

ZEITUNG

Bezugspreis vierteljährlich: Für Cettigne K 2.50, für die besetzten Gebiete Montenegro und Albanien, Polen und Serbien, für Bosnien und die Herzegovina, Österreich-Ungarn K 3.—, für Deutschland und das übrige Ausland K 4.—. Die einzelnen Nummern kosten am Donnerstag 10 Heller, am Sonntag (mit Beilage) 20 Heller; Ankindigungen nach Preisangebe.

Erscheint Sonntag und Donnerstag früh

Die Schriftleitung und Verwaltung befinden sich in Cettigne, Kattowitz, Nr. 102. Einsendungen werden nicht zurückgesendet, belastete Briefe nicht angenommen, welche die Zusendung des Blattes betreffen, sind an die V. zu richten.

Demission des Staatssekretärs Dr. v. Kühlmann.

Reise Dr. Kühlmanns in das deutsche Hauptquartier.

Berlin, 6. Juli. Dr. v. Kühlmann begibt sich ins Große Hauptquartier.

Scheiden Dr. v. Kühlmanns von seinem Posten.

Berlin, 9. Juli. Das Wolffbureau meldet: Wie zuverlässig verlautet, nahm der Kaiser das Abschiedsgesuch des Staatssekretärs Dr. Kühlmann an. Als sein Nachfolger wird der bisherige Gesandte in Christiania v. Hintze genannt. Eine entgeltliche Entscheidung ist jedoch noch nicht getroffen.

Der frühere Gesandte in Christiania v. Hintze präsumtiver Nachfolger.

Berlin, 10. Juli. (Priv.) Maßgebende politische Kreise berichten, daß durch das Scheiden Dr. v. Kühlmanns keine Aenderung des bisherigen Kurses der Regierung eintreten wird. Vielmehr wird Graf Hertling in nächster Zeit im Reichstage eine Erklärung abgeben, derzufolge die vollständige Uebereinstimmung zwischen Regierung und Oberster Heeresleitung in allen Fragen besteht.

Der neue Staatssekretär v. Hintze ist politisch ein unbeschriebenes Blatt. Doch gilt er als Diplomat, da er sich sowohl in Mexiko und Peking als auch in Christiania vollumfänglich bewährt hat.

Ermordung des deutschen Gesandten in Moskau.

Die Mörder — Agenten der Entente.

Berlin, 6. Juli. Der deutsche Gesandte in Moskau Graf Mirbach wurde von zwei Unbekannten bei einer Unterredung, die er ihnen im Beisein des Legationsrates Riezler und eines deutschen Offiziers gewährte, zuerst durch Revolverschüsse leicht, sodann durch Handgranaten schwer verletzt. Graf Mirbach ist kurz

darauf verschieden. Die russischen Kommissäre für Auswärtiges sprachen dem Legationsrat Riezler die Empörung und das Bedauern der Sowjetregierung über den erschütternden Vorfall aus. Die Verbrecher sind bisher nicht festgenommen. Die bisherige Untersuchung läßt die Vermutung zu, daß es sich um Agenten der Entente handle.

Graf Mirbach von zwei Sozialrevolutionären erschossen.

Moskau, 7. Juli. (Nachmittag.) Die linken Sozialrevolutionären haben sich zum Mord des Gesandten Grafen Mirbach bekannt. Ihre im Theater eingeschlossenen Vertreter sind verhaftet. An verschiedenen Stellen der Stadt sind Kämpfe der Gegenrevolutionären gegen die Bolschewiken entbrannt, die bisher zugunsten der Letzteren zu verlaufen scheinen. Alle Mitglieder der Gesandtschaft und die sonstigen Vertreter der deutschen Behörden sind unversehrt.

Das Attentat.

Berlin, 8. Juli. Das Wolffbureau erfährt aus Moskau folgende Einzelheiten zur Ermordung des Grafen Mirbach: Um sicher in die Gesandtschaft und zum Grafen Mirbach selbst gelangen zu können, hatten sich die beiden Mörder auf Grund eines Ausweises, den sie sich zu verschaffen gewußt hatten, als Beauftragte der Kommission zur Bekämpfung der Gegenrevolution melden lassen. Sie brachten einen Prozeß ungarischer Offiziere namens des Grafen Robert Mirbach zur Sprache und hatten sogar die Akten des Prozesses bei sich. Die Mörder schossen sowohl auf den Grafen Mirbach, als auch auf den Legationsrat Riezler und Leutnant Müller, sprangen sodann aus dem Fenster des zu ebener Erde liegenden Zimmers und warfen noch im Sprunge Handgranaten nach dem bereits verwundeten Gesandten. Andere Mitglieder der Gesandtschaft wurden nicht verletzt. Die Verbrecher entkamen im Automobil, auf welches die überraschte Wache vergeblich feuerte.

Der Zweck des Mordes.

Moskau, 8. Juli. Nach Tschischer Karachai erschienen Lenin und Avdeyev, der Präsident des Zentralexekutivkomitees der Gesandtschaft, um gleichfalls das tiefe Bedauern über das Verbrechen auszudrücken und versicherten, daß für die Bestrafung der Verbrecher alles Menschenmögliche getan würde. Die Mörder flüchteten, wie festgestellt, in ein Quartier einer Gruppe der linken Sozialisten Kankov, Karlin und Spidow. Diese haben sich bisher im großen Theater, wo Mitglieder des Sowjetkongresses versammelt sind, eingefunden. Es ist so gut wie sicher, daß der Mord das Signal zu einem Putsch gegen die Herrschaft der Bolschewiken sein sollte. Dieser gegenrevolutionären Bewegung stehen die linken Sozialrevolutionären zum Teil der linken Sozialrevolutionären zusammen mit dem rechten Sozialrevolutionären Sawinkow und seinen Ententeagenten beteiligt zu sein. Sawinkow ist Leiter der Ententebestrebungen in Moskau und hat Verbindungen mit den Bolschewiken. Da Mitglieder der Partei der Sozialrevolutionäre auch der Kommission zur Bekämpfung der Gegenrevolution angehören, sind zwei von diesen als Mörder in Frage gekommen. Die hauptsächlichste Verantwortung für die schändliche Tat tragen jedoch Sawinkow und seine Mitstreiter, die sich zurzeit versteckt hält, sowie seine Helfer. Die kaiserliche Regierung sprach der Sowjetregierung die bestimmte Erwartung aus, daß die nachdrücklichste Verfolgung und Bestrafung der Verbrecher und ihrer Hintermänner erfolgt.

Die Situation in Moskau.

Moskau, 8. Juli. Hier wurde der Kriegszustand erklärt. Die von den linken Sozialrevolutionären besetzte Telefon- und Telegraphenstation wurde von den Bolschewiken zerstört. Die linken Sozialrevolutionären, in ihrem Quartier mit Artillerie beschossen, schickten Parlamentäre. Die Bolschewiken forderten bedingungslose Unterwerfung. Die Bolschewiken rüchete über Aufstände in Petersburg, Jalta und anderen Städten werden von der Regierung als unbegründet bezeichnet.

Du bist Staub.

Kriegsskizze von Bruno Schulz.

Immer prurpurner flossen die Sonnenstrahlen in das Tal, kämpften und rangen mit dem blauen Nebel, der sich träge an den grünen Bergen hinaufzog und sich wie verzweifelt an den dunklen Tannen festklammerte. Die siegreiche Sonne durchbrach alles und füllte die saftigen Wiesen zwischen den Höhen, füllte das zerschossene Dorf mit Licht.

Wie ein goldener Schimmer legte es sich über die Trümmer, über den weißen Staub der Häuser. Alles war zerstört, nur ein Haus ragte hinter zwei Lindenbäumen noch mit öden Fensterhöhlen auf und barg tief im Keller unsere Feldwache. Aber mitten in dem Verderben grünten die Gärten, glühte der Segen des Herbstes von den Obstbäumen. Aus dem dunklen Laub gruben sich rotwangige Aepfel, summende Bienen huschten über das taufunkelnde Gras, die halbwilden Küchenkräuter dufteten schwer, und aus den Hecken flatterten purpurne Rosen auf.

Ich kletterte über die Trümmer, huschte über die öden Straßen, während mir schnell einige Maschinengewehrketten entgegenpiffen, schlenkerte bis hinunter an die grünen Wiesen. Im Schatten eines Baumes mit goldene Mirabellen lag ein Grab. Granaten hatten es zerwühlt, das Holzkreuz steckte schräg im Boden, Uniformfetzen lagen umher, ein Armknochen.

So still war es hier unten, nur der Bach mur-

melte leise, rieselte über die Trümmer der zerfallenen Wassermühle, spielte mit den schwankenden Grashalmen und dem duftenden Mägdelsüß. Ganz verwachsen war er, nur mühsam drängte sich das Wasser durch das Grün, aber weiterhin leuchtete etwas weiß auf, es war ein Totengerippe.

Hatte ihm hier das feindliche Geschloß erreicht? War er in den Graben gestürzt und hatten die Wellen allmählich sein verwesendes Fleisch fortgetragen? Ich stand lange und sann.

Und dann — ich weiß nicht, was mich plötzlich für ein Gedanke packte, nicht was ich tat, — und dann hatte ich den Schädel des Toten in der Hand.

Ich sah lange in die leeren Augenhöhlen, strich mit der Hand über die Schädeldacke, gegen die einst die Gedanken und Wünsche gepocht hatten. Eine wilde Besitzfreude ergriff mich, ich schlug mein Taschentuch um den Schädel und eilte damit zur Feldwache.

Nun lag er still hinter meinem Tornister, hatte die leeren Augen verdeckt im finsternen Keller und raubte mir doch den sonst so festen Schlaf in der folgenden Nacht. —

Ein wilder Traum war's.

Ich stand in einer undenklich langen Kirche, ganz in: finstern Hintergrunde. Vom Altar strahlte ein helles Licht, dessen Ursprung ich nicht erkennen konnte. Es war totenstill um mir, so still, daß ich mein Herz pochen hörte daß ich nicht wagte zu atmen; die grausige Oede

saute mir in den Ohren, ich laschte a winziges Geräusch, das sich nicht hören wollte und das ich doch feibrig erwartete.

Und dann schrillte plötzlich ein gelbes Lachen hinter mir auf, sprang gegen die Wände der hochgewölbte Decke und kam gegen zurückgeflattert. Ich sah hinter mir einen losen Rumpf stehen, aus dessen blutigen mit jedem Lachen ein Blutstrom hervor seine Hände zitterten und krampfhaft schmerzvoll ineinander.

Dann gurgelte er einige Worte hervor. „Gib mir meinen Kopf wieder!“

Zuerst verstand ich nicht, aber dann w seine Worte immer flehender, dringender, dringender.

„Nur für eine Stunde laß mich w leben!“

Seine vertrocknete Hand wies auf m Arm. Ich sah nieder und erschrak, im hielt ich den Totenschädel.

Die Gestalt riß ihn aus meinen Händen setzte ihn vorsichtig auf die Schultern, um Züge belebten sich, ein Lächeln huschte über knöchernen Wangen, die Augenhöhlen glühten auf.

Und dann wieder das gräßliche Lachen mich wahnsinnig machte.

Wild flogen seine Blicke umher, aber ging der Mann gemessenen Schrittes auf Altar zu, kniete nieder und betete.

Zeichnet die 8 Kriegsanleihe!

Schulz / Forum 15
2020

ISSN 2300-5823



9 772300 582500



15 >

Z Schulzem jako autorem wieczny kłopot. Ustalenie jego literackiej tożsamości okazuje się nieraz problematyczne. Trochę tak jakby Schulz był autorem ciągle nie w pełni zdefiniowanym, co nie znaczy jednak, że autorem „bez właściwości”. Nic w nim byle jakiego (jak się wykłada Musilowskie *ohne Eigenschaften*). Wprost przeciwnie. Dwa zdania i niezbita pewność – tylko „Schulz” mógł to napisać. Migotliwość obrazu tego autora stąd się może bierze, że jako człowiek (nieśmiały wedle świadectw i pełen kompleksów) Schulz nieraz się ukrywał przed cudzymi spojrzeniami, nieraz mylił tropy – a w konsekwencji zwodził na manowce najpierw współczesnych, później kolejne generacje schulzologów. Nie ucichły jeszcze dyskusje na temat Marcellego Weron, autora odnalezionej *Unduli*, a już pojawiają się kolejne pytania i dylematy. Imię i nazwisko „Bruno Schulz” wydrukowane czarno na białym przy dwóch niemieckojęzycznych opowiadaniach z lat 1917 i 1918 (odnalezionych w czasopiśmie „Cetinjer Zeitung”) nie budzi żadnych wątpliwości, lecz nie wiadomo, do kogo ono należy. Czy do późniejszego autora *Sklepów cynamonowych*, czy do jakiegoś innego człowieka o tym samym nazwisku? Weron dysymulował. Pomost między tekstem i osobą można było utworzyć dzięki stylowi – stylowi właśnie „schulzowskiemu”. Obydwa frontowe opowiadania – opieczętowane nazwiskiem Schulza – nie tworzą wzoru, który znamy z młodzieńczej *Unduli* i dojrzałych *Sklepów cynamonowych*. Publikujemy pierwsze opinie znawców i ekspertów. Nie brzmią one zgodnie. Nic dziwnego. Na podstawie samego tekstu nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć kwestii autorstwa. Prawda, to „Bruno Schulz” podpisał, więc pewnie też jakiś Bruno Schulz obydwie opowiadania napisał, lecz do kogo ta sygnatura należała?

[spis treści]

Autor nie w pełni zdefiniowany? (sr) / 3

[odczytania]

Piotr Sitkiewicz Bruno, syn Franciszka / 5

Zofia Ziemann *Polish Kafka?* O pewnym stereotypie anglojęzycznej recepcji Schulza / 26

Piotr Millati Czy Bruno Schulz był pisarzem? / 44

[paralele i konteksty]

Hana Nela Palková Ciało tekstu, tekst ciała. O cielesności i Księdze w powieści Amira Gutfreunda *Agadat Bruno we-Adela* / 65

Tymoteusz Skiba Bruno Schulz czyta Conrada v. 2 / 74

[inicjacje schulzowskie]

Paulina Sokólska Pan Karol i Pan Optikon / 83

Kseniya Tsiulia Defamiliaryzacja w *Skleпах cynamonowych* Brunona Schulza i *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera / 94

[Kafka]

Franz Kafka Kartki konwersacyjne / 109

Łukasz Musiał O jednej z kartek konwersacyjnych Kafki / 117

Reiner Stach Kafka dzień po dniu. Przedmowa / 121

Reiner Stach Kafka dzień po dniu. Z roku 1917 / 129

Reiner Stach Czy to Kafka? / 134

Tadeusz Zatorski Od tłumacza / 141

[czy to Schulz?]

Bruno Schulz Fenig z okiem / 145

Bruno Schulz Prochem jesteś. Szkic wojenny / 153

Piotr Szalsza Dwa nieznanne opowiadania Brunona Schulza / 159

Poprosiliśmy pięcioro schulzologów... Ankieta redakcji / 162

Stanisław Rosiek Bio/biblio-graficznie / 174

[horyzont życia]

Marcin Romanowski Schulz pod ścianą / 187

[horyzont dzieła]

Oskar Alexandrowicz Z dworu ślepiej bogini / 195

Wira Cypuk O ilustracjach Brunona Schulza do noweli *Z dworu ślepiej bogini* / 201

[archiwum]

E. Menar Sztuki graficzne. Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borystawiu / **217**

Łesia Chomycz Zapowiedź Schulzowskich *cliché-verre'ów* / **220**

Aleksandra Skrzypczyk Głos Schulza / **224**

[noty, recenzje, przeglądy]

Katarzyna Lukas Schulzowska „teoria obrazu” w interpretacji Anny Juraschek / **231**

Barbara Miceli Metoda analizy wizualnej dzieł Brunona Schulza w pracach Paola Caneppelego *La Repubblica dei Sogni i I Capelli della Cometa* / **241**

Sotiris Karageorgos O nowym greckim przekładzie Schulza / **248**

Branislava Stojanović Bruno Schulz 2019. Raport (według dziennika aktywności @brunoschulz.org) / **252**

[noty o autorach] / **258**

[abstrakty] / **263**

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

Redakcja Piotr Millati, Jakub Orzeszek (sekretarz redakcji), Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz, Filip Szałasak, Katarzyna Warska, Marek Wilczyński

Wydawca Fundacja Terytoria Książki

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

www.facebook.com/schulzforum

ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum

czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz

ISSN 2300-5823

nakład: 400 egzemplarzy

Autor nie w pełni zdefiniowany?

Z Schulzem jako autorem wieczny kłopot. Ustalenie jego literackiej tożsamości okazuje się nieraz problematyczne. Trochę tak jakby Schulz był autorem ciągle jeszcze nie w pełni zdefiniowanym, co nie znaczy jednak, że autorem „bez właściwości”. Nic w nim byle jakiego (jak się wykląda Musilowskie *ohne Eigenschaften*), żadnego przeciętniactwa. Wprost przeciwnie. Kilka stałych cech obecnych w zmieniającym się obrazie autora (w tekście) pozwala na szybkie identyfikacje. Dwa zdania i niezbita pewność – tylko „Schulz” mógł to napisać. Migotliwość obrazu tego autora stąd się może bierze, że jako człowiek (nieśmiały wedle świadectw i pełen kompleksów) Schulz nieraz się ukrywał przed cudzymi spojrzeniami, nieraz mylił tropy – a w konsekwencji zwoził na manowce najpierw współczesnych, później kolejne generacje schulzologów. Ile w tym było planu i świadomego działania, ile przypadku – trudno rozstrzygnąć. Ważne, że w efekcie tych działań dzisiaj, kilkadziesiąt lat po śmierci autora *Sklepów cynamonowych*, można było postawić nietaktowne pytanie: czy Schulz był pisarzem?

Ukrywając (pod pseudonimem Marceli Weron) swój faktyczny debiut literacki, sprawia, że przez całe dziesiątki lat wśród piszących o autorze *Sklepów cynamonowych* obowiązuje mniej lub bardziej zmitologizowana wersja jego pisarskiego debiutu jako wyniku protekcji Nałkowskiej, która czterdziestoletniego nauczyciela z Drohobycza zarekomendowała „Rojowi”. Tymczasem, jak od niedawna wiemy, znacznie młodszemu autorowi *Unduli* dekadę wcześniej udostępnił swoje łamy redaktorzy „Świtu”, organu urzędników naftowych z Borysławia. Jeszcze bardziej niż początek tajemniczy jest w wypadku Schulza koniec pisania, który spowija mitologia *Mesjasza* tak gęsta, że prawie nic pewnego nie można powiedzieć o tym ostatnim dziele. Niewiele więcej ponad to, że „rósł powoli”. Pomędzy tymi skrajnymi punktami biografii pisarza zdarzy się jeszcze niemało tożsamościowych przygód: bliski związek z przedwcześnie zmarłym Władysławem Riffem (i rzekoma wtórność wobec jego spalonej prozy), pojawienie się uzurpatorskiego brata bliźniaka (Kazimierz Truchanowski i plagiatowa *Apteka pod Słońcem*), nieokreślony wpływ literackiej przyjaciółki (Debra Vogel i jej manekiny z książki *Akacje kwitną*), ukryte współautorstwo przekładu *Procesu* Kafki (z Józefiną Szelińską w tle), podstępna Egga van Haardt, która w artykule na jej temat fałszuje słowa pisarza... A przy tym nieciągłość pisania wynikająca z braku czasu, a także dojmująca niemoc twórcza i chętnie demonstrowana niewiara w siebie, która nie sprzyja narzucaniu innym swojej literackiej tożsamości.

I jeszcze ten nieszczęsny w skutkach pomysł przełożenia powieści Kafki, pisarza, który na początku lat trzydziestych nie zajmował jeszcze dzisiejszej pozycji

w światowej literaturze. Schulz był w Polsce jego ważnym, kto wie czy nie najważniejszym promotorem. Bez Schulza dzieje Kafki rozpoczęłyby się u nas później i nie byłyby od razu tak widowiskowe i tak głośnie.

Sięgając po powieść Kafki, Schulz nie wiedział, bo skąd mógł to wówczas wiedzieć, że ich nazwiska trwale się zrymują. Dublet Kafka/Schulz przez dziesiątki lat będzie należał do stałych elementów dyskursu o autorze *Sklepów cynamonowych*. Mimo rozsądnych głosów powściągliwej komparatystyki co pewien czas ktoś powtarza, że Schulz to p o l s k i Kafka (a zatem, jak trafnie zauważył Gombrowicz: nieuchronnie ktoś d r u g i, w i ę c w t ó r n y, p o ś l e d n i e j - s z y). Trwałość tego stereotypu jest zadziwiająca. Komu i w jaki sposób uda się położyć temu kres i ostatecznie rozłączyć rzekomo bliźniaczych pisarzy – nie wiadomo. Warto przy tym podkreślić, że ich związek jest asymetryczny. W świecie Kafki (i w kafkologii) Schulz nie istnieje. Monumentalna, licząca tysiące stron biografia opracowana przez Reinera Stacha nie odnotowuje nikogo o takim nazwisku. Nie ma w niej żadnej wzmianki o „polskim Kafce”.

Wróćmy jednak do nazwiska rodowego Schulza.

Nie ucichły jeszcze dyskusje na temat Marcelego Werona, autora odnalezionej *Unduli*, a już pojawiają się kolejne pytania i dylematy. Imię i nazwisko „Bruno Schulz” wydrukowane czarno na białym przy dwóch niemieckojęzycznych opowiadaniach z lat 1917 i 1918 (odnalezionych przez Piotra Szalszę w czasopiśmie „Cetinjer Zeitung”) nie budzi żadnych wątpliwości, lecz nie wiadomo, do kogo ono należy. Czy do późniejszego autora *Sklepów cynamonowych*, czy do jakiegoś innego człowieka o tym samym nazwisku. Weron dysymulował. Jego imię odsyłało do personalnej pustki. W żadnym razie nie prowadziło do osoby urodzonego w Drohobyczu syna kupca bławatnego. Pomost między tekstem i osobą można było utworzyć dzięki stylowi – stylowi właśnie „schulzowskiemu” (ale kto w latach dwudziestych znał ten jeszcze bezimienny styl). Weron zatem zdradził język, łatwo dzisiaj rozpoznawalny, mimo iż w borysławskiej publikacji (debiucie?) objawił się on w fazie nie w pełni jeszcze wykrystalizowanej. Obydwa frontowe opowiadania – opieczętowane nazwiskiem Schulza – nie tworzą wzoru, który znamy z młodszej *Unduli* i dojrzałych *Sklepów cynamonowych*. Znamy już pierwsze opinie znawców i ekspertów. Nie brzmią one zgodnie. Nic dziwnego. Na podstawie samego tekstu nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć kwestii autorstwa. Prawda, to „Bruno Schulz” podpisał, więc pewnie też jakiś Bruno Schulz obydwie opowiadania napisał, lecz do kogo ta sygnatura należała? Oto pytanie, na które odpowiedź, jeśli istnieje, ukryta jest w archiwum. Potrzeba bowiem jakiegoś dowodu materialnego: pokwitowania honorarium, listu, fotografii – czegokolwiek, co świadczyłoby o faktycznym kontakcie „polskiego Kafki” z redakcją lub choćby tylko ze środowiskiem, w którym czasopismo „Cetinjer Zeitung” powstawało i z którym było związane. A tego ciągle jeszcze nie ma.

[odczytania]

Piotr Sitkiewicz: Bruno, syn Franciszka

1

Recenzenci kilkunastu wystaw, w których uczestniczył Bruno Schulz, a także krytycy piszący o *Sklepiach cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, usilnie szukali wpływów kształtujących twórczość nowo odkrytego artysty¹. Kilka nazwisk w tej licytacji pojawia się nieco częściej: Félicien Rops, Francisco Goya, Alfred Kubin, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Michał Choromański, Adolf Rudnicki, Maria Kuncewiczowa, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke i Franciszek Kafka. Właśnie tak – F r a n c i s z e k K a f k a. Zastanawiające jest to, że chociaż badacze literatury wielokrotnie przyglądali się tej parenteli (świadczy o tym cały regał opracowań w bibliotece schulzologicznej), to nikt specjalnie jej się nie dziwił. Potwierdzano, że jest słuszna, gorąco zaprzeczano jej sensowności, ale wszystkim wydawała się oczywista. A czy na pewno była?

licytacja
nazwisk

1 Na temat przedwojennej recepcji dzieł Schulza zob. moją książkę: *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018; artykuł U. Makowskiej „Dziwna awersja”. O wystawach Schulza, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 5–34; a także *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza* (www.schulzforum.pl). Fakty biograficzne dotyczące Schulza podaję głównie za Jerzym Ficowskim (*Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002), *Księgą listów* (B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016) i za kalendarium schulzowskim, fakty dotyczące Kafki zaś – między innymi za Łukaszem Musiałem (*Wstęp*, w: F. Kafka, *Wybór prozy*, wstęp i oprac. Ł. Musiał, przeł. L. Czyżewski, R. Karst, Ł. Musiał i in., Wrocław 2018, BN II, 263), za Maxem Brodem (*Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, tłum. T. Zabłudowski, Warszawa 1982), za esejem historycznym Benjamina Balinta *Ostatni proces Kafki* (przeł. K. Kurek, Warszawa 2019), a także za opracowaniami internetowymi (www.kafka.org i www.kafka-research.ox.ac.uk). Niniejszy tekst jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego 16 listopada 2019 roku podczas IV Dni schulzowskich w Gdańsku.

pierwsze
porównanie

Autor recenzji *Dziwny poeta*, zamieszczonej w „Głosie Porannym” w roku 1934, pisał: „Najsilniejsze jest powinowactwo [Schulza] z Franzem Kafką, już nieżyjącym, świetnym prozaikiem – fantastą, z którego utworów – o ile wiem – dotąd ani jednego jeszcze nie przełożono na język polski”². To pierwsze znane nam porównanie Schulza i Kafki. Oczywiście, większość wzmianek dotyczących podobieństw między tymi pisarzami ukazało się już po publikacji przez wydawnictwo „Rój” powieści *Proces*, pod której tłumaczeniem na karcie tytułowej podpisał się właśnie Bruno Schulz³. Być może dopiero wówczas wielu recenzentów po raz pierwszy usłyszało o nieżyjącym już od ponad dziesięciu lat praskim prozaiku. I tak w roku 1936 Tadeusz Breza pisał o pokrewieństwie Schulza z Kafką jako „klasycznym piewca [...] krypto- czy metarealności”⁴; w roku 1937 Józef Nacht w *Wywiadzie drastycznym*, komentując „pozorne” podobieństwa obu autorów, zwracał uwagę, że „styl Franciszka Kafki jest stylem kodeksu prawnego, jest to proza czysto formalna, oslepiająca, czytelnicy nie widzą akcji, mogą ją najwyżej (albo i nie) przeczuć, pojąć, brak prozie Kafki obrazów, które Bruno Schulz maluje wprawdzie dziwacznie i anormalnie, niemniej jednak realistycznie”⁵; Leon Piwiński stwierdzał, że atmosfera *Procesu* „przypomni czytelnikowi polskiemu twórczość autora *Cynamonowych sklepów*, który [...] kongenialnie przetłumaczył utwór pokrewnego mu pisarza”⁶; Artur Sandauer zaś oznajmiał, że zarówno Schulz, jak i Kafka „stworzyli typ opowiadania, gdzie akcją kierują nie losy bohaterów, lecz, podobnie jak w poezji, wewnętrzna i konieczna logika obrazów, a często nawet asocjacje słowne i dźwiękowe”⁷. W roku 1938 Marian Promiński nazywa Kafkę pisarzem „tego samego klimatu psychicznego, o mniejszej wyobraźni plastycznej, ale wyższej koncepcji życia”, i wyrokuje, iż Schulz czerpie pełną ręką z jego nastrojów, zwłaszcza z powieści *Proces* i *Zamek*⁸; Michał Chmielowiec mówi o „pewnych analogiach” łączących obu pisarzy fantastów⁹; Józef Czechowicz doszukuje się podobieństw w typie uprawianej przez nich fantastyki¹⁰, a Bolesław Dudziński stwierdza, że styl Schulza „można by postawić najtrafniej

„pewne
analogie”

- 2 Sz.G., *Dziwny poeta. Za kontuarem cynamonowych sklepów Bruno Schulza*, „Głos Poranny” 1934, nr 55 (dodatek społeczno-literacki), s. 3.
- 3 Zob. F. Kafka, *Proces*, tłum. i posłowie B. Schulz, Warszawa 1936. Przedruk posłowania np. w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 43–46.
- 4 T. Breza, *Pisarz, którego dręczy sobowtór*, „Kurier Poranny” 1936, nr 357, s. 9–10.
- 5 J. Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77, s. 5.
- 6 L. Piwiński, *Literatura niemiecka*, „Rocznik Literacki” 1936 (1937), s. 147.
- 7 A. Sandauer, *Bruno Schulz – poeta sofista*, „Chwila” 1937, nr 6561, s. 10.
- 8 M. Promiński, *Nowości literackie*, „Sygnały” 1938, nr 40, s. 5.
- 9 M. Chmielowiec, *Zdarzenia bezdomne*, „Kultura” 1938, nr 13, s. 5.
- 10 J. Czechowicz, *Truchanowski i towarzysze. Uwagi marginesowe*, „Pion” 1938, nr 35, s. 2.

obok stylu pewnych powieści Franciszka Kafki, z tą wszakże różnicą, że odrealniony świat tego pisarza podporządkowany jest pewnej koncepcji filozoficznej, pewnemu systemowi ujmowania i pojmowania bytu – podczas gdy u Schulza znajdujemy tylko interesujące pomysły tematyczne, poddane rygorom prawidłowości raczej formalnej i niepretendujące do roli klucza tajemnic metafizycznych”¹¹. I wreszcie w roku 1939 w przypisie do swej części *Dwugłosu o Schulzu* Stefan Napierski pisze o reminiscencjach z Kafki, „bardzo przecenionego, lecz który kiedyś uchodzić mógł za pioniera; wśród wielu «groźnych» niedorzeczności znalazłem jedną wyraźną: ojciec przemieniony w raka i wreszcie pożarty przez najbliższych, tam facet zmienia się w karalucha, rodzina zamyka go w oddzielnym pokoju, karmi go i zarazem się go wstydzi”¹². Widać, że już w dwudziestoleciu międzywojennym zdania na temat bliskości pokrewieństwa Schulza i Kafki były podzielone. Ale interesujących wzmianek na ten temat znajdziemy zaskakująco wiele.

Na międzywojenną recepcję twórczości Kafki w Polsce nieco światła rzuca artykuł Eugenii Prokop-Janiec, opublikowany w „Pamiętniku Literackim” (podpisany panięńskim nazwiskiem: Prokopówna)¹³. Wbrew temu, co moglibyśmy sądzić o braku popularności praskiego pisarza wśród polskich czytelników, jego dzieła, a także śmierć, odbiły się nad Wisłą pewnym echem. Pojawił się nawet nekrolog, będący zarazem pierwszą odnotowaną wzmianką o Kafce w języku polskim. Nekrolog ten, opublikowany w syjonistycznym miesięczniku „Nowe Życie”, poświęconym literaturze, nauce i sztuce żydowskiej, pod redakcją Majera Bałabana, informował o śmierci „znanego nowelisty i poety niemieckiego z Pragi”, który „pozostawił po sobie kilka tomów nowel i poezji odznaczających się wielką pogodą ducha” (*sic!*)¹⁴. Drugi tekst poświęcony Kafce, *Franciszek Kafka. Wspomnienie pozgonne* Oskara Bauma, opublikował 23 sierpnia tego samego roku krakowski „Nowy Dziennik”. Czytamy w nim, że niedawno zmarł Franciszek Kafka, jeden z najwybitniejszych ekspresjonistów w literaturze niemieckiej, „poeta praski, znany przez niewielu, ale przez tych, jako jeden z największych mistrzów dzisiejszej prozy niemieckiej”¹⁵. Dość szybka to reakcja, biorąc pod uwagę, że Kafka zmarł 3 czerwca 1924 roku, a informacje nie rozchodziły się wówczas tak szybko jak dzisiaj. I nader trafna, wbrew obiegowej opinii,

nekrolog =
zapowiedź
pisarza

11 B. Dudziński, [rec. *Sanatorium pod Klepsydrą*], „Naprzód” 1938, nr 96, s. 2 (rubryka: „Nowe książki”).

12 S. Napierski, *Dwugłós o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 157–158.

13 E. Prokopówna, *Kafka w Polsce międzywojennej*, „Pamiętnik Literacki” R. 76, 1985, z. 4, s. 89–132. Tekst zawiera bibliografię przekładów Kafki oraz poświęconych mu tekstów.

14 *Franz Kafka* [nekrolog], „Nowe Życie” 1924, z. 3, s. 439.

15 O. Baum, *Franciszek Kafka. Wspomnienie pozgonne*, spolszczył i.d.r., „Nowy Dziennik” 1924, nr 190, s. 6–7.

że w dniu śmierci Kafki mało kto jeszcze o nim słyszał. Według Eugenii Prokop-Janiec do roku 1936 w polskiej prasie ukazało się łącznie 27, a do roku 1939 – aż 50 wzmianek prasowych i artykułów, w których pojawia się nazwisko Kafki (obawiam się, że liczba ta jest zaniżona). Czy to dużo, czy mało? Moim zdaniem bardzo dużo. Zwłaszcza że wiele z nich to teksty naprawdę interesujące i wnikliwie – choćby Wandy Kragen czy Izydora Bermana¹⁶.

Przekład Schulza, według Wandy Kragen predestynowanego do tej pracy¹⁷, nie był pierwszym tekstem Kafki, który udostępniono polskim czytelnikom. Już w roku 1925 w „Nowym Dzienniku” ukazały się cztery miniatury (*Na galerii, Los kawalera, Suknie, Odprawa*) w przekładzie Ewy Salzowej¹⁸. Pierwszy większy tekst Kafki w języku polskim zaś to *Lekarz wiejski* w przekładzie Izydora Bermana, wydrukowany w 1936 roku przez warszawskie „Studio”¹⁹. W tym samym roku w „Tygodniku Ilustrowanym” ukazał się fragment *Procesu (U adwokata)*, a wkrótce cała powieść²⁰. To niestety wszystko. Żadne inne dzieło Kafki do końca lat trzydziestych XX wieku nie wzbudziło zainteresowania polskich wydawców. Poniekąd tłumaczy to Izydor Berman w tekście opublikowanym w 1937 roku z okazji wydania zbiorowych dzieł Kafki w Niemczech: „Niektórzy pisarze – a zwłaszcza trudniejsi – muszą niekiedy dosyć długo czekać na popularność i większą poczytność. [...] Na kaprysy powodzenia literackiego składają się liczne przyczyny, z których najistotniejsza to tak zwany «duch czasu», atmosfera sprzyjająca pewnym autorom i światom przez nich reprezentowanym. Na duch czasu znowu składają się skomplikowane warunki natury socjologicznej. Warunki te, które umożliwiłyby szerszą poczytność (choćaby opartą na modzie) książek Franciszka Kafki, widocznie nie spełniły się jeszcze. Powieść *Proces*, jedyna przełożona na polski (przez Brunona Schulza), nie znalazła zbyt wielu czytelników, a nawet małą tylko garstkę znawców i krytyków”²¹. Garstka to za mało, żeby inwestować w kolejne tłumaczenia.

Niestety musimy się zgodzić z Bermanem. Niech nas nie zwiedzie tak duża liczba wzmianek i recenzji – Kafka nie był w Polsce pisarzem czytelnym, znanym ani lubianym. Aż do publikacji przekładu *Procesu* poświęcone Kafce teksty pojawiały się wyłącznie w prasie żydowskiej o profilu

przed
Schulzem

garstka
czytelników

16 Zwłaszcza tego drugiego, choćby wyczerpujący opis biografii i dotychczas opublikowanych dzieł Kafki w artykule *Franciszek Kafka*, „Miesięcznik Żydowski” 1932, z. 7/8, s. 96–107.

17 W. Kragen, *Twórczość Franciszka Kafki*, „Chwila” 1936, nr 6238, s. 10.

18 F. Kafka, *Szkice. (Na galerii. Los kawalera. Suknie. Odprawa)*, przeł. E. Salzowa, „Nowy Dziennik” 1925, nr 203, s. 5–6.

19 Idem, *Lekarz wiejski*, tłum. I. Berman, „Studio” 1936, nr 9, s. 316–322.

20 Idem, *U adwokata*, tłum. B. Schulz, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 8/9, s. 157–158.

21 I. Berman, *Szkice i pamiętniki Fr. Kafki (z okazji wydania zbiorowych dzieł pisarza)*, „Chwila” 1937, nr 6663, s. 9–10.

syjonistycznym – we lwowskiej „Chwili”, w krakowskim „Nowym Dzienniku”, w warszawskich „Miesięczniku Żydowskim” i „Nowym Życiu”, w warszawsko-łódzkiej „Opinii”, lecz głównie w gazetach wydawanych na terenie dawnego zaboru austriackiego. Także „Wiadomości Literackie”, które w latach 1927 i 1928 publikowały omówienia powieści *Zamek* i *Ameryka*, w dużej mierze były czasopismem żydowskiej inteligencji (co ciekawe, „Wiadomości Literackie”, w odróżnieniu od „Chwili” czy „Nowego Dziennika”, nie eksponują żydowskości Kafki²²). Z dwoma z tych pism współpracował Bruno Schulz – z „Wiadomościami Literackimi” i „Chwila”. Należał więc do kręgu osób, które nie tylko znały twórczość Kafki, ale i jako pierwsze poznały się na jego talencie oraz skłonne były dołączyć go do szeregu najwybitniejszych twórców nowego stulecia. Dopiero po publikacji polskiego przekładu *Procesu* wzmianki i recenzje dotyczące Kafki pojawiły się również w czasopismach spoza kręgu żydowskiej inteligencji.

„pisarz
żydowski”

2

Nie wiedzielibyśmy, w jaki sposób Schulz zetknął się z twórczością Kafki, gdyby nie Adam Ważyk. Pewnie do dziś snulibyśmy przypuszczenia. Z listu Schulza do Rudolfa Ottenbreita, pisanego 18 grudnia 1934 roku, wiedzielibyśmy, że szuka jakiegoś nowego autora, który by go olśnił i porwał, bo dawno już poza Rilkiem, Kafką i Tomaszem Mannem niczego nie znalazł²³. D a w n o. A więc może poznał twórczość Kafki w Wiedniu? Jaka piękna wizja. Schulz uchodźca w latach 1914–1918 miał wiele czasu, by trafić na wydany w Lipsku w roku 1912 (z datą 1913) przez Rowohlt Verlag debiutancki zbiór opowiadań *Betrachtung* albo na któreś z opowiadań wydanych w serii „Der jüngste Tag” w Lipsku przez Kurt Wolff Verlag: *Der Heizer. Ein Fragment* z 1913, *Die Verwandlung* z 1915 i *Das Urteil* z 1916 roku, a nawet na któreś z opowiadań publikowanych w takich czasopismach, jak „Die Weissen Blätter”, „Der Jude”, „Hyperion” czy „Bohemia” (ale czy udałooby mu się je zdobyć w Wiedniu czasów Wielkiej Wojny?). Kiedy w roku 1923 znów odwiedził Wiedeń, mógł również kupić drugi zbiór opowiadań Kafki – *Ein Landarzt* z roku 1919, wydany w Monachium i Lipsku przez Kurt Wolff Verlag, opowiadanie *In der Strafkolonie*, opublikowane przez Kurta Wolffa w serii „Der jüngste Tag” w roku 1919, oraz kolejne opowiadania z czasopism literackich.

Schulz
poznaje K.

22 Zob. A. Prędski, *Arcydzieło Franza Kafki*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 38, s. 2; I. Berman, „*Ameryka*” Kafki, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 36, s. 3. Obie recenzje – co należy podkreślić – są nader trafne w ocenie.

23 List Brunona Schulza do Rudolfa Ottenbreita z 18 grudnia 1934 roku, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 63.

Zastanawialibyśmy się, czy Schulz mógł poznać opowiadania i powieści Kafki w księgarni ojca Mundka Pilpla, ale bez przekonania, bo sprzedawano w niej raczej popularną beletrystykę niż trudno dostępne wydania Kafki, pisarza – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – niszowego i niełatwego w odbiorze. Może więc sięgnął po Kafkę w bibliotece „Żydowskiego Domu”, prowadzonego przez drohobyckie koło syjonistyczne? I to jednak zdawałoby się nam wątpliwe – Shalom Lindenbaum przekonuje, że przynajmniej do roku 1928 nie było w zbiorach tej biblioteki dzieł Kafki²⁴. Ale oryginalne wydanie *Procesu* w katalogu swoich książek miał Stanisław Weingarten (a także przekład Schulza)²⁵. Może więc o Kafce powiedział Schulzowi któryś z jego odczytanych w nowościach znajomych? Jeśli nie Weingarten, to może Izidor Berman, pisarz, tłumacz, krytyk, znawca i popularyzator literatury niemieckiej, urodzony około 1898 roku we Lwowie, który bardzo pochlebnie recenzował *Sanatorium pod Klepsydrą*, z którym Schulz korespondował w roku 1937 w sprawie publikacji niemieckojęzycznego opowiadania *Die Heimkehr* oraz który chciał go rekomendować wiedeńskiemu wydawnictwu Oesterreichische Korrespondenz, szukającemu polskich autorów wartych tłumaczenia na język niemiecki²⁶. To wówczas Berman miał zaproponować Schulzowi przesłanie opowiadania Tomaszowi Mannowi albo – uwaga! – Maxowi Brodowi. Niewykluczone więc, że wcześniej mógł mu również rekomendować Kafkę, którego był wielbicielem, tłumaczem i propagatorem. A może o Kafce opowiedziała Schulzowi Debora Vogel? Kobieta świetnie wykształcona, odczytana, bywała w świecie, znająca doskonale środowisko żydowskiej inteligencji?

najpewniej
Riff

Każda z tych możliwości może być prawdą. Ale najpewniej Schulz poznał twórczość Kafki za pośrednictwem Władysława Riffa. W książce *Kwestia gustu* z 1966 roku Adam Ważyk pisał o swoim spotkaniu z Schulzem i Riffem w zakopiańskim pensjonacie należącym do krewnych Riffa. W tym pensjonacie ciężko chory na gruźlicę i na serce student polonistyki mieszkał okrągły rok. Ważyk zwrócił uwagę, że Riff posiada wiele książek niemieckich: „Zachwalał mi Franza Kafkę, pisarza, o którym dotąd nic nie słyszałem”²⁷. To spotkanie odbyło się w roku 1926. W grudniu 1927 roku Władysław Riff zmarł w tymże zakopiańskim pensjonacie. Jeśli więc Ważyka nie myli pamięć, ten młody człowiek

24 S. Lindenbaum, *Lektury Schulza*, „Midrasz” 2003, nr 3, http://www.midrasz.home.pl/2003/mar/mar03_01.html (dostęp: 12.01.2020).

25 Pisze o tym Jerzy Ficowski w *Księdze obrazów* (Gdańsk 2012, s. 513).

26 List Izidora Bermana do Brunona Schulza z 13 grudnia 1937 roku, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 291–292, 419–420.

27 A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 112.

poznał się na geniuszu Kafki dużo wcześniej niż wielu wytrawnych krytyków. Które książki Kafki oprócz wymienionych wcześniej mógł czytać, a nawet posiadać w swojej bibliotece? Zbiór opowiadań *Ein Hungerkünstler*, wydany w roku 1924 przez berlińskie wydawnictwo Die Schmiede, nad którym Kafka pracował jeszcze na łożu śmierci, a także dwie powieści ukończone i zredagowane przez Maxa Broda – *Der Prozess*, wydany w roku 1925 przez Die Schmiede, oraz *Das Schloss*, wydany rok później przez Kurta Wolffa. Powieść *Amerika* mógł poznać już po spotkaniu z Ważykiem, bo ukazała się dopiero w 1927 roku, opublikowana przez Kurta Wolffa.

Wygląda na to, że schorowany, zamieszkujący na uboczu Europy dwudziestoparolatek naprawdę był niezłe czytany. I to wydaje mi się najbardziej niesamowite. Trzeba sobie bowiem uświadomić, jakie było wówczas miejsce Kafki na literackim parnasia. Riff był jednym z zaledwie kilkuset posiadaczy książek, których nakłady zwykle nie przekraczały tysiąca egzemplarzy i które zalegały na półkach księgarni w oczekiwaniu na swoich odkrywców. Pierwsze książki Kafki, wydane za jego życia, sprzedawały się bowiem źle. O ich mizernym odbiorze niech świadczy to, że w pierwszym roku sprzedaży jego debiutanckiego zbioru opowiadań sprzedało się zaledwie 258 z 800 egzemplarzy, a w roku śmierci Kafki (1924) nakład ciągle jeszcze nie rozszedł się w pełni. Nie lepiej było z recepcją krytyczną. Po śmierci Kafki Max Brod – pisarz sławny i wpływo- wy – miał początkowo spore problemy, żeby w ogóle znaleźć wydawcę dla opracowanych przez siebie powieści przyjaciela. Na publikację pierwszej zgodziło się niewielkie awangardowe wydawnictwo Die Schmiede, które rok wcześniej wydało *Głodomora*. Na publikację *Zamku* zgodził się zaprzyjaźniony z Brodem Kurt Wolff, wydawca wizjoner, który jako jeden z pierwszych nie tylko poznał się na talencie Kafki, ale i gotów był w ten talent zainwestować własne pieniądze. Nie była to jednak dochodowa inwestycja. Książki Kafki nadal, mimo wysiłków Broda – jakże sprawniejszego pod względem marketingowym od Kafki, uważanego przez Wolffa za najgorszego autora pod względem autopromocji, jakiego w życiu spotkał – nie sprzedawały się, nawet mimo coraz lepszej prasy zmarłego pisarza. Sytuacja nieco zmieniła się w drugiej połowie lat trzydziestych – wówczas berlińskie wydawnictwo Schocken kupiło prawa do twórczości literackiej Kafki i zaczęło publikować jego *Dzieła zebrane*, pojawiły się też liczne tłumaczenia na języki obce (w USA, we Włoszech, we Francji i oczywiście w Polsce). Najwyraźniej nie był to jednak najlepszy czas na wydawanie żydowskich autorów. W Niemczech zarówno oni, jaki i publikujące ich wydawnictwa znaleźli się na czarnej liście. W roku 1939 Max Brod z walizką pełną rękopisów przyjaciela ucieka do Palestyny. Świat Kafki ginie w gettach i obozach koncentracyjnych.

co czytał Riff?

ślad wydawcy

Kiedy w przedwojennej polskiej prasie czytamy teksty poświęcone Kafce, odnosimy wrażenie, że chociaż przed wybuchem II wojny światowej Kafki nie docenili polscy czytelnicy, to jednak na świecie zyskał on należną sobie rangę. „Wiadomości Literackie” już na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych pisały, że *Zamek* Kafki „pozostaje najwyższym bodaj szczytem europejskiej prozy literackiej, arcydziełem, jakim dotychczas literatura żadnego narodu poszczycić się nie może”²⁸. Niestety to ogłoszenie triumfu Kafki wydaje się nieco przedwczesne. Inaczej bowiem o recepcji jego twórczości pisał w roku 1932 Izydor Berman: „Powieści Franciszka Kafki *Der Prozess*, *Das Schloss* i *Amerika* spotkały się ze zrozumieniem ich wyjątkowego znaczenia zaledwie u niewielu ludzi. Szerszego oddźwięku nie znalazły i nie wywołały (czego się jednak można było spodziewać) niepokoju wśród świata literackiego, czulego przecie na nowe formy wypowiedzania się. Trudno przyjąć, ażeby wyłącznie trudność lektury ponosiła winę tego, że Kafka dotąd znany jest tylko garstce wybranych. Zdaje się raczej, że muszą nastąpić spokojniejsze czasy i bardziej zrównoważone czasy o wielkiej tęsknocie i głębszej potrzebie wiary, ażeby dzieła Kafki mogły stać się pokarmem dla wielu”²⁹. Trudno nie zgodzić się z autorem tych słów, nie pierwszy raz udowadniającym swą przenikliwość graniczącą z profetyzmem – z liczącego 1500 egzemplarzy nakładu *Zamku* początkowo sprzedawała się zaledwie niewielka część. W latach trzydziestych ciągle niewielu było skłonnych powtórzyć za Bermanem: „przyjdzie czas, w którym będziemy szcycić się Kafką przed światem jak Heinem, jak Spinozą”³⁰. Berman pragnie ten czas przyspieszyć także na własnym podwórku, ale tymczasem „w Polsce o nim głucho”. Polscy krytycy zgodnie przeoczyli publikację *Procesu*, ożywili się dopiero po publikacji *Zamku*, ale tak naprawdę dostrzegli Kafkę dopiero po wydaniu polskiego przekładu jego pierwszej powieści.

„w Polsce
o nim głucho”

Głucho, a jednak niektórzy dosłyszeli. Na przykład mieszkający w Zakopanem student Władysław Riff, na przykład nauczyciel rysunków z Drohobycza Bruno Schulz – i to zaledwie dwa lata po śmierci Kafki. Nie wiemy na pewno, czy to nie Schulz polecił Riffowi Kafkę, ale ostatecznie nie ma to większego znaczenia – istotne jest, że już w roku 1926 obaj znali jego twórczość. Świadczy to niechybnie o ich wyjątkowym guście i wrażliwości na literaturę, o dalekowzroczności, która z dzisiejszej perspektywy jest wręcz niebywała, ale która – jak widzimy – jednak się zdarzała. Bo trzeba to wyraźnie podkreślić: chociaż Kafka nie był na

28 A. Prędski, op. cit., s. 2.

29 I. Berman, *Nowele Kafki*, „Chwila” 1932, nr 4684, s. 9.

30 Ibidem, s. 10.

przełomie lat dwudziestych i trzydziestych pisarzem o ugruntowanej sławie ani w Polsce, ani w Europie, to jednak miał swoje skromne, ale gorliwe grono wyznawców, które z czasem osiągnęło masę krytyczną umożliwiającą eksplozję jego międzynarodowej sławy. Kilka lat po śmierci pisarza to grono ograniczało się do kręgów młodej zasymilowanej inteligencji żydowskiej o sympatiach syjonistycznych – ludzi wykształconych oraz zaznajomionych z nowinkami współczesnej sztuki, czytających literaturę światową w oryginale (co zresztą dla wykształconych Polaków, którzy jeszcze kilka lat temu byli oficjalnie obywatelami obcych mocarstw, nie było niczym wyjątkowym). Eugenia Prokop-Janiec przypomina, że do tego samego kręgu należał również Franz Kafka. To właśnie dlatego polscy publicyści ukazują go jako twórcę żydowskiego – „jako autora zamkniętego w kręgu «przeklętych problemów» żydowskich, zdeterminowanego przez kulturę własnego narodu, zrozumiałego dopiero w kontekście kondycji i tradycji swej wspólnoty”³¹.

grono
wyznawców K.

3

Schulz należał zatem do małej gminy przyjaciół i wyznawców Kafki – i to jeszcze w czasach, gdy pisarz ten nie wyszedł poza wąski krąg wtajemniczonych. Pisząc *Sklepy cynamonowe*, mógł znać wszystkie powieści i wiele opowiadań Kafki; kiedy przygotowywał do druku *Sanatorium pod Klepsydrą*, mógł również znać jego dziennik i epistolografię. Z listu Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 listopada 1967 roku wiemy, że Schulz miał w swych zbiorach co najmniej trzy książki Kafki – *Proces*, który posłużył za podstawę tłumaczenia Szelińskiej, *Zamek* i zbiór opowiadań. Szelińska pisze, że z tej ostatniej książki przetłumaczyła teksty *Mysliwy Grakchus* i *Jeździec na kuble*, a więc mogło to być wydanie z roku 1931 zatytułowane *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, pod redakcją Maxa Broda i Hansa Joachima Schoepsa, opublikowane przez Gustav Kiepenheuer Verlag i zawierające niedrukowane dotąd opowiadania i aforyzmy Kafki. To Schulz wpadł na pomysł wydania przekładu *Procesu* – Józefina Szelińska pisze o tym wprost Ficowskiemu. Szkicuje też okoliczności tego przedsięwzięcia: „Chodziło przede wszystkim o rzecz najprostsza – o wydanie książki u Kistera [w «Roju»] i o to, by za nią ostatecznie coś dostać. Otrzymaliśmy 1000 złotych, ja 600, Bruno 400, podział rzetelny, bo bez jego inspiracji nie byłoby tłumaczenia, a pieniądze były Brunowi b. potrzebne”³². Z listu Schulza wiemy, że to on zrobił korektę

dwa
przekłady
Szelińskiej

³¹ E. Prokopówna, op. cit., s. 97.

³² List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1967 (Archiwum Jerzego Ficowskiego w BN). Za udostępnienie tej korespondencji dziękuję prof. Jerzemu Kandziorze.

tajemnica
Poliszynela

autorską powieści na drukarskich szczotkach (zachował się nawet fragment tej korekty, na której bez trudu zidentyfikujemy jego charakter pisma)³³. Sprawa trzymana była w konspiracji, do tego stopnia, że Szelińska jeszcze w roku 1984 uważała, że prawdę znają tylko ona i Ficowski. A była to już tajemnica Poliszynela. Jak się okazuje, już wcześniej wiele osób zdawało sobie sprawę z tego, że Schulz nie mógł być tłumaczem *Procesu*. Wiedział o tym Artur Sandauer (i nawet ogłosił to w telewizji!), wiedział o tym Emil Górski, który przyznał to we wspomnieniu o Schulzu przesłanym Ficowskiemu³⁴. Wiedział o tym również Stefan Otwinowski, który zobaczywszy rękopis przekładu *Procesu* w drukarni, był przekonany, że to nie Schulz jest jego autorem (znał bowiem rękopisy jego opowiadań)³⁵.

Kafka jako
maska

Niemniej jednak od dnia publikacji tej książki nazwisko Schulza na dobre przylgnęło do nazwiska Kafki. Recenzenci, pisząc o tej powieści, zwykle nie zapominali nadmienić, kto jest jej tłumaczem. Znaczący to, że nazwisko Schulza mogło być dla mało znanego autora pewną rekomendacją. Schulz zaś sam przyczynił się do tego, że ich nazwiska wypowiada się dzisiaj jednym tchem, dzięki posłowi do *Procesu*, które powszechnie odbierane jest nie tylko jako jedna z najciekawszych i najwnikliwszych interpretacji dzieła Kafki w języku polskim, ale i jako swoiste *credo* artysty, wielokrotnie interpretowane przez badaczy literatury. Pisał w nim: „Twórczość nie była dlań samocelem, ale drogą do zdobycia najwyższej prawdy, do znalezienia właściwej drogi życia”; „Wzrok Kafki zafascynowany raz na zawsze przez pozażyciowy, religijny sens rzeczy – zgłębia z nigdy niesytą dociekliwością strukturę, organizację, głębokie porządki tej ukrytej rzeczywistości, przemierza pogranicze, gdzie życie ludzkie styka się z bytem boskim”; „sobowtórny charakter swej rzeczywistości osiąga on przy pomocy pewnego rodzaju pseudorealizmu”; „Książki Kafki nie są alegorycznym obrazem, wykładem albo egzegezą doktryny, są one samoistną rzeczywistością poetycką, okrągłą, ze wszech stron zamkniętą, w sobie uzasadnioną i spoczywającą. Poza swymi mistycznymi aluzjami i intuicjami religijnymi żyje dzieło własnym poetyckim życiem – wieloznaczne, niezgruntowane, przez żadne interpretacje niewyczerpane”; a nawet niemal profetycznie: „Jest tragedią tego losu, że życie to, pnące się z rozpaczliwą żarliwością do światła wiary,

33 Korekta szpaltowa początku rozdziału *Siepacze*, w zbiorach Państwowej Biblioteki Narodowej we Lwowie, archiwum „Sygnałów”, szpalty 51–55. Notabene są to poprawki drobne i nieliczne, nie ma więc mowy o tym, by Schulz dopiero podczas korekty szpaltowej nadawał przekładowi Szelińskiej piętno własnego nieomylnego stylu.

34 Wspomnienie E. Górskiego w książce: B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 72.

35 K. Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009, s. 118.

nie znajduje jej i uchodzi mimo wszystko w ciemność. Tym tłumaczy się testament przedwczesnie zmarłego, skazujący cały jego dorobek literacki na zniszczenie”³⁶.

Czy zatem kogokolwiek może dziwić, że już nawet pierwsi czytelnicy opowiadań Schulza doszukiwali się w nich podobieństw do twórczości Kafki? I czy nie były dla nich zachętą do dalszych poszukiwań wyraźne podobieństwa pewnych motywów czy rozwiązań fabularnych? Co więcej, podobieństwo do Kafki zdaniem miłośników prozy Schulza mogło wypromować polskiego pisarza za granicą. Takie przekonanie miał Artur Sandauer, kiedy pisał *Wprowadzenie Schulza*, opublikowane w „Les Lettres nouvelles” 8 lipca 1959 roku i towarzyszące pierwszemu przekładowi prozy Schulza na język francuski: „obaj są Żydami i obaj pochodzą z c.k. Austrii; u obu występuje podobne połączenie tradycji biblijnej z kulturą niemiecką; obaj wreszcie od rzeczywistości przechodzą do mitu. Mają nawet pewne wspólne chwytły i przemiana Schulzowskiego Ojca przypomina metamorfozę Gregora Samsy”³⁷. Do tego spisu podobieństw inni badacze dodają kolejne – przypomnijmy kilka z nich. Wspólna obu pisarzom jest przynależność do sfery żydowskiej, z całym jej kulturalno-religijno-historycznym bagażem, a także do jednego literackiego pokolenia. „Wspólne im jest też niewątpliwie pojmowanie sztuki – jako ekspresji Metafizyki” – dodaje Prokop-Janiec. „Zbliżyły ich obu zatem także modernistyczne powinowactwa”³⁸. Ale to nie wszystko – Marcel Reich-Ranicki podkreśla, że u obu pisarzy „kluczem do zrozumienia twórczości jest stosunek do ojca”³⁹. Witold Nawrocki zauważa, że obaj żyli w miastach będących „swoistymi centrami myślenia magiczno-mistycznego”⁴⁰, Wojciech Owczarski zaś – słusznie podkreślając, że ich pokrewieństwo jest jednocześnie uzasadnione i wątpliwe – przekonuje, że łączy ich „podobny typ wyobraźni”, „obrazy labiryntów, krętych uliczek i niekończących się pokoi”, „oniryzm jako główna zasada kreacji świata”, metafory czasu i przestrzeni, „fantazmat bycia zwierzęciem” oraz korzenie ekspresjonistyczne, podaje też bardzo przekonujące cytaty ujawniające podobieństwa prozy Schulza i Kafki („żyłem z dnia na dzień bez troski o jutro, dufny w swój talent głodomora” – pisze Schulz)⁴¹. Trudno również nie zauważyć wspólnego imienia głównych bohaterów opowiadań Schulza i *Procesu* Kafki.

³⁶ B. Schulz, *Posłowie*, w: F. Kafka, op. cit., passim.

³⁷ A. Sandauer, *Wprowadzenie do Schulza*, w: idem, *Zbrane pisma krytyczne*, t. 3, Warszawa 1981, s. 733.

³⁸ E. Prokopówna, op. cit., s. 93–94.

³⁹ M. Reich-Ranicki, *Bruno Schulz. Polski Kafka?*, w: idem, *Najpierw żyć, potem igrać*, Wrocław 2005, s. 73.

⁴⁰ W. Nawrocki, *Bruno Schulz i ekspresjonizm*, „Życie Literackie” 1976, nr 43, s. 7.

⁴¹ W. Owczarski, *Schulz i Kafka*, w: *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, pod red. E. Kasperskiego, T. Mackiewicza, Warszawa 2004, s. 257.

To nie przypadek, że w tym samym okresie, w którym Sandauer rekomenduje Schulza Francuzom (1959), w Polsce ukazują się kolejno wznowienie *Procesu* w przekładzie Schulza/Szelińskiej (1957) oraz nowe przekłady: *Zamku* (1958) Krzysztofa Radziwiłła i Kazimierza Truchanowskiego oraz opowiadań Juliusza Kydryńskiego (pod tytułem *Wyrok*, 1958), a także nowe, zbiorcze wydanie obu książek Schulza ze wstępem Sandauera (1957). Po latach wygnania Schulz wraca do Polski na osie mody na egzystencjalizm, Kafkę i literaturę żydowską. I kieruje się dalej, na Zachód. Ten zabieg promocji Schulza poprzez Kafkę niezwłocznie wychwycił Witold Gombrowicz, ale nie był przekonany, czy nie będzie on dla Schulza niedźwiedzią przysługą. W *Dzienniku* pisał: „Jego pokrewieństwo z Kafką może równie dobrze utorować mu drogę, co ją zamknąć. Jeśli powiedzą, że jeden więcej kuzyn, jest zgubiony”⁴². Zostać uznanym za epigona – największy dramat Gombrowicza. Kiedy on coraz skuteczniej walczył o uznanie i sławę na Zachodzie, uwagę czytelników (nieskłonnych przecież do dłuższego zainteresowania polskimi autorami) odciągnął zapowiadziany rzekomo przez Kafkę Schulz, którego jeszcze, o zgrozo, przedstawiano jako prekursora Gombrowicza⁴³.

Zmartwienia takie, jakie wyraził choćby Czesław Karkowski, że lansowanie Schulza na Zachodzie jako drugiego Kafki przyniosło mu wiele szkody, obsadziło go bowiem w roli epigona i naśladowcy, wydają mi się jednak przesadzone⁴⁴. Zagraniczni czytelnicy i interpretatorzy chętnie przyjęli to porównanie, ale nigdy nie wyrządzali za jego pomocą Schulzowi krzywdy. Porównanie z Kafką nie przekreślało w ich oczach oryginalności i samoistości Schulza. Stało się tak, jak również przewidywał Gombrowicz: „Jeśli natomiast dojrzą swoisty blask, światło własne bijące z niego, jak z fosforyzującego owada, wówczas jak po maśle gotów wjechać w wyobraźnię, już obrobione przez Kafkę i jego ród... i wtedy ekstazy smakoszy wyrzucą go w górę”⁴⁵. Podobieństwo to ustanawiało więc raczej pewną wspólnotę pochodzenia, losów, artystycznych i filozoficznych wzorców i wrażliwości niż stosunek prekursor–naśladowca.

Na pokrewieństwo Schulza i Kafki wskazywał nawet tekst na okładce angielskiego wydania *Sklepow cynamonomowych* w przekładzie Celiny Wieniewskiej z 1963 roku⁴⁶. Później zostało ono utwierdzone choćby

42 W. Gombrowicz, *Dzieła*, t. 9: *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1989, s. 7.

43 Por. artykuł P. Millatiego, *Szulz i Gombrowicz. Na marginesie książki „Gombrowicz. Ja, geniusz” Klementyny Suchanow*, „Schulz/Forum” 10, 2017, s. 125–136.

44 C. Karkowski, *W 60. rocznicę śmierci Brunona Schulza. Meandry literackiej sławy*, „Przegląd Polski”, 15.11.2002, s. 11.

45 W. Gombrowicz, op. cit., s. 7.

46 „Schulza zazwyczaj porównuje się do Kafki, choć w niektórych fragmentach jego proza przypomina obrazy Chagalla” (cyt. za: K. Kaszorek, „*Polish Kafka*” w *Ameryce, czyli co o Schulzu pisali pierwsi amerykańscy badacze jego twórczości*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 58).

przez Isaaca Singera (artykuł *A Polish Franz Kafka*), Serge'a Fauchereau (który kreśli liczne paralele i nazywa ich najbliższymi krewnymi) czy Michela Fabera (który pisze o Schulzu: „porównywalny z Kafką, ale bardziej ekscentryczny, mniej ponury”)⁴⁷. Zresztą wystarczy rzut oka na bibliografię tekstów poświęconych twórczości Schulza, żeby uświadomić sobie, jak ważne jest to pokrewieństwo dla autorów spoza Polski. Przede wszystkim jednak porównania do Kafki, Babla, Chagalla czy Singera podkreślały jego przynależność do grona wybitnych twórców żydowskich, ale pomagały też ulokować go w innym kontekście niż tylko rodzinno-towarzyski (niezrozumiały na Zachodzie) – w kontekście wielkich zjawisk współczesnej sztuki.

Na różnice między tymi pisarzami Artur Sandauer zwracał uwagę w dalszej części swego tekstu wprowadzającego Schulza na francuskie salony literackie: „oto świat Kafki zdąża ku Dobru, podczas gdy Schulzowski ulega fascynacji Zła. Tamten jest ascetą – ten zmysłowcem. Artysta to – wedle Schulza – upadły mnich, który, ulegając cielesnym pokusom, zdradził swe wysokie powołanie duchowe: stąd trzeźwemu stylowi Kafki odpowiada bujność słowna Schulza”⁴⁸. Właśnie, styl – to tu możemy dopatrzeć się bodaj największej różnicy w twórczości obu pisarzy. Styl Kafki cechuje – jak ujmuje to Rolf Fieguth – „powściągliwość środków językowych”⁴⁹. U Kafki – odwrotnie niż u Schulza – „nie językowa i stylistyczna płaszczyzna wyrażania wysuwa się na pierwszy plan odbioru estetycznego, lecz [...] podwójna warstwa przedmiotowa”⁵⁰. I chociaż Fieguth stwierdza, że Kafka nie interesował się „pracą w słowie”, „przebudowywaniem niemieckiej stylistyki” i „językowymi efektami wyobcowania”⁵¹, to jednak – jak z kolei stwierdza Hannah Arendt – jego twórczość to „najczystsza niemiecka proza w całym stuleciu”⁵². Proza gładka, sztywna, oszczędna, przejrzysta, bez próżnego zbytku i rozlazłości – styl surowy, niemal urzędowy (tym nieskazitelnym dialektem niemieckim posługują się u Kafki wszystkie postacie, nawet karczmarki i chłopi).

I czyż ten nowatorski sposób podejścia do języka jako tworzywa nie jest paradoksalnie również istotnym podobieństwem między tymi dwoma

asceta vs.
zmysłowiec

styl
największą
różnicą

47 Zob. I.B. Singer, *A Polish Franz Kafka*, „The New York Times Book Review”, 9.07.1978; S. Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza. Wokół „Xięgi bałwochwalczej”*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2018; M. Faber, *My Top 5*, „The Herald”, 14.07.2001. Zob. na ten temat: Z. Ziemann, *It's a writer's book. Anglojęzyczni pisarze czytają Schulza (na potęgę)*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 153–166; a także Z. Ziemann *Polish Kafka?*, w niniejszym numerze „Schulz/Forum”.

48 A. Sandauer, op. cit., s. 733.

49 R. Fieguth, *Bruno Schulz i jego cicha krytyka Kafki*, w: idem, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, Izabelin 2000, s. 290–291.

50 Ibidem, s. 290.

51 Ibidem, s. 295.

52 Cyt. za: B. Balint, op. cit., s. 277.

pisarzami? Chociaż wybujała stylistycznie proza Schulza pod tym względem jest skrajnie odmienna od prozy Kafki (co istotne – przekład Szelińskiej/Schulza uwzględnia tę różnicę – to nie jest Kafka przepisany w zgodzie ze stylistyką Schulza, ale Kafka potraktowany z respektem, co potwierdza choćby Fieguth, a nadto – co z kolei poświadcza Łukasz Musiał – z wyjątkową umiejętnością „oddania dusznego, nieomal klastrofobicznego klimatu oryginalnej wersji”⁵³), to jednak obaj spotkali się z podobnymi zarzutami ze strony swoich przeciwników – że jako Żydzi kłusują na żyznych ziemiach języka, który ich ugościł, że oni – Żydzi – przywłaszczyli sobie cudzą własność, a sprawne naśladownictwo obcego im kulturowo języka przypomina małpowanie (co potwierdzają pierwsze recenzje utworów Kafki i Schulza, które zresztą odnoszą się *en bloc* do twórców żydowskich piszących po niemiecku czy polsku).

Nawet ewidentne podobieństwa Schulza i Kafki są jednak przez schulzologów sprowadzane do nic nieznaczących zbieżności. Ficowski pisze: „Żadna metamorfoza nie zjawia się jak *deus ex machina*, jak nagła i wynikła nie wiadomo skąd przemiana studenta Samsy z *Przemiany* Kafki. Tam jest to nietłumaczący się niczym wyrok nieznanych mocy. U Schulza każda przemiana jest rezultatem, konsekwencją. Następuje w krytycznym momencie, gdy wewnętrzne napięcie osiągnie kulminację. Wówczas rodzi się nowa jakość, ujawniają się nowe dynamizmy. Ich stan zatajony, embrionalny jest nam wiadomy, podawany przez Schulza jako wywód genetyczny dla nowego zjawiska”⁵⁴. Fieguth zaś stwierdza, że „ewidentna aluzja do słynnej *Przemiany* Kafki” nie jest „wyłącznie intertekstualnym hołdem złożonym Kafce”, lecz „dyskretną demonstracją odrębności własnej poetyki” (u Schulza wszelkie metamorfozy są ostentacyjnie prowizoryczne i odwracalne). Ponadto „W odróżnieniu od Kafkowskiego Józefa K. bohaterowie Schulza nie przeżywają pasywnie wtargnięcia metafizyki do ich życia, lecz sami kreują własną trywialną, ludzką metafizykę. Nie są też, jak u Kafki, osaczeni przez stworzony przez autora fikcyjny twór – świat przedstawiony. U Schulza została skonstruowana raczej «przełamująca» fikcję paralela między literackimi konstrukcjami autora a fantastycznymi pomysłami ojca”⁵⁵. Nawet podkreślane przez wielu badaczy podobieństwo figury ojca u obu pisarzy można racjonalnie odrzucić. Robert Kostrzewa przekonuje, że realizacje artystyczne tego motywu są odmiennie: „Sądzący, karzący, ferujący nieludzkie wyroki, wyklinający i budujący tamy obcości Bendemann [bohater *Wyroku* Kafki] i wyciszony, szarpany metafizycznymi pasjami, zawsze

w obronie
Schulza

53 Ł. Musiał, op. cit., s. CCVII.

54 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 85.

55 R. Fieguth, op. cit., s. 303.

skory do kreacyjnego eksperymentu Jakub. Obydwaj są kreatorami: jeden świata grozy lęku i ucisku psychicznego, drugi «regionów wielkiej herezji»⁵⁶. Zdaniem Wojciecha Owczarskiego Kafkowski ojciec, ujawniający się najlepiej w *Liście do ojca*, to destruktor, ojciec zbyt silny, podczas gdy ojciec Schulza jest ojcem zbyt słabym, niemogącym zapewnić synowi bezpieczeństwa (ale ostatecznie obu pisarzy łączy bunt przeciwko ojcu, a nawet swoisty kompleks ojca)⁵⁷.

Różnice między Kafką i Schulzem układają się pod piórem niektórych badaczy w efektowne antytezy. Ficowski pisze: „Schulz to budowniczy rzeczywistości – azyłu, będącej cudownym «zaostreniem smaku świata», Kafka to mieszkaniec i glosator świata grozy, ascetyczny pustelnik, oczekujący na cud sprawiedliwości, który się nie zdarzy. Schulz – metafizyk, ubrany w całe bogactwo kolorowości, Kafka – mistyk we włosienicy doczesnych wyrzeczeń. Schulz kreator i władca kompensującego Mitu, Kafka – syzyfowy poszukiwacz Absolutu. Schulz – rozrzutny stwórca powszednich Olimpów, Kafka – notariusz wszechogarniającej Otchłani»⁵⁸. Wtórjuje mu Ewa Kuryluk: „Kafka opisuje poniżenie suchą niemczyzną o świadomie biurokratycznym i rabinicznym zabarwieniu. Schulz tropi społeczno-biologiczną degradację z pomocą poetyckiej polszczyzny – groteskowej, zmysłowej, ironicznej i inspirowanej chasydzkim humorem»⁵⁹. I na koniec Daniel Kalinowski: „Schulz – to bogactwo wyobraźni, eksplozja i profuzja środków artystycznych, Kafka – to bogactwo logiki, implozja i litota stylu wypowiedzi. Schulz to żydostwo małych miasteczek, w których semici zwykle czują się «swojsko», Kafka zaś to żydostwo wielkich miast, w których Izraelici zwykle czują się «obco». Schulz – to akceptacja i pozytywna mityzacja ojca, Kafka – to negacja i strach przed groźnym ojcem...»⁶⁰. Wszystkie rozważania o podobieństwach Jerzy Ficowski ucina zaś krótko: „Tylko bardzo powierzchowna znajomość twórczości Schulza upoważniać może do twierdzenia o bliskim pokrewieństwie z Kafką. W istocie są to światy diametralnie odmienne, krańcowo różne motywy twórcze, dalekie sobie filozofie»⁶¹.

efektowne
antytezy

„diametralnie
odmienne”

56 R. Kostrzewa, „Pater familias” – rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza, „Pamiętnik Literacki” R. 86, 1995, z. 4, s. 47.

57 W. Owczarski, op. cit., s. 255. Trzeba choćby marginesowo podkreślić, że mówimy o literackim wizerunku ojców obu pisarzy, który może nie mieć nic wspólnego z rzeczywistymi Hermannem Kafką i Jakubem Schulzem.

58 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 74.

59 E. Kuryluk, *Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona Schulza w przyszłość przeszłości*, w: Bruno Schulz. *In memoriam 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1994, s. 229.

60 D. Kalinowski, *Bruno Schulz i Franz Kafka. Drogi i bezdroża żydostwa*, „Teki. Kwartalnik literacki” 2004, nr 1, s. 112.

61 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 74.

Nawet jeśli w pełni zgodzimy się, że podobieństwa dzieł Schulza i Kafki nie wykraczają poza dekoracje i motywy, a ostatecznie – jak pisał Wojciech Owczarski – że ich dzieła różnią się pod względem „języka, narracji, tematyki, wywołują inne reakcje emocjonalne w czytelnikach i zdradzają odmienne intencje twórcze autorów”⁶², to jednak nie jesteśmy w stanie zaprzeczyć, że jakaś niesamowita nić połączyła ich losy. Zwróciła na to uwagę choćby Małgorzata Kitowska-Łysiak, dodam do jej przemyśleń kilka własnych spostrzeżeń⁶³. Oto dwóch zasymilowanych Żydów z prowincji cesarstwa austriackiego, z Zachodu i ze Wschodu, urodzonych w odstępnie niespełna dziesięciu lat, posługujących się językiem ziemi, która ich przyjęła, żyjących na styku kultur, doświadczających wojny i antysemityzmu, zafascynowanych syjonizmem. Synowie praskiego kupca galanteryjnego i drohobyckiego sprzedawcy sukna, obaj poza krótkim okresem studiów całe życie spędzili w swoich rodzinnych domach, ojcowie wywarli na nich duży wpływ, w wypadku jednego wahający się od uwielbienia po nienawiść, w wypadku drugiego ograniczający się do czułego wspomnienia. Dla obu pisanie miało sens niemal religijny, ale przemożną chęć tworzenia, będącą sensem życia, ograniczała konieczność wykonywania nie ulubianej pracy zarobkowej. Obaj złaknieni głębokiego porozumienia z drugim człowiekiem, nawiązywali je z silnymi kobietami, które bardziej niż obiektami erotycznych uniesień były dla nich powiernicami, partnerkami w intelektualnych dysputach i adresatkami epistolarnej twórczości, będącej aktem literackiej autokreacji, a mimo to obaj pozostali przez całe życie bezdzietnymi kawalerami, którzy zrywali narzeczeństwo w obliczu zbliżającej się konieczności zawarcia małżeństwa, u obu też możemy zdiagnozować osobliwy, w pewnym sensie anormalny stosunek do erosa. Obaj przesadnie krytyczni wobec swojej twórczości, przeżywali męki twórcze i szukali samotności i odosobnienia, uciekali od rzeczywistości, by oddać się pisaniu, obaj też wyrzucali sobie niemoc, która stoi na przeszkodzie do tego, by wyrazić świat własnej wyobraźni, i obaj zamieszkujący pogranicze samotności i wspólnoty, nie należą w pełni nigdzie ani do nikogo. Obaj w swoich kręgach kulturowych stanowią niemal archetyp pisarza żydowskiego, a jednak sami powątpiewali we własną żydowską tożsamość. Hipochondrycy wątłego zdrowia, słabi, neurotyczni, bojaźliwi, niepewni siebie mężczyźni, a jednak dominujący i uwodzicielscy, swą moc czerpiący z wyobrażenia o własnej słabości. Za

62 W. Owczarski, op. cit., s. 248.

63 M. Kitowska, *Franz Kafka – Bruno Schulz: symptomy obsesji, „Twórczość”* 1985, nr 3, s. 130–133. Zdaję sobie sprawę, że w wypadku takich porównań nie sposób uniknąć pewnych uproszczeń, będących chyba nieodłączną słabością biograficznej komparatystyki. Trzeba też zgodzić się z tym, że z łatwością można by stworzyć litanię dzielących tych pisarzy różnic (piękny–brzydki, wysoki–niski, najstarszy z rodzeństwa – najmłodszy itd.).

życia nie zaznali w pełni swej literackiej sławy, nie zdobyli uznania, obaj zostali na nowo i w pełni odkryci po śmierci. Zamienieni w postaci ze swoich dzieł, stopieni z tym dziełem w jedno. Zmitologizowani.

Czy Schulz nie był świadom choć części tych analogii? Musiał być świadom. A może nawet sam niektóre kreował. Słusznie uważa Wojciech Owczarski, że „Schulz był Kafką wyraźnie zafascynowany”, że miał do niego „jakąś osobistą sprawę”, że odnajdował w jego dziełach i losach „coś głęboko poruszającego, dotykającego najintymniejszych doświadczeń”. Kafka był jego sobowtórem i antagonistą. „Był odbiciem w krzywym zwierciadle, jednocześnie podobnym i obcym, budzącym sympatię i grozę”⁶⁴. Schulz nie potrafił się od niego uwolnić. I paradoksalnie jest to związek obopólny. Kafka fascynował się kulturą jidysz. Jak pisał Daniel Kalinowski, „zwracał się ku wschodniemu żydostwu, traktując je jako lekarstwo na poczucie bezpieczeństwa, hierarchii i porządku”. To przekonanie zostało poparte cytatem z Kafki: „Gdyby mi wczoraj wieczór [...] powiedziano, że wolno mi być kim chcę, wtedy chciałbym być małym żydowskim chłopcem ze Wschodu, w kącie sali, bez śladu jakichkolwiek trosk. Ojciec jego rozprawia na środku z mężczyznami, matka grubo okutana grzebie w podróźnych szmatach, siostra trajkocze z dziewczętami i drapie się w swe piękne włosy”⁶⁵. Obaj więc są spleceni w jakimś nierozzerwalnym uścisku, choć nie sposób zaprzeczyć, że to Schulz jest zależny od Kafki, a nie na odwrót.

Tu dochodzimy do wniosku, że podobieństwo Schulza i Kafki nie opiera się na tym, że w ich utworach występują podobne motywy czy pomysły – to można zawsze zrzucić na karb przypadku, intertekstualnych gier albo wpływu epoki, której obaj byli nieodrodnymi dziećmi. Ich podobieństwo polega na czymś znacznie głębszym, ale i oczywistym – na tym, że nie byłoby Schulza, gdyby nie było Kafki. Gdyby nie Kafka, Schulz nie zostałby pisarzem. Kafka Schulza stworzył, uformował jego pisarski potencjał. Schulz musiał dostrzec w Kafce intelektualnego partnera, pokrewną duszę, której szukał zawsze w swoich rozmowach, dostrzegł podobną wrażliwość, taki sam stosunek do sztuki i do tworzenia. Chociaż najpewniej pisał już we wczesnych latach dwudziestych⁶⁶, to dopiero dzięki Kafce odważył się zostać pisarzem, a nie artystą grafikiem i malarzem, który okazjonalnie sięga po pióro, aby w pełni wyrazić świat

czy Schulz
wiedział?

mocna
hipoteza

⁶⁴ W. Owczarski, op. cit., s. 249, 252.

⁶⁵ Cyt. za: D. Kalinowski, op. cit., s. 112 (cytat z *Listów do Mileny*, tłum. F. Konopka, Kraków [b.d.], s. 229).

⁶⁶ Por. tekst zatytułowany *Undula*, opublikowany w 1922 roku w „Świecie” i przedrukowany w poprzednim numerze „Schulz/Forum”, który dobitnie udowadnia, wbrew wcześniejszym ustaleniom badaczy, że Schulz, choć nie miał jeszcze odwagi wystąpić pod własnym nazwiskiem (podał się jako Marcelli Weron), już na początku lat dwudziestych XX wieku kształtował swój literacki język i świat wyobraźni.

swoich plastycznych wizji. Jeśli rację ma Jerzy Ficowski, to Schulz dojrzał pisarsko podczas rozmów i wymiany korespondencji z Władysławem Riffem – czyli w czasach, kiedy musieli wielokrotnie mówić o odkrytym przez siebie niemieckojęzycznym żydowskim pisarzu. I wkrótce Schulz był gotowy, żeby się z nim zmierzyć, odpowiedzieć na jego wezwanie. I nie chodzi również o to, że Kafka podpowiedział Schulzowi, jak i o czym ma pisać. Schulz miał własny styl, własne tematy, pozostawał pisarzem odrębnym i niepodrabialnym, nawet gdy (albo zwłaszcza gdy) prowadził swą subtelną, a nawet ukrytą polemikę z Kafką. Bo czy mógł nie spierać się z tym, kogo uważał za swego duchowego ojca? Pragnął podzielić się nim ze światem, a jednocześnie dystansować się od niego, by go nie zdominował. Dlatego zamiast lękać się, że Schulz może zostać opacznie wzięty za epigona Kafki, powinniśmy podkreślać, że wyszedłszy ze wspólnego społeczno-kulturowego pnia albo nawet z jego pojedynczej, Kafkowskiej gałęzi, stworzył własną bujną, jedyną w swoim rodzaju odnogę. Nie ma nic złego w tym, że u jakiegoś pisarza odnajdziemy elementy świata innego pisarza. Potwierdza to tylko, że ów pisarz nie tworzył w oderwaniu od swojej epoki i od tradycji literatury. Nasz niepokój powinno budzić to, że niektórych pisarzy chętniej rozpatruje się nie w kontekście prądów epoki, w której tworzyli, tych głównych i tych pobocznych, ale w ciasnym kontekście ich biografii, nie na tle innych wybitnych twórców, ale na tle ojców, sióstr i braci⁶⁷.

4

irytacja
Ficowskiego

Ale to jeszcze nie jest puenta. W *Księdze listów* Jerzy Ficowski pisze: Kafka „uznany został po drugiej wojnie światowej, a więc dwadzieścia lat po śmierci, za jednego z największych pisarzy współczesności (ta analogia spóźnionego o dwadzieścia lat uznania jest jedynym istotnym podobieństwem dzieł obydwu pisarzy)”⁶⁸. Jedynym? Skąd ta pewność? Skąd ta kategoryczność zaprawiona wręcz irytacją, niepozostawiająca żadnej przestrzeni do dyskusji? Nie i już. Dlaczego Ficowski nie chce, byśmy szperali w literackim drzewie genealogicznym Schulza? Czego się obawia? Czy tylko tego, że Schulz mógłby mieć jakichś literackich antenatów i nie byłby epifanią samorodnego geniuszu?

Otóż jeśli Schulz jest rzeczywiście polskim Kafką, to Jerzy Ficowski jest polskim Maxem Brodem. Czy to jednak źle? Max Brod odegrał fundamentalną rolę w historii literatury. To jemu Kafka powierzył wykonanie

⁶⁷ Chętniej, co nie znaczy, że wyłącznie. Cechą fundamentalnych prac schulzologicznych jest właśnie odejście od paradygmatu biograficznego.

⁶⁸ Zob. przypis 5 do listu do Rudolfa Ottenbreita, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 349.

swego testamentu. Wszyscy wiemy, jaki był to testament – zniszczyć wszystkie nieukończone utwory, dzienniki, listy. Brod poniekąd zdradził swego przyjaciela i już rok po jego śmierci opublikował pierwszą powieść wydobytą z szpargałów. Ukończył ją, zredagował, znalazł wydawcę. W kolejnych latach opublikował jeszcze dwie powieści. Ponieważ nie spotkały się one z właściwym odzewem, Brod podjął tytaniczny trud opatrzenia najwyraźniej nie dość zrozumiałej prozy Kafki nieskończonymi komentarzami. Nie tylko udostępniał kolejne opowiadania, listy, dzienniki, ale również mówił, jak należy je rozumieć. Sukces odniósł dość późno, ale był to sukces niebywały. Kafka został okrzyknięty jednym z najwybitniejszych pisarzy XX wieku. Brod zaś stał się ojcem chrzestnym współczesnej kafkologii, świętym Pawłem kultu praskiego pisarza. I coraz większym problemem dla samego Kafki. Jego interpretacje nie przystawały do nowych czasów, a często okazywały się nawet błędne, coraz częściej bywał też oskarżany o to, że swoimi arbitralnymi decyzjami przekłamał redagowane przez siebie dzieła, o to, że cenzurował Kafkę, że blokował rzetelne badania jego życia i twórczości, że utrudniał stworzenie nowej, krytycznej edycji jego pism, że uniemożliwił dostęp do wielu rękopisów i że zwalczał każdą interpretację niezgodną z własnymi ustaleniami. To przez niego dyskusja na temat twórczości Kafki została na dziesięciolecia zatruta biografizmem, wykluczającym spojrzenie z szerszej perspektywy. To właśnie dlatego Milan Kundera mógł napisać: „Max Brod stworzył obraz Kafki i obraz jego dzieła; zarazem stworzył kafkologię. Kafkolodzy ochoczo i hałaśliwie podważają autorytet ich ojca, nigdy jednak nie opuszczają miejsca, które ten im wyznaczył. Kafkologia, mimo astronomicznej ilości swych tekstów, rozwija pod postacią najprzeróżniejszych wariantów wciąż ten sam dyskurs, tę samą spekulację, która, uniezależniając się coraz bardziej od dzieła Kafki, żywi się już jedynie sama sobą. W niezliczonych przedmowach, posłowiach, przypisach, biografiami i monografiach wytwarza ona i podtrzymuje obraz Kafki tak, że autor znany publiczności pod nazwiskiem Kafki nie jest już Kafką, lecz Kafką skafkalogizowanym”⁶⁹.

apostoł Max

Zamieńmy Maxa Broda na Jerzego Ficowskiego i kafkologię na schulzologię, a akapit ten nie straci ani odrobiny sensu. Jerzy Ficowski w zadziwiający sposób dziedziczy bowiem po Brodzie wszystkie jego zasługi i przewiny. Pod piórem Ficowskiego biografia Schulza staje się jego hagiografią, krytyka zostaje zastąpiona egzegezą, a on sam wyrzucony poza estetykę i nurt europejskiego modernizmu, w którym tworzył, i zatopiony w bursztynie kontekstu biograficznego. Mimo swych niezaprzeczalnie

apostoł Jerzy

69 M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 41. W podobnym duchu pisał Philip Roth: „Kiedy studiowałem Kafkę, los jego książek w rękach specjalistów od Kafki wydał mi się bardziej groteskowy od losu Józefa K.” (cyt. za: B. Balint, op. cit., s. 313–314).

ogromnych zasług, bez których losy tego twórcy na zawsze spoczęłyby w mrokach niepamięci, a jego dzieło byłoby uboższe o setki stron listów i rysunków, Ficowski wyrządził Schulzowi również krzywdę, zacieśniając horyzont interpretacji jego dzieła i przemilczając znane sobie fakty dotyczące jego biografii.

Skoro już zacytowałem Kunderę, powtórzę za nim, dodając do Broda Ficowskiego, że obaj zdradzili swoich przyjaciół. Wydobyli na wierzch każdy dotyczący ich szpargał, ujawnili ich najgłębiej skrywane tajemnice, obnażyli przed tłumem wstydlive słabości tych skromnych, skrytych, nieśmiały ludzi. A my podążamy tropem zdrajców i ujawniamy nawet to, co oni wahali się ujawnić. I na nic tłumaczenia, że Schulz pragnął ocalić swe życie, dzieło, pamięć o sobie, a my jedynie ten niespisany testament wypełniamy, że ocalając pamięć o Schulzu, ocalamy również cały świat, który on reprezentował i opisywał, a który został bezpowrotnie zniszczony. Nie mam pewności, czy takiego ocalenia pragnął Schulz. Oni obaj pragnęli tylko ocalenia swego dzieła (paradoksalnie Kafka również, nie dajmy się zwieść obiegu opinii, że kazał wszystko zniszczyć, bo przekreślił swe dzieło – on przekreślił dzieło nieukończone oraz prywatne zapiski, dzieło literackie pragnął ocalić, po cóż bowiem miałyby pracować na łożu śmierci nad nowym tomem opowiadań?).

Czy jednak Jerzy Ficowski nie byłby dumny z tego porównania? Czy nie mówiono o nim jako polskim Brodzie w słowach najwyższego podziwu? Wszak sam John Updike pisał, że jako wykonawca ostatniej woli Schulza Ficowski był mu oddany nie mniej niż Max Brod Kafce, Stanisław Barańczak tłumaczył, że „przeciwwstawił się nie ostatniej woli pisarza, ale woli Holocaustu”, Victoria Nelson podkreślała, że jak Brod niestrudzenie wykonywał swą misję ocalenia twórczości Schulza i pamięci o nim, i że gdyby nie Ficowski, jak przekonywał Jarosław Anders, nie byłoby Schulza, tak jak bez Broda nie byłoby Kafki⁷⁰. Tak, Ficowski musiał być świadom tych porównań, mógł celowo kreować się na polskiego Maxa Broda, a nawet nie zdawać sobie sprawy z tego, że obaj odegrali w pośmiertnej biografii uwielbianych przez siebie pisarzy rolę przynajmniej niejednoznaczną. Lecz właśnie ta świadomość i ta nieświadomość powodowały, że bezkrytycznie oceniał swoją rolę w historii polskiej literatury i za wszelką cenę nie chciał dopuścić do tego, by ktokolwiek wyrwał mu dzieło Schulza z rąk, by jego interpretacja podążyła innymi ścieżkami niż te, które on sam zaznaczył na mapie możliwych odczytań Schulza.

biograf
zdrajca

polski Brod

⁷⁰ J. Updike, *The Visionary of Drohobycz*, „The New York Times Book Review”, 30.10.1988, s. 3; S. Barańczak, *Twarz Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz in memoriam*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1994, s. 25–26; V. Nelson, *Leaving by the Closet Door*, „Salmagundi” 2006, No. 150–151 (Spring–Summer), s. 294; J. Anders, *The Prisoner of Myth*, „The New Republic”, 25.11.2002, s. 33. Za udostępnienie tych tekstów dziękuję Zofii Ziemann, badaczce anglojęzycznej recepcji dzieł Schulza.

A na tej mapie nie było dróg prowadzących do głównych nurtów ówczesnej myśli i najważniejszych trendów artystycznych, lecz jedynie na zarosłe bujnym łośpianem ścieżki idące na podwórko drohobyckiego domu.

I tak jak Schulz zafascynował się nie samym Kafką, ale obrazem Kafki stworzonym przez Maxa Broda, tak my często, zamiast fascynować się samym Schulzem, fascynujemy się jego obrazem stworzonym przez Jerzego Ficowskiego. W jednym i drugim wypadku jest to obraz sugestywny i ekscytujący, ale przy tym subiektywny i jako taki niewolny od przekłamań, które pod ciężarem autorytetu przybierają kształt prawd objawionych⁷¹.

Jakie więc mamy wyjście z tej kłopotliwej sytuacji? Chyba tylko odwrócić się od biografii, hagiografii, egzegezy i zwrócić w stronę krytyki tekstu, badania recepcji i związków dzieła Schulza z tradycją literacką i filozoficzną. Wpisywać dzieło Schulza w konteksty wielkiej literatury. Chociażby i Franciszka Kafki.

pod ciężarem
autorytetu

71 Ta subiektywność stała się również źródłem niezgodnych z rzeczywistością stereotypów obu pisarzy, podsycanych rzecz jasna przez nich samych w akcie autokreacji. Łukasz Musiał piętnuje na przykład „stereotyp Franza Kafki jako życiowego nieudacznika; człowieka pod każdym względem słabowitego, niezaradnego, żyjącego przeważnie na uboczu ludzkich spraw, pozbawionego jakichkolwiek talentów poza pisarskim i pozostającego w stanie długotrwałego przygnębienia” (Ł. Musiał, op. cit., s. XXV). Stereotyp ten w moim przekonaniu jest równie fałszywy w odniesieniu do Schulza (próbowałem do tego przekonywać w artykule „Jednakowoż bez pieniędzy”. *Sytuacja materialna Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 12, 2018, s. 127–135).

Zofia Ziemann: *Polish Kafka?*

O pewnym stereotypie anglojęzycznej recepcji Schulza

nieznośne
uproszczenie?

Nazwisko Kafki często pojawia się w paratekstach anglojęzycznych wydań prozy Schulza, a także w pisanych po angielsku tekstach krytycznych i publicystycznych poświęconych jego twórczości i osobie, co może się jawić (szczególnie znawcom Schulza, bo kafeolodzy raczej nie zaprzężają sobie tym głowy) jako nieznośne uproszczenie. Przede wszystkim – gdzie Rzym, gdzie Krym? Nie trzeba nawet zagłębiać się w wymiar interpretacyjny, by dostrzec różnice, najbardziej zasadnicza dotyczy bowiem samej materii literatury – sposobu używania języka przez tych dwóch pisarzy. Klarowny, chłodny styl Kafki nie przypomina zmysłowych, rozgrzanych zdań Schulza. U Kafki zdarzenia wymykające się logice opisane są nieodmiennie w arcyrzeczowy sposób, bez zdziwienia, zgorznięcia czy zachwyty, u Schulza zaś przenikliwa obserwacja rzeczywistości¹ od razu „fantastyczniej” w języku, a opisy przesycone są emocjami. Kafka to rzeczowniki, Schulz – przymiotniki (i imiesłowy przymiotnikowe)². Kafka jest mistrzem narracji fabularnej, Schulz – poetyckiego obrazu. Humor Kafki jest raczej okrutny, Schulza – łagodny. Nawet czytani w tym samym kluczu interpretacyjnym mówią zgoła co innego. Weźmy egzystencjalizm – Kafka bezlitośnie obnaża absurd kondycji ludzkiej, nie zostawiając czytelnikowi zbyt wiele nadziei, Schulzowi zaś dostrzeżenie

- 1 „Schulz realista”? Myślę, że ci spośród czytelników, którzy po pierwszej lekturze już zawsze „patrzają Schulzem” na wyjątkowo bujnie zarośnięte podwórka czy filigrany młodych liści i „doświadczają Schulzem” upału, dziwnego ciepła zimowej nocy czy nadzwyczajnej czystości ziemi, powietrza i światła po wczesnowiosennych deszczach, niekoniecznie n a k ł a d a j ą oryginalne, sugestywne Schulzowskie obrazy na zwykłą, doświadczaną zmysłowo rzeczywistość. Równie dobrze może być odwrotnie – dzięki precyzji i trafności osadzonych w drobnym szczególe spostrzeżeń Schulza o otoczeniu bezbłędnie r o z p o z n a j e m y widoki i stany, które były podstawą tych artystycznych, poetyckich opisów. Por. *mimesis* Schulza jako *aletheia* i *homoiosis* w: M. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.
- 2 To moja intuicja, nie wyniki badań, ale myślę, że metody ilościowe (badania korpusowe, stylometria, tak zwana stylistyka cyfrowa etc.), które od dekady stosuje się w badaniach nad twórczością Kafki (w oryginale i przekładach), mogłyby znacząco wesprzeć „manualne” analizy filologiczne schulzologów. Por. np. J. B. Herrmann, *In a Test Bed with Kafka. Introducing a Mixed-Method Approach to Digital Stylistics*, „Digital Humanities Quarterly” 2017, Vol. 11 (4), <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/4/000341/000341.html> (dostęp: 20.06.2020); M. P. Oakes, *Describing a Translational Corpus*, w: *Quantitative Methods in Corpus-based Translation Studies*, ed. M. P. Oakes, M. Ji, Amsterdam–Philadelphia 2012, s. 115–148.

kryzysu podmiotowości nie przeszkadza w afirmacji (niestabilnego) życia i świata. To przykłady osadzonych w tekście, krytyczno-interpretacyjnych argumentów³, ale są też argumenty pozatekstowe, recepcyjno-polityczne. Dlaczegoż „polski Kafka”, a nie „niemiecki Schulz”?! – zakrzykną symetryści. Po blisko sześciu dekadach obecności dzieł polskiego autora w angielszczyźnie czas chyba przestać sprzedawać Schulza Kafką?

Niniejszy tekst jest próbą przewyciężenia takiej instynktownej irytacji i przyjrzenia się temu wątkowi anglojęzycznej recepcji z bliska. Czy rzeczywiście rysuje się on tak wyraźnie? Czy częściej przyjmuje lapidarną formę *Polish Kafka*, czy jednak bywa rozwijany – krytycznie, a może wręcz polemicznie? Czy jest anglosaską specjalnością, czy został zaimportowany od nas z dobrodziejstwem Schulzowskiego inwentarza? Czy chodzi jedynie o chwyt marketingowy, w którym Schulz sąsiaduje z Kafką na prawach ubogiego krewnego? Sandomierz – mały Rzym, Gdańsk i Wrocław – Wenecje Północy, Szydłów i Paczków – polskie Carcassonnes, Schulz – polski Kafka? Przywołując przykłady z różnych okresów i obszarów anglojęzycznej recepcji, postaram się pokazać, że stereotypowe jest nie tyle zestawianie nazwisk Schulza i Kafki, ile założenie, że analogia ta jest w kręgu anglojęzycznym wyrazem nachalnej propagandy, być może nawet z krzywdą dla Schulza⁴.

Dla porządku zacznijmy od zaznaczenia kwestii oczywistych. Przede wszystkim dystans (geograficzny, kulturowy, czasowy) zacierza różnice. Zza oceanu, a nawet zza kanału La Manche, Rzym i Krym nie są tak znowu daleko, a na pewno zbliżają się optycznie Praga i Drohobycz. W Stanach Zjednoczonych „literatura europejska” jest przedmiotem kształcenia uniwersyteckiego i funkcjonuje w repertuarze kulturowym jako pewna całość, tak jak u nas „literatura powszechna”. Co więcej, ze względu na znikomy udział przekładów w rynku książki w krajach anglojęzycznych⁵ w praktyce obowiązuje jeszcze prostszy podział: na literaturę „oryginalnie anglojęzyczną”, własną, i tłumaczoną, obcą. Nie powinno więc dziwić, że Schulz funkcjonuje w potocznym odbiorze w tej

stereotyp
stereotypu

Schulz
z dystansu

- 3 Podnoszono je, rzecz jasna, również w kontekście polskiego odbioru krytycznego twórczości Schulza (i Kafki). Liczne przykłady przytacza w tym numerze „Schulz/Forum” Piotr Sitkiewicz.
- 4 Wynika ono, jak sądzę, z przekonania, że tylko znajomość oryginału gwarantuje celne interpretacje, a ci, którzy z braku innej możliwości muszą obcować z przekładami – cóż, dobrze, że Schulza czytają, ale przecież nie czytają „prawdziwie”, nic więc dziwnego, że od dziesięcioleci pokutuje u nich *Polish Kafka*.
- 5 W Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii i Irlandii odsetek przekładów wśród wszystkich tytułów książkowych opublikowanych w danym roku waha się od lat między 2 a 5% (zob. https://www.lit-across-frontiers.org/wp-content/uploads/2013/03/Translation-Statistics-Study_Update_May2015.pdf); o tym, jak mocno ugruntowany jest ten trend, świadczy ekscytacja towarzysząca doniesieniom o wzroście udziału literatury obcej w brytyjskim rynku wydawniczym do 5,63% w 2018 roku, między innymi w związku z umiędzynarodowieniem Nagrody Bookera (<https://publishingperspectives.com/2019/03/nielsen-reports-translated-literature-in-uk-grows->

szerokiej kategorii, ewentualnie zawężanej przez co bardziej świątłych czytelników do europejskiej literatury XX wieku (kryterium historyczne), kulturowej spuścizny Mitteleuropy (kryterium historyczno-geograficzno-kulturowe)⁶ i/lub literackiego dorobku europejskich Żydów (kryterium kulturowo-etniczne). Tak się składa, że Kafka nie tylko mieści się, ale i zajmuje czołowe miejsca w tych trzech podzbiorach. Na pytanie, „dlaczego Kafka” ma być punktem odniesienia w recepcji Schulza, można więc odpowiedzieć: „a kto, jeżeli nie Kafka?”

To zaś, że jakiś punkt odniesienia jest potrzebny, nie ulega wątpliwości. W pierwszej fazie wprowadzania twórczości nieznanego autora w nowy obszar językowo-kulturowy celowe budowanie skojarzeń ze znaną postacią⁷ czy nurtem literackim jest oczywistą praktyką wydawniczo-krytyczną, nie tylko w świecie anglosaskim⁸, a tam, wobec wyrażającego się w liczbach braku otwartości na literaturę z importu, jest szczególnie uzasadnione. Takie porównania często prowadzą do uproszczeń, ale to niewygórowana cena za znaczne poszerzenie kręgu czytelników; chcąc uniknąć uproszczeń, ryzykuje się *ignotum per ignotum*. Również w fazie właściwej, głębokiej recepcji zagranicznej, gdy pojawiają się obszerniejsze i wnikliwsze publikacje krytycznoliterackie poświęcone danemu autorowi, porównanie jest przecież zasadniczym narzędziem interpretacyjnym – i racją bytu komparatystyki literackiej.

Tyle, jeżeli chodzi o wstępne oczywistości. Zanim przejdę do omówienia Kafkowskiego wątku w anglojęzycznej recepcji Schulza, chcę

niezbędny
punkt
odniesienia

-5-percent-in-2018-booker/). W wielu krajach europejskich udział przekładów w rynku książki przekracza 20% (i niejednokrotnie zbliża się do 40–50%, jeżeli weźmie się pod uwagę nie liczbę tytułów, tylko egzemplarze albo poszczególne gatunki literackie). W Polsce w 2019 roku wyniósł 19%, przy czym, jak czytamy w raporcie Biblioteki Narodowej, „skromny odsetek [...] może się wiązać ze stosunkowo niewielkim udziałem w całej produkcji wydawniczej tekstów literackich (dla porównania we Francji stanowią one 42–44%, a w Polsce tylko 27%), wśród których znajduje się dużo przekładów [...], a z dużym – publikacji naukowych stworzonych głównie przez polskich autorów” (<https://www.bn.org.pl/download/document/1592997703.pdf>).

- 6 Por. M. Wilczyński, *Szyfr masochizmu. Amerykańskie konteksty prozy Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 1, 2012, s. 47–48.
- 7 Nie zmieści się tu choćby najwzięjsze omówienie recepcji Kafki w krajach anglojęzycznych, ale w latach sześćdziesiątych, gdy na tę scenę wkroczył Schulz, autor *Procesu* był już tam zadowolony za sprawą wydanych w latach trzydziestych i czterdziestych przekładów Willi i Edwina Muirów (których zresztą później krytykowano za niewierność w podobnym duchu, co Celine Wieniewską; tak jak Schulz, Kafka musiał czekać na nowe angielskie tłumaczenia ponad pół wieku; zob. M. Woods, *Kafka Translated: How Translators have Shaped Our Reading of Kafka*, New York–London 2014).
- 8 Przykład z polskiego podwórka, za który serdecznie dziękuję Gabrielowi Borowskiemu: posługiwanie się w materiałach promocyjnych i tekstach krytycznych kategorią realizmu magicznego (a więc wykorzystywanie popularności autorów hiszpańskojęzycznych) w odniesieniu do różnorodnej literatury luzofońskiej, od brazylijskiego klasyka XX wieku João Guimarães Rosy po mozambickiego współczesnego pisarza Mię Couto (zob. J. Jankowski, „*Terra Sonâmbula*” znaczy „*Lunatyczna Kraina*”. *Wstęp do recepcji przekładów literatury luzaofrykańskiej w Polsce*, „Przekładaniec” 2016, nr 33, s. 140–158).

jeszcze zaznaczyć, że ze względu na niekwestionowaną pozycję w kanonie literatury światowej i interpretacyjną „pojemność” Kafka jest dla Anglosasów ulubionym comparansem dla różnych mniej lub bardziej egzotycznych comparandów – zarówno w wydawniczych strategiach promocyjnych i odbiorze „zwykłych” czytelników, jak i w branżowych tekstach wybitnych krytyków. Stopień i charakter podobieństwa bywają różne; można odnieść wrażenie, że czasem nazwisko Kafki służy po prostu jako synonim (technicznie rzecz biorąc, hiponimiczna synekdocha?) literackiego geniusza i geniuszu. Oprócz jemu współczesnych i współczesnych nam autorów środkowoeuropejskich (można trafić na przykłady z Niemiec, Austrii, Słowacji, Węgier i Rumunii) do Kafki przyrównywano choćby Japończyka Kōbō Abego (1924–1993)⁹ czy Koreankę Han Kang (ur. 1970)¹⁰. Brazylijską autorkę Clarice Lispector (1920–1977) nazywano Kafką w spódnicy lub „Franzem Kafką prozy latynoamerykańskiej”¹¹ w zależności od tego, czy ważniejsze było akurat podkreślenie jej tożsamości płciowej czy kulturowej. Ten przykład jest ciekawy w kontekście Schulza z dwóch powodów. Po pierwsze, akcentowane przez krytyków podobieństwo Lispector do Kafki opiera się przede wszystkim na biograficznym (konkretnie: etniczno-topograficznym), a nie artystycznym „miejscu wspólnym”, pisarka urodziła się bowiem na Podolu w rodzinie ukraińskich Żydów¹². Po drugie, porównanie to zostało częściowo zinternalizowane przez rodzime środowisko autorki¹³. Charakteryzując kafkowską figurę recepcji w dziejach anglojęzycznego

Kafka jako
figura recepcji

9 D. Lang, *A Japanese Kafka's Existential Quest*, „Washington Post”, 28.10.1979, <https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/1979/10/28/japanese-kafkas-existential-quest/c331aee6-8342-448c-a2fd-bfa151e755ad/> (dostęp: 15.06.2020).

10 S. Peschel, *Korea's Kafka? Man Booker Winner Han Kang on Why She Turns a Woman into a Plant*, „Deutsche Welle”, 12.09.2016, <https://www.dw.com/en/koreas-kafka-man-booker-winner-han-kang-on-why-she-turns-a-woman-into-a-plant/a-19543017> (dostęp: 15.06.2020).

11 J. Salamon, *An Enigmatic Author Who Can Be Addictive*, „The New York Times”, 11.05.2005, <https://www.nytimes.com/2005/03/11/books/an-enigmatic-author-who-can-be-addictive.html> (dostęp: 15.06.2020). Lispector porównywano też do Virginii Woolf i Thomasa Manna, a kumulację tego chwytu znajdziemy u Hélène Cixous: „Byłaby Kafką, gdyby Kafka był Żydówką. Byłaby Rilke, gdyby Rilke był brazylijskim Żydem urodzonym na Ukrainie. Byłaby Rimbaudem, gdyby Rimbaud był matką i dożył pięćdziesiątki. Byłaby Heideggerem, gdyby Heidegger umiał przestać być Niemcem”. Cyt. za: M. Lipszyc, *Clarice nad Wisłą*, „Dwutygodnik” 2019, nr 270, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8593-clarice-nad-wisla.html> (dostęp: 15.06.2020). Te toposy recepcji Lispector przeszły także na polski grunt (za ten trop również dziękuję Gabrielowi Borowskiemu).

12 Introspektywna, eksperymentalna proza Lispector pod względem formalnym bardzo się różni od pisarstwa Kafki, a podobieństwa topiki i sensów to przede wszystkim rezultat wysiłku interpretacyjnego krytyków, którzy oboje autorów czytają w tym samym kluczu (egzystencjalizm, psychoanaliza, kabała), zresztą charakterystycznym również dla recepcji Schulza.

13 Określenia „tropikalny Kafka” użył na przykład – w kontekście jej recepcji w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, a nie w Brazylii, ale raczej nieironicznie – brazylijski poeta Léo Ivo, przyjaciel Lispector i wielki orędownik jej twórczości. J. Máximo, *Clarice Lispector: Un Kafka tropical*, „Asociación de Corresponsales de Prensa Extranjera”, 11.12.2017, <http://corresponsales.org/blog/clarice-lispector-un-kafka-tropical/> (dostęp: 15.06.2020).

Cinnamon
Shops 1963

kafkowska
ironia

Schulza, przyjrze się między innymi tym dwóm aspektom – motywacji porównania i relacjom między *Polish Kafka* a „polskim Kafką”.

Nazwisko Kafki towarzyszyło anglojęzycznemu Schulzowi od samego początku, to jest od premiery *Cinnamon Shops and Other Stories* (londyńskie wydanie *Sklepów cynamonowych z Kometą*) i *The Street of Crocodiles* (bliźniacze wydanie nowojorskie) w 1963 roku¹⁴, jednak już wtedy przedstawiano to porównanie jako nieco zużyty trop – przytaczano je jako opinię osób trzecich i obudowywano pewnymi zastrzeżeniami. W obu edycjach, brytyjskiej i amerykańskiej, zamieszczono krótką przedmowę tłumaczki, Celiny Wieniewskiej, która odzegnożyła się od twierdzenia niewymienionych z nazwiska krytyków o wpływie Kafki na Schulza, w zamian sugerując biograficzno-topograficzną płaszczyznę porównania: „Polscy i inni krytycy zwracali uwagę na wpływ Tomasza Manna, Freuda i Kafki. Może mają rację, może nie – mówi się też, że Schulz przeczytał *Proces* po raz pierwszy, gdy dostał go do recenzji, po publikacji *Sklepów cynamonowych*. Nie ulega za to wątpliwości pewne podobieństwo atmosfery życia Kafki i Schulza na ich prowincjach. Dla tych odległych relikwów dawnego Cesarstwa Austro-Węgierskiego, gdzie pamięć o «dobrym» cesarzu Franciszku Józefie wciąż była żywą tradycją, to Wiedeń w znacznie większym stopniu niż Praga czy Warszawa był centrum życia kulturalno-artystycznego”¹⁵. Również anonimowa nota na obwolucie wydania amerykańskiego przedstawia tę analogię jako swego rodzaju kliszę: „Często porównuje się Schulza z Kafką, miejscami zaś jego twórczość przypomina malarstwo Chagalla, ale w ostatecznym rozrachunku porównania nie służą temu oryginalnemu i ważnemu [vital] autorowi”¹⁶. Przedmowa tłumaczki oraz biogram na obwolucie wydania brytyjskiego zawierają również wzmiankę o tym, że Schulz przełożył *Proces*. To iście kafkowska (nie schulzowska!) ironia, że jeden z bardziej żywotnych wątków anglosaskiej recepcji Schulza ma swoje źródło w uwagach podważających zasadność porównywania go z Kafką i w fałszywej, jak się później miało okazać, informacji o ich związkach translatorskich.

14 Pomijam wcześniejsze o kilka lat próby wprowadzenia Schulza do angielszczyzny poprzez publikację przekładów pojedynczych opowiadań, ale i tutaj – w krótkim wprowadzeniu Henryka Berezzy – pojawia się dwukrotnie porównanie do Kafki (obok nazwisk Chagalla i Manna); B. Schulz, *Cinnamon Shops* [pod tym zbiorczym nagłówkiem *Birds, The Mannequins, A Treatise on Mannequins or the Second Book of Genesis, A Treatise on Mannequins (Conclusion)*]; brak nazwiska tłumacza, właściwie J. Rodzińska], „Poland Illustrated Magazine” 1958, Vol. 10 (50), s. 25–28. Por. Z. Ziemann, *Dobry zły przekład. O angielskim Schulzu Celiny Wieniewskiej*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 41.

15 C. Wieniewska, *Od tłumaczki*, przeł. Z. Ziemann, „Schulz/Forum” 14, 2019, s. 212–213.

16 B. Schulz, *The Street of Crocodiles*, transl. C. Wieniewska, New York 1963. Por. wstęp Stanisława Rośka do 9 numeru „Schulz Forum” z uwagą o „polskim Kafce” jako „niedźwiedziej przystudze” dla Schulza, zob. też K. Kaszorek, „Polish Kafka” w Ameryce, czyli co o Schulzu pisali pierwsi amerykańscy badacze jego twórczości, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 58.

Pierwsi recenzenci¹⁷ angielskich *Sklepów* poszli tropem paratekstów wydawniczych. Nie wszyscy sięgali po nazwisko Kafki w swoich omówieniach (Amerykanie robili to częściej niż Brytyjczycy), a jeżeli już, to zawsze z pewnym „ale” – co naturalnie nie przeszkadzało w utrwalaniu tego skojarzenia. Powtarzano informację o autorstwie polskiego przekładu *Procesu*, zaznaczano, że mimo zbieżności niektórych motywów fabularnych nie ma tu mowy o naśladownictwie¹⁸, chwalono Schulza za nieobecny u Kafki liryzm¹⁹, podkreślano ich równorzędność²⁰. „Porównania są łatwe, ich wartość – problematyczna” – pisał Robert L. Stilwell, komparatysta z Uniwersytetu Stanowego Ohio, przywołując nazwiska Kafki, Chagalla oraz Isaaca Bashevisa Singera²¹. Dwa miesiące później trzeci z wymienionych został jednym z największych orędowników twórczości Schulza w Ameryce, a zarazem ojcem *Polish Kafka* jako istotnego i trwałego nurtu interpretacyjnego anglojęzycznej recepcji Schulza.

„ale” nie przeszkadza

Zamieszczona w dzienniku „The New York Herald Tribune”²² entuzjastyczna recenzja Singera pod dobrze oddającym treść tytułem *Burlesquing Life with Father* (*Życie-burleska z ojcem*) jest najobszerniejszym świadectwem anglojęzycznej recepcji Schulza przed 1977 rokiem. W przeciwieństwie do innych recenzentów, którzy, jakby bezradni wobec tej twórczości, często uciekali się do cytatów, Singer ani razu nie przytacza fragmentów *The Street of Crocodiles*, śmiało przedstawiając własne spojrzenie. Dostrzega w Schulzu przede wszystkim parodystę: „Posiadał [...] nadzwyczajne poczucie humoru; [...] wyśmiewał literaturę w ogóle, a w szczególności literaturę nowoczesną [*modern*]”, a równocześnie sam „tworzył drobne literackie arcydzieła, łącząc realizm z fantazją, autentyczne obrazy z pustymi abstrakcjami, prawdę ze snem”. Za najbardziej udane opowiadania Singer uznaje *Kometę*, *Pana*, *Ulicę Krokodyli* i *Nemroda*. Literacki portret szczeniaka zyskuje jego aprobatę ze względu

Singer promuje

17 O anglojęzycznej recepcji Schulza pisałam w artykułach *Dobry zły przekład* (op. cit.) oraz *It's a writer's book. Anglojęzyczni pisarze czytają Schulza (na potęgę)* („Schulz/Forum” 11, 2018, s. 153–166). Nie chcąc się powtarzać, fakty nietyczące bezpośrednio wątku *Polish Kafka* przytaczam tutaj w dużym skrócie lub całkowicie pomijam.

18 „Choć Schulza najczęściej porównuje się do Kafki (którego *Proces* przetłumaczył na polski), w tych opowiadaniach nie ma nic z imitacji”; P. Hamel, *Realities in Illusion*, „The New York Times Book Review”, 29.03.1964, s. 26.

19 B. S. Johnson, *Short Stories from Four Countries*, „The Spectator”, 29.03.1963, s. 30.

20 „Po dwukrotnym przeczytaniu *Cinnamon Shops* bez wahania stawiam Schulza z Drohobycza na równi z Rimbaud z Charleville i Kafką z Pragi” – pisał Michael Kustow z „Tribune”. Cyt. za: Następca [Michał Chmielowiec], *O „Sklepiech cynamonowych” w Anglii*, „Wiadomości”, 21.07.1963, s. 4.

21 R. L. Stilwell, *Suffering and Sea Change*, „Saturday Review”, 26.10.1963, s. 40, 45.

22 Pierwotna wersja recenzji ukazała się kilka tygodni wcześniej w jidysz w dzienniku „Forverts” (polski przedruk: I. B. Singer, *Recenzja książki Brunona Schulza, w: Felietony, eseje, wywiady*, przeł. T. Kuźberczyk, Warszawa 1993, s. 91–94). Tu przytaczam cytaty z wersji angielskiej (*Burlesquing Life with Father*, „The New York Herald Tribune”, 22.12.1963).

na realizm – tu Schulz „odkłada na bok swoje manieryzmy” i pozwala sobie na autentyczne uczucie. Co ciekawe, źródół parodystycznej postaci Schulza upatruje Singer w jego dystansie do żydowskości, który uniemożliwia szczere i bezpośrednie zaangażowanie w jakąś artystyczną sprawę – „odnosi się wrażenie, że Schulz próbuje uciec od swojego otoczenia”; „gdyby [...] bardziej utożsamiał się ze swoim narodem [*people*], mógłby nie wydatkować tyle energii na imitację, parodię i karykaturę”. Singerowi nie do końca podoba się kierunek obrany przez Schulza – ma poczucie niedosytu tym większe, że dostrzeża w nim „moc [...] wielkiego pisarza”.

Mimo tych zastrzeżeń już w drugim akapicie Singer oznajmia: „Schulza nie da się łatwo zaklasyfikować. Można nazwać go surrealistą, symbolistą, ekspresjonistą, modernistą. Paradoksalnie, choć był wysoce oryginalnym twórcą, inspirował się – a właściwie był urzeczony [*he was influenced – actually bewitched*] – Kafką, którego *Proces* przełożył na polski. W jednym z tych opowiadań ojciec Schulza (główny bohater większości z nich) zamienia się w karalucha. To nie może być plagiat, bo Schulz był zbyt autentycznym [*genuine*] artystą, by sięgnąć po tak bezczelne naśladownictwo. Czasem pisał jak Kafka, czasem jak Proust, a czasami udawało mu się sięgnąć głębi, której nie sięgnął żaden z nich [*succeeded in reaching the depths that neither of them reached*; podkreślenie – Z.Z.]”. Trudno wyobrazić sobie większy komplement dla debiutanta – a Schulz, podkreślmy, był debiutantem w obszarze anglojęzycznym. Nazwisko Kafki powraca w tej recenzji jeszcze trzykrotnie: w kontekście wątków fabularnych – postaci ojca, którą Singer postrzega przede wszystkim jako wyraz zmysłu parodystycznego Schulza („Ów Schulzowski ojciec, który zdradza niepokojące [*uncanny* – również w znaczeniu freudowskiego «niesamowitego»] podobieństwo do ojca Kafki, nabiera znaczenia w kategoriach freudowskich koszmarów; właściwie jest niemal freudowską parodią”) oraz ulicy Krokodyli („Podobnie jak Kafka, Schulz starał się sportretować Amerykę, w której nigdy nie był, i zrobił to z większą siłą i z godną uznania wnikliwością spojrzenia na nowoczesne życie miejskie”) – i znów, jak w pochwalnej otwierającej tekst, jako miara literackiego talentu (Schulz jako „wysoce artystyczny paradoks, literacka zagadka, która, podobnie jak Kafka, zasługuje na uwagę miłośników literatury i krytyków”).

Wczesne pochlebne recenzje nie przełożyły się na sukces czytelniczy i anglojęzyczna recepcja Schulza praktycznie zamarła aż do „drugiej premiery” angielskich *Sklepów* za oceanem, czyli publikacji *The Street of Crocodiles* w słynnej serii Philipa Rotha „Writers from the Other Europe” w 1977 roku. Edycja ta przyniosła prawdziwy boom na Schulza w Stanach Zjednoczonych, a zarazem recepcyjne apogeum *Polish Kafka*. W 1978

„to nie
plagiat”

*The Street of
Crocodiles*
1977

roku ukazało się *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* (również w przekładzie Wieniewskiej, który od połowy lat sześćdziesiątych czekał na sprzyjające okoliczności w szufladach wydawców), a jego publikację zwiastował przedruk trzech opowiadań w „New Yorkerze”. Rok później *Sanatorium* wydano również w Londynie, a kolejne lata przyniosły liczne wznowienia obu zbiorów po obu stronach Atlantyku. Choć włączając *The Street of Crocodiles* do serii „Pisarze z innej/tamtej/drugiej Europy”, Roth wpisał Schulza w nowy dla anglosaskiej recepcji, anachroniczny kontekst powojennej literatury z za żelaznej kurtyny²³, Kafka pozostał najważniejszym punktem odniesienia w paratekstach tej edycji i towarzyszących jej tekstach krytycznych. Roth przedrukował w niezmienionej formie, a więc nie aktualizując informacji o autorstwie polskiego *Procesu*, przedmowę Wieniewskiej²⁴, a z tyłu okładki zamieścił cytaty z recenzji Singera (Kafka – Proust – głębia). Książkę promowały dwa obszerne materiały w tym samym numerze literackiego dodatku do „New York Timesa”: rozmowa Rotha z Singerem²⁵ oraz recenzja Cynthii Ozick²⁶. Oba teksty umacniały wątek *Polish Kafka*, równocześnie uruchamiając szerszy kontekst literatury żydowskiej, a także konstituowały patronat, który na wiele dekad roztoczyli nad Schulzem czołowi amerykańsko-żydowscy pisarze tamtego okresu: Singer, Roth i Ozick.

W wywiadzie Rotha Singer wystąpił jako świadek historyczno-społecznych realiów życia Schulza²⁷ – rozmowa dotyczyła przede wszystkim sytuacji żydowskich pisarzy w przedwojennej Polsce, w tym wątków antysemitycznych. Singer wyznał również, że twórczość Kafki była jego pierwszym skojarzeniem, gdy sięgnął po otrzymany do recenzji²⁸ egzemplarz

pisarz z „innej Europy”

23 *The Street of Crocodiles* ukazało się jako piąty tom, po przekładach *Śmiesznych miłości* Kundery (1975), *Świnek morskich* Ludvika Vaculika (1975), *Proszę państwa do gazu* Borowskiego (1976) i *Sennika współczesnego* Konwickiego (1976). Pośród dwunastu autorów, których dzieła włączono do tej siedemnastotomowej serii, Schulz był obok Węgra Gézy Csátha jedynym pisarzem urodzonym w XIX wieku.

24 Tom zawiera również wprowadzenie Jerzego Ficowskiego, gdzie Kafka jest wielkim nieobecny; badacz wymienia za to Manna i Rilkego jako ulubionych autorów Schulza.

25 *Roth and Singer on Bruno Schulz*, „The New York Times Book Review”, 13.02.1977, s. 5, 14, 16, 20. Tu cytuję przedruk z: P. Roth, *Shop Talk: A Writer and His Colleagues and Their Work*, London 2002, s. 78–89.

26 Skoro mowa o literackich peryfrazach – autorkę później okrzyknięto „żydowskim T.S. Eliotem”; zob. M. Krupnick, *Cynthia Ozick as the Jewish T.S. Eliot*, „Soundings: An Interdisciplinary Journal” 1991, Vol. 74 (3/4), s. 351–368.

27 Pochodzącego z Mazowsza Icchoka Warszawskiego dzieliło od Schulza około 500 kilometrów i około 10 lat (różne źródła podają 1902 lub 1904 jako rok jego urodzenia). O tym, że z amerykańskiej perspektywy był to obszar jednolicie egzotyczny, świadczy pomyłka Rotha w nocy wprowadzającej wywiad: „Schulz [urodził się] w Rodzyminie [sic!] niedaleko prowincjonalnego galicyjskiego miasta Drohobycz, Singer w Warszawie”.

28 Z tego drobnego szczegółu też można wyinterpretować coś interesującego – to mianowicie, jak ważny był klucz etniczno-topograficzny już na poziomie recepcyjnych praktykaliów. Gdyby dział promocji (?) wydawnictwa Walker & Co. nie wpadł na to (lub nie posłuchał czyjejś podpowiedzi), żeby podesłać książkę Singerowi, ten zapewne poznałby twórczość Schulza dopiero w latach siedemdziesiątych.

powinowactwa
z wyboru

The Street of Crocodiles, a z czasem stwierdził, że Schulz wręcz przewyższa autora *Procesu* („może nie powinienem tego mówić...”). Ich podobieństwo opisał określeniem Goethego: *Wahlverwandschaft*, duchowe powinowactwo z wyboru²⁹. Wspominał w tym kontekście o nobliście Samuelu Agnonie (urodzonym pięć lat przed Schulzem w Buczaczu, 200 kilometrów na wschód od Drohobycza), którego jego zdaniem łączyło z Kafką podobne pokrewieństwo, choć Agnon zarzekał się, że Kafki nie czytał. Jak ujął to Singer, „Jeśli Bóg mógł stworzyć jednego Kafkę, mógł stworzyć i trzech, skoro był w nastroju”.

Cynthia Ozick z kolei poszerzyła zakres porównań o Izaaka Babla (urodzonego dwa lata po Schulzu w Odessie). Lead jej recenzji brzmi: „z Bablem, Singerem i Kafką”³⁰, a cały tekst wpisuje Schulza w tradycję „słowiańskich Żydów” (*Slavic Jews*) – określenie, którego użycie w stosunku do Kafki może dziwić, ale dobrze obrazuje amerykańską perspektywę. W przeciwieństwie do Singera, zafascynowanego humorem Schulza, pisarka zaproponowała charakterystyczne dla siebie mroczne odczytanie jego twórczości, mocno wiążące ją z toposem biograficznym wyznaczonym przez Ficowskiego: Schulz jako postać tragiczna, niezamożny, zahukany nauczyciel rysunku, zamordowany na ulicy rodzinnego miasta etc., a z drugiej strony – pisze Ozick już w pierwszym zdaniu – pisarz o „wyobraźni literackiej”, którą należy zaliczyć do „najoryginalniejszych w nowoczesnej Europie”. Twórczość Schulza – konkluduje recenzentka – „przynosi nam autentyczne opętanie [*authentic bedevilment*] Europy, której jesteśmy dziedzicem”.

5 motywów

Nazwisko Kafki padło aż pięciokrotnie na obwolucie amerykańskiego *Sanatorium* z 1978 roku, w której jak w soczewce skupiają się dominujące wątki i postaci ówczesnej recepcji: 1) na przednim skrzydełku widnieje znany cytat z Singera (Kafka – Proust – głębia); 2) niżej – analogia skonstruowana oczywiście według schematu „tak, ale”: „Podczas gdy *Ostatnia ucieczka ojca* najlepiej obrazuje powinowactwo – i różnicę [*affinity for, and difference from*] – między Schulzem a Franza Kafką, pisarzem, do którego się go najczęściej porównuje, to tytułowe opowiadanie stanowi najmocniejszy przykład niepowtarzalnej [*unique*] Schulzowskiej wizji”; 3) na tylnym skrzydełku biogram, a w nim informacja o przekładzie *Procesu*; 4) z tyłu okładki dłuższy cytat z recenzji Singera – powtórzenie Prousta, Kafki i głębi z przedniego skrzydełka oraz zdanie o literackiej zagadce („jak Kafka” etc.) oraz 5) fragment recenzji Ozick: „Może się okazać, że Schulz [...] stanie pośród pisarzy, którzy oslepiają

²⁹ Dostrzegł także wyraźne podobieństwo stylistyczne między nimi, co jest zaskakujące nawet dla kogoś, kto zna angielskie przekłady Kafki i Schulza (można by je potencjalnie winić za ujednolicenie pisarskich sygnatur, ale moim zdaniem byłyby to zbyt daleko idące oskarżenia).

³⁰ C. Ozick, *The Street of Crocodiles*, „The New York Times Book Review”, 13.02.1977, s. 4–5.

nas pochodniami [*break our eyes with torches*], by w końcu ukazać niezwykle pożytki celowego mroku [*remarkable uses of a purposeful dark*]. [...] Postawmy jego twórczość obok Kafki i innych, i zobaczymy, jak poradzi sobie z przekazywaniem prawdy [*how it measures up for truth-telling*]”). Warto zaznaczyć, że Celina Wieniewska, która piętnaście lat wcześniej wzmiankowała Kafkę w przedmowie do anglojęzycznych *Sklepów*, nie zrobiła tego w podobnej nocie do *Sanatorium*, co sugerowałoby, że w jej wydaniu był to nie tyle podany z przekonaniem trop interpretacyjny, ile sposób na wypromowanie Schulza – sposób, który przestał być potrzebny, skoro okazał się skuteczny, to znaczy został tak ochoczo podchwycony przez wpływowych krytyków.

Po publikacji *Sanatorium* głos ponownie zabrał Singer. W entuzjastycznej recenzji pod znamienym tytułem *A Polish Franz Kafka*, zamieszczonej na pierwszej stronie (ciąg dalszy na stronach 34–35, ale i tak...) „The New York Times Book Review”³¹, nie tylko kontynuował wątki z wcześniejszego o piętnaście lat omówienia *Sklepów* oraz niedawnego wywiadu z Rothem, ale i otwarcie odwoływał się do tych tekstów, a nawet dokładnie powtórzył długi autocytat – cały akapit z puentą Kafka – Proust – głębia. Przytoczył też wątek *Wahlhverwandschaft* z rozmowy z Rothem (razem ze wzmianką o Agnonie) oraz informację, że Schulz przełożył *Proces*. Zdaniem Singera „podobieństwo tych dwóch mistrzów awangardy widoczne jest nie tylko w ich pisarstwie, lecz także w życiu i miłości”. Recenzent podał też sporo biograficznych informacji o Schulzu, wspominając między innymi o Deborze Vogel, którą znał osobiście, a która jego zdaniem „zasługuje na miejsce w historii literatury światowej” choćby ze względu na to, że była akuszerką talentu Schulza. Porównując oba tomy, Singer zaznacza, że *Sanatorium* (które ilustruje długi cytat z tytułowego opowiadania) jest bardziej mroczne (tu dostrzega pokrewieństwo z mistycyzmem Swedenborga), ale równocześnie charakteryzuje się „większym bogactwem i głębią”. W konkluzji nazywa Schulza „geniuszem” i „jednym z najbardziej niezwykłych [*remarkable*] pisarzy wszech czasów”. Cztery miesiące później Isaac Bashevis Singer otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury, więc to, co miał do powiedzenia o Schulzu, nabrało jeszcze większej wagi.

O tym, jak głęboko przekonany był Singer o powinowactwie Schulza i Kafki, świadczy pewien materialny ślad – freudowska pomyłka w maszynopisie recenzji z odręcznymi poprawkami autora, zachowanym w jego archiwum w Harry Ransom Center na Uniwersytecie Tekszańskim w Austin: Singer przypuszcza, że ~~Kafka~~ Schulz kochał się w Deborze Vogel.

Singer po raz drugi

31 I. B. Singer, *A Polish Franz Kafka*, „The New York Times Book Review”, 9.07.1978, s. 1, 34–35.

ukryta rola
wydawcy

Mimo jego niekwestionowanego uznania dla Schulza okazuje się jednak, że recenzja Singera nie była spontaniczną inicjatywą – podobnie jak poprzednia, powstała z inspiracji wydawcy. Co ciekawe, amerykański redaktor *Sanatorium* Richard Kelley, po którym można by się było spodziewać bardziej powierzchownego podejścia, był równie szczerze przekonany o pokrewieństwie Schulza z Kafką i o wielkiej wartości literackiej *Sanatorium* – w jego podejściu nie było nic z cyniczno-protekcjonalnego „spróbujmy z Kafką, może ktoś kupi tego Polaka”. Wysyłając Singerowi szczotki *Sanatorium* z prośbą o recenzję, Kelley zdał mu relację z londyńskiego spotkania z Jakubem Schulzem, na którym omówił kilka wątków poruszonych wcześniej w rozmowie Rotha i Singera: „Wydaje się, że Bruno [*sic!*] zaczął pisać w wielkim sekrecie około roku 1920, jeszcze zanim usłyszał o Kafce. Dopiero po publikacji *Sklepów cynamonowych* w 1934 roku ktoś ze znajomych przysłał mu egzemplarz jakiejś książki Kafki. Prawdopodobnie był to *Proces*, bo już dwa lata później ukazał się jego polski przekład autorstwa Schulza. Ich podobieństwo jest niesamowite. [...] *Ostatnia ucieczka ojca* wydaje się swego rodzaju hołdem dla Kafki, a tytułowe opowiadanie, moim skromnym zdaniem, przewyższa [jego] twórczość”³². Ostatni fragment sugeruje, że to Kelley jest autorem noty na obwolucie *Sanatorium* i kolejnym propagatorem kafkowskiej analogii.

obok Kafki

Niewątpliwa siła oddziaływania recepcyjnej figury *Polish Kafka* nie oznacza jednak, że całkowicie zdominowała ona anglojęzyczny odbiór, wykluczając inne literackie skojarzenia. Teksty krytyczne poświęcone Schulzowi po „drugiej premierze” 1977 roku są zbyt liczne, żeby wszystkie je tu omówić, warto jednak choć przytoczyć inne wielkie nazwiska literatury europejskiej, które pojawiały się w recenzjach – zwykle obok, nie zamiast Kafki. I tak we wprowadzeniu do wydania *Sanatorium* w serii Rotha (1979), przedrukowanym w „The New York Times Book Review”³³, John Updike powołuje się na Singera i jego Kafkowską analogię (i oczywiście cytuje chwytliwe zdanie z Kafką – Proustem – głębią), ale nie rozwija jej zbyt obszernie i akcentuje raczej różnice: zarówno Proust, jak i Kafka, byli „raczej ortodoksyjni” w kwestii „judeochrześcijańskich wartości”, Schulz tymczasem staje niemal „nagi wobec tajemnicy egzystencji. Jak Borges, jest kosmogonem bez teologii”. Proza Prousta i Kafki niesie czytelnika naprzód, Schulzowska co rusz każe mu wracać do już przeczytanego passusu. Kafkowski ojciec jest potężny i przerażający,

32 List z 23 lutego 1978 roku, Harry Ransom Center, University of Texas at Austin, MS-3849. Rola redaktorów i wydawców w historii zagranicznej recepcji Schulza zasługuje na dalsze badania; przykład Kelley’ego dowodzi szczerego osobistego zaangażowania w sprawę Schulza, a przede wszystkim rozległości i skuteczności zakulisowych działań.

33 J. Updike, *Bruno Schulz, Hidden Genius*, „The New York Times Book Review”, 9.09.1979; zob. *Skromny geniusz Bruno Schulz*, przeł. J. Zieliński, „Literatura na Świecie” 1980, nr 8, s. 354–359.

Schulzowski – raczej niepoważny. Updike dorzuca nazwiska Kierkegaarda (jako samotnego kawalera, który wykluczył matkę ze swojej twórczości w większym stopniu niż Schulz), Becketta (Schulz poświęca nudzie jeszcze więcej uwagi niż on), Conrada i Thomasa Hardy’ego (Schulz porzuca ustne przekazy, które ich inspirowały, na rzecz „pokoju dziecięcego”) i Williama Blake’a (twórczość Schulza jest przesycona heterodoksyjną religijnością, jakiej literatura nie widziała od jego czasów), a także postaci i tytuły: Edyp, Hamlet, Kutuzow, *Ulisses*. Pojawiają się też współczesne skojarzenia, w których Schulz występuje już jako comparans, nie comparandum: Danilo Kiš, Greczynka Margarita Karapanou i amerykański satyryk Gilber Rogin, stały współpracownik „Timesa”.

Pisząc dla „The New York Review of Books”, Brytyjczyk V. S. Pritchett przyznaje rację Wieniewskiej, która dystansowała się od teorii o wpływie Kafki na rzecz malarskiej, chagallowskiej wrażliwości Schulza, a sam dostrzega w Jakubie donkiszotowską melancholię i pokrewieństwo z wujem Tobym z *Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a – dla Pritchetta bowiem *The Street of Crocodiles* to „arcydzieło pisarstwa komicznego”³⁴. Z kolei amerykański recenzent „The Polish Review” wymienia Chagalla, Manna i Kafkę (a demiurgiczne zakusy Jakuba w *Traktacie o manekinach* kojarzą mu się z satyryczno-filozoficzną powieścią *Sartor Resartus* wiktoriańskiego pisarza Thomasa Carlyle’a), ale kończy tekst cytatem z Conradowskiego *Jądra ciemności*, który jego zdaniem oddaje istotę Schulzowskiej wyobraźni³⁵. Kanadyjski recenzent wyjątkowo nie proponuje literackich porównań (choć odnotowuje rzekomy przekład *Procesu*), z wyjątkiem jednego – Drohobycz jest dla Schulza tak ważny, jak Dublin dla Joyce’a³⁶. Po drugiej stronie oceanu angielska pisarka Angela Carter uznaje, że *Ostatnia ucieczka ojca* jest „wersją *Przemiany*”, ale związki Schulza „z niemieckim romantyzmem, z Novalisem i Hoffmanem [*sic*], są chyba wyraźniejsze niż z Kafką, którego tłumaczył i z którym łączy go bezpośrednia a l u z j a [podkreślenie – A. C.]”³⁷. W tym samym miesiącu, co Singerowskie *A Polish Franz Kafka* w „The New York Times Book Review”, w konkurencyjnym „The New York Review of Books” ukazało się również obszernie, entuzjastyczne omówienie *Sanatorium* pióra brytyjskiego pisarza i krytyka Johna Bayleya. Jego zdaniem *Angst*

dalsi krewni
Schulza

34 V. S. Pritchett, *Comic genius*, „The New York Review of Books”, 14.04.1977, s. 6–8.

35 „Wydaje mi się teraz, że staram się opowiedzieć wam sen – trudząc się na próżno, bo żadna relacja snu nie jest w stanie przekazać pełni sennego odczucia, tej mieszaniny absurdu, niespodzianki i zdumienia, kiedy się konwulsyjnie walczy z odrazą, przekonania, że człowieka porywa coś niewiarygodnego, co jest samą esencją snu” (J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. M. Heydel, Kraków 2011, s. 36). J. Tyttel, „The Polish Review” 1977, nr 22 (2), s. 105–108.

36 R. E. Mezo, *Bruno Schulz*, „The Street of Crocodiles”, „The International Fiction Review” 1978, nr 5 (2), s. 165–167.

37 A. Carter, *Deadly Serious Lives*, „The Guardian”, 1.03.1979, s. 16.

Kafki kontrastuje z Schulzowską radością, ale w recenzji pojawiają się nazwiska innych autorów z habsburskiej orbity Schulza: Rilke jako jego ulubiony poeta, Freud (ale „całą Freudowską schematyzację rodziny, kompleks Edypa i instynkty [...] zmiata ożywcza wichura twórczej fantazji Schulza”), „chwilami Schultz [*sic!*] przywodzi na myśl [Adalberta] Stiftera”, dziewiętnastowiecznego klasyka literatury austriackiej. Obok nich Bayley przywołuje Sterne’a, Dostojewskiego i Dickensa (!), a także Conrada (konkretnie *Tajnego agenta* i *Tajemnego towarzysza*); *Ostatnią ucieczkę ojca* nazywa zaś „epicką jak u Homera czy Jamesa Joyce’a”³⁸.

Do trwałego mariażu Schulza i Kafki w anglojęzycznej recepcji przyczyniło się zatem stosunkowo wąskie grono autorów, dla których postać i twórczość Kafki stanowiły zasadniczy kontekst interpretacyjny dla odbioru *Sklepów* i *Sanatorium*, ważniejszy niż inne literackie skojarzenia, których też nie brakowało. Jeżeli chodzi o naprawdę wpływowe głosy, właściwie ograniczało się ono pierwotnie do triumwiratu Singera, Rotha i Ozick, czyli pisarzy amerykańsko-żydowskich. Nie należy stąd jednak wyciągać wniosku o wyraźnym podziale anglosaskiej recepcji na „żydowską” i „nieżydowską”. Krytycy niewywodzący się z tego środowiska intelektualnego nie ograniczali się bowiem do odnotowania żydowskości Schulza w kontekście biograficznym, lecz także dostrzegali – i to jako jedni z pierwszych – związane z judaizmem tropy interpretacyjne, na przykład Updike widział w jego twórczości „osobiste doświadczenie w ujęciu kabalistycznym”³⁹, a Bayley zauważył, że powrót ptaków w *Nocy wielkiego sezonu* może być aluzją do diaspory i powrotu Żydów⁴⁰. Nie dostrzegam też wyraźnych różnic na poziomie ogólnej optyki interpretacyjnej – na przykład komizm Schulza równie mocno (i znacznie mocniej niż polscy krytycy) akcentowali Singer i Pritchett. Jeżeli więc z anglosaskiej recepcji krytycznej jako całości można ostrożnie wyodrębnić podkategorię odbioru charakterystycznego dla żydowsko-amerykańskich intelektualistów w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, to

nie tylko
żydowskość

38 J. Bayley, *Pioneers and Phantoms*, „The New York Review of Books”, 20.07.1978, s. 35–36. Autor wielokrotnie wracał do Schulza w późniejszych tekstach, których z braku miejsca nie mogę tu omówić; na szczególną uwagę zasługuje esej *The Power of Delight*, „The New York Review of Books”, 13.04.1989, s. 3–4 („Schulz uwielbiał i przetłumaczył *Proces*, ale jego świat zupełnie nie przypomina Kafkowskiego”). Informacja, jakoby Schulz przełożył książkę Kafki, powtarzana jest do dziś, ale gwoli sprawiedliwości trzeba zaznaczyć, że nie tylko przez anglosaskich krytyków. Wiosną tego roku pewien warszawski polonista zaproszony przez Brytyjczyka Sama Pulhama do godzinnej rozmowy o Schulzu podzielił się tym „faktem” z gospodarzem programu i słuchaczami (<http://www.holdfastnetwork.com/sherdsodcast/19/4/2020/29-cinnamon-shops-by-bruno-schulz?fbclid=IwAR1GW4gqT7C2C0Ujwj5PFhmfbMVkbSuknukc9CbVSY7CP0dbsWiMi0mKXwA>, dostęp: 20.06.2020).

39 J. Updike, op. cit., s. 3.

40 J. Bayley, *Pioneers and Phantoms*, s. 36.

jedynie w odniesieniu do roli Kafki w ich odczytaniach i, szerzej, konsekwentnego (i skutecznego) wpisywania Schulza w kontekst różnorodnej literatury żydowskiej.

Trzeba podkreślić – lecząc ewentualne polskie kompleksy – że *Polish Kafka* z czasem przekształciło się w anglosaskim dyskursie literackim w *Kafka and Bruno Schulz*, przy czym kolejność nazwisk odzwierciedla raczej hierarchię popularności czy rozpoznawalności niż ważności. Cynthia Ozick w konkluzji eseju o życiu i literaturze zestawiała Kafkę i Schulza – jako przykład pisarzy, którzy „zjadają się żywcem”, to jest zawierają całych siebie w swojej twórczości („Nie obserwują ani nie wymyślają. [...] zużywają się w swoich opowieściach, ściętno za ściętnem”)⁴¹. „Gdzie byłby Roth bez Kafki i Brunona Schulza?”⁴² – pytał Ilan Stavans we wstępie do *The Oxford Book of Jewish Stories*, uzasadniając połączenie w swojej antologii pisarzy z różnych kręgów językowych. Stavans zamieścił tam opowiadanie Francine Prose, która kilka lat wcześniej, recenzując podobną antologię, *The Jews: A Treasury of Art and Literature*, wymieniła Schulza obok Kafki, Prousta, Rotha i Ozick jako wielkich nieobecnych⁴³. Recenzent jednej z powieści Melvina Julesa Bukieta stwierdził w konkluzji, że źródłem pisarskiej mocy tego autora jest „przekonanie, że żydowska historia bierze się z poszarpanych brzegów wyobraźni i że bajkopisarze [*fabulists*], mesjańscy marzyciele i modernści tacy jak Franz Kafka i Bruno Schulz – mistrzowie Bukieta w kategorii literatury absurdu – w istocie byli realistami”⁴⁴. Kilka miesięcy później sam Bukiet rozpoczął recenzję powieści *Azrael* Károlyego Papa od tezy o swoistym „rozgorączkowaniu” „wschodnioeuropejskiej kultury żydowskiej początku XX wieku”, która dała nam *Szatana w Goraju* I. B. Singera, *Josze Kalba* I. J. Singera i *Cemach Atlas* Chaima Gradego, „a także lepiej znane egzotyczne kwiaty [*exotic blooms*] Franza Kafki i Brunona Schulza”⁴⁵. Botaniczna topika pojawia się również w poświęconym Kafce eseju na marginesie angielskiego wydania biografii Reinera Stacha: twórczość Kafki „trafiła do rąk nowego pokolenia – również do ostatnich kwiatów, które wydała szklarnia środkowej Europy [*hothouse*

„zjadają się żywcem”

metafora botaniczna

41 C. Ozick, *Good Novelists, Bad Citizens*, „The New York Times”, 15.02.1987, s. 13, <https://www.nytimes.com/1987/02/15/books/about-books-good-novelists-bad-citizens.html> (dostęp: 10.07.2020).

42 I. Stavans, *Introduction*, w: *The Oxford Book of Jewish Stories*, ed. I. Stavans, New York – Oxford 1998, s. 4. W zbiorze Stavansa znalazła się większość żydowskich autorów, których wspomniałam tu w kontekście Schulza i Kafki: Singer, Roth, Ozick, Babel, Agnon, Malamud, Bukiet, Canetti, Kiš, Lipspector, Prose.

43 F. Prose, *An Artistic Feast of Jewish Heritage*, „Chicago Sun-Times”, 27.12.1992, s. 14.

44 M. Shechner, *Bukiet Thriller Pairs Political Intrigue, Humor*, „The Buffalo News”, 1.07.2001, s. F7.

45 M. J. Bukiet, *Worlds Apart*, „Los Angeles Times”, 2.12.2001, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2001-sep-02-bk-41101-story.html> (dostęp: 10.07.2020).

flowers of central Europe], nim nastał mrok. Walter Benjamin, Bruno Schulz, Gershom Scholem i Elias Canetti, każdy na swój sposób, uważali Kafkę za niezrównanego mistrza⁴⁶.

Szczególnym rodzajem tego współlistnienia Schulza i Kafki na równych prawach jest sytuacja, w której obaj (często w liczniejszym towarzystwie) bywają punktem odniesienia w omówieniach twórczości innych pisarzy, nie tylko z naszego rejonu Europy. Recenzując angielskie wydanie *Śmiesznych miłości* w 1980 roku, Updike porównał humor Kundery do humoru Kafki, Schulza, wczesnego Bernarda Malamuda i Gogola⁴⁷. Wiele lat później, blisko dekadę po śmierci Malamuda, określono go jako mistrza krótkiej formy prozatorskiej dorównującego Kafce, Borgesowi i Schulzowi⁴⁸. Recenzent *Pustelnika z 69 ulicy* dostrzegł duchowe powinowactwo bohatera Kosińskiego z Kafką, Schulzem, Nabokovem i Conradem – wielkimi wschodnioeuropejskimi modernistami⁴⁹. Inny zauważył, omawiając angielskie wydanie powieści Kubańczyka Reinalda Arenasa, że recenzenci piszący o tym autorze „często przywołują Kafkę, Swifta, Becketta i Buñuela, ale pisarzem, którego hermetyczny, klaustrofobiczny, baśniowy [*fabulist*] styl tej powieści najprędzej przywodzi na myśl [...], jest Bruno Schulz”⁵⁰. Skojarzenia zawędrowały też na antypody: z Kafką, Nabokovem i Schulzem skojarzyła się recenzentce „The Canberra Times” ekstrawagancja stylistyczna libańsko-kanadyjskiego pisarza Rawiego Hage⁵¹, recenzentka „The Australian” dostrzegła *Welt-schmerz* Kafki, Roberta Walsera i Schulza⁵² u George’a Saundersa⁵³. W tym samym roku amerykańskiemu recenzentowi Harukiego Murakamiego opowiadania ze zbioru *Ślepa wierzba i śpiąca kobieta* przywiodły na myśl Kafkę i Schulza⁵⁴. W artykule dla „The New York Times” indyjski autor Pankaj Mishra wspomniął o wpływie Kafki, Schulza i Borgesa, „ikon zachodniego modernizmu”, na chińskiego pisarza Yu Hua⁵⁵. I tak dalej... Czasem Schulz obywatel się w tej roli bez Kafki, jak w omówieniu zbioru opowiadań izraelskiej pisarki Yehudit Katzir, w której amerykański recenzent regionalnego dziennika w stanie Missouri jeszcze na początku

na równych
prawach

46 N. Rothwell, *The Agony and the Ecstasy*, „The Australian”, 18.01.2014, s. 16.

47 J. Updike, *The Most Original Book of the Season*, „The New York Times”, 7.11.1980, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-laughter.html> (dostęp: 10.07.2020).

48 H. Schwartz, *A Landmark in Short Fiction*, „St. Louis Post-Dispatch”, 30.11.1997, s. D5.

49 B. Singer, *Kosinski Minus the Sins*, „Los Angeles Times”, 25.09.1988, s. 3.

50 J. Sallis, *Irreverent and spiteful, Arenas' „Assault” attacks senses*, „The Orlando Sentinel”, 20.07.1994, s. E3.

51 S. Dowse, *Memory and regret in a cold climate*, „The Canberra Times”, 25.07.2009, s. 12.

52 Por. M. Wilczyński, *Miejsca bezpieczne: Kafka, Walsler, Schulz*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 55–63.

53 G. Williamson, *Brilliant Bloom of a Mad Orchid*, „The Australian”, 23.09.2006, s. 16.

54 S. Yarbrough, *Short-Story Improv: Murakami's Masterful Riffs*, „The Oregonian”, 15.10.2006, s. O20.

55 P. Mishra, *The Bonfire of China's Vanities*, „The New York Times”, 21.01.2009, <https://www.nytimes.com/2009/01/25/magazine/25hua-t.html> (dostęp: 7.07.2020).

lat dziewięćdziesiątych dostrzegł schulzowski styl, nie obudowując nazwiska „Bruno Schulz” żadnymi dodatkowymi wyjaśnieniami typu „polski pisarz”, „autor *Sklepów cynamonowych*” etc., jak gdyby powinno być zrozumiałe samo przez się⁵⁶.

Zasadność tych wszystkich literackich porównań to temat na inną okazję, ale powyższe przykłady jasno dowodzą, że Schulza nie przedstawiano jako ubożego krewnego Kafki. Nie działa się tak nawet na początku, gdy nazwisko tego drugiego służyło jeszcze jako znak jakości firmujący nowego w anglojęzycznym obszarze autora. Zresztą wyjąwszy tytuł recenzji Singera i późniejsze czysto dziennikarskie hasła⁵⁷, o ile się orientuję, nikt nie używa określenia *Polish Kafka* w tej formie bez cudzysłowu lub inaczej zasygnalizowanego dystansu. Przytacza się je zwykle w stronie biernej lub formie nieosobowej, z pełną świadomością, że jest to skrót myślowy: „Bruno Schulz (1892–1942), często nazywany polskim Kafką [often called the Polish Kafka], był nauczycielem rysunku z galicyjskiego miasteczka i autorem dwóch zbiorów krótkiej prozy”⁵⁸; „Brunona Schulza czasem nazywa się «polskim Kafką» [is sometimes referred to as «the Polish Kafka»]”⁵⁹; „Schulza błędnie zasznuflowano jako «polskiego Kafkę» [has been mislabeled «the Polish Kafka»]”⁶⁰. W tej funkcji – jako topos recepcji, eliptyczna peryfraza, od której można się polemicznie odbić – *Polish Kafka* – obywa się bez autora; anglojęzyczni krytycy nie odwołują się tu konkretnie do Singera. Co ciekawe, czasem sugeruje się, że uproszczona wizja powinowactwa tych dwóch autorów ma polskie źródło, jak we wspomnieniu braci Quay: „Dowiedzieliśmy się o nim dzięki polskiemu znajomemu, który przedstawił go nam jako «polskiego Kafkę». Oczywiście potem zorientowaliśmy się, że to niezupełnie tak”⁶¹.

just Schulz

56 R. DiAntonio, *A Fresh, Distinctive Voice from Israel*, „St. Louis Post-Dispatch”, 14.06.1992, s. 5C.

57 Fraza *Polish Kafka* występuje z największą częstotliwością w amerykańskich doniesieniach prasowych na temat odkrycia malowideł Schulza przez Benjamina Geisslera, a także na anglojęzycznych stronach Jad Waszem i, w rocznicowym kontekście, Polskiego Radia (nh, *‘Polish Kafka’ Bruno Schulz born 120 years ago*, „Radio Poland”, 12.07.2012, <http://archiwum.thenews.pl/1/11/Artykul/105753,Polish-Kafka-Bruno-Schulz-born-120-years-ago>, dostęp: 5.07.2020).

58 R. E. Brown, *Jacob and Joseph as Character Names in Modern Literature*, „Literary Onomastics Studies” 1988, No. 15, s. 55, <https://digitalcommons.brockport.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=los> (dostęp: 15.06.2020).

59 G. Hyde, *State of Arrest: The Short Stories of Bruno Schulz*, w: *New Perspectives in Twentieth-Century Polish Literature: Flight from Martyrology*, ed. U. Phillips, S. Eile, London 1992, s. 47–67.

60 J. Lockart, *The Gathering Darkness*, „Souciant”, 24.06.2011, <http://souciant.com/2011/06/the-gathering-darkness/> (dostęp: 5.07.2020).

61 R. Aita, *Brothers Quay: In Absentia. Interview with the Quay Brothers*, „Off Screen” 2001, No. 5 (4), https://offscreen.com/view/brothers_quay (dostęp: 20.06.2020). Wiadomo skądinąd, że „polski znajomy” to urodzony w Londynie artysta Andrzej Klimowski; zob. M. Sady, *Bracia Quay skąd tacy? albo Droga braci Quay do Schulza*, „Schulz/Forum” 5, 2015, s. 96.

przesąd
prowincjonaliz-
mu

Stąd już tylko krok do „polskiego Kafki” we współczesnym wydaniu, które często miewa negatywny wydźwięk, jak w deklaracji Pawła Hertza: „Schulz to, moim zdaniem, nieporozumienie. Mówi się, że to polski Kafka. Wolałbym, ażeby o Kafce mówiono, że to polski Schulz. Nie dostrzegam żadnej jego oryginalności, wydaje mi się tandetny”⁶², czy w interesującej skądinąd diagnozie Tomasza Bocheńskiego: „W Polsce, gdzie mityzuje się Zachód, jawnie i skrycie, wyczucie kierunku politycznych zmian jest często miarą «oryginalności». Etykiety w rodzaju «Schulz to polski Kafka», «Leśmian jest nieprzekładalny» albo «Mackiewicz to pisarz lokalny, typowo polski» są wyrazem kolonialnych praktyk językowych, często, choć nieświadomie, stosowanych przez polskich autorów, są wcieleńmiem politycznej przemocy. Zapóźnienie czy prowincjonalizm polskiej literatury to rodzaj przesądu, który często lekceważy krytyczny wobec nowoczesności nurt modernizmu”⁶³. Ale *Polish Kafka* to, jak starałam się pokazać, zupełnie inne zwierzę niż tak rozumiany „polski Kafka”⁶⁴ – nie ma nic wspólnego z sugestią „prowincjonalizmu polskiej literatury”, bo w ogóle nie sytuuje twórczości Schulza w tym kontekście, tylko właśnie pośród „wysokich modernistów” literatury światowej: Kafki, Prousta, Conrada, Borgesa, albo w tradycji literatury żydowskiej: Kafki, Babla, Josepha Rotha, Agnona, Singera, lub środkowoeuropejskiej: Kafki, Rotha, Roberta Walsera.

pół na pół

„Jego pokrewieństwo z Kafką może równie dobrze utorować mu drogę, co ją zamknąć. Jeśli powiedzą, że jeden więcej kuzyn, jest zgubiony. Jeśli natomiast dojrzą swoisty blask, światło własne bijące z niego [...], wówczas jak po maśle gotów wjechać w wyobraźnię już obrobione przez Kafkę i jego ród...” – pisał Gombrowicz, zastanawiając się nad perspektywami powodzenia francuskiego wydania prozy Schulza z 1961 roku⁶⁵. Dwa lata później, na marginesie niemieckiego i angielskiego wydania, Zbigniew Grabowski orzekł, że w przeciwieństwie do Kafki twórczość Schulza nie przeszła próby czasu⁶⁶. Grabowski nie miał racji (nie pierwszy raz); spełnił się optymistyczny wariant przewidywań Gombrowicza.

62 Cyt. za: J. Pilch, *Co jest ważne po powrocie?*, „Polityka”, 16.09.2000, <https://www.polityka.pl/archiwumpolityki/1870460,1,co-jest-wazne-po-powrocie.read> (dostęp: 10.07.2020).

63 T. Bocheński, *Mieliśmy swój modernizm*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4 (154), s. 217, [http://bazhum.mu-zhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2015-t-n4_\(154\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2015-t-n4_\(154\)-s213-224Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2015-t-n4_\(154\)-s213-224.pdf](http://bazhum.mu-zhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2015-t-n4_(154)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2015-t-n4_(154)-s213-224Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2015-t-n4_(154)-s213-224.pdf) (dostęp: 20.06.2020).

64 Bliżej mu do przedwojennych zestawień z odwrotnym wektorem, czyli promujących Kafkę przez Schulza, które również doszukiwały się autentycznych powinowactw i również szły tropem etnicznym (por. P. Sitkiewicz w tym tomie).

65 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2013, s. 654.

66 Z. Grabowski, *Bruno Schulz a Kafka*, „Wiadomości” 1963, nr 44 (918), s. 5.

Może niezupełnie „jak po maśle”, ale niewątpliwie Schulz „wjechał w wyobraźnię” przygotowane na jego recepcję przez lekturę dzieł Kafki, innych pisarzy żydowskich i europejskich klasyków w ogóle.

A więc czy to już? Czy Schulz na równi z Kafką należy do kanonu literatury światowej? Raczej nie, czymkolwiek jest „kanon” „literatury światowej”. I nie, Schulz nie jest tak znany jak Kafka. Ale w anglosaskim dyskursie literackim ci, którzy znają obydwu, nie stawiają Schulza za lub pod Kafką, tylko – bez najmniejszych wątpliwości – obok, a to już można z pewnością nazwać „sukcesem światowym”. Nie ma więc co się obrażać na *Polish Kafka*, a może też nie warto lekceważyć tego, co mają do powiedzenia o Schulzu anglojęzyczni i inni zagraniczni krytycy. Gdy już udało mu się pośmiertnie „wyjść poza granice języka polskiego”, trudno za Schulzem nadążyć, ale śledzenie różnych recepcyjnych trajektorii przynosi niemałą satysfakcję.

czy to już?

Piotr Millati: Czy Bruno Schulz był pisarzem?

1

Skąd w ogóle takie pytanie? Odpowiedź wydaje się przecież prosta i banalna. Wystarczy sięgnąć po jakikolwiek szanujący się leksykon pisarzy XX wieku. Nie mieli też w tej sprawie żadnych wątpliwości współcześni Schulzowi krytycy i czytelnicy. Tym bardziej nie przyjdzie ono do głowy tym, którzy dziś zagłębiają się w labirynty *Sklepów cynamonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*.

niedorzeczne
pytanie

A jednak, choć to pytanie można uznać za niedorzeczne, warto je zadać. Nie dla pustej i wątpliwej prowokacji, ale by uświadomić sobie, że jeśli Schulz faktycznie był pisarzem, to był nim w sposób zupełnie inny niż większość tych, których określamy tym słowem. Jeśli postawić go choćby obok takich pisarzy jak Zofia Nałkowska, Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Witold Gombrowicz, którzy w pewnym momencie życia należeli do jego najbliższego artystycznego otoczenia, to pod wieloma względami więcej go od nich dzieli, niż z nimi łączy.

Punktem wspólnym jest oczywiście fakt, że Schulz napisał teksty, które na trwałe weszły do historii światowej literatury. Ale czy uczyniło go to automatycznie takim pisarzem, jak tu wymienieni?

kto jest
pisarzem?

Pisarzem jest ktoś, kto pisze książki – to byłaby chyba najprostsza, zdroworoządkowa definicja pisarza. Kiedy będę się posługiwał tym słowem, będę tu miał na myśli właśnie taki, najbardziej typowy przypadek bycia pisarzem, gdyż stanowi on najbardziej czytelną opozycję wobec osobliwej pisarskiej egzystencji Schulza.

Z tej przyczyny to, co za chwilę powiem, zadzwoni wam w uszach banałem, zazgrzyta w zębach pretensjonalnością, ale elementarne fakty czasem bywają banalne i pretensjonalne, więc pozwolę sobie na wypowiedzenie tych kilku wyświechtanych „spostrzeżeń”.

Większość pisarzy to ludzie, którzy nie potrafią żyć bez pisania. Pisanie stanowi dla nich nieodparty wewnętrzny przymus, utrzymujący swą moc przez większą część ich życia. Choć sam proces tworzenia zazwyczaj wymaga wysiłku, to pisanie jest dla pisarza stanem tak naturalnym jak oddychanie. Można powiedzieć, że to niemal fizjologiczna czynność jego organizmu. Całe istnienie pisarza koncentruje się wokół tej jednej najważniejszej dla niego aktywności, a reszta życia zostaje jej

podporządkowana z zimną bezwzględnością, nierzadko kosztem najbliższych osób. Tego rodzaju ludzie mają poczucie, że urodzili się, by pisać, i tylko pisanie nadaje właściwy sens ich życiu. Jeśli pisarz wykonuje jakiś inny zawód, to tylko po to, aby zdobyć środki niezbędne do tego, by żyć, a więc pisać. Pisane przez niego książki bywają raz lepsze, raz gorsze, ale przychodzą na świat z rozsądną regularnością. Poród może być długi, trudny i bolesny, kiedy jednak do niego już dojdzie, po jakimś czasie pojawia się kolejny pomysł na książkę, żądając wydania go na świat.

Schulz napisał bardzo mało, zaczął pisać dość późno i okres, w którym rzeczywiście był pisarzem, trwał stosunkowo krótko. Można powiedzieć, że Schulzowi pisanie opowiadań bardziej się przydarzyło, niż stanowiło trwałą predyspozycję jego artystycznej egzystencji. Było jak krótkotrwały, lecz oślepiający rozbłysk, potężne wyładowanie atmosferyczne, które chwilę po swym zaistnieniu wytraca całą energię.

Z perspektywy swoich czytelników Schulz od razu urodził arcydzieło, które było jednocześnie jego debiutem¹. Nie poprzedzały go żadne juvenilia, żadne nieudane próby pisarskie, które ujrzałyby światło dzienne, żadne pierwsze, publikowane w drugorzędnych czasopismach jeszcze nieopierzone teksty, których „popelnienie” z reguły jest niezbędnym etapem na drodze niemal każdego pisarza do osiągnięcia artystycznej dojrzałości².

Należał do osobliwej rodziny pisarzy będących autorami tylko jednej, ale za to genialnej książki³. Wśród jej członków można wymienić Giuseppe Tomasiego di Lampedusę z jego *Gepardem*, Ralpha Elissona z *Niewidzialnym człowiekiem* czy Nelle Harper Lee z powieścią *Zabić drozda*.

Aby osiągnąć to, na co inni pisarze wytrwale pracują całe życie, potrzeba mu było zaledwie dwóch skromnych objętościowo tomów opowiadań, choć w zasadzie wystarczyłyby jeden z nich. Gdyby Schulz wydał tylko *Sklepy cynamonowe* albo tylko *Sanatorium pod Klepsydrą*, jego pozycja w świecie literackim niewiele by na tym ucierpiała. Również gdyby udało mu się napisać legendarnego *Mesjasza*, nie uczyniłoby go to w naszych oczach pisarzem większym, niż jest teraz.

homo unius
libri

- 1 Wcześniej zwracał na to uwagę choćby Jerzy Jarzębski w: J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 6.
- 2 Za tego rodzaju tekst można by uznać opublikowaną przez Schulza na początku 1922 roku w dwutygodniku borysławskich nacierzy *Undulę*, którą ostatnio odnalazła we Lwowie Łesia Chomycz. Choć jest to utwór nie tak wybitny jak te, który znalazły się w *Skleпах cynamonowych*, to bez wątplenia literacko udany.
- 3 *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą* w zasadzie można traktować jako jeden rozbiły na dwa tomy zbiór opowiadań. Większość tekstów, która znalazła się w *Sanatorium*, została napisana jeszcze przed wydaniem *Sklepow*.

Wyobraźmy sobie teraz Nałkowską jako autorkę tylko *Kobiet* albo Witkacego, który napisałby 622 *upadki Bunga*, a poza tym nic już więcej, lub Gombrowicza, gdyby zakończył swą przygodę z pisaniem na *Pamiętniku z okresu dojrzewania*. O żadnym z nich nie mówiono i nie pisano by dziś w stopniu nawet zbliżonym do tego, jak się dziś mówi i pisze o Schulzu.

2

pisarz listów

Większość jego opowiadań została napisana w drugiej połowie lat dwudziestych i na początku lat trzydziestych. Wcześniej jego potrzeba pisania prozy o charakterze artystycznym w przeważającej mierze spełniała się w intensywnie prowadzonej korespondencji⁴: „Wyżywałem się kiedyś w pisaniu listów, była to wówczas jedyna moja twórczość” – powie w liście do Andrzeja Pleśniewicza⁵.

Jak wiadomo, spod jego ręki wyszło tysiące listów, z czego ocalała tylko niewielka część. Była to twórczość, którą Schulz uprawiał przez całe życie. W przeciwieństwie do właściwego pisarstwa w bardzo niewielkim stopniu podlegająca jego chwiejnym stanom emocjonalnym. Nie zdołały trwale jej zablokować również żadne niesprzyjające okoliczności obiektywne, które z taką łatwością wytrącały Schulzowi pióro, gdy rzecz dotyczyła pracy nad opowiadaniem. Jego korespondencja z Anną Płockier była nieprzerwanie prowadzona zarówno w okresie sowieckiej, jak i hitlerowskiej okupacji, gdy każdy dzień niósł ze sobą groźbę gwałtownej i brutalnej śmierci.

uwodzenie czytelnika

Tak więc jego zdolność pisania z reguły nie zacięła się, jeśli miał po drugiej stronie znanego sobie odbiorcę i życzliwego czytelnika. Uwodził go i oczarowywał poprzez słowa wypowiedane jakby ściszym głosem, układające się w hipnotyzujące frazy, przypominające jakąś magiczną inkantację. W tej wyjątkowej aurze wzajemnej bliskości oraz sugerowanego głębokiego porozumienia, jak w sprzyjającym klimacie, dojrzewały zdania, obrazy, pomysły, które później były wykorzystywane jako materiał do opowiadań.

Tego rodzaju pisanie nie było więc celem samym w sobie. Było budowaniem i pogłębianiem wyjątkowej, intymnej relacji z konkretnym człowiekiem. Tekst stawał się niezbędnym narzędziem do jej umacniania.

- 4 Narzucona przez Jerzego Ficowskiego teza, że cała twórczość Schulza wywodzi się z jego listów, obecnie ustępuje miejsca przekonaniu, że równoległe do korespondencji powstawały też teksty będące prozą literacką. Ficowski w późniejszych latach również łagodził kategoryczność swego przekonania. Zob. nota edytorska do: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2018, s. 151.
- 5 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2012, s. 120.

Z drugiej jednak strony Schulz często tracił z oczu odbiorcę swych listów, spychał go na daleki plan, umieszczając go w biernej roli pozbawionego własnego głosu czytelnika. Ich treść często odklejała się od osoby interlokutora, stając się niemal autonomicznym utworem literackim.

Pierwszym znanym nam tego przykładem była w całości zaginiona korespondencja z Emanuelem Pilplem – wieloletnim drohobyckim przyjacielem i wielbicielem twórczości Schulza. Pilpel zachwycony listami od Schulza czytał je na początku lat dwudziestych młodziutkiej wówczas Reginie Silberner, prorokując z uniesionym uroczyście palcem: „zapamiętaj sobie, co ci teraz powiem, Bruno będzie jeszcze wielkim pisarzem”⁶.

Współobecność tych dwóch elementów – realnego odbiorcy i tekstu literackiego – była niemal warunkiem *sine qua non* jego aktywności pisarskiej. Ich rozdzielenie, a więc wyjście poza korespondencję i pisanie dla samego pisania, z myślą o abstrakcyjnym czytelniku, można by w zasadzie uznać za krótkotrwały epizod oraz ilościowy margines na tle tego, co stanowiło najczęstszą formę pisarskiej ekspresji Schulza.

3

Schulz w młodości raczej nie myślał o tym, by zostać pisarzem. Nie znajdziemy żadnych świadectw, które mówiłyby o tym, że swe artystyczne spełnienie wiązałby z literaturą. Żadnych, tak charakterystycznych dla pisarzy *in spe* marzeń, aby celem życia uczynić pisanie wielkich powieści. Żadnych rojeń o literackiej sławie. Żadnego „terminowania” u podziwianego pisarza, czego wynikiem bywają słabe literacko teksty, naznaczone piętrem nieudolnego naśladownictwa.

Pisarskie (ale też artystyczne) powołanie zazwyczaj rodzi się wcześniej i kiedy stanie się już uświadomione i przyjęte, człowiek z determinacją dąży do jego urzeczywistnienia. Jak choćby Hermann Hesse, który już od trzynastego roku życia wiedział, że będzie poetą albo nikim.

Od najmłodszych lat szkolnych ulubionymi przedmiotami Schulza były rysunki oraz język polski⁷. Jego talent literacki zabłysnął na forum publicznym po raz pierwszy już w jednej z pierwszych klas gimnazjum, kiedy to napisał długie opowiadanie o koniu. Poruszony nim polonista pokazał je dyrektorowi, a ten zachował je dla siebie jako szczególną osobliwość. Ten akt dyrektorskiego uznania dla niepozornego ucznia był w szkole szeroko komentowany⁸.

kiedy rodzi się pisarz?

6 R. Silberner, *Strzępy wspomnień. Przyczynek do biografii zewnętrznej Brunona Schulza*, Londyn 1984, s. 12.

7 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 20.

8 Pisał o tym Michał Chajes – szkolny przyjaciel Schulza – w liście do Jerzego Ficowskiego. Zob. J. Kandyziora, *Poeta w labiryntach historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2016, s. 221.

chciał być
artystą

Ale Schulz swoje artystyczne spełnienie widział w zupełnie innej dziedzinie. Jak wszyscy wiemy, jego prawdziwą pasją już od najmłodsze-
go dzieciństwa był rysunek: „Jeszcze nie umiałem mówić, gdy
pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które
wzbudzały uwagę otoczenia...”⁹ – napisze w często cytowanym quasi-
liście do Witkacego. W opowiadaniu *Genialna epoka* możemy znaleźć
wspaniały literacki obraz początków tej jego niewątpliwie największej
i najtrwalszej artystycznej namiętności.

„ślub ze
sztuką”

W szkole był dobrze znany ze swoich rysunków, które już wówczas
charakteryzowało obsesyjne krążenie wokół tych samych, niepokojących
motywów¹⁰. Przełomowym zdarzeniem, które miało obudzić w nim
pragnienie, by zostać artystą plastykiem, było zetknięcie się czternasto-
letniego Schulza z secesyjnymi ilustracjami Ephraima Mosesa Liliena do
książki *Lieder des Ghetto*: „Dokonał się wówczas we mnie rodzaj prze-
łomu wewnętrznego. Lilien zapłodnił potężnie mój świat wewnętrzny,
co się objawiło wczesną, młodzieńczą, nieudolną twórczością. [...] Lilien
to była pierwsza wiosna mojej wrażliwości, mój ślub mistyczny ze sztuką
[...]”¹¹ – pisał wiele lat po tym zdarzeniu w eseju poświęconym artyście
urodzonemu podobnie jak on w Drohobyczu.

Nic nam nie wiadomo, aby Schulz kiedykolwiek rozważał studiowanie
literatury, będącej najbardziej oczywistym wyborem tych, którzy myślą
o pisaniu. Chciał za to studiować malarstwo. Ostatecznie powstrzymała
go przed tym krokiem trzeźwa i asekurancka rada starszego brata, aby
wybrał coś bardziej praktycznego. Zapewne musiała ona paść na podatny
grunt jego niewiary we własne siły, gdyż ostatecznie znalazł się na wy-
dziale budownictwa Politechniki Lwowskiej, którego nigdy jednak nie
ukończył. Później, w Wiedniu, gdzie ucieknie z częścią rodziny przed
pustoszącą Galicję wojną, na krótki czas wznowi te studia, ale bez więk-
szego przekonania. Przyczynę ich ostatecznego porzucenia wyjaśniał
w pisany do ministerstwa podaniu o zgodę na nauczanie rysunku
w drohobyckim gimnazjum: „[w Wiedniu] pod wpływem dzieł starej
sztuki coraz silniej budzący się pociąg do twórczości malarskiej skłonił
mnie do przerwania studiów architektury i poświęcenia się zawodowi
malarskiemu”¹². To właśnie wówczas nabrał ostatecznego przekonania,
że malarstwo jest jedyną dziedziną, z którą pragnąłby związać swą
przyszłość¹³.

9 B. Schulz, *Księga listów*, s. 105.

10 J. Ficowski, op. cit., s. 24.

11 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przy-
pisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 128.

12 B. Schulz, *Księga listów*, s. 227.

13 J. Ficowski, op. cit., s. 27.

Na początku lat dwudziestych Schulz rysuje i maluje naprawdę dużo, jednocześnie intensywnie pracując nad doskonaleniem swego warsztatu. Powstaje wówczas najważniejszy cykl jego grafik – *Xięga bałwochwalcza*. Udaje mu się tu i ówdzie wystawiać swe prace, od czasu do czasu coś sprzedaje, ale to wszystko nie przekłada się na sukces finansowy, który pozwoliłby mu na utrzymanie się z takiego zajęcia. Stąd chwilę później smutna konieczność szukania zatrudnienia w szkole. Zanim to jednak nastąpi, Schulz podejmie ostatnią już próbę, by urzeczywistnić swoje pragnienie, by na trwałe związać swe życie z malarstwem – będzie usiłował dostać się do wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. W kwietniu 1923 roku stanął przed dziesięcioosobową komisją egzaminacyjną tej uczelni. Nie został jednak przyjęty. Zapewne nie z powodu braku umiejętności, ale – jak podejrzewa Joanna Sass, która opisała ten epizod¹⁴ – ponieważ był już zbyt dobrze ukształtowanym artystą, więc mało podatnym na wpływ akademickiej edukacji¹⁵.

W przeciwieństwie do pisania, plastyką będzie się interesować aż do końca. Od dawna nie będzie już aktywnie zajmował się literaturą, ale ambicją, by rozwijać się w dziedzinie malarstwa, pozostanie w nim nadal żywa. Jej ostatni ślad znajdziemy w liście do malarki Anny Płockier, pisany dokładnie na rok przed jego śmiercią w okupowanym przez nazistów Drohobycz: „Czy Pani uważałaby za rzecz beznadziejną wziąć mnie w swoją naukę jako adepta malarstwa? Przeprowadzić ze mną, może przy pomocy Marka, kurs malarstwa oczyszczonego od akademickości? Ja w zamian podzieliłbym się z Panią moim doświadczeniem pisarskim”¹⁶. Nigdy jednak do tego nie doszło. Jego adresatka została zamordowana wraz z Markiem Zwilllichem kilka dni później przez ukraińską milicję.

ostatnia
ambicja

4

Każdy wielki pisarz jest najpierw wielkim czytelnikiem. Wybitna literatura zawsze powstaje z uprzedniego czytania wybitnej literatury. Schulz zawsze czytał bardzo dużo, korzystając z udostępnianych mu za darmo zasobów drohobyckiej księgarni prowadzonej przez ojca jego bliskiego przyjaciela – wspomnianego już tu Emanuela Pilpła. Drugim ważnym źródłem lektur był bogaty księgozbiór, jaki miał u siebie w domu inny jeszcze drohobycki przyjaciel – Stanisław Weingarten. Znajdowały się w nim książki z przeróżnych dziedzin – od nauk przyrodniczych,

pisarz jest
czytelnikiem

¹⁴ J. Sass, wpisy dziennie w *Kalendarium życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*.

¹⁵ Zob. <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/11-kwietnia-1923> (dostęp: 26.03.2020).

¹⁶ B. Schulz, *Księga listów*, s. 215.

socjologicznych, historycznych i ekonomicznych po filozofię i poezję. Jerzy Ficowski chciałby w wieloletnim związku Schulza ze sklepowym księgozbiorem Piłplów widzieć bodziec, dzięki któremu „dojrzewał w nim pisarz” i „ujawnił się grafik”¹⁷. Niewykluczone, choć literatura piękna nie była szczególnie uprzywilejowanym gatunkiem wśród tych lektur. Niewiele wiemy na temat ważnych w tym okresie dla Schulza pisarzy uprawiających tak zwaną literaturę piękną. Jedyne nazwisko wciąż wymieniane przez niego z niemal bałwochwalczą czcią i często powracające w korespondencji to Rilke, a więc przede wszystkim poeta, a dopiero na dalszym planie prozaik. Później dołączają jeszcze do niego Tomasz Mann oraz Franz Kafka.

Jerzy Ficowski początek poważnego zainteresowania Schulza pisaniem łączy z przyjaźnią z Władysławem Riffem – poznanym na początku lat dwudziestych młodszym od niego niemal o dziesięć lat, świetnie zapowiadającym się prozaikiem. To on miał go zainspirować około roku 1925 do podjęcia samodzielnych prób literackich¹⁸. Według Ficowskiego powstały wówczas takie opowiadania jak: *Noc lipcowa*, *Druga jesień*, *Edzio*, *Emeryt*, *Samotność*, *Dodo* oraz najprawdopodobniej *Sanatorium pod Klepsydrą*, które wiele lat później będą stanowiły trzon drugiego tomu prozy Schulza¹⁹. Poprzedzała je intensywnie prowadzona z Riffem korespondencja. Dla obu stron szybko stała się ona pretekstem do uprawiania w jej ramach twórczości czysto literackiej.

Jednak najnowsze odkrycie ukraińskiej badaczki przesuwając moment rzeczywistej inicjacji literackiej Schulza na styczeń 1922 roku, kiedy opublikował w czasopiśmie „Świt” zupełnie dotąd nam nieznaną opowiadanie *Undula*, podpisując się pseudonimem Marceli Weron. Łesia Chomycz, bo o niej tu mowa, datuje powstanie *Unduli* na wiosnę 1920 lub 1921 roku i wyraża przypuszczenie, że mógł być to tekst pomyślany przez Schulza jako literacki komentarz do jego grafik²⁰.

Trudno powiedzieć, czy podważa to rolę Riffa w rozbudzeniu ambicji Schulza do samodzielnego pisania – nadal nie wiemy, kiedy dokładnie się poznali. Tak czy inaczej, Riff stał się dla niego bardzo charakterystyczną figurą, kimś, kogo zawsze poszukiwał – bliskim powiernikiem jego myśli oraz towarzyszem dalekich wypraw wyobraźni. Miał być też niezbędnym katalizatorem jego własnej twórczości literackiej, rzekomo po części inspirowanej listami przyjaciela. Riff zmarł na gruźlicę w 1927

najnowsze
odkrycie

17 J. Ficowski, op. cit., s. 47.

18 Ibidem, s. 56–58.

19 Ibidem, s. 58.

20 Ł. Chomycz, *Wokół wystawy w Boryslawiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 14, 2019.

roku. Wszystkie jego utwory wraz z listami od Schulza zostały spalone przez służby sanitarne, chcące w ten sposób zlikwidować ognisko choroby. Nigdy więc się nie dowiemy, na ile Schulz był jego literackim dłużnikiem, jak to sugeruje Ficowski, który na dowód zależności przytacza zapamiętane przez Adama Ważyka fragmenty listów Riffa, bardzo zbliżone do prozy Schulza²¹. Nie przypisywałbym jednak temu podobieństwu, mającemu swe świadectwo jedynie w pamięci Ważyka, zbyt wielkiej wagi. Świat, z jakim spotykamy się w dziele artysty z Drohobycza, jest tak osobny i niepowtarzalny, że trudno sobie wyobrazić, aby stał się przedmiotem czyjejkolwiek imitacji, nie zamieniając się automatycznie w swoją karykaturę. Przykładem niech będzie bezwstydnie plagiatowe wobec Schulza i artystycznie poronione piarstwo Kazimierza Truchanowskiego.

pisarz osobny

Niemal zaraz po śmierci Riffa jego miejsce jako adresata listów Schulza zajmie poznana w Zakopanem siedemnastoletnia Stefania Juer, późniejsza malarka, która będzie znana pod nazwiskiem Dretler-Flin. Napisał ich do niej setki. Były to kilkustronicowe listy-opowiadania, wysyłane w latach 1927–1932 regularnie dwa, trzy razy w tygodniu. Jak większość listów Schulza, również te zaginęły podczas wojny²².

W roku 1930 Schulz poznał za pośrednictwem Witkacego żydowską pisarkę Deborę Vogel. Jerzy Ficowski, opierając się na słowach Schulza, uznał, że to z korespondencji z Deborą Vogel ostatecznie narodziły się *Sklepy cynamonowe*²³. Przeczyłoby temu jednak świadectwo Zofii Nałkowskiej, która w swym *Dzienniku* zapisała, że gdy Schulz zjawił się u niej na Wielkanoc 1933 roku, książka była gotowa do druku od trzech lat – a więc jeszcze zanim po raz pierwszy spotkał się on z autorką *Tog figur*²⁴. Podważa to również podawany przez Ficowskiego fakt, że kiedy w lipcu 1932 roku Schulz poprosił o lekturę swych opowiadań Stefana Szumana – wybitnego psychologa, którego wykładów słuchał w Żywcu – były one już od dwóch lat gotowe do druku²⁵.

Debora Vogel

Tak czy inaczej, *Sklepy cynamonowe* powstały relatywnie szybko. Podobna erupcja literackiej kreatywności nigdy już się Schulzowi nie przydarzy. W przyszłości będzie wielokrotnie usiłował powrócić do tego cudownego stanu ducha i umysłu, w którym wytwarzał jeden za drugim, niczym w alchemicznej retorcji, tak wspaniałe literacko utwory jak

21 Ibidem, s. 57.

22 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 149.

23 „Z moich listów powstały stopniowo *Sklepy cynamonowe*” – pisał w liście do Romany Halpern. Nie wspomina jednak, że chodziło tylko o listy do Debory Vogel. Idem, *Księga listów*, s. 142.

24 Idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 152.

25 J. Ficowski, op. cit., s. 204.

Sierpień czy *Ptaki*. Jednak, poza nielicznymi wyjątkami, już mu się to więcej nie uda. Jak pamiętamy, wydane w 1937 roku *Sanatorium pod Klepsydrą* będzie w dużej mierze aktem literackiej kapitulacji. Opowiadania z tego tomu to w przeważającej części teksty powstałe w dawno minionej „genialnej epoce”.

Chociaż przyjęło się łączyć jego narodziny jako pisarza z listami do Debory Vogel, to Schulz lokował ten moment dużo wcześniej, jeśli dać wiarę fabularyzowanemu wspomnieniu jego dawnego ucznia, później poety i prozaika – Andrzeja Chciuka.

Schulz miał mu wyznać podczas jednego ze spacerów (był w Drohobyczu zwyczaj odprowadzania ulubionych nauczycieli do domu), że „wiedział, że będzie pisał” od chwili, gdy w czerwcu 1911 roku przez przypadek stał się naocznym świadkiem masakry drohoboczian protestujących przeciw wyborczym nadużyciom władzy. Zginęło wówczas na ulicy ponad trzydzieści osób, a sto zostało rannych. Poraziła go „łatwość rozpętania kanalii i hieny w człowieku [...]”. To był ten szok – jak miał to powiedzieć Chciukowi – bez którego nie rodzi się w nas pisarz”²⁶.

5

Od 1931 roku Schulz oprócz *Wiosny*, *Księgi*, *Genialnej epoki* oraz *Komety*, a także niemieckiego opowiadania *Die Heimkehr*, prawie nic już nie napisze, nie licząc jego późniejszej publicystyki. Będzie się za to przez kilka następnych lat rozpaczliwie zmagał z niemożnością stworzenia swego *opus magnum*, jakim miała być powieść *Mesjasz*. Ten fakt jego literackiej impotencji jest wart głębszego zastanowienia. Fenomen „złamania pióra” jest wprawdzie dobrze znany i nierzadko występował nawet u rasowych pisarzy, jednak w wypadku Schulza można podejrzewać, że chodzi o coś innego.

Trzeba pogodzić się z tym, że *Mesjasz* nigdy nie powstał. Wiadomość o przekazaniu go jakiejś zaufanej osobie spoza getta oraz późniejsze sensacyjne informacje o pojawieniu się tej książki w różnych częściach świata to zrodzony z potrzeby wyobraźni literacki mit powielający schemat niezliczonych legend o zaginionym skarbie.

Schulz, kiedy po raz pierwszy uznał, że jednak nie napisze *Mesjasza* (a jednocześnie musiał jak najszybciej utwierdzić swoją pozycję jako pisarza wydaniem nowej książki), włączył fragmenty mające być jego częścią do *Sanatorium pod Klepsydrą*. Są to opowiadania *Księga* oraz *Genialna epoka*. Nie porzucił jednak w ten sposób planów dalszej nad nim pracy.

„złamanie
pióra”

Będzie chciał go napisać na nowo²⁷. Z tych prób powstały urywki, które, jak można się domyślać, były na tyle niespójne, że nie nadawały się do druku jako zapowiedź powstającej powieści. Dlatego Schulz nigdy ich nie opublikował w którymś z czasopism, co było wówczas przyjętym zwyczajem. I to one, a nie cały *Mesjasz*, zaginęły w czasie wojny²⁸.

Wydaje się, że Schulz od samego początku nie miał szans na napisanie *Mesjasza*, przynajmniej w takiej postaci, w jakiej to sobie umyślił.

Złożyło się na to wiele okoliczności. Jedną z nich był narzucony mu ciężar niemożliwych do spełnienia oczekiwań. Schulz niemal zaraz po swoim wysoko ocenionym debiucie prosto z prowincjonalnego Drohobycza wszedł w środowisko znanych, cenionych, cieszących się wysoką pozycją pisarzy warszawskich. Obowiązywały tu charakterystyczne dla tej grupy zawodowej strategie projektowania kariery literackiej – coś, co wcześniej było mu zupełnie nieznanne, bo sprzeczne z gruntu intymnym i kameralnym charakterem jego własnego artystyzmu. Jego literaccy przyjaciele uznali go za takiego jak oni sami pisarza, popychając go na ścieżkę kariery typową dla zawodowego pisarstwa. Jedną z podstawowych jej zasad jest opinia, że debiut, choćby najbardziej udany, jest zaledwie wstępem do zakorzenienia się w środowisku literackim. O być albo nie być początkującego autora decyduje jego druga książka, która powinna być co najmniej tak dobra jak pierwsza. Schulz najwyraźniej uległ tej presji. Determinacja, by „przeskoczyć” swój debiut, obecna jest choćby w jego podaniu do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia o bezpłatny urlop, który umożliwiłby mu „skupienie wszystkich sił do całkowitego czynu artystycznego na jaki go stać [...]”, gdyż „znalazł się obecnie w punkcie swego rozwoju, w którym nie wolno mu poprzestać na połowicznych rezultatach”²⁹.

Było to jednak niemożliwe. *Sklepy cynamonowe* są przykładem artystycznej doskonałości w ramach literackiej konwencji, w jakiej zostały napisane. Nie ma wśród nich lepszych i gorszych tekstów, z czym zawsze spotykamy się w zbiorach opowiadań nawet najlepszych pisarzy. Każde z nich można uznać za literacki majstersztyk. Schulz albo pisał arcydzieła, albo nie pisał w ogóle. Na tym polegał jeden z fenomenów jego pisarstwa.

I zapewne z pragnienia napisania książki lepszej od *Sklepów cynamonowych* wziął się nieszczęsny pomysł Schulza, aby *Mesjasz* był powieścią

ciężar
oczekiwań

grzech
doskonałości

27 Wynika to z listu do Romany Halpern z 12 lipca 1938 roku, listu od Witolda Gombrowicza z 19 lipca 1938 roku oraz listu od Artura Sandauera z tego samego dnia. Zob. B. Schulz, *Księga listów*.

28 Ficowski wśród zaginionych wówczas rękopisów Schulza umieszcza także niemal gotową już książkę, mającą składać się „z czterech większych opowieści”. Zob. J. Ficowski, op. cit., s. 95. Jednak oprócz szczątkowych wzmianek na temat tego dzieła w korespondencji Schulza nie został najmniejszy ślad będący dowodem jego istnienia.

29 B. Schulz, *Księga listów*, s. 234–235.

– a więc gatunkiem bardziej cenionym i uważanym za dojrzalszy od kojarzonych głównie z debiutantami opowiadań.

Jednak Schulz do tej pory pisał wyłącznie opowiadania, nie licząc tekstów krytycznoliterackich. Nie bez przyczyny. Były to z reguły teksty o szczytkowej fabule, za to z rozbudowanymi partiami opisowymi, będącymi wyrafinowaną i drobiazgową analizą ukazanego w nich świata. Krótkie opowiadanie było formą literacką optymalną dla typu jego pisarstwa. Doskonale sprawdzała się w niej przypominająca splątany gąszcz, silnie zmetaforyzowana proza poetycka, którą uprawiał. Trudno sobie jednak wyobrazić, aby można było napisać takim językiem całą powieść. Racją jej istnienia jest przecież epickość³⁰.

Praca nad *Mesjaszem* musiała więc przypominać zmaganie się z problemem kwadratury koła – była z góry skazana na artystyczną klęskę.

Schulz musiał zdać sobie w pewnym momencie sprawę, że *Mesjasza* nie da się napisać językiem, którym posługiwał się do tej pory. Być może dlatego *Księga* i *Genialna epoka*, które miały być fragmentami tej powieści, a jednak stylistycznie niczym się nie różniły od opowiadań ze *Sklepow cynamonych*, zostały włączone do *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Postanowił więc zmienić dotychczasowy styl pisania. Wyraźnie wskazuje na to komentarz Gombrowicza odnoszący się do tego, co Schulz napisał mu o *Mesjaszu* w poprzednim (zaginionym niestety) liście: „Co do Twego *Mesjasza* to trudno mi coś powiedzieć [...] – jeśli daje Ci on możliwość odświeżenia się, to tym lepiej! Ten postulat jest ważny nie ze względu na Twoją sztukę, ale na Ciebie samego – pod względem psychicznym”³¹.

Wcześniej do zasadniczej odnowy pisarstwa namawiał go Witkiewicz: „[Witkacy] radzi mi zmienić zupełnie tematykę «celem naciągnięcia jajowodów, aby dokonać ostatecznego spermatrysku»”³² – relacjonował Schulz jego opinię w liście do Romany Halpern.

Jak widać, on także oczekiwał od Schulza dzieła życia będącego dokonaniem wybitniejszym niż *Sklepy cynamone*. Wyrażał jednocześnie przekonanie, że nie da się tego zrobić, pisząc jak dotychczas. W oczach tego radykalnego awangardzisty *Sanatorium pod Klepsydrą*, będące właściwie powtórką poprzedniej książki, musiało być jej autoplgiatem, a więc objawem twórczej stagnacji³³. Mówiąc na marginesie, Witkiewicz

30 Przykładem literackiej porażki na tym polu jest choćby eksperymentalna powieść Adama Ciompy *Duże litery* z 1933 roku czy wyraźnie objętościowo przzerośnięta *Dukla* Andrzeja Stasiuka. Nie jest jednak pewne, co właściwie Schulz miał na myśli, nazywając *Mesjasza* powieścią. W quasi-liście do Witkacego *Sklepy cynamone* nazywa „powieścią autobiograficzną”.

31 B. Schulz, *Księga listów*, s. 248.

32 Ibidem, s. 157.

33 Po wydaniu *Sanatorium* Witkiewicz nie okaże tej książce podobnego jak *Sklepom* entuzjazmu. W liście do Schulza całą reakcją na jego lekturę *Sanatorium* są te kurtuazyjne słowa: „niektóre kartki wspaniałe!”. Zob. B. Schulz, *Księga listów*, s. 289.

generalnie był dobrym przykładem na to, jak w niewielkim stopniu rozumiano fenomen artyzmu Schulza – jego organicznego związku z językiem, jakim się posługiwał w prozie. Kilka miesięcy po publikacji *Sanatorium pod Klepsydrą* autor *Mątwy* namawiał go do rzeczy dla siebie całkowicie naturalnej, ale dla Schulza całkowicie niemożliwej – by napisał „bardzo dziwną sztukę teatralną”, będącą „syntezą sceniczną cynamonów”, obiecując jej wystawienie w zakopiańskim teatrze³⁴. Sztuka ta oczywiście nigdy nie powstała.

Schulz sam musiał czuć się więźniem własnego stylu i najwyraźniej pragnął uproszczenia go, skoro w liście do Romany Halpern skarżył się, że nie został dziennikarzem, gdyż pisząc na co dzień do prasy, wyrobiłby sobie „pewną zdawkową, codzienną formę pisania”³⁵.

Szkopuł w tym, że w zasadzie potrafił on pisać tylko w jeden, niezwykle charakterystyczny dla siebie sposób. Gdy większość rasowych pisarzy z dużą swobodą operuje w rozmaitych rejestrach języka, Schulz poruszał się niemal wyłącznie po bardzo wąskim gzymsie wypracowanego przez siebie stylu³⁶. Dlatego nawet jego okazjonalny czytelnik bezbłędnie rozpozna każde napisane przez Schulza zdanie, tak jak czytelnik Leśmiana rozpozna każdy wers jego autorstwa.

Gdybym miał wśród pisarzy wskazać kogoś, kto był najdalszym przeciwieństwem językowego „usztynienia” Schulza, to byłby nim Italo Calvino. Ten stylistyczny wirtuoz niemal każdą swą książkę napisał w zupełnie innej manierze i gdyby nie jego nazwisko na okładkach, nikt by się nie domyślił, że ich autorem jest ten sam człowiek.

Przypomnijmy w tym miejscu, że w przekonaniu Schulza celem sztuki nie jest *mimesis* widzialnego świata, ale wyrażenie najgłębszych i unikatowych treści duchowości artysty, które zostały mu dane u zarania jego istnienia³⁷. Jedyne w swoim rodzaju język, którym Schulz wypowiadał te treści, musiał być organicznie związany z jego najgłębszym „ja”, był tego „ja” najpełniejszą, najbardziej precyzyjną ekspresją. Można nawet powiedzieć, że ten język był samym Schulzem, a Schulz był swoim językiem³⁸. Jego zmiana byłaby niczym zmiana skóry albo, posługując się

więzień stylu

Schulz był językiem

34 Ibidem.

35 Ibidem, s. 172.

36 To „niemał” dotyczy zamawianych u niego przez „Wiadomości Literackie” recenzji. Tutaj jego język jest bardziej „rzeczowy” i mocno uproszczony. Natomiast już w rozbudowanych szkicach krytycznoliterackich dotyczących książek, które go zafascynowały (*Cudzoziemka*, *Ferdynand*, *Granica*), albo w esejach (*Powstają legendy*) Schulz posługuje się stylem bardzo zbliżonym do swojej prozy.

37 B. Schulz, *Księga listów*, s. 106.

38 Podobną rzecz Schulz napisał o podziwianym przez siebie Lilienie: „od razu znalazł swój styl, który był tak bardzo adekwatnym wyrazem jego wnętrza, tak z nim zrośniętym, że nie czuł nigdy potrzeby szukać innych sposobów; jego świat wewnętrzny skryształizowany był i zamknięty jak u małego kogo”. B. Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 140.

innym potocznym zwrotem, wejściem w cudzą skórę, więc czymś dla Schulza po prostu niemożliwym.

Pociągło to za sobą istotne konsekwencje dla pisarstwa autora *Wiosny* – takim językiem można było działać w zawężonym zakresie gatunkowym i na ograniczonym polu tematycznym.

6

pisanie o niemocy

Jeśli przyjrzeć się bliżej korespondencji Schulza, to okazuje się, że kłopoty z pisaniem zaczęły się wkrótce po publikacji *Sklepów cynamonowych*, a więc od grudnia 1933 roku³⁹. Będą one stale powracającym wątkiem jego listów. Pisarska niemoc, jaka na niego wówczas spadła, stanie się powodem wciąż powracających skarg, utyskiwań i samooskarżeń⁴⁰. W istotny sposób przyczyni się do narastania frustracji, która w pewnym momencie przeobrazą się w ciężką, dezorganizującą mu życie, wymagającą leczenia, kliniczną depresję. Znamienne, że blokada ta w dużo mniejszym stopniu dotknęła malarstwa⁴¹.

Po raz pierwszy Schulz zwierzy się z tego trwającego już od dłuższego czasu niepokojącego go stanu Zenonowi Waśniewskiemu w kwietniu 1934 roku: „Muszę być chyba chory nerwowo. [...] nie piszę nic, nawet przepisanie czegoś napisanego sprawia mi wstręt nieprzewyciężony”⁴².

Dwa miesiące później nic się w tej sprawie nie zmienia: „pogrążony jestem w głębokim upadku ducha i że zdaje się, że już nic więcej nie potrafię napisać! Pocięsam się i perswaduję sobie, że to neurastenia, ale już przeszło sześć miesięcy trwa ta awersja do pióra i to jednak nieco daje do myślenia”⁴³.

Ostatnia wzmianka na ten temat pojawi się w liście do Anny Płockier z 4 października 1941 roku: „Nie robię teraz nic, kontempluję bogactwo wewnętrzne, moje lamusy i zbiory zebrane w życiu”⁴⁴.

Z podobnych wyznań obecnych w jego listach, napisanych pomiędzy tymi dwoma punktami czasowymi, można by ułożyć litanię.

39 Sprawie tej poświęcił sporo miejsca Stanisław Rosiek w bardzo wnikliwym tekście dotyczącym rękopisu *Drugiej jesieni* Schulza. Siłą rzeczy, pisząc ten tekst, skorzystałem w wielu miejscach z tych samych fragmentów listów Schulza, a moje ustalenia częściowo pokrywają się z jego uwagami. Zob. S. Rosiek, *Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron rękopisu jednego opowiadania*, „Schulz/Forum” 4, 2014.

40 Opartą na korespondencji Schulza dokumentację jego twórczej niemocy przedstawił także Józef Olejniczak, ale problem ten stał się pretekstem do innych niż tutaj rozważań. Zob. J. Olejniczak, *Udręka tekstu – tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie/czytanie*, w: idem, *Pryncypia i marginesy Schulza. Eseje*, Gdańsk 2019.

41 B. Schulz, *Księga listów*, s. 185.

42 Ibidem, s. 67.

43 Ibidem, s. 69.

44 Ibidem, s. 211.

Schulz wielokrotnie usiłował zrozumieć przyczyny swej twórczej impotencji. Mnożył na ten temat często sprzeczne ze sobą hipotezy. Ostatecznie jednak pozostała ona dla niego nierozwiązywalną zagadką. Najczęściej podawaną przez niego przyczyną była oczywiście znienawidzona szkoła, mająca zabierać mu cały czas i energię, które mógłby poświęcić na pisanie. Takim złudzeniem żył do najbliższych wakacji, kiedy okazywało się, że mimo sprzyjających warunków i dwóch miesięcy do pełnej dyspozycji i tak nie był w stanie niczego napisać.

Nie mógł więc sam uważać takiego tłumaczenia za wiarygodne, tym bardziej że *Sklepy cynamonowe* powstały, kiedy pracował jako nauczyciel w tej samej szkole, i wówczas nie było to żadną przeszkodą⁴⁵.

Innym powodem niepisania miała być niemożność zaszycia się przed wciąż rozpraszającym go światem w jakimś odosobnionym miejscu. Tam tylko mógłby wydobyć z siebie „wewnętrzną ciszę” i zanurzyć się w zawsze płodnej dla jego pisania samotności. Kiedy jednak wreszcie udaje mu się znaleźć dla siebie taki azyl – jest nim Korostów koło Skolego⁴⁶, jakaś wieś koło Turki⁴⁷ czy Boberka koło Łomny – okazuje się, że niczego to nie zmienia⁴⁸. A przecież *Sklepy cynamonowe* powstały w warunkach dalekich od takiego ideału – w jego mieszkaniu na Floriańskiej, gdzie dzielił dwa nieduże pokoje z niezrównoważoną psychicznie siostrą, niesamodzielnym siostrzeńcem oraz kuzynką⁴⁹.

Schulz w końcu zacznie podejrzewać, że przyczyna niepisania leży dużo głębiej, bo w nim samym. Uzna, że wraz z postępującym wiekiem wszedł w bezpłodną fazę życia, w której „coś się w nim popsulo”, stępiła się dziecięca wrażliwość, wyczerpały twórcze zasoby, rozwiały życiodajne iluzje, odsłaniając „nagi szkielet prawdy”⁵⁰.

Czytanie prasy literackiej wprawiało go w tamtym okresie w irytację. Z zazdrością przyglądał się nieosiągalnej dla niego produktywności innych⁵¹. Porównując się z piszącymi przyjaciółmi, wpadał w przygnębienie. Być może wówczas zaczyna rozumieć, że nie jest taki, jak „prawdziwi” pisarze. Stwierdził, że różni go od nich jego fundamentalna i nieusuwalna wada – organiczna niezdolność do systematycznej pracy

świat jako przeszkoda

„coś się popsulo”

45 Miał jednak wówczas mniejsze obciążenie godzinowe. Teraz do lekcji rysunków doszły zajęcia praktyczno-techniczne.

46 B. Schulz, *Księga listów*, s. 169.

47 Ibidem, s. 91. List do Zenona Waśniewskiego z 4 sierpnia 1937 roku: „Nie miałem pociechy z tej samotności i pozbyłem się iluzji starej i zakorzenionej we mnie, że jestem stworzony do samotności”.

48 Ibidem, s. 147.

49 Ibidem, s. 139.

50 Ibidem, s. 90, 91, 92.

51 Ibidem, s. 136, 142.

pisarskiej⁵². *Nulla dies sine linea* – poucza od dwóch tysięcy adeptów tej profesji łacińska paremia.

Zdaje się, że Schulz faktycznie nie potrafił pisać w stałym, niezmiennym rytmie, co musi stać się niezbędną umiejętnością każdego, kto pragnie zostać pisarzem⁵³. W listach do przyjaciół od pewnego czasu często powracał do tej sprawy⁵⁴. Łudził się, że może gdyby swego czasu porzucił nauczycielstwo na rzecz dziennikarstwa, nauczyłby się takiej regularności⁵⁵.

Co gorsza – pisanie było dla niego „bardzo ciężką robotą”⁵⁶ i aby w ogóle je zainicjować, spełniona musiała być niezliczona ilość wstępnych warunków – jak wspomniany już wolny czas, samotność, obecność bliskiej osoby będącej rozumnym partnerem do rozmów, ogólne zadowolenie z życia itd. Było to z reguły niemożliwe, tak więc *Mesjasz* wciąż leżał odłogiem⁵⁷.

Wszystko to daje dość czytelny obraz jego pisarskiej osobowości.

Nie był on jak większość znanych mu pisarzy „maszyną do pisania”, maszyną czasem wprawdzie zacinającą się, ale zaraz potem wznawiając literacką produkcję. Był raczej jak delikatna, egzotyczna roślina, której wzrost i funkcjonowanie zależą od wielu złożonych, subtelných czynników. Czasem, mimo największych starań, usycha ona bez uchwytnych dla nas powodów.

7

To właśnie dlatego Schulz nigdy nie stał się literatem, a więc kimś, dla kogo pisanie staje się zawodem, choć po publikacji *Sklepów cynamonowych* bardzo tego pragnął.

Literat to zawodowy pisarz, osoba, która żyje z pisania. To profesjonalista, który ćwiczoną umiejętność sprawnego posługiwania się słowem traktuje jako posłuszne narzędzie, którego może użyć do dowolnych celów. Pozwala mu to na swobodne pisanie tekstów czysto użytkowych, takich choćby jak recenzje, felietony, reportaże, a często też teksty kabaretowych piosenek, tłumaczenia czy materiały reklamowe. Modelowymi przykładami takich pisarzy-literatów byli w dwudziestoleciu międzywojennym Julian Tuwim i Tadeusz Boy-Żeleński. Ten ostatni znany był ze swojej pisarskiej płodności obejmującej bardzo różnorodne dziedziny.

52 Ibidem, s. 182–183.

53 Możemy wskazać niezliczoną ilość świadectw mówiących o regularności pracy wybitnych pisarzy, pracy odbywającej się codziennie i w ściśle wyznaczonych godzinach. Przywołam tu choćby przykład Gombrowicza, Miłosza, Singera czy Hemingwaya.

54 B. Schulz, *Księga listów*, s. 123, 143, 145, 182.

55 Ibidem, s. 172.

56 Ibidem, s. 149.

57 Ibidem, s. 90.

Na jednej z publikowanych w ówczesnej prasie fotografii pozuje, podtrzymując wyciągniętą do góry dłońią dużo wyższą od siebie kolumnę ułożoną ze swych książek.

Pisarze z reguły są tak rozumianymi literatami albo, gdy zajdzie taka konieczność, potrafią się nimi stać.

Skrajnie elitarny typ pisarstwa Schulza, w połączeniu z jego niewielką produktywnością, nie dawał mu żadnych szans, by żyć z pisania, mimo znacznego rozgłosu, jaki zyskał zaraz po swoim debiucie. Publikacja *Sklepów cynamonowych* została przecież sfinansowana przez jego świetnie zarabiającego w przemyśle naftowym brata – Izydora. Niewielkie honoraria ze sprzedanych egzemplarzy tej i następnej książki nie mogły mieć większego wpływu na sytuację materialną autora.

Zaraz po debiucie przed Schulzem otworzyły się łamy najlepszych czasopism literackich. Korzystał z tej możliwości w ograniczonym zakresie⁵⁸. Najbardziej regularną współpracę udało mu się nawiązać z „Wiadomościami Literackimi”, gdzie publikował recenzje wskazanych mu przez redakcję książek pisarzy zagranicznych. Mimo że dobrze wywiązywał się z tego zadania, znosił to raczej źle. Współpraca z czasopismem ustała na początku 1938 roku, co przyjął z wyraźną ulgą: „Przestałem pisać recenzje do «Wiadomości», bo mnie to nie bawi, przeciwnie kosztowało mnie to zawsze dużo przezwyciężenia”⁵⁹ – zwierzał się Romanie Halpern.

Wspomniałem już o tym, że Schulz rozważał, czy nie rzucić szkoły, by pracować jako dziennikarz. Wydaje się jednak wątpliwe, czy w ogóle byłby zdolny do tego rodzaju pracy. Sam chyba zdawał sobie z tego sprawę, skoro ostatecznie nie zdecydował się na ten ryzykowny krok. Naprawdę trudno sobie wyobrazić tego neurastenicznego introwertyka biegającego od rana do wieczora po Warszawie, by każdego dnia dostarczyć do redakcji gazety artykuły na przykład o tym, że w Śródmieściu wykołeił się tramwaj albo że znów spadły ceny skupu produktów rolnych.

Ta pisarska nieelastyczność da o sobie znać także w okresie sowieckiej okupacji Lwowa. Schulz okaże się wówczas niezdolny do pisania według doktryny obowiązującej pisarzy w Związku Radzieckim. Jego opowiadanie o synku szewca, wysłane do „Nowych Widnokręgów”, którego tematykę najwyraźniej usiłował zbliżyć do oczekiwań marksistowskich redaktorów pisma, pod względem formalnym okazało się nie do przyjęcia⁶⁰.

Rzemieślniczą sprawność oraz wydajność profesjonalisty osiągnął natomiast jako malarz. To właśnie ta umiejętność pozwalała przetrwać mu oraz rodzinie, którą się opiekował, w okolicznościach dających

literat

dziennikarz

58 Ibidem, s. 69.

59 List do Romany Halpern z połowy lutego 1938 roku, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 165.

60 J. Ficowski, op. cit., s. 95–96.

znikome szanse na przetrwanie. Dla „Komsomolskiej Prawdy” wykonał wiele propagandowych ilustracji z okazji świąt komunistycznego państwa⁶¹. Namalowane przez niego wielkoformatowe portrety partyjnych dygnitarzy wisiały na ulicach Drohobycza.

Tak więc jako grafik okazał się nieporównanie bardziej wszechstronny i elastyczny niż jako pisarz. Wykonując zlecenia dla totalitarnej władzy, potrafił niemal całkowicie unicestwić swój tak charakterystyczny styl rysowania. Kiedy przyglądamy się jego socrealistycznym rysunkom, naprawdę trudno na podstawie samej tylko kreski zdobyć pewność, że ich autorem był twórca *Xięgi bałwochwalczej*.

Po inwazji Hitlera, dzięki malarskim umiejętnościom Schulza, chętnie wykorzystywanym i bardzo cenionym przez stacjonujących w Drohobyczu nazistów, udało mu się uzyskać status „potrzebnego Żyda”, który chronił go przed wywózką do obozu zagłady⁶². Będąc „osobistym Żydem” Felixa Landaua, kupował kolejne dni życia, wykonując portrety czy dekorując pokój jego dziecka scenami z baśni braci Grimm.

O uzasadnionej, choć dwuznacznej w tej sytuacji dumie Schulza z tego powodu pisał Jerzemu Ficowskiemu Kazimierz Hoffmann – drohobycki nauczyciel i kolega autora *Sanatorium pod Klepsydrą*: „Brunon jak gdyby był wdzięczny swemu talentowi. Wydaje się, że pomimo zbrodniczej atmosfery, w której wówczas tworzył [...], jego projekty były chyba arcydziełami. Brunon zawdzięczał im życie. Tworzył, cieszył się, że są z niego zadowoleni. SS-mani rozkoszowali się sztuką. Brunon chodził jak w transie”⁶³.

19 listopada 1942 roku, na rogu ulic Czackiego i Mickiewicza w Drohobyczu, gestapowiec Karl Günther strzelał do malarza, nie do autora opowiadań.

8

Inaczej niż w przypadku typowych pisarzy, Schulz nie uważał literatury za najważniejszą ze sztuk. O sobie samym tak pisał w podaniu do lwowskiego kuratorium: „Jestem malarzem z wykształcenia i powołania, jak to się czasem zdarza w ewolucji artystycznej plastyków, skierowany zostałem od pewnego czasu przez impuls wewnętrzny i potrzebę wyrazu na drogę prób i eksperymentów literackich”⁶⁴. Było to dwa lata po wydaniu *Sklepów cynamonowych*.

61 Ł. Chomycz, *Bruno Schulz podczas sowieckiej okupacji Drohobycza*, „Schulz/Forum” 10, 2017.

62 J. Ficowski, op. cit., s. 98.

63 Cyt. za: J. Kandziora, op. cit., s. 225.

64 B. Schulz, *Księga listów*, s. 236.

Ale to dzięki literaturze osiągnął artystyczną pełnię. W swych pracach plastycznych, choć poświęcił im nieporównanie więcej czasu i uwagi niż literaturze, nigdy nawet nie zbliżył się do wielkości, którą emanuje każdy akapit jego prozy.

W ciągu swego pięćdziesięcioletniego życia wykonał tysiące rysunków i ta znacząca liczba stanowi uderzający kontrast wobec trochę więcej niż trzydziestki opublikowanych opowiadań. Jego rozwój jako artysty plastyka (warto przypomnieć, że w zasadzie samouka) dość szybko osiągnął swój szczyt, po czym nastąpiły lata, które można określić czasem stagnacji, a nawet regresu. Daje do myślenia fakt, że największym graficznym osiągnięciem Schulza pozostała stworzona jeszcze na samym początku lat dwudziestych *Xięga bałwochwalcza*.

Powiedzmy to otwarcie – nie był wybitnym malarzem. Świat jego obrazów jest płaski i monotony, nie tylko gdy porównamy go z jego światem literackim. Przy dłuższym kontakcie zaczyna nużyć jego tematyczna ciasnota, będąca konsekwencją fiksacji na jednym w zasadzie motywie – dominacji cielesnie wspaniałych kobiet i fizycznej pokraczności korzających się przed nimi mężczyzn.

W tych grafikach o wiele konsekwentniej niż w literaturze realizuje wyrażone w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza przekonanie, że artysta przez całe życie krąży wokół danych mu u jego zarania kilku fundamentalnych obrazów, które tworzą jego „kapitał ducha”. Jednak w przeciwieństwie do prozy, Schulzowi nie udało się ich „przełamać [...] w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu”⁶⁵. Jego prace plastyczne są więc poznawczo mało odkrywczyste, pozostają monochromatyczne nie tylko w graficznym sensie tego słowa.

Pisarstwo Schulza jest olśniewającym wyczynem jego współdziałającej z intelektem wyobraźni, która syntetyzuje z prostych pierwiastków naszej rzeczywistości wcześniej nieistniejące „związki chemiczne”, czyniąc w ten sposób nasz świat o nie bogatszym. Stwarzała więc coś, co nie powstało w akcie boskiej kreacji świata, ale bezwzględnie powinno powstać.

Niczego podobnego nie da się powiedzieć o jego grafikach. Są one pod tym względem zwyczajnie bezpłodne, a jednocześnie pozostają wtórne wobec słynnych cykli graficznych Goi.

Przeciętność prac plastycznych Schulza, gdy chodzi o obecność w nich stwarzającej wyobraźni, staje się szczególnie widoczna, gdy zestawimy je z rysunkami często z nim porównywanego Alfreda Kubina⁶⁶. Kubinowi

malarstwo
przeciętne

pisarstwo
olśniewające

⁶⁵ Ibidem, s. 106.

⁶⁶ K. Lipowski, *Demiurg jest dwoistością. Alfred Kubin i Bruno Schulz – próba porównania*, „Schulz/Forum” 2, 2013.

w grafice udało się to, co staje się największym osiągnięciem Schulza w prozie – stworzył nieistniejącą wcześniej rzeczywistość, której plastyczna sugestywność nie pozwala o sobie zapomnieć.

To nie przypadek, że Schulz za życia nie zyskał istotnego rozgłosu jako malarz, choć konsekwentnie o to zabiegał. Mimo że jego sukcesy na tym polu bywały niepozbawione znaczenia (około dziesięciu wystaw, często gdzieś na prowincji, oraz zbiorowe wystawy we Lwowie, w Wilnie i Warszawie⁶⁷), to jednak nie uczyniły go one liczącym się w kraju artystą. Bardzo znamienne było pod tym względem fiasko jego wyprawy do Paryża, gdzie przyjechał w sierpniu 1938 roku, zabrawszy ze sobą około stu rysunków z nadzieją na ich wystawienie. Mimo kontaktów wyrobionych mu przez przyjaciół oraz obecności na miejscu życzliwych ludzi, ostatecznie nic z tego nie wyszło. Tylko częściowo można to było zrzucić na karb szczytu urlopowego w tym mieście.

Tak więc również malarskie dokonania, podobnie jak literackie, były dotknięte w jego odczuciu skazą nieureczywistnienia. W jednej z chwil całkowitej utraty wiary w sens tego, czym się przez całe życie zajmował, pisał do Romany Halpern: „Upadłem zupełnie na duchu. Powiedziałem sobie, że nie jestem ani malarzem, ani pisarzem, ani nawet porządnym nauczycielem. Wydaje mi się, że oszukałem świat jakąś błyskotliwością, że nic we mnie nie ma”⁶⁸.

9

Jeśli nawet uznać, że nie udało mu się zostać ani malarzem, ani pisarzem, ani nawet nauczycielem (przynajmniej w takim wymiarze, jakiego sam pragnął), to na pewno jedno można o nim powiedzieć bez chwili zawahania – był artystą *par excellence*. Był artystą zupełnie niezależnie od tego, co napisał i namalował. Artyzm stanowił sam rdzeń jego egzystencji, artyzm tak z nim tożsamy, jak to tylko możliwe. Tego rodzaju artystą nie można się stać. Nim się jest albo nie.

O takim właśnie artyzmie, który jest „tak głęboki, tak związany z początkiem i losem człowieka, że nie ma dla niego słodsze*go* i godniejszego odczuwania nad tęsknotę ku rozkoszom zwyczajności”⁶⁹, opowiada nowela Tomasza Manna *Tonio Kröger*. Jej bohaterem jest pisarz naznaczony od najwcześniejszego dzieciństwa piętnem artystycznego powołania. Czyni to jego egzystencję niepodobną do żadnej innej, boleśnie wyłączając go ze wspólnoty tak zwanych normalnych ludzi. Dla świata jest

jak Tonio
Kröger

67 Zob. na ten temat: U. Makowska, *Dziwna awersja. O wystawach Schulza*, „Schulz/Forum” 13, 2019.

68 B. Schulz, *Księga listów*, s. 140–141.

69 T. Mann, *Tonio Kröger i inne opowiadania*, tłum. L. Staff, Warszawa 1987, s. 72.

dziwołagiem, zatopionym, niczym owad w bursztynie, w obcych przeciętnemu człowiekowi sprawach sztuki. Ale Tonio, żyjąc na co dzień wyłącznie sztuką, jest jednocześnie złąkniony kontaktu z banalnym życiem i swoje odcięcie od niego uważa za rodzaj kalectwa. Tymczasem krąg jego przyjaciół zamyka się w takich samych jak on „demonach, koboldach, ciężkich potworach”⁷⁰.

To chyba nie zbieg okoliczności, że Schulz, pisząc Romanie Halpern o swym zamknięciu we własnym świecie, z którego wydobyła go dopiero Józefina Szelińska, niemal dokładnie powtarzał autodiagnozę wypowiedzianą przez Tonia Krögera, używając przy tym charakterystycznego słowa, na które warto zwrócić uwagę: „Ona, moja narzeczona stanowi mój udział w życiu, za jej pośrednictwem jestem człowiekiem, a nie tylko lemurem i koboldem. Ona mnie odkupiła swoją miłością zatraconego już prawie i przypadłego na rzecz nieludzkich krain, jałowych Hadesów fantazji”⁷¹.

Schulz był, jak już tu wspomniałem, wielbicielem pisarstwa Tomasza Manna i trudno podejrzewać, aby nie czytał jednego z najbardziej znanych jego opowiadań, w którym na dodatek mógł znaleźć portret swego artystycznego sobowtóra.

Kobold (czyli groteskowy gnom z germańskiej mitologii) to określenie jego outsiderstwa, które zapewne należało do wspólnego szyfru Schulza i Szelińskiej, skoro tak właśnie go nazwała w liście do Ficowskiego⁷². Był według niej koboldem, gdyż: „nic co ludzkie nie było [mu] bliskie [...] jedyną realnością była dla niego sfera jego twórczości, [...] artysta pochłonął w nim człowieka [...], nie było w nim owego *hiatus* między człowiekiem a artystą [...]”⁷³.

Trzeba tu wspomnieć o jeszcze jednej, zupełnie niezwykłej zbieżności między Schulzem a bohaterem opowiadania Manna w kontekście „kryminalnej” przygody Tonia.

Kröger po wielu latach nieobecności w swym rodzinnym mieście (jest nim oczywiście Lubeka) zatrzymuje się w jednym z jego hoteli podczas podróży do Danii. Zachodzi tu bardzo symptomatyczny incydent – miejscowy policjant bierze go za poszukiwanego listem gończym oszusta. Dość przykre przesłuchanie w końcu wyjaśnia sprawę, ale Tonio wcale nie dziwi się, że został wzięty za przestępcę przez czujnego funkcjonariusza. W przekonaniu Tonia artysta jest podobnym wyrzutkiem społecznym jak kryminalista, a jego „sumienie mieszczkańskie każe [...]”

kobold...

...i oszust

70 Ibidem, s. 49.

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

72 Cyt. za: idem, *Szkice krytyczne*, s. 194.

73 Ibidem.

widzieć we wszelkim artyzmie [...] coś głęboko dwuznacznego, podejrzanego, wątpliwego [...]”⁷⁴.

Kiedy przyjaciółka Schulza Regina Silberner przyleciała z mężem w 1942 roku z Hawany do Miami, FBI przesłuchiwało ich przez kilka godzin. Cały ich spory bagaż został poddany szczegółowej rewizji. Spośród licznych znajdujących się w albumach fotografii podejrzliwość wzbudziła tylko jedna – Brunona Schulza. Funkcjonariusze FBI z jakąś niepojętą natarczywością żądali szczegółowych wyjaśnień, jak się nazywa człowiek na niej się znajdujący, kim jest i gdzie obecnie przebywa. Trwało to naprawdę długo. Wreszcie pozwolono im wjechać do USA, ale wszystkie ich papiery zostały zatrzymane do dalszego zbadania. Kiedy po jakimś czasie do nich wreszcie wrócili, brakowało tylko jednej rzeczy – zdjęcia Brunona Schulza. Zapewne do dziś znajduje się ono w policyjnych archiwach pośród fotografii osobników stanowiących zagrożenie dla bezpieczeństwa państwa⁷⁵.

Szelińska pisała, że życie Schulza było całkowicie podporządkowane sztuce, ale właściwiej byłoby powiedzieć o nim podobną rzecz, jaka została już tutaj powiedziana odnośnie do jego języka – ono było sztuką. Jego oddanie się sztuce powinniśmy więc rozumieć szerzej niż tylko jako całkowite poświęcenie się czynności pisania czy malowania. Czystą sztuką był jedyny w swoim rodzaju sposób codziennego istnienia Schulza, a także to, co stanowiło treść pełnego bogactwa życia wewnętrznego, będącego jego życiem właściwym. Pisanie czy malowanie stanowiło zaledwie ich materialny i fragmentaryczny przejaw.

To nie z powodu zetknięcia się z opowiadaniem czy rysunkami Schulza, ale z samym Schulzem, Debora Vogel mogła wyznać mu w liście, że „przecież rozmowy nasze dawne i kontakt nasz był jedną z tych nielicznych cudnych rzeczy, jakie zdarzają się raz jeden w życiu, a może nawet raz na kilka czy kilkanaście beznadziejnych, bezkolorowych żyć”⁷⁶, a Józefina Szelińska powtórzyło to samo innymi słowami: „Te seanse u mnie [...] – a następnie nasze spacerunki na łąki [...] dały mi przedsmak cudowności, niepowtarzalnych przeżyć, które tak rzadko w życiu się trafiają. Był to sam ekstrakt poezji. [...] dla Brunona młody laszek brzozy, sama nieporadność wzruszająca, służył jako temat do snucia refleksji i gromadzenia obrazów, aby dojść niejako do głębi zjawiska”⁷⁷.

Aby być dla tych kobiet poetą, nie musiał napisać nawet jednej linijki.

74 T. Mann, op. cit., s. 57–59, 71.

75 R. Silberner, op. cit., s. 23–24.

76 B. Schulz, *Księga listów*, s. 265.

77 J. Ficowski, op. cit., s. 325.

[paralele i konteksty]

Hana Nela Palková: Ciało tekstu, tekst ciała. O cielesności i Księdze w powieści Amira Gutfreunda *Agadat Bruno we-Adela*

Słowacki plastyk i artysta multimedialny Matej Krén zasłynął swoimi mieszkaniem z książek, ciałami-tekstami, wystawianymi w galeriach lub instalowanymi na stałe w różnych zakątkach świata. Zarówno w przypadku wieży *Idiom*, nazywanej także *Kolumną wiedzy*, umieszczonej w Bibliotece Miejskiej w Pradze (wieża z książek z otworem w kształcie kropli, wywołująca poczucie nieskończoności), jak i *Omfalos* (igloo z książek, w którego środku płonie ogień), *Gravity mixera* (książkowa rotunda) w pawilonie czeskim na EXPO 2000 w Hanowerze, *Pasażu* na praskiej Kampie czy innych dzieł, książka-tekst za każdym razem zmienia się w rękach artysty w ciało-budynek, w którym sąsiadują ze sobą różnego rodzaju teksty, tworząc w ten sposób tekst-ciało oraz ciało-tekst, przy czym ważną rolę odgrywają tu wizualizacja (lustra oraz urządzenia kinetyczne zwielokrotniające efekt wizualny), teatralizacja i intertekstualność. Podobnie tekst i ciało wchodzi ze sobą w dialog w powieści Amira Gutfreunda *Agadat Bruno we-Adela*¹, ostatniego

ciało z książek

1 A. Gutfreund, *Agadat Bruno we-Adela*, Kineret 2014. Wydanie w języku angielskim: *Last Bullet Calls It*, transl. Y. Greenspan, E. Fallenberg, Seattle 2017; wydanie w języku francuskim: *La légende de Bruno et Adèle*, trad. K. Wierzchowski, Paris 2017. Książka nie została jak dotąd przetłumaczona na języki polski i czeski.

dzieła izraelskiego pisarza, w której głównymi toposami stają się ciało i tekst, czyli teksty opowiadań Brunona Schulza.

Tekst jako tkanie, tkanina, tkanka

O tekstualności ciała w kontekście dyskursu miejskiego mówi także Daniela Hodrová, która w monografii *Citlivé město* (Miasto wrażliwe) rozróżnia dwa typy pisania/miast – jangowe i jinowe. Podczas gdy miasto jangowe jest regularne, przeważa w nim geometryzacja i dążenie do UKONSTYTUOWANIA SIĘ, miasto jinowe cechują nieregularność, organiczność i tendencja do PROBLEMATYZACJI, ZANIEPOKOJENIA, ROZSADZENIA, których narzędziami są przeinaczenie, barbaryzacja, parodia, karnawalizacja, interioryzacja i tajemniczość. Pisanie jinowe jest procesem przypominającym tkanie, splatanie materiału za pomocą skojarzeń, fragmentaryzacji, kolistości rozumianej jako *mise en abyme*, czyli zwijanie tekstu do środka, do otchłani narracyjnej, lecz także rozwijanie i zwijanie czasu w pętli. Pisanie jest podobne do czynności tkania czy ugniatania, które przypomina zanurzenie się w głęboki sen wynikający z nieświadomości. Twórca tekstu staje się prządką, która układa z nici określony (sensowny) wzór, przy czym czynność ta, kontekst (od *con-texo*, „przędę”), stwarza jedność aluzji i kompleks powiązań². Hodrová rozumie tekst jako tkaninę i tkanę, „dzieło otwarte” z miejscami zarodkowymi, zdolnymi do dalszego rozwoju, wiązania się z doświadczeniami innych ludzi, czyli w naszym przypadku z innymi tekstami. Również opowiadania Schulza stają się „dziełem otwartym”, z którym związany zostaje tekst *Legandy o Brunonie i Adeli*. Amir Gutfreund przyjmuje tu rolę wspomnianej prządky, zwijającej i rozwijającej historię (historie) w kilku zamiennych pętlach czasowych, które ostatecznie łączą się w jedną całość. Seria morderstw we współczesnym Izraelu, powiązanych odnalezionymi na miejscach zbrodni graffiti z cytatami z *Sanatorium pod Klepsydrą*, historia amerykańskiego gangstera żydowskiego pochodzenia, mieszkającego w Brytyjskim Mandacie Palestyny, legenda o śmierci Schulza w drohobyckim getcie oraz sny jednego ze sprawców zbrodni następują po sobie niczym kolejne sceny filmu, ułożone na pozór chaotycznie, bez związku, nieczytelnie. Hodrová zauważa, że plemiona tubylców zdolne są do czytania krajobrazu, tymczasem *homo urbanus* nie potrafi zrozumieć tekstu miasta, a z całą pewnością nie jest zdolny, by pojąć palimpsest tekstów³. Pojedyncze wątki, rozsiane w strukturze

pisanie
jangowe
i jinowe

jak w filmie

2 D. Hodrová, *Citlivé město. Eseje z mytopoetiki*, Praha 2006, s. 86.

3 Ibidem, s. 53.

Legandy o Brunonie i Adeli, łączą się nieoczekiwanie w jednolity mechanizm związków. Ciało tekstu Schulza zamienia się w tekst ciała Gutfreunda, w refleksję na temat ciała i cielesności w tekście świata.

Tekst, inter-tekst, kontekst

Trzy ofiary morderstwa – Ronit Lewy, Juliana Lewina i Tamarę Zelipowicz – łączy nie tylko pokrewieństwo, stosunek do patriarchy rodu, doktora Andreasa Lewina, czy śmierć zadana nietypowym w tamtych czasach i miejscu rodzajem broni, lecz także teatralizacja morderstwa, wizualizacja miejsca zbrodni oraz to, że ich ciała użyto jako tekstów o innych ciałach. Przy trupach wszystkich trzech ofiar znaleziono bowiem ścienne graffiti z cytataми z *Sanatorium pod Klepsydrą*: „I płakałem ze szczęścia i z bezsilności”⁴ (*Genialna epoka*), „wszystkie książki dążą do Autentyku”⁵ (*Księga*) i „Trony więdną nie zasilane krwią”⁶ (*Wiosna*). Daniela Hodrová opisuje graffiti jako jeden ze sposobów, którymi „dzikość” wprowadza element niepokoju, rozsadza z zewnątrz hegemonię regularnej, monolitycznej zasady jangowej. Graffiti są dziką częścią miasta, pisaniem miasta, a ich twórcy próbują w ten sposób zakomunikować swoje istnienie, wpisać się w miasto i zarazem je przepisać⁷.

„Graffiti [...] wnoszą do Tekstu miasta *inne* pismo, pismo «zdziczałe», graniczące z nieczytelnością oraz wewnętrzną pustką. Znak-zygzak jest czymś na kształt śladu *innego*, które znajduje się pośrodku znanego świata, ogólnie widoczne czy też w jakiejś przestrzeni *za* albo w pustym miejscu. [...] Głos «dzikości», jej ciemnych rytuałów, rozbrzmiewa złowieszczo wśród różnorodnych głosów miasta, zdziczałe litery i teksty tworzą część pisemnej polifonii miasta. [...] Możliwe jednak, że pośród tych komunikatów z *inąd* ukrywa się znak, którego sens nam na razie umyka i który wskazuje drogę, której jeszcze nie widzimy”⁸.

Czy zatem stworzony przez zbrodniarzy tekst graffiti jest pusty albo nieczytelny? Czy za zdziczałym wykrzykiem, wiadomością z *inąd*, ukryty jest sens, który nam umyka i zarazem wskazuje niezauważalną dotąd

miejsce
zbrodni

4 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd. 3, Kraków–Wrocław 1985, s. 134.

5 Ibidem, s. 129.

6 Ibidem, s. 172.

7 B. Schulz, op. cit., s. 58.

8 „Graffiti [...] vnášejí do Textu města *jiné* pismo, pismo «z d i v o č e l é», hraničí s nečitelností nebo vyprázdněností. Znak-klikyhák jako by byl stopou *jiného*, které se nalézají uprostřed známého světa, na očích všem nebo někde *za* či na pustém místě. [...] Hlas «d i v o č i n y», jejich temných rituálů zní výhrůžně v různohlasí města, zdivočelá písmena a texty tvoří součást různopsaného města. [...] Ale možná se mezi těmito zprávami o *djinud* skrývá znamení, jehož smysl nám zatím uniká a jež odkazuje k cestě, kterou dosud nevidíme”. D. Hodrová, op. cit., s. 223. Hodrová užila kursywy i cudzysłowu, spacjaowanie pochodzi od autorki artykułu.

drogę? Hodrová pyta, czy graffiti nie są przypadkiem stylem komunikacji z kolektywną duszą miasta, ze zbiorową nieświadomością. Aby odpowiedzieć na powyższe pytania, postaram się przyjrzeć bliżej pojęciom *innego*, „dzikości”, *za* oraz z *inąd*.

Przestrzeń za tekstem

Kluczem do rozwiązania zagadki śmierci kuzynów oraz połączenia ich z tajemniczymi graffiti stają się dla oficera policji, Jony Merlina, siedemnastoletnia Zoe Nehushtan, odbywająca samotne wędrówki po nocnym Tel Awiwie, miłośniczka opowiadań Brunona Schulza, która spędziła z drugą z ofiar jej ostatnią noc (i nie ma w związku z tym wiarygodnego alibi), oraz młody dziennikarz o niejasnej orientacji seksualnej, Ray Citrin, autor tekstów o miejskim graffiti i znajomy przedstawicieli ulicznej sztuki. Stworzenie pełnego wzoru, dotarcie do znaczenia tekstu wymaga od nas podążania za wątkiem, z którego utkana jest historia, a więc za procesem ugniatania, głębokiego snu, tkania, splatania ze sobą pojedynczych wątków, słowem – za wspomnianym wcześniej *con-texo*, kontekstem. Trzy graffiti-cytaty są fragmentami opowiadań *Genialna epoka*, *Księga* i *Wiosna*, które tworzą jądro *Sanatorium pod Klepsydrą*, i należy je czytać – zarówno u Schulza, jak i u Gutfreunda – w ścisłym związku ze sobą. Aby zrekonstruować kontekst wiadomości z *inąd*, należy trzymać się wątku z *Legandy o Brunonie i Adeli* i podążać z nim aż *za* tekst Gutfreunda, *za* tekst graffiti, od nici do osnowy, innymi słowy – trzeba umieć czytać tkaninę tekstu także *za* cytowanym fragmentem.

Pierwsze graffiti („I płakałem ze szczęścia i z bezsilności” z *Genialnej epoki II*) jest krzykiem o pomoc w walce z powodzią, z którą wołający nie może sobie sam poradzić: „– Obudźcie się – wołałem – pośpieszcie mi z pomocą! Czy mogę sam jeden podołać temu z a l e w o w i, czy mogę ogarnąć ten p o t o p? Jak mam, sam jeden, odpowiedzieć na milion olśniewających pytań, którymi Bóg mnie zalewa?”⁹

Przy tym zarówno u Schulza, jak i u Gutfreunda symptomatyczna staje się technika podwojenia. Chodzi o znaną już z Biblii zasadę, że ważne informacje zawsze powtarzają się w tekście¹⁰, a także o cechę typową dla tekstu jinowego, związaną ze splataniem ze sobą fragmentów, ruchem kolistym, zwijaniem oraz rozwijaniem. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą*

9 B. Schulz, op. cit., s. 134.

10 W oryginale Biblii hebrajskiej użyto w tym celu przede wszystkim anagramów w rdzeniach słów zbudowanych z samych spółgłosek. Na przykład w Księdze Rut Boaz, który ratuje owdowiałą Rut za pomocą lewiratu, aby zapewnić jej męskiemu potomstwu ciągłość krwi ze zmarłym mężem, staje się uosobieniem zbawiciela. Dlatego też za każdym razem, gdy wymieniane jest w tekście

podejrzani

pierwszy
trop

używa w jednym zdaniu dwóch synonimów wyrażających ogrom, które odsyłają czytelnika do katastrofy biblijnych rozmiarów: zalew i potop – odpowiada im hebrajskie słowo שיטפון (*shitaфон*), które zostało wplecione do nazw dwóch przedostatnich rozdziałów *Legandy o Brunonie i Adeli*: לקראת שיטפון¹¹ (*Likrat shitaфон* można przetłumaczyć jako *Przed potopem*, ale też *Do potopu* lub *Potopowi naprzeciw*) i שיטפון¹² (*Shitaфон, Potop*)¹³.

Jeśli umieścimy drugie graffiti w tkaninie tekstu Schulza i w związku z jego *Księgą V*, dowiemy się nieco więcej o efemerycznej naturze książek. Możemy je porównać do meteorów, feniksów lub popiołów, w odniesieniu do Księgi, Autentyku, starego źródła, które rośnie (podczas gdy książek ubywa). Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* podkreśla więc za pomocą różnego rodzaju epitetów czy zasady powielania autentyczność, a także proces ubywania i rośnięcia:

„Jakże zobojętniały mi wszystkie książki!

Bo zwykle książki są jak meteory. Każda z nich ma jedną chwilę, moment taki, kiedy z krzykiem wlatuje jak feniks, płonący wszystkimi stronicami. Dla tej jednej chwili, dla tego jednego momentu kochamy je potem, choć już wówczas są tylko popiołem. I z gorzką rezygnacją wędrujemy niekiedy późno przez te wystygłe stronicę, przesuwając z drewnianym klekotem jak różaniec martwe ich formułki.

Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wzlotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie. Jednakowoż nie chcemy nużyć czytelnika wykładem Doktryny. Chcielibyśmy tylko zwrócić na jedną rzecz uwagę: Autentyk żyje i rośnie”¹⁴.

drugi trop

jego imię (בועז), towarzyszy mu czasownik „pomógł” (עזב, *azaw*). Warto jednak pamiętać przy czytaniu anagramu w rdzeniu słowa (*b-z i -zw*), że litera *ע* jest niema, nie uwzględnia się jej w wymowie (-), literę *ב* zaś możemy czytać jako „b” lub „w”. Zasadę powielania odzwierciedla również znaczące użycie dualu w hebrajskim, ponieważ końcówką dualową *-ajim* (ייים) oznacza się nie tylko parzyste rzeczy lub części ludzkiego ciała, lecz także rzeczy, miejsca lub pojęcia o dwukrotnym lub nieskończonym znaczeniu, takie jak מיים (*majim*, woda), חיים (*chajim*, życie) i ירושליים (*Jerushalayim*, Jerozolima).

11 A. Gutfreund, *Agadat Bruno we-Adela*, s. 215. Autorzy tłumaczenia na język angielski Yardenne Greenspan i Evan Fallenberg wybrali przekład *Before the Flood*, czyli „Przed potopem”. Zob. A. Gutfreund, *Last Bullet Calls It*, s. 183.

12 A. Gutfreund, *Agadat Bruno we-Adela*, s. 220.

13 Bruno Schulz stosował zasadę powielania między innymi w przypadku motywu zwicznętego biodra Jakuba. Topos ten powtarza się w opowiadaniach *Martwy sezon* („Nazajutrz ojciec kulał lekko na jedną nogę”) oraz w *Nawiedzeniu* („Słyszeliśmy łomot walki i jęk ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem, który jeszcze urąga”). B. Schulz, op. cit., s. 227 i 47. Przy czym powielenie motywu wskazuje tutaj nie tylko na jego dwukrotne znaczenie, lecz także na fakt, iż trzeba czytać obydwa miejsca we wzajemnej relacji.

14 Ibidem, s. 128–129.

trzeci trop

Wizualizacja trzeciego ciała-tekstu jest najsilniejsza, a miejsce morderstwa najbardziej teatralne. Starsza kobieta została po śmierci ułożona w kręgach własnej rozbryzganej krwi, powstałych w efekcie przywiązania ofiary do sufitowego wentylatora i jego uruchomienia. Tekst graffiti, odwołanie do *Wiosny XXIX*, oraz kontekst miejsca zbrodni naprowadzają naszą uwagę na motywy krwi, tajemnicy, zakazu i milczenia: „Trony więdną nie zasilane krwią, żywotność ich rośnie tą masą krzywdy, zaprzeczonego życia, tego wiecznie innego, co zostało przez nie wyparte i zanegowane. Odślaniamy tu rzeczy tajne i zakazane, dotykamy tajemnic stanu, tysiącrotnie zamkniętych, zapieczętowanych na tysiąc pieczęci milczenia”¹⁵.

kto zawinił?

Zawarte w cytatach-graffiti bezpośrednie aluzje, swoisty tekst *za* ujawnił nam zatem wołanie z *inąd*, wołanie *innego* o pomoc w walce z potopem, w starciu z nagromadzoną krzywdą, która jest przedmiotem tajemnicy spowitej zakazem i milczeniem. Ten, kto wyrządził krzywdę i osnuł ją milczeniem, spłonie na popiół niczym meteor, będzie go ubywać jak książek, podczas gdy Księga-Autentyk będzie rosnąć. Kto jednak zawinił tak bardzo, że ciała zmieniają się w teksty dzikiego wołania? Kluczem może tu być pokrewieństwo ofiar, ich wspólny przodek, słynny ginekolog Andreas Lewin, który jako jeden z pierwszych w Izraelu walczył o legalizację aborcji. Mogą to być jednak także białe miejsca niedopowiedzenia, o których Daniela Hodrová pisze, że nie sygnalizują one braku znaczenia, ale – przeciwnie – stanowią domenę innego, ukrytego sensu¹⁶: „Znaczenie tkwi w niedopowiedzeniu, w sugestii i podpowiedzi, w milczeniu, czytelnik tylko domyśla się i próbuje wypełniać «puste» miejsca. W tego typu fragmentarycznym tekście na dobrą sprawę w osobliwy sposób uwidacznia się nam i sygnalizuje natura otwartego, niejasnego znaczenia, obecnego nie *w* – w środku lub na końcu [...], ale raczej gdzieś *nad*, *pomiędzy* i *za* – znaczenia tworzącego transcendentną warstwę tekstu”¹⁷.

Skoro udało nam się przyjrzeć przestrzeni *za* tekstem, pozostaje dopełnić „puste” miejsca *pomiędzy* tekstami oraz *nad* nimi.

Przeźrenie między tekstem

Pomiędzy trzema ciałami-tekstami znajdują się trzy sny-teksty, które śnią się jednemu z oprawców, milczącemu (lub niememu?) olbrzymowi Efraimowi, przy czym wizje te nie należą do niego. Pierwszy sen rozgrywa się w 1914 roku, po rozpoczęciu I wojny światowej i jest dialogiem Brunona z matką, w którym pisarz neguje wybuch walk, twierdząc, że

15 Ibidem, s. 172.

16 D. Hodrová, ...*na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Praha 2001, s. 476.

17 Ibidem, s. 477.

mocarstwa zawarły pokój. W drugim śnie, osadzonym w okresie międzywojennym, Bruno informuje Biankę o porzuceniu studiów architektonicznych i powrocie do niej, kobieta jednak ostrzega go przed gniewem męża w przypadku znalezienia listów, które pisarz wysyłał do niej ze Lwowa. W ostatnim ze snów, z czasów II wojny światowej, Bruno rozmawia ze Szłomą, bohaterem swoich opowiadań, i zastanawia się, czy po bliskiej, przeczuwanej przez niego śmierci uda się ocalić jego miłość i twórczość¹⁸. W każdym z tych sennych *intermezzi* podkreślone zostały – i to już w samych nazwach rozdziałów – milczenie oraz obcość snu – חלום לא-לו (Efrayim ha-shotek, khaser ha-milim, kholem khalom lo-lo, czyli „Milczącemu Efraimowi, któremu brakuje słów, śni się sen, który nie należy do niego”)¹⁹. Helena Kalábová podkreśla, że człowiek nie przerywa mówienia nawet wtedy, gdy śni lub milczy, a w snach przeplatają się przeszłość, terażniejszość i przyszłość²⁰. Efraim milczy w całym tekście *pomiędzy*, w jego imieniu zaś przemawiają sny: o wojnie, o utraconej *femme fatale* oraz dylemacie, czy nasza twórczość nas przeżyje. Pierwszy sen należy prawdopodobnie do amerykańskiego gangstera żydowskiego pochodzenia Barneya Lindemana, walczącego przeciwko Brytyjczykom w czasach Mandatu Palestyny, który pozostawił po sobie żonę, córkę i wnuczkę o imieniu Adela, a także mieszkanie pełne starej broni. „Właścicielem” drugiego snu jest Elijahu, ojciec Efraima, starca na wózku inwalidzkim, który stracił w niewyjaśnionych okolicznościach ukochaną żonę Rachelę, wychował upośledzonego syna, a w końcu popadł w obłąd. W trzecim śnie możemy domyślać się wizji samego autora *Legendy*, chodzi bowiem o dialog między Brunonem Schulzem i Amirem Gutfreundem na temat życia, twórczości i śmierci. Milczący Efraim, któremu brakuje słów, opowiada w istocie czytelnikowi o owianym tajemnicą odejściu swojej matki.

Przestrzeń *nad* tekstem

Chcąc „dotkać” wraz z Amirem Gutfreundem jego tekst-ciało, stworzyć logiczny wzorzec, nazwać ostatnie niedopowiedziane miejsca, w których ukryte jest znaczenie, musimy pochylić się nad miejscem *nad* tekstem.

18 W wersji angielskiej *Last Bullet Calls It* – trudno stwierdzić, czy z powodu bezsilności tłumaczy wobec trudnej interpretacji snów, czy z powodu decyzji wydawcy podyktowanej względami komercyjnymi, zrezygnowano zupełnie z tłumaczenia drugiego i trzeciego snu. Brakuje więc w przekładzie angielskim całych dwóch rozdziałów, co zmienia rozumienie książki, a więc także interpretację tekstu-ciała.

19 .203 ,130 ,77, 'עמ', אגדת ברוננו ואדלה, אמיר גוטפריינד, אגדת Bruno we-Adela, s. 77, 130, 203.

20 H. Kalábová, *Tělo a čas*, Liberec 2016, s. 71.

czarny
charakter

Cytowane opowiadania *Genialna epoka*, *Księga* i *Wiosna* są właśnie elementami tej przestrzeni, a więc tego, co znajduje się *nad* tekstem *Sanatorium pod Klepsydrą*, w którym szalony doktor Gotard, samozwańczy Bóg, prowadzi eksperymenty z czasem, a także z ludzkim życiem. Elijahu Selfter, do którego należy drugi ze snów jego syna, w pewnym momencie siedzi przy łóżku szpitalnym umierającego doktora Andreasa Lewina, słynnego i szanowanego ginekologa, dziadka zamordowanych ofiar, a zarazem samozwańczego Boga, który bawił się – podobnie jak doktor Gotard czy doktor Mengele – życiem i śmiercią swoich pacjentek, przeprowadzając „dla dobra nauki” eksperymenty na ich ciałach. Straszna tajemnica zaklejona jest tysiącami pieczęci milczenia, zarówno tego naturalnego, spowodowanego śmiercią ofiar, jak i wymuszonego na asystujących pielęgniarzach. Mamy tu więc do czynienia z nagromadzoną krzywdą, zanegowaniem życia, potopem, któremu Elijahu nie jest w stanie stawić czoła i dlatego woła o pomoc. Umierającemu doktorowi Lewinowi szepcze do ucha wiersz Włodzimierza Żabotyńskiego: „Kiedyś zapłacisz, Kain, duszami swoich wnuków”²¹, bierze broń po Barneyu Lindemanie i z pomocą dwóch olbrzymów, swojego upośledzonego syna, milczącego Efraima, oraz Shimshona Kriker, zalewa trony krwią, mordując wszystkich wnuków doktora Lewina. Autentyk, czyli prawda Elijahu, rośnie w ten sposób, natomiast fałszu, uosobianego przez wnuków Lewina, ubywa.

Wpisać się w miasto, przepisać miasto

głos z inąd

Ciała pacjentek doktora-monstrum miały służyć za materiał dla tekstów naukowych. Nagromadzenie krzywd spowodowało jednak, że ciało tekstu *Sanatorium pod Klepsydrą* zmieniło się w tekst ciał opowiadających o przemilczanej, straszliwej tajemnicy. Graffiti, teksty-ciała w *Legendzie o Brunonie i Adeli*, są głosem *innego*, z *inąd*, z „miejsc dzikich”. Żeby go usłyszeć, należy odczytać także miejsca przemilczane, przestrzenie *za*, *pośród* i *nad*. Zdaniem Daniela Hodrowej dzikość wydostaje się na powierzchnię w postaci psychiki archaicznej (połączonej ze snami, z głębią nieświadomości), której źródeł Jung upatrywał w świadomości dzieci lub osób umysłowo chorych, ponieważ dominuje w niej to, co nad-językowe, symboliczne i zdeterminowane myśleniem emocjonalnym. Opierając się na myśli Daniela Hodrowej, zadaliśmy pytanie, czy graffiti są może dialogiem z kolektywną nieświadomością miasta. Nie mamy innego wyboru, niż zgodzić się, że „nasze” graffiti, tekst-ciało, rozumiany

21 *Od* עוֹד שְׁלֵם נְשָׁלֵם לָךְ, קֵין, אֵת נִפְשׁוֹת צְעִירֶיךָ נִטֵּל. אמיר גוטפרוינד, *אגדת ברוננו ואדלה*, עמ' 24. *Od shalem neshalem lekha Kain, et nafshot tseirekha nitol*. A. Gutfreund, *Agadat Bruno we-Adela*, s. 24.

jako „dziki głos” z *inąd*, jest próbą problematyzacji, rozsadzenia czy nawet zniszczenia dominującego dyskursu o tym, co dopuszczalne i kto zasługuje na szacunek, wewnętrznym oskarżeniem zbiorowej duchowości miast o (współ)przemilczanie zbrodni, chęcią wpisania się własnym tekstem w kolektywną duszę miasta, chęcią przepisania jej. Problem tkwi jednak w tym, że – jak twierdzi Hodrová – „społeczeństwo miejskie [...] nie chce [...] wsłuchać się w rozdzierający głos tej *innej* dziczy, skonfrontować się z nią jak z własnym Cieniem”²².

przepisać
duszę miasta

22 „Městská společnost [...] není [...] ochotna naslouchat drásavému hlasu této *jiné* divočiny, konfrontovat se s ní jako s vlastním Stínem”. D. Hodrová, *Citlivé město*, s. 54.

Tymoteusz Skiba: Bruno Schulz czyta Conrada v. 2

wszystkie
chwytaki
dozwolone

Z tekstu Bogusława Gryszkiewicza *Bruno Schulz czyta Conrada* wypływa przygnębiający wniosek: wizerunki pisarzy można kreować i nagiąć do dowolnych form. Josepha Conrada, zdaniem Gryszkiewicza, postrzega się jako postać pomnikową, „surowego, pesymistycznego moralistę”¹, przewodnika duchowego, a zarazem szowinistę, homofoba, rasistę, antysemitę, czasami widząc w nim również pisarza. Podobnie jest z innymi twórcami. Potępiana przed 1956 rokiem twórczość Kafki wraz z odwilżą październikową zyskuje wymiar socrealistycznego rozliczenia z okresem stalinizmu, a sam K. okazuje się dobrym komunistą zagubionym w epoce „błędów i wypaczeń”. Andrzej Wirth napisał w 1957 roku: „Kafkowski Faust jest dla nas – i to jednoznacznie – pozytywnym bohaterem «milionowego okresu», on szuka «socjalizmu, który daje się lubić», nie «dzięki», ale «wbrew» rzeczywistości [...]. Myślę, że polska widownia odczytałaby dzisiaj *Zamek* nie metafizycznie i nie religiancko, ale właśnie w ów jedynie narzucający się sposób – jako odbicie klęsk, porażek, dumy i grozy czasu, którego sens odkrył polski Październik”².

Czy z Schulzem można zrobić to samo? Oczywiście. Każdy ma jakąś własną wizję Schulza. Schulz: kabalista, skromny nauczyciel, święty cierpiętnik, eksperymentator, wariat, geniusz, zboczeniec, dziwak czy nawet heretyk spalony na średniowiecznym stosie³. Zapominamy, że twórczość, te trzydzieści z górą opowiadań, powinna przyciągać wskazówkę badawczego kompasu. *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza* (www.schulzforum.pl) może stać się takim kompasem, który pokaże nam kierunek wyjścia nawet z najbardziej zakamuflowanego i uświęconego stereotypu, a zarazem stanie się schodami prowadzącymi do nowych interpretacji. Jest oczywiście coś naiwnego w takim przekonaniu. Tak samo jak śmieszne wydają się niekiedy nasze poszukiwania i znaleziska. Kogo może zainteresować metryka narodzin Reginy Liebesman – która przyszła na świat 22 lutego 1890 roku w Stanisławowie jako ślubne dziecko

kalendarz
i kompas

- 1 B. Gryszkiewicz, *Bruno Schulz czyta Conrada*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria IV”, pod red. B. Farena, Kraków 2004, s. 76.
- 2 A. Wirth, *Zamek Kafki*, „Polityka” 1957, nr 41, s. 4; cyt. za: K. Sauerland, *Posłowie*, w: F. Kafka, *Opowieści i przypowieści*, przeł. L. Czyżewski, R. Karst, A. Kowalkowski, J. Kydryński, Warszawa 2016.
- 3 O spaleniu Schulza na stosie zob.: <http://dzikikraj.interia.pl/na-wybiegu/news-schulz-spalony-na-stosie-wpadka-wandy-nowickiej,nld,3307959> (dostęp: 30.03.2020).

Dawida Liebesmana i Rosy Rubinstein – poza mną samym, zadowolonym przede wszystkim z faktu odnalezienia tych dokumentów? Moje przekonanie o przełomowym znaczeniu tych narodzin i ślubu Reginy z Izydorem, który odbył się 16 czerwca 1908 roku, jest w gruncie rzeczy niepoważne i choć fakty te nie zaburzają pracy kompasu, to sprawiają jednak, że tracę go z oczu. Odklejam się od Schulza, spadając w stronę mitycznych pracoczątków – czy może raczej w stronę kalesonów Hansa Metterlinga – fikcyjnego pisarza, którego rachunki z pralni zostają poddane krytycznoliterackiej analizie w jednym z opowiadań Woody’ego Allena⁴.

Zdaje się, że w przypadku rodzeństwa Schulza sprawa wygląda nieco inaczej. Powszechnie wiadomo, że Bruno Schulz – najmłodszy z rodzeństwa – miał siostrę oraz brata. Najstarsza Hanna urodziła się 27 listopada 1873 roku⁵, a brat Izidor 4 września 1881 roku⁶. Tych dwoje miało duży wpływ na życie – a zarazem i na twórczość Schulza. Bruno miał jednak więcej rodzeństwa⁷. 23 czerwca 1876 roku urodził się brat Brunona Isaak Kuhmerker. Isaak zmarł 29 października 1879 roku w wieku trzech lat i czterech miesięcy. W księdze metrykalnej zgonów, w rubryce „choroba i rodzaj śmierci”, wpisano *difficilis*, co z języka łacińskiego może oznaczać trudny, przykry, skomplikowany i rzadko spotykany⁸. 2 października 1887 roku na świat przyszła Hinda Kuhmerker. Umarła na zapalenie mózgu 22 maja 1890 roku, w wieku niespełna trzech lat, ponad dwa lata przed narodzinami Brunona Schulza.

Wypisy z ksiąg metrykalnych przynoszą wiele niezwykłych informacji, które należałoby przeanalizować – chociażby to, dlaczego przedwcześnie zmarłe rodzeństwo Schulza nosiło nazwisko po matce. Jaki wpływ na Schulza miały te śmierci? Czy ostatnie dziecko Jakuba i Henrietty, którzy przeżyli śmierć dwójki dzieci, było traktowane w szczególny sposób? Czy w rodzinie mówiło się o Isaaku i Hindzie, czy był to temat tabu? I jak to wszystko odbiło się na życiu i twórczości Brunona? Te pytania wymagają jeszcze namysłu i być może, dzięki powstającemu kalendarzowi, doczekają się odpowiedzi. Dla Philipa K. Dicka śmierć miesięcznej

rodzeństwo
Schulza

4 Zob. W. Allen, *Rachunki Metterlinga*, w: idem, *Wyrównać rachunki*, tłum. P.W. Cholewa, Poznań 2000.

5 Daty narodzin Hanny nie znalazłem nigdzie poza odszukanimi przeze mnie aktami metrykalnymi. *Słownik schulzowski* podaje datę „około 1885” roku, podczas gdy według metryki ślubu dwudziestościoletnia Hanna Schulz wyszła za mąż za Moseosa Hoffmana w 1900 roku. Co ciekawe, w księgach metrykalnych nie pojawia się imię Hanna, ale „Anna recte Chane”. Chane Schulz używała zatem imienia Anna. Z czasem te dwa imiona, prawdopodobnie, połączyły się w jedno, które rozpowszechniło się najbardziej: Hanna.

6 Narodzonemu dziecku rodzice nadają imiona Baruch Izrael.

7 Sam nie wiem, na ile ten fakt jest znany, choć z pewnością nie jest to wyłącznie moje odkrycie. Myślę jednak, że pewną nowością jest określenie dokładnych dat narodzin i zgonów tego zapomnianego przez schulzologię rodzeństwa.

8 Zob. J. Sondel, *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków 2001.

siostry była jednym z ważniejszych wydarzeń w jego życiu. Mimo że on sam nie pamiętał tej tragedii, to jej echa bardzo wyraźnie odbijają się w jego twórczości. U Schulza zapewne jest inaczej – prawdopodobnie inne wydarzenia okazują się kluczami do jego literackiego świata.

Elementem biografii, który być może najsilniej łączy się z twórczością pisarza, są jego lektury. Co czytał Schulz? Już piętnaście lat temu patron tego wystąpienia, Bogusław Gryszkiewicz, wyśmiał to pytanie. W tekście *Bruno Schulz czyta Conrada* pisze o „badaczach, których łączy przede wszystkim łatwość odnajdywania w Schulzowskiej bibliotece swoich ulubionych lektur”⁹. Następnie stajemy się świadkami posępnego wyznania autora, który stwierdza: „dostrzegam jednak – ze zrozumiałą melancholią, jak sądzę, że stosunkowo niewiele tych odniesień da się opisać w taki sposób, by nie budziły wątpliwości”¹⁰. Jest to zdaniem Gryszkiewicza jeden z objawów kryzysu schulzologii, wywołanego przez młodych naukowców wikłających twórczość Schulza w pozorne związki literackie i pozaliterackie. Punktem kulminacyjnym tego upadku miała być natomiast konferencja *W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz 1892–1942*, która odbyła się w 2002 roku. Martin Heidegger, Hans Bellmer, Debora Vogel, Tadeusz Kantor, Milan Kundera, Stefan Chwin, Olga Tokarczuk, Piotr Szewc, Andrzej Stasiuk, Tadeusz Różewicz, György Lukács – te nazwiska pojawiają się w tytułach referatów programu wspomnianej konferencji¹¹. Część z nich Gryszkiewicz zdecydowanie wyrzuca poza nawias schulzologii, określając je mianem fikcji, tekstami jedynie w cudzysłowie „komparatystycznymi” oraz „harcami”, które łatwo mogą ująć płazem przebiegłym hultajom zasłaniającym się postmodernizmem¹².

Schulzowskie terytoria są zagrożone. Z jednej strony współcześni wyimaginowani pseudoschulzoidzi – a z drugiej „Talmud, Zohar, pisma chrześcijańskich gnostyków, paryska awangarda, propagandowa literatura syjonistyczna, wybór klasyków filozofii, książki z zakresu historii sztuki, ówczesne nowości z dziedziny psychologii, [...] prace rosyjskich formalistów” – to zdaniem Gryszkiewicza grunt, na którym wzrastają „kuriozalne interpretacje”¹³. Te „niewesołe refleksje” są przyczyną głębokiego smutku autora. Melancholia jest tym większa, że sam również podąża tą zniechęconą przez siebie ścieżką i zejść z niej nie może – nie pozwala mu na to oburzenie wywołane nieobecnością książek Conrada na „bardzo długiej, o wiele za długiej liście dzieł”¹⁴, które miał czytać

co czytał
Schulz?

„kuriozalne
interpretacje”

9 B. Gryszkiewicz, op. cit., s. 71.

10 Ibidem.

11 Zob. <http://www.brunoschulz.org/lublin2002.htm> (dostęp: 13.11.2019).

12 B. Gryszkiewicz, op. cit., s. 71–72.

13 Ibidem, s. 73–74.

14 Ibidem, s. 73.

Schulz. Manewr ucieczki do przodu i ataku z zaskoczenia pozwala jednak na wyraźny odskok od zdezorientowanych kolegów po fachu – podejmujących tę samą problematykę lektur i wpływów Schulza. Gryszkiewicz podkreśla swoją przewagę wieku i doświadczenia, która ma zapewnić mu wyższą pozycję w schulzologicznym piekielku. Tworzy wyraźny podział na młodych (niedojrzałych psotników) i starszych (tych, którzy posiadli tajemną wiedzę i schulzologiczne klucze). Tych pierwszych cechuje gwałtowność i lekkomyślność, tych drugich ostrożność i wytrwanie. Młodzi burzą jedynie zastane konwencje, a starsi, zdaje się, że namaszczeni przez samego Schulza, obstają „przy starej wierze i dawnych obyczajach”¹⁵.

Jakie są zatem tropy conradowskie w twórczości autora *Sklepów cynamonowych*? Zdaniem Gryszkiewicza ślady są nie tylko liczne, ale też wyraźnie odcisnięte.

Po pierwsze, paralelizm podróży Józefa do Sanatorium oraz wyprawy Marlowa do stacji Kurtza – jako realizacje „archetypowego schematu symbolicznej podróży-poszukiwania” i „zejścia do świata podziemnego”¹⁶.

Po drugie, motyw regresji, który autor dostrzega w opowiadaniu *Sierpień*: „Czytelnik Conrada zwróci tam z pewnością uwagę na scenę wizyty u ciotki Agaty, gdzie «ludożercze» spojrzenie, którym narrator taksuje gospodynię i jej córkę, przypomina sposób, w jaki Marlow w następstwie refleksji nad tubylczymi członkami załogi patrzy na towarzyszących mu do stacji Kurtza pielgrzymów”¹⁷.

Po trzecie, paralelizm karakonów i tubylców afrykańskich. Jedni i drudzy reprezentują animalistyczny, nieokiełznany żywioł natury, są przy tym prześladowani i łupieni (polowania). Sami myśliwi natomiast – a więc Jakub i Kurtz – są osamotnieni, podlegają postępującemu zdziwieniu, ulegają przedziwnej fascynacji wstrętem, a także przechodzą fantastyczno-groteskową przemianę – i tu też dochodzimy do motywu atawistycznej regresji i kapitulacji w obliczu pierwotnych sił. Szybko okazuje się, że wszystko, co u Schulza należy do ciemnych sfer kultury i podświadomości, zdaniem Gryszkiewicza wypływa wprost z *Jądra ciemności*.

Niewątpliwie widać w tych wszystkich wątkach pewną zależność i podobieństwo. Najbardziej trafna zdaje się relacja Jakuba przemieniającego się w karakona i pelzającego w dżungli Kurtza. Od razu jednak na pierwszy plan wysuwają się różnice między wizjami Schulza i Conrada. Zapewne w twórczości obu pisarzy występuje ten sam motyw regresji

¹⁵ Ibidem, s. 72.

¹⁶ Ibidem, s. 82.

¹⁷ Ibidem.

różnice

i powrotu do stanu pierwotności, ale ma on całkowicie inne znaczenie. U Conrada człowieczeństwo weryfikuje się w oderwaniu od cywilizacji, która utrzymuje psychologiczno-społeczną jedność i stabilność jednostki. U Schulza zaprzysiężenie tamtej sferze następuje we własnym domu, a postać ojca nie przystaje do roli demona wyrrywającego dzungli kość słoniową. Zamiast kości Jakub wydziera boskie tajemnice demiurgii – a tym samym ocala swoje człowieczeństwo, bo człowiek to dla Schulza *homo artifex*. Zwracał już na to uwagę Jerzy Jarzębski: „wydaje się, iż tylko udział w owym misterium stwarzania Bytów i Form nadaje człowiekowi jego szczególną godność i tożsamość”¹⁸. Podobny obraz fascynacji sferą wielkiej herezji pełni zatem odmienne funkcje w *Karakonach* i *Jądrze ciemności*, a także co innego oznacza.

Podobnie jest z podróżami Józefa i Marlowa. Są to podróże przez przestrzenie pełne tajemnic, światy demoniczne, fascynujące i straszne – ale demonizm i groza w *Sanatorium pod Klepsydrą* mają wymiar fantastyczny, niesamowity, bardziej pasujący do stylu Grabińskiego. U Conrada natomiast jest to demoniczność realistyczna, podróż przez piekło, ale na ziemi, przez realne piekło, którego sam doświadczył podczas podróży do Konga. Przemysław Czapliński nazwał to „okrutnym teatrem kolonizacyjnym, w którym gra toczy się pod dyktando zysku”¹⁹. Przypomnijmy, że „system pracy przymusowej wprowadzony przez Belgów w skolonizowanym Kongo doprowadził na przełomie XIX i XX wieku do śmierci dziesięciu milionów”²⁰ osób.

zapomnijmy
o różnicach

Różnice. Przystawianie wyizolowanych, bliźniaczych odcinków twórczości obu pisarzy, które pasują do siebie jak puzzle, ujawnia jednocześnie całe płaszczyzny rozbieżne i nieprzystające. Zapomnijmy jednak o różnicach, gdyż Gryszkiewicz je skutecznie unieważnia, podstawiając nam na miejsce twórcy – odwórcę. Strategia dezawuowania i odbierania Schulzowi oryginalności zaczyna się już od pierwszej strony. Mowa tam wprawdzie o „gęstej siatce odniesień intertekstualnych” – co można by potraktować jako zaletę jego opowiadań – ale ma ona świadczyć, według Gryszkiewicza, o „«plagiatowym» charakterze wyobraźni Schulza”²¹. Można by to jeszcze przełknąć, traktując słowa o plagiacie metaforycznie, gdyby nie czytać dalszej części tekstu. Dowiadujemy się z niej, że w opowiadaniach Schulza „bogactwo cudzego słowa i cudzej myśli” tylko „na ogół podporządkowane jest regułom własnego dyskursu” i w niektórych

18 J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 144.

19 P. Czapliński, *Niebezpieczne arcydzieło*, w: J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. J. Polak, postowie P. Czapliński, Poznań 2009, s. 130.

20 Ibidem, s. 132.

21 B. Gryszkiewicz, op. cit., s. 71.

przypadkach powinniśmy mówić o „parafrazie”, a nawet o „przekładzie”²². Następnie *Karakony* zostają nazwane „groteskową repliką”²³ *Jądra ciemności*, a sam Schulz przeniesiony zostaje z kręgu artystów do kręgu odbiorców.

Wszystkie te zabiegi dokonywane są oczywiście z chirurgiczną precyzją. Zestawiane wyizolowane fragmenty nie pozostawiają wątpliwości: Schulz zrzuca od Conrada wszystko jak leci, zmieniając nieco czas i miejsce zdarzeń. Odważne i chropowate porównania wydają mi się znacznie ciekawsze niż takie chirurgicznie pooddzielane fragmenty, choćby nie wiem jak symetryczne i podobne. Filozofia twórcza Schulza i Conrada była po prostu odmienna, choć i tutaj można by się zabawić w krytycznoliterackie kopiuj-wklej, podszywające się pod wstrząsające i przełomowe odkrycia. Przykładem fragment z wypowiedzi Conrada: „czarodziejskie błyski natchnienia mogą załsnąć przelotnie nad pospolitą powierzchnią słów – tych starych, starych słów, wyszarzałych i zniekształconych przez wieki niedbałego posługiwania się nimi”²⁴. To oczywiście odsyła nas do *Mityzacji rzeczywistości* i tymi śladami można by podążać aż do kłębka, do Matek, do mglistych fajczarni, do najgłębszych mechanizmów schulzowskiego pisarstwa i w końcu wyszłoby nam, że inicjały JC należą nie tylko do pisarza z Berdyczowa, ale także do Mesjasza z Nazaretu, a Autentyk jest w istocie zakamuflowanym *Jądrem ciemności*.

A w rzeczywistości koncepcje artystyczne Schulza i Conrada są inne. Według Korzeniowskiego odbiorca powinien obcować z tekstem w takim samym stopniu jak z malarstwem, rzeźbą i muzyką. Proza, jego zdaniem, powinna sięgać do ideału innych sztuk, aby czytelnik mógł słyszeć, czuć i widzieć. Schulz w centrum kreacji literackiej stawiał słowo. Proza dla niego w zasadzie nie istniała. Proza nie miała być bowiem malarstwem czy muzyką. Miała być poezją.

Odważniej i ciekawiej do tematu związków Schulza z Conradem podszedł David Jarrett w tekście *Bruno Schulz and the Map of Poland*²⁵. Jarrett porównał twórczość Schulza z innymi dziełami literackimi, które przywołują motyw mapy z białymi plamami, między innymi z dziewiętnastowieczną literaturą nonsensu z Lewisem Carrolllem na czele (*The Hunting of the Snark*), z nurtami fantasy i science fiction, które opisują światy dopiero odkrywane, dysponujące mapami wypełnianymi się snami i fantazją, a także ze wspomnieniami i utworami Josepha Conrada.

chirurgiczne
porównanie

22 Ibidem, s. 74.

23 Ibidem, s. 87.

24 J. Conrad, *Przedmowa*, w: idem, *Murzyn z załogi Narcyza. Opowiadanie o kasztelu*, tłum. J. Lemański, Warszawa 2015, s. 3, wolnelektury.pl (dostęp: 13.11.2019).

25 D. Jarrett, *Bruno Schulz and the Map of Poland*, „Chicago Review” 1994, Vol. 40, No. 1, 1994, s. 73–84, <https://www.jstor.org/stable/25305808> (dostęp: 31.03.2020).

Obraz mapy z miejscami niedookreślonymi pojawia się oczywiście w opowieści o Kurtzu. Białe miejsca na Conradowskich mapach z czasem jednak znikają, stając się jądrami ciemności.

Podoba mi się metafora Jarretta, porównująca Schulzowskiego narratora ze sztukmistrzem karcianym, który pojawia się i znika, zagrywa różnymi kartami, wzniosłymi i przyziemnymi, fascynującymi opowieściami i pornografią – dokładnie tak jak kuzyn Emil.

Ale i on moim zdaniem nie dotknął meritum problematyki wyłaniającej się na linii Schulz–Conrad. Prawda leży na wierzchu, jest tak oczywista, że krytycy bali się po nią sięgnąć. Aby uniknąć podejrzeń o niedojrzałość, obudowali się psychoanalizą Freuda, archetypami Junga, kulturą późnowiktoriańską, gotycyzmem imperialnym, literaturą nonsensu, fantastyką naukową, mówiąc słowami Lema: „wzbili się na tak wysoki poziom wyrafinowania, teorią gier, minimum, kwantowaniem przestrzeni decyzyjnej [...] przygotowali sobie skrzydła takiego lotu, że nie widać już zeń lusterek, którymi bawią się dzieci, kiedy puszczaają zajączki słoneczne”²⁶, nie widać tego, co na pierwszym planie – Murzynów. Nikt ani słowem nie zająknął się o Murzynach, a właśnie to zdaje mi się elementem, który może odsłonić nam jakąś prawdę o Schulzu i Conradzie.

Schulzowscy Murzyni są w mieście. Nie gdzieś daleko, w odległej krainie oznaczonej na mapie linią rzeki przypominającej ogromnego węża. I nie są to negrowie z drużyny Phineasa Taylora Barnuma, przedsięwzięcia cyrkowego. To w istocie banda rozbrykanych hultajów, zainteresowanych darmowym jedzeniem i żartami – Gryszkiewicz porównałby ich do młodych schulzologów. Mówiąc w skrócie, są zaprzeczeniem Murzynów Conrada.

Jednym z pierwszych zapisów procesu zmużłamanienia w literaturze jest *Jądro ciemności*²⁷. Marlow, narrator powieści, opisuje swoją wizytę w zagajniku śmierci, do którego trafiają schorowani i wygłodzeni „murzyni”, znajdujący się „we wszystkich stadiach cierpienia, porzucenia i rozpacz”²⁸. To dyskurs imperialistyczny i kolonialny odbierał czarnoskórym mieszkańcom Afryki aspekt ludzki, sprowadzając ich do roli żywej masy, którą można było dowolnie dysponować. Dehumanizacja symboliczna. Człowiek odmiennego koloru skóry był odzierany ze

kuzyn Emil
i jego karty

zaprzeczenie
Conrada

²⁶ S. Lem, *Fiasko*, Kraków 1987, s. 295.

²⁷ Muzułman to „Zniekształcona forma słowa muzulmanin (niem. *Muselmann*) używana powszechnie w Auschwitzu i w innych niemieckich obozach koncentracyjnych. W żargonie obozowym słowo to oznaczało więźnia skrajnie wycieńczonego z powodu głodu”. Zob. hasło „Muzułman”, w: *Mini-słownik pojęć z historii Auschwitzu*, http://www.70.auschwitz.org/index.php?option=com_content&view=article&id=98&Itemid=176&lang=pl (dostęp: 15.08.2019).

²⁸ J. Conrad, *Jądro ciemności*, s. 26.

swojego człowieczeństwa w przestrzeni ludzkiej myśli i wyobrażeń kulturowych. Dla kolonistów z Belgii i Anglii, tworzących system przymusowej pracy – będących w istocie systemem obozów śmierci – „najgorsze, co może się przydarzyć, to podejrzenie, że nie są nieludzy. Pojawia się z wolna. Tamci wyją, skaczą, obracają się jak bąki, wykrzywiają przeraźliwe gęby, a sama myśl o ich człowieczeństwie przeszywa dreszczem – człowieczeństwie takim jak nasze”²⁹. Uznanie czarnoskórych za ludzi oznaczałoby bowiem moralny koszmar dla kolonistów, którzy ludobójstwo postrzegali jako szlachetną misję krzewienia cywilizacji i kultury.

Postaci schulzowskich Murzynów oczywiście nawiązują częściowo do dyskursu postkolonialnego. Wydają się niekiedy ludźmi zniewolonymi i zdehumanizowanymi, szczególnie w onirycznej scenie z Bianką, która chce ujarzmić Józefa, włączając go do grona swoich Murzynów. Inna rzecz, że dla Bianki Murzynem jest każdy, kto jej się podporządkuje – bez względu na kolor skóry.

Prawdziwi czarnoskórzy w rezultacie okazują się jednak wiernymi sługami pana de V. – a nie Bianki – którzy dodatkowo potrafią wykiwać milicję, reprezentującą władzę cesarską. „Schulzowi jednak bliżej więc do żartów futurystów i relacji podróżniczych – pisze Jerzy Jarzębski – niż do odkrycia w swym świecie «pełnowymiarowego» kolonializmu opartego na wyzysku i dominacji”³⁰.

Jeśli więc Schulz czytał Conrada, to echa tej lektury są w dużo większej mierze polemiczne niż naśladowcze. To kolonializm *à rebours*, z częściowo odwróconym schematem kolonialnych relacji³¹, w którym to czarnoskórzy plądrują zasoby naturalne (sklepy) kolonizatorów, a nie na odwrót.

Muszę więc wystosować dementi. *Wiosna* nie jest przekładem *Jądra ciemności*, podobnie jak *Karakony* nie są jego repliką, plagiatem ani nawet parafrazą. Co więcej, nasze odkrycia nie muszą być spektakularne, żeby były znaczące. Możemy znajdować schulzowskie ślady wśród swoich ulubionych lektur i dzielić się tym z całym światem. Możemy też odkrywać nowe opowiadania i rysunki Schulza, jeśli tylko będziemy mieć tyle szczęścia i wytrwałości. Ale czasem wystarczy odnalezienie małej wzmianki w zagranicznej gazecie o gotowaniu z Schulzem, aby stać się schulzologiem.

stosowne
dementi

29 Ibidem, s. 56.

30 J. Jarzębski, *Schulz i postkolonialne paradoksy*, w: idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 185.

31 Ibidem.

[inicjacje schulzowskie]

Paulina Sokólska: Pan Karol i Pan Optikon

Zbrodnie i kary

Czytam *Sklepy cynamonowe* i widzę Rodiona Raskolnikowa w jego małym studenckim mieszkaniu. Widzę Rodiona Raskolnikowa po raz drugi, odnajdując w postaci Pana Karola równie znękaną ciało, poddane niemal identycznemu doświadczeniu przestrzeni. W obu przypadkach ciasne, zaniedbane wnętrza pokrywają się kurzem i stopniowo zatracają w chaosie, podobnie jak ich lokatorzy w ponurych myślach.

Warto tu, na wstępie, przytoczyć może nieco przydługi fragment powieści Dostojewskiego, który pozwoli przypomnieć sobie klimat tamtego pokoju ze *Zbrodni i kary*, by nałożyć go na opis mieszkania w *Panu Karolu*: „Obudził się w nastroju żółciowym, rozdrażniony, zły i z nienawiścią spojrzął na swoją ciupkę. Była to mała klitka, jakieś sześć kroków długa, żałośnie wyglądająca ze swoją żółtawą, zakurzoną, podlepianą tapetą [...]. Umeblowanie było odpowiednie: trzy stare, koślawe krzesła, zabejcowany stół, na którym leżało kilka zeszytów i książek – gruba warstwa kurzu świadczyła, że od dawna nie dotykała ich niczyja ręka – wreszcie pokracczna, duża sofa [...] zastępująca Raskolnikowowi łóżko. Często sypiał na niej w ubraniu, bez prześcieradła, okrywając się starym, zniszczonym płaszczem studenckim”¹. Rozpoznajemy tę samą ciasnotę, nieporządek, kurz i zrujnowaną postać wewnątrz architektonicznego chaosu.



1 F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, przeł. C. Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa 1955, s. 34.

Nie po to przywołuję tu jednak *Zbrodnię i karę*, by dokonać szczegółowego porównania tekstu Schulza z fragmentami dzieła Dostojewskiego. Zależy mi raczej na tym, żeby przytoczony kontekst posłużył jako tło do nakreślenia trudnej relacji między przestrzenią a bohaterem. I to bohaterem nie byle jakim, bo skomplikowanym wewnątrznie, utrudzonym i problematycznym. Myśląc o Rodionie albo Panu Karolu, mam przed oczami ludzi zmarnowanych, borykających się z poczuciem winy, a przede wszystkim niewyobrażalnie samotnych. Przestrzeń ich mieszkań przyciąga uwagę w naturalny sposób, staje się bowiem rodzajem azylu, bezpiecznego schronienia, pojemnika na myśli tłumione pod czaszką, w którym wreszcie mogą rozkwitnąć... Tak przynajmniej powinno być w teorii.

„Trudno było o większe zaniedbanie i niechlujstwo; lecz Raskolnikowowi w jego obecnym usposobieniu to nawet dogadzało. Odgrodził się od całego świata, schował się jak żółw w skorupie”². Znając kontekst całej historii petersburskiego studenta, można spekulować, czy to właśnie izolacja i przebywanie w negatywnie oddziałującej przestrzeni nie wpędziły go w tak tragiczny stan duszy i umysłu. Warto zadać sobie pytanie, ile było w tym procesie udziału samej woli jednostki, a ile zgubnego wpływu otoczenia? Jakie niebezpieczne myśli kielkują na podłożu tak silnie naznaczonej przestrzeni? I wreszcie, jak można uznać tę wyizolowaną, samotniczą kryjówkę za komfortową, skoro sam Rodion patrzy na swój pokój z taką nienawiścią? Mając cały czas w pamięci bohatera Dostojewskiego, spróbujmy przenieść te same wątpliwości na grunt Schulzowskiego opowiadania. Zastanówmy się, dlaczego Karol krąży we własnym mieszkaniu z trwożliwym respektem wobec nieznanego i otępieniem właściwym nieporadnemu mordercy.

W tym przypadku interesuje mnie także symbiotyczna zależność, jaka łączy wnętrze i lokatora; to, jak razem oddychają w zakurzonej powietrzu, uciekają w coraz to inne wymiary, a wreszcie stapiają się w jeden karmiący się mrokiem organizm. W *Panu Karolu* najbardziej fascynuje mnie moment, w którym człowiek staje się bezbronny wobec miejsca. Kiedy zaczyna egzystować w nim jak niechciany pasożyt, bo przestrzeń przestaje nadawać się do życia. Czy doświadczenie opresyjności z jej strony można traktować jako sankcję za przewinienia? I jeżeli tak, czymże jest zemsta przestrzeni, jeżeli nie kolejną karą za zbrodnię?

Scena „łóżkowa”

Gdyby pokusić się o rozrysowanie planu mieszkania Karola, moglibyśmy natrafić na niemałe trudności. Mimo że w rozkładzie całego opowiadania Schulz poświęca opisowi przestrzeni znaczną część tekstu, nie skupia się jednak na

2 Ibidem.

kartograficznym usytuowaniu jej poszczególnych elementów. Wiemy, co prawda, o istnieniu jakiejś sypialni, kuchni czy korytarza z lustrem, jednak ich topograficzny układ zostaje przez Schulza nakreślony zaledwie szkicowo bądź całkowicie przemilczany. Z tego powodu nie potrafimy doszukać się w tej deskrypcji dostatecznie wielu zależności, by móc połączyć kropki zarysu poszczególnych mebli i pomieszczeń w kompletny projekt architektoniczny. Ta niemożność przyczynia się do spotęgowania wrażenia bezładu panującego w mieszkaniu. Spacjalne zależności, a raczej ich znikomość, odgrywają zatem pewną rolę w kształtowaniu świata przedstawionego, ale ich szczątkowa obecność w tekście Schulza nie pozwalała na odnalezienie apriorycznego punktu orientacji w układzie mieszkania.

Pomimo przestrzennego chaosu jeden element przykuwa jednak szczególną uwagę, aspirując do roli *axis mundi* tego zamkniętego mikroświata. To Barthesowskie *punctum*, które koncentruje wzrok oglądającego i przyciąga silniej niż cała reszta tła. Jeden z prekursorów geografii humanistycznej, Yi-Fu Tuan, wspomina (również w duchu tej metody), że każdy przykuwający uwagę element krajobrazu, który wyodrębnia się z otoczenia, powinien być traktowany jako osobne miejsce, nawet jeśli jest jedynie figurą³. W *Panu Karolu* narrator niejako sam podsuwa nam taki obiekt-miejsce już w pierwszym zdaniu wprowadzającym opis wnętrza: „Od czasu wyjazdu żony mieszkanie było nie sprzątane, łóżko nie zaścielane nigdy”⁴. A zatem łóżko. To nieszczęsne niepościelone łóżko, które nie bez powodu stało się tematem rozważań Jolanty Brach-Czainy w *Szczelinach istnienia*: „Najgorsze w dzień jest samo rozgrzebane łóżko. Takie chore. Nie wystarczy odwracanie głowy, bo cały czas tkwi w świadomości, a także raz po raz zauważa się je kątem oka. Rozgrzebana pościel dręczy sumienie, narzuca nam swoje rozmęłanie i bierność. Odbiera energię”⁵. Niech te dwie perspektywy posłużą nam za matrycę do dwójakiego rozpatrywania figury łóżka w tekście Schulza: zarówno jako przedmiotu stwarzającego iluzję miejsca, jak i obiektu reprezentującego stan duszy bohatera.

W pierwszym ujęciu to szczególne miejsce podlega różnym modyfikacjom, gdy „zmięta, chłodna, dziko rozrzucona pościel” urzeczywistnia w sobie coraz to nowe wcielenia krajobrazów. Choć Karol pada na łóżko z nadzieją, że stanie się ono dla niego „wyspą zbawczą” lub „błogą przystanią”, nie zaznaje przecież prawdziwego spoczynku i ukojenia, gdyż we śnie zmuszony jest walczyć z pościelą przybierającą rozmaite formy. Schematyczny ciąg tych przemian przedstawiałby się następująco: góry → morze → równina. Spiętrzające się w masywy górskie fałdy materiału otwierają rozległą perspektywę przestrzeni, sprowadzając człowieka

3 Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 204.

4 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957, s. 56–59. Wszystkie cytaty z opowiadania w niniejszym tekście pochodzą z tego wydania.

5 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 56.

do niewielkich rozmiarów wobec monumentalności powstałych form. Podobną funkcję pełni tekstylne morze, które targa Schulzowskim bohaterem jak szmacianą lalką. W postaci Karola odradza się na nowo archetypowy *homo viator*, a napotkane podczas nocnej potyczki przeszkody symbolizują realne zagrożenia na drodze życia. Może właśnie dlatego już o świecie, po bitewnych trudach wuj-wagabunda powraca, otwierając oczy „jak śpiący pasażer, gdy pociąg zatrzymuje się na stacji”.

Twórcy *Słownika schulzowskiego* zwracają także uwagę na okoliczności dokonujących się metamorfoz⁶. Wraz z narratorem podglądamy Karola w porze zmierzchu, gdy zgaszona, szarawa poświata posiada tę szczególną zdolność do wynaturzania i wypaczania pewnych kształtów. „Niejasne” warunki sprzyjają utracie realnych odnośników w przestrzeni. Dowiadujemy się, że Karol „Spał tak w niewiadomym kierunku, na wspak, głową w dół, wbity ciemieniem w puszysty miąższ pościeli” oraz „Omackiem, w ciemności zapadał się gdzieś między białawe góry”. Charakterystyczne jest całkowite pomieszenie wektorów, które umożliwiłyby oswojenie przestrzeni poprzez wskazanie określonych kierunków. Według Yi-Fu Tuana „W głębokim śnie człowiek nadal ulega wpływom otoczenia, ale traci swój świat. [...] obiektywne punkty odniesienia w przestrzeni takie jak punkty orientacyjne i podstawowe pozycje poddają się intencjom i koordynatom ludzkiego ciała”⁷. Gdy człowiek traci pionową, wyprostowaną pozycję, traci również część kontroli nad otoczeniem. Nie będąc w stanie znaleźć stereometrycznych odpowiedników w schemacie własnej postawy, może czuć się zagrożony w obliczu środowiska, którego nie zna i nie rozumie.

Warto zwrócić także uwagę na niepokojąco erotyczny charakter całej sceny. Ruch spoconego ciała w zmiętej pościeli, agresywna bitwa, której areną jest łóżko i towarzyszące jej na końcu wyczerpanie budzą jednoznaczne skojarzenia. Schulz rozwiewa zresztą wszelkie wątpliwości, informując, że organizm Karola był „znękanym od nadużyć płciowych”. Odsłania przed nami tym samym „zbrodnię” popełnianą przez bohatera: jego rozwiązły, zdemoralizowany tryb życia. Niepokojącego zabarwienia nabierają też słowa opisujące dynamiczną walkę z pościelą: „Ugniatał ją i miesił ciałem jak ogromną dzieżę ciasta”, ona zaś „rosła dokoła niego, puchła i nakisała – i zarastała go znowu zwałem ciężkiego, białawego ciasta”. Znając zamiłowanie Schulza do uprzedmiotawiającej prezentacji ciał swoich bohaterów, można by pokusić się w tym miejscu o spekulacje na temat nieprzypadkowej zbieżności liter w wyrazach „ciało” oraz „ciasto”. (Wystarczy tu wspomnieć chociażby ciotkę Agatę „o mięsie okrągłym i białym”⁸). Jeżeli przyjąłbyśmy, że to drobne przesunięcie jest celowym zabiegiem, okazałoby

6 *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 293.

7 Y.-F. Tuan, op. cit., s. 52.

8 B. Schulz, op. cit., s. 11.

się, że Karol siłuje się w nocnych zapasach nie tylko ze zwałem pościeli, ale przede wszystkim ze słabościami własnej cielesności. Wewnętrzna bitwa ekspansywnie przenosi się na zewnątrz.

Światła, kurz i woda

W świetle powyższych rozważań okazuje się zatem, że łóżko jako miejsce odgrywa niebagatelną rolę w orientacji całego świata przedstawionego. Wypadałoby jednak porzucić na chwilę swoiste centrum tego fantasmagorycznego mieszkania, by skupić się na ogólnych walorach uwidacznianego otoczenia. Te bowiem zdają się absorbować narratora w największym stopniu. Fascynuje go statyczność, a zarazem chaotyczność, lśnienie, zaniedbanie, płynność, brud... Całą siatkę pojęć, która cechuje dom Schulzowskiego bohatera, można by sprowadzić do hasłowego wyliczenia triady: światło, kurz, woda.

Zanurzymy się w tę przestrzeń wraz z głównym bohaterem. Wyobraźmy sobie przedpołudnie. Światło wdzierające się zza zaciemnionych okien rzuca migotliwe refleksy na ściany i meble, ukazując wirujące w powietrzu drobiny kurzu. Jest cicho i duszno. „W pokoju panował odstały półmrok z osadem wielu dni samotności i ciszy. [...] Tymczasem dzień za storami huczał coraz promienniejszym bzykaniem much oszalałych od słońca” – pisze Schulz. Można odnieść wrażenie, że zarysowuje się przed nami antynomia wewnątrz–zewnątrz, rozgraniczająca mrok pokoju od jasnego dnia za oknami. Czy aby na pewno? Jan Gondowicz w szkicu *Kurz* określa Brunona Schulza jako epika „miażdżącej przemocy światła”⁹. Także w *Panu Karolu* światło wdziera się do pomieszczenia, rozmywając granice poszczególnych sfer. Ponadto dowiadujemy się, że: „Szkło zakażone kurzem ma zdolność uprzytomniania światła. Światło, zmuszone walczyć o przedarcie, demonstrować załamania, ginąć w ślepych plamach zmętnień, traci niematerialność. [...] W przestrzeni zakurzonej światło nie pada, lecz płynie. Zagęszczone niby szkło wodne, przesącza się z trudem przez szybę”¹⁰.

Skoro zatem koloidowa mieszanka kurzu i światła nabiera gęstości i ciała, można by rzec: upłynnia się, atmosfera w pomieszczeniu przestaje być przezroczysta, a powietrze zamiast unosić się, faluje i płynie niczym ciecz – lśniący efekt mirażu. Takie rozwodnione otoczenie staje się ośrodkiem iluzji. Gondowicz wyraża tę własność słowami: „To światło jest podejrzane, ukradkowe, podszyte martwością. [...] Jak w zakurzonej świetle każde patrzenie graniczy z podglądaniem, tak wszelki ruch tworów zakurzonych zakrawa na szyderczą imitację życia”¹¹.

⁹ J. Gondowicz, *Pan tu nie stał. Artykuły drugiej potrzeby*, Warszawa 2011, s. 146.

¹⁰ Ibidem, s. 147.

¹¹ Ibidem.

Również materia wody jest ze swej natury podatna na różne zniekształcenia i posiada zdolność anamorfozy rzeczywistych obiektów. Opis przestrzeni w opowiadaniu Schulza jest zaś tak przesycony akwaticznymi motywami, że trudno nie odnieść wrażenia, jakoby drohobycki pisarz usiłował zaakcentować, że przez cały czas poruszamy się „w tym podwodnym, zatopionym królestwie”. Już w scenie łózkowych zapasów odczytujemy przecież wyraźne aluzje, które pozwalają nam rozpoznać morze w pofałdowanej powierzchni kołdry, dzięki wyrażeniu konotującym skojarzenia z wodą, takim jak: „brzeg [...] stosu pościeli” czy „toń snu”. Tafla wody podwaja obraz, przez co utrudnia odnalezienie się w przestrzeni i sprawia, że bardzo łatwo zbłądzić gdzieś pomiędzy sypialnią a kuchnią albo zgubić samego siebie w załomach białego materiału. Z kolei refleksy światła na lśniącej, mokrej powierzchni tworzą zwodnicze wrażenie ruchu jak w krzywym zwierciadle. W scenerii wykreowanej przez Schulza możemy odnaleźć aż trzy lustrzane powierzchnie: oczy, które „jak małeńkie lusterka odbijały wszystkie błyszczące przedmioty [...] i powtarzały, jak kropla wody, cały pokój z ciszą dywanów i pustych krzesel”, „Wiaderko z wodą, krążek cichego, czujnego zwierciadła” oraz prawdziwe lustro stojące w głębi korytarza. Nagromadzenie tylu szklisto-wodnych powierzchni może sugerować niepokojące zjawisko. Przestrzeń coś odbija, tak jak odbija lustro albo woda. Nietrudno zgadnąć, co takiego; wystarczy rzut oka na Pana Karola. Katarzyna Szalewska, pisząc o domach Schulzowskich bohaterów, zauważa, że owe wnętrza mieszkalne „są metonimią ludzi, w nich zamieszkujących”¹².

Pan Karol i przestrzeń stanowią jedność. Każde z nich zawiera się w obrazie drugiego. Są jak dwa lustra zawieszono naprzeciwko siebie. Łącząca ich więź objawia się nawet w fizjonomicznych cechach bohatera, którego ciało ewolucyjnie przystosowuje się do środowiska życia. Z tego powodu właśnie możemy zauważyć u Karola wygląd i zachowania właściwe podwodnym stworzeniom. Na szczególną uwagę zasługuje fragment utworu, w którym Karol, ziewając, „wyrzucał z siebie ten piasek, te ciężary – nie strawione resztki dnia wczorajszego”. Opisany proces do złudzenia przypomina zachowania niektórych parzydełkowców, które wyracając swe ciała na nice, uwalniają nieprzyswojone resztki pokarmu. Innym razem można by dopatrywać się w postaci wuja wcielenia ociężałego morsa: „w tym organizmie, nabrzmiewającym tłuszczem”. Całości obrazu dopełniają oczy, „które były koloru wody, wypukłe i wilgotne”, a zatem dostosowane do patrzenia w „wodnistym półmroku pokoju”.

Odrębną, a zarazem najbardziej frapującą kwestią okazuje się jednak portret psychologiczny postaci, który znajduje odzwierciedlenie w marynistycznym pejzażu otoczenia. Woda wydaje się szczególnie odpowiednią materią do

12 K. Szalewska, *Akwarium i luneta. Metaforyka okulocentryczna w twórczości Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 39.

podobnych przedstawień, gdyż w folklorystycznych wierzeniach nieraz przypisywano jej zdolność do uprzytamniania ludzkich odruchów i gestów¹³. Czyżby Schulz wkraczał w dialog z tą tradycją, świadomie posługując się tak wieloznacznym opisem cieczy: „wiaderko z wodą – krążek cichego, cichego zwierciadła, które nań tam czekało – jedyna żywa i wiedząca istota w tym pustym mieszkaniu”? Według ludowych przekonań woda czysta, zwana także „żywą”, mogła współodczuwać z ludźmi, uwidaczniając swój smutek w postaci łez. Mętna i brudna oznaczać miała z kolei niepokojący stan melancholii¹⁴. Należałoby zadać pytanie, jakiego typu jest woda zalegająca w tym mieszkaniu. Wszechobecny osad i anabiotyczny bezruch każą wyobrazić ją sobie stojącą, spokojną i niemal martwą; taką, jaka wypełnia przydenne głębiny jezior. Wrażenie przebywania „pod powierzchnią” jest dodatkowo potęgowane przez specyficzne światło, które musi przedrzeć się przez barierę stor, nim wpadnie do pomieszczenia, już przytłumione i rozproszone. „Okno nie mogło pomieścić tego białego pożaru i story omdlewały od jasnych falowań” – relacjonuje narrator. Drgające promienie oglądane z dołu uwiarygadniają opis miejsca zatopionego.

Taka prezentacja umożliwia stwierdzenie, że zarówno bohater, jak i przestrzeń znajdują się na dnie. Schulz niejednokrotnie wkłada w usta narratora słowa, które nazywają Karola „rozbitkiem” albo „pływakiem”. Samotność, izolacja oraz oddanie się zgubnym popędom uczyniły z tytułowego bohatera bezwolną pękatą boję, targaną przez prądy morskie. Wuj z opowiadania jest zniszczony, „sponiewierany i spustoszony przez nocne pohulanki”. Powłócząc nogami i „włączając pauzy między poszczególne manipulacje”, w tym podwodnym otoczeniu mieszkania objawia się jako smutne widmo Latającego Holendra, wrak dawno zagnionego statku, wrak człowieka.

Ciekawi także związek wody z osobowością postaci w ujęciu teorii humoralnej. Gaston Bachelard podkreśla związki łączące żywioły z temperamentami¹⁵. Woda miałaby odpowiadać osobowości flegmatyka, która budzi raczej niepochlebne skojarzenia. Nadmiar flegmy w ciele „wciąż wzbierającym bujnymi sokami” niesie za sobą cały zestaw wad: ospałość, powolność, bladość i ociężałość. Charakterystyka postaci niepokojąco zgadza się ze stanem wywoływanym przez bliskość mokradeł. Pojawia się zatem jeszcze jeden problem wymagający rozstrzygnięcia. Skoro przestrzeń i bohatera wiąże szczególna więź, dlaczego dzieli ich „wrogie milczenie”? Z jednej strony pasują do siebie jak dwie krople wody, z drugiej zaś nie czują się ze sobą komfortowo. Skąd taki stan?

13 J. Bartmiński, S. Niebrzegowska, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1: Kosmos, cz. 2: Ziemia, woda, podziemie, Lublin 1999, s. 154.

14 Ibidem, s. 155.

15 G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 164.

Intymność wnętrza – intymność więzienia

Według Yi-Fu Tuana kategoria przestrzeni wiąże się nierozzerwalnie z kategorią wolności. Być wolnym oznacza bowiem mieć możliwość przemieszczania się i wpływu na zmianę swojego położenia rozumianego tutaj zarówno jako materialna przestrzeń, jak i stan ducha. „Osobie nieruchomej trudno wytworzyć sobie nawet najbardziej prymitywne pojęcie abstrakcyjnej przestrzeni, ponieważ pojęcia te wywodzą się z ruchu – z bezpośredniego doświadczania przestrzeni przez ruch”¹⁶ – tłumaczy badacz. Jakie są zatem konsekwencje przebywania w przestrzeni ograniczonej, zamkniętej, ciasnej i paradoksalnie mówiąc: pozbawionej przestrzeni?

W takich warunkach zamiera ruch. Nietrudno zauważyć, że Schulz rysuje przed oczami czytelnika obraz, który poraża nie tylko swoim bezładem, ale przede wszystkim niezmiennością. Wspomniany już „odstały półmrok z osadem wielu dni samotności i ciszy” przywodzi na myśl spokój krypty. Niepokojący charakter tej przestrzeni-kokonu objawia się właśnie w jej martwocie. Mieszkanie zakonserwowane przez wodę i kurz trwa w anabiotycznym odrętwieniu, jakby zatonoło pod złotą taflą jeziora, porzucone i zapomniane na wieki. Czy w takim domu da się w ogóle żyć? Gdy wszystko wokół jest stale nieuporządkowane, obszar zamieszkania jawi się przecież w oczach jednostki już nie jako swoisty mikrokosmos, lecz raczej „mikrochaos”, który na zasadzie lustrzanego odbicia odzwierciedla psychikę bohatera – lokatora. Nie tracą na aktualności słowa Kochanowskiego: „Ten grób nie jest na martwym, ten martwy nie w grobie / Ale samże jest martwym, samże grobem w sobie”¹⁷.

Wrażenie intymnego otulenia, o którym wspomina także Szalewska¹⁸, może zatem z przerażającą łatwością przekształcić się w poczucie uwięzienia, niemożności zmian i wiecznej stagnacji. Widzimy przecież Karola, gdy siedzi „zdrętwiały spokojną zgrozą” na skraju łóżka „w bezmyślnym i wegetatywnym osłupieniu”, godząc się na swój przyszły los, który dojrzewa „przed jego wewnętrznym wzrokiem”. Podobnie jak przestrzeń zamiera w ciszy i bezruchu, on także nie żyje już naprawdę, a jedynie egzystuje w jakiejś atawistycznej formie istnienia, „zamieniony w krążenie, w respirację, w głębokie pulsowanie soków”.

Karol zrezygnowany, Karol pogodzony ze swym stanem, Karol bezwładnie przewalający się w pościeli we wszystkich kierunkach. Żadna z tych postaci nie przypomina wolnego człowieka. Odizolowana, statyczna przestrzeń nie daje ukojenia, bo to mieszkanie pełne zwierciadeł samo działa jak lustro, przez co

16 Y.-F. Tuan, op. cit., s. 72.

17 J. Kochanowski, *Treny*, oprac. i posłowiem opatrzył J. Pelc, Warszawa 1980, s. 15.

18 K. Szalewska, op. cit., s. 39.

wzmaga w jednostce poczucie zagrożenia, obcości i wstrętu do samej siebie. Widzimy ten mechanizm walki na dwóch płaszczyznach. W pierwszej z nich interesuje nas Karol, który czuje się nieswojo już we własnym ciele. Z uwagą studiuje je i ogląda niczym rodzaj eksponatu, coś zewnętrznego i obcego: „widział swe stopy na dywanie, tłuste i delikatne jak u kobiety”. A jak wiadomo, opozycja własne–cudze zawsze stawia pewien rodzaj napięcia i strachu pomiędzy kategoriami, których dotyczy¹⁹. Identyczna relacja zostaje przeniesiona także na związek bohatera z jego mieszkaniem. Dziwne rozszczepienie jedności, jaką stanowią lokator i przestrzeń, wywołuje między nimi sztuczny stosunek nadrzędności i wrogość. Dlatego też Karol, zmuszony brać udział w tym teatralnym spektaklu, wkracza w rolę złodzieja i intruza, a mieszkanie staje się czymś na kształt wymyślnego więzienia.

Jeżeli przyjrzymy się wnikliwie jego mechanizmom, dostrzeżemy pewną zależność, która odslania się dzięki skojarzeniom, jakie konotują woda i szkło. Chodzi tu o model akwarium. Mieszkanie Karola wpisuje się w szablon konstrukcji szklanej wystawy, która zalicza się do grupy machin okulocentrycznych opisywanych przez Szalewską²⁰. Szklana pułapka koncentruje spojrzenia, z jednej strony izoluje, z drugiej wystawia na pokaz. Mieszkanie Karola może przyprawiać o dreszcze klaustrofobii, ale jeszcze bardziej przeraża w nim obsesja bycia podglądanym. To ona uniemożliwia uwolnienie się od irracjonalnego poczucia odślonięcia. Tak rozumiane akwarium staje się miniaturowym modelem panoptikonu²¹. Jego ściany mają oczy, lustra – lustrujące spojrzenia. Zmuszają, by przemykać między pokojami z największą ostrożnością.

Powracamy zatem do Yi-Fu Tuana. Okazuje się bowiem, że ograniczona przestrzeń, nawet ta oswojona i udomowiona, wciąż pozostaje skrajnie niebezpieczna. Grozi popadnięciem we wspólny rozkład, dzieli się swoją apatią, a w końcu całkowicie zniewala człowieka. Owa przerażająca prawda objawia się najsilniej w końcowym zdaniu utworu, kiedy to Karol zakłada kapelusz i odchodzi, nie wiedząc, że wszelki ruch jest pozorny. Nie może w pełni opuścić tego mieszkania, bo poprzez podwojenie obrazu w lustrze korytarz rozciąga się w nieskończoność. Stąd dziwna groza, jaką niosą w sobie zagadkowe słowa: „w przeciwną stronę oddalał się tymczasem bez pośpiechu – w głąb zwierciadła – ktoś odwrócony na zawsze plecami – przez pustą amfiladę pokoiów, które nie istniały”. Nawet wychodząc, Karol nigdy nie ucieka z domu całkowicie. Nie da się uciec od siebie samego.

19 R. Kapuściński, *Ten inny*, Kraków 2006, s. 36.

20 K. Szalewska, op. cit., s. 34–35, 41.

21 M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 275–306.

Do kogo należy mieszkanie?

Istnieje jeszcze jedna cecha przestrzeni zakurzonej, którą słusznie odnotowuje Gondowicz: „Trwanie pod kurzem [...] modyfikuje naturę zakurzonego obiektu. [...] Uwolnione od służby, rzeczy podlegają degradacji. Stąd tajemne ich życie cechuje czasem skryta wola rewanzu”²². Może właśnie z opieszałości bohatera wynika wrogi stosunek, jaki żywi do niego upersonifikowane otoczenie? Czytamy przecież: „To mieszkanie, puste i zapuszczone, nie uznawało go, te meble i ściany śledziły za nim z milczącą krytyką”. Widzimy Karola, który chodzi na palcach „wśród tych mebli, które tolerowały go w milczeniu”.

Według biblijnej tradycji ziemia została подарowana człowiekowi, by nad nią panował. Tymczasem w opowiadaniu Schulza próżno doszukiwać się jakiegokolwiek formy sprawowania władzy nad przestrzenią przez tytułowego bohatera. W efekcie nic już nad niczym nie panuje i powstały chaos przy udziale szarego osadu sprzyja oswobodzeniu się przestrzeni ze swojej przypisanej kulturowo roli. Tak wyemancypowana mści się, zyskując autonomiczność. W utworze Schulza funkcjonuje już zatem nie tylko jako lustro odbijające emocjonalną kondycję bohatera, lecz także jako odrębny, równoprawny bohater, co komplikuje jej relację z postacią wuja.

Można zastanawiać się więc, czym jest dom Karola? Zatopionym królestwem, zakurzonym mauzoleum, pejzażem wewnętrznym samego bohatera, niezależnym bohaterem samym w sobie, przestrzenią akwarium, panoptycznym więzieniem? I do kogo tak naprawdę należy mieszkanie, skoro właściciel czuje się w nim jak intruz albo złodziej, gdy chodzi „mimo woli na palcach, bojąc się obudzić hałaśliwe i nadmierne echo”? Na te pytania nie ma jednoznacznej odpowiedzi.

Cały tok powyższego wywodu zdecydowałam się jednak poświęcić zagadnieniu oddziaływania przestrzeni na bohatera, ponieważ sądzę, że dzięki swej kreacyjnej złożoności, uposażeniu w ludzkie odruchy oraz silnej interakcji z tytułowym (a niekoniecznie głównym) bohaterem zasługuje ona na podmiotowe traktowanie. I choć nie ulega wątpliwości, że jedną z funkcji tej scenerii jest lustrzana prezentacja stanu psychicznego, najbardziej zaskakująca okazuje się inna rola, którą odgrywa – ta, dzięki której jest w stanie obrócić się przeciw swojemu panu i uczynić go zakładnikiem w murach własnego więzienia. Tak zawłaszczonego jeńca trudno zresztą traktować poważnie, o czym zdaje się przypominać nam Schulz, gdy to element przestrzeni – wodę, a nie Karola – czyni „jedyną żywą i czującą istotą w tym pustym mieszkaniu”. Trzeba liczyć się z tym, że sceneria tego osobliwego miejsca podlega procesowi jak gdyby odwróconej reifikacji, co sprawia, że

²² J. Gondowicz, op. cit., s. 145.

możemy oglądać ją z zupełnie innej perspektywy. Już nie urojony panoptikon będzie więził Karola w swoich murach, lecz jego zanimizowany odpowiednik: Pan Optikon. Schulz prezentuje nam przestrzeń, która ma własną twarz i osobowość. Pokazuje nam na nowo rolę miejsca, które jest czymś więcej niż tylko tłem wydarzeń i oparciem dla postaci. Trzeba się liczyć z jego fenomenem, zmierzyć z tą humanoidalną formą istnienia. I to nieraz zmierzyć w walce.

Na kartach *Szczelin istnienia* przywoływana już tutaj przeze mnie filozofka Jolanta Brach-Czaina podejmuje temat potyczek z codziennością, w której przestrzenie powszedniego życia stają się arenami walki²³. Toczymy na nich nieustanną bitwę, gdy pokrywają się brudem i popadają w nieporządek, my zaś niestrudzenie usuwamy ślady tego przejawu ich nieposłuszeństwa. Przestrzeń nie uchodzi w naszych oczach za groźnego przeciwnika. A jednak czasami wygrywa. Zastanawiam się, jak potoczyłaby się historia Rodiona, gdyby zamiótł podłogę i otworzył na oścież okno. Co stałoby się z wrakiem człowieka, gdyby opuścił dno morza? Czy Karol byłby innym człowiekiem, gdyby pościelił łóżko?

23 J. Brach-Czaina, op. cit., s. 55–80.

Kseniya Tsiulia: Defamiliaryzacja w *Skleпах cynamonowych* Brunona Schulza i *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera

W 1916 roku literaturoznawca Wiktor Szklowski (Виктор Шкловский) wprowadził takie pojęcie jak *udziwnienie* (остранение), które oznaczało wytrącenie czytelnika z „automatyzmów percepcyjnych” za pomocą opisu zjawisk w niezwykle, zadziwiający sposób. Później Bertolt Brecht wypracował *efekt obcości* (Verfremdungseffekt) – jedną z podstawowych kategorii w koncepcji teatru epickiego, która pełniła analogiczną funkcję jak *efekt udziwnienia* a Szklowskiego. Celem efektu obcości jest przedstawienie dobrze znanego zjawiska z innej, niespodziewanej perspektywy i tym samym przełamanie stereotypowości percepcji. Jak mówił sam Bertold Brecht: „efekt obcości polega na tym, że rzecz, którą chcemy uczynić zrozumiałą, na którą winna być zwrócona uwaga, ze zwyczajnej, znanej, bezpośrednio nam przedłożonej, robimy wyjątkową, uderzającą i nieoczekiwaną. To, co jest zrozumiałe samo przez się, robimy w pewien sposób niezrozumiałym, jednak tylko w tym celu, aby później okazało się tym bardziej zrozumiałe”¹.

Należy jednak zauważyć, że z punktu widzenia Szklowskiego *udziwnienie* (czy inaczej mówiąc, *efekt obcości*) rozumiane jako zabieg artystyczny istniało w sztuce na długo przed pojawieniem się tego określenia (występowało na przykład w folklorze). Z tych chwytów literackich aktywnie korzystali w swojej twórczości Bruno Schulz i Jonathan Safran Foer.

W jednym ze swoich najbardziej znanych dzieł, *Wartość mosiądzu* (*Messingkauf*, 1940), Brecht pisał: „Jak wczuwanie się czyni powszednim jakieś osobliwe zdarzenie, tak efekt osobliwości czyni osobliwą powszedniość. Najpowszedniejsze zdarzenia, przedstawione jako osobliwe, przestają być nudne. Widz nie ucieka już od terażniejszości w historię: terażniejszość staje się historią”².

1 B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 125.

2 Idem, *Wartość mosiądzu*, tłum. M. Kurecka, Warszawa 1975, s. 116.

Rozwiązania literackie zbliżone do pomysłów niemieckiego teoretyka można odnaleźć w literackiej spuściźnie Brunona Schulza, w której zatarciu ulega granica między elementami świata przedstawionego ujętymi w sposób realistyczny i komponentami utrzymanymi w konwencji fantastyki, na skutek czego codzienne zjawiska podlegają uniezwykleniu, niezwykle zaś zaczynają jawić się jako przeciętne.

W zbiorze opowiadań *Sklepy cynamonowe* powracają motywy samotności i wyobcowania obecne w całej twórczości Brunona Schulza. Ich pojawienie się w prozie drohobyckiego twórcy miało konkretne przyczyny historyczne i kulturowe. Były wśród nich między innymi: konsekwencje I wojny światowej oraz polityka ograniczenia praw mniejszości narodowych. Innym czynnikiem sprzyjającym wyobcowaniu mogło być towarzyszące Schulzowi, człowiekowi twórczemu, poczucie niezrozumienia przez ludzi myślących inaczej niż on. Warto przyrzeć się więc wspomnianemu efektowi obcości w prozie Schulza nie tylko w izolacji, lecz także w ujęciu porównawczym, to jest w zestawieniu z powieścią Johnathana Safrana Foera *Tree of Codes*, która wyrosła z inspiracji spuścizną Schulza. Nowy utwór został wykreowany przez amerykańskiego autora z dzieła polskiego pisarza w dość nietypowy sposób. W konsekwencji do rąk czytelnika trafił utwór ukazujący tekst i biografię polskiego autora z niespodziewanej strony. Ów gest kreacji jednocześnie pozwolił Foerowi zdystansować się od *Sklepow cynamonowych* podczas pisania własnego dzieła.

Na efekt obcości wskazują już sama historia i sposób stworzenia tomu. *Tree of Codes* jest powieścią hipertekstową, która powstała podczas przetwarzania ulubionej książki amerykańskiego pisarza – *Sklepow cynamonowych*, przetłumaczonych w 1963 roku przez Celinę Wieniewską na język angielski. Jednak tytuł dzieła Schulza został zmieniony: zamiast *Cinnamon Shops* (*Sklepy cynamonowe*) angielskojęzyczny zbiór opowiadań zatytułowany został *The Street of Crocodiles* (*Ulica Krokodyli*)³. Oprócz oryginalnego dzieła Brunona Schulza, które składa się z trzynastu opowiadań, Celina Wieniewska dodała do *The Street of Crocodiles* czternaste opowiadanie pod tytułem *Kometa*, opublikowane przez Schulza dopiero w 1938 roku w czasopiśmie „Wiadomości Literackie”.

3 W związku z tym pojawia się pytanie: dlaczego Celina Wieniewska zdecydowała się zaczerpnąć tytuł tomu z opowiadania *Ulica Krokodyli*, które, jeśli chodzi o wpisane w nie treści, sytuuje się na antypodach opowiadania *Sklepy cynamonowe*? Według amerykańskiego badacza Briana R. Banksa mieszkająca w Wielkiej Brytanii tłumaczka uznała, że język Shakespeare’a i Donne’a nie jest w stanie oddać swoistości Schulzowskiej leksyki, dlatego tekst oryginalnego utworu został przez nią nieco skrócony i uproszczony. W konsekwencji tłumaczenie *Sklepow cynamonowych* (podobnie jak większość tłumaczeń utworów Schulza) w opinii polskich badaczy nie należy do najbardziej udanych. Jeśli jednak pamięta się, że fraza „sklep cynamonowy” była używana wyjątkowo w Polsce okresu międzywojennego (zwłaszcza w Galicji), można zrozumieć decyzję Wieniewskiej.

Jonathan Safran Foer przetwarzał anglojęzyczną wersję *Sklepow cynamonych* następująco: wycinał znaki interpunkcyjne, słowa, frazy, zdania, a nawet całe linijki z anglojęzycznego tłumaczenia, tak aby powstało całkowicie nowe dzieło. Jednak amerykański autor nie zdecydował się na typowy sposób „redagowania” tekstu, określanym mianem *erasure* albo *blackout poetry*, polegający na tworzeniu utworów poetyckich na podstawie istniejącego materiału prasowego lub książkowego, w którym pewne słowa są zakreślane/zaklejane/zamalowywane, a z pozostałych modeluje się gotowe dzieło⁴. Można również stwierdzić, że dla autora ważna jest nie tylko semantyczna wartość tekstu, lecz także jakość materiału, z którego powstała książka (papier) oraz wzornictwo. Materialna osobliwość tego tekstu wyraża się w kosztach i specyfice druku (tylko belgijskie wydawnictwo Die Keure zgodziło się wydrukować książkę), w konkretnym gatunku papieru oraz we współpracy Foera i belgijskiej artystki Sary De Bondt. Ważne wydaje się też to, że *Tree of Codes* jest, zdaniem autora, opisem ostatniego dnia życia Brunona Schulza. Omówiony sposób powstania utworu i jego wygląd znajdują swoje odzwierciedlenie w tytule dzieła amerykańskiego pisarza:

Sklepy cynamonowe – The Street of Crocodiles – The Street of Crocodiles –
*****tree* of ***cod**es – Tree of Codes*⁵

Tree of Codes, będące wynikiem artystycznego przetworzenia tomu opowiadań Brunona Schulza, jawi się jako wyraźny znak defamiliaryzacji: autor próbuje zdystansować się tu od oryginalnego tekstu, wycinając z niego „niepotrzebne” elementy. Dążenie do uzyskania efektu obcości widać również w formie dzieła. Dzięki możliwości czytania powieści na różne sposoby czytelnik uniezależnia

-
- 4 Jednym z najbardziej znanych i ciekawych przykładów wykorzystania chwytu *erasure* jest książka angielskiego malarza Toma Phillipa *A Humument: A Treated Victorian Novel*, opublikowana w 1970 roku. Za podstawę nowego utworu posłużyła zapomniana powieść wiktoriańska, której większa część została zamalowana przez brytyjskiego artystę, a z pozostałych słów powstał zupełnie inny tekst.
 - 5 Warto zauważyć, że Jonathan Safran Foer przejawiał znacznie wcześniej zainteresowanie twórczością Brunona Schulza. Kilka lat przed wydaniem *Tree of Codes* amerykański autor napisał wstęp do książki *The Street of Crocodiles and the Other Stories*, z motywem charakterystycznym dla posłowania jego powieści hipertekstowej (dotyczącym „wyrobu nagrobków ze *Sklepow cynamonych*”): „At times I felt that I was making a gravestone rubbing of *The Street of Crocodiles*, and at times that I was transcribing a dream that *The Street of Crocodiles* might have had. I have never read another book so intensely or so many times. I’ve never memorized so many phrases, or, as the act of erasure progressed, forgotten so many phrases” („Czasami czułem, że robię nagrobek, wycierając *The Street of Crocodiles*, a czasami, że rozszyfrowywałem sen, który *The Street of Crocodiles* mogło zobaczyć. Nigdy nie czytałem żadnej innej książki z takim zaciekawieniem i tak często. Nigdy nie zapamiętywałem tylu zwrotów albo tylu nie zapomniałem jak wówczas, gdy postępował akt wymazywania”). Zob. B. Schulz, *The Street of Crocodiles and the Other Stories*, transl. C. Wieniewska, New York 2008.

się od konieczności rekonstrukcji intencji autora w procesie lektury. Warte uwagi są także „luki” na stronach – z ich powodu powieść jest często nazywana „powieścią-rzeźbą”⁶. Niezwykły, dziwny wygląd książki oraz forma utworu wyróżniają ją spośród „zwykłych” tomów, które napisane zostały w tradycyjnej formie i których publikacja nie wymaga zastosowania specjalnych technik drukarskich i dodatkowych nakładów finansowych.

Jak można zobaczyć na przykładzie *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera, głównym celem autora jest modelowanie nowego tekstu na podstawie dzieła już istniejącego. Ten eksperymentalny chwyt, chętnie stosowany przez postmodernistów, wykorzystuje się zwykle z myślą o ujawnieniu pośredniczącego charakteru jakiegokolwiek tekstu. Jednak amerykański pisarz podkreślał w wywiadach, że jego dzieło nie sytuuje się w opozycji w stosunku do Schulzowskich *Sklepków cynamonowych*⁷. Z tego wynika, że podczas procesu stwarzania własnej książki Jonathan Safran Foer występował przede wszystkim jako czytelnik/odbiorca dzieła drohobyckiego twórcy, a jednocześnie zademonstrował własną wizję przeczytanego utworu, który wcześniej został przez niego przeanalizowany i opracowany. Tak oto doświadczenie czytelnicze amerykańskiego pisarza znalazło bezpośrednie odzwierciedlenie w stylu i idei jego utworu.

Istotną funkcję w kreowaniu efektu defamiliaryzacji pełni specyficzny sposób lektury projektowany przez książkę Foera. Czyta się ją w następujący sposób: pod jedną ze stron podkłada się białą kartkę, żeby nie było widać kolejnych stron, które – jeśli nie zostaną zasłonięte – wyzierają przez otwory powstałe w procesie wycinania fragmentów Schulzowskiego tekstu przez Amerykanina. Ta niezwykła strategia czytania ukazuje aktywną rolę odbiorcy i jego większe niż zazwyczaj zaangażowanie fizyczne w proces lektury. Z wywiadów z Jonathanem Safranem Foerem można dowiedzieć się, że wybór kształtu książki nie był przypadkowy. Autor od dawna nosił się z pomysłem stworzenia dzieła tego formatu: „One is the book *The Street of Crocodiles* by Bruno Schulz. It’s a book I’ve always loved. Some things you love passively, some you love actively. In this case, I felt the compulsion to do something with it. Then I started thinking about what books look like, what they will look like, how the form of the book is changing

6 H. Wagner, *Jonathan Safran Foer Talks „Tree of Codes” and Conceptual Art, „Vanity Fair”* 2010, <https://www.vanityfair.com/culture/2010/11/jonathan-safran-foer-talks-tree-of-codes-and-paper-art> (dostęp: 28.01.2019).

7 „This book is mine. His book is a masterpiece, this was my experiment. My story has nothing to do with his story. There’s the sense that every book every written is like this, if you use the dictionary as a starting point. This is a more limited palette, but it’s the same idea” („To jest moja książka. Jego książka jest arcydziełem, a to był mój eksperyment. Moja historia nie ma nic wspólnego z jego historią. W pewnym sensie każda napisana książka okaże się podobna do tej, jeżeli wykorzysta się słownik jako punkt wyjścia. Tu paleta jest bardziej ograniczona, jednak pomysł pozostaje ten sam”). Ibidem.

very quickly. If we don't give it a lot of thought, it won't be for the better. There is an alternative to e-books. And I just love the physicality of books. I love breaking the spine, smelling the pages, taking it into the bath" („Jedną z książek, które zawsze kochałem, jest książka Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe*. Są rzeczy, które kocha się biernie, są też takie, które kocha się aktywnie. W tym wypadku odczułem przymus, żeby coś z tym zrobić. Potem zacząłem myśleć o tym, jak wyglądają książki, jak będą wyglądać, o tym, jak bardzo szybko zmienia się ich forma. Jeśli nie będziemy się nad tym dużo zastanawiać, nie zmienią się one na lepsze. Istnieje alternatywa w postaci książek elektronicznych. A ja po prostu lubię materialność książek. Uwielbiam łamać, rozrywać książki, wachać strony, brać je do wanny”)⁸.

Warto również zauważyć, że korzystanie z elementów wizualnych, charakterystyczne dla poprzednich dzieł pisarza, nie jest innowacyjnym chwytem w jego twórczości. W najpopularniejszej książce amerykańskiego twórcy, *Extremely Loud and Incredibly Close*, zostały wykorzystane następujące elementy wizualne: na niektórych stronach powieści zostały rozmieszczone zdjęcia ilustrujące opisywane wydarzenia (atak terrorystyczny z 11 września 2001 roku w Stanach Zjednoczonych) oraz obrazki odpowiadające treści książki; przeniesienie kluczowych zdań na osobne puste strony i wyodrębnienie najistotniejszych słów innym kolorem lub innym rodzajem czcionki w celu zwrócenia na nie uwagi. Poza tym w tekście zaszyfrowane zostały detale, bez odnalezienia których dalsze czytanie ze zrozumieniem okazuje się niemożliwe.

W *Sklepowach cynamonowych* Brunona Schulza strategię defamiliaryzacji przybierają nieco inny kształt. W latach trzydziestych ubiegłego wieku twórczość polskiego pisarza wywołała wiele pytań ówczesnych badaczy literatury, a także trudności z określeniem rodzaju narracji (używano w tym celu rozmaitych fraz, począwszy od prozy poetyckiej, na słownym malarstwie skończywszy). Krytycy literaccy nierzadko formułowali na temat dzieła Schulza przeciwstawne oceny. Kolejne dyskusje wokół klasyfikacji gatunkowej jego prozy są potwierdzeniem tego, że twórca nie uległ pokusie zastosowania zastanych schematów gatunkowych.

Bruno Schulz, podobnie jak inni przedstawiciele modernizmu, dystansuje się przede wszystkim od poetyki realizmu. Nie można założyć, że wszystkie elementy wykreowanego przez niego świata przedstawionego są odrealnione, jednak w jego utworach istnieją liczne odstępstwa od tej konwencji. Potwierdzeniem tego może być stwierdzenie autora *Sklepów cynamonowych*, który w liście do Anny Płockier zaproponował własne rozumienie tego terminu: „Wydaje mi się, że realizm, jako wyłączna tendencja do kopiowania rzeczywistości – jest fikcją. Nigdy

8 Ibidem.

nie było takiego. [...] Proponowałbym dla określenia realizmu [użyć] czysto negatywnego: jest to metoda, która stara się pomieścić swe środki w obrębie pewnych konwencji, postanawia nie łamać pewnej konwencji, którą nazywamy rzeczywistością lub zdrowym rozsądkiem lub prawdopodobieństwem”⁹.

Krzysztof Stala, badacz prozy Schulza, potwierdza istnienie odstępstw od konwencji realizmu w jego rzeczywistości artystycznej: „Opisowość Schulzowskiej prozy różni się radykalnie od opisowości powieści realistycznej. W tej ostatniej narrator «odmalowywał» przestrzeń, poprzez mnożenie szczegółów, zapełnianie świata rzeczami, tworzenie iluzji pełni, totalność przedstawiania. Narrator Schulzowski «mnoży» wersje rzeczywistości, jej metaforyczne warianty, odsłaniając panowanie (demiurgiczne) słowa nad rzeczami, jego wszechwładną magię kreacyjną”¹⁰.

Dokładniejsze przyjrzenie się tym odstępstwom pozwoli pokazać, na czym polega defamiliaryzacja wybranych zjawisk w prozie twórcy *Sklepow cyrnonowych*.

Do głównych wskaźników realizmu w prozie zaliczyć można:

- dążenie do obiektywizmu w opisie świata przedstawionego;
- obecność narratora trzecioosobowego, nierzadko wszechwiedzącego;
- typowe charaktery bohaterów;
- dążenie do ukazania typowych sytuacji, okoliczności i konfliktów;
- zgodność konstrukcji postaci z zasadą prawdopodobieństwa psychologicznego;
- ukazanie postaci na tle społeczeństwa;
- dokładność w opisie szczegółów;
- koncentracja na problematyce społecznej, dążenie do ukazania mechanizmów rządzących życiem społecznym;
- zbliżenie języka postaci literackich do mowy naturalnej.

W prozie Schulza przeważają odstępstwa od konwencji realizmu. Należy do nich prowadzenie narracji w pierwszej osobie. Jeszcze większe rozbieżności dostrzegalne są w konstrukcji postaci literackich. Perspektywa w tej prozie jest pozornie dziecięca. Z jednej strony w roli narradora opowiadań został obsadzony chłopiec - Józef (takie zabiegi stosowane były już w prozie XIX wieku, czego potwierdzeniem są nowele *Antek* Bolesława Prusa czy *Janko muzykant* Henryka Sienkiewicza), z drugiej zaś w warstwie stylistycznej pojawiają się sygnały jego nadświadomości: posługiwanie się skomplikowaną leksyką, w tym terminami naukowymi. Ponadto Schulzowski narrator ujawnia związki pomiędzy rzeczami/

9 Bruno Schulz do Anny Płockier-Zwillich, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do składu J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2013, s. 435–436.

10 K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 157.

zjawiskami, które na pierwszy rzut oka nie są widoczne i nie mogą wydać się logiczne. Co więcej, skupia się on nie na przebiegu zdarzeń, lecz na opisach zjawisk statycznych. W tekście częściej występuje on jako świadek pewnych wydarzeń niż jako główny bohater (*Traktat o manekinach*), a rola głównego bohatera przenosi się na inne postacie literackie – najczęściej na Jakuba, który wprowadza w zorganizowane życie prowincjalnego miasteczka „niezdrowy ferment twórczy” i sytuuje się w opozycji do postaci Adeli i matki. Jednocześnie Jakub jest poszukiwaczem prawdy, filozofem, dąży do zmiany „fałszywego” porządku współczesności.

Warto zwrócić uwagę także na język opowiadań. Jeśli przyłożymy do prozy Schulza kryterium zbliżenia języka postaci literackich do mowy naturalnej, to okaże się, że utwory drohobyckiego autora są w wysokim stopniu poetyckie, pełne metafor, katachrez i peryfraz, czym różnią się od mowy potocznej. Jednym z podstawowych środków deformacji/zmiany rzeczywistości za pomocą języka staje się tu metafora i jej różne typy. Jak trafnie zauważył Krzysztof Stala, polscy badacze twórczości Brunona Schulza, jeśli chodzi o podejście do niej, dzielą się na dwie grupy różniące się przekonaniami na temat roli i stosunku metafory do rzeczywistości. Pierwsze stanowisko jest ontocentryczne, drugie – logocentryczne¹¹. Według przedstawicieli pierwszej grupy (w której znaleźli się Artur Sandauer i Jerzy Speina) w prozie Schulza mamy do czynienia z „bankructwem”/degradacją rzeczywistości na skutek manipulacji językowych dokonywanych przez autora, zwłaszcza przy użyciu metafory. W tym przypadku pisarz nie naśladuje rzeczywistości, lecz oddala się od niej, wysuwając na pierwszy plan akt twórczy. Zwolennicy drugiej grupy (wśród których są Włodzimierz Bolecki i Wojciech Wyskiel) uważają, że rzeczywistość istnieje wyłącznie w języku, więc jej zmiany i przekształcenia można prześledzić, badając sensy naddane, semantykę tekstu i struktur wewnętrznych.

Jednakże prawie na pewno można stwierdzić, że istnieje nierozzerwalny związek pomiędzy metaforą a naszą postawą wobec opisywanej rzeczywistości. W Schulzowskiej prozie metafora i jej różne rodzaje pełnią następujące funkcje: po pierwsze, w wyniku oddziaływania metafory na odbiorcę zmienia się jego wizja świata. Metafora i inne środki poetyckie mają właściwość przekształcania rzeczywistości, zatem dosłowne odczytanie utworów Brunona Schulza musi skutkować niemożnością ich zrozumienia. Warto dodać, że rozbudowana metaforyzacja jednego przedmiotu lub zjawiska, którą często spotykamy w Schulzowskim tekście, owocuje wieloznacznością, „przemiennością oglądu świata”. Trzeba też zauważyć, że metafory i porównania są tu używane do opisu konkretnego przedmiotu tylko jeden raz i ciągle zmieniają się w synonimiczne

11 Zob. ibidem, s. 145.

dookreślenia tego samego zjawiska. W ten sposób mnożą się byty, rzeczywistość odsuwa się na dalszy plan, a pomiędzy przedmiotami pojawiają się nowe relacje. Ponadto w prozie Schulza często występują rozbudowane konstrukcje metaforyczne, rozciągnięte na dłuższe partie tekstu, poprzez które „rzeczywistość przedostaje się do świata fikcji w rozmaitych przebraniach”¹².

Badacze twórczości Brunona Schulza twierdzą, że podstawową funkcją Schulzowskiej metafory jest transformacja świata, wyjęcie z rzeczywistości z gotowych form i znaczeń i poprowadzenie jej do nowych obszarów, gdzie tworzy się nie tylko poezja, lecz także osobny świat, będący odpowiedzią na nienazywalną jakość doświadczenia¹³. Z tego wynika, że poprzez metaforyzację tekstu autor zarówno odstępuje od konwencji realizmu, jak i buduje zupełnie inny świat w wyniku odwrotu od „prawdziwej” rzeczywistości. Takie zabiegi pełnią tym samym funkcję defamiliaryzacji – metafora rozluźnia związki słów i rzeczy, dzięki stylistycznej inności ujawnia pewien kontrast, który demonstruje ukrytą na pierwszy rzut oka odmienną rzeczywistość.

Najbardziej rozpowszechnione chwytły, odzwierciedlające defamiliaryzację poprzez metaforyzację, to wplątanie w opisy codzienności „niecodziennych” metafor oraz używanie w opisie rzeczy innych sformułowań niż te, które są ogólnie przyjęte do ich przedstawiania. Takie wykorzystanie metafor pozwala pisarzowi: po pierwsze, zademonstrować nieskończoną ilość możliwych wariantów wyglądu rzeczy, co prowadzi do rozszczepienia rzeczywistości, po drugie, ukazać świat w wymiarze znaczeń symbolicznych. Co więcej, dzięki takim zabiegom czytelnicy odzyskują naturalną świeżość percepcji.

Na odrębność opowiadań Schulza od tradycyjnej prozy realistycznej wskazują również jej opisowość i rola narratora. W odróżnieniu od prozy realistycznej, w której przestrzeń została zapełniona szczegółami i rzeczami, Schulzowski narrator „mnoży” wersje rzeczywistości, odsłaniając dominację słowa nad rzeczami. To zjawisko dobrze ilustrują synonimiczne ciągi skojarzeń narratora, tak zwane przymiarki rzeczywistości, które wywołują wrażenie bogactwa kryjących się w niej znaczeń.

W procesie kreowania efektu defamiliaryzacji trzeba podkreślić, za Krzysztofem Stałą, znaczenie metafor udosłownionych¹⁴, które, jak to wynika z nazwy, dążą do ufaktycznienia dosłowności, czyli zacierają metaforyczne znaczenie opisywanego przedmiotu. To, co oczywiste, przestaje być takie, znika też poczucie rzeczywistości, której istotowy kształt wciąż się wymyka. Wraz ze zmianą modalności opisywanej rzeczywistości naruszeniu ulega poczucie kategoryczności świata.

¹² Ibidem, s. 156.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 165.

Jedną z ulubionych praktyk Schulza w eksperymentach z rzeczywistością jest zawieszenie wiary w prawdę świata przedstawionego. Autor umiejętnie nadbudowuje nad swoją kreacją dodatkowe, mniejsze rzeczywistości, opierające się na metaforze i wyobrażeniu. W konsekwencji bohaterowie prozy drohobyckiego autora jawą się jako usytuowani pomiędzy światem realnym i irracjonalnym. Mogą oni jednak przemieszczać się między nimi. Postacie literackie oraz przedmioty podlegają metamorfozom, zmieniają się wówczas ich wygląd, funkcja, nierzadko także status ontologiczny.

Efekt defamiliaryzacji współistniejący z efektem obcości realizuje się ponadto w tekstach literackich dzięki zastosowaniu następujących chwytów/technik artystycznych:

- zmiany punktu widzenia danego zjawiska (albo przekształcenia jego otoczenia lub związków z innymi zjawiskami);
- zmiany przestrzennej (zwłaszcza „zmiany rzeczywistości” na skutek spojrzenia na nią od wewnątrz czy przestawienia jej elementów przestrzeni);
- przekształcenia kategorii czasu (przejawiające się w postaci przesunięć w czasie lub kreacji w utworach czasu „rozciągniętego” bądź „ograniczonego”);
- łączenia tego, co na pierwszy rzut oka nie daje się połączyć, dzielenia tego, co wydaje się niepodzielne;
- zmiany punktu widzenia lub sposobu obserwacji (przejawiające się w postaci opisu zjawisk z pozycji obserwatora, „przepuszczenia/filtrowania przez...”, deskrypcji zwykłych rzeczy i procesów, tak jakby były widziane po raz pierwszy, abstrahowania, zmiany jednego sposobu obserwacji na inny, na przykład taki, jaki nie jest przyjęty w danej kulturze);
- zmiany wartości (związane między innymi z podwyższeniem poziomu niebezpieczeństwa przedstawianych zdarzeń, hiperbolizowaniem zjawisk, eksponowaniem brzydoty w konstrukcji postaci literackich);
- zmiany sensu (powstające w wyniku celowo błędnego rozumienia, prezentacji szczegółowego opisu czegoś zamiast podania konkretnej nazwy, deskrypcji metaforycznej oraz innych niestandardowych sposobów wykorzystania języka);
- akcentowania jakiegoś zjawiska, zatrzymywania na nim uwagi odbiorcy (na przykład poprzez jego oksymoroniczny opis).

W *Sklepiach cynamonowych* najczęściej wykorzystywany jest chwyt zmiany sensu. Pojawia się on nie tylko w poszczególnych opowiadaniach (takich jak *Karakony* czy *Ptaki*), lecz także w całym tomie. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów zastosowania tego zabiegu są opisy metaforyczne, co odzwierciedlają takie frazy, jak: „rzęsisty deszcz ognia”¹⁵, „dziurawy, przetarty obrus śniegu”¹⁶,

15 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kęty 2015, s. 10.

16 Ibidem, s. 23.

„ciemne płuca wichrów zimowych”¹⁷, „żałobna szarość miasta”¹⁸, „delikatne filigrany dzikich pietruszek i marchwi”¹⁹. Niektóre z tych metafor dokładnie opisują przedmiot, nie nazywając go: zamiast używać słów „nać” albo „łodygi”, autor wykorzystuje przenośnię „delikatne filigrany dzikich pietruszek i marchwi”²⁰.

Trochę inaczej jest w powieści Foera, ponieważ amerykański autor w znacznej mierze zredukował Schulzowskie opisy. Metafory jawią się tu jako składniki chwytu zmiany sensu, jednak w mniejszym stopniu niż w polskim utworze. Za przykłady mogą posłużyć następujące przenośnie, które pod względem stylistycznym zachowały się w tekście Foera prawie w takim samym brzmieniu jak w oryginalnym dziele Schulza: „large jar of pain”²¹ (wielki dzban bólu), „bright silence”²² (jaskrawa cisza), „the secret of private time”²³ (sekret czasu prywatnego), „empty hours”²⁴ (puste godziny), „the emptiness of evenings”²⁵ (pustka wieczorów). *Tree of Codes*, w odróżnieniu od *Sklepow cynamonowych*, to dzieło bardziej dynamiczne, wypełnione zdarzeniami, więc chwyt zmiany sensu nie jest w nim głównym rozwiązaniem artystycznym.

Dość często stosowany w obydwu utworach jest zabieg zmiany wartości, jednak, inaczej niż w przypadku techniki artystycznej zmiany sensu, u polskiego autora spotyka się go znacznie rzadziej i tylko w niektórych opowiadaniach (na przykład w opowiadaniu *Wichura* dominuje chwyt podwyższenia poziomu niebezpieczeństwa prezentowanych zdarzeń): „Przywołane rechem naczyń, rozplotkowanym od brzegu do brzegu, nadeszły wreszcie karawany, nadciągnęły potężne tabory wichru i stanęły nad nocą. [...] I wybuchła ciemność ogromną wzbudzoną wichurą i szalała przez trzy dni i trzy noce...”²⁶; „Pokój drżał z lekka, obrazy na ścianach brzęczały. Szyby lśniły się tłustym odbłaskiem lampy. Firanki na oknie wisiały wzdęte i pełne tchnienia tej burzliwej nocy. Przypomnieliśmy sobie, że ojca od rana nie widziano”²⁷.

Ten sam chwyt pojawia się w powieści Foera w momentach kulminacyjnych związanych ze zniknięciem ojca i matki: „My father became doubtful. «Who knows,» he said, «How much ancient suffering is there in the smiles and glances?» My father's face, when he said that, dissolved into a stillness, a sad expression, sadder than human feeling. «I cannot, I really cannot!» Father became to back

17 Ibidem.

18 Ibidem, s. 28.

19 Ibidem, s. 49.

20 Ibidem.

21 J. S. Foer, *Tree of Codes*, London 2010, s. 10.

22 Ibidem, s. 14.

23 Ibidem, s. 15.

24 Ibidem, s. 41.

25 Ibidem, s. 47.

26 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 82.

27 Ibidem, s. 83.

away. She followed him, driving him, step-by-step, out of the room” („Mój ojciec zaczął wątpić. «Kto wie», powiedział, «ile starożytnego cierpienia jest w uśmiechach i spojrzeaniach?» Twarz mojego ojca, kiedy to powiedział, rozplynęła się w ciszy, smutnej ekspresji, bardziej smutnej niż ludzkie uczucia. «Nie mogę, nie mogę!» Ojciec zaczął się cofać. Ona ruszyła za nim, kierując go, krok po kroku, w stronę wyjścia z pokoju”)²⁸.

W *Sklepiach cynamonowych* z eksponowaniem brzydoty w konstrukcji postaci literackich mamy do czynienia najczęściej w opisach wyglądu kobiet: „Tuja siedzi przykucnięta wśród żółtej pościeli i szmat. Wielka jej głowa jeży się wiechciem czarnych włosów. Twarz jej jest kurczliwa jak miech harmonii. Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd, a zdziwienie rozciąga ją z powrotem, wygładza fałdy, odsłania szparki drobnych oczu i wilgotne dziąsła z żółtymi zębami pod ryjowatą, mięsistą wargą”²⁹. „Weszła Łucja, średnia, z głową nazbyt rozkwitłą i dojrzałą na dziecięcym i pulchnym ciełe o mięsie białym i delikatnym. Podała mi rączkę lalkowatą, jakby dopiero pączkującą, i zakwitła od razu całą twarzą, jak piwonia przelewająca się pełnią różową. Nieszczęśliwa z powodu swych rumieńców, które bezwstydnie mówiły o sekretach menstruacji, przymykała oczy i płonila się jeszcze bardziej pod dotknięciem najobojętniejszego pytania, gdyż każde zawierało tajną aluzję do jej nadwrażliwego panieństwa”³⁰.

Jak już wcześniej wskazano, utwór Jonathana Safrana Foera jest bardziej dynamiczny, dlatego ten komponent chwytu zmiany wartości w ogóle się w nim nie pojawia.

Chwyt zmiany przestrzennej nie należy do najważniejszych rozwiązań literackich w *Sklepiach cynamonowych* Brunona Schulza. Kiedy znajduje zastosowanie w tekstach, sygnalizuje przede wszystkim zmiany, które zachodziły w II Rzeczypospolitej, takie jak: industrializacja, masowa migracja mieszkańców wsi do dużych miast, pojawienie się metropolii, przejście od indywidualnego do zbiorowego (na przykład od lokalnych przedsiębiorstw rodzinnych i małego biznesu rodzinnego do olbrzymich przedsiębiorstw państwowych, wpływ kultury masowej, rozwój środków masowej informacji). To wszystko najbardziej jaskrawo ujawnia się w opowiadaniach *Ulica Krokodyli* i *Sklepy cynamonowe*. Te utwory, jak już wspomniałam, sytuują się w swoistej opozycji do siebie: „Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidla, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliuszki, korzeń Mandragory, norymberskie

28 J. S. Foer, op. cit., s. 87.

29 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 10.

30 Ibidem, s. 13.

mechanizmy, homunculusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historii³¹.

Dla Józefa, który jest głównym bohaterem utworu, sklepy cynamonowe są kluczem do tajemnic tego świata. To miejsce, gdzie spotka on mądrych i ciekawych ludzi z dalekich krajów, może też zobaczyć rzeczy, dzięki którym wyobraża sobie nieznaną ziemię i kontynenty. One również kojarzą się ze światem wewnętrznym człowieka, z jego indywidualnością.

Sklepom zostaje przeciwstawiona ulica Krokodyli, usytuowana w małej przemysłowej dzielnicy na peryferiach miasta. Jest ona całkowicie pozbawiona kolorów i historii, duchowa strona życia zmieniła się tu w materialną. Indywidualność w tej przestrzeni nie jest w cenie. Wszędzie dominuje bezosobowość: „Był to dystrykt przemysłowo-handlowy z podkreślonym jaskrawo charakterem trzeźwej użytkowości. Duch czasu, mechanizm ekonomii nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasyżniczą dzielnicę. Kiedy w starym mieście panował wciąż jeszcze nocny, pokątny handel, pełen solennej ceremonialności, w tej nowej dzielnicy rozwinęły się od razu nowoczesne, trzeźwe formy komercjalizmu. Pseudoamerykanizm, zaszczerpiony na starym, zmurszałym gruncie miasta, wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną wegetacją tandetnej, lichej pretensjonalności...”³².

Oprócz tego na przykładzie opozycji uchwytnych w opowiadaniach *Sklepy cynamonowe* i *Ulica Krokodyli* można przyjrzeć się zastosowaniu zabiegu łączenia jakości i zjawisk, które wydawały się niemożliwe do połączenia – na terenie jednego miasta istnieją bowiem dwa miejsca pełniące przeciwstawne funkcje.

Zarówno u Brunona Schulza, jak i u Jonathana Safrana Foera chwyt zmiany przestrzennej jest jednym z głównych rozwiązań literackich współtworzących efekt defamiliaryzacji. Jest to dostrzegalne nie tylko w treści, lecz także w tytule utworu – *Tree of Codes*. Na transformacje przestrzeni w dziele Foera wpływają również wydarzenia historyczne, ale trochę późniejsze niż te prezentowane w prozie Schulza. O ile polskiego pisarza bardziej niepokoiły industrializacja i utrata tego, co indywidualne, o tyle pisarza amerykańskiego martwiły problemy i katastrofy o charakterze bardziej globalnym, takie jak Holocaust, deprecjacja twórczości i życia człowieka. Podobnie jak w przypadku *Ulicy Krokodyli*, zmiany przestrzenne można zaobserwować dzięki starej mapie, na której nagle pojawiły się nieznanie wcześniej ulice i zaułki: „My father kept in his desk a beautiful map of our city, an enormous panorama. the city rose toward the center of the map, honeycombed streets, half a street, a gap between houses. that tree of codes shone

31 Ibidem, s. 59.

32 Ibidem, s. 68.

with the empty unexplored. only a few streets were marked. The cartographer spared our city. One could see wavily reflected in the display windows. The inhabitants of the city – creatures of weakness, of voluntary, of immersion in easy intimacy, of secret winks, gestures, raised eyebrows” („Mój ojciec miał na swoim stoliku piękną mapę naszego miasta, ogromną panoramę. miasto poszerzyło się do środka mapy, rozsiane ulice, pół ulicy, luka między domami. to drzewo kodów lśniło pustym niewiadomym. tylko kilka ulic zostało zaznaczonych. Kartograf oszczędził nasze miasto. Można było zobaczyć fale kształtnych mieszkańców miasta w gablotkach – istot słabych, które ochotniczo lądowały w lekką intymność tajemnego mrugania ku sobie, gestów, podniesionych brwi”)³³.

W twórczości obu pisarzy wszystkie zmiany przestrzenne powstawały w wyniku działalności człowieka, dlatego nie można tu mówić o ich wzajemnym wpływie.

Podobnie jak w przypadku rozwiązania artystycznego polegającego na zmianie przestrzennej chwyt zmiany punktu widzenia lub sposobu obserwacji można również nazwać jednym z głównych w obu utworach. Józef jest obcym obserwatorem metamorfoz, które zachodzą w rodzinnym miasteczku i którym poddają się jego ojciec i otaczający ludzie. Wszystko ulega przekształceniom, a obserwator w żaden sposób nie może wpłynąć na rozwój wydarzeń. Józef koncentruje się więc na poszukiwaniu przyczyn i skutków, analizie i wnioskowaniu oraz obserwacji historii każdego z bohaterów.

Analogiczną funkcję pełni główny bohater utworu Foera, jednak z małą różnicą: stara się on wpłynąć na działanie i losy innych bohaterów, jednak – jak się okazuje – na próżno. Narrator przeciwstawia się zmianom, które zachodzą w jego rodzinie, próbuje abstrahować od choroby ojca, mimo to nie jest w stanie pogodzić się z jego śmiercią, a potem także ze śmiercią matki. Zadaje pytania, chce zrozumieć sytuację – w przeciwieństwie do Józefa, który zadowala się obserwacją otoczenia i na tej podstawie wyciąga wnioski na jego temat. Konflikt Józefa w większym stopniu ma charakter wewnętrzny, a konflikt bohatera Foerowskiego – zewnętrzny.

Chwyt akcentowania danego zjawiska, koncentrowania na nim uwagi odbiorcy wykorzystywany jest w opowiadaniu *Ulica Krokodyli*. Jako przykład można przytoczyć aluzję, w której zamiast bezpośredniego wskazania na konkretny rodzaj działalności, przeznaczenie, rolę, pojawiają się zawołowane opisy, pośrednio wskazujące na prawdziwy stan rzeczy: „Mieszkańcy miasta dumni są z tego odoru zepsucia, którym tchnie ulica Krokodyli. Nie mamy potrzeby niczego sobie odmawiać – myślą z dumą – stać nas i na przyzwoitą wielkomiejską rozpustę. Twierdzą oni, że każda kobieta w tej dzielnicy jest kokotą. W istocie

33 J.S. Foer, op. cit., s. 87.

wystarczy zwrócić uwagę na którąś – a natychmiast spotyka się to uporczywe, lepkie, łaskoczące spojrzenie, które nas zmraża rozkoszną pewnością. Nawet dziewczęta szkolne noszą tu w pewien charakterystyczny sposób kokardy, stawiają swoistą manierą smukłe nogi i mają tę nieczystą skazę w spojrzeniu, w której leży preformowane przyszłe zepsucie”³⁴.

Chwył akcentowania wydaje się ważny również dla Jonathana Safrana Foera. Pisarz zrealizował go na kilka sposobów. Po pierwsze, zastosował go w tytule utworu. W ten sposób autor określił, na co warto zwrócić uwagę, aby lepiej zrozumieć cały tekst. Bruno Schulz zrobił to samo, ale w innym celu – polski autor dostrzega wszystko to, co uważa za najcenniejsze, amerykański – wręcz przeciwnie, podkreśla to, co destrukcyjne. Kluczowe są tu wydarzenia historyczne (II wojna światowa, Holocaust). W centrum powieści sytuuje się śmierć autora *Sklepow cynamonowych*, która dzieli świat na przed i po. Dla Brunona Schulza istotne są zdarzenia bardziej pozytywne, bo twórca żyje jeszcze nadzieją, wierzy, że są rzeczy i sprawy warte zachowania. Foer piszący prawie dziewięćdziesiąt lat później zna tragiczne skutki kataklizmów dziejowych. Polski pisarz w swoim utworze przedstawia żydowskie życie przedwojenne, amerykański zaś powojenne (wskazuje na to znacznie skrócony i przetworzony nowy tekst, w którym luki przypominają o zaplanowanej w III Rzeszy masowej eksterminacji Żydów). Ponadto amerykański autor podkreśla powtórzenia w replikach dialogowych ojca, który na ogół milczy: „I cannot, I really cannot!”³⁵ („Nie mogę, naprawdę nie mogę!”); „We wish, We wish”³⁶ („Pragniemy, Pragniemy”); „we want, we want, we want”³⁷ („chcemy, chcemy, chcemy”).

Postać ojca w *Tree of Codes* została wykreowana w zupełnie inny sposób niż w pierwowzorze – pozostaje on amorficzny i bierny. Jest chory i leży w łóżku, można pomyśleć, że albo nie żyje, albo do tego stopnia niczego nie chce, że przekształcił się w mechaniczną lalkę. Wspomniane powtórzenia dowodzą jednak, że ojciec tak naprawdę wciąż żyje i ma jeszcze pragnienia, lęki, myśli.

Również w powieści amerykańskiego pisarza nie można nie zauważyć chwytu polegającego na przekształcaniach czasu (czas „rozciągnięty” i „ograniczony”). W *Tree of Codes* opisany został jeden rok (od sierpnia do sierpnia), ale najbardziej szczegółowo ujęte są początek i koniec dzieła (sierpień). Częściowo uwaga pisarza skupia się na zimie, podczas gdy późniejszy czas został prawie zupełnie zignorowany.

Podsumowując, można stwierdzić, że efekt defamiliaryzacji w tekstach polskiego i amerykańskiego twórcy kształtuje się na różnych poziomach. W *Tree of*

34 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 74.

35 J.S. Foer, op. cit., s. 62.

36 Ibidem, s. 51.

37 Ibidem.

Codes udziwnienie dochodzi do głosu już w samej materialności książki, która staje się znakiem dystansowania się od *Sklepów cynamonowych* za pośrednictwem metody *erasure* – usunięcia „niepotrzebnych” fragmentów tekstu poprzez ich zakreślanie/zaklejanie/zamalowywanie oraz modelowanie nowego utworu z pozostałych. W *Sklepkach cynamonowych* defamiliaryzacja zachodzi na skutek licznych odstępstw od konwencji realizmu i specyficznych zabiegów artystycznych, charakterystycznych dla modernistycznych eksperymentów z tekstem.

[Kafka]

Franz Kafka: Kartki konwersacyjne

Człowiek pojmuje wtedy, czym są suchoty pośrodku szlifowany kamień, z boku piły, poza tym tylko pusta, sucha plwocina.

Czy krtań dlatego tak boli, że przez wiele godzin nic z nią nie robiłem?
Delikatne podrażnienia mam zawsze.

O Schweiningerze, lekarzu Bismarcka, nic Pan nie słyszał? Był pomiędzy klasyczną medycyną a całkiem samodzielnie rozwijanym przyrodolecznictwem, wielki człowiek, który z Bismarckiem miał bardzo ciężko, bo był wielkim żarłokiem i opojem.

Niewielkie ilości i ciągły ucisk dowodzą, że coś tam stoi na przeszkodzie pełnemu oczyszczeniu, co należałoby usunąć, zanim spróbujemy powstrzymać to lekarsstwami.

Gdzieś w dzisiejszych gazetach jest wyborna mała notatka o tym, jak się obchodzić z zerwanymi kwiatami, tak chce im się pić, i jeszcze gazeta

Pochylone, to prawie moja myśl, żeby mogły więcej pić, oberwać liście.

Trochę wody, kawałki pigułek tkwią we flegmie jak okruchy szkła.

Gdyby kluski nie były tak miękkie, w ogóle nie mógłbym ich zjeść, wszystko piwo też mnie piekło.

Bibliothek der Reisen und Abenteuer
Verlag Brockhaus Leipzig¹

Nr 27 Arthur Berger, *Auf den Inseln des ewigen Frühlings*².

Z tej biblioteki miałem już kilka książek, to najczęściej ekscerpty z wielkich dzieł dla chłopców, bardzo dobre. Na pewno będzie na składzie w dużym asortymencie, choćby Lechner (Graben), ale np. Heller nie, trzeba mieć do tego węż, czego jednak w tym upale nie mogę od Pana wymagać. Niech Pan z tym zaczeka, aż przyjdą ubrania.

Ależ to tylko taka głupia uwaga. Gdy zacząłem jeść, coś spłynęło w dół krtani, poczułem potem wspaniałą swobodę, wyobrażałem już sobie wszelkie możliwe cuda, ale zaraz minęło.

Wierzyć, że mógłbym kiedyś tak po prostu odważyć się na wielki łyk wody.

Małą ilością człowiek krztusi się chyba łatwiej.

O piwonie zwłaszcza chciałbym się zatroszczyć, bo są tak delikatne.

I bzy wychylone ku słońcu.

Zapytaj, czy jest dobra woda mineralna, tylko z ciekawości.

Ma Pan chwilę? To proszę trochę spryskać piwonie.

Czy zna się Pan, Panie Doktorze, na winach? Pił Pan już tegoroczne?

I jeszcze w tym stanie, z którego podnieść się, jeśli to się uda, zajmie mi całe tygodnie.

Proszę sprawdzić, czy piwonie nie dotykają dna wazonu. Dlatego trzeba je trzymać w miseczkach.

W pokoju był ptak.

Dobra rada: włożyć do wina plasterki cytryny.

1 Pol. „Biblioteka podróży i przygód”, seria wydawnicza znamienitej lipskiej oficyny Verlag Brockhaus.

2 Pol. *Na wyspach wiecznej wiosny*; Arthur Berger (1871–1947) – niemiecki podróżnik, lekarz i myśliwy.

W strumyku nie można się kąpać, kąpiel powietrzna też

Raz dla przyjemności mógłbym wodę mineralną

8 dni jeszcze wytrzymam, być może, mam nadzieję, to takie niuanse.

Chcę się go słuchać, zwłaszcza gdy jest przyjemnie, po lemoniady, opowiedz jeszcze, jak piła Twoja matka, tylko woda, długotrwałe bóle, pragnienie. Ale wcześniej, gdy dostawała dobrą wodę, było jej przyjemnie.

Nigdy nie miała żadnych skutków ubocznych, które przez pewien czas zakazywałyby jej picia?

Czy widział już Pan książki ze Schmiede³?

Podróż studyjna dla R.⁴ Stypendium państwowe 6 tygodni

Jedna trzecia ze środka skreślona.

Czy bóle mogą zniknąć na pewien czas? dłuższy czas, mam na myśli?

Proszę uważać, abym nie zakaszał na Pana.

List Schmiede

Jak ja was dręcę, to obłąd.

Bismarck też miał własnego lekarza, i też go dręczył.

Ten lekarz to też był wielki człowiek.

Tych bałem się zawsze bardziej niż wszystkich innych, *lepiej odpuścić sobie medyków i wszystko inne*; po dzisiejszym przedpołudniu – wszystko to jednak złudzenie – cukierki działają, pomijając późniejsze ciągłe pieczenie, lepiej niż iniekcja. Nie mogę zaraz po rozpuszczeniu, bo potem bardzo mnie piecze. Poprawa wyraża się w tym, że bóle, które przychodzą także po iniekcji, są tutaj bardziej stłumione, jak gdyby rany, po których spływa pokarm, zostały trochę

3 Die Schmiede – berlińskie wydawnictwo, które opublikowało ostatnią książkę autoryzowaną przez Kafkę, zbiór opowiadań *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten (Mistrz głodowania. Cztery opowieści)*. Książka ukazała się pod koniec sierpnia 1924 roku, kilka tygodni po śmierci pisarza.

4 Robert Klopstock (1899–1972) – bliski przyjaciel Kafki w ostatnich latach jego życia.

przykryte. Chcę tylko opisać działanie. Zresztą odczuwałem to tylko dziś przed południem. Wszystko może być przecież nieprawdą.

Wciąż lęk.

Oczywiście, że boli mnie to bardziej jeszcze, bo jesteście dla mnie tacy dobrzy, z tego powodu szpital jest właśnie bardzo dobry.

Mężczyznę obok⁵ zabili, każdy asystent zjawiał się tu tylko na chwilę i nie pytając

Przy zapaleniu płuc pozwolili mu chodzić 41 stopni. Niebywałe, że potem nocą wszyscy asystenci byli w swych łóżeckach a na miejscu był tylko duchowny ze swoim pomocnikiem. Nie musiał się spowiadać. Po ostatnim namaszczeniu duchowny znowu

Mówienie sprawia mi dziś trudność.

Taki smutny jestem tylko dlatego, że ten obłądny wysiłek jedzenia jest na nic.

Tutaj, teraz, przy tych siłach mam to pisać

Dopiero teraz posyłają mi materiał⁶.

Widać aż nazbyt wyraźnie, jak jeden medyk szarlatan toruje drogę drugiemu⁷.

To, co złe, niech takim zostanie, inaczej będzie jeszcze gorsze.

Zna Pan Giesshübl? Miejscowość obok Karlowych Warów źródło lasy

Gdyby nie było tematu, byłby materiał do rozmowy.

Ile lat to wytrzymasz? Ile lat ja wytrzymam to, że Ty to wytrzymujesz?

Teraz chcę czytać.

To mnie za mocno pobudzi, chyba, muszę to przeżywać od nowa⁸.

5 Kafka ma na myśli swojego sąsiada z renomowanej kliniki prof. Markusa Hajka, w której przebywał do kwietnia 1924 roku.

6 Chodzi o korektę książki *Mistrz głodowania*.

7 Kafka nie miał dobrego zdania o metodach nowoczesnej medycyny i o aplikowanych mu lekarsztwach. Traktował je raczej jako rodzaj powoli działających trucizn.

8 Uwagi te stanowią reakcję na fizycznie i psychicznie wyczerpującą pracę nad korektą zbioru *Mistrz głodowania*. Według późniejszej relacji Klopstocka Kafka, człowiek zazwyczaj bardzo opanowany, przez wiele dni wykazywał potem objawy niezwykle silnego poruszenia emocjonalnego.

Dlaczego nie byliśmy w ogródku piwnym?

Długa droga

Wino – Meran⁹ piwo komar

Jestem zadowolony, gdy przez chwilę jest spokój.

Jezioro przecież nie uchodzi.

Mleko jest bardzo dobre, ale to okropne, znów robi się tak późno, ale nic na to nie mogę. To takie ogólne utyskiwanie.

Najgorsze, że nie mogę wypić nawet jednej szklanki wody, ale człowiek syci się też trochę samym pragnieniem.

I cudowne wspomnienia z Gieshübl, np. przepięknej małej miejscowości wśród lasów obok Karlowych Warów.

Jeśli to prawda, co jest prawdopodobne – że moje obecne jedzenie nie wystarcza, aby od środka spowodować poprawę, to wszystko jest bezcelowe, z wyjątkiem cudu.

Nie wytrzymam długo obecnej sytuacji z jedzeniem przy tych bólach i tym kaszlu

Ojciec się cieszy, ale też denerwuje listami ekspresowymi.

Widzi Pan bzy, świeższe niż poranek.

Dziewczynie trzeba powiedzieć o szklance, kiedy przychodzi czasami ma gołe stopy¹⁰.

Ergo bibamus Pijmy więc¹¹.

Nie podoba mi się to, za dużo pracy; wymaga za dużo wiedzy. Kwiaty doniczkowe należy traktować zupełnie inaczej.

⁹ Miejscowość w północnych Włoszech, popularny ośrodek sanatoryjny, wypoczynkowy i turystyczny.

¹⁰ Kafka ma na myśli okruchy rozbitego szkła, leżące na podłodze.

¹¹ Tytuł wiersza Johanna Wolfganga Goethego (1810), spopularyzowanego później jako pieśń studencka. Kafka prosi Dorę Diamant (1898–1952, ostatnia towarzyska życia pisarza), aby mu go przeczytała.

Jestem już tak zatruty, że ciało ledwie potrafi rozpoznać czysty owoc.

Można go¹² jeść z pojemnika, tak też jest dobry, ale nie czysty, ale że zjem bardzo mało, najlepiej wszystko wymieszać i dać mi trochę do szklanki.

Bez wody nie mogę go przełknąć. Jogurt w zupełności by mi starczył, przecież wystarczy każdemu, a już na pewno przy tej gorączce. Zmienia się w zależności od pogody, w upale jest o wiele lepszy, gęstszy, poza tym w upale jest jeszcze lepszy, nie tak delikatny i zbity.

Że też mrówki go nie jedzą.

Dzieli nas teraz trochę od tamtego dnia, kiedy w ogródku gospody

To było jakby uzgodnione w półśnie. Obiecano mi, że uda mi się przespać hałas, ale w zamian musiałem obiecać coś innego, obiecałem to, ale zapomniałem

Nie może Pan jeść, a więc żadnych bólów. Czy ona¹³ znowu wróci?

Zawsze tylko „przejściowe”, mogę to też stosować w stosunku do siebie. O krtani mówimy zawsze tak, jakby wszystko mogło iść tylko ku dobremu, ale to przecież nieprawda.

Oczywiście swoją rolę odgrywa tutaj też nastrój, np. denerwujący temat rozmowy

Jak mogliśmy tak długo być bez R.?

Śniłem teraz, że R. jest przy drzwiach i mam mu dać jakiś znak, że jestem jakoś gotów, ale równocześnie wiedziałem, że Ty¹⁴ jesteś na tarasie i nie chciałem Ci przeszkadzać tym znakiem. Trudny przypadek.

Nawet jeśli miałbym odzyskać po tym wszystkim trochę sił, to na pewno nie po tych środkach znieczulających.

Kto telefonował? czy to nie był Max?

Niekończące się plwociny, lekki a rano jednak bóle, w odurzeniu przyszło mi do głowy, że jakaś Nagroda Nobla za te ilości i lekkość

12 Chodzi o jogurt.

13 Kafka ma na myśli muchę, która wpadła do pokoju.

14 Kafka zwraca się do Dory Diamant.

Dlatego kocha się ważki

Kupimy sobie małą książkę o tych sprawach, trzeba się tego dokładnie dowiedzieć

Tymczasem jednak dość kwiatów.

Pokaż mi aglaię, za jaskrawa, żeby stać razem z innymi.

Głóg jest zbyt ukryty, za bardzo w ciemnościach.

Więcej wody. Owoce

Chwalisz jak popadnie, gdy jadam dość, dzisiaj zjadłem dużo, a Ty mnie ganisz, innym razem tak samo niesprawiedliwie chwalisz.

Gdzie jest wieczna wiosna?

Czy w gazecie nie napisano: zielonkawe przeźroczyste łupiny?

Wczoraj wieczorem pszczoła wypła cały bez. Przycinać mocno na ukos, wtedy mogą dotykać podłoża.

Chętnie go jadam w postaci pszczelich plastrów, ale jest tylko jesienią, a poza tym jasne ładne plastry zdarzają się rzadko.

Nie można dostać złotokapu?

Nie pił jeszcze dzisiaj wody. To, jak tu żyjemy, w Wiener Wald¹⁵ nie byłoby możliwe.

Czy mógłbym dzisiaj popробować trochę lodów

Wierny Eckart¹⁶ – dobrotliwy mądry ojcowski duch opiekuńczy.

Jak to łatwo szło wtedy w łóżku, gdy Pan przyszedł, a przecież nie miałem nawet piwa, za to kompot, owoce, sok owocowy, wodę, sok owocowy, owoce, kompot, wodę, sok owocowy, owoce, kompot, wodę, lemoniadę, cydr, owoce, wodę¹⁷.

15 Zakład leczniczy Wiener Wald, w którym Kafka przebywał krótko w kwietniu 1924 roku, zanim, z podejrzeniem gruźlicy krtani, trafił do kliniki prof. Hajka.

16 Aluzja do tytułu opowiadania Ludwiga Tiecka (1799) lub ballady Goethego (1815).

17 Według świadectwa Klopstocka Kafka po raz pierwszy poczuł objawy gruźlicy krtani, spożywając wspomniane wyżej napoje.

To cudowne, nieprawdaż? bez – umierając, pije, żłopie jeszcze.

Kto to widział, żeby umierający pił.

Nawet jeśli dojdzie do bliznowacenia – niechże Pan wybaczy to okropne wypytywanie, ale jest Pan przecież moim lekarzem, nie? – potrwa to całe lata, równie długo trzeba będzie czekać na bezbolesne jedzenie.

pytanie retoryczne

Z tą moją niemożnością picia nie mogę jeszcze iść z ojcem do ogródka piwnego w cywilnej szkole pływania.

W ubiegłych latach Wenecja Riva Desenzano w pojedynkę także Norderney, Helgoland wuj Siegfried

Powinienem był raz pojechać z nią¹⁸ (i jej znajomymi) nad Bałtyk, ale wstydziłem się z powodu chudości i ogólnej bojaźliwości.

O ile warto było mnie rozumieć¹⁹. Była we wszystkim.

Nie była ładna, ale szczupła, szlachetne ciało, które według informacji (siostra Maxa, jej przyjaciółka) zachowała.

Położ mi na chwilę dłoń na czole, abym nabrał odwagi.

Ta gazeta przychodzi w 3 egzemplarzach 2 razy w tygodniu.

Każda część ciała zmęczona jak człowiek.

Dlaczego w szpitalu nawet nie spróbowałem piwa lemoniady wszystko było nieograniczone.

Tak oto pomoc, znów nie pomógłszy, odchodzi²⁰

Przełożył Łukasz Musiał

18 Chodzi o Felicję Bauer (1887–1960), pierwszą narzeczoną Kafki.

19 To prawdopodobnie odpowiedź na pytanie, czy Felicja rozumiała Kafkę.

20 Po wizycie lekarza.

Łukasz Musiał: O jednej z kartek konwersacyjnych Kafki

1

Franz Kafka przebywał w podwiedeńskim sanatorium w Kierling od kwietnia 1924 roku do swojej śmierci w dniu 3 lipca. Z powodu zaawansowanej gruźlicy krtani coraz większą trudność sprawiało mu przyjmowanie pokarmów, napojów, a także mówienie. Aby ograniczyć wysiłek narządów mowy, zaczął porozumiewać się z bliskimi (w ostatnich tygodniach życia towarzyszyli mu głównie Dora Diamant i Robert Klopstock) oraz personelem za pomocą tak zwanych kartek konwersacyjnych, na których zapisywał swoje wypowiedzi lub odpowiadał na pytania. Po śmierci pisarza kartki konwersacyjne znalazły się w posiadaniu Roberta Klopstocka, który użył ich następnie Maxowi Brodowi. Ich wybór Brod opublikował po raz pierwszy w 1958 roku. Część objaśnień i przypisów pochodzi właśnie od niego.

Z oczywistych powodów zapiski na kartkach konwersacyjnych miały najczęściej charakter roboczy, stąd wiele w nich (zachowanych w polskim przekładzie) nieścisłości, niejasności i niezborności, również językowych. Lecz co najmniej jedna spośród nich zasługuje moim zdaniem na baczną uwagę: „Najgorsze, że nie mogę wypić nawet jednej szklanki wody, ale człowiek syci się też trochę samym pragnieniem”.

Jeśliby zaprezentować to zdanie jako wyimek z prozy Kafki, nikt nie zauważyłby – idę o zakład – mistyfikacji. Podobna uwaga mogłaby przecież paść z ust bohaterów *Zaginionego (Ameryki)*, *Procesu czy Zamku*; mógłby się do niej z powodzeniem przyznawać Georg Bendemann z *Wyroku*, Gregor Samsa z *Przemiany*, oficer z *Kolonii karnej*, narrator *Jamy, Powrotu*, Czerwony Piotruś, mistrz głodowania, dociekający pies, śpiewaczka Józefina; o jej autorstwo upomniałby się wreszcie z pewnością narrator dowolnej miniatury praskiego pisarza. Oczywiście z drugiej strony to nieprawda, żadna z przywołanych przed chwilą postaci nie mogłaby z czystym sumieniem sformułować takiej właśnie myśli. Ich losy dowodzą raczej, że tym, co zabija, jest właśnie pragnienie. Chcieć się nasycić i nie móc tego zrobić – oto prawdziwa tortura. Jak okrutny musi być ten, który na nią skazuje? Jak potężny musiałby być ten, kto by od niej uwolnił? I jak bardzo musiałby nas, ludzi, rozczarować, gdyby ostatecznie mu się to nie udało? Takie właśnie pytania otwierają przestrzeń imaginarium mesjańskiego w twórczości Kafki.

2

W jednym ze swoich nienapisanych komentarzy do samego siebie Borges stwierdza, że skoro Biblioteka Babel jest totalna, a jej szafy rejestrują wszelkie możliwe kombinacje liter, to gdzieś musi się znajdować również inna wersja *Procesu* z inną wersją przypowieści *Przed Prawem*:

Przed Prawem stoi odzwierny. Do tego odzwiernego przychodzi jakiś człowiek ze wsi i prosi o wstęp do Prawa. Ale odzwierny powiada, że nie może mu teraz udzielić wstępu. Człowiek zastanawia się i pyta, czy nie będzie mógł wejść później. – Możliwe – powiada odzwierny – ale teraz nie. – Ponieważ brama Prawa stoi otworem, jak zawsze, a odzwierny ustąpił w bok, człowiek schyla się, aby przez bramę zajrzeć do wnętrza. Gdy odzwierny to widzi, śmieje się i mówi: – Jeśli cię to kusi, spróbuj mimo mego zakazu wejść do środka. Lecz wiedz: jestem potężny. A jestem tylko najniższym odzwiernym. Przed każdą salą stoją odzwierni, jeden potężniejszy od drugiego. Już widoku trzeciego nawet ja znieść nie mogę. – Takich trudności nie spodziewał się człowiek ze wsi. Prawo powinno przecież każdemu i zawsze być dostępne, myśli. Decyduje się nie zwlekać, przecież nikt – w ten sposób człowiek ze wsi próbuje przekonać samego siebie do wejścia – nie potrafi nasycić się samym pragnieniem. Szybkim krokiem tedy mija odzwiernego – który, zdumiony takim obrotem spraw, już wyciągał rękę po stołeczek, w przekonaniu, że człowiek ze wsi usiądzie na nim i będzie czekał, aż otrzyma pozwolenie na wejście – i wchodzi do środka. Nie dostrzega żadnych innych sal poza tą, której próg właśnie przekroczył, i żadnych kolejnych odzwiernych. Robi kilka kroków naprzód. Tyle wystarcza, by stanąć przed Prawem. Człowiek ze wsi zauważa, że jest ono – wbrew jego zapisywanej wielką literą nazwie – bardzo małe i tak lichej postury, iż trzeba mocno wytężyć wzrok, aby w ogóle je dostrzec. Chce zadać Prawu pytania, mnóstwo pytań, zbierał je w sobie całe życie, lecz z jakiegoś powodu uzmysławia sobie teraz, że jedyną odpowiedzią, jaką by usłyszał, byłby gwizd przypominający pisk myszy. W tym gwizdaniu byłoby coś z biednego krótkiego dzieciństwa, coś z utraconego i bezpowrotnego szczęścia, ale też coś z czynnego życia dzisiejszego, jego niepozornej, niepojętej, a mimo to trwającej i niedającej się stłumić wesołości. Dlatego ostatecznie człowiek ze wsi decyduje, że nie zada Prawu żadnych pytań, tylko siada w ciemnym kącie i czeka, aż przybędą inni – a przybędą na pewno – i to jemu zaczną być może zadawać pytania. Czyż nie byłby dla nich wtedy jak niespełniony mesjasz, który chce strzec swojej tajemnicy?

3

Będąc już nieomal u schyłku życia, Kafka stworzył bodaj najbardziej sugestywną wersję niespełnionego mesjasza, geometrę K., głównego bohatera powieści

Zamek. W poświęconym tej kwestii eseju zatytułowanym *Prawo hańby* W. G. Sebald zwraca uwagę na fakt, że hebrajskie określenie geometry wykazuje wprost bliźniacze fonetyczne podobieństwo do słowa *maszjach*, oznaczającego mesjasza¹. To daje do myślenia, choć z drugiej strony bynajmniej nie dziwi, biorąc pod uwagę, że figury niespełnionych mesjaszy pojawiają się u Kafki z nadzwyczajną wprost regularnością. To bohaterowie prawie zawsze szukający jakiegoś wejścia (do domu, mieszkania, bramy, izby, stajni itp.), które byłoby zarazem dla nich wyjściem (tak właśnie mówi choćby Czerwony Piotruś, narrator *Sprawozdania dla Akademii*²), wyzwoleniem z więzów codziennego życia (to z kolei słowa narratora *Śpiewaczki Józefiny*³), czyli formą zbawienia. Dialektyka wejścia-wyjścia to dialektyka u Kafki w swojej istocie mesjańska, podobnie jak chwila przekroczenia progu (bardzo ważny motyw w całej twórczości praskiego pisarza) to w rzeczy samej akt mesjański. Często co prawda niespełniony, bo progu przekroczyć się nie da. Także dlatego owi niespełnieni mesjasze Kafki zazwyczaj w pierwszym odruchu rozczarowują. Zdają się nieomal słabsi od najsłabszego człowieka.

4

Z drugiej strony (ach, te drugiej strony u Kafki!) zastanawiam się, czy nie tkwi w tym jakaś mała, nedorzeczna nadzieja. Gdy myślę o mesjaszu chrześcijańskim, Jezusie z Nazaretu, ogarnia mnie zgroza pomieszana z niesmakiem. Spójrzmy tylko: zbawiając ludzi, Bóg Ojciec równocześnie obarczył ich monstrualnym i z niczym nieporównywalnym poczuciem winy, że oto z ich powodu oraz za sprawą ich grzechów Syn Boży musiał umrzeć w mękach. Zbawienie, które miałyby się stać naszym udziałem, od początku jest zatem skażone nieusuwalnym długiem wdzięczności, jaki mamy wobec Boga. Taki dług w istocie prowadzi do naszego ubezwłasnowolnienia. Nie jest prawdziwym zbawieniem, a tylko mocniejszym jeszcze spętaniem, karą dużo dokuczliwszą niż piekło. Prawdziwie zbawić ludzi, znaczyłoby wybaczyć im grzechy ot, tak, jakby to było coś wielkiego, a zarazem nic, pstryknięcie palcami. Szalone i absurdalne? Ależ owszem, taka jest przecież logika zbawienia. W posłaniu własnego syna na męczeńską śmierć widzę tymczasem jedynie morderczy racjonalizm księgowego, któremu musi się zgadzać rachunek „winien i ma”. Być może właśnie dlatego ludzie wciąż popełniają grzechy – bo mimo ofiary Jezusa do aktu mesjańskiego tak naprawdę nie

1 Zob. W. G. Sebald, *Prawo hańby. Władza, mesjanizm i wygnanie w „Zamku” Kafki*, w: idem, *Opis nie-szczęścia. Eseje o literaturze*, przeł. M. Łukasiewicz, Wrocław 2019, s. 109 n.

2 Por. F. Kafka, *Sprawozdanie dla Akademii*, w: idem, *Wybór prozy*, wstęp i oprac. Ł. Musiał, przeł. L. Czyżewski, R. Karst, Ł. Musiał i in., Wrocław 2018 (BN II, 263), s. 416.

3 Por. idem, *Śpiewaczka Józefina, czyli naród myszy*, przeł. R. Karst, J. Kydryński, w: ibidem, s. 995.

doszło. Frustracja i złość z powodu daremnej śmierci Syna Bożego, śmierci okrutnej i całkowicie niepotrzebnej, i jeszcze świadomość, że jesteśmy temu wszystkiemu winni, pchają nas do zła raz za razem.

Słabi mesjasze Kafki nikogo nie ratują, bo, po prawdzie, nikogo uratować się nie da. Żaden utwór Kafki nie kończy się szczęśliwie. Mimo to w stwierdzeniu, że człowiek syci się trochę samym pragnieniem, odnajduję przecież ziarno prawdy, niechby ta prawda była tylko drobnym epizodem, wyblakłym wspomnieniem. Nie mogę w tym momencie nie wspomnieć o zakończeniu *Śpiewaczki Józefiny*, ostatniego opowiadania, które Kafka napisał kilka tygodni przed śmiercią. Finałowy akapit brzmi tak: „Może więc wcale nie odczuwamy tak wielkiej straty, ale Józefina, wolna od ziemskiej udręki, która przecież jest, jej zdaniem, sądzona wybranym, zniknie wesoło w nieprzejrzanym tłumie bohaterów naszego narodu i wkrótce, jako że nie uprawiamy historii, gdy już zazna zbawienia, będzie zapominiana jak wszyscy jej bracia”⁴.

Jeśli o mnie chodzi, to znikająca wesołość słabych mesjaszy Kafki – sycimy się już trochę samym pragnieniem ich obecności! – niesie dziś w sobie być może więcej nadziei niż wszystkie religie świata razem wzięte.



4 Ibidem, s. 1002.

Reiner Stach: Kafka dzień po dniu. Dokumentacja wszystkich listów, dzienników i zdarzeń.

Przedmowa

Biograf chce opowiedzieć, „jak było”, skupia się na uczuciach, myślach, przeżyciach, decyzjach i dokonaniach pojedynczego człowieka. Czy zdoła osiągnąć ten cel, zależy od rozmaitych jego zdolności, które musi sprząć ze sobą w akcie pisania; jednak przede wszystkim zależy od tego, jak czuły jest jego zmysł faktu. Jeśli zna się na swoim rzemiośle, to będzie wytrwały, sumienny i bezkompromisowy w obchodzeniu się z faktami, nie zawaha się schylić po najdrobniejszą monetę, ale równie zdecydowanie wyrzuci ją do kosza, gdy tylko rozpozna w niej żeton.

Taka dokładność i intuicja w ocenie zachowanego materiału to jedna z najczęściej niedocenianych cnót biografów, albowiem czytelnicy i krytycy zakładają ją jako coś równie oczywistego jak umiejętność czytania nut u początkujących muzyków. To nieporozumienie, któremu biograf nie powinien ulegać. Ukiepunkowane na cel zbieranie faktów wymaga mianowicie nie tylko wiedzy o najbardziej obiecujących źródłach i ich wiarygodności, lecz także szerokiej wiedzy o kontekstach, to znaczy wiedzy o tym, co w ogóle opłaca się zbierać i p o d j a k i m w z g l ę d e m się to opłaca.

Oto prosty przykład. Przyjmijmy, że jakiś biograf Franza Kafki odkrywa, że jeden z budynków opisanych jako miejsce akcji w powieści *Zamek* miał dokładny odpowiednik w rzeczywistości oraz że ów architektoniczny wzorzec można obejrzeć jeszcze dzisiaj. Staje przed tym budynkiem, dzierżąc w prawej dłoni aparat fotograficzny, w lewej zaś opis Kafki – i rzeczywiście, wszystko się zgadza, słowo po słowie. Oczywiście odkrycie tego rodzaju wprawia go w radosne podniecenie i niełatwo mu w tym momencie oprzeć się uczuciu auratycznej bliskości. Zachowując chłodny umysł, biograf musi sobie jednak powiedzieć, że będzie mógł co najwyżej dzielić tę radość z garstką niepoprawnych fanów, ale że wartość poznawcza tego izolowanego faktu jest przecież ograniczona. Mogłoby się zdarzyć, że wartość ta nie wykracza w rzeczywistości poza obszar anegdoty i w tym wypadku pozostawałoby jedynie zalecić czytelnikowi, by udał się na miejsce, obejrzał ten budynek i sam poczuł ów lekki dreszcz (chodzi o wioskę Zürau, dziś Siřem, w północno-zachodnich Czechach).

Ta ocena zmienia się jednak zasadniczo, gdy tylko biograf uczyni drugie i trzecie odkrycie tego samego rodzaju. To bowiem każe mu postawić pytanie, czy nie mamy tu aby do czynienia z pewnym wzorcem, z pewną serią, którą należałoby może poddać s y s t e m a t y c z n e m u badaniu, ponieważ – gdyby przypuszczenie to miało się potwierdzić – zyskalibyśmy cenne informacje o sposobie pracy Kafki, o jego pamięci wzrokowej i typowym dlań nakładaniu się na siebie szczegółów rzeczywistych i wymaginowanych. Takie odkrycie byłoby interesujące nie tylko dla turystów podróżujących śladami pisarza, lecz także dla badaczy literatury.

Stąd wynika, po pierwsze, że nie należy lekceważyć żadnego z kamieni mozaiki. W każdym kryje się bowiem potencjalna wartość poznawcza, ujawniająca się, gdy znajdziemy kolejne, pasujące do pozostałych. Dlatego biograf nie może sobie pozwolić na jakiegokolwiek poczucie intelektualnej wyższości wobec namiętnego zbieracza, gdyż to właśnie zbieracze – wśród nich archiwiści, badacze amatorzy i wysoko wyspecjalizowani filologowie – są tymi, którzy wygrzebują surowiec empiryczny, podejmując się niekiedy pracy trwającej dziesiątki lat, pełnej wyrzeczeń i niecieszącej się wielkim społecznym uznaniem.

Po drugie jednak, właśnie fatalna własna dynamika zbieractwa może również prowadzić do tego, że dokładność i kompletność stają się celem samym w sobie, a zainteresowanie wszystkim, co poza ów cel wykracza – a więc interpretacją, syntezą, kontekstualizacją – stopniowo zanika. Nierzadkie jest wręcz odwrotne poczucie wyższości kolekcjonera wobec wszelkiej pracy intelektualnej wyrwywającej się poza wąskie granice tego, co mierzalne i policzalne. Ta pycha czystej faktyczności dotyka zwłaszcza tych biografów – a w konsekwencji ich czytelników – którzy chcą jakiegoś człowieka albo jakąś epokę zrozumieć w nowy sposób, bez konieczności czekania, aż odnaleziony zostanie ostatni kamyczek, i którzy nawet nie wierzą w istnienie takiego ostatniego kawałka puzzli i dlatego godzą się z tym, że ich rozumienie na zawsze pozostanie niepełne. Z całą pewnością same kamyczki są trwalsze niż każda, choćby najbardziej wyrafinowana próba poskładania ich w kontur jakiegoś przekonującego obrazu. Do czego wszakże, pyta biograf Goethego Nicholas Boyle, miałyby właściwie służyć kompilacje faktów, gdyby od czasu do czasu ktoś nie próbował przekonująco zsyntetyzować całego tego materiału? Oto pytanie decydujące.

Pierwsza moja własna próba takiej syntezy datuje się na lata osiemdziesiąte. W wydawnictwie S. Fischer ukazał się wtedy właśnie pierwszy tom krytycznego wydania Kafki, powieść *Zamek*, i nawet pobieżne przewertowanie osobnego tomu, zawierającego aparat krytyczny i zestawiającego drobniuzgowo niezliczone warianty tekstu, było niczym objawienie. Gdy już oko przyzwyczyliło się do specyficznych znaków, którymi gęsto usiany był tekst, można się było przyglądać Kafce przy pracy. Obserwować, jak łagodził nazbyt jaskrawe pomysły, pozostawiał fałszywe tropy i zatapiał jednoznaczności w wieloznacznej mgle. Ba, dawało się go nawet przyłapać na zdradzających niemało pomyłkach, na przykład na zamianie imion. I już po raz pierwszy przeglądając ten tom, odkryłem, że Kafka

dokonał na rękopisie pewnej bezprzykładnej operacji. Dokładnie w momencie, w którym musiałby jedną ze scen erotycznych opisać z perspektywy narratora pierwszoosobowego, zdecydował się porzucić tę perspektywę i zamienić ją na narrację w trzeciej osobie. Zrobił to, chociaż musiał w bardzo już zaawansowanym tekście zastąpić setki razy słowo „ja” i wszystkie jego formy pochodne.

Oczywiste było, że z tych wariantów tekstu, które przeważająca większość czytelników postrzegала jako filologiczny żwir, da się wyprowadzić daleko idące wnioski, jeśli tylko skontekstualizowało się je we właściwy sposób – wnioski dotyczące strategii pisarskiej Kafki, logiki jego skojarzeń podczas samego pisania, lecz także uświadamianego sobie i nieuświadomionego wpływu naznaczonych społecznie metafor i ideologemów, wreszcie najbardziej intymnych obszarów wyobraźni. Było frapującym doświadczeniem intelektualnym obserwowanie, jak te z pozoru tak bardzo od siebie odległe płaszczyzny odbijają się w sobie nawzajem. Po jednej stronie niepozorne odpryski tekstu, literówki i poprawki, w tym poprzekreślane litery – po drugiej potężne historyczne prądy myślowe, które pozostawiły swoje ślady na drobnych kamykach mozaiki. Te związki dawały się szczególnie sugestywnie wykazać na przykładzie kompleksu tematów, który można by opisać formułą „kobiety, kobiecość, seks”, a rezultatem było studium *Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen* (1987).

Fakt, że taki sposób postępowania może się sprawdzić również w biografjach, jeśli „podsuwa” go materiał, był znany od dawna. Niepozorna, nawet niemądra anegdota, fałszywy ton w liście, pozornie przypadkowe zapomnienie – tego rodzaju marginalia są niekiedy jak błyskawice nad spowitym w mroku krajobrazem, umożliwiają nieoczekiwany wgląd za kulisy, korygują proporcje, wskazują biografowi nowe, obiecujące drogi, którymi winien kontynuować swoją wędrówkę. Dzięki temu studium nabrałem zaufania do takiej metody i postanowiłem wykorzystać ją ekstensywnie w planowanej biografii Kafki. I to w sposób, który by dawał czytelnikowi jak najlepszą możliwość prześledzenia wszystkich etapów rozumowania i jego sprawdzenia.

To także było ostatecznie jedną z przyczyn, które sprawiły, że pełna, trzytomowa biografia (2002, 2008, 2014) zawiera tak wiele – co nietypowe – fragmentów opowiadanych jako sceny. Niepozorne materialne szczegóły, z których da się odczytać coś większego, istotniejszego, oddziałują znacznie bardziej przekonująco, jeśli ukaże się je w ich żywym kontekście. I tak na przykład szczegółowy opis krwotoku Kafki z 11 sierpnia 1917 roku służy nie tylko barwnemu i emocjonalnemu wzbogaceniu narracji biograficznej. Pokazuje raczej – przy całej grozie – nieoczekiwany element odprężenia, a to właśnie cieleśne doświadczenie nagłej, paradoksalnej ulgi jest okolicznością, bez której niewyobrażalne byłoby „wolne od wszelkich napięć” przywiązanie Kafki do wtórnych zysków z choroby, jakich dostarczała mu gruźlica. Należy bowiem do charakterystycznych rysów jego osobowości, że rzadko kierował się przekonaniem powszechnymi, a wolał się raczej opierać na bezpośrednim potwierdzeniu przeżycia zmysłowego.

Głęboki sen po krwotoku jest tylko jednym z wielu na to przykładów. Rozważany w oderwaniu od innych, ten kawałek puzzli nie niósłby w sobie wiele, ale umieszczony we właściwym kontekście, to znaczy powiązany z kilkoma innymi dokładnie pasującymi jej elementami, zaczyna dawać więcej światła.

Ale narracja biograficzna wymaga syntezy w jeszcze innym świetle. Życie człowieka nigdy nie przybiera postaci ciągu zdarzeń, które można by precyzyjnie nanieść na oś czasu. Zawsze mamy raczej do czynienia z wielowymiarowym spłotem, ze sprzężeniami zwrotnymi między najróżniejszymi rolami człowieka, między sferą intymną i sferą publiczną, świadomością i nieświadomością, myślami i uczuciami, pamięcią i zapomnieniem, przypadkiem i koniecznością. Gdyby chcieć ten spłot przedstawić w biografii w sposób kompletny, należałoby opowiedzieć czyjeś życie minuta po minucie, w formie synoptycznej, włącznie ze wszystkimi zdarzeniami równoczesnymi. Pomijając już to, że zachowane fakty nigdy na coś takiego nie pozwalają, próba taka doprowadziłaby każdą biografię do implozji, do tak daleko posuniętego rozkładu formy i postaci tekstu, że nie byłaby ona już we właściwym tego słowa znaczeniu czytelna.

By temu zapobiec, biograf musi stworzyć jakąś strukturę. Będzie pisał rozdziały koncentrujące się na kilku bądź na jednym temacie, będzie na jakiś czas albo już na trwałe wyłączał pewne poboczne motywy i postaci, będzie układał główne wątki i czy to wybiegając w przyszłość, czy spoglądając wstecz, powtarzając coś albo streszczając, ułatwi czytelnikowi zachowanie oglądu całości.

Taka inteligentnie ustrukturyzowana narracja zakłada jednak, że sam biograf zachowuje najdokładniejszy ogląd całości. Nie musi tego zawsze od razu komunikować, ale musi w i e d z i e ć, kiedy co i gdzie się wydarzyło albo zostało powiedziane, a jeśli informacje takie można uzyskać jedynie w postaci niepełnej, musi o tych lukach mieć wiedzę równie ścisłą jak o faktach. Nierzadko bowiem b r a k jakiejś informacji, milczenie źródła są same w sobie znaczące, podobnie jak sprzeczności między różnymi źródłami w odniesieniu do jednego i tego samego zdarzenia. Jak zdumiewająco rzadko tego rodzaju niedostatki w tkance przekazu są wyłącznie przypadkiem, wiedzą z własnego doświadczenia chyba wszyscy biografowie.

Narracja ustrukturyzowana, zagęszczona redukuje złożoność ludzkiego życia, kieruje spojrzenie czytelnika każdorazowo na jedynie kilka istotnych punktów. Jak każde uproszczenie, także to związane jest z niebezpieczeństwem, że aspekty godne uwagi czy wręcz decydujące zostaną pominięte. Jeśli takie zaniedbanie wychodzi na jaw, okazuje się nagle, że mamy do czynienia z uproszczeniem n i e d o p u s z c z a l n y m, które jest równoznaczne z zafałszowaniem rzeczywistości i deprecjonuje uzyskane rezultaty. Oto przykład również takiej sytuacji, przykład na pierwszy rzut oka trywialny.

Praca zawodowa i relacje intymne człowieka rozgrywają się zwykle na płaszczyznach tak różnych, że mogłoby się wydać czymś absurdalnym opowiadanie ich na jednym oddechu – nawet wówczas, gdyby wiele wydarzeń zachodziło

równolegle. Także w biografii Kafki oczywista wręcz wydawała mi się decyzja, by jego pracę w charakterze urzędnika ubezpieczeniowego i kryzysy jego narzeczeństwa z Felicją Bauer skoncentrować (i „omówić”) w osobnych rozdziałach. Co prawda narracja niesprofilowana tematycznie, lecz ściśle chronologiczna unaoczniałaby może czytelnikowi jeszcze wyraźniej wielką psychiczną kondensację zdarzeń w pozornie tak statycznym życiu pisarza. Jednak w ten sposób bardzo utrudniłbym czytelnikowi zachowanie oglądu całości i równoczesne śledzenie zdarzeń zachodzących każdorazowo wedle odrębnej logiki w sferze zawodowej i intymnej z ostrością pozwalającą na ich rozdzielenie. Felicja Bauer z trudem rozpoznalaby swego nerwowego przyjaciela, nieustannie zaniżającego własną wartość, gdyby dane jej było zobaczyć go choć raz w biurze, gdzie cieszył szacunkiem wszystkich kolegów i przełożonych.

Teraz jednak należało zachować czujność. Istniało bowiem wystarczająco wiele poszlak wskazujących na to, że obie te płaszczyzny jednak okazjonalnie się stykały, wywierały na siebie wpływ albo się wręcz przenikały. Istniejący w umyśle Kafki obraz zaradnej Felicji i wpływ wywierany przezeń na jego własną motywację zawodową; związki jej i jego pracy z techniką, z których czerpał dodatkowe poczucie iluzorycznej wzajemnej bliskości obojga; wola rozwiania jej podejrzeń co do jego życiowej niezaradności; poczucie odpowiedzialności za byt przyszłej żony oraz pragnienie jej „utrzymywania”; wreszcie biuro jako czynnik stabilizujący w obliczu chaotycznych, uwarunkowanych nastrojami niepokojów relacji miłosnej – wszystko to mogłoby się zagubić, gdybym odpowiednie rozdziały nazbyt ściśle odgraniczył od siebie tematycznie.

Jak się okazało, możliwie dokładna kronika wszystkich zdarzeń i dokumentów była rzeczywiście najlepszym narzędziem, pozwalającym zachować pełny ogląd takich zachodzących na siebie warstw, kronika przedstawiająca dzień po dniu i uwzględniająca nie tylko wypowiedzi własne Kafki, lecz także wszystko, co napierało nań z zewnątrz. I tak powstała najpierw ułożona synoptycznie baza danych, do której wprowadzałem krok po kroku wszystkie dostępne informacje i z której potem czerpała surowiec narracja biograficzna. Wiedza o tym, co działo się równocześnie, daje pewność właśnie wtedy, gdy biografia wymaga relacji prowadzonej raczej według kryteriów przedmiotowych niż chronologicznych. Ponadto bazy danych przynoszą również niespodzianki, o których – gdyby postępowało się nazbyt konsekwentnie za biegiem akcji – nawet by się nie pomyślało.

11 grudnia 1912 roku Kafka wysłał Felicji pierwszy egzemplarz swej pierwszej książki *Betrachtung (Rozważanie)*, opatrzony listem towarzyszącym, w którym znalazły się słowa: „Dzisiaj należy ona do Ciebie, jak do nikogo innego”¹. Dla

1 Cyt. za: F. Kafka, *Listy do Felicji i inne z lat 1912–1916*, przeł. I. Krońska, t. 1, Warszawa 1976, s. 159.

Kafki, żywiącego nadzieje na przyszły związek, musiał to być moment wielkiej wagi, ponieważ do tej pory wciąż tylko twierdził, że żyje wyłącznie literaturą, teraz zaś po raz pierwszy mógł okazać jakiś na to dowód. Zaledwie kilka godzin później napisał długi list, w którym z zimną precyzją i dochodząc niemal do objętości rozprawy naukowej, uzasadniał swój wniosek o podniesienie mu pensji.

Gdyby Kafka zdobył się na pokazanie Felicji kopii tego listu, to zapewne potrzebowałaby ona nieco czasu, by pojąć, jak to możliwe, że oba prawie równocześnie powstałe teksty wyszły spod pióra jednego i tego samego człowieka. I nawet dzisiejszy czytelnik wodzi oczyma tam i z powrotem między obu listami w mocnym przeświadczeniu, że ma do czynienia z przypadkiem swoistego rozdarcia. Oczywiście umieściłem w biografii ten zdumiewający przykład na zmienność nastrojów Kafki, jednak inne, wcale nie mniej zdumiewające koincydencje nie dawały się po prostu wpisać w przedmiotowy tok narracji i czytelnika nazbyt by od niego odwodziły. Jak – takie sobie stawiałem pytanie – można by mimo to otworzyć przed nim ten wymiar chronologiczny? Czy wystarczała do tego sama narracja sceniczna?

Przy okazji licznych wieczorów autorskich, wykładów i wywiadów, będących następstwem wydania trzech tomów biografii, wielokrotnie pytano mnie, jak rozwiązuje się technicznie problem zachowania orientacji wśród takiego gąszczu faktów – nie tylko po to, by nie zapomnieć o czymś istotnym, lecz także by te odległe od siebie fakty móc ze sobą powiązać. Opowiadałem o moich bazach danych i tabelach synoptycznych, ale odpowiednie materiały długo jeszcze pozostawały w stanie niekwalifikującym ich do publicznej prezentacji, dlatego uwiarygodnienie na konkretnych przykładach procesu narodzin biografii z baz danych nie przychodziło mi łatwo. Coraz bardziej naglące stawało się urzeczywistnienie powziętego znacznie wcześniej planu otwarcia – po zakończeniu projektu biograficznego – także jakiejś perspektywy ściśle chronologicznej, a to tym bardziej, im wyraźniej było widać, że taki środek pomocniczy dałby czytelnikom sposobność dokonywania całkowicie samodzielnych odkryć.

Jako rozwiązanie najlepiej rokujące wykrystalizowało się wreszcie połączenie kroniki i rejestru: rozwijający się dzień po dniu katalog wydarzeń w najbliższym otoczeniu Kafki, obejmujący również jego pracę literacką, połączony z krótkimi streszczeniami wszystkich zachowanych dokumentów a u t o r s t w a Kafki, s k i e r o w a n y c h d o Kafki i częściowo także n a t e m a t Kafki. Te streszczenia umożliwiają nie tylko punktowe korzystanie z kroniki niczym z leksykonu, lecz także l e k t u r ę dłuższych jej fragmentów – zwłaszcza poczynając od roku 1911, ponieważ ta część zawiera miejscami bardzo gęsty ciąg listów i wpisów w dzienniku. Co prawda czytelnik musi być przy tym świadom, że nie istnieją rejestry precyzyjne pod względem naukowym. Kondensacja na przykład długiego listu do kilku linijek wymaga dokonania wyboru, to znaczy przekonującej, ale

ostatecznie przecież subiektywnej decyzji, co należy przytoczyć, a z czego można zrezygnować. Podobnie potraktowane zostały załączki tekstów literackich, rozrzucone w dzienniku. Najkrótsze z tych próbnych zapisków – niekiedy zdanie albo pół zdania – oznaczone są w kronice adnotacją „fragment(y)”, bez bliższych danych na temat treści. Ponieważ jednak większość wszystkich tych wykorzystanych tu dokumentów dawno została opublikowana, czytelnik w razie wątpliwości zdoła najczęściej sam sprawdzić, czy pominięto coś istotnego.

Biografia i kronika to dwie radykalnie różniące się od siebie, w pewnym sensie nawet wzajemnie przeciwstawne formy, służące opisaniu czyjś przeżytego już życia. Problemy z nimi związane i ich słabości pozostają wobec siebie w relacji lustrzanego odbicia: o ile w wypadku narracji biograficznej każde wydarzenie powinno być przyporządkowane określonej materii, kontekstowi, a więc najczęściej jakiemś sprofilowanemu przedmiotowo rozdziałowi – w przeciwnym razie trzeba by się liczyć z niezliczonymi powtórzeniami – o tyle kronika rozluźnia związki tematyczne i redukuje wszystko do uporządkowanego ciągu zdarzeń.

Ale ta formuła nie zawsze jest funkcjonalna. Po pierwsze, zdarza się oczywiście, że nawet znaczące wydarzenia dają się umiejscowić w czasie jedynie w przybliżeniu albo w ogóle datować ich nie sposób. I tak na przykład w sierpniu 1921 roku w liście do siostry Elli opisał bardzo obrazowo, w jaki sposób został w młodości uświadomiony, a list ten jest oczywiście podstawowym dokumentem w rozważaniach nad ewolucją seksualną Kafki. Samo to wydarzenie nie daje się jednak datować, przy czym nie sposób przekonująco wskazać nawet roku, i dlatego w kronice *Kafka dzień po dniu* nie jest ono wzmiankowane. Zwłaszcza we wcześniejszych latach powstają przez to liczne luki, a rusztowanie chronologiczne sprawia tu wrażenie mało solidnego, podczas gdy w rzeczywistości na temat dzieciństwa i młodości Kafki wiadomo znacznie więcej, niż jest to w stanie uocznąć kronika.

Po drugie, z natury rzeczy jest trudne uchwycenie bardzo rozległego zbioru zdarzeń historycznych za pomocą rastra chronologicznego, i to także wówczas, gdy wydarzenia te pozwalają się precyzyjnie datować. I tak na przykład fakt, że Kafka całą swoją młodość spędził w pobliżu gigantycznego miejskiego placu budowy, nie znajdzie w kronice dziennej żadnego adekwatnego miejsca. Albowiem tak zwana sanityzacja, wyburzanie i radykalna modernizacja dawnego getta, położonego bezpośrednio przy praskiej starówce, ciągnęła się, ze zmienną intensywnością, przez dziesięciolecia i na początku I wojny światowej wciąż jeszcze nie była zakończona. Oczywiście jest, że tak radykalny przełom w świecie, w którym upływała jego codzienność, musiał mieć dla autora, który później mówił o sobie, że jest „końcem albo początkiem”, spore znaczenie, zwłaszcza na tle równoczesnych innowacji technologicznych, które u wielu współczesnych budziły uczucie przeżywania końca pewnej epoki. Ale takich związków nie da się przedstawić na osi surowych dat, wymagają one rozważań o charakterze biograficznym, namysłu nad dziejami mentalności i literatury.

Biografia niesie zatem ze sobą więcej niż kronika, mozaika ma do zaoferowania więcej niż tylko sumę swoich części. To, co biograf na poziomie uchwytanego zmysłowo materiału powinien raczej pominąć, by zapobiec niebezpieczeństwu rozmielenia go na drobne, kronika jest w stanie ponownie uwidocznić w wysokiej rozdzielczości. Umożliwia zatem czytelnikowi zmianę perspektywy, a tym samym własne odkrycia, przede wszystkim te, które wynikają z zaskakującej bliskości czasowej różnych zdarzeń. Zamierzenie i objętość trzynomowej biografii Kafki i teraz już międzynarodowa jej recepcja wydawały mi się dostatecznym powodem, by oddać do dyspozycji czytelników także sporą część surowych danych. *Kafka dzień po dniu* prowadzi niejako do piwnicy projektu biograficznego, pomiędzy jego fundamenty, a jeśli miałyby się teraz okazać, że otwierają się tam teraz jakieś dalsze, nieznane mi dotąd drzwi i korytarze, to nie byłbym tym zdziwiony, a raczej uradowany.

Przełożył Tadeusz Zatorski

Kafka dzień po dniu. Z roku 1917

LUTY

*do Felicji Bauer*¹: Bardzo szczegółowy opis problemów z mieszkaniem: Hałas na Lange Gasse, mieszkania w pałacu Schönborn, dom przy Alchimistengasse. Chciałby po wojnie wziąć roczny urlop i zamieszkać z Felicją w mniejszym mieszkaniu w pałacu Schönborn, które dlatego ustnie już zarezerwował.

K. wynajmuje od 1 marca dwupokojowe mieszkanie w pałacu Schönborn.

Max Krell, *Metaphysische Figuren*, w: „Die neue Rundschau”. Pozytywnie o *Wyroku*.

POCZĄTEK LUTEGO

K. pisze *Szakale i Arabów* (Notatnik B).

5 LUTEGO

*do AUVA*²: K. wnosi o mianowanie go sekretarzem, ponieważ już siedem lat zatrudniony jest jako koncepista. Wskazuje na „nadzwyczajną drożyznę”.

około 10 LUTEGO

K. pisze *Nowego adwokata* (Notatnik B).

11 LUTEGO

Max Brod, *Dziennik*: „U Kafki na Alchimistengasse. Pięknie czyta na głos. Cęła klasztorna prawdziwego pisarza”.

13 LUTEGO

Max Brod do Martina Bubera: „Werfel nie jest mimozowatą, delikatną naturą jak np. mój przyjaciel Kafka (z którym nie dyskutuję i na którego [...] żydostwo przechodzi powoli, niezauważenie”).

Wszystkie teatry i kina praskie są przez tydzień nieczynne. Restauracje i kawiarnie muszą być zamykane o godzinie 22.

ŚRODEK LUTEGO

K. pisze *An alle meine Hausgenossen* (Do wszystkich moich domowników; Notatnik B).

1 W przypadku listów zachowanych informacje o nadawcach i/lub adresatach zostały zapisane kursywą. Nawiasami kwadratowymi oznaczono listy zagubione, których treść udało się zrekonstruować pośrednio z innych źródeł (przyp. red.).

2 AUVA = Arbeiter-Unfallversicherungsanstalt – Robotniczy Zakład Ubezpieczeń Wypadkowych (przyp. tłum.).

17 LUTEGO

K. ofiarowuje Ottli *Opowieści wigilijne* Dickensa z dedykacją.

19 LUTEGO

K. nosi po raz pierwszy swoje wojskowe buty. Czyta Goethego *Hermana i Dorotę*, *Gryzeldę* Hauptmanna oraz Ludwiga Richtera *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* (Wspomnienia niemieckiego malarza).

po 19 LUTEGO

do Moritza Schnitzera: (Brudnopis). Prosi o radę dla Ottli, która chce uczęszczać na kurs rolniczy.

20 LUTEGO

[do wydawnictwa Kurt Wolff Verlag]: (Kartka pocztowa). Prosi, by 96,75 marek honorarium za *Betrachtung* (Rozważanie) przekazano Felicji Bauer i pyta o sposób rozliczenia za *Palacza* i *Wyrok*.

około 20 LUTEGO

[do Felicji Bauer]: Zapowiada nadejście pieniędzy z wydawnictwa Kurt Wolff Verlag.

przed 21 LUTEGO

[Gottfried Kölwel do K.]: Kurt Wolff zgodził się opublikować drugie wydanie *Gesänge gegen den Tod* (Pieśni przeciwko śmierci). Załącza kolejne wiersze.

21 LUTEGO

[do Gottfrieda Köwela]: Podziękowanie za wiersze.

MARZEC

Praskie Zakłady Azbestowe zostają zamknięte.

1 MARCA

Ottla Kafka do Josefa Davida: Pozytywnie o Růżenie, czeskiej kwiaciarce, opiekującej się teraz mieszkaniami K.

2 MARCA

K. przenosi się do dwupokojowego mieszkania na drugim piętrze pałacu Schönborn.

4 MARCA

Georg Küffer, recenzja *Wyroku* w: „Der Bund”, Berno. Sugeruje bardziej przekonujące zakończenie.

8 MARCA

do Fritza Lampla: Odmawia przyłączenia się do zorientowanej narodowo grupy artystów. „Nie potrafię bowiem wyobrazić sobie jakiegś jednolitej austriackości”.

po 8 MARCA

K. pisze *Budowę chińskiego muru* i *Cesarskie przesłanie* (Notatnik C).

10 MARCA

Ottla Kafka do Josefa Davida: W domu przy Alchimistengasse słychać tylko śpiew ptaków.

po 15 MARCA

K. pisze *Starą kartkę* i *Uderzenie w bramę* (Notatnik C).

[*Felicja Bauer do Julii Kafki*]: (Dwa listy). Zapowiada przyjazd do Pragi.

15 MARCA

Samuel Fischer i Kurt Wolff pertraktują w Lipsku bezskutecznie na temat fuzji swoich wydawnictw.

17 MARCA

Werner Kraft do Martina Bubera: *Przemiany* „należałoby zakazać na mocy decyzji organów państwowych”.

po 20 MARCA

K. pisze *Jedenastu synów*.

21 MARCA

Grete Bloch kończy 25 lat.

24 MARCA

do wydawnictwa Kurt Wolff Verlag: zapytanie K. z 20 lutego wciąż bez odpowiedzi, a honorarium jeszcze nie dotarło do Felicji Bauer.

26 MARCA

Julie Kafka do Felicji Bauer: Cieszy się z zapowiedzi przyjazdu Felicji do Pragi. Wzmianka o trudnościach aprowizacyjnych.

29 MARCA

K. ofiarowuje Ottli egzemplarz *Chinesische Volksmärchen* (Chińskie baśnie ludowe) z dedykacją.

KONIEC MARCA

K. pisze *Krzyżówkę*, szkic *Sąsiada* i dalsze fragmenty *Mysliwego Grakchusa* (Notatnik D).

KWIECIEŃ

Karl Hermann na urlopie w Pradze.

POCZĄTEK KWIETNIA

K. pisze *Troskę ojca rodziny*.

6 KWIETNIA

Dziennik: Fragment Myśliwego Grakchusa.

po 6 KWIETNIA

K. pisze *Sprawozdanie dla Akademii* (Notatnik D).

7 KWIETNIA

Max Brod do Martina Bubera: „Powinien Pan zwrócić się do Kafki w sprawie tekstów literackich, które mógłby u Pana publikować. Napisał w ostatnim czasie wiele przepięknych dziełek prozą, legend i baśni”.

10 KWIETNIA

Siegfried Wolff do K.: Prośba o przesłanie interpretacji *Przemiany*. (Jedyny zachowany list czytelnika do K.).

15 KWIETNIA

Hugo Wolf, *Von neuen Büchern und Noten* (O nowych książkach i nutach³), w: „Der Merker”, Wiedeń.

Między innymi o *Przemianie*.

POŁOWA KWIETNIA

[*Martin Buber do K.:*] Prosi o teksty do „Der Jude”.

K. rozpoczyna nowy, niezachowany zeszyt rękopisów. Ottlą kończy pracę w firmie rodziców i przenosi się do Zürau, by zarządzać gospodarstwem wydierżawionym przez jej szwagra Karla Hermanna. Początek gwałtownych konfliktów rodzinnych między Ottlą a ojcem.

18 KWIETNIA

do c.k. Trybunału Handlowego w Pradze: Wniosek o wpisanie Praskich Zakładów Azbestowych do rejestru handlowego jako przedsiębiorstwa „w stanie likwidacji”. (Złożony dopiero z końcem grudnia).

Irma Weltsch kończy 25 lat.

19 KWIETNIA

do Ottli Kafki: Był poprzedniego wieczoru w jej domu przy Alchimistengasse i musiał tam rozpaść ogień, rzekomo wykorzystując do tego rękopisy. O gwałtownej kłótni między ojcem a Rudolfem Hermannem, który powiedział, że Hermann Kafka nazywa własnego syna „łajdakiem”.



3 Tytuł dzieła recenzyjnego (przyp. tłum.).

21 KWIETNIA

K. ofiarowuje Ottli egzemplarz *Ludwig Richters Heimat und Volk* (Ludwiga Richtera Ojczyzna i Naród) z dedykacją.

przed 22 KWIETNIA

Elli Hermann towarzyszy aż do Wiednia swojemu mężowi, Karlowi, udającemu się do jednostki stacjonującej na Węgrzech.

[*Ottla Kafka do Kafków i Hermannów*]: Pierwsza relacja z jej pracy na gospodarstwie w Zürau. Chce zakupić krowę i konia.

22 KWIETNIA

do Ottli Kafki: (razem z Elli Hermann) Elli odda Ottli do dyspozycji 5000 koron jako kapitał startowy. Pytania dotyczące zarządzania gospodarstwem. Hermann Kafka nie skomentował negatywnie relacji Ottli.

do Martina Bubera: Wysłał dwanaście tekstów prozatorskich, z których dwa zaoferował już czasopiśmie „Marsyas”. „Wszystkie te teksty mają wraz z jeszcze innymi ukazać się kiedyś w postaci książki pod wspólnym tytułem *Odpowiedzialność*.”

Irma Kafka po raz pierwszy w Zürau. Ottla sadi ziemniaki.

23 KWIETNIA

K. u Army Kafki, by dowiedzieć się czegoś o Zürau. Elli Hermann zaczyna pracę w firmie rodziców.

24 KWIETNIA

Na zlecenie Hermanna Kafki Ottli wypłaconych zostaje 5000 koron kapitału startowego.

28 KWIETNIA

AUVA do K.: Wniosek K. o awans na sekretarza zostaje odrzucony bez uzasadnienia. Podwyżka pensji z wyrównaniem od 1 marca.

30 KWIETNIA

Irma Kafka do Ottli Kafki: K. „wyglądał na całkiem zadowolonego, sędzę, że wszystko u niego dobrze”. Irma czyta *Annę Kareninę* Tołstoja i *Panią Bovary* Flauberta. Prosi o produkty żywnościowe.

KONIEC KWIETNIA

K. pisze *Wizytę w kopalni*.

Przełożył Tadeusz Zatorski

Reiner Stach: Czy to Kafka?

5. Wielki rysownik

Jak Ci się podoba moje rysowanie? Wiesz, byłem kiedyś wielkim rysownikiem, ale potem u złej malarki zacząłem się uczyć szkolnego rysunku i zepsułem sobie cały talent. Tylko pomyśl!

Ale zaczekaj, w najbliższym czasie pošlę Ci kilka starych rysunków, żebyś miała się z czego pośmiać. Owe rysunki w tamtych czasach, a było to przed laty, dawały mi więcej satysfakcji niż cokolwiek innego¹.

Z rysowniczych wprawek Kafki nie przetrwało wiele, a i te nieliczne jedynie dzięki kolekcjonerskiej pasji Maxa Broda, który przechował nawet to, co Kafka nabazgrał na marginesach notatek z wykładów. Czytelnikom Kafki najbardziej zapadły w pamięć jego ekspresjonizujące „kreskowe ludziki”, ponieważ często ich używano w ilustracjach, okładkach etc.

Znacznie mniej znany jest fakt, że zachowały się także autoportret Kafki – sporządzony być może na podstawie zdjęcia – oraz rysowany ołówkiem wizerunek jego matki. Także tych rysunków nie sposób datować, niewykluczone, że pozostają one w jakimś związku z zapiskiem w *Dzienniku* z 1911 roku: „Teraz sobie przypominam, że okulary we śnie to okulary mojej matki, która wieczorem siedzi obok mnie i podczas gry w karty zza swego cwikiera spogląda ku mnie niezbyt miłym wzrokiem.

Prawe szkło jej cwikiera, a nie przypominam sobie, bym to wcześniej zauważył, jest bliżej oka niż lewe”².

28. Kafka nie żywi wysokiego mniemania o szczepieniach

W kwietniu 1911 roku podczas podróży do północnych Czech Kafka poznał fanatycznego znachora, leczącego metodami naturalnymi, Moritza Schnitzera. Z notatek Broda wynika, że Schnitzer zrobił na Kafce wielkie wrażenie:

„W piątek odwiedziłem go po południu, opowiadał bardzo piękne rzeczy o Warnsdorf, mieście-ogrodzie, o «czarodzieju», entuzjaście przyrodolecznictwa, bogatym fabrykancie, który go zbadał, oglądając tylko szyję z profilu i z przodu, a potem mówił o jadach w rdzeniu pacierzowym i nieledwie już w mózgu, powstałych wskutek niewłaściwego trybu życia. Jakie środki lecznicze zaleca: spanie przy otwartym oknie, kąpiele słoneczne, pracę w ogrodzie, czynny udział

¹ Cyt. za: F. Kafka, *Listy do Felicji i inne z lat 1912–1916*, przeł. I. Krońska, t. 1, Warszawa 1976, s. 296.

² *Tagebücher*, 2 października 1911 (przyp. tłum.).

w działalności stowarzyszenia zwolenników przyrodolecznictwa i prenumeratę czasopisma wydawanego przez to stowarzyszenie czy też przez samego fabrykanta. Występuje przeciw lekarzom, medykamentom, szczepieniom”³.

Kafka niemal przez całe życie trzymał się tych rad, prenumerował rzeczywiście wydawany w Warnsdorfie periodyk „Reformblatt für Gesundheitspflege” i całkiem poważnie myślał o założeniu w Pradze stowarzyszenia przyrodoleczniczego. Z listy darczyńców zamieszczonej w „Reformblatt” z czerwca 1911 roku (zeszyt 172) wynika, że podczas swojej wizyty dał się przekonać agitacji Schnitzera wymierzonej w „przymus szczepień” – ofiarował 2 korony. Na jego własnej karcie powołania do wojska z 1915 roku nie zaznaczono żadnych szczepień.

Od końca 1918 roku Warnsdorf znajdował się na terenie nowo ustanowionej Republiki Czechosłowackiej. Także to państwo wydało ustawę wprowadzającą obowiązkowe szczepienia przeciwko ospie, co skłoniło Schnitzera do kontynuowania walki. W zeszytce 276 (czerwiec 1920) zamieścił artykuł zatytułowany *Z kroniki nieszczęść wywołanych szczepieniami obowiązkowymi*, którego następstwem była konfiskata „Reformblatt”, a nawet interpelacja w parlamencie czeskim.

Kafka z zainteresowaniem śledził zapewne ten konflikt – „Reformblatt für Gesundheitspflege” czytywał, co dowiedzione, jeszcze w 1924 roku, roku swojej śmierci.

63. Jak Kafka prawie otrzymał nagrodę literacką

Kafka nie otrzymał za życia ani jednej nagrody literackiej. Raz jednak nagrodę taką przyznano mu pośrednio, jakby poza konkursem.

Zdarzyło się to jesienią 1915 roku, gdy Stowarzyszenie Ochrony Interesów Pisarzy Niemieckich (Schutzverband Deutscher Schriftsteller) po raz trzeci przyznało nagrodę im. Fontanego dla najlepszego współczesnego prozaika. Jedynym jurorem był Franz Blei, który zdecydował się na rozwiązanie tyleż wyrafinowane, co skomplikowane. Przyznał nagrodę swojemu zamożnemu przyjacielowi, Carlowi Sternheimowi, jednak równocześnie zwrócił się doń z prośbą, by pieniądze z nagrody, w wysokości 800 marek, publicznie przekazał Kafce. Sternheim, przeczytawszy nieliczne opublikowane teksty Kafki, wyraził na to zgodę.

Celem tego manewru było prawdopodobnie uczynienie równocześnie przedmiotem publicznej dyskusji dwóch autorów publikujących w Kurt Wolff Verlag, wydawnictwo zaś wykorzystało tę okazję, by w błyskawicznym tempie wydać jako osobny wolumin opowiadanie Kafki *Przemiana*. Ponieważ Kurt Wolff służył jako oficer na froncie, korespondencję z autorami powierzył swojemu zastępcy, Georgowi Heinrichowi Meyerowi, ten zaś nie zachował się wobec Kafki nazbyt

3 M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1982, s. 144 n.

taktownie. 800 marek, pisał Meyer, przekazanych zostaje komu innemu, ponieważ „nie bardzo wypada dawać nagrodę pieniężną milionerowi”. A Kafka to teraz „prawdziwy szczęściarz”, ponieważ otrzyma ponadto 350 marek za książkowe wydanie *Przemiany*.

Jednak Kafka nieco inaczej wyobrażał sobie pierwszy dowód publicznego uznania. Uraził go nie tylko list z wydawnictwa, podnoszący wyłącznie argument korzyści finansowych, lecz przede wszystkim fakt, że to nie sam Sternheim zwrócił się doń bezpośrednio, by wyrazić mu swe uznanie jako pisarzowi. Kafkę trzeba było namawiać, by przyjął pieniądze, a z obowiązku podziękowania fundatorom wywiązał się z wyczuwalną niechęcią. Do Meyera napisał: „Nie jest łatwo zwracać się do kogoś, od kogo nie otrzymało się żadnej bezpośredniej wiadomości, i dziękować mu, nie wiedząc dokładnie za co”.

82. Kafka otrzymuje list od czytelnika

Charlottenburg, 10 kwietnia [19]17

*Wielce Szanowny Panie,
uczynił mnie Pan człowiekiem nieszczęśliwym.
Kupiłem Pańską „Przemianę” i podarowałem mojej kuzynce.
Ta jednak nie potrafi sobie wyjaśnić tej historii.
Kuzynka dała ją matce, ale i ona nie znajduje żadnego wyjaśnienia.
Matka dała książkę jeszcze innej mojej kuzynce, jednak także ona nie ma
żadnego.*

*Napisały przeto do mnie. To ja mam im objaśnić tę opowieść. A to dlatego, że
jestem jedynym w rodzinie doktorem. Ale ja jestem bezradny.*

*Panie! Przez całe miesiące białem się z Ruskiem w okopach i nawet nie mrugną-
łem okiem. Gdyby jednak diabli wzięli moją dobrą opinię u kuzynek, to tego bym
nie zniósł.*

*Tylko Pan może mi pomóc. Musi Pan, bo to Pan nawarzył mi tego piwa. Proszę
zatem, niech mi Pan powie, co moja kuzynka ma myśleć o „Przemianie”.*

*Z głębokim szacunkiem
szczerze oddany,
dr Siegfried Wolff*

Ten jedyny zachowany list czytelnika do Kafki nie jest, jak wielokrotnie przypuszczano, żartem któregoś z przyjaciół czy kolegów. Czytelnik Kafki nazwiskiem Siegfried Wolff istniał naprawdę. Urodził się w roku 1880 w Ilvesheim (Badenia). Od 1904 roku był dziennikarzem działu gospodarczego „Frankfurter Zeitung”, w 1912 roku obronił doktorat w Tybindze i sprawował potem funkcje kierownicze w kilku bankach berlińskich. Wiosną 1915 roku został ranny – po rzeczywiście kilkumiesięcznej służbie na froncie rosyjskim.

Gdy Wolff wysyłał list do Kafki, mieszkał w Berlinie-Charlottenburgu w tym samym domu co popularna pisarka Jadwiga Courts-Mahler i w tymże samym roku 1917 Kafka zanotował sobie adres owej autorki, z którą poza tym nic go nie łączyło: Knesebeckstraße 12. Mogłoby to świadczyć o tym, że sam już odkrył tę osobliwą koincydencję. Dowieść się tego nie da, ponieważ nie zachował się żaden komentarz Kafki do listu ani żadna jego odpowiedź.

86. Wspomnienia Georga Langera o Kafce

Wielce Szanowny Wydawco,

z przyjemnością przyjąłem Pańską propozycję spisania wspomnień o moim zmarłym przyjacielu Franzu Kafce. Jednak gdy tylko sięgnąłem po pióro, by to uczynić, moja radość zmieniła się w ból, rozmyślałem długo i przywoływałem moje wspomnienia. Mimo wielu lat, które dane mi było spędzić blisko niego, nie znajduję prawie niczego, co mogłoby zaspokoić pragnienie Pańskie i Pana czytelników, dodając coś nowego do wiedzy o tym zdumiewającym człowieku. Być może zapyta Pan: Czy to następstwo zapomnienia? Raczej nie, ponieważ nie ma dnia, bym go nie wspominał, to znaczy: bym nie wspominał siły jego niezwyklej osobowości. Nie potrafię sobie jednak przypomnieć żadnego konkretnego szczegółu ani niczego niezwykłego. Z czym można by to porównać? Choćby z opowieścią o owym uczniu Baal Szem Towa, który to uczeń podróżował przez świat, by głosić wielkie czyny swojego mistrza, a gdy już miał ku temu sposobność, nie potrafił niczego powiedzieć. Dokładnie tak ma się rzecz z Franzem Kafką. Wiąże się to z jego naturą i jego charakterem. On, Kafka, nie chciał się po prostu „objawiać”, to znaczy chciał i nie chciał jednocześnie, a udawało mu się jedno i drugie, jak to się okaże poniżej.

Kafka był człowiekiem absolutnie oryginalnym. Pisarzem, którego znamieniem było to, że jak tylko mógł, ukrywał swoją oryginalność i ukazywał się ludziom właśnie jako człowiek całkiem zwyczajny i jako jeden z nich. W ten sposób, jakby po to, by nas rozzłościć, nie pozostawił mi po sobie niczego, czego mógłbym się uchwycić przy spisywaniu tych wspomnień. Dobrze pamiętam co prawda jeszcze jego suchy śmiech, jego ostrożne ruchy, jego elegancki styl mówienia – zresztą wyrażenia „elegancki styl” nauczyłem się od niego. Co to wszystko ma jednak wspólnego ze spisywaniem wspomnień? Jedno tylko wiem z całą pewnością: wywarł na mnie wielki wpływ, wiele się od niego nauczyłem i mam wobec niego wielki dług wdzięczności. A nauczyłem się od niego na przykład, że człowiek powinien każdego dnia czytać jeden wiersz. Właśnie jeden, nie zaś dwa, tak zawsze mi przykazywał, a słowa mędrca zawsze są miłe sercu. Więcej głowa nie wytrzyma. Gdy moje pierwsze wiersze ukazały się w czasopiśmie Eliesera Steinmanna „Kolot”, Kafka powiedział mi, że wykazują niejake podobieństwo do liryki chińskiej. Poszedłem i kupiłem sobie zbiór liryki chińskiej w przekładzie francuskim Franza Toussainta, i od tej pory ta piękna książka zawsze leży na moim biurku. Powiedziałem, że Kafka czytał moje

wiersze, a to oznacza, że znał ivrit⁴ i że ci, którzy spisywali o nim swoje wspomnienia, szczególnie ten pominęli. Tak, Kafka mówił w ivrit. W ostatnich latach jego życia przez cały czas mówiliśmy w ivrit. On, który zawsze zapewniał, że nie jest syjonistą, nauczył się naszego języka jako dorosły. I inaczej niż prascy syjoniści mówił płynnie po hebrajsku, co sprawiało mu szczególną przyjemność, a sądzę, że nie przesadzę, jeśli powiem, że w głębi ducha był z tego dumny.

Raz na przykład, gdy jechaliśmy tramwajem i rozmawialiśmy o samolotach, które w tym momencie krążyły nad nami po praskim niebie, Czesi jadący wraz z nami, słysząc naszą mowę, odbieraną przez nich jako bardzo dźwięczna, zapytali nas, w jakim to mówimy języku. A gdy im to wyjaśniliśmy i zdradziliśmy, o czym właśnie rozmawiamy, bardzo się zdziwili, że w ivrit można rozmawiać nawet o samolotach... Jakąż radością i dumą zalsniła wówczas twarz Kafki. A cieszył się każdym hebrajskim słowem, którego się ode mnie uczył – jak ktoś, kto dokonał cennego znaleziska. Przypuszczam, że dla własnej przyjemności czytał także w ivrit, nie lubił jednak rozgadanych poetów, trwoniących słowa i celowo posługujących się rzadkimi wyrażeniami. Powiedział o nich kiedyś, że dobrze się orientują w Leksykonie hebrajskim. Nie był syjonistą, ale szczerze zazdrościł tym, którzy sami urzeczywistniali wielką zasadę syjonizmu, co oznacza po prostu: osiedlali się w Erec Israel. Nie był syjonistą, ale wszystko, co działo się w naszym kraju, bardzo go poruszało. Interesował się zwłaszcza działaniami izraelskiej młodzieży i jej wychowaniem. Pewnego razu znalazł list młodego człowieka z Erec Israel, przedrukowany w jakiejś gazecie, a opisujący wycieczkę na jedną z pustyni, którymi nasz kraj jest tak pobłogosławiony, a opis ten nie był bardzo zachęcający: można się było z niego dowiedzieć jedynie o zmęczeniu, pragnieniu, pocie, ale właśnie to, właśnie opis tych stron negatywnych, odpychających – dokładnie to spodobało się Kafce.

Był rzeczywiście osobliwym człowiekiem.

Raz wyjawiał mi życzenie spalenia wszystkich swoich nieopublikowanych jeszcze pism. „Jeśli rzeczy naprawdę się tak mają – zapytałem go – to dlaczego w ogóle piszesz i publikujesz?”. „Właściwie nie wiem – odpowiedział Kafka – coś popycha mnie do tego, by pozostawić po sobie jakieś wspomnienie, mimo wszystko”. I rzeczywiście spalił potem większą część swoich pism. Szkoda, jakże szkoda, że przepadły.

Szczególne poczucie humoru Kafki, połączone z goryczą i lapidarnością, towarzyszyło mu do ostatniej godziny. Gdy ta nadeszła, opiekujący się nim lekarz chciał otworzyć drzwi. By chory nie powziął jednak podejrzania, że chce go zostawić samego, wstał i powiedział: „Ja nie odchodzę”. „Ale ja odchodzę” – odpowiedział Kafka i oddał ducha.

To być może właściwe miejsce, by wspomnieć o pewnym wydarzeniu, które co prawda nie pozostaje w żadnym związku z samym Kafką – jesteśmy przecież

4 Język neohebrajski, obecnie urzędowy język Izraela.

wszyscy ludźmi oświeconymi, nieskażonymi zabobonem – a przecież je tu zrelacjonuję, by coś zilustrować. Gdyby to rzeczywiście on był jego przyczyną, to moglibyśmy słusznie powiedzieć, że rzecz jest dlań bardziej znamienna niż sto innych czynów. Zdarzyło się to długo po jego śmierci w domu naszego wspólnego przyjaciela Maxa Broda. Podjął się on uporządkowania i publikacji nielicznych zachowanych tekstów zmarłego Kafki. Nie trzeba tu przypominać, że obchodził się z tymi pismami bardzo rzetelnie, cenił je wysoko i strzegł niczym źrenicy oka. I oto któregoś wieczoru odwiedził go pewien znany pisarz, a Brod chciał mu pokazać rękopisy Kafki, do których ten nigdy nie pozwalał zaglądać nikomu prócz niego, a to po prostu dlatego, że ich oglądanie mogło im zaszkodzić. Brod wyciągał już owe papiery z teczek, by pokazać je gościowi, ale właśnie w tym momencie zgasło światło w całym domu oraz w domach sąsiednich, a to z powodu jakiegoś zakłócenia w dostawie prądu, czcigodny gość zaś wrócił rozczarowany do domu, nie zobaczywszy nawet litery.

Jak wspomniałem, zdarzeniu temu nie należy przypisywać żadnego znaczenia, a wzmiankuję je tu tylko jako pewien przykład. W każdym razie na tym kończą się moje obecne wspomnienia o Kafce. Gdybym coś sobie jeszcze przypominał, nie omieszkał oczywiście natychmiast wspomnienia takiego zapisać z myślą o Panu i Pana czytelnikach.

Łączę wyrazy szacunku

Mordechaj Georgo Langer

Tel Awiw, 17 schewat 5701 (14 lutego 1941)

Georg (Jiři) Mordechaj Langer (1894–1943), młodszy brat czeskiego lekarza i literata żydowskiego pochodzenia, Františka Langer, poznał Kafkę przypuszczalnie latem 1915 roku. W tym czasie był zwolennikiem chasydyzmu i – ku przerażeniu swojej zasymilowanej rodziny – spędził kilka miesięcy na „dworze” „cadyka z Bełża” (Galicja). Zdobyta w ten sposób wiedza obserwatora uczestniczącego, ale także jego znajomość hebrajskiego były dla Kafki i jego bliższych przyjaciół czymś niezmiernie pociągającym. Twierdzenie, jakoby Kafka dzięki lekcjom tego języka – pobieranymi między innymi u Langer – i przez samodzielną naukę rzeczywiście posiadał płynną jego znajomość, nie znajduje jednak potwierdzenia we wspomnieniach innych świadków tamtego czasu. Uwagi Langer na temat śmierci Kafki pochodzą ze źródeł trzecich i są bardzo niedokładne.

87. Kafka jako temat praskich plotek

Do najdawniejszych legend, które pojawiły się już wkrótce po śmierci Kafki, należy ta o jego głęboko ukrytej egzystencji jako pisarza. Jeszcze dziś można czasem usłyszeć, jakoby Kafka był za życia autorem „całkowicie nieznanym”. Ani nie jest to prawdziwe, ani sam Kafka – co również mu insynuowano – nie byłby z takiego stanu rzeczy bardzo szczęśliwy. Co prawda, jego utwory nie znajdowały z pewnością tylu czytelników i recenzentów, jak można by tego oczekiwać,

wiedząc już o jego światowej sławie. Kto jednak interesował się w czasie I wojny światowej oraz w latach bezpośrednio po niej ambitną literaturą niemieckojęzyczną, temu nazwisko Kafki było dobrze znane – jako jednego z obiecujących talentów, które niekiedy dostawały się w pole widzenia krytyki. Już w roku 1917 wzmiankowano Kafkę w *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender*, a w 1918 po raz pierwszy w systematycznie rozszerzonym kompendium Adolfa Bartela *Die deutsche Dichtung der Gegenwart* (Współczesna literatura niemiecka).

Postacią nieznaną nie był pisarz Franz Kafka z całą pewnością w swoim rodzinnym mieście, Pradze. Najpóźniej od momentu, w którym połączono jego nazwisko z nagrodą im. Fontanego, jego sława wyszła poza krąg przyjaciół i kolegów, a kto interesował się bogatym życiem kulturalnym Pragi, ten to nazwisko znał – przynajmniej w środowisku mniejszości niemieckiej. I tak na przykład w jednym z wykładów o historii sztuki na Niemieckim Uniwersytecie Technicznym (semestr zimowy 1919/1920) teksty Kafki przywołano, by wyjaśnić pojęcie „ekspresjonizmu”. Inne wyraziste świadectwo znajduje się w wydaniu porannym „Prager Tageblatt” z 11 czerwca 1918 roku, gdzie na jednej i tej samej stronie nazwisko Kafki pojawia się trzy razy. W recenzji dramatu Maxa Broda *Di Höhe des Gefühls* (Wyżyny uczuć) Berthold Viertel pisze: „Ton nowopraski, który – jak słusznie zauważają «Blätter der Kammerspiele» – wiódł od Laforgue’a przez Broda do Werfla (ale najczystszy autorem tego kręgu jest Franz Kafka), miesza Schillera z żargonem codzienności, patos (sięgający gwiazd) ze wzruszeniem (nad zwyczajnością) i z miłosierdziem (ludzkim sercem)”.

W kolejnym felietonie, pióra Richarda Katza, zatytułowanym *Im Prager Literaten-Café*, autor zauważa: „Od Salusa i Adlera, najdawniejszych, kompletna współczesna historia literatury wiedzie przez Broda, Werfla, Kafkę (z odgałęzieniami do Meyrinka, Lepina, Oskara Bauma i paru tuzinów innych) ku Schulzowi⁵, Feiglowski, Fuchsowi, Urzidilowi i innym, młodszym, od nich zaś dalej ku najmłodszym, którzy Werfla «przewyciężyli» już w kwarcie”⁶.

Pod koniec tego tekstu Katz powraca raz jeszcze do Kafki: „Franz Kafka, który za swoje opowiadania *Palacz* i *Przemiana* otrzymał nagrodę im. Fontanego, obdarzony nadzwyczajną wrażliwością, wycofał się ze zgiełku codzienności, zakupił ogród gdzieś w Czechach niemieckich, a teraz – praktykując wegetarianizm w odżywianiu i zajęciach – szuka w nim powrotu do natury...”.

Niewiele było prawdy w tych kawiarnianych plotkach, Katz najwyraźniej zakłada jednak, że nazwisko Kafki jest czytelnikom jego felietonu znane. I to w czasie, gdy nie ukazała się jeszcze ani linijka z opowiadań zamieszczonych w tomie *Lekarz wiejski* ani z jego powieści.

Przełożył Tadeusz Zatorski

5 Prawdopodobnie Karel Schulz (1899–1943), czeski pisarz i krytyk teatralny (przyp. red.).

6 Kwarta – jedna z młodszych klas ówczesnego gimnazjum.

Tadeusz Zatorski: Od tłumacza

Reiner Stach (ur. 1950) znany jest przede wszystkim jako autor monumentalnej, trzytomowej – liczącej ponad 2000 stron – biografii Franza Kafki¹. Co ciekawe, na Uniwersytecie Johanna Wolfganga Goethego we Frankfurcie nad Menem Stach studiował początkowo matematykę (obok literaturoznawstwa) i tej właśnie dziedzinie chciał się poświęcić². Zmienił zamiar pod wpływem lektury listów i dzienników Kafki. W 1985 roku obronił pracę doktorską poświęconą pisarzowi: *Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen* (Mit erotyczny Kafki. Estetyczna konstrukcja kobiecości)³. Uczestniczył później w pracach nad wydaniem krytycznym jego pism, które ukazało się nakładem S. Fischer Verlag.

Praca nad biografią autora *Procesu* zajęła Stachowi osiemnaście lat. Książka stała się prawdziwym wydarzeniem, nie tylko naukowym, ale i literackim – przynosiła sporo nowych dokumentów, wyjaśniała wiele zagadek, ale była także wybitnym dokonaniem w dziedzinie eseistyki historycznoliterackiej⁴. Mówiąc nawiasem, właśnie ten literacki, eseistyczny charakter biografii Stacha wzbudził również kontrowersje. Autor posługiwał się często metodą, którą sam nazwał „narracją sceniczną”, co tu i ówdzie budziło podejrzenie, że książka jest „powieścią biograficzną”. W istocie ta „narracja sceniczna” była zwykle drobiazgowym rozpisaniem materiałów archiwalnych, wolnym od wszelkich dodatków fikcyjnych, choć nieunikającym hipotez i domniemań.

Produktem „ubocznym” prac nad biografią były dwie inne książki: *Kafka von Tag zu Tag* (Kafka dzień po dniu) oraz *Ist das Kafka? 99 Fundstücke* (Czy to Kafka? 99 znalezisk)⁵. Pierwsza to dokładne kalendarium, relacjonujące niemal „dzień po dniu” wydarzenia zachodzące w życiu Kafki oraz w jego najbliższym kręgu rodzinnym i towarzyskim, czasem także w szerszym otoczeniu społecznym, nadto precyzyjnie lokalizujące powstanie poszczególnych jego tekstów. Zawiera także krótkie streszczenia pisanych przez niego i do niego listów, recenzji jego utworów, wreszcie korespondencji na jego temat. W założeniu miał to być jakby

1 *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen* (Lata rozstrzygnięć), Frankfurt am Main 2002; *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis* (Lata poznania), Frankfurt am Main 2008; *Kafka. Die frühen Jahre* (Wczesne lata), Frankfurt am Main 2014. Tom pierwszy ukazał się – paradoksalnie – najpóźniej, ponieważ dopiero wtedy udostępniono wiele ważnych materiałów archiwalnych ze zbiorów Maxa Broda.

2 Warto tu może dodać, że Stach z powodzeniem uprawiał też szachy sportowe i biegi maratońskie.

3 Zob. *Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen*, Frankfurt am Main 1987.

4 Ukazało się już kilka przekładów książki, między innymi na angielski, czeski, hiszpański, turecki i chiński. Przekład polski jest w przygotowaniu.

5 *Kafka von Tag zu Tag*, Frankfurt am Main 2017; *Ist das Kafka? 99 Fundstücke*, Frankfurt am Main 2012.

przewodnik po biografii, ułatwiający czytelnikowi poruszanie się po ogromnym *opus magnum* Stacha, a zarazem umożliwiającą mu „własne odkrycia”, wynikające z zaskakującej czasem i nie zawsze widocznej na pierwszy rzut oka koincydencji różnych zdarzeń. Tak zaprojektowana kronika daje wgląd nie tylko w życie pisarza, ale i w koloryt jego czasów, odnotowując niekiedy zdarzenia pozbawione może wielkiej wagi, ale mniej lub bardziej znamienne. I tak na przykład pod datą 24 marca 1917 roku czytelnik znajdzie dowód na to, że pozostawianie korespondencji od autorów bez odpowiedzi już wówczas nie było w wydawnictwach ni czym nadzwyczajnym.

Inny charakter ma druga z tych publikacji. Złożyło się na nią 99 krótkich rozdziałów, zawierających wyimki ze wspomnień, listów i innych dokumentów, nieznane fotografie, na których w tłumie rozpoznano Kafkę. Część z tych tekstów (z listów i dzienników) była znana wcześniej, ale teraz zostały one skonfrontowane z nowo odkrytymi archiwaliami, umieszczone niejako w nowych kontekstach. Z pozoru to niekiedy błahe anegdoty (na przykład komiczna historia listu od czytelnika), ale czasem błahe właśnie jedynie z pozoru. Jak choćby wzmianka o spotkaniu Kafki z Moritzem Schnitzerem, czeskim szarlatanem, zwalczającym z pasją obowiązkowe szczepienia przeciwko ospie. Bo nie chodzi w tym wypadku tylko o to, że zainteresowania Kafki medycyną alternatywną mogą mieć bardzo poważny i fatalny wpływ na jego życie, nie jest bowiem wykluczone – przynajmniej takie przypuszczenie wyraził jeden z jego biografów, że to praktykowany przezeń zwyczaj picia nieprzegotowanego mleka „prosto od krowy” był przyczyną jego gruźlicy⁶. (Sam Stach jest raczej zdania, że Kafka mógł się zarazić od jednego z klientów zakładu ubezpieczeniowego, w którym pracował, co również jest prawdopodobne, albowiem wśród ówczesnych praskich robotników gruźlica była schorzeniem bardzo rozpowszechnionym⁷). Najistotniejsze jest jednak co innego: pewien wyraźnie widoczny w tych fascynacjach, irracjonalny rys w stylu myślenia Kafki, rys, który należy – być może – uwzględnić również w próbach zrozumienia jego prozy.

6 Zob. E. Pawel, *Franz Kafka. Koszmar rozumu*, przeł. I. Stąpor, Warszawa 2003, s. 447 n.: „Jeśli chodzi o Kafkę, za czynnik, który wywołał chorobę, uznano wilgotne mieszkanie w pałacu Schönborn. Był to kolejny dowód wielkiej przenikliwości ojca – Herrmann gwałtownie sprzeciwił się tej przeprowadzce. Jednak nikomu nie przyszło na myśl podejrzewać o zgubny wpływ sposób odżywiania się Kafki. Jako wegetarianin spożywał duże ilości mleka. Jego obsesja «naturalnej dobroci» naturalnych produktów spożywczych sprawiła, że pił je surowe, niepasteryzowane i niegotowane w kraju, gdzie badanie bydła, uważane za marny dowcip nawet w czasach pokoju, na czas wojny zostało całkowicie zarzucone. Ponadto nikt nie wycofałby z rynku mleka od chorych na gruźlicę krow, kiedy tak rozpaczliwie brakowało żywności. W wiejskim ustroniu Kafka w pełni wykorzystał możliwość zaspokojenia swojej namiętności, wierząc, podobnie jak to czynili już starożytni Grecy, że świeże mleko jest lekarstwem właśnie na jego dolegliwość”.

7 Zob. Kafka. *Die Jahre der Erkenntnis*, s. 210.

Zastanawiające są także relacje współczesnych. Takie opowieści „naocznych świadków” słusznie traktowane są niekiedy ze sporą dozą nieufności. Ta nieufność wskazana jest też zapewne w trakcie lektury wspomnień Geoga Langerera, który w pewnym okresie był niewątpliwie człowiekiem Kafce dość bliskim, ale w swej relacji wyraźnie próbuje pozyskać go jako żyranta swoich sympatii politycznych. Ale nawet jeśli jego opowieści nie są całkiem wiarygodne, to przecież doskonale ilustrują proces formowania się legend o Wielkich Ludziach, legend idealizujących zwykle swoich bohaterów wedle przyjętych z góry kryteriów i chętnie operujących nawet – jak dawne żywoty świętych – opowieściami o „niewytłumaczalnych” zjawiskach i „nadprzyrodzonych” zdarzeniach.

Kafka Reinera Stacha i obie książki powstałe na marginesie tego głównego dzieła mają spore znaczenie także z innego jeszcze powodu: przypominają, jak ważnym, a właściwie nieodzownym narzędziem jest w badaniach literackich biografistyka, o czym często zapominają zwolennicy interpretacji „immanenty-stycznych”. „Człowiek pisze dobrze tylko wówczas, gdy pisze samego siebie”, mawiał Georg Christoph Lichtenberg i można chyba tę regułę rozszerzyć w twierdzenie, że człowiek zawsze pisze sobą, to znaczy swoimi doświadczeniami i traumami, oczekiwaniami i lękami, innymi słowy: swoją biografią, której od dzieła oddzielić nie sposób. Ani czymkolwiek innym zastąpić.

na stronie obok:

Piotr Dumala, fragment kadru z filmu

Franz Kafka, olej na płycie gipsowej,

1991



[czy to Schulz?]

Bruno Schulz: Der Pfennig mit dem Auge

„Das ist doch alles Unsinn! Seht Euch doch mal ein solches Amulett an. Was steht darauf? Irgendein frommer Spruch oder ähnliches, und das soll nun eine Kugel von ihrer Bahn ableiten, die mathematisch genau fest steht. Sagt doch selbst: leben wir im zwanzigsten Jahrhundert oder im grauen Mittelalter?“

Keiner wagte auf diese bestimmt gesprochenen Worte zu antworten. Ganz still war es im Unterstand, nur zeitweise hörte man den Sand durch die Bretterwände rinnen oder eine Ratte nagen.

„Aber lieber Heckert, ich begreife doch nicht...“

„Und ich sage dir nochmals, es ist alles Unsinn. Ich kann mir doch hier die Bahnen der Geschosse aufzeichnen, und wer nun zufällig in eine solche Linie kommt, der wird eben getroffen, ganz gleich, ob er einen Himmelsbrief, ein Amulett oder sonst irgend welchen Unfug bei sich trägt. Es gibt kein Schicksal, das unser Leben im voraus bestimmt, wir hängen nur von den Naturgesetzen ab, oder wenn ihr wollt, vom Zufall.“

„Wenn ich getroffen werden soll, dann werde ich eben getroffen. Das ist meine Ueberzeugung.“

„Ich verstehe nicht, wie du jetzt noch solchen Unsinn reden kannst, lieber Willi. Klettere doch aus dem Schützengraben heraus und gehe oben spazieren. Wenn es dir bestimmt ist, zu leben, dann wird dir doch keine Kugel etwas tun können. So ist doch wenigstens deine Ueberzeugung. Lächerlich, nicht wahr?“

„Aber es haben doch viele Menschen Todesahnungen. Ich kannte einige, die beim Abschied in der Heimat sagten, daß sie nicht zurückkommen würden, und wirklich sind sie bald gefallen.“ „Das ist wieder so ein verhängnisvoller Irrtum. Sie glauben wirklich sterben zu müssen, begeben sich leichtsinnig und gleichgültig in jede Gefahr und kommen darin um. Nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung...“

„Hört auf mit der Wahrscheinlichkeitsrechnung, hört auf mit den Vernunftgründen. Es gibt geheimnisvolle Kräfte, die ihr nicht berechnen könnt, die Eure Sinne nicht begreifen!“ Alle sahen erstaunt in die Ecke, wo sich der alte Vimdorf von seinem Lager aufgerichtet hatte. Grell fiel das Licht der Kerze auf sein eingefallenes Gesicht, ließ die Backenknochen stark hervortreten und funkelte in den tiefliegenden Augen. Ein schweres Felsstück schwebte über ihm an der Decke unserer kleinen Höhle und warf bei dem Zittern der schwachen Flamme tiefe Schatten in den dunklen Hintergrund.

Vimdorf war ein stiller Mensch, er sprach nur selten und dann auch nur das Nötigste. Sonst war er ein aufgeklärter Mann, der weder Tod noch Teufel fürchtete. Um so mehr überraschten uns jetzt diese Worte aus seinem Munde. Er blickte eine Zeitlang starr in die brennende Kerze, dann richtete er den Kopf plötzlich auf und musterte uns der Reihe nach.

„Ihr kennt doch noch alle den Kriegsfreiwilligen Kernbach?“

Wir nickten.

„Ihr wißt, daß er mein Freund war, und daß er vor einigen Tagen gefallen ist. Er war auf Horchposten, und wir fanden ihn morgens mit durchschnittener¹ Kehle.“

Vimdorf knöpfte langsam seinen Rock auf und zog eine Schnur hervor, an welcher ein kleines rotes Geldstück hing. Verwundert sahen wir auf ihn, auch dieser aufgeklärte Mensch trug ein Amulett!

„Seht es Euch genau an!“ sagte er und hielt es in die Nähe des Lichtes.

Es war ein rundes Geldstück von² Kupfer, die Schrift- und Prägezüge ließen sich nicht mehr genau erkennen, aber man sah doch einige seltsame Figuren darauf. Eine strahlende Sonnenscheibe erhob sich über zwei verschlungenen Dreiecken, in deren Mitte wie ein merkwürdiges Auge ein kleiner grüner Stein eingelassen war.

„Der Pfennig mit dem Auge“, murmelte der Alte, dann steckte er ihn wieder zu sich.

„Ihr habt vielleicht von Kernbach gehört, daß er bei Kriegsausbruch in Aegypten war und nur mit Mühe und Not den englischen Häschern entging, um sich als Freiwilliger stellen zu können. Aus Aegypten stammt dieser Pfennig.“

Er machte eine Pause, sah hinter sich in den tiefen Schatten und fuhr dann mit müder Stimme fort:

„Kernbach war kein Vergnügensreisender wie die meisten Menschen heutzutage, die mit ihrem Reisebuch in der Hand oder unter Führung eines Reisebureaus sich die Welt ansehen. Ihn kümmerten nicht die allgemeinen

1 durchgeschnittener

2 aus

ausgetretenen Straßen, es durchstöberte lieber allein die Ruinen der alten Tempel und Städte, ihn lockte die Mystik der vergangenen Jahrtausende.

Ich weiß nicht mehr, in welcher Stadt es war, aber eines Tages fand er auf einem einsamen Spaziergang in der Wüste die verlassenenen Trümmer eines alten Tempels. Glühend brannte die Sonne auf die weißen Steine, einige starre, stachelige Pflanzen krochen am Boden, und Eidechsen huschten über den flimmernden Sand. Nur hinter einer zerfallenen Mauer ragten ein paar Palmen in den blauen Himmel, rieselte ein kleiner Quell durch die Steine und verlor sich bald wieder im Sand.

Hier in den Schatten legte sich Kernbach, lauschte in die unendliche Stille der Wüste, lauschte auf das Knistern der zerbröckelnden Wände, auf das leise Wispern der Palmen. Ein Weg zog sich undeutlich durch das Gras an der Quelle, einige niedergetretene Halme ließen ihn überhaupt erst kenntlich werden und mein Freund machte sich sofort daran, ihn weiter zu verfolgen.

Immer tiefer ging es hinein in die Trümmer, dann in einige zerfallene Hallen. Modergeruch umwehte ihn, aber er eilte in seinem Drange nach Geheimnisvollem vorwärts.

Wie lange er so gelaufen war, wußte er nicht, als ihn plötzlich die Dunkelheit überraschte. Mit seinem Feuerzeug irrte er noch durch einige Räume, bis er in einen kleinen Tempel kam und keinen Ausgang mehr fand. Gespenstig leuchtete ihm ein ungestaltetes Götzenbild entgegen, an den Wänden hingen kostbare Geräte, ein Teppich führte zu einem Marmorbecken, das mit roten Krusten bedeckt war. Schauernd erkannte er Blut, da ver- versuchte³ er zurückzugehen, aber er fand den Weg nicht wieder, sein Feuerzeug versagte, und er mußte in dem Tempel übernachten.

Ein kühler Luftzug drang durch die Decke, einige Zikaden zirpten, und von ferne hörte er das Heulen der Hyänen durch die Nacht. Ein sanfter Lichtschimmer huschte über die Wände und beleuchtete mild die grausige Götzenstatue. Er trat vor das Bild, kleine grüne Flämmchen schienen darauf umher zu huschen, er griff danach und hielt den Pfennig in der Hand, den ich Euch zeigte.

Er steckte ihn zu sich in seine Westentasche, und allmählig überwand ihn doch die Müdigkeit — und er schlief ein.

Es mochte Mitternacht sein, als er plötzlich auffuhr und nach seinem Herzen griff. Einen dumpfen Schmerz fühlt⁴ er wie von einem kräftigen Stoß. Vor ihm stand ein weißgekleideter Greis, der den Griff eines Dolches in der Hand hielt. Kernbach sprang auf, einige Splitter der zerbrochenen Klinge fielen aus seiner zerfetzten Jacke heraus, und durch die Lumpen blinkte der Pfennig mit dem Auge in grünlichem Licht.

3 versuchte

4 fühlte

Ein höhnisches Lachen tönte weithin durch die Hallen.

„Ihr habt den Pfennig mit dem grünen Auge des Gottes gestohlen“, rief der alte Priester, „Ihr werdet es bereuen! Ha, deshalb zerbrach der Dolch, den ich Euch ins Herz stoßen wollte, die Gottheit wollte das Opfer nicht.“

Kembach hatte seinen Revolver herausgerissen.

„Beruhigt Euch, junger Herr, nun will ich Euch nicht mehr ans Leben. Jetzt schenke ich es Euch und auch den heiligen Pfennig.“

Der Alte wandte sich zum Gehen. Schon am Ausgang drehte er sich noch einmal um, gespenstig leuchteten seine weißen Haare im Mondlicht, dann wieder das grelle Lachen.

„Behaltet den Pfennig, aber wißt, einmal hat er Euch vom Tode gerettet, das nächste Mal seit Ihr ihm verfallen wie jeder, der ihn besitzt. Die Gottheit wird Euch den Raub selbst wieder abfordern.“

Dann war er spurlos verschwunden, nur sein grelles Lachen hallte durch den Tempel.

Kernbach wollte dem seltenen Besitz nicht entsagen, er nahm ihn mit, als er am andern⁵ Morgen zu seinem Gasthaus zurückkehrte, und Ihr habt gesehen, daß der Alte recht hatte. Mein Freund ist tot.“

Vimdorf hielt inne. Sein Auge starrte ins Leere. Ganz zerfallen sah sein Gesicht aus, als ob er in der letzten Stunde um Jahre gealtert wäre. Plötzlich zuckte es in seinen Augen auf, er zog den grünlich flimmernden Pfennig heraus.

„Aber ich will dem Fluch trotzen. Du bist das köstliche Erbe meines Freundes, dich behalte ich und sollte es mein Verderben sein.“ Tiefe Stille trat ein, nur hin und wieder hörte man einen Schuß dumpf durch den Abend schallen. Dann Postenablösung, wir eilten an unsere Plätze.

Am andern Morgen fanden wir Vimdorf tot mit zerschossener Brust.

Bruno Schulz, *Pfennig mit dem Auge*, „Illustrierte Cetinjer Zeitung“ 1917, nr 44 (21 października), s. 1–2. Opracował Marek Szalsza



Bruno Schulz: Fenig z okiem¹

– Wszystko to nonsens! Obejrzyjcie sobie raz taki amulet. Co na nim widać? Jakąś pobożną formułkę czy coś podobnego – i to miałyby zmienić tor lotu kuli, który jest ustalony matematycznie? Powiedźcie sami: żyjemy w dwudziestym wieku czy w mrokach średniowiecza?

Nikt nie ważył się odezwać po tych stanowczo wypowiedzianych słowach. W schronie panowała całkowita cisza, niekiedy tylko słychać było piasek przepływający się przez drewniane ściany, albo szczura, który je podgryzał.

– Ależ Heckert, mój drogi, nie pojmuję...

– A ja mówię ci jeszcze raz: wszystko to nonsens. Mogę tu sobie wyrysować trajektorie pocisków i ktoś, kto przypadkiem wejdzie na linię strzału, zostanie trafiony, nieważne, czy będzie miał przy sobie list od Pana Boga, amulet czy jakąś inną bzdurę. Nie istnieje los, który z góry określałby nasze życie, rządzą nami prawa przyrody, albo, jeśli wolicie, przypadek.

– Skoro mam zostać trafiony, trafią mnie. Takie jest moje przeświadczenie.

– Nie rozumiem, drogi Willi, jak możesz jeszcze teraz wygadywać takie nonsensy. Wyjdź z okopu i przejdź się na spacer. Jeżeli jest ci przeznaczone przeżyć, żadna kula nie będzie mogła cię dosięgnąć. Takie przynajmniej jest twoje przeświadczenie. Śmieszne, nieprawdaż?

– Ale przecież tysiące ludzi ma przecucie śmierci. Znałem w kraju paru takich, co żegnając się, mówili, że już nie wrócą – i rzeczywiście wkrótce padli.

– Kolejna tragiczna w skutkach pomyłka. Wierząc, że i tak muszą umrzeć, z lekkomyślną obojętnością narażają się na każde niebezpieczeństwo i faktycznie giną. Według rachunku prawdopodobieństwa...

– Dajcie spokój z rachunkiem prawdopodobieństwa i z argumentami rozsądku. Istnieją tajemne siły, których nie możecie obliczyć i których wasze zmysły nie pojmą!

1 W dwóch młodzieńczych, napisanych po niemiecku opowiadaniach Brunona Schulza dostrzegam drobne chropowości stylistyczne. W wypadku autora mniejszej rangi nie wahałbym się zastosować pewnych zabiegów wygładzających – wewnątrz istniejącego w translacji niewielkiego pola wyboru między wiernością wobec oryginału a jakością literacką. Mając jednak do czynienia z gigantem tej miary co Schulz, postawiłem nietypowo dla siebie na prawie całkowitą wierność. Teksty zawierają ponadto kilka oczywistych błędów językowych. Niektóre to ewidentnie błędy drukarskie, inne świadczą być może o stopniu opanowania języka niemieckiego przez autora. Redakcja „Schulz/Forum” zdecydowała zostawić je w tekście głównym, wersje poprawne podając w przypisach. Błędów tych naturalnie nie przenosiłem do przekładu. Wersja niemiecka zapisana jest według starych reguł ortografii (przyp. tłum.).

Wszyscy ze zdumieniem spojrzeli w róg, gdzie urządził sobie legowisko stary Vimdorf. Blask świecy jaskrawo oświetlał jego zapadniętą twarz, mocno uwydatniając kości policzkowe i migocząc w głęboko osadzonych oczach. Ciężki odłamek skalny, który wisiał nad nim pod stropem naszej małej jaskini, tworzył na ciemnym tle głębokie cienie w drżącym blasku słabego płomienia.

Vimdorf był cichym człowiekiem, odzywał się rzadko, a i wówczas mówił tylko to, co konieczne. Poza tym był światłym mężczyzną, który nie obawiał się diabła ani śmierci. Tym bardziej zaskoczyły nas teraz słowa padające z jego ust. Przez chwilę wpatrywał się nieruchomo w płonącą świecę, potem nagle uniósł głowę i po kolei lustrował nas wzrokiem.

– Pamiętacie wszyscy ochotnika Kernbacha?

Potwierdziliśmy skinieniem.

– Wiecie, że był moim przyjacielem i że zginął przed paroma dniami. Wyszedł jako czujka, a rano znaleźliśmy go z poderżniętym gardłem.

Vimdorf pomału rozpiął bluzę i wydobyl sznurek, na którym wisiała mała czerwona moneta. Patrzyliśmy na niego zdziwieni: więc również ten światły człowiek nosi amulet!

– Obejrzyjcie ją sobie dokładnie – powiedział, zbliżywszy pieniądz do światła.

Była to okrągła miedziana moneta, napisów i tłoczeń nie dało się już wyraźnie rozpoznać, ale widocznych było kilka osobliwych figur. Promienna tarcza słoneczna wznosiła się nad dwoma splecionymi trójkątami, pośrodku których, niczym przedziwne oko, wpuszczony został niewielki zielony kamień.

– Fenig z okiem – wymamrotał stary, po czym znów go schował. – Jak może słyszeliście, podczas wybuchu wojny Kernbach przebywał w Egipcie, gdzie z ledwością zdołał się wymknąć angielskim siepaczom, żeby zgłosić się jako ochotnik. Ten fenig pochodzi właśnie z Egiptu.

Zrobił krótką przerwę, spojrzął do tyłu w głęboką ciemność, po czym ciągnął znużonym głosem:

– Kernbach nie podróżował dla przyjemności, jak większość ludzi, którzy zwiedzają dzisiaj świat z przewodnikiem turystycznym w ręku albo pod opieką biura podróży. Nie interesowały go powszechnie uczęszczane szlaki, wołał w pojedynkę przemierzać ruiny starych świątyń i miast, wabiła go mistyka minionych stuleci.

Nie wiem już, w jakim to było mieście, ale pewnego dnia podczas samotnego spaceru po pustyni natknął się na opuszczone ruiny starożytnej świątyni. Piekące słońce prażyło na białe kamienie, sztywne kolczaste rośliny pełzały po ziemi, a jaszczurki przemykały po migotliwym piasku. Tylko za zwalonym murem kilka palm wznosiło się ku niebu, a małe źródło szemrało wśród kamieni, by zaraz znów zniknąć w piasku.

Tutaj w cieniu położył się Kernbach, nasłuchiwał nieskończonej ciszy pustynnej, nasłuchiwał trzasku kruszących się ścian i bezgłośniego szeptu palm.

Ścieżka ciągnęła się niewyraźnie wśród traw przy źródełku, można ją było rozpoznać tylko dzięki paru zdeptanym źdźbłom i mój przyjaciel zaraz na nią wszedł.

Wiodła coraz dalej w głąb ruin, potem przez kilka zawalonych hal. Owionął go zapach stęchlizny, mimo to w swym parciu ku tajemnicy wciąż podążał naprzód.

Sam nie wiedział, jak długo szedł, kiedy nagle zaskoczyła go ciemność. Błąkał się jeszcze z zapalniczką po kilku pomieszczeniach, aż dotarł do małej świątyni, skąd nie umiał znaleźć wyjścia. Bezforemny bożek załśnił ku niemu upiornym blaskiem, na ścianach wisiały kosztowne przyrządy, a wąski dywan poprowadził go do marmurowego zbiornika, wyłożonego czerwoną skorupą. Poznawszy z przerażeniem, że to zaschnięta krew, Kernbach usiłował wrócić, ale nie mógł już odnaleźć drogi, jego zapalniczka zgasła i musiał przenocować w świątyni.

Chłodny powiew przenikał przez strop, cykady grały, a poprzez noc dobiegało z oddali wycie hien. Przytłumiona poświata przemykała po ścianach, łagodnie oświetlając potworną statuetkę bożka. Stał przed posągami, po których pełgały zielone płomyki, wyciągnął rękę – i oto trzymał w niej feniga, którego wam pokazałem.

Ukrył monetę w kieszeni kamizelki, stopniowo oświadczył nim zmęczenie – i zasnął.

Mogła być północ, kiedy nagle poderwał się i chwycił za serce. Czuł tępy ból, jak po silnym ciosie. Stał przed nim ubrany na biało starzec, który trzymał w dłoni rękojeść sztyletu. Kernbach skoczył na równe nogi, wtedy kilka odłamków ostrza wypadło z jego rozciętej kurtki, a przez materiał błysnęła w zielonkawym świetle fenig z okiem.

Szyderczy śmiech rozszedł się daleko wśród hal.

– Ukradłeś feniga z zielonym okiem boga! – zawołał stary kapłan. – Pożałujesz tego! Ha, to dlatego pękł sztylet, który chciałem wrazić ci w serce: bóstwo nie życzyło sobie tej ofiary.

Kernbach wyszarpnął z kabury pistolet.

– Uspokój się, młody panie, już nie pragnę odebrać ci życia. Daruję ci je i dokładam też świętego feniga.

Starzec ruszył do wyjścia. Raz jeszcze odwrócił się, jego siwe włosy załśniły widmowo w blasku księżyca, znów rozległ się przeraźliwy śmiech.

– Zachowaj feniga, ale wiedz, że jeśli raz ocalił ci życie, następnym razem ulegniesz mu, podobnie jak każdy, kto go posiada. Bóstwo samo upomni się o swoją własność.

Potem znikł bez śladu i tylko przeraźliwy śmiech nadal rozbrzmiewał w świątyni.

Kernbach nie chciał wyrzec się rzadkiego okazu, wziął go więc ze sobą, gdy następnego ranka wrócił do swego zajazdu. Jak widzieliście, starzec miał rację, mój przyjaciel nie żyje.

Vimdorf umilkł. Wbił nieruchomy wzrok w pustkę. Jego twarz zdawała się teraz całkiem zapadnięta, jakby w ciągu ostatniej godziny postarzał się o wiele lat. Nagle w jego oczach coś drgnęło. Wyciągnął zielonkawo migoczącego feniga.

– Ale ja chcę stawić czoło klątwie. Jesteś drogocennym dziedzictwem mojego przyjaciela, dlatego zachowam cię, choćby na własną zgubę.

Zapadła głęboka cisza, tylko od czasu do czasu słychać było głucho brzęczy strzał. Nadeszła zmiana warty, pośpieszyliśmy na stanowiska.

Następnego ranka znaleźliśmy Vimdorfa martwego z przestrzeloną piersią.

Przełożył Marek Szalsza

Bruno Schulz: Du bist Staub. Kriegsskizze

Immer purpurner¹ flossen die Sonnenstrahlen in das Tal, kämpften und rangen mit dem blauen Nebel, der sich träge an den grünen Bergen hinaufzog und sich wie verzweifelt an den dunklen Tannen festklammerte. Die siegreiche Sonne durchbrach alles und füllte die saftigen Wiesen zwischen den Höhen, füllte das zerschossene Dorf mit Licht.

Wie ein goldener Schimmer legte es sich über die Trümmer, über den weißen Staub der Häuser. Alles war zerstört, nur ein Haus ragte hinter zwei Lindenbäumen noch mit öden Fensterhöhlen auf und barg tief im Keller unsere Feldwache. Aber mitten in dem Verderben grünt die Gärten, glüht der Segen des Herbstes von den Obstbäumen. Aus dem dunklen Laub grüßten rotwangige Äpfel, summende Bienen huschten über das taufunkelnde Gras, die halbwilden Küchenkräuter dufteten schwer, und aus den Hecken flatterten purpurne Rosen auf.

Ich kletterte über die Trümmer, huschte über die öden Straßen, während mir schnell einige Maschinengewehrketten entgegenpiffen, schlenderte bis hinunter an die grünen Wiesen. Im Schatten eines Baumes mit goldene² Mirabellen lag ein Grab. Granaten hatten es zerwühlt, das Holzkreuz steckte schräg im Boden, Uniformfetzen lagen umher, ein Armknochen.

So still war es hier unten, nur der Bach murmelte leise, rieselte über die Trümmer der zerfallenen Wassermühle, spielte mit den schwankenden Grashalmen und dem duftenden Mägedesüß. Ganz verwachsen war er, nur mühsam drängte sich das Wasser durch das Grün, aber weiterhin leuchtete etwas weiß auf, es war ein Totengerippe.

Hatte ihn hier das feindliche Geschloß erreicht? War er in den Graben gestürzt und hatten die Wellen allmählich sein verwesendes Fleisch fortgetragen? Ich stand lange und sann.

Und dann — ich weiß nicht, was mich plötzlich für ein Gedanke packte, nicht was ich tat, — und dann hatte ich den Schädel des Toten in der Hand.

Ich sah lange in die leeren Augenhöhlen, strich mit der Hand über die Schädeldecke, gegen die einst die Gedanken und Wünsche gepocht hatten. Eine

1 purpurner

2 goldenen

wilde Besitzfreude ergriff mich, ich schlug mein Taschentuch um den Schädel und eilte damit zur Feldwache.

Nun lag er still hinter meinem Tornister, hatte die leeren Augen verdeckt im finsternen Keller und raubte mir doch den sonst so festen Schlal in der folgenden Nacht. —

Ein wilder Traum war's.

Ich stand in einer undenklich langen Kirche, ganz im finstern Hintergrunde. Vom Altar strahlte ein helles Licht, dessen Ursprung ich nicht erkennen konnte. Es war totenstill um mir,³ so still, daß ich mein Herz pochen hörte daß ich nicht wagte zu atmen; die grausige Oede sauste mir in den Ohren, ich lauschte auf ein winziges Geräusch, das sich nicht hören lassen wollte und das ich doch fiebrig erwartete.

Und dann schrillte plötzlich ein gellendes Lachen hinter mir auf, sprang gegen die Wände, gegen die hochgewölbte Decke und kam grausig zurückgeflattert. Ich sah hinter mir einen kopflosen Rumpf stehen, aus dessen blutigen Hals mit jedem Lachen ein Blutstrom hervorquoll. Seine Hände zitterten und krampften sich schmerzvoll ineinander.

Dann gurgelte er einige Worte hervor.

„Gib mir meinen Kopf wieder!“

Zuerst verstand ich nicht, aber dann wurden seine Worte immer flehender, dringender, drohender.

„Nur für eine Stunde laß mich wieder leben!“ Seine vertrocknete Hand wies auf meinen Arm. Ich sah nieder und erschrak, im Arm hielt ich den Totenschädel.

Die Gestalt riß ihn aus meinen Händen, setzte ihn vorsichtig auf die Schultern, und die Züge belebten sich, ein Lächeln huschte über die knöchernen Wangen, die Augenhöhlen glühten auf.

Und dann wieder das gräßliche Lachen, das mich wahnsinnig machte.

Wild flogen seine Blicke umher, aber dann ging der Mann gemessenen Schrittes auf den Altar zu, kniete nieder und betete. Ich sah ihn ringen im Gebet, ringen, wie nur ein Verzweifelter mit Gott ringen kann. Ich sah seine Augen an dem Gekreuzigten hängen, liebevoll seinen gequälten Leib umarmend, seine blutigen Wunden küssend, ihn anflehend, daß er herabsteige und ihm die helfende Hand reiche. Wie aus dem Strome, der eben sein Opfer verschlungen, quollen die Seufzer aus seiner Brust herauf, Tränen traten in seine Augen.

Immer wieder hob er die Hände, aber dann sank sein Haupt herab, und unendliche Mutlosigkeit breitete sich auf seinen Zügen aus, er brach zusammen.

Plötzlich sprang er auf, stellte sich trotzig vor das Gottesbild und streckte ihm fordernd die Hand entgegen.



Hatte das Licht einen Augenblick gezittert? Sich verfinstert, oder war es heller geworden?

Er wartete und wartete. Und dann hob sich seine Brust, eine fürchterliche Wut stieg in ihm auf, seine Augen glühten, seine Hände zitterten und balten⁴ sich, mit einem wilden Fluch stürzte er sich auf den Altar, riß das Bild des Gekreuzigten herab, stürzte die Mutter Gottes, zertrümmerte die Heiligen. Er ergriff das silberne Kruzifix und schlug rasend um sich, schlug alles zu Trümmern, was seine funkelnden Augen erreichten.

Immer mehr hatte sich das Licht verfinstert, ein bläulicher Schimmer hatte sich über den zerschossenen Altar gelegt, einen Augenblick trat Stille ein, während der Rasende erschöpft inne hielt.

Da quoll eine gewaltige Stimme herauf, die wie Donner grollte, der zum ewigen Gericht ruft.

„Tu es pulvis, et in pulverem reverteris!“

Wie zerschmettert sank die Gestalt zur Erde, klammerte sich an das leuchtende Kruzifix, das wieder aufrecht stand, von wildem Schluchzen erschüttert.

„Ich habe alles zertrümmert, was heilig ist. Ich habe dich angefleht, Gott, und du hast mir nicht geholfen, da habe ich an dir gezweifelt. Und nun sehe ich aus den Trümmern, daß du doch bist, daß ich nur Staub gegen dich bin, der zum Staube zurückkehrt, aus dem er geboren, aber du bist ewig.“ Müde erhob er sich, wandte sich zu mir und sah mich lange traurig an, dann nahm er seinen Kopf von den Schultern und reichte ihn mir.

„Ich danke dir, es ist genug.“ —

Ich erwachte und fühlte den Schädel hinter mir. Da schlich ich mich leise hinaus in die sternklare Nacht, über die Trümmer zur Wassermühle, an den leise rauschenden Bach. Das Skelett leuchtete mir schwach entgegen, ich zog es heraus und trug es in ein Granatloch, legte den Kopf dazu und schüttete es mit Sand und Steinen zu. Am andern Morgen richtete ich dem Ruhelosen ein schlichtes Holzkreuz auf mit den Worten:

„Tu es pulvis.“

Bruno Schulz, *Du bist Staub. Kriegsskizze*, „Cetinjer Zeitung“ 1918, nr 199 (11 lipca), s. 1–2. Opracował Marek Szalsza

Bruno Schulz: Prochem jesteś. Szkic wojenny

Coraz bardziej purpurowe promienie słońca napływały do doliny, walczyły i zmagaly się z błękitną mgłą, leniwie zasnuwając zielone góry i desperacko uczeplając się ciemnych jodeł. Zwycięskie słońce przebijało się przez wszystko i napełniało soczyste łąki między wzniesieniami, napełniało ostrzelaną wioskę światłem.

Niby złoty blask kładło się na ruinach, na białym pyłe domów. Wszystko było zniszczone, tylko jeden dom o pustych oknodołach wznosił się jeszcze między dwiema lipami, głęboko w piwnicy skrywając naszą wartownię. Lecz pośrodku tych zniszczeń zieleniły się sady. Na drzewach owocowych tliło się błogosławieństwo jesieni. Z ciemnego listowia pozdrowiały czerwonołice jabłka, bzyzące pszczoły śmigaly nad roziskrzoną przez rosę trawą, na wpół zdziczałe przyprawy kuchenne wydzielaly ciężki zapach, a na żywopłotach trzepotały purpurowe róże.

Wspinałem się po ruinach i przemykałem pustymi ulicami, kiedy zaś kilka szybkich kul karabinowych zagwizdało mi z naprzeciwka, zszedłem w dół aż ku zielonym łąkom. W cieniu drzewa obsypanego złotymi mirabelkami znajdował się grób. Rozkopały go granaty, drewniany krzyż tkwił ukośnie w ziemi, dokoła walały się strzepy uniformu – i kość ramieniowa.

Tak cicho było tu w dole, tylko potok, mamrocząc cicho, szemrał nad ruinami zawalonego młyna, igrał wśród rozchwianych źdźbeł trawy i wonnych wiązówek. Był całkowicie zarośnięty, woda z mozołem przedzierała się przez zieleń, lecz trochę dalej coś rozbłysło bielą, był to szkielet zmarłego.

Czy wrogi pocisk trafił go tutaj? A może człowiek ten wpadł do rowu, nurt zaś stopniowo przeniósł jego rozkładające się ciało? Długo stałem i zastanawiałem się.

Aż nagle – nie wiem, co za myśl mną owładnęła ani jak to się stało – trzymałem w ręce czaszkę zmarłego.

Długo patrzyłem w puste oczodoły, gładząc dłonią sklepienie, o które niegdyś objęły się myśli i pragnienia. Ogarnęła mnie dzika radość posiadacza, owinąłem czerep chustką do nosa i pośpieszyłem ku wartowni.

Teraz czaszka leżała cichutko za moim tornistrem, jej puste oczy były zasłonięte w mroku piwnicy – a jednak tej nocy pozbawiła mnie ona tak zwykle mocnego snu.

Był to dziki majak.

Stałem całkiem z tyłu w ciemnościach niewyobrażalnie długiego kościoła. Od ołtarza biło jasne światło, którego źródła nie mogłem rozpoznać. Wokół mnie panowała martwa cisza, tak głęboka, że słyszałem bicie własnego serca i nie śmiałem nawet odetchnąć. Straszna pustka szumiała mi w uszach, wycze-kiwałem jakiegokolwiek dźwięku, który jednak nie chciał rozbrzmieć, choć nasłuchiwałem gorączkowo.

Wtedy rozległ się nagle przeraźliwy śmiech, który odbił się od ścian i wysoko sklepionego stropu, by powrócić z upiornym trzepotem. Ujrzałem stojący za mną bezgłowy kadłub, przy każdym wybuchu śmiechu wytryskiwał z pustej szyi strumień krwi. Splecione dłonie drżały, zaciśnięte kurczowo.

Wybulgotał z siebie kilka wyrazów:

– Oddaj mi moją głowę!

Z początku nie rozumiałem nic, potem słowa stały się bardziej błagalne, natarczywe, groźne:

– Pozwól mi znowu ożyć, tylko na jedną godzinę!

Wyschniętą dłonią wskazał moje ręce. Spuściłem wzrok i wzdrygnąłem się, bo trzymałem w nich czaszkę.

Postać wyrwała mi ją i umieściła na swoich ramionach, a wtedy rysy jej ożywiły się: uśmiech przemknął po kościstych policzkach, oczodoły rozbłysły.

Mężczyzna rozglądał się dziko dookoła, wreszcie miarowym krokiem podszedł do ołtarza, gdzie ukląkł i zaczął się modlić. Widziałem jego zmaganie w modlitwie, zmagał się tak, jak tylko desperat może zmagać się z Bogiem. Widziałem, że zawiesiwszy oczy na postaci Ukrzyżowanego, tklawie objął jego umęczone ciało i całując krwawiące rany, błagał go, by zszedł i podał mu pomocną dłoń. Niczym z morskich prądów, które właśnie pochłonęły ofiarę, z piersi jego wypływały westchnienia, a z oczu łzy.

Wciąż na nowo unosił dłonie, w końcu jednak opuścił głowę, krańcowe zniechęcenie naznaczyło jego rysy i mężczyzna upadł.

Nagle zerwał się, stanął butnie naprzeciwko podobizny Stwórcy i żądajaco wyciągnął ramię.

Czy światło drgnęło? Ściemniło się, a może rozjaśniło?

Wciąż czekał i czekał. Potem wypiął pierś, wezbrała w nim straszna wściekłość, oczy mu zapałyły, a zaciśnięte dłonie poczęły drżeć. Z dzikim przekleństwem rzucił się na ołtarz, zerwał obraz Ukrzyżowanego, strącił Matkę Boską, potrzaskał świętych. Chwyciwszy srebrny krzyż, wywijał nim z furią dookoła, rozbijając na kawałki wszystko, co dojrzały jego roziskrzony oczy.

Światło coraz bardziej ciemniało, nad pogruchotanym ołtarzem osiadła sina poświata, na chwilę zapanowała cisza, kiedy wyczerpany furia znieruchomiał.

Wówczas rozległ się potężny głos, grzmiący niczym piorun, który wzywa przed wieczny sąd.

– Tu es pulvis, et in pulverem revertis!

Zdruzgotana postać, wstrząsana dzikim szlochem, osunęła się na ziemię, kurczowo trzymając się błyszczącego krzyża, który znów stał prosto.

– Zniszczyłem wszystko, co święte. Błagałem cię, Boże, ale ty nie chciałeś mi pomóc, dlatego w ciebie zwątpiłem. A teraz, dzięki tym zniszczeniom, widzę, że jednak istniejesz, że wobec ciebie jestem tylko prochem, co obróci się w proch, z którego się narodził; lecz ty jesteś wieczny.

Zmęczony, podniósł się i zawrócił ku mnie; długo i smutno patrzył, potem zdjął sobie z ramion głowę i podał mi ją.

– Dziękuję ci, to wystarczy...

Zbudziłem się i poczułem za sobą czaszkę. Chyłkiem wymknąłem się w gwiazdzistą noc i podążyłem wśród ruin do młyna, nad cicho szemrzący potok. Szkielet lśnił blado; wyciągnąłem go i przeniosłem do leja po granatach, dołożyłem głowę i zasypałem wszystko piaskiem i kamieniami. Następnego ranka postawiłem zjawie prosty drewniany krzyż opatrzony zdaniem: „Tu es pulvis”.

Przełożył Marek Szalsza

Piotr Szalsza: Dwa nieznanne opowiadania Brunona Schulza

Nie byłem, nie jestem i nie będę specjalistą zajmującym się osobą Brunona Schulza. Ale fakt, że mogę przyczynić się do wzbogacenia wiedzy o tej wybitnej postaci, napawa mnie wielką radością.

Archiwalne ślady

Spoglądając z perspektywy czasu, można tylko żałować, że Alfred Döblin, który jesienią 1924 roku jako korespondent prasy berlińskiej spędził pół dnia i noc w Drohobyczu, nie spotkał się z mieszkającym tam Brunonem Schulzem. Jednak owej jesieni Schulz jako pisarz nie był jeszcze postacią znaną. Dokładnie wtedy zaczął „karierę” nauczyciela w prowincjonalnej szkole.

We fragmencie poświęconym Drohobyczowi Döblin przedstawił obiektywny, często smutny obraz miasta, opisując ślady zniszczeń, jakie pozostawiła po sobie Wielka Wojna: „Strasznie wygląda pośrodku tego placu czworokątna wysoka wieża z zegarem. Wieża stoi samotnie, nie ma przy niej żadnego kościoła, żadnego domu. To noga, od której oderwano tułów. Musieli tu bombardować: u podnóża wieży jeszcze sterczą mury, wyżej widać ściany pokojów z tynkiem i resztkami tapet, lecz samych pokojów już nie ma. Góra gruzu u podnóża [...] została ruina”¹.

Taki obraz rodzinnego Drohobycza ujrzał Bruno Schulz już sześć lat wcześniej, kiedy to 15 grudnia 1915 roku powrócił z Wiednia do domu. Było to po odwołaniu wojsk rosyjskich, które oddając miasto, dokonały w nim wiele zniszczeń.

O uwagach Döblina na temat Drohobycza przypomniałem sobie, czytając opowiadanie pod tytułem *Du bist Staub. Kriegsskizze (Jesteś prochem. Szkic wojenny)*, które Bruno Schulz napisał w języku niemieckim przed lipcem 1918 roku²: „Zwycięskie słońce [...] napełniało ostrzelaną wioskę światłem. Niby złoty blask kładło się na ruinach, na białym pyłe domów. Wszystko było zniszczone, tylko jeden dom o pustych oknodołach wznosił się jeszcze między dwiema lipami”.

A oto inny fragment tego opowiadania, który sprawił, że pomyślałem o wspomnieniu Ireny Kejlin-Mitelman na temat jej wspólnej wycieczki z Schulzem do

1 A. Döblin, *Podróż po Polsce*, przeł. A. Wołkiewicz, Kraków 2000.

2 B. Schulz, *Du bist Staub. Kriegsskizze*, „Cetinjer Zeitung” 1918, nr 199 (11 lipca), s. 1–2. Polski przekład Marka Szalszy w niniejszym numerze „Schulz/Forum”.

Kaplicy Czaszek w kurorcie Duszniki (wtedy Bad Reinerz) w roku 1922. W wyniku tej wizyty Schulz szkicował potem czaszki i piszczele. W *Jesteś prochem* czytamy zaś: „trzymałem w ręce czaszkę zmarłego. Długo patrzyłem w puste oczodoły, gładząc dłonią sklepienie, o które niegdyś objęły się myśli i pragnienia. Ogarnęła mnie dzika radość posiadacza”.

W tym miejscu pozwalam sobie na stwierdzenie, że podobna „dzika radość” ośwładnęła mną kilka miesięcy temu, kiedy to w archiwach Austriackiej Biblioteki Narodowej³ znalazłem cytowane powyżej opowiadanie – a potem kolejne zatytułowane *Pfennig mit dem Auge* (*Fenig z okiem*)⁴.

Obydwa utwory opublikowane zostały w Czarnogórze w latach 1917–1918. W tym kontekście ważna wydaje się informacja zawarta w książce wybitnej literaturoznawczyni Mirjany Stančić. Analizując działalność austriackiej gazety „Cetinjer Zeitung”, autorka stwierdziła, że na łamach tego periodyku często drukowano krótkie opowiadania pisarek i pisarzy pochodzących przede wszystkim z terenów cesarstwa Austro-Węgier. Stančić podaje tylko jeden przykład – opowiadanie *Fenig z okiem*, którego autorem jest według niej „galicyjski pisarz Bruno Schulz”⁵.

Dlaczego Cetynia?

Aby podjąć próbę wyjaśnienia, dlaczego opowiadania Schulza ukazały się w Cetynii, należy zacząć od nakreślenia sytuacji miasta w latach I wojny światowej.

W wyniku ofensywy armii austro-węgierskiej na początku 1916 roku zajęta została Czarnogóra, a 13 stycznia Cetynia – jej ówczesna stolica. 17 sierpnia z polecenia wojskowych władz okupacyjnych ukazał się pierwszy numer „Cetinjer Zeitung”, określanej też dodatkowo jako „gazeta ilustrowana”.

Przez trzy kolejne lata ukazywała się ona dwa razy w tygodniu w języku niemieckim. Czasami publikowano też edycje w językach: węgierskim, chorwackim, albańskim. Redakcja znajdowała się w Cetynii przy ulicy Katuńskiej 100, lecz gazetę można było abonować na terenie całego cesarstwa.

Treści zamieszczanych artykułów skupiały się przede wszystkim na składaniu hołdów tronowi cesarskiemu i podawaniu aktualnych wiadomości z wojennych frontów. Niedzielne wydanie gazety poszerzone było o dodatek kulturalny, który nazywał się „Illustrierte Cetinjer Zeitung”. Publikowano tu wiele artykułów związanych z tradycjami narodów obszaru bałkańskiego oraz (w każdym

³ *Cetinjer Zeitung 1916–1918*, Österreichische National Bibliothek, Sygnatura: 531.602-E NEU.

⁴ B. Schulz, *Pfennig mit dem Auge* „Illustrierte Cetinjer Zeitung” 1917, nr 44 (21 października), s. 1–2. Polski przekład Marka Szalszy w niniejszym numerze „Schulz/Forum”.

⁵ M. Stančić, „*Verschüttete Literatur*”. *Die deutschsprachige Dichtung auf dem Gebiet der ehemaligen Jugoslawien von 1800 bis 1945*, Böhlau Verlag v, 2013, s. 146.

numerze) niedługie teksty literackie, głównie opowiadania i eseje. W ciągu trzech lat (1916–1918) na łamach „Cetinjer Zeitung” pojawiło się około 150 autorek i autorów pochodzących z wszystkich części cesarstwa oraz z Niemiec – głównie z Austrii, Węgier, Bałkanów i Polski, czyli z Galicji.

Analiza życiorysów osób, które pisały dla „Cetinjer Zeitung”, pozwala stwierdzić, że ogromny ich procent to ludzie młodzi, którym możliwość publikowania dawała szansę zaprezentowania własnej twórczości i zaistnienia w zawodzie. Był to niewątpliwie zamysł i cel redakcji, która jednak dbała także o to, aby na łamach gazety znalazło się miejsce na teksty takich autorek i autorów, jak Anton Czechow, Oscar Stjerne, Hermann Hesse, Ferenc Molnár, Arkadij Awierczenko, Iwan Wazow, Maria Luisa Becker czy Max Osborn.

Jesteś prochem...

Powracając do Brunona Schulza i jego obecności w „Cetinjer Zeitung”, warto zwrócić uwagę na to, że nazwiska publikujących tam autorek i autorów pojawiały się – zwykle – tylko jeden raz. Bruno Schulz, jako jeden z nielicznych, zagościł na łamach periodyku *d w u k r o t n i e*.

Nie jest dziełem przypadku, że jego druga publikacja, opowiadanie *Jesteś prochem*, ukazało się nie tradycyjnie w niedzielnej części ilustrowanej, lecz na pierwszej stronie gazety wojskowej, czyli tam, gdzie zazwyczaj podawano informacje polityczne i wojenne, w tym czasie na ogół już hiobowe dla rozpadającego się imperium.

Doceniono alegoryczny i ponadczasowy wydzźwięk tekstu Schulza.

Trzy miesiące po publikacji *Jesteś prochem* gazeta „Cetinjer Zeitung” przestała istnieć, a monarchia Habsburgów obróciła się właśnie – w proch.

Tytuł opowiadania brzmi więc jak groźne memento, a użycie przez autora w podtytule słowa „szkic” przywodzi na myśl symboliczny obraz ponurego rysunku, nakreślonego przez mistrza kreski i słowa – Bruno Schulza.

Poprosiliśmy pięcioro schulzologów... Ankieta redakcji

Odnalezienie przez Piotra Szalszę dwóch niemieckojęzycznych opowiadań podpisanych nazwiskiem Brunona Schulza jest zdarzeniem, którego redakcja „Schulz/Forum” w żadnym razie nie mogła zignorować. Nie ochłonawszy jeszcze po rewelacji z numeru czternastego, znowu stajemy przed przypuszczalnym przełomem. Inaczej jednak niż w przypadku *Unduli* z 1922 roku, która nie pozostawia wątpliwości, że jest młodzieńczym opowiadaniem autora *Sklepów cynamonowych* – nawet jeśli ukrył się on pod pseudonimem – ekspertyza utworów publikowanych w „Cetinjer Zeitung” w latach 1917–1918 wydaje się znacznie bardziej skomplikowana. Niewykluczone zresztą, że bez dalszych archiwalnych poszukiwań będzie niemożliwa. Nie rozstrzygając niczego, poprosiliśmy pięcioro schulzologów o wstępną filologiczną opinię. Poniżej drukujemy odpowiedzi w formie, w jakiej do nas dotarły.

red

Stefan Chwin: Czy napisał to Schulz?

W obu opowiadaniach nie czuję Schulzowskiego brzmienia, nie widzę stylistycznych partytur, którymi Schulz władał nieomylnie, nie dostrzegam wielopiętrowości zdań i wspaniałej, mnożącej się semiozy, która nadaje ton jego prozatorsko-poetyckiej składni. Stylistyczna sygnatura tych tekstów nie wygląda na Schulzowską.

Co wcale nie znaczy, że Schulz tego na sto procent nie napisał. Podstawową kwestią jest pytanie o proteuszowość jego talentu, to znaczy czy był to pisarz jednego tylko rejestru stylistycznego, do którego – jak można założyć – dojrzewał latami, czy też potrafił zmieniać style i pisać rozmaicie. Szukając argumentu za autorstwem Schulza (albo przeciw niemu), opierać się możemy jedynie na tym, co znamy, a tutaj wygląda na to, że oba opowiadania opublikowane w „Cetinjer Zeitung” niewiele (albo nic) mają wspólnego ze *Sklepami cynamonowymi* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*. Oczywiście można naciągać, że one „coś schulzowskiego” zapowiadają, ale nie ma pewności, czy da się to naciągnąć do końca.

Z pewnością jakimś zbliżeniem do Schulza byłaby owa kwestia „tajemnych sił” decydujących o losach człowieka, o których w obu opowiadaniach mowa, ale wysłowienie literackie tej kwestii daleko odbiega od dykcji autora *Sklepów*, która lubiła inne klimaty. I zresztą nie o takie siły tajemne Schulzowi chodziło w jego najważniejszych tekstach. Podejrzenia budzi też tak bezpośrednie podjęcie

tematyki wojennej, której Schulz w swojej prozie wyraźnie unikał. Nie miał on także skłonności do pisania bezpośrednio unaocznionych dialogów, szybował w inne rejony paradoksalną poetyką opisu, w której był świetny, tu zaś konwencja realistyczna przy sprawie „sił tajemnych” – po prostu skrzeczy.

Pierwsze opowiadanie podejmuje dość banalny temat żołnierskiego lęku przed zagadką przeznaczenia, ale materia rzeczywistości, w której to wszystko zostało ulokowane, poraża swoją dosłownością, której Schulz unikał. Los czy przypadek – to nie była sprawa, która go specjalnie zajmowała. A już gra z losem za pomocą amuletu – tym bardziej. Podobnie jak konwencja „opowiadania w opowiadaniu”.

Podstawowy chwyt formalny nie wydaje się Schulzowski – to znaczy przeskok od narracji realistycznej do sfery fantastycznej. Jego specjalnością był melanz tych sfer, przenikanie ujednociające. Tu zaś najpierw jest zdroworoządkowe wprowadzenie (opowiadanie żołnierza w wojskowym schronie o innym żołnierzu), a potem przechodzimy do fantastyki, zresztą orientalnej, bliskowschodnio-egipskiej, do której Schulz prozaik nie miał specjalnego upodobania, bo w swojej wizji fantastycznej lubił mieszać różne kulturowe odniesienia.

Fantastyka ta zalatuje tanim upiornym horrorem przerażenia, wyciem hien, potwornością bożka, widmowością scenografii, śmiertelną kłutwą bóstwa, wobec której człowiek jest bezsilny. Jest to proza „zaciśniętego gardła”, czego u Schulza nigdzie nie znajdziemy. Gdyby szukać jakichś powinowactw, to może w opowiadaniach fantastycznych Hannsa Heinza Ewersa, czyli w modernistycznej niesamowitości.

Drugie opowiadanie może by mogło na upartego jakoś do Schulza prowadzić. Najpierw nastrojowe wprowadzenie w pierwszej osobie, coś w rodzaju fantastycznej autobiografii w modernistycznym anturażu, ale potem – niestety – znowu przeskok do „dzikiego majaka” i konwencji upiornego przerażenia z horrorycznym efektem bezgłowego kadłuba. I ostry obraz buntowniczego niszczenia religijnych akcesoriów, rozwalanie Matki Boskiej i Ukrzyżowanego krzyżem (!), które wymusza na milczącym Bogu potwierdzenie Jego istnienia, do tego jeszcze dość groteskowy efekt zdejmowania i przyklejania głowy – wszystko to są tematy i efekty, od których Schulz prozaik trzymał się raczej z daleka.

Ale powtórzę, Bóg jeden wie, może młody Schulz to wszystko napisał, jeśli przyjmiemy, że miał pióro na tyle giętkie, że umiał przedstawiać się na różne rejestry, bo przecież na przykład listy (nie wszystkie) umiał pisać inną dykcją niż prozę, a zaczynać mógł – dwudziestosześcioletni – rzeczywiście od naśladownictw modernistyczno-horrorowych. Oba opowiadania wyglądają, niestety, na młodzieńczą – rok 1918! – produkcję „do gazety”. Może to był czysto zarobkowy epizod w jego literackiej biografii, a może to napisał ktoś zupełnie inny. W końcu w niemieckojęzycznej sferze – pozwólmy sobie na fantastyczne przypuszczenie – „Schulz” to jedno z banalniejszych nazwisk. Sam znam austriackich Schulzów trzech. „Brunonów” też tam dostatek.

Włodzimierz Bolecki: Nieznany Schulz bardzo dobrze znany

Gdybym otrzymał anonimowe utwory *Prochem jesteś* oraz *Fenig z okiem* z pytaniem, kto jest ich autorem, byłoby to rzeczywiste wyzwanie. Szczególnie gdybym je otrzymał od anonimowego nadawcy i gdyby dołączył on informację, że jest to przekład z niemieckiego. Ale gdy pytanie zadaje Stanisław Rosiek, to zakładam, że nie przysłał mi nieznanymi niemieckimi opowiadań Karola Irzykowskiego, Stanisława Przybyszewskiego albo Wacława Berenta. Więc sprawa jest prosta: Bruno Schulz, autor tych opowiadań to Bruno Schulz – autor *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Nad czym tu się jeszcze zastanawiać? A jednak warto – kilka spraw jest w tych utworach dla schulzologii niezwykle intrygujących.

1. Schulz nie istnieje poza językiem Schulza, czyli poza stylem *Sklepów cynamonowych*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i pozostałych znanych nam utworów. Tymczasem opowiadania niemieckie – kongenialnie przełożone przez Marka Szalszę – pokazują nam wczesną (ale czy najwcześniejszą?) fazę twórczości Schulza, w której jego koncept literackości jest jeszcze – w powyższym znaczeniu! – „pozastylistyczny”: oparty na rozwiązaniach fabularnych i, w mniejszym stopniu, narracyjnych, na płynnym przechodzeniu realności w fantastykę, w poetykę snu, na budowaniu nastroju za pomocą sensualnych opisów przyrody i nakładaniu się wydarzeń fabularnych o różnym statusie ontologicznym. Można, a nawet trzeba dostrzec w tym zapowiedź późniejszej poetyki Schulza – tyle tylko, że statuującej Schulzowską kreację rzeczywistości jeszcze poza semantycznymi mechanizmami języka i poza filozofią transcendującej materii.

2. Opowiadania niemieckie pozwalają nam, a poniekąd nakazują, cofnąć biografię twórczą Schulza do okresu dotąd nieznanego, a raczej – dotąd niepoświadczanego. Używając jego języka – do wejścia w jego matecznik, czyli we wczesnomodernistyczny demontaż mimetycznej poetyki realizmu za pomocą najrozmaitszych wariantów literatury onirycznej, której patronowali zarówno symboliści, jak i fanteści spod znaku Poego, a przede wszystkim Alfred Kubin, notabene także rysownik, ze swoją najśłynniejszą książką *Po tamtej stronie* (1909).

3. Gdyby Schulz nie napisał nic więcej poza tymi dwoma opowiadaniem, to – mówiąc eufemistycznie – schulzologia by nie powstała. Bo niby z jakiego powodu? Oba utwory nie dość, że są spóźnione o dekadę w stosunku do wczesnomodernistycznej groteski, to także niczym oryginalnym się nie wyróżniają. Tyle tylko, że są utworami geniusza z Drohobycza, a to robi zasadniczą różnicę.

4. No właśnie, o czym nam to mówi? Chyba o tym, dlaczego Schulz nie zdecydował się być pisarzem języka niemieckiego – na przykład tak jak Franz Kafka. Chyba o tym, że jego koncepcja literackości – na której wyklarowanie potrzebował jeszcze niemal dwóch dekad – wymagała innego języka, polszczyzny, której Schulz jest do dziś jednym z największych mistrzów.

Takich zagadnień, do których podjęcia zmuszają te dwa na pozór mało istotne opowiadania Schulza (w jego twórczości wszystko jest istotne!), jest znacznie więcej. I przyjdzie na to czas. To znaczy już przyszedł.

Jerzy Jarzębski: Opinia w sprawie autorstwa dwóch opowiadań drukowanych pod nazwiskiem „Bruno Schulz”

Sytuacja, w której na przestrzeni kilku miesięcy najpierw odnajdujemy jedno opowiadanie, drukowane wprawdzie pod pseudonimem, ale bez wątplenia będące opowiadaniem Schulza, a następnie w ręce badaczy dostają się jeszcze dwa nieznanne wcześniej opowiadania, tym razem już opatrzone nazwiskiem drohobyckiego twórcy, zdarza się w dziejach badań nad Schulzem po raz pierwszy. To niewątpliwie budzi entuzjazm, ale też nieco obniża krytycyzm. Zaczynamy bezwiednie spodziewać się dalszych znalezisk, skoro już podważony został dotychczasowo obowiązujący aksjomat, zgodnie z którym Schulz rozpoczął karierę literacką z chwilą dostarczenia Nałkowskiej manuskryptu *Sklepów cynamonowych*.

Stąd wynikało moje przychyłne nastawienie, z jakim zabierałem się do lektury dwu niemieckich opowiadań, odnalezionych w Wiedniu przez pana Piotra Szalszę. Fakt napisania i opublikowania tych tekstów przez Schulza był prawdopodobny sytuacyjnie, jeśli pamiętać o tym, że w trakcie Wielkiej Wojny spędzał w Wiedniu długie miesiące, ucząc się, próbując swoich sił jako artysta i przechodząc młodzieńcze doświadczenia inicjacyjne. Wiemy też, że język niemiecki opanował w stopniu wystarczającym, aby w nim formułować całkiem skomplikowane myśli i doznania. Więc: czy to jest rzeczywiście ten sam Schulz, którego znamy? Tu przyznam się, że wręcz z chwilą rozpoczęcia lektury zacząłem wątpić, czy udzielenie pozytywnej odpowiedzi na zadane mi pytanie jest w ogóle możliwe. Pierwsza wątpliwość rodzi się – paradoksalnie – z chwilą choćby pobieżnego porównania stylu, tematyki, kompozycji odnalezionego niedawno opowiadania, drukowanego przez Schulza pod pseudonimem w lokalnym czasopiśmie – i tych wiedeńskich znalezisk. O ile bowiem odnalezienie tamtego opowiadania otwierało, przynajmniej psychologicznie, rejestr możliwych, a na razie nieznanych tekstów literackich autora *Sklepów*, było bowiem oczywiste, że opowieść odnalezioną i debiutancki tom pisała ta sama ręka, o tyle niemieckojęzyczne teksty niczym dosłownie nie przypominają niezwykle trudnego do podrobienia pisarstwa drohobyckiego artysty.

Zacznijmy od tematyki: Schulz nie miał w zwyczaju opisywać historii niezakończonych w doświadczeniach autora, a ponieważ w wojnie nie brał udziału, prawdopodobieństwo, że poświęci uwagę jako literat zdarzeniom, których nigdy nie przeżył, jest niemal równe zeru. Równie zaskakujące jest miejsce publikacji opowiadań, cóż bowiem wspólnego miał przybysz z Galicji z miasteczkiem Cetinje, malowniczą dawną stolicą Czarnogóry, w której ukazywało się czasopismo? Patronat

c.k. monarchii? To trochę za mało. Ciekawe, że związek z Cetinje zapewnił pośrednio Schulzowi Danilo Kiš – ale już po drugiej wojnie i po śmierci artysty.

Gdybyśmy jednak scenierię wojenną uznali za dopuszczalną w sytuacji, w której ta wojna wręcz dobijała się drzwi (w czasie wojny właśnie, wskutek ataku kozaków na Drohobycz, spłonął dom przy Rynku, w którym upłynęło dzieciństwo artysty), to inne cechy scenerii budowanej przez autora opowiadań zupełnie mi do Schulza nie pasują. Jego zespół motywów, z których konstruował świat swoich opowieści, był raczej swojski, bliski codziennemu doświadczeniu, zupełnie natomiast nie mieściły się w nim te banalne egzotyzy, których używa autor malujący swoje widoczki raczej *pour épater* niż z jakichkolwiek racjonalnych przyczyn. W rezultacie przyroda u Schulza jest ważnym elementem jego wizji świata, wchodzi – jak pamiętamy – w jego czasoprzestrzenny porządek, gdzie przede wszystkim wielką rolę odgrywają pory roku, podczas gdy krajobrazy śródziemnomorskie są pod tym względem całkowicie indyferentne i nieruchome.

A co można rzec o samej materii fabuł? Wydają się okropnie wysilone, na wzór może jakichś wczesnomodernistycznych opowieści o duchach i zjawach, czasem po prostu zalatujące kiczem. W żadnym wypadku Schulzowi nie przyszłoby do głowy zmyślać takich horrorów z krwawymi starcami uzbrojonymi w sztylety lub co gorsza – z bezgłowymi trupami żądającymi zwrotu swej czaszki. Treści metafizyczne wyrażał zupełnie innym, bliższym codzienności językiem, a podawanie czytelnikowi sentencji na temat przeznaczenia w opakowaniu historii o duchach zupełnie mi się z jego pisarstwem nie kojarzy. Jeśli nawet autorowi *Sklepów cynamonowych* pozwalałoby jakimś cudem na takie epatowanie cudownością jego poczucie smaku, to przynajmniej zadziałać powinno poczucie humoru, którego Schulz miał bez wątpienia sporo, natomiast jego imiennikowi przydałoby się go więcej.

I jeszcze jedno – autor wojennych opowieści konstruował swoje utwory nieznośnie schematycznie. Najpierw szkicował coś w rodzaju „pejzażu wyjściowego”, gdzie miała się toczyć akcja, potem tracił go nieco z oka, aby wejść w opis sytuacji, w której toczy się rozmowa pomiędzy bohaterami. Tej rozmowy jest – podług reguł gry Schulza – o wiele za dużo. Schulz używał tu przede wszystkim klasycznych form narracji, bo bardzo istotne było, aby w wydarzeniach brał udział bohater, który – jako narrator – starałby się je zrozumieć. Ale to rozumienie przydarza się u Schulza na zupełnie innej płaszczyźnie, nie wynika z jakiejś pseudofilozoficznej opowieści z tezą, ale angażuje cały wielostronny proces nadawania sensu rzeczywistości, który się tutaj w ogóle nie realizuje.

W moim przekonaniu odnalezione opowiadania nie są dziełem Schulza, choć być może – właśnie są dziełem Schulza, ale innego. Nazwisko „Schulz” jest w niemieckim obszarze językowym bardzo popularne, a imię „Bruno” też nie należało w pierwszej połowie XX wieku do rzadkości.

Rolf Fieguth: Stanowisko w sprawie dwóch miniatur Brunona Schulza w „Cetinjer Zeitung”

Dwie prozatorskie miniatury autorstwa Brunona Schulza (o którym na razie nie wiemy, kim był), *Prochem jesteś* i *Fenig z okiem*, za punkt wyjścia obierając sytuację frontową I wojny światowej, ukazują kontakt pierwszoplanowej postaci żołnierza z obszarem zaświatów i śmierci. Uderza fakt, że autor nie gloryfikuje tu żołnierskiego bohaterstwa ani też niemieckiego czy austriackiego patriotyzmu, lecz skupia się przede wszystkim na przecuciu i przeżywaniu śmierci. Ów Bruno Schulz – mimo kilku nielicznych błędów, które mogą iść również na konto czarnogórskiego drukarza – posługuje się pewną siebie, wyrazistą i urozmaiconą niemieczyzną, jak jej rodzimy użytkownik, to znaczy nie sprawia wrażenia, jakby poruszał się w tym języku jedynie jako gość. Ponadto opanował klawiaturę dobrego i tym samym oryginalnego niemieckiego stylu literackiego. Nie rzuciła mi się w oczy żadna niepewność debiutanta.

Narracja, stosująca nieraz szczególnie ekspresyjne przymiotniki, porównania i przenośnie, zdaje się poruszać w obszarze między secesją a ekspresjonizmem; „nowoczesna” jest poprzez fakt, że w znacznym stopniu rezygnuje ze starożytnych form gramatycznych. Język narratora różni się wyraźnie od bezpośredniej mowy żołnierzy w dialogach, która jednak nigdzie wprost nie imituje znanego wojskowego żargonu.

Jak mawiał Tomasz Mann, żaden literacki tekst nie jest sam w sobie zły, średni ani dobry – wszelka ocena odnosi się zawsze do kontekstów, których jednak w tym wypadku nie znamy. Dla dokonania solidnego porównania z niemieczyzną drohobyckiego Brunona Schulza brakuje mi tekstowej bazy, jako że nie mam dostępu do zbiorów jego napisanych po niemiecku listów ani do jego niemieckojęzycznych produkcji literackich. Rekomendowałbym więc redakcji „Schulz/Forum” umieszczenie Brunona Schulza w sieci germaników. Zważywszy na mój obecny stan wiedzy, nie jestem w stanie na podstawie cech czysto stylistycznych wyrokować o zbieżności lub jej braku autora obu tekstów z mówiącym i piszącym również po niemiecku Schulzem z Drohobycza – co wszakże oznacza, że nie mogę tu też niczego wykluczyć.

Jednakowoż publikowany tu autor w obu miniaturach identyfikuje się z sytuacją żołnierza oczekującego śmierci, co mnie wydaje się najistotniejszym argumentem przeciwko utożsamianiu go z polskim Brunonem Schulzem. Innym argumentem świadczącym przeciwko drohobyckiemu imiennikowi autora jest nieobecność najdrobniejszych choćby motywów żydowskich i seksualnych w obu tekstach. Zaleciłbym więc przeprowadzenie badań, czy niemiecki lekarz wojskowy i późniejszy genetyk oraz psychiatra Bruno Schulz (1890–1956) w młodości nie udzielał się też literacko i czy mógł on w ogóle mieć kontakty z austriacką administracją wojskową w Czarnogórze.

Katarzyna Lukas: Przypuszczalny debiut Brunona Schulza w języku niemieckim

Na pytanie, czy dwa krótkie opowiadania sygnowane nazwiskiem Brunona Schulza: *Der Pfennig mit dem Auge* („Illustrierte Cetinjer Zeitung. Sonntagsbeilage der Cetinjer Zeitung”, nr 44, 21 października 1917) oraz *Du bist Staub. Kriegsskizze von Bruno Schulz* („Cetinjer Zeitung”, nr 199, 11 lipca 1918) mógł faktycznie napisać twórca *Sklepow cynamonomowych*, udzieliłabym odpowiedzi o s t r o ż n i e t w i e r d z a c e j – z zastrzeżeniem, że istnieje wiele wątpliwości, niejasności i kontrargumentów, które pokrótce omówię.

Należałoby zacząć od przypomnienia podstawowego faktu biograficznego, że Bruno Schulz był osobą bilingwalną, co oczywiście nie dziwi w przypadku mieszkańca wielokulturowego i wielojęzycznego pogranicza. Językiem niemieckim posługiwał się biegle w mowie i w piśmie¹. W latach 1917–1918, kiedy ukazały się oba opowiadania, przebywał w Wiedniu; utrzymywał tam stałe i regularne kontakty z krewnymi ze strony matki – rodziną mówiącą w domu po niemiecku. Jego własne zachowane teksty niemieckojęzyczne, choć nieliczne, dosłownie każdym swoim zdaniem świadczą o kompetencji rodowitego użytkownika języka niemieckiego. Nadto w opowiadaniach Schulza występują może niezbyt liczne, ale uderzające frazy i konstrukcje składniowe, świadczące o interferencji języka niemieckiego (i nie mam tu na myśli tylko nietypowego, „nie-schulzowskiego” opowiadania *Ojczyzna*, w stosunkowo dużym stopniu nasyconego germanizmacjami²). Pokazuje to, że zakodowane u pisarza struktury drugiego języka były na tyle silne, że uaktywniały się automatycznie nawet w trakcie wyjątkowo intensywnego, aktywnego użytkowania języka polskiego: artystycznego eksplorowania jego granic i możliwości, przekształcania jego materii. Schulzowskie kalki z niemieckiego to swoją drogą ciekawe zagadnienie, warte wnikliwej analizy językoznawczej.

-
- 1 Tłumaczka Schulza Doreen Daume pisze wręcz o „nadzwyczajnej kompetencji w języku niemieckim” (B. Schulz, *Die Zimtläden*, aus dem Polnischen neu übersetzt und mit Nachwort und Anmerkungen von D. Daume, München 2008, s. 205).
 - 2 Na przykład: „Pan Bosco z Mediolanu, **swego znaku** mistrz czarnej magii” (*Księga*) – „seines Zeichens” oznacza „z zawodu” (określenie dziś przestarzałe lub żartobliwe); „Gdyśmy **osiągnęli** skrzyżnięcie podest na zakręcie” (*Sanatorium pod Klepsydrą*) – „erreichen” z określeniem miejsca to: „znać się”, „dotrzeć gdzieś”; „Trawieni nuda, [...] **wypatrywali** nadaremnie pustą przestrzeń rynku [...] za jakąkolwiek przygodą” (*Martwy sezon*) – „wypatrywać za czymś” to kalka niemieckiej konstrukcji „schauen nach”. Przykład z tym samym przyimkiem: dzieci „szukają za kasztanami” (*Emeryt*), gdzie „szukać za czymś” to kalka „suchen nach” – niemiecki czasownik *suchen* wymaga przyimka *nach* („za”), za pomocą którego łączy się z dopełnieniem w celowniku. Wszystkie cytaty z opowiadań Schulza pochodzą z wydania: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Dalej jako: OP.

W rozstrzygnięciu autorstwa dwóch wspomnianych opowiadań pomogłoby porównanie ich pod względem stylistyczno-językowym z utworami, których autorem na pewno jest Schulz – niemieckojęzycznymi i najlepiej z tego samego okresu. Jest to zadanie karkołomne i metodologicznie wątpliwe, ponieważ nie dysponujemy odpowiednim materiałem porównawczym. Chronologicznie najbliższy byłby odnaleziony niedawno fragment prozy *Undula*, opublikowany pod pseudonimem Marceli Weron w roku 1922 – ale został on napisany po polsku, a pod względem tematycznym i stylistycznym to raczej preludium do *Sklepów cynamonowych*, niewykazujące absolutnie żadnych podobieństw do dwóch diskutowanych tu prozatorskich miniatur. Korpus znanych nam niemieckich tekstów Schulza jest więcej niż skromny, mieści się na kilku stronach druku i pochodzi z czasów blisko dwadzieścia lat późniejszych niż publikacje w „Cetinjer Zeitung”. Należy doń przede wszystkim *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”* – tekst autotematyczny, swoista autoreklama skierowana do potencjalnego wydawcy za granicą. W eseju tym Schulz nie prezentuje głębokiej interpretacji własnej prozy, skupia się raczej na wyłuskaniu z niej wątków fabularnych i próbie ich ułożenia w linearny ciąg na podobieństwo tradycyjnej prozy; w ten sposób stara się zaciekawić potencjalnego wydawcę i skłonić go do zainwestowania w przekład (rozważano niemiecki lub włoski). Niemczyzna *Exposé* jest niewątpliwie literacka: wyszukana i elegancka, momentami nieco staroświecka, większość zdań ma budowę wielokrotnie złożoną. W stosunkowo niedługiej wypowiedzi znalazły się dość liczne abstrakcyjne rzeczowniki złożone, w których być może dadzą się rozpoznać echa lektur niemieckich filozofów (*Lebensgefühl, Lebensempfinden, Welterlösungsgedanke, Weltgeheimnis, Weltzusammenhang, Sinnesdeutung*). Mimo zawilości składniowych Schulzowska niemczyzna jest klarowna, rzeczowa i konkretna, brak w niej natomiast typowych dla Schulza rozbudowanych metafor, „piętrowych” obrazów poetyckich.

Inny tekst, który na upartej można rozważyć jako materiał porównawczy, to fragment *Ojczyzna*, w którym Jacek Scholz skłonny jest widzieć (auto?)przekład zaginionego opowiadania *Die Heimkehr*. Styl jest tu miejscami niemal reportażowy (wzmianki o klimacie, przemyśle cukrowniczym i obcym kapitale, który „bywa częstokroć inwestowany w naszych przedsiębiorstwach i zasila nasz przemysł”^[1]³). Jeśli przyjąć hipotezę, że opowiadanie to powstało pierwotnie w języku niemieckim⁴, byłaby to druga próbka Schulzowskiego pisarstwa dowodząca, że autor *Sklepów cynamonowych* pisał w obu językach w zupełnie różny sposób: po

3 OP, s. 358.

4 Niewykluczone, że fragmenty przetłumaczone z niemieckiego Schulz uzupełnił albo połączył fragmentami pisanymi na nowo – po polsku, na użytek planowanej publikacji w „Sygnałach” (1938). Można by też pokusić się o włączenie do materiału porównawczego niemieckiego przekładu tego opowiadania w wersji Doreen Daume, która tłumaczyła tekst ze świadomością, że być może rekonstruuje w zarysie jego pierwotną wersję językową.

polsku tworzył prozę poetycką, czerpiącą z możliwości słowotwórczych i właściwości fonicznych polszczyzny; po niemiecku wyrażał się raczej konwencjonalnie, z mniejszą kreatywnością, za to bardziej rzeczowo, dokładnie i precyzyjnie. Próżno jednak szukać u „niemieckiego” Schulza tego samego stylu, jaki cechuje jego polskie opowiadania. Można to podsumować w ten sposób, że Schulz, dysponując porównywalną kompetencją w obu językach, świadomie wykorzystywał walory i środki wyrazu ich obydwu, a w tym samym czasie (mowa o latach trzydziestych) tworzył po polsku i po niemiecku teksty pod względem stylistycznym odmienne.

Obserwacja ta, choć poczyniona na podstawie próbek tekstu niewielkich czy wręcz o wątpliwym statusie, uprawdopodobnia jednak hipotetyczną możliwość, by niemiecka proza Schulza – o ile taką tworzył – różniła się diametralnie od jego twórczości polskojęzycznej. Jest to tym bardziej możliwe, że w przypadku opowiadań z „Cetinjer Zeitung” z lat 1917 i 1918 mielibyśmy do czynienia z literackimi próbami młodego, dwudziestopięcio- i dwudziestosekstoletniego człowieka, który dopiero szuka własnego stylu i jest otwarty na rozmaite inspiracje. Faktem jest, że oba krótkie utwory podpisane nazwiskiem Brunona Schulza nie mają na pierwszy rzut oka nic wspólnego z twórcą *Sklepow cynamonowych*. Bliżej im raczej do „kryptoprzekładowej” *Ojczyzny*.

Wśród argumentów zarówno wewnątrztekstowych, jak i biograficznych łatwiej wymienić te, które świadczyłyby przeciwko autorstwu Schulza. Do tych pierwszych należy absolutnie nie-Schulzowska tematyka i forma opowiadań. Obydwa są zapisem frontowej traumy, doświadczenia walki w okopach I wojny światowej, w której Schulz przecież nie uczestniczył. Szczególnie wyraźnie widać to w opowiadaniu *Du bist Staub*, gdzie koszmarny sen dręczący bohatera-narratora można interpretować wprost jako pisarskie świadectwo stresu pourazowego. Innym motywem obcym późniejszej twórczości Schulza jest wątek religijny z tego samego opowiadania: we śnie potworny zdekapitowany trup, odzyskawszy na moment głowę, rozbija w kościele ołtarz, krucyfiks, figury Matki Boskiej i świętych, po czym rozpacza nad popełnionym świętokradztwem. Ta fantastyczna scena rozgrywa się najwyraźniej w świątyni katolickiej, podczas gdy w opowiadaniach Schulza motywy i aluzje religijne mają zupełnie inny charakter (odwołania starotestamentowe).

Również pod względem formalnym miniatury z „Cetinjer Zeitung” są wręcz zaprzeczeniem tego, czego oczekivaliby czytelnicy Schulza. Oba teksty mają kompozycję ramową: w „szkicu wojennym” *Du bist Staub* fabułę wewnętrzną stanowi sen o bezgłowym trupie, w *Der Pfennig mit dem Auge* – opowiadana przez starego Vimdorfa historia o tym, jak jego kompan wszedł w posiadanie egipskiego amuletu, który miał go uchronić przed śmiercią. Od znanych nam opowiadań Schulza obie miniatury prozatorskie odróżniają się zwartą kompozycją, tradycyjną, linearną narracją i dynamiczną akcją, która osiąga punkt kulminacyjny. Opowiadanie o pieniążku z okiem rozpoczyna się obszernym

dialogiem, do tego prowadzonym w potocznej niemczyźnie (oczywiście sprzed stu lat) – podczas gdy dialogi u znanego nam Schulza prawie nie występują.

W przypadku odnalezionych tekstów autorstwo Schulza może budzić wątpliwości także dlatego, że sam Schulz nigdzie (przynajmniej w tych pismach, które się zachowały) nie wspomina o żadnym niemieckojęzycznym debiucie sprzed lat. Przeciwnie: w listach do przyjaciół relacjonuje postępy nad pisaniem *Die Heimkehr* tak, jakby to był jego pierwszy utwór pisany w języku Goethego: „Język nie nastęcza mi większych trudności, poruszam się w nim z prawie zupełną swobodą”⁵. Czy tak by powiedział, mając już na swym koncie publikacje niemieckojęzyczne? Z drugiej strony, może po latach nie był z nich zadowolony i wolał przemilczeć młodzieńcze próby?

Po przytoczeniu wątpliwości i zastrzeżeń pora na argumenty przemawiające za autorstwem Schulza. Koronnym dowodem powinno być oczywiście nazwisko pisarza – a mało prawdopodobne, by miał jakiegoś współczesnego sobie imiennika parającego się piórem. Inaczej niż w przypadku *Unduli*, nie musiał się ukrywać pod pseudonimem, opowiadania w „Cetinjer Zeitung” nie były przecież pod żadnym względem kontrowersyjne czy ryzykowne obyczajowo. Możliwość autorstwa Schulza uwiarygodniają jego losy podczas I wojny światowej. Pisarz przebywał wtedy w Wiedniu, gdzie – jak ustaliła Joanna Sass – najprawdopodobniej służył jako sanitariusz w Akademickim Legionie Pomocy⁶. Choć oszczędzona mu była walka na froncie, to miał bezpośredni kontakt z rannymi żołnierzami i w ten sposób nieuchronnie zetknął się z wojenną traumą. Wiemy, że w trakcie studiów na wiedeńskiej politechnice w latach poprzedzających publikację raczej nie uczęszczał zbyt pilnie na zajęcia⁷, więc może miał czas, by popracować nad debiutem literackim? Wybór języka niemieckiego zaś byłby naturalny ze względu na długotrwały pobyt w niemieckojęzycznym środowisku kulturalnym Wiednia.

W moim odczuciu ostatni argument – przyznaję, że dyskusyjny – na rzecz prawdopodobnego autorstwa Schulza można znaleźć w samym tekście – w początkowych akapitach drugiej chronologicznie miniatury, *Du bist Staub*. Natrafiamy tam na opis bujnej przyrody, pleniącej się na zgliszczach zrujnowanej wioski:

„Immer purpurner flossen die Sonnenstrahlen in das Tal, kämpften und rangen mit dem blauen Nebel, der sich träge an den grünen Bergen hinaufzog und sich wie verzweifelt an den dunklen Tannen festklammerte. Die siegreiche Sonne

5 Hasło *Die Heimkehr*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 84.

6 J. Sass, *Kronika uchodźcy*, „Schulz/Forum” 10, 2017, s. 26 (przypis 6).

7 W roku akademickim 1917/1918 nie podszedł do żadnego z egzaminów przewidzianych w programie studiów. Por. wpis Joanny Sass w *Kalendarzu życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza* na dzień 7 marca 1918, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/7-marca-1918> (dostęp: 30.07.2020).

durchbrach alles und füllte die saftigen Wiesen zwischen den Höhen, füllte das zerschossene Dorf mit Licht.

Wie ein goldener Schimmer legte es sich über die Trümmer, über den weißen Staub der Häuser. Alles war zerstört, nur ein Haus ragte hinter zwei Lindenbäumen noch mit öden Fensterhöhlen auf und barg tief im Keller unsere Feldwache. Aber mitten in dem Verderben grüntem die Gärten, glühte der Segen des Herbstes von den Obstbäumen. Aus dem dunklen Laub grüßten rotwangige Aepfel, summende Bienen huschten über das taufunkelnde Gras, die halbwilden Küchenkräuter dufteten schwer, und aus den Hecken flatterten purpurne Rosen auf⁸.

Obraz nasyconych słońcem ogrodów, pełnych dojrzałych jabłek i na wpół zdziczałych ziół kuchennych („halbwild[e] Küchenkräuter”) o intensywnej woni – w moim odczuciu można tu usłyszeć subtelną zapowiedź Schulzowskiego *Sierpnia*. W przytoczonym fragmencie autor korzysta też z możliwości fonicznych języka niemieckiego, wykorzystuje rym inicjalny: „grüntem die Gärten, glühte der Segen des Herbstes [...], grüßten rotwangige Aepfel”. Jest to zabieg bardzo podobny do tego, który Schulz stosuje później nagminnie: „wiązanie ze sobą wyrazów słownikowo różnych[, które] naprowadza na ślad pokrewnych dźwiękowo grup głoskowych”⁸. Czujność budzi też słyszalna, miejscami wyraźnie, rytmizacja prozy, uzyskana za sprawą powtórzenia tych samych wyrazów lub fraz: „Die siegreiche Sonne durchbrach alles und **füllte** die saftigen Wiesen zwischen den Höhen, **füllte** das zerschossene Dorf mit Licht”; „Wie ein goldener Schimmer legte es sich **über die Trümmer, über den weißen Staub der Häuser**”. Ten sam zabieg powraca we wspomnianej już scenie ataku szaleństwa w kościele: „Ich sah ihn **ringen** im Gebet, **ringen**, wie nur ein Verzweifelter mit Gott **ringen** kann” (Tu dodatkowo czasownik *ringen* przywołuje skojarzenia z Ojcem z *Nawiedzenia*, podobnie wadzącym się z Bogiem); „Er ergriff das silberne Kruzifix und **schlug** rasend um sich, **schlug** alles zu Trümmern [...]”.

Podobny zabieg znajdziemy też w drugim opowiadaniu – *Der Pfennig mit dem Auge*: „Hier in den Schatten legte sich Kernbach, **lauschte** in die unendliche Stille der Wüste, **lauschte** auf das **Knistern** der zerbröckelnden Wände, auf das **leise Wispern** der Palmen”. W tym ostatnim przykładzie kunsztowne ukształtowanie warstwy dźwiękowej polega na powtórzeniu tego samego czasownika *lauschte* oraz konstrukcji przyimkowej *auf das* z rzeczownikiem odczasownikowym, przy czym rzeczowniki: *Knistern* i *Wispern* tworzą rym. Niekiedy autor osiąga rytmizację przez powtórzenie nie tych samych wyrazów, ale synonimów, jak w opowiadaniu *Du bist Staub*: „Immer

⁸ K. Miklaszewski, *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych”)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1971, z. 21, s. 54.

purpurner flossen die Sonnenstrahlen in das Tal, **kämpften** und **rangen** mit dem blauen Nebel [...]”.

Te zabiegi stylistyczne, zastosowane w obu opowiadaniach jedynie punktowo i niejako „na próbę”, wyraźnie przypominają konstrukcje ze *Sklepów cynamonowych*: „Ta ptasia impreza mojego ojca była **ostatnim** wybuchem kolorowości, **ostatnim** i świetnym kontrmarszem fantazji”⁹; „Otwierają się w głębi miasta [...] **ulice** podwójne, **ulice** sobowtóry, **ulice** kłamliwe i zwodne”¹⁰; „**nadeszły** wreszcie karawany, **nadciągnęły** potężne tabory wichru”¹¹. Być może więc rysują się tu w załączku pewne cechy prozy Schulza, które po latach rozwinęły się w pełni w jego drugim języku, w którym ostatecznie zdecydował się tworzyć?

Reasumując, zarówno nazwisko Brunona Schulza i okoliczności jego biografii w momencie publikacji tekstów w „Cetinjer Zeitung”, jak i pewne cechy stylistyczne języka opowiadań (rytmizacja prozy za sprawą określonych konstrukcji składniowych), uprawdopodobniają autorstwo Schulza. Jeśli rzeczywiście to on napisał obie prozatorskie miniatury wojenne, mielibyśmy do czynienia z fascynującym dokumentem pewnego etapu w rozwoju osobowości pisarza: świadectwa młodzieńczych poszukiwań, ewolucji tematyki, warsztatu, stylu. Oba opowiadania dowodzą także tego, że wybór polszczyzny jako języka własnej twórczości nie był w przypadku Schulza decyzją oczywistą, a poprzedziły ją literackie eksperymenty w języku niemieckim, który był mu równie bliski.

Na koniec dodam, że opowiadanie *Der Pfennig mit dem Auge* zostało już odnotowane w badaniach literaturoznawczych co najmniej dwukrotnie. W roku 2013 Mirjana Stančić w monografii dotyczącej literatury niemieckojęzycznej na terenach byłej Jugosławii (*Verschüttete Literatur: Die deutschsprachige Dichtung auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien von 1800 bis 1945*) wspomniała o nim przy okazji omawiania dodatku literackiego do czasopisma „Cetinjer Zeitung”. Autorstwo Schulza przyjmuje tu za pewnik i pozostawia bez żadnego komentarza (s. 146). Nieco ostrożniej – i chyba trochę z niedowierzaniem – piszą autorzy wstępu do katalogu niemieckojęzycznej prasy w Europie Wschodniej (*Deutschsprachige Zeitungen im östlichen Europa. Ein Katalog*, red. Jörg Riecke, Tina Theobald, Bremen 2019): „Jeśli opowiadanie *Der Pfennig mit dem Auge* rzeczywiście – co jest prawdopodobne – wyszło spod pióra galicyjskiego pisarza Brunona Schulza, to jest to niezauważony dotąd przez badaczy, opublikowany w «Cetinjer Zeitung» wczesny niemieckojęzyczny tekst autora, który później pisał już tylko po polsku” (s. 9). Drugiego opowiadania, *Du bist Staub*, nikt z badaczy nie zauważył.

9 OP, s. 26.

10 OP, s. 59.

11 OP, s. 86.

Stanisław Rosiek: Bio/biblio-graficznie

1

Najprościej byłoby zapytać autora *Sklepów cynamonowych*, czy to on przed laty napisał po niemiecku i opublikował w wydawanym w Czarnogórze czasopiśmie „Cetinjer Zeitung” opowiadania *Du bist Staub* i *Pfennig mit dem Auge*. Odpowiadając „tak”, wzięłyby je w posiadanie. Autoryzacja taka włączyłaby te dwa osobliwe opowiadania do dzieła Brunona Schulza. Fakt biblio-graficzny znalazłby właściwe miejsce w jego bio-grafii. Tożsamość literacka zostałaby podtrzymana (*resp.* poszerzona) i utwierdzona. Pytanie to powinno paść przed wiekiem. Ale wówczas nie było nikogo, kto mógłby je postawić. Nie było też do kogo tego pytania skierować. Autor *Sklepów cynamonowych* jeszcze się światu nie ujawnił. Stawiając je dzisiaj, skazani jesteśmy na poszlaki i domysły. Pozostaje zatem droga pośrednia. Analiza bibliografii i biografii po to, by znaleźć między nimi punkt przejścia – ukrytą więź zastępującą akt autoryzacji, który nie dokona się już nigdy.

2

Pytania tego rodzaju (rekonstruuje tożsamość literacką) są na ogół pytaniami ponad czasem, który usuwa indagowanego z życia, to znaczy: z przestrzeni dwustronnej komunikacji, z bezpośredniego i symetrycznego dialogu. Ta wymuszona retro-spektywność działań rekonstrukcyjnych skłania do tego, by sięgać po wszelkie istniejące ślady czyjeś życia i czyjejś twórczości.

Niemal z tym zwykle kłopot. Już przecież panowanie nad elementami składowymi własnej tożsamości bywa niełatwe. Ogarnąć w jednym spojrzeniu całe dotychczasowe życie? Uzgodnić ze sobą kolejne jego fazy? Kto potrafi tego dokonać? Namiar zdarzeń i śladów, które pozostawiają, przytłacza. Osiągnięcie poczucia tożsamości własnej (jednostkowej, tak samo jak kolektywnej) wymaga radykalnych cięć i eliminacji. Jakakolwiek totalność w tych staraniach jest – być może – nieosiągalna. Dostępne są jedynie tożsamości cząstkowe, które aktualizujemy, gdy są użyteczne. Tożsamość jest więc nieuchronnie sytuacyjna, często też – pragmatyczna. Jest samowolną auto-kreacją.

Inaczej rzeczy się mają, gdy stawką jest *t o ż s a m o ś ć c z y j a ś* – w szczególności literacka tożsamość niezującego pisarza, zwłaszcza takiego, który – jak Schulz – nieraz zwodził innych na manowce i którego ślady życia i twórczości

wielokrotnie były zamazywane, a czasem wręcz bezwzględnie niszczone przez historię (to znaczy przez innych). Postać Schulza powoli wyłania się z cienia, który spowija przeszłość. Staje się coraz bardziej wyraźna dzięki odkrywanych dokumentom jego życia i tekstom sygnowanym jego nazwiskiem. Odtwarzana z niemałym trudem literacka tożsamość Schulza jest konstruktem, który opiera się na niepełnych danych, często przypadkowo zachowanych. Tak na przykład wyjaśnić można fenomen 1938 roku w biografii autora *Sklepów cynamonowych*. Zdawałoby się, że w roku tym aktywność życiowa i korespondencyjna Schulza była większa niż w innych latach, ale wrażenie to wynika zapewne z faktu odnalezienia akurat tej części archiwum osobistego pisarza, które przechowywał na strychu domu przy Floriańskiej w Drohobyczu.

Idźmy jednak dalej w tych rozróżnieniach. Jak dobrze wiadomo, fundament tożsamości indywidualnej jest p a m i ę ć, która selekcjonuje i spaja drobiny istnienia jednostkowego. Bez niej nie ma tożsamości. Tworzy się ona w porównaniach, w identyfikacji i konfigurowaniu elementów pamiętanych. Dzięki tym na ogół automatycznym procesom nie mamy zwykle trudności z odpowiedzią na pytanie, kim jesteśmy (bo wiemy, kim byliśmy wczoraj i przedwczoraj). Pamięć, działając „od środka”, spisuje nasze „czyny i rozmowy”. To my sami – dzięki pamięci – w każdej chwili jesteśmy w stanie odtworzyć siebie. I odtwarzamy siebie w każdym kolejnym akcie życia.

Inaczej z tożsamością literacką. Ona nie ma pamięci. Jest pozbawiona tego naturalnego fundamentu każdej tożsamości – tak samo indywidualnej, jak zbiorowej. Podstawą jej tworzenia jest k o n g r u e n c j a, czyli zgodność, harmonia, odpowiedniość elementów składowych. Jest to bowiem tożsamość zewnętrzna, odtwarzana na podstawie istniejących (zgromadzonych i uporządkowanych) danych o różnej wadze i różnym statusie, a często też o niepewnej wiarygodności. Łączy ona „donosy” – powiedziałby Białoszewski – z różnych rejestrów istnienia, łączy bowiem rzeczywistość z marzeniem o niej, zapis poruszeń serca i tajemnych pragnień ciała z tekstami i wypowiedziami wernakularnymi – słowem: wszelkie ślady czyjegoś życia, które życiem już nie są i nigdy nie będą. Chcąc odtworzyć czyjąś tożsamość, musimy je wszystkie zidentyfikować i jakoś ze sobą połączyć.

Obraz bycia – podobnie jak ono samo – powinien być toż-samy, integralny, spoisty wewnętrznie – to znaczy: kongruentny. Nie może rozpadać się na poszczególne elementy bycia. A w każdym razie – co wynika z przyjętego tu rozumienia tożsamości – nie powinien. Nawet wówczas, gdy ten obraz ujmuje istnienie rozproszone, istnienie w stanie rozpadu powodującego cierpienie i rozpacz, która nieraz obraca się przeciwko byciu. Tożsamość jako konstrukt nie wie, czym jest cierpienie, które nieraz tak łatwo inkorporuje i którym się żywi. Jest zimna, jest nieczuła dla rozpaczających.

Do znanych i wszystkim dostępnych wymiarów istnienia pisarz dodaje jeszcze jeden. Jest nim – jak wiadomo – tekstualność. Fakt, że ustanawia swoją obecność

także w sferze tekstów, wymaga w rekonstrukcjach jego tożsamości wyjścia poza przygody ciała, których miejscem jest rzeczywistość społeczna przemieniająca się w czasie. Tożsamość pisarza jest więc nie tylko historyczna, lecz i hybrydyczna. Jest bio/biblio-graficzna.

Piszę te słowa i nagle powracają do mnie w innej postaci pytania, na które dawniej szukałem już nieraz odpowiedzi. W pewnym młodzieńczym tekście dwoistość istnienia (więc i tożsamości) pisarza próbowałem na wielu stronach eksplikować na przykład tak: „Skonstruowany przez nas partner literackiego dialogu pochodzi z dwóch «planów bytu». Ten jego niejednoznaczny i chwiejny sposób istnienia – w dwóch obcych sobie wymiarach: literackim i społecznym – sprawia, że jest on podmiotem dynamicznym. Między jego obydwoma formami nawiązuje się skomplikowana gra utożsamień i dystansu. Gra ta bywa niekiedy wyreżyserowana i wpisana w tekst poetycki i w scenariusz biografii przez ich faktycznego sprawcę. Fikcja autora i podmiot literacki mogą wchodzić w sojusz i zawierać pakt, mogą być zgodni i świadczyć sobie nawzajem, mogą też nawzajem zdradzać się i wypierać. Podmiot literacki może być punktem odniesienia i identyfikacji dla przebiegów biograficznych i odwrotnie: może być skonstruowany jako podmiot negatywny, jako stan pożądany i oczekiwany lub wreszcie jako forma przeszła i zdezakualizowana. Dziwny to dialog skamieniałego w tekście poetyckim i tylko w niewielkim zakresie zmiennego podmiotu literackiego z «żyjącą» fikcją autora, której przysługuje prawo do radykalnej zmiany. W tekście literackim i w tekście biografii rozsiane są pośrednie i bezpośrednie znaki i deklaracje utożsamienia lub obcości i odrębności – znaki i deklaracje, które pozwalają wyznaczyć dystans między obydwoma wymiarami partnera literackiego dialogu. Dystans ten nie jest jednak przedstawiony zbyt wyraźnie i zbyt jednoznacznie. Jest domeną lekturowej niepewności. W wahaniach i niepokojach, które stąd wynikają, realizuje się wartość i doniosłość lektury”¹. I tak dalej. I tym podobne.

Teraz – z powodu schulzowskiego impasu, w jaki wpędziło nas wszystkich nagłe pojawienie się jakiegoś „Brunona Schulza”, autora dwu niemieckojęzycznych opowiadań – skrócę te wywody do trzech elementarnych słów: ciało (i jego przygody), dzieło (i jego transformacje), imię (jako łącznik między nimi). Rekonstruowana tożsamość literacka zakłada ich kongruencję.

3

Tożsamość Schulza pisarza, jak każda tożsamość, ma swoje przemieszczające się centrum. Dzisiaj jest ono zlokalizowane w okolicach *Sklepów cynamonowych*.

1 *Bezimiennosc i naiwne czytanie*, szkic opublikowany w „Punkcie” pod koniec lata siedemdziesiątych. Tekst przedrukowany został w książce *Bez autorytetu. Szkice* (Gdańsk 1981), cytowany fragment na stronach 106–107. Jej współautorem był Stefan Chwin.

To tam powinny zmierzać (i stamtąd wychodzić) linie tworzące literacką siatkę tożsamości pisarza, ponieważ tam właśnie znajduje się mocny punkt odniesienia wszelkich Schulzowskich relacji tekstualnych. *Sklepy cynamonowe* stanowią rodzaj probierza czy wzoru, wedle którego mierzyć można „schulzość”. To do tego zespołu tekstów trzeba więc wytyczyć drogę wychodzącą od nowych opowiadań sygnowanych nazwiskiem „Bruno Schulz”.

Zarazem tożsamość tego właśnie Schulza, autora *Sklepów cynamonowych* – jak każda tożsamość – ma zewnętrzne oparcie w pewnym konkretnym istnieniu jednostkowym. Jest nim syn kupca bławatnego Jakuba, urodzony w Drohobyczu w 1892 roku i tam zastrzelony na ulicy w 1942.

Obydwa te elementy tożsamości bio/biblio-graficznej spaja imię i nazwisko. Znamy je dobrze. Nie ma powodu, by je tu znowu, po raz któryś przypominać. Ważniejsze są konsekwencje. Ustalenie i uprawomocnienie takiej tożsamościowej kongruencji pozwala wypowiadać prawdziwe zdania w rodzaju: „Bruno Schulz, autor *Sklepów cynamonowych*, urodził się w Drohobyczu”, i szereg zdań pochodnych, których liczba jest nieskończona.

Ecce auctor. Kłopot zaczyna się, gdy na horyzoncie literackim pojawia się nagle tekst sygnowany nazwiskiem, które już istnieje w jakiejś tożsamościowej kongruencji. Tak właśnie zdarzyło się, gdy po stu latach nagle wypłynęły na wierzch dwa niemieckie opowiadania z „Cetinjer Zeitung”. Automatyczne poszerzenie dotychczasowych granic literackiej tożsamości sygnowanej „Bruno Schulz” wydaje się ryzykowne z różnych powodów. Przede wszystkim dlatego, że na jej obszar wdrzeć się może ktoś inny, obcy, niewiele lub wręcz nic niemający wspólnego z synem drohobyckiego kupca bławatnego i z (kongruentnym) autorem *Sklepów cynamonowych*.

Brońmy więc Schulza (z Drohobycza) przed Schulzami (nadchodzącymi z różnych stron świata).

4

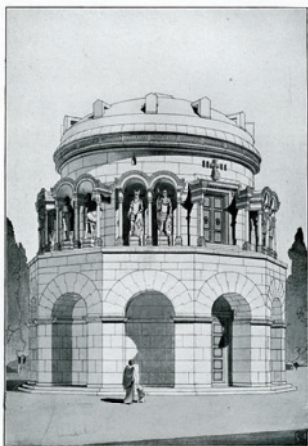
A jest ich wielu. Opowiadania sygnowane „Bruno Schulz” ukazały się rok po roku – w 1917 i 1918. Swoje poszukiwanie „innych Schulzów” ograniczyłem z tego powodu do trzech pierwszych dekad XX wieku. W wyniku wstępnych kwerend w bibliografiach, w niemieckich bibliotekach (także w antykwariatach) udało się odnaleźć kilku autorów piszących w tamtym czasie po niemiecku pod dobrze nam znaną sygnaturą. Kilku z nich miało w swojej biografii jakieś wojenne doświadczenia, co mogło sprzyjać podjęciu frontowej tematyki. Czy jednak któryś z nich jest (mógłby być) autorem „schulzowskich” opowiadań z „Cetinjer Zeitung”?

W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie należy w pierwszej kolejności sprawdzić stopień kongruencji odnalezionych elementów tożsamości. Innej drogi nie ma.

Najstarszy z grupy piszących po niemiecku w tej epoce pod tym samym nazwiskiem, Karl Richard Bruno Schulz, urodził się 24 lutego 1865 roku w Friedeburgu (zmarł 1 kwietnia 1932 roku w Berlinie). Był z wykształcenia architektem. Początkowo pracował jako pruski urzędnik budowlany. Na przełomie wieków brał udział w kilku niemieckich ekspedycjach archeologicznych i konserwatorskich (Persja i Mezopotamia, wyspa Torcello pod Wenecją, Baalbek). W 1904 roku został profesorem Politechniki w Hanowerze. Wykładał tam teorię form w architekturze starożytnej i renesansowej. Jego najslawniejsze prace polegały na rekonstruowaniu zniszczonych budowli. Szeroko znana była na przykład rekonstrukcja Akropolu jego autorstwa. Odtworzył również bryłę grobu Teodoryka w Rawennie (co przedstawił w książce *Das Grabmal des Theoderich zu Ravenna und seine Stellung in der Architekturgeschichte*, 1911). W 1912 roku przeniósł się na berlińską politechnikę, gdzie pracował jako profesor architektury. W 1914 roku został tajnym radcą. Ten blisko pięćdziesięcioletni wówczas mężczyzna nie wziął więc zapewne czynnego udziału w Wielkiej Wojnie, a życie frontowe mógł znać jedynie z doniesień prasowych. W następnych latach opublikował między innymi *Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello* (1927). Dodajmy, że w uznaniu zasług naukowych Politechnika w Hanowerze nadała mu 1922 roku tytuł doktora honoris causa.

Wiekowo bliższy autorowi *Sklepów cynamonowych* był Bruno Claus Heinrich Schulz, który urodził się w 1888 roku (zmarł w 1944). Był on niemieckim oceanografem, autorem wielu książek z tej dziedziny. Po uzyskaniu doktoratu rozpoczął pracę jako hydrograf w Niemieckim Obserwatorium Morskim w Hamburgu. W 1911 roku odbył podróż naukową na pokładzie SMS „Möwe”, okrętu badawczego niemieckiej marynarki wojennej. W latach Wielkiej Wojny prowadził (od października 1915 do września 1918) badania hydrograficzne na wybrzeżu flamandzkim. W 1926 roku został profesorem honorowym Uniwersytetu w Hamburgu, a w 1938 profesorem zwyczajnym oceanografii. W okresie Trzeciej Rzeszy był zatrudniony w Ministerstwie Wyżywienia i Rolnictwa Rzeszy oraz w Krajowym Zakładzie Hydrologii i Niwelacji Głównej. W 1941 roku został wybrany na członka Niemieckiej Akademii Nauk Przyrodniczych. Jego pisma poświęcone są głównie studiom hydrograficznym Morza Północnego i Bałtyku: *Aerologische und Hydrographische Beobachtungen der Deutschen Marine-Stationen während der Kriegszeit 1914–1918* (1920), *Die deutsche Nordsee, ihre Küsten und Inseln* (Bielefeld und Leipzig, 1928), *Die deutsche Ostsee, ihre Küsten und Inseln mit Einschluss von Bornholm, Öland und Gotland* (1931). Z oddaniem redagował roczniki hamburskiego Towarzystwa Geograficznego, którego był członkiem, a przez wiele lat nawet prezesem.

O trzecim Brunonie Schulzu wiadomo tylko tyle, że był inżynierem. Zajmował się budową maszyn. W 1920 roku wspólnie z Wilhelmem Heinrichem Eyer-mannem wydał książkę o turbinach gazowych, a pięć lat później już tylko pod swoim nazwiskiem *Die Ölfeuerung unter besonderer Berücksichtigung der*



Das Grabmal des Theoderich.
Rekonstruktion von Bruno Schulz.

Darstellungen früh- und vorgeschichtlicher Kultur,
Kunst- und Völkerentwicklung
herausgegeben von
Professor Dr. Gustaf Kossinna
3. Heft.

Das
Grabmal des Theoderich
zu Ravenna

und
seine Stellung in der Architekturgeschichte

Von
Bruno Schulz

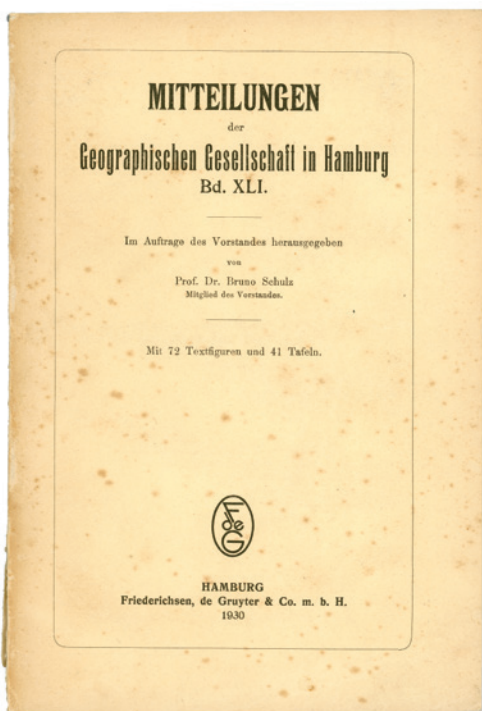
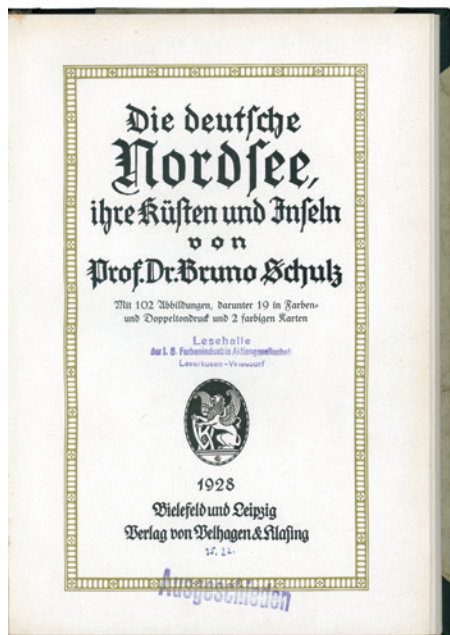
Professor für Architektur an der Kgl. Technischen Hochschule Hannover

Mit 34 Textabbildungen und einem Titelbild



Würzburg
Curt Kabitzsch & Stuber's Verlag
1911

Js.



Die volkswirtschaftliche Bedeutung der Eisenbahnen

Eine Studie zur Systemfrage

Von

Dr. Bruno Schultz

Frankfurt a. M.



Jena
Verlag von Gustav Fischer
1922

B. SCHULZ
DIE ÖLFEUERUNG

ak

METHODIK DER MEDIZINISCHEN ERBFORSCHUNG

UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG
DER PSYCHIATRIE

VON

DR. BRUNO SCHULZ

Assistent am Kaiser-Wilhelm-Institut für Genetik und Demographie
an der Deutschen Forschungsanstalt für Psychiatrie
in München

MIT 16 ABBILDUNGEN UND EINER VERWANDTSCHAFTSTAFEL



1936

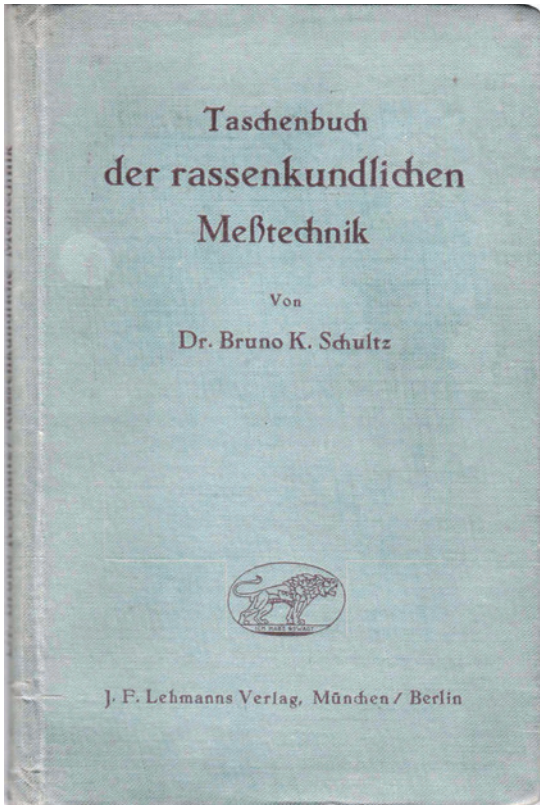
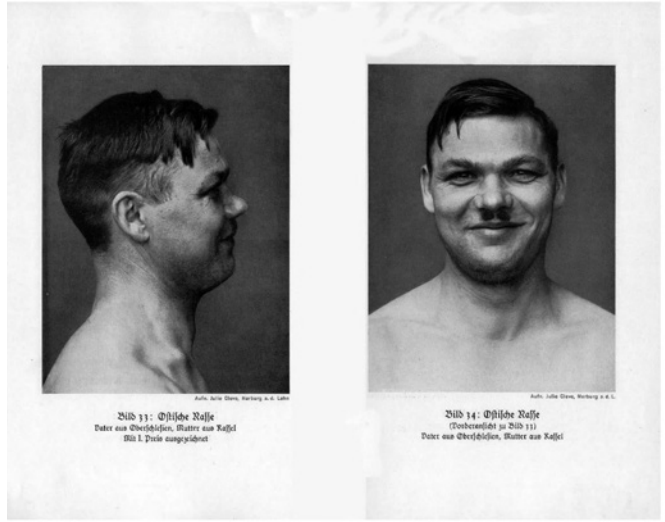
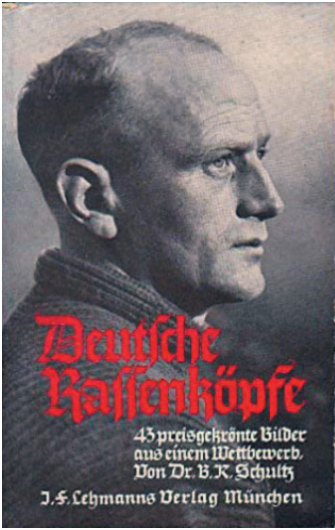
GEORG THIEME / VERLAG / LEIPZIG

Erfahrungen in den in- und ausländischen Kriegs- und Handelsmarinen (1925), książkę poświęconą napędom olejowym, w której – jak informuje karta tytułowa – odwoływał się do doświadczeń marynarki wojennej i handlowej. Można więc sądzić, że ten niemiecki nadradca budowlany marynarki brał udział w działaniach wojennych – choćby jako specjalista od maszyn okrętowych.

Czwarty Bruno Schulz został dostrzeżony – jako sobowtór Schulza z Drohobycza – już w 1939 roku przez redakcję „Chwili”, która na swoich łamach zamieściła niewielki artykuł zatytułowany *Co to za Bruno Schulz? [sic!]*. Pisano w nim: „Bruno Schulza, autora *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, znamy dobrze. Natomiast Bruno Schulz, autor psychiatrycznej rozprawy *O możliwości występowania serii dzieci schizofrenicznych wśród potomstwa schizofreników*, zamieszczonej w «*Zeitschrift für d. ges. Neurologie und Psychiatrie*», znany jest tylko szczupłemu gronu. Na podstawie rachunku prawdopodobieństwa oblicza autor procent wypadków dziedziczenia tej choroby ze związków schizofrenika z osobą normalną, przy czym badania swoje opiera na materiale 222 takich małżeństw. Ze względu na pokrewieństwo zainteresowań Bruno Schulza z tematami literackimi Bruno Schulza – koincydencja tych dwóch nazwisk o identycznych imionach jest bardzo ciekawa”².

Pokrewieństwo tematów, które tak podnosiła redakcja „Chwili”, jest jednak złudne. Przywoływany w nocie Bruno Schulz (urodzony 20 czerwca 1890 w Brunszwiku, zmarł 7 lutego 1958 w Monachium) jako psychiatra daleki był od Freuda i psychoanalizy (która z kolei zajmowała autora *Sklepów cynamonowych*). Schizofrenię badał w perspektywie dziedziczności. Był genetykiem. Studiował medycynę w Berlinie. Następnie odbył czteroletnią asystenturę w zakładach psychiatrycznych w Buch (dzielnicy Berlina) oraz w Uniwersyteckiej Klinice dla Nerwowo Chorych w Jenie. Brał udział w I wojnie światowej jako starszy lekarz rezerwy i został wzięty do niewoli przez Francuzów w październiku 1918 roku. Po powrocie z wojny został w 1924 roku asystentem genetyka Ernsta Rüdina w Instytucie Genealogiczno-Demograficznym Niemieckiego Towarzystwa Badawczego Psychiatrii w Monachium. Kierował tym Instytutem w latach 1925–1928 (a później po 1945 roku). W latach panowania nazizmu jego kariera zamiera, choć przecież jako specjalista od dziedziczności łatwo mógł w tej epoce okazać swoją przydatność. Ale ten Schulz szedł pod prąd swoich czasów. W jednej z książek – wydanej w 1936 roku – zakwestionował nazistowską politykę sterylizacji. Nie został członkiem NSDAP. Jego kariera przyspiesza dopiero po wojnie: habilitacja (1949), profesura (1954). Bibliografia jego publikacji liczy sporo pozycji. Są to głównie prace, w których przewija się problem schizofrenii i dziedziczności.

2 *Co to za Bruno Schulz?, „Chwila”* (wydanie poranne) 1939, nr 7144, s. 10.



Zupełnie inaczej układał się z hitlerowskim reżimem Bruno Kurt Schultz (1901–1997). Jako profesor antropologii został w Trzeciej Rzeszy ekspertem rasowym. W randze Standartenführera SS pracował w Głównym Urzędzie Rasy i Osadnictwa. Był autorem kilku książek, w których zajmował się problemem rasy i dziedziczności, jak choćby w *Erbkunde, Rassenkunde, Rassenpflege. Ein Leitfaden zum Selbststudium und für den Unterricht* (1933). Omawiał w niej – obok problemów czysto teoretycznych – praktyczne aspekty pielęgnowania rasy. Także inne jego prace ożywiały duch praktyki. W książce *Rassenkundliche Bestimmungs-Tafeln für Augen-, Haar- und Hautfarben und für die Iriszeichnung* (1935) przedstawił tabele pomocne w identyfikacji rasowej na podstawie koloru oczu, włosów i skóry oraz rysunku tęczęwki. Z upodobaniem opisywał rasowe głowy swoich współplemieńców (*Deutsche Rassenköpfe*, 1935). W 1937 roku opublikował nawet kieszonkowy podręcznik techniki pomiarów rasowych – dla wszystkich zainteresowanych badaniem ras ludzkich.

5

Ten piąty [szulc] należy do opisywanej tu grupy Schulzów tylko fonetycznie. W zapisie jego nazwiska pojawia się niema litera „t”. Nie usłyszymy jej zatem w artykulacji, choć jest wyraźnie widoczna, gdy porówna się formy zapisane: „Schultz/Schulz”. Ale czy ta różnica wyklucza osobę tak oznaczoną z kręgu potencjalnych autorów odkrytych właśnie opowiadań?

Skorzystajmy z rozchwiania, jakie przed laty spowodował Jacques Derrida, podstawiając neologizm *différance* („różnia”, „różnicowość”) w miejsce systemowego *différence* („różnica”), ale zróbmy to nie po to, by iść – jak może zbyt już wielu naśladowców – śladem jego rozważań, lecz by jedynie raz jeszcze w y j ś ć o d r ó ż n i c y, dość przecież banalnej, między artykulacją i zapisem. Nazwisko „Schultz” równie dobrze jak jego homofon „Schulz” mogłoby odsyłać do urodzonego w Drohobyczu autora *Sklepów cynamonowych*. Nazwisko – łączące osobę z tekstem – jest tyleż tekstualne, co oralne. Jego formy zapisane – nim zastygły – długo pozostawały w stanie wrzenia. Nawet w ramach tradycyjnej proces stabilizacji pisowni rodowego nazwiska bywa długi i nieraz przez dziesiątki lat obowiązują wariantowe formy zapisu. Ciekawe byłoby przejrzeć pod tym kątem zapisy dotyczące Schulzów drohobyckich w miejscowych księgach metrykalnych.

Poddani władzy pisma łatwo zapominamy, że źródła słów biją w mowie żywej, że zwłaszcza imiona własne musiały być (i były) wielokrotnie artykułowane, nim zostały zapisane i przybrały formę inskrypcji, stając się obowiązującą sygnaturą, ale że to ważne, bo przełomowe zdarzenie w mowie jest odwracalne i że jest też powtarzalne, że zatem obydwa nazwiska Schulz/Schultz mogą być p i s a n y m e c h e m sekwencji dźwięków [szulc]. W przejściu od artykulacji do zapisu łatwo o pomyłkę. Każdy zna przekleństwo niedokładnych powtórzeń,

przesłyszeń i niedosłyszeń, które zakłócają transmisję nazwiska. Trudno to wykluczyć: banalna literówka, błąd drukarski spowodował, że jakiś Schultz wszedł w obszar kongruencji jakiegoś Schulza (w tym również tego, który urodził się w Drohobyczu). Tym bardziej to podejrzenie prawdopodobne, że i później, w prasie międzywojnia nazwisko autora *Sklepów cynamonowych* pisano (i zniekształcano) na wszelkie możliwe sposoby: Schultz, Schulz, Szulc. Niezawodna i bezsporna identyfikacja i weryfikacja podobnych sygnatur jest niemożliwa bez dowodów materialnych – bez kwerend archiwalnych, bez studiów genealogicznych. Dlatego bezpieczniej nie lekceważyć i nie odrzucać także słabszych tropów, bo może się okazać, że doprowadzą one do autora opowiadań z „Cetinjer Zeitung”.

Najstarszym nosicielem nazwiska z niemym „t” był Bruno Ladislaus Schultz (1872–?), doktor prawa, autor dwutomowego podręcznika przeznaczonego dla austriackiej administracji politycznej (*Hilfsbuch zur Einführung in die Praxis der österreichischen politischen Verwaltung*, 1908). Musiał on też znać język polski, skoro w latach trzydziestych opublikował pracę zatytułowaną *Znaczenie polskiego kodeksu karnego dla zwalczania międzynarodowej przestępczości*.

Kolejny nosiciel nazwiska Bruno Schultz urodził się w Berlinie 1894 roku (zmarł w 1987 tamże). Był ekonomistą i profesorem uniwersyteckim. Maturę zdał w 1914 roku. Następnie rozpoczął studia prawnicze i polityczne na Uniwersytecie Fryderyka Wilhelma w Berlinie oraz na Uniwersytecie we Wrocławiu, gdzie uzyskał stopień naukowy doktora. W wojnie prawdopodobnie nie brał udziału. Bezpośrednio po ukończeniu studiów objął stanowisko asystenta na Uniwersytecie Johanna Wolfganga Goethego we Frankfurcie nad Menem, następnie przeniósł się do Instytutu Ekonomii Wyższej Szkoły Technicznej w Dreźnie, gdzie w 1925 roku uzyskał habilitację. Zajmował się ekonomią transportu (w tym zwłaszcza kolejowego) i finansami. Jest autorem kilku książek z tej dziedziny: *Der Begriff der Wirtschaft, seine Definition und Bedeutung für die theoretische Volkswirtschaftslehre* (1919), *Die volkswirtschaftliche Bedeutung der Eisenbahnen* (1922), *Der Entwicklungsgang der theoretischen Volkswirtschaftslehre in Deutschland. Ein Beitrag zur Erklärung ihres gegenwärtigen Zustandes* (1928).

Najbliższy autorowi *Xięgi bałwochwalczej* był chyba berliński fotografik i wydawca Bruno Schultz, współwłaściciel istniejącego od 1877 roku wydawnictwa Robert und Bruno Schultz, które publikowało od lat dwudziestych słynny rocznik „Das Deutsche Lichtbild”. Sam Schultz z sukcesem fotografował i wystawiał swoje prace – między innymi podczas 26 Salon Internationale d’art photographique w Paryżu. Jego fotografie zwróciły wówczas uwagę jednego z recenzentów, który napisał: „Zatrzymałem się dłużej czas [...] przed trzema znakomitymi pracami wykonanymi techniką bromową wystawionymi przez Bruno Schultza: *Lépine dans le pied* [Cierń w stopie], *Le soleil et le vent* [Słońce i wiatr], *Au bord de la mer Baltique* [Nad brzegiem Bałtyku] [...]. Jest to artysta

odzanczający się dobrym gustem, biegły technicznie i wyrafinowany, którego piękne prace zasługują na nasz podziw”³.

O Brunonie Thiergartenie-Schultzu (1896–1931) niewiele więcej można powiedzieć ponad to, że był niemieckim wydawcą prasowym.

Z kolei Bruno Erich Willi Schultz (1897–1993), syn berlińskiego ślusarza, zdobył wykształcenie specjalistyczne w dziedzinie chemigrafii. Od 1911 roku był członkiem Młodzieży Robotniczej oraz Stowarzyszenia Litografów. W latach 1916–1918 był żołnierzem. W 1920 roku wstąpił do Komunistycznej Partii Niemiec. Wkrótce potem wraz z Richardem Großkopfem otworzył w imieniu partii instytut grafiki i drukarnię Schultz & Großkopf, która zajmowała się fałszowaniem przepustek i dokumentów na potrzeby partyjne. Schultz został aresztowany w 1933 roku i w 1935 skazany na siedem lat więzienia. Z obozu koncentracyjnego Sachsenhausen wyzwoliła go Armia Czerwona pod koniec kwietnia 1945 roku. Ponownie został członkiem partii komunistycznej, która w 1946 przemianowała się na Socjalistyczną Partię Jedności Niemiec. Początkowo pracował w aparacie partyjnym, później w Ministerstwie Handlu Zagranicznego Niemieckiej Republiki Demokratycznej.

6

Listę potencjalnych autorów opowiadań opublikowanych w „Cetinjer Zeitung” można by zapewne wydłużyć, zwłaszcza gdyby złagodzić przyjęte na wstępie kryteria, które ograniczyły czasowy zakres poszukiwań „piszącego Schulza” do pierwszych dekad XX wieku i zakładały istnienie jego udokumentowanej aktywności pisarskiej. Sygnatura „Bruno Schulz”, wokół której uparcie krążymy (nie tylko przecież ja), pojawia się często. I nie jest zarezerwowana wyłącznie dla piszących i publikujących. Niewykluczone zatem, że autorem tych kłopotliwych opowiadań jest ktoś o nazwisku Schulz/Schultz spoza ustalonej przeze mnie listy, kto ani wcześniej, ani później niczego innego nie napisał i nie opublikował – nie został więc zauważony przez bibliografie, a jedynie przez bio-dokumenty takie, jak metryka urodzenia czy akt zgonu, wyznaczające granice przygód żywego ciała.

Niektóre nazwiskowe sobowtóry Schulza z Drohobycza przerażają, inne dziwią. Ich mnogość zaskakuje i zastanawia. Aż tylu Brunonów Schulzów krążyło w tym czasie po Europie? Architekt i specjalista od maszyn, prawnik, ekonomista, psychiatra i fotograf, faszysta i komunista... Niektórzy z nich byli żołnierzami Wielkiej Wojny, inni znali jedynie frontowe relacje, które – trudno to wykluczyć – postanowili przekształcić w literacki horror i opublikować. Działając w tej samej

3 „Les Artistes d’aujourd’hui”, 1931 (15 XII), s. 10–12. Trop ten zawdzięczam Annie Wierzbickiej z IS PAN w Warszawie.

epoce, zajmują oni miejsca znajdujące się na antypodach. Przy pewnym obrocie spraw Standartenführer SS Bruno Schultz mógł zostać oddelegowany do Drohobycza. A urodzony tam Schulz – „nasz” Schulz – na początku lat dwudziestych mógł spotkać w Berlinie utalentowanego fotografa i wydawcę Schulza. Nigdy już chyba nie dowiemy się, czy doszło do tych spotkań. Ani kto jest autorem opowiadań opublikowanych w wydawanym w Czarnogórze czasopiśmie „Cetinjer Zeitung”. Każdy Schulz/Schultz z listy (i spoza niej) z racji osadzenia w czasie i przestrzeni mógłby z mniejszym lub większym prawdopodobieństwem napisać odnalezione opowiadania. W tych ramach mieści się także późniejszy autor *Sklepów cynamonowych*.

Stawką podjętej tu gry o tożsamość było odnalezienie autora opowiadań – kimkolwiek by on był – nie zaś poszukiwanie dowodów autorstwa Schulza z Drohobycza. W tej filologicznej ruletce stawiam na Brunona Schulza (1890–1958), psychiatrę. To on, nim został wzięty do niewoli przez Francuzów w październiku 1918 roku, mógł napisać i opublikować w czarnogórskim czasopiśmie „Cetinjer Zeitung” opowiadania *Du bist Staub i Pfennig mit dem Auge*.

Napisał? Opublikował? Właśnie on? Jeśli jest prawdą, że wszyscy trzymamy się pod stołem za ręce i zaśmiewamy się z patosu odgrywanych ról, odpowiedź na to pytanie nie ma wielkiego znaczenia.

[horyzont życia]

Marcin Romanowski: Schulz pod ścianą. Czytanie wspomnienia

W marcu 1958 w tygodniku „Przekrój” ukazał się szkic *Bruno Schulz. Wspomnienie*¹, napisany przez Hannę Mortkowicz-Olczakową, pisarkę, scenarzystkę, córkę wydawców i księgarzy Jakuba i Janiny Mortkowiczów, spadkobierczynię ich dorobku. Mortkowicz-Olczakowa opisuje w nim swoje spotkanie z Brunonem Schulzem podczas przyjęcia wydanego przez Marię Kuncewiczową z okazji opublikowania *Cudzoziemki*. Czytanie tego tekstu, pochodzącego sprzed ponad sześćdziesięciu lat, skłania do postawienia dwóch pytań. Po pierwsze, czego możemy się z niego dowiedzieć o Schulzu? Po drugie, co ten tekst nam mówi o tym, jak myślano i pisano o Schulzu kilkanaście lat po jego śmierci i kilkadziesiąt miesięcy po wydobyciu go z literackiego niebytu epoki stalinowskiej?

Tekst Mortkowicz-Olczakowej jest jedyną znaną relacją z przyjęcia u Marii Kuncewiczowej z okazji książkowej publikacji *Cudzoziemki*. Dodatkowo jest to relacja pisana po kilkadziesięciu latach i niepotwierdzona przez inne źródła. Nikt z uczestników spotkania nie zostawił o nim wzmianki (Schulz także nie), sama gospodyni wieczoru tylko ogólnie wspominała w jednym z wywiadów o wizytach Schulza w jej mieszkaniu przy warszawskim placu Trzech Krzyży 8/13. O ile więc wartość źródłowa narracji Mortkowicz-Olczakowej, jako dokumentu pewnego zdarzenia w życiu Schulza, jest poważnie osłabiona, o tyle narracja ta sygnalizuje samą znajomość między Schulzem a Marią Kuncewiczową.

1 H. Mortkowicz-Olczakowa, *Bruno Schulz. Wspomnienie*, „Przekrój” 1958, nr 676, <https://przekroj.pl/archiwum/numery/676/5> (dostęp: 9.11.2019).

Schulz i Kuncewiczowa

Samo wydarzenie, mimo że niepotwierdzone, jest jednak wysoce prawdopodobne. *Cudzoziemka* w wydaniu książkowym ukazała się w „Roju” w grudniu 1935 roku, antydatowana, aby dłużej zachować status nowości wydawniczej (podobnie jak dwa lata wcześniej *Sklepy cynamonowe*). Opisany bankiet najprawdopodobniej odbył się więc zimą 1935/1936. W tym czasie Schulz przebywał w Warszawie na płatnym urlopie. Jak wiemy z jednego z listów do władz szkolnych², miał otrzymać urlop już od początku roku szkolnego, ale musiał się męczyć z młodzieżą jeszcze przez kilka miesięcy.

Nie znamy daty dziennej przyjęcia. Nie wiemy też, kiedy i w jakich okolicznościach Schulz nawiązał znajomość z Marią Kuncewiczową. Stało się to zapewne jeszcze przed przyjęciem, ale niedługo. Próżno bowiem szukać wcześniejszych śladów ich relacji. Być może jednak było inaczej. Kluczowa jest tu data 19 stycznia 1936³. Tego dnia w „Tygodniku Ilustrowanym” ukazuje się artykuł Schulza *Nowa powieść Kuncewiczowej* – pierwsze z jego czterech wystąpień krytycznoliterackich dotyczących *Cudzoziemki*⁴. Pod koniec lub na początku stycznia w lokalu Związku Zawodowego Literatów Polskich Schulz wygłasza odczyt na temat powieści. Relacjonujący to wydarzenie Tadeusz Breza pisał, że „był to pierwszy występ publiczny najfantastyczniejszego z naszych prozaików i – poza tym – jego debiut jako krytyka”⁵.

Może Schulz został zaproszony przez Kuncewiczową właśnie jako autor przychylnego omówienia jej powieści? A może lektura artykułu sprawiła, że pisarka zapragnęła poznać autora *Sklepow cynamonowych*?

Relacja Schulza z autorką *Cudzoziemki* nie została rozpoznana przez schulzologów. Wśród literackich przyjaźni droghobyckiego twórcy wymienia się przede wszystkim znajomości z Zofią Nałkowską, Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, Witoldem Gombrowiczem czy Tadeuszem Brezą. Rzeczywiście, Maria Kuncewiczowa nie odegrała w biografii twórczej Schulza tak ważnej roli jak protektorka wydania *Sklepow cynamonowych*, Zofia Nałkowska, i nie pozostawiła też

2 List Brunona Schulza do Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego we Lwowie z 10 października 1935, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 239.

3 B. Schulz, *Nowa książka Kuncewiczowej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 3.

4 Pozostałe to: *Aneksja podświadomości*, „Pion” 1936, nr 17; *U wspólnej mety. Maria Kuncewiczowa i Karin Michaëlis*, „Pion” 1937, nr 35. Wszystkie – przedrukowane w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017.

5 tb [Tadeusz Breza], *Literacki wieczór dyskusyjny. B. Schultz [!] o „Cudzoziemce”*, „Kurier Poranny” 1936, nr 34, s. 6.

tak bogatej dokumentacji znajomości jak zapiski w *Dziennikach*. Nie łączyło też Schulza z Kuncewiczową zamięszenie zarówno do literatury, jak i do sztuk plastycznych, tak jak łączyło go z Witkacym. Nie kojarzono Schulza z Kuncewiczową również ze względu na datę debiutu i poetykę groteski, podczas gdy takie podobieństwa wskazywano między nim a Gombrowiczem. Wreszcie nie jest nam znana korespondencja Schulza z pisarką, nie wiemy więc, czy może w listach do niej napisał równie ikoniczne dla swej twórczości epistolarnej zdania, jak słynne „Potrzebny mi towarzysz” z listu do Tadeusza Brezy. Jerzy Ficowski tylko kilkakrotnie wspomina Kuncewiczową, w drugorzędnych kontekstach. Dodajmy, że w książce Anny Kaszuby-Dębskiej *Kobiety Schulza*⁶, jakkolwiek byśmy oceniali tę publikację, także brak rozdziału poświęconego Marii Kuncewiczowej.

A jednak jest to istotna relacja nie tylko ze względu na pozycję obu postaci w kanonie polskiej literatury XX wieku. Jest istotna ze względu na *Cudzoziemkę* – żadnej innej powieści, nawet uwielbianej *Ferdydurke*, Schulz nie poświęcił bowiem aż tylu wypowiedzi krytycznoliterackich.

Zapewne dochodziło do spotkań. Kuncewiczowa wspominała w wywiadzie w 1978 roku: „Do nas, na plac Trzech Krzyży, wpadał Bruno Schulz przejazdem ze swojego Drohobycza”⁷. Jak często? O czym rozmawiali? Nie wiadomo.

Pewnie też korespondowali, choć w przypadku tej znajomości nie tylko nie ma śladów korespondencji, lecz także brakuje przejmującej relacji o zaprzepaszczonym przez los lub historię pakiecie na przykład dwustu listów, jak w przypadku historii innych bloków korespondencji. Z listu Schulza do Romany Halpern⁸ wiemy o jednym liście Kuncewiczowej do Schulza. Jego tematem była *Ferdydurke* Gombrowicza, co do której Kuncewiczowa podzielała entuzjastyczną ocenę Schulza.

Na pewno spotkali się 11 stycznia 1938 roku w siedzibie Związku Zawodowego Literatów Polskich podczas odczytu Schulza właśnie na temat powieści Gombrowicza⁹. Schulz później w liście do Halpern¹⁰ pytał, czy poznała ona autorkę *Cudzoziemki* podczas dalszej części tego wieczoru.

Kuncewiczowa wspierała publicznie Schulza. Podczas głosowania na książkę roku „Wiadomości Literackich” wskazała właśnie *Sanatorium pod Klepsydrą*, które nazwała „wspaniałą księgą halucynacji”¹¹. Ten tytuł wymieniała również

6 A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2015.

7 „Nie trzeba żałować niepraktycznych trudów...”, w: *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, wybór, oprac. i posłowie H. Zaworska, Warszawa 1983, s. 234–235. Pierwodruk cytowanego wywiadu przeprowadzonego przez Barbarę Kazimierczyk w: „Kierunki” 1978, nr 38.

8 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 16 listopada 1937, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 158.

9 Zob. <http://schulzforum.pl/pl/kalendarz/11-stycznia-1938> (dostęp: 5.04.2020).

10 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 12 stycznia 1938, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 159.

11 Nagrodę „Wiadomości Literackich” za najwybitniejszą książkę polską 1937 r. otrzymał Jeremi Wasiułyński..., „Wiadomości Literackie” 1938, nr 11, s. 1–2.

w ankiecie całkowicie odmiennego ideowo czasopisma – endeckiego „Prosto z Mostu”¹².

Wreszcie kiedy Schulz w listopadzie 1938 roku został uhonorowany Złotym Wawrzynem PAL¹³, w gronie wyróżnionych tym, przynajmniej, wcale nie tak prestiżowym, a wręcz kłopotliwym¹⁴ laurem była także Maria Kuncewiczowa.

W latach 1962–1968 Maria Kuncewiczowa wykładała literaturę polską na University of Chicago¹⁵. W 1967 wygłosiła wykład *The Jew in Polish Literature* (składający się z trzech części: *The Background in History and Legend*, *The Changing Image*, *The Imaginative Contribution*). Wykład powtórzyła potem na University of California w środku hipisowskiej rewolty w Stanach Zjednoczonych¹⁶ (był to zarazem czas u progu wydarzeń marcowych w Polsce). Czy twórczość Schulza znalazła się w programie wykładu? Nie wiadomo.

Undula, Adela, Róża?

Tak więc relacja między Schulzem a Kuncewiczową była przede wszystkim relacją literacką, relacją między pisarzami i skupiającą się wokół literatury. Dla Schulza była to relacja z autorką utworu, który szczególnie go poruszył. Żadnemu innemu dziełu literackiemu nie poświęcił on aż tylu wypowiedzi krytycznoliterackich. Cóż więc tak bardzo go w *Cudzoziemce* fascynowało? Proponuję dwa tropy, które mogą zostać podjęte przez badaczy piszących w czasach bardziej sprzyjających pisaniu studiów interpretacyjnych. Pierwszy to trop masochizmu: „Jest to portret kobiety złej, jędzy, sekutnicy, która całe swe otoczenie zatruwa dziwnym fermentem złości i hysterii z niej emanującym”¹⁷ – charakteryzuje bohaterkę Schulz. Czy ta zła, wściekła kobieta, a jednocześnie synteza furii i muzy, fascynuje Schulza ze względu na jego masochistyczną wyobraźnię. Jak się Róża sytuuje obok Unduli z kart *Xięgi bałwochwalczej*

12 *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1937?* Ankieta tygodnika „Prosto z Mostu”, „Prosto z Mostu” 1938, nr 8, s. 5.

13 *Lista osób odznaczonych Wawrzynem Akademickim w roku 1938*, „Rocznik Polskiej Akademii Literatury 1937–1938”, Warszawa 1939, s. 180.

14 Laureat musiał sam ponieść koszty wykonania odznaki. W 1936 roku wynosiły one 30 złotych. Zob. A. Kuźniak, *Stryjeńska. Diabli nadali*, Wołowiec 2015, s. 167.

15 Zob. A. Szałagan, *Wykłady chicagowskie Marii Kuncewiczowej*, w: eadem, *Maria Kuncewiczowa – przybliżenia. Szkice biograficzne*, Warszawa 2015.

16 „A przecież coś może tę zbuntowaną młodzież obchodzić, jaki był wkład Żydów do literatury polskiej? Oni nie chcą wkładów do czegoś, co skazali na śmierć: do cywilizacji Białego Człowieka. Mechanizmy kulturowe jednak nadal działają: Wschód, a więc i Polska, pozostaje dla rebeliantów czymś lepszym niż Zachód. Żydzi – odwieczna ofiara przesądu – pozostają czymś lepszym niż goje. Profesor, który jest pisarzem, pozostaje czymś lepszym od profesora, który pisarzem nie jest. No i kobieta-profesor pozostaje czymś lepszym niż mężczyzna-profesor, odwieczny monopolista wiedzy. W sumie: niezła frekwencja”. M. Kuncewiczowa, *Fantomy*, Warszawa 1972, s. 60.

17 B. Schulz, *Nowa powieść Kuncewiczowej*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, s. 17.

i Adeli z prozy? Bliżej jej chyba do kobiet, u których stóp spoczywa artysta w *Xiędze*, niż do ucieleśniającej trywialność służącej ze *Sklepów*. Drugi trop wiązałby się z doświadczeniem depresji. W ujęciu Schulza *Cudzoziemka* jest opowieścią o kobiecie, która przeżyła w złości i gniewie życie pozorne, skupione na kompleksie, który uniemożliwił jej spełnienie się. To historia o zmarnowanym życiu. „Okazuje się teraz, że całe jej życie było pomyłką, było konwulsyjnym splątaniem dookoła tego pierwszego źle zadzierzgniętego supła”¹⁸. „Odtąd wszystko, co ją spotyka: małżeństwo, dzieci, kariera ich i szczęście, to, co stanowi treść życia normalnej kobiety – jest dla niej obcym, zewnętrznym niewłaściwym życiem”¹⁹. Oczywiście w *Cudzoziemce* jest bardzo istotna problematyka psychoanalityczna²⁰. Jeśli jednak czytać te recenzje równoległe z *Księżą listów*, będącą w dużej mierze zapisem depresji, można by zapewne znaleźć jakieś współbrzmienia.

Pod ścianą

Wróćmy jednak na bankiet opisany przez Hannę Mortkowicz-Olczakową. Po przyjęciu Mortkowicz-Olczakowa z Jerzym Andrzejewskim i Schulzem udali się na nocny spacer ulicami Warszawy, tocząc rozmowę o twórczości Franza Kafki. Podczas tej przechadzki Schulz wpadł w panikę w ciasnym zaułku. „Staliśmy, rozmawiając i nie patrząc. Nagle Schulz stanął i krzyknął. [...] Staliśmy wszyscy troje w miejscu pozornie bez wyjścia, przed wysokim murem, który zagradzał całą szerokość ulicy. Była tam brama zatarasowana na głucho, boczne wejście do klasztoru św. Kazimierza na Tamce, jakiego nigdy nie używano. Przejście na ulicę Okólnik prowadziło na lewo, w górę, przez schodki pod ścianą domu, w którym mieszkałam. [...] Niełatwo było uspokoić Schulza, że nie, to nie żadna pułapka, ani ślepy kąt. [...] Przyjął do wiadomości wyjaśnienia, ale stał jeszcze przez chwilę spłoszony, macając ręką mur tak szary i głuchy jak ściana więzienia”²¹. Schulz został uspokojony i wyprowadzony za rękę z tego miejsca. Najprawdopodobniej więc pod opieką przyszłego autora *Ładu serca* Schulz trafił do swego warszawskiego lokum.

18 Idem, *Nowa powieść Kuncewiczowej*, s. 20.

19 Idem, *Aneksja podświadomości*, s. 38–39.

20 Do psychoanalizy Schulz odnosił się jednak ambiwalentnie. Zob. P. Dybel, *Bruno Schulz i psychoanaliza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 242–246.

21 H. Mortkowicz-Olczakowa, op. cit., s. 22.

Ambiwalencje życia: skromny nauczyciel na bankiecie

Nie możemy skonfrontować relacji Mortkowicz-Olczakowej z innymi świadectwami. Możemy jednak przemyśleć, jakie znaczenie przynosi opowiedziana przez nią anegdota. Historia obecności Schulza na przyjęciu u Kuncewiczowej ukazuje ambiwalencję wpisaną w postać autora *Sklepów cynamonowych*. Opowieść o tym, jak Schulz wpada w panikę w obliczu ściany zagrządzającej ulicę, z łatwością daje się wpisać w mit „skromnego nauczyciela z Drohobycza” – lękliwego, delikatnego niczym płatek śniegu, nieśmiałego, zagubionego prowincjusza. Historia wpisana w mit „skromnego nauczyciela z Drohobycza” maskuje jednak swój rewers, to znaczy przyczynę, dla której Schulz znalazł się w nocy na warszawskiej ulicy. A znalazł się tam w towarzystwie współwłaścicielki jednej z ważniejszych instytucji wydawniczych w ówczesnej Polsce oraz młodego obiecującego pisarza, ponieważ pojawił się na przyjęciu wydanym z okazji publikacji jednej z najważniejszych powieści polskiej literatury dwudziestolecia międzywojennego. W tym przyjęciu wraz z nim uczestniczyły postacie dzielące dziś z Schulzem miejsce w kanonie polskiej literatury. Może i Schulz nie czuł się komfortowo wśród gwaru wielkiego miasta. Może kontakty z ludźmi kosztowały go sporo energii i stresu. Ale konsekwentnie budował swoją pozycję w środowisku elity kulturalnej przedwojennej Polski. Nie był człowiekiem marginesu.

Pamiętajmy jednak, że o tym wydarzeniu dowiadujemy się przez pryzmat narracji Mortkowicz-Olczakowej. Jej relacja jest opóźniona względem wydarzenia o ponad dwadzieścia lat i zarówno wchłania perspektywę rodzącego się mitu, jak i sama uczestniczy w jego generowaniu.

Ambiwalencje mitu: dominator i ofiara

W narracji Mortkowicz-Olczakowej można zauważyć inną ambiwalencję, istotną dla kształtowania mitu Schulza: dominator i ofiara. „Skromny nauczyciel z Drohobycza”, fetyszystyczny czciciel obcasa i pończochy dominatorem? A jakże! Pisząc o Schulzu, Mortkowicz-Olczakowa poddaje się władzy jego idiomu, jego języka i wyobraźni. Kiedy autorka pisze o jedzeniu, spekuluje, jak mógłby widzieć je Schulz. Posługuje się przy tym katalogiem motywów z jego prac: „równo ułożone łodygi szparagów ze swymi zielonymi łebkami, kapary i czerwony sos Cumberland, efekt dziwnego połączenia galaretki porzeczkowej i gorzycy. Martwe natury sałatek i drobiu, odbite w oczach Schulza, przekształcały się w jakieś nadrealistyczne wizje. Patrzył na nie swym uduziwniającym i deformującym wzrokiem, tak badawczo, jak gdyby była to co najmniej galareta z ojca, który się zmienił w karakona i został ugotowany – tak jak w opowiadaniu *Ostatnia ucieczka ojca z Sanatorium pod*

Klepsydrą”²². Dalej autorka dokonuje jawnego pastiszu, opatrzonego meta-komentarzem: „Gdybym miała twórczą wyobraźnię Schulza, mogłabym dzisiaj napisać, że w tym kącie, w tej szparze między piecem i ścianą, wydzieleni z ogólnej rozmowy, z gwaru świetnego zebrania, mrowiliśmy się wśród własnych myśli i odczuć jak niesamowite karakony”²³. A następnie przyrównuje zamkniętą przestrzeń społeczną przyjęcia do bańki mydlanej, która unosi się w innym wymiarze. Wspomina też rozmowę z Schulzem o Drohobyczu. Również przywołany katalog miejsc drohobyckich Mortkowicz-Olczakowa ogląda przez pryzmat wyobraźni Schulza: „Wspominaliśmy więc na wyścigi w gorączkowym pośpiechu kopulastą cerkiewkę św. Jura z XIII wieku, całą zrobioną z drewnianych klepek podobną do wielkiej zabawki, i szyldy miejscowych akuszerek, na których długonogie bociany trzymały w dziobach śmieszne niemowlęta w falbaniastych poduszkach. I aptekarza nazwiskiem Gorgoniusz Tobiaszek, i potoki borysławskiego błota pomieszanego z ropą naftową pod deskami chodników, i surrealistyczne szpile naftowych szybów, i dziwny chaos i rozkwit roślinności”²⁴. Drohobycz opisany jako źródło jego twórczości może być tym źródłem pod warunkiem, że zostanie przykrojony do wyobrażenia zawartego w tej twórczości. Wyobraźnia zatacza koło. Pisarstwo Schulza staje się swym własnym źródłem.

Ale wymiar wyobraźniowej i poetologicznej dominacji łatwo przeoczyć, ponieważ w kompozycji wspomnienia Mortkowicz-Olczakowej przeważa figura ofiary. Jak pisze Jerzy Jarzębski, jest to jedna z głównych cech narracji i spektakli okołoschulzowskich – przekształcanie go w figurę zabitego Żyda. Jest to ich kluczowa cecha, ale i największa słabość²⁵. Schulz Mortkowicz-Olczakowej jest postacią, w której życiu ujawniają się zapowiedzi Zagłady: „Milczał i drżał pod siłą irracjonalnych a ponurych przeczuć – bezradny, wrażliwy twórca, wizjoner w pułapce, zaoczny skazaniec bez winy, pod urojoną, a jednak symboliczną ścianą płaczu, czy przyszłych straceń”²⁶. Oto panika Schulza jest prefiguracją jego śmierci. Wydarzenia z jego życia w świetle tego, co się stało później, zostają zinterpretowane retroaktywnie jako przebłyski profetyczne, antycypacje losu. Historia napadu pod murem koresponduje z zapisaną później przez Ficowskiego, a przekazaną przez Marię Chasin opowieścią o łódzkim kominie, który tak zdominował Schulza, że ten, zdeprimowany, nie był w stanie wrócić do rozmowy. Zarówno ściana, jak i komin – w świecie po Zagładzie – konotują śmierć, masowe egzekucje, eksterminację. Słowem stają się symbolami

²² Ibidem, s. 8.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Zob. J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 165.

²⁶ H. Mortkowicz-Olczakowa, op. cit., s. 22.

genocydalnymi. Schulz we wspomnieniu Mortkowicz-Olczakowej zdaje się wiedzieć, czego powinien się lękać.

Schulz w tym wspomnieniu żyje zatem w podwojonej perspektywie czasowej: autorka przypomina sens wydarzeń 1936 roku dostępny w tamtym momencie, ale równocześnie nadaje im sens perspektywiczny, wynikający z wiedzy o tym, co nastąpi – sens zapowiedzi. Takie kształtowanie czasu w narracji dotyczy również przestrzeni Warszawy. Gdy pisze o podróży wozem w towarzystwie Andrzejewskiego jesienią 1939 roku i wspomnianiu Schulza, Mortkowicz-Olczakowa wraca do czasów przedwojennych: „Ale wtedy był dopiero rok 1936. Wszystkie domy Warszawy stały pewne i niewzruszone z dwóch stron gładkiej cichej ulicy. I noc oznaczała tylko bezpieczny, ciepły sen w zamkniętych pokojach. A my troje, zanurzeni w rozmowę, mówiliśmy o nocnych koszmarach i niebezpieczeństwach już przeczuwanych”²⁷. Wspominana z perspektywy powojennej Warszawa 1936 roku jest już naznaczona nadchodzącą katastrofą. Jakby czas w tej narracji został przyspieszony o pewien interwał i Warszawa była już zrujnowana, a część jej mieszkańców pomordowana, choć w 1936 śmierć miasta po prostu jeszcze nie nastąpiła.

Schulzologia jako nekrologia

Dla lektury wspomnienia Mortkowicz-Olczakowej jest istotne, że tekst został napisany z perspektywy „po Zagładzie”, nie tylko na płaszczyźnie chronologicznej, lecz także osobistej. Autorka jest wszak osobą, która z Schulzem dzieliła los przedstawicielki narodu skazanego na Zagładę. Szczęśliwie nie podzieliła tego losu do końca. Perspektywa ocalonej tłumaczyłaby więc takie akcentowanie motywu ofiary przemocy i profetycznych przeczuć Zagłady. Czy jednak tłumaczy wszystko? Powojenna schulzologia rodzi się wszak nie w gabinetach akademików i salach wykładowych, lecz przy biurkach osób piszących wspomnienia, tudzież pasjonatów. A może jest tak, że pierwotnym gatunkiem schulzologii jest właśnie nekrolog²⁸, spóźniony nekrolog, którym Schulz we właściwym ku temu czasie nie został upamiętniony.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Zob. J. Orzeszek, *Projekt księgi umarłych*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 150–152.

[horyzont dzieła]

Oskar Alexandrowicz: Z dworu ślepej bogini

Sądowy budynek stał na wzniesieniu przy drodze wiodącej z kolejowego dworca. Zbudowany z surowej cegły, podobny zarówno do kościoła, jak kasarni, spoglądał na miasto i czuwał nad jego porządkiem i spokojem.

Od rana do późnego wieczoru wrzało w nim jak w ulu. Gromady ludzi wchodziły i wychodziły wielkimi drzwiami, na jezdni ciągle zajeżdżały i stały pojazdy, a na szerokich schodach bawiły się, czekając na rodziców, dzieci i cisnął się tłum żebraków oraz głośno wykrzykujących przekupniów.

Wewnątrz, w przestronnych, jasnych salach toczyły się rozprawy, a wąskie korytarze zapchane były wyczekującymi swojej kolei stronami.

Chłopi, zamieszcowi kupcy, Żydzi, robotnicy, często zagraniczni kapitaliści, rzeczoznawcy, kierownicy kopalń, właściciele przedsiębiorstw i urzędnicy dzwigający wielkie książki stali albo siedzieli, wywodząc namiętnie słuszność lub bezzasadność rozszczeń, wyśmiewając się nawzajem, przygotowując do wystąpienia przed sądem, opowiadając anegdoty albo zawierając interesy. Wśród nich latali adwokaci i koncypienci z grubymi „koszulkami” w ręce, urzędnicy, sekretarze i brzęczące jak jaskrawe muszki panienki kancelaryjne, pilnując spraw, w których występowali, a których nieraz kilka równocześnie rozpatrywano w różnych salach, szukając się nawzajem, czytając listy i telegramy, wydając zlecenia i naradzając się lub sprzecząc.

Dwaj ludzie odgrywali w hałaśliwym życiu sądowego korytarza swoistą rolę. Jeden z nich, Feigenbaum, chudy Żyd nieokreślonego wieku z capią, trzęsącą się bródką miał na sprzedaż Boga. Drugi, Jukiel, roznosił precle.

Jeżeli Żyd występujący przed sądem jako świadek albo strona miał złożyć przysięgę, wówczas wedle zwyczaju przestrzeganego od wielu lat przysługiwało

uczestnikom sprawy prawo żądać, ażeby przysięgał na „wielką Torę”. Chociaż więc na każdym sędziowskim stole leżał obok krzyża przygotowany do użytku pięcioksiąg, to jednak używano bardzo często do rytuału przysięgi rodaków, gdyż z czasem wyrobiło się przekonanie, że przysięga złożona „na wielką Torę” jest świętsza i bardziej poważna jak ślubowanie złożone na książkę.

Nie rodąły jednakże, lecz Feigenbaum zamieniał „wielką przysięgę” w akt wzniosły i straszny. On to wydobywał z niej powagę i surowość, otaczał ją nastrojem, który uprzytomniał przysięgającemu groźbę chwili i zmieniał proceduralny przepis w mistyczny obrzęd.

Instynktownie niemal umiał wytropić sprawy, po których można się było spodziewać, że przyjdzie w nich do złożenia „wielkiej przysięgi”. Były to procesy spadkowe między członkami którejś z nowo wzbogaconych rodzin albo oskarżenie o zniewagę wnoszone przed sąd przez ludzi podejrzanego konduity, przewlekłe spory bogatych kamieniczników o mur graniczny czy prawo przechodu, zajadłe, nieraz przez dwa pokolenia prowadzone sprawy o prawa poboru szutru, wreszcie krótkie, lecz gwałtowane sprzeczki o dojście do skutku kupna udziałów kopalnianych. Jak zwierz czyhający w zasadzce wyczekiwał Feigenbaum cały w napięciu odpowiedzi na pytanie, czy zarządzone przez sędziego przysięga ma być złożona na „wielką Torę”. Z surową, pobladłą twarzą stał, wyciągnąwszy ku sędziemu szyję, i skoro tylko padła potakująca odpowiedź, rozpoczynał swoją niesamowitą czynność, która czyniła z niego na przeciąg najbliższych kilkunastu minut główną osobę rozprawy, a nieraz nawet – jak to zobaczymy – składała w jego ręce rozstrzygnięcie sporu. Przede wszystkim wyciągnął z zanadrza i pośpiesznie nakładał zatuszczoną czapeczkę, dając tym do poznania, że przemienia się w osobę uprzywilejowaną, że przestaje teraz być Feigenbaumem, a staje się stróżem prawdy i powiernikiem prawa. Obleśny pół drwiący, a pół współczujący uśmiech wykwitał na jego ustach. Kiwając głową, rzucał krótkie spojrzenia na stojącego przed sędziowskim stołem świadka, jak gdyby chciał do niego powiedzieć: „wiesz, czegoś się dograł?”, i wybiegał do zakamarku, w którym przechowywał Torę. Wnosił ją na salę rozpraw w czarnym drewnianym pudle, podobnym do schowku na skrzypce albo do małej trumienki, stawiał na stole przed sędzią i przechylając głowę na prawe ramię, szukał kluczykiem otworu zamku. Nie odchyłał jednak wieka, mimo że sędzia włożył już biret, świadek ubrał kapelusz, a obecni na sali ciężko podnieśli się z ławek. Objąwszy lewą ręką czarne pudło, a prawą dłoń trzymając na jego zamku, patrzył pełen pogardy na mającego przysięgać. W capią, trzęsącą się bródkę szeptał jakieś ciche słowa, nie wiadomo, modlitwę czy kabalistyczne zaklęcia, i dopiero na niecierpliwie przypomnienie sędziego wskazywał żółtym chudym palcem na rękę swojej ofiary. Znaczyło to, że świadek ma umyć ręce, zanim dotknie pismo święte. Potem chwycił nierozumiejącego tej mimiki, ale zmieszanego nią za rękaw i prowadził do przedśionka ustępu, gdzie stała konewka z wodą i wisiał wiecznie brudny ręcznik.

Gdy następnie wracał do sali, otwierał pudło, wyjmował z niego zawinięty w sukienkę rodal, jak go najpierw sam całował, a następnie czekającemu do ucałowania podawał, jak rozwijał zwój, układał palce przysięgającego na przepisanych słowach brudnych i już prawie nieczytelnych od częstego dotykania ich, jak swoim przenikliwym wzrokiem, odgadując, jak się zdawało, każdą choćby najbardziej utajoną myśl powtarzającego rotę przysięgi, wpatrywał się w jego twarz, sięgając na samo dno sumienia i bacząc równocześnie na to, ażeby lewa dłoń leżała otwarta na barierze – to opisać przechodzi moje zdolności! Feigenbaum wznosił się w tych chwilach na najwyższy szczyt swojego zadania, stawał się Wielkim Inkwizytorem, niezłomnym a strasznym strażnikiem prawdy, żywym przypomnieniem pomsty, która spaść miała na przysięgającego na wypadek, gdyby ślubowania nie dotrzymał i zeznał nieprawdę.

Po ukończeniu przysięgi zdejmował szybko czapeczkę, chował rodaly i odebrawszy zapłatę, o której wysokość nigdy się nie targował, odnosił czarne pudło do mrocznego zakamarku. Tutaj, wśród mioteł, spluwaczek, polan drzewa i innych rekwizytów, przeżywał raz jeszcze swoje wrażenia. Ustawiając na półce czarny futerał, chichotał i pomrukiwał, naśladował ruchy i głos sędziego, stron lub świadka, wzdychał i rozkładał ręce. Wreszcie ocierał spocone czoło, zaciskał pasek podpasujący spodnie i wyczyściwszy gruntownie w dwa palce nos, zanurzał się znowu w tłum falujący na korytarzu.

Te występy Feigenbauma odgrywały w polityce procesowej i psychologii zeznań niepoślednią rolę. Zawsze można było liczyć na wrażenie, które osoba jego wywoływała, a wieść o nim sięgała także poza mury sądu. Często nie wnoszono uzasadnionych pozwów tylko dlatego, bo nie chciano spotkać się z nim przy składaniu przysięgi; w sąsiedzkich kłótniach grozono sobie słowami: „już ty wpadniesz przeze mnie w ręce Feigenbauma”.

Bywały wypadki, że świadkowie płacili z własnej kieszeni całą zaskarżoną kwotę, kiedy zażądano od nich złożenia przysięgi „na wielką Torę”. Przez długie lata pamiętano też, jak nieżyjąca już dzisiaj Dwojra Rosenbaum zemdłała w sądzie podczas składania „wielkiej przysięgi” i sama opowiadała potem, że spod czapeczki Feigenbauma, kiedy trzymał jej palce na torze, wylatywały płomyki. A Dwojra Rosenbaum nie należała przecież do tchórzliwych! Raz nawet podobno miał ktoś umrzeć podczas składania przysięgi, przy której asystował Feigenbaum! Ale czegoś pewnego nie można się było o tym zresztą prawdopodobnym wypadku dowiedzieć, tym bardziej że sam Feigenbaum nigdy o nim mówić nie chciał.

A jednak byli także i tacy, którzy nie tylko nie bali się Feigenbauma, lecz nawet jawnie z niego kpili. Któż to mógł być inny, jak bałaguli, łebacy i „polscy bracia” z Borysławia! Feigenbaum wziął ich szczególnie na karb i zadawał sobie przez długi czas wiele trudu, ażeby ich zgnębić i zmusić do szanowania „wielkiej przysięgi”.

Był prócz „polskich braci” jeszcze ktoś, kto nie uznawał, a nawet nienawidził Feigenbauma. Jukiel nie mógł przezwyciężyć swojego wstrętu do niego, mimo że od lat spędzał z nim na korytarzu po kilka godzin dziennie. Jukla znali adwokaci

i sędziowie jeszcze z czasów, kiedy sprzedawał precle wielu pokoleniom uczniów gimnazjalnych. Ale kiedy stary tercjan Mikołaj vulgo „Grzybek” przeniósł się do wieczności, a żona nowego zaczęła robić Jukłowi konkurencję, porzucił on gmach gimnazjalny i przeniósł się do sądu. Przybrany w starą aksamitną bekieszę i szeroki welurowy kapelus, zjawił się Jukiel punktualnie o godzinie dziesiątej na korytarzu sądu z koszem wypełnionym świeżymi preclami. Nigdy nie zalecał swego towaru i nie zachęcał do kupna. Pełen godności, z półprzymkniętymi oczyma, chodził powolnym krokiem po korytarzach albo siedział w kącie, pogrążony w jakichś ciężkich rozmyślniach. Ożywiał się tylko, kiedy w pobliżu niego przemykał Feigenbaum z Torą. Wtenczas zrywał się z ławki i wśród niezrozumiałych pomruków, rzucając nienawistne spojrzenia, przedzierał się przez tłum i przenosił na inne piętro albo w dalszą część korytarza.

Nikt nie byłby dowiedział się, że Jukiel nazywa się Major, gdyż całe miasto znało go tylko po imieniu, gdyby nie proces. Tak jest, Jukiel miał proces – i do tego karny! Powiedzmy otwarcie: był skarżony przez swojego zięcia. Jukiel wydał mianowicie jedną ze swoich córek za handlarza starzyznę. Ale młodemu małżonkowi rychło sprzykrzyło się chodzić po podwórzach i wołać „handele”, zaczął więc również sprzedawać precle. Początkowo roznosił je tylko po domach, ale wkrótce zjawił się także na korytarzu sądowym. Jukiel zniósł to ze stoickim spokojem. Kiedy jednak młody konkurent zapragnął rozszerzyć swoje przedsiębiorstwo i w koszyku Jukla nr 2 – jak go powszechnie nazwano – obok precli znalazły się także owoce i cukierki, a w notesie stemple, wybuchł konflikt niezwykle gwałtownie i przybrał nawet formy nazwane w ówczesnym kodeksie karnym obrazą honoru. Jukiel, natknąwszy się mianowicie w korytarzu na zięcia w chwili, gdy ten sprzedawał potajemnie papierosy, znieważył go słownie i czynnie, przy czym na twarzy zięcia pozostawił widome ślady tej zniewagi.

Zajście to podzieliło sądowych bywalców na dwa obozy. Podczas gdy jedni chwalili pomysłowość Jukla nr 2 i deklarowali się jako bezwzględni zwolennicy wolnego handlu i nieinterwencji, żądali drudzy stanowczo ochrony dobrze nabytych praw Jukla nr 1. O godzinie, na którą wyznaczona była rozprawa Jukłów, zebrały się na sali sądowej i korytarzu istne tłumy. Jukiel nr 2 wykorzystał skwapliwie koniunkturę i opowiadając otaczającym go o przebiegu zajścia i doznanej krzywdzie, sprzedawał pugilaresy i lusterka. W kącie siedział nastroszony i milczący Jukiel nr 1. W pewnym momencie zdawało się nawet, że grożą nowe zakłócenia, gdyż obrońcy dobrze nabytych praw grozili, że zażądają od przeciwnika „wielkiej przysięgi”. Napięcie dosięgło zenitu, kiedy na sali zjawił się Feigenbaum – ale mimo to udało się sędziemu zakończyć spór ugodą, która wszystkich zadowolila. Jukiel pogodził się z zięciem i odstąpił mu dobrowolnie za swoich dobrze nabytych praw parter, na którym znajdowała się księga naftowa oraz mieścił się urząd podatkowy, a dla siebie zatrzymał honorowe pierwsze piętro z prezydialnym biurem, cuchnącym karbolem gabinetem lekarzy i wydziałami karnymi oraz drugie piętro, na którym mieściły się sale rozpraw cywilnych.

Ugodę tę spisano do akt. Układało ją kilkunastu właśnie wówczas na sali obecnych adwokatów, a sam słynny mecenas Sokół uważał na to, ażeby była, jak mówił, krótka i jasna. Najpierw określono dokładnie dobrze nabyte prawa i wyszczególniono te ich części, które Jukiel nr 1, nazwany dla krótkości w dalszym tekście „stroną odstępującą”, przeniósł na nowo nabywającego, tj. na swojego zięcia. Zaznaczano, że dzieje się to dobrowolnie, bez jakiegokolwiek przymusu, omyłki, namowy albo błędu, dodano na żądanie dr. Plicha, że odstępująca strona niczego z odstąpionych praw dla siebie nie zatrzymuje, nie zachowuje i nie pozostawia, przy czym dr Langsam młodszy nastawał na uzupełnienie tego ustępu słowami „ani pozostawić nie chce”. Naturalnie nie przeoczono, że przeniesienie to następuje zarówno w imieniu własnym, jak i w imieniu już urodzonych, ewentualnie w przyszłości urodzić się mających spadkobierców.

Wreszcie rozstrzygnęli członkowie adwokackiego synhedrionu wszystkie nasuwające się wątpliwości, wprawdzie nie zgodnie, lecz głośniejszym krzykiem. Kiedy mecenas Sokół zaczął dyktować ustęp 56a ugody, orzekający, że strony zrzekają się prawa nastawiania na ważność umowy, gratulowano tymże stronom tak, jak gdyby co najmniej zakończony został właśnie spór Gminy Chrześcijańskiej z Länderbankiem, najdawniejszy z procesów, które toczyły się wówczas w drobhobyckim sądzie.

Zdawało się, że dobrze nabytym prawom Jukla nie grozi już odtąd żadne niebezpieczeństwo. Ale życie chciało inaczej. Zepsuci złym przykładem protokolanci i młodzi koncypieni domagali się coraz cierpliwiej od Jukla papierosów i stempli, panienki kancelaryjne marszczyły noski, wybierając precle, i pytały, dlaczego „pan Jukiel” nie ma także cukierków, a gdy on odpowiadał zawsze to samo, że „prowadzi” tylko precle, zbiegano coraz częściej na parter, gdzie stał Jukiel nr 2. Dźwigał już dwa kosze, gdyż w jednym nie mógł pomieścić wszystkich towarów, które teraz sprzedawał.

Wira Cypuk: O ilustracjach Brunona Schulza do noweli *Z dworu ślepej bogini*

Niniejszy szkic ma w zamierzeniu zwrócić uwagę nie tylko na cztery właśnie odnalezione rysunki Brunona Schulza, które od czasu pierwszej publikacji w roku 1937 we lwowskim dzienniku „Chwila”¹ nigdy nie były reprodukowane ani omawiane w literaturze schulzowskiej, lecz także na autora ilustrowanego utworu – Oskara Alexandrowicza. Szkic uzupełnia więc stale rekonstruowaną biografię Schulza o nowe fakty, tematy, miejsca oraz postacie i środowiska, z którymi wiązały go relacje profesjonalne lub przyjacielskie.

W biografii Schulza dziennik „Chwila” zajmuje miejsce szczególne, żaden inny periodyk za życia drohobyckiego twórcy nie udzielał mu tyle uwagi – w gazecie zamieszczono w sumie 43 artykuły, noty, recenzje, anonsy itp. poświęcone Schulzowi i jego twórczości.

„Chwila. Dziennik dla Spraw Politycznych, Społecznych i Kulturalnych” to polskojęzyczna gazeta żydowska o orientacji syjonistycznej. Ukazywała się we Lwowie w latach 1919–1939 (numer pierwszy – 10 stycznia 1919 roku, ostatni – 12 września 1939 roku). Zarejestrowana została na podstawie adresowanego do Dyrektora Policji we Lwowie oświadczenia z 27 grudnia 1918 roku „o zamiarze wydania periodyku «Chwila», który będzie wychodzić codziennie (z wyjątkiem niedziel), a będzie poświęcony kwestiom żydowskim, a także bieżącym kwestiom politycznym w całym świecie”. Oświadczenie podpisali dr Gerszen [Gerszon] Zipper (adwokat we Lwowie, Pasaż Hausmanna 8), dr Dawid Schreiber (adwokat we Lwowie, ul. Brajerowska 7), dr Henryk Rosmarin (adwokat we Lwowie, ul. Nabelaka 9). Pierwszym redaktorem został Gerszon Zipper, gazetę drukowano w drukarni A. Goldmana (ul. Sykstuska 19), dwóch pozostałych sygnatariuszy było zaś wydawcami periodyku².

W dniu 18 stycznia 1923 roku redaktorem naczelnym „Chwili” został Henryk [Herman] Ignacy Hescheles (1886–1942). Pod jego kierownictwem gazeta zajęła wyjątkowo ważną pozycję na rynku prasy lwowskiej w okresie międzywojennym. Redaktor był kuzynem pisarza Stanisława Lema i rodzonym bratem poety, autora piosenek, satyryka, tłumacza Mariana Hemara (Jan Marian Hescheles). Ocalała

1 O. Alexandrowicz, *Z dworu ślepej bogini*, „Chwila”, 5 września 1937, nr 6632, s. 11–12.

2 Derżawnyj Archiw Lwiwskiej Oblaści [dalej: DALO], f. 110, op. 3, spr. 343, ark. 1–2.

z Zagłady córka Henryka Heschelesa Janina (ur. 2 stycznia 1931 roku) jest autorką wspomnień o początkowym etapie nazistowskiej okupacji Lwowa *Oczyrna dwunastoletniej dziewczyny*.

Wszyscy trzej fundatorzy gazety (Rosmarin i Schreiber niezależnie od praktyki adwokackiej byli też posłami na sejm) i wieloletni jej redaktor Henryk Hescheles należeli do Stowarzyszenia Humanitarnego „Leopolis”³ – loży paramasońskiego światowego stowarzyszenia B’nei B’rith. Organizacja, założona w 1843 roku w Nowym Jorku, od 1899 do 1938 roku działała we Lwowie (w 1932 roku liczyła 205 braci). Do 1932 roku siedziba organizacji mieściła się na ulicy Bernsteina 12, następnie na ulicy 3 Maja 10. Członkostwo w stowarzyszeniu świadczyło o wysokiej pozycji społecznej i zawodowej⁴.

Obok gazety codziennej spółka wydawnicza „Chwila” (wydawca od roku 1920) od 6 lutego do 11 września 1922 roku zamiast zwyczajnego wydania codziennego wydawała tygodnik „Chwila Poniedziałkowa”; od 1 września 1934 roku do 30 czerwca 1939 roku ukazywała się popołudniówka „Chwila Wieczorna” (codziennie prócz niedziel, objętość 6–12 stron); od 26 stycznia 1930 roku do 30 czerwca 1939 roku – „Chwila. Dodatek Ilustrowany” (raz na tydzień, w niedzielę, objętość 4 strony). W dniu 3 stycznia 1925 roku redakcja przeniosła się na Podwale 3, a od czerwca 1926 roku pod tym samym adresem rozpoczęto druk gazety we własnej drukarni, od 21 października 1937 roku – w drukarni gazety „Diło” (Rynek 10). Nakład „Chwili” w latach trzydziestych wynosił 35 tysięcy egzemplarzy.

Aby ukazać pozycję „Chwili” na rynku prasowym Lwowa, przytoczę kilka danych statystycznych. W okresie międzywojennym we Lwowie ukazywały się 904 tytuły prasowe w języku polskim, z których trzecia część nie przetrwała nawet jednego roku; przez ponad dwadzieścia lat na rynku prasowym utrzymało się 66 tytułów. Najbardziej stabilne były czasopisma religijne, naukowe i fachowe. Największe nakłady osiągały pisma ogólnoinformacyjne (na przykład „Ilustrowany Ekspres Wieczorny” – 50 tysięcy, „Dziennik Polski” – 30 tysięcy), religijne („Żyj po Bożemu” – 80 tysięcy) lub przeznaczone dla określonego kręgu odbiorców („Świat Kobiecy” – 20 tysięcy). Średnio nakłady dzienników czy tygodników polityczno-informacyjnych sięgały do poziomu 15 tysięcy egzemplarzy jednorazowego nakładu (na przykład „Dziennik Ludowy” – 15 tysięcy, „Dziennik Lwowski” – 6–10 tysięcy, „Gazeta Lwowska” – 10 tysięcy, „Głos Lwowa” – 15 tysięcy, „Kurier Lwowski” – 18 tysięcy, „Gazeta Poranna” – 12 tysięcy)⁵.

3 *Książka adresowa członków Związku Żyd. Stowarzyszeń Humanitarnych „B’nei B’rith” w Rzeczypospolitej Polskiej w Krakowie*, Kraków 1937, s. 53–73.

4 Ł. T. Sroka, *Members of the „Leopolis” Humanitarian Society in Lvov (1899–1938). A Group Portrait*, „Scripta Judaica Cracoviensia” 2014, vol. 12, s. 99–119.

5 J. Jarowiecki, *Prasa we Lwowie w okresie Dwudziestolecia Międzywojennego (wprowadzenie do tematu)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1993, t. 32, nr 4, s. 41–56.

Nie sposób określić zakresu tematów czy też kręgu zagadnień, jakie „Chwila” poruszała przez dwadzieścia lat swojego istnienia – na jej łamach pojawiały się analityczne artykuły o polityce zagranicznej, reportaże ze wszystkich krańców świata, gdziekolwiek osiadła żydowska diaspora, ze szczególnym uwzględnieniem rozwoju żydowskiej społeczności w Palestynie, artykuły na tematy gospodarcze. Poszczególne działy poświęcone były szkolnictwu wyższemu, dzieciom i młodzieży, kobietom, literaturze, nauce i sztuce. Więcej uwagi niż w innych lwowskich periodykach udzielano problematyce lokalnej i regionalnej (stała rubrykę miały na przykład Drohobycz i Tarnopol). Wśród polskojęzycznych gazet owej epoki „Chwila” najbardziej interesowała się kwestiami ukraińskimi (rubryka „Ukrainica”), zarówno w regionalnym, jak w międzynarodowym aspekcie. Liczne konfiskaty numerów gazety, stosowane przez państwo polskie jako narzędzie cenzury czy represyjnej kontroli, najczęściej związane były właśnie z publikacjami dotyczącymi tematyki ukraińskiej, ale, jak świadczą zachowane akta archiwalne, redakcja „Chwili” z reguły wygrywała sprawy sądowe przeciwko policji i otrzymywała odszkodowanie za skonfiskowane numery⁶.

Tematyka artystyczna obejmowała przekłady dzieł literatury powszechnej na język polski, wywiady w najwybitniejszymi twórcami europejskimi (na przykład z Markiem Chagallem, Tomaszem Mannem, Josephem Rothem), tygodniowe przeglądy wydarzeń muzycznych (Adolf Plohn i Zofia Lissa) i teatralnych (Henryk Heschel), a także tych z obszaru sztuk plastycznych (Artur Lauterbach). Sporo uwagi poświęcano ogólnie rozwojowi muzealnictwa (Ludwik Lille), a szczególnie sprawie stworzenia we Lwowie Muzeum Żydowskiego. W „Dodatku Ilustrowanym”, który „Chwila” zaczęła wydawać w roku 1930 (od numeru trzeciego z winiętą autorstwa Fryca Kleinmana), skupiano się na fotografii, zarówno reporterskiej, jak i artystycznej (często ukazywały się tu prace fotograficzne Wandy Diamand, Bertolda Schenkelbacha, Artura Lauterbacha, Janiny Mierzeckiej). Cała ta tematyka wpisywała się w kontekst gazety syjonistów, którym udało się zjednoczyć intelektualistów i kulturträgerów, zainteresowanych nie tyle informowaniem, ile oświeceniem swoich czytelników.

Jak dalece idea syjonizmu była bliska Schulzowi? Jedyną bodaj szerszą wypowiedź w tej kwestii znajdujemy w jego szkicu o Efraimie Lilienie. Autor nie tylko solidaryzuje się z tym ruchem, lecz także uzasadnia jego pozytywny wpływ na twórczość swojego ziomka: „Syjonizm [...] był nie tylko próbą rozwiązania problemu ekonomiczno-politycznego żydostwa, nie tylko zagadnieniem urealnienia mistycznego i religijnego nacjonalizmu żydowskiego, ale także [...] ruchem idealistycznym, jak każdy głęboki ruch zmierzającym do przebudowy życia, do oparcia go na zasadach dobra, prawdy i piękna. Miał on ten patos

6 DALO, f. 110, op. 3, spr. 343, ark. 20–21, 36, 63, 73, 74, 75, 76.

uniwersalny, uskrzydlaający wszystkie siły ducha, tę atmosferę wysokiego napięcia, wzlotu i wzniosłości, na którym wyrósł może wielka sztuka. To stanowi wyższość Liliena nad efemerystyczną i skazaną na zagładę sztuką *fin de siècle*'u. Wziął on z niej artystyczny rymsztunek, formę i treść, ale wlał w nią innego zgoła i nowego ducha. Jest to duch czystej poezji i wysokiego idealizmu, duch optymizmu i afirmacji, duch naładowany czynem⁷.

Debiut malarski Schulza, jak wiemy, odbył się we Lwowie podczas I Wystawy Sztuki Żydowskiej, zorganizowanej przez Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej w styczniu 1920 roku w Sali Kahału (ul. Bernsteina 12). Wtedy też zapewne Schulz zawarł znajomość ze współzałożycielami tej grupy Maksymilianem Goldsteinem (w tym samym roku Schulz zaprojektował dla niego dwa ekslibrisy) i Joachimem Kahanem (podówczas prezesem Koła)⁸. Wystawa połączyła z debiutantami takimi jak Schulz czy Adolf Bienenstock artystów żydowskich o międzynarodowej renomie – jak Efraim Mosze Lilien, bracia Hirszenbergowie, Jerzy Merkel, Zygmunt Menkes, Roman Kramsztyk. To symboliczne, że pierwsza wzmianka o Schulzu w dzienniku „Chwila” pojawiła się w recenzji z tejże wystawy pióra Henryka Heschelasa (wtedy jeszcze nie redaktora, ale korespondenta podpisującego się pseudonimem): „Wielkich rezultatów można by się doczekać od Brunona Schulza, którego nowo wystawione szkice zapowiadają niepospolite zdolności w kierunku malarstwa groteskowego⁹”.

W kolejnych latach każde publiczne wystąpienie Schulza znajdowało odzew w „Chwili”: pierwsza wystawa w Drohobyczu w 1921 roku¹⁰; wystawa w ramach Salonu Wiosennego we Lwowie w 1922 roku (poprzedzały ją liczne anonse, a prace Schulza zostały wyróżnione i omówione w obszernej recenzji wspomnianego Adolfa Bienenstocka, artysty malarza i nauczyciela rysunków w Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu¹¹; jak się przypuszcza, recenzja ta była jedynym ogłoszonym drukiem artykułem Bienenstocka)¹². Stały autor tekstów na temat sztuk plastycznych w „Chwili”, poeta i fotografik Artur Lauterbach¹³,

7 B. Schulz, *E. M. Lilien*, „Schulz / Forum” 6, 2015, s. 95.

8 G. Glembockaja, *Chudożniki-jewriei Lwowa pierwoj połowiny XX wieka. Żyżń, tworczestwo, sud'ba*, Lwiv 2015, s. 99–100.

9 H. Trejwart [H. Heschelasa], *Malarze żydowscy*, „Chwila”, 21 stycznia 1920, nr 366, s. 5.

10 *Wystawa obrazów w Drohobyczu*, „Chwila”, 29 maja 1921, nr 849, s. 10.

11 A. Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila”, 8 lipca 1922, nr 1213, s. 5.

12 U. Makowska, „Dziwna awersja”. *O wystawach Schulza*, „Schulz / Forum” 13, 2019, s. 12.

13 Biografia Artura Lauterbacha nadal pozostaje nieznaną. Udało mi się ustalić, że należał on do współzałożycieli Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego (od 1931 roku działało pod szyldem Fotoklubu Polskiego), mieszkał na ulicy Podlewskiego 9 (obecnie ulica Jewhena Hrebinki). DALO, f. 1, op. 54, spr. 2363, ark. 2.

pisał o Schulzu trzykrotnie¹⁴, jego artykuł z 1929 roku, jak słusznie zauważyła Urszula Makowska, był jedynym w języku polskim artykułem (a nie recenzją z wystawy) poświęconym twórczości plastycznej Schulza, powstałym za jego życia (dwa pozostałe, pióra Debory Vogel, powstały w jidysz)¹⁵.

„Chwila” kilkakrotnie anonsowała wspólną wystawę Schulza i Joachima Kahanego w 1930 roku w Truskawcu¹⁶, lwowską wystawę na Salonie Wiosennym 1930 roku (w dodatku ilustrowanym zamieszczono reprodukcję grafiki)¹⁷ oraz wystawę w 1935 roku wspólną z Jarosławą Muzyką, Frycem Kleinmanem i Andrzejem Pronaszką¹⁸. Po literackim debiucie Schulza „Chwila” nie tylko drukowała anonse jego książek i opowiadań publikowanych w innych periodykach, lecz także zamieściła w trzech kolejnych numerach nowelę *Sklepy cynamonowe*¹⁹. Twórczość literacką drohobyckiego twórcy omawiali na łamach gazety Kornelia Graffowa²⁰, Artur Sandauer²¹ i A. Brun²². Gazeta informowała o wystąpieniu Schulza z gminy żydowskiej, przystąpieniu do literackiej grupy „Przedmieście” i nagrodzie za twórczość literacką. Ponadto „Chwila” anonsowała publiczne odczyty Schulza o Lilienie (trzykrotnie)²³, o Lilienie i Leopoldzie Gottliebzie²⁴ w Drohobyczu oraz odczytanie własnych utworów w Teatrze Rozmaitości we Lwowie: w wieczorze tym wzięli też udział profesor Leon Chwistek, profesor Eugeniusz Kucharski, Ostap Ortwin, Tadeusz Hollender, W. Jaworski, Józef Nacht [Prutkowski], T. Żakiej²⁵.

-
- 14** A. Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila”, 21 sierpnia 1919, nr 3740, s. 5; idem, *Ze sztuki. Salon wiosenny*, „Chwila”, 21 maja 1930, nr 4005, s. 7; idem, *Wystawa u Artystów*, „Chwila”, 15 grudnia 1935, nr 6011, s. 10.
- 15** U. Makowska, op. cit., s. 26.
- 16** *Wystawa Brunona Schulza i Joachima Kahanego w Truskawcu*, „Chwila”, 11 lipca 1930, nr 4056, s. 13; *Wystawa prac art. metalopl. J. Kahanego i art. mal. Brunona Schulza w Truskawcu*, „Chwila”, 27 lipca 1930, nr 4072, s. 15.
- 17** *Z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, „Chwila”, 4 maja 1930, nr 3988, s. 14; *Obrazy z Salonu Wiosennego w Łodzi* [błędna lokalizacja – przyp. aut.]. *Bruno Schulz. Infantka*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany”, 25 maja 1930, nr 18, s. 3.
- 18** *Nowa wystawa Lwowskiego Związku Zawodowego Artystów Plastyków*, „Chwila”, 5 grudnia 1935, nr 6001, s. 10; *Wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków*, „Chwila. Wydanie wieczorne”, 14 grudnia 1935, nr 397, s. 8; *Wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków*, „Chwila”, 21 grudnia 1935, nr 6011, s. 10, 13.
- 19** *Bruno Schulz. Sklepy cynamonowe*, „Chwila”, 7 grudnia 1933, nr 5284, s. 5–6; 8 grudnia 1933, nr 5285, s. 9–10; 9 grudnia 1933, nr 5286, s. 7–8.
- 20** K. Graffowa, *Jedna dziwna książka*, „Chwila”, 25 lutego 1934, nr 5262, s. 11–12.
- 21** A. Sandauer, *Bruno Schulz – poeta-sofista*, „Chwila”, 26 czerwca 1937, nr 6561, s. 10; idem, *Bruno Schulz i romantycy*, „Chwila”, 10 lipca 1937, nr 6575, s. 9.
- 22** A. Brun, *Bruno Schulz – i co dalej?*, „Chwila”, 14 września 1935, nr 5921, s. 9.
- 23** *Kronika. Odczyty*, „Chwila”, 18 grudnia 1937, nr 6733, s. 13; *Kronika. Odczyty*, „Chwila”, 5 lutego 1938, nr 6781, s. 13; *Głos kobiet*, „Chwila”, 8 kwietnia 1938, nr 6843, s. 9.
- 24** *Życie prowincji*, „Chwila. Wydanie wieczorne”, 7 grudnia 1936, nr 700, s. 10.
- 25** *Kronika. Wielki recital poezji*, „Chwila”, 8 stycznia 1937, nr 6395, s. 10.

Niektóre publikacje „Chwili” związane z osobą Brunona Schulza znane były badaczom od dawna, inne zostały odkryte stosunkowo niedawno, kiedy w roku 2017 komplet gazety (wraz z dodatkami, wydaniem wieczornym i porannym), w sumie niemal 10 tysięcy numerów, w wersji elektronicznej stał się dostępny na stronie libraria.ua.

Rysunki/ilustracje w „Chwili” – gazecie codziennej o objętości 16–20 stron – ukazywały się bardzo rzadko, w wyjątkowych wypadkach; był to na przykład *Portret Józefa Piłsudskiego w 1913 roku* Leopolda Gottlieba (19 marca 1938, nr 6823, s. 3), rysunek Zygmunta Menkesa do szkicu Józefa Mayena (4 kwietnia 1932, nr 4860, s. 5), kilka portretów artystów, ilustracji, karykatur w latach 1934–1935 wykonał Fryc Kleinman, sporadycznie ukazywały się też karykatury polityczne Jakuba Bikelsa.

Cztery rysunki Schulza zamieszczone na tej samej kolumnie gazety co tekst opowiadania Oskara Alexandrowicza *Z dworu ślepej bogini* pozostały niezauważone, chociaż każdy nosił podpis Brunona Schulza. Być może stało się tak ze względu na małe rozmiary ilustracji (dwa rysunki 4 × 7 cm i dwa rysunki 6 × 7 cm), a być może ze względu na mało znane nazwisko autora noweli.

Od pierwszych słów można bez najmniejszych wątpliwości określić miejsce akcji – budynek sądu przy ulicy Stryjskiej w Drohobyczu (choć nazwa miasta nie jest w tekście wymieniona), mistrzowsko oddana jest atmosfera panująca wokół budynku i na jego korytarzach, szczegółowo są opisani petenci, pracownicy sądu i dwaj główni bohaterowie: „jeden z nich, Feigenbaum, chudy Żyd nieokreślonego wieku z capią, trzęsącą się bródką, miał na sprzedaż Boga. Drugi, Jukiel, roznosił precle”²⁶.

Każdy rysunek wiąże się ściśle z wątkiem opowiadania, ilustruje przebieg zdarzeń w tym właśnie fragmencie tekstu, któremu towarzyszy: 1. Feigenbaum i złożenie przysięgi na Wielką Torę (4 × 7 cm, tusz); 2. Feigenbaum z Torą i Jukiel z koszem precli w korytarzu sądowym (6 × 7 cm, tusz); 3. wywody Jukla na sali sądowej (4 × 7 cm, tusz); 4. Jukiel (1) i Jukiel (2) z koszami (6 × 7 cm, tusz). Widać pewność ręki autora rysunków, szczegółowe opracowanie detalu, psychologiczną umiejętność oddania emocji. Pojawia się charakterystyczna dla Schulza perspektywa ujęcia portretowanych postaci: półprofilem, z wyeksponowaniem górnej części twarzy. Jak trafnie stwierdziła Małgorzata Kitowska-Łysiak, „w ilustracjach groteskowe transformacje, umiejętne wykorzystywane przez artystę gdzie indziej, zacierają się, nabierają jednoznacznego charakteru; ostatecznie dominuje tu tendencja do mimetycznego obrazowania «rzeczywistości literackiej». Schulz-indywidualista zamienia się w konwencjonalistę, chociaż respektuje najważniejsze elementy typowych dla siebie rozwiązań kompozycyjnych”²⁷.

26 O. Alexandrowicz, *Z dworu ślepej bogini*, s. 11–12.

27 *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 149.

Schulz, oprócz własnych utworów, tylko dwa razy ilustrował dzieła innych pisarzy: zaprojektował okładkę tomu *Syn* Juliusza Wita oraz okładkę i dwa rysunki do *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Poeta Juliusz Witkower (1902–1942) to drohobyczanin, z którym Schulz utrzymywał kontakty i za młodu (obaj byli członkami żydowskiej grupy artystycznej „Kalleia”)²⁸, i po wyprowadzce Wita²⁹ do Krakowa w roku 1925. W recenzji zbioru Wita *Lampy* (1936), obok wysokiej oceny samych wierszy, Schulz konstatował swoje pokrewieństwo z autorem: „Łączy mnie z tym poetą nie tylko ta sama kolebka krajobrazu, ta sama ziemia i pejzaż, [...] nasze rubieże sąsiadują gdzieś blisko, nasze światy zanurzone są w ten sam klimat, owiewa nas aura tych samych okolic i krain”³⁰. Z Witoldem Gombrowiczem Schulz zawarł znajomość w grudniu 1934 roku, ich relacje intelektualne były dość bliskie i intensywne – świadczą o tym wzajemne recenzje, a także publiczna dyskusja w formie wymiany listów otwartych na łamach czasopisma „Studio” (1936, nr 8).

Kim zatem był Oskar Alexandrowicz i co łączyło go z Brunonem Schulzem? W poszukiwaniu odpowiedzi trafimy do labiryntu, w którym spotkać można aż czterech Alexandrowiczów (Aleksandrowiczów), z których każdego należy zidentyfikować, uściślić jego życiorys i ustalić, jakie relacje wiązały go z Schulzem.

Schulz wymienił nazwisko Alexandrowicza 15 maja 1935 roku w liście do Ostapa Ortwina (Oskara Katzenellenboga, 1876–1942), krytyka literackiego i teatralnego, redaktora i działacza społecznego. Przyszedł na świat w mieście Tłumacz koło Stanisławowa, rodzina Katzenellenbogenów wywodziła się jednak z Drohobycza³¹. Ortwin, który ukończył studia prawnicze, zarzucił w 1904 roku praktykę adwokacką, by oddać się pracy pisarskiej. Kierownik literacki, a od 1905 roku współwłaściciel Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego, stał się jedną z najbarwniejszych i cieszących się najwyższym autorytetem postaci literackiego i artystycznego Lwowa w pierwszej połowie XX wieku. Odznaczał się emocjonalnym stylem sądów krytycznych, tubalnym głosem, oratorskim temperamentem i malowniczą powierzchownością: potężna postura, bujna czupryna i przepyszny wąs; cieszył się sławą erudyty i poliglotty – indywidualność nad wyraz charyzmatyczna. Publikował mało; nie bez kozery poświęcony mistrzowi artykuł jednego z uczniów Ortwina, Mychajła Rudnyckiego, nosił tytuł *Krytyk, który nie pisze*³². Mawiano, że nie ma czasu pisać,

28 DALO, f. 1, op. 54, spr. 426, ark. 7.

29 Ciekawe ogłoszenie odnaleziono w drohobyckiej gazecie „Dwutygodnik Naftowy” (15 września 1924, nr 4, s. 11): „Wspaniały zbiór znaczków pocztowych z czasów wojny światowej z powodu wyjazdu okazjnie do sprzedania. Zgłoszenia – Juliusz Witkower, Drohobycz, Bednarska 10” (adres Brunona Schulza).

30 B. Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 53.

31 J. Honigsman, *600 let i dwa goda. Istorija jewriew Drorobycza i Borisława*, Lwów 1997, s. 43.

32 M. Rudnyckij, *Krytyk, szczo ne pisze*, „Nazustricz”, 1934, nr 18, s. 4. [Mychajło Rudnyckij, pol. Michał Rudnicki (1889–1975), siostrzeniec Bernarda Połonieckiego, ukraiński poeta, krytyk literacki,

bo bez przerwy czyta. W powstałym w 1920 roku Związku Zawodowym Literatów Polskich Ortwin objął stanowisko wiceprezesa, a w 1928 roku został prezesem oddziału lwowskiego ZZLP. W siedzibie Związku na ulicy Ossolińskich 11 (obecnie ulica Stefanyka) udzielał codziennie konsultacji literackich; imprezy publiczne (spotkania, dyskusje, odczyty, bale) urządzano w siedzibie Koła Literacko-Artystycznego na ulicy Akademickiej 13 (obecnie ulica Szewczenki), w szczególności za prezesury Ortwina odbyło się ponad 200 *Poniedziałków dyskusyjnych*³³. Od 1922 do 1934 roku Ortwin pracował również jako referent do spraw prasy przy dyrekcji tak zwanych Targów Wschodnich we Lwowie (za działalność na tej niwie został w 1930 roku odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi)³⁴.

Używając dzisiejszej terminologii, działalność Ostapa Ortwina odnieść też można do sfery relacji interpersonalnych. W dwóch zachowanych listach Schulza z 1921 i 1935 roku mowa właśnie o kontaktach i rekomendacjach, jakimi Ortwin wsparł autora w Warszawie (znajomość z Wilamem Horzycą, Romanem Kramsztykiem, Władysławem Skoczylasem) i we Lwowie (Karol Irzykowski). W pierwszym liście z 1921 roku Schulz dziękuje Ortwinowi „za powziętą dla mnie życzliwość i zainteresowanie dla moich artystycznych aspiracji, jakkolwiek nie wiem, czym na to zasłużyłem i pragnąłbym, by przynajmniej moja przyszłość to usprawiedliwić mogła”, pod koniec zaś nadmienia, że pozwolił sobie dołączyć do listu jeden szkic ołówkowy oraz parę grafik: „już zaraz po powrocie ze Lwowa walczyłem z tą chęcią”³⁵. A w liście z 15 maja 1935 roku Schulz pisze: „dawno szukałem pretekstu, żeby się po tylu latach przypomnieć W. Szan. Panu. Ku mojej wielkiej radości donosi mi p. Lille i równocześnie p. H. Sternbach, że W. Szan. Pan czytał *Sklepy cyn.* i zareagował na nie bardzo pozytywnie”. Dalej dodaje kilka ważnych szczegółów dotyczących okoliczności ich pierwszego spotkania: „Czy przypomina Pan sobie, że przed 15 laty był W. Szan. Pan tym, który mnie odkrył jako malarza? Było to u p. Dra Romana Aleksandrowicza”³⁶.

W jaki sposób Ortwin odkrył Schulza jako malarza, skoro miał on wówczas na koncie tylko trzy wystawy (indywidualną w Borysławiu w marcu 1921 roku i zbiorowe we Lwowie w styczniu 1920 i w Drohobyczu w maju 1921 roku)? Można przypuszczać, że pierwsza istotna wystawa w maju–czerwcu 1922 roku na Salonie Wiosennym w Pałacu Sztuki na placu Targów Wschodnich odbyła się właśnie za

publicysta i memuarysta, za młodu pod opieką Ortwina opracował do druku między innymi *Pamiętnik* Stanisława Brzozowskiego i pisma Sorela do redagowanej przez Leopolda Staffa serii „Sympozjon” – przyp. tłum.].

33 Hasło *Ocman Opmeih*, <https://lia.lvivcenter.org/uk/projects/litlviv/database/anthropos/ortwin-ostap/1939> (dostęp: 23.12.2019).

34 Dział rękopisów Biblioteki im. Stefanyka, f. 73, Ort. 121, p. 11, ark. 462.

35 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 33.

36 Ibidem, s. 34.

sprawą Ostapa Ortwina, kierownika biura propagandy Międzynarodowych Targów Wschodnich we Lwowie (to inny wariant nazwy zajmowanego przezeń stanowiska). Na wystawie tej, połączonej z wystawą Marcellego Harasimowicza i wystawą zbiorową profesora Kazimierza Sichulskiego, Bruno Schulz zaprezentował dwadzieścia swoich prac: obok dziesięciu grafik z *Xiggi bałwochwalczej* zamieszczono dziesięć innych, z których nabyć można było tylko dwie, osiem zaś wypożyczono z prywatnych kolekcji (być może Romana Alexandrowicza, Ostapa Ortwina lub Maksymiliana Goldsteina)³⁷. Renoma instytucji, duża liczba gości, dobór eksponatów dokonany przez profesjonalne jury, rozgłos w prasie – wszystkie te czynniki miały wpływ na ocenę wystawy, którą z dystansu czasu artysta uznał za moment odkrycia własnej twórczości.

Wróćmy do osoby Romana Alexandrowicza. W komentarzu do *Księgi listów* Jerzy Ficowski pisał o nim: „Doktor praw, znany w latach międzywojennych adwokat lwowski, miłośnik sztuki, przyjaciel Ostapa Ortwina od czasów młodości”³⁸.

W wydaniu *Księgi listów* z 2016 roku kilka listów opublikowano po raz pierwszy, między innymi list lwowskiego adwokata Mieczysława Lustiga (męża Mili Lustig, przyjaciółki Schulza z Drohobycza, jednej z protagonistek *Xiggi bałwochwalczej*) oraz Adolfa Reutta, warszawskiego prawnika i działacza ruchu narodowo-radykalnego. W listach tych w różnych kontekstach również pada nazwisko Alexandrowicza.

Adolf Reutt pisał do Schulza w 1938 roku: „Będąc u p. mec. Aleksandrowicza we Lwowie, widziałem w gabinecie mecenasa szereg prac Sz. Pana. Prace te zrobiły na mnie duże wrażenie i dostarczyły doprawdy niecodziennych przeżyć”³⁹, po czym bez ceregieli prosił o przysłanie kilku oryginałów, by mógł zainteresować twórczością Schulza amatorów sztuki w kręgu swoich znajomych.

Roman Alexandrowicz urodził się w Krakowie 30 kwietnia 1882 roku, średnie wykształcenie zdobył w drohobyckim gimnazjum, do którego uczęszczał od 1892 do 1900 roku, o czym świadczą dzienniki szkolne gimnazjum. Na liście figurował pod swoim metrykalnym mianem Efraim Feiweł (imię ojca, kupca z Drohobycza, pojawia się w dwóch wariantach: Osias i Asyasz)⁴⁰. W tymże gimnazjum o jeden rocznik wyżej uczył się Izrael Baruch Schulz (ur. 4 września 1881)⁴¹. Kiedy Izydor Schulz w latach 1909–1914 pracował jako inżynier w drohobyckim magistracie, adwokat Roman Alexandrowicz wymieniany był nieraz na łamach lokalnej prasy

37 *Katalog Salonu Wiosennego połączonego z wystawą art. malarza Marcellego Harasimowicza i wystawą zbiorową art. malarza prof. Kazimierza Sichulskiego w Pałacu Sztuki na Placu Targów Wschodnich, maj–czerwiec 1922, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, poz. 258–277.*

38 B. Schulz, *Księga listów*, s. 336.

39 *Ibidem*, s. 324.

40 DALO, f. 1262, op. 11, spr. 36, ark. 116; spr. 37, ark. 154; spr. 38, ark. 172.

41 DALO, f. 1262, op. 11, spr. 36, ark. 153; spr. 37, ark. 184; spr. 38, ark. 199.

jako radny⁴². W latach dwudziestych i trzydziestych jego nazwisko często pojawiało się w lwowskiej prasie w związku z postępowaniami sądowymi (w samej gazecie „Chwila” jego nazwisko wzmiankowane było ponad trzydzieści razy), a informatory podawały adres adwokata: Fredry 8 (obecnie prospekt Szewczenki 25). W tym miejscu na planie Lwowa i w biografii Schulza warto rozejrzeć się uważniej.

Naróżny budynek u zbiegu ulic Fredry i dawnej Akademickiej (obecnie prospekt Szewczenki), wzniesiony w 1911 roku według projektu architekta Jana Schulza (na jedenaście mieszkań), słynie z kawiarni „Roma”, która się w nim mieściła od momentu jego wzniesienia do II wojny światowej. Józef Mayen pisał w swoim przeglądzie lwowskich kawiarni: „Żadna kawiarnia nie była nigdy od «Romy» ani większa, ani świętsza, ani w dobre przykłady obfitsza”⁴³. Mieściły się w niej dwie sale. Jedna sala, inteligencka, od strony ulicy Fredry, przeznaczona była dla samotników ze stałymi miejscami i niezmiennymi zwyczajami (niezmienna czarna i obowiązkowy przegląd gazet codziennych) oraz stolikami dla szachistów. Druga – wielka sala „towarzyska” od strony ulicy Akademickiej⁴⁴. Śpiewał tu i grał na gitarze sam Emanuel Szlechter z towarzyszącym mu przy fortepianie Juliuszem Gablem. W salach „Romy” spotykali się uczeni, twórcy słynnej lwowskiej szkoły matematycznej: Stefan Banach, Hugo Steinhaus, Stanisław Ulam, Myron Zarycki, którzy, czy to ze względu na długi, czy z innych powodów, w 1935 roku przenieśli się do sąsiedniej, skromniejszej kawiarni „Szkockiej” i rozsławili ją na cały świat. „Roma” wiązała się też ściśle z osobą Ostapa Ortwina. Ciekawie pisał o tym Włodzimierz Pietrzak w liście do Jerzego Stempowskiego z 22 września 1936 roku: „Ortwin, pełen życzliwości ku światu, o siwych włosach, lecz nie zgasłych oczach młodzieńca, urzęduje to w lokalu Związku, to w kawiarni. Do jego stolika ludzie miejscowi, tzw. literaci, podchodzą z rodzajem nabożeństwa. On ma tutaj tę powagę, jaką lew uzyskuje wśród drobnych zwierząt pustyni”⁴⁵. Właśnie nad kawiarnią „Roma” mieszkał znany lwowski adwokat Roman Alexandrowicz, którego gabinet ozdabiała praca Brunona Schulza. To tutaj, jak już była mowa, w 1921 roku Ostap Ortwin poznał drohobyckiego artystę i jego dzieła, tutaj też w osiemnaście lat później zapragnął zdobyć na własność prace Schulza młody warszawski adwokat Adolf Reutt.

Naprzeciwko domu, w którym mieszkał Alexandrowicz, w neogotyckiej kamienicy na ulicy Fredry 7, mieściła się pracownia malarska profesora Państwowej

42 „Tygodnik Samborsko-Drohobycki”, 13 marca 1904, nr 11, s. 1; „Tygodnik Drohobycki”, 12 października 1912, nr 36, s. 2.

43 J. Mayen, *Gawędy o lwowskich kawiarniach*, „Chwila”, 9 lipca 1934, nr 5494, s. 11.

44 Ibidem, s. 11.

45 Cyt. za: *Listy Romana Ingardena do Ostapa Ortwina*, oprac. S. Ukrainiec, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 1, s. 194.

Szkoły Przemysłowej we Lwowie Kazimierza Sichulskiego (1879–1942), którego zbiorowej wystawie w maju–czerwcu 1922 roku towarzyszyło dwadzieścia prac Brunona Schulza. W tym też budynku od 1936 roku mieściła się pracownia fotografii artystycznej „Światłocień”, którą kierowała lwowska przyjaciółka Schulza, fotograficzka Wanda Diamand (ur. 1895, bratanica znanego działacza socjalistycznego, parlamentarzysty Hermana Diamanda)⁴⁶. Mieszkała ona na piątym piętrze kamienicy na tejże ulicy Fredry pod numerem 4. Częstoimi gośćmi, jak wspominał Ignacy Witz, bywali tam: Ludwik Lille, Marian Wnuk, Marek Włodarski, Roman i Margit Sielscy, Antonina Richter, Roman Turyn i Bruno Schulz, na którego osiemnastoletni Witz, jak wyznał później, „chorował: na styl schulzowski, na schulzowską technikę”⁴⁷. Wspomnienia o salonie Wandy Diamand na Fredry, z wyliczeniem wyżej wymienionych stałych gości, pozostawiła również Izabela Czermakowa. Badacze twórczości Leopolda Lewickiego odnotowują, że malarz po zwolnieniu z aresztu w 1936 roku przez pewien czas mieszkał u fotograficzki⁴⁸, Bruno Schulz mógł zatem kontaktować się również z tym znanym artystą.

W liście Lustigów z 17 lipca 1938 roku mowa była o próbach załatwienia pracy w przedsiębiorstwie naftowym na czas wakacji studenckich dla przyjaciela ich syna, który studiuje we Włoszech. Zwracali się w tej kwestii do Schulza „ze względu na Twój intymny stosunek z Bauerami w «Galicji»”, a w dopisku do listu męża Miła konkretyzowała, kto mógłby być pomocny w tej sprawie: „o ile Bauerowej nie uda się, staraj się może przez Aleksandrowicza, Wygarda lub innych”⁴⁹. Przy okazji uzupełnię tu informacje o Bauerach podane w przypisach do listów: mowa o dyrektorze rafinerii „Galicja” Karolu Bauerze, o inżynierze Marcelim Bauerze, wicedyrektorze firmy „Galicja” w Drohobyczu, oraz o jego żonie Annie. Karol i Anna byli członkami grupy „Kalleia” (Anna należała do kierownictwa tego stowarzyszenia naukowo-literackiego)⁵⁰ oraz Towarzystwa Miłośników Muzyki w Drohobyczu⁵¹. Karol i Marceli Bauerowie byli członkami towarzystwa dobroczynnego Opiekunowie Szpitala Żydowskiego w Drohobyczu⁵², Karol ponadto w 1935 roku został przyjęty do wspomnianego stowarzyszenia B’nei B’rith⁵³.

Odnośnie do Aleksandrowicza wzmiankowanego w liście Lustigów trzeba zwrócić uwagę na przykrą pomyłkę. W przypisach jest on identyfikowany jako inżynier Stanisław Aleksandrowicz, dyrektor wodociągów lwowskich, przyjaciel

46 Dane biograficzne ustaliła i udostępniła Iryna Kotłobułatowa.

47 D. Jarecka, *Ignacy Witz*, http://fogg.pl/index_files/Page876.htm (dostęp: 12.10.2019).

48 Z. Libera, *Van Gogh spod Czortkowa*, <https://przekroj.pl/kultura/van-goghspod-czortkowa-libera-wybiera-czyli-subiektywny-pocz> (dostęp: 14.10.2019).

49 B. Schulz, *Księga listów*, s. 323.

50 DALO, f. 1, op. 54, spr. 426, ark. 6–7.

51 DALO, f. 1, op. 54, spr. 476, ark. 3–8.

52 DALO, f. 1, op. 53, spr. 281, ark. 4.

53 *Książka adresowa członków Związku Żyd. Stowarzyszeń Humanitarnych*, s. 70.

Izydora Schulza (który zmarł na atak serca w jego domu)⁵⁴. Stanisław Aleksandrowicz (urodzony we Lwowie 6 października 1870 roku) od roku 1900 do końca życia był dyrektorem Zakładów Wodociągowych miasta Lwowa. Bezspornie znał Izydora Schulza, obaj bowiem zasiadali w Radzie Izby Przemysłowo-Handlowej we Lwowie od 1929 roku⁵⁵ do swojej przedwczesnej śmierci⁵⁶. Stanisław Aleksandrowicz zginął tragicznie 22 lipca 1934 roku (utonął w Bałtyku koło Jastarni, ratując tonącą kobietę), jeszcze przed śmiercią Izydora Schulza 20 stycznia 1935 roku⁵⁷.

Tymoteusz Skiba, badając życiorys Izydora Schulza, na podstawie *Księgi metrykalnej zgonów* ustalił miejsce jego śmierci – ulica Ciepłaka 11 – i zidentyfikował osobę Marka Aleksandrowicza, właściciela mieszkania, w którym doszło do tragicznego zdarzenia.

Na listach wyborców do Rady Gminy Żydowskiej miasta Lwowa można odnaleźć datę urodzenia (24 listopada 1890 roku) i adres zamieszkania Marka Aleksandrowicza w latach dwudziestych: ulica Hoffmana 3 (obecnie ulica Werchratskiego)⁵⁸; w latach trzydziestych – ulica św. Zofii 28 (obecnie ulica Iwana Franki), ulica boczna Potockiego 11 (późniejsza nazwa: ulica Arcybiskupa Ciepłaka, obecnie Żukowskiego), ulica Akademicka 7⁵⁹. Był zapewne synem adwokata Artura Aleksandrowicza (1866 – 24 stycznia 1935), działacza syjonistycznego, fundatora lwowskiego klubu sportowego Makkabi, który mieszkał na ulicy Hoffmana 7⁶⁰. Związki rodzinne Marka z pozostałymi Aleksandrowiczami wspomnianymi w niniejszym tekście i pewne dane biograficzne wymagają jeszcze uściślenia. Informacje o pracy zawodowej i działalności społecznej Marka Aleksandrowicza są już satysfakcjonujące.

Doktor Marek Aleksandrowicz był dyrektorem jednego z największych przedsiębiorstw przemysłu naftowego w Europie – spółki akcyjnej „Gazy Ziemi” (1920–1939). Siedziba spółki mieściła się we Lwowie na ulicy Akademickiej 7. Jej kapitał zakładowy wynosił 12,5 milionów złotych, majątek stanowiły kopalnie ropy i gazu ziemnego w Schodnicy (254 szyby), gazoliniarnia w Borysławiu, tłocznia ropy w Borysławiu, rafineria ropy we Lwowie oraz ropociągi⁶¹. Marek Aleksandrowicz był także członkiem Rady Nadzorczej Towarzystwa Handlowego Przemysłu Naftowego SA (1924–1939); do współudziałowców spółki należały

54 B. Schulz, *Księga listów*, s. 434.

55 „Chwila”, 28 marca 1929, nr 3597, s. 13.

56 „Chwila”, 29 listopada 1934, nr 5636, s. 12.

57 „Chwila”, 21 stycznia 1935, nr 5687, s. 3.

58 Centralny Derżawnyj Istorycznyj Archiw Ukrainy, m. Lwiv [dalej: CDIAL], f. 338, op. 1, spr. 1349, ark. 5.

59 CDIAL, f. 338, op. 1, spr. 415, ark. 3.

60 CDIAL, f. 338, op. 1, spr. 1349, ark. 5; „Chwila”, 25 stycznia 1935, nr 5691, s. 4.

61 „Rocznik Polskiego Przemysłu i Handlu” 1938, nr 1173.

między innymi Galicja SA (Lwów), Gazy Ziemne SA, Gartenberg i Schreyer SA (Jasło), Polmin (Lwów), siedziba mieściła się we Lwowie na ulicy Kościuszki 7⁶². Marek Aleksandrowicz należał do Związku Polskich Przemysłowców Naftowych we Lwowie (ulica Sapiehy 3); obok Ignacego Wygarda był współwłaścicielem i dyrektorem Pionier SA dla Poszukiwania i Wydobywania Materiałów Bitumicznych⁶³.

Działalność społeczna i dobroczynna Marka Aleksandrowicza uderza skalą i różnicowaniem: ponad dwadzieścia lat spędził w składzie Kuratorium Towarzystwa Warsztatów Rękodzielniczych dla Dziewcząt Żydowskich (między innymi Szkoła Zawodowa Żeńska na ulicy Piekarskiej 9, internat dla sierot, szkoła gospodarstwa domowego)⁶⁴; w zarządzie lwowskiego komitetu Keren Hajesod (dla obrony Palestyny)⁶⁵; współfinansował budowę gimnazjum w Jerozolimie⁶⁶; niósł pomoc dla ofiar mrozów w 1929 roku⁶⁷; wspomógł budowę pomnika Józefa Piłsudskiego we Lwowie⁶⁸; wspierał Żydów deportowanych z Niemiec w 1939 roku⁶⁹; łożył wielkie sumy w imieniu firmy i własnym na FON i na Pożyczkę Obrony Przeciwlotniczej⁷⁰; „Gazy Ziemne” ofiarowały dwa samoloty lwowskiemu pułkowi lotniczemu⁷¹.

W roku 1931 Marek Aleksandrowicz został przyjęty do wspomianej już łoży „Leopolis” stowarzyszenia B'nei B'rith, które jednoczyło ludzi o wysokiej pozycji społecznej, zamożnych i dobrze wykształconych⁷².

Pośrednim dowodem, że Izydor Schulz zmarł w mieszkaniu Marka Aleksandrowicza, jest wiadomość opublikowana na łamach „Chwili”: 23 lutego 1935 roku informowano, że na miejsce zmarłego inżyniera Schulza do Izby Przemysłowo-Handlowej uzgodniono już zgłoszenie kandydatury Marka Aleksandrowicza⁷³, nazajutrz zaś pojawił się następujący komunikat: „Prosi nas p. dr Aleksandrowicz, dyrektor «Gazów Ziemnych», o zaznaczenie, że kwestia kandydatury jego w miejsce zmarłego inż. Schulza nie została z nim uzgodniona. O mandat opróżniony nie zabiega ze względów osobistych, wychodząc

62 „Rocznik Polskiego Przemysłu i Handlu” 1938, nr 1209.

63 „Rocznik Polskiego Przemysłu i Handlu” 1934, nr 890.

64 „Chwila”, 24 marca 1935, nr 5749, s. 12; „Chwila”, 12 maja 1938, nr 6875, s. 9.

65 „Chwila”, 11 września 1929, nr 3761, s. 10; „Chwila”, 15 grudnia 1934, nr 5652, s. 9; „Chwila”, 20 stycznia 1935, nr 5686, s. 8.

66 „Chwila”, 11 grudnia 1921, nr 1038, s. 5.

67 „Chwila”, 16 lutego 1929, nr 3557, s. 9.

68 „Chwila”, 16 maja 1935, nr 5800, s. 4.

69 „Chwila”, 14 lutego 1939, nr 7147, s. 8; „Chwila. Wydanie Wieczorne”, 27 marca 1939, nr 1412, s. 4.

70 „Chwila”, 6 kwietnia 1939, nr 7198, s. 4.

71 „Chwila. Wydanie Wieczorne”, 4 czerwca 1938, nr 1162, s. 4; „Gazy Ziemne” Spółka Akcyjna dla Przemysłu Naftowego we Lwowie, lotnisko Skniłów pod Lwowem, Lwów 1938, <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4279> (dostęp: 20.01.2020).

72 Ł. T. Sroka, op. cit., s. 99.

73 „Chwila”, 23 lutego 1935, nr 5720, s. 15.

ponadto z założenia, że mandat ten przypaść winien reprezentantowi koncernu «Galicja»⁷⁴.

Zwracając się do Brunona Schulza z prośbą o protekcję w przedsiębiorstwie naftowym w 1938 roku, trzy lata po śmierci Izydora, Mieczysław i Mila Lustigowie potwierdzali tym samym jego przyjacielskie relacje nie tylko z Bauerami, znajomymi z lat młodości, lecz także z Ignacym Wygardem (dyrektorem firmy Polski Eksport Naftowy)⁷⁵ i Markiem Aleksandrowiczem.

Powróćmy nareszcie do tego, od którego rozpoczęliśmy ten szkic, do autora noweli ilustrowanej przez Brunona Schulza na łamach „Chwili” – Oskara Alexandrowicza.

Pierwsze skąpe wiadomości o nim podał w swoim studium Jerzy Malinowski⁷⁶, biogram uzupełnił później Jurij Biriuljow⁷⁷. Niżej przytaczamy dane, jakie udało się ustalić w wyniku kwerendy na użytek niniejszego szkicu.

Oskar Alexandrowicz (27 kwietnia 1885 – 1939?). Rysownik, malarz, krytyk sztuki, adwokat. Urodził się w Drohobyczu jako młodszy brat Romana Alexandrowicza. Ukończył gimnazjum w Drohobyczu w 1904 roku⁷⁸. Ojciec Ozyasz, który według dzienników szkolnych Romana trudnił się kupiectwem, w okresie lat szkolnych Oskara pracował już w przemyśle naftowym⁷⁹. Oskar w 1904 roku zapisał się do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, tamże w roku akademickim 1904/1905 uczęszczał na zajęcia z malarstwa w pracowni Józefa Mehoffera⁸⁰. W 1905 roku wystawił swoje prace (cztery rysunki) w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, ilustrował „Rocznik Żydowski” na rok 1906 (winieta tytułowa; ilustracja *Opuszczona chata*, s. 25; winieta ozdobna, s. 164). W 1906 roku został wybrany na przewodniczącego Towarzystwa Młodzieży Żydowskiej „Makabea” w Drohobyczu⁸¹. Od 1906 roku występował w druku jako krytyk sztuki, ogłaszał recenzje i artykuły o sztuce żydowskiej⁸² i o artystach żydowskich, między innymi o Samuelu Hirszenbergu, Efraimie Moszem Lilienie, Wilhelmie Wachtlu⁸³. W *Almanachu żydowskim* w 1910 roku zamieścił zwięzłe

74 „Chwila”, 24 lutego 1935, nr 5721, s. 13.

75 I. Wygard, *Warunki bytu i rozwoju własnego przemysłu naftowego. Ankieta naftowa odbyta dnia 25 marca 1933 roku z inicjatywy Izby Przemysłowo-Handlowej we Lwowie*, Lwów 1933, s. 127, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/16984/> (dostęp: 20.01.2020).

76 J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 98.

77 *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Uzupełnienia i sprostowania do tomów 1–4*, red. M. Biernacka, Warszawa 2003, s. 10.

78 *Sprawozdanie C.K. Wyższego Gimnazjum w Drohobyczu za rok szkolny 1904*, Drohobycz 1904, s. 95.

79 DALO, f. 1262, op. 11, spr. 42, ark. 186.

80 *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. 1895–1939*, t. 2, Wrocław 1969, s. 226.

81 J. Malinowski, op. cit., s. 98.

82 *Sztuka żydowska*, „Wschód”, 21 kwietnia 1908, nr 16, s. 9–10.

83 *Samuel Hirszenberg*, „Wschód”, 25 września 1908, nr 38, s. 2–3; *Bücher der Bibel*, „Wschód”, 25 grudnia 1910, nr 51, s. 2–4; *Wystawa Wilhelma Wachtla*, „Wschód”, 30 czerwca 1909, nr 18, s. 2–3.

charakterystyki dziewiętnastu artystów⁸⁴. W swojej działalności wystawienniczej, oświatowej i wydawniczej był popularyzatorem żydowskiej kultury plastycznej.

Miał stopień doktora praw i prowadził praktykę adwokacką. W latach 1937–1939 mieszkał we Lwowie, jako krytyk sztuki zamieścił w „Chwili” ponad dwadzieścia artykułów, szkiców, recenzji o tematyce artystycznej⁸⁵, a także dwa opowiadania: *Z dworu ślepej bogini* i *O nieudanym portrecie i takiejże śmierci ciotki Anny*⁸⁶. W obu łatwo rozpoznać realia Drohobycza, chociaż nazwy miasta nie wskazują. Styl autora jest ironiczny, z kpiącymi, celnymi charakterystykami mieszkańców prowincjonalnej miejsciny. Główny bohater drugiego opowiadania, młody malarz amator, uczeń gimnazjum, dla zarobku zgadza się sportretować swoją ciotkę, ale próba ta kończy się fiaskiem.

Na łamach „Chwili” pojawiały się również anonse publicznych odczytów Oskara Alexandrowicza, na przykład *Artystyczne rzemiosła u Żydów*⁸⁷ czy *Żydzi w obrazach Rembrandta*⁸⁸. Jest mało prawdopodobne, by drohobyczanin, badacz malarstwa żydowskiego i krytyk sztuki nie pisał lub nie wypowiedział się o Brunonie Schulzu, warto więc kontynuować poszukiwania.

We Lwowie Oskar Alexandrowicz mieszkał pod adresem ulica Domagaliczów 8 (obecnie ulica Akademika Pawłowa 8)⁸⁹. W tymże domu na początku niemieckiej okupacji za sprawą Jarosławy Muzyki, która przez kilka miesięcy pracowała w biurze kwaterunkowym, znaleźli lokum wysiedleni przez Niemców Margit i Roman Sielscy⁹⁰. We Lwowie sowieckim dom ten i salon Sielskich stały się symbolem nonkonformizmu i ocalenia europejskich tradycji w epoce socrealizmu i totalitaryzmu sowieckiego.

Okoliczności śmierci Oskara Alexandrowicza nie są znane. Jego brata Romana aresztowało NKWD. Został zamordowany w Kijowie w 1940 roku, a pochowany w Bykowni pod Kijowem⁹¹.

84 O. Aleksandrowicz, *Do naszych ilustracji*, w: *Almanach żydowski*, red. L. Reich, Lwów 1910, s. 245–255.

85 *Sto lat malarstwa lwowskiego (1790–1890)*, „Chwila”, 17 lipca 1937, nr 6582, s. 9–10; 18 lipca 1937, nr 6583, s. 5–6; *ET TAMEN MOVETUR!*, „Chwila”, 31 sierpnia 1937, nr 6627, s. 7 (o prześladowaniach sztuki nowoczesnej w Trzeciej Rzeszy); *Jan Matejko*, „Chwila”, 30 lipca 1938, nr 6953, s. 10; *Artur Grottger*, „Chwila”, 31 lipca 1937, nr 6954, s. 11–12; *Zegary i zegarki*, „Chwila”, 10 sierpnia 1938, nr 6606, s. 7–8; *Tiara Saithapharhesa*, „Chwila”, 4 kwietnia 1939, nr 7196 (o falsyfikacie wyrobu żydowskiego złotnika z Odessy wystawianym w Luwrze jako relikwia Rurykowiczów); *Wystawa nieznanych prac Maurycego Gottlieba*, „Chwila”, 4 maja 1938, nr 6867, s. 9.

86 O. Alexandrowicz, *O nieudanym portrecie i takiejże śmierci ciotki Anny*, „Chwila”, 19 marca 1938, nr 6823, s. 9–10.

87 *Muzeum Żydowskie. Wystawa druków na płótnie. Otwarcie poprzedzi odczyt Dr. Alexandrowicza p.t. „Artystyczne rzemiosła u Żydów”*, „Chwila”, 7 maja 1939, nr 7239.

88 *Odczyt Dr. Oskara Aleksandrowicza „Żydzi w obrazach Rembrandta” w Sali Żyd. Tow. Art. Lit. ul. Kopernika 16 II p.*, „Chwila”, 27 stycznia 1939, nr 7129, s. 10.

89 *Informator miasta Lwowa i województwa lwowskiego*, Lwów 1938, s. 65.

90 O. Гнатюк, *Відвага і сміх*, Київ 2015, s. 356–357.

91 *Ukraińska Lista Katyńska*, Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Warszawa 1994, s. 1.

Dzięki czterem niewielkim rysunkom Brunona Schulza odnalezionym na łamach „Chwili” po osiemdziesięciu latach od ich pierwszej publikacji powracają zapomniane nazwiska i życiorysy tych, którzy na różne sposoby pomagali mu pokonać przeszkody w życiu czy w karierze albo po prostu wspierali go swoją obecnością. Teraz to Schulz pomaga wskrzesić ich z zapomnienia, wypełnić luki pamięci zbiorowej, rekonstruować to, co utracone.

Przełożył Adam Pomorski

[archiwum]

E. Menar: Sztuki graficzne. Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borystawiu

Jesteśmy dziś świadkami świetnego odrodzenia sztuk graficznych z upadku, w jaki je wiek XIX ze swym zasadniczym brakiem zrozumienia dla istotnych problemów artystycznych pogрузzył. Wybitne talenta podniosły znów grafikę na wyżyny samodzielnej i pełnowartościowej sztuki. W zachodnich krajach zaczyna oryginalny kwasoryt lub litografia wypierać ze ścian mieszczańskiego mieszkania mechaniczne surogaty sztuki, jakimi są choćby najdoskonalsze reprodukcje.

W odróżnieniu od malarstwa właściwego, operującego barwą, obejmuje grafika wszystkie techniki posługujące się jednobarwną kreską i tonem. W ciałniejszym znaczeniu nazywamy mianem grafiki oryginalnej ogół technik, które pozwalają dzieło sztuki powielać, jednakowoż w ten sposób, by ze śladów twórczej ręki i ducha artysty, na których polega właściwa wartość oryginału, nic uronionym nie zostało. Warunkowi temu odpowiadają drzeworyt, akwaforta i litografia oryginalna.

Podczas gdy drzeworyt, już we wczesnym średniowieczu w Europie znany, stał się dominującą techniką w sztuce Dalekiego Wschodu, sztuka zachodnia przechodzi wnet do subtelniejszej i bogatsze możliwości otwierającej techniki miedziorytniczej. Na polerowanej płycie miedzianej wciną rytownik ostrym narzędziem kontury swych figur i w utworzone w ten sposób rowki wciera następnie farbę drukarską. Odbitkę sporządza się na zmięczonym we wodzie papierze, który prasa miedziorytnicza wtlacza w rowki płyty miedzianej, gdzie napaja się farbą. W ten sposób powstaje odbitka, która nic z tego, co artysta płycie powierzył, nie zatracą i każde drgnienie jego ręki wiernie oddaje.

Praca rytownika stawia zręczności i sile jego ręki znaczne wymagania. Twardy materiał, w który wciną swe linie, nie dopuszcza swobody i lekkości, ręcznemu

rysunkowi właściwej. Miedzioryt ma w sobie coś twardego i związanego. Gdy zatem sztuka zachodnia zaczyna za przykładem Flamandczyków i Holendrów dążyć do większej malarskości, do rozpuszczania twardej plastycznej formy w grze światłocienia, dążeniu temu z pomocą przychodzi nowa technika graficzna.

Przy kwasorycie, czyli akwaforcie, ślizga się rytec po powierzchni metalu z tą samą lekkością i swobodą jak ołówek po papierze. W tym celu powierzchnia płyty miedzianej powleczone jest cienką warstwą werniksu, na której akwaforcista wykonuje igłą rysunek. Miejsca w ten sposób przez igłę obnażone z werniksu wytrawia kwas, w który zanurza się następnie płytę, co zaoszczędza rytownikowi mozolną pracę wcinania zaznaczonych na werniksie linii. Po wytrawieniu pozostaje na płycie pogłębiony rysunek, który napuszcza się farbą i odbija na prasie miedziorytniczej.

Akwaforta jest najsubtelniejszą i najwytworniejszą techniką graficzną. Posiada ona jej tylko właściwą piękność, polegającą na miękkości i sile kreski, stopniującej się od najzwiewniejszych linii do aksamitnej głębi miejsc najsilniej wytrawionych. Z jednej płyty sporządzić można tylko ograniczoną ilość odbitek, z których pierwsze, tzw. *avant la lettre*, są szczególnie przez zbieraczy cenione.

Oprócz miedzi znajdują zastosowanie aluminium, cynk, a nawet gutaperka i szkło, a każdemu materiałowi odpowiada swoista technika. Zwrócić tu musimy uwagę na technikę przez Corota wskazaną, zwaną *cliché-verre*. Polega ona na tym, że na płycie szklanej, powleczonej rodzajem werniksu nieprzepuszczającego światła, rysuje się igłą, a ten przezroczysty rysunek wypala światło słoneczne na papierze powleczonym bromkiem srebra, tworząc w ten sposób wierną odbitkę. Ten rodzaj techniki będziemy mieli sposobność oglądać na zapowiedzianej wystawie.

Przejsz historię akwaforty znaczyłoby wykroczyć daleko poza ramy niniejszego felietonu. Wspomnieć tylko należy, że wielki Rembrandt, jak jest właściwym ojcem tej całej rodziny malarzy grafików, *peintres-graveurs*, tak jest do dziś dnia niedoścignionym szczytem. W Belgii uprawiał akwafortę Rubens i inni, we Francji Callot, lubujący się w groteskowych scenach z życia włóczęgów i inwalidów. W XVIII w. uległa ta gałąź sztuki ogólnej tendencji tych czasów do elegancji i powierzchownego wdzięku, która okazała się dla grafiki zabójczą. W całej tej epoce jedynie potężny geniusz Goi, niezarażony słodką anemią czasu, tworzył na przełomie wieków prawdziwie wielkie cykle graficzne, w których ten duch twórczy uwalniał się od ciężaru przytłaczających go wizyj, pełnych grozy i dziwnej fantastyki. Od niego też wyszły zapładniające impulsy do grafiki naszych czasów. Z nowszych grafików, którzy stworzyli znaczniejsze dzieła graficzne, wymienić wypada Belgijczyka Felicjana Ropsa, który z większą prawdą i siłą niż inni współczesni oddał typ nowoczesnej kurtyzany i malował grozę erotyki naszej doby, tej Astoreth wielkich miast, której demoniczna twarz wyłania się z mroków zbiorowisk ludzkich, gorączką pracy opętanych.

Z niemieckich grafików wzbił się na wyżyny wysokiej sztuki Maks Klinger, który z potęgą i oryginalnością fantazji wciągnął w swe kręgi życie nowoczesne

i wydobył z jego prozaicznego – jak się zdawało – realizmu dziwną poezję. W cyklach utworów, które także technicznie są bardzo interesujące, interpretuje czy to wiosnę młodości, czy to wstrząsające tragedie wielkiego miasta, czy też cierpki helleński wdzięk mitologicznych sielanek. Wśród najmłodszej generacji malarzy liczba grafików wciąż wzrasta, co wskazuje na wysokie zainteresowanie naszego czasu dla tej gałęzi sztuki.

E. Menar, *Sztuki graficzne. Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu*, „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu” 1921, nr 5 (1 marca), s. 2–4. Opracował Piotr Sitkiewicz

Łesia Chomycz: Zapowiedź Schulzowskich *cliché-verre*'ów

W drugiej połowie marca 1921 roku w Borysławiu odbyła się pierwsza indywidualna wystawa Brunona Schulza, zorganizowana przez Sekcję Oświatową miejscowego Związku Urzędników Naftowych¹. Prasowy organ tej organizacji, gazeta „Świt”, popularyzował wszelkie wydarzenia, jakie odbywały się w ramach jej działalności. Wystawa Schulza nie była wyjątkiem – co więcej, wspomniano o niej częściej niż o innych inicjatywach. Poza recenzjami wśród krótkich not wyróżnia się najobszerniejszy tekst E. Menara pod tytułem *Sztuki graficzne. (Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu)*². Został on opublikowany w rubryce „Felieton”³ 1 marca, niemal dwa tygodnie przed wernisażem, w tym samym numerze, w którym ukazał się anons. Mimo że brak w nim nazwiska Schulza, nie ma wątpliwości, iż rzecz dotyczy właśnie ekspozycji jego prac. W tym czasie bowiem żadna inna wystawa nie miała być w Borysławiu otwarta.

Tekst Menara to krótki szkic poświęcony grafice w historii jej rozwoju. Autor wyjaśnia istotę i znaczenie grafiki, zaliczając do niej drzeworyt, akwafortę i litografię. Najwięcej uwagi poświęca akwafortie – jego zdaniem technice najbardziej wyrafinowanej i najtrudniejszej, umożliwiającej wykorzystanie różnorodnych materiałów. Genezę akwaforty Menar wywodzi od niedoścignionego w swym mistrzostwie Rembrandta, antenata wszystkich „*peintres-graveurs*”. Wspomina także Rubensa oraz specjalizującego się w scenach ulicznych Callota, ale za jedyne go geniusza grafiki z przełomu wieku XVIII i XIX, który wpłynął na artystów współczesnych, uważa Goyę. Wśród twórców czasowo mniej odległych wymienia niestroniącego od motywów erotycznych Féliciena Ropsa, wspominając jego wizerunek bogini Astoreth, a z grafików niemieckich najwyżej ceni Maxa Klingera, którego prace zasługują na zainteresowanie nie tylko ze względu na ich technikę, lecz również osobliwą poetyczność.

Jednym z najciekawszych aspektów szkicu jest akcent położony na technikę *cliché-verre*: „Zwrócić tu musimy uwagę na technikę przez Corot’a wskazaną,

1 Por. Ł. Chomycz, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 14, 2019, s. 13–32. Artykuł ten po części dotyczy kwestii roztrząsanych poniżej.

2 E. Menar, *Sztuki graficzne. (Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu)*, „Świt”, 1921, nr 5, s. 2–4.

3 W tej samej rubryce znajduje się również wiersz Juliusza Witkowera (Wita) *Sanna*. Prawdopodobnie poeta także debiutował na łamach „Świtu”. Jego wczesne utwory nie weszły do opublikowanych zbiorów.

zwaną *cliché-verre*. Polega ona na tym, że na płycie szklanej, powleczonej rodzajem werniksu nieprzepuszczającego światła, rysuje się igłą, a ten przezroczysty rysunek, wypala światło słoneczne na papierze powleczonym bromkiem srebra, tworząc w ten sposób wierną odbitkę. Ten rodzaj techniki będziemy mieli sposobność oglądać na zapowiedzianej wystawie”⁴. Na podstawie ostatniego zdania można wnioskować, że na borysławskiej wystawie wśród kilkudziesięciu prac znalazły się także grafiki z cyklu *Xięga bałwochwalcza*. W tym miejscu po raz pierwszy wzmianka o technice *cliché-verre* pojawia się w odniesieniu do dzieł Schulza, a podobny jej opis znajdujemy w często cytowanym, znacznie późniejszym liście artysty do Zenona Waśniewskiego⁵. Szkic Menara reprezentuje wysoki poziom, zwłaszcza na tle oczekiwań, jakie można by mieć wobec publikacji w gazecie urzędników naftowych. Jak się wydaje, postawione sobie przez autora zadanie zaciekawienia czytelnika (a zarazem przyszłego widza i potencjalnego kupca) poprzez przystępne wyjaśnienie istoty sztuki graficznej i zarysowanie jej głębokiej tradycji w ramach rubryki felietonowej zostało w pełni wykonane.

Zagadką pozostaje natomiast tożsamość E. Menara, w związku z którą niczego nie udało się ustalić. Nazwisko to nigdy więcej nie pojawiło się na łamach „Świtu” i nie wiadomo nawet, czy jest prawdziwe. Można jednak przyjąć, że sygnatura jest autentyczna, gdyż gazeta rzetelnie informowała o źródłach swoich publikacji. Warto przy tym zwrócić uwagę na zbieżność łączącą autora szkicu z artystami francuskimi: malarzem Émile’em Ménardem (1862–1930), twórcą między innymi scen mitologicznych, i jego ojcem René Ménardem (1827–1887), również artystą i historykiem sztuki. Jedną z najpopularniejszych książek tego ostatniego nosi tytuł *La mythologie: dans l’art ancien et moderne*⁶. Innym znanym przedstawicielem rodu był Louis Ménard (1822–1901), znawca historii starożytnej, filozof i poeta, autor sonetu zatytułowanego *Circe*, poświęconego tej właśnie literackiej postaci⁷. Poza tym Louis i René Ménardowie wydali serię ilustrowanych publikacji o zbiorach europejskich muzeów⁸. Pytanie, czy pseudonim znany ze „Świtu”

4 E. Menar, op. cit., s. 4.

5 Por. list Brunona Schulza do Zenona Waśniewskiego z 24 kwietnia 1934 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 68.

6 R. Ménard, *La mythologie: dans l’art ancien et moderne. Suivie d’un appendice sur les origines de la mythologie*, par E. Véron, Paris, 1878. Równie dobrze znana była jego *Histoire des beaux-arts; illustrée de 414 gravures représentant les chefs-d’œuvre de l’art à toutes les époques*, Paris 1875.

7 P. Bertholot, *Louis Ménard et son œuvre: étude*, Paris 1902.

8 *Musée de peinture et de sculpture ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l’Europe. Dessiné et gravé à l’eau-forte par Réveil, avec des notices descriptives, critiques et historiques par Louis et René Ménard*, Paris 1872. Bibliografię prac obydwu znaleźć można pod adresem: <https://www.inha.fr>. To i inne wydania dostępne są na stronie: <https://www.archive.org>.

pochodzi od tego właśnie nazwiska, czy też doszło tu do zbiegu okoliczności, pozostaje otwarte. Ze względu na tematykę swych prac francuscy autorzy mogli być znani w kręgu, do którego należał Schulz. Z drugiej strony problemy mogła sprawiać nieznajomość języka, ale władał nim z pewnością Michał Friedländer⁹, otwierający wystawę jako kierownik Sekcji Oświatowej Związku Urzędników Naftowych. Pod pseudonimem „Al. Stewe” opublikował on również omówienie wystawy w Drohobyczu, na której znalazły się prace Schulza: „Z okazji wystawy prac Schulza w Borysławiu omawialiśmy szerzej charakter jego twórczości. Na obecnej wystawie zauważamy z nowych rzeczy [...]”¹⁰. Niewykluczone, że jest to nawiązanie do recenzji ekspozycji borysławskiej, podpisanej pseudonimem „S. N-owa”, gdzie wspomniane zostały konkretne dzieła artysty¹¹, nie ma jednak co do tego absolutnej pewności. Możliwe, że Friedländer zwraca się tu do czytelników jako stały współpracownik „Świtu” i redaktor rubryki „Kultura i oświata”, w której znalazła się większość drobnych wzmianek o wystawie. Może wreszcie słowa te dotyczą także szkicu E. Menara? Redaktorowi mogło chodzić o urozmaicenie łamów gazety, jak również o szerszą popularyzację wydarzenia organizowanego przez kierowaną przez niego sekcję Związku.

Główny komentarz na temat twórczości Schulza wygłosił podczas wernisażu w Borysławiu Stanisław Weingarten. W notatce, która pojawiła się w związku z tym w „Świcie”, czytamy, że prelegent „w pięknym i głęboko ujętym referacie wprowadził słuchaczy w świat twórczości artystycznej Schulza. Przecistawiając go mistrzom, z których szkoły wyszedł, ujawnił z subtelnym wczuciem różnicę między erotyką w twórczości Goi, Ropsa i Klingera a formą, jaką ta intymna strona życia w dziełach Schulza przybrała”. Tekst Menara również zawiera krótką charakterystykę twórczości Ropsa, Klingera i Goi, jednak chociaż znajdują się w nim uwagi dotyczące śladów wpływu ostatniego z nich na grafików współczesnych autorowi, brak bezpośredniego porównania z twórczością Schulza.

O Stanisławie Weingartenie wiemy bardzo niewiele. Jerzy Ficowski pisze, że był on przyjacielem Schulza, „najwcześniejszym sojusznikiem i wyznawcą twórczości przyszłego autora *Sklepow cynamonowych*”¹². Sam nie tworzył, ale był znawcą i miłośnikiem malarstwa, muzyki i literatury. Rozpoczął studia artystyczne w Berlinie i prawnicze we Lwowie, lecz żadnych nie ukończył i pracował jako

9 Na łamach „Świtu” można również znaleźć fragmenty powieści Romain Rollanda *Jan Krzysztof* w przekładzie Friedländera, o czym wspomina Iwonna Michalska w artykule *Nauczyciel dla nauczycieli i wychowawców. Michał Friedländer jako popularyzator wiedzy o wychowaniu w latach międzywojennych*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 48, s. 137. Na temat relacji między Friedländerem a Schulzem por. Ł. Chomycz, op. cit., s. 20; U. Makowska „Dziwna awersja”. *O wystawach Schulza*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 16.

10 Al. Stewe, *Z wystawy obrazów*, „Świt”, 1921, nr 11, s. 7.

11 S. N-owa, *Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Schulza)*, „Świt”, 1921, nr 6, s. 2–3.

12 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolicy*, Sejny 2002, s. 285.

urzędnik w towarzystwie naftowym. Zdaniem badacza swe rozległe zainteresowania artystyczne i humanistyczne po części zawdzięczał Schulzowi¹³. Całkiem możliwe, że jego wystąpienie na wernisażu było również inspirowane refleksjami artysty, bo któż inny wiedziałby więcej o jego twórczości? Być może to jemu samemu najbardziej zależało na pokazaniu publiczności, czym różniła się ona od sztuki mistrzów, „z których szkoły wyszedł”, co „z subtelnym wczuciem” wykazał Weingarten. Niewykluczone, że pewna część tej wypowiedzi, pełniącej funkcję swoistego wstępu, została opublikowana¹⁴ w opracowaniu redakcyjnym.

Tekst dotyczący wystawy sztuki pojawił się na łamach „Świtu” przynajmniej jeszcze raz. W przededniu wernisażu ekspozycji w Drohobyczu w maju 1921 roku opublikowano w gazecie refleksje o malarstwie profesora Adolfa Bienenstocka, który następnie sam wernisaż prowadził, a krótko później, w trakcie trwania wystawy, wygłosił odczyt na analogiczny temat. Wiadomo również, że o sztuce wykładali w ramach działalności Sekcji Oświatowej Związku Urzędników Naftowych Marek Doerfler i Wilhelm Engelkreis.

Jakkolwiek by patrzeć, związek autora publikacji z Brunonem Schulzem wydaje się oczywisty. Przy tym technika *cliché-verre*, o której pisze Menar, była mało znana i rzadko wykorzystywana. Nie wiadomo nawet dokładnie, skąd Schulz się o niej dowiedział i jak ją opanował. Z tego powodu autorzy *Słownika schulzowskiego* zakładają, że źródłem wiedzy były publikacje specjalistyczne, a drohobycki artysta był zapewne jedynym grafikiem w Polsce, który się nią posługiwał¹⁵. Kto wie czy w lekturze źródeł francuskojęzycznych nie pomagał Schulzowi Friedländer – jeśli tak, to szkic Menara może zostać uznany za jeszcze jedno świadectwo ich współpracy.

Czasem można odnieść wrażenie, że biografia Schulza, z którą nierozzerwalnie wiąże się jego twórczość, jest jeszcze słabiej rozpoznana, niż nam się wydaje¹⁶. Dlatego konieczne są dalsze badania nad szkicem E. Menara oraz postaciami Michała Friedländera i Stanisława Weingartena i ich związkami z dorobkiem drohobyckiego artysty i pisarza.

Przełożył Marek Wilczyński

13 Por. rozdział *Alfabet Weingartena* w: ibidem, s. 281–292.

14 Na przykład pewne zdziwienie budzi różnica między użyciem cyfr arabskich i rzymskich.

15 Por. hasło *Cliché-verre*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 59–64.

16 Kilka lat temu refleksje na ten temat sformułował Stanisław Rosiek w tekście *Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?*, w: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniak, Drohobycz 2014, s. 103–105.

Aleksandra Skrzypczyk: Głos Schulza

Jaki głos miał Bruno Schulz? Jak mówił? W jaki sposób interpretował głosowo własne opowiadania? Dysponujemy dzisiaj wieloma wspomnieniami, w których bliscy Schulza dokładnie opisują jego wygląd zewnętrzny (któremu notabene poświęconych zostało kilka tekstów w poprzednim numerze „Schulz/Forum”¹). Jednak niewielu świadków wspomina jego głos. Emil Górski, jego uczeń i przyjaciel, a po wojnie nauczyciel gry na skrzypcach, zapamiętał, że Schulz mówił „głosem subtelnym i przytłumionym, pięknie i sugestywnie, wolno i starannie dobierając słowa”². Według Józefiny Szelińskiej miał deklamować wiersze Rilkego, które znał na pamięć, głosem „niezapomnianym, sugestywnym”, „tajemniczo dalekim od wszelkiego recytatorstwa, jakby to on sam tworzył te wiersze”³. Jerzy Ficowski, pisząc w *Regionach wielkiej herezji* o aparycji Schulza, tak starał się odtworzyć głos pisarza (którego nigdy przecież nie słyszał): „w sposobie mówienia, głosie, zwykle ściszym, czasem zbliżonym niemal do szeptu, było wiele miękkości połączonej z nieodpartą, choć nienarzucającą się i jakby samą sobą zawstydzoną siłą przekonywania”⁴. Biograf nie unikał przy tym dopasowania tonacji i barwy głosu oraz sposobu artykulacji do stereotypu skromnego, nieśmiałego nauczyciela.

Byli i tacy, którzy nie ulegali zauroczeniu głosem Schulza. Andrzej Chciuk pisał wprost w *Atlantydzie* o tym, że autor *Sklepów cynamonowych* „żydłaczył”. Mariana Jachimowicza irytowała u Schulza infantylna wymowa głoski „r”⁵.

-
- 1 Zob. K. Warska, *Portret nauczyciela. Jak uczniowie odmalowali Brunona Schulza*; M. Ogonowska, *Mężczyzna Bruno Schulz*; J. Orzeszek, *Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza*; M. Jachimowicz, *Wspomnienie Brunona Schulza*; S. Rosiek, „Tak bliscy mi jak sam sobie jestem bliski”. *Jachimowicz o Schulzu i borysławskim „zagłębiu poetyckim”*, „Schulz/Forum” 14, 2019, s. 131–168, 189–211.
 - 2 List Emila Górskiego do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk [tom w przygotowaniu do druku]. Język służący do opisu głosu oraz muzyki jest ułomny, musi poprzestawać na przymiotnikach. Pisał o tym Roland Barthes w tekście *Grain de la voix* (*Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 229–237).
 - 3 List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1967 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego.
 - 4 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 23.
 - 5 Chciuk tak wspominał sposób mówienia Schulza (chyba nie bez cienia antysemityzmu): „Ciekawe było, że w potocznej rozmowie Bruno Schulz nie wysławiał się dobrze. Często zaciął się albo mówił polszczyzną niezbyt poprawną, wprost żydłaczył. Widać było, że myśli o czymś innym, nie o antycznych modelach z gipsu czy strugaczach (bo taką nazwę lansowały dla hebli programy szkolne)”.

Usłyszawszy Schulza, przekonalibyśmy się, jaką barwę, tembr i skalę miał jego głos, a także w jaki sposób mówił. Może nawet dowiedzielibyśmy się, jak czytał swoje utwory, pełne przecież zabiegów dźwiękowych: rytmu wewnętrznego, powtórzeń, instrumentacji głoskowych, rymów śródwyrazowych, echolalii czy paronomazji, by wymienić choć kilka z nich. Brzmienie frazy nie pozostawało dla Schulza bez znaczenia. Musiał zatem wykorzystywać w lekturze na głos lub w recytacji ten potencjał tekstu. Aleksy Kuszczak, nauczyciel matematyki w drohobyckim gimnazjum, spędził wiele godzin w domu Schulza, czytając wspólnie z nim literaturę piękną, między innymi Rilkego. Wspominał po latach, że Schulz odczytał mu także manuskrypt własnego utworu – *Ptaków*. Objasniał wówczas „spokojnie i z zainteresowaniem” sens noweli, wskazując z dumą „muzyczne” zabiegi, którymi się posłużył. „Przy czytaniu zwracał mi uwagę – pisał Kuszczak – na pewne mało spotykane stylizacje, niektóre transpozycje kolorów i dźwięków”⁶. Jest to, jak się zdaje, jedyne wspomnienie, w którym przetrwał ślad tego, że Schulza interesowało dźwiękowe ukształtowanie języka własnych opowiadań.

Niewykluczone, że nadal istnieje szansa na to, by zweryfikować te wspomnienia. Szansę taką dałyby nagrania, które mogły się zachować w archiwach przedwojennych radiostacji. Czas debiutu Schulza zbiega się z czasami świetności Polskiego Radia, dostępnego w latach trzydziestych szerokiemu gronu odbiorców⁷. Choć krytycy skrajnie oceniali pierwszy zbiór opowiadań Schulza, jego

Relacja Chciuka o niepoprawnej polszczyźnie jest szczególnie zadziwiająca w kontekście języka opowiadań, esejów i listów, choć błędy – naturalnie – przydarzają się częściej w mowie żywej. A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 54–76. Zob. też wspomnienia uczniów o Schulzu u Budzyńskiego: W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011, s. 224. „Wspaniała polszczyzna jego książek w ustach autora dźwięczała obco. Poza tym «r» wymawiał infantylnie. Słownik bogaty roił się od wyrazów celnych, lecz domagających się od słuchacza ściślejszej wiedzy z wielu dziedzin. Niezwykle estetyczne były mimowolne skojarzenia. Od słów odzyskiwał barwy”. M. Jachimowicz, *Borysław – zagłębienie poetyckie*, „*Twórczość*” 1958, nr 4, s. 61.

6 B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 63.

7 W drugiej połowie lat trzydziestych z abonamentu Polskiego Radia korzystało ponad milion odbiorców, przyznano różne częstotliwości dziewięciu polskim miastom. Ówczesni odbiorcy doceniali znaczenie nowego środka przekazu, działającego w Polsce prętnie od lat dwudziestych. Tadeusz Peiper pisał w 1927 roku o radiu następująco: „W sprawie pojednania człowieka z maszyną, wynalazek radia jest czynnikiem epokowego znaczenia. Można śmiało powiedzieć, że cywilizacja nasza byłaby bez radia niezupełna. Można iść dalej i powiedzieć, że sto lat schodzenia w tajemnice elektryczności zmierzało do radia jako do swego ludzkiego uświęcenia. Radiofon rozszerza słuchokrag człowieka do rozmiarów kontynentalnych – nie ulega wątpliwości. Radiofon zespala wieś z miastem, kraj z krajem – nie ulega wątpliwości. Radiofon zmienia stosunek człowieka do świata – nie ulega wątpliwości. Lecz ponad tymi zaletami góruje jedna: dzięki radiu w świecie maszyny znalazło się miejsce na świat samotności. Najistotniejszym czynnikiem samotności radiowej są słuchawki. Głośnik jest zdradą. Głośnik udaje tylko szczodrobliwność. To, co mówi dla trzech czy dla dziesięciu osób, jest czym innym, niż to co słuchawka mówi jednej osobie. Kiedyś, kiedy praca nad radiofonią doprowadzi do głośników, dających się skutecznie stosować na placach publicznych lub w salach odpowiednio urządzonych, otrzymamy nowy i cenny sposób słuchania zbiorowego. Lecz gdy człowiek będzie chciał być sam, służyć mu będzie słuchawka.

proza była na tyle rozpoznawalna, że mogła – podobnie jak fragmenty prozy innych autorów – pojawiać się w radiu, odczytywana przez lektorów lub samego Schulza. Według wszelkiego prawdopodobieństwa autor *Sklepów cynamonowych* mógł niejednokrotnie gościć w radiu w tej lub innej roli. I choć hipoteza ta może wydawać się przesadzona, już pierwsze spojrzenie w zdigitalizowane czasopisma poświęcone polskiej radiofonii oraz w rubryki z programem radiowym, publikowane w międzywojennych periodykach, pozwala odkryć, że Schulz był gościem radia, a jego głos mógł zostać utrwalony.

Wiadomo na pewno, że pojawił się w Polskim Radiu przynajmniej raz. Przedwojenna prasa donosi bowiem, że 22 września 1935 roku podczas audycji o godzinie 14.00 można było usłyszeć opowiadanie *Dodo*, czytane przez samego autora. „Biuletyn Radiofoniczny” utrwalił taką informację: „Charakterystyczna ta nowela dla autora *Sklepów cynamonowych* uwydatnia głębokie wejrzenie, wnikające w psychikę człowieka współczesnego. Połączenie życiowego stylu z naświetleniem metafizycznym. Autora tego usłyszymy po raz pierwszy przez mikrofon”⁸. Krakowski „Nowy Dziennik” opublikował szczegółowy program radiowy, nadawany przez Radio Kraków. Znalazła się w nim informacja o transmisji opowiadania Schulza. Tamtej niedzieli o godzinie 9.00 radio zaczynało nadawać audycję poranną z zapowiedzią programu na cały dzień. Godzinę później trwało nabożeństwo, po którym tuż przed 12.00 wybrzmiewał hejnał z wieży mariackiej. Później słuchacze mogli zapoznać się z przeglądem teatralnym i posłuchać muzyki w wykonaniu orkiestry symfonicznej Polskiego Radia. Chwilę przez Schulzem odegrano fragment słuchowiska *Król Jeleń* Carla Gozziego. Od 14.00 przez dwadzieścia minut radio nadawało głos Schulza czytającego *Doda*. Następnie odbyła się godzina życzeń z muzyką z płyt, kilka słuchowisk i pogadanki (tematy: weterynaria, wieś, rośliny). Później muzyka w wykonaniu kwartetu smyczkowego, muzyka z płyt, koncert chóru mieszanego, muzyka taneczna, recital Maryli Jonasówny, uwertura Piotra Czajkowskiego *Romeo i Julia*, koncert orkiestry symfonicznej (śpiewała Zofia Fedyczkowska), wieczorem muzyka popularna

Słuchawka przynosi intymne szepty. Słuchawka nie dopuszcza podsłuchania. Słuchawka wyklucza podział. Słuchawka wprowadza słuchacza w najbardziej osobisty stosunek do rzeczy słuchanej. Słuchawka czyni z radioaparatu maszynę marzeń”. T. Peiper, *Radio*, „Zwrotnica”, 11.03.1927, s. 266 (transkrypcja prelekcji *Radio a sztuka*, wygłoszonej w krakowskim radiu). Swój afirmatywny stosunek do radia wyrażali także inni czołowi polscy artyści, między innymi Tadeusz Boy-Żeleński i Karol Szymanowski. Zob. „Radio” 1927, nr 5, s. 3–4; nr 11, s. 3. O początkach polskiego radia pisał, powołując się na szczegółowe opracowania i dane, Maciej Józef Kwiatkowski, *Narodziny polskiego radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, Warszawa 1972.

8 „Dodo”. Nowela Bruno Schulca, „Biuletyn Radiofoniczny dla Użytku Prasy: Wydawnictwo Tygodniowe Wydziału Prasy i Propagandy Polskiego Radia”, R. 6, nr 38, 22 września 1935, s. 7, <https://polona.pl/item/biuletyn-radjofoniczny-dla-uzytku-prasy-wydawnictwo-tygodniowe-wydzialu-prasy-i-ODU2MDAyNDc/0/#info:metadata> (dostęp: 30.07.2020).

Najciekawsze audycje Polskiego Radja

22.IX—28.IX 1935 r.

Niedziela, dnia 22.IX

Wznowienie „Dziwnego snu pana Łukasza” w Teatrze Wyobraźni

Zarówno wśród autorów słuchowiskowych jak i radjosluchaczy słyszy się często zdanie, iż twórczość słuchowiskowa posiada zbyt krótki żywot; raz się nada słuchowisko na antenę i na tem koniec; rękopis wędruje do archiwum. Zupełnie inaczej sprawa przedstawia się w teatrze czy literaturze drukowanej. Tam żywot dzieła jest niepomierne dłuższy. Coprawda wynalazek stilla daje możliwość utrwalenia sztuki radjowej, ale jego zastosowanie często napotyka na nieprzewidywane narazie przeszkody techniczne (długość taśmy stalowej). To też zupełnie słusznie postępuje kierownictwo Teatru Wyobraźni wznawiając bardziej udane słuchowiska. Pamiętamy, jaki entuzjazm wśród radjosluchaczy wzbudziło wznowienie słynnych dialogów Platona w wykonaniu Jaracza. Przed kilku miesiącami znaczny sukces uzyskało słuchowisko z Poznania p.t. „Dziwny sen pana Łukasza”. Była to radjofonizacja noweli Bol. Prusa p. t. „Nawrócony”, dokonana przez wybitnego literata poznańskiego Stefana Balickiego. Wznowienie tego słuchowiska usłyszymy z Poznania w niedzielę dnia 22 września o godz. 18.30—19.00. Reżyseruje Kazimierz Korecki.

„Wesoła Lwowska fala”

W dniach 22 września do dnia 6 października odbędą się w Bezniechowej i Ustjanowej krajowe zawody szybowcowe. W dniu otwarcia zawodów t. j. w niedzielę dnia 22 września wraz z asami szybowcowego lotnictwa wzbiją się w przestworza asy Wesołej Fali na szybowcu humoru, wesołości i beztroskiej piosenki pod hasłem „Kto morowiec, na szybowiec”. Audycję tę usłyszymy o godz. 21.00. Kierownictwo artystyczne spoczywa w rękach W. Budzyńskiego. Muzyka Czesława Halskiego.

„Dodo” nowela Bruno Szulca

Charakterystyczna ta nowela dla autora „Sklepow cynamonych” uwydatnia głębokie wejście, wnikające w psychikę człowieka współczesnego. Połączenie życiowego stylu z nawiązaniem metafizycznym. Autora tego usłyszymy po raz pierwszy przez mikrofon dnia 22.IX o godz. 14.00.

z płyt. Posłuchać można było też fragmentów prozy Prusa i omówienia nowości literackich w wykonaniu Leona Piwińskiego⁹. Informacja o audycji Schulza została powielona w kilku źródłach. „Kurier Wileński” zapowiadał podobny program z nowelą Schulza. Tego samego dnia o godzinie 14.00 można było usłyszeć go również w regionalnej rozgłośni Polskie Radio Wilno¹⁰.

Istnieje prawdopodobieństwo, że powstało więcej takich audycji¹¹. Może Schulz był nawet jednym z gości i udzielił wywiadu, w którym dokonał bezcennej z dzisiejszego punktu widzenia autocharakterystyki, a na jakichś taśmach w archiwach przetrwał do dziś głos pisarza: sposób, w jaki się wypowiadał, w jaki budował zdania i artykułował wyrazy. Czy fizyczny głos pisarza mówi jednak coś o nim samym, czy jest ważny również w kontekście jego twórczości? Tekst pisany, „pomniejszony” o cechę głosu, może stracić wiele istotnych informacji, które przekazuje sam dźwięk. W głosie Schulza mogły wybrzmiewać emocje, pytania, ironia, stan ducha... Czy głos pasował do wyglądu zewnętrznego właściciela, czy nie zgadzał się z nim? Czy potwierdzałyby wyobrażenia o tym głosie tych, którzy go nigdy nie słyszeli? Nagranie pisarza uświadamia słuchaczowi materialną podstawę tego głosu, jego cielesność. Pozwala doświadczyć nie tylko samego tekstu, lecz także obecności autora.

W latach 1930–1939 swoje audycje nadaje Polskie Radio Lwów, należące do Polskiego Radia. Lwów jest w tym czasie najlepiej zrادیofonizowanym miastem w Polsce, a jego program cieszy się popularnością w całym kraju¹². Schulz bywa często we Lwowie, ma wszelką sposobność, żeby pojawić się w siedzibie radia. W rozgłośni tej nadawane są przede wszystkim audycje rozrywkowe, między

9 *Radio*, „Nowy Dziennik”, nr 251, 22 września 1935, s. 14.

10 *Radio Wilno*, „Kurier Wileński”, nr 259, 22 września 1935, s. 9.

11 W numerze „Biuletynu Radiofonicznego” z 1935 roku pisano o metodzie kontroli i o rzetelności programu radiowego następująco: „Radio sprawuje trojaką kontrolę nad swym programem. Przede wszystkim cenzura własna. Przed dopuszczeniem wykonawcy do mikrofonu odbywa się próby, bada tekst. Po audycji specjali kontrolerzy, fachowi krytycy programu radiowego opiniują: audycja była dobra, zła, średnia, miała takie a takie wady, w przyszłości to a to należy zmienić, usunąć, poprawić, spotęgować. Codziennie na biurku odpowiedzialnych kierowników programu radiowego znajdują się raporty krytyczne za ubiegły dzień, Służą one za podstawę do rozmów z wykonawcą programu, rozmów, które pozwolą w przyszłości uniknąć raz popełnionych błędów. Słuchacze radia nie zdają sobie sprawy na ogół z tego, że radio równocześnie z nimi wie, czy wykonana audycja była dobra, czy zła. Jeśli była dobra – wykonawca będzie użyty jeszcze kiedyś przed mikrofonem, jeśli była zła – albo już nigdy nie będzie dopuszczony do mikrofonu, albo też dopuści go się dopiero po usunięciu warunków, na tle których zrodziły się błędy”. „Biuletyn Radiofoniczny dla Użytku Prasy: Wydawnictwo Tygodniowe Wydziału Prasy i Propagandy Polskiego Radia”, R. 6, nr 38, 22 września 1935, s. 4, <https://polona.pl/item/biuletyn-radjo-foniczny-dla-uzytku-prasy-wydawnictwo-tygodniowe-wydzialu-prasy-i-ODU2MDAYNDc/0/#info:metadata> (dostęp: 30.07.2020).

12 Polskie Radio istniało już w 1926 roku, z kolei radio lwowskie rozpoczęło swoją działalność w 1930 roku. M. J. Kwiatkowski, *Narodziny polskiego radia*, s. 140–141. Zob. też C. Halski, *Polskie Radio Lwów*, Londyn 1985.

innymi: *Nasze Oczko*, *Wesoła Lwowska Niedziela*, *Ta-joj*, *Gospoda pod Lwowem*, *Rozmowa z lwami pod ratuszem*, *Wesoły tygodnik dźwiękowy*, *Radio chorym*, *Poezja Młodego Lwowa*. W niedziele transmitowane są nabożeństwa (w obrządku łacińskim, ormiańskim, greckim), w tygodniu *Teatr Wyobraźni* profesora Kazimierza Brończyka, *Kronika naukowa* (działy nauk ścisłych, historii i filozofii). Można też posłuchać wieczorów literackich, prowadzonych przez poetkę Jadwigę Gamską-Łempicką i felietonów humorystyczno-sentymentalnych Henryka Zbierchowskiego. Teodor Parnicki i Marian Promiński czytają fragmenty prozy literackiej, niewykluczone, że również Schulza. Promiński przed wojną opublikował w „Sygnałach” recenzję *Sanatorium pod Klepsydrą*, zapewne wspominał więc o Schulzu również podczas literackich audycji lwowskich¹³. W radiu tym prezentowano także przeglądy kulturalne, filmowe, audycje społeczne¹⁴, emitowano często występy męskiego zespołu wokalnego Chór Eryana, który wykonywał piosenki Jana Ernsta do słów Jana Brzechwy, Izabeli Niemczewskiej-Izana, Zofii Nawrockiej, Wiktora Budzyńskiego, Andrzeja Rybickiego czy Bronisława Straty. Chór śpiewał muzykę poważną, między innymi Chopina, Dwořaka, Paderewskiego i Brahmsa. W radiu można było usłyszeć słynny zespół rewelersów Wesoła Piątka oraz koncerty rozrywkowo-taneczne orkiestry Tadeusza Serdyńskiego¹⁵.

Kwerenda korespondencyjna, której celem było zweryfikowanie, czy nagranie opowiadania *Dodo* przez Schulza istnieje, wykazała jedynie, że dział Fonoteki Archiwum Polskiego Radia nie posiada dziś nagrania z 1935 roku¹⁶. Niestety wiele archiwów Polskiego Radia uległo zniszczeniu we wrześniu 1939 roku. Pozbywali się ich sami pracownicy radia w obawie przed ujawnieniem, wiele z nich zniszczyli naziści, część spłonęła w 1944 roku podczas powstania warszawskiego¹⁷. Nie wiadomo, jakie nagrania zachowały inne rozgłośnie (które także były

13 M. Promiński, *Nowości literackie. Recenzja „Sanatorium pod Klepsydrą”, „Sygnały”* 1938, nr 40, s. 5.

14 Program radia w tamtym czasie był ambitny, szczególnie zważywszy na dużą liczbę analfabetów w kraju. Franciszek Pułaski (dyrektor radia) w 1934 roku widział jego misję w „podnoszeniu mas na coraz wyższy poziom kulturalny, w budzeniu zamiłowania do wszelkich dziedzin wiedzy i sztuki, zaspokajaniu muzyką i pieśnią głodu uczuć, nauką moralności – głodu sumienia, a popularnym nauczaniem – pragnienia wiedzy”. W radiu często czytano literaturę, między innymi tragedie greckie. Było to powodem częstych zarzutów wobec radia, które nużyło słuchaczy długimi audycjami i trwającymi ponad godzinę prelekcjami. M. J. Kwiatkowski, *„Tu Polskie Radio...”,* Warszawa 1980, s. 178.

15 J. Miński, *Ostatnie dni rozgłośni lwowskiej*, „Koł Lwowian. Biuletyn”, nr 34, czerwiec 1978, s. 33, <https://dlibra.kul.pl/dlibra/publication/2118/edition/2003/content?> (dostęp: 30.07.2020); *Lwów. Radiostacja lwowska*, „Kurier Warszawski”, nr 321, 23 listopada 1930, s. 16.

16 Przedwojenne nagrania Polskiego Radia Lwów trafiły do Archiwum Polskiego Radia, o czym pisano wielokrotnie w mediach, <https://www.polskieradio24.pl/5/3/Artykul/1885425,Polskie-Radio-pozyska-niezwykle-lwowskie-archiwa> (dostęp: 30.07.2020).

17 M. J. Kwiatkowski, *Warszawska rozgłośnia Polskiego Radia we wrześniu 1939 roku*, „Najnowsze Dzieje Polski”, t. VIII, s. 5–44. Kwiatkowski pisze o źródłach tak: „Nie zachowały się teksty audycji, poza wyjątkami drukowanymi w prasie lub znajdującymi się w odpisach prywatnych. Nieliczne płytowe nagrania programowe (audycji) zachowały się w rękach prywatnych. Dotyczą one jednak okresu po roku 1934, kiedy to wprowadzono w PR urzędzenia do nagrywania na płytach miękkich”. Idem,

niszczone przez okupanta) oraz jakie materiały uległy rozproszeniu i spoczywają w prywatnych zbiorach.

Czy oznacza to, że pozostaje nam jedynie fakt recepcyjny, który na potrzeby *Kalendarza życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza* (www.schulzforum.pl) brzmiałby tak: „22 września 1935 roku, niedziela, godzina 14:00. Polskie Radio emituje opowiadanie *Dodo* czytane przez Brunona Schulza”? Wiemy na pewno, że audycji można było posłuchać przynajmniej w dwóch rozgłośniach regionalnych – Radiu Kraków i Polskim Radiu Wilno, a także w Polskim Radiu w Warszawie. I założywszy, że Schulz czytał swoje opowiadanie na żywo, musiał przebywać w siedzibie radia – był obecny w eterze, więc musiał czytać do mikrofonu tego samego dnia lub nagrać swoją audycję wcześniej. Trudno jednak to dzisiaj zweryfikować. We wrześniu Schulz pracował w drohobyckim gimnazjum, ale audycję nadawano w niedzielę, mógł zatem przyjechać do radia. Z drugiej strony, wydaje się mało prawdopodobne, żeby pozwolono niedoświadczonemu lektorowi, który nie był aktorem, czytać na żywo swój tekst bez wcześniejszych prób. Z tego powodu bardziej prawdopodobne wydaje się nagranie¹⁸. Dlaczego postanowił czytać właśnie *Doda*? Czy opowiadanie to miało zapowiadać opublikowany dwa lata później zbiór *Sanatorium pod Klepsydrą*?

Być może istnieją jeszcze materiały, na których przetrwał głos pisarza. Odnalezienie tych archiwaliów staje się kolejnym zadaniem schulzologii, która po ostatnich znaleziskach nabrała optymizmu i nadziei na więcej. Kiedy wydaje się, że o Schulzu powiedziano już wszystko, a gorset pojęć i etykiet zaczyna uwierać, pojawiają się inne spojrzenia i następne odkrycia¹⁹. Pozwalają one odczytać na nowo jego twórczość, odświeżają tematy dawno zapomniane, rozwijają idee w połowie porzucone. Te nowe spojrzenia uświadamiają, jak wiele jest jeszcze do odnalezienia i do powiedzenia w sprawie wybitnego drohobyckiego twórcy²⁰.

Narodziny polskiego radia, s. 19. Interesujące materiały na temat radia (historii, rozgłośni regionalnych, wybranych zagadnień, ludzi radia) znajdują się w Archiwum Macieja Kwiatkowskiego. Zob. też: M. J. Kwiatkowski, *Wrzesień 1939 w Warszawskiej Rozgłośni Polskiego Radia*, Warszawa 1984.

- 18** W połowie lat trzydziestych technologia umożliwiała już nagrywanie na płytach miękkich, zwanych decelitowymi. Jednakże nie wszystkie radiostacje dysponowały odpowiednim sprzętem. H. Berezowski, „*Radio retro*”. *Złote lata radia w II Rzeczypospolitej*, <http://www.radioretro.pl/radiostacje-nadawcze?fbclid=IwAR0wj6gyZsOKE8JzTsajSjB3Q0JFM3-G43lvTeuSSZPLGmNHq1yLarX9VWc> (dostęp: 30.07.2020).
- 19** W ciągu niespełna dwóch lat odkryte zostały trzy niezbrane wcześniej opowiadania Schulza. Opublikowano je na łamach czasopisma „Schulz/Forum”: *Undulę* w numerze 14, *Fenig z okiem* i *Prochem jesteś* w niniejszym numerze.
- 20** Za wskazanie radiowego tropu poszukiwań serdecznie dziękuję serbskiej badaczce twórczości Schulza, pani Branislavie Stojanović.

[noty, recenzje, przeglądy]

Katarzyna Lukas : Schulzowska „teoria obrazu” w interpretacji Anny Juraschek¹

Choć twórczość Brunona Schulza od dawna budzi zainteresowanie slawistów, komparatystów i kulturoznawców z kręgu niemieckojęzycznego, to w języku niemieckim ukazało się dotąd niewiele publikacji książkowych poświęconych wyłącznie autorowi *Sklepów cynamonowych*. Chyba nieprzypadkowo cztery z nich, wydane w ostatnich dwunastu latach, koncentrują się na całokształcie twórczości Schulza, zarówno pisarskiej, jak i graficznej. Autorzy tych opracowań nie tylko czytają, ale przede wszystkim oglądają Schulza: z pozycji kulturoznawczyni (Janis Augsburger²), historyka filmu (Paolo Caneppele³), filolożki i artystki wizualnej (Beata A. Bieniek⁴) czy też – jak Anna Juraschek, na której się dalej skupię – z perspektywy literaturo- i kulturoznawczyni uwrażliwionej na język obrazów. Wszyscy ci badacze różnie interpretują związki między Schulzowską sztuką obrazu i słowa. Próbują przy tym, co rozumiały, (re)konstruować niemieckie konteksty twórczości Schulza – jego powinowactwa z niemiecką filozofią czy też współczesną mu, szeroko pojętą refleksją o kulturze. Uwagę niemieckojęzycznych schulzologów przykuwają także związki dzieł plastycznych autora

-
- 1 A. Juraschek, *Die Rettung des Bildes im Wort. Bruno Schulz' Bild-Idee in seinem prosaischen und bildnerischen Werk*, Göttingen 2016. Tytuł można przetłumaczyć następująco: „Ocalenie obrazu w słowie. Brunona Schulza koncepcja obrazu w jego twórczości prozatorskiej i plastycznej”. Odniesienia do tej książki podaję bezpośrednio w tekście – z numerem strony w nawiasie.
 - 2 J. Augsburger, *Masochismen. Mythologisierung als Krisen-Ästhetik bei Bruno Schulz*, Hannover 2008.
 - 3 P. Caneppele, *Die Republik der Träume. Bruno Schulz und seine Bilderwelt*, Graz 2010.
 - 4 B. A. Bieniek, *Bruno Schulz' Mythopoesie der Geschlechteridentitäten: Der Götzenblick im Gender-Spiegel*, München–Berlin 2011 (wyd. 2: Berlin 2018).

Xięgi bałwochwalczej z europejską sztuką wizualną – zarówno „wysoką”, jak i użytkową. Rozpatrują oni pisarstwo i grafikę Schulza łącznie, dowartościowując ten drugi obszar jego artystycznych wypowiedzi.

Próbę wyeksponowania rysunków i grafik, w schulzologii traktowanych zwykle jako uzupełnienie utworów literackich, podjęła już w roku 2008 Janis Augsburg. Upatruje ona w masochizmie całościowej klamry łączącej opowiadania i rysunki, wykraczającej przy tym poza biografizm i symbolizm. W komparatystycznych analizach Augsburg twórczość wizualna Schulza nie wykazuje jednak „wartości dodanej”; nie jest źródłem refleksji autopoetyckiej innej niż ta, którą znajdziemy w opowiadaniach, esejach czy listach. Inaczej jest w książce Anny Juraschek, która idzie o krok dalej niż Augsburg. Nie poprzestaje na szukaniu wspólnego mianownika rysunków i prozy, lecz stawia odważną tezę: podobnie jak w swoim piarstwie, szczególnie w programowym esej *Mityzacja rzeczywistości*, drohobycki autor sugeruje pewną koncepcję filozofii języka – „teorię słowa”, tak i w twórczości plastycznej rozwija odrębną, samodzielną „teorię obrazu” – program niezwerbalizowany, możliwy do zrekonstruowania głównie na podstawie grafik, choć znajdujący potwierdzenie w poetyce Schulzowskich opowiadań⁵. Juraschek traktuje przy tym słowo i obraz u Schulza jako artystyczną całość, podkreśla wizualność jego prozy i narracyjność grafiki, skutkujące przekraczaniem granic między sztukami. Inspiracje odtwarzanej przez badaczkę koncepcji obrazu sięgają klasycznego malarstwa europejskiego, literatury niemieckiej (Leopold von Sacher-Masoch, Joseph von Eichendorff) oraz refleksji filozoficzno-kulturowej, przede wszystkim Waltera Benjamina. Śledzenie owych impulsów prowadzi niekiedy w rejon trudnych do zweryfikowania hipotez lub wręcz spekulacji. Wiele wątków jest też (aż nadto) dobrze znanych w polskiej schulzologii. Autorka, świadomie wkraczając na teren gruntownie już przebadany, podejmuje wyzwanie, by mimo to „udać się w pogoń za wielką zdobyczą” (s. 14) i wypełnić jedną z „białych plam schulzologii”. Dąży do tego celu w konsekwentnie i na ogół klarownie prowadzonym wywodzie. Z sześciu rozdziałów książki dwa pierwsze dotyczą podstaw teoretycznych oraz usytuowania twórczości Schulza na tle współczesnej mu krytyki nowoczesności.

5 Juraschek, dobrze znająca język polski, opiera się na tekstach oryginalnych, natomiast z uwagi na niemieckojęzycznego odbiorcę cytuje Schulza w niemieckich przekładach: eseje i listy przytacza w jedynym istniejącym tłumaczeniu Josefa Hahna i Mikołaja Dutscha, opowiadania i esej *Mityzacja rzeczywistości* – w nowym tłumaczeniu Doreen Daume (2008, 2011), które stopniowo zastępuje starszą wersję Josefa Hahna z lat sześćdziesiątych XX wieku. Odnośne fragmenty Schulzowskiego oryginału umieszczone są w przypisach dolnych. Tak samo badaczka postępuje z cytatami z polskiej literatury przedmiotu, co polskiemu czytelnikowi znacznie ułatwia lekturę. Niestety autorka nie uzasadnia, dlaczego zdecydowała się na korzystanie z nowego niemieckiego przekładu opowiadań, ponieważ wybór między Hahnem a Daume nie jest oczywisty. Juraschek nie komentuje przekładu Daume, a nazwisko tłumaczki wymienia tylko raz, we wstępie (s. 7); zabrakło go natomiast w bibliografii na końcu pracy, co trochę dziwi, zważywszy na fakt, że książka została przygotowana bardzo starannie pod względem redakcyjnym i edytorskim, a literówki w polskich cytatach należą do rzadkości.

Rozdział trzeci zawiera analizę *Xiggi bałwochwalczej* pod kątem jej literackości i wymowy metateoretycznej. Rozdziały czwarty i piąty dotyczą prozy oraz językowych nawiązań do obrazów i wizualności. Rozdział szósty przynosi ogólne podsumowanie, ponadto każdy rozdział kończą syntetyczne wnioski cząstkowe, znacznie ułatwiające śledzenie toku argumentacji.

Juraschek rozumie Schulzowski „obraz” z jednej strony dosłownie, jako twórczość plastyczną, z drugiej – przenośnie, jako zawarte w opowiadaniach „obrazy wewnętrzne”: wyobrażenia, wizje, złudzenia sugestywnie „malowane słowem”. Punktem wyjścia jest obserwacja, że Schulz wiele uwagi poświęca kwestiom wizualności: problemom perspektywy, barwy, światłocienia, iluzji optycznej, które opisuje w opowiadaniach i stosuje w twórczości plastycznej. Sugeruje to, że autor *Wiosny* włącza się – środkami poetyckimi i malarskimi – we współczesny mu dyskurs dotyczący tworzenia i percepcji obrazów (nie tylko artystycznych). Według Juraschek Schulz diagnozuje w świecie nowoczesnym zjawisko „zastygnięcia” obrazu – analogiczne do wspomnianego w *Mityzacji rzeczywistości* „zesztywnienia” słowa, które w miarę rozwoju społecznego zatraciło swój pierwotny, mityczny charakter. „Zastygnięcie obrazu” polega na redukcji jego wieloznaczności i na odbiorze dosłownym, mimetycznym, zakładającym, że wizerunek, zwłaszcza reprodukowany technicznie, wiernie odwzorowuje rzeczywistość. Na taki sposób percepcji i interpretacji obrazów w „dobie reprodukcji technicznej”, ich *de facto* instrumentalne traktowanie, utożsamianie medialnej reprezentacji z realnym przedmiotem, wpłynął intensywny rozwój fotografii. Zwracał na to uwagę Walter Benjamin, pisząc o kryzysie nowoczesnej kultury wizualnej, polegającym – w skrócie – na tym, że dzieło sztuki, zreprodukowane technicznie, traci swoją „aurę”. Autorka książki poszukuje odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób Schulz w obu uprawianych dziedzinach sztuki wyraża krytyczny stosunek wobec owej modernistycznej tendencji – jak stara się przywrócić obrazowi właściwą mu pierwotną ambiwalencję oraz wymiar duchowy, mityczny. Juraschek pokazuje różne eksperymenty wizualne Schulza: w pracach graficznych będą to chwytły ikonograficzne, interpretowane przez nią jako problematyzacja, krytyka i parodia *mimesis*; w opowiadaniach – przekazywanie środkami językowymi różnych możliwości rozumienia obrazu, sugerowanie „modernistycznego spojrzenia” oraz wskazywanie społecznej roli ikon nowoczesności (reklam i magazynów), przejmujących rolę „auratycznych” dzieł sztuki.

Schulzowską polemikę ze współczesną mu estetyką wizualną, z modernistyczną ewolucją w społecznym odbiorze obrazów Juraschek określa formułą „ocalenia obrazu w słowie”. Tytułowe „ocalenie” to Benjaminowskie *Rettung*, czyli: „przełożenie” dawnych pojęć, wyobrażeń i doświadczeń, które przestały być oczywiste, na środki wyrazu zrozumiałe dziś. Celem byłoby odautomatyzowanie rozumienia pewnych idei i pojęć, ukazanie dialektycznego związku tego, co historyczne, z tym, co aktualne – jako że przeszłość i teraźniejszość rzucają na siebie wzajemnie krytyczne światło (s. 227). Według badaczki Schulz „ocala”

obraz, czyli: aktualizuje jego zatarte znaczenie (pierwotną rolę dokumentowania rzeczywistości przy jednoczesnym zachowaniu artystycznej „aury”), wiążąc go ściśle ze słowem poetyckim (s. 17).

Rozważania Waltera Benjamin nad filozofią, estetyką i kulturą to dla Juraschek najważniejszy kontekst interpretacyjny Schulza, zarysowany w rozdziale pierwszym (*Wstęp*) i drugim (*Rozumienie języka i sztuki w pismach teoretycznych Schulza w kontekście krytyki nowoczesności*). Choć nic nie wiemy o tym, by pisarz z Drohobycza czytał pisma Benjamin, to twórczość ich obu odzwierciedla „ducha epoki” i namysł nad tymi samymi zjawiskami nowoczesności. Obaj posługują się nawet pokrewnymi metaforami (kultura współczesna jako rumowisko). Oprócz autora *Pasaży* Juraschek przywołuje też innych teoretyków sztuki: twórcę ikonologii Erwina Panofskiego, Gisèle Freund piszącą o relacjach malarstwa i fotografii oraz współczesnych nam badaczy spod znaku *iconic turn* (Hans Belting, William Mitchell, Klaus Sachs-Hombach). Jak słusznie konstatuje autorka, do zrozumienia Schulzowskiego świata obrazów nie wystarczy programowy esej *Mityzacja rzeczywistości*, skupiony na języku i tekście (s. 46). Punkt odniesienia dla implicytnej teorii obrazu znajduje Juraschek w międzywojennych rozważaniach nad fotografią oraz w początkach niemieckiej ikonologii. Najistotniejsze zbieżności tego dyskursu z twórczą praktyką i autorefleksją Schulza to: po pierwsze, zainteresowanie grafiką użytkową w kręgach Biblioteki Warburga; po drugie, upatrywanie w fotografiach, produkowanych masowo i skierowanych do szerokiego kręgu publiczności, zagrożenia dla autentycznej sztuki i dla odbiorcy (fotografie stwarzają złudne wrażenie obcowania z bezpośrednio daną rzeczywistością); po trzecie, rosnąca świadomość, że wizualizowany obiekt jest nierozzerwalnie związany z medium (s. 77). Schulz doskonale zdawał sobie z tego sprawę, czego Juraschek przekonująco dowodzi w swoich interpretacjach. W kolejnych rozdziałach: trzecim, czwartym i piątym, pokazuje, jak autor *Xięgi bałwochwalczej* dokonuje licznych intersemiotycznych i intermedialnych transformacji w różnych kierunkach: „tłumaczy” tekst literacki (czasem cudzy, czasem własny) na obraz albo obraz na tekst, przekształca motywy ikonograficzne malarstwa europejskiego we własny repertuar plastycznych znaków. Poruszając się między różnymi mediami, odsłania i wykorzystuje ich specyficzne możliwości. Sprawia, że media te stają się porównywalne i mogą stanowić przedmiot teoretycznych rozważań (s. 79).

W rozdziale trzecim, *Refleksje o obrazie zawarte w obrazach* – „*Xięga bałwochwalcza*”, Juraschek próbuje odtworzyć ukryty wizualny program Schulza – hipotetyczny odpowiednik *Mityzacji rzeczywistości*. Powołując się na Mitchell, zauważa, że teoria obrazu musi być dyskursywna, bo język werbalny to podstawowe medium humanistyki; jednak artysta plastyk ma też możliwość formułowania teorii obrazu wyłącznie środkami wizualnymi (s. 112). Schulz w *Xiędze bałwochwalczej* (a także kilku (auto)portretach i ekslibrisach z tego samego okresu) z tej okazji korzysta, choć o wyłączności obrazu nie może tu

być mowy. Zakodowane wizualnie treści programowe stają się bowiem czytelne dopiero po uspoźnieniu grafik, ich połączeniu w narracyjny ciąg za sprawą powtarzających się wizerunków samego Schulza – „widzialnego narratora”, którego punkt widzenia decyduje o interpretacji danej sceny. Sugerowany w cyklu artystyczny program ma na celu, jak pisał Kris Van Heuckelom, zatarcie konwencjonalnego podziału między sztuką werbalną (narracyjną) a wizualną⁶. W analogiczny sposób Juraschek odczytuje grafiki jako wypowiedź artysty, który w „autoreferencyjnych metaobrazach” (s. 112) podważa tradycyjne granice i opozycje: malarstwo vs. literatura, mit vs. religia, sztuka vs. rzeczywistość, prezentacja vs. reprezentacja. Jej zdaniem Schulz kwestionuje samą koncepcję *mimesis*, podobnie jak przekonanie, że artysta tworzy swobodnie i autonomicznie, to znaczy ma pełnię władzy nad swoimi dziełami (s. 108–109). Aby wyrazić ten program, autor *Xięgi bałwochwalczej* sięga po motyw *mise en abyme*⁷, po cytaty z malowideł Tycjana zawierających „obraz w obrazie” (lustro, scena teatralna) oraz sugerujących namysł nad korespondencją i rywalizacją sztuk (*paragone*)⁸. Odsyła do wątków i problemów biblijnych i mitologicznych dotyczących stosunku twórcy do dzieła (Pigmalion, ikonoklazm). Swoje autoportrety traktuje jako sygnał autorefleksji, ironicznego dystansu zarówno do tworzonego wizerunku, jak i odwzorowywanej rzeczywistości. Również prototeksty literackie zidentyfikowane w *Xiędze*, przede wszystkim *Wenus w futrze* Leopolda von Sacher-Masocha oraz nowela Josepha von Eichendorffa *Marmurowy posąg* (*Das Marmorbild*, 1819), pojawiają się ze względu na obecną

6 K. Van Heuckelom, *Artistic Crossover in Polish Modernism. The Case of Bruno Schulz's „Xięga Bałwochwacza” (The Idolatrous Booke)*, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/heuckelom.htm> (dostęp: 14.04.2020).

7 Juraschek korzysta tu z obserwacji Arika Kato (A. Kato, *Obraz i Księga. O autoreferencyjności w twórczości Brunona Schulza*, w: *Białe plamy w schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010, s. 151–167).

8 Wątpliwości może budzić jedynie fakt, że Juraschek – podobnie zresztą jak inni badacze piszący o inspiracjach malarskich Schulza – na poparcie swych tez reprodukuje dwa obrazy Tycjanowskiej *Wenus*, których Schulz nie mógł widzieć, ponieważ od dawna znajdują się one w Nowym Jorku i Waszyngtonie. Wprawdzie Tycjan malował swoją *Wenus* w licznych wersjach, z których jedna eksponowana jest w Berlinie, jednak nie wiadomo, czy drohobycki artysta którąkolwiek z nich widział w oryginale. Przed rokiem 1920, zanim Schulz zaczął wykonywać swoje grafiki techniką *cliché-verre*, jedynym zapewne miejscem, gdzie mógł z bliska i bezpośrednio zapoznać się z dawnym malarstwem europejskim, były muzea wiedeńskie. Jak ustaliła Joanna Sass, podczas studiów w naddunajskiej stolicy Schulz na pewno wielokrotnie podziwiał zbiory sztuki dawnej w Akademii Sztuk Pięknych (Akademie der Bildenden Künste), z których część służyła nawet jako pomoce dydaktyczne dla studentów. Miał dostęp do Muzeum Historii Sztuki (Kunsthistorisches Museum), do ekspozycji w Albertinie, być może także do prywatnej kolekcji książąt Liechtenstein w Palais Liechtenstein (zob. J. Sass, *Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu i Uchodźca* – hasła w: *Schulz. Słownik mówiony*, red. M. Całbecki, P. Millati, Gdańsk 2019, s. 7–9 i 156–158). Bez dokładnej kwerendy archiwalno-muzealnej nie dowiemy się jednak, które konkretnie malowidła z wiedeńskich galerii Schulz mógł faktycznie oglądać podczas blisko czteroletniego pobytu w Wiedniu. Warto byłoby to ustalić, choć temat ten z pewnością zasługuje na osobne studium.

w nich, bliską Schulzowi problematyzację *mimesis*: nie tylko sztuka naśladuje rzeczywistość, lecz także odwrotnie, masochizmowi zaś u Sacher-Masocha towarzyszy odwrócenie relacji władzy między artystą a dziełem. Ponadto Schulz przez sam wybór nietypowej techniki *cliché-verre* wskazuje na te aspekty socjologii kultury i estetyki odbioru, które tak absorbowały Waltera Benjamina. *Cliché-verre* to forma z pogranicza rzemiosła i sztuki, oryginalności i reprodukcji, dawnego rytownictwa i nowoczesnej fotografii; szklane matryce, przeznaczone do wielokrotnego użytku, w praktyce okazują się kruche i nietrwałe, sytuują się więc zarówno po stronie tandety, jak i sztuki „wysokiej”, zaprojektowanej na długie trwanie. Sam wybór techniki komunikuje zatem, jak pisze Juraszek, unieważnienie tradycyjnych opozycji estetycznych i aksjologicznych w dziedzinie sztuki.

Omówiony rozdział jest w moim odczuciu najciekawszy, ale też najbardziej kontrowersyjny. Przede wszystkim zwraca uwagę nie do końca konsekwentny dobór materiału badawczego. Juraszek deklaruje wprawdzie traktowanie dzieł literackich i plastycznych drohobyckiego artysty jako jednego „makrotekstu” i rzeczywiście tak postępuje w stosunku do jego prozy. Równocześnie jednak ogranicza materiał wizualny do *Xięgi bałwochwalczej* i kilku wczesnych rysunków Schulza, natomiast nie uwzględnia w ogóle jego późniejszych prac (notabene selekcja ta nie została w książce uzasadniona). Tymczasem to właśnie rysunki z lat trzydziestych, szczególnie ilustracje do opowiadań, mogłyby posłużyć niemieckiej badaczce do lepszego uargumentowania jej tezy o Schulzowskim antymimetyzmie. W *Xiędze bałwochwalczej* trudno się bowiem dopatrzeć krytyki *mimesis* – grafiki z tego cyklu przedstawiają wszak scenki rodzajowe, mają charakter anegdotyczny, obyczajowy; oddalają się od *mimesis* (choćaby za sprawą groteski), ale jej nie kwestionują. Znacznie dalej od postulatu odwzorowywania rzeczywistości Schulz odchodzi w późniejszych rysunkach, gdzie wyraźniej ujawniają się motywy surrealistyczne (na przykład fruujące postacie). Juraszek zdaje się nie doceniać Schulzowskiego surrealizmu jako źródła postawy antymimetycznej; bez tego argumentu i przy pominięciu ilustracji do opowiadań jej teza o kwestionowaniu *mimesis* brzmi zbyt radykalnie.

W rozdziale czwartym, *Świat katalogów – „Ulica Krokodyli” i „Księga”*, Juraszek analizuje, jak Schulz w opowiadaniach „przekłada” na język literacki obrazy dominujące w sztuce „niskiej” (reklamach i katalogach) i jakie poglądy na kulturę się za tym kryją. Zwornikiem analizy są uderzające analogie między sposobem przedstawiania miejskiej przestrzeni handlu i konsumpcji w *Ulicy Krokodyli* oraz Benjaminowskich *Pasażach*. Autorka wychodzi od ukutego przez niemieckiego filozofa pojęcia „obrazu dialektycznego” – „obrazowej konstelacji myślowej”, krystalizującej się w konkretnych przedmiotach świata materialnego. Obrazy te nie są medialne, bo wyrażają się w języku, nawet jeśli ich struktura jest przestrzennie-obrazowa (s. 136). Dla Benjamina taki „obraz dialektyczny” stanowią paryskie

pasaż z pierwszej połowy XIX wieku⁹: forma architektoniczna, która znosi granice między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną, mieszkalną i handlową. Zdaniem Benjamina pasaż należy „czytać”, gdyż dopiero „obraz przeczytany” staje się „obrazem poznaczonym”. Juraszek zwraca uwagę na podobieństwa między Benjaminowskimi pasażami a Schulzowskimi magazynami przy ulicy Krokodyli (notabene polisemia słowa „magazyn” uruchamia także znaczenie „tekstu do czytania”). Obie przestrzenie to metafory nowoczesności i materialnego rozpazania, obie przejmują cechy towaru w społeczeństwie uprzemysłowionym: taniego, masowego, tandetnego (s. 138). Badaczka u obu pisarzy dostrzega analogie między opisywanym wyglądem ulic, architektury i obrazów z katalogów i reklam. Również obserwacja Benjamina, rejestrującego przesunięcie sfery *sacrum* z kościołów w przestrzeń konsumpcji i handlu, w której towar jest religijnym fetyszem, brzmi jak echo *Ulicy Krokodyli*. Podobieństw z Benjaminem autorka dopatruje się także w opowiadaniu *Księga*, pisząc o quasi-religijnym oddziaływaniu reklamy jako kombinacji obrazu i tekstu. Historia Anny Csillag to według Juraszek literacki obraz skutecznych strategii marketingowych, a jej uwznioślenie przez stylizację biblijną ma charakter ironiczny (s. 157). Analogicznej wizualnej alegorii konsumpcjonizmu badaczka upatruje w niektórych grafikach z *Xięgi bałwochwalczej*, gdzie groteskowo zdeformowane postaci mężczyzn w religijnym rytuale wielbią kobietę towar (s. 167). Bliską Schulzowi myśl o mityczno-magicznym potencjale reklamy znajdziemy także u Benjamina. Pisze on w *Pasażach*, że w nowoczesnym społeczeństwie reklama zajęła miejsce sztuki, ponieważ w odróżnieniu od niej jest dynamiczna, nadąża za potrzebami odbiorców-konsumentów, rozwija nowe strategie narracyjne dla reklamowanych przedmiotów. Schulzowską estetykę obrazu przekazaną w opowiadaniu *Księga* Juraszek formułuje tak: obrazy z reklam kształtują postrzeganie świata, pobudzają fantazję odbiorcy i uruchamiają narrację opartą na wzorcach retorycznych rodem z Biblii¹⁰. Schematy te składają odbiorcę, by wierzył w przekazywane treści jak w prawdę objawioną. Ironicznie pokazana reklama, która przejmuje rolę sztuki, odzwierciedla ducha czasu i przemiany społeczne. Tak jak u Benjamina, również u Schulza problem estetyki recepcji łączy się ściśle z krytyką nowoczesnej kultury.

W piątym rozdziale „Malowanie słowem – relacje między obrazem a językiem” niemiecka badaczka stara się zrekonstruować podejście Schulza do formuły

9 W pierwszym rozdziale *Pasaży*, zatytułowanym *Paryż, stolica XIX wieku*, Benjamin tak opisuje te konstrukcje: „Te pasáže, najnowszy wynalazek przemysłowego luksusu, to kryte szkłem, wyłożone marmurowymi płytami przejścia biegnące przez całe kompleksy domów, których właściciele zrzeszyli się z myślą o takich spekulacjach. Po obu stronach tych przejść, oświetlanych od góry, ciągną się najwykwintniejsze sklepy, skutkiem czego taki pasaż staje się miastem, a nawet światem w miniaturze”. W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 33.

10 Jak słusznie zauważa badaczka, w historii Anny Csillag Schulz nie odtwarza tekstu autentycznej reklamy – jej cytowany początek jest tylko załącznikiem fabuły „dopisanej” na kanwie historii biblijnych.

ut pictura poesis. Opiera się przy tym na znanych ustaleniach polskich schulzologów: Jerzego Speiny, Jerzego Jarzębskiego i Włodzimierza Boleckiego, którzy zajmowali się malarskością opisów poetyckich autora *Sklepów cynamonowych*, milcząco zakładając przy tym – jak pisze badaczka – „naturalną” rozłączność „dynamicznego” słowa i „statycznego” obrazu. Tymczasem według Juraszek Schulz podważa tradycyjny Lessingowski podział na poezję jako „sztukę czasową” i malarstwo jako „sztukę przestrzenną”. Szuka między nimi styczności, nie tylko układając grafiki *Xięgi bałwochwalczej* w swoistą opowieść, ale także stosując różne typy „obrazów w słowie”. Sposoby owego „malowania słowem” badaczka wyjaśnia dość zawile; na przykład na pytanie, czym się różni Schulzowska ekfrazja od „wizualizującego opisu”, nie uzyskujemy zadowalającej odpowiedzi. Konkluzja jest jednak taka, że poetycki idiom Schulza burzy iluzję języka znaczącego, linearnego, a kieruje uwagę odbiorcy w stronę tego, co wizualne, przestrzenne i obrazotwórcze (s. 221). „Obrazy językowe” różnią się od malarskich tym, że powstają wyłącznie w wyobraźni czytelnika – są niemożliwe do technicznego zreprodukowania, stąd ich niepowtarzalność i magia.

Najbardziej oczywistym i przekonującym przykładem „obrazu w słowie” jest ekfrazja, która u Schulza pojawia się wielokrotnie. Są to opisy obrazów zarówno autentycznych (na przykład reklam), jak i takich, których nie sposób zidentyfikować (na przykład malowidła szkoły neapolitańskiej w *Drugiej jesieni*). Dla kilku wyjątkowo sugestywnych „malarskich” wizji (na przykład nocnego nieba w *Sklepkach cynamonowych* czy też jesiennego krajobrazu „jak na sztychach Rembrandta” w opowiadaniu *Emeryt*) Juraszek usiłuje znaleźć konkretne pierwowzory i nawet je w książce reprodukuje (*Krajobraz z trzema drzewami Rembrandta*, *Gwiazdzysta noc* van Gogha). Jednak zdecydowaną nadinterpretacją wydaje się przypuszczenie, jakoby Schulz wzorował swój opis akurat na tym sztychu Rembrandta, ponieważ widać na nim kontury wcześniejszego rysunku, czyli „obraz w obrazie”. Taki argument jest kuszący i wpisuje się w tok myślenia badaczki, należy jednak do sfery spekulacji. Zamiast poszukiwania konkretnego malarskiego wzorca, który zawsze będzie tylko hipotetyczny, właściwsze byłoby identyfikowanie zbieżności z całym prądem malarskim i mówienie o ekspresjonistycznym widzeniu zwerbalizowanym w Schulzowskich opisach.

Inne „efekty malarskie” w prozie Schulza to operowanie barwą, efekty syntezyjne, specyficzne ukierunkowanie perspektywy i postrzeganie wzrokowego (dziecko jako narrator i jednocześnie widz oglądający świat z bliska, w fotograficznym powiększeniu), a także iluzja – opisy złudzeń optycznych, jakim ulega narrator. Chwyty te, w schulzologii dobrze rozpoznane, niemiecka badaczka rozpatruje na tle tendencji rozwojowych malarstwa i poezji pierwszej połowy XX wieku. Wtedy to również obserwujemy przezwyciężenie podziału na „sztukę przestrzenną” i „sztukę czasową” oraz odwrót od *mimesis*: w poezji futuryzmu – ucieczkę w stronę języka uwolnionego od konwencjonalnych znaczeń; w malarstwie – abstrakcjonizm (dodajmy także: surrealizm), który jest nieprzekładalny

na narrację, natomiast daje impuls do teoretyzowania, stąd tak wiele programowych manifestów malarzy okresu modernizmu. Schulz jednak nie próbuje przekuwać swoich eksperymentów literacko-wizualnych w żaden manifest ani spójną teorię. Podobnie jak scala obraz ze słowem i zaciera ich granice, tak splata też artystyczną praktykę z metateoretycznym dyskursem, wizualizuje równocześnie poezję i teorię: „Tak jak *Mityzacja rzeczywistości* wyraża refleksję nad językiem poezji w medium języka, tak *Xięgę bałwochwalczą* można odczytać jako refleksję nad obrazem w medium obrazu” (s. 231).

Inaczej niż u jego współczesnych, Schulzowska koncepcja obrazu, sceptyczna wobec *mimesis* i Lessingowskiego podziału sztuk, nie prowadzi autora *Xięgi bałwochwalczej* w stronę abstrakcji. Nie porzuca on bowiem ani przedmiotu, ani anegdota, skazanej przez dwudziestowiecznych artystów na banicję. Rezygnuje natomiast – w rysunkach późniejszych niż *Xięga* – z fizycznych praw rzeczywistości i moim zdaniem to właśnie surrealizm tych ilustracji, których Juraszek nie uwzględnia, pozwala łączyć jego prace plastyczne z malarstwem XX wieku. To ten element, przez badaczkę niedoceniony, pozwala widzieć c a ł o k s z t a ł t twórczości graficznej Schulza jako pomost między sztuką wizualną tradycyjną i nowoczesną (s. 125).

Książka Anny Juraszek stanowi wartościowy wkład w schulzologię z kilku powodów. Po pierwsze, niemiecka badaczka podjęła próbę usystematyzowania różnych typów relacji i interakcji werbalno-wizualnych w twórczości drohobyckiego pisarza – powiązań, które do tej pory były tematem pojedynczych przyczynków. Po drugie, choć odtworzona „teoria obrazu” nie jest jedynym spoiwem pisarstwa i prac plastycznych autora *Wiosny*, to na pewno dowartościowuje tę drugą dziedzinę jego artystycznej działalności. Grafiki w technice *cliché-verre*, z pozoru anachroniczne, pełne konwencjonalnych malarskich odniesień i monotematyczne w treści, niosą w istocie przekaz metateoretyczny na swój sposób aktualny w wieku XX. Po trzecie, w rozważaniach Juraszek najwyraźniej jak dotąd wybrzmiewa kontekst filozofii Waltera Benjamin. Powinowactwo tych dwóch pisarzy, których życiorysy obejmują niemal dokładnie te same lata (Benjamin: 1892–1940), zasługiwałoby zresztą na osobną syntezę. Potencjalne punkty przecięcia twórczości Schulza i Benjamin bywają bowiem sygnalizowane na marginesie innych rozważań, studia te wciąż jednak pozostają w stanie rozproszenia. Stosunkowo najobszerniejsze, choć również tylko wycinkowe odczytanie Schulza z wykorzystaniem kategorii Benjaminowskich zaproponowała Karen Underhill¹¹. Na gruncie polskim wątki warte zbadania

11 K. Underhill, *Bruno Schulz and Jewish Modernity*, Chicago 2011, niepublikowana dysertacja doktorska, dostępna online: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/876476075.html?FMT=ABS> (dostęp: 18.04.2020). Zob. zwłaszcza rozdział czwarty, gdzie jako interpretacyjny kontekst służy Benjaminowska koncepcja alegorii.

najdobitniej wyartykułowali Monika Tokarzewska¹² i Adam Lipszyc¹³. Wskazują oni na zbieżności pewnych postaw i motywów myślowych u obu pisarzy, wynikłych ze wspólnego dziedzictwa kulturowo-filozoficznego: zakorzenienie w niemieckiej tradycji literackiej, zwłaszcza romantycznej; inspiracje Kafką i żydowskim mistycyzmem. Schulza i Benjamina łączy poszukiwanie dziewiętnastowiecznych duchowych źródeł nowoczesności, fascynacja dzieciństwem, a także światem tandety, odpadków, „szpargału” (u Benjamina znajdziemy i znaczki pocztowe, i Annę Csillag!). Wszystkie wspomniane prace mają jednak charakter rekonesansu. Również Anna Juraszek dotyka tylko wybranych aspektów filozofii Benjamina – tych, które są pomocne w rekonstrukcji koncepcji obrazu u Schulza. Lektura książki nasuwa jednak wniosek, że to, co służy autorce jako narzędzie, warto rozpatrzyć kompleksowo i uczynić głównym przedmiotem kolejnych badań. Chwytając jedną zdobycz, niemiecka kulturoznawczyni mimochodem pokazuje, że w schulzologii, choć mocno już wyeksploatowanej, wciąż czeka niejedno odkrycie.

12 M. Tokarzewska, *Bruno Schulz i Walter Benjamin. Między zachodnioeuropejską metropolią a środkowo-europejską prowincją*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2010, nr 3/28, s. 243–263.

13 A. Lipszyc, *Bruno Schulz. Piękno dnia ostatniego*, w: idem, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 64–80

Barbara Miceli: Metoda analizy wizualnej dzieł Brunona Schulza w pracach Paola Caneppelego *La repubblica dei sogni* i *I capelli della cometa*

Wstęp

Wśród przykładów recepcji twórczości Brunona Schulza we Włoszech, której zakres w ostatnich dziesięcioleciach znacznie się poszerzył, warto zwrócić uwagę na dwie książki autorstwa Paolo Caneppelego¹: *La repubblica dei sogni: Bruno Schulz, cinema e arti figurative tra Galizia e Vienna* (Republika marzeń: Bruno Schulz, kino i sztuka figuratywna między Galicją a Wiedniem) z 2004 roku i *I capelli della cometa. Di esseri in fiamme, catastrofi varie e donne in bicicletta* (Warkocz komety. O istotach w płomieniach, różnych katastrofach i kobietach na rowerach) z 2008 roku. Co prawda druga książka nie jest w całości poświęcona Schulzowi, gdyż traktuje o komecie Halleya (która w 1910 roku minęła Ziemię) i wywołanej przez nią społecznej psychozie końca świata, lecz galicyjski pisarz jest w niej dość często wspomniany, a jej tytuł nawiązuje do starogreckiego znaczenia słowa „kometa”, które oznacza „gwiazdę z włosami”². Książki nie można uznać za pełnoprawny esej historyczny. Jest to raczej – jak określa sam autor – „książka nostalgiczna”³, wyrażająca tęsknotę za przeszłością, która „nigdy nie żyła i nie istniała, ale mimo to miała realny wpływ na ludzkie losy”⁴.

Podjęcie Caneppelego do dzieł Brunona Schulza opiera się głównie na metodzie analizy wizualnej, co jest dość zrozumiałe, biorąc pod uwagę jego

1 Obecnie Paolo Caneppele prowadzi zbiory materiałów filmowych Austriackiego Muzeum Filmu (Österreichischen Filmmuseum) w Wiedniu. Wcześniej pracował jako wykładowca na uniwersytetach w Udine i Mediolanie, gdzie nauczał konserwacji filmów.

2 P. Caneppele, *I capelli della cometa. Di esseri in fiamme, catastrofi varie e donne in bicicletta*, Civezzano 2008, s. 49. Wszystkie cytaty z prac Caneppelego zostały przetłumaczone z języka angielskiego (przyp. tłum.).

3 Ibidem, s. 2.

4 Ibidem.

zainteresowania badawcze. Nieco obszerniejsze wyjaśnienie wyboru tej metody daje Caneppele w pierwszym rozdziale swojej książki: „Bruno Schulz mówił obrazami, a jego językiem ojczystym nie był język polski, lecz język hieroglifów, język mandaryński, ideogramy. Ta obrazowa sekwencja została przetranskrybowana na język polski, który z kolei można przetłumaczyć na wszystkie istniejące języki świata. Zabieg translacji jednak nie wymaże prawdziwego Schulzowskiego leksykonu, na który składają się obrazy”⁵.

Główną tezę książek włoskiego badacza jest twierdzenie, że Schulz posiadał talent wizjonerski, czego dowodem jest ponowne wykorzystanie występujących w jego dziełach motywów w filmie, sztuce i w komiksie⁶. Caneppele utrzymuje, że dla Schulza „obrazy są ważniejsze niż słowa”⁷. Pogląd ten odzwierciedla relację autora z prozą Schulza, która zalana jest „jaskrawymi kolorami i ekspresjonistycznymi obrazami”⁸ i której język opisywany jest jako „obrazowy i oryginalny”⁹. Co więcej, jak twierdzi Bohdan Budurowycz, dzięki temu niezwykle „graficznemu” charakterowi swoich prac Schulz ożywia pewne cechy topograficzne prawdziwego Drohobycza i swojego domu, ale przede wszystkim przywołuje doświadczenia z okresu dzieciństwa, tak doskonale odzwierciedlone przez „kolory, kształty i obrazy tego głównego punktu miasta”¹⁰. Brak konkretnego kontekstu historycznego w *Sklepkach cyrkonowych*, które skupiają się na Schulzu i jego rodzinie, jest według Alfreda Galla punktem wyjścia do przekształcenia rzeczywistości ukazującej się „jako forma permanentnej nietrwałości bez żadnego określonego celu i bez ontologicznej stabilności”¹¹. Ten proces „derealizacji”, jak go określa Gall, jest podstawą Schulzowskiej wyobraźni mitologizującej rzeczywistość, która wpływa nie tylko na jego dzieła, lecz także na jego związek ze sztuką w ogóle, co też omawia niniejszy artykuł.

Kino i spojrzenie filmowe

Według Caneppelega spojrzenie Schulza jest „spojrzeniem filmowym”¹². Podkreśla on, że tytuł opowiadania *Republika marzeń* przypomina określenie

5 Ibidem, s. 9.

6 Ibidem, s. 38.

7 Ibidem, s. 84.

8 R. E. Brown, *Bruno Schulz and World Literature*, „The Slavic and East European Journal” 1990, vol. 34, No. 2, s. 225.

9 Ibidem, s. 234.

10 B. Budurowycz, *Galicia in the Work of Bruno Schulz*, „Canadian Slavonic Papers” 1986, Vol. 28, No. 4, s. 361.

11 A. Gall, *Mythopoetic traditions and inserted treatises: Bruno Schulz and Danilo Kiš*, w: *(Un)Masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, ed. D. De Bruyn, K. Van Heuckelom, Amsterdam – New York 2009, s. 159.

12 P. Caneppele, *La repubblica dei sogni. Bruno Schulz, cinema e arti figurative tra Galizia e Vienna*, Gorizia 2004, s. 11.

„fabryka snów”, którego używa się w odniesieniu do kina¹³. Co więcej, główny bohater historii przedstawiony został jako reżyser, *metteur en scène*, tworzący krajobrazy i kosmiczne scenografie¹⁴.

Dowód na to, że Schulz miał najwyraźniej związek z kinem, nie jest wcale naciągany. Caneppele wspomina, że w 1910 roku w Czerniowcach, mieście położonym w pobliżu Drohobycza, funkcjonowało kino Kometa, w którym wyświetlano filmy niemieckiego przedsiębiorstwa o tej samej nazwie¹⁵. Ponadto właścicielem drohobyckiego kina Urania był brat Brunona Schulza – Izydor¹⁶.

Kolejnym dowodem na to, że Schulz interesował się kinem, jest opowiadanie *Noc lipcowa*, w którym wymienione są wszystkie elementy charakterystyczne dla typowego kina z początku XX wieku: westybul, szum maszyn, plakaty filmowe, siedząca w budce kasjerka, straż ogniowa, żarówki, które „wypuszczały nadaremnie jałowe światło, fala po fali, w rytmie raz na zawsze ustalonym przez głuchy tupot motoru”¹⁷. Kino jest zatem dla Schulza „cudownym miejscem, w którym władzę przejmuje fantastyczna kreacja”¹⁸. Według Caneppelego „wiatr kinematografii grasuje w pracach Schulza, uwalniając uwięzione obrazy, które odzyskują pierwotną wolność ruchu”¹⁹. Ponadto Schulz posiada wyobraźnię mitologizującą rzeczywistość, która, jak twierdzi Russell E. Brown, jest traktowana z „lekceważeniem godnym młodzieńca”²⁰. Jego mity nie opierają się na „rozbudowanym systemie odniesień do klasyki”²¹, lecz zachowują żartobliwy ton, który tworzy „nowe schematy archaicznej mitologii”²². Ta mitologia jest tak dobrze rozwinięta, że Caneppele odnajduje we współczesnym kinie niektóre toposy i tematy, z których Schulz skorzystał lata temu w swoich opowiadaniach. Na przykład nowatorska postać Gwiazdznego Dziecka z filmu Stanleya Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna* (1968) mogła być inspirowana opowiadaniem *Kometa*. Natomiast w filmach Ridleya Scotta *Łowca androidów* (1982) i Jeana-Pierre’a Jeuneta *Obcy: Przebudzenie* (1997) pojawiły się nawiązania do Jakubowych manekinów z *Traktatu o manekinach*. Trwałość tego mitu kosmogonicznego, w którym Jakub staje się bezpośrednim stwórcą świata bez udziału żeńskiego pośrednika, jest wciąż żywy, ponieważ przedstawia odwieczne pragnienie człowieka, by stać się równym Bogu. W opowiadaniu ojciec posiadał nadprzyrodzoną moc i stał się

13 Ibidem, s. 65.

14 Ibidem.

15 Idem, *I capelli della cometa*, s. 59.

16 Ibidem, s. 67.

17 B. Schulz, *Noc lipcowa*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 213.

18 P. Caneppele, *I capelli della cometa*, s. 72–73.

19 Ibidem, s. 80.

20 R. E. Brown, op. cit., s. 228.

21 Ibidem.

22 Ibidem, s. 234.

postać podobną Bogu²³. Gall twierdzi, że „pomysł aktu stworzenia świata, którego dokonuje człowiek i który zastępuje boski akt stworzenia, może być utożsamiany z popularną literacką trawestacją debaty metafizycznej i religijnej”²⁴. Temat ten został już zgłębniony w dziewiętnastowiecznej powieści *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* (1818), autorstwa brytyjskiej pisarki Mary Shelley. Choć istoty ludzkie, które pragnie stworzyć Jakub, „są symulakrami wyobrażającymi boskie stworzenie”, to ich żywot musi być krótszy niż żywot prawdziwego człowieka ze względu na „nietrwałość i ich ulotną substancję w porównaniu z istotami, które mają imitować”²⁵. W rzeczywistości jednak wydaje się, że wpływ symulaków rozszerza się na współczesne kino, gdzie odmienne, lecz dopełniające się stworzenia są powoływane do życia na srebrnym ekranie przez wielkich reżyserów, którzy byli i wciąż są zainteresowani pomysłami i wyobrażeniami niegdyś przedstawionymi przez Schulza.

Sztuka

W swoich książkach Caneppele poświęca dużo miejsca także na analizę rysunków Schulza. Jak wspomina Brown, Schulz był „niezaspokojonym artystą plastykiem, zmuszonym do dawania lekcji rysunku w szkole”²⁶. Sztuki figuratywnej nie można oddzielić od słowa pisanego, gdyż obie te zdolności kreacji na siebie wpływają. Colleen M. Taylor utrzymuje, że Schulz „maluje słowami”²⁷, co wywołuje skojarzenia z definiującymi cechami jego rysunków, którymi są światło i kolor. Kolory kojarzą się także z emocjami i mają funkcję symboliczną – zazwyczaj są związane z rzeczami, które artysta uwielbia (używa wtedy jasnych kolorów) albo nienawidzi (używa wtedy szarości lub w ogóle nie używa kolorów). Taylor utrzymuje, że sztuka Schulza była także odzwierciedleniem jego teorii, tej osobistej kosmologii, w której „występują metamorfozy, przedmioty żyją własnym życiem, a prawa fizyki nie mają zastosowania”²⁸. Jego rysunki nie pełnią funkcji opisowej, nie są impresjonistycznymi szkicami przedstawiającymi rzeczywistość. Ich zadaniem jest wywoływanie procesu wyobrażania, który antycypuje inne współczesne ruchy artystyczne, gdzie „posłuszeństwo wobec prywatnej, bezpośredniej percepcji jednostki, wyzwolonej od ograniczeń rozumu i formy”, generuje spontaniczny i do pewnego stopnia surrealistyczny potok

23 Ibidem, s. 198.

24 A. Gall, op. cit., s. 158.

25 Ibidem, s. 160.

26 R. E. Brown, op. cit., s. 225.

27 C. M. Taylor, *Childhood Revisited: The Writings of Bruno Schulz*, „The Slavic and East European Journal” 1969, Vol. 13, No. 4, s. 459.

28 Ibidem, s. 463.

zmian²⁹. Jeśli zaś chodzi o światło, Caneppele cytuje opinię Schulza, który twierdził, że jego rysunki – zwłaszcza te z okresu młodości – „rozsiewają światło”, stając się tym samym „prawdziwymi szkiełkami do mikroskopu, szalkami Petriego pod magiczną lampą, której światło sprawia, że ożywają”³⁰. Proces ten został opisany w opowiadaniu *Genialna epoka*, w którym Józef wyjawia „sekret” swoich rysunków: „Już od początku nachodziły mnie wątpliwości, czy jestem naprawdę ich autorem. Czasami wydają mi się mimowolnym plagiatem, czymś, co mi zostało wypowiedziane, podsunęte... Jak gdyby coś obcego posłużyło się mym natchnieniem dla nie znanych mi celów. Gdyż muszę ci wyznaczyć [...] znalazłem Autentyk...”³¹. Przytoczony fragment omawia nie tylko automatyzm, podstawę sztuki Józefa, lecz także akt „dynamicznej kreacji, aktywnej transformacji prozaicznych materiałów dnia codziennego w mistyczną namiastkę”³² Autentyku. Józef wspomina Księżę, własność ojca, dzięki której jako chłopiec zaczął „przetwarzać swoją wizję w sztukę”³³. W swoich pracach Caneppele przywołuje Księżę najczęściej w kontekście obecności Anny Csillag w opowiadaniu *Księża*. Anna Csillag, „apostołka włoskości”³⁴, była gwiazdą ówczesnej austro-węgierskiej reklamy. Zdobyła popularność dzięki dwumetrowym włosom³⁵ i występom w reklamach specyfiku na porost włosów. W *Księdze* wspomniana reklama – połączenie sacrum i profanum, słowa i obrazu – uwodzi literackie alter ego Schulza i zamienia się w coś, co Caneppele określa mianem „dwuwymiarowego panoptikum”³⁶. Takim panoptikum jest już wspomniany „Autentyk”, „święty tekst”, który należał do ojca Józefa i który staje się obsesją głównego bohatera opowiadania. Będąc swego rodzaju mitem, po odnalezieniu okazuje się marną wersją tego, co Józef pamiętał z dzieciństwa – Księża jest jedynie katalogiem sprzedaży wysyłkowej z reklamami takich produktów jak już wspomniany specyfik na porost włosów i z drobnymi ogłoszeniami. Nawet jeśli przedmiot ten nie jest tak imponujący i odkrywczy, jak zapamiętał go Józef, jego zawartość – ilustrowane ogłoszenia – „wystarcza, aby wywołać w nim twórczy przyływ fantazji”, stymulując jego mitologizującą rzeczywistość wyobraźnię i sprawiając, by „z banalności charakteryzującej ówczesną kulturę masową stworzył poezję”³⁷.

29 Ibidem, s. 468.

30 P. Caneppele, *La repubblica dei sogni*, s. 65.

31 B. Schulz, *Genialna epoka*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 132.

32 R. E. Brown, op. cit., s. 206.

33 C. M. Taylor, op. cit., s. 469.

34 B. Schulz, *Księża*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 110.

35 P. Caneppele, *I capelli della cometa*, s. 22.

36 Idem, *La repubblica dei sogni*, s. 46.

37 R. E. Brown, op. cit., s. 203.

Obraz i ruch

Caneppele wspomina także o znaczeniu obrazu i ruchu, utrzymując, że są one fundamentem prac Schulza. „Bezruch i stałość – pisze włoski autor – są kategoriami, które nie należą do twórczego wszechświata Schulza; przedmiot, aby zwrócić na siebie uwagę pisarza, musi się poruszać, musi wykazywać zmieniającą się zdolność ruchu”³⁸. Potwierdzenie tych słów można znaleźć w opowiadaniu *Sanatorium pod Klepsydrą*, w którym Józef zamiast listownie zamówionej książki pornograficznej otrzymuje lunetę, która zmienia się w samochód z dużymi przednimi światłami. Według Browna element metamorfozy „ma twórczy i żartobliwy charakter” i przypomina „średniowieczną bajkę”, w której moment przeobrażenia traktowany jest jak stan przejściowy³⁹. Co więcej, Taylor twierdzi, że Schulzowskie metamorfozy nigdy nie są zmianą nagłą, „ale raczej rezultatem stopniowo rozwijającego się procesu, punktem kulminacyjnym «fermentacji materii», dla której «poszczególne przedmioty są jedynie maskami»”⁴⁰. W świecie Schulza wszystko, zwłaszcza natura, jest zdominowane przez ideę nieustającej zmiany. Prawdopodobnie z tego powodu, jak utrzymuje Caneppele, od zawsze fascynowały go podróże samochodem. Dynamicznie migający świat za oknem był dla pisarza „przepełniony tajemniczym symbolizmem”⁴¹. Caneppele twierdzi, że te przesuwające się obrazy były podstawą „kosmogonii Schulza i służyły stworzeniu nowych światów”, gdyż mogły zamienić „rzucające refleksy kryształowe szkielek żyrandolu w najwspanialszą maszynę optyczną, która została kiedykolwiek stworzona”⁴².

Wnioski

We wnioskach zaprezentowanych w książce *La repubblica dei sogni* Caneppele porównuje Schulza do człowieka związanego z kinem kosmogonicznym, do narratora, który na żywo komentował sceny wyświetlane w sali kinowej, podkładając głosy i czytając na głos napisy do filmów niemych. Według Caneppelego Schulza można określić mianem objaśniacza (niem. *Erklärer*), ponieważ „rozszyfrowywał krajobrazy, obrazy, znaki, zdjęcia w reklamach i przekładał je na zdania podporządkowane zasadom gramatyki, składni i ortografii, jednocześnie

38 P. Caneppele, *La repubblica dei sogni*, s. 56.

39 R. E. Brown, op. cit., s. 225.

40 C. M. Taylor, op. cit., s. 462.

41 P. Caneppele, *La repubblica dei sogni*, s. 65.

42 Ibidem.

przekształcając słowa w ideogramy w widowiskowym i nieprzerwanym procesie”⁴³. Ponadto „wyrażając siebie, Schulz staje się ostatnim aktorem w świetnym galicyjskim spektaklu filmowym”⁴⁴. Spektakl ten nie tylko opisuje życie w jego rodzinnym mieście, ale przede wszystkim podnosi „szczegóły jego życia prywatnego do poziomu ogólnoludzkiego”⁴⁵. Wydarzenia z okresu dzieciństwa zostały przedstawione za pomocą żywych obrazów, które zarówno przywołują wspomnienia, jak i odzwierciedlają właściwy dla dzieci sposób myślenia. To właśnie o tym procesie wspomina Taylor, gdy twierdzi, że opowiadania Schulza są powrotem do czasów niemowlęstwa, „gdy granica oddzielająca wyobraźnię od rzeczywistości zewnętrznej nie została jeszcze wyznaczona”⁴⁶. Według niej dzieciństwo jest „najszcześliwszym, najbardziej twórczym okresem w życiu”, który można ponownie doświadczyć w „wyobraźni, marzeniach i w sztuce”⁴⁷. Dlatego też akt twórczy staje się nadrzędny w odtwarzaniu przeszłości, które jest niemal demiurgicznym wyczynem porównywanym do twórczych wysiłków jego ojca walczącego z „nudą i stagnacją panującą w tym prowincjonalnym mieście i w jego domostwie”⁴⁸.

Analiza prac Caneppelego przynosi nowe spojrzenie na dzieła plastyczne i literackie Schulza, a także na poświęcone mu badania. Bez wątplenia analiza wizualna – zastosowana także do opowiadań – jest metodą, która może być dalej rozwijana i zgłębiana. Co więcej, prace Caneppelego stanowią istotny dowód na to, że osoba Brunona Schulza, a także recepcja jego dzieł stają się coraz ważniejszym wątkiem w badaniach literackich prowadzonych zarówno we Włoszech, jak i w Europie.

Przełożyła Katarzyna Kaszorek

43 Ibidem, s. 75.

44 Ibidem.

45 C. M. Taylor, op. cit., s. 461.

46 Ibidem, s. 456–457.

47 Ibidem, s. 469.

48 Ibidem, s. 461.

Sotiris Karageorgos: O nowym greckim przekładzie Schulza

Pierwsze próby tłumaczenia prozy Brunona Schulza na język grecki podjęto w latach osiemdziesiątych XX wieku. W roku 1980 Spyros Tsaknias (1929–1999), grecki poeta, eseista, tłumacz i krytyk literacki, przetłumaczył opowiadania *Ulica Krokodyli* i *Wichura*¹. W roku 1987 Dimitris Houliarakis przetłumaczył cały zbiór opowiadań pisarza *Sklepy cynamonowe*². Napisał również wstęp do greckiego tłumaczenia, który zawiera informacje o biografii i dziele Schulza. Jest to prawdopodobnie pierwszy tekst napisany w języku greckim o Schulzu. Houliarakis, który był również tłumaczem i poetą, studiował w Polsce i znał dobrze język polski. Oprócz *Sklepow* Schulza przetłumaczył również wiele innych klasycznych utworów polskiej literatury. W październiku 2019 roku pojawia się wreszcie tłumaczenie całości prozy Brunona Schulza pod tytułem *Άπαντα τα πεζά*³ (Cała proza). Autorką przekładu jest Aleksandra Ioannidou, profesor slawistyki na Uniwersytecie Macedonii w Salonikach oraz tłumaczka.

W przeciwieństwie do dwóch tłumaczy-poetów, o których mowa powyżej, Ioannidou nie jest poetką ani pisarką, lecz pracownikiem akademickim. Jej wersja tłumaczenia zbioru *Sklepow cynamonowych* zdecydowanie różni się od wersji Houliarakisa. Ogólnie można stwierdzić, że tłumaczka wykonała wyjątkowo dobrą pracę. Dzieła Schulza zostały wreszcie przetłumaczone w całości na grecki, a tekst skutecznie przekazuje intencję autora, aurę jego opowiadań, bogactwo stylistyczne i językowe pisarza. W niektórych poszczególnych przypadkach warto jednak skomentować jej propozycje i porównać ze starszym tłumaczeniem Houliarakisa.

Zaczynając od samych tytułów poszczególnych opowiadań, notujemy znaczną różnicę między przekładem Houliarakisa i Ioannidou. Od razu zauważamy tłumaczenie tytułu drugiego opowiadania *Sklepow cynamonowych*. Słowo „nawiedzenie”, które występuje tylko w tytule opowiadania, a nie w samym tekście, zostało przetłumaczone przez Houliarakisa, jako „επιφοίτηση”, a przez Ioannidou jako „συμφορα”. Słowo zaproponowane przez Houliarakisa „επιφοίτηση”, oznaczające przychodzenie do kogoś lub czegoś, „przyjście”, używane jest zazwyczaj w wyrażeniu „επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος”, oznaczającym dosłownie

1 M. Σούλτς, *Οδός κροκοδείλων*, απόδοση Σ. Τσακνιάς, „Το Δέντρο” 1980, τχ. 17.

2 Idem, *Τα μαγαζιά της κανέλας*, μετάφραση Δ. Χουλιάρη, Αθήνα 1988.

3 Idem, *Άπαντα τα πεζά*, μτφρ. Α. Δ. Ιωαννίδου, Καστανιώτης 2019.

„Zesłanie Ducha Świętego”. Jest to słowo archaiczne (z języka hellenistycznego), które pochodzi od starogreckiego czasownika „ἐπιφοιτῶ”. Oprócz znaczenia ściśle religijnego może również wskazywać sens przenośny lub ironiczny w znaczeniu „natchnienie”. Ioannidou zaproponowała tutaj słowo „συμφορᾶ”, które znaczy po prostu „nieszczęście”. Wersja Houliarakisa ma charakter religijny pozytywny, a termin „nawiedzenie” może być w języku polskim nacechowany negatywnie. Z tekstu Schulzowskiego opowiadania wiemy, że autorowi chodzi faktycznie o nawiedzenie przez Boga, które jednak okazuje się walką z Bogiem nacechowaną wyraźnymi elementami groteski. Chociaż wersji Houliarakisa brakuje elementu negatywnego, trafnie moim zdaniem przekazana została intencja autora. Tłumaczenie Ioannidou natomiast podkreśla element negatywny, eliminuje przy tym aspekt religijny i manipuluje terminem Schulzowskim; tłumacz stosuje słowo nieadekwatne do sformułowania oryginału. Można ogólnie stwierdzić, że tłumaczka systematycznie lekceważy szczególnie istotny w Schulzowskim tekście element religijny, deformując w ten sposób oryginał. Typowy przykład znajdziemy w opowiadaniu *Genialna epoka*. W tym fragmencie Szloma „stał zatopiony w medytacji z pantofelkiem Adeli w ręku i przyglądał mu się z głęboką powagą. – Tego Bóg nie powiedział – rzekł”⁴. W tłumaczeniu Ioannidou brakuje słowa „Bóg”. Tego typu ominięcie jest nie do zaakceptowania, ponieważ stanowi wyraźne zniekształcenie oryginału. Nie wiemy, dlaczego tłumaczka zdecydowała skreślić tak istotne słowo z tekstu Schulza. W dodatku powszechnie wiadomo, że to opowiadanie zostało napisane jako część niezrealizowanej powieści Schulza *Mesjasz*. Charakter religijny tego dzieła jest więc szczególnie istotny.

W tytule ostatniego opowiadania *Sklepów cynamonowych, Noc wielkiego sezonu*, słowo „sezon” u Houliarakisa występuje jako „εποχή”, czyli raczej „epoka” lub „pora”, a u Ioannidou jako „σεζόν”, czyli dosłownie „sezon”. Chociaż wersja tłumaczki jest wierniejsza oryginałowi, można stwierdzić, że to słowo ma szersze znaczenie w języku polskim niż greckim. Zdecydowanie różnie brzmią wersje dwóch tłumaczy. Moglibyśmy długo dyskutować nad tym, która z nich lepiej oddaje intencję autora. Tytuł opowiadania *Traktat o manekinach* również został przetłumaczony inaczej przez oboje tłumaczy. Słowo „traktat” Houliarakis przełożył jako „πραγματεία”, a Ioannidou jako „δοκίμιο”. Znowu można uznać, że pierwsza wersja jest trafniejsza. Słowo, które zaproponował Houliarakis, wskazuje właśnie na traktat w znaczeniu, w jakim występuje u Schulza. Słowo, którego użyła Ioannidou, bardziej zbliża się do znaczenia polskiego słowa „esej”, odbiegając w ten sposób od oryginału. Druga część tytułu opowiadania *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju* została również różnie przetłumaczona. Po

4 Wszystkie cytaty z utworów Schulza pochodzą z następującej edycji: B. Schulz, *Proza*, oprac. A. Sandauer, wyd. 2, Kraków 1973, i są lokalizowane przez podanie w nawiasie skrótu tej edycji i numeru strony (BSP, s. 143).

pierwsze, żaden z tłumaczy nie przekaże dokładnie słowo „wtóra”, ponieważ nie ma ono odpowiednika w języku greckim. I oboje sięgnęli po to samo greckie słowo, które znaczy po prostu „druga” albo lepiej „drugie”, ponieważ książka w języku greckim jest w rodzaju nijakim. Houliarakis przedstawił wersję wierniejszą oryginałowi, Ioannidou natomiast zmieniła drugą część tytułu i zamiast „albo druga księga rodzaju” zapisała „i o drugiej księdze rodzaju”. Znowu, moim zdaniem, w tym drugim przypadku mamy do czynienia z deformacją intencji autora. Traktat Jakuba jest wtórną Księgą Rodzaju, a nie po prostu traktatem o niej.

W związku z tłumaczeniem zbioru opowiadań *Sanatorium pod Klepsydrą* pojawia się pewien problem już na samym początku, przy pierwszym słowie tytułu pierwszego opowiadania *Księga*. Słowo to po grecku brzmi i pisze się tak samo jak „Biblia” (wyraz, który występuje w dalszej części tego samego opowiadania). Opowiadanie zaczyna się następująco: „Nazywam ją po prostu Księgą” (BSP, s. 122). Słowo „Księga” zostało zapisane wielką literą, i to odgrywa istotną rolę. Kiedy piszemy „Βίβλος” wielką literą w języku greckim, słowo to znaczy bez wątpienia „Biblia”. W dodatku słowo „Biblia” występuje w drugim podrozdziale tego samego opowiadania. Ioannidou bardzo trafnie zdecydowała się przetłumaczyć tytuł opowiadania *Księga* jako „Książka”, (słowo zapisane wielką literą wraz z rodzajnikiem określonym: „το Βιβλίο.”) W opowiadaniu *Sierpień* jednak „wielka księga wakacji” staje się „wielką książką wakacji”, a więc tłumaczenie to traci w porównaniu z wersją Houliarakisa. Tłumacz rozwiązał ten problem, oddając słowo „księga” greckim słowem „βίβλος”, zapisanym małą literą. W ten sposób nadał znaczenie słowu „księga” i nie pozostawił wątpliwości, że dotyczy ono Biblii.

Poza tymi ogólnymi przypadkami chciałbym podkreślić, że nie uważam jednak, że tłumaczenie Ioannidou jest gorsze niż Houliarakisa. W niektórych przypadkach zgadzam się bardziej z Houliarakisem, natomiast całościowy wynik tłumaczenia Ioannidou jest bardzo dobry. Przyjrzyjmy się na przykład bliżej początkowi opowiadania *Traktat o manekinach* i spróbujmy porównać obie wersje. Pierwsze zdanie brzmi: „Demiurgos – mówił mój ojciec – nie posiadał monopolu na tworzenie” (BSP, s. 62). W tym zdaniu Houliarakis przetłumaczył słowo „mówił” zgodnie ze znaczeniem zawartym w oryginale, podczas gdy Ioannidou zmieniła aspekt czasownika na dokonany: „powiedział”. U tego pierwszego brakuje zaimka dzierżawczego „mój”, który jednak występuje w drugim tłumaczeniu, dzięki czemu jest ono wierniejsze. Z kolei słowo „posiadł” Ioannidou zmienia na „miał”, czego uniknął Houliarakis i pozostał bliższy oryginałowi. W tłumaczeniu zdania „Tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów” (BSP, s. 62) Houliarakis „wszystkich” zmienia na „każdego”, tłumaczka jest tu wierniejsza. Ioannidou w zdaniu „Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania” (BSP, s. 38) przed przymiotnikami dodaje rodzajniki nieokreślone

– trafniejsza jest, moim zdaniem, wersja Houliarakisa z rodzajnikami określonymi. „Moc życiowa” zmienia się u Houliarakisa na „witalność”, co oddala jego tekst od oryginału, Ioannidou zaproponowała sformułowanie celniejsze. Słowa „uwodna” żaden z tłumaczy nie oddał dosłownie, przedstawiając dwie różne wersje przymiotnika „czarująca”, a to oczywiście nie znaczy to samo, co „uwodna” (zwodnica). Słowo „nęci” Houliarakis przetłumaczył jako „pociąga”, Ioannidou zaś użyła czasownika, który może znaczyć właśnie „zwozić”, rekompensując w ten sposób poprzednią stratę i przewyższając w tym przypadku swego poprzednika. „Formowanie” u tłumacza występuje jako „twórczość”, a u tłumaczki jako „tworzenie kształtów”, co znowu jest wierniejsze oryginałowi. Patrząc na oba tłumaczenia w całości, można stwierdzić, że mamy do czynienia z dwoma bardzo dobrymi wersjami, które trudno porównać ze względu na szczególną złożoność i wieloznaczność Schulzowskiego tekstu.

Branislava Stojanović: Bruno Schulz 2019. Raport (według dziennika aktywności @bruno-schulz.org)

W tym roku odeszli: tłumacz Jess Ørnsbo (1932–2019), kompozytor Zbigniew Rudziński (1935–2019), jazzman Jerzy Michał Bożyk (1941–2019), znawca sztuki Wojciech Chmurzyński (1945–2019), eseista Tadeusz Komendant (1952–2019) i artysta malarz Milan Tucović (1965–2019).

Na Facebooku zarejestrowano około 60 wydarzeń schulzowskich, z których ponad połowa to zagraniczne spektakle, promocje, spotkania i rozmowy. Wirtualna mapa obejmuje kraje takie, jak: Japonia, Izrael, Argentyna, Stany Zjednoczone, Kanada, Szwecja, Holandia, Francja, Włochy, Cypr, Niemcy, Czechy, Ukraina. Nie sposób tutaj wymienić wszystkich, warto jednak podkreślić ich różnorodność.

Uniwersytet Tokijski 21 marca zorganizował sympozjum *Różne oblicza literatury polskiej*, gdzie przy okazji pokazano uczestnikom oryginalną grafikę Schulza (*Bestie*) ze zbiorów Tama Art University.

Na początku maja japoński choreograf Saburo Teshigawara miał pięć terminów dla spektaklu *Cinnamon* i jeszcze kilka w czerwcu dla *Update Dance No. 63*.

W Tel Awiwie odbyły się kolejne spotkania wokół nowego hebrajskiego przekładu: 22 lutego w Instytucie Polskim i 29 października w Bibliotece Beit Ariela w ramach projektu European Book Club.

W Buenos Aires wznowiony monodram *Las Horas fuera de los Márgenes*, adaptacja *Samotności* w reżyserii Javiera Margulisa, grano parokrotnie w październiku i listopadzie.

Theatre UCF z Orlando grał kilkakrotnie *Ulicę krokodyli* (*The Street of Crocodiles*) w reżyserii Julii Listengarten pod koniec lutego i na początku marca.

Spektakl *La république des rêves* (reż. François Lavallée) w październiku był prezentowany podczas tournée w Quebecu.

Pod hasłem *O chodzeniu śladami pisarza* 23 lipca odbyło się spotkanie w rezydencji Gunnerud w mieście Sunne (Szwecja), gdzie Emi-Simone Zawall opowiadała o swojej podróży do Drohobycza. Podobne spotkanie odbyło się 10 września w Göteborgu.

W Bibliotece Polskiej w Paryżu 27 marca odbyła się promocja francuskiego zbioru pokonferencyjnego *Bruno Schulz entre modernisme et modernité* z udziałem redaktorów.

W Trieście 15 stycznia Giovanni Mancuso i Alberto Collodel zagrali koncert pod tytułem *Ulica Krokodyli (omaggio a Bruno Schulz)*.

Na początku czerwca widowisko *Kometa* w reżyserii Teresy i Andrzeja Wełmińskich gościło w Mediolanie i w Rzymie.

W Nikozji 16 kwietnia grano *Ulicę krokodyli (Δρόμοι Κροκοδείλων)* w reżyserii zespołu Couta i Kafkarides. Po spektaklu odbyła się dyskusja.

Niewerbalny spektakl *Sierpień (Augustus)* w reżyserii Zoltána Balázsa był prezentowany w wielu krajach: 27 lutego w Bośni, 23 kwietnia w Rosji, 13 października w Albanii, dwukrotnie w Serbii i raz w Wietnamie.

Na początku kwietnia w Chociebużu (Staatstheater Cottbus) odbył się koncert *En Face* z udziałem tamtejszej filharmonii, perkusisty i aktora Jakoba Diehla, który czytał *Samotność* Schulza.

W czeskim festiwalu Schulza, który odbywał się 11 i 12 listopada pod hasłem *Brno czyta Brunona (Brno čte Brunu)*, wzięło udział kilku gości z Polski.

Narodowy Akademicki Teatr Dramatyczny im. Iwana Franki w Kijowie przez cały rok miał w swoim repertuarze spektakl *Demiurg (Деміург)* w reżyserii Olega Lipsyna.

W kwietniu w Kijowie w Muzeum Szolema Alejchema otwarto zbiorową wystawę dedykowaną Schulzowi, z udziałem ukraińskich artystów (Lev Skop, Tetjana Duman i Irina Klimova).

W Odessie otwarto zbiorową wystawę wielu innych ukraińskich artystów pod tytułem *Супамотові душі Брунона Шульца (Цинамонові примари Бруно Шульца)*. Podczas wernisażu 12 lipca, w dniu urodzin Schulza, odbył się pokaz filmów Wojciecha Hasa i braci Quay.

Międzynarodowy festiwal literacki w Odessie 26 września gościł niemieckiego pisarza Maxima Billera, autora powieści *W głowie Brunona Schulza (Im Kopf von Bruno Schulz)*

We Lwowie 21 grudnia wznowiono monodram Aleksandra Owerczuka *Plac Świętej Trójcy (Площа Святої Трійци)*. Teatr im. Marii Zańkowieckiej ogłosił ten spektakl jako premierę, choć grano go już od 2000 roku w innym lwowskim teatrze (Scena Galicjana).

W Drohobyczu 19 i 20 listopada odbyła się manifestacja *Druga jesień (Друга осінь)*. Bogaty program otworzyła tradycyjna ekumeniczna modlitwa w miejscu tragicznej śmierci Schulza z udziałem wielu zagranicznych gości.

W Polsce w tym roku przypadło Narodowe Czytanie jednego opowiadania ze zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Przez cały rok w programie Teatru Polskiego we Wrocławiu były *Xięgi Schulza* w reżyserii Jana Szurmieja.

Na początku marca w Teatrze Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach ponownie grano *Sklepy cynamonowe* w reżyserii Roberta Drobniucha.

Od 22 lutego do 27 kwietnia w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie gościła multimedialna wystawa braci Quay *Dormitorium śladów*, na której pokazano fragmenty ich filmów, instalacje i rysunki.

1 czerwca na Przystanku Kulturalny Koniec Świata w Raciborzu odbyła się premiera monodramu *Sklepy cynamonowe* w wykonaniu Roberta Urbanowskiego.

W Asocjacji 2006 w Poznaniu 3 czerwca grano spektakl *O nas wszystkich* w reżyserii kolektywu Malina, oparty na *Traktacie o manekinach*.

Genialna epoka: czytanie w ciemnościach (reż. Marcin Czerwiński) – premiera 12 czerwca we Wrocławiu i drugi pokaz 13 lipca w Radomiu.

28 czerwca w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie otwarto wystawę Beaty Stankiewicz *Dziesięciu Żydów, którzy rozslawili Polskę*, gdzie znalazł się także wizerunek Schulza.

Miejska Galeria Sztuki w Łodzi 26 lipca zorganizowała otwarcie dokumentalnej wystawy Zbigniewa Milczarka *Zainstalowani na wieczność – Bruno Schulz i Drohobycz (epizod łódzki)*. Na wernisażu prelekcję wygłosił Stanisław Rosiek. Wystawa trwała do 6 października.

Teatr Pinokio z Łodzi 22 października ponownie grał spektakl *Bruno Schulz – historia występnej wyobraźni* w reżyserii Konrada Dworakowskiego.

Drohobycki Teatr Alter 26 października na dziedzińcu Starego Ratusza w Gnieźnie pokazał performance *Bruk z ulicy Krokodyli, z Drohobycza* pod kierunkiem Anrieya Yurkievycha.

IV Dni schulzowskie w Gdańsku odbyły się w dniach 14–16 listopada pod hasłem *Wyjścia z Drohobycza*. W konferencji wzięło udział kilku zagranicznych badaczy Schulza, tym razem najwięcej z Ukrainy.

Stowarzyszenie im. Jana Karskiego z Kielc zorganizowało 19 listopada *Wieczór schulzowski* z okazji 77. rocznicy śmierci Schulza, o którym opowiadał Mirosław Wójcik.

Anna Kaszuba-Dębska mówiła o Schulzu 4 grudnia w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olkuszu.

Spektakl *Wiosna* w wykonaniu Teatru Malabar Hotel grano 14 i 15 grudnia w Wodobiorze (Łazienki Królewskie w Warszawie).

Na rynku sztuki pojawił się znowu *Ex libris eroticis*, wykonany przez Schulza w roku 1920 dla Maksymiliana Goldsteina, który 7 maja w warszawskim domu aukcyjnym Desa Unicum został sprzedany za 15 tysięcy złotych¹. Reprodukacja znajduje się na okładce katalogu².

1 Choć estymacja była większa, oto tylko dla porównania: podobny albo ten sam egzemplarz sprzedano w roku 2003 za 2600 złotych, w 2009 za 4550 złotych, w 2013 za 10 tysięcy złotych.

2 *Desa Unicum. Grafika artystyczna. Sztuka Dawna. Aukcja 7 maja 2019 r.*, Warszawa 2019.

Z kolei warszawski antykwariat Atticus 24 lipca ogłosił, że w swojej ofercie ma jedną grafikę z *Xięgi bałwochwalczej (Zabawy w ogrodzie)*, cena jednak pozostała tajemniczą. Oferta była aktualna aż przez kilka miesięcy, nie wiadomo, czy z powodu zbyt wysokiej ceny, czy też kolekcjonerzy mieli wątpliwości co do autentyczności grafiki.

Na podstawie internetowej dokumentacji trudno ustalić, czy w tym roku, oprócz przedaukcyjnej wystawy w Warszawie, wystawiono w Polsce jakieś prace plastyczne Schulza.

Zeszłoroczne zapowiedzi wydawnicze zrealizowano wszystkie: opublikowano pierwszy przekład *Sanatorium pod Klepsydrą* na język estoński (Loomingu Raamatukogu)³, wszystkie opowiadania w Grecji (Kastaniotis Editions)⁴ i pierwszą książkę Schulza po albańsku (Pika pa sipërfaqe)⁵. Największy rozgłos medialny miało greckie wydanie (na przykład dziennik „Ta Nea” z 16 listopada, magazyn „Lifo” z 5 grudnia).

Ukazało się drukiem luksusowe dwujęzyczne wydanie opowiadania *Republika marzeń* w Stanach Zjednoczonych (Nawakum Press), które zawiera trzy oryginalne akwaforty Thomasa Wooda (tylko 36 numerowanych egzemplarzy⁶; oczywiście jest to przedruk z *Collected Stories*, 2018). Z kolei *Sanatorium pod Klepsydrą* brazylijskiego tłumacza opublikowano w Portugalii (Edições do Tédio) z ilustracjami Ricarda Castro⁷, w samej zaś Brazylii pojawiło się nowe wydanie wszystkich opowiadań (Editora 34)⁸.

Chiński wydawca (Sichuan People's Publishing House) nie ukrywa, że opublikowany przez niego przekład *Sanatorium*⁹ opiera się na angielskim tłumaczeniu Johna Currana Davisa (obecnie niedostępny w sieci) i stanowi przedruk z 2015 roku. W czasopiśmie ukazały się opowiadanie *Sklepy cynamonowe* w przekładzie na język wietnamski¹⁰ i esej *Mityzacja rzeczywistości* po turecku¹¹, też za pośrednictwem tłumaczeń angielskich.

3 B. Schulz, *Liivakella sanatoorium*, poola keelest tõlkinud H. Lindepuu, Tallinn 2019.

4 M. Σουλτζς, Άπαντα τα πεζά, μετάφραση Α. Δ. Ιωαννίδου, Αθήνα 2019.

5 B. Schulz, *Rruga e Krokodilëve dhe tregimet e tjera*, përkthyer nga R. Çollaku, Tirana 2019.

6 B. Schulz, *The Republic of Dreams*, translation by M. G. Levine, etching by T. Wood, [Santa Rosa, California] 2019.

7 B. Schulz, *Sanatório sob o signo da clepsidra*, tradução H. Siewierski, adaptação e revisão P. Guerreiro Nunes e A. L. Ramalho, ilustrada de R. Castro, Lisboa 2019.

8 B. Schulz, *Lojas de canela e outras narrativas*, tradução de H. Siewierski, posfácio de A. M. Ripellino, São Paulo 2019.

9 布舒尔茨,《沙漏做招牌的院院》,译者:源,四川人民出版社 2019.

10 B. Schulz, *Những cửa hiệu quế*, Trông Em Kia dịch, „Zzz Review” 2019, số 6, s. 152–161. Numer zawiera także ilustracje i teksty o Schulzu: J. Ficowski, *Thời gian của Schulz*, „Zzz Review” 2019, số 6, s. 144–151 (przekład wstępu do amerykańskiego wydania); Tâng Linh, *Đi cùng Bruno Schulz*, „Zzz Review” 2019, số 6, s. 162–173. Cały numer dostępny online.

11 B. Schulz, *Hakikatin Mitleştirilmesi*, çeviren Güneş Vezir, „Post Öykü” 2019, 27 (mart–nisan), s. 77–79.

W Polsce ukazał się kolejny tom *Dzieł zebranych* – nowe wydanie *Sklepow cynamonowych* z dodatkiem krytycznym i szczegółową bibliografią przekładów (wydawnictwo słowo/obraz terytoria)¹², a także nowy album z reprodukcjami prac Schulza i dwujęzycznym wstępem (Wydawnictwo BOSZ)¹³. Kultowa edycja BN (Ossolineum) doczekała się wersji elektronicznej.

Literatura przedmiotowa została poszerzona o kilka nowych książek, w całości¹⁴ albo częściowo¹⁵ poświęconych Schulzowi. Oprócz tego pojawił się nowy zeszyt półrocznika „Schulz/Forum” (nr 13, dostępny online), *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej* z archiwum Jerzego Ficowskiego, którego część dotyczy Schulza, jak i obszerny, bogato ilustrowany specjalny numer czasopisma „Konteksty” (nr 1–2), poświęcony historii festiwalu w Drohobyczu. Ukazało się także długo oczekiwane polskie wydanie słynnego *Słownika miejsc wyobrażonych* (Państwowy Instytut Wydawniczy)¹⁶, które zawiera hasło *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Na okładce jednego numeru „Pamiętnika Literackiego” została zamieszczona reprodukcja *Spotkania*, choć zawiera on tylko dwie pozycje o Schulzu¹⁷.

Poza Polską w tym roku też ukazało się kilka artykułów¹⁸. Biblioteki nie rejestrują tak szybko nowych tytułów w swoich bazach, ale dzięki ogłoszeniom wydawniczym wiadomo, że pojawiła się pierwsza autorska monografia naukowa w języku obcym – *Księga blasku* Władysława Panasa w tłumaczeniu na język węgierski (Typotex Kiadó)¹⁹.

Przekład z angielskiego na podstawie kopii <http://brunoschulz.org/mythologization.htm>; czasopismo podaje ten adres, na stronie zaś podpisany John M. Bates. Informacja dzięki uprzejmości redakcji czasopisma.

- 12 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019.
- 13 Schulz. *Rysunek*, wstęp J. Jarzębski, Olszanica 2019.
- 14 H. Lewi, *Bruno Schulz, czyli strategię mesjańskie*, z francuskiego przełożył T. Stróżyński, Gdańsk 2019; J. Olejniczak, *Pryncypia i marginesy Schulza. Eseje*, Gdańsk 2019; Schulz. *Słownik mówiony*, pod red. M. Całbeckiego i P. Millatiego, Gdańsk 2019.
- 15 A. Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, Kraków 2019; Wu Lan, *Z notatnika tłumacza literatury polskiej i chińskiej*, Gdańsk 2019; M. Wasąg, *W cieniu ojca. Awangarda prozatorska lat 30. XX wieku: Rudnicki, Napierski, Schulz, Tarn*, Łódź 2019.
- 16 A. Manguel, G. Guadalupi, *Słownik miejsc wyobrażonych*, przeł. P. Bikont, J. Gondowicz, M. Kłobukowski, J. Kozak, M. Płaza, M. Świerkocki, Warszawa 2019.
- 17 M. Całbecki, *Zgodnie z naturą, ale wbrew prawu. Kilka uwag o „Traktacie o manekinach” Brunona Schulza*, „Pamiętnik Literacki” 2019, z. 1, s. 5–16; S. Karageorgos, *Wątki religijne w twórczości Brunona Schulza. Stan badań i perspektywy badawcze*, „Pamiętnik Literacki” 2019, z. 1, s. 17–42.
- 18 E.-S. Zawall, *Ursprung, urbilden – Bruno Schulz och Drohobycz*, „Ord & Bild” 2019, nr 2, s. 32–44; Pálfalvi L., *Zsidó ezotéria Franz Kafka és Bruno Schulz műveiben (tanulmány)*, „Jelenkor” 2019, 2. szám, s. 214–228; П. Пл. Петров, *Дебютните книги на Витолд Гомбрович и Бруно Шулиц и рецепцията им в полската литературна периодика (1933–1936)*, „Филологически форум” 2019, извънреден брой, s. 163–173.
- 19 W. Panas, *A ragyogás könyve. A kabbala Bruno Schulz prózájában*, fordította Pálfalvi L., Vas V., Budapest 2019.

Literatura zainspirowana pisarzem z Drohobycza też rośnie – jest nowa książeczka, tym razem po francusku²⁰, schulzoidzi z całego świata zaś doczekali się pierwszej antologii wierszy, nawet wielojęzycznej²¹. Pod koniec roku ukazała się drukiem powieść *Mesjasz. Rękopis zbrodni* Macieja J. Dudziaka²², kolejna fikcja osnuta wokół motywu zaginionego rękopisu. Jest także nowy komiks inspirowany *Traktatem o manekinach – Demiurg* Karoliny Walczak (Wydawnictwo Granda).

Wśród ważniejszych zapowiedzi warto wymienić *Sanatorium pod Klepsydrą*, drugi tom opowiadań Schulza w naukowym opracowaniu, uzupełniony o wszystkie czasopiśmiennicze warianty tekstów (wydawnictwo słowo/obraz terytoria). Prawdopodobnie będzie to gruby tomik, zwłaszcza jeśli będzie zawierał wszystkie rozproszone ilustracje. Co prawda na rynku wydawniczym nie brakuje wydań z reprodukcjami rysunków Schulza, ale dla czytelników ciekawy może się okazać przedruk wzorowany na przedwojennych edycjach (Wydawnictwo Znak). Z kolei drohobycki artysta Lev Skop zapowiada dwujęzyczne wydanie *Ptaków* z własnymi ilustracjami.

W kategorii schulzologii w ciągu roku pojawiło się wiele zapowiedzi, ale niektóre wycofano. Pewne jest tylko, że ukaze się nowa kilkusetstronicowa książka Anny Kaszuby-Dębskiej pod tytułem *Bruno. Epoka genialna: biografia* (Wydawnictwo Znak).

Czeskie czasopismo „Proudy” zapowiada następny numer pod hasłem *Bruno Schulz w kontekście Europy Środkowej (Bruno Schulz v kontextu střední Evropy)*.

20 D. Hérody, *A Paris, égaré. Bruno Schulz, août 1938*, Paris 2019.

21 *Bruno Schulz w poezji. Antologia otwarta*, wybór W. Meniok, G. Józefczuk / *Бруно Шульц у поезії. Відкрита антологія*, вибір В. Меньок, Г. Юзефчук, Drohobycz–Lublin 2019 („Acta Schulziana” nr 4).

22 M. J. Dudziak, *Mesjasz: rękopis zbrodni*, ilustracje G. Piotrowskiego, Gorzów 2019.

[noty o autorach]

Włodzimierz Bolecki (ur. 1952)

Teoretyk i historyk literatury, krytyk literacki, edytor, profesor zwyczajny, pracuje w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Autor licznych książek i artykułów poświęconych zwłaszcza polskiej prozie modernistycznej i twórczości takich autorów, jak Waław Berent, Józef Mackiewicz, Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz i Bruno Schulz.

Łesia Chomycz (ur. 1989)

Historyczka. Pracuje w Muzeum Ziemi Drohobyckiej. Zainteresowania naukowe: twórczość Andrzeja Chciuka i Brunona Schulza, krajoznawstwo. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą biografii Schulza. Współautorka książki *Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича)* (2016), autorka mapy turystycznej *Місця Бруно Шульця у Дрогобичі* (2016) i kilkunastu artykułów badawczych o Schulzu. W latach 2017–2018 uczestniczka projektu naukowego „Stosunki ukraińsko-polsko-żydowskie w Galicji Wschodniej (pierwsza połowa XX wieku): doświadczenie historyczne, lekcje dla współczesności”.

Stefan Chwin (ur. 1949)

Powieściopisarz, krytyk literacki, eseista, historyk literatury, grafik związany z Gdańskiem, profesor zwyczajny, pracuje na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Laureat nagrody im. Andreea Gryphiusa – jednego z najważniejszych niemieckich wyróżnień literackich. Przełomowym momentem w jego karierze pisarskiej było ukazanie się powieści *Hanemann* (1995), przetłumaczonej na wiele języków obcych. Opublikował między innymi: *Bez autorytetu* (wspólnie ze Stanisławem Rośkiem, 1981), *Romantyczna przestrzeń wyobraźni* (1989), *Krótką historią pewnego żartu* (1991), *Esther* (1999), *Kartki z dziennika* (2004), *Dolina Radości* (2006), *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* (2010), *Panna Ferbelin* (2011), *Samobójstwo i grzech istnienia* (2013), *Srebrzysko. Powieść dla dorosłych* (2016).

Wira Cypuk (ur. 1974)

Historyczka, socjolożka. Jest uczestniczką i współautorką międzynarodowych projektów badawczych dotyczących różnych aspektów polityki społecznej, pamięci historycznej i tożsamości (Bank Światowy, Open Society Institute, Central European University, London Metropolitan University, Norweski Instytut Badań Miejskich i Regionalnych). Kierowniczką projektu wystawy, inicjatorką i kuratorką stałej ekspozycji Brunona Schulza w Muzeum w Drohobyczu.

Rolf Fieguth (ur. 1941)

Sławista, historyk Europy Wschodniej, germanista. Doktorat uzyskał w 1967 roku (*Metafora i realność we wczesnych „Dziadach” Adama Mickiewicza*). W latach 1967–1979 pracował na Uniwersytecie w Konstancji w zespole tłumaczy tekstów rosyjskich formalistów. Badał też lingwistykę romańską, strukturalizm praski i warszawski, fenomenologię oraz estetykę recepcji. W latach 1968–1969 przebywał na stażu w Warszawie (Instytut Badań Literackich PAN). Badał tu klasycyzm i preromantyzm w polskiej literaturze. Habilitował się w 1976 roku (sławistyka, literaturoznawstwo). Od 1983 profesor zwyczajny języków i literatur słowiańskich na uniwersytecie w szwajcarskim Fryburgu. W 1998 roku opublikował książkę *Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz* (polski przekład: *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, 2003). Przetłumaczył na język niemiecki m.in. *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza i *Vade-mecum* Cypriana Kamila Norwida. W roku 2001 otrzymał nagrodę polskiego Pen Clubu. Członek honorowy Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

Jerzy Jarzębski (ur. 1947)

Profesor zwyczajny na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i w Instytucie Filologicznym Państwowej Wyższej Szkoły Wschodnioeuropejskiej w Przemyślu. Członek zarządu polskiego PEN Clubu, członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Pracował jako *visiting professor* na Uniwersytecie Harvarda i na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie. Zajmuje się głównie historią prozy polskiej w XX i XXI wieku, specjalista w dziedzinie twórczości Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza i Stanisława Lema. Autor około sześciuset różnorodnych publikacji, w tym szesnastu książek. Jego prace tłumaczone były na siedemnaście języków. Laureat m.in. Nagrody PAN im. Aleksandra Brücknera, Nagrody Fundacji Kościelskich, Nagrody im. Kazimierza Wyki i Nagrody Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, nominowany do Nagrody Literackiej Nike i (dwukrotnie) do Nagrody im. Jana Długosza.

Sotiris 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 Lukas (ur. 1976)

Absolwentka germanistyki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, profesor nadzwyczajny w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka monografii: *Fremdheit – Gedächtnis – Translation: Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft* (Berlin 2018), *Obraz świata i konwencja literacka w przekładzie. O niemieckich przekładach dzieł Adama Mickiewicza* (Wrocław 2008; wydanie niemieckie: Berlin 2009). Współredaktorka sześciu tomów zbiorowych, m.in. *Translation im Spannungsfeld der „cultural turns“* (Frankfurt nad Menem 2013). Zainteresowania naukowe: przekładoznawstwo, komparatystyka literacka, problematyka pamięci kulturowej.

Barbara Miceli

Pracuje w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Stopień doktora w zakresie European-American Studies uzyskała na Uniwersytecie Roma Tre. Zajmuje się współczesną północnoamerykańską prozą (Oates, Atwood, Homes), teatrem (Adler, Donleavy) i poezją (Carver, Plath). Jest autorką trzech powieści, publikuje także opowiadania i wiersze.

Piotr Millati (ur. 1967)

Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Członek redakcji „Schulz/Forum” oraz kwartalnika artystycznego „Bliza”.

Łukasz Musiał (ur. 1976)

Pracownik Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, badacz literatury, krytyk literacki, eseista, tłumacz. Opublikował m.in. książki poświęcone twórczości Franza Kafki, Ernsta Jüngera, antropologii przemocy i antropologii literatury; zredagował m.in. *Wybór prozy* Franza Kafki dla serii „Biblioteka Narodowa II” (Wydawnictwo Ossolineum). Obecnie pracuje nad nowym polskim przekładem *Dzienników* Kafki. Za książkę *O bólu. Pięć rozważań w poszukiwaniu autora* nominowany do Nagrody Literackiej Gdynia 2017 w kategorii esej.

Hana Nela Palková (ur. 1980)

Absolwentka bohemistyki, historii i polonistyki w Brnie oraz judaistyki w Ołmuńcu. Studiowała również w Greifswaldzie, Krakowie, Wilnie i Jerozolimie. Pracowała jako korektorka w „Gazecie Literackiej” i Lidze Praw Człowieka, a także jako lektorka w Muzeum Żydowskim w Brnie i nauczycielka hebrajskiego. Założyła Stowarzyszenie Przyjaciół Brunona Schulza, zorganizowała czeski SchulzFest (2017) i Brno czyta Brunona (2019). Zainicjowała specjalne numery czasopisma „Plav”: *Gabinet muz Brunona Schulza* i *Polskie kresentymenty*. Przetłumaczyła na język czeski *Księgę listów* Brunona Schulza. Poetka, autorka tomiku *Szczęście Chagalla*.

Marcin Romanowski (ur. 1987)

Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (tytuł uzyskany na Uniwersytecie Gdańskim na podstawie rozprawy *Biograficzne punctum. O relacji między biografem a bohaterem na przykładzie wybranych prac Jerzego Ficowskiego i Joanny Olczak-Ronikier*). Autor książki *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej* (Gdańsk 2013), współredaktor tomu *Doświadczenia Dukaja* (Gdańsk 2016). Należy do Pracowni Schulzowskiej działającej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, bierze udział w pracach nad „Kalendarzem życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza”.

Stanisław Rosiek (ur. 1953)

Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Współautor *Słownika schulzowskiego* (2002), współedytor *Dzieł zebranych* Schulza, redaktor naczelny „Schulz/Forum”. W ostatnich latach opublikował drugą część nekrografii – *Mickiewicz (po śmierci)*.

Piotr Sitkiewicz (ur. 1980)

Redaktor i literaturoznawca, wykładowca edytorstwa na Uniwersytecie Gdańskim. Autor książek *Bestiariusz Lema według Mroza* (2012) oraz *Bruno Schulz i krytycy* (2018), współredaktor tomu zbiorowego *Najpierw okładka!* (2017), redaktor antologii *Bruno Schulz w oczach współczesnych* (2020).

Tymoteusz Skiba (ur. 1987)

Absolwent filologii polskiej i kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. W 2019 roku uzyskał stopień naukowy doktora nauk humanistycznych. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury międzywojennej oraz science fiction. Członek Pracowni Schulzowskiej, redaktor czasopisma „Ręcznik”, od wielu lat związany z Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA w Gdańsku. Publikował teksty w „Schulz/Forum”, „Blizie” oraz „Czasie Kultury”.

Aleksandra Paulina Skrzypczyk (ur. 1990)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, wokalistka. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat muzyki w dziele literackim Brunona Schulza. Autorka tekstów o poezji Mirona Białoszewskiego. Publikowała m.in. w „Przeglądzie Humanistycznym”, „Tekstach Drugich” i „Toposie”. Członkini Pracowni Schulzowskiej.

Paulina Sokólska (ur. 1999)

Studentka drugiego roku filologii polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego.

Branislava Stojanović (ur. 1969)

Polonistka, tłumaczka, literaturoznawczyni. Pracuje na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Belgradzie. Zajmuje się literaturą polską XX wieku. Opracowała bibliografię przekładów *Polonica u Srbiji: bibliografija posebnih izdanja (1848–2013)* (2013). Twórczyni pierwszej i najobszerniejszej strony internetowej dotyczącej życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza (www.brunoschulz.org) oraz profilu facebookowego skupiającego miłośników twórczości autora *Sklepów cynamonowych* (www.facebook.com/brunoschulz.org).

Marek Szalsza (ur. 1967)

Pisarz i tłumacz z języka niemieckiego. Dzieciństwo spędził w Katowicach i Gdańsku, mieszkał w Wiedniu; obecnie w Sopocie. Publikował wiele opowiadań w czasopismach i antologiach literackich. Jego debiutancka powieść, *Schylek szatranu* (2015), wygrała Konkurs Literacki Miasta Gdańska im. Bolesława Faca.

Piotr Szalsza (ur. 1944)

Reżyser, muzyk, scenarzysta, tłumacz, pisarz, dziennikarz i publicysta, redaktor i producent widowisk telewizyjnych, organizator projektów muzycznych, teatralnych i naukowych. W latach 1962–1967 odbył studia na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. W latach 1967–1976 był kierownikiem redakcji Działu Artystycznego TVP Katowice, następnie w latach 1976–1981 kierownikiem redakcji Muzyki i Rozrywki w TVP Gdańsku, skąd w 1982 roku w ramach represji politycznych

został zwolniony. Od 1983 roku na stałe mieszka w Wiedniu. Jest autorem kilkudziesięciu haseł Wielkiej Encyklopedii Muzycznej Austrii (głównie dotyczących muzyków polskich w Austrii w XVIII–XX wieku) oraz tłumaczeń na język polski sztuk austriackich autorów – Michaela Ronzoni, Gabriel Barylli, Gerald Szyszkowitz. Wydał także szereg publikacji książkowych, w tym: *Karol Szymanowski w Pradze* (1982), *Bronisław Huberman – czyli pasje i namiętności zapomnianego geniusza – biografia skrzypka wirtuoza* (2001). Skomponował muzykę do wielu spektakli teatralnych i telewizyjnych, był także kierownikiem muzycznym kilkudziesięciu nagrań płytowych, radiowych i telewizyjnych. Działał również aktywnie jako dziennikarz i muzykolog, pisząc artykuły do prasy, biorąc udział w audycjach radiowych i telewizyjnych oraz publikując w wydawnictwach specjalistycznych. Przygotował telewizyjne biografie kompozytorów XIX–XX wieku takich, jak: Edvard Grieg, Robert Schumann, Richard Wagner, Antonín Dvořák, Nikołaj Rimski-Korsakow, Dmitrij Szostakowicz.

Kseniya Tsiulia (ur. 1997)

Ukończyła polonistykę i anglistykę na Wydziale Filologicznym Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego. W roku akademickim 2018/2019 przebywała na stażu naukowym na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w ramach Programu Stypendialnego Rządu RP dla Młodych Naukowców. Od 2019 roku pracuje jako lektorka języka polskiego w Mińskim Państwowym Uniwersytecie Lingwistycznym. Do jej zainteresowań naukowych należą literatura XX i XXI wieku oraz takie zjawiska, jak: synteza sztuki, ekfrazja, kreacja nowej rzeczywistości atystycznej na podstawie istniejącego tekstu, defamiliaryzacja, dekonstrukcja.

Marek Wilczyński (ur. 1960)

Pracownik Ośrodka Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, członek redakcji „Schulz/Forum”. Dorobek naukowy w zakresie historii literatury amerykańskiej XIX i XX wieku oraz literatury polskiej tego samego okresu (głównie dotyczący prozy polskiej XX wieku: Grabiński, Schulz, Fink, Odojewski), niekiedy w perspektywie porównawczej. Tłumacz postmodernistycznej prozy amerykańskiej i Haydena White’a.

Tadeusz Zatorski (ur. 1960)

Germanista, tłumacz. Mieszka w Krakowie.

Zofia Ziemann (ur. 1984)

Anglistka, przekładoznawczyni. Absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego i Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracuje jako tłumaczka w Centrum Administracyjnego Wsparcia Projektów UJ, po godzinach tłumaczy i redaguje teksty naukowe, czasem sama jakiś napisze. Nieformalnie związana z Centrum Badań Przekładoznawczych przy Wydziale Polonistyki UJ, od 2014 roku sekretarzuje redakcji pisma „Przekładaniec”. Współredaktorka trzech książek, publikowała po polsku i angielsku w czasopiśmie i tomach zbiorowych. Obecnie przygotowuje do druku monografię opartą na rozprawie doktorskiej o historii i recepcji angielskich przekładów prozy Schulza.

[abstracts]

sr

Author Not Fully Defined?

With Schulz we are always in trouble. Specifying his literary identity is often not so easy. It is as though he was still not fully defined, which, however, does not mean that he is an author “without qualities.” On the contrary, it is enough to read two sentences and one is absolutely sure – they must have been written by “Schulz.” Perhaps the ambiguity of his image has been caused by his alleged timidity and complexes – as a human being, Schulz often used disguises and took misleading routes. In result, he misled his contemporaries and then the subsequent generations of scholars. Since he concealed his actual literary debut behind the penname of Marcelli Weron, for almost a century those who wrote about *The Cinnamon Shops* were obliged to believe in a more or less mythologized version of his apprenticeship as a writer. The discussions about Marcelli Weron, author of the newly found short story “Undula,” are not over yet and new questions and dilemmas have appeared. The name and surname of “Bruno Schulz,” printed under two German language stories from 1917 and 1918, found by Piotr Szalsza in a periodical titled *Cetinjer Zeitung*, leaves no doubts but still we do not know to whom it belonged: to the future author of *Cinnamon Shops* or perhaps someone else? Weron dissimulated – his name referred to personal emptiness, by no means leading to the son of a Drogobych cloth merchant. A connection between the text and the author could be established only thanks to the unmistakably “Schulzean” style, but both war stories signed with the name “Bruno Schulz” do not anticipate the pattern we know from “Undula” and then *The Cinnamon Shops*. We have the first opinions of experts and they are not unanimous. No wonder. It is impossible to resolve the question of authorship only in reference to the text. Indeed, the stories are signed by “Bruno Schulz,” which means that some Bruno Schulz must have written them, but to whom did the signature belong?

Piotr Sitkiewicz

Bruno, Son of Franz

Already the first reviewers of Bruno Schulz’s exhibitions and stories compared him to Franz Kafka, pointing at clear resemblances of imagination and motifs. Those analogies were later noticed also by literary scholars who either tried to prove that Schulz was inspired by the work of the Prague writer, or – on the contrary – demonstrated that all the correspondences between their literary worlds were accidental or determined by the times. Analyzing the reception of Kafka and Schulz in Poland before World War II, and the arguments used by both parties, the author makes an attempt to establish whether Schulz was indeed Kafka’s follower. It transpires that even though Schulz most likely knew Kafka’s novels and stories already before 1926, and one may find a number of links

connecting not only their works, but also biographies, in terms of their idiom and world-views the two writers were dramatically different. This, however, does not mean that there is no connection between them. On the contrary, the author realizes that it was actually Kafka who encouraged Schulz to write and ultimately made him an artist, so that Schulz's writing may be considered a kind of response addressed to his literary progenitor. The picture of Schulz as an imitator of Kafka was largely influenced by the first postwar critics of his work, who promoted it abroad and looked for analogies with that of another Jewish writer active at approximately the same time and in the same geographical area. The ultimate step toward a firm belief in the literary affinity of Schulz and Kafka was made by Jerzy Ficowski who, even though he rejected analogies, created Schulz's legend using the same methods as Max Brod – with similar merits as well as errors.

Zofia Ziemann

The „Polish Kafka“? A stereotype in/of the English-language Reception of Bruno Schulz

The paper revisits a popular trope of the anglophone reception of the work and figure of Bruno Schulz, offering an overview of its history based on examples from literary criticism and paratextual framing since the first edition of Celina Wieniewska's translation in 1963 to the present. It is argued that although in the beginning the mentions of Kafka naturally had a marketing potential, helping to introduce a then unknown author to English-speaking readers, the analogy was not used in a cynical or superficial way, nor was Schulz ever presented as Kafka's poor relative. Its early proponents (Isaac Bashevis Singer, Cynthia Ozick, and Philip Roth) genuinely believed in Schulz's affinity with Kafka and the Central European Jewish tradition at large. At least since the early 1990s, Schulz has been listed on a par with Kafka, other high modernists, and other eminent authors from the Austro-Hungarian Empire, often becoming a point of reference for reviewers of translated fiction. If the phrase “Polish Kafka” still sometimes appears in this shorthand form, it is usually presented as a cliché and/or critically elaborated. In contrast to the contemporary understanding of “Polish Kafka” in Poland as almost an evocation of an inferiority complex, in the anglophone realm the comparison to Kafka has been an expression of bona fide admiration for Schulz.

Piotr Millati

Was Bruno Schulz a Writer?

The essay is an analysis of the most important, yet actually quite sporadic artistic adventure of Schulz, which was fiction writing. The question discussed is apparently paradoxical: was Bruno Schulz a writer? The author argues that there is a difference between a writer and a man of letters, i.e. someone who is a professional in the literary field. Schulz never became the latter and this is what makes his biography significantly different from those of the typical literati among whom he had many friends. In comparison to them, Schulz wrote very little, started writing quite late, and the period when he really was a writer lasted only several years. One might say that writing fiction indeed rather happened to him – it was not a permanent disposition of his artistic existence. That had crucial consequences for the form of his writing.

Hana Nela Palková

The Body of the Text, the Text of the Body. On Corporeality and the Book in Amir Gutfreund's Novel *Agadat Bruno ve-Adela*

In the article, the author analyzes the communication between body and text in the latest novel published by the Israeli writer Amir Gutfreund, *Agadat Bruno ve-Adela*, in which the body and the text stand in its center, thus related to the texts of Schulz's short stories from the *Sanatorium under the Sign of the Hourglass*. The paper refers to the essayistic considerations of Daniela Hodrová who approaches the text as a fabric and a tissue, an open work with germinal places and an ability to attract other texts. The author gradually examines the context of a murder series committed in contemporary Israel, whose victims are linked with one another not only by the rare killing weapon originating from the time of the British Palestinian Mandate, but also by graffiti from *The Sanatorium under the Sign of the Hourglass* and old secrets. The writing of text is defined as weaving and deep dreaming, while the behind-text, inter-text, and over-text are examined to weave the thread of the story into a meaningful pattern of fabric.

Tymoteusz Skiba

Bruno Schulz Reads Joseph Conrad v. 2

The paper refers to a problematic relationship of Bruno Schulz with Joseph Conrad, analyzed for the first time by Bogusław Gryszkiewicz. Gryszkiewicz's text has become for the author a pretext to ask questions concerning the limits of Schulz studies and the originality of Schulz himself. Passionately trying to find literary parallels, should we be indifferent to what is original, unique, and incomparable? If we take such an attitude to Schulz, he turns out a writer with the imagination of a plagiarist, who only translates texts by other writers into his idiom. This kind of a comparatist interpretation, lost in the maze of literary references and intertextual echoes, is a trap. In such a maze one is unable to recognize Schulz's depth and his fabulist machinery that made absolutely original events and characters.

Paulina Sokólska

Mr. Charles and Mr. Opticon

The relationship between Mr. Charles and the space of his abode is considered analogous to that between Rodyon Raskolnikov and his bachelor apartment. Both cases call for a resolution whether the habitational space has any impact on the character. An analysis of the fictional house's layout makes it possible to distinguish a particular figure of the bed that, according to Yi-Fu Tuan's conception of the object denoting place, can be modified into different landscape forms. Dynamic changes of space not only seem to take control over the apathetic, exhausted man, but also visibly influence his physicality. The author focuses on the aquatic and airless atmosphere of Mr. Charles's house to connect its oppressive influence with the lodger's mental condition by using symbolic explanations in terms of water and dust. The apartment preserved by still water becomes similar to an aquarium. In such an environment, the only possible form of existence is imitation of life resulting from a constant and acute feeling of imprisonment. The paper describes the position of the main character, referring to Michel Foucault's concept of the Panopticon and suggests the use of this model to approach space in Schulz's text.

Kseniya Tsiulia

Defamiliarization in Bruno Schulz's *The Street of Crocodiles* and Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes*

The main goal of the article is to provide an analysis of the idea of defamiliarization and its manifestation in Bruno Schulz's *The Street of Crocodiles* and Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes*. The author makes an attempt to define defamiliarization, investigate Viktor Shklovsky's interpretation of defamiliarization and Bertolt Brecht's *Verfremdung*, study the creation history of *Tree of Codes*, and analyze the examples of defamiliarization in both texts.

Franz Kafka

Conversation Cards

The first Polish translation of the so-called "conversation cards" (*Gesprächblätter*) by Franz Kafka – the notes which the writer, dying of laryngeal tuberculosis, used to communicate with others in 1924. Łukasz Musiał, the translator, chose as a source the following edition: Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, Hrsg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1989.

Łukasz Musiał

On One Conversation Card by Franz Kafka

Translator's commentary on Franz Kafka's "conversation cards," including information on their biographic context of that last text-document written by Kafka, as well as observations on the stylistic peculiarities imposed by the material form of the cards (terseness) and the advancing disease which made the physical activity of writing difficult (run-on sentences, wrong punctuation, and grammatical errors). However, the commentary is not a typical translational analysis, but rather a note on Kafka's writing in general. One of the card messages seems to encourage such an approach in particular: "The worst is that I cannot even drink a glass of water, but one can get somewhat satiated with the thirst itself."

Reiner Stach

Kafka Day by Day. Preface

Polish translation of the preface to Franz Kafka's log by Reiner Stach, *Kafka von Tag zu Tag*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2017.

Reiner Stach

Kafka Day by Day. 1917 (Excerpts)

Polish translation of the year 1917 from Franz Kafka's log by Reiner Stach, *Kafka von Tag zu Tag*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2017.

Reiner Stach

Is This Kafka?

Polish translation of six fragments of Reiner Stach's book *Ist das Kafka? 99 Fundstücke*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012.

Tadeusz Zatorski

Translator's Note

Translator's commentary on two texts by Reiner Stech, both published in Polish for the first time. *Kafka Day by Day* is the fullest Kafka log so far, documenting almost "day by day" the events in the life of the Prague writer among his closest family members and friends, as well as, sometimes, in his broader social milieu. Besides, the log includes detailed information about the dating of Kafka's particular texts, short summaries of letters written by him and addressed to him, reviews of his published works, and correspondence about him. *Is This Kafka?* consists of excerpts from memories, letters, and other documents, as well as unknown photos on which Kafka was recognized in the crowd. Apparently trivial anecdotes illustrate the rise of legends about Great Artists, which usually idealize them according to predetermined criteria and list, like lives of saints in the past, stories about "inexplicable" phenomena and "supernatural" events.

Bruno Schulz

A Pfennig with an Eye

The first Polish translation of a German language story by Bruno Schulz, "*Pfennig mit dem Auge*," published in the *Illustrierte Cetinjer Zeitung* (1917, no. 44, p. 1-2).

Bruno Schulz

Dust Thou Art. A War Sketch

The first Polish translation of a German language story by Bruno Schulz, "*Du bist Staub. Kriegsskizze*," published in the *Illustrierte Cetinjer Zeitung* (1918, no. 199, p. 1-2).

Piotr Szalsza

Two Unknown Stories by Bruno Schulz

A short commentary by the discoverer of two German-language "frontline" stories by Bruno Schulz: "*Pfennig mit dem Auge*" and "*Du bist Staub. Kriegsskizze*," that appeared in 1917 and 1918 in the *Cetinjer Zeitung*, published in Montenegro occupied by the Austro-Hungarian army. The newspaper was issued twice a week in German, though occasionally Hungarian, Croatian, and Albanian editions were published too. The articles it included were usually tributes to the Emperor's throne or reports on the current situation on the front. Each Sunday issue included also a cultural section titled *Illustrierte Cetinjer Zeitung*. Most contributors were young people who presented their works to the public for the first time. Still, the editors cared to print also the texts by such authors as Anton Chekhov, Oscar Stjerne, Herman Hesse, Ferenc Molnár, Arkady Averchenko, Ivan Vazov, Maria Luisa Becker, and Max Osborn. Both stories signed with the name "Bruno Schulz" were found during research at the Österreichische National Bibliothek.

Ed.

We Asked Five Schulz Scholars... The editors' Questionnaire

Finding by Piotr Szalsza two German language stories signed with the name "Bruno Schulz" could not be ignored by the editors of *Schulz/Forum*. Not yet recovered from the shock caused by the 14th issue, we are again facing a possible revelation. Unlike, however, in the

case of the story titled “Undula” of 1922, which leaves no doubt that it is an early work by the author of *The Cinnamon Shops*, even if he preferred to use a penname, the question of the authorship of the two stories published in the *Cetinjer Zeitung* in 1917 and 1918 seems much more complicated. Perhaps without more research in the archives its resolution will be impossible. We asked four Schulz scholars for their opinions about the texts: Stefan Chwin, Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Rolf Fieguth, and Katarzyna Lukas.

Stanisław Rosiek

Bio/biblio-graphically

The easiest option would be to ask the author of *The Cinnamon Shops* whether it was him who many years ago wrote in German and published in the Montenegro periodical *Cetinjer Zeitung* two stories: “*Du bist Staub*” and “*Pfennig mit dem Auge*.” Had he said “yes,” these two unusual narratives would be included in the oeuvre of Bruno Schulz. His literary identity would have been upheld (enhanced) and confirmed. But what is the literary identity? We know full well that the foundation of an individual identity is memory which selects and integrates the particles of a particular existence. There is no identity without memory. This, however, does not apply to the literary identity, deprived of that natural basis of each identity, both individual and collective. Its foundation is congruence, i.e. the coherence, harmony, and appropriateness of its components. Trouble begins when all of a sudden we come across a text signed with a name that already exists in the literary space, and this is exactly what happened when after one hundred years two German language stories from the *Cetinjer Zeitung* have been retrieved. An automatic inclusion of the stories in the literary identity signed “Bruno Schulz” seems risky for many reasons. First of all, because some stranger may invade the space occupied by the son of a Drogobych cloth merchant, the actual author of *The Cinnamon Shops*. Let us then defend the Schulz of Drogobych from the Schulzes who come from different parts of the world, and they are many. In the first three decades of the 20th century those were, e.g., Karl Richard Bruno Schulz (1865-1932, professor of architecture), Bruno Claus Heinrich Schulz (1888-1944, oceanographer), Bruno Schulz (engineer, fleet officer), Bruno Schulz (1890-1958, psychiatrist, genetician), Bruno Kurt Schultz (1901-1997, anthropologist, in the Third Reich an SS “race” expert), and Bruno Schultz (1894-1987, economist).

Marcin Romanowski

Schulz at the Wall

The paper is an analysis of a 1958 memorial essay on Bruno Schulz by Hanna Mortkowicz-Olczakowa, focused on its two aspects. One is Schulz’s relationship with the writer Maria Kuncewiczowa, rarely addressed by scholars but important since her novel *Cudzoziemka* played a significant role in Schulz’s literary criticism. The other is Mortkowicz-Olczakowa’s memorial narration itself and her role in promoting the Drogobych writer’s myth. The memorial essay shows clear ambivalences as regards the myth of Schulz, most likely representing a mourning bias in the postwar reception of his writing.

Oskar Aleksandrowicz

From the Court of a Blind Goddess

A reprint of Oskar Aleksandrowicz's story, "Z dworu ślepej bogini," published in the Lviv periodical *Chwila* (1937, no. 6632, p. 11-12). The story includes four yet unknown illustrations by Bruno Schulz.

Vira Tsypuk

On Bruno Schulz's Illustrations of the Story "From the Court of a Blind Goddess"

The cause of this investigation were two unknown drawings by Bruno Schulz (ink, two 4x7 cm, two 6x7 cm, each with the artist's signature) found in the newspaper *Chwila*, a Polish language Zionist daily published in Lviv in 1919-1939. *Chwila* paid much attention to Schulz: 43 articles, reviews, and notes on his life and work were published throughout the paper's history. Few texts published in the *Chwila* were illustrated, and book illustrations were also rare in the artistic career of the writer: next to illustrating his own books, he designed covers and illustrations only for Juliusz Witt and Witold Gombrowicz. Searching for information about the author of an illustrated story "Z dworu ślepej bogini," Oskar Alexandrowicz (1885-1939?), a resident of Drogobych, painter, art critic, and lawyer, added to the knowledge about the circle of Schulz's friends. For instance, an interesting character was Oskar's brother, Roman Alexandrowicz (1882-1940), a well-known lawyer and collector of Schulz's works which he used to show to the public in his apartment on the corner of Akademicki Square and Fredry Street in Lviv. The literary critic Ostap Ortwin (1876-1942), who was a regular patron of a famous café in the same building, most likely supported Schulz's participation in the Spring Salon of 1922. Just opposite, on 7 Fredry Street, there was a studio of Kazimierz Sichulski, painter and professor of the Lviv State Industrial School, and Wanda Diamand's photo studio "Światłocień." The author also succeeded in establishing the identity and biographical data of another Alexandrowicz, Marek (1890-?), manager of one of the biggest oil companies in Europe, "Gazy Ziemi," who was a close friend of Izydor Schulz.

E. Menar

Graphic Arts. On the Occasion of an Exhibition of Original Graphic Works in Borysław

Reprint of a text by E. Menar, "Sztuki graficzne. Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu," published in the periodical *Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu* (1921, no. 5, p. 2-4).

Lesya Khomych

Schulz's *Cliché-verres* Anticipated

A commentary on E. Menar's essay "Sztuki graficzne. Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu" that announced Bruno Schulz's exhibition in Borysław in March 1921. It is a brief account of the historical development of graphic arts. The author explains the essence and significance of graphics, including woodcut, etching, and lithography. The most attention he paid to the etching which, in his opinion, was the most sophisticated and difficult, allowing the artist to use a variety of materials. One

of the most interesting aspects of the essay is the emphasis on the *cliché-verre* technique, rarely used in Poland but preferred by Schulz. Menar's essay is of a high quality, perhaps surprising in a paper sponsored by and addressed to oil industry clerks. It seems that the author's task to attract the reader (both the future spectator and the potential buyer) by an accessible introduction to the graphic arts and its tradition was fully accomplished. However, no information concerning E. Menar has been found and his identity remains unknown.

Aleksandra Paulina Skrzypczyk

Bruno Schulz's Voice

The aim of the article is to answer the question of what Bruno Schulz's voice might have sounded like. Only a few witnesses mention it, and their reports are sometimes contradictory. In the prewar Polish press many radio programs are listed, some of which mention that the Polish Radio broadcast Schulz's reading of his short story "Dodo." Thus, it is believed that the author of *The Cinnamon Shops* was actually on air, and perhaps more literary programs devoted to Schulz have been broadcast as well. It still seems possible to find the archival materials on which Schulz's voice might have survived.

Katarzyna Lukas

Bruno Schulz's Idea of Image/Picture in the Interpretation by Anna Juraschek

The article is a review of and a discussion with the recent monograph by Anna Juraschek, *Die Rettung des Bildes im Wort. Bruno Schulz' Bild-Idee in seinem prosaischen und bildnerischen Werk*, Göttingen 2016. Juraschek has put forward the following thesis: alongside his own specific philosophy of language expressed in his narrative works and essays, Bruno Schulz also suggests a particular philosophy of image/picture, which he develops in his visual art. This "program" is not specified and may be reconstructed only by interpreting his graphic works; it is, however, corroborated by the poetics of Schulz' stories. Juraschek regards the "word" and the "image" in Schulz as artistic entities, and emphasizes the visual nature of his fiction and the narrative qualities of his graphic works. She points at Schulz's crossing of the boundaries between different arts and claims that the writer criticizes the very notion of *mimesis* (a statement that, according to the reviewer, may be questioned). Juraschek tries to reconstruct the main sources inspiring Schulz's idea of image/picture: the classic European painting, German literature (i.e. Leopold von Sacher-Masoch and Joseph von Eichendorff), as well as German philosophers and cultural critics such as Walter Benjamin. According to the reviewer, there are three points that Juraschek's study can contribute to Schulz studies. First, the German scholar succeeds in systematizing different kinds of verbo-visual relations and interactions in Schulz's oeuvre. Second, she fully appreciates his graphic work which thus far seems to have been undervalued, especially by Polish scholars. Last but not least, Juraschek brings to the fore some striking affinities between the ideas of Schulz and those of Walter Benjamin. As a possible background of interpreting Schulz, the philosophical writings of Benjamin are a context which certainly deserves more investigation.

Barbara Miceli

A Visual Approach to the Work of Bruno Schulz in Paolo Caneppele's *La Repubblica dei Sogni* and *I Capelli della Cometa*

The reception of the works of Bruno Schulz in Italy has been growing wider and more diversified in the last few years. Among the examples of such a reception there are two essays by Paolo Caneppele: *La Repubblica dei Sogni Bruno Schulz, Cinema e Arti Figurative tra Galizia e Vienna* (*The Republic of Dreams: Bruno Schulz, Cinema and Figurative Arts between Galicia and Vienna*, 2004) and *I Capelli della Cometa. Di Esseri in Fiamme, Catastrofi Varie e Donne in Bicicletta* (*The Hair of the Comet. Of Beings on Fire, Various Catastrophes and Women on the Bicycle*, 2008). Caneppele, whose main research interest is in cinema, analyzes Schulz's work through the lens of the visual, thus providing a theory according to which everything produced by him (prose and paintings) is influenced by the aspect of vision, color, and movement. The aim of this essay is not only to acknowledge this particular reception of Schulz in Italy (and in Austria as well, as Caneppele is the head of the film related material collection of the Austrian Film Museum in Vienna), but also to retrace the visual path embodying cinema, plastic arts, and fiction in his work, which is a strand of studies that can be furtherly expanded and explored.

Sotiris Karageorgos

On a New Greek Translation of Schulz

In October 2019 a full Greek translation of the complete fiction of Bruno Schulz was finally published under the title *Άπαντα τα πεζά* (Collected Fiction). The translator is Alexandra Ioannidou, professor of Slavic studies at the Macedon University in Thessaloniki. Her version of *The Cinnamon Shops* is radically different from the previous fragmentary versions of Spiros Tsaknias and Dimitris Houliarakis. One may responsibly claim that Professor Ioannidou did an exceptionally good job. Schulz's stories are now fully available in Greek, and the Greek text effectively conveys the author's intentions and the aura of this fiction; its stylistic and linguistic quality.

Branislava Stojanović

Bruno Schulz 2019. A Report on the Activity of @brunoschulz.org

A report on the international reception of Bruno Schulz in 2019, including sixty events, more than half of which were performances all over the world, promotion events, meetings, and conversations. The map of those activities includes Japan, Israel, Argentina, USA, Canada, Sweden, the Netherlands, France, Italy, Cyprus, Germany, Czechia, and Ukraine.

Ilustracja na okładce: Maszynopis recenzji I. B. Singera *A Polish Franz Kafka* z odręczną korektą autora, 1978. Ze zbiorów Harry Ransom Center na Uniwersytecie Teksaskim, fotografia dzięki uprzejmości Wesleya Tanseya

Ilustracja na pierwszej stronie: Strona tytułowa czasopisma „Cetinjer Zeitung” (1918, nr 199) z fragmentem opowiadania Brunona Schulza *Du bist Staub. Kriegsskizze*. Ze zbiorów Österreichische National Bibliothek

Ilustracja na stronie 82: Plan więzienia w Devizes (Anglia, hrabstwo Wiltshire) zainspirowany projektem panoptikonu Jeremy’ego Benthama, anonimowa rycina, druga połowa XIX wieku

Przekład na stronach 109–116: F. Kafka, *Kartki konwersacyjne* pochodzi z wydania *Briefe 1902–1924*, Hrsg. von Max Brod, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1989.

Przekład na stronach 121–133: R. Stach, *Kafka dzień po dniu. Dokumentacja wszystkich listów, dzienników i zdarzeń* pochodzi z wydania *Kafka von Tag zu Tag*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2017.

Przekład na stronach 134–140: R. Stach, *Czy to Kafka?* pochodzi z wydania *Ist das Kafka? 99 Fundstücke*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012.

© S. Fischer Verlag, Hedderichstraße 114, D-60596 Frankfurt am Main

Schulz/Forum 15

Gdańsk 2020

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



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

Adiustacja: Justyna Zysk, Piotr Sitkiewicz

Projekt graficzny: Janusz Górski

DTP: Joanna Kwiatkowska

Druk i oprawa: Grafix. Centrum Poligrafii, Gdańsk

Yiddish. I knew Deborah Vogel and I also read ~~many of~~ her poems. ~~She was considered~~ ^{thought of} in the Yiddish Writers' Club, ^{she was thought of as} a brainy poet --

an intellectual writer in contrast to one who writes with his "heart". I don't remember ~~these~~ ^{now} her poems (and I wouldn't be able to say what their value was. I only ^{recall} remember that the more conservative poets ^{mocked and mimicked style verse} made fun of her and her obscure style. A woman with a PhD ^{in philosophy} and ~~her~~ ^{But} who wore glasses to boot was highly suspicious in this circle. ^{That} All I can say is ~~if~~ Deborah Vogel had been nothing ^{else but} ~~more than~~ the mid-wife of Bruno Schulz' ^{the history of} creativity, she has ~~done enough~~ to merit her place in world literature.

It's quite possible that ~~Kafka~~ ^{Schulz} was in love with ~~this woman~~ ^{her} in his strange way. Like Kafka, Bruno Schulz had no luck in love. He created ^{many complications to himself and to those} ~~around himself and those who were~~ close to him many ^{innumerable} complications. He suffered from all possible complexes. He made

himself the prisoner of the provincial town where he lived together with his ~~half-crazy~~ ^{mad} father and, ^{exasperated} ~~according to Schulz' stories,~~ ^{with some of his} ~~erratic~~ ^{and aunts} ~~also half-crazy~~ ^{the} uncles and aunts. Even the maid in that old house, ^{that was falling to pieces seemed to be} ~~which was falling to pieces,~~ ^{Also,} was half insane. (In spite of the fact that Schulz ^{took} ~~gave himself~~ so much freedom) ^{for himself} in writing he ~~also~~ gave in to many inhibitions and phobias. He let go ^{his pen} but only partially.

Almost all his stories are about his ~~exasperated~~ ^{father}. There is little love or sex in his ~~stories~~ ^{them works} although one feels his passion in between the lines. In the thirties the whole of Poland lived in fear of a Nazi invasion but there is no sign of it in Schulz' ~~works~~ ^{books}.

He was Jewish and surrounded by Jews but the word 'Jew' is almost never mentioned. The Jews who spoke Polish were ^{wealthy and esoteric} a minority in Poland. The Yiddish speaking Jews considered them assimilationists while ^{for} the anti-Semites ^{they were hostile} considered them complete strangers and a malignancy in the Polish body. They were ~~actually~~ neither fowl nor