymi niż w przypadku tłumaczenia bezpośrednio z polskiego³⁰. Z drugiej strony takie praktyki świadczą o determinacji, by Schulza tłumaczyć i wydawać, nawet nie mając dostępu do polskiego oryginału. Można je krytykować, nie można jednak winić Wieniewskiej za to, w jaki sposób jej tłumaczenie zostało wykorzystane. Należałoby raczej docenić zasięg jej przekładu i jego siłę oddziaływania.

Dużo mniej kontrowersyjnym, choć pewnie też mniej powszechnym przypadkiem bezpośredniego oddziaływania przekładu Wieniewskiej na czytelników spoza krajów anglojęzycznych jest sytuacja, w której zastępował on polski oryginał tylko tymczasowo, stanowiąc zaproszenie do poznania polskiego Schulza. Przykładem może tu być historia pochodzącej z Tajwanu Wei-Yun Lin-Góreckiej, która pod wpływem lektury angielskiego przekładu postanowiła nauczyć się języka oryginału i przetłumaczyć Schulza na chiński bezpośrednio z polskiego. Swoje postanowienie zrealizowała³¹.

miłość do
Schulza
angielskiego

przekłady
pośrednie

29 O chińskich przekładach z angielskiego, których autorami byli Yang Xiang-Rong i Qi Ping, pisała Wei-Yun Lin-Górecka (*Transpacyficzna transcendencja. O tłumaczeniu Schulza na język chiński*, „Schulz/Forum” 2, 2013, s. 114).

30 W oczach wydawców przekładu portugalskiego i tureckiego swego rodzaju rekompensatą tych strat miały być zapewne nazwiska uznanych tłumaczy, którym powierzono tekst Schulza – Aníbal Fernandes i İlknur Özdemir. Oboje mają na koncie przekłady brytyjskich i amerykańskich klasyków i cieszą się w swoich krajach wielką estymą. Widocznie uznano, że nieznanostwo polskiego nie powinna być dla nich przeszkodą... Warto zaznaczyć, że przekłady te nadal są dostępne na rynku – wydawca portugalski wolał na przykład wznowić w 2012 roku tłumaczenie Fernandes a niż zaadaptować do europejskiej odmiany portugalskiego przekład Henryka Siewierskiego z polskiego na brazylijski portugalski.

31 W. Lin-Górecka, *Transpacyficzna transcendencja*, s. 113–114.

Jeżeli chodzi o pośredni wpływ przekładu Wieniewskiej na popularyzację dzieła Schulza w krajach nieanglojęzycznych, mamy tu do czynienia już nie z konkretnymi faktami z historii wydawniczej, lecz ze zjawiskiem opisanym przez socjologię przekładu. Choć brak dokumentów źródłowych, które stanowiłyby niepodważalny dowód na to, że sukces angielskiego tłumaczenia prozy Schulza był zachętą dla nowych zagranicznych wydawców, taką interpretację potwierdzają statystyki. We współczesnym światowym systemie przekładu angielszczyzna, jako tak zwany język hipercentralny (obok języków centralnych: niemieckiego i francuskiego), pełni bowiem funkcję łącznika między językami semicentralnymi (rosyjski, hiszpański, włoski) a peryferyjnymi (takimi jak polski)³² – dzieła powstałe w języku semicentralnym lub peryferyjnym tłumaczy się na inny język należący do którejś z tych dwóch kategorii najczęściej wtedy, gdy już istnieje ich przekład na angielski, niemiecki lub francuski. Zresztą współczesne badania socjoprzekładoznawcze potwierdzają tylko i opatrują naukową terminologią to, co osoby mające do czynienia z rynkiem wydawniczym i tak wyczuwają intuicyjnie. Taką intuicję miał w latach trzydziestych choćby Georg Pinette, gdy po nieudanych rozmowach z włoskimi wydawcami pisał do Schulza: „Wrażenie, jakiego doznali, nie było niestety takie, iżby można się było spodziewać handlowego sukcesu książki. [...] Sytuacja byłaby zapewne korzystniejsza, gdyby istniał już przekład Pańskiej książki; żaden wydawca nie podejmie ryzyka, aby na podstawie wersji oryginalnej zdecydować o włoskim przekładzie”³³. Przekład Wieniewskiej, razem z tłumaczeniem niemieckim i francuskim, odegrał taką właśnie rolę – stworzył dla twórczości Schulza „korzystniejszą sytuację”.

Zarzuty

Krytyczne uwagi pod adresem tłumaczenia Wieniewskiej pojawiły się późno, bo dopiero na przełomie XX i XXI wieku, a więc niemal cztery dekady od pierwszego wydania *Cinnamon Shops* i *The Street of Crocodiles*. Anglojęzyczni sławiści korzystający z tego przekładu na zajęciach ze studentami zapewne dostrzegali rozbieżności między oryginałem a wersją Wieniewskiej już wcześniej, być może wątek ten pojawiał się na między-

32 Kryterium klasyfikacji stanowi nie liczba użytkowników, lecz procentowy udział przekładów z danego języka w światowym rynku, dlatego na przykład arabski czy chiński, którymi posługuje się ogromna część światowej populacji, są w tej typologii językami peryferyjnymi, bo mało się z nich tłumaczy. J. Heilbron, *Structure and Dynamics of the World System of Translation*, odczyt wygłoszony na międzynarodowym sympozjum UNESCO „Translation and Cultural Mediation”, 22–23.02.2010 (<http://portal.unesco.org/culture/en/files/40619/12684038723Heilbron.pdf/Heilbron.pdf>, odczyt: 26.01.2017).

33 B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2008, s. 281 (list z 21.10.1937).

narodowych spotkaniach schulzologów, jednak – o ile mi wiadomo – nie podnoszono tej kwestii w artykułach naukowych czy recenzjach³⁴. Pierwsza negatywna ocena tego tłumaczenia, do której dotarłam, pochodzi z 1999 roku – z obszernej recenzji wydanych rok wcześniej przez Picadora dzieł zebranych Schulza w opracowaniu Jerzego Ficowskiego³⁵. Brak tu miejsca, by omówić ją szczegółowo, chciałabym jednak zwrócić uwagę na dwie kwestie.

Po pierwsze, recenzent wypowiada się o pisarstwie Schulza z dużym znawstwem i bardzo pozytywnie, a zastrzeżenia pojawiają się dopiero przy omawianiu przekładu Wieniewskiej. Obrazuje to powszechny w krytyce przekładu paradoks: w trakcie lektury tłumaczenia ujawnia się umiejętność bezbłędnego odsiewania odautorskiego ziarna od pochodzących od tłumacza plew. To, co dobre, zawdzięczamy Schulzowi, ale to, co złe, jest winą Wieniewskiej – mimo że każde słowo, które czyta krytyk, poznając twórczość Schulza i konstruując swoją pozytywną ocenę, jest po angielsku, a więc zostało dobrane przez tłumaczkę.

Po drugie, zawarte w recenzji przykłady rzekomych potknięć Wieniewskiej ewidentnie wskazują, że krytyk przytacza uwagi z drugiej ręki. O niezajomości polskiego świadczy zarówno dobór przykładów, jak i zapis cytatów z oryginału: „*a brief, but powerful glance* (krótki, a mocni spojrzenie) [*sic!*] becomes *a short, sharp look, that lifting of the veil* (to przetarcie się bielma) becomes *that shedding of the film, a hundred-petalled rose* (rosa stulistna) [*sic!*] becomes *a huge cabbage rose*” – wylicza recenzent, koncentrując się na pierwszych akapitach opowiadania *Księga*. Tymczasem wyrażenia użyte przez Wieniewską wcale nie są gorszymi odpowiednikami fraz Schulza niż te zaproponowane przez krytyka (lub jego polskojęzycznego informatora). *A short sharp look* wygrywa aliteracją, polskie *a zaś* w „krótkie a mocne spojrzenie” można przecież odczytywać za Wieniewską jako spójnik łączny, a nie przeciwstawny. *Film* (błona, warstwa) jest moim zdaniem lepszym odpowiednikiem „bielma” niż *veil* (zasłona, całun), podczas gdy *lifting* (unoszenie) jest równie dalekie od „przetarcia” co *shedding* (zrzucanie). Wreszcie bulwersująca

Schulz dobry,
Wieniewska –
zła

uwagi z drugiej
ręki

- 34** Pewne zastrzeżenia wobec przekładu Wieniewskiej sformułował w 1994 roku David A. Goldfarb (*A Living Schulz*, „*Noc wielkiego sezonu*” (*The Night of the Great Season*), „*Prooftexts*” 1994, Vol. 14, No. 1, s. 25–47), nie krytykował jednak tej wersji otwarcie, a jedynie wskazywał, że niektóre wybory tłumaczki (na przykład w zakresie użycia przedimków) nie odpowiadają proponowanej przez niego interpretacji opowiadania.
- 35** P. Blom, *In the mythical realms of everyday*, „*Times Literary Supplement*”, 16.04.1999 (No. 5011), s. 29. Oprócz obydwu zbiorów w przekładzie Wieniewskiej tom *The Collected Works of Bruno Schulz* zawiera również przetłumaczone przez Waltera Arndta i Victorię Nelson opowiadania *Republika marzeń*, *Jesień* i *Ojczyzna* oraz wybór esejów i listów, a także prace plastyczne Schulza, w tym całość *Xięgi bałwochwalczej*. Przedmowę napisał David Grossmann, Jerzy Ficowski opatrzył odrębnym wprowadzeniem każdą z trzech części tomu.

krytyka „kapusta” (*cabbage*) w nazwie rośliny to nic innego jak precyzyjny przekład terminu botanicznego – *Rosa × centifolia*, znana po polsku pod nazwą gatunkową „róza stulistna”, w angielszczyźnie funkcjonuje właśnie jako *cabbage rose*. Tłumaczka wybrała bardziej popularną nazwę, zrozumiałą dla lubujących się w ogrodnictwie Anglików, krytyk wołał sięgnąć po dużo rzadszą, skonstruowaną według łacińskiego wzorca, lub też uznał epitet „stulistna” za hiperboliczne określenie zwykłej róży ogrodowej. Każdy z tych wyborów da się obronić.

Niestety czytelnicy i badacze twórczości Schulza rzadko – o ile w ogóle – zadają sobie trud, by powiedzieć „sprawdzam!” recenzentom i krytykom przekładu. Nawet jeżeli krytyka jest wyważona i poparta dużą wiedzą o funkcjonowaniu przekładu w systemie literackim i wpływie czynników kontekstowych na jego kształt, do świadomości czytelnika, również fachowego czytelnika-schulzologa, przebija się zazwyczaj tylko prosty komunikat: „tłumacz źle przetłumaczył”. Tak właśnie było z tekstem, który według moich ustaleń zapoczątkował falę krytyki pod adresem Wieniewskiej – pochodzącym z 2000 roku wstępem Teodozji Robertson do przetłumaczonej i zredagowanej przez nią angielskiej wersji *Regionów wielkiej heretki* Ficowskiego. Amerykańska tłumaczka i badaczka literatury polskiej wyjaśnia w nim, dlaczego cytaty z Schulza podaje we własnym przekładzie, a nie w brzmieniu zaproponowanym przez Wieniewską. Chciałabym przytoczyć tu obszerny fragment wypowiedzi Robertson, by pokazać, jak można krytykować przekład, jednocześnie oddając sprawiedliwość tłumaczowi, a także – w następnej kolejności – w jaki sposób ten tekst wpłynął na współczesną recepcję przekładu Wieniewskiej.

„Gdy w roku 1963 pojawił się pierwszy angielski przekład *Sklepów cynamonowych* [...], misja tłumaczki polegała na przybliżeniu prozy Schulza anglojęzycznym odbiorcom. W tamtych czasach część Europy na wschód od Łaby była – jak określił to Philip Roth – «tą inną Europą» [*the other Europe*], tajemniczą i egzotyczną – krainą, którą polityka zmusiła do pozostawania w cieniu. Przyjemne w odbiorze [*readable*] przekłady Celiny Wieniewskiej znakomicie spełniły swoje zadanie, jednak dziś pisarstwo Schulza jest nieporównywalnie lepiej znane. [...] Na całym świecie uczeni analizują każdy wers jego prozy, szkoły interpretacji powstają i upadają za sprawą pojedynczego słowa czy wyrażenia. Czas na bardziej precyzyjny przekład, który nie upraszczałby Schulzowskiej metaforyki ani nie uniwersalizował zawartych w tekście odniesień. Lektura prozy Brunona Schulza po polsku jest znacznie trudniejsza, niżby to sugerowały angielskie przekłady. Jego arsenał stylistyczny jest bardzo międzynarodowy, pełen oksymoronów, latynizmów, aluzji żydowskich i biblijnych. Anglojęzyczni czytelnicy, przywykli do literatury postmodernistycznej i eksperymentalnej, potrafią czytać Schulza, którego język

■ sprawdzać
recenzentów

■ Robertson
dixit

nie będzie przystrzyżony i udomowiony. Przede wszystkim zaś edycja krytyczna jego prozy w opracowaniu Jerzego Jarzębskiego (1989), wydana dziesiątki lat później niż przekłady Wieniewskiej, dostarcza [tłumaczowi] koniecznej tekstowej podstawy [...]”³⁶.

Robertson mówi o potrzebie ponownego przełożenia prozy Schulza na angielski³⁷, ale jednocześnie wykazuje duże zrozumienie dla Celiny Wieniewskiej, która tłumaczyła Schulza w innym momencie historycznym. Jej przekład odpowiadał potrzebom i możliwościom ówczesnych czytelników, którzy nie musieli być gotowi na to, by włożyć w lekturę nieznanego autora „z Polski, czyli znikąd” tyle wysiłku, co w lekturę swojego Faulknera, swojego Joyce’a czy swojej Woolf. Wspomniane pod koniec przywołanego tu fragmentu udomowienie (*domestication*) to jedna z dwóch podstawowych strategii translatorskich, polegająca na uczynieniu przekładanego tekstu przyswajalnym dla czytelnika, nawet za cenę pewnych uproszczeń, czy to na poziomie stylistyki, czy semantyki. Na przeciwnym biegunie leży egzotyzacja (*foreignisation*), której celem jest podkreślenie obcości tłumaczonego tekstu. Terminy te spopularyzował wpływowy współczesny przekładoznawca Lawrence Venuti³⁸, jednak samo rozróżnienie ma dużo dłuższą historię – zostało wyprowadzone z klasycznego dla teorii przekładu eseju Friedricha Schleiermachera *O różnych metodach tłumaczenia* z 1813 roku, w którym niemiecki filozof (i tłumacz Platona) pisał: „Albo tłumacz pozostawi, na ile to możliwe, w spokoju autora i poprowadzi ku niemu czytelnika, albo pozostawi, w miarę możliwości, w spokoju czytelnika, by poprowadzić ku niemu autora”³⁹. Wieniewska najwyraźniej uznała, że anglojęzycznego czytelnika na razie lepiej zostawić w spokoju, dziś natomiast – trudno się tu nie zgodzić z Teodozją Robertson – czytelnik już wie, że Schulz jest wielki, więc gotów jest dać się ku niemu popro-

najpierw
domestication

36 Cytat w moim przekładzie z angielskiego na podstawie jednego z późniejszych wydań: T. Robertson, *A Living Book: Translator's Introduction*, w: J. Ficowski, *Regions of the Great Heresy: Bruno Schulz, A Biographical Portrait*, trans. T. Robertson, New York 2004, s. 18–19.

37 Nie będzie chyba nadużyciem odczytanie tego apelu Teodozji Robertson jako wyrazu gotowości i chęci podjęcia się tego zadania. Jak wiemy, nowy przekład zlecono jednak innej amerykańskiej sławistce, Madeline Levine.

38 Zob. np. L. Venuti, *The Scandals of Translation: Towards and Ethics of Difference*, London – New York 1998.

39 F. Schleiermacher, *O różnych metodach tłumaczenia*, przeł. P. Bukowski, „Przekładaniec” 2008, nr 21, s. 17. Udomowienie i egzotyzacja Venutiego nie są jedynymi przejawami obecności Schleiermachera we współczesnej teorii przekładu. Pokrewne rozróżnienie zaproponował na przykład Gideon Toury (*Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam–Philadelphia 1995), przeciwstawiając akceptowalność przekładu (dla czytelnika) jego adekwatności (wobec oryginału). Tłumacz stara się spełnić oba kryteria, jednak ostatecznie zawsze musi zdecydować, co jest dla niego ważniejsze.

wadzić nawet krętymi i wyboistymi ścieżkami, z trudem przedzierając się przez gęstwę języka⁴⁰.

Istotne jest również spostrzeżenie Robertson na temat obecnego stanu badań szulzologicznych oraz znaczenia edycji krytycznej jako podstawy przekładu. Aparat krytyczny stanowi oczywiście nieocenioną pomoc dla tłumacza w praktycznym, informacyjnym wymiarze⁴¹, ale ma również szersze znaczenie. Każdy przekład jest świadectwem lektury tekstu oryginalnego w danym momencie historii, również historii badań literackich. Można wręcz powiedzieć, że to nie przekłady się starzeją, lecz oryginały są wciąż odmładzane (odczytywane na nowo) przez kolejne pokolenia interpretatorów. Tłumaczenie Schulza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, gdy szulzologia pozostawała w zasadzie w powijakach i Wieniewska nie mogła liczyć na pomoc armii ekspertów, było zgoła innym przedsięwzięciem niż tłumaczenie Schulza w XXI wieku. Zmienił się oryginał – nie tyle rozumiany jako ciąg znaków na papierze, bo różnice między wydaniem z 1957 i 1989/1998 roku nie są radykalne, lecz jako tekst konstruowany w procesie lektury z wykorzystaniem dostępnej w danym momencie wiedzy. Zmienił się język w ogóle – zarówno polski, jak i angielski – i metajęzyk poświęconych Schulzowi tekstów. Wszystkie te czynniki należy wziąć pod uwagę, krytykując stary przekład.

Prawdopodobnie uwagi Robertson pozostałyby znane jedynie wąskiemu gronu czytelników angielskiego przekładu *Regionów wielkiej herzezi* (spośród których pewnie nie wszyscy mają w zwyczaju czytać przedmowy tłumaczy), gdyby nie eseistyczna recenzja książki Ficowskiego, którą dla „The New York Review of Books” napisał w 2003 roku John Maxwell Coetzee⁴². W tym samym roku ze znanego i szanowanego pisarza stał się znanym i szanowanym pisarzem noblistą, co jeszcze bardziej zwiększyło jego autorytet i przysporzyło mu nowych czytelników. Kilka lat później tekst, którego punktem wyjścia była książka Ficowskiego, a który w większej części traktuje o życiu i twórczości Schulza, przedrukowano pod tytułem *Bruno Schulz w zbiorze Inner Workings: Literary Essays 2000–2005*⁴³. Coetzee przytacza opinie Robertson i niewymie-

generalna
zmiana
języków

40 W podobnym tonie – z szacunkiem i głęboką świadomością historycznych uwarunkowań przekładu – wypowiada się o Wieniewskiej autorka nowego amerykańskiego tłumaczenia, Madeline Levine (*Głos Schulza*. Wywiad G. Jankowicza, „Tygodnik Powszechny”, 3.12.2012, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/glos-schulza-17931>, dostęp: 26.01.2017), która w innym miejscu odwołuje się bezpośrednio do koncepcji Venutiego (*Tłumaczyc Schulza*, „Przekładaniec” 2013, nr 27, s. 21).

41 Por. W. Lin-Górecka, *Tłumaczyc Schulza*, s. 18–19.

42 J. M. Coetzee, *Sweet Persuasions of the Dark*, „The New York Review of Books”, 27.02.2003, <http://www.nybooks.com/articles/2003/02/27/sweet-persuasions-of-the-dark/> (dostęp: 26.01.2017).

43 J. M. Coetzee, *Inner Workings. Literary Essays 2000–2005*, London 2008. Wydanie polskie: *Wewnętrzne mechanizmy. Eseje literackie 2000–2005*, przeł. M. Król, Kraków 2012.

nionych z nazwiska „innych amerykańskich badaczy literatury polskiej”⁴⁴ na temat przekładu Wieniewskiej, nie pozwalając, by krytyka zamieniła się w krytykanctwo. Wprawdzie wytyka tłumaczcze zmianę Bolechowa na Drohobycz w opowiadaniu *A Second Autumn (Druga jesień)* i krytykuje ją za to, że „skraca prozę Schulza, chcąc uczynić ją mniej kwiecistą, oraz uniwersalizuje aluzje o specyficznym żydowskim charakterze”, ale z drugiej strony zauważa: „jej przekłady bardzo dobrze się czyta. Jej proza cechuje się rzadkim bogactwem, wdziękiem i stylistyczną spistością. Każdemu, kto podejmie się zadania przekładu Schulza, trudno będzie uciec przed jej cieniem”⁴⁵. Wspomina też o niedostępności edycji krytycznej dzieł Schulza za czasów Wieniewskiej. Niestety jednak pomija inne obecne w tekście Robertson zagadnienia – ewolucję statusu autora i historyczno-polityczny kontekst powstania przekładu.

Esaj Coetzee o Schulzu odbił się szerokim echem zarówno wśród anglo-, jak i polskojęzycznych czytelników. Znają go nie tylko badacze twórczości Schulza (śląd tej lektury widać na przykład w cytowanej na początku mojego artykułu wypowiedzi Markowskiego), lecz także zwykli czytelnicy, którzy podają opinie noblisty dalej na internetowych blogach i forach. Niestety obie grupy traktują te uwagi wybiórczo, skupiając się na zarzutach, a ignorując pochwały. W kolejnych cytowaniach tekst Coetzee – i tak już bardziej krytyczny wobec Wieniewskiej niż jego główne źródło – zostaje pozbawiony charakterystycznej powściągliwości i wyważonego tonu, a do szerszych kręgów publiczności dociera jedynie surowa ocena, nie tyle tłumaczenia, ile tłumaczki. Siła nazwiska noblisty prowadzi niekiedy do absurdalnych sytuacji, w których ktoś nie czytał ani Schulza Wieniewskiej, ani tekstu Robertson, ale czytał Coetzee, więc wie, że „Wieniewskiej nie należy ufać”, i tą wiedzą dzieli się ze światem w internecie⁴⁶.

Jak pokazuje przykład Wieniewskiej, mechanizmy recepcji przekładu bywają dosyć okrutne. Wyroki feruje się, nie biorąc pod uwagę szerszego kontekstu powstania i funkcjonowania przekładu, a negatywne sądy mają większą siłę przebicia niż wyważone opinie. Ostrze krytyki zwraca się nie przeciwko złemu – z naszej, dzisiejszej perspektywy – przekładowi jako wypadkowej indywidualnej pracy tłumacza i pewnego spłotu okoliczności zewnętrznych, lecz przeciwko samemu tłumaczowi.

dalej Coetzee

ignorując
pochwały

⁴⁴ Idem, *Wewnętrzne mechanizmy*, s. 96.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ L. Eliezer, komentarz do wpisu na blogu B. A. Oarda *Mindful Pleasures: A Literary Blog*, 1.01.2010 (<http://mindfulpleasures.blogspot.com/2009/06/street-of-crocodiles-by-bruno-schulz.html>, dostęp: 26.01.2017). O karierze eseju Coetzee i jego wpływie na recepcję przekładu Wieniewskiej pisałam szerzej w artykule *The Inner and Outer Workings of Translation Reception: Coetzee on (Wieniewska's) Schulz*, w: *Travelling Texts*, ed. B. Kucala, R. Kusek, Frankfurt am Main 2014, s. 79–91.

W mojej ocenie takie sądy, ignorujące złożoność zjawiska przekładu, bywają po prostu krzywdzące.

Ambasadorka

Na koniec chciałabym poświęcić kilka słów biografii Celiny Wieniewskiej. Do informacji na temat jej życia niełatwo dotrzeć, a to dlatego, że posługiwała się trzema różnymi nazwiskami: publikowała jako Wieniewska, w życiu prywatnym była znana pod nazwiskiem męża – Janson-Smith, urodziła się zaś w 1909 roku w Warszawie jako Celina Miliband, córka żydowskiego fabrykanta⁴⁷. Ukończyła romanistykę na Uniwersytecie Warszawskim, ale tłumaczyła z angielskiego. W latach trzydziestych współpracowała z wydawnictwem J. Przeworskiego. Jej najbardziej znanym przekładem z tego okresu jest *Przeminęło z wiatrem* Margaret Mitchell (1939), które doczekało się kilkudziesięciu nowych wydań i jest w sprzedaży po dziś dzień.

W latach 1938–1939 Wieniewska przebywała w Londynie. Tuż przed wybuchem wojny wróciła do kraju, by być blisko rodziców, ci jednak ostatecznie mieli przekonać ją do ucieczki⁴⁸. Przedostała się z Warszawy do Drezna i dalej przez Mediolan i Triest do Stambułu, gdzie przez kilka miesięcy uczyła angielskiego. Następnie dotarła do Indii. W dzienniku „Times of India” z 1 kwietnia 1941 roku znajdziemy wzmiankę o jej udziale w międzynarodowej konferencji poświęconej kulturze. „Madame Celina Wieniewska” opowiadała w Bombaju o roli Polski w przedwojennej Europie, o znaczeniu literatury i sztuki w podtrzymywaniu ducha narodowego w XIX wieku i o działalności twórczej polskiej emigracji w Londynie⁴⁹. Z Indii wyruszyła do Brazylii – jeszcze we Włoszech udało jej się zdobyć brazylijski paszport. W wyniku awarii statku u wybrzeży Afryki Południowej nie dostała się jednak na odpowiedni konwój morski i zamiast do Brazylii popłynęła do Liverpoolu, by ostatecznie osiąść w Londynie. Tu podjęła współpracę z emigracyjnym Rządem RP,

W. vel
Janson-Smith
vel Miliband

47 W. Stewart, A. Luck, *From foiling the Nazis to marrying 007's friend... the rip-roaring life of David Miliband's lost cousin*, „Daily Mail”, 8.11.2009, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1225984/Milibands-lost-cousin-The-beauty-foiled-Nazis-married-007s-friend.html> (dostęp: 26.01.2017). Informacje czerpię z tego artykułu, opartego na wspomnieniach jej rodziny, z biogramu Wieniewskiej w zredagowanej przez nią antologii *Polish Writing Today* (London 1967, s. 201) oraz z własnych badań archiwistycznych.

48 Sami trafili do warszawskiego getta i nie przeżyli Holokaustu.

49 „Among the other speakers was Madame Celina Wieniewska, who gave a general idea of Poland's position and historical importance in pre-war Europe. She said that literature and art in Poland during the 19th century constituted for many years the mainspring of national vitality. The men of letters, who fled from Poland on the outbreak of the present war, are now in London pursuing their activities” („Times of India”, 1.04.1941, s. 3).

pracowała też dla polskiej redakcji BBC. Już w 1942 roku ukazał się jej pierwszy przekład z polskiego na angielski – *Summer at Nohant* (*Lato w Nohant*) Jarosława Iwaszkiewicza. Zaraz po wojnie przez jakiś czas pracowała w ambasadzie PRL⁵⁰.

W 1954 roku Wieniewska wyszła za mąż za Petera Jansona-Smitha, znanego londyńskiego agenta literackiego, który współpracował między innymi z autorem przygód agenta 007, Ianem Flemingiem. Stała się nie tylko ważną postacią środowiska polonijnego w Londynie, ale i uczestniczką angielskiego życia literacko-kulturalnego. Była członkinią PEN Clubu, przyjaźniła się z twórcami powojennej awangardy, między innymi ze Stefanem i Franciszką Themersonami⁵¹. Jej największym osiągnięciem translatorskim był przekład dzieł Schulza, ale tłumaczyła także prozę Jerzego Andrzejewskiego, Henryka Grynberga, Juliana Strykowskiego i Leszka Kołakowskiego. W 1967 roku pod jej redakcją ukazała się w wydawnictwie Penguin antologia współczesnej literatury polskiej *Polish Writing Today*, w której zgromadzono krótkie teksty prozatorskie i – przede wszystkim – poezję autorów tworzących w tym czasie w kraju, między innymi Herberta, Szymborskiej, Różewicza, Białoszewskiego, Karpowicza i Grochowiaka. Wśród tłumaczy utworów zamieszczonych w antologii obok samej Wieniewskiej znaleźli się między innymi Adam Czerniawski i Czesław Miłosz.

Celina Wieniewska zmarła w 1985 roku. „The Times” pożegnał ją słowami: „Ujmująca, odważna, o silnej osobowości – stała się swego rodzaju symbolem niezwykłego ducha polskiej społeczności w Londynie”⁵². Świadomość specyficznej poetyki gatunkowej nekrologu nakazuje podchodzić to tych słów z ostrożnością, ale trzeba przyznać, że ze skąpych źródeł informacji na temat Wieniewskiej rzeczywiście wyłania się obraz osoby nietuzinkowej, zawdzięczającej skuteczność swoich działań sile charakteru, rzutkości i umiejętności nawiązywania i wykorzystywania kontaktów towarzyskich. Zarówno fakty biograficzne, jak i dorobek trans-

nie tylko
Schulz

- 50** Jej stosunek do komunizmu pozostaje kwestią domysłów. Peter Janson-Smith sugeruje, że jego żona wykorzystywała kontakty z reżimowymi władzami, by przekazywać informacje polskiemu rządowi na uchodźstwie i/lub rządowi brytyjskiemu, miała nawet udać się ze specjalną misją do Warszawy. Z drugiej strony niektórzy przedstawiciele ówczesnej londyńskiej emigracji zarzucają jej sympatie komunistyczne (Adam Czerniawski w korespondencji prywatnej, 16.02.2016). W tym kontekście warto zaznaczyć – choć oczywiście niczego to nie rozstrzyga – że w 1955 roku Wieniewska przełożyła na angielski *Zdobycie władzy* Miłosza.
- 51** W archiwum ich wydawnictwa Gaberbocchus Press odnaleziono przed kilku laty maszynopis angielskiego przekładu *Gyubala Wahazara* Witkacego, który Wieniewska złożyła w 1967 roku. W roku 2015 *Vahazar: Or, On the Uplands of Absurdity* w przekładzie Wieniewskiej i opracowaniu Patricka Fetherstona ukazał się nakładem niezależnego wydawnictwa Black Scat Books.
- 52** „A charming, courageous and forceful personality, she became a kind of symbol of the indomitable spirit of the Polish community in London” („The Times”, 19.10.1985).

latorski i edytorski świadczą ponadto o tym, jak poważnie Wieniewska traktowała swój główny zawodowy cel, czyli promocję literatury polskiej w krajach anglojęzycznych, i z jaką konsekwencją ten cel realizowała.

Podsumowanie: zrozumieć przekład

Wspólne dla najzagorzalszych krytyków przekładu Celiney Wieniewskiej jest milczące założenie, że wprowadzone przez tłumaczkę zmiany wynikają z jej niekompetencji lub złej woli. Tymczasem bardziej prawdopodobne jest, że pracując nad tekstem Schulza, Wieniewska podejmowała strategiczne decyzje, opierając się na swoim doświadczeniu we współpracy z różnymi oficynami oraz na znajomości mechanizmów rynku wydawniczego i czytelnich gustów. Jej posunięcia mogą się nam dziś wydawać chybione, ale musiały być dobrze przemyślane. Nawet jeśli przyjmujemy, że tłumaczka ponosi wyłączną odpowiedzialność za angielski tekst (a przecież nie wiemy, jaki wpływ na ostateczny kształt przekładu mieli pierwsi wydawcy), to wprowadzone zmiany nie wynikają ani z tego, że sama „nie radzi[ła] sobie z gęstwą Schulzowskiego języka”, ani z przekonania, że z Schulzem nie poradzi sobie „język Szekspira i Donne’a”, lecz z poczucia, że anglojęzyczny czytelnik w 1963 i 1978 roku może nie mieć ochoty sobie z nim poradzić. Analiza tekstu pokazuje, że usunięte fragmenty opowiadań Schulza nie są jakościowo inne czy trudniejsze w przekładzie od reszty, nie ma więc powodu sądzić, że Wieniewska nie potrafiłaby oddać ich po angielsku, skoro oddała pozostałe. Można raczej odnieść wrażenie, że przystrzygając nieco tu i ówdzie – z pewną regularnością – długie zdania Schulza, tłumaczka kierowała się intuicją, która mówiła jej, jak daleko może się posunąć, naginając normy angielszczyzny, by nie zniechęcić czytelnika do lektury. Należy przy tym z całą mocą zaznaczyć, że angielski Schulz Wieniewskiej w efekcie wcale nie operuje zdaniami, które „brzmiały tak zwyczajnie”⁵³, tak jak Proust Boya czytany po polsku nie sprawia wrażenia tekstu o prostej czy uproszczonej składni.

Można się zastanawiać, jak wyglądałaby anglojęzyczna recepcja twórczości Schulza, gdyby tłumaczka przyjęła inną strategię lub gdyby autorem pierwszego pełnego angielskiego przekładu był ktoś inny. Poza sferą hipotetycznych rozważań pozostaje jednak fakt, że tłumaczenie Wieniewskiej odniosło sukces i w istotny sposób przyczyniło się do wzrostu popularności Schulza za granicą. Nie próbowałam tu dowodzić, że ten przekład jest dobry, chciałam jednak pokazać, dlaczego jest, jaki jest,

strategiczne
decyzje
tłumaczk

oraz że był bardzo skuteczny. Nowe przekłady wielkich dzieł potrzebne są zawsze, bo podobnie jak nowe odczytania krytyczne świadczą o żywotności oryginału. Z zainteresowaniem przyglądam się tłumaczeniu Johna Currana Davisa i z niecierpliwością wyczekuję publikacji przekładu Madeline Levine, kibicując jej przedsięwzięciu. Powstanie nowych angielskich przekładów nie zmienia jednak faktu, że moim zdaniem Celina Wieniewska zasługuje na miejsce w świadomości schulzologów – niekoniecznie jako ta, która „translatorskim sekatorem” zmasakrowała Autentyk, lecz jako ta, która istotnie przyczyniła się do rozwoju światowej kariery Schulza.

dlatego jest,
jaki jest

Artykuł powstał w ramach projektu badawczego „Bruno Schulz w języku angielskim 1958–2016. Analiza porównawcza przekładów, ich historii oraz recepcji”, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki (2014/15/N/HS2/03913).

Katarzyna Kaszorek: „Polish Kafka” w Ameryce, czyli co o Schulzu pisali pierwsi amerykańscy badacze jego twórczości

„Jestem silnie przeświadczona o tym, że Pańskie rzeczy stać się mogą rewelacją na miarę światową, a skoro Pan nie pisze po żydowsku i nie należy do środowiska, z którego Pan wyrósł, to niechże Pan przynajmniej należy do... świata”.

Rachela Auerbach

W amerykańskiej recepcji twórczości Brunona Schulza można wyróżnić dwa etapy. Pierwszy z nich jest swoistą rozgrzewką, etapem zerowym, w którym przedmiotem artykułów krytycznoliterackich i recenzji są polskie wydania *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Drugi etap to recepcja właściwa, skupiona wokół angielskojęzycznych przekładów opowiadań Schulza, które funkcjonują już w wydawniczym i czytelnicznym obiegu. Cechą charakterystyczną tych dwóch etapów jest to, że niezwykle trudno zastosować do nich sztywne ramy czasowe, ponieważ etap zerowy obejmuje teksty pisane po angielsku na temat „polskiego” Schulza, a więc zarówno wszystkie te sprzed amerykańskiego wydania *Sklepów cynamonowych*, czyli roku 1963, jak i sprzed *Sanatorium pod Klepsydrą*, czyli roku 1978. Co więcej, etap zerowy i etap recepcji właściwej mogą wystąpić jednocześnie. Dzieje się tak, gdy w tej samej pracy autor analizuje i interpretuje tekst angielski *Sklepów cynamonowych* i tekst polski *Sanatorium pod Klepsydrą*.

dwa
etapy

Na potrzeby niniejszego artykułu przyjmuję, że początkiem etapu zerowego w amerykańskiej recepcji twórczości Schulza jest rok 1939. To właśnie wtedy wieść o wydaniu *Sklepów cynamonowych* w Polsce dociera za Atlantyk. Na łamach „Books Abroad”¹, amerykańskiego czasopisma poświęconego książkom wydanym w języku innym niż angielski, ukazuje się

¹ Kwartalnik „Books Abroad” został założony w 1927 roku na University of Oklahoma przez Roya Temple’a House’a. Od pierwszych numerów publikował eseje i recenzje poświęcone przeważnie literaturze z Europy i Ameryki Południowej. Wydawany jest do dzisiaj pod zmienioną nazwą „World Literature Today”.

krótka recenzja pierwszego zbioru opowiadań Schulza, autorstwa Janiny Muszkowskiej. W dwóch zwięzłych akapitach Muszkowska wyraża się o książce entuzjastycznie, choć nie szczędzi też kilku słów krytyki. Stwierdza między innymi, że *Sklepy cynamonowe* to „bezsprzecznie fascynująca książka”, „kwintesencja tego, co fantastyczne i niezwykle”, ale jednocześnie gani autora za „nadmiar metafor i porównań, nadużywanie kolorów i dźwięków, jednym słowem: za literacką obfitość, która w końcu staje się trochę irytująca”². Recenzja Muszkowskiej jest prawdopodobnie pierwszym angielskim tekstem poświęconym „polskiemu” Schulzowi.

dwa zwięzłe akapity

W anglojęzycznym świecie naukowym pierwszym przejawem recepcji twórczości Schulza jest artykuł doktora Henry’ego Josepha Wegrockiego (Henryka Węgrockiego) zatytułowany *Masochistic motives in the literary and graphic art of Bruno Schulz* (Motywy masochistyczne w prozie i rysunkach Brunona Schulza), który opublikowano w 1946 roku w 33. numerze „*Psychoanalytic Review*”³. Autor, uznany psycholog i psychiatra, analizuje w nim z punktu widzenia psychoanalizy tendencje masochistyczne uwidaczniające się w opowiadaniach z polskiego wydania *Sklepów cynamonowych* i w rysunkach Schulza. Korzysta przy tym z dodatkowych materiałów w języku polskim – dwóch artykułów, które ukazały się w „Tygodniku Ilustrowanym”: *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza* autorstwa Schulza oraz *Wywiad z Brunonem Schulzem* autorstwa Witkacego. Jego praca jest więc oczywistym przykładem recepcji z etapu zerowego.

Na tle innych prac recepcyjnych artykuł Wegrockiego jest w pewnym sensie wyjątkowy. Z jego treści wynika, że Schulz nie tylko wiedział o tym, że doktor analizuje jego twórczość, lecz także najpewniej przeczytał ukończony artykuł, gdyż kilka kwestii w nim poruszanych postanowił skomentować w wysłanym do autora liście (listach?). Można powiedzieć, że pisząc swój artykuł, Wegrocki był na uprzywilejowanej pozycji – miał bowiem okazję skonsultowania jego treści z obiektem swojej analizy, ustalenia, „co autor miał na myśli”, potwierdzenia swoich założeń u źródła. Nie można też wykluczyć hipotezy, że poznał Schulza osobiście podczas pobytu w Polsce⁴. Gdy jednak spojrzy się na tę sytuację z perspektywy relacji psychoanalitik–pacjent, to nie wydaje się ona już niczym niezwykłym...

dobry psychiatra

2 J. Muszkowska, [recenzja: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*], „*Books Abroad*” 1939, Vol. 13, No. 4, s. 511. Wszystkie cytaty z publikacji obcojęzycznych w tłumaczeniu własnym.

3 Polskie tłumaczenie artykułu: H. J. Wegrocki, *Motywy masochistyczne w prozie i rysunkach Brunona Schulza*, tłum. K. Kaszorek, „*Schulz/Forum*” 7, 2016.

4 Udało się ustalić, że za życia Schulza Henry Wegrocki na pewno był w Polsce trzy razy, co potwierdzają listy pasażerów statków SS Piłsudski i SS Kościuszko, które kursowały między Nowym Jorkiem a Gdynią (zob. listy pasażerów na stronie www.libertyellisfoundation.org) oraz jednodniówka pasażerów wycieczki polskiej na Zjazd Polaków z Zagranicy na pokładzie SS Pułaski (zob. *Lista pasażerów*, „*Na Morzu*”, 15 lipca 1934, s. 19). Za te informacje dziękuję Małgorzacie Ogonowskiej.

1963

Początek amerykańskiej recepcji właściwej wyznacza rok 1963, gdy na rynku angielskim i amerykańskim równocześnie ukazuje się anglojęzyczna edycja *Sklepow cynamonowych* w tłumaczeniu Celiny Wieniewskiej⁵. Za publikację w Anglii odpowiedzialne było wydawnictwo MacGibbon & Kee i jego wersja tytułu tego zbioru opowiadań to po prostu *The Cinnamon Shops and Other Stories* (*Sklepy cynamonowe i inne opowiadania*). Z kolei amerykańskie wydawnictwo Walker & Company postanowiło nie brać przykładu ze swoich angielskich pobratymców i zmieniło tytuł, dlatego też w amerykańskiej świadomości Schulz pojawił się jako autor (uwaga!) *The Street of Crocodiles* (*Ulica Krokodyli*).

W tym miejscu należy zrobić małą dygresję i wspomnieć o wyglądzie tego wydania: twarda okładka w okładzinie introligatorskiej z szarego płótna, na grzbiecie tytuł, nazwisko autora i logo wydawnictwa. Wszystko to okryte w zasadzie niespecjalnie ciekawą pod względem artystycznym lakierowaną obwolutą, której głównym elementem jest rysunek Schulza *Infantka i jej karty z Xięgi bałwochwalczej*. Co zaskakujące, na tylnej stronie obwoluty znajduje się informacja o przekładzie powieści Marii Kuncewiczowej *Gaj oliwny* (*The Olive Groove*). Oprócz krótkiego biogramu autorki umieszczono tam także streszczenie jej książki i recenzje kilku wcześniejszych publikacji. Obwoluta to zatem z jednej strony Schulz, a z drugiej – Kuncewiczowa. Ten dysonans poznawczy próbują złagodzić skrzydełka, które w całości zostały poświęcone autorowi *Sklepow cynamonowych*. Poza tym, że „Schulza zazwyczaj porównuje się do Kafki, choć w niektórych fragmentach jego proza przypomina obrazy Chagalla”, można się z nich dowiedzieć, że po II wojnie światowej jako pisarz żydowskiego pochodzenia został on potępiony przez komunistów, ale w wyniku odwilży październikowej z 1956 roku częściowo przywrócono należny mu szacunek, i że cieszy się w Polsce niesłabnącą popularnością, ponieważ na płaszczyźnie filozoficznej jest między nim a komunistami przepaść nie do pokonania. Taki chwyt marketingowy mogli

wygląd tego wydania

5 Jak podaje w swoich wspomnieniach Hanna Kister, za to tłumaczenie Celina Wieniewska otrzymała w 1966 roku Nagrodę im. Mariana Kistera w wysokości dwustu pięćdziesięciu dolarów, którą w tamtych czasach fundowało wydawnictwo Roy Publishers. Co ciekawe, była ona nie tylko pierwszą laureatką w kategorii przekładów z języka polskiego na angielski, ale także pierwszą osobą, której ta nagroda została przyznana (zob. H. Kister, „Pegazy na Kredytowej”. *Wspomnienia*, Warszawa 1980, s. 136–137). Przy okazji warto wspomnieć, że pod koniec lat osiemdziesiątych Jerzy Kosiński ufundował Nagrodę im. Brunona Schulza o wartości dziesięciu tysięcy dolarów dla pisarza zagranicznego, którego twórczość była niedoceniona w Stanach Zjednoczonych (zob. D. S., *Pride of Poland*, „New York Magazine”, 3.10.1988, s. 25). Laureatami nagrody byli Czesław Miłosz (1988) oraz Danilo Kiš (1989) (zob. <https://pen.org/penbruno-schulz-prize-winners/>).

wymyśleć tylko Amerykanie (Żydzi, komuniści, zimna wojna – i autoportret Schulza).

W roku 1978, po dokładnie piętnastu latach, etap recepcji właściwej zostaje poszerzony o anglojęzyczne tłumaczenie *Sanatorium pod Klepsydrą* (*Sanatorium under the Sign of the Hourglass*), którego przekładu podjęła się Wieniewska. Od tego momentu, jak chciała Rachela Auerbach, Schulz ze wszystkimi swoimi opowiadaniem w końcu należy do świata, a jego twórczość staje się przedmiotem zainteresowania nie tylko amerykańskich recenzentów, ale także badaczy.

■

W 1968 roku na łamach kwartalnika naukowego „The Polish Review”, wydawanego przez Polish Institute of Arts and Sciences of America (PIASA) od 1956 roku, ukazuje się drugi artykuł naukowy poświęcony Brunonowi Schulzowi i pierwszemu zbiorowi jego opowiadań, zatytułowany *Bruno Schulz's „The Street of Crocodiles”. A Study in Creativity and Neurosis* (*Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza. Przykład kreatywności i neurozy), którego autorką jest Olga Lukashovich⁶. Tym samym w anglosaskim światku akademickim rozpoczyna się etap interpretacji prozy Schulza.

1968

Artykuł Lukashovich proponuje odczytanie jego twórczości w duchu psychoanalizy, tym razem jednak w wydaniu Ottona Ranka, ucznia Sigmunda Freuda⁷. Autorka wychodzi od pojęcia neurozy jako niewydolności kreatywnej oraz cierpiącej na nią istoty ludzkiej rozumianej w kategorii *artiste manqué* – artyści, któremu nie udało się przemienić konfliktów wewnętrznych w sztukę. Według Ranka artystę od zwykłych śmiertelników wyróżnia impuls twórczy⁸, będący zarówno aktem woli, jak i aktem pewności siebie – artysta musi przecież wierzyć, że jego dzieło jest nie tylko godne podziwu, lecz i oryginalne⁹. Wola stworzenia czegoś jedyne w swoim rodzaju wzbudza w artyście poczucie winy, bę-

artiste
manqué

6 O. Lukashovich, *Bruno Schulz's „The Street of Crocodiles”. A Study in Creativity and Neurosis*, „The Polish Review” 1968, Vol. XIII, No. 2, s. 63–79. Niestety nie udało mi się odnaleźć żadnych informacji na temat autorki.

7 W. Wadlington, *Otto Rank's Art*, „The Humanistic Psychologist” 2001, No. 29 (1–3), s. 280. Na temat psychoanalitycznego rozpoznania Schulza zob. P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017.

8 Takie tłumaczenie określenia *creative impulse*, o którym mówi Rank, zaproponował w swoim tekście Zygmunt Bauman: *O sztuce, śmierci i demokracji i o tym, jak się one do siebie mają*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1998, nr 3 (51), s. 205.

9 O. Lukashovich, op. cit., s. 63–66. O. Rank, *Art and Artist. Creative Urge and Personality Development*, with a preface by L. Lewisohn and a new foreword by A. Nin, translated from the German by Ch. F. Atkinson, New York 1932, s. 3–65.

dące tożsame z lękiem przed rzeczywistością, a więc życiem i śmiercią. Tylko dzięki sile woli artysta staje się niewrażliwy na działanie lęku przed życiem, a lęk przed śmiercią jest w stanie zamienić w impuls twórczy, dążąc do samo-nieśmiertelności. W ten sposób rozumiany strach jest więc kreatywną siłą sprawczą artysty, która generuje nowy lęk przed śmiercią.

Artiste manqué nie potrafi pozbyć się lęku ani go ujarzmić. W wyniku tłumienia w sobie impulsu twórczego i woli tworzenia nie może zatem wykonywać jakiegokolwiek aktywności artystycznej, co jest przyczyną neurozy powodującej lęk przed porażką, a więc życiem i śmiercią. Nie tworząc, neurotyczny *artiste manqué* odrzuca życie, rzeczywistość, co wzbudza w nim lęk przed śmiercią. Swoją porażkę stara się usprawiedliwić tym, że postawił sobie nieosiągalne cele. O ile jednak artysta jest w stanie zaakceptować swoją osobowość i swoje lęki, a nawet zamienić je w coś pozytywnego, o tyle *artiste manqué* tego nie potrafi.

Dzięki aparatowi metodologicznemu opartemu na założeniach Ranka autorka zauważa w twórczości Schulza relację pomiędzy kreatywnością, czyli nieśmiertelnością, wychodzeniem poza życie i śmierć, a seksualnością, czyli zarówno życiem, jak i śmiercią. Ta relacja tłumaczy, dlaczego autor wykorzystywał w swoich pracach motywy powiązane z seksualnością i płodnością, manifestujące lęk przed życiem i śmiercią. Na tej podstawie można także wyjaśnić fakt, że w *Skleпах cynamonowych* Schulz przedstawia swojego ojca jako artystę, który nieudolnie próbuje przekuć twórczy impuls w coś wyjątkowego, wspaniałego i który nie potrafi wyjść z neurozy, ponieważ za każdym razem przeszkadza mu w tym ludzkie ciało Adeli. To właśnie na postaci ojca jako *artiste manqué* skupia się w pierwszej części swojego artykułu Olga Lukashovich. Druga część poświęcona jest Schulzowi jako artyście, dla którego ważnym elementem spełnienia twórczego okazuje się powrót do dzieciństwa.

W pierwszej części, zatytułowanej *Jacob Schulz, the Failed Artist* (Jakub Schulz, artysta, któremu się nie powiodło), autorka analizuje neurotyczne zachowanie ojca, opierając się przede wszystkim na historiach z trzech opowiadań: *Nawiedzenia*, *Ptaków* i *Manekinów*, które reprezentują trzy rodzaje buntu – bunt metafizyczny (*metaphysical rebellion*), bunt poetycki (*poetical rebellion*) i bunt intelektualny (*intellectual rebellion*)¹⁰. Każdy bunt można traktować jako swego rodzaju walkę z rzeczywistością i samym sobą, którą podejmuje ojciec.

Według Lukashovich Schulz opisuje pierwszy bunt ojca w *Nawiedzeniu*, gdy porównuje go do starotestamentowego proroka, głośno manifestu-

jącego niezadowolenie ze swego życia, który pragnie, aby Bóg wynagrodził mu całe wyrządzone zło. Bunt ten prowadzi do tego, że ojciec sam „pragnie dominować, przewycięzać [lęki?], zaznaczać swój autorytet, pragnie zostać Bogiem Stwórcą własnego życia i przeznaczenia”¹¹, co Schulz wyraźniej opisuje w kolejnym opowiadaniu, *Ptaki*, w którym rozgrywa się bunt poetycki ojca.

W *Ptakach* ojciec realizuje także swoje pragnienie powoływania do życia nowych istot. Jest to kolejna nieudana próba ucieczki przed rzeczywistością, którą symbolizują tytułowe ptaki i którą zdaje się potwierdzać osobliwa – jak na drohobyckie klimaty – sytuacja hodowania rzadkich, egzotycznych okazów w domowym zaciszu. Według autorki ptaki były jedynie wymysłem, wytworem wyobraźni ojca, nierealistycznym planem poradzenia sobie z życiem, czego potwierdzeniem jest to, że Schulz porównał Jakuba nie do jednego z hodowanych ptaków, ale do kondora, a więc symbolu śmierci i rozkładu¹². W tej ojcowej walce z życiem ważną rolę odgrywa także Adela, która „symbolizuje zarówno przerażającą rzeczywistość, gdy kontynuuje energiczne sprzątanie, jak i, z racji swojego młodego wieku i obfitych kształtów, seksualność; to w jej obecności duch ojca wydaje się sparaliżowany”¹³.

Ostatni rodzaj buntu, bunt intelektualny, zachodzi w ojcu w opowiadaniu *Manekiny* oraz następującym po nim *Traktacie o manekinach*. Ojciec prezentuje wypracowaną przez siebie ideologię, której głównym założeniem jest umniejszenie znaczenia sztuki i jej wartości. Jak twierdzi Lukaszewicz, jest to jego sposób na „usprawiedliwienie swojej niezdolności do tego, by wysiłkiem woli stać się artystą”¹⁴. Ojciec uważa, że kreatywność jest aktem agresji i okrucieństwa, gdyż nieuchronnie wiąże się z nieśmiertelnością ludzkiego doświadczenia, a w zasadzie z jego śmiercią przechowywaną w nienaruszonym stanie przez wieczność. Jest to kolejna wymówka, do której się ucieka, by usprawiedliwić swoją neurotyczną naturę. Bunt intelektualny, podobnie jak wcześniejszy bunt poetycki, zostaje stłumiony przez Adelę i jej łaskoczący palec.

Trzy opisane bunty są według autorki dowodem na to, że ojciec poniósł klęskę jako artysta. Potwierdzeniem tego jest również opowiadanie *Karakony*, które przedstawia „kapitulację ojcowskiej osobowości wraz z przeobrażeniem się w karakona – istotę banalną, dostosowującą się do otoczenia”¹⁵.

ptaki
jako wymysł

kolejna
wymówka

11 Ibidem, s. 67.

12 Ibidem, s. 68–69.

13 Ibidem, s. 69.

14 Ibidem, s. 70.

15 Ibidem, s. 72.

W drugiej części artykułu Lukashovich skupia się na postaci samego Schulza, który jest dla niej przeciwieństwem ojca, *artiste manqué*, co autorka wyraźnie zaznacza w tytule: *Bruno Schulz, the Creative Artist* (Bruno Schulz, artysta kreatywny). Według niej pisarz-artysta jest świadomy seksualności oraz podwójnego lęku – przed życiem i śmiercią. Daje temu wyraz w swoich opowiadaniach, w których porusza tematy związane z naturą, rozumianą jako materia, pożądaniem, wulgarnością, materializmem i innymi przejawami życia, a więc śmierci¹⁶. Na przykład *Thuja* w opowiadaniu *Sierpień* jest uosobieniem pożądania, czyli destrukcyjnej siły przejawiającej się w ludzkim ciele i będącej zaprzeczeniem osobowości. *Wuj Karol z Pana Karola* jest symbolem transformacji w bezkształtną materię, a ludzka słabość do nauki opisana w *Komecie* oznacza zatrącenie własnej indywidualności. Ze śmiercią kojarzy się Schulzowi także ulica Krokodyli. Położona w centrum Drohobycza ulica tworzy niejako podwójną rzeczywistość: z jednej strony jest to handlowa dzielnica miasta, z drugiej strony – skrywa ona w sobie wszystko to, co wulgarne, zdemoralizowane, grzeszne, seksualne i komercyjne¹⁷. Jak stwierdza sama autorka: „śmierć jest przez Brunona Schulza utożsamiana w zasadzie ze wszystkimi przejawami życia; można ją dostrzec w narodzinach, seksie, płodności; śmierć jest obecna w porządku społecznym, kojarzy się z nauką i handlem. Według niego, artyście kreatywnego, to właśnie żyjąca realność zwiastuje śmierć i rozkład oraz napęłnia go lękiem i niepokojem”¹⁸.

Schulz znajduje także sposób na uwolnienie się od lęku przed życiem – jest nim powrót do czasów dzieciństwa. Wspominając wydarzenia z tego okresu, pisarz w swoich opowiadaniach przedstawia alternatywną rzeczywistość, która staje się jego rzeczywistością jako artysty. Według autorki szczególnie wyraźnie widać to w opowiadaniach *Nemrod*, *Pan* i *Sklepy cynamonowe*. W podsumowaniu stwierdza ona, że recepta Schulza na znalezienie woli do bycia artystą jest prosta. Najpierw należy przemienić złowrogą rzeczywistość w sen, tak aby wola tworzenia nie powodowała poczucia winy. Następnie rzeczywistość ta powinna zostać przekształcona w przyjazny i poetycki świat, będący źródłem twórczej inspiracji, co możliwe jest tylko dzięki zachowaniu takich cech dziecięcych jak niewinność, dystans i wyobraźnia magiczna¹⁹.

16 Ibidem, s. 73–75.

17 Ibidem, s. 75.

18 Ibidem, s. 76.

19 Ibidem, s. 79.

W roku 1969 ukazał się kolejny artykuł naukowy poświęcony Schulzowi. Colleen M. Taylor z Columbia University opublikowała na łamach „The Slavic and East European Journal”, kwartalnika wydawanego przez American Association of Teachers of Slavic and East European Languages, pracę zatytułowaną *Childhood Revisited: The Writings of Bruno Schulz* (Powrót do dzieciństwa. Proza Brunona Schulza)²⁰. Chociaż temat może sugerować inspirację wcześniejszym o rok artykułem, to autorka w jednym z przypisów wyjaśnia, że w momencie, gdy ukazała się publikacja Lukashevich, jej artykuł był już skończony²¹.

1969

Taylor ma pewną przewagę nad Lukashevich. Przede wszystkim w swoim artykule nie skupia się wyłącznie na *Sklepiach cynamonowych* – jedynym zbiorze opowiadań Schulza, który był dostępny ówczesnym czytelnikom anglojęzycznym – ale przywołuje także ustępy z *Sanatorium pod Klepsydrą* w tłumaczeniu własnym. Jej artykuł wpisuje się zatem w oba etapy recepcji – w etap zerowy i w etap właściwy. Co więcej, dzięki bardzo dobrej znajomości języka polskiego Taylor korzysta w swej analizie z innych polskojęzycznych źródeł, które obecnie należą już do kanonu. Cytuje na przykład *Regiony wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego czy *Wspomnienie o Brunonie Schulzu* Andrzeja Chciuka.

przewaga
Taylor

Autorka wychodzi od porównania Schulza do Marcela Prousta, którego quasi-autobiograficzny cykl *W poszukiwaniu straconego czasu* również zawiera opis dzieciństwa. Poza oczywistymi cechami wspólnymi – „oboje mieli problemy zdrowotne, byli neurotyczni, mieli zaburzenia na tle seksualnym (Schulz był zdeklarowanym masochistą), korzystali z zabiegu introspekcji i dzielili lęk przed «le néant» [niebytem]”²² – można także zauważyć liczne różnice w ich twórczości. Pod względem for-

20 C. M. Taylor, *Childhood Revisited: The Writings of Bruno Schulz*, „The Slavic and East European Journal” 1969, Vol. XIII, No. 4, s. 455–472. W prywatnej korespondencji Colleen Sen (Taylor to nazwisko panińskie) przyznała, że zaczęła interesować się Polską, jej kulturą i językiem w trakcie studiów na University of Toronto, gdzie języka polskiego uczyła ją Danuta Bieńkowska. Fascynacja Schulzem przyszła trochę później, bo dopiero na studiach doktoranckich na Columbia University. Promotor Sen, profesor Harold B. Segel, wybitny znawca literatury europejskiej, przede wszystkim polskiej i rosyjskiej, zaproponował, aby napisała dysertację doktorską poświęconą kilku pisarzom z okresu dwudziestolecia międzywojennego, co też uczyniła. W 1972 roku obroniła pracę zatytułowaną *Polish Experimental Fiction, 1900–1939: A Comparative Study of the Novels of Karol Irzykowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz and Bruno Schulz* (Polska proza eksperymentalna z lat 1900–1939. Analiza porównawcza powieści Karola Irzykowskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza). Mimo kilku interesujących ofert pracy na uniwersytecie Sen zrezygnowała z kariery akademickiej. Obecnie interesuje się kuchnią hinduską z perspektywy kulturowej i historycznej.

21 Ibidem, przyp. 5, s. 472.

22 Ibidem, s. 456.

powroty
do dzieciństwa

my autobiograficzne opowiadania Schulza są dosyć krótkie, a wizja dzieciństwa pozbawiona racjonalnego rozmyślenia dorosłego człowieka, który na jej podstawie wyciąga ogólne wnioski na temat kondycji ludzkiej, co z uporem stara się przekazać Proust. Schulz proponuje natomiast inne podejście do przeszłości – jego emocjonalna i surrealistyczna proza, pisana jakby „podczas” dzieciństwa, jest „powrotem [...] do czasów, gdy granica oddzielająca wyobraźnię od rzeczywistości nie została jeszcze ustanowiona”²³.

Artykuł opiera się na tezie, że powrót Schulza do czasów dzieciństwa był motywowany ucieczką przed historycznymi i społecznymi uwarunkowaniami epoki, w której tworzył, a także chęcią odzyskania świeżości spojrzenia, będącej najważniejszym elementem procesu twórczego. Początek XX wieku to kontynuacja postępującej industrializacji i śmierci tradycyjnego handlu, które u Schulza reprezentowane są przez tytułową ulicę Krokodyli, kojarzoną z tandetą i moralnym rozkładem społeczeństwa, ze źródłem wszelkiego zła i zepsucia, ale także ze śmiercią – to przecież od kupców z ulicy Krokodyli zaczynają się problemy ojca, które w ostateczności doprowadzają do jego zgonu. Według autorki wizja postępu proponowana przez Schulza jest tożsama z postulatami francuskich surrealistów oraz niektórych niemieckich ekspresjonistów, co widoczne jest zarówno w jego prozie, jak i w grafikach (podkreśla podobieństwo do prac Geорга Grosza czy Maxa Beckmanna)²⁴. Na decyzję odrzucenia rzeczywistości mają także wpływ wydarzenia z życia Schulza: śmierć ojca, praca nauczyciela w drohobyckim gimnazjum, brak prawdziwych relacji z kobietami, poczucie samotności.

nb.: Grosz,
Beckmann

Autorka zwraca uwagę, że przedstawione w opowiadaniach dzieciństwo nie jest realistyczne, ponieważ uwaga pisarza skupia się wyłącznie na tych elementach, które wydają się atrakcyjne – opisuje je w bardzo malarski sposób, korzystając z wielobarwnej palety określeń, w której kolory mają konkretne znaczenie (na przykład jasnymi kolorami Schulz opisuje rzeczy lub osoby wartościowe, kochane, podczas gdy szarości lub brak koloru oznaczają to, co potępione, nielubiane, niechciane)²⁵.

Powrót do dzieciństwa zdominowany jest tak naprawdę przez jedną osobę, uwielbianego ojca Jakuba – jest on centralną postacią większości opowiadań, ale także symbolem końca tego okresu beztroski. Według autorki z jednej strony ojciec zostaje przez Schulza wyniesiony do rangi półboga (stąd wiele starotestamentowych określeń), a z drugiej – utoż-

23 Ibidem, s. 457.

24 Ibidem, s. 458.

25 Ibidem, s. 459–460. Zob. na przykład hasła: „Kolory”, „Biel”, „Czerń”, „Czerwień”, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.

samiony z herezjarchą, który nawiązuje niemal pogańską bliskość ze zwierzętami i który pragnie sam zostać Stwórcą (przykładem niech będą opowiadania *Ptaki czy Kometa*)²⁶. Najważniejszą rolę ojciec odgrywa jednak w opowiadaniu *Traktat o manekinach*, będącym stanowiskiem samego Schulza wobec sztuki i inwencji twórczej.

W stwarzanej rzeczywistości dzieciństwa specjalne miejsce zajmują także dziwne i niepokojące relacje między mężczyznami i kobietami. Oczywiście wspomniana jest najbardziej wybijająca się postać żeńska, młoda służąca Adela, która będąc ucieleśnieniem kobiecości, jest także symbolem zniszczenia i uległości ojca. Co więcej, Taylor podkreśla, że ze wszystkich opowiadań tylko w jednym, *Wiosnie*, przedstawiona została relacja romantyczna, miłosna, łącząca młodego narratora z Bianką – jednak i ona nie ma szansy bytu²⁷. Według niej „kobieca zdolność wpływania na mężczyzn opiera się na sile wiary w siebie: kobiety są przyziemne, pozbawione wyobraźni i ani przez chwilę nie wątpią w swoje prawo do istnienia”²⁸.

Drugi powód ucieczki od obecnej rzeczywistości do świata dzieciństwa to odzyskanie świeżości spojrzenia, tak ważnej w procesie twórczym – to przecież dzieci znane są ze swojego indywidualnego i niezwykle kreatywnego postrzegania rzeczywistości, która niejednokrotnie jest niezrozumiała dla dorosłych. Takiego samego odbierania świata – niezmaconego doświadczeniem czy przyzwyczajeniem – pragnie Schulz. Według autorki widać to wyraźnie w dwóch opowiadaniach: *Księga* i *Wiosna*, gdy narrator opisuje pierwsze spotkanie z książką i klaserem na znaczki, które rozbudziły jego młodzieńczą wyobraźnię, czemu daje wyraz w kolejnej historii, *Genialna epoka*, zamieniając swoje wizje w kolorowe zygzaki i gryzmoły, wymykające się znanym konwencjom²⁹. Historia tytułowego Emeryta to z kolei stanowisko pisarza dotyczące dzieciństwa, które z punktu widzenia dorosłego „można odtworzyć jedynie tymczasowo w wyobraźni, w snach i w sztuce”³⁰.

■

Trzy omówione artykuły są pierwszymi przykładami naukowej recepcji dzieł Schulza w Ameryce. Wegrocki, który wyszukiwał wątki masochistyczne w jego twórczości oraz starał się je wyjaśnić z punktu widzenia

oczywiście
Adela

26 Ibidem, s. 461, 463.

27 Ibidem, s. 464–465.

28 Ibidem, s. 465.

29 Ibidem, s. 467–468.

30 Ibidem, s. 470.

czynnego zawodowo psychiatry, rozpoczął trend recepcji psychoanalitycznej, a jego artykuł, oparty wyłącznie na polskojęzycznych źródłach, idealnie wpisuje się w etap recepcji zerowej. Autorzy kolejnych dwóch artykułów, choć powstały one niemal w tym samym czasie, spoglądają na pisarza z odmiennych perspektyw. Wprawdzie może się wydawać, że praca Lukaszewich jest niejako kontynuacją podejścia psychoanalitycznego, które zaproponował Wegrocki, lecz badaczka idzie jednak o krok dalej – wykorzystując metodologię opartą na rozumieniu woli, impulsu twórczego, neurozy i *artiste manqué* na podstawie teorii Ranka, analizuje postać ojca i samego Schulza oraz ich lęki przed życiem i śmiercią przedstawione w książce *Sklepy cynamonowe*. Jej praca jest wzorcowym przykładem tekstu krytycznego z etapu recepcji właściwej. Taylor natomiast skupia się na konkretności. Interesuje ją moment negacji rzeczywistości, powrotu do czasu dzieciństwa, najbardziej kreatywnego okresu życia, a także powody, z jakich pisarz się na to zdecydował. W jej artykule nie brak porównań do Prousta, Kafki czy Gombrowicza, chociaż są one powierzchowne, czasem nieuzasadnione, co stwierdza sama autorka. Korzystając zarówno z wydania amerykańskiego *Sklepow cynamonowych*, jak i z własnych przekładów *Sanatorium pod Klepsydrą*, stworzyła tekst, który wpasowuje się jednocześnie w oba etapy recepcji twórczości Schulza.

nie brak
porównań

Bez wątpienia prace Wegrockiego, Lukaszewich i Taylor można uznać za pionierskie. Przez bardzo długi czas były one jedynymi przykładami naukowej recepcji twórczości Schulza napisanymi w języku angielskim. Dopiero w latach osiemdziesiątych rozpoczął się nagły wzrost zainteresowania jego dziełem, które wśród anglojęzycznych badaczy wciąż cieszy się niesłabnącym powodzeniem³¹.

31 Do tej pory udało się ustalić, że w latach siedemdziesiątych, a dokładniej w 1972 roku, pojawiła się tylko jedna praca naukowa poświęcona Schulzowi napisana w języku angielskim – była to wspomniana już dysertacja doktorska Colleen M. Sen (Taylor). Lata osiemdziesiąte były dla pisarza przychylniejsze, gdyż ukazało się aż sześć prac na jego temat: R.E. Brown, *Metamorphosis in Bruno Schulz*, „The Polish Review” 1985, Vol. 30, No. 4, s. 373–380; L. Iribarne, *On Bruno Schulz*, „Cross Currents” 1987, Vol. 6, s. 172–177; R.E. Brown, *Bruno Schulz – The Myth of Origins*, „Russian Literature” 1987, Vol. 22, No. 2, s. 195–219; R.E. Brown, *Back to School in Poland: A Shared Motif of Witold Gombrowicz and Bruno Schulz*, „The Polish Review” 1987, Vol. 32, No. 2, s. 175–179; E.M. Makosa, *Bruno Schulz’s Sanatorium: The Use of Masks and Mannequins in the Work of Bruno Schulz*, praca magisterska, University of California, 1988; N. Sokoloff, *Reinventing Bruno Schulz: Cynthia Ozick’s „The Messiah of Stockholm” and David Grossman’s „See Under: Love”*, „AJS Review” 1988, Vol. 13, No. 1–2, s. 171–199.

[inicjacje schulzowskie]

Anna Jarmuszkiewicz: Zmiany w zakresie konotacji semantycznych nazw kolorów w opowiadaniach Brunona Schulza

„Nienazwane nie istnieje dla nas”.
Bruno Schulz¹

„Zawsze musimy pamiętać o pytaniu: jak człowiek uczy się znaczenia nazw kolorów?”
Ludwig Wittgenstein²

Opowiadania Brunona Schulza, powstałe w latach trzydziestych XX wieku, charakteryzują się wyjątkowo wysokim współczynnikiem barwności³, na co krytycy zwrócili uwagę już za życia pisarza, a później wielokrotnie to potwierdzali. Sądy na temat kompozycji świata barw były zróżnicowane: Stanisław Napierski pisał, że proza Schulza „rozłazi się w szwach, zszywana z barwnych, zbyt barwnych, jaskrawych gałąnków

wysoki
współczynnik
barwności

- 1 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejrzone i poprawione, Wrocław 1998, s. 383. Wszystkie cytaty z dzieł Brunona Schulza według tego wydania, w nawiasie podaję numer strony. Podkreślenia – A. J.
- 2 L. Wittgenstein, *Uwagi o kolorach*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 48.
- 3 Pojęcia „barwa” i „kolor” będę stosować wymiennie, choć jestem świadoma ich niecałkowitej przyległości i braku równoważności znaczeniowej. Rezygnuję z przytaczania argumentów sporu, który toczył się o pojęcie barwy i koloru.

i skrawków”⁴; natomiast Marek Kujawski dostrzegł w Schulzowskim świecie kolorów „doskonały ład”⁵.

Powstały dwie prace (z pogranicza językoznawstwa i poetyki) traktujące o funkcji i znaczeniu kolorów w opowiadaniach Schulza⁶. Te rozpoznania pomijają jednak ważny problem prototypowych zmian wartości semantycznych (treściowych), jakie mogą zachodzić w obrębie poszczególnych nazw kolorów. Nazwy kolorów, jako istotny element „językowego obrazu świata”, oprócz właściwości kulturowych i symbolicznych niosą w sobie zbiór pytań z zakresu fenomenologii: „Kiedy ktoś nas pyta: «Co znaczą ‘czerwony’, ‘niebieski’, ‘czarny’, ‘biały’?», możemy niewątpliwie zaraz wskazać rzeczy, które są tak zabarwione – ale oto i wszystko: nasza zdolność wyjaśniania znaczeń nie sięga dalej”⁷ – pisze Wittgenstein. Pojęcie koloru nieraz trudno jest ustalić – wiążące (i ważące) są tutaj różnice w procesie postrzegania. Jak bowiem subiektywnie pogodzić jakościowy charakter pojęcia, jeśli trzeba posługiwać się terminami obserwacyjnymi, które odnoszą się do przedmiotów materialnych (nośników koloru)? „Percepcja koloru i język, jakim kolor określamy – stwierdza John Gage – są ze sobą ściśle związane, ponieważ symbolizowanie jest funkcją zasadniczo lingwistyczną, dostępne słownictwo kolorystyczne musi odegrać zasadniczą rolę w tworzeniu jakiegokolwiek języka symboli kolorystycznych”⁸. Wartość (konotacja) semantyczna nazwy koloru niejednokrotnie traci ostrość, staje się przejawem symboliki barw i ztraca swój czysto językowy charakter. Za Ryszardem Tokarskim przyjmując zasadę, że „treści i kierunki rozwoju cech konotacyjnych zależą od konotacji nazwy stanowiącej wzorzec pojęciowy tej barwy”⁹.

Właśnie tym nazwom, które ulegają regularnym zmianom konotacyjno-treściowym, poświęcę uwagę i prześlę drogi ich przemian jako efekty zróżnicowanego przedstawiania (i percepcji) świata zmysłowego. Nie będą mnie natomiast interesować nazwy kolorów, których wartość semantyczna nie uległa żadnej zmianie treściowej, a które u Schulza wy-

trudne pojęcie
koloru

- 4 K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967, s. 259–271; cyt. za: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2004, s. 172.
- 5 M. Kujawski, *Znaczenie barw w prozie Brunona Schulza*, „Ślupskie Prace Humanistyczne” 1990, nr 10a, s. 47.
- 6 P. Wróblewski, *Stylistyczna funkcja określeń barw w prozie Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, z. 7/8, s. 57–73; M. Kujawski, op. cit., s. 47–68.
- 7 L. Wittgenstein, op. cit., s. 56.
- 8 J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 79.
- 9 R. Tokarski (*Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 27–28) pisze o „konotacji semantycznej nazw barw”, na którą, według niego, składają się „referencje prototypowe nazw barw, stanowiące poziom najwyższy, najbardziej uniwersalny”, oraz „konotacje znaczeniowe o różnym poziomie konkretyzacji”. Tą definicją będę się dalej posługiwać.

stępują i zostały przez innych badaczy odnotowane¹⁰. Pominę również te nazwy, których wartość treściowa wynika tylko z indywidualnego wyboru autora, jest zakorzeniona w jego idiolektie (synestezja, *audition colorée*, metafora, symbol)¹¹. Są to kwestie bardzo interesujące, ale wykraczają poza ramy, w jakich postanowiłam zamknąć ten szkic – zbyt silnie ciążyą ku problemom stylistyki i poetyki utworu literackiego.

ramy tego szkicu

Występujące w opowiadaniach Schulza nazwy barw podzielę na:

1. Nazwy kolorów, które konotują wartości semantyczne prototypowe, czasem „archaiczne” i już niewspółczesne autorowi (zmiana konotacji treściowej koloru zaszła w języku ogólnym, ale autor jej nie uwzględnił).

2. Nazwy kolorów, które zawierają wartości semantyczne inne w stosunku do prototypowego znaczenia (nastąpiła zmiana konotacji treściowej koloru i autor się jej podporządkował, konotacje treściowe zostały „uwspółcześnione”).

1. Nazwy kolorów, które zachowały konotacje prototypowe

Niebieski (kolor dotyczący tylko nieba)

Konotacje prototypowe w prozie Schulza zachowuje kolor *n i e b i e s k i*. W *Słowniku języka polskiego* Samuela Lindego pod hasłem „niebieski” czytamy: „błękitny, modry, bławatny, do nieba czystego podobny”¹². Podobnie w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego: „niebieski = koloru nieba, błękitny, modry, bławatkowy”¹³. Schulz dość konsekwentnie łączy nazwę tego koloru z prototypowym niebem: „Niebo stawało nad gontowymi dachami nieruchomo [...] rozgałęzione **niebieskimi** drogami” (352); „**niebieskawe** pasma obłoków” (141).

¹⁰ Są to głównie przymiotnikowe derywaty od nazw naturalnych i sztucznych barwników oraz od nazw kamieni szlachetnych: kolor kobaltowy, grynszpanowy, ultramaryna, indygo, cynober, sepia, ochra, sangwina, kolor turkusowy, szafirowy, rubinowy, a także zapożyczone ze świata roślinnego: oliwkowy, malinowy, kolor czereśni, fiołkowy, cynamonowy.

¹¹ Te zagadnienia trafnie rozpatrują: M. Kujawski, op. cit.; P. Wróblewski, op. cit. Do kolorów, których wartość treściowa ulega zmianie z indywidualnego wyboru autora, należą między innymi: zielony – jednoznacznie przypisany zdziwieniu, kreacyjności, wyobraźni: „o, te **zielenie zieleniejsze** od zdziwienia” (133); „**zielenie** zbłąkane aż na koniec zdziwienia” (137); „od tego **zielonego** słowa [Guatemala] staje się powoli czereśniowo” (176), czerwony jako kolor entuzjazmu: „[tekst] pisany najjaśniejszą, świąteczną **czzerwienią**, **czzerwienią** laku pocztowego i kalendarza, **czzerwienią** ołówka kolorowego i **czzerwienią** entuzjazmu, **amarantem** szczęśliwych telegramów stamtąd...” (143); „kolor **jasnoczerwony**, niemal **różowy**, niewymowny, wyzwalający kolor entuzjazmu” (160).

¹² S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, wyd. 2 poprawione i pomnożone, t. 3, Lwów 1854–1860, s. 319. Dalej jako: SJPLin z podaniem numeru tomu i numeru strony.

¹³ *Słownik języka polskiego*, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, t. 3, Warszawa 1900, s. 256–257. Dalej jako: SJPWAr z podaniem numeru tomu i numeru strony.

Czasem przymiotnik „niebieski” wiąże się wyłącznie z niebem, nie przywołuje koloru: „księżyc [...] zatopiony w swych procederach **niebieskich**” (71); „Dalekie horyzonty wezbrane ogrodami stoją w blasku nieba, olśnione i nieprzytomne, jak gdyby dopiero co zleciały ogromną, jaskrawą płachtą z pustkowi **niebieskich**” (344).

Bywa też, że oba wymiary (kolorystyczny i astronomiczny) stapiają się w jedno: „Ujednolicił on służbę **niebieską**, odział ją w symboliczne **niebieskie** uniformy i wypuścił na świat [...] personel zastępów anielskich w postaci listonoszy, konduktorów i finansów” (187–188); „wynurzyła się przed nami olbrzymia **bladoniebieska** kurtyna, jak niebo jakiegoś innego firmamentu” (62) – kolor niebieski oraz „niebiańska” geneza rzeczy nawzajem się warunkują (podkreślając polisemię) i zamykają w znaczeniu metaforycznym lub w porównaniu.

Nie zawsze kontekst pozwala precyzyjnie określić, które z dwóch znaczeń dominuje w Schulzowskim opisie: „**niebieskie** żuki [barwy błękitnej lub przylatujące z nieba]” (250); „gdy sięgałem po błękitną barwę – szedł ulicami przez wszystkie okna odbłask kobaltowej wiosny, otwierały się, dźwięcząc, szyby, jedna za drugą, pełne błękitu i ognia **niebieskiego** [ogień pochodzący z nieba – natchnienie, albo ogień o przebijającym odcieniu niebieskim]” (137).

Nazwa tak popularnego koloru – niebieskiego – pojawia się zaledwie 13 razy (liczba wariantywnych użyć tej barwy to 48). W tym zbiorze przypada aż 8 użyć we wspomnianych konotacjach semantycznych i tylko 3 użycia inne (jednoznacznie: „niebieski = modry, błękitny, lazurowy, bławatkowy”): „mała izba **niebiesko** bielona” (8); „**niebieskawe**, mętne oczka [Nemroda]” (50); „**niebieskawy** płomyk [lampy gazowej]” (270). Kolor niebieski w ostatnim znaczeniu jest zawsze konotowany jako słabszy, niewyrzasty, rozbielony odcień koloru błękitnego/lazurowego.

Pewnie dlatego Schulz wykorzystuje wariantywne określenia barwy niebieskiej. Odcień intensywny opisywany jest za pomocą b ł ę k i t u („oczy nalane ciemnym **błękitem** bez białka” (88); „o, te **błękity** mrozące oddech zatchnieniem strachu” (133); „cień **błękitny**” (137); „tekst wiosny [...] wykropkowany bez liter w pustym **błękitcie**” (144–145); „**błękitna**, jakby ze snu zbudzona neutralność” (152)), świeżego l a z u r u („talie kart magicznych [...] sypiące się gęstymi łuskami **lazuru**” (27–28); „**lazurowa** źrenica” (114); „**lazury** dyszące świeżością” (137); „w barwach jest jakiś **lazur** zbyt głęboki, jakaś piękność zbyt jaskrawa i już podejrzana” (165); „płomienne **lazurowe** oczy [arcyksięcia Maksymilana]” (189), „cudowna mokość najczystszych **lazurów**” (114)), k o b a l t u („odblask **kobaltowej** wiosny” (137)), t u r k u s o w e g o („**turkusowobłękitny** surdut” (192)), czy intensywny u l t r a m a r y n y („haust

czystej **ultramaryny**” (129)). W wyniku bogactwa nazw kolorów oczy pojawiających się postaci mogą być niebieskawe (oznaczają niewinność), lazurowe (intensywne, dobre, prostoduszne), ciemnobłękitne (wyrażające strach, obawę, zdziwienie).

Brunatny (jako „fiołkowy”)

Ciekawie przedstawia się także zmiana znaczenia koloru **brunatnego**. W *Słowniku języka XVI wieku* kolor ten definiowany jest jako „brązowy w różnych odcieniach, często bliski czerwieni lub fioleto; ceglany, czerwony, fiołkowy, podpołaty, szarłatowy, śniady”¹⁴. Podobne definicje można odnaleźć w innych słownikach: „koloru fiołkowego, z niebieskiego na ceglasty” (SJPLin I, 177), „kolor niebiesko-ceglasty” (SJPWAr I, 213), gdzie jako przykład podano słowa Tomasza Teodora Jeża: „Lubryka brunatno-czerwona; szlak z brunatno-sinej gliny”. Brunatny w znaczeniu czerwieni i fioleto wyszedł z użycia pod koniec XIX wieku.

Schulz wymienia tę nazwę tylko raz: „**brunatne** dymy i mgły poranka” (13). Z braku rozbudowanej egzemplifikacji – trudno jednoznacznie określić odcień brunatnego w tym użyciu. Poranne mgły/dymy kojarzą się raczej z barwą bladego fioleto lub szarości, sinego niż z brązem. Poza tym brunatny tradycyjnie przypisany jest do rzeczy „smutnych i brzydkich”¹⁵, kojarzonych z rozkładem, a takich cech porankowi przypisać się nie da (nawet w często zaskakującym idiolekcie Schulza). Dlatego warto zaryzykować stwierdzenie, że Schulz, autor z XX wieku, miał w pamięci jeszcze szesnastowieczne konotacje semantyczne tego koloru.

odległa
pamięć
Schulza

„Liściasty” (jako metonimia czarnego lasu)

Konotacje prototypowe dla **czarnego** to: noc (rozumienie kwantytatywne) i śmierć, żałoba, węgiel, kruk (rozumienie kwalitatywne). Czarny to „najciemniejszy ze wszystkich kolorów, wszelkiego światła pozbawiony” (SJPLin I, 349); „1. koloru najciemniejszego ze wszystkich, ciemny; 2. pozbawiony światła, ciemny; 3. niski, podrzędny, pośledni; 4. brzydki, szkodliwy, zły, występny, podły, niski, nikczemny, zbrodniacz; 5. ciężki, krytyczny, nieszczęsny, smutny, desperacki, pesymistyczny; 6. **liściasty** [podkreślenie – A. J.]” (SJPWAr I, 373–374). Jak skrupulatnie policzono, czerń jest kolorem dominującym u Schulza (238 użyc, co stanowi jedną czwartą wszystkich określeń barwnych), i występuje we wszystkich odnotowanych znaczeniach:

czerń
dominuje

¹⁴ *Słownik polszczyzny XVI wieku*, pod red. M. R. Mayenowej i F. Peplowskiego, t. 2, Wrocław 1966, s. 460.

¹⁵ R. Tokarski, op. cit., s. 197.

CIEMNY/NOCNY	„ najczarniejsza ciemność” (168); „plusnęli w noc jak w czarną wodę” (259); „ czarny tunel” (226); „ czarne latające gwiazdki, diabluki atramentu” (254)
ZŁY/BRZYDKI	„ czarne , zezowate oko” (227); „stróżka czarnej , śmierdzącej wody, żyła gnijącego, tłustego błota” (54); „ czarne moczary, trzęsawiska i przepaście” (225)
SMUTNY/PESYMISTYCZNY	„ czarna wegetacja” (280); „ czarny stygmat śmierci” (224); „ Czarne oczy wbiły się we mnie z natężeniem najwyższej rozpacz czy bólu.” (57); „ czarne laguny snu” (225); czarna odyseja” (225); „wnętrze ogromnej czarnej róży nakrywającej nas snem stokrotnym tysiąca aksamitnych płatków” (225)
PROTOTYPOWY WĘGIEL	„ czarny kapelusz karbonariusza” (209); „ czarne jak węgiel wąsy” (201)
PROTOTYPOWA WRONA	„ czarne falujące nożyce krakania wroniego” (312)
PROTOTYPOWA ZIEMIA	„ czarna masa ziemi” (229)

metafora
diegetyczna

Czerń jest tak silnie utożsamiona z nocą, że często staje się elementem konstruującym metaforę diegetyczną (w obrębie której „wybór nośnika dyktowany jest bliskością detalu pojawiającego się akurat w naracyjnym kontekście”¹⁶): „W dzień leżały te sukienne generacje, pełne patriarchalnej powagi, ułożone podług starszeństwa, uszeregowane podług pokoleń i descendencji. Ale nocą włamywała się buntownicza, sukienna **czarność** i szturmowała niebo w pantomimicznych tyradach, w lucyferycznych improwizacjach” (256); „sukno pod igłą maszyny dawno się zsunęło, a maszyna stukotała pusto, stębnując **czarne**, bezgwiezdne sukno, odwijające się z postawu nocy zimowej za oknem” (36).

Z perspektywy historycznej interesujące jest jednoznaczne utożsamienie przymiotnika „liściasty” z kolorem czarnym (znaczenie 6 według „Słownika warszawskiego”), które nie pojawia się już w żadnym ze współczesnych słowników języka polskiego. Jako przykłady użycia odnotowano: „czarny las; czarne drzewo; czarne, czyli listne lasy” (SJPWar I, 374). Liście nie bywają zielone (zielony jest dla Schulza „kolorem zdziwienia”),

¹⁶ Por. P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 78–79.

są wyłącznie czarne lub srebrzysto-szare: „wrony, które na kształt żywych **czarnych** liści odsiały wieczorem gałęzie drzew” (21); „głęboką **czernią** plątały się kreski i szrafirunki gęstych zarośli” (69); „Zieleń liści była całkiem ciemna, niemal **czarna**. Była to **czern** dziwnie nasycona, głęboka i dobroczynna, jak sen pełen mocy i posilności” (264); „jabłonie ob-sypane **srebrnym** szelestem” (54); „wytworność wachlarzy listnych o **srebrzystym** podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic” (4–5); „ogród pełny listnych szelestów, **srebrnych** lśnień” (223); „tylko parki i ogrody **czerniały** w tym srebrnym krajobrazie” (67).

Utożsamienie koloru liściastego z barwą czarną jest bardzo silne, zwłaszcza w kontrastowym zestawieniu ze świeżą zielenią, która zwykle wiąże się z ekspresją wiosny, bujnością i witalizmem: „wybijałe ozory mięsistej **zieleni**” (7); „bujna **zielen** ogródka” (9); „na starych historiach wyrosła przez noc nowa **zielen**, miękki nalot **zielony**, [...] wiosna **zazie-lenia** się zapomnieniem” (172); „żarliwa, fanatyczna **zielen**” (182).

liściasty
= czarny

Srebrny (jako wariant koloru białego)

W dawnej polszczyźnie nazwa koloru *srebrnego* implikowała dwa znaczenia: srebrny, czyli w kolorze srebra; srebrny, czyli białawy z połyskiem metalu. Srebrny to „z blasku, z barwy podobny do srebra, srebrnawy, srebrzysty” (SJPWar VI, 371). W przykładach podanych przez Lindego moneta srebrna utożsamiona jest z monetą białą, srebrna jest biała piana, a srebro to „metal biały, lśniący, trwały, po złocie najcięższy, dźwięk mający” (SJPLin V, 417). Jak zauważa Stefania Skwarczyńska, „w okresie romantyzmu [kolor srebrny] miewał różną wartość. W zasadzie za jego ton podstawowy uważano kolor biały. [...] To, co białe, może być srebrne, wtedy, gdy biel posiada wybitny blask, a więc w pewnym oświetleniu, lub też, gdy poeta idealizuje, upiększa rzeczywistość, dodając blasku drogiego metalu rzeczom sobie sympatycznym”¹⁷. Współczesne słowniki nie notują konotacji srebra z bielą (tę asocjację przejęła platyna).

srebrne
jako białe

Schulz używa nazw implikujących srebro we wszystkich wymienionych kontekstach: dla wyrobów wykonanych ze srebra („**srebrne** łańcuchy” (126); „**srebrna** blacha” (132); „**srebrny** sznur” (225)) oraz dla przedmiotów i światła w kolorze szarości, szczególnie gdy odnoszą się do księżyca i/lub światła księżycowego: „Światło księżyca, rozpuszczone w tysiącnych brankach, w łuskach **srebrnych** na niebie, było blade i tak jasne jak w dzień” (67); „strzępy szafiru, grynszpanu i **srebra**” (24); „**srebrzysty**

¹⁷ S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj (Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*, „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 3–4, s. 292.

szary połysk fal powietrznych” (55); „Jego [księżyc] **srebrne** astrolabium otwierało niebo w tę noc czarodziejską mechanizm wnętrza i ukazywało w nieskończonych ewolucjach złocistą matematykę swych kół i trybów” (73); „lśniące noże krajały miodną miazgę dnia na **srebrne** skiby” (131); „promień dalekiej gwiazdy [...] rozlał się **srebrem** na ślepych białku oka” (232).

Schulz stosuje je także, by ukazać metaliczną biel (śniegu, powietrza lub nieba) albo by stworzyć bardziej złożone metafory: „w biografii naszej zostają te **białe** plamy, wonne stygmaty, te pogubione **srebrne** ślady bosych stóp anielskich” (128); „magia nocy **srebrzyła** się na śniegu” (74); „niebo **srebrzystobiałe**” (92); „Powietrze stało się lekkie do oddychania i świetlane, jak gaza **srebrna**” (72).

Żółty (jako kolor żałoby i starości)

Prototypem koloru żółtego, wartościowanym pozytywnie, jest słońce, ale nazwa tego koloru nie posiada takich referencji w utworach Schulza. Żółty jest licznie reprezentowany, lecz jego nacechowanie jest zdecydowanie ujemne. Kojarzy się ze smutkiem, żałobą, starością, przemijaniem, śmiercią, czyli obsługuje zakres pola semantycznego, który zwyczajowo przypisany został do koloru czarnego. Ryszard Tokarski przypuszcza, że takie konotacje związane są z postrzeganiem koloru żółtego w połączeniu z jesienią¹⁸ (odbieraną negatywnie jako schyłek), a nawet w kontekście solarnym – żółta barwa światła naznaczona jest smutkiem, pustką, strachem, starością, nudą i złością:

zły żółty

PUSTKA/NUDA	„pustka żółtego placu” (4); „ żółte , pełne nudy dni zimowe” (21); „W tej rozwianej nicości, w tej żółtej nirwanie mogliśmy zajechać poza czas” (231)
SMUTEK/ŻAŁOBA	„słonecznik [...] czekał w żółtej żałobie ostatnich, smutnych dni żywota” (6); „czarno- żółta żałoba” (189)
STRACH	„ żółty i przerażony odbłask” (193)
STAROŚĆ	„mała, żółta jak szafran kobieta” (8); „Ach, ten stary, pożółkły romans roku, ta wielka, rozpadająca się księga!” (98); „ zżółkłe kartki tej najwspanialszej, rozsypującej się księgi” (98); „Twarz żółta , koścista, oczy czarne, złe i nieszczęśliwe” (288); „luka czasu otwarta na żółtą i zwiędłą wieczność” (314); „jak w starym romansie obracały się zżółkłe karty krajobrazu coraz bledsze i coraz bezsilniejsze, jakby się miały skończyć jakąś rozwianą pustką” (231)

ZŁOŚĆ	„gadała cisza, żółta , jaskrawa, zła cisza, monologowała, kłóciła się, wygadywała głośno i ordynarnie swój maniacki monolog” (9)
ŚWIETLIŚCIE	„ żółty od żaru” (4); „ mętnożółte smugi świtu” (21); „ żółta smuga nieba” (122); „wczesne słońce, jaskrawożółte w tej ciszy porannej” (9)

Kulturowych potwierdzeń dla takich konotacji należy zapewne szukać w symbolice melancholijnej, posługującej się takimi określeniami, jak „czarne słońce” czy „żółć spalona, czarna” (SJPLin III, 68); „Melankolik rodzi się lisowato [czyli w „ogniowej sierści” – A. J., za SJPLin II, 642], koleryk czarno” (M. Rej). Dodatkowo w pryzmacie kolor czarny i żółty sąsiadują ze sobą: „żółty – jeden z głównych jasnych kolorów, za pryzmatem między czarnym a zielonym się pokazujący” (SJPWar VIII, 721). Dlatego też (tradycyjne i historyczne) połączenie tych dwóch konotacji w jednej nazwie jest możliwe i uprawomocnione.

potwierdzenia
kulturalne

2. Nazwy kolorów, których konotacje prototypowe uległy zmianie

Liliowy (jako kolor bzu, lila)

Najciekawsza (i najbardziej spektakularna wizualnie) ewolucja semantyczna przypadła w udziale kolorowi l i l i o w e m u. Lilia to kwiat uznawany w tradycji chrześcijańskiej za symbol czystości, Matki Bożej, dziewictwa i nadziei (choć ta symbolika ma proveniencję antyczną), który konotował matową biel. „Słownik warszawski” zawiera dwa odrębne hasła dla wyrazu „liliowy”: „liliowy I – 1. przymiotnik od lilija; 2. biały jak lilija, śnieżny; liliowy II – od lila, kolor bzu, jasno-fijałkowy, jasno-fioletowy” (SJPWar, II, 741–743). Przykłady dla definicji pierwszej: „liliowa cera”; „Moją głowę do liljowych brała chłodzić rączek” (J. Słowacki); „Wreszcie i sam zaczął blednąć, omdlewać i zwolna zamieniać się w ton liliowy, i coraz liliowszy, coraz bardziej nieuchwytny” (H. Sienkiewicz). Przykład dla hasła „liliowy” w znaczeniu drugim: „Dość długo chodziłem w lili, czyli bżowym kolorze” (J. U. Niemcewicz). Podobne rozróżnienie występuje już u Lindego.

liliowy
w ewolucji

Współcześnie nazwa koloru liliowego została przyporządkowana do grupy barw powiązanych z fioletem i w znaczeniu bieli nie bywa używana. Nowym prototypem dla liliowego staje się kwiat bzu, daw-

bez jako
wzorzec

niej występujący jako wzorzec pojęciowy dla koloru lila. Jak można przeczytać pod hasłem „lilas” w *Petit Larousse illustré. Nouveau dictionnaire encyclopédique* z 1923 roku, lila to „couleur qui tient du bleu et du rose”¹⁹ (kolor, który jest podobny do niebieskiego i różowego); wśród egzemplifikacji podano „robe lilas” (liliowa sukienka). Jak pisze Stefania Skwarczyńska: „Prawidłowa forma przymiotnikowa spolszczająca francuskie słowo brzmiałaby «lilowy». Obie formy [...] złąły się w jedno, przy czym treść obcego słowa zabiła w nowym treść słowa rodzimego. Jeszcze z końcem XVIII w. istniało wyraźne rozgraniczenie tych dwóch kolorów, każda z tych form żyła samodzielnym życiem. [...] Zmiana semantyczna utrwaliła się dopiero w II połowie XIX wieku”²⁰. W takim kontekście występuje też u Schulza: „Na niebie wydmuchał wiatr zimne i martwe kolory, grynszpanowe, żółte i **liliowe** smugi” (92); „Przesypuje się wysoko pod zmierzchającym niebem i spływa bezgranicznym westchnieniem śmierci ten gorzki aromat, w który pierwsze gwiazdy ronią swe łzy, jak kwiatki bzu uszczknięte z tej nocy bladej i **liliowej**” (166).

Tutaj „noc bladej i liliowa” (niebo jasnej nocy często wpada w tony fioletu) w sposób oczywisty powiązana jest z „kwiatkami bzu”, a „liliowe smugi” na niebie sugerują kolor bżowy (jako kolor zimny).

Granatowy (jako kolor ciemnoniebieski)

między
błękitami
a indygiem

Prototypem dla koloru *g r a n a t o w e g o* jest owoc granatu, ale w historii tej nazwy doszło do modyfikacji pola treściowego: od naturalnej barwy ciemnoczerwonej do ciemnoniebieskiej. Kolor granatowy już przez dawne słowniki został odnotowany jako ciemnoniebieski: „koloru brunatnego, indygotowego, fioletowy” (SJP Linde II, 117), „koloru indygowego, ciemnoniebieski” (SJPWar I, 900).

Również u Schulza występuje w zmienionym (w stosunku do pierwotnego) znaczeniu: „pokój był ciemny i aksamitny od **granatowych** obić ze złotym deseniem” (10); „[rejestr kolorów] Zaczynał się u dołu i próbował lekko i nieśmiało altowych spełności i półtonów, przechodził potem do spłowiałych popiołów dali, do gobelinowych zieleń i błękitów i rosnąc ku górze coraz szerszymi akordami, dochodził do ciemnych **granatów**, do indyga lasów dalekich i do pluszu parków szumiących, ażeby potem poprzez wszystkie ochry, sangwiny, rudoci i sepie wejść w szelestny cień wędnących ogrodów i dojść do ciem-

¹⁹ *Petit Larousse illustré. Nouveau dictionnaire encyclopédique*, publié sous la direction C. Augé, Paris 1923, s. 560.

²⁰ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 290.

nego zapachu grzybów, do tchnienia próchna w głębiach nocy jesiennej i do głuchego akompaniamentu najciemniejszych basów” (100–101).

W Schulzowskim rejestrze kolorów granatowy zajmuje miejsce pomiędzy błękitami a indygiem, więc ustalenie jego barwnej tożsamości nie przynosi żadnych niejednoznacznych rozstrzygnięć. Dodatkowo może synestezyjnie konotować miękkość i przytulność aksamitu, sugerować przepych i bogactwo.

Bławatny (dotyczący tkaniny)

Kolor *b ł a w a t n y* (lub bławatkowy) powiązany jest wtórnie z nazwą „bławatek”, gdyż pochodzi od bławatu, niemieckiej nazwy tkaniny. Słowniki tak definiują hasło „bławatny”: „1. modry, błękitny, niebieski; 2. jedwabny” (SJPWar I, 171), „bławat”: „tkanina jedwabna, osobliwie błękitna, niebieska” (SJPWar I, 171). Stefania Skwarczyńska zaś stwierdza: „Romantyzm wskrzesza [...] zanikający już kolor *b ł a w a t n y*, wyspecjalizowany już w XVIII wieku na określenie materiałów tekstylnych; dzisiejsza mowa potoczna znów go nie uznaje, chyba że w owym wyspecjalizowanym znaczeniu, które zresztą w dzisiejszym odczuciu nie potrafi nawet o wartość kolorystyczną”²¹. Droga semantycznych przemian wiedzie od materiału ku abstrakcji. W znaczeniu współczesnym bławatny nie sugeruje określonego koloru, lecz jest przymiotnikiem oznaczającym różne tkaniny.

Schulz używa słowa „bławatny” tylko raz: „nowe zapasy sycących **bławatnych** kolorów” (100), co może oznaczać „nowe zapasy tkanin o nasyconych kolorach” (ale brak pewności w tej kwestii; „sycące bławatne kolory” mogą sugerować także różnorakie odcienie błękitu). Współczesne słowniki odnotowują przymiotnik „bławatkowy” wyłącznie jako wariant koloru niebieskiego, modrego (utożsamienie z kwiatem bławatką, czyli chabrem), z dominującym nacechowaniem – stylizacją gwarową.

Pąsowy (pozbawiony prototypowego „maku”)

Związek z prototypem został w tym przypadku zatarty (fr. *ponceau* – mak, makówka); owo zatarcie jest pełne, bo zaszła zmiana grafii z „ponsowy” na „pąsowy”. Słowniki definiują kolor „ponsowy” podobnie: „różowy, jasno czerwony” [SJP Linde IV, s. 336], „jasno-czerwony” (SJPWar IV, 599). Jako przykład użycia Linde podaje „ponsową różę” (widoczne odejście od prototypowego maku, który jest czerwono-pomarańczowy; ponsowy w pojęciu Lindego wyraźnie wpada w tony różowe).

od materiału
ku abstrakcji

21 Ibidem, s. 286.

U Schulza jednorazowo pojawia się rzeczownik odprzymiotnikowy „pąs”: „**pąsy** gniewu” (353), w kontekście wyraźnie oderwanym od prototypu (rumieniec wynikający z gniewu bardziej przypomina piwonie niż maki).

Brązowy (znaczenie substancjalne a kolor)

Brązo wy należy do grupy barw pochodzących od nazw metali. Jak pisze Ryszard Tokarski, „związek tych dwu kategorii leksykalnych uważa się za charakterystyczną cechę języków indoeuropejskich. Większość powszechnie znanych i wykorzystywanych w życiu codziennym metali nosi nazwy pochodne od właściwego im koloru. Z drugiej strony nie wyklucza się, iż nazwy kolorów powstały w ścisłej zależności formalnej od nazw metali postrzeganych poprzez ich jakości barwne”²².

Czy nazwa koloru brązowego pochodzi od metalu? Tokarski ma wątpliwości: „formalny związek między podstawą i derywatem doprowadził do polisemicznego rozwoju przymiotnika, a jego dwa znaczenia [...] łączą się ze sobą bardziej na skutek zależności słowotwórczych niż faktycznie wyczuwanych podobieństw znaczeniowych”²³. Prototypem dla brązowego nie jest też ziemia, więc pozostaje uznać ten kolor za mieszankę innych barw chromatycznych. Nie zawsze można odnaleźć wzorzec treściowy. Warto w tym miejscu ponownie przywołać słowa Ludwiga Wittgensteina: „Nie wolno nam też zapomnieć, że nasze słowa na określenie koloru charakteryzują wrażenie wywołane przez powierzchnię, która omiata nasz wzrok. Do tego właśnie służą”²⁴.

Schulz używa przymiotnika „brązowy” i w znaczeniu substancjalnym, i w znaczeniu barwy: „**brązowy** kandelabr” (227); „**sztachety brązowej** barwy” (9). Pojawiają się jedynie dwa użycia tego przymiotnika; wariantami brązowego są: *sepia*, *ochra*, *umbra*, *kolor cyna-mono*, *śniady*. Być może skąpe wykorzystanie tej nazwy (i zastąpienie jej licznymi nazwami wariantywnymi) wiąże się z niepewnością autora co do jej zawartości?

Seledynowy (bez prototypowego ubioru Céladona)

Seledynowy – jak pisze tokarski – „jako jedyna nazwa barwy pochodzi od imienia Céladon, bohatera romansu Honoré d’Urfé’a z XVIII

²² R. Tokarski, op. cit., s. 77.

²³ Ibidem, s. 165.

²⁴ L. Wittgenstein, op. cit., s. 49.

wieku”²⁵. *Petit Larousse illustré* tak definiuje hasło „Céladon”: „Ce nom est devenu synonyme d’amant constant, langoureux, discret et timide”²⁶ (to imię jest synonimem kochanka wiernego, tęskniącego, platonicznego, sentymentalnego i nieśmiałego). Związek tego imienia z jasnozielonym kolorem bierze swój początek od pasterskiego ubioru, ozdobionego przez bohatera seledynową tasiemką²⁷. Znaczenie koloru *céladon* ma swoje podłoże w rodzaju ceramiki charakterystycznym dla Chin i Dalekiego Wschodu, który wykorzystuje przeświecające szkliwo o odcieniu zielonym lub niebiesko-szarym. Powieść d’Urfé powstała w czasie, gdy chińska ceramika zyskała wielką popularność we Francji. Jej kolor został więc porównany do barwy pasterskiej wstążeczki i ta asocjacja utrwaliła się, przechodząc do wielu języków europejskich. Łatwo zauważyć, że związek z prototypem został tutaj całkowicie zerwany (i zapomniany).

imię
Céladon

U Schulza przymiotnik „seledynowy” występuje kilkakrotnie, zawsze w grupie kolorów określających barwę nieba (więc w sposób oczywisty nijak odnosi się do wzorca treściowego – bohatera romansu): „niebo obnażyło tego dnia wewnętrzną swą konstrukcję w wielu jakby anatomicznych preparatach, pokazujących [...] przekroje **seledynowych** brył nocy” (64). „Słownik warszawski” definiuje seledynowy jako „błękitnawo-zielony, pomieszany z szarym” (SJPWar VI, 61), co tworzy wyraźny związek z transparentnym szklivem chińskiej ceramiki.

■

Nazwy kolorów, które zachowały konotacje prototypowe (i inne poboczne konotacje znaczeniowe), to przede wszystkim nazwy kolorów podstawowych (biały, czarny, niebieski, żółty). Utożsamienie pola konotacji semantycznych z nazwą barwy okazało się zbyt silne, aby zaszły tu wyraźne zmiany. W tej grupie barw dominuje tradycja symboliczno-kulturowa, utrwalenie pierwotnych asocjacji postrzeżeńiowych. Nie jest więc prawdą, że „czyste kolory nie mają nawet specyficznych, powszechnie używanych nazw, tak mało są one dla nas ważne”²⁸. O wadze nazw kolorów podstawowych świadczy spora liczba ich użycie oraz zawarte w nich bogactwo semantyczne.

Wittgenstein
nie ma racji

25 R. Tokarski, op. cit., s. 173. Tokarski popełnia błąd: *Astrée* została napisana w roku 1607, a więc na początku XVII wieku.

26 *Petit Larousse illustré...*, s. 1211.

27 „Du nom de *Céladon*, personnage de l’*Astrée* d’Honoré d’Urfé, 1607, amant délicat et passionné, dont le costume de berger était agrémenté de rubans verts” – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (źródło: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/celadon>; dostęp: 28.06.2017).

28 L. Wittgenstein, op. cit., s. 49.

Nazwy kolorów należące do drugiej wyodrębnionej przeze mnie grupy są liczniejsze (choć nieznacznie). Przesunięcia konotacji semantycznych w obrębie niepodstawowych nazw kolorów często powiązane są z ich leksykalizacją lub z zerwaniem związków etymologicznych (zwłaszcza ze znaczeniem substancjalnym, na przykład „pąsowy”, „brązowy”, „liliowy”; widać też uwalnianie się od znaczeń wartości abstrakcyjnych – jak w wypadku nazwy „seledynowy”). Można też zaobserwować prawidłowości polegające na tworzeniu nazwy barwy od koloru konkretnej tkaniny (od materiału sukna do abstrakcji, na przykład „bławatny”)²⁹, a potem na wygasaniu właściwości tak utworzonego znaczenia koloru i ponownej jego zmianie.

konfrontacja
u Schulza

Na koniec warto te wnioski pokrótce skonfrontować z filozofią języka Schulza. „W ostatnich słowach eseju *Mityzacja rzeczywistości* Schulz pisze: «Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa». Ta Schulzowska formuła wyznacza nie tylko ramy projektu poetyckiego, ale też granice filozofii języka, w której etymologia słowa poetyckiego staje się archeologią wyobrażeń kulturowych”³⁰.

W tym samym eseju Jarosława Barańskiego możemy przeczytać: „gdy słowo [...] pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens”³¹. Schulz nazywa (kolory), aby nadać rzeczywistości sens/treść, ale zawsze pozostaje wobec tej treści nieufny, szuka rozwiązań pierwotnych, asocjacji z prototypem (zwykle palimpsestowo ukrytych), stąd częsta polisemiczność pojawiających się w jego prozie nazw kolorów. Odwołuje się do etymologii i tradycyjnych znaczeń narzuconych przez myślenie symboliczne.

stąd!

Z drugiej strony język jest również narzędziem percepcji świata (także barwnego). „Postrzegamy świat poprzez język, tzn. poprzez posiadanie języka”³² – pisze Donald Davidson. Oznacza to, że język funkcjonuje jako niezbędny instrument kontaktu z rzeczywistością, ale nie istnieje gotowy język treściowy, treść należy dopasować do pola konotacyjnego samodzielnie (stąd liczne niestandardowe rozwiązania u autora *Sklepów cynamonowych*, wynikające z jego idiolektu). Język nie jest wyłącznie artefaktem kulturowym – pozostaje wzorem, któremu można przypisać określoną (choć potencjalnie zmienną) treść. Tak rozumiany język, wytworzenie nazw, to uświadamianie sobie, czym są rzeczy, zjawiska i świat:

29 O tym zjawisku (na przykładzie kolorów purpurowego i szkarłatnego) pisze J. Gage, op. cit., s. 80.

30 J. Barański, *Bruno Schulz: estetyka języka w poetyckiej nostalgii*, „Universitatis Wratislaviensis. Filozofia” 1999, z. 34, s. 221.

31 Ibidem, s. 384.

32 D. Davidson, *Widzieć poprzez język*, przeł. A. Żychliński, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 128.

„opanowany już język jest nie tylko zwyczajnie wyuczoną umiejętnością, lecz stał się także sposobem percepcji. Jednak mowa [...] jest zasadnicza wobec innych zmysłów, jeśli te mają dostarczyć wiedzy propozycjonalnej. Język jest organem percepcji propozycjonalnej. Widzenie obrazów i słyszenie dźwięków nie wymaga myślenia o treści propozycjonalnej; uświadamianie sobie, jakimi rzeczy są, owszem, i ta umiejętność rozwija się wraz z językiem”³³. Mówienie (nazywanie), postrzeganie i myślenie rozwijają się stopniowo razem. Z symultanizmu tych trzech procesów powstają nazwy kolorów i ich wartość treściowa.

język jako
zmysł

33 Ibidem, s. 135.

BRUNO SCHULZ

SKLEPY CYNAMONOWE

Rzadko się zdarza w literaturze, by nowy nieznany pisarz wystąpił z dziełem tak artystycznie skódeżonem, tak dojrzałym i świadomym pełni sil twórczych, jak „Sklepy cynamonowe” Schulza. Książka ta nie tylko stawia jej autora w rzędzie czołowych pisarzy literatury polskiej; jest ona bowiem rewelacją niezwykłe ciekawego i indywidualnego talentu, któremu podobnych trudności szukać w całej literaturze współczesnej. Świat widziany oczyma Schulza jest światem nowym i nieznanym; ale ta deformacja rzeczywistości nie ma w sobie nic z prób literackich i tak częstego wśród młodych poszukiwania „nowej formy”. Autor „Sklepow cynamonowych” nie poszukuje formy; on nosi ją w sobie, a wirja świata, jaką przedstawia, nie wykoncypowaną wizją. Z niezwykłą plastyką słowa, z rzadką postać wyrazu kreśli Schulz swe postaci, jedne i monumentalne w każdym geście.

BRUNO SCHULZ

Sklepy cynamonowe



R O J

Skrzydełko i okładka *Sklepow cynamonowych*,
egzemplarz sprzedany w roku 2017 przez Kra-
kowski Antykwariat Naukowy za 45 000 złotych

[horyzont dzieła]

Piotr Sitkiewicz: Puzony koniunkturalne. O obwolucie pierwszego wydania *Sklepów cynamonowych*

Kiedy badając przedwojenną recepcję twórczości Brunona Schulza, przyglądałem się zabiegom marketingowym towarzyszącym publikacji jego pierwszej książki, przede wszystkim chciałem przeczytać informacje zawarte na obwolucie. Ku mojemu zaskoczeniu zorientowałem się jednak, że oprócz pierwszej strony okładki *Sklepów cynamonowych* nigdy nie została przedrukowana, nikt też nie opublikował ani nie skomentował zawartych na niej tekstów. Co więcej, okazało się, że wszystkie znane mi egzemplarze biblioteczne tej książki zostały oprawione u introligatora i w najlepszym razie na pierwszej stronie okładki mają naklejoną pierwszą stronę obwoluty. Wydało mi się to zaskakujące także dlatego, że obwoluta *Sanatorium pod Klepsydrą* jest powszechnie znana (można ją obejrzeć nawet w internecie) – a opublikowany na niej tekst został przedrukowany i skomentowany, potwierdzono też jego autorstwo¹. Dlaczego więc nikt nigdy – nawet Jerzy Ficowski! – nie przyjrzał się tekstom zawartym na okładce *Sklepów*? Może mylnie – poprzez analogię do *Sanatorium* – założyłem, że jakaś wydawnicza zachęta na debiutanckiej książce Schulza musi się znaleźć? Być może jednak to tylko niedopatrzenie schulzologów, którzy bardziej skupiali się na tym, co kryje się między okładkami, niż na tym, co na tej okładce widnieje oprócz ilustracji, tytułu i nazwiska autora. W każdym razie pomyślałem, że warto to sprawdzić...

1 Na temat noty okładkowej *Sanatorium pod Klepsydrą* zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolicy. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 167.

Kompletne egzemplarze *Sklepów cynamonowych* należą do bibliofilskich rzadkości. Trzeba pamiętać, że w roku 1933 „Rój” wydrukował zapewne nie więcej niż 1000–1200 egzemplarzy tej debiutanckiej książki nikomu nieznanego autora². Ile egzemplarzy trafiło na makulaturę, odrzuconych przez rozczarowanych „niezrozumiałą” książką czytelników? Ile egzemplarzy spłonęło w Warszawie i w innych miastach dotkniętych przez działania wojenne? Ile zaginęło w dziejowych zawieruchach, przeznaczonych na opał i bibułki do papierosów? Ile pleśnieje w zapomnieniu na strychach i w drugich rzędach domowych bibliotek? Ile więc egzemplarzy dotrwało do dnia dzisiejszego? Zapewne nie więcej niż kilkadziesiąt. Ile z nich z kolei nie trafiło do introligatora, ile nie zgubiło obwoluty (wszak jeden z częstych zwyczajów czytelniczych polega na zdjęciu przeszkadzającej w lekturze i zsuwającej się obwoluty i włożeniu jej pomiędzy szpargały – gdzie zostaje już na zawsze). Kilkadziesiąt? Podobnie jest w wypadku *Sanatorium pod Klepsydrą* – czy do dnia dzisiejszego mogło przetrwać więcej niż kilkadziesiąt nieuszkodzonych egzemplarzy książki, której wartość materialną zaczęto doceniać tak naprawdę nie wcześniej niż w latach dziewięćdziesiątych XX wieku?

Aby znaleźć egzemplarze *Sklepów* i *Sanatorium* z oryginalną oprawą, wystarczyło przejrzeć wyniki aukcji książek. Otóż krakowski dom aukcyjny Rara Avis sprzedał w ostatnich latach kilka egzemplarzy obu książek Schulza. W roku 2010 roku *Sklepy cynamonowe* bez oryginalnej okładki i obwoluty zostały sprzedane za 1600 zł (cena wywoławcza: 240 zł)³. Rok później *Sanatorium* z zachowaną przednią stroną obwoluty sprzedano za 7500 zł przy cenie wywoławczej 600 zł. *Sklepy* z kserokopią obwoluty wystawione w roku 2012 sprzedano za 6000 zł (cena wywoławcza: 480 zł). Egzemplarze *Sanatorium*, również z kserokopiami obwoluty, wystawione w latach 2013 i 2014, osiągnęły podczas licytacji odpowiednio 8500 zł (cena wyjściowa: 3000 zł) i 3600 zł (przy takiej samej cenie wyjściowej). *Sklepy* z pierwszą stroną obwoluty w roku 2016 osiągnęły wysoka cenę 12 000 zł (wychodząc od 4200 zł), co świadczy niezbicie zarówno o rosnącej koniunkturze na pamiątki po Schulzu, jak i o tym, że nawet fragment oryginalnej oprawy zwiększa wartość jego książek. O tym, że to prawda, najlepiej świadczą trzy pełne egzemplarze książek Schulza sprzedane w ostatnich kilku latach. W roku 2017 *Sklepy* z obwolutą pozbawioną jedynie grzbietu osiągnęły cenę 39 500 zł (zaczynając od 12 000 zł), w tym samym roku identyczną cenę (zaczy-

2 Ze wspomnienia sekretarki „Roju” Poli Królickiej, przedrukowanego w książce Hanny Kister *Pegazy na Kredytowej* (Warszawa 1980), wynika, że nieznanemu autorowi nie mógł liczyć na nakład większy niż 1200–1500 egzemplarzy (s. 26). Zwrot kosztów wydawnictwa następował po sprzedaży 1000 egzemplarzy. Biorąc pod uwagę, że umowa wydawnicza pomiędzy Schulzem a dyrektorem Mariannem Kisterem na wydanie *Sanatorium pod Klepsydrą* ustalała wysokość nakładu na 1250 egzemplarzy, trudno przypuszczać, aby debiut tę liczbę przekroczył.

3 Katalogi aukcyjne i wyniki aukcji antykwiariatu Rara Avis są dostępne pod adresem: www.raraavis.krakow.pl/ (dostęp: 21.08.2017).

nając od 16 000 zł) osiągnęło kompletne wydanie *Sanatorium*. Rekordy antykwarriatu Rara Avis są jednak dużo bardziej imponujące. W roku 2016 *Sklepy* z lekko naddartą obwolutą sprzedano za 65 000 zł (cena wywoławcza: 6000 zł), a w roku 2012 prawie kompletne (bez grzbietu obwoluty), nie do końca rozcięte (a więc nigdy nieczytane) wydanie *Sanatorium* – za 85 000 zł (zaczynając od zaledwie 3000 zł). Podobne wyniki osiągnął Krakowski Antykwariat Naukowy. *Sklepy cynamonowe* z częściami obwoluty naklejonymi na nową oprawę i wyklejki oraz z dedykacją Schulza dla Efraima Birnbauma zostały podczas aukcji w roku 2017 wycytowane do kwoty 45 000 zł (z 15 000 zł), a rok wcześniej *Sanatorium pod Klepsydrą* z oryginalną okładką i obwolutą, i znów z dedykacją dla Efraima Birnbauma, do wysokości 85 000 zł, przy wysokiej cenie początkowej: 15 000 zł⁴.

Jak zatem widać, cena obu książek Schulza wydanych za jego życia rośnie nie tylko dzięki dedykacji, ale także – i przede wszystkim – dzięki oryginalnej oprawie, co świadczy o tym, że taka pełna, nienaruszona oprawa jest rzadkością, którą cenią sobie bibliofile⁵. Dzięki opisom z katalogów aukcyjnych wiemy, że *Sklepy cynamonowe* zostały wydane w oprawie miękkiej z obwolutą. Do sprzedaży trafiały egzemplarze nierozcięte (co było wówczas w zwyczaju). Na skrzydełku zaś umieszczono wydawniczy blurb. Przytoczmy ten tekst *in extenso*:

Rzadko się zdarza w literaturze, by nowy, nieznany pisarz wystąpił z dziełem tak artystycznie skończonym, tak dojrzałym i świadomym pełni sił twórczych, jak *Sklepy cynamonowe* Schulza. Książka ta nie tylko stawia jej autora w rzędzie czołowych pisarzy literatury polskiej; jest ona bowiem rewelacją niezwykle ciekawego i indywidualnego talentu, któremu podobnych trudno by szukać w całej literaturze współczesnej. Świat widziany oczyma Schulza jest światem nowym i nieznanym; ale ta deformacja rzeczywistości nie ma w sobie nic z prób literackich i tak częstego wśród młodych poszukiwania „nowej formy”. Autor *Sklepów cynamonowych* nie poszukuje formy – on nosi ją w sobie, a wizja świata, jaką przedstawia, jest jego własną, rzeczywistą, nie wykoncypowaną wizją. Z niezwykłą plastyką słowa, z rzadką potęgą wyrazu kreśli Schulz swe postacie, jędrne i monumentalne w każdym geście.

Pokusą każdego schulzologa, który zetknął się z tekstem reklamowym wydrukowanym na skrzydełku *Sklepów cynamonowych*, musiało być stwierdzenie,

4 Wyniki aukcji Krakowskiego Antykwariatu Naukowego zob. na stronie: www.antkrak.krakow.pl/ (dostęp: 21.08.2017).

5 Na marginesie muszę podkreślić, że te astronomiczne ceny osiągają nie rękopisy, nie listy, nie oryginalne rysunki czy obrazy, ale zwykłe książki, z reguły nigdy nietknięte ręką Schulza. Sceptyk powie, że to tylko spekulacje snobistycznych bogaczy zbierających pamiątki po ofiarach Holokaustu, ale dla miłośnika twórczości Schulza to wyraźne dowody rangi, jaką osiągnął ten pisarz w Polsce i na świecie.

że oto znalazł się kolejny drobiazg powstały w literackim warsztacie drohobyckiego pisarza. Może to i drobiazg, ale w obliczu głodu na nowe teksty tego autora, w obliczu wieloletniego, podsycanego zwłaszcza przez Jerzego Ficowskiego oczekiwania na *Mesjasza* – może nie jest to główne danie, ani nawet przystawka, ale chociaż aperitif. Nic z tego jednak, trzeba obejść się smakiem. Z żalem muszę stwierdzić, że uważna lektura tego tekstu wyklucza autorstwo Brunona Schulza. Dyskusja oczywiście pozostaje otwarta, ale wypada przytoczyć kilka argumentów potwierdzających ten wyrok:

1. Brak charakterystycznej dla stylu Schulza inwersji składniowej.

2. Brak charakterystycznej dla Schulza leksyki (zwłaszcza zapożyczeń ze słownika wyrazów obcych), która przecież nie była inkrustacją tekstów szlifowanych jako dzieło literackie, ale niezbywalnym elementem stylu tego pisarza, obecnym także w jego prywatnych listach.

3. Brak charakterystycznego dla stylu Schulza zabiegu, polegającego na umieszczaniu słów w nowym, obcym dla nich kontekście, dzięki któremu zyskiwały one nowe, szersze, zaskakujące znaczenia.

4. Tekst jest napisany prostym, komunikatywnym językiem, bez typowej dla Schulza egzaltacji, bujności słowa i frazy. To tekst reklamowy w sensie ścisłym, napisany przez kogoś, kto ma doświadczenie w pisaniu tego typu rekomendacji.

5. ReklamiarSKI ton tego tekstu nie pasuje do skromności i powściągliwości Schulza, który wolał skupiać uwagę na swoim dziele niż na sobie samym.

6. TropY interpretacyjne zaproponowane przez autora tego blurba są dalekie od tych, które Schulz wyłożył w eseju *Mityzacja rzeczywistości* czy w korespondencji. Autor tego tekstu kładzie nacisk na indywidualność nowego talentu, deformację rzeczywistości, autorską wizję świata, plastykę słowa – przemilcza jednak fundamentalną kwestię mityzacji rzeczywistości. Czy Schulz zrezygnowałby z tak wyjątkowej okazji, by zwrócić uwagę czytelnikowi na podstawowe idee, które przyświecały jego pisaniu?

7. Passus o postaciach jędrnych i monumentalnych w każdym geście jest co najmniej dyskusyjny, w najgorszym razie zaś może świadczyć o błędnym odczytaniu książki. Czy Schulz w swej pierwszej autoprezentacji kierowałby uwagę czytelników na boczne albo i ślepe tory interpretacji?

8. Pojawia się sugestia, że *Sklepy cynamonowe* to książka młodego autora. Czterdziestoletni Schulz z pewnością tak by o sobie nie napisał.

Co istotne, wiele tych brakujących elementów, których obecność mogłaby potwierdzić autorstwo Schulza, z łatwością odnajdziemy w tekście ze skrzydełek *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jest on jakby przeciwieństwem notki ze *Sklepow cynamonowych*⁶. Tekst ów razi pewną nieprofesjonalną nieporadnością – jest

6 J. Ficowski, op. cit., s. 167.

zbyt trudny, natchniony, hermetyczny, a nawet zagmatwany, aby przemówić do szerszego kręgu czytelników, a przy tym zawiera fałszywie w tym otoczeniu brzmiący zwrot reklamarski („najbarwniejsza, najbardziej oszałamiająca fabuła”). Schulz, starając się połączyć trzynaście zabranych pod jedną okładką opowiadań jakąś jedną nicią, odwołuje się do potrzeby odnowienia świata poprzez moc zachwyty i inspiracji za pomocą poezji, fragmentów prywatnego mitu dzieciństwa i powszechnej mitologii, w kontraście między tym, co wzniosłe, niesamowite i cudowne, a tym, co trywialne, codzienne i realistyczne. Na koniec kreśli swój autoportret, porównując się do natchnionych średniowiecznych kapłanów i rzemieślników, piszących i ozdabiających swe księgi z pragnieniem stworzenia dzieła w pełni oddającego zamysł artysty. Ten ostatni fragment jest trawestacją charakterystyki Feliksa Lachowicza z recenzji poświęconej jego twórczości⁷, co dodatkowo potwierdza i tak widoczne gołym okiem autorstwo Schulza.

Można snuć podejrzenia, kto napisał tekst na obwołutę *Sklepów cynamonowych*. Schulz z pewnością nie miał doświadczenia w pisaniu tego typu eksplikacji, rządzących się specyficznymi przykazaniami, spośród których nadrzędnym jest: sprzedać książkę. Właściciele wydawnictwa najpewniej nie spodziewali się, że ten właśnie autor przysporzy im jakichś większych zysków, o czym świadczy decyzja, aby sam sfinansował druk własnego dzieła⁸. Możliwe więc, że aby trochę wesprzeć źle rokujący tytuł, poproszono o napisanie reklamowego tekstu kogoś, kto zachęciłby do lektury onieśmiałych arcydziełem czytelników, wydobywając na jaw jego ukryte, nieoczywiste sedno. W „Roju” sprawami literackimi zajmował się Melchior Wańkowicz, ale czy jako kierownik wielkiego wydawniczego instytutu, wiecznie nieobecny w biurze, zajęty własną pracą literacką⁹, pisałby notę na okładkę nic nieznaczącego debiutanta? Możemy przyjąć, że tekst napisał jakiś anonimowy redaktor lub też jeden z doradców literackich Mariana Kistera (na przykład Jerzy Pański, Aleksander Wat, Andrzej Stawar czy Kazimierz Błeszyński), ale w pośpiechu, który towarzyszył pracom edytorskim (Schulz pozyskał zainteresowanie wydawcy po Wielkanocy roku 1933, książka była gotowa przed Nowym Rokiem), w wydawnictwie, które w roku 1933 opublikowało 93 tytuły i nie zatrudniało redaktorów, a ciężar korekty zrzuciło na barki samego autora¹⁰, raczej poproszono o pomoc kogoś, kto dzieło dobrze znał i kto mógł taką przysługę zrobić zarówno wydawcy, jak i autorowi. Tak jest, tą osobą mogła być wyłącznie Zofia Nałkowska, odkrywczyni talentu i opiekunka świeżo upieczonego pisarza. U progu swej literackiej kariery Schulz nie miał jeszcze zbyt

7 Por. B. Schulz, *Prawdziwy płomień sztuki (z wystawy p. Lachowicza)*, „Przegląd Podkarpacia” 1934, nr 12, s. 1.

8 Jak twierdzi Hanna Kister, jej mąż miał awersję do tomów opowiadań, bo „źle idą” (op. cit., s. 35).

9 Kisterowa pisze: „Wańkowicz pojawiał się w biurze rzadko, tylko wtedy, kiedy miał coś do załatwienia” (ibidem, s. 60).

10 Ibidem, s. 25, 75.

wielu znajomości w świecie wydawniczym i artystycznym. Dlaczego jednak nie podpisała się pod swą rekomendacją? Jej nazwisko z pewnością uwiarygodniłoby pochwały skierowane pod adresem autora. Zdecydowała ostrożność? Brak wiary w sukces debiutanta? Niechęć do wypowiedzania się przez reklamową tubę? W tym miejscu przerwijmy dalsze spekulacje, skądinąd bardzo kuszące, albowiem brakuje tu choćby jednego mocnego argumentu, który podparłby tę wątplą konstrukcję zbudowaną z faktów i domysłów.

Współcześni badacze tekst z okładki *Sklepów cynamonowych* zgodnie pominieli, w odróżnieniu od recenzentów debiutu książkowego Schulza, którzy poświęcili mu kilka refleksji. Wyłącznie krytycznych. Zgodnie uznali go za wytwór wydawniczej autoreklamy, którą niezmiennie cechuje kłamliwy samozachwył. Fragment tego tekstu zacytował Adam Grzymała-Siedlecki w szkicu *Etiudy planetnicze*, kwitując go powiedzonkiem pana Jowialskiego: „sam powiedział, że ma rozum”¹¹. Z kolei Zofia Niesiołowska-Rothertowa w recenzji opublikowanej w czasopiśmie „Kobieta Współczesna” zauważa, że „w notatce wydawców są takie pochwały, jak gdyby nadeszło dla literatury oczekiwane ciągle objawienie wspaniałego talentu”. Kolejne zdanie tej recenzji lśni wspaniałym krytycznoliterackim nieporozumieniem: „Może, oprócz reklamy, wyraża się w tym rzeczywiŝta tęsknota do wielkich zdarzeń artystycznych, ale pierwsze dzieło Brunona Schulza nie uprawnia do takich zachwyłów”¹². Teofil Bernard Syga dostrzega w tego typu zabiegach reklamowych, obiecujących „nowy rewelacyjny superszlagier sezonu”, „przeniesienie [...] metod reklamy kinematograficznych do dziedziny znacznie subtelniejszej i waŝniejszej – do literatury”. Jego zdaniem nikt takiej reklamie juŝ nie wierzy, „gdyŝ zbyt wiele zapowiedzi nie zostało dotrzymany”. Jednakże „wydawcy, nie licząc się zupełnie z tym, co stać się moŝe jutro, żyją wyłącznie chwilą. Zachwalają swój towar w ten sposób, jak gdyby książka była produktem spoŝywczym, który juŝ wieczorem moŝe ulec zepsuciu. I tracą kredyt u publiczności czytającej na przyszłość. Palą za sobą wszystkie mosty, jak domokrażcy, którzy sprzedają lichy towar ŝwiadomie, wiedząc, że na podwórku, gdzie dobili targu, więcej się juŝ nie zjawia”. Podobnie zresztą hojnie szafuje superlatywami krytyka, dlatego zdaniem Sygi często nie sposób odróżnić jej głosu od krzyku zachwalającego swój towar wydawcy. Schulz miał paść ofiarą właŝnie takiego zjawiska, które codziennie wynosi na piedestał nowych „czołowych pisarzy”¹³. „Bo u nas niestety jeszcze ciągle opinia publiczna daje się po dziecięcemu sugerować ukrytym, lecz doskonale rutynowanym w reklamie siłom” – kwitował swą recenzję debiutu Schulza Jan Bielatowicz, dodając, że takie książki jak *Sklepy*

11 A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 11, s. 4.

12 Z. Niesiołowska-Rothertowa, „*Sklepy cynamonowe*”, „Kobieta Współczesna” 1934, nr 5, s. 83.

13 T. B. Syga, „*Sklepy cynamonowe*”, „Gazeta Warszawska” 1934, nr 127, s. 4.

cynamonowe reklamuje się głośno tylko dlatego, że są „przeciwieństwem polskiej twórczości narodowej”¹⁴.

Czy jednak naprawdę książka Schulza poprzedzona była głośną i agresywną kampanią reklamową? Trudno w to uwierzyć. Oprócz tekstu na skrzydełku oraz kilku zapowiedzi w „Wiadomościach Literackich” i w wydawanym przez „Rój” reklamowym miesięczniku „Nowości Literackie Poświęcone Praktycznym Potrzebom Czytelnictwa” trudno znaleźć jakiegokolwiek inne ślady działania promocyjnej maszyny wydawnictwa. Potwierdzają to także świadectwa z epoki. Herman Sternbach w recenzji *Sklepów* opublikowanej w „Miesięczniku Żydowskim” pisał: „Książka sama utorowała sobie drogę – nie wyprzedzały jej hałaśliwe puzony koniunkturalne ni krzyk reklamy czy autoreklamy. Jest bowiem zadziwiająco dojrzała, jednoznaczowa; dowodem wysokiego artyzmu, a jednak nie eksperymentem literackim, lecz wyrazem szczerzej bezpośredniości. Tym się tłumaczy jej siła sugestywna”¹⁵. Schulz, decydując się na wydanie *Sklepów* w „Roju”, kierował się, jak wiemy z jego listu do profesora Szumana, tym, że oficyna Kistera i Wańkowicza dbała o reklamę swoich książek¹⁶. Wydawca ze swego zobowiązania się wywiązał, ale w zakresie, który odpowiadał takiemu dziełu jak *Sklepy cynamonowe*. Książka nie zapowiadała się jako bestseller, należała do gatunku artystycznej prozy poetyckiej, trudnej w odbiorze, przeznaczonej dla wyrobionego czytelnika. Nie mogła liczyć na masowe zainteresowanie. Jej promocją zajmował się więc głównie sam autor, reklamując swe dzieło głównie w środowiskach literackich skupionych wokół „Wiadomości Literackich” i Zofii Nałkowskiej. Jak wiemy – dość skutecznie.

Na koniec warto zadać pytanie, czy tekst ze skrzydełka pomógł recenzentom w opisanu głównych cech *Sklepów cynamonowych*. Czy w swoich ocenach podążali oni wskazanymi przez wydawcę ścieżkami? Cóż, znowu możemy jedynie snuć domysły, niemniej jednak w tekstach krytycznych poświęconych debiutowi Schulza często pisano o wzmiankowanej na okładce deformacji świata przedstawionego i niespotykanej plastyce słowa, wskazywano, że autor objawił w swym pierwszym dziele dojrzały i skończony talent, że jest to talent na tle innych pisarzy odznaczający się indywidualnością. Można więc na tej podstawie przypuszczać, że tekst na skrzydełku dopomógł niektórym krytykom w ocenie i interpretacji dzieła, na pewno jednak nie wpłynął on znacząco na jego recepcję, autorzy recenzji z reguły doszukiwali się w nim bowiem dużo głębszych pokładów interpretacji.

Z pewnością ten drobny tekścik nie zmieni naszego postrzegania twórczości literackiej Schulza, ale nie zasługuje też na całkowite zlekceważenie i zapomnienie – jest bowiem jednym z pierwszych świadectw bogatej i ciekawej recepcji tej twórczości w przedwojennej Polsce.

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

15 H. Sternbach, „*Sklepy cynamonowe*”, „Miesięcznik Żydowski” 1934, nr 4, s. 384.

16 B. Schulz, *Księga listów*, wybrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 39.

CURRICULUM VITAE : QUAY BROTHERS

THE QUAY BROTHERS were born near Philadelphia where they studied at the Philadelphia College of Art, then later in London at the Royal College of Art. In 1980 they formed KONINCK with colleague Keith Griffiths and since then they have produced a hybrid variety of puppet animation film work: documentaries on Stravinsky, Janáček, Anamorphosis; interludes {MTV}; commercials, as well as films inspired by the writings of Kafka, Bruno Schulz {STREET OF CROCODILES}, and Robert Walser {INSTITUTE BENJAMENTA}- a live action feature for Channel 4.

THEIR WORK also includes decors for the following opera and theatre productions: Prokofiev's {LOVE FOR THREE ORANGES} Opera North & English National Opera; Feydeau's {A FLEA IN HER EAR} Old Vic; Tchaikovsky's {MAZEPPA} Bregenz Festival / Netherlands Opera; Moliere's {LE BOURGEOIS GENTILHOMME} Royal National Theatre; Shakespeare's {MIDSUMMER NIGHT'S DREAM} Almeida; Ionesco's {THE CHAIRS} Theatre de Complicité & Royal Court; and for the Wiener Festwochen Olga Neuwirth's opera {BAALAAMS FEST}.

FOR THE BALLETS of Kim Brandstrup they have designed {DYBBUK} The Place; {THE HOUR WE KNEW NOTHING OF EACH OTHER} Malmö Dramatiska Theatre; and {CUPID AND PSYCHE} Royal Danish Ballet. For Channel 4 they have directed as part of a series pairing choreographers with filmmakers {DUET}, a ballet choreographed by Will Tuckett from the Royal Ballet. For the BBC they have made {IN ABSENTIA} - a collaboration with the composer Karlheinz Stockhausen; and for Channel 4, again with choreographer Will Tuckett, they have made a forty minute ballet based on E.T.A. Hoffmann's {SANDMAN}. For Tate and Egg Live, they have filmed Steve Martland's {STREET SONGS} conducted by Sir John Eliot Gardiner and for the Wellcome Trust they have made a short documentary film called {THE PHANTOM MUSEUM} which was shown as part of the Wellcome Trust's exhibition called »Medicine Man« at the British Museum. In 2005 they completed their second feature film {THE PIANOTUNER OF EARTHQUAKES}.

FOLLOWING THAT they designed the décors and projections for a newly commissioned opera {THE CRICKET RECOVERS} by the composer Richard Ayres for Aldeburgh & Almeida Opera. They have finished a pilot film for Bruno Schulz's {SANATORIUM UNDER THE SIGN OF THE HOURGLASS}. For Live Earth they made the short film {ALICE IN NOT SO WONDERLAND} followed thereafter by opera décors for Benjamin Britten's {PAUL BUNYAN} for Bregenz & Luzern. And more recently they have completed two installation pieces, one for Castle Belsay {THE COFFIN OF A SERVANT'S JOURNEY} and the other for Opera North {Eurydice, She so Beloved} celebrating the 400th anniversary of Monteverdi's {ORFEO}. This included an Optical Box along with a filmed ballet choreographed by Kim Brandstrup, sung by Simon Keenlyside, and danced by Zenaida Yanowsky of the Royal Ballet.

In 2008 they made a short documentary film in Poland called {INVENTORIUM OF TRACES - JAN POTOCKI AT CASTLE ŁANCUT} and in 2010 they premiered at the Poznań 'Animator Festival' a new short film based on a story by Stanisław Lem {MASKA}. The film décors from all their puppet films called {DORMITORIUM}, originally commissioned by the

[inspiracje]

Małgorzata Sady: Bracia Quay skąd tacy? albo Droga braci Quay do Schulza

„To, co dla jednego człowieka jest ryzykiem, niemożliwością, na głowie postawionym kaprysem – odbite w czterech oczach staje się rzeczywistością”.

Bruno Schulz

Osobliwy świat stworzony przez braci Quay rozgrywa się w rzeczywistości trzynastego, nadprogramowego miesiąca, martwego sezonu, zamkniętego w trójkącie galicyjskim (pod bacznym spojrzeniem Schulza, Kafki i Walsera – tajemnych katalizatorów ich twórczości). Tam czas to muzyka, która wyznacza rytm życia i nadaje kierunek podróżom przez świat przedmiotów orkiestrowanych światłem, w poszukiwaniu lustrzanych odbić nienazwanych tajemnic. Filmy Braci Quay są niczym długie i mroczne korytarze prowadzące do tego świata, a na ich końcu znajdują się uchylone drzwi, przez które możemy zajrzeć i wejść, by poddać się działaniu sił obezwładniających i nieskończenie pięknych. To, co dzieje się w cieniu, co umyka i jest ulotne, wszystko to, co daje się powiedzieć w wabiących półtonach, lub to, co można wyszeptać, w głębokim zaciemnieniu przywołuje ich do siebie.

Jak pisać o braciach Quay, ich filmach, rysunkach zatrzymanych w kadrach, formowaniu przestrzeni w scenografiach teatralnych, baletowych i operowych? Wyjaśniać, analizować, zastępować obrazy słowami? „Zamazywać jasność obrazu”, tak jak dzieje się często w przypadku analiz twórczości Brunona Schulza? Ograniczę się tutaj do prześledzenia wydarzeń, ich śladów i konsekwencji, wcielając się w rolę poszukiwacza fenomenów ukrytych pod powierzchnią widzial-

nego. Opowiem o tym, czego się dowiedziałam w rozmowach z braćmi Quay, prowadzonych na przestrzeni wielu lat naszej niepospolitej, symbiotycznej zażyłości, i czego doświadczyłam, pracując z nimi nad filmami i książką.

Bracia Quay urodzili się tego samego dnia, 17 czerwca roku 1947 w prowincjonalnym mieście Norristown nieopodal Filadelfii, które nazywają „naszą małą wioską”. Wychowani w rodzinie niewyróżniającej się niczym szczególnym na tle tamtejszej społeczności, trafili do świata, który, o ile uwzględnimy składniki jego receptury i obowiązujące konwencje, nie powinien się wydarzyć. W dzieciństwie oglądali kreskówki Disneya, które z amerykańskiej perspektywy były jedyną i powszechną postacią filmu animowanego. Marzyli o życiu kowbojów, byli skautami, uprawiali sport i dużo rysowali. Mieli dwie ekstrawaganckie, niezamężne ciotki, które odbywały częste podróże po Europie i przywoziły stamtąd bogato ilustrowane pisma, zupełnie odmienne od tych wydawanych w Ameryce. Wertowali je na wszystkie strony, odkrywali i wchłaniali coś, co niezupełnie rozumieli, a co ich jakoś dziwnie pociągało. Mieli też nauczyciela rysunków, dzięki któremu poznali Rudolfa Freunda (1915–1969), ilustratora i przyrodnika. Mieszkał nieopodal i stał się ich mentorem, pod jego wpływem zmieniło się ich rozumienie sztuki. Mogli obserwować go przy pracy, uczyć się skrupulatności w przedstawianiu budowy anatomicznej tworów natury, uwzględniającej perfekcyjnie najdrobniejsze szczegóły, a także buszować po osobliwej bibliotece, którą nazywali nieskończonym królestwem kuriozów świata zwierząt i insektów.

Kiedy przyszedł czas na wybór kierunku studiów, ojciec przedstawił im taką oto alternatywę: albo zostanieie nauczycielami gimnastyki, albo artystami. Wybrali to drugie i wstąpili do Philadelphia College of Art. Studiowali ilustrację książkową. Szczególnym zbiegiem okoliczności albo przeznaczeniem było to, że w chwili kiedy przekroczyli progi uczelni, stanęli oko w oko z wystawą polskiej szkoły plakatu (lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte). Wisiały tam prace Romana Cieślewicza, Waleriana Borowczyka, Jana Lenicy, Bronisława Zelka, Franciszka Starowiejskiego, Wojciecha Zamecznika, Wojciecha Fangora, Henryka Tomaszewskiego – artystów posługujących się skrótowym, syntetycznym językiem, stosujących technikę kolażu, wykorzystujących malarskie właściwości plakatu i używających nietypowej typografii, autorskich czcionek. Wystawie towarzyszyły projekcje filmów animowanych Borowczyka i Lenicy. I oto bracia Quay zetknęli się z nieznanym im sposobem traktowania materii graficznej – tajemniczym, ezoterycznym i niezwykle pięknym. Artystyczna rewolucja. Plakaty, które zobaczyli na wystawie, dotyczyły filmów, spektakli teatralnych i operowych – kina, literatury i muzyki. Występowały tam nazwiska i tytuły, które były dla nich absolutną *terra incognita*. Zapisali je skrętnie (do tej pory pozostał im zwyczaj notowania rzeczy, z którymi stykają się po raz pierwszy i chcą się o nich czegoś dowiedzieć) i posłużyły im jako drogowskazy do eksploracji nieznanych terytoriów. Każde nazwisko, każdy tytuł został dogłębnie przebadany, a każde kolejne odkrycie otwierało nowe konstelacje. Zaczęli poznawać twórczość filmową Ingmara

Bergmana, Luisa Buñuela, Michelangela Antonioniego, Carla Dreyera, muzykę Claude'a Debussy'ego, Leoša Janáčka, Albana Berga, Antona Brucknera, Béli Bartóka, przeczytali pamiętniki Franza Kafki... Jednocześnie wystawa była dowodem na to, że artyści graficy mogą kręcić filmy animowane, że świat animacji leży w domenie sztuk plastycznych. Wystarczy mieć stół i kamerę. I że można je robić samemu, bez niczyjej pomocy. Wiedzieli, że nikt nie będzie stał im za plecami i podglądał, co robią. Na ostatnim roku studiów udało im się wypożyczyć kamerę i wówczas powstały ich pierwsze filmy animowane – kolażowe, wycinankowe. Profesor Royal College of Art w Londynie, gościnnie wykładający w Filadelfii, zainteresował się ich twórczością i nietuzinkowymi osobowościami. Podsunął im pomysł, aby złożyli portfolio na wydział grafiki w RCA, twierdząc, że kiedy już zostaną przyjęci, to bez problemu będą mogli przenieść się na wydział filmowy. Portfolio złożyli i zostali wpisani na listę studentów grafiki. Przeniesienie okazało się zbyt skomplikowane, głównie ze względów finansowych. Ale dzięki serdeczności kolegów, którzy pożyczali im kamerę w wolne dni, mogli czasem kręcić filmy. Zdani wyłącznie na własne siły, pracowali w szaleńczym tempie, działając w regionach „wykradzonego czasu”. Eksperymentowali w duchu Lenicy i Borowczyka, podążając za ich metaforycznym uniwersum, niejasnym i tajemniczym, ożywiającym ukryte pokłady podświadomości. Kino stało się ich obsesją do tego stopnia, że kiedy wykonywali prace graficzne, to wyobrażali sobie, że tworzą filmy, komponując je do muzyki. A rysunki, które powstawały, były w ich pojęciu zatrzymanymi kadrami.

Po ukończeniu studiów w Wielkiej Brytanii wrócili na siedem lat do Ameryki, próbując znaleźć tam miejsce dla siebie i utrzymywać się z pracy artystycznej. Skończyło się to powrotem do Europy, najpierw do Amsterdamu. Po drodze zatrzymali się w Londynie, gdzie odwiedzili kolegę ze studiów Keitha Griffitha, który pracował wówczas w BFI (Brytyjskim Instytucie Filmowym).

– A może byście tak złożyli podanie o sfinansowanie filmu eksperymentalnego? – zapytał.

– Przecież nie robimy filmów eksperymentalnych.

– To nie szkodzi.

– A może tak spróbowalibyśmy nakręcić eksperymentalny film lalkowy?

– No to napiszcie scenariusz.

Napisali scenariusz, złożyli w BFI i wyjechali do Holandii. Po sześciu miesiącach Keith Griffith skontaktował się z nimi: pieniądze zostały przyznane. Bracia Quay wrócili do Londynu i zamieszkali tam na stałe. Wcześniej, podczas pobytu w Holandii, kilkakrotnie wyjeżdżali do Belgii. W Brukseli przedmiotem fascynacji braci stał się teatr i muzeum starych marionetek Toone. W tym samym czasie oglądali czeskie filmy lalkowe Jana Švankmajera i Jiříego Trnki. Odkryli także niezwykłą twórczość wiedeńskiego lalkarza Richarda Teschnera. Szukali w księgarniach, antykwariatach i bibliotekach książek, które pozwoliłyby im dowiedzieć się, jak budować lalki i kręcić filmy lalkowe, ale takich książek najwy-

czajniej nie było. Zmuszeni więc byli dochodzić do wszystkiego samodzielnie, ucząc się na własnych błędach, i powoli, cierpliwie odkrywać tajniki sztuki lalkowego filmu animowanego. Do budowy lalek potrzebowali armatur, ale te, które mogli kupić w sklepie, były zbyt prymitywne i nie pozwalały na uzyskanie płynnego ruchu. Znaleźli wyjście – zaczęli wspomagać się ruchem światła i przedmiotów składających się na dekoracje, scenografię.

Nocturna Artificialia: Those Who Desire Without End (Nocturna artificialia. Ci, którzy nieskończenie pragną, 1979) to pierwszy film braci Quay zrealizowany dla BFI klasyczną metodą poklatkową. Wówczas razem z Keithem Griffithem założyli działające do dziś studio filmowe Koninck (nazwa piwa belgijskiego). Drugi film, *Punch and Judy: Tragical Comedy or Comical Tragedy* (Punch i Judy. Tragiczna komedia lub komiczna tragedia), reżyserowali wspólnie z Keithem Griffithem i był to pierwszy z serii eksperymentalnych animowanych dokumentów (1980–1983). A potem co roku powstawał kolejny film.

W 1986 roku zrealizowali kultowy film *Street of Crocodiles* (*Ulica Krokodyli*), oparty na prozie Brunona Schulza. Inne inspiracje literackie filmów braci Quay to utwory Franza Kafki, Rainera Marii Rilkego, Felisberta Hernándezza, Stanisława Lema, Lewisa Carrolla, Roberta Walsera, Jana Potockiego. Niebywała jest ich znajomość również dzieł mało znanych. Także w literaturze poszukują tego, co zmarginalizowane i zapomniane.

Pracę nad większością filmów animowanych rozpoczynają od muzyki. Obdarzeni dźwiękową wrażliwością, żyją muzyką i wiedzą o niej wszystko. Uważają się za niespełnionych muzyków, którym nie dany został przywilej nauki gry na instrumencie i komponowania. Filmy, które realizują, podlegają regułom muzyki. Są kompozycjami o określonym rytmie, harmonii i doborze instrumentów, których rolę odgrywają przedmioty i światło, rzeczy materialne i niematerialne. Ale pierwotny jest zawsze dźwięk. Przed przystąpieniem do zdjęć po wielokroć słuchają utworu mającego wytyczyć drogę, którą będą podążać. Jest dla nich „tajemnym scenariuszem”. Pozwalają muzyce prowokować i kształtować obraz. Mówienie językiem muzyki umożliwia ujawnianie tego, co ukryte przed myśleniem racjonalnym. Kierowani jego regułami, zwalniają lub też przyspieszają rytm filmu, wprowadzają elipsy, wchodzą w stany somnambuliczne. Instynktownie zawierają muzyce i dają się jej prowadzić. Choreografia służy im jako narzędzie orkiestracji – kamery, światła, gestu, muzyki, dźwięku – w połączeniu z rytmem montażu, kątem filmowania, ostrością obrazu, tworząc niewidzialną syntezę wszystkich tych elementów. W filmach animowanych właściwie nie posługują się słowem. Przecież balet dopowiedzenia słowem nie wymaga. Tak wiele można wyrazić przez ruch. Słowa są czasem zbyt proste. Muzyka niesie w sobie moc przekraczania wszelkich barier kulturowych i językowych. Dla braci Quay ważny jest język dźwięków i rzeczy, wymykający się klasyfikacjom i myśleniu uświadomionemu.

Praca nad animacją lalkową to budowanie i udoskonalanie świata, który ofiarowuje im niezwykły przywilej nadawania kształtu każdej klatce filmowej, mi-

limetr po milimetrze. To świat, do którego mają dostęp jedynie oni dwaj, pracujący w absolutnej symbiozie i bliskości danej wyłącznie bliźniakom. Pracują intuicyjnie, ręce podpowiadają im rozwiązania, których umysł nie może znaleźć. Są otwarci na „przypadki”, kierujące ich w stronę nieprzewidywalnego. Nie trzymają się uparczywie treści scenariusza, tworzonego w gruncie rzeczy tylko po to, by sprostać wymogom formalnym procedur obowiązujących przy zdobywaniu funduszy. Praca nad filmem rozwija się organicznie. Jest to „święty” proces odkrywania, wszystko dzieje się w czasie realnym i nie jest realizacją z góry przyjętych założeń. Jednocześnie nie pozwalają sobie na najmniejszą chwilę nieuwagi. Tworzą pełną syntezę gestu i ruchu, integrują je ze scenografią i przestrzenią, światłem i cieniem, muzyką, dźwiękiem.

Prawie zawsze sami budują lalki (armatury i mechaniczne urządzenia budujące dla nich przyjaciół, konserwator mebli Ian Nichols, podróżujący po Europie z przewodnikami sprzed stu lat). Czasem wykorzystują znaleziony gdzieś przypadkowo kawałek drewna pogryzionego przez korniki, zasuszony kalafor, szyszkę – zawsze jest to materia organiczna, prowokująca wyjątkową fakturę. To Schulzowska poetycka mitologizacja codzienności w praktyce. Namiętnie buszują po pchlich targach, straganach ze starzyzną. Trafiają tam na anonimowe przedmioty, odosobnione i zapomniane. To nieśmiałe, drobne, niespodziewane prowokacje, epifanie życia. Kupują przypadkowe przedmioty bez konkretnego pomysłu na ich wykorzystanie, ale z przekonaniem, że niosą one w sobie ukryte życie i trajektorie, które się urzeczywistnią, zostaną odkryte i ostatecznie uwolnione w fazie animacji. Im rzeczy te są skromniejsze i bardziej anonimowe, tym są im bliższe. Utożsamiają się z Schulzowską mityczną konsystencją materii. Nie ma rzeczy martwych, tkwią w nich złożone formy życia, tajemne i rzeczywiste, które próbują mówić, wyłaniać się w ruchu.

Nie zawsze wszystko idzie po ich myśli i wtedy bezlitośnie pozbywają się niechcianych rozwiązań. Praca braci Quay to proces ciągłego łączenia i zespalandia w jedno ich jednakowoż odmiennych temperamentów. Każdy z nich rozpoczyna własną metaforyczną wędrówkę z „przeciwległego końca” i spotykają się u rozstajów dróg (posiadają bowiem wewnętrzne przekonanie o tym, dokąd i jak ma przebiegać ta podróż). Zawsze reagują na propozycję drugiej strony i z miejsca włączają to w nurt pracy. Wstępny etap jest pełen dowolności i otwartości. Polega na odkrywaniu tego, czego się nie spodziewali, co wprowadza nieuniknienie nowe elementy do scenariusza, który ulega niekończącym się zmianom w miarę postępu pracy nad filmem. Pracują w niewielkiej skali, ale w tym miniaturowym świecie (blat 120 × 180 cm) jest mnóstwo drobnych szczegółów. Kiedy filmy wyświetlane są na dużym ekranie, uniwersum lalek i przedmiotów nabiera siły. Zyskuje wówczas prawdziwą inność, moc wytrącania widza z utartych szlaków i wciągania w Quayowskie okolice.

Niezwykłą wagę przywiązują do każdego etapu realizacji filmu, a szczególnie do postprodukcji, podczas której udoskonaleniu podlega obraz filmowy i dźwięk.

Filmy dopracowywane są w najdrobniejszych szczegółach, umykających niewprawnemu oku. Zbrodnią wobec twórczości braci Quay jest oglądanie ich filmów na małym ekranie komputera i przy dźwięku dochodzącym z głośników o ograniczonym paśmie słyszalności. Dobre, prawdziwe kino wyposażone w odpowiedni sprzęt to miejsce, w którym można naprawdę napawać się pełnym spektrum wizualno-dźwiękowym tych arcydzieł filmowych.

Najbardziej znanym filmem braci Quay, zaliczanym do dziesiątki najlepszych filmów animowanych nakręconych w historii kina, jest *Ulica Krokodyli* (1986), oparta na prozie Brunona Schulza. Z twórczością Schulza zapoznał ich przyjaciel Andrzej Klimowski (urodzony w Anglii), twórca plakatów, książek graficznych, filmów animowanych, autor projektów graficznych, obecnie profesor Royal College of Art. Poznali się podczas wystawy prac dyplomowych studentów szkół artystycznych w Londynie. Bracia Quay i Andrzej Klimowski pokazywali tam plakaty do filmów Waleriana Borowczyka. Nie było wyjścia – musieli się zaprzyjaźnić. Andrzej zaprosił ich do Polski (odbywał studia podyplomowe na ASP w Warszawie u Henryka Tomaszewskiego), wprowadził w środowisko artystyczne. Klimowski dzielił z braćmi Quay ten sam świat wrażliwości poetyckiej, skłaniał się ku mrocznym marginaliom, tym regionom, gdzie światło świeci mocniej i odtańcowywana jest poezja. Czytali Schulza oczywiście w przekładzie, ale był to piękny przekład Celiny Wieniewskiej, który za sprawą nienazwanej cudowności niesie to, co w prozie Brunona najważniejsze, to, co umyka rozumowaniu racjonalnemu, dotyka istoty tamtego świata. Na spotkanie z Schulzem bracia byli przygotowani od dawna. Świat Schulza to był ich świat. Czytając jego opowiadania, odwiedzali miejsca nigdy wcześniej nieodwiedzane, ale mimo to doskonale znajome. Nie tylko *Ulica Krokodyli*, ale cała ich twórczość należy do tego świata. Tak po prostu jest. Ci, którzy bezgranicznie kochają Schulza, będą kochać braci Quay, i na to nie ma rady. Trudno.

Schulz był zafascynowany kinematografią, oglądał wszystkie możliwe filmy. Ułatwiał mu to fakt, że starszy brat Izydor był właścicielem kinoteatru w Drohobyczu, a także dyrektorem spółki Agencja Kinematograficzna Corso, reprezentującej francuski Gaumont i włoski Medial. W *Nocy lipcowej* pisał: „Wieczory tego lata spędzałem w kinoteatrze miasteczka. Opuszczałem go po ostatnim przedstawieniu. Z czerności sali kinowej rozdarłej popłochem latających świateł i cieni wchodziło się do cichego, jasnego westybulu, jak z bezmiarów nocy burzliwej do zacisznej gospody. Po fantastycznej gonitwie po wertepach filmu uspokajało się zgonione serce po ekscesach ekranu w tej poczekalni jasnej, zamkniętej ścianami od naporu wielkiej patetycznej nocy, w tej przestrzeni bezpiecznej, gdzie czas ustał od dawna”. Fascynacja kinem pojawiła się na długo, zanim zaczął pisać. Domeną filmu był ruchomy obraz. Rysunki Schulza były obrazami chwytającymi ruch. Może myślał o nich tak samo, jak bracia Quay myśleli o swoich rysunkach? Wczesne kino nie miało dźwięku. Rysunki również były nieme. Schulz zaczął pisać w epoce filmu dźwiękowego. Choć to może jedynie zwykła koincydencja...

Słowo w filmach braci Quay nie pojawia się wcale, albo występuje marginalnie, natomiast obraz filmowy ma w sobie głęboko sięgające pokłady literackie. Bracia Quay są nie tylko wszechstronnymi znawcami filmu i koneserami muzyki, ale także literackimi erudytami.

W broszurze towarzyszącej zbiorowi ich krótkich filmów (2005, 2016), wydanemu przez Brytyjski Instytut Filmowy, znalazł się *Słownik braci Quay*, napisany przez Michaela Brooke'a. Daje on wieloaspektowy wgląd w ich uniwersum.

Postaci, jakie tam znajdujemy, to: Giuseppe Arcimboldo, Walerian Borowczyk, Jan Lenica, Jan Potocki, Bruno Schulz, Bronisław Zelek, Jiří Trnka, Andrzej Klimowski, Jan Švankmajer, Jean-Honoré Fragonard, Wojciech Has, Kim Brandstrup, Roman Cieślewicz, Franz Kafka, Keith Mark Griffith, Karheinz Stockhausen, Konrad Bayer, Mark Rylance, Stanisław Lem, Krzysztof Penderecki, Nic Knowland, Ian Nicholas, Franciszek Starowiejski, Zdeněk Liška, Timothy Nelson, Steve Martland, Adolf Wölfl, Władysław Starewicz, Heinrich Anton Müller, Jurgis Baltrušaitis, Raymond Durgnat, Felisbetro Hernández, Zygmunt Konieczny, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Lech Jankowski, Milena Novakova, Alan PASSES, Lary Sider, Henryk Tomaszewski, Henry Wellcome, Ralf Ralf, Ipson i Pulat Fallari.

Pojęcia, twory i stwory: anamorfoza, trzynasty, nadprogramowy miesiąc, taktyzm, polskie plakaty, ORWO, opera, wyspa umarłych, muzyka, muzyka i narracja, His Name Is Alive, Gueuze Lambic, Gilgamesz, generatio aequivoca, ak-solot, cinemascope, faks, Imperium Światła, kaligrafia.

Instytucje i miejsca: Brytyjski Instytut Filmowy, Herisau, Kolekcja Prinzborna, Norristown, Kinoteka, muzea, MTV, MOMA, Koninck, Hunar House, Channel 4,

Znajdujemy też hasło „Quay”, gdzie pojawia się instrukcja, jak prawidłowo wymawiać to słowo. W przypadku słów angielskich, a szczególnie w przypadku nazwisk, nie jest to takie oczywiste...

W 1988 roku bracia Quay zaczęli realizować projekty scenograficzne, najpierw do opery, a potem do teatru i baletu. Scenografia na dużą skalę była naturalnym przejściem od mikroskali scenografii filmów lalkowych. Było to zajęcie wymagające radykalnej zmiany metody pracy. Do filmu można zbudować kilkadziesiąt różnych scenografii, ale w teatrze taki luksus jest niemożliwy. Realizując spektakle teatralne, operowe i baletowe, współpracowali z innymi reżyserami i projektantami kostiumów. Bez tego doświadczenia nie odważyliby się zmierzyć z filmem fabularnym. Zrealizowali dwa własne filmy aktorskie: *Instytut Benjamenta* (oparty na opowiadaniu Roberta Walsera) i *Stroiciel trzęsień ziemi*. Każdy z nich zawiera elementy myślenia o filmie rodem ze świata animacji, a także animacji *sensu stricto*.

Instalacje braci Quay, a zrealizowali ich kilkanaście, są ożywionymi sekwencjami obrazów, albo zatrzymanym światem jednego obrazu, uruchamianego naszą wyobraźnią i dźwiękiem. Niektóre z nich mają charakter totalny, wizualnie i dźwiękowo, realizowane są na dużą skalę, jak *Overworlds and Underworlds*

Prologue (live action)

Scene 1(a): Against a wall: Image slowly veiled (forrears reveals film) M.S. of medical glass cabinet case framed fully to its edges. Inside an old used map of an anonymous city seen from above. Protruding from wooden frame of case is a dilapidated stuffed crocodile. At four corners can be seen a catalogue specimen number.

Against this animates the film's title in Polish "ULICA KROKODYLI" (THE STREET OF CROCODILES)

Head of anonymous 40 year old man rises up into frame (Camera pulls focus). He turns slowly towards camera, eyes looking intently at camera. Fingers in concentration. He can be seen writing up saliva in his mouth.

He then recedes out of frame. CUT

1(b) To B.C.U. of black silhouetted eye-holes with the man's eyes descending towards camera. Screen blacks out. CUT.

1(c) FARE UP on this image is Puppets smoking the crocodile filigree spine of an anonymous four basement church, while a from myotomily, a engulfed by smoke. FADE OUT. CUT.

1(d) To M.S. overhead view of anonymous man beat down over old vintage contraption. He slowly raises head. CUT. BACK TO

1(e) framing in Scene 1(a). Man's head again rises up into frame. He turns to look at map, the back of his head to camera. He stores. As he begins to lift arm to put finger up to map the camera dollies up closer over his shoulder. CUT TO

1(f) 180° reverse angle (behind map looking out at him). Camera completes its dolly in, as the man's hand comes to a halt pointing at a specific place which "shone with the empty whiteness that usually marks polar regions or unexplored countries. The lines of only a few streets were marked in."

In Polish can be heard the man muttering quietly the names of some of these streets: "Street of the Bell-Bearings", Avenue of Photographs, ..., "ULICA KROKODYLI", "Sutworki St. Cat. Sztetalski" etc.

1(g) Return to shot 1(a) again behind him. The litany of street names continues, then concludes. The hand drops. He turns toward camera in slow motion. One can see saliva forming at his mouth. LARGER CUT. DISSOLVE TO EVEN

1(h) B.C.U. of his face, still in slow motion, as saliva forms fully at the ends of his lips. He pauses momentarily, then descends out of frame. CUT. TO



» THE STREET OF CROCODILES «

1(c)



* Apopos the salve: this must work at several levels: One, as an image of "reality" at its lowest level, and by that, we mean a predictable image (and as one of decisions), its line with Bruno Schulz's notion in "TREATISE ON TAILORS' DUMMIES" where he gives priority to touch, to the cheapness, shabbiness and inferiority of material — for its unique mystical consistency. Therefore the salve would form on half-opened lips like the softest of whispers. It is also, lastly, to be seen as the simplest price of admission — no coins needed. One need only work in one's mouth that way finest of inner essences.

When the salve drifts down thru the frame, slower than even gravity, it would be set to a most ecstatic, spiralling arching theme of orchestral music to emphasize the "specialness" of this moment.



» OCHYNIKOW «

Scene 2(a) A puppet decor which has a steeply raked floor with three doors, and a puppet at the far door.

Light pours thru the silhouette holes of the young contraption, but disappears at once when the man's eyes have filled the slit.

The scene is entirely static until one sees a great web of saliva drift down thru frame. When it hits lowered mirror in floor it sets the puppet sequence into motion as a medicinal sound.



(Światy nad i światy pod, 2012), inne intymne, wymagające samotnego oglądania – *Coffin of a Servant's Journey* (Trumna służącego w podróży, 2007), albo te ciche, dyskretne interwencje w zastane, opuszczone miejsca – *Homage To The Framed Perspective Of An Abridged Conversation Between The Painters Sassetta & Uccello And The Mystical Occurrence That Happened Before You Arrived* (Hołd złożony oprawionej w ramy perspektywie okrojonej wersji rozmowy malarza Sassetty i malarza Uccella i mistyczne zdarzenie, które miało miejsce, zanim się pojawili, 2015). Tytuły, którymi obdarzają swoje prace, archaiczne, literackie, mroczne, są wprowadzeniem w atmosferę tego, co przeżyjemy, w świat, w który wkroczymy. Są starannie dobrane, z rozszerzeniem, którego nie należy pomijać (często ogranicza się je do „tytułu głównego”, z pominięciem dalszego ciągu, który jest nie mniej ważny – film znany powszechnie jako *Instytut Benjamenta* to przecież *Instytut Benjamenta albo Ten sen zwany ludzkim życiem*).

Osobny rozdział to typograficzne i kaligraficzne opracowywanie napisów. To również pozostaje całkowicie w rękach braci Quay. Przywiązują oni ogromną wagę, graniczącą z pyszną obsesją, do czcionek inspirowanych dawną kaligrafią. To polskie plakaty skierowały ich w tę stronę. Mówią, iż czasem kaligrafia zyskuje przewagę nad treścią samych napisów.

Praca nad filmem animowanym jest długa i żmudna. Realizacja jednej sekundy filmu wymaga nakręcenia 25 klatek. Przedtem należy zbudować lalki i scenografię. Po zdjęciach następuje długi okres postprodukcji. Fundusze na filmy animowane są trudne do zdobycia, nawet dla twórców tak znamienitych jak bracia Quay. Zresztą jest to zadanie producenta Keitha Griffitha. Aby utrzymać drogie studio i zapełnić dziury w budżecie, pomiędzy pracą nad kolejnymi filmami podejmują się „prac zleconych” – filmów reklamowych, teledysków, wstawek filmowych. Nie jest to w żadnym wypadku pójście na kompromis artystyczny. Ci, którzy do nich z takimi zamówieniami się kierują, wiedzą, czego mogą się spodziewać – i tego spodziewać się chcą. Tak powstały między innymi filmy do utworów *Sledgehammer* Petera Gabriela, *Dog Door Sparkle Horse*, *Black Soul Choir* 16 Horse Power, *Stille Nacht III i IV His Name Is Alive*, reklamy dla *Comme des Garçons*, *Partnership for Drug-Free*, *Honeywell*, *Nikon*, sekwencja animowana do *Fridy*.

W ciągu ostatnich kilku lat twórczość braci Quay została zaprezentowana na kilku wystawach retrospektywnych: *On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets* w MoMA w Nowym Jorku, *The Quay Brothers' Universum* w Eye Museum w Amsterdamie, *Las Visiones Fantasticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay* w Madrycie i Barcelonie, *The Quay Brothers' Phantom Museum* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Hayamie (podczas wystawy w Japonii zniknęły z półek księgarni japońskie przekłady książek Brunona Schulza).

W roku 2015 słynny autor superprodukcji Christopher Nolan, który w wieku dwunastu lat, zafascynowany filmami braci Quay, postanowił poświęcić się kinematografii, nakręcił w ich londyńskim studiu krótki dokument i sfinansował







I looked at Father's thin emaciated face ...

konserwację filmów analogowych: *Ulica Krokodyli*, *Grzebień* oraz *In Absentia*, które objechały kina w Stanach Zjednoczonych i Europie, wyświetlane z odrestaurowanej taśmy celuloidowej 35 mm.

W roku 2016 British Film Institute wydał *Inner Sanctums* (Najskrytsze sanktuaria) – zbiór filmów krótkometrażowych z lat 1979–2015 wraz z filmem Christophera Nolana, wywiadem z braćmi Quay przeprowadzonym w ich studiu, komentarzem do wybranych filmów i różnymi drobnymi dodatkami. Obecnie bracia Quay pracują nad nowym filmem realizowanym na taśmie 35 mm (przez dziesięć ostatnich lat wykorzystywali jedynie techniki cyfrowe), opartym na opowiadaniu Felisberta Hernándezza. To drugi po *Unmistaken Hands: Ex Voto F. H.* (Nieomyślne dłonie. Wotum F. H., 2013) film zainspirowany opowiadaniem tego nieznanego szerzej pisarza i muzyka urugwajskiego, ojca realizmu magicznego, za którego dłużników uważali siebie Márquez, Cortázar i Canetti. W filmie *Maska* (2011), opartym na opowiadaniu Stanisława Lema, bracia Quay posłużyli się głosem czytającym w oryginale fragmenty tekstu i powtórzyli ten sam zabieg w adaptacji Hernándezza. W obydwu przypadkach są to wyjęte z całości zdania, które dla nich, nieznanających polskiego i hiszpańskiego, działają jak dźwięki muzyki języka. W obydwu długometrażowych filmach aktorskich pojawiają się kwestie mówione, ale znów nie jest ich wiele i nie zakłócają intuicyjnego, somnambulicznego odbioru obrazów. Słowa nie uzupełniają obrazu ani nas od niego nie odrywają. Jak będzie w przypadku niezrealizowanego dotąd *opus magnum* Braci Quay, opartego na prozie Brunona Schulza? *Sanatorium under the Sign of an Hour-Glass* (Sanatorium pod Klepsydrą) będzie filmem pełnometrażowym z elementami aktorskimi, ale z przewagą zdjęć animowanych (70%). Od roku 2005, kiedy to powstały pierwsze zdjęcia, nadal czeka na swój czas. Animacja uczy cierpliwości – mówią bracia Quay ze smutnym uśmiechem.

na poprzednich stronach:

Kadry z nieukończonego filmu **Sanatorium pod Klepsydrą** braci Quay

Balbina Hoppe: Lustro Mądzika

Ileż to słów poświęcono b e z s ł o w n o ś c i spektakli Sceny Plastycznej KUL. W 1996 roku, w publikacji wydanej z okazji dwudziestopięciolecia istnienia teatru przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, pisano: „Scena Plastyczna w swej dojrzałej formie to zjawisko nie tylko z pogranicza teatru, ale z pogranicza sztuk. Niewidoczne jest w niej tylko słowo. Milknie ono u samych narodzin ekspresji”¹. Powszechny był sąd, że „milczenie, nieobecność słowa są cechą konstytutywną Sceny Plastycznej”². Zresztą sam Leszek Mądzik, twórca Sceny Plastycznej KUL, autor spektakli (od scenariusza po scenografię i reżyserię), w słynnym tekście *Myszę obrazami* napisał: „Dojrzewałem do milczenia, tak jak inni dochodzą do elokwencji”³.

Teatr, który porzucił werbalne środki przekazu i skupił się na tym, by „przeniknąć to, co nieprzeniknione, przekroczyć granicę widzialności”⁴, poprzez „tworzenie [...] obrazów oświetlonych ciemnym światłem, balansujących na granicy pola ludzkiego widzenia”⁵, wywołał zaskoczenie, gdy w 2013 roku wystawił spektakl *Lustro*. Oto po ponad czterdziestu latach⁶ Leszek Mądzik znów sięgnął po s ł o w o. Tym razem nie jest ono tak zdawkowe, zamknięte w jednym zdaniu jak wówczas, lecz przedstawione zostaje w formie czytanego tekstu, który widzowie słyszą z offu. Jest to fragment opowiadania *Samotność* Brunona Schulza, odczytany przez Jerzego Radziwiłowicza. *Lustro* nie jest jednak adaptacją tego opowiadania. Mądzik tworzy swoją osobistą wizję sceniczną, w której nie odtwarza historii ukazanej w *Samotności*, lecz jedynie inspirowany motywem lustra, który stanowi zasadniczą treść spektaklu, o czym świadczy lakoniczny, jak zawsze w przedstawieniach Sceny Plastycznej, tytuł.

Spektakl rozpoczyna charakterystyczna dla teatru Mądzika, przeniesiona z malarstwa gra światłem i cieniem. Chwilę później słychać jakieś dźwięki (skrzypienie desek podłogi, tykanie zegara), aż w końcu „z mroku zaczyna wyłaniać się jakaś forma [...] Duży czarny ekran z małymi otworami podświetlony inten-

1 S. Sawicki, *O Scenie Plastycznej KUL i jej twórcy*, w: *Pogranicza teatru. 25 lat Sceny Plastycznej KUL*, pod red. J. Lewandowskiego, Lublin 1996, s. 18.

2 E. Morawiec, *Wędrowanie ku transcendencji – Scena Plastyczna KUL*, w: *Pogranicza teatru*, s. 23.

3 L. Mądzik, *Myszę obrazami*, „Teatr” 1983, nr 6, s. 7.

4 P. Gruszczyński, *W Czerni*, w: *Pogranicza teatru*, s. 72.

5 Ibidem.

6 W pierwszym spektaklu Mądzika, *Ecce Homo*, pojawia się słynne zdanie „Dlaczego wywodłeś mnie z łona?”, które aż do czasów *Lustra* stanowi jedyne wykorzystanie słowa przez Scenę Plastyczną KUL.

sywnym światłem”⁷. Na jej tle pojawia się zamaskowana postać w czarnym płaszczu, a następnie dwie dziwne kreatury, przypominające ptaki, które kojarzą się nie tylko z twórczością Schulza, ale i z poprzednimi spektaklami Mądziaka, w których również się pojawiały.

Ptaszyska zbliżają się do postaci i zdejmują z niej płaszcz, a po chwili z mroku wyłaniają się ręce, które powoli odkrywają maskę z jej twarzy. „Oto staję przed widzem człowiek pozbawiony narzuconych form i społecznych konwenansów. Ogołocoony, rodzi się niejako na nowo”⁸. Obraz ten przywołuje na myśl sytuację zwaną w Lacanowskiej psychoanalizie „fazą lustra”⁹, w której dochodzi do aktu tożsamościotwórczego – podmiot nagle dostrzega samego siebie, dokonuje rozpoznania własnego „ja”. W momencie gdy maska opada, niespodziewanie słychać wspomniany głos z offu, będący jakby myślami tego człowieka, stojącego nieruchomo i patrzącego w przestrzeń. Fragment *Samotności*, w którym bohater oddaje się autorefleksji: „Jak wyglądam? Czasem widzę się w lustrze. Rzecz dziwna, śmieszna i bolesna! Wstyd wyznać. Nie widzę się nigdy en face, twarzą w twarz. Ale trochę głębiej, trochę dalej stoję tam w głębi lustra nieco z boku, nieco profilem, stoję zamyśloni i patrzę w bok [...]”¹⁰.

Można pójść dalej tropem Lacana i dostrzec w tej scenie kolejny etap, następujący po fazie lustra, bezpośrednio związany z wejściem w życie społeczne, wkroczeniem w rzeczywistość dyskursywną, gdy człowiek staje się zniewolony przez język. Głos z offu ciągnie: „Stoję tam nieruchomo, patrząc w bok, nieco w tył za siebie. Nasze spojrzenia przestały się spotykać. Gdy się poruszę i on się porusza, ale na wpół w tył odwrócony, jakby o mnie nie wiedział, jakby zaszedł poza wiele luster i nie mógł już powrócić”¹¹.

Słowa bohatera *Samotności* płynnie współgrają z koncepcją Lacana, w myśl której jednostka przechodzi przez płaszczyznę wyobrazonego, później symbolicznego, by wreszcie zmierzyć się z Realnym. Sytuacja ta zostaje odzwierciedlona za pomocą różnorodnych form (nie tylko słowo, ale przede wszystkim gest, muzyka, światło, obraz) w *Lustrze* Mądziaka, ale można także odnieść ją analogicznie do kilkudziesięcioletniej drogi twórczej Sceny Plastycznej KUL. Słowo na początku było praktycznie nieobecne. Mądziak kreował świat za pomocą środków dobrze sobie znanych, przeniesionych z innych sztuk, przede wszystkim z malarstwa. Dopiero po latach stworzył spektakl, w którym zdecydował się wykorzystać słowo – słowo poetyckie, będące nie nadrzędną osią spektaklu, ale pewnym jego elementem, symbolem, impresją.

7 K. Flader-Rzeszowska, *Trochę głębiej, trochę dalej*, „Teatr” 2016, nr 2, także online: http://www.teatr-pismo.pl/przeglad/1343/troche_glebiej,_troche_dalej%E2%80%A6/ (dostęp: 23.10.2017).

8 Ibidem.

9 P. Dybel, „Z powrotem do Freuda!”, czyli psychoanaliza według Jacquesa Lacana, w: idem, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.

10 B. Schulz, *Samotność*, w: idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*, Kraków 1957, s. 279.

11 Ibidem.



na tej i na kolejnych stronach:
Zdjęcia ze spektaklu **Lustro** Leszka Mądzika,
2013 , fot. Aleksander Wolak



Lustro

Premiera: 25 maja 2013

Reżyseria, scenariusz i scenografia: Leszek Mądzik

Muzyka: Piotr Klimek

Fragment *Samotności* Brunona Schulza czyta Jerzy Radziwiłowicz

Zespół premierowy: Katarzyna Lisek, Sylwia Wikiera, Kamil Dec, Robert Frączek, Karol Furmanek, Maciej Mazur, Tomasz Nowak, Szymon Zygmunt



Nie pierwszy to raz, gdy Mądzik odwołuje się w swej twórczości do dzieła Brunona Schulza. Zanim stworzył spektakl *Lustro*, przygotowywał wystawy i wernisaże korespondujące z *Xieęgą bałwochwalczą*. W jednym z wywiadów stwierdził, że „Schulz wdarł [mu] się w psychikę”¹². Jego *Lustro* opowiada osobistą historię fascynacji twórczością Schulza. Jest to spektakl oparty na niepowiązanych ze sobą odsłonach Schulzowskich, skomponowany z „pojedynczych obrazów, pięknie oświetlonych kadrów wyciągniętych ze świata drohobyckiego artysty. Nie tylko oddaje klimat dzieła Schulza, ale także pokazuje najważniejsze obsesje jego bohaterów, a poniekąd samego artysty”¹³. A jednocześnie stanowi bardziej uniwersalną, piękną i niebezpieczną opowieść sceniczną o istocie psychiki ludzkiej.

12 L. Mądzik, *Schulz wdarł mi się w psychikę*, wywiad z Leszkiem Mądzikiem przeprowadzony przez Sylwię Herjno, „Kurier Lubelski”, 30 maja 2013, także online: <http://www.kurierlubelski.pl/artykul/906845,leszek-madzik-schulz-wdarl-mi-sie-w-psychike,id,t.html> (dostęp: 23.10.2017).

13 K. Flader-Rzeszowska, *Trochę głębiej, trochę dalej*, „Teatr” 2016, nr 2, także online: http://www.teatr-pismo.pl/przeglad/1343/troche_glebiej,_troche_dalej%E2%80%A6 (dostęp: 23.10.2017).

Stanisław Rosiek: Drohobycz jest wszędzie. Fotografie Bogdana Konopki

Nie trzeba jechać do Drohobycza, żeby Drohobycz zobaczyć. Drohobycz, schulzowski Drohobycz, jest wszędzie. Wystarczy rozejrzeć się wokół siebie, spojrzeć na świat okiem Schulza – w dobrym kierunku, pod odpowiednim kątem, z właściwej perspektywy, by nie dać się zwieść pozorom i pochodowi nietrwałych form. Efekty takiego patrzenia są zapisane w *Sklepiach cynamonowych* i w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Literackie obrazy, które zostały tam przedstawione, noszą wyraźne autorskie piętno. Nie znajdziemy podobnych w twórczości imitatorów i plagiatorów. Przypadek naśladowczej prozy Truchanowskiego jest pod tym względem pouczający. W jego *Aptece pod Słońcem* (utworze najbardziej chyba zbliżającym się do prozy Schulza) nie otwiera się schulzowska perspektywa. Czytamy i nie widzimy. Czytamy raz jeszcze – i pozostajemy na powierzchni rzeczy, pośród form stabilnych i gotowych.

Czy to znaczy, że pisząc, Schulz odsłonił przed nami jakiś zupełnie nowy wymiar świata? Nie sądzę. Tak jak jemu zdarzało się już nieraz patrzeć innym pisarzom. Schulz nadał jedynie najwyższą artystyczną rangę spojrzeniu, które nie daje się uwieść stabilnym formom, które widzi materię w jej wiecznych przemianach, które stara się przeniknąć powierzchnię rzeczy. Schulz nazначzył takie spojrzenie własnym imieniem, które odtąd, od chwili opublikowania *Sklepiów cynamonowych*, powinno być nazywane spojrzeniem schulzowskim.

Fotografie Bogdana Konopki – fotografującego świat z „schulzowskiej perspektywy” już od lat z górą czterdziestu – nie są jednak inspirowane prozą Schulza. Nie są – tym bardziej – fotograficznymi ilustracjami tej prozy, choć mogłyby za nie uchodzić. Każdą z szesnastu przedstawianych dalej fotografii Konopki dałoby się bez trudu przypisać do jakiegoś fragmentu prozy Schulza. I odwrotnie: fragmenty te przedstawić jako komentarze do fotografii. Kilka przykładów najlepiej pokaże to osobliwe sprzężenie.

Fotografia ze strony 115 łączy się z fragmentem *Sierpnia*: „Stare domy, poleowane wiatrami wielu dni, zabarwiały się refleksami wielkiej atmosfery, echami, wspomnieniami barw, rozproszonymi w głębi kolorowej pogody. Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztukatorzy, objijający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamliwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjonomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz”.

Fragment z *Traktatu o manekinach* można odnieść do fotografii ze stron 120–122: „W starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nie odwiedzane miesiącami, więdną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie, zarastają cegłą i, raz na zawsze stracone dla naszej pamięci, powoli tracą też swą egzystencję”.

Fotografie ze stron 124 i 125 przywołują fragment opowiadania *Sklepy cynamonowe*: „Szybko zaciskał za sobą drzwi gabinetu, przez które w momencie otworzenia tłoczyła się za jego głową ciżba gipsowych cieni, fragmentów klasycznych, bolesnych Niobid, Danaid i Tantalidów, cały smutny i jałowy Olimp, więdnący od lat w tym muzeum gipsów. Zmierzch tego pokoju mętniał i za dnia przelewał się sennie od gipsowych marzeń, pustych spojrzeń, błędnych owali i zamyśleń odchodzących w nicość”.

Do fotografii ze strony 129 odnieść można fragment *Jesieni*: „Pęka ta forma od nadmiaru materii, twardnieje w węzły i sęki, chwyta ona materię w swe szczęki i kleszcze, gnębi ją, gwałci, ugniata i wypuszcza z swych rąk z śladami tej walki, kłody na wpół obrobione z piętnem niesamowitego życia w grymasach, które im wycisnęła na drewnianych twarzach”.

Raz jeszcze podkreślam – fotografie Konopki nie są ilustracjami opowiadań Schulza, choć mogłyby nimi zostać. Fotograf idzie ścieżką równoległą, lecz własną – inne przywołują go syreny. Paradoksalnie rzecz by można nawet, że czasem jest odwrotnie, że to proza Schulza komentuje fotografie Konopki. Wbrew logice czasu staje się wtedy przewodnikiem po fotografowanym przez niego świecie. Pozwala lepiej zrozumieć te skromne czarno-białe fotografie odbijane tradycyjnie metodą stykową (bez retuszu, bez kadrowania w ciemni, bez różnorodnych zabiegów upiększających), przedstawiające dokładnie tyle ze świata, ile precyzyjnie się z niego jako obraz przez obiektyw kamery posłusznej oku fotografa. Dzięki Schulzowi fotografie te zyskałyby głos. I rodzaj ontologicznej poręki. Fotograf powinien być za to wdzięczny prozaikowi, któremu – z drugiej strony – wypłaca się inną monetą. Jego fotografie pozwalają widzieć świat, tak jak widział go Schulz, są zatem zastygłymi schulzowskimi spojrzeniami. Gdziekolwiek Konopka jedzie ze swoją kamerą – do Chin, do Rumunii czy Szwajcarii, w jakimkolwiek miejscu rozstawia trójnóg statywu, równie dobrze w Paryżu nocą, jak w wielkopolskiej Wrześni w samo południe – powierzchnia rzeczy rozstępuje się i świat (i materia) odsłaniają przed nim swoje tajemnice.

Na dobrą sprawę każdy mógłby to zrobić. Wystarczyłoby zejść z głównego traktu, zatrzymać się w biegu (stadnym), spojrzeć w głąb rzeczy. Z niejasnych powodów mało komu to się udaje. Konopka – podobnie jak Schulz – ma niewielu konkurentów. Co nie znaczy, że za fotografem, jak za prozaikiem, nie idą naśladowcy. Zbieżność, równoległość spojrzeń (i obrazów, które dzięki nim są możliwe) Schulza i Konopki jest jednak wyjątkowa. Tak myślę i tak widzę. Konopka, który nigdy w Drohobyczu nie był, fotografując – odnajduje Drohobycz wszędzie, gdzie się pojawia. Najwyższy czas, by wybrał się z kamerą do Drohobycza.



Angers (Francja), 23 II 1994



Angers, 14 XII 1990



Angers, Musée des sciences naturelles,
20 VII 1993



Paryż, rue du Dr. Leray, 15 VIII 1995



Jacqueline, Angers, rue des Lices, 10 XII 1990



Angers, rue Eblé, październik 1990



Paryż, Hôtel de Beauvais, rue Fr. Miron,
16 XI 1994



Paryż, Hôtel de Beauvais, rue Fr. Miron,
16 XI 1994



Pidgirci (Ukraina), 25 IX 1999



Angers, Tour Saint Aubin, 10 VII 1993



Angers, atelier de Lucie Lom, 21 II 2008



Oradea (Rumunia), 24 VIII 1999



Praga, ulica Liliova, 08 X 1999



Paryż, cmentarz Père Lachaise, 31 VIII 1994



Verzy (Francja), 30 VIII 1999



Częstochowa, kirkut, 30 IV 2009

Aleksandra Skrzypczyk: Schulz w operze

„Rachunek mego szczęścia jest zamknięty i pełny. Moje stanowisko w operze jest niewzruszone”.

Bruno Schulz *Ojczyzna*

Przeniesienie świata *Sklepów cynamonowych* na scenę operową wydaje się zadaniem niemożliwym do wykonania. Zwłaszcza jeśli twórczość autora z Drohobycza miałaby się mieścić w ramach opery pojmowanej tradycyjnie. Czy jednak gatunek, którego celem jest synteza sztuk: słowa, muzyki, ruchu, gry aktorskiej i plastyki, nie ma szans powodzenia w konfrontacji z plastyczną materią Schulzowskiego słowa? Okazuje się, że ma. Dotychczasowe próby przeniesienia do opery motywów twórczości Schulza dowodzą jej operowego potencjału. Chociaż muzyczność jego prozy to temat wciąż szerzej nieopisany¹, wielu twórców, począwszy od lat siedemdziesiątych XX wieku, dostrzegło jej walory dźwiękowe, a nawet „śpiewność”².

Demiurgos Juliusza Łuciuka

Losy dwóch polskich oper inspirowanych *Sklepami cynamonowymi*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Xięgą bałwochwalczą* są odmienne. Pierwsza opera, *Demiurgos* Juliusza Łuciuka z 1976 roku, nie mogła liczyć na odbiór publiczności. Jej autorowi pomimo prób nie udało się doprowadzić do premiery. Aż do dziś nie odbyła się ani jedna jej inscenizacja. Natomiast druga opera – *Manekiny*, skomponowana w 1981 roku przez Zbigniewa Rudzińskiego, odniosła światowy sukces i była pozytywnie recenzowana w wielu prestiżowych pismach.

Zanim zrodził się pomysł napisania opery według prozy Schulza, Łuciuk – zaliczany dziś do czołówki kompozytorów polskich – już wcześniej pisał muzykę inspirowaną literaturą piękną. Jest autorem *5 pieśni* do słów Juliana Przybosa, *Wiatrowierszy* do słów Władysława Broniewskiego, baletu *Medea*, opery *Miłość*

1 Por. hasło *Muzyczność*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 232.

2 Zob. *Rzeczywistość operowa*, rozmowa ze Zbigniewem Rudzińskim opublikowana w programie *Manekinów*, rozmawiał M. Bujko, Teatr Wielki, Warszawa 1982, www.e-teatr.pl/pl/realizacje/21122,szczegoly.html (dostęp: 27.12.2016).

Orfeusza, kantaty *Dzikię wino* do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, oratorium *Medytacje nad Księgą Rodzaju na progu Kaplicy Sykstyńskiej*³. Kompozytor był czytelnikiem i admiratorem Schulza. O fascynacji *Skleparami cynamonowymi* pisze we wstępie do partytury: „Proza Schulza urzekła mnie swoją urodą języka, brzmieniowością fraz, subtelnością nastrojów. Moją wyobraźnię muzyczną zafascynowała fantazyjność opowiadań, w których rzeczywistość miesza się z fantastyką, gdzie rządzą jednocześnie prawa realne i senne marzenia”. Emocjonowały go także poszukiwania badaczy, śledził odkrycia Jerzego Ficowskiego. Jednak pomysł na napisanie opery na podstawie fragmentów prozy Schulza zrodził się ze współpracy z Andrzejem Lisem, polonistą i teatrologiem. Wspólnie wybrali fragmenty prozy do libretta⁴. Łuciuk pracował nad *Demiurgosem* blisko rok. Opera była gotowa w roku 1976.

Demiurgos jest operą w trzech obrazach na sopran, alt, tenor, bas, ośmiogłosowy chór kameralny i instrumentalny zespół kameralny. Pierwszy obraz nosi tytuł *Traktat o manekinach*, składa się z monologu Jakuba, duetu Jakuba i Józefa oraz monologu Adeli. Obraz drugi to *Noc lipcowa* – w pierwszej części Józef wygłasza monolog, w drugiej rozmawia z Bianką. Obraz zatytułowany *Samotność* składa się z monologu Józefa, dialogu Józefa ze Szłomą, monologu Szlomy oraz fragmentu dotyczącego sporu Adeli z ojcem (scena ta nosi tytuł *Strażacy – epizod groteskowy*). Dwie ostatnie części to monolog Józefa i epilog. W warstwie muzycznej opera łączy melodykę z sonoryzmem, zawiera elementy buffo (efekt komiczny Łuciuk uzyskuje za pomocą wysokiej skali dźwięków w partii Adeli, która kłócąc się z Jakubem o zapasy dla strażaków, wykrzykuje „soku im nie dam”).

Głównym tematem dzieła Łuciuka jest fenomen tworzenia, twórczość artystyczna. Najpokaźniejszą część libretta zajmuje oracja Jakuba z *Traktatu o manekinach* (monolog), podczas której wykłada on swój traktat artystyczny. Łuciuka

-
- 3** Juliusz Łuciuk zdobył między innymi I nagrodę za *Szkic symfoniczny nr 4 na orkiestrę* (1957) oraz II nagrodę za *Allegro symfoniczne na orkiestrę* (1957) na Konkursie Dyplomantów Kompozycji, srebrny medal na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Vercelli za *Sen kwietny: 5 pieśni do słów Juliana Przybosa na głos i fortepian* (1959), Nagrodę Radia Niderlandzkiego na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Holandii za *Pour un Ensemble na głos recytujący i 24 instrumenty smyczkowe* (1961), II nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga za *Poème de Loire, 5 pieśni francuskich na sopran i orkiestrę symfoniczną* (1968), Prix de Composition Musicale Prince Reinier III de Monaco za *Portraits Lyriques na mezzosopran, 2 skrzypiec, wiolonczelę i fortepian* (1974), II nagrodę na Konkursie na Utwór Organowy w Gambaronyo Lago Maggiore za *Preludia Maryjne na organy* (1982). Za: M. Kosińska, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, lipiec 2002, <http://culture.pl/pl/tworca/juliusz-luciuk> (dostęp: 11.12.2016).
- 4** Andrzej Lis napisał także libretto do baletu *Medea* Juliusza Łuciuka. Publikował artykuły o teatrze między innymi w „Teatrze”, „Literaturze”, „Przeglądzie Tygodniowym”, „Wiadomościach Kulturalnych”, „Trybunie Ludu”, „Tygodniku Solidarność”, „Lamusie”. Jest autorem i współautorem książek: *Raport o stanie polskiego teatru, I Forum – Teatr jutra, Kultura polska 1989–1997, Teatr drugiego obiegu, Czas teatru*. Wspólnie z Zofią Wierchowicz wystawiał sztuki Szekspira, między innymi *Tymona Ateńczyka, Ryszarda III, Komedię omyłek*. Pracował w teatrach jako konsultant programowy, był jurorem przeglądów teatralnych. Za: www.sztukawspolczesna.org/komisje (dostęp: 07.03.2017).

Obraz I. Traktat o manelkach.

J. Łuciuk
(1976)

ad libitum

1 ca 25"

Monolog Jakuba.

fl

cl(B)

sxf

fg

tr

cr

tm

tmt II

dir

f (tutti archi)

*) cl, sxf^a, tr, cr notowane w partyturze w transpozycji.

fascynuje poetyckość prozy Schulza oraz obecne w jego twórczości elementy kultury chrześcijańskiej⁵. W sferze świata przedstawionego *Sklepów cynamonowych* za szczególnie ważną uznaje relację ojca i syna; widzi w niej możliwość wyłożenia własnych poglądów artystycznych. *Demiurgos* jest zatem muzycznym traktatem o sztuce, w którym ojciec (Jakub) reprezentuje tradycję muzyczną, a syn (Józef) nowoczesność⁶. Łuciuk nie uznaje istnienia nowoczesności bez tradycji; w jednym z wywiadów deklaruje: „Muzyki [...] nie można oderwać od tradycji. A większość kompozytorów awangardy całkowicie odcinała się od przeszłości”⁷. Kompozytor odkrywa improwizacyjny potencjał sceny, w której ojciec-mag wygłasza swoje poglądy na temat istoty tworzenia oraz roli materii. Tak komentuje ją w partyturze: „Syn Józef przysłuchuje się estetyczno-filozoficznemu wywodowi ojca, zrazu obiektywnie, ale stopniowo zaczyna ulegać urokowi, fascynacji jego słów i zaczyna się włączać w tok wypowiedzanych myśli, najpierw podchwytyjąc poszczególne litery, potem sylaby, wyrazy, zdania, by następnie prowadzić równoprawny dialog”⁸. Artysta interpretuje ten dialog jako wyraz szacunku do osobowości twórczej ojca, jako fascynację i próbę wchłonięcia tradycji ojcowskiej. W scenie pierwszej do rozmowy Jakuba i Józefa włącza się chór ożywionych manekinów, które mechanicznie recytują fragmenty traktatu. W *Nocy lipcowej* autor przywołuje fragmenty *Wiosny*; przedstawia Józefa kontemplującego naturę w obecności dwóch kobiet – Adeli, a następnie Bianki. Syn Jakuba jest u Łuciuka bohaterem osamotnionym, zawiedzionym prymitywnością kobiet, wciąż jednak oddanym swojej misji. „Bianka – komentuje kompozytor – kusi dalej Józefa. Jest to kuszenie erotyczno-ideowe przeciw ascezie bohatera i jego niezwykłości, oryginalności myśli [...] natęża się poprzez egzaltowane, ekspresjonistyczne pół-śpiewane pół-recytowane partie Bianki i chóru”⁹. Opuszczony i zawiedziony Józef prorokuje w obrazie *Samotność* nadejście Mesjasza (fragmenty monologu Józefa z opowiadania *Księga*). W kolejnej scenie Józefa odwiedza Szłoma. Zachwycony jego rysunkami wygłasza monolog w formie śpiewnej recytacji. Nastrój poetyckiego uniesienia, towarzyszącego poprzednim scenom, przerywa farsa w *Epizodzie groteskowym*, poświęconym kłótni Adeli z ojcem – chór przedrzeźnia wypowiedzi bohaterów quasi-jąkaniem, skandowaniem, powtórzeniami. Ostentacyjnie spór przeradza się w krytykę prymitywności Adeli. W ostatnim monologu Józef-artysta mówi: „Obudźcie się, obudźcie się! Pospieszcie mi z pomocą! Czy mogę sam jeden podołać temu zalewowi, czy mogę ogarnąć ten potop? Jak mam sam jeden odpowiedzieć na milion olśniewających pytań, którymi Bóg mnie zalewa?”. W epilogu zaś zastanawia się nad rolą artysty i sztu-

5 J. Łuciuk, komentarz do opery, manuskrypt autora, 28.02.2017.

6 Ibidem.

7 Wywiad z Juliuszem Łuciukiem, rozmawiał M. Borkowski, „Dziennik Polski”, 30.04.2016.

8 J. Łuciuk, partytura, manuskrypt autora, 28.02.2017.

9 Ibidem.

ki: „Nie chcę rozstrzygać, czy byłem powołany do rzeczy najwyższych, po które sięgnęła moja ambicja. Byłem snadź powołany tylko do zainicjowania. Zostałem napoczęty, a potem porzucony”¹⁰.

Poza jednym występem, który Łuciuk określa jako „prawykonanie estradowe”, opera nie była dotychczas wystawiana. *Demiurgosa* zagrano 26 kwietnia 1990 roku w Muzeum Judaistycznym w Krakowie podczas Drugiego Festiwalu Kultury Żydowskiej¹¹. Kilka lat później udało się zrealizować także materiał na płytę. 21 lutego 1995 roku, podczas Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów Krakowskich, w Sali Koncertowej Filharmonii Krakowskiej odbył się koncert Juliusza Łuciuka z okazji czterdziestolecia jego pracy kompozytorskiej. Występowała Radiowa Orkiestra Symfoniczna w Krakowie. Efektem tego koncertu była płyta *Demiurgos*, wydana w 1996 roku przez firmę fonograficzną DUX.

Światowy sukces *Manekinów*

Znacznie lepszy los spotkał operę *Manekiny* Zbigniewa Rudzińskiego. Prapremiera odbyła się 29 października 1981 roku we Wrocławiu. Rudziński, kompozytor, dyrektor działu muzycznego Warszawskiego Studia Filmów Dokumentalnych i Wykładowca, stworzył operę w trzech aktach na zamówienie Roberta Satanowskiego dla Państwowej Opery we Wrocławiu. Spektakl wyreżyserował Marek Grześniński. Libretto zostało oparte na motywach kilku opowiadań ze *Sklepów cynamonowych* (*Manekiny*, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, *Noc wielkiego sezonu*) i *Sanatorium pod Klepsydrą* (*Księga* i *Edzio*). Niecały rok po prapremierze, 9 października 1982 roku, *Manekiny* wystawiono w warszawskim Teatrze Wielkim, w którym do tej pory grane były ponad 160 razy¹². Tak komentowała to zdarzenie Małgorzata Komorowska: „przedstawienie jednogłośnie okrzyknięte mianem doskonałego. Inscenizacja i plastyka teatralna wraz z muzyką tworzą całość. Identyczny kształt sceniczny ma prapremiera utworu we Wrocławiu sprzed roku (1981 – i tam, i w Warszawie *Manekiny* odnoszą krajowy i światowy sukces. Postaci rodem z rysunków i prozy genialnego Brunona Schulza z Drohobycza, dziwne ożywione manekiny w ciasnej pracowni krawca Jakuba

¹⁰ Idem, *Demiurgos*, płyta, DUX, 1996.

¹¹ Festiwal organizowany przez wiele niemieckich instytucji, z Niemcem w roli dyrektora muzycznego, uznawany był za przedsięwzięcie kontrowersyjne. Krytycy zwracali uwagę na małą liczbę Żydów na festiwalu, negatywnie oceniano też sposób jego organizacji: „It all came down to the fact that if I, as a goy, dare to organize a Jewish festival in the biggest Jewish cemetery in the world, I cannot invite only German, French, Dutch and Belgian artists, without inviting, first of all Jews. If this is a festival of Jewish culture, Jews must create it, with all their pain and joy, memory and hope for the future” (cyt. za: *2nd Jewish Culture Festival under the auspices of the Polish Minister of Culture Mrs Izabella Cywińska*, red. K. Gierat i in., tłum. H. Zwolski, Kraków 1990, s. 53).

¹² Archiwum Teatru Wielkiego, <http://archiwum.teatr Wielki.pl/baza/-/o/manekiny-09-10-1982/42873/20181> (dostęp: 12.12.2016).

przykuwają uwagę. Razem pojawiają się w jego snach: uwodzicielska, z pejczem, Magda Wang, majestatyczna królowa Draga, wyśpiewujący tenorowe rulady, jak nakręcana lala Edzio kaleka i dwie pomocne Jakubowi dziewczynki, Polda i Paulina. Od ich białych twarzących zwróconych ku widowni trudno oderwać oczy. Słychać powabne głosy i powracające, tak samo jak kroki, gesty i sytuację, dźwięki kameralnej (zaledwie siedmioosobowej) orkiestry. Przestrzeń jest zagracona, barwy szmacianych kostiumów przyszarzałe, charakteryzacja wyrazista. Wszystko to czyni z aktorów zjawy z zaginionego świata”¹³. Opera doczekała się także nagrań telewizyjnych oraz licznych inscenizacji za granicą – w Finlandii, w Izraelu, w Niemczech, we Francji i w Wielkiej Brytanii. W 1988 roku *Manekiny* otrzymały nagrodę na Neue Musiktheater-Werkstatt w Berlinie. „Życie Warszawy” donosiło: „Awangardowy Teatr Muzyczny z Polski znajduje zgodne uznanie krytyków i publiczności. Nie mylił się Rudziński, gdy wyrażał wiarę, że widz – oswojony z różnorodnymi prądami teatralnymi – jest w stanie odczuć i przeżyć *Manekiny*, odwołujące się do gry wyobraźni”¹⁴. Pochwał operze inspirowanej twórczością Schulza nie szczędziła także krytyka paryska, londyńska i niemiecka¹⁵.

Rudziński był przeciwny drukowaniu libretta w programie opery – nie chciał streszczać dzieła Schulza, odsyłał do jego książek. Podkreślał także szczególną funkcję muzyki w tworzeniu postaci: „To właśnie muzyka jest dominantą spektaklu. Teatr jest tu oczywiście warstwą bardzo istotną, ale muzyka w większym stopniu posiada walor uniwersalnego – ponadjęzykowego i ponadnaczeniowego komunikatu. W mojej operze dramat artysty – a więc dramat samego Schulza i kreacyjny dramat jego postaci – Jakuba chciałem wyrazić głównie poprzez muzykę, której partnerują ruch sceniczny, scenografia, koncepcja reżyserska [...] Nie szukałem w tym tekście muzyczności, szukałem natomiast pretekstu do tego, by śpiewanie prozy Schulza uczynić czymś naturalnym”¹⁶. *Manekiny* nawiązuje głównie do *Traktatu o manekinach ze Sklepów cynamonowych*. Spektakl ukazuje Jakuba, artystę, kontemplującego istotę natury i materii. Obok niego pojawiają się postacie ze *Sklepów cynamonowych* (Adela, Polda i Paulina, anarchista Luccheni, królowa Draga, manekiny), z *Sanatorium pod Klepsydrą* (Magda Wang, Edzio) oraz postacie kobiece nawiązujące do twórczości plastycznej Schulza (anonimowa kobieta z biczem). Rudziński wykorzystał konwencję teatru w te-

13 M. Komorowska, *Komentarz do „Manekinów”*, Archiwum Teatru Wielkiego, <http://archiwum.teatr-wielki.pl/baza/-/o/manekiny-09-10-1982/42873/20181> (dostęp: 12.12.2016).

14 AW, „*Manekiny*”, o których się mówi, „*Życie Warszawy*”, 12.02.1983.

15 Zob. W. Dzieduszycki, „*Manekiny* w Alabama Halle”, „*Życie Literackie*” 27.03.1988; P. Chynowski, *W Monachium głośno o „Manekinach”*, „*Życie Warszawy*”, 29.02.1988; M. Kubik, „*Manekiny*” zdały egzamin nad *Tamizą*, „*Express Wieczorny*”, 03.07.1990; Zbigniew Rudziński o „*Manekinach*” w Paryżu, „*Życie Warszawy*”, 10.02.1983.

16 *Rzeczywistość operowa*, www.e-teatr.pl/pl/realizacje/21122,szczegoly.html (dostęp: 27.12.2016).

atrze. Jan Ciechowicz tak komentował tę operę: „W tym świetnie zakomponowanym pandemonium krzewił się bezwstydną bujnością – jak by to powiedział Schulz – pastisz, persyflaż, i cytat muzyczny, różne rytmizacje, pasma i linie, eklektyczne w założeniu tandetne kantyczki, mowośpiewy i arietki operowe, aż lepkie od kolorów. Na koniec, w finale, demiurg – Jakub to wlatywał w ekstazie twórczego obłąkania, to kurczył się na widok piersi i bioder Adeli albo tylko jej stopy w czarnym pantofelku. Zaś korowód wyciągniętych z wszystkich kątów manekinów tworzy pochód przy dźwiękach radosnego alleluja”¹⁷. Piotr Kamiński w książce *Tysiąc i jedna opera* zauważa, że kompozytor stosuje liczne napięcia tonalne, zespół instrumentalny brzmi subtelnie, a niektóre instrumenty wykorzystywane są w sposób niekonwencjonalny¹⁸. Wybrzmiewają smyczki, klarnty, flety i perkusja. Linie wokalne są „zindywidualizowane, natomiast zabiegi muzyczne, wszelkie zróżnicowania wokalne służą poniekąd kształtowaniu charakterystyki postaci – wysoka, krzykliwa skala dziewcząt sugeruje erotykę, mechaniczne i rytmiczne partie charakteryzują manekiny, pseudooperowe arie – «pseudogenialnego Edzia». Postacie komunikują się śpiewając te same motywy muzyczne. Kompozycje imitują nieraz tradycyjne formy, recytatywy i arie, spośród których często wybrzmiewa pastisz”¹⁹. Rudzińskiemu zależy na tym, by wykorzystać naturalność aktorów i ich możliwości wokalne. „Próbowałem stworzyć operę – wyjaśnia kompozytor – a może teatr muzyczny [...], w którym nie byłoby sztuczności rażącej w tradycyjnie pojmowanej operze. Istotą owej sztuczności – moim zdaniem – jest istnienie podstawowej sprzeczności pomiędzy fabułą, librettem, a sposobem realizowania tekstu – czyli śpiewem na scenie [...] lubię operę dawną. [...] Podjąłbym się następnej próby operowej jedynie w przypadku takim (a stało się tak właśnie z *Manekinami*), gdybym znalazł kolejny tekst dający się śpiewać. Musi to być literatura czy poezja o charakterze symbolicznym, bez konkretnych (realistycznych) postaci, bez tradycyjnie potraktowanej akcji, z nieokreślonością, bądź wielotorowością czasu i miejsca. Dlatego odpowiada mi klimat prozy Schulza, klimat dający się przetłumaczyć w kategoriach języka muzycznego”²⁰.

Schulz w operze na świecie

3 listopada 1995 roku w Alte Oper we Frankfurcie grupa muzyczna Ensemble Modern po raz pierwszy wykonała utwór *Street of Crocodiles (Ulica Krokodyli)* Lizy Lim. W latach 2013–2015 ta sama artystka pracowała nad kolejnym dzie-

¹⁷ J. Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, „Dialog” 1993, nr 5, s. 99.

¹⁸ Za: P. Kamiński, *Zbigniew Rudziński*, w: idem, *Tysiąc i jedna opera*, t. 2, Kraków 2008, s. 340–342.

¹⁹ Ibidem, s. 342.

²⁰ *Rzeczywistość operowa*, www.e-teatr.pl/pl/realizacje/21122,szczegoly.html (dostęp: 27.12.2016).

łem inspirowanym twórczością Schulza – operą *Tree of Codes*, będącą adaptacją książki Jonathana Safrana Foera pod tym samym tytułem. W wywiadzie dla Australijskiego Centrum Muzyki tak komentowała swoje inspiracje: „Świat Brunona Schulza, na podstawie którego Jonathan Safran Foer napisał własną książkę, jest tak wielowymiarowy, że można tę prozę czytać, wydobywając z niej wiele nowych opowieści, i w pewnym sensie to właśnie zrobiłam, korzystając dodatkowo z wyborów Foera, który mówi, że zajmowanie się Schulzem jest jak praca nad Kabałą – każda kombinacja liter i słów rodzi nowe znaczenia. Wcześniej napisałam utwór dla Ensemble Modern, zatytułowany *Ulica Krokodyli*, jako odpowiedź na prozę Schulza, a także jako odpowiedź na magiczną produkcję opartą na jej motywach, zaprezentowaną przez Théâtre de Complicité Simona McBurney’ego na Festiwalu w Sydney w 1993 roku. Przez dwadzieścia lat miałam więc pomysł na sztukę teatralną. Kiedy jednak w roku 2010 zobaczyłam tę niesamowitą, «pociętą» strukturę książki, dzięki której można czytać kilka warstw, przyglądać się zmieniającej się architekturze słów i znaczeń, natychmiast zaproponowałam Ensemble Musik Fabrik stworzenie opery. Jeśli chodzi o inne teksty w librecie – *Król olch* Goethego również jest przywoływany przez Schulza, dlatego się tam znalazł. Moje opracowanie sekcji dotyczącej szaleństwa, oparte na pracy Foucaulta, także pochodzi od Schulza”²¹.

Akcja opery, pozbawiona linearnej narracji, rozgrywa się w nieokreślonym świecie, poza czasem, „podczas dodatkowego dnia doszczepionego do ciągłości życia”²², poza wszelkimi znanymi światami fikcyjnymi lub rzeczywistymi, w przestrzeni, w której żywe istoty i materia przeobrażają się nieustannie w nowe formy. Granice między światem żywych i umarłych są płynne, mieszają się przeszłość, przyszłość i teraźniejszość, zacierają się różnice między tym, co realne, a tym, co fikcyjne. Postacie mają hybrydyczne formy i tożsamości – ptaki imitują mowę, ludzie śpiewają jak ptaki. Ojciec nie wie, że jest martwy, kukielki wypowiadają się za niego; próbuje wykreować rzeczywistość z martwych elementów. Formy na scenie są zmutowane (dwugłowe zwierzęta), aktorzy wykorzystują bruchomówstwo, często wypowiadają się w roli innych postaci niż te, które grają. Przedziwny świat zdaje się chórem obwieszczać: „martwa materia jest zanimizowana, uczy się marzyć, mówić, śpiewać”²³. Realność w operze Lim jest płynna, dwuznaczna. Istotą czasu jest jego efemeryczność. Adela każe Jakubowi no-

21 Liza Lim’s „*Tree of Codes*” and the ephemerality of life, wywiad z Lizą Lim, rozmawia Anni Heino, Australian Music Centre, 16.03.2016, www.australianmusiccentre.com.au/article/liza-lim-s-tree-of-codes-and-the-ephemerality-of-life (dostęp: 17.01.2017). Wszystkie tłumaczenia tekstów obcojęzycznych są mojego autorstwa.

22 *Tree of Codes*, „*cut-outs in time*”, an opera, <https://lizalimcomposer.wordpress.com/2016/02/04/tree-of-codes-cut-outs-in-time-an-opera/> (dostęp: 17.01.2017).

23 Zob. <https://lizalimcomposer.wordpress.com/2016/02/04/tree-of-codes-cut-outs-in-time-an-opera/> (dostęp: 17.01.2017).

sić maskę ptaka (Jakub chętnie ją zakłada), która staje się synonimem śmierci. Maskę tę przejmuję od niego Józef. Adela śpiewa kołysankę, której tonacja prędko się zmienia i nawiązuje do *Króla olch* Goethego. Syn adoruje ojca i przeżywa jego upadek... Lim twierdzi, że stworzyła operę „o pewnym rodzie, pamięci i czasie, o usunięciu i iluminacji”²⁴.

Recenzenci opery *Tree of Codes* zwracali uwagę na innowacyjność sposobu, w jaki Lim znajduje i łączy dźwięki. Niektóre części opery są gęste, bogate w brzmienia, skomplikowane, inne – proste, przystępne. Muzyka jest zróżnicowana, „kolorowa”²⁵. Po prapremierze w Kolonii spektakl został uznany za „ekscytujące odkrycie w świecie teatrów muzycznych, elegancko zorganizowane i niezwykle zmysłowe”²⁶. Egbert Hiller w „*Neue Zeitschrift für Musik*” pisał: „Rzeczywistość jest cienka jak papier – to podstawowe stwierdzenie libretta Lizy Lim, podkreślone także w muzyce. Z bogactwem kolorów i form [...] sugestywny świat dźwięków Lim staje się migotliwym, hybrydycznym bytem w wiecznie zmieniających się konstelacjach. Niesamowita jest dbałość autorki o szczegóły [...]. W *Tree of Codes* przekonuje, że można łączyć dawną zasadę *vanitas* z oszałamiającymi, zniekształconymi obrazami teraźniejszości w napięciu między wirtualizacją a egzystencjalną dezaprobatą, postępem naukowym i pradawnymi głębią duszy. Opera Lim ma znaczący wkład w muzyczny teatr naszych czasów, to kamień milowy w pracy tej kompozytorki [...]”²⁷.

Opera literacka w perspektywie komparatystyki intersemiotycznej

W muzycznych nawiązaniach do Schulza można zauważyć wspólną cechę – ich autorzy zachowują w swoich pracach osobliwą nastrojowość jego prozy. Jej muzyczność chętnie wykorzystuje Rudziński, motywy i tematy przenoszą do swoich oper Łuciuł oraz Liza Lim. Dodatkowo autorzy czerpią z twórczości plastycznej Schulza, która uzupełnia scenografię i kostiumy.

Badania i opisy rodzimej „oper literackiej”, czyli opery inspirowanej beletrystyką, są w polskim piśmiennictwie stosunkowo rzadkie²⁸. Natura związków pomiędzy dziełem inspirującym i inspirowanym, współistnienie muzyki i literatury, zakładają perspektywę poznawczą będącą wypadkową analizy muzykologicznej

²⁴ Ibidem.

²⁵ Por. „*Kölner Stadt-Anzeiger*”, 11.04.2016; „*Die Deutsche Bühne*”, 10.04.2016; za: www.ricordi.com/en-US/News/2016/04/Liza-Lim-Tree-of-Codes.aspx oraz <https://lizalimcomposer.wordpress.com/2016/04/14/tree-of-codes-trailer-miscellaneous-press/> (dostęp: 23.06.2017).

²⁶ „*Deutschlandradio Kultur*”, 09.04.2016; za: www.ricordi.com/en-US/News/2016/04/Liza-Lim-Tree-of-Codes.aspx (dostęp: 23.06.2017).

²⁷ E. Hiller *Die Wirklichkeit ist dünn wie Papier*, „*Neue Zeitschrift für Musik*”; za: <https://lizalimcomposer.files.wordpress.com/2016/04/egbert-hiller-c2abdie-wirklichkeit-ist-dc3bcnn-wie-papierc2bb.pdf> (dostęp: 23.06.2017).

²⁸ Por. A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze*, Częstochowa 2005, s. 7–12.

i literaturoznawczej, a nawet przekroczenie obu tych dziedzin. Wszelkie operowe adaptacje wymagają nie tylko analizy muzykologicznej, lecz także interpretacji, refleksji związanej z odbiorem dzieła.

Dzieło literackie w procesie przetworzenia na potrzeby opery pozostaje bierne, poddane prymatowi muzyki. Zostaje ono zorganizowane według nowych zasad – z uwzględnieniem harmonii, rytmu, linii wokalnych, konstrukcji dramatycznej czy motywów przewodnich²⁹. Modyfikacje w tym procesie są nieuchronne – niemożliwe jest dokładne i całkowite przeniesienie jednego dzieła w drugie. Będzie to każdorazowo akt dekonstrukcji. Jak pisze Iwona Puchalska w *Sztuce adaptacji*: „jako spontaniczne świadectwo odbioru, adaptacja jest cenna: w jej krzywym zwierciadle ożywają, są aktualizowane i rozwijane takie aspekty dzieła, które w jego immanentnej formie istniały w stanie uśpienia lub zgoła w stanie potencjalności, bez szansy na obudzenie wskutek nawet najbardziej wnikliwej lektury”³⁰. Libretto byłoby zatem mostem między dziełem literackim i dziełem muzycznym. Jest jednak wytworem nieautonomicznym, determinowanym przez konstrukcję opery. Dekonstrukcja Schulzowskiej prozy w librecie pozwoliła przypomnieć odbiorcom znane motywy świata przedstawionego *Sklepów cynamonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyodrębniła także kolejne i zarysowała obiecującą perspektywę nowych nawiązań i odczytań.

Aneks. Schulzowskie inspiracje w muzyce współczesnej

- 1965 Stanisław Radwan, *Sanatorium pod klepsydrą – homagium dla Bruno Schulza* na chór mieszany i zespół instrumentalny
- 1975 Jacek Kleyff, *Schulz* lub *Ballada o śmierci Schulza*
- 1976 Juliusz Łuciuk, opera *Demiurgos*, libretto według prozy Brunona Schulza
- 1987 Klaus Huber, *Fragmente aus Frühling. In memoriam Karol Szymanowski und Bruno Schulz* für Mezzosopran, Viola und Klavier
- 1989 Scott Lindroth, *Treatise on Tailor's Dummies* for soprano, flute, tenor saxophone, bassoon, piano, accordion, percussion
- 1981 Zbigniew Rudziński, opera *Manekiny*, libretto według prozy Brunona Schulza
- 1993 zespół Neolithic, utwór *Unupdate Museum (In Memory of Bruno Schulz)* z albumu *The personal fragment of life*
- 1994 Louis Andriessen, utwór *The Schultz Song* z albumu *De Stijl / M is for Man, Music, Mozart*, słowa: Peter Greenaway
- 1995 Liza Lim, utwór *Street of Crocodiles*

²⁹ I. Puchalska, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004, s. 9–18.

³⁰ Ibidem, s. 21.

- 1996 Juliusz Łuciuk, album *Demiurgos*
- 1996 Anna Szałapak, piosenka *Anna Csillag*, muzyka: Zygmunt Konieczny, słowa: Bolesław Leśmian i Bruno Schulz
- 1996 Ginger Mayerson, *Street of Crocodiles*, kolaż dźwiękowy z tekstem
- 1996 Małgorzata Górniewicz (program), Paweł Bitka (muzyka), spektakl muzyczny *Żegnaj Poro!* do słów Brunona Schulza.
- 1997 Ginger Mayerson, *The Gale*, kolaż dźwiękowy z tekstem
- 1998 Kota Miki, utwór *Sanatorium pod klepsydrą*
- 1998 zespół R.E.M., utwór *Parkeet* z albumu *Up*
- 1999 zespół Ścianka, utwór *Czarny autobus* z albumu *Dni wiatru*
- 2000 zespół Pustki, utwór *Bruno* z albumu *Studio Pustki*
- 2001 Yuji Oniki, album *Cinnamon Shops*
- 2001 zespół The Plastic People Of The Universe, utwory *Podzim / The Second Autumn* oraz *Konec léta / Summer's End* z albumu *Líně s tebou spím – Lazy Love. In Memoriam Mejla Hlavsa*
- 2003 Jakub Kowalewski, *Postscriptum z Drohobycza* według prozy Brunona Schulza na sopran, głos recytujący, chór i orkiestrę symfoniczną
- 2004 Johannes Kotschy, *Bruno Schulz – Epitaph an einen Nicht-Verstandenen* na bas-baryton i kwartet smyczkowy
- 2004 zespół Armia, utwór *Ulica Jaszczurki* z albumu *Ultima Thule*
- 2005 Cracow Klezmer Band (Bester Quartet), album *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass. Tribute to Bruno Schulz*
- 2006 Joe Cutler, utwór *Cinnamon Street*
- 2006 John Woolrich, *The Street of Crocodiles* for piano, trumpet and strings
- 2007 zespół Bisclaveret vs Bruno, album *Les mannequins*
- 2007 zespół Bruno Schulz, utwór *Taniec bałwochwalczy* z albumu *Ekspresje, depresje, euforie*
- 2007 zespół Tin Hat, album *The Sad Machinery of Spring*, muzyka: John Zorn
- 2008 Lech Jankowski, utwór *Ulica Krokodyli 49/5* z albumu *Przerwa w cieniu*
- 2008 Gideon Lewensohn, *Quartet for Bruno Schulz. Postlude for Piano, Violin, Clarinet & Cello*
- 2009 Johannes Maria Staud, *On Comparative Meteorology* for orchestra
- 2009 zespół Karbido, album *Cynamon*, słowa: Jurij Andruchowycz
- 2010 zespół Karbido, album *Great Synagogue Drokhobych*
- 2011 zespół Nebenjob, utwór *Wer erschoss Bruno Schulz?*
- 2011 Marcin Kulwas (muzyka), Leszek Pietrowiak (słowa), Edyta Janusz-Ehrlich (śpiew), album *Pieśni według Schulza*
- 2013 Marcin Kulwas (muzyka), Leszek Pietrowiak (słowa), Edyta Janusz-Ehrlich (inscenizacja), widowisko muzyczno-plastyczne *Karakonia. Pieśni według Schulza*
- 2014 Alberto Collodel (klarnet basowy), Giovanni Mancuso (fortepian), album *Ulica Krokodyli (Bruno Schulz Lost Thoughts)*

- 2015 Maria Knaflewska (muzyka), Tomasz Kajdański (reżyseria i choreografia), balet *Kafka/Schulz. Objawienia i herezje*
- 2016 Liza Lim, opera *Tree of Codes. Cut-outs in time*, na podstawie książki *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera

Piotr J. Maksymowicz: Dramaturgiczna funkcja muzyki w *Demiurgosie* Juliusza Łuciuka

Pierwsza opera, która powstała z inspiracji twórczością Brunona Schulza, nigdy nie została wystawiona. Dotychczas zaprezentowano ją publicznie jedynie w postaci trzech wykonań koncertowych, a więc pozbawionych gry aktorskiej oraz plastyczności spektaklu teatralnego. Zarówno podczas prawykonania, które odbyło się w trakcie krakowskiego Festiwalu Kultury Żydowskiej w 1990 roku, jak i później publiczność miała możliwość wysłuchania jedynie postaci oratoryjnej utworu. Dla odbiorców opery *Demiurgos* Juliusza Łuciuka obszar recepcji ograniczał się więc jedynie do warstwy muzycznej i literackiej.

Utwór został napisany na zamówienie Opery Krakowskiej w latach 1975 i 1976. Partyturę w postaci fotokopii rękopisu opublikowało Polskie Wydawnictwo Muzyczne i po kontakcie z wydawnictwem była udostępniana wykonawcom. Ukazało się także nagranie płytowe *Demiurgosa*, zrealizowane przez Chór Polskiego Radia i Radiową Orkiestrę Symfoniczną w Krakowie pod dyrekcją José Marii Florêncio w 1995 roku¹. W dołączonej do płyty książeczce wraz z krótkimi notkami o kompozytorze i artystach znajduje się też libretto opery.

Demiurgos Juliusza Łuciuka nie wymaga rozbudowanego zespołu wykonawców. Partytura opery przewiduje zaangażowanie czterech solistów, ośmioosobowego chóru oraz orkiestry kameralnej składającej się z dwudziestu jeden instrumentalistów, w której można wyróżnić sekcje instrumentów smyczkowych, dętych oraz rozbudowaną sekcję perkusyjną. Zastosowane w partyturze środki kompozytorskie w większości opierają się na technikach sonorystycznych oraz przetworzeniach aleatorycznych. Nie dominują one jednak w odbiorze kompozycji, ponieważ proporcje pomiędzy muzyką a tekstem zostały bardzo dobrze wyważone i można odnieść wrażenie, że często właśnie tekst odgrywa większą rolę niż muzyka. Libretto napisał kompozytor we współpracy z polonistą i teatrologiem Andrzejem Lisem. Opiera się ono na wybranych fragmentach prozy Brunona Schulza i zamyka w trzech obrazach. Nie następuje w nim zawiązanie zwartej i jednolitej akcji dramatycznej, a kolejne odsłony są ze sobą powiązane w luźny sposób. Lektura libretta skłania do postawienia pytania o walory dra-

1 J. Łuciuk, *Demiurgos*, DUX Recording Producers, Warszawa 1996, płyta CD.

maturgiczne i sceniczne tego tekstu. Wydaje się, że do stworzenia napięcia dramaturgicznego niezbędne jest ściśle powiązanie narracji muzycznej z literacką opowieścią sceniczną. Czy dramaturgia w *Demiurgosie* opiera się na interferencjach zachodzących na styku tekstu literackiego z tekstem muzycznym? Czy może raczej jest to rodzaj rozbudowanej muzycznej ilustracji świata utrzymanego w poetyce marzeń sennych z prozy Brunona Schulza?

Próba odpowiedzi na te pytania wymaga przebadania występujących w tej operze zależności między językiem literackim a pozornie pozbawionym znaczeń językiem muzycznym. Język muzyki jest oczywiście asemantyczny, opiera się jednak na pewnym – wykształconym szczególnie na gruncie tradycji operowej – systemie konwencji, który bardzo często pozwala na zbliżone lub nawet wspólne dla wielu odbiorców odczytania określonych emocji. Zagadnienie to doczekało się pierwszych teoretycznych opracowań już w XVII wieku, a jego rozwój należy łączyć z początkami formy operowej, będącej przecież od swych narodzin syntezą sztuk. Przeświadczenie o silnych związkach określonych przebiegów melodyczno-rytmicznych, harmonii, tonacji oraz tempa z dającymi się odczytać emocjami znalazło swój wyraz w powstałej i spopularyzowanej w okresie baroku i oświecenia teorii afektów muzycznych. Szymon Paczkowski w artykule poświęconym racjonalistycznym podstawom muzycznej teorii afektów pisze: „Pogląd, że zdolność muzyki do przedstawiania i wyzwiania afektów jest jej przeznaczeniem i szczególnym celem, że wzbogaca jej byt i stanowi estetyczną wartość, ukształtował się dopiero pod koniec XVI wieku”². Oczywiście nie da się tej teorii zastosować bezpośrednio do interpretacji muzyki wieków późniejszych, zwłaszcza tej, która powstała poza systemem tonalnym dur-moll, jest ona jednak dowodem na istnienie pewnych – przez słuchaczy nie zawsze uświadamianych – konwencji muzyczno-teatralnych. Innym przykładem naddawania znaczeń muzyce są wagnerowskie lejtmotywy, tak chętnie stosowane do dzisiaj, chociażby w muzyce filmowej. W muzyce XX wieku system konwencji znaczeniowych jest także obecny, chociaż nie przybiera postaci skodyfikowanego i jednorodnego systemu jak w epokach dawniejszych. Czy jest obecny także w *Demiurgosie*?

Opera Juliusza Łuciuka pozbawiona jest uwertury. Zamiast niej na początku spektaklu pojawia się bardzo rozbudowany monolog Jakuba, poświęcony zagadnieniu tworzenia, tytułowemu Demiurgosowi, który, jak się później okaże, ma determinujące znaczenie dla całości utworu. Funkcja instrumentalnego wstępu, wprowadzającego słuchaczy w nastrój mającej się zaraz rozegrać sceny, została jednak pośrednio zachowana. W partyturze prolog ten nie został wyodrębniony, stanowi integralną część rozpoczynającego się właśnie monologu. Pod względem harmonicznym opiera się na wprowadzającym w nastrój niepokoju, długo

2 S. Paczkowski, *O racjonalistycznych podstawach muzycznej teorii afektów w świetle filozofii Kartezjusza*, „Barok” I, 1994, nr 1, s. 109.

wybrzmiewającym klasterowym dysonansie w partii instrumentów smyczkowych i skonstruowany został na zasadzie narastających aleatorycznych powtórzeń w partii instrumentów dętych. Pełni funkcję gwałtownego, pełnego grozy i niepokoju doprowadzenia do pierwszego kulminacyjnego punktu, jakim jest rozpoczęcie partii Jakuba. W tym momencie orkiestra milknie. Jednak ogromne napięcie, zbudowane chwilę przedtem przez zespół instrumentalny, nie opada. Już pierwsze wypowiedziane, a raczej zaśpiewane przez Jakuba słowo, „Demiurgos”, opiera się na ogromnym dysonansowym skoku w dół o interwał septymy wielkiej. Jest to zabieg bardzo dobrze znany w języku dramaturgii muzycznej już od początków opery. W ramach wspomnianej barokowej teorii afektów muzycznych taki chwyt kompozytorski nazwalibyśmy *exclamatio*, czyli inaczej wykrzyknieniem. Figura ta „może występować w różnych sytuacjach, najczęściej związana jest z wyrażaniem błagania lub prośby, wybuchem gniewu, trwogi, rozpacz, także z euforyczną radością”³. Taki zabieg kompozytorski w długiej tradycji muzycznej był stosowany do zilustrowania bardzo silnych i gwałtownych stanów emocjonalnych.

Można powiedzieć, że rozpoczynający operę monolog Jakuba jest rodzajem buntu, w którym bohater domaga się możliwości tworzenia. Za pomocą muzyki kompozytor stwarza wrażenie, jakoby wszystko, co należy do operowego świata przedstawionego, wynikało z aktu stwórczego postaci scenicznej. Jakub za pomocą swojego śpiewu – jak Konrad z Mickiewiczowskiej *Wielkiej Improwizacji* – kładzie „dłonie na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach”⁴. Właściwie każdy dźwięk orkiestry jest rezultatem i zarazem odpowiedzią na bardzo dokładnie przytoczone słowa Schulzowskiego *Traktatu o manekinach*, wybrzmiewające w partii Jakuba. To jego słowa zdają się sprawiać, że warstwa muzyczna zaczyna istnieć. Tekst Brunona Schulza ma czas, aby wybrzmieć, i może być bardzo wyraźnie usłyszany, ponieważ akompaniament go nie zagłusza. Najważniejszym pragnieniem Jakuba jest tworzenie, chce na swoją miarę stać się Demiurgiem. W jego monologu można wyodrębnić swoistą woltę – od pełnego grozy i niepokoju początku poprzez znacznie bardziej powściągliwą część środkową do kolejnego – tym razem kończącego monolog muzycznego *exclamatio* Jakuba, opartego na słowach „Pragniemy Demiurgii”.

Monolog Jakuba jest długi, trwa około ośmiu minut. Dopiero po nim do akcji scenicznej zostaje wprowadzona kolejna postać. Rozpoczyna się duet Jakuba i jego syna Józefa. Nie następuje jednak nawiązanie dialogu między nimi – partia Józefa ogranicza się do powtarzania, prawie jak echo, słów wypowiedzianych przez Jakuba. Rola ojca, w partyturze przewidziana na głos basowy, nadal jest najważniejsza nie tylko pod względem muzycznym, jak w pierwszym monolo-

3 D. Szlagowska, *Retoryka*, w: tejże, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 35–36.

4 A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1955, s. 159.

gu, lecz dosłownie zaczyna narzucać i dyktować tekst śpiewany przez kolejne postacie opery. Pojawiająca się po chwili partia chóru również opiera się na słowach wypowiedzianych przez Jakuba. Potęguje to wrażenie, że wszystko, co widz obserwuje na scenie, wypływa z jednego źródła – ze słów Jakuba. To, co można by nazwać postulatem demiurgii, postawionym przez niego na początku opery, wydaje się zrealizowane. Jakub staje się scenicznym Demiurgiem. Nadal bardzo wyraźnie zakreślona jest linia pomiędzy posługującym się tekstem literackim Jakubem a resztą świata przedstawionego opery. Józef, podobnie jak chór, nie wprowadza w swoich partiach żadnej nowej treści znaczeniowej. Pełnią one taką samą funkcję, jaka od początku spektaklu zarezerwowana jest dla orkiestry. Słowa, które od nich usłyszymy, nie mają znaczenia semantycznego, a ich śpiew jest istotny dopiero w kontekście sytuacji scenicznej, w jakiej się znaleźli – jest zbudowanym na języku niedookreślonych emocji muzycznym komentarzem do partii Jakuba. Warto zauważyć, że do tej pory ten dyskurs pomiędzy tekstem Jakuba a warstwą muzyczną jest jedynym polem, na którym dokonuje się to, co można by nazwać dialogiem. W librecie nie następuje zawiązanie klasycznie pojmowanego konfliktu, który tworzyłby sytuację dramaturgiczną. Następuje to na styku warstwy muzycznej i literackiej, co zostaje przedstawione scenicznie poprzez skontrastowanie roli Jakuba i reszty całego aparatu wykonawczego.

W tak skonstruowanej rzeczywistości *Demiurgosa*, wypływającej z inwencji i woli tworzenia Jakuba, pojawia się jednak nowy, niepasujący do niej element. Wraz z pojawieniem się na scenie Adeli komplementarny świat, konsekwentnie budowany od samego początku opery, ulega przemianie. Adela – i jak się później okaże, także Bianka, czyli jedyne postacie kobiece pojawiające się w *Demiurgosie* – są poza całą sferą mistycyzmu, która dotyczy jedynie mężczyzn. Znamienne jest, że w operze w znakomitej większości utrzymanej w nastroju poważnym każde pojawienie się na scenie postaci kobiecej powoduje zmianę narracji zarówno muzycznej, jak i dotyczącej samej opowieści. Sceny z ich udziałem mają zabarwienie komiczne, dochodzące niemal do groteski. Nie należą one do świata wywodzącego się z aktu stworzenia, czy raczej „demiurgii”, dokonanego przez Jakuba. Pierwsze słowa Adeli brzmią: „No proszę, Jakub [...] będzie rozsądny”. Wraz z nimi wszystko, co zostało do tej pory stworzone przez Jakuba, mającego pozycję niemal boską, ulega rozbiciu. Wprawdzie Jakub będzie jeszcze obecny w dalszej części utworu, jednak usłyszymy go jedynie w trakcie kolejnego komicznego fragmentu, znajdującego się pod koniec opery. Wejście Adeli i jej apel o „bycie rozsądnym” w nieoczekiwany sposób zmienia punkt ciężkości całego utworu. Józef, do tej pory całkowicie bezwolny, pod absolutnym wpływem ojca, niejako przez niego stworzony, staje się główną postacią obrazu drugiego i trzeciego. Chaos przewartościowania został bardzo dobrze odzwierciedlony w partii orkiestry i chóru. Odsłona druga rozpoczyna się pełnym niepokojem i nerwowością fragmentem sonorystycznym, w którym kompozytor przewiduje także improwizację oraz elementy aleatorycznej przypadkowości. Również śpiew Józefa

został pomyślany jako szereg minimalnych zmian agogicznych i dynamicznych, co skutecznie pogłębia nastrój onirycznej niedookreśloności. Liczne glissanda chóru zbudowane z „szeleszczących” głosek – przejście od „s”, „sz”, „cz”, „sz” i powrót do „s” – są także istotnym elementem budowania tej atmosfery.

W dalszych częściach opery zależności między muzyką a librettem zostały ukształtowane na tej samej zasadzie. W partyturze obecne są w głównej mierze sonorystyczne środki wyrazu, w partiach wokalnych uwagę zwracają melorecytacja, gwizd czy nawet zwykła recytacja pozbawiona akompaniamentu muzyki. Warsztat kompozytorski najpełniej ujawnia się w groteskowym epizodzie zatytułowanym *Strażacy*. Sceniczna kłótnia pomiędzy Jakubem i Adelą staje się pretekstem do najpełniejszego w całej operze muzycznego opisu wirtuozerii kompozytorskiej. Wykorzystane w partiach wokalnych techniki sonorystyczne, takie jak gwizdy, szept, „quasi-jąkanie” czy liczne tremola, bardzo dobrze współgrają z absurdalnością sytuacji scenicznej. Zabieg ten, w połączeniu z pełnym dynamizmem tekstem libretta, w którym bohaterowie obrzucają się inwektywami, stwarza sytuację sceniczną mocno kontrastującą z raczej emocjonalnie powściągliwym ogólnym charakterem opery.

W operze *Demiurgos* teksty Brunona Schulza zestawione z muzyką Juliusza Łuciuka nabierają nowych, odmiennych znaczeń. Muzyka kompozytora pełni funkcję komentarza do tekstu literackiego, co uwidacznia się także w tym, co muzykologowie nazwaliby „koncertującym” potraktowaniem partii wokalnych. Często bardzo wyraźnie zarysowuje się dialog pomiędzy śpiewakiem solistą a zespołem orkiestrowym. Podczas śpiewu solisty orkiestra milczy lub delikatnie, cicho akompaniuje, natomiast podczas przerwy w narracji solisty pojawia się rozbudowany „komentarz” zespołu. Ten zabieg umożliwia wybitne zaakcentowanie znaczenia tekstu pochodzącego z opowiadań Brunona Schulza, a pod względem muzycznym pozwala na długofalowe stopniowanie napięcia emocjonalnego. Poprzez zestawienie muzyki ze słowem zostają jej naddane znaczenia pozamuzyczne. Zastosowano tutaj specyficzny język muzyczny, będący połączeniem dalekiego rezonansu barokowej teorii afektów muzycznych, oraz wykorzystano inne sposoby naddawania warstwie dźwiękowej znaczeń pozamuzycznych. Takie znaczenia zyskują u Juliusza Łuciuka chociażby dysonansowe współbrzmienia czy powtarzająca się instrumentacja. Materiał muzyczny jest w *Demiurgosie* tylko na pozór ilustracyjny, pozostający jak gdyby na drugim planie, jednak bardzo często właśnie on umożliwia zbudowanie napięcia dramaturgicznego. Dla widza spektaklu operowego może być odbierany jako ilustracja tej sfery świata Brunona Schulza, której nie daje się nazwać językiem semantycznym. W ten sposób uwidacznia się swoisty dialog pomiędzy tekstem literackim a „komentującą” muzyką. Dynamika wzrasta dopiero po wypowiedzeniu ważnej kwestii solisty, co podkreśla bardzo wyraźnie, że najważniejsze w operze Juliusza Łuciuka jest słowo pochodzące z prozy Brunona Schulza. Głos solisty przez znaczną część opery jest na pierwszym planie i wszystko, co dzieje się w muzyce, wynika bez-

pośrednio z jego słów. Jednak to narracja muzyczna wprowadza dramaturgię w tym utworze i umożliwia stworzenie spójnej opowieści scenicznej. Materiał literacki i muzyczny w *Demiurgosie* są ze sobą bardzo ściśle, nierozzerwalnie powiązane. Wszystkie te wzajemne zależności sprawiają, że opera Juliusza Łuciuka, mimo że opiera się w całości na cytatach z prozy Brunona Schulza, jest nową, niezależną opowieścią sceniczną, osadzoną w realiach znanych ze *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Ariko Kato: Adaptacja prozy Brunona Schulza w komiksie rodzeństwa Nishioka

Rodzeństwo Nishioka (Nishioka kyōdai) to zespół japońskich twórców komiksu. Rzeczywiście są rodzeństwem: brat Satoshi pisze teksty, do których młodsza siostra Chiaki tworzy czarno-białe rysunki.

W ostatnich latach rodzeństwo Nishioka pracowało nad komiksami będącymi adaptacją tekstów literackich, między innymi Franza Kafki i Brunona Schulza. W roku 2010 wydali zbiór komiksów na podstawie opowiadań Kafki, zatytułowany *Kafka. Classics in Comics*.

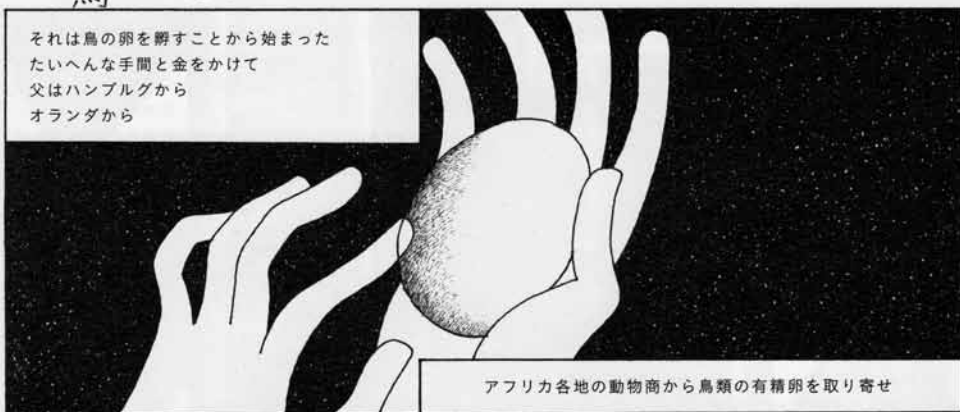
Z inicjatywy Yuichi Konno, redaktora japońskiego pisma subkulturowo-artystycznego „Yasō”, zrobili dwa cykle na podstawie prozy Brunona Schulza. W roku 2009 opublikowali cykl *Zapis metamorfozy. Według Brunona Schulza (Henshin no kiroku. Burūno Shurutsu ni yoru)* w specjalnym numerze tego pisma poświęconym tematowi „Monster & Freaks”, a w kolejnym roku w specjalnym numerze tegoż pisma poświęconym tematyce Bellmera i lalek opublikowali komiks *Manekiny (Manekin ningyō)* na podstawie czterech opowiadań Schulza z tomu *Sklepy cynamonowe: Manekiny, Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju, Traktat o manekinach. Ciąg dalszy oraz Traktat o manekinach. Dokończenie*. Pierwszy cykl, *Zapis metamorfozy*, został stworzony na podstawie następujących opowiadań: *Nawiedzenie, Ptaki, Karakony, Mój ojciec wstępuje do strażaków* oraz *Ostatnia ucieczka ojca*. Jak widać, w obu cyklach wspólny jest temat metamorfozy. W *Nawiedzeniu* Ojciec zostaje porównywany do proroka. W *Ptakach* z jajek wykluwają się różne gatunki egzotycznych ptaków. Tym razem Ojciec zostaje porównany do kondora. W *Karakonach* z kolei imituje ruch karakona, a w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* przebiega się w strój strażaka. W końcu w *Ostatniej ucieczce ojca* zmienia się w raka lub wielkiego skorpionia.

Rodzeństwo Nishioka cytuje poszczególne zdania, wyjęte z wybranych wątków tych opowiadań. Podstawą tekstu są przekłady japońskie zrobione przez Yukio Kudo, który marzył, aby ktoś kiedyś zrobił komiks na podstawie opowiadań Schulza. Te wybrane teksty razem z czarno-białymi rysunkami tworzą intymną i tajemniczą atmosferę przedstawioną w jego prozie.

Prace rodzeństwa Nishioka są często kategoryzowane jako komiks, ale wydaje mi się, że wykraczają one poza proste rozumienie komiksu czy książki ilu-

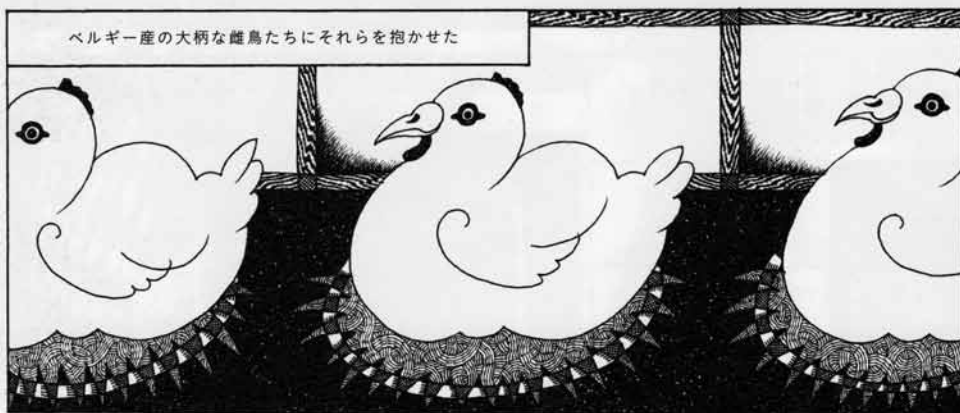
鳥 ■ Ptaki

それは鳥の卵を孵すことから始まった
たいへんな手間と金をかけて
父はハンブルグから
オランダから



アフリカ各地の動物商から鳥類の有精卵を取り寄せ

ベルギー産の大柄な雌鳥たちにそれらを抱かせた

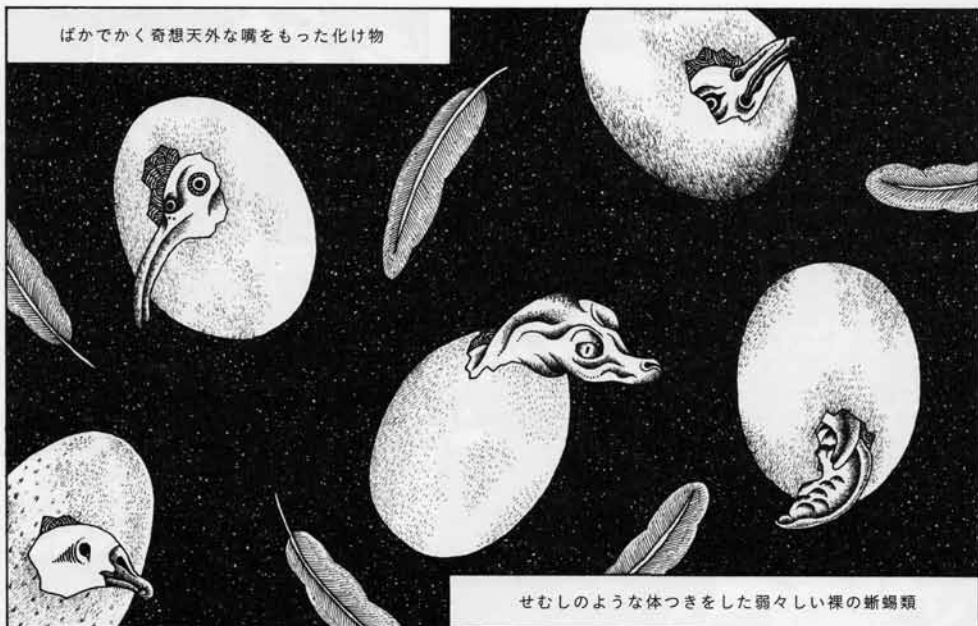


私もこれには
夢中になった



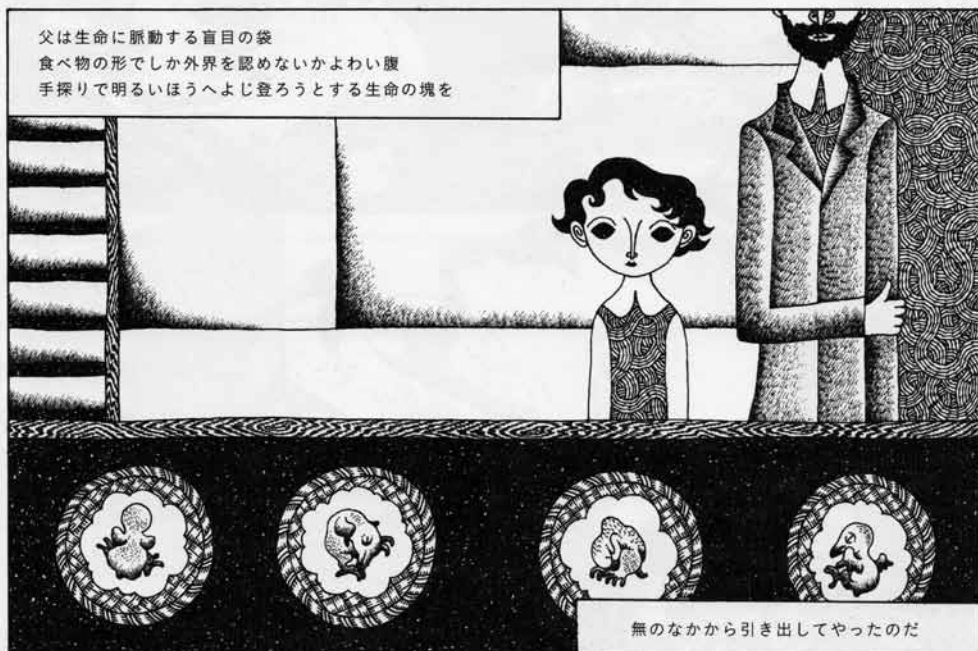
雛が孵り
形といい色といい
本物の怪物のようなものが生まれてきたのだから

ばかでかく奇想天外な嘴をもった化け物



せむしのような体つきをした弱々しい裸の蜥蜴類

父は生命に脈動する盲目の袋
食べ物でしか外界を認めないかわい腹
手探りで明るいほうへよじ登ろうとする生命の塊を



無のなかから引き出してやったのだ

strowanej. Mimo że istnieje „oryginalny” tekst, nie występuje w nich hierarchia między słowem i obrazem. Słowa i obrazy, współgrając ze sobą, tworzą pewną interpretację opowiadań.

Rodzeństwo Nishioka planuje kontynuować prace nad komiksami na podstawie prozy Brunona Schulza.

[noty, recenzje, przeglądy]

Bruno Schulz w Buenos Aires Z Henrykiem Mittelstaedtem rozmawia Agnieszka Hudzik

W opowiadaniu *Wiosna* narrator ogląda w klaszerze zwanym markownikiem znaczki pocztowe z dalekich krajów. Wylicza między innymi Kolumbię, Kostarykę, Wenezuelę, Meksyk, Ekwador, Gujanę, Gwatemalę, Kubę, Haiti, Jamajkę czy Sierra Leone. Są to w większości kraje Ameryki Środkowej i Południowej, były kolonie, odległe od Drohobycza geograficznie i kulturowo. Sama myśl o tych miejscach, o ich wyjątkowych aromatach i jaskrawych kolorach wprawia narratorkę w stan ekstazy. W ich przesadnym opisie należy upatrywać nie tylko zabiegów stylistycznych mających służyć artystycznemu oddaniu inności lub egzotyce obcego. Wymienione kraje stają się także symbolem wielowymiarowych zjawisk kulturowych, antropologicznych i politycznych. Mają być ilustracją nowoczesnych przewartościowań, jakie dokonały się zarówno w zakresie ludzkich zdolności percepcyjnych – dowartościowania sfery zmysłów kosztem dotychczasowej dominacji intelektu, rozproszenia substancjalnego podmiotu – jak i w domenie geografii kulturowo-politycznej: upadku obowiązującego dotąd w świecie porządku opartego na podziale na centrum i peryferia, imperia i prowincje.

Ten wywrotowy, antykolonialny potencjał prozy Schulza jest być może jednym z powodów wzmożonego zainteresowania nią w ostatnich latach na półkuli południowej. Ameryka Łacińska na nowo odkrywa Schulza. Po publikacji w Brazylii przekładu autorstwa Henryka Siewierskiego (Bruno Schulz, *Ficção completa*, Cosac Naify, São Paulo 2012), kilka miesięcy temu w Argentynie został wydany tom opowiadań *Sklepy cynamonowe* w tłumaczeniu Henryka Mittelstaedta.

Z argentyńskim tłumaczem rozmawiałam w Buenos Aires na początku kwietnia 2016 roku. Na wywiad przychodzić spóźniona, w centrum miasta zatrzymało mnie oberwanie chmury, strugi deszczu zwiastują rozpoczynającą się tu powoli jesień. Spotykamy się w Bibliotece Polskiej, która mieści się w Domu Polskim (Casa Polaca) przy ulicy Borgesa w dzielnicy Palermo, między ogrodem botanicznym z wysokimi palmami a gwarnym placem Cortázara. Rozmowa toczy się przy herbacie i tradycyjnych *aflajores*.

Agnieszka Hudzik: *Skąd wziął się pomysł na wydanie opowiadań Schulza w Argentynie?*

Henryk Mittelstaedt: Jeśli chodzi o pomysł na tłumaczenie, to nie była to moja inicjatywa, chociaż żałuję, że nie mogę się nią pochwalić. To nie ja znalazłem Schulza, tylko Schulz znalazł mnie. A stało się to przypadkiem. Poznałem młodą dziewczynę, Argentynkę, która zakochała się w polskiej literaturze. Nazywa się Gabriela de Mola i z wykształcenia jest wydawcą. Powiedziała mi, że jej marzeniem jest wydanie dzieł Schulza. Czytała je po angielsku i po hiszpańsku, ale przekłady nie przypadły jej do gustu. Argentyńczycy w ogóle raczej niechętnie czytają w języku hiszpańskim z Półwyspu Iberyjskiego, który znacznie różni się od swoich wersji południowoamerykańskich. Każdy hiszpańskojęzyczny kraj Ameryki Południowej ma swoje różnice językowe, swój specyficzny dialekt. Oczywiście ludzie z Buenos Aires, Bogoty i Madrytu są w stanie się porozumieć, ale od razu rozpoznają, kto skąd pochodzi. Poza tym bywa tak, że te same słowa mają w różnych krajach inny sens, co nie jest bez znaczenia zwłaszcza w przypadku tekstów literackich. Español-Argentino czy, jak wolą niektórzy, dialekt rioplatense jest pod wieloma względami wyjątkowy, formowały go pokolenia emigrantów z całego świata, przez co ma dużo naleciałości na przykład z języka włoskiego. Istnieje wiele przekładów twórczości Schulza na hiszpański, w większości wydanych w Europie – między innymi dzięki pracy tłumaczek i tłumaczy takich jak Salvador Puig, Juan Carlos Vidal, Elżbieta Bartkiewicz, Jorge Segovia czy Violetta Beck. Co ciekawe, *Sklepy cynamonowe* ukazały się także w Meksyku – przełożył je Sergio Pitol. Również w Argentynie z Schulzowskimi tekstami zmagał się już Ernesto Gohre. Jego przekład zatytułowany *La calle de los cocodrilos* z lat siedemdziesiątych to jednak tylko wybór opowiadań.

Jak wyglądała droga od pomysłu na wydanie nowego przekładu do realizacji tego przedsięwzięcia?

Zafascynowana Schulzem Gabriela de Mola, proponując mi tłumaczenie, obiecała, że jeśli tylko zgodzę się na współpracę z nią, ona zajmie się wszystkimi sprawami wydawniczymi. Postawiła sprawę jasno i ostrzegła mnie, że pro-

pozycja jest ryzykowna: wydawnictwa jeszcze formalnie nie ma, a Schulzowski tekst jest bardzo wymagający... Powiedziałem, że się zastanowię, by tuż po chwili odrzec, że z wielką ochotą podejmuję wyzwanie. Mój przekład *Sklepów cynamonowych* pod tytułem *Las tiendas de color canela* ukazał się w grudniu 2015 roku jako pierwsza publikacja nowo założonego przez Gabrielę wydawnictwa o polskiej nazwie „Dobra Robota”. Projekt został wsparty przez Instytut Książki oraz Ambasadę Polską w Buenos Aires. Nakład wyniósł 1000 egzemplarzy. Wydawnictwo ma w planach kolejne publikacje: będzie to sztuka teatralna Witkacego *Oni* oraz drugi tom opowiadań Schulza, *Sanatorium pod Klepsydrą*, nad którym obecnie pracuję i który chcemy wydać przed końcem roku.

Czy odbyła się promocja książki?

Choć książka ukazała się w grudniu, z jej prezentacją poczekaliśmy do końca marca. Styczeń i luty to tutaj czas wakacji i sezon ogórkowy. Rozmowa wokół książki odbyła się w ramach cyklu comiesięcznych spotkań „Porozmawiajmy o kulturze”, organizowanych przez Bibliotekę Polską (Biblioteca Polaca Ignacio Domeyko). Na spotkanie zaprosiliśmy naszego przyjaciela i współpracownika Biblioteki Miguela Grinberga, który jest chyba jednym z ostatnich żyjących przyjaciół Gombrowicza. W rozmowie o Schulzu wskrzesiliśmy pojęcie „trzech muszkieterów” oraz wspominaliśmy o korespondencji między Schulzem a Gombrowiczem. Opowiadałem także o swoich trudnościach, które napotkałem w trakcie pracy nad tłumaczeniem.

Co w tekście Schulza było dla pana szczególnym wyzwaniem językowym?

Oczywiście długo mógłbym tu się rozwodzić nad odwiecznym konfliktem tłumacza między wiernością przekładu wobec oryginału a pięknem języka. Wyzwaniem jest znalezienie złotego środka. Dawno już musiałem pogodzić się z faktem, że tłumaczenie idealne nie istnieje. Czasami na przykład jakieś przymiotniki w języku hiszpańskim nie wypadają tak efektownie jak po polsku, ale staram się, żeby jak najładniej brzmiały i nie odbiegały od oryginału. Poza tym trudności nastroczały mi przedrostki w polszczyźnie, których Schulz często używa i których hiszpański w takiej różnorodności nie posiada. Ale, jak mawiał Gombrowicz, pisarz nie jest na służbie języka, tylko posługuje się nim i używa go do własnych celów, więc ja także zacząłem tworzyć nowe słowa – tak jak tworzyli je Gombrowicz i Schulz. Na szczęście mogłem oddać się twórczej pracy nad neologizmami, bo nie spieszyło mi się z tłumaczeniem i wydawnictwo nie narzuciło mi terminów. Ostatnio na przykład, zajmując się już drugim tomem tekstów Schulza, długo głowiłem się nad czasownikiem „opilśniać się”. W opowiadaniu *Księga* narrator czyta na świstkach papieru gazetowego artykuł o Annie Csillag, której tajemniczy środek na porost włosów sprawia, że jej bracia i kuzy-

ni „opilśniali się” tęgim futrem zarostu. Tu znowu musiałem stworzyć nowe słowo, modyfikując hiszpański rzeczownik *fieltro* (filc).

A jak przebiega praca nad tłumaczeniem Sanatorium pod Klepsydrą?

Myślę, że po przekładzie *Sklepów cynamonowych* złapałem melodię i rytm Schulzowskiej prozy. Stałem się poniekąd *alter ego* Schulza. Ciekawe są dla mnie liczne wyrazy obce, których Schulz z istic barokową manierą używa i które prawie w dziewięćdziesięciu procentach pochodzą z łaciny. Hiszpański jako język romański wywodzi się z niej, dlatego to, co brzmi obco w oryginale, w przekładzie wypada całkiem naturalnie. Jak zresztą zauważyłem, ten efekt obcości w najnowszych wydaniach Schulza po polsku próbuje się zatrzeć. Wydawcy decydują się na dodawanie przypisów, co mi osobiście nie bardzo się podoba. Oczywiście, rozumiem stojące za tym intencje wyjaśniania i ułatwiania odbioru zwłaszcza młodym pokoleniom czytelników, ale tekst okraszony na każdej stronie odsyłaczami traci swoją potoczność i literackość. Dlatego zdecydowałem, że w swoim tłumaczeniu programowo nie używam przypisów. Poza tym muszę przyznać, że język Schulza mi odpowiada, i mam tu na myśli nie tylko jego wymiar artystyczny. Z racji wieku i życia na innym kontynencie moja polszczyzna może się wydawać nieco anachroniczna, bliższa tej z czasów pisarza. Kilka lat temu na przykład, gdy byłem w odwiedzinach w Polsce, w rozmowie ze znajomym mówiłem coś o zakupach i przypadkiem wspomniałem o „subiekcie” w sklepie. Na to on wybuchł śmiechem i zapytał, czy właśnie skończyłem czytać *Lalkę* Prusa. Dopiero on uświadomił mi, że ten rzeczownik jest dziś rzadko używany – „subiekta” zastąpił „sprzedawca”. Dla mnie subiekt sklepowy, tak często pojawiający się na kartach opowiadań Schulza, to zwykłe, codzienne słowo, nie żaden archaizm.

W jakich kontekstach twórczość Schulza będzie odczytywana w Argentynie?

Przekład *Sklepów cynamonowych* wydany jest z myślą o czytelnikach nieznających literatury polskiej. Opowiadania poprzedza krótki tekst o najważniejszych wydarzeniach z życia Schulza, pomaga umiejscowić autora na tle wydarzeń historycznych i pokrótce przedstawia jego dorobek twórczy. Potem następuje zwięzły esej *Bankructwo realności*, prezentujący kluczowe słowa i motywy związane z Schulzowską poetyką, takie jak dzieciństwo, mitologia, transformacja i fermentacja materii czy „regiony wielkiej herezji”. Wprowadzenie zamyka komentarz tłumacza, w którym między innymi w kontekście problemów translatorskich literatury awangardowej przywołuję *Ferdydurke* Gombrowicza. Jego nazwisko pojawia się zresztą także na okładce książki – fragment z *Dziennika* występuje tu w roli notki wydawniczej, reklamującej opowiadania. Tuż nad nią widnieje J. M. Coetzee i cytaty ze zbioru esejów *Wewnętrzne mechanizmy*, dotyczący Schulza.

Warto tu dodać, że jego opinia będzie odczytywana jako najlepsza rekomendacja i gwarancja jakości. Noblista ten jest bowiem w Argentynie bardzo ceniony, w ostatnim czasie gościł, jako profesor honorowy, na jednym z największych tutejszych uniwersytetów, w Katedrze Literatur Południa, zajmującej się pisarstwem z terenów Ameryki Łacińskiej, Australii i RPA. Trzeba też podkreślić, że Schulz w Argentynie zawsze będzie odczytywany przez pryzmat dobrze tu znanego Gombrowicza, jako odbicie jego ducha. Argentynińczycy uważają go nawet za swojego pisarza i są zdziwieni, gdy im się mówi, że on przecież pisał po polsku. Podczas Targów Książki w Buenos Aires Biblioteka Polska często organizuje stoisko i czytelnicy najczęściej dopytują o Gombrowicza, bo starsze nakłady jego tłumaczeń są w większości wyczerpane. Z polskiej literatury argentyńska opinia publiczna kojarzy o dziwo powieść *Quo vadis*, choć może bardziej łączy ją z amerykańską ekranizacją niż z nazwiskiem Sienkiewicza. Czytane są także reportaże Kapuścińskiego i poezja Szymborskiej. Myślę, że dla tutejszej recepcji Schulza istotny będzie kontekst europejskiej awangardy i surrealizmu. Podczas spotkania promocyjnego publiczności bardzo spodobały się wątki oniryczne, a szczególnie tytułowe opowiadanie *Sklepy cynamonowe* oraz historia konia, który jak we śnie zamienia się w małego drewnianego konika. Nie wiem, czy proza Schulza będzie łączona i porównywana z twórczością tutejszych pisarzy. Tłumacząc, nie szukałem inspiracji w argentyńskiej literaturze awangardowej, nie chciałem zestawiać go z innymi autorami i prezentować z naleciałościami innych stylów i innych czasów. Poza tym dla Schulza nie sposób znaleźć literackich odpowiedników...

Czy motyw Galicji, Austro-Węgier i wymieszania kultur polskiej, ukraińskiej, niemieckiej i żydowskiej jest czytelny w Argentynie, multietnicznym kraju emigrantów?

Mam wrażenie, że właśnie ten aspekt czyni Schulza w Argentynie jeszcze bardziej atrakcyjnym – i to nie tylko dla pokoleń przybyszy z Europy Środkowej i Wschodniej, którzy zwłaszcza u progu XX wieku licznie tu emigrowali. Niemożność jednoznacznego przypisania do wzorców narodowych i życie na pograniczu wielu kultur jest w tym kraju czymś dobrze zrozumiałym i oczywistym. Sam czuję się częścią tej mieszanki kulturowej. Nazwisko mam skandynewskie, moi przodkowie przybyli do Polski z Północy wraz z Potopem Szwedzkim. Moja matka pochodziła z Podlasia, tam też się urodziłem. Ojciec zaś był z Kresów Wschodnich, jego bliscy ucierpieli na Wołyniu podczas wojennej zawieruchy, on natomiast zaciągnął się do armii Andersa i na długie lata słuch o nim zaginął. Po wojnie wylądował we Włoszech, odnalazł nas i tam ściągnął naszą rodzinę. Jako dziecko uciekliśmy z matką i siostrą w 1946 roku z Polski przez Czechy i Niemcy. Najpierw mieszkaliśmy jakiś czas we Włoszech, potem w Anglii. Kiedy miałem jedenaście lat, przybyliśmy do Argentyny, która stała się naszą nową ojczyzną, tu ukończyłem szkoły i uniwersytet.

Czy w pracy nad przekładem Schulza pomocne były panu wcześniejsze doświadczenia translatorskie?

Oczywiście. Z zawodu nie jestem tłumaczem, lecz inżynierem. Z zamiłowania fascynatem literatury polskiej. Sądzę jednak, że właśnie dzięki pracy zawodowej mogłem w sobie rozwinąć pewną wrażliwość językową. Jako inżynier dużo podróżowałem po Argentynie, kraju ogromnym i bardzo różnorodnym. Dobrze znam poszczególne regiony, mentalność ich mieszkańców, a także dialekty i gwary, jakimi się posługują. Wcześniej tłumaczyłem przede wszystkim artykuły naukowe i techniczne, co też – jak myślę – nie jest bez znaczenia. Schulz, żonglując językiem, często używa fachowego słownictwa z różnych dyscyplin, takich jak biologia, botanika, inżynieria, filozofia, historia, mitologia czy malarstwo. Na przykład w kwestii specjalistycznych słów z dziedziny architektury, z której Schulz – jej były student – często czerpał inspiracje, musiałem się czasami radzić mojej żony architektki. Poza tym przekładałem także polskie opery, stąd może wyczucie muzykalności Schulzowskiego języka. Jestem też autorem przekładu książki *Dzieci Holokaustu mówią...*, zbioru wspomnień i świadectw ludzi, którzy w dzieciństwie ocalili z Zagłady. Podczas tłumaczenia sztuki teatralnej *Farrago* Lidii Amejko zatrzymałem się na przysłowiu: „Człowiek strzela, pan Bóg kule nosi”. Uratowało mnie prawie identyczne hiszpańskie przysłowie: „Człowiek proponuje, Bóg dysponuje”. Wspomnę jeszcze, że tłumaczyłem fragment książki *Wyżej niż kondory* Wiktora Ostrowskiego – reportażu o pierwszej polskiej wyprawie w Andy w 1934 roku, który do dziś traktowany jest przez andynistów jako źródło cennych wskazówek, jak organizować wyprawy wysokogórskie. W ogóle sam Ostrowski to postać niesamowita: w trakcie wojny służył z moim ojcem w wojsku, następnie losy znowu zawiodły go do Argentyny, z której jednak powrócił do ojczyzny. Ale to już jest, cytując Rudyarda Kiplinga, całkiem inna historia, choć sam się śmieję, że tytułowe kondory z Andów znowu odnalazłem w tekście Schulza o ptasim królestwie na poddaszu. Wygląda na to, że w Schulzowskiej wyobraźni Drohobycz i góry w Argentynie nie są od siebie aż tak oddalone.

Sotirios Karageorgos: Recepcja Schulza w Grecji

Bruno Schulz nie jest w Grecji szczególnie znany. Pierwsze tłumaczenia jego opowiadań na język grecki pojawiły się na początku lata osiemdziesiątych XX wieku, kiedy Spyros Tsaknias (1929–1999), urodzony w Atenach poeta, eseista, krytyk literacki oraz tłumacz, przełożył dla literackiego miesięcznika „To Dentro” opowiadania *Ulica Krokodyli* (1980) i *Wichura* (1982). Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że teksty te nie zostały przetłumaczone bezpośrednio z języka polskiego, lecz z angielskiego.

Kolejne tłumaczenia dzieł Schulza na język grecki pojawiły się pod koniec lat osiemdziesiątych. W roku 1987 Dimitris Houliarakis, urodzony w roku 1957 w Atenach poeta, publicysta i tłumacz (także dzieł Słowackiego, Norwida, Hłaski czy Sapkowskiego), przełożył zbiór opowiadań *Sklepy cynamonowe* (*Τὰ μαγαζιά της κανέλας*) dla uznanego wydawnictwa Nefeli. W roku 1996 to samo wydawnictwo opublikowało książkę *Noc wielkiego sezonu* (*Η νύχτα της μεγάλης εποχής*), zawierającą cztery opowiadania ze *Sklepow cynamonowych: Noc wielkiego sezonu, Sklepy cynamonowe, Sierpień* oraz *Nawiedzenie*. Pozostałe utwory Schulza do dzisiaj nie zostały przetłumaczone na język grecki i przez to pozostają nieznane dla większości czytelników.

Houliarakis greckie wydanie *Sklepow cynamonowych* poprzedził wstępem zawierającym informacje o biografii i dziele Schulza. Jest to prawdopodobnie pierwszy tekst o tym twórcy napisany w języku greckim. Czytamy w nim, że Schulz „pogrążony jest w atmosferze *fin de siècle*’u, która przypisuje kobiecie demoniczne cechy, zdolne do niszczenia wszelkich ambitnych męskich koncepcji”, „poddany jest litości ciemnego i nudnego peryferyjnego miasteczka południowo-wschodniej Polski”, „jego wyobraźnia wędruje bez hamulców po miejscach paradoksalnych i egzotycznych, pełnych uroku i zepsucia metropolii”, „środowisko, w którym się wychował, było przesiąknięte specyficzną umysłowością i lekkością słowiańskich plemion”, „w jego rodzinie żydowskich kupców panują religijne obyczaje i przerażający biblijny mit ofiary Abrahama”. Schulz „pozostaje zamknięty w swoim prywatnym świecie”, „miesza rzeczywistość z wyobraźnią, koszmarem i potwornością”. W ujęciu Houliarakisa główną postacią tej książki jest Jakub – medium, które komunikuje się z siłami nadprzyrodzonymi, władca, który zakłada całe państwo ptaków, i patriarcha, który, jak biblijny Jakub, rozpościera nad nim skrzydła swojej władzy.

Do wydania opowiadań z 1996 roku przedmowę napisała Katerina Shina, redaktor tomu, urodzona w Atenach w 1956 roku krytyczka, dziennikarka i tłu-

maczka. W tym tekście znajdujemy następującą interpretację dzieła pisarza: „Wszechświat Schulza jest zamknięty, niemal duszny, obcy, zamieszkiwany przez postacie, które nawiedzają jego wyobraźnię. Świat pełen zmysłowości, ale i lęku, gdzie lubieżność przeplata się z koszmarem i potwornością, nudę zaklina się akrobatycznymi fantazjami, a kompleksy niższości sztuką. Strony jego opowiadań, czasem skrajnie dopracowane, a czasem surowe, niemal szorstkie, ujmują czytelnika niezwykłym urokiem”; „Mroczny, samotny, niezwykły Bruno Schulz, poeta fantazji i łowca błyszczącego detalu, który zamienia to, co codzienne i zwykłe, w coś wspaniale wyjątkowego”.

Bruno Schulz pojawił się w greckiej literaturze nie tylko w formie przekładu własnych utworów. W roku 2005 Christos Chryssopoulos, urodzony w Atenach w roku 1968 powieściopisarz i fotografik, napisał książkę *Muzeum fantastyczne* (*Φανταστικό μουσείο*), poświęconą refleksji nad procesem twórczym. Wśród opisanych przez niego artystów pojawił się także Bruno Schulz. Według Chryssopoulosa mały i brzydki Bruno doświadcza miłości tylko poprzez namiętną korespondencję z licznymi kobietami. Jednocześnie pisze ogromną, niewydaną nigdy powieść *Mesjasz*. W roku 2010 Chryssopoulos opublikował artykuł o trzech pisarzach: Schulzu, Kafce i Conradzie. Zwraca w nim uwagę na niejasną przynależność narodową drohobyckiego autora. Urodził się w Austro-Węgrzech, był Żydem piszącym po polsku, miasto, w którym spędził swoje życie, dzisiaj należy do Ukrainy. „Kto ma największe prawo do Schulza?” – pyta. Zdaniem Chryssopoulosa Schulz w rzeczywistości „należy do martwego Kafki”, a jego dzieło jest pełne odniesień do twórczości praskiego autora.

W 2012 roku eseistka i krytyczka Katerina Chandrinou napisała entuzjastyczny tekst o *Sklepiach cynamonowych*. Stwierdziła, że nie była w stanie przerwać lektury „magicznych bajek” Schulza. „Wspaniałe koszmary małego dziecka, widziane oczami człowieka dorosłego” – tak jednym zdaniem określiła jego opowiadania. W innym poświęconym mu tekście pisała: „Słowa, którymi dysponuję, nie wystarczą, i nie są odpowiednie, żeby opisać fantasmagoryczny sposób pisania Brunona Schulza. [...] Czytając go, czułam się jak zagubiona w mrocznej bajce”. Jej zdaniem ojciec jest punktem, w którym przecinają się wszystkie opowiadania *Sklepiów cynamonowych*. Pojawia się wszędzie, jak emblematyczne straszdyło albo obsesja, jak powtarzający się motyw muzyczny. Autor *Sklepiów* nie wpada jednak w pułapkę obwiniania go za wszelkie zło. Przeciwnie, Chandrinou twierdzi, że Schulz opisuje ojca z punktu widzenia dziecka obserwującego dużego klauna w cyrku. Na początku się go boi, potem się przyzwyczajają, następnie jest mu go żal i w końcu się nudzi. Kiedy w ostatnim opowiadaniu ojciec umiera, razem z nim umiera i strach, który wzbudzał w innych.

W roku 2004 dziennikarz Michalis Mitsos napisał w gazecie „Ta Nea” artykuł nie tylko o Schulzu, ale również o Jerzym Ficowskim. Zwrócił w nim uwagę, że Ficowski, poeta, pisarz i znawca kultury Romów, przez ostatnie sześćdzie-

siąt dwa lata swojego życia zajmował się tylko jednym człowiekiem, który stał się jego religią.

W roku 2013 fotograf i reżyser George Roubien napisał artykuł o ekranizacjach dzieł Schulza. Stwierdził w nim, że film *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa „reprodukuje oniryczny walor piśmiennictwa Schulza”. Podkreśla również, że reżyser dodał elementy nawiązujące do Holocaustu, które nie występują w oryginalnych tekstach. Odnoszą się do śmierci pisarza i opisywanego przezeń świata. Autor przywołuje też film *Ulica Krokodyli* braci Quay i zaznacza, że wykorzystują oni atmosferę i nastrój opowiadania jako inspirację dla własnej twórczości.

W roku 2014 dziennikarz Konstantinos Tzikas napisał artykuł o najdziwniejszych książkach świata. Na jego liście znalazła się również książka *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera, zainspirowana *Ulicą Krokodyli* Schulza. Zdaniem Tzikasa dzieło Foera nie zostało zbyt wysoko ocenione pod względem walorów literackich, wzbudziło jednak zachwyt pod względem estetycznym.

W kwietniu 2012 roku w czasopiśmie „Pandoheio” pojawił się artykuł o izraelskim pisarzu Dawidzie Grossmanie, w którym wspomniano również o Schulzu. Napisano, że polsko-żydowski pisarz stał się dla Grossmana drogocennym źródłem inspiracji i zachwytu. Dowodem tego jest *Księga gramatyki intymnej*, w całości poświęcona twórcy *Sklepów cynamonowych*.

W roku 1998 Ugo Riccarelli napisał powieść o Schulzu pod tytułem *Mężczyzna, który być może nazywał się Schulz*. Krytyka literacka we Włoszech bardzo wysoko oceniła tę książkę. Znany włoski pisarz Antonio Tabucchi zaproponował greckiemu wydawnictwu Kastanioti wydanie jej przekładu. Powieść w tłumaczeniu Marii Rozy Trajkoglou ukazała się w roku 2000.

Uwagi o problemach tłumaczenia prozy Schulza na język grecki

Księga

Gdyby ktokolwiek zamierzał przełożyć *Sanatorium pod Klepsydrą* na język grecki, napotkałby problem już w tytule pierwszego opowiadania – *Księga*. Słowo „księga” w języku greckim brzmi i pisze się tak samo jak słowo „Biblia”. Słowo to w dziele Schulza jest wyjątkowo istotne i pojawia się wielokrotnie. Znajdujemy je już w drugim zdaniu *Sklepów cynamonowych*: „Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji”. Dimitris Houliarakis rozwiązał ten problem, tłumacząc słowo „księga” greckim słowem „βιβλος”, pisanym małą literą. W ten sposób nadał mu znaczenie i nie pozostawił wątpliwości, że mogłoby ono dotyczyć Biblii. Na następnej stronie tekstu Schulza pojawia się wyrażenie „biblijna pustynia”. Houliarakis tłumaczy przymiotnik „biblijna” greckim przymiotnikiem „βιβλική”. Przymiotnik ten, tak samo jak w języku polskim, pisany jest małą literą i nie ulega wątpliwości, że dotyczy Biblii. Ani w języku polskim, ani w greckim

kim nie ma przymiotnika tworzono od słowa „księga”. Wróćmy jednak do zbioru opowiadań *Sanatorium pod Klepsydrą*, a konkretnie do opowiadania *Księga*, które do dzisiaj nie zostało przetłumaczone na grecki. Opowiadanie rozpoczyna się następującymi słowami: „Nazywam ją po prostu Księgą”. Słowo „Księga” zapisane jest wielką literą – i to ma duże znaczenie. Słowo „Βίβλος” zapisane w języku greckim dużą literą bez wątplenia znaczy „Biblia”. Jednak w przekładzie tytułu cyklu grafik Schulza *Xięga bałwochwalcza* problem ten znika, ponieważ zapis słowa „Βίβλος” rozpoczynający się wielką literą trafnie i prawidłowo oddaje znaczenie „Xięgi” napisanej niewystępującą w języku polskim wielką literą „X” i nie może oznaczać „Biblii”, ponieważ określenie „bałwochwalcza” wyklucza tę interpretację.

Blask

Początek opowiadania *Sierpień* jest pełen blasku, słońca i złota. Samo słowo „blask”, tak znaczące w tym dziele, Houliarakis za każdym razem tłumaczy na grecki w inny sposób. Kiedy u Schulza karty książki palają od blasku, autor przekładu tłumaczy słowo „blask” jako „πύρα”. Słowo to odnosi się bardziej do ciepła, które promieniuje ogniem, a kiedy kwadraty blasku snią swój żarliwy sen, blask staje się światłem, „φως”, i dopiero w momencie osłepienia okien blaskiem w przekładzie występuje słowo „λάμψη”, które po grecku znaczy właśnie „blask”. W podobny sposób ogień dnia, z którego Adela wracała jak Pomona, staje się w tłumaczeniu Houliarakisa płomieniami, „φλόγες”. Kiedy natomiast dwa, trzy takty refrenu granego gdzieś na fortepianie gubią się w ogniu dnia głębokiego, w wersji greckiej gubią się w „λάβρα”, czyli raczej w upale. Wreszcie upał dnia, który oddychał na storach, występuje w wersji greckiej jako „κάψα” – od czasownika „καίω”, oznaczającego „palić”.

Demiurgos

W opowiadaniu *Nawiedzenie* dwukrotnie występuje greckie słowo „Demiurg”, po grecku pisane „Δημιουργός”. Wielka litera „Δ” bez wątplenia wskazuje, że jest to Demiurg. Jednak słowo to pisane małą literą oznacza po prostu „twórca”. W opowiadaniu *Manekiny* ojciec odrzuca respekt przed „Stwórcą”, którego Houliarakis bardzo trafnie przetłumaczył jako „Πλάστης”. *Traktat o manekinach* rozpoczyna się słowami: „Demiurgos – mówił mój ojciec – nie posiadał monopolu na tworzenie”. Słowo „Demiurgos”, posiadające nawet grecką końcówkę „-os”, zapisane jest dużą literą nie dlatego, że zaczyna się nim zdanie, tylko dlatego, że oznacza Demiurga, a nie po prostu twórcę. Dalej czytamy: „Demiurgos był w posiadaniu ważnych i ciekawych recept”. Tutaj Houliarakis tłumaczy słowo „Demiurgos” jako „Πλάστης” – „Stwórca”. Nie wiadomo, dlaczego tłumacz wybrał tutaj tę wersję. Jednak z fragmentu opowiadania *Ptaki*, w którym wystę-

puje słowo „Stwórca”, wynika, że w koncepcji autora chodzi o jedną i tę samą postać (Demiurgos = Stwórca). Schulz pisze: „Zbyt długo żyliśmy pod terrorem [...] Demiurga” – w tym wypadku ostatnie słowo znowu przetłumaczone zostało jako „Δημιουργός”, a dokładnie „Δημιουργού”, w dopełniaczu. „...zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość” – „twór” przetłumaczono jako „δημιούργημα”, a „twórczość” jako „δημιουργία”. W języku greckim oba słowa, „tworzenie” i „twórczość”, można przetłumaczyć jako „δημιουργία”. „Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze” – słowo „twórca” zostaje poprawnie przetłumaczone jako „δημιουργός”, pisane małą literą. „...pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy, jednym słowem, demiurgii” – tym fragmencie tłumacz poprawnie przełożył słowo „twórczość” jako „δημιουργία”, przymiotnik „twórczej” rzeczownikiem w dopełniaczu „της δημιουργίας” i wreszcie słowo „demiurgia” jako „Δημιουργία”, pisane dużą literą.

Materia

Przyjrzyjmy się teraz pierwszemu akapitowi *Traktatu*: „Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania”. W tym zdaniu w tłumaczeniu Houliarakisa „nieskończona płodność”, „niewyczerpana moc życiowa” i „uwodna siła pokusy” są opatrzone rodzajnikami określonymi: „η αστείρευτη γονιμότητα, η ανεξάντλητη ζωτικότητα και συνάμα η σαγηνευτική δύναμη του πειρασμού”. Moim zdaniem Houliarakis postąpił słusznie, ktoś inny jednak mógłby z nim polemizować. Uzupełniając rodzajnikami określonymi tekst grecki, przekazujemy informację, że tylko materia posiada te właściwości. Coś niematerialnego nie może płodzić, żyć i kusić. Ktoś mógłby stwierdzić, że to tłumaczenie nie oddaje intencji Schulza i do pewnego stopnia jest tylko interpretacją jego tekstu. Moim zdaniem jednak ta interpretacja jest trafna. Tłumaczenie pozbawione tych rodzajników, chociaż gramatycznie poprawne, nie miałoby dokładnie tego samego znaczenia, nie oddałoby w całości zabarwienia Schulzowskiego tekstu i do pewnego stopnia deformowałoby oryginał. Biorąc pod uwagę rolę, jaką odgrywa „materia” w świecie Schulza, uważam, że w tłumaczeniu greckim obecność rodzajników jest konieczna.

Irena Chawrińska: Jak modlitwa włożona w szczelinę Ściany Płaczu... O Schulzu Jonathana Safrana Foera

„Very, very cool... delightfully tactile”.
Vanity Fair

Cytatem zaczerpniętym z amerykańskiego czasopisma rozpoczyna się notka dotycząca *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera na stronie internetowej wydawnictwa Visual Editions. *Tree of Codes* jest chyba najbardziej znanym tytułem opublikowanym przez tę oficynę, Jonathan Safran Foer zaś – jednym z najbardziej poczytnych autorów w USA¹. Fragment recenzji z „Vanity Fair”, z którego wydawnictwo uczyniło slogan reklamowy, raczej nie wywołuje ekscytacji, że oto mamy do czynienia z książką istotną czy przełomową. Ostatecznie o rekonfiguracji *aisthesis* we współczesnej kulturze pisano niejednokrotnie, a taktylna była i jest niejedna książka, o czym zaświadczał już Ulisses Carrión w swoim manifestie *The New Art of Making Books* z 1975 roku². Czy książkę Foera można uznać za nową jakość wśród książek taktylnych, artystycznych, bez wierszy – książek eksperymentalnych?

Tree of Codes zostało wydane w 2010 roku. Jak doszło do współpracy znanego już pisarza z niewielkim, alternatywnym wydawnictwem? Do Foera zgłoszono się z propozycją napisania książki, nie zagwarantowawszy niczego poza tym, że będzie mógł stworzyć/zrobić książkę, jaką tylko zechce. Pisarz przyjął wyzwanie, ponieważ od dawna chciał zrobić/stworzyć/napisać książkę wyciętą z innej książki, w której sensy konstytuowałyby się w procesie wymazywania pewnych

1 Jonathan Safran Foer znany jest polskim czytelnikom jako autor znakomitej powieści *Wszystko jest iluminacją* oraz filmu inspirowanego tą książką w reżyserii Lieva Schreibera z 2005 roku. Z pewnością Foera pamiętamy również jako autora powieści *Strasznie głośno, niesamowicie blisko* (przeniesionej na ekrany kin w 2011 roku) czy książki *Zjadanie zwierząt*, podejmującej zagadnienie etyczności zabijania zwierząt na mięso. W tym roku ukazała się jego nowa książka, zatytułowana *Oto jestem*.

2 U. Carrión, *The new art of making books*, <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf> (dostęp: 30.09.2017).

treści. Wcześniej próbował techniki wymazywania w pracy ze słownikami, encyklopedią, książką telefoniczną, prozą fikcyjną i niefikcyjną, i z własnymi powieściami. Ale działania te okazały się tylko ćwiczeniami, ponieważ żaden z tych tekstów nie miał w sobie pewnego potencjału, dzięki któremu wymazywanie słów jednocześnie stwarzałoby książkę. Wreszcie wybór padł na ulubioną książkę Foera, czyli *Street of Crocodiles* Brunona Schulza³. Foer potrzebował jednak roku, żeby zrozumieć, że proza Schulza jest tym, czego szuka. Dlaczego? Bo była to dla niego książka zbyt ważna? Zbyt doskonała, aby cokolwiek w niej zmieniać? Sam autor podkreśla, że praca nad *Tree of Codes* była niezwykle trudna, ponieważ wiele zdań w opowiadaniach Schulza uznał za elementarne, nieredukowalne i na tyle piękne, że intuicyjnie chciał je ocalić. Podczas pracy nad książką Foerowi towarzyszyło przeświadczenie, że musi istnieć źródło inspiracji, większa Księga, z której *The Street of Crocodiles* zostało wymazane, wycięte. Opowiadania Schulza nie są wedle Foera tą Księgą, ale jednym krokiem bliżej Sensu niż jakakolwiek inna znana mu książka⁴.

Jeśli wyobrazimy sobie za Foerem, że Księga to Świątynia Jerozolimska, a dzieło Schulza – to Ściana Płaczu, wówczas *Tree of Codes* staje się modlitwą wciśniętą w szczelinę w Ścianie Płaczu. Opowiadania Schulza są ocalałym świadectwem jego działalności artystycznej. Tak wiele dzieł sztuki nie przetrwało wojny. Nigdy nie poznamy również tych książek, rysunków, obrazów, myśli i uczuć, które stałyby się udziałem artysty, gdyby udało mu się przeżyć.

Trudne do zredukowania zdania z prozy Schulza stanowiły bogatą paletę barw dla Foera, który na jednej kartce wycinał stronę z opowiadań Schulza. Kartki te ułożone na siebie w kolejności stworzyły nową historię pisaną całą stroną – jednocześnie za pomocą liter i słów oraz wyciętej przestrzeni, wymazanego tekstu. Wycięty tekst z poszczególnych stron sprawia, że odbiorca może zobaczyć niektóre słowa z następnych stron. Oczywiście jest to działanie nieprzypadkowe. *Erasure* jako technika mająca swoich uznanych przedstawicieli (Tom Phillips, Jen Bervin, Austin Kleon) polega na wymazaniu większości tekstu z wiersza lub fragmentu prozy. Tekst, który zostaje ocalony, czyli zdania lub pojedyncze słowa, czytane po kolei, tradycyjnie, tworzą nowy wiersz. Tak jest również w przypadku książki Foera.

Co ocalało z *Street of Crocodiles* w *Tree of Codes*?

Tekst, który wedle autora jest częścią procesu wymazywania znaczeń z Księgi, został wycięty z opowiadań Schulza i stanowi próbę reprezentacji niereprezen-

3 Celowo piszę o *Sklepiach cynamonowych*, używając tłumaczenia tytułu książki na angielski. Czynie to z prostej przyczyny: Foer pracował na przekładzie Celiny Wieniewskiej, a sam fakt przekładu tytułu zbioru opowiadań zatytułowanych *Sklepy cynamonowe* na *The Street of Crocodiles* można uznać za akt wymazania.

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

towalnego. Wymazany tekst, puste, wycięte miejsca po słowach ukazują stratę, pozwalają jej doświadczyć taktylnie. W książce są liczne luki i dziury, a pojedyncze słowa – w miejscu zdań o wyjątkowym rytmie i niewątpliwym uroku. Książka nie opowiada o zburzeniu Świątyni Jerozolimskiej, nie opowiada o Holokauście, to wciąż historia o ojcu i synu, ale utraconych ogniwi i negatywnej przestrzeni jest więcej niż słów. Podobnie jak zburzonych murów Świątyni.

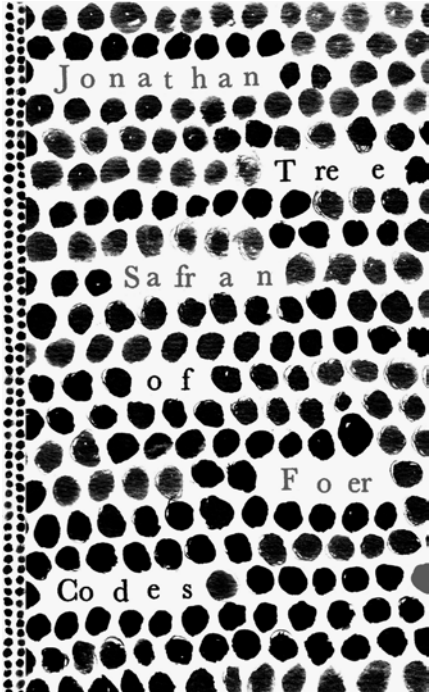
Niewielki objętościowo zbiór opowiadań Schulza doczekał się bogatej listy faktów artystycznych, które nawiązują do jego twórczości: proza, film animowany czy projekty fotograficzne. Wszystkie te zjawiska przywołują przeszłość, która nadal jest istotna i sensowna dla odbiorcy. Foer natomiast stworzył ruinę, w której przeszłość namacalnie ukazuje teraźniejszość jako indeks, przypis. Każda z dziur w książce unaocznia ten zamysł artysty. Wycięte fragmenty podczas procesu lektury przypominają odbiorcy o przeszłości, a proces zapominania nieustannie odgrywa się przed jego oczyma. Niezamieszkane, niewypełnione dziury wskazują na stratę i jednocześnie pozwalają pamiętać, jak Ściana Płaczu wciąż przywołuje na myśl Świątynię Jerozolimską i jej znaczenie dla wyznawców judaizmu.

Foer eksperymentuje z formą książki jako obiektem, żeby ukazać bogactwo doświadczenia tekstowo-wizualnego. *Tree of Codes* rzeźbi tekst Schulza i robiąc to, wyraża motywy ponadczasowości, czasu, marzeń i pamięci, które powtarzają się uparcie w *The Street of Crocodiles*. Jednocześnie jest efektem głębokiej lektury opowiadań Schulza i tekstowo-wizualnym komentarzem do nich, performatywną interpretacją tego tekstu. Przestrzeń książki działa, a odbiorca może namacalnie doświadczyć straty za sprawą negatywnej przestrzeni w książce.

Czy jednak książka Foera nie jest rzeźbą – pomnikiem wystawionym *The Street of Crocodiles*, który może i jest interesującym zjawiskiem artystycznym, ale nigdy nie dotrze do dużej liczby czytelników (nakład od dawna jest wyczerpany!) i pozostaje nieużyteczny? Czy *Tree of Codes* można uznać za jeden z pięknych faktów artystycznych wieszczących koniec książki? Czy jest znakiem tęsknoty za starą materialnością, medium, które już nie dominuje w kulturze?

Nie wdając się w zawile rozważania dotyczące sposobu istnienia hybryd tekstowo-wizualnych, należy podkreślić, że każda książka artystyczna, liberacka, eksperymentalna, której nośnikiem pozostaje wolumin, jest w pewnym sensie wyrazem tęsknoty za epoką przedcyfrową. Formy tego rodzaju wciąż dobrze się mają w kulturze i pewnie artyści z nich nie zrezygnują z dnia na dzień, jeśli w ogóle kiedykolwiek to się stanie. Pojawienie się książki Foera z pewnością można interpretować w kategoriach materialności i przywiązania do medium. Ostatecznie przecież (jak nasza rodzima liberatura) *Tree of Codes* jest silnie związane ze swoim materialnym fundamentem, który znaczy tak samo jak treści. Każdy z elementów woluminu jest istotny, wydawałoby się, że nieprzekładalny na inne medium. Czy jednak na pewno?

Jako użytkownicy kultury cyfrowej nieustannie funkcjonujemy w świecie znaków cyfrowych. Czy nie moglibyśmy wyobrazić sobie cyfrowej wersji *Tree of*



Tree of Codes Jonathan Safrana Foera, 2010

Codes, w której zmiana medium byłaby kolejnym etapem doświadczenia utraty? Eksperymentalne remediacje byłyby następnym krokiem w dyskusji o możliwości zachowania sensów i konstituowania się nowych, utraty, która jednocześnie byłaby nową jakością estetyczną i artystyczną⁵. Utrata znaczenia przez cyfryzację byłaby tu przedłużeniem głęboko humanistycznego sposobu poznawania świata i trwania Schulzowskiej Księgi.

Wydaje się, że tak w istocie jest. Proces pamiętania/zapominania trwa w nowych odsłonach tekstu Schulza. Przykładem kolejnego wymazania/wycięcia/przeniesienia jest balet *Tree of Codes* w reżyserii Wayne'a McGregora z 2015 roku, w którym konstelacje światła, cieni, ciała, obiektów na scenie, dźwięku i tańca na granicy ciemności tworzą nowy sposób wyrazu straty i są, posługując się metaforą Foera, kolejną modlitwą włożoną w szczelinę Ściany Płaczu⁶. Tym razem jest to wersja transmedialna, łącząca różne języki, po intertekstualnej interpretacji Schulza przez Foera i intermedialnych pomysłów na stworzenie cyfrowej wersji *Tree of Codes*.

Zapominanie i utrata w kolejnych wymazaniach tekstu Schulza są jednoczesnym pamiętaniem prawdy, jakby zatrzymaniem Heideggerowskiego prześwitu w formie artystycznej, zamknięciem alethei w nowej formie: intertekstualnej, intermedialnej, transmedialnej. *Tree of Codes* Foera jest ruiną, ale przez liczne dziury przeświecają skrawki tekstu, konstituujące się sensy, współdziałające z wyciętą przestrzenią w tekstowo-wizualnym spektaklu o niezwykłym potencjale interpretacyjnym i nieskończonej możliwości popełnienia błędu⁷. Spektakl ten niestety nie jest ani *cool* ani *delightful*.

5 Zob. A. Mauro, *Versioning Loss: Jonathan Safran Foer's Tree of Codes and the Materiality of Digital Publishing*, „digital humanities quarterly” 2014, Vol. 8, No. 4.

6 Zob. <http://waynemcgregor.com/productions/tree-of-codes> (dostęp: 30.09.2017).

7 Zob. J.S. Foer, *Tree of Codes*, s. 22.

Paweł Łapiński: Deklinowanie wiosny albo zgrywa z Schulza

„The Grid. A digital frontier. I tried to picture clusters of information as they moved through the computer. What did they look like? Ships? Motorcycles? Were the circuits like freeways? I kept dreaming of a world I thought I'd never see. And then one day... I got in”.

Tron: Legacy, reż. Joseph Kosinski

Gra fabularna. Gra tekstowa, paragrafowa. *Gamebook*. Już same nazwy tych gatunków sugerują ich literacką proveniencję. Nic dziwnego – w końcu wiele z nich, szczególnie w przypadku gier fabularnych (RPG), bazuje czy to na klasyce literatury fantazy (*Śródziemie* na podstawie Tolkiena), czy s-f (*Cyberpunk 2020*, czerpiący garściami z powieści Williama Gibsona i Philipa K. Dicka), a nawet z klasyki horroru gotyckiego (*Zew Cthulu* na bazie H. P. Lovecrafta). Do tego szacownego grona dołączył niedawno *Bałwochwał*, nasycony treścią oraz duchem twórczości Brunona Schulza. Dzieło Mariusza Pisarskiego i Marcina Byłaka, zasadniczo niszowe, w innych okolicznościach być może funkcjonowałoby jedynie w wąskim kręgu schulzologów czy schulzofilów. Kiedy jednak inicjatywa tego typu uzyskuje dotację Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, nie sposób już przejść obok niej obojętnie. Zmysł krytyczny nęci tu szczególnie drugi człon nazwy tej szacownej instytucji. Usankcjonowanie *Bałwochwały* pieczęcią państwowego hegemonia niemalże z automatu przenosi go na inny level i wpisuje w oficjalną narrację badań nad polskim dziedzictwem literackim. Gra paragrafowa Pisarskiego i Byłaka sytuuje się co prawda na rubieżach tego nurtu, jest to jednak miejsce, z którego często widać dużo więcej niż z mainstreamowych rejonów opromienionych blaskiem centrum¹.

Subiekci i kataryniarze

Nadmiemy od razu, że premierze gry towarzyszył artykuł autorstwa Pisarskiego², opisujący szczegółowo motywacje jej twórców, przedstawiający ich założenia

1 Por. J. Majmurek, *Pokochoć ulicę Krokodyli*, w: Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 8–11.

2 M. Pisarski, *Schulz na cyfrowo. Gra paragrafowa „Bałwochwał”*, „Czas Kultury” 2014, nr 1, s. 70–75.

wyjściowe, a czasem nawet posuwający się do oceny jakościowej ostatecznego efektu prac. Nieskromność autora łatwo można w tej sytuacji wybaczyć, artykuł jest bowiem zwyczajnie ciekawy i inspirujący, dostarcza wartościowych informacji nie tylko o samej grze, ale także o innych multimedialnych odsłonach twórczości Schulza.

W każdym innym kontekście taka publikacja trąciłaby kryptoreklamą, ponieważ autor tylko mimochodem wspomina, że pisze o własnym dziele. A jednak z uwagi na całkowicie niekomercyjny charakter tego przedsięwzięcia trudno oskarżyć Pisarskiego o nieuczciwe zabiegi marketingowe. Jego artykuł wydaje się raczej motywowany czysto fanowskim zapałem, wymagającym od każdego schulzofila drobiazgowego omawiania działań poświęconych obiektowi kultu.

Witaj, Śmiałku!

Czym zatem jest *Bałwochwał* według deklaracji samego współtwórcy? „*Bałwochwał* to wnuk dwóch paraliterackich gatunków z lat 70. i 80. ubiegłego wieku” – wyjaśnia Pisarski, dodając, że chodzi mu o połączenie analogowej gry paragrafowej oraz komputerowej, tekstowej gry przygodowej³. Aspekty techniczne wymagały przetransponowania Schulzowskiej narracji z pierwszej osoby na drugą, ale poza tym jednym zabiegiem treść oryginalnych tekstów pozostała zasadniczo nietknięta. Autorzy nie podszywają się pod Schulza, ograniczając się do bezpiecznego korzystania z gotowych leksji, które komponują w intrygujący kolaż. Powstaje w ten sposób nie tyle pozszywany sztucznie patchwork o widocznych liniach cięcia i szycia, ile spójne naddzieło, skrzące się skondensowaną Schulzowską frazą, nagromadzeniem typowych dla autora motywów, postaci, zwrotów – coś na kształt Schulza w pigułce.

Grając w *Bałwochwał*a, zgodnie z regułami gatunku zagłębiając się w Schulzowskie uniwersum, poruszając od paragrafu do paragrafu i kierując zachowaniem postaci według linków podsuwanych pod każdym kolejnym paragrafem. Podobnie jak w papierowych grach, również tutaj niektórym leksjom towarzyszy losowe generowanie zdarzeń poprzez rzut (cyfrową) kostką. To wszystko elementy znane doskonale z tradycyjnych, analogowych gier paragrafowych.

Prawdziwie nową jakością jest muzyka Artura Klimaszewskiego, stanowiąca jednocześnie element diegetyczny i metatekstowy. Z jednej strony nie można odmówić jej wartości ilustracyjnej, gdyż nastrojem doskonale wpisuje się w treść kolejnych paragrafów i zawarte w nich niepokojące, oniryczne sceny. Z drugiej strony jednak jest to korespondencja tylko na poziomie afektywnym, zmysłowym. Jeśli bowiem wsłuchamy się w tło muzyczne uważniej, okaże się, że ma ono często działanie przeciwne do ilustracyjnego. Słuchana uważnie muzyka wytrąca

3 Ibidem, s. 73.

czytelnika z wsiąkania w Schulzowski świat, pobrzmiwa w niej bowiem sporo elektroniki, gitary elektrycznej czy wokaliz, nieprzystających do przesyconego międzywojennym imaginariu Drohobycza *Sklepów cynamonowych*.

Nie bez znaczenia jest też długość kolejnych utworów – motyw muzyczny towarzyszący danemu paragrafowi nie jest zapętlony, jak to często bywa w grach komputerowych, tylko cichnie po czasie potrzebnym na przeczytanie danej sceny oraz zapoznanie się z towarzyszącymi jej opcjami fabularnymi. Nastająca bezlitośnie cisza coraz bardziej natrętnie sugeruje, żeby dokonać wyboru bez dłuższego namysłu i przejść dalej – jeżeli chce się pozostać w świecie gry, należy odrzucić typowe dla tego typu rozrywek budowanie strategii i kalkulacje uwzględniające potencjalne zyski i straty związane z konkretnymi postawami. W tradycyjnych (komputerowych) grach przygodowych czy RPG autorzy często premiowali u graczy konkretne postawy (również moralne) czy strategie, a sukces w grze zależał w dużej mierze od wydedukowania, czego oczekuje się od bohatera. W *Bałwochwale* natomiast cichnąca muzyka zniechęca do takiej hermeneutycznej postawy i motywuje gracza do podejmowania decyzji intuicyjnie, bez próby rozszyfrowania zasad gry, zmusza do rzucenia się bezwiednie w porywający nurt Schulzowskiej narracji.

Omówione elementy konstrukcyjne *Bałwochwała* to jednak tylko warstwa wierzchnia, charakterystyczne elementy gatunkowe, dzięki którym można było w odpowiednim momencie ułożyć grę w odpowiedniej przegródce, co na pewno miało znaczenie podczas ubiegania się o środki MKDiN. Nie dajmy się jednak zwieść pozorom. W istocie najważniejsze w *Bałwochwale* jest nie to, czym jest formalnie, ale to, czego jest emanacją, a przede wszystkim – co zwiastuje.

Deklinowanie wiosny

Najpierw jednak zбочymy trochę z ścieżki oficjalnej narracji, narzuconej ministerialnym usankcjonowaniem i odautorskim komentarzem Pisarskiego, i wyjaśnimy sobie, czym *Bałwochwał* nie jest, choć pozornie wydaje się być.

Na pewno nie spełnia on wszystkich wymagań, jakie stawiali grze chociażby Johan Huizinga czy Roger Caillois, na przykład dlatego, że podczepiając się pod konkretny gatunek, nie przestrzega reguł, które zwyczajowo w nim obowiązują. W klasycznej grze paragrafowej każda z oferowanych do wyboru opcji ma popychać akcję do przodu, daje graczowi realną szansę na zbliżenie się do określonego celu, szansę na nagrodę, zwycięstwo, wynik punktowy. Tymczasem *Bałwochwał* tak naprawdę nie oferuje żadnego konkretnego celu, do którego mógłby dążyć gracz od samego początku gry.

„Typowy dla prostych gier paragrafowych happy end byłby tworem sztucznym” – przyznaje sam Pisarski, dodając, że nie każdy czytelnik dociera do

końca⁴. Twórcy z rozmysłem co rusz wysyłają graczy w „odnogi czasu”, z których można się wydostać, zaczynając rozgrywkę od nowa. Oficjalnie jest to oczywiście motywowane nawiązaniem do stylistyki Schulza, jego koncepcji przestrzeni i czasu. Gdyby jednak oceniać *Bałwochwałę* wyłącznie pod kątem grywalności, ukaże nam się on jako zlepek literackich wątków i przestrzeni, które udało się złączyć w koherentną diegezę, ale już nie ułożyć w zajmującą historię, która mogłaby wciągnąć gracza samą tylko intrygą.

W dodatku o ile w klasycznej grze każda z towarzyszących danej leksji opcji postępowania rzeczywiście prowadzi do dalszego rozwoju akcji, o tyle w *Bałwochwale* często trafiają się paragrafy, w których podane do wyboru linki podsuwają nie konkretną akcję, lecz na przykład zmianę stanu wewnętrznego bohatera bądź aktywność raczej umysłową niż fizyczną (w stylu „Deklinujesz dalej tę wiosnę”).

W dodatku czasami, zamiast dokonywać wyboru wśród różnych opcji postępowania, bohater może wybierać spośród typów zachowań innych postaci czy też zmian otoczenia. Tutaj już *Bałwochwał* wydaje się definitywne zrywać z konwencją gry, w której od podsuwanych do wyboru opcji oczekivalibyśmy posuwania akcji do przodu. Czyżby więc *Bałwochwał* należał do grona dzieł spod znaku hipertekstu, których podstawową zaletą dla czytelnika jest swobodne poruszanie się po literackim uniwersum?⁵ Taka interpretacja również zdaje się na pewnym etapie utykać w „pętli czasu”, albowiem od hipertekstu oczekivalibyśmy jednak konkretnej fabuły, choćby i skrajnie wielowątkowej i rozbitej na wiele alternatywnych tropów, to jednak w ten czy inny sposób prowadzącej czytelnika przez świat przedstawiony. Tymczasem *Bałwochwał* to raczej niesiony onirycznymi inspiracjami zlepek scen, wizji, literacki próbnik stylu, markownik pełen synestezyjnych doznań.

Znaki zapytania, które pojawiają się podczas analizy *Bałwochwały*, jego nieuchwytność, lawirowanie między rejestrami sugerują zgoła inne wpływy gatunkowe – *Bałwochwał* to pierwszorzędną zgrywa.

Ariergarda kultury narodowej

Próżno szukać definicji zgrywy u Huizingi czy Caillois, na początku zadowolimy się więc słownikiem Doroszewskiego, który sytuuje ją gdzieś między kpina, nabijaniem się, zakłamaniem i pozerstwem. Trzeba tu od razu zaznaczyć, że kpina *Bałwochwała* to nie szlachetne pokłosie figli średniowiecznych sowizdrzałów czy błaznowania przenikliwych Stańczyków. To raczej echo dużo bliższej na planie czasowym tradycji punkowych fanzinów, kultury alternatywnej lat osiem-

⁴ Ibidem, s. 71.

⁵ Por. <http://www.ha.art.pl/rekopis/instrukcja.html> (dostęp: 3.07.2017).

dziesiątych, która część swojej anarchizującej wywrotowości przeniosła w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku na internetowe fora i listy dyskusyjne. Zgrywa tego rodzaju to po prostu trashowa zabawa nieuznająca żadnych świętości, traktująca w niespecjalnie wysmakowany sposób wszelkie autorytety. Nieznająca ograniczeń zabawa z materią kultury, czerpiąca garściami z kiczu i wytworów masowej wyobraźni.

W pewnym sensie zgrywą było już sięgnięcie przez autorów do tak archaicznego gatunku jak gra paragrafowa sprzedawana onegdaj w kioskach Ruchu pod postacią krzywo sklejonych zeszytów z makulaturowego papieru. Bezpośrednim nawiązaniem do tej stylistyki jest chociażby rozmyślne zastosowanie w *Bałwochwale* ubogiej, maszynowej czcionki (Arial? Courier?). Ten ewidentnie kempowy sentyment do zapomnianego gatunku przypomina nieco cykliczność nawracających modowych trendów, która dzisiejszym czterdziestolatkom każe znów ubierać się w kreszowe dresy i marmurkowy džins. To puszczenie oka do potencjalnych odbiorców i zawarcie z nimi przymierza krwi – zgrywa opiera się bowiem na plemiennym współporozumieniu. Na takich rozrywkach się wychowaliśmy – zdają się mówić autorzy – więc teraz, kiedy dorosliśmy, zabierzemy się do zabawy z kulturowym dziedzictwem po swojemu.

Najważniejszym elementem zgrywy jest jej całkowita autonomia i immunitet na wartościowanie. Zgrywy nie da się ocenić ani zinterpretować, a kiedy ją przycisnąć na ten czy inny temat, zaczyna bezczelnie rechotać albo robi głupią minę. Jednocześnie, przez ożywczą bezinteresowność zgrywy i jej nieskażenie konwencjami, pozycja zgrywusa bywa czasem doskonałym punktem obserwacji rzeczywistości. Zgrywa wymyka się wszelkim kategoryzacom i szufladkom, a jednocześnie zachowuje pewne szanse na całkiem poważną komunikację z odbiorcą.

Zgrywa kreatywna i pomysłowa jest być może największym wyróżnieniem, jakie może spotkać pisarza – świadczy o ogromnym potencjale jego dzieła i o jego oryginalności. Do prawdziwej zgrywy nadają się bowiem tylko najlepsze jakościowo produkty, jest ona też najczęściej dziełem wiernych czytelników, fanów, zaangażowanych znawców i miłośników danej twórczości. Zgrywa to jeden z objawów bezgranicznej miłości, a każdy poważny zgrywus wie, że jego idolowi nie zaszkodzi nawet najokrutniejsze szyderstwo czy ironia. W pewnym sensie jest to więc kolejny sposób na głoszenie wielkości danego twórcy, a jednocześnie objaw skrajnie autoironicznego podejścia do własnej nim fascynacji. Pod tym względem zgrywa ma pewnie wiele wspólnego z pastiszem, choć jednocześnie absolutnie odrzuca wszelkie ambicje literackie czy intertekstowe, przypisywane często temu gatunkowi⁶, i skupia moc twórczą na inteligentnej zabawie. Nie trzeba tu chyba dodawać, że skrajnie neurotyczny i manieryczny Schulz nadaje się na obiekt zgrywy doskonale, a przesylenie jego frazą nie tylko treści samych paragrafów

6 Por. M. P. Markowski, *Proust: sztuka tłumaczenia*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1–2, s. 200.

(co naturalne), ale również metatekstu (linki z opcjami działania, didaskalia gry) stanowi właśnie klasyczny element zgrywy.

Pisząc o peryferyjnej pozycji, na jakiej sytuował się Schulz w konstelacji polskiej kultury, Jakub Majmurek wspomina, że peryferia nie muszą być miejscem zapóźnienia wobec centrum czy separacji od niego – wręcz przeciwnie, czasami pozwalają widzieć lepiej, będąc miejscem, gdzie „na wierzch wychodzi to, co centrum pracowicie ukrywa”⁷. Pozycja ta wydaje się zaskakująco zbieżna z tą deklarowaną przez jeden z klasycznych ruchów zgrywy, czyli środowisko „Brulionu” i Totartu. Totartowcy, jak to ujął ich naczelny zgrywus, Zbigniew Sajnog, jako ariergarda narodowej kultury pilnowali, „by nikt nie wyrznął jej w dupę”.

Bazakbal vs Gonzalo III: Ostatnie starcie

Na tym etapie w zasadzie można by zakończyć peany nad dziełem Pisarskiego i Bylaka, a samemu Schulzowi pogratulować, że wciąż potrafi wzbudzać w swoich wielbicielach takie emocje i inspirować równie pomysłowe inicjatywy. Trzeba bowiem uczciwie stwierdzić, że autorzy gry wywiązali się po dwakroć ze swojego fanowskiego obowiązku, czyli ewangelicznego szzerzenia dobrej nowiny i popularyzowania twórczości autora.

A jednak najważniejsze zjawisko zdaje się tu kryć między wierszami – *Bałwochwał* to bowiem nie tylko pojedyncza schulzofilska zabawka, zachęcająca laików do ruszenia głębiej w twórczość autora, a znawcom oferująca, zapewne, kilka chwil rozrywki, wzbudzająca uśmiech podziwu bądź grymas zazdrości. To nade wszystko jutrzienka całkiem nowego, bezlitośnie kreatywnego podejścia do literackiego dziedzictwa.

Sam Pisarski wspomina o tym dość nieśmiało i ogólnikowo jako o „badaniu narracyjnego potencjału tekstowych form cyfrowych”⁸. Kiedy jednak zamienimy przyciężkie słowo „badanie” na bardziej frywolną „zabawę”, na horyzoncie zaczyna się rysować kształt wyczekiwanej od dawna szansy na popkulturyzację polskiego dziedzictwa literackiego.

Pierwszy klucz podsuwa już informacja zawarta na stronie wydawcy *Bałwochwały*, krakowskiego „Ha!artu”, informująca, że gra powstała „jako celebrowanie pierwszego roku obecności autora *Sklepów cynamonowych* w Domenie Publicznej oraz jako zachęta do podobnych inicjatyw, które odchodziłyby od czystej digitalizacji w stronę twórczego wykorzystania dziedzictwa literatury polskiej”⁹. Brzmi zachęcająco, prawda? Po kolejne literackie świąty nie trzeba się

7 J. Majmurek, op. cit., s. 9.

8 M. Pisarski, op. cit., s. 74.

9 Zob. <http://ha.art.pl/prezentacje/29-projekty/2817-mariusz-pisarski-marcin-bylak-balwochwal-interaktywna-fikcja-sieciowa-na-podstawie-opowiadania-brunona-schulza.html> (dostęp: 3.07.2017).

gać daleko – czy chociażby Witkacowska menażeria międzywojennych freaków oraz język autora – niemalże równie manieryczny i kreatywny, co u Schulza – nie nadaje się doskonale na świat kolejnej gry?

Zresztą związana z domeną publiczną kwestia praw autorskich ogranicza przede wszystkim wydawców oficjalnych, tymczasem produkcje półoficjalne, czy całkiem amatorskie, fanowskie, nie muszą się przejmować żadnymi ograniczeniami. Popuszczając wodze fantazji, można tu sobie wyobrazić epickie narracje rodem z komiksowych crossoverów, czyli albumów, w których bohaterowie różnych serii spotykają się we wspólnych fabułach. Na przykład grę psychologiczno-alkoholową, w której podstarzały Rysiek Lewandowski próbuje w warszawskiej knajpie odwiedzić pewnego znanego pisarza od samospalenia się pod Pałacem Kultury. Albo coś dla wielbicieli kryminalnych łamigłówek: wirtualne zaproszenie do innego lokalu w stolicy, w którym profesor Tutka wraz z redaktorem Kolanko, niczym Holmes i Watson, planowałoby schwywanie arcyłotra Filipa Merynosa.

Zresztą, dlaczego ograniczać się do mashupowania literackich fabuł tylko i wyłącznie z narzuconej przez autora perspektywy? W końcu prędzej czy później można się również spodziewać udostępnienia w sieci odpowiednich programów i aplikacji do samodzielnego tworzenia gier paragrafowych czy komponowania hipertekstów. Po wybraniu elektronicznej wersji ulubionej lektury użytkownik będzie prowadzony przez cyfrowego asystenta krok po kroku przez cały proces kreacji: program sam zmieni osoby narracji, podzieli tekst na sekcje, wątki, tropy, pomoże ustalić szczegóły rozgrywki i zbudować fabularną drabinę przyczynowo-skutkową, a na koniec ułożyć ścieżkę dźwiękową z dostępnych legalnie utworów. Wówczas wkroczymy w erę *Ogniem i mieczem* opowiadanego z perspektywy Bohuna oraz *Lalki*, w której głównym celem gracza będzie pomoc Izabeli w unikaniu Wokulskiego. Marek Arens wreszcie zrezygnuje z pogoni za Jowitą i skupi się na karierze sportowej, a Zabawa, Warszawiak i Orsaczek doczekają się nowych ciężarówek. Brzmi zachęcająco? Do dzieła więc, zgrywusy. Aim, fire, reload, repeat!

Tymoteusz Skiba: Rzeczywistość przesunięta – nowy portal internetowy o Jerzym Ficowskim

Co sprawia, że artysta wygrywa ze śmiercią w szachy? W tej materii starożytni przedkładali dzieła literackie ponad pomniki ze spiżu. Obecnie wiara w ożywczą moc literatury wydaje się złudna. Współczesnym gwarantem nieśmiertelności – czy też eliksirem życia – jest oczywiście internet, w którym, jak wiadomo, nic nie ginie.

Popularność pisarza mierzy się nie tylko liczbą polubień czy wyświetleń, ale także liczbą wyników w wyszukiwarce Google. Bruno Schulz plasuje się w tej klasyfikacji całkiem wysoko, z wynikiem oscylującym wokół 12 milionów. To nie tylko więcej niż Gombrowicz, Witkacy, Kaden, Nałkowska i Tuwim razem wzięci, ale o wiele więcej niż Katarzyna Grochola (192 tysiące), Olga Tokarczuk (307 tysięcy), Elżbieta Cherezińska (310 tysięcy) czy nawet Remigiusz Mróz (534 tysiące).

Oczywiście Schulz ima się licznych, nie całkiem legalnych wybiegów, jak chociażby rzesza sobowtórów o tym samym imieniu i nazwisku, wśród których znajduje się znany niemiecki psychiatra¹; fotografik, wydawca i kapitan Oberkommando der Wehrmacht w jednym²; botanik³; działający w Polsce niemiecki aktywista z okresu międzywojnia⁴; a także zespół muzyczny. Mimo tego iście schulzowskiego rozplenienia Schulzów więcej wyników w przeglądarce osiąga między innymi Franz Kafka (16 milionów), Paulo Coelho (37 milionów) oraz Tomasz Mann (155 milionów).

Oczywiście te liczby są całkowitą iluzją i statystycznym absurdem, zasnuwającym realną wartość artysty. Nikt nie jest w stanie przeczytać takiej ilości informacji i rzadko kiedy wychodzimy poza pierwsze dziesięć wyników wyrzuconych przez wyszukiwarke. Rzeczywistość przesunięta w stronę wirtualną rozpada się

1 Zob. F. J. Kallmann, *In Memoriam. Bruno Schulz. 1890–1958*, w: *European Archives of Psychiatry and Clinical Neuroscience*, 1958, s. 121–123.

2 W zasadzie Bruno Schultz. Fotografował kobiece akty (*Das Deutsche Aktwerk*), które budziły pewne, aczkolwiek nieuzasadnione, skojarzenia z autorem *Sklepów cynamonowych*.

3 Zob. B. Schulz, *Fleischfressende Pflanzen*, Wittenberg Lutherstadt 1995.

4 Bruno Schulz z Wolsztyna działający na rzecz mniejszości niemieckiej w Polsce, zob. Z. Cholewa, *Mozaika polityczno-społeczna powiatu wolsztyńskiego 1919–1939*, Wolsztyn 2011.

w informacyjny śmietnik. Dobrym sposobem na uporządkowanie artystycznej cybergzystencji jest oczywiście tak zwany oficjalny portal internetowy, na co jednak decyduje się niewielu twórców. O wiele łatwiejsza, tańsza i skuteczniejsza okazuje się egzystencja w mediach społecznościowych. Stworzenie przemyślanej i atrakcyjnej witryny internetowej, stanowiącej nie tyle bazę danych, ile centrum z odsyłaczami na peryferie, okazuje się wyzwaniem. Takim właśnie miejscem miała być nowa strona o Jerzym Ficowskim.

Niestety, jeśli chcemy odnaleźć oficjalny portal autora *Odczytania popiołów*, jesteśmy zmuszeni do przejrzenia wszystkich dziewięćdziesięciu trzech tysięcy stron znalezionych przez wyszukiwarkę. Są wśród nich wywiady, artykuły, wspomnienia, wiersze, hasła encyklopedyczne, lakoniczne wzmianki prasowe i inne mniej lub bardziej wiarygodne źródła informacji. Oficjalny portal, będący w zamierzeniu podstawowym źródłem wiedzy o poecie i działalności fundacji jego imienia, ukrywa się gdzieś w odmętach internetu. Brak pozycjonowania czy może przypadkowe ukrycie portalu przed wyszukiwarkami to podstawowy zarzut (mam nadzieję, że wkrótce nieaktualny) do twórców witryny, a więc Fundacji im. Jerzego Ficowskiego.

Ten gest zaszczyca się pod podszewką oficjalnej sieci internetowej ma na szczęście swój metaforyczny wydźwięk. Witryna jerzyficowski.pl to teren eksterytorialny, przeznaczony jedynie dla wtajemniczonych, jakby znajdujące się tam informacje mogły zdjąć zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych. W przekonaniu tym utwierdza strona główna, na której widzimy filuta o bystrym, a zarazem kpiącym spojrzeniu, w berecie, z dymiącym papierosem w ustach, który wydaje się rozbawiony naszym nieoczekiwanym przybyciem: „a jednak tutaj trafiłeś?”. Zawadiacki wizerunek Ficowskiego zestawiony ze wstrząsającym wierszem *Ściana płaczu*, wydobywającym się z głośników po naciśnięciu odpowiedniego przycisku, pogłębia prowokacyjny charakter tego spotkania. Tajemniczy głos samego autora wprowadza nas w pełne zadumy misterium zagłady. Jego wzrok lustruje słuchającego, analizując jego reakcje. Czy siedząc w kapciach przed ekranem komputera, można pojąć powagę tych wydarzeń z przeszłości? Ironiczny wzrok gospodarza każe w to wątpić. Niemniej jednak warto spróbować.

Portal jerzyficowski.pl jest przede wszystkim atrakcyjny wizualnie, zwłaszcza w porównaniu do innych stron poświęconych pisarzom. Najlepszymi przykładami są tu strony o Schulzu – brunoschulz.eu drażni swoim postindustrialnym i efekciarskim designem, a www.brunoschulz.org wygląda jak katalog komend w systemie komputerowym z epoki dyskietek. Nie lepiej zresztą prezentują się strony o Lemie, Gombrowiczu czy Miłoszu. Na ich tle witryna o Jerzym Ficowskim sprawia wrażenie projektu wyważonego i nowoczesnego. Warstwę wizualną tworzą głównie zdjęcia poety, bez przytłaczających projektów graficznych.

Informacje znajdujące się na portalu podane są w sposób bardzo przystępny. Nie zabiegają o miano dyskursu naukowego i nie ograniczają się do suchych informacji encyklopedycznych. Kilkanaście cezur, które wytyczyli twórcy stro-

ny, pozwala z łatwością poruszać się po biografii Ficowskiego. Na te życiowe ścieżki nakładają się zakładki z działu „twórczość”, które uszczegóławiając pewne informacje podane w życiorysie, nie rezygnują z poetyki telegraficznego skrótu. Portal o Jerzym Ficowskim nie ma być pełnym i ostatecznym kompendium o jego życiu i twórczości. To raczej rodzaj stacji pośredniej z prowadzonym na bieżąco działem aktualności i licznymi drogowskazami: odsyłaczami do interpretacji, portali społecznościowych, filmów, wywiadów, audycji radiowych i innych multimediiów. Pod każdym działem twórczości odnajdziemy także link odnoszący do pełnego spisu publikacji Ficowskiego na dany temat.

Rozumiem i popieram to założenie twórców strony jerzyficowski.pl. Mimo wszystko portalowi brakuje galerii zdjęć, tym bardziej że liczne małe fotografie ilustrujące każdy z etapów życia i twórczości poety sprawiają doskonale wrażenie. Widzimy Ficowskiego w całkowicie odmiennych wcieleniach: tutaj Salvador Dali kręcący węża, tam Papić Chmiel, a jeszcze gdzie indziej gangster z czasów prohibicji. Z przyjemnością obejrzałbym także wybrane skany rękopisów. Skoro strona ma przedstawiać Ficowskiego jako poetę, a nie tylko wybitnego schulzologa, to warto byłoby uwzględnić przede wszystkim rękopisy utworów poetyckich. Rękopis jednej kartki testamentu (jak rozumiem kamień węgielny Fundacji, która oczywiście musi się w jakiś sposób promować) nie jest zbyt interesujący. Przydatnym narzędziem byłaby także wyszukiwarka, zwłaszcza że nie wszystkie informacje są przejrzysto rozmieszczone. Kto spodziewałby się odnośników do wierszy i archiwów w dziale aktualności?

Czy nowy portal ma szansę stać się kolejną cegiełką, która zapewni Jerzemu Ficowskiemu nieśmiertelność i status niezależnego artysty? Różne przedsięwzięcia powstające wokół autora *Odczytania popiołów* – wznowienia utworów, monografie, wystawy – pokazują, że jest to możliwe. Niełatwo będzie jednak wyjść z cienia Schulza, mającego za sobą nie tylko grono sobowtórów, ale i życiodajny fluid płynący z alchemicznych sklepów cynamonowych (przypomnijmy: 12 milionów wyników w Google).

[noty o autorach]

Irena Chawrińska (ur. 1985)

Literaturoznawczyni, nauczycielka w Akademii Dobrej Edukacji w Gdańsku, lektorka języka polskiego w Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców na Uniwersytecie Gdańskim, sekretarz redakcji czasopisma „Język–Szkoła–Religia”. W 2016 roku obroniła pracę doktorską dotyczącą hybrydyczności dzieła artystycznego. Publikowała m.in. w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura”, „International Science Index”, a także w licznych tomach zbiorowych.

Balbina Hoppe (ur. 1994)

Studentka filologii polskiej i teatrologii na Uniwersytecie Gdańskim. Autorka scenariuszy do spektakli: *Wieczornica, czyli pokaz dziwolągów Witkacego* (2015), *Maski* (2016), *Pana Sienkiewicza droga do Ameryki* (2016). Pisze dwie prace magisterskie: na temat teatralnej recepcji Brunona Schulza oraz o Scenie Letniej Teatru Miejskiego w Gdyni.

Agnieszka Hudzik

Literaturoznawczyni, komparatystka, adiunktka na Wydziale Sławistyki Uniwersytetu Poczdamskiego. Zainteresowania: proza modernistyczna, teoria i antropologia literatury, krytyka artystyczna. Jej najnowsza książka, *Philosophie der Verführung in der Prosa der Moderne. Polnische und deutschsprachige Autoren im Vergleich* (2017), traktuje między innymi o prozie Schulza.

Anna Jarmuszkiewicz (ur. 1985)

Literaturoznawczyni, autorka rozprawy doktorskiej *Tropy Prousta. Problemy recepcji literackiej w literaturze polskiej po 1945 roku*, obronionej na Wydziale Polonistyki UJ. Jej zainteresowania badawcze ogniskują się wokół recepcji literackiej, związków literatury z fotografią i badań nad wizualnością. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Bulletin de Marcel Proust”.

Sotirios Karageorgos

Lektor języka greckiego na Uniwersytecie Warszawskim. Absolwent filologii włoskiej na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego. Przygotowuje pracę doktorską pod tytułem *Motywy religijne w twórczości Brunona Schulza*.

Katarzyna Kaszorek (ur. 1989)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Tłumaczka tekstów związanych z II wojną światową, w szczególności poświęconych tematyce Holokaustu. Pomaga w Pracowni Schulzowskiej.

Ariko Kato (ur. 1975)

Adiunktka na Uniwersytecie Języków Obcych w Nagoi. Pracę doktorską na temat prozy i dzieł malarskich Brunona Schulza obroniła na Uniwersytecie Tokijskim. Studiowała na Uniwersytecie Jagiellońskim jako stypendystka rządu polskiego i na Uniwersytecie Warszawskim jako stypendystka Fundacji Heiwa Nakajima. Autorka książki *Bruno Schulz* (2012). Redaktorka tomu *Świat Brunona Schulza* (2013). Tłumaczyła na japoński utwory Debory Vogel, Andrzeja Stasiuka, Czesława Miłosza, Stanisława Lema, Janusza Pelca i Borysa Woźnickiego.

Paweł Łapiński (ur. 1985)

Absolwent romanistyki na Uniwersytecie Wrocławskim i Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie doktorant Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego. Autor kilkunastu przekładów literackich, członek Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury.

Piotr Józef Maksymowicz (ur. 1989)

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Przygotowuje rozprawę poświęconą operowej twórczości Wojciecha Bogusławskiego. Autor publikacji na temat toposów melodycznych, muzyczności spektaklu teatralnego, literackich inspiracji w muzyce i wątków muzycznych w poezji. Koncertujący klawesynista – oprócz polonistyki na UG ukończył także Akademię Muzyczną w Gdańsku. Finalista konkursów klawesynowych Prix Annelie de Man w Holandii (2012) oraz III Akademickiego Konkursu Klawesynowego w Poznaniu (2013).

Stanisław Rosiek (ur. 1955)

Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Był członkiem redakcji „Litterariów”, „Punktu” i „Podpunktu”, a także rocznika „Punkt po Punkcie”. Współredagował z Marią Janion trzy tomy z serii „Transgresje” (*Galernicy wrażliwości*, 1981; *Osoby*, 1984; *Maski*, 1986). Razem ze Stefanem Chwinem napisał książkę *Bez autorytetu. Szkice* (1981), za którą w 1983 roku otrzymał Nagrodę Fundacji Kościelskich. W latach dziewięćdziesiątych zajmował się kultem pośmiertnym Adama Mickiewicza (*Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, 1997) oraz twórczością kilku pisarzy dwudziestowiecznych (Peiper, Schulz, Białoszewski). Jest współautorem *Słownika schulzowskiego* (2002) oraz cyklu pięciu podręczników

do nauki języka polskiego w szkołach średnich (*Między tekstami*, 2002–2005). W roku 2002 opublikował antologię *Wymiary śmierci*, w 2008 książkę *[nienapisane]*, w 2010 *Władzę słowa*, a w 2014 drugą część nekrografii – *Mickiewicz (po śmierci)*.

Małgorzata Sady (ur. 1955)

Pisarka, tłumaczka, artystka (film, fotografia, malarstwo, *soundscape*s). Współpracuje z braćmi Quay i Kojim Kamoji. Zrealizowała z Marcinem Giżyckim film *Alfred Schreyer z Drohobycza*. Autorka przekładów z dziedziny sztuki współczesnej, literatury (Czechowicz, Themerson), filozofii (Wittgenstein, Russell). Od końca lat siedemdziesiątych współpracuje z centrami sztuki w Polsce i za granicą. Kuratorka Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Efemerycznej „Konteksty”. Od 1996 współpracuje z Archiwum Themersonów w Londynie i wydaje ich *Utwory rozrzucone* (Gaberbochus Press).

Paweł Sitkiewicz (ur. 1980)

Historyk kina, wykładowca Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek: *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego* (2009), *Polska szkoła animacji* (2011) oraz *Miki i myszy. Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce* (2012). Współautor książek dla dzieci *Gdańsk na opak* (2014) i *W Gdańsku straszny* (2015).

Piotr Sitkiewicz (ur. 1980)

Redaktor, wykładowca edytorstwa na Uniwersytecie Gdańskim, członek redakcji „Schulz/Forum”. Autor książki *Bestiariusz Lema według Mroza* (2012), współautor dwóch książek dla dzieci: *Gdańsk na opak* (2014) i *W Gdańsku straszny* (2015). W roku 2016 obronił pracę doktorską poświęconą przedwojennej recepcji dzieł Brunona Schulza.

Tymoteusz Skiba (ur. 1987)

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury międzywojennej oraz science fiction. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską o homunkulusach w twórczości Brunona Schulza, Stanisława Lema i Philipa K. Dicka. Członek Pracowni Schulzowskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Kurator ds. edukacji 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 oraz muzycznej recepcji jego twórczości.

Anna Szykowska-Piotrowska (ur. 1981)

Filozofka kultury i sztuki, lingwistka, autorka książki *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, adiunktka na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, wykładowczyni Collegium Civitas, pracuje też na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych. Publikowała w „Sztuce i Filozofii”, „Estetyce i Krytyce”, „Art Inquiry. Recherches sur les arts”. Tłumaczka tekstów filozoficzno-artystycznych. Uwielbia Brunona Schulza.

Marek Tomaszewski

Kierownik polonistyki w Instytucie Narodowym Języków i Cywilizacji Wschodnich (INALCO) do września 2015 roku. *Visiting Professor* w Instytucie Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim w roku akademickim 2016/2017. Opublikował *Od Chaosu do Kosmosu. Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku* (1998). Autor licznych artykułów i esejów literackich, publikowanych we Francji, Polsce, Belgii, Niemczech, Anglii, Włoszech, Kanadzie, oraz oddzielnego studium *Ecrire la nature au XXème siècle: les romanciers polonais des confins* (2006). Zredagował i wstępem opatrzył książkę *Witold Gombrowicz, entre l'Europe et l'Amérique* (2007). Współredagował tom *Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989* (2013). Aktualnie wraz z Małgorzatą Smorąg-Goldberg przygotowuje książkę *Schulz lu et interprété en Europe centrale: entre modernisme et modernité. Poétique, réception, regards croisés*, która ukaże się nibawem w paryskich Éditions l'Improviste.

Zofia Ziemann (ur. 1984)

Anglistka, tłumaczka, przekładoznawczyni, redaktorka. Doktorantka w Katedrze do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie kończy rozprawę o historii angielskich przekładów prozy Schulza. Współpracuje z Wydziałem Polonistyki UJ. Publikowała po polsku i angielsku w czasopiśmie i tomach zbiorowych. Jest sekretarzem redakcji pisma „Przekładaniec”.

[abstracts]

“let”

The main motif of this issue of *Schulz/Forum* is Schulz's presence in the world. The author himself made an effort to become known outside the Polish language, however, only after his death artists, translators, critics, and researchers made him a world-famous writer. He became a property of everyone – with all its good and bad consequences.

Paweł Sitkiewicz

The Cabinet of Doctor Gotard. Bruno Schulz and the German Expressionist Film

The plot of the “Sanatorium under the Sign of an Hourglass” resembles that of the most famous film of the German expressionism – *The Cabinet of Doctor Caligari* (1920) by Robert Wiene. In fact, similarities go beyond the plot and can be discovered also in the expressionist manner of creating the presented world and characters, the mysterious atmosphere, and many important details discussed in the essay. Is it likely that Bruno Schulz saw the film about the demonic hypnotist and his medium, which inspired him to write the story about doctor Gotard's sanatorium?

Marek Tomaszewski

Prophetic Features of Bruno Schulz's Fiction

The publication of *Cinnamon Shops* precedes by just one year the Nobel Prize in medicine given to Hans Sperman, who a few years later, in 1938, proposed a crucial experiment of removing from an unfertilized egg cell its nucleus and replacing it with the nucleus of a cell of an embryo. From our present point of view it is hard not to notice a prophetic bent of Schulz's fiction even if Jacob's experimental assumption does not quite correspond to the process of cloning as we know it. Also Father's ornithological experiment is a key component of the narrative structure of the *Cinnamon Shops* as a kind of frame that consolidates particular stories. The mystical student of the matter does not renounce the discourse of science even though the order which he creates becomes more and more fantastic, while he suffers from the metaphysical and anthropological anxiety about the alien handicapped creatures.

Anna Szyjkowska-Piotrowska

Schulz in Several Tropes

Schulz's fiction is methodologically as radical as writing on the boundary of the conscious and the unconscious can be. But does it make sense to talk about Schulz's meth-

odology? If the answer is yes, one may use for that purpose such concepts as metaphor, analogy, logos, oxymoron, and metamorphosis. They may help us discover the logic of Schulz's stories, which is logic in a broad sense of the term, more the movement of the logos than a theory of making statements. The concepts mentioned above are not labels: they describe elegant and impressive ways of escaping from reason, taken with its help. All this can be etymologically motivated: the ancient Greek concept of logos refers to reason, speech, and discourse. It is ambiguous since the root verb *légein* means (1) to connect, to bring together; (2) to select, to calculate.

Class of 2013

Every year, The Public Domain Review website publishes a photomontage of artists and writers whose works have just entered the public domain. The class of 2013 also includes Bruno Schulz.

Zofia Ziemann

A Good Bad Translation. On Celina Wieniewska's Schulz in English

Many theorists of literature and translation seem to suggest that the reception of Bruno Schulz in English-speaking countries, including scholarly essays and works of art inspired by his works, has been based on a false version of his fiction provided by the translator, Celina Wieniewska. Is it true that the devoted readers of Wieniewska's Schulz have been misled by a bad quality product? Or maybe the writer's "signature" has not been completely erased in translation? The author does not agree in this respect with Michał Paweł Markowski and Brian Banks. Taking into consideration a broader context of Wieniewska's translation and its long publishing history as well as the rules of reception, the author proves that in fact the "bad" translation has done for Schulz's career abroad a lot of good.

Katarzyna Kaszorek

The "Polish Kafka" in America or, How First American Schulz Scholars Approached His Work

The paper focuses on first scholarly articles devoted to Schulz's works that were published in American journals. Written by Henry Joseph Wegrocki in 1946, "Masochistic Motives in the Literary and Graphic Art of Bruno Schulz," is a psychiatric analysis of masochism and its traces in Schulz's short stories and drawings. Olga Lukaszewich's "Bruno Schulz's 'The Street of Crocodiles'. A Study in Creativity and Neurosis" (1968) suggests reading the first collection of short stories in the spirit of Otto Rank's category of the *artiste manqué*. The last article, by Colleen M. Taylor, "Childhood Revisited: The Writings of Bruno Schulz" (1969), analyses the reasons why the writer leaves the real world behind to enter the world of childhood.

Anna Jarmuszkiewicz

Changes in the Semantic Connotations of Color Terms in Bruno Schulz's Fiction

Critics noticed that the short stories by Bruno Schulz show many colors when the writer was still alive, and then such opinions has been frequently confirmed. Yet, in spite of

the differences among them, so far critical commentaries have failed to address an important problem of prototypical changes of semantic values which may take place in reference to particular color terms. Next to their cultural and symbolic features, as significant elements of the “verbal world picture,” they imply a whole set of phenomenological questions.

Piotr Sitkiewicz

Trombones of Opportunity. The Book Jacket of the First Edition of the “Cinnamon Shops”

The price of first editions of Schulz’s two collections of stories published in his lifetime is likely to vary depending on whether the original cover and especially the book jacket, which is a bibliophile’s rarity, are preserved. The book jacket of *Cinnamon Shops* has never been reproduced. Moreover, nobody has ever published the text that appeared on its flap. Probably not written by Schulz himself, it presents such features of his stories as the deformation of the described reality or the unusual plasticity of words. In their reviews written before the war, critics unanimously stated that Schulz was a product of self-promotion, which was characterized by excessive self-complacency and an element of a too intensive advertising campaign that was supposed to promote an unknown author. It appears, however, that the advertising campaign of Schulz’s debut was not at all vigorous, quite the contrary – the author himself paved the road to fame, overcoming the considerable opposition of critics.

Małgorzata Sady

The Quay Brothers Discover Bruno Schulz

How to write about the Quay Brothers, their films, drawings frozen in frames, the spaces formed in theatrical, ballet, and opera settings? Should one explain, analyze, replace images with words? Is it fair to “blur the picture,” as it often happens with the works of Bruno Schulz read by critics? The essay does not provide answers to these questions, but reconstructs a certain course of events, their traces, and consequences. Since the author has known the Quay Brothers in person, she can search for phenomena hidden under the surface of the visible. She tells the reader about what she has learned from many conversations with the Brothers, enjoying an unusual symbiotic relationship with them, contributing to their films and a book.

Balbina Hoppe

Mirror

The spectators of Leszek Mądzik’s theater are used to silence in his wordless spectacles. Still, in his 2013 performance *Mirror (Lustro)*, after forty years he returned to words. This time it is not just one sentence but a text read out loud offstage: a fragment of Bruno Schulz’s short story “Loneliness,” read by Jerzy Radziwiłowicz. Yet *Mirror* is not an adaptation of the story. Mądzik created his own, personal vision inspired by the motif of the mirror, which, as the title suggests, is a crucial component of the show.

Stanisław Rosiek

Drohobych Is Everywhere. Bogdan Konopka and His Photographs

It is not necessary to go to Drohobych to see it. Drohobych, the Drohobych of Schulz, is everywhere – just look at the world through Schulz's eyes. For more than forty years, Bogdan Konopka has been taking photographs of the world from Schulz's perspective. Yet, they are neither inspired by Schulz's stories nor constitute their illustrative material. The photographer follows a parallel path that is indeed a path of his own. Paradoxically, Schulz's stories become a guide to the world photographed by Konopka and make us understand his works better.

Aleksandra Skrzypczyk

Schulz in the Opera

The article describes three operas inspired by the works of Bruno Schulz: 1976 *Demiurgos* by Juliusz Łuciuk, *Mannequins* by Zbigniew Rudziński, premiered in 1981, and *Tree of Codes*, written by the Australian composer Liza Lim, premiered in 2016 in Germany. The fate of two Polish operas inspired by Schulz varies considerably – there has been no stage premiere of *Demiurgos* yet, and *Mannequins* have won world fame. *Demiurgos* is a sonorous opera in which the composer, through the relationship of the father and his son, presents his own musical philosophy – the coexistence of tradition and modernity. Rudziński is fascinated with Schulz's language, which he believes can be translated into a musical language and which has its musical potential. Lim's opera, composed after reading Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes*, presents a mythical place beyond time, a fluid reality in which boundaries are unstable, and characters undefined and hybrid.

Piotr Maksymowicz

A Dramatic Function of Music in "Demiurgos" by Juliusz Łuciuk

So far the first opera inspired by the work of Bruno Schulz, *Demiurgos* by Juliusz Łuciuk, has been performed only as a concert. Its libretto is based on the selected fragments of Schulz's fiction which, in combination with music, acquires new meanings. As a result, apparently unrelated scenes contribute to a coherent dramatic narrative. Such a close relationship between the literary and the musical material calls for an analysis of relations of the language of literature and the asemantic idiom of music, which let the audience respond to the meanings imposed on music by fiction. As it turns out, the musical narration is the most important for the dramatic quality of the opera as a coherent narrative presented on stage. The music not only comments and illustrates, but also creates dramatic suspense. Thanks to various techniques of composing, a unique dialog between the word and the music results in a new narrative rooted in the reality of Schulz's stories.

Ariko Kato

Adaptation of Bruno Schulz's Fiction in Nishioka Siblings' Comic Books

The Nishioka siblings are a team of Japanese comic book writers and artists. Recently, they have been working on comic books adapting literary texts, including those by

Franz Kafka and Bruno Schulz. Encouraged by Yuichi Konno, editor of the Japanese subcultural artistic periodical *Yasō*, in 2009, in a special number of *Yasō*, focusing on „Monsters & Freaks”, they published a cycle called “A Record of Metamorphosis. Inspired by Bruno Schulz” (*Henshin no kiroku. Burūno Shurutsu ni yoru*) and in the following number, on Hans Bellmer and dolls, a comic strip “Tailors’ Dummies” (*Manekin ningyō*), based on four stories by Schulz from *Cinnamon Shops*. The Nishioka siblings quoted particular sentences from those stories, translated by Yukio Kudo. The essay presents their work to the Polish reader.

Agnieszka Hudzik

Bruno Schulz in Buenos Aires

The subversive, anti-colonial potential of Bruno Schulz’s fiction may be one of the causes of the recent more intense interest in his work on the southern hemisphere. Latin America has been rediscovering Schulz. After the Brazilian publication of Henryk Siewierski’s translation (Bruno Schulz, *Ficção completa*, Cosac Naify, São Paulo 2012), last year a new Spanish translation of *Cinnamon Shops* by Henryk Mittelstaedt was published in Argentina. In April 2016, Agnieszka Hudzik interviewed him in Buenos Aires.

Sotirios Karageorgos

The Reception of Bruno Schulz in Greece

Bruno Schulz is not particularly well known in Greece. For the first time, his short stories were translated into Greek in the early 1980s, when Spiros Tsaknias, a poet, essayist, literary critic, and translator from Athens, translated for the *To Dentro* literary monthly “The Street of Crocodiles” (1980) and “The Gale” (1982). Most likely, both texts were translated not from Polish, but from English. More translations of Schulz into Greek appeared in the late 1980s, and since then many have been published. The problems faced by the Greek translators of Schulz deserve a separate study.

Irena Chawrińska

Like a Prayer Put into the Wailing Wall... On Schulz According to Jonathan Safran Foer

A small collection of Bruno Schulz’s stories has inspired many artistic facts, from fiction through non-fiction, animated films, and photo projects. All of them refer to the past which is still important and significant for the audience. On the contrary, Foer has made a ruin in which the past shows the present as an index, a footnote. The artist’s intention is exemplified by every hole in the book. As the recipient keeps reading, the removed fragments makes him or her remember the past, while the process of forgetting is incessantly going on before his/her eyes. The abandoned, empty holes point at a loss and simultaneously make one remember that the Wailing Wall still brings to mind the Jerusalem Temple and its significance for Jews. What is the significance of Schulz for this experimental prose?

Paweł Łapiński

Declining the Spring or, Making Fun of Schulz

The RPG game. The textual paragraph game. The gamebook. The very names of these genres suggest their literary origin. No wonder, since many of them, particularly the RPG games, derive from the classics of fantasy (*Middle Earth* based on Tolkien's fiction), s-f (*Cyberpunk 2020*, largely inspired by the novels of William Gibson and Philip K. Dick) or gothic horror (*The Call of Cthulhu* based on H.P. Lovecraft). That select company has been recently joined by *Bałwochwał* by Mariusz Pisarski and Marcin Bylak, inspired by the short stories of Bruno Schulz.

Tymoteusz Skiba

A Moved Reality. A New Web Portal about Jerzy Ficowski

A web portal about Jerzy Ficowski is not intended to be the complete and ultimate source of information about his life and work. It is rather a sort of draft project with a continuously edited current developments section and many links to interpretations, other portals, films, interviews, radio broadcasts, and other multimedia.

Ilustracja na okładce: *Autoportret i dwa szkice portretowe*, ok. 1933,
210 × 180 mm, Muzeum Literatury w Warszawie

Ilustracja na pierwszej stronie: *Józef z doktorem Gotardem III*, ok. 1935,
154 × 126 mm, Muzeum Literatury w Warszawie

Schulz/Forum 9

Gdańsk 2017

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISSN 2300-5823

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

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



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI