

**Archiwum
schulzowskie**

n°5

**Bruno Schulz
z różnych
stron**

Bruno Schulz

z różnych stron

Kierunki recepcji po 1945 roku

Redakcja: Jakub Orzeszek, Stanisław Rosiek, Katarzyna Warska

fundacja terytoria książki

Spis treści

Słowo wstępne / 7

Część pierwsza: [w polskich stronach]

Żaneta Nalewajk, *Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku* / 10

Magdalena Rabizo-Birek, *Schulz poetów „ośmielonej wyobraźni” (preliminaria)* / 27

Ewa Goczał, *Szklane klisze albo dwie strony (z) Księgi. Ficowskiego wiersz o Schulzu* / 51

Katarzyna Warska, *W granicach psychopatologii? Szkolna recepcja Brunona Schulza w okresie stalinowskim* / 65

Tymoteusz Skiba, *Księga Schulza, Księga Lema* / 80

Magdalena Jarnotowska, *Na przekór przykazaniu: Nie będziesz naśladował... Proza Brunona Schulza i Zdzisława Beksińskiego* / 91

Marcin Romanowski, *Schulz, duchy i meblościanka* / 102

Tymoteusz Skiba, *Schulz w książeczce do nabożeństwa czyli „Mesjasz” Wojciecha Żmudzińskiego* / 119

Aleksandra Wołkowicz, *Opowieść robak toczy* / 123

Część druga: [w obcych stronach]

Zofia Ziemann, *Dobry zły przekład. O angielskim Schulzu Celiny Wieniewskiej* / 129

Celina Wieniewska, *Od tłumaczki* / 148

Zofia Ziemann, *„Cinnamon Shops” 1963* / 150

Katarzyna Kaszorek, *„Polish Kafka” w Ameryce, czyli co o Schulzu pisali pierwsi amerykańscy badacze jego twórczości* / 156

Zofia Ziemann, *Polish Kafka? O pewnym stereotypie anglojęzycznej recepcji Schulza* / 168

Zofia Ziemann, *„It’s a writer’s book”. Anglojęzyczni pisarze czytają Schulza (na potęgę)* / 187

Irena Chawrińska, *Jak modlitwa włożona w ścianę płaczu... O Schulzu Jonathana Safrana Foera* / 201

Kseniya Tsiulia, *Defamiliaryzacja w „Sklepiech cynamonowych” Brunona Schulza i „Tree of Codes” Jonathana Safrana Foera* / 206

- Ałła Tatarenko, *Pisanie Ojca. „Gen schulzowski” w prozie Danila Kiša* / 221
- Hana Nela Palková, *Ciało tekstu, tekst ciała. O cielesności i Księdze w powieści Amira Gutfreunda „Agadat Bruno we-Adela”* / 233
- Katarzyna Lukas, *Schulzowska „teoria obrazu” w interpretacji Anny Juraschek* / 243
- Sotirios Karageorgos, *Recepcja Schulza w Grecji* / 253
- Sotirios Karageorgos, *O nowym greckim przekładzie Schulza* / 258
- Bruno Schulz w Buenos Aires. Z Henrykiem Mittelstaedtem rozmawia Agnieszka Hudzik* / 263

Część trzecia: [na pograniczach. teatr, film, sztuki plastyczne]

- Balbina Hoppe, *Schulz niesceniczny?* / 270
- Wojciech Owczarski, *Schulz na scenie* / 277
- Balbina Hoppe, *Lustro Mądzika* / 287
- Balbina Hoppe, *Fantom, światło, fragment. Schulz w teatrze cieni* / 293
- Aleksandra Skrzypczyk, *Schulz w operze* / 297
- Piotr J. Maksymowicz, *Dramaturgiczna funkcja muzyki w „Demiurgosie” Juliusza Łuciuka* <https://sot23.wersjatestowa.pl> / 309
- Małgorzata Sady, *Bracia Quay skąd tacy? Albo droga braci Quay do Schulza* / 315
- Mariusz Kubiela, *Spotkania* / 329
- Stanisław Rosiek, *Drohobycz jest wszędzie. Fotografie Bogdana Konopki* / 337
- Anna Kaszuba-Dębska, *Emeryty* / 356
- Barbara Miceli, *Metoda analizy wizualnej dzieł Brunona Schulza w pracach Paola Caneppelego „La Repubblica dei Sogni” i „I Capelli della Cometa”* / 365
- Hanna Dymel-Trzebiatowska, *Krótką lekcją latania. Werbalno-graficzna biografia Brunona Schulza* / 372
- Ariko Kato, *Adaptacja prozy Brunona Schulza w komiksie rodzeństwa Nishioka* / 377
- Paweł Łapiński, *Deklinowanie wiosny albo zgrywa z Schulza* / 381
- Nota bibliograficzna / 388

Słowo wstępne. Pisarze, uczeni i schulzoidzi

Recepcja dzieła Brunona Schulza jest dzisiaj tak rozległa, wielokierunkowa i wielostronna, że trudno ją poznawczo ogarnąć. Dla wielu pisarzy – różnych generacji, kultur i języków – Schulz stał się niekwestionowanym mistrzem. Pisarz tej miary co Bohumil Hrabal zalecał, by każdy rok rozpoczynać od lektury *Sklepów cynamonowych*. I sam stosował się do tego zalecenia. Co chwila pojawiają się nowe tłumaczenia prozy Schulza na języki obce – angielski, francuski, niemiecki, lecz także hiszpański, ukraiński, czeski, serbski, grecki czy japoński. W ślad za nimi idzie refleksja krytycznoliteracka i naukowa. Zostały one najlepiej uchwycone na portalu www.schulzforum.pl, w bibliografii liczącej już przeszło 5500 rekordów. W jaki sposób w badaniu recepcji wyjść poza dokumentację bibliograficzną?

Tom 5 „Archiwum schulzowskiego”, poświęcony recepcji Schulza, podejmuje taką próbę. Zebrane w nim teksty – podobnie jak w dwóch następnych tomach – były wcześniej publikowane w dziesięciu zeszytach „Schulz/Forum” – od numeru 7 do 16 – wydawanych w ramach grantu NPRH „Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza” (0446/NPRH4/H1a/83/2015). Ukazywały się zgodnie z rytmem kolejnych kwerend, odkryć i krytycznych analiz, porządkujących, a nieraz także rewidujących obowiązujący stan wiedzy – tak, by mogły na bieżąco aktualizować badania schulzologiczne. Tom ten opisuje zatem główne kierunki czy, jak proponujemy w tytule, „strony”, w których dzieło i biografia Schulza były i są uobecnianie, reinterpretowane, a czasem zawłaszczane przez innych autorów tworzących po 1945 roku (pierwsza, zamknięta już faza recepcji, została przedstawiona w 1 tomie „Archiwum schulzowskiego”, zatytułowanym *Bruno Schulz w oczach współczesnych*). Ilość takich śladów stale rośnie zarówno w Polsce, jak i za granicą. Przybierają też one rozmaite formy – od artystycznego hołdu, poprzez martyrologiczny kult, nie zawsze udane próby naśladownictwa, po świadome i suwerenne korespondencje.

Do opisanienia fenomenu recepcji Schulza niezwykle przydatne okazało się sformułowanie serbskiej literaturoznawczynie Branislavy Stojanović – „schulzoidzi”. Terminem tym Stojanović określiła tych pisarzy, którzy podążają śladem tematyki, wizji świata, duchowości, a zwłaszcza stylu i języka Schulza, którzy obrali go jako literackiego patrona lub partnera do dyskusji. „Schulzoidzi dla mnie – pisała – to wszystko to, co w sztuce celowo Schulzowskie, co pretenduje, by być takim właśnie, właśnie jego”. Autorzy i autorki zebranych tu artykułów przyglądają się recepcji Schulza z podobnej perspektywy. Są więc tu eseje

poświęcone związkom prozy Schulza z istotnymi zjawiskami polskiej i światowej literatury oraz z twórczością konkretnych pisarzy, którzy rozpoczynają z Schulzem dialog (jak Stanisław Lem, Tadeusz Różewicz, Jerzy Ficowski czy przedstawiciele pokolenia poezji „ośmielonej wyobraźni”, a także Jonathan Safran Foer, Philip Roth, Danilo Kiš czy Amir Gutfreund).

Jest też odwrotny kierunek recepcji, kiedy to właśnie Schulza próbuje się porównywać do innych pisarzy – niekoniecznie zresztą trafnie. Jednym z najczęściej przywoływanych pisarzy stał się w drugiej połowie XX wieku Franz Kafka. 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 głośne. Sięgając po powieść Kafki, Schulz nie wiedział jednak, że ich nazwiska trwale się zrymują. Dublet Kafka/Schulz przez dziesiątki lat należał do stałych elementów narracji o autorze *Sklepów cynamonowych*. Mimo rozsądnych głosów powściągliwej komparatystyki co pewien czas ktoś powtarza za Isaakiem Bashevisem Singerem, że Schulz to „polski Kafka” (a zatem, jak trafnie zauważył Gombrowicz w swoim *Dzienniku*: nieuchronnie ktoś drugi, więc wtórny, późniejszy). Trwałość tego stereotypu jest zadziwiająca – szczególnie w anglojęzycznej recepcji Schulza. Tymczasem wydaje się – i tego dowodzą artykuły w drugiej części tego tomu – że to efektowne porównanie miało funkcję przede wszystkim retoryczną.

Osobne miejsce wśród opublikowanych tu tekstów zajmuje recepcja interdyscyplinarne – działania artystyczne, filmowe, teatralne czy muzyczne. W ostatniej części tomu znajdują się więc dokumentacje i krytyczne omówienia twórczości braci Quay, autorów filmu animowanego *Ulica Krokodyli* z 1986 roku, od lat pracujących nad animowaną wersją *Sanatorium pod Klepsydrą*. Obok nich zaś Leszka Mądziaka – reżysera *Lustra*, spektaklu teatralnego wyrastającego z Schulza, lecz prędko zyskującego pełną samodzielność artystyczną, czy fotografii Bogdana Konopki, które pierwsi wprowadzamy do uniwersum Schulza. Artykuły zebrane w tomie piątym „Archiwum schulzowskiego” nie są – i nie powinny być – podsumowaniem polskiej i światowej recepcji Schulza. Z pewnością jednak szkicują kierunki przyszłych, systematycznych i metodycznych badań. Ich wyniki nadal publikowane są na portalu www.schulzforum.pl.

red

Część pierwsza

[w polskich stronach]

Żaneta Nalewajk: Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku¹

wystarczy
wyliczyć

W niezbyt okazałym artykule nie sposób nawet wymienić wszystkich międzytekstowych odwołań do prozy Brunona Schulza w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Aby ukazać skalę zainteresowania spuścizną tego autora (przejawia się ono nie tylko w tekstach zróżnicowanych pod względem gatunkowym, lecz także sytuowanych w obrębie wszystkich trzech rodzajów literackich), wystarczy wspomnieć o tekstach prozą, wśród których znajdują się *Bezrobotny ojciec z pomocy zimowej* – pastisz podpisany nazwiskiem Schulza, będący fragmentem większej całości autorstwa Tadeusza Hollendra, zatytułowanej *Pisarze polscy o pomocy zimowej* (1937)², oraz parodia *À la manière de... Bruno Schulz*, która wyszła spod pióra Wilhelma Korabiowskiego (1938)³. W grupie omawianych tekstów prozatorskich są też dwie spośród trzech części cyklu powieściowego *Zatrute studnie* Kazimierza Truchanowskiego: *Ulica Wszystkich Świętych* (1936) oraz *Apteka pod Słońcem* (1938)⁴, sylwiczny tekst *Księga z tomu Cyrograf* (1974) Ludwika Flaszena⁵, wybrane prozy z tomu *Czekanie na sen psa* (1970) Jerzego Ficowskiego⁶ czy opowiadania *Panichida* i *Ojciec* ze zbioru *Czyste szaleństwo* (1984) Włodzimierza Paźniewskiego⁷. Trzeba również uwzględnić *Dukłę* (1997) Andrzeja Stasiuka⁸, a także *Sny i kamienie* (1995) oraz *W czerwieni* (1998)

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

Magdaleny Tulli⁹. W spisie utworów prozatorskich, w których można wskazać nawiązania do prozy Schulza, powinien znaleźć się również pamfletowy, sylwiczny tekst Janusza Rudnickiego *Schulz '92*, pochodzący ze zbioru *Męka kartoflana* (2000), oraz opowiadanie *Cierpienia głupiego Augusta* z tomu prozatorskiego *Śmierć czeskiego psa* (2009) tego samego autora¹⁰. Do tej listy warto także dołączyć prozę poetycką *Konduktor* Bogdana Nowickiego, opublikowaną w „*Twórczości*” w 2011 roku¹¹, opowiadania Mirosława Nahacza *Ojciec* i *Noc*, drukowane po raz pierwszy już po śmierci autora w 2012 i 2013 roku na łamach „*Tekstualiów*”¹², oraz książkę *Narzeczona Schulza* (2015) Agaty Tuszyńskiej¹³.

Z kolei poetyckie odwołania intertekstualne do literackiej spuścizny Schulza uchwytnie są między innymi w wierszach *Manekiny* Haliny Poświatowskiej ze zbioru *Hymn bałwochwalczy* (1958)¹⁴, *Bruno Schulz* z książki poetyckiej *Eklogi i psalmodie* (1966) Arnolda Słuckiego¹⁵, *Mój nieocalony* z tomu *Ptak poza ptakiem* (1968) i *Drohobycz 1920* ze zbioru *Śmierć jednorożca* (1981) Jerzego Ficowskiego¹⁶, *Nieznany list do Brunona Schulza* Józefa Ratajczaka, drukowany w wyborze wierszy *Przeprowadzka na Atlantyde* (1981)¹⁷, *W świetle lamp filujących* z tomiku *Płaskorzeźba* Tadeusza Różewicza¹⁸, *Cynamon i goździki* Tomasza Różyckiego ze zbioru *Kolonie* (2007)¹⁹, *niedomówka. nutka biograficzna* z książki poetyckiej *Zagniazdowniki/Gniazdowniki* (2007) Joanny Mueller²⁰ oraz *Sam umrę* Dariusza Suski z tomu *DB6160221* (1998)²¹.

Zainteresowanie polskich twórców współczesnych spuścizną autora *Sklepów cynamonowych* oraz nim samym przejawiało się także w dramatach, między innymi *Księga Bałwochwalcza* Krzysztofa Wójcickiego²²

a teraz
poezja

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

oraz *Mesjasz: Bruno Schulz* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk²³. Oba drukowane były w „Dialogu” – pierwszy w 1989 roku, drugi w 2011.

W moim artykule chciałabym przyrzeć się odwołaniom transtekstualnym (ujętych zgodnie z klasyfikacją Gérarda Genette’a²⁴) do prozy Schulza, pojawiającym się w polskiej literaturze dwudziestowiecznej i najnowszej²⁵. Podejmę próbę ich sklasyfikowania oraz postaram się określić ich funkcję. Ponadto wskażę konteksty, do których wpisane w te utwory wskaźniki intertekstualności najczęściej odsyłają czytelnika.

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

Nawiązania hipertekstualne: parodie, pastisze, pamflety

Najwcześniejsze parodie Schulzowskich opowiadań pojawiły się już w latach trzydziestych XX wieku. Pierwsza, pod tytułem *Bezrobotny ojciec z pomocy zimowej*, ukazała się na łamach 25. numeru „Sygnałów” z 1937 roku. Tekst sygnowany imieniem i nazwiskiem Schulza stanowił część większej całości zatytułowanej *Pisarze polscy o pomocy zimowej* autorstwa Tadeusza Hollendra. Tematyczne nawiązuje on do autentycznej akcji wspierania bezrobotnych zimą 1937 roku (między innymi poprzez sprzedaż znaczków pocztowych oraz zbiórkę datków²⁶), a stylistycznie do dzieł Schulza z tomów *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* poprzez wykorzystanie charakterystycznych dla pisarza słów (dorożka, znaczek pocztowy, krab), metafor (na przykład pączkowania i wegetacji), konstrukcji przestrzeni miejskiej, motywów (choćby motywu przemiany), wreszcie postaci takich jak Ojciec czy Franciszek Józef. Cechy swoiste poetyki Schulza poddane zostały hiperbolizacji, a zaczerpnięte z jego dzieł elementy leksykalne i kompozycyjne układają się – o czym mowa we fragmencie o charakterze metatekstowym

w zgodzie
z Genettem

parodia
pierwsza

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

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

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

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

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

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

We współczesnej literaturze polskiej pojawiły się też nawiązania hipertekstualne do prozy Schulza – w postaci tekstów o charakterze pamphletowym i pastiszowym. Ich status był epigoński albo przybierały one kształt aktywnej i twórczej kontynuacji stylistycznej. Przypadek epigoństwa stylistycznego pojawił się już w dwudziestoleciu międzywojennym – w dwóch spośród trzech części cyklu powieściowego *Zatrute studnie* Kazimierza Truchanowskiego, zatytułowanych *Ulica Wszystkich Świętych* (1936) i *Apteka pod Słońcem* (1938). Sprawa niesamodzielności artystycznej Truchanowskiego była szeroko dyskutowana, zarzucano mu nawet plagiat. Do jego obrońców należeli między innymi Józef Czechowicz, który w artykule *Truchanowski i towarzysze* stanął w obronie pisarza²⁸, oraz Jan Pieszczachowicz, opowiadający się w tekście *Modelowanie piekła*²⁹ po stronie niezależności twórczej autora *Zatrutych studni*. Do grona recenzentów podających w wątpliwość samodzielność artystyczną Truchanowskiego trzeba zaliczyć Tadeusza Brezę. W szkicu *Pisarz, którego dręczy sobowtór* powątpiewał on w autorski charakter konstrukcji postaci w prozie naśladowcy Schulza³⁰. Rozstrzygające znaczenie w tej dyskusji miała, jak się zdaje, praca *Własnowidz i cudzotwórca* Jerzego

epigon?

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

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

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

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

Ficowskiego, który zestawiając fragmenty z prozy Schulza i Truchanowskiego, przekonująco wykazał niewolniczą wręcz zależność stylistyczną tekstów tego drugiego od pierwowzoru³¹.

O twórczej stylizacji pastiszowej możemy natomiast mówić w odniesieniu do prozy poetyckiej *Konduktor* Bogdana Nowickiego z roku 2011. Pastisz jawi się tu jako hipoteza stylistyczna, to znaczy literacka wypowiedź sformułowana w ukrytym trybie warunkowym³², w myśl zasady: jak Schulz opowiedziałby o swoim świecie wewnętrznym, doświadczeniach biograficznych, a przede wszystkim o własnej twórczości literackiej, gdyby mógł i chciał to zrobić. Tekst Nowickiego w misterny sposób wystylizowany został na wewnątrznie zdialogizowany monolog Schulza, obsadzonego w roli dobrze znanej z opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą* – konduktora. Narracja tej prozy została przesycona słownictwem zaczerpniętym niemal ze wszystkich opowiadań Schulza. Dodatkowo pojawiają się liczne cytaty i cytaty struktur stylistycznych³³ z jego spuścizny literackiej (wspomnę tylko o *Traktacie o manekinach*, *Dokończeniu*, *Skleпах cynamonowych* i *Nocy wielkiego sezonu*), parafrazy całych zdań z dzieł Schulza oraz antroponimiczne aluzje do niej. Dzięki temu ostatniemu zabiegowi na kartach prozy poetyckiej Nowickiego bohater-narrator Bruno Schulz określa swój stosunek do wykreowanych przez siebie postaci, mówiąc: „żyłem nimi nie tyle jako autor, ile jako współuczestnik ich przypadłości”³⁴. W gronie tych bohaterów znajdują się między innymi ciotka Perazja z *Wichury*, wuj Hieronim i Dodo z opowiadania *Dodo*, doktor Godard z *Sanatorium pod Klepsydrą*, wariatka Tłuja z inicjalnego tekstu *Sklepow cynamonowych* zatytułowanego *Sierpień*, a przede wszystkim Ojciec, który w *Konduktorze* jawi się jako znękany chorobą „mistik”, „pantokrator”, „kontemplator przemiany” i „eksperymentator”³⁵. Obok antroponimów przysługujących postaciom fikcyjnym w tekście pojawiają się także imiona przyjaciółek Schulza, między innymi Debory Vogel i Anny Płockier.

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

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

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

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

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

35 Ibidem, s. 45.

ratury, między czasem życia i śmierci, o której nadejściu wiedzą, co więcej – informują się nawzajem, na jakim przystanku należy wysiąść, aby jej uniknąć. Wśród wielu perspektyw temporalnych pojawia się także czas Zagłady, sygnalizowany za pośrednictwem przejmującego opisu zastrzelonych, poddanych częściowemu rozkładowi, anonimowych postaci, które wyskakują z okna płonącego przedziału lub wypatrują dworca, chociaż wiedzą, że ich los już się dokonał³⁶.

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

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

próżno
szukać

Rudnicki
prześciga

Nawiązania intertekstualne: aluzje, inkrustacje leksykalne, cytaty

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

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

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

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

wiersz Jerzego Ficowskiego *Mój nieocalony* z tomu *Ptak poza ptakiem* (1968), wybrane opowiadania i miniatury tego autora z tomu *Czekanie na sen psa* z 1970 roku³⁹, wiersz *Cynamon i goździki* z tomu *Kolonie* z 2007 roku, tekst poetycki *Sam umrę* Dariusza Suski z tomu *DB6160221* (1998) oraz utwory Mirosława Nahacza *Ojciec* i *Noc* (2012 i 2013), z kolei odwołania o charakterze inkrustacyjnym do opowiadania Schulza *Emeryt* można odnaleźć w opowiadaniu *Cierpienia głupiego Augusta* Janusza Rudnickiego z tomu *Śmierć czeskiego psa* (2009).

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

niemal
w każdym
wersie

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

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

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

Z analogiczną sytuacją, w której aluzje leksykalne do prozy Schulza stają się punktem wyjścia poetyckiego komentarza do jego biografii, mamy do czynienia w wierszu *Cynamon i goździki* Tomasza Różyckiego. Pierwsze dwie strofy tego tekstu obfitują w słowne nawiązania do spuścizny Schulza. Znajdziemy tu czasowniki określające proces wegetacji, takie jak „kwitnąć” i „zakwitać”, rzeczowniki „manekiny”, „tapety”, „ściany”, „fotel”, „plusz”, „ptaki”, „wiosna” i „cynamon” oraz przymiotnik „egzotyczne”. Ten tekst to poetycka opowieść snuta przez podmiot liryczny tożsamy z Brunonem Schulzem, który po śmierci sygnalizowanej frazą „A teraz leżę z dziurą w głowie” mówi o lęku i przeczuciu takiego, a nie innego końca⁴¹.

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

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

Cynamon
i goździki

„cynamon”

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

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

wycinki z...

Do interesujących i niewątpliwie udanych eksperymentów z opowiadaniem i szkicami krytycznymi drohobyckiego pisarza należy bez wątpienia książka *Martwy sezon. Na motywach twórczości Brunona Schulza* Jakuba Woynarowskiego z roku 2014⁴², przypominająca pod względem literackim swoisty centon prozatorski, składający się z cytatów z dzieł autora *Wiosny* oraz zmodyfikowanych nieznacznie fragmentów jego utworów. Wśród tekstów, z których pochodzą te wyimki, odnajdziemy *Drugą jesień*, *Genialną epokę*, *Manekiny*, *Martwy sezon*, *Noc wielkiego sezonu*, *Republikę marzeń*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Sierpień*, *Traktat o manekinach*, *Ulicę Krokodyli*, *Wędrówki sceptyka*, wreszcie *Wiosnę*. Trzeba jednak podkreślić, że przytoczenia i przekształcone passusy z tekstów Schulza pełnią w książce Woynarowskiego funkcję epizodów i stają się punktem wyjścia graficznej, uwspółcześnionej – na co wskazuje charakter zamieszczonych w tomie grafik – adaptacji Schulzowskiej prozy, łączącej „realizm z abstrakcją” i „barokowe ornamenty z minimalizmem”⁴³. Adaptację tę autor określa mianem komiksu albo nazwą *picture book*. Tekst Schulza oraz inspirowana nim oryginalna, odległa pod względem stylistycznym od dzieł plastycznych autora *Xięgi bałwochwalczej* warstwa wizualna książki dopełniają się wzajemnie i tworzą spójną w sensie artystycznym całość. Czarno-biało-pomarańczowe, sugestywne prace Woynarowskiego znakomicie oddają przywoływane w cytatach Schulzowskie motywy, między innymi karakonów, zstępowania w esencjonalność, nieustannie przepoczwarzającej się, podlegającej metamorfozie materii, tysiącznych powtórzeń, które dokonują się w skali mikro- i makrokosmicznej, kwitnienia i uwiądu, teatru, nocy, wichury i innych zjawisk atmosferycznych. Zarówno w doborze cytatów, jak i w estetyce przedstawień graficznych Woynarowski stara się porzucić ludzką miarę rzeczy i zdać sprawę z formułowanej przez Schulza za pośrednictwem środków literackich „filozofii materii”.

picture
book

Nawiązania paratekstowe: dedykacje, motta, podtytuły, tytuły

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

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

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

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

Bruno Schulz w chwilach lęku
kreślił palcem
w powietrzu
kształt
domu.⁴⁴

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

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

metody
zażegnawania

⁴⁴ J. Mueller, *niedomówka. nutka biograficzna*, s. 27.

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

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

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

uchwytna
intencja
polemiczna

Epigraficznemu nawiązaniu do znanego z prozy Schulza motywu oraz do wiedzy biograficznej o praktykach pisarza osuwającego groźę świata towarzyszy zatem uchwytna intencja polemiczna w kwestii myślenia o domu i sztuce. Została ona podkreślona w ostatnim wersie, w którym pojawia się odwołanie – w formie kryptocytatu – do polecenia znanego z gier dziecięcych polegających na wyszukiwaniu odmiennych elementów ukrytych w pozornie identycznych pracach plastycznych („teraz pokaż różnice między obrazkami”). Konfrontacja formuły motta – będącego znakiem osadzenia wiersza w określonej przestrzeni literackiej, hermeneutycznej i światopoglądowej⁴⁷ – z mającym postać wtrącenia meta-tekstualnym zakończeniem wiersza pozwala mówić o zaprojektowanej w utworze grze z odbiorcą i ujawnieniu intencji podmiotu czynności twórczych, który zachęca czytelnika do porównania koncepcji twórczości i domu w prozie Brunona Schulza i Joanny Mueller.

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

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

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

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

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

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

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

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

z kolei
dramat

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

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

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

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

On też jest literą, literą Günther.

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

Nie strzelaj!”⁵⁰.

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

W kontekście nawiązań paratekstualnych do spuścizny literackiej Brunona Schulza warto jeszcze przypomnieć wiersz „*Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi*” Ryszarda Krynickiego z tomu *Kamień, szron* (2004)⁵¹. W jego tytule pojawia się cytat z *Samotności*. Zarówno to przytoczenie, jak i cały utwór Krynickiego wymagają lektury w kontekście jednocześnie literackim i biograficznym, dotyczącym nie jednego, ale obu pisarzy⁵². W opowiadaniu Schulza, podobnie jak w cytacie obecnym w tytule wiersza jego młodszego kolegi po piórze, można dostrzec nie tylko ponadindywidualnie rozumiane formuły losu. Łączy te teksty także poszukiwanie ratunku w sytuacji bez wyjścia. To poszukiwanie nazywane

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

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

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

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

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

gorzkie
pytania

Nawiązania architekstualne: pokrewieństwa gatunkowe

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

Drugi powód małej liczby nawiązań genologicznych do spuścizny Schulza wiąże się z tym, że aby sprostać dokonaniom tego autora, nie wystarczy sięgnąć po analogiczne wzorce gatunkowe. W przekształconą literacko formę traktatu trzeba także wpisać oryginalne sensy o charakterze światopoglądowym. Chodzi zatem o sformułowanie takiej koncepcji, która pozwoli czytelnikowi dotknąć – jak mawiał Witkacy – tajemnicy istnienia⁵⁴.

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

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

alternatywne
kosmogonie

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

ponadto

O ile w wypadku *Snów i kamieni* można mówić o *stricte* genologicznych inspiracjach schulzowskich, o tyle proza Stasiuka nie tylko zawdzięcza spuściznie droghobyckiego autora wzorzec gatunkowy, lecz także okazuje się jej zaskakująco bliska pod względem stylistycznym⁵⁵. Jako istotne jawią się tu przede wszystkim podobieństwa stylistyczno-paratekstualne, widoczne w konstrukcji tytułów poszczególnych partii utworów. Zarówno w paratekstowych formułach *Sklepów cynamonowych* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza, jak i w *Dukli* Stasiuka znajdziemy słowa odsyłające do pór roku (*Wiosna, Druga jesień – Święto wiosny, Połowa lata*), wyrazy określające zjawiska atmosferyczne (*Wichura – Deszcz*), nazwy miesięcy (*Sierpień, Noc lipcowa – Koniec wrzeźnia*) i pór dnia (*Noc wielkiego sezonu, Noc lipcowa – Noc*), a także nazwy taksonomiczne zwierząt (*Ptaki, Karakony – Ptaki, Raki*). Ponadto w prozie Schulza i Stasiuka mamy do czynienia ze stylistyczną aktualizacją romantycznej z ducha idei *correspondances*. Łączy je narracyjna dążność do nadawania zjawiskom abstrakcyjnym, elementom przyrody i przedmiotom cech istot żywych za pośrednictwem animizacji i personifikacji. W tekstach powraca metaforyka wegetacji i rozpadu, pustki, teatru. Proza obu au-

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

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

Podsumowanie

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

Najczęściej aktualizowanym układem odniesienia, do którego odsyłały wskaźniki intertekstualności wpisane w analizowane teksty, okazał się kontekst biograficzny. W ten sposób poeci, prozaicy i dramatopisarze dołączali do grona twórców współtworzących legendę Brunona Schulza⁵⁶. Ich teksty miały najczęściej charakter upamiętniający, odwołania do spuścizny autora *Sklepow cynamonowych* często cechowały się wysokim stopniem konwencjonalizacji. Do wyjątków w tej dziedzinie trzeba zaliczyć książkę Agaty Tuszyńskiej *Narzeczona Schulza* (2015), prezentującą pisarza z innej perspektywy – widzianego oczami jego dawnej narzeczonej, Józefiny Szelińskiej. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* został więc ukazany z punktu widzenia zakochanej w nim, a zarazem zawiedzionej kobiety, nauczycielki z doktoratem, mówiącej biegle po niemiecku i francusku, mającej na koncie przekład *Procesu* Franza Kafki podpisany nazwiskiem Schulza, jego korespondentki, wreszcie – już po śmierci pisarza – czytelniczki jego listów do innych kobiet, podejmującej na skutek tej lektury trud przepracowania własnej przeszłości. Co istotne, Agata Tuszyńska w znacznie mniejszym stopniu niż większość wspomnianych autorów pozwoliła sobie na repetycję legendy biograficznej Schulza, ponieważ pisząc swoją powieść, korzystała obficie z nowych

biografia
wygrywa

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

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

cenny
rezerwuar

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

wszystko
przed nami

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

Magdalena Rabizo-Birek: Bruno Schulz poetów „ośmielonej wyobraźni” (preliminaria)

„Poeta z Drohobycza” – taką peryfrazą przywołał Brunona Schulza Tadeusz Różewicz w wierszu *W świetle lamp flujących* z tomu *Zawsze fragment*, wydanym w 1996 roku¹. Do takiego, na pierwszy rzut oka dość paradoksalnego określenia twórcy, który był mistrzem prozy oraz oryginalnym rysownikiem i grafikiem, przyczynił się, co warto przypomnieć, on sam, choć bowiem, jeśli wierzyć źródłom, nie pozostawił po sobie żadnego „wiersza”, to w eseju *Mityzacja rzeczywistości* całą „prawdziwą, rzeczywistą, istotną”² literaturę nazwał poezją, a jej twórcę określił mianem poety. W programowym tekście pisarz sformułował szereg inspirujących i pobudzających wyobraźnię jego następców definicji i refleksji: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”; „Poezja odpoznaje te sensory stracone [zapomnianych i rozbitych «historyj» – przyp. M.R.-B.], przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń”; „Poezja dochodzi do sensu świata anticipando, dedukcyjnie, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń”; „Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają”³.

pierwszy
manifest

1 T. Różewicz, *Zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 30.

2 wb [Włodzimierz Bolecki], *Poezja*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 272.

3 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Proza*, Kraków 1973, s. 334–335. Poezja jako synonim sztuki i wszelkiej bezinteresownej aktywności duchowej człowieka (na podobieństwo rugowanej

Echa tych wizjonerskich rozpoznań, wyrażonych – jak chciał Schulz – językiem niedyskursywnym, metaforycznym, nie do końca poddającym się intelektualnej konceptualizacji, przypomnę bowiem jeszcze jedno jego sformułowanie: „Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu świata, było wielką uniwersalną całością”⁴, wracając w liryce poetów „ośmielonej wyobraźni”. Nieformalny lider tego nurtu poezji roczników siedemdziesiątych⁵, Roman Honet (ur. 1974), w debiutanckim tomiku *alicja* nakreślił taki projekt poezji: „zostały nam kruche powłoki glinianych garnków, / szklanka wody, ogryzione stalaktyty / podać i mitologii”⁶. Zwraca uwagę charakterystyczna dla jego programowo zdepersonalizowanej, parafrazującej rozmaite formy i gatunki epickie (zwłaszcza baśń, mit, balladę)⁷ liryki liczba mnoga, oddająca perspektywę pokoleniową, tworząca mikromanifest nieformalnej, złączonej podobieństwem światopoglądu, poetyki i tematów konstelacji „wyobraźniowców”⁸. Ewa Elżbieta Nowakowska (ur. 1972), rzadziej wiązana z tym nurtem, ale w mojej interpretacji do niego należąca⁹, w wierszu *Skalpel* z debiutanckiego tomu *Dopiero pod pewnym kątem* zapisała podobne refleksje:

i marginalizowanej przez nowoczesną, pragmatyczną cywilizację „czystej formy” Witkacego) pojawia się także w opowiadaniu *Manekiny* w charakterystyce ojca: „Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony, bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji” (idem, *Proza*, s. 56).

- 4 Idem, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 334.
- 5 Nazwa „roczniki siedemdziesiąte” w odniesieniu do generacji twórców urodzonych w latach siedemdziesiątych XX wieku, debiutujących na przełomie XX i XXI wieku, rozpropagowana została za sprawą wydanej w Krakowie w roku 2002 antologii *Tekstylija. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, napisanej i zredagowanej przez Piotra Mareckiego, Igora Stokfiszewskiego oraz Michała Witkowskiego. Prawdopodobnie pierwszy użył tego terminu wobec debiutów poetyckich Karol Maliszewski, który proponował także inne nazwy: „autorzy pobrulionowi” oraz „pokolenie «Nowego Nurtu»”, konstatując, że się nie przyjęły. Por. K. Maliszewski, *Honet i inni. „Roczniki 70-te” w dwudziestą rocznicę literackiego zaistnienia*, w: idem, *Wolność czytania. Teksty z przypisami i bez*, Mikołów 2015, s. 245.
- 6 R. Honet, *będziemy wracać w każde takie miejsce*, w: idem, *alicja*, Łódź 1996, s. 43. Maliszewski, recenzując trzeci tomik Honeta *„serce” (wiersze pewnego lata)* (Kraków 2002), zapisał: „Bruno Schulz nie musiał się mieszać do niczego, chyba od początku patronuje temu onirycznemu, prowincjonalnemu światu”. K. Maliszewski, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006, s. 254.
- 7 Szerzej pisałam na ten temat w szkicach: *Ponowoczesna ballada: Czaykowski, Różycki, Honet i Radwański*, w: *Nowa polska poezja wobec tradycji*, red. S. Buryła i M. Flakowicz-Szczyrba, Warszawa 2015, s. 73–104 oraz *Między nicością a nieśmiertelnością. O Honecie (po)romantycznym*, w: *Strategie „Ja” (po)romantycznego w poezji polskiej XIX–XXI wieku*, cz. 1: *Studia i szkice*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Łódź 2017, s. 381–412.
- 8 „Wyobraźniowcy” to termin, który pojawił się m.in. w opublikowanym w 1964 roku, porządkującym ówczesne trendy w polskiej poezji, szkicu Janusza Sławińskiego *Próba porządkowania doświadczeń*. Cyt. za: M. Jurzysta, „Ośmielanie wyobraźni” w najnowszej poezji polskiej, w: *Inne dwudziestolecie. Dwudziestolecie literackie 1989–2009*, t. II, red. Z. Andres i J. Pasternski, Rzeszów 2010, s. 231.
- 9 Uzasadniam ten sąd w artykule *Oko poetki. Uwagi o twórczości Ewy Elżbiety Nowakowskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 33: *(Nie)opisane. Poetki polskie XX i XXI wieku (część II)*, s. 55–81.

żyły wodne we mnie, wodociągi mitów kanały
doznań przelewają się kapilary emocji wożę ze
sobą wszędzie te kryształy rozety pompy dźwignie
zabieram je do świątyń na targowiska zabieram je
tam gdzie się kocham zabiorę do piwnic gdzie
ożyją nagle bo stamtąd są systemy wodne wodociągi
mitów nad powierzchnią ziemi sterczą poskręcane
tętnice nieba.¹⁰

wodociągi
mitów

Różewiczowska fraza „poeta z Drohobycza” zapowiada zarówno wzmożoną obecność Schulza w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku¹¹, jak i jej osobliwą, liryczną dominantę. Pisarz pojawia się bowiem w tym czasie w wielu wierszach i lirykach prozą jako ich jawny lub zawołowany bohater oraz adresat dedykacji. W formie mott, przytoczeń i parafraz wykorzystywane są tytuły jego utworów, zaczerpnięte z nich sformułowania, spopularyzowane przez – znane poetom – kanoniczne opracowania jego twórczości (szczególnie autorstwa Jerzego Ficowskiego – biografą, archiwistą, niestrudzonego poszukiwacza rozproszonego i zaginionego dobrodruki drohobyckiego mistrza oraz – co okaże się ważne dla recepcji Schulza – także poety). Weźmy jako przykład zwroty, które zyskały status latających słów: „sklepy cynamonowe”, „ulica Krokodyli”, „wielki” lub „martwy sezon”, „genialna epoka”, „republika marzeń”, „bankructwo rzeczywistości”, „regiony wielkiej herezji”, „księga blasku”. Schulzowskie nacechowanie zyskują nazwy pór roku i dnia, które wybrał na tytuły znanych opowiadań – jesień, wiosna, „noc lipcowa”.

latające
słowa

Poeci „ośmielonej wyobraźni” sięgają także po charakterystyczne figury, motywy i toposy dzieł literackich i plastycznych drohobyckiego pisarza: postacie ojca i matki, Adeli, Bianki, Mesjasza, jego bestiarium

10 E.E. Nowakowska, *Dopiero pod pewnym kątem*, Łódź 1999, s. 40. Krakowska poetka była laureatką pierwszej nagrody Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. K.K. Baczyńskiego w roku 1998, tuż po Honacie (1996) i Różyckim (1997). Jej debiutancki tomik ukazał się w serii poetyckiej Stowarzyszenia Literackiego im. K.K. Baczyńskiego w Łodzi, podobnie zresztą jak wydany w tym samym roku tom Radosława Kobierskiego *Rzeń winiątek*.

11 Por. Ż. Nalewajk-Turecka, *Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Schulz/Forum” 8, 2016, s. 14–30. Autorka wskazuje, porządkuje, analizuje, interpretuje oraz ocenia różne przypadki i formy obecności Schulza w polskiej poezji, prozie i dramacie przełomu tysiącleci. Nie wyróżnia jednak – jako osobnego zjawiska – podjętego przeze mnie pokoleniowego fenomenu, a z grona wspomnianych przeze mnie autorów wskazuje jedynie na – dostrzeżone już wcześniej przez innych badaczy – tropy schulzowskie w wierszach Tomasza Różyckiego. Por. K. Maliszewski, *Opium dla elity*, „Czas Kultury” 2004, nr 2–3, cyt. za: idem, *Rozproszone głosy...*, s. 215–217; M. Rabizo-Birek, *Szlakiem Dantego i Schulza*, „Kresy” 2005, nr 3, s. 77–91; P. Próchniak, *Żywy towar, opium (notatki o „Kolonjach”)*, „Kresy” 2007, nr 1–2, s. 141–152.

(ptaki, karakony, psy), ulubione obiekty i miejsca (dorożkę, pociąg, komętę, księgę, sanatorium, prowincjonalne/fantasmagoryczne miasto). Czynną Schulza bohaterem utworów oraz kreują postacie wzorowane na jego osobie, odwołując się do tych wydarzeń jego życia, które uczyniły zeń literacką legendę¹². Za Romanem Zimandem można je nazwać „biografemami”¹³. Ich cechą szczególną jest połączenie elementów stereotypowych, powtarzalnych, legendotwórczych („mitemów”) z „konkretnością indywidualnego losu”¹⁴, jego cechami szczególnymi.

mitografia

Mitotwórczymi elementami biografii Schulza są jego polsko-żydowska tożsamość, przynależność do kulturowych fenomenów Galicji, Europy Środkowo-Wschodniej, dwudziestolecia międzywojennego, formacji Wielkiej Awangardy, olśniewająco szybka kariera literacka, erupcja oryginalnego talentu literackiego, okupiona zmaganiem z wieloma przeciwnościami (przede wszystkim trudnością pogodzenia twórczości artystycznej z męczącą i zabierającą czas pracą gimnazjalnego nauczyciela w prowincjonalnym mieście o niewielkim środowisku artystyczno-intelektualnym), romantyczne związki z niezwykle kobietami, których los także był tragiczny (Deborą Vogel¹⁵, Zofią Nałkowską, Józefiną

12 Ograniczone rozmiary tego szkicu nie pozwalają mi na omówienie powieści i tomów opowiadań autorstwa poetów ośmielonej wyobraźni: Kobierskiego *Hararu* (2005) i *Ziemi Nod* (2010), Nowakowskiej *Apero na moście* (2010), Różyckiego *Bestiarium* (2012) – jako dzieł wyrastających ze „szkoły” Schulza, zawierających liczne i różnorakie odniesienia nie tylko do jego utworów, lecz także osoby. Dariusz Nowacki napisał o powieści *Harar* Kobierskiego: „zapatrzenie w prozę Mistra z Drohobycza jest tu wręcz ostentacyjne, by nie rzec – obsesyjne («znikanie» ojca, epizody z sanatorium dla nerwowo chorych, wcześniej podróż pociągiem, iście schulzowskie «oniriady», mnóstwo parafraz i kryptocytatów”). D. Nowacki, *Trójskok. O prozie Radostawa Kobierskiego*, „Opcje” 2011, nr 3, s. 79. Por. też: M. Cuber, *Gry w Zagładę. O poezji i prozie Radostawa Kobierskiego i Agnieszki Kłos*, w: eadem, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013, s. 99–130; T. Cieślak, *Postschulzowskie przestrzenie (re)konstruowane. Dolny Śląsk w „Manekinach” Karola Maliszewskiego i „Bestiarium” Tomasza Różyckiego*, w: *Geograficzne przestrzenie utekstowane*, red. B. Karwowska, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc, Białystok 2017, s. 177–192; A. Szumiec, *Przestrzenie wyobraźni. Kreacje świata przedstawionego w prozie Tomasza Różyckiego*, w: *Przekraczanie granic. Tryumf wyobraźni*, red. B. Kuklińska, M. Gudowska, A. Gudowski, Lublin 2018, s. 293–305; M. Rabizo-Birek, „Biedni malarze”. *Motywy plastyczne w twórczości Tomasza Różyckiego*, w: *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i H. Rabizo-Birek, Kraków 2019, s. 181–209.

13 R. Zimand, *Uwagi do przyszłej biografii Brzozowskiego*, w: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, pod red. A. Walickiego, Kraków 1974, s. 378–379. Termin spopularyzował Janusz Sławiński, *Myśli na temat biografii pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego, Wrocław 1975. Cyt. za: idem, *Prace wybrane*, t. IV: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 182. Za wskazanie tego tropu dziękuję Jakubowi Orzeszkowi.

14 R. Zimand, op. cit., s. 379.

15 Na interpretacyjną uwagę zasługuje szerzej nieznanymi cykl prozy poetyckiej Jarosława Gawlika *Debora i Bruno. O niespotkaniu się* – opublikowany w oryginalnie graficznie zaprojektowanym (i tym samym nawiązującym do plastyczno-literackich zainteresowań oraz projektów artystycznej pary), „podwójnym” tomiku poetyckim *Debora i Bruno. O niespotkaniu się / Listy do A*, Rzeszów 2004. Dialogiczny utwór opiera się na koncepcie odtworzenia zaginionej korespondencji kochanków, autor docieka przyczyn ich rozstania, upatrując ich w silnym związku Schulza z matką.

Szelińską, Anną Płockier), perwersyjne upodobania erotyczne, przedwczesna, tragiczna śmierć podczas zagłady, zaginione, wytrwale poszukiwane, często znajdowane w kryminalnych okolicznościach dzieła (napisane po niemiecku opowiadanie *Die Heimkehr*, powieść *Mesjasz*, „freski” z Willi Landaua) oraz sukcesywnie rosnąca światowa sława.

Uogólniając – Bruno Schulz istnieje w twórczości interesującego mnie grona poetów urodzonych w latach siedemdziesiątych XX wieku dwójako i dwoiście: jako bohater literackiej legendy oraz fundator i arcy mistrz wybranego przez nich modelu literatury, opartego na prymacie wyobraźni – wizyjnej, fantazmatycznej, eksplorującej pokłady osobniczej i zbiorowej podświadomości, kreatywnie, obrazoburczo i krytycznie prezentującym tak wielkie tradycje kultury, jak fenomeny dawnej oraz współczesnej popkultury. Jest to zatem nie tyle zastępy w podręcznikach języka polskiego i historii literatury „Schulz klasyk awangardowego modernizmu”, ile – podobnie jak jego przyjaciele Witkacy i Witold Gombrowicz – inspirujący prekursor postmodernizmu.

Schulz
dwoisty

Patron i mistrz

W ankiecie kwartalnika „Kresy” (1997, nr 2) zatytułowanej *Co się dzieje po „brulionie”*, rozpisanej wśród pisarzy i krytyków z roczników siedemdziesiątych, Honet – czołowy przedstawiciel¹⁶ nurtu nazwanego wkrótce przez Mariana Stalę poezją „ośmielonej wyobraźni”¹⁷ – charakteryzując odrębność poszukiwań swoich rówieśników od generacji „brulionu”, wymienił Schulza na pierwszym miejscu w gronie swoich mistrzów: „co-raz więcej jest nad młodą poezją patronatu Schulza, Rimbauda, Trakla [...] pojawiające się coraz częściej nazwiska Schulza i Rimbauda wskazują, że poezja ta zaczyna opowiadać się po stronie wizji i być może ten

patronat
Schulza

Gawlik (ur. 1962) to rzeszowski dziennikarz i urzędnik samorządowy, z wykształcenia polonista. Debiutował tomikiem *Przypadki Robinsona* (Rzeszów 1999); opublikował także wydany w oryginalnej szacie graficznej, opowiadający poetycko historię jego rodziny tomik *Pożegnanie z latem* (Rzeszów 2000).

- 16** „Kto nie czytał Honeta, ten nic nie wie o autorach urodzonych w latach siedemdziesiątych” – napisał przed kilkunastu laty należący do tej samej generacji pisarz i krytyk Artur Nowaczewski, *Roczniki siedemdziesiąte odbębiają wartość*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 23.
- 17** Marian Stala zapytany o to, czy coś łączy ze sobą utwory Honeta, Michała Sobola i Jerzego Franczaka – powiedział: „Wiersze tych właśnie poetów pewnie ucieszyłyby Jerzego Kwiatkowskiego, bo w ich książkach można zauważyć po raz pierwszy od lat z taką świadomością próby uprawiania poezji «ośmielonej wyobraźni». Najważniejszym i najoryginalniejszym z nich jest Roman Honet. Można u niego znaleźć rozbicie świata, rozbicie zdania, rozbicie obrazu. Poezja z *alicji i pójdziesz synu do piekła* nastawiona jest na antyestetyzm, wizję, oniryzm, jest silnie ekspresjonizująca, co szczególnie widać w drugim z wymienionych tomów. W którym luźność skojarzeń jest połączona ze skłonnością do blasfemii i transgresji”. *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej poezji rozmawia Piotr Marecki*, w: P. Marecki, I. Stokfiżewski, M. Witkowski, *Tekstylika. O rocznikach 70.*, Kraków 2002, s. 513.

czynnik zdeterminuje w mniej lub bardziej fragmentaryczny sposób osadzenie jej istoty na przestrzeni tradycji literackiej. I co najważniejsze – ten «wizyjny» wyróżnik stanowiłby zarazem klucz pozwalający zdecydowanie [...] oddzielić twórczość poetów urodzonych w latach siedemdziesiątych od akrobacji brulionowców”¹⁸.

W krótkiej wypowiedzi, uznanej za manifest i wykład poetyki własnej¹⁹, Honet jeszcze dwukrotnie powtórzył tezę o „wizyjności” młodej poezji, o jej fascynacji „nieprzejrzystością świata”, o budowaniu przez młodych poetów „światów prywatnych”, o znużeniu brulionowym „autotematyzmem” i programową banalnością, a także o potrzebie mocniejszego zaznaczenia przez poetów własnej indywidualności. Zakończył swą wypowiedź (trzykrotnie powtórzonym w tekście) apelem: „Niech zatem poezja opowie się po stronie wizji”²⁰. Wtórował mu rówieśnik Bartłomiej Majzel w opublikowanym w ramach tej samej ankiety „Kresów” szkicu pod znaczącym tytułem *Coraz więcej chorych wizji*, gdzie także wymienił Schulza (i Kafkę) w gronie mistrzów swego pokolenia, którego pomysły na poezję tak opisywał: „dwudziestokilkuletni zaledwie autorzy zdecydowanie zwracają się ku wyobraźni, posługując się zagęszczoną metaforą kreują przedziwne światy. Są oni w większości – co ciekawe – dotknięci dziwnymi obsesjami, a wspomniana wyobraźnia często ma u nich znamiona chorych, zimnych, zwariowanych wizji lub zapisów traumatycznych przeżyć bądź męczarni. [...] W wierszach tych dwudziestokilkuletników słowa pulsują napięte jak napęczniałe żyły, a mroczny, chłodny niepokój dominuje nad obrazem rzeczywistości, do tego krótkie porwane zdania wprowadzają chaos i wrażenie rozchwiania”²¹.

Zwracam uwagę na tę wypowiedź, bowiem zapowiada ona charakterystyczny sposób recepcji autora *Sklepów cynamonowych* u poetów „ośmielonej wyobraźni” – gęsty, metaforyczny styl oraz negatywne odkształcenie jego wyobraźniowości interpretowanej w kontekście Zagłady polskich Żydów, której drohobycki pisarz stał się emblematem, a także wydobyte na plan pierwszy pesymistycznych „kafkowskich” aspektów jego dzieła, nazwanych przez Adama Lipszyca „Schulzem na szaro”²².

18 R. Honet, *** „Kresy” 1997, nr 2, s. 149.

19 T. Cieślak, *Twórczość Romana Honeta na tle poezji tzw. roczników siedemdziesiątych*, „Fraza” 2005, nr 4, s. 125.

20 R. Honet, ***..., s. 149.

21 B. Majzel, *Coraz więcej chorych wizji*, „Kresy” 1997, nr 2, s. 147. Poeta zwrócił uwagę na odmienne fascynacje swego pokolenia od poetów „Brulionu”: „Być może nie jest to już Frank O’Hara, może raczej Kafka albo Schulz?”

22 A. Lipszyc, *Schulz na szaro, Schulz przed prawem*, w: *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2012, s. 35–53.

Poezja „ośmielonej wyobraźni” – najwyrazistszy obok warszawskich neolingwistów nurt w poezji bezpośrednich następców pokolenia „brulionu” – nazywana dziś bywa także „imagnatywizmem”²³. Towarzyszący mu krytyk, Karol Maliszewski, pisał także, nawiązując do antynomii stworzonej przez Jerzego Kwiatkowskiego na potrzeby opisu liryki pokolenia „Współczesności”, o poezji „wizji” i „brulionowej”, o poezji „równania” (jej mistrzami są Różewicz, Andrzej Bursa, poeci Nowej Fali, Frank O’Hara) oraz o „szkole obrazów”, wyróżniając na początku XXI wieku trzy jej główne odmiany: Honeta, Majzla i najstarszego w tym gronie (ur. 1970) Tomasza Różyckiego²⁴. Marian Stala jako przykłady liryki tego nurtu obok poezji Honeta wskazał wiersze Jerzego Franczaka i Michała Sobola. Jakub Momro w szkicu *Wyobraźnia i rygor. O jednym z aspektów estetyki poetyckiej*²⁵, podobnie jak Maliszewski, charakteryzował poetykę Majzla, Różyckiego i Honeta. Za czołową postać nurtu uważa się także, związanego ze śląską grupą literacką „Na Dziko”, Radosława Kobierskiego (ur. 1971)²⁶.

Cechami, które łączyły pierwsze wystąpienia imagnatywistów i do dziś wyróżniają ich twórczość, są: kreacyjna wyobraźnia (fantastyczno-groteskowa i oniryczno-surrealistyczna), spotęgowana figuratywność i meliczność języka, powrót do wiersza rytmicznego, ale także spokrewniające ich z rówieśnikami neolingwistami oraz poezją Andrzeja Sosnowskiego gry językowe, synestezja, uwaga zwrócona na kształt wizualny wiersza (na przykład wskrzeszenie formy emblematu), liczne odniesienia do innych sztuk (wynikające również z faktu, że kilkoro z nich uprawia sztuki wizualne oraz zajmuje się twórczością muzyczną), antyestetyzm i ekspresjonizm.

imagnatywizm

- 23** Charakterystykę poezji „ośmielonej wyobraźni” (imagnatywizmu) można odnaleźć w przywoływanym szkicu Marcina Jurzysty „*Ośmielanie wyobraźni*” w *najnowszej poezji polskiej*, a także w tekstach Filipa Materkowskiego *Od wyzwolonej do ośmielonej wyobraźni, czyli o poetyce imagnatywistów polskich*, w: *Wyobraźnia poetycka XXI wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Marchaj, Kraków 2014, s. 11–20 oraz Moniki Peroń *Świat w rozkładzie. O nurcie „ośmielonej wyobraźni” roczników 70*. (Roman Honet, Bartłomiej Majzel, Radosław Kobierski), w: *Literatura na progu XXI wieku*, red. J. Chłosta-Zielonka, Z. Chojnowski, Olsztyn 2014, s. 161–175.
- 24** Por. rozdziały zamykające publikację Maliszewskiego *Nowa poezja polska 1989–1999* (Wrocław 2005): 16. „*Poezja drugiego oddechu*”, 17. *Roczniki siedemdziesiąte nadchodzą. Ucieczka od „brulionowych dogmatów”*; „*ku wyobraźni*”; 18. *Schyłek lat 90. „Wizja przeciw równaniu”* (s. 109–125) oraz szkic *Głosy z „bezbrzeżnej podróży”*, w: idem, *Rozproszone głosy...*, gdzie Maliszewski napisał (s. 251): „Są poeci nieobliczalni i osobni [...], którzy w mniejszym stopniu zaufali fascynacji zbitkami słownymi i nie dali się uwieść frazeologicznym grom, lecz raczej skierowali swoją uwagę na obraz, siłę wewnętrznych pejzaży o neurotyczno-nadrealistycznej proveniencji, [...] przede wszystkim zauważa się trzy pierwszoplanowe szkoły obrazu: a) Honeta, b) Różyckiego, c) Majzla”.
- 25** J. Momro, *Wyobraźnia i rygor. O jednym z aspektów estetyki poetyckiej*, „FA-art” 2003, nr 3–4, s. 148–153.
- 26** Z czasem i rozwojem poetyckich osobowości zestawienie „Honet, Różycki, Majzel” zastępuje trójca „Honet, Kobierski, Majzel”. Por. cytowane szkice Jurzysty, Materkowskiego i Peroń oraz M. Jurzysty *Bądź a klęknę! Bóg w poezji Romana Honeta, Bartłomieja Majzla i Radosława Kobierskiego*, „Tekstualia” 2011, nr 2, s. 65–72. Podjęcie dykcji wyobraźniowej przez Kobierskiego wcześniej zauważył Majzel (*Coraz więcej chorych wizji*, s. 147).

Ich utwory charakteryzuje wielość kulturowych odniesień oraz aktywny stosunek do podejmowanych tradycji, z dominującą strategią gry i zabawy (znaczący jest oksymoroniczny tytuł tomiku Honeta *baw się i kilka innych wierszy o rzeczach ważnych*, Wrocław 2008).

groteska
i religia

Zwraca uwagę obecne w ich poezji bogactwo motywów religijnych – ukazywanych jednakże w procesie zanikania sacrum, destrukcji i dewaluacji sfery wartości, w groteskowym pomniejszeniu, deformacji lub uwspółcześnionej rekontekstualizacji mitologemów, rytów i symboli²⁷. Tradycyjne formy religijności są przez poetów „ośmielonej wyobraźni” poddane krytycznej wiwisekcji, profanowane, ukazane w stanie głębokiego kryzysu lub po katastrofie, której jawnym i ukrytym wzorem jest zniszczenie w Polsce i Europie podczas II wojny światowej nie tylko żydowskiej diaspory, ale i judaizmu (to ważny temat powieści *Ziemia Nod* Kobierskiego). Poeci inspirują się herezjami i gnozą, za religioznawcami, antropologami, psychologami, filozofami podążają ku źródłom religii, rekonstruuja relikty mitycznej świadomości. Pasjonuje ich fenomen *homo religiosus*, człowieka, który tworzy bogate i złożone systemy religijne, by transcendować, sublimować mroczną sferę popędową – wpisane w porządek natury instynkty agresji, przemocy, zniszczenia – egzorcyzmować i łagodzić cierpienie oraz lęk przed śmiercią i nicością.

Schulz jako
literatura

Nietrudno dostrzec, że na tak zarysowanej mapie twórczych inklinacji i obsesji imaginatywności spotykają fascynujące „bezlikiem” zarysowanych w nim „historii” dzieło Schulza – tym bardziej, że jest ono poświadczane jego biografią, tragicznymi okolicznościami śmierci oraz – co także istotne – intensywnym bytem pośmiertnym. Drohobycki mistrz jest dla nich po prostu literaturą, jej nieśmiertelnym duchem, pisarzem, który pozostawił legendę nieukończonego, zagubionego dzieła życia – powieści *Mesjasz* – po to, by mieli misję do wypełnienia²⁸.

27 Najwcześniej dostrzegli ich wzmożoną obecność w młodej poezji krytycy (choćby szkic Maliszewskiego, *Halucynacje Honeta*, w: idem, *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*, Wrocław 2001, s. 214–218), za czym poszły pogłębione rozpoznania badaczy motywy religijnej w literaturze. Por. M. Rabizo-Birek, *Wyobraźnia religijna w najmłodszej poezji polskiej*, w: eadem, *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 260–283; eadem, *Między nicością a nieśmiertelnością. O Honecie...*; M. Jurzysta, *Bądź a klękne! Bóg w poezji Romana Honeta...*; E. Sołtys-Lewandowska, *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2015; K. Nolbert, *Może gdzieś tutaj kończy się świat. (Nie)możliwa metafizyka w poezji Tomasza Różycykiego*, w: *Obroty liter...*, s. 79–101.

28 Stanisław Rosiek inspirującą niekompletność uznaje za najistotniejszą z przesłanek współczesnej popularności dzieła Schulza: „My, czytelnicy, my, badacze jego dzieł, żyjemy w oczekiwaniu – w pełnym nadziei oczekiwaniu na *Mesjasza*, na kolejne wersje *Xięgi bałwochwalczej*, na nowe ilustracje do jego utworów, na listy Józefiny Szelińskiej, które adresatka być może zabrała jednak ze sobą, gdy opuszczając dom rodzinny, wyjeżdżała w nieznaną. [...] Dzięki temu już na poziomie materialnym dzieło Schulza nie zastyga w jakimś jednym kształcie. W każdej chwili może się przemienić. O Schulzu da się więc powiedzieć to, co niegdyś powiedziano o innym wielkim poecie, że «nadal

Taki – jak się wydaje – swoiście założycielski, nasycony mesjanistyczną motywiką mit poezji/literatury późnego modernizmu przedstawił Różycki w kodzie ważnego eseju *Próba ognia. Czy książki latają?*, którego ukrytym tematem (głównym jest historia palenia książek i prześladowania pisarzy) są rozważania na temat perspektyw literatury: „Czy Schulz w ogóle napisał *Mesjasza*? Powiedział nam, abyśmy czekali. Oczekujemy jego objawienia jak jakiejś hipostazy, jak Żydzi oczekujący swego Mesjasza, żyjąc z tą nadzieją z roku na rok, żywiąc się nią w czasie największych nieszczęść. Jeśli nie napisał tej książki, pozostawiając nam liczne ślady, nakazując poszukiwania i oczekiwanie, umieścił ją w perspektywie eschatologicznej, może kosmologicznej, gdzieś tam, gdzie znajduje się jego dom, w micie, w wieczności, w krainie ksiąg i liter. Mesjasz zostaje zrównany z Księgą, to Księga ma nas wybawić, zbawić świat. Czekajmy, miejmy nadzieję. Historia tego czekania staje się wcieleniem idei Powtórnego Przyjścia, zstąpienia Chrystusa na ziemię chrześcijan. Nawet jeśli Schulz jej nie napisał, pozostawił nam wiarę, że ona jest i przyjdzie. Ilekroć będziemy przypominać sobie o tym i odnawiać nadzieję, tyle razy żyć – gdzieś tam w micie, w domu, daleko – będzie Schulz. Szukajmy Księgi, czekajmy na nią, czekajmy na przyjście Mesjasza. Dopóki czekamy, wszystko ma jeszcze sens. Sens życia w oczekiwaniu na Mesjasza. Dopóki czekamy, żyje Schulz i żyjemy my”²⁹.

„nawet jeśli...”

Poeci „ośmielonej wyobraźni” tworzą, używając terminu Joanny Orskiej, „liryczne narracje”³⁰: wiersze opowieści, wiersze mity, „skrócone poematy”³¹, ballady, liryki prozą, apokryfy, listy i cykle poetyckie oraz tomiki tematyczne (na przykład Różyckiego: *Świat i Antyświat*, *Kolonie*, *Księga obrotów*; Majzla: *Biała Afryka* i *Doba hotelowa*; Dariusza Pado: *Ijar* i *Kreggi*; Ewy Elżbiety Nowakowskiej: *Nareszcie*, *Trzy ołówki*, *Aż trudno uwierzyć – apokryfy krakowskie*). Rozgrywają się one zazwyczaj w odrealnionych, baśniowych, fantastycznych lub futurystycznych przestrzeniach oraz w realiach minionych epok (szczególnie często tych, które kojarzą się z Schulzem i jego twórczością: *belle époque*, c.k. monarchii,

pisze». To dobra nowina dla nas czytelników. Nie muszą i nie powinni odkładać Schulza na półkę jako lektury już zamkniętej. Otwiera się przed nimi pole dla dowolnych i samowolnych domysłów. Zostają wciągnięci w sam środek czegoś, co można nazwać wielkim oczekiwaniem na objawienie się dzieła w jego pełnym (lub choćby tylko pełniejszym) kształcie”. Idem, *Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?*, w: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Drohobycz 2014, s. 99. Za pomoc w dotarciu do tej i innych drohobyckich publikacji o Schulzu dziękuję Aleksandrze Smusz.

29 T. Różycki, *Próba ognia. Czy książki latają*, w: *Obroty liter...*, s. 37–38.

30 J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006.

31 Termin Piotra Śliwińskiego w odniesieniu do utworów Honeta: „Świat jego dąży w strumieniu obrazów ku czemuś. Co nie wiadomo, czym jest, ale – jest. Poemat jest prądem, wiersz krótki, skupiony, jest skróconym poematem”. Idem, *„Pięte królestwo” – pięć uwag*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/piate-krolestwo-piec-uwag/> (data dostępu: 20 VII 2016).

trzy liryki

I i II wojny światowej, dwudziestolecia międzywojennego). Oto trzy charakterystyczne przykłady – krótkie liryki z pierwszych tomików Honeta, Kobierskiego i Nowakowskiej, w których pojawiają się ważne miejsca i obiekty schulzowskiego kosmosu – fantasmagoryczne miasto, sanatorium i kometa:

miasto, którego nie ma

a jednak wróciłaś do tego miasta
o sercu rdzawo nakreślonym przez kikuty
bagnetów tam kruche sanatorium czeka
na podróżnych, wychodzących zza drzew

w niemodnych płaszczach. a jednak
wróciłaś, z zegarkiem, nad którym
przeklinał szwedzki grawer i kolanami
wypełnionymi wodą (po asfalcie

ślizgają się kobiety wzdęte jak
gruszki, i wróciłaś, naprawdę zgniłe
liście, i mroźny wiatr,

wieje)³²

szopka noworoczna

ten dom, posiwiały jak melancholia, opuszczony
w pośpiechu przytułek dla obłąkanych, śmieszny
dom starców. sanatorium o mętnych szybach,
zapachu gotowanej kapusty i perfum. oboje w
przestarzałych strojach, przyklepni do szyb
jak kłębki pary, ta przechowalnia czasu, ten
żłobek nie zdaje się na nic. tak samo boli ten
kruchy, świszczący oddech i miesiące płyną
jak ołów. wygłodzone psy rozwlekają resztki
na podwórku. gawrony uderzają dziobami
w przerwy między śniegiem i zastygają w nich
jakby skończył się zapas energii w bateriach,
we wszystkim³³

32 R. Honet, *alicja...*, s. 27.

33 R. Kobierski, *Rzeź winiątek*, Łódź 1999, s. 13.

Katedry rozwierały się z trzaskiem
 i przeciąg zdmuchiwał cylindry z głów.
 Po niebie krążyły welocypedy komet,
 bóg uprawiał ochoczo
 codzienną porcję biegów.
 Otwierałam powieki jak najszerzej,
 (recepta znana z dzieciństwa,
 by obudzić się prędko z koszmaru).
 Kwiaty zaciskały pięści,
 rodziły się płomyki na gałęziach,
 skapywał cukier z retort kominów i rynien.
 Miało być tak, jak podczas narodzin.
 Czułam, że świat narysowano miękką kredką
 i lekkie muśnięcie powoduje,
 że obraz się ściera, plamiąc palce.
 Katedry zasuwwały się, a ludzie z gołymi głowami stali,
 narażając się na kolizje z kometami.³⁴

recepta
z dzieciństwa

Liryk *** [*Katedry...*] Nowakowskiej ma ekfrastyczny potencjał, odnosi się także do twórczości plastycznej Schulza, jakby debiutująca poetka podjęła się opisanie jednego z jego zaginionych rysunków. Wypróbowała ona swe wizjotwórcze potencje, czyniąc punktem wyjścia świat przedstawiony o wyrazistym schulzowskim stemplu, mierząc się z problemem „nieobecności” pisarza, z pustką i bezsenssem jego tragicznej śmierci (do problemu tego powróci w późniejszych, dedykowanych mu wierszach: *Płachta śniegu* i *Nauczyciel robót ręcznych*³⁵).

„nieobecność”
pisarza

W wierszu *pozorne asocjacje* Honeta, podobnie jak w liryku *** [*Katedry...*] Nowakowskiej, współczesność przenika się z obrazami przeszłości. Liryczne ja przenosi się z teraźniejszości w mityzowaną przeszłość „genialnej epoki” dzieciństwa, a te przenosiny obejmują (i znacząco

34 E.E. Nowakowska, *Dopiero pod pewnym kątem*, s. 15.

35 Oba wiersze opublikowane w tomie E. E. Nowakowska, *Trzy ołówki*, Kraków–Budapeszt 2013, s. 7, 12. Dedykowany „pamięci Brunona Schulza, 7.05.2005” wiersz *Płachta śniegu* wcześniej ukazał się w tomiku *Oko*, Kraków 2010, s. 41. W liście mailowym z 17 lutego 2019 roku poetka przypomniała mi, że napisała pod kierunkiem prof. Elżbiety Tabakowskiej pracę magisterską o tłumaczeniu metafor Schulza na angielski, zatytułowaną *Selected Liquid Metaphors in Bruno Schulz's Fiction in an English Translation* (jej fragment ukazał się w piśmie „Przekładaniec” 1996, nr 2, s. 123–130). Nowakowska jest z wykształcenia anglistką i tłumaczką, pracuje jako lektorka języka angielskiego w Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie.

pomijają) stosunkowo niewielki, choć ważny w dziejach interwał czasu (przede wszystkim wydarzenia Wielkiej Wojny i rewolucji, dokonującej się w tym okresie radykalnej zmiany porządku politycznego Europy). Bohaterowie Honeta i Nowakowskiej przebywają w *belle époque* – okresie dzieciństwa i wczesnej młodości Schulza – ale jest to świat artystycznie zmediatyzowany, „wtórnie modelowany” wedle jego wizerunków z dokumentalnych filmów z epoki niemego kina, sepiowanych fotografii i rysunków. Posługują się też naznaczoną wanitatywnie metaforą roślinną. W takim miejscu i czasie bohater Honeta doświadcza wizji zdarzeń sto lat późniejszych, rozgrywających się w okresie pisania wiersza, pod koniec XX wieku, o czym świadczy emblematyczna obecność „polskiego papieża”:

też jesieni przegrzane powietrze
wypaliło na chodnikach swój tłusty
czerwony emblemat, szedłem coraz szybciej,
ścigany przez odwłoki kabrioletów
i aeroplany pulsujące jak włochate
motyle. mijają południe – na wystawach grzały się
krępe butelki wermutu, a włoski papież
machał ręką bo muchy w tym roku były
wyjątkowo dokuczliwe, potrącany
przez mężczyzn w sepiowych garniturach,
zadbane kobiety, dzieci blade jak robaki
wylazące z jabłek przed finalnymi
skokami, nie mówiłem nic. za chwilę
siedziałem już na żółtym prześcieradle,
za słaby aby wstać i iść dokądkolwiek
choć polski papież natarczywie
machał ręką, a za oknem roztopiały się
dachy tramwajów.³⁶

Frazę „też jesieni przegrzane powietrze / wypaliło na chodnikach swój tłusty / czerwony emblemat” można zestawić z jawniej intertekstualnie schulzowskim (na przykład epifanią światła z XXIX części *Wiosny*) otwarciem *Pieśni jedenastej (Szczęśliwa epoka)* Różyckiego:

Ciepłe miejsce w chodniku. Właśnie je wybrałem
na Sam Środek Europy. Mesjasz weźmie ciało

z wosku i pestek, z blachy, przepalonych murów
i z zakopanych skrzynek z paznokciami króla

Drohobycz, w domu słońce plami ręce dzieciom
i podpala obrusy [...] ³⁷

Nie są to dokładne cytaty z utworów Schulza, raczej wyraziste schulzowskie parateksty (obok dosłownego znaczenia mają też drugie dno, które tworzą odwołania do tytułów jego utworów oraz nazwa jego rodzinnego miasta). Stanowią one w przytoczonych utworach czołowych poetów „ośmielonej wyobraźni” znaczący punkt wyjścia do kreowania bardziej idiosynkratycznych, własnych „chorych” wizji. Snute w ich utworach historie, tworzone wedle autonomicznych praw literatury, uwolnione od obowiązku referencji, są równoległe do doświadczeń ich twórców, z którymi stykają się w węzłowych punktach wierszy, nadbudowane *per analogiam* nad przypadkami ich egzystencji, usiane przemyślnie kryptonimowanymi wątkami autobiograficznymi, przybierającymi formę obsesyjnie powracających obrazów, fraz i słów kluczy – przedsięwziętych pod patronatem drohobyckiego mistrza. W pierwszym okresie poeci roczników siedemdziesiątych terminujący u autora *Sklepow cynamonowych* dążyli do upodobnienia do siebie swoich utworów. Ktoś, kto nie wie, czyjego są autorstwa, mógłby je uznać za dzieła tego samego autora.

Schulzowskie
parateksty?

Utwory „wyobraźniowców” dają się także analizować kluczami nowoczesnej psychoanalizy – znów idąc za przykładem Schulza – jako przejmujące historie rodzinne oraz głębinowe narracje tożsamościowe. Ciekawą interpretację twórczości poetyckiej i prozatorskiej Kobierskiego – jako odpominania i opłakiwania żydowskiej części własnego dziedzictwa, rozwiązywania tajemnicy pochodzenia, w której pisarz lokuje zarówno źródła swej neurozy, jak i artystycznego powołania – zaproponowała przed kilku laty, trybem hipotezy, Anita Jarzyna, finalnie podkreślając symboliczne utożsamienie się każdego poety z Żydem: „*Każdy poeta jest Żydem*” stwierdziła kiedyś Marina Cwietajewa. Radosław Kobierski, ostrożniejszy, wybiera raczej tryb przypuszczający, zapisuje możliwe ³⁸.

Schulz
i psychoanaliza

³⁷ T. Różycki, *Świat i Antyświat*, Warszawa 2003, s. 22.

³⁸ Anita Jarzyna pyta w poprzedzającym zakończeniu akapicie: „Kim są matka i ojciec w wierszach Kobierskiego? A kim rodzice bohatera *Hararu*? W którym miejscu w twórczości autora *Rzezi winiłek* stykają się poezja i proza? I jakie ma to znaczenie, kiedy czytamy wiersze z tomu *Lacrimosa*, że tak zwane pochodzenie «halachiczne» (czyli zgodne z ortodoksyjnym prawem żydowskim) dziedziczy się po babci ze strony matki?”. Eadem, *Radosław Kobierski: idź za nami, mówią w swoim imieniu*, „Kresy” 2009, nr 4, s. 224–230.

Inspiracje do podobnej – analitycznej – wiwisekcji przynosi cykl poetyckich listów z Rajsze (żydowska nazwa Rzeszowa) oraz innych galicyjskich miast i miasteczek zamieszczony w tomiku *Ijar* Dariusza Pady (ur. 1974). Zdaniem Tomasza Charmsa poeta ten tworzy „wiersze peregrynacyjne”, które są „próbą biografii duchowej”: „Wydarzenia wpływają na nią dwutorowo: z zaszłości (retrospekcyjnego «miasteczka») i obecnej chwili (Warszawa i żydowski «sztetł» – «wewnętrzne miasto»)»³⁹. Oto jeden z odnalezionych w tomie *Ijar* schulzowskich intertekstów⁴⁰. Tytuł wiersza – *List Abby z Sokołowa do Jakuba z Drohobycza* – aluzyjnie kieruje ku postaci ojca ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, a skojarzenie to wzmacniają obecne w wierszu motywy schulzowskiej prozy (księga, Mesjasz, blask):

Do Jakuba
z Drohobycza

po między taflami szyb umrze blask
oddech Barucha gaszącego wapno
pod parapetem ukryje się kilka ksiąg
nikt nigdy ich nie znajdzie nie powie

majster mesjasz przeczyta każdą dębową deskę
poczeka na remont stolarki jak na zbawienie
na powtórne przyjście kogoś z warsztatu
z węglem z ramą z gwoźdźmi w dłoniach.⁴¹

Pado, a podobnie dzieje się w większości utworów nawiązujących do twórczości Schulza i poświęconych jego osobie, wprowadza czytelne aluzje do Zagłady. Inspirując się zaginioną powieścią *Mesjasz* i aluzjami biograficznymi (do poświadczonych świadectwami i fotografią zajęć

39 T. Ch. [Tomasz Charms], *Pado Dariusz*, w: *Tekstylija. Słownik młodej polskiej literatury*, red. P. Marecki, Kraków 2006, s. 243. Pochodzący z Rzeszowa Pado był jednym z redaktorów wydawanego tam pisma „Nowa Okolica Poetów”. Z czołowymi imaginatywistami wiązać go bliskie przyjaźnie, poświadczone dedykacjami wierszy. W jego tomie *Ijar* (Rzeszów 2009) znajdują się utwory dedykowane Kobierskiemu (*Pierwszy list Elimelecha do Dawida z Lelowa*, *Pierwszy list Ezechiela z Sienawy do Dawida z Lelowa*, s. 6, 8) i Honetowi (*List Menachema Mendela z Rymanowa do Jissohora Dow Bera (wschód)*, s. 13) oraz podobne fascynacje, przede wszystkim zakorzenie w wyobraźni w zniszczonej podczas II wojny światowej kulturze żydowskiej i środkowoeuropejskiej.

40 Inne to dedykowane Jerzemu Ficowskiemu *List Eleazara z Rajsze do matki (pierwsza modlitwa jakiej nauczę syna)*, *Mój kolejny list do rebe Jerzego (mapy i legendy)* oraz motto z *Republiki marzeń* poprzedzające czwartą część tomu zatytułowaną *Miasto odbite – Siwan w Warschau*. D. Pado, *Ijar*, s. 19, 32, 57. Pado debiutował wspólnym z Radosławem Wiśniewskim tomem *Raj/Jar* (Nowa Ruda 2005). Później opublikował: *Peryferie raju* (Warszawa 2005), *Korzenie drzewa* (ponownie z Wiśniewskim, Brzeg 2007), *Siedem + Siedem + Siedem* (Kraków–Budapeszt 2011) oraz *Kręgi* (Kraków–Budapeszt 2014).

41 D. Pado, *Ijar...*, s. 12.

warsztatowych pisarza jako nauczyciela plastyki i robót ręcznych⁴²), wprowadza do wiersza motywy *martyriae Christi*. Wpisuje się zatem do tych interpretacji Zagłady, które odwołują się do scenariusza pasji oraz przypominają o żydowskim rodowodzie Chrystusa. Pado w swojej twórczości, bogatej w topikę i wątki religijne, łączy judaizm z chrześcijaństwem, konsekwentnie kreuje niedokonane w dziejach „przymierze” i restytuuje związek między dwoma bliskimi mu tradycjami. Podobne motywy pojawiły się w obrazach Marca Chagalla przedstawiających ukrzyżowanie na tle scen okropności wojny⁴³, w wierszu Aleksandra Wata o incipicie [*Druhowie jedli...*] z tomu *Ciemne świeciło*, w powieści *Żydowska wojna* Henryka Grynberga czy w opowiadaniu *Swoi i obcy* Włodzimierza Odojewskiego⁴⁴.

ukrzyżowany

Ujęcie tego motywu w drugiej strofie wiersza Pado – na tle warsztatu stolarskiego – przypomina także obraz prerafaelity Johna Everetta Millaisa *Chrystus w domu rodziców* (1849–1850). *List Abby z Sokołowa do Jakuba z Drohobycza* zawierałby zatem niejasną, proroczą wizję dotyczącą losów syna Jakuba (Schulza?), Brunona. Poeta rozwija schulzowski koncept mitologizacji rodzinnej biografii – nadania postaci ojca z jego prozy cech boskich, którego konsekwencją jest uczynienie jego syna – porte parole autora – synem Boga, Mesjaszem. W polskiej recepcji Schulza niemal zawsze dochodzi do jego „chryistianizacji”. Na wywiezioną z jego utworów i rysunków kreację Mesjasza nakłada się bowiem tragiczna śmierć pisarza podczas Zagłady, której konsekwencją jest nadanie mu Chrystusowych cech i atrybutów – wpisanie go w scenariusz pasji, zmartwychwstania i powtórnego przyjścia.

Schulz jako męczennik

Zaprezentowany tu tok interpretacji w pewien sposób „zakłóca” pojawiająca się w pierwszej strofie postać Barucha, które to imię kojarzy się z najślawniejszym filozofem żydowskiego pochodzenia – Spinozą (sądząc z przywoływanych w liryku realiów – nie bez pośrednictwa wiersza Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*⁴⁵).

42 Chodzi o fotografię przedstawiającą Schulza prowadzącego lekcję robót ręcznych w gimnazjum w Drohobyczu, wykonaną 19 maja 1934 roku. Uczniowie wykonują na niej różne prace stolarskie, stąd zapewne ekscentryczne skojarzenie Pady: „majster mesjasz”. Zdjęcie reproduktowane w *Słowniku schulzowskim...*, s. 255.

43 „Frasobliwy, udręczony Nazareńczyk, osłonięty podkreślającym jego rodowód tałesem to postać, w której artysta ujrzał ucieleśnienie tragedii ludzkiej, żydowski rodowód” – napisała Marlena Makiel-Hędrzak w szkicu *Chrystus Chagalla*, „Fraza” 1998, nr 1–2, s. 6.

44 Z tomu: W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*, Warszawa 2000, s. 449–468.

45 Odniesienia do wiersza Herberta o kuszeniu Spinozy pojawiają się także w zawierającym liczne schulzowskie interteksty dygresyjnym poemacie Różyckiego *Dwanaście stacji* – zawartym w jego *Stacji ósmej: Prudnik* opisie wyprawy na strych, do miejsca dziecięcych przygód bohatera poematu Wnuka. Napotkana tam tajemnicza postać wydaje mu się „czystym objawieniem i figurą samego Boga Najwyższego” (jest zaś gniazdem os, które go za chwilę zaatakują). Widząc ją, przypomina sobie jeden z „wcześniej obejrzanych filmów”, w których rozpoznać można (ukazane

Sieć relacji łączących Schulza ze Spinozą obejmować może paralele filozoficzne, podobieństwo losu i życiowych wyborów: panteizm, racjonalizm, herezję, odstępstwo od wiary przodków, wystąpienie z gminy żydowskiej, próbę asymilacji, wyobcowanie, prześladowania i przedwczesną, w przypadku drohobyżanina – męczeńską śmierć. Zarysowana w stylizowanym na niejasną, chasydzką przypowieść (proroctwo, wizję) poetyckim „liście” Pady „trójca” żydowskich heretyków i odstępców: Chrystus – Spinoza – Schulz przekłada się na obszary ich twórczej aktywności: wiarę – filozofię – sztukę oraz codzienne rzemieślnicze zatrudnienia (Chrystus syn cieśli, prawdopodobnie także uprawiający tę profesję, Spinoza optyk, Schulz nauczyciel robót ręcznych, podczas II wojny światowej zmuszony do wykonywania trywialnych zamówień malarskich i graficznych), obrazując ich trwałą (wiekopomną) wkład w europejską i światową kulturę.

Portrety z „cieniem”

Wiersz Pady można zatem przypisać do tej grupy utworów poetów „ośmielonej wyobraźni”, w których dialog z Schulzem przybiera formę apokryfów biograficznych⁴⁶ – szczególnych „ciągów dalszych”⁴⁷ jego życia, alternatywnych historii, fantastycznych dopisków, poetyckich „snów o Schulzu”, sfikcjonalizowanych portretów, w których – jak dzieje się to w wierszu Kobierskiego *Drohobyż, Śliwice* – kluczowe epizody jego życia i okoliczności śmierci spletają się z nawiązaniem do jego utworów:

w parodystyczno-pastiszowej konwencji utworu) sceny z dedykowanego holenderskiemu filozofowi liryku Herberta: „przyszła mu przed oczy znana scena / z trzeciej części *Śmiertelnej pułapki*, kiedy to bohater / o imieniu Baruch S. otrzepując z rąk opiłki po szlifierstwie szkiełek, / wchodzi o trzeszczących schodach na górę na swe poddasze / i widzi tam Boga lub osobę zań się podającą i z nią odbywa / rozmowę na temat swoich planów życiowych i perspektyw awansu”. T. Różycki, *Dwanaście stacji. Poemat*, Kraków 2004, s. 87.

- 46** Autor tego quasi-terminu tak definiuje apokryfy biograficzne nowej poezji: „Mają charakter mini portretów [...], obejmują ich [artystów – przyp. M.R.-B.] życie (zazwyczaj zresztą drobny jego wyimek, pojedynczy fakt lub zaledwie obrazując odniesienie do niego) w ramy opowieści o ludzkim losie. Poeci «bruLionowi» nie prezentują bowiem biografii twórczej, lecz doświadczenie twórcy, czyniąc to z wyraźną empatią. Ich bohaterami są zazwyczaj ludzie tragiczni (ale też mniej znani, co ma posłużyć ujawnieniu ponadprzeciętnej erudycji twórcy)”. T. Cieślak, *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*, w: *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007, s. 189.
- 47** *Je vois la suite* – to tytuł wiersza z debiutanckiego tomu Różyckiego *Vaterland*, w którym poeta podjął fascynujący go, kontynuowany w kolejnych tomach topos tragicznej (marnej) śmierci wybitnych pisarzy, projektując jednocześnie ich drugie, nieśmiertelne życie – wcielonnych we własne dzieła, stających się bohaterami literackich legend: „Ach, widzę ciąg dalszy, już po tamtej stronie, / to cudowne zjednoczenie, biegun tożsamości”. T. Różycki, *Vaterland*, Łódź 1997, s. 28.

wzgórze popiołu a drzewa rodziły śliwki pękające od pleśni
 soczyste jabłka krągłe jak biodra wenus z wilendorfu
 zwęglone maszty dachów kościołów, obrzezani palą tu
 tani cesarsko-królewski tytoń od którego żółkną im

wargi rzęsy. niebo niecierpliwe i blade jak papier.
 dopusty zaczynają ciche szaleństwo i w końcu znajdują
 spust pistoletu (günter nienawidził landaua) schulz
 pachnie cynamonem i prochem. Ciało przetarło się

ukazując pawiooki rdzeń krwi, tapety dzikiego zachwytu.
*potem przysłała matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się.*⁴⁸

Szczególnie inspirujące dla literackich wizji przedłużających życie Schulza mają dwa, ściśle ze sobą powiązane fragmenty jego utworów, w których daje on także przyzwolenie na kontynuowanie jego dzieła przez sukcesorów. Pierwszym z nich jest zawarty na początku opowiadania *Genialna epoka* projekt „równoległych pasm czasu”, prekursorski wobec popularnych we współczesnej prozie i probabilistycznej filozofii teorii światów możliwych, alternatywnych oraz heterotopii: „Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarczenie nie do zaszeregowania – nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje”⁴⁹.

Drugim jest pomysł przywracania do życia umarłych, który w *Sanatorium pod Klepsydrą* przedstawia Józefowi demoniczny dyrektor sanatorium, Doktor Gotard: „Cały trick polega na tym [...], że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu śmierć ojca jeszcze nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła”.

Wcześniej Doktor w odpowiedzi na pytanie o to, czy ojciec bohatera żyje, powiedział: „z perspektywy pana ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję”⁵⁰. Ostatnie zdanie, które pojawia się (bez zaznaczenia cytatu kursywą) w apokryficznym, zbudowanym z motywów schulzowskich

dwa
zaproszenia

48 R. Kobierski, *Rzeź winiątek...*, s. 38.

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

50 Ibidem, s. 240.

opowiadań wierszu Kobierskiego *Józef przy śpiącym ojcu* z tomu *Lacrimosa*⁵¹, można odnieść do niemal wszystkich utworów, których bohaterem jest Schulz – na przykład dwóch sonetów Różyckiego z tomu *Kolonie* – 6. *Cynamon i goździki* oraz 61. *Zagłada wioski*, gdzie na wykreowane formy jego ocalenia lub próby wskrzeszenia do życia „rzuca się” cień jego śmierci:

Bruno Schulz wyjeżdża do Warszawy, ma na sobie
Tę samą marynarkę ze śladami farby – a jednak udało się
Stryj, Sambor, Żydaczów i noc. Ma chleb, kennkartę
I wino w sakwojażu, to na dobrą wróżbę. Ta dzisiejsza

dzika akcja, ci wiedeńscy mieszczenie w mundurach
gestapo polujący na swoich Żydów, to już za nim.
Pomogli przyjaciele, AK, wszystko jedno. Już nikt
go nie zatrzyma, żandarmi przechodzą przez wagon

i wkładają palce w dwa otwory w czaszce, z podziwem.
[...]⁵²

Brak grobu Schulza, niemożność odnalezienia jego szczątków, mimo podejmowanych wysiłków, inspiruje poetów do ukazywania go jako ducha, zjawy, podobnego romantycznemu upiorowi lub wpisywania go w realia świata przedstawionego jego dzieł, na wzór zawartych w jego prozie projektów przedłużania życia ojcu – zamienione go w ptaka, robaka lub (bardziej innowacyjnie) jako niepozorny, choć wyróżniający się czymś szczególnym, przedmiotowy element otoczenia. Ewa Elżbieta Nowakowska napisała w elegijnym wierszu *Płachta śniegu*, zainspirowanym prawdopodobnie odwiedzeniem jednego z opustoszałych pożydowskich miejsc Krakowa:

W bezokiennej synagodze
skład potrzaskanych krzesel.

„a jednak
udało się...”

Schulz
upiołem

51 „Wprawia w ruch ołówki, węgiel drzewny, grafit. / Stworzył mu warunki do egzystencji / (Która rzuca pewien cień na jego życie)”. R. Kobierski, *Lacrimosa*, Kraków 2008, s. 17. Tytuł tomu zapowiada jego problematykę, którą zwięźle wyłożył Piotr Śliwiński w blurbie na czwartej stronie okładki: „Kobierski odbywa poruszająca, poetycko-ludzką żałobę po śmierci ojca. Słów szuka w kulturze, w tradycjach lamentacyjnych, w cudzym bólu, przekształcając je w język własnej utraty”.

52 T. Różycki, *Kolonie*, Kraków 2006, s. 65. Wiersz 6. *Cynamon i goździki* (s. 10) szerzej interpretowałam w szkicu „Biedni malarze”. *Motywy plastyczne w twórczości Tomasza Różyckiego...*

Bruno spoczywa
w którymkolwiek miejscu.

Módl się zawsze,
gdy widzisz
mur, płachtę śniegu.⁵³

Wzór dla takiej formy portretowania pisarza dał Jerzy Ficowski w niezwykłym liryku *Mój nieocalony* – odmiennym od powściągliwych, bliższych poetyce elegii upamiętniających Schulza wierszy poetów starszych generacji: Różewicza *W świetle lamp filujących*, Mariana Jachimowicza *Szable Brunona Schulza*⁵⁴, Anny Frajlich *Nad listami Brunona Schulza*⁵⁵. Drugi z schulzowskich wierszy Ficowskiego – *Drohobycz 1920*⁵⁶ – poetycki portret pisarza z czasów młodości, gdy uważał siebie przede wszystkim za artystę sztuk plastycznych, tworzył *Xięgę bałwochwalczą*, wędrował nocą z przyjaciółmi w poszukiwaniu erotycznych przygód, fascynował się perwersyjnymi kobietami, patronuje tym poetyckim apokryfom, które – jak liryk Mariusza Tenerowicza *Bruno Schulz cierpi na amnezję* (1939) – przedstawiają wymaginowane epizody z przedwojennego życia Schulza:

wzór
Ficowskiego

Już nie pamiętam, może po lwowskiej czy floriańskiej
krąży ruchliwa ciemność, jej żywa materia jest namacalna
kiedys przyłapałem ją gdy obłąpywała na chodniku
żonę bogatego kupca Baumana i ormiańskie bliźniaczki
w jednym z listów opisuję nawet ten zapach, teraz znikła
zapadła się pod ziemię, jej substancja tężeje na wysypisku
[...]

53 E.E. Nowakowska, *Trzy ołówki...*, s. 12.

54 M. Jachimowicz, *Jaskółki jutra*, Wałbrzych 1996, s. 294. Jachimowicz także widzi w swoim dawnym znajomym twórcę „Wielkiej jak świat” poezji. Na myśl o nim naprowadzają go również niepozorne elementy codziennego otoczenia – w tym przypadku rośliny doniczkowe o charakterystycznym kształcie: „A te «szable» z mojego pokoju / aż rozsadzają doniczki // Przypominają / małego Brunia / który / przed zaśnięciem / dorysowywał waletom z kart / szable // Aby mieli się czym bronić / wśród nocy bez dna”.

55 A. Frajlich, *Aby wiatr namalować, Tylko ziemia*, Szczecin 2016, s. 56. Wiersz pochodzi z tomiku *Tylko ziemia*, opublikowanego w Oficynie Malarzy i Poetów w Londynie w 1979 roku i odnosi się do wrażeń autorki z lektury pierwszego wydania *Księgi listów*, w którym poruszył ją fenomen cudownego ocalenia listów Schulza do osób mu bliskich, będących ofiarami Zagłady: „spalone listy do kobiety / spalonej / gdzieś zakopane do przyjaciół / gdzieś zakopanych”. Liryk wnikliwie analizował Jerzy Madejski w szkicu *Lis, listopad, literatura. Miniatura biograficzna Anny Frajlich*, w: „Tu jestem / zamieszkuje własne życie”. *Studia i szkice o twórczości Anny Frajlich*, red. W. Ligęza, J. Pastarska, Kraków 2018, s. 85–95.

56 Pochodzące z różnych okresów twórczości dwa poświęcone Schulzowi wiersze Ficowski zamieścił w wieńczącym jego schulzologiczne dzieło tomie *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 5, 485. Liryk *Mój nieocalony* otwiera tom, *Drohobycz 1920* go zamyka.

utożsamienie

w klasie gdzie spokój spływa na szkice mych uczniów noc utonęła
w kałamarzach pod ławkami podgląda ogniste modelki Schielego
otwieram podwójne okno, na ulicy bogaci goje – szminki odbite
na futrach, pasiaste garnitury, wszyscy oni trafią na karty
mej książki. „w pewien sposób jestem już poza czasem...”

niesiony w szklanym pojemniku pod pachą wyciągam spod poduszki
Rilkego, dłoń szuka zawzięcie w materacu drzemią ostatnie
zapiski apokryfu, ten ból przechodzi – mija obok magazyny,
antykwarjat, sklep bławatny, „byle uciec stąd jak najdalej”
za miastem płoną kręgosłupy szybów, nadpalone naftowe gwiazdy.⁵⁷

Empatycznemu utożsamieniu z drohobyckim mistrzem (wiersz napisany jest w pierwszej osobie) sprzyjają liczne analogie biograficzne. Mariusz Tenerowicz, niezwiązany z żadnymi poetyckimi grupami i środowiskami, od lat aspiruje do głównego nurtu polskiej poezji. Nie czuje się spełniony jako twórca (mimo wielu nagród na ogólnopolskich konkursach zdołał opublikować jedynie dwa niewielkie tomiki wierszy). Do prowincjonalnego, urokliwego Leżajska, gdzie mieszka i pracuje (jako nauczyciel), co roku przybywają tłumnie chasydzi z całego świata, by w malowniczych, tradycyjnych strojach modlić się u grobu (ohelu) słynącego z cudów cadyka Elimelecha. Dzięki ich obecności miasto staje się na krótko zmartwychwstałym przedwojennym sztetlem – tym z rysunków i prozy Schulza, „prawdziwszym” od realnie istniejącego Drohobycza.

mit
nauczyciela

Oryginalnym, bowiem łączącym różne formy poetyckiego portretowania Schulza (także, zdawać by się mogło, nienadającą się do mityzacji profesję nauczyciela), jest zainspirowany wspomnieniami jego uczniów liryk Nowakowskiej *Nauczyciel robót ręcznych*:

Opowiem wam bajkę o trzech ołówkach.
Pierwszy ołówek poszedł na wojnę.
Rysował czołgi i kruki na pobojuwiskach.

Drugi został w mieście, na ulicy Łapanka.
Wąski i mały, przemknął się do kryjówki.

57 „Fraza” 1999, nr 3–4, s. 218. Urodzony w 1970 roku w Jaśle Tenerowicz publikował swoje utwory w czasopiśmie i pokonkursowych antologiach. Wydał arkuusz poetycki *Fałszywy prorok* (Leżajsk 1996) oraz tomik *Poza ciemnokrąg* (Stalowa Wola 2004, nagroda ZLP za najciekawszy debiut Podkarpacia). Zestawienie Schulza z Egonem Schiele pojawia się także we fragmencie eseju Różycki *Tomi. Notatki z miejsc postoju*, Warszawa 2013, s. 31.

Trzeci zaniesiono w kieszeni na łąkę.
Tam rysował polne kwiaty, chwasty.

I co dalej, co dalej, panie profesorze?

Trzy ołówki nigdy już się nie spotkały.
Trzy ołówki, jaki to miły refren.
Trzy ołówki. Zabrakło gumek do mazania.
Obrazy, jakie stworzyły, zostaną.

Ale gdzie? Panie profesorze, prosimy jaśniej?

Poetka nie wymienia imienia i nazwiska swego bohatera, ufa erudycji czytelników, ale też daje im możliwość bardziej uniwersalnej interpretacji wiersza – jako baśni lub bajki o Zagładzie, form popularnych we współczesnej literaturze postpamięci, zwłaszcza tej adresowanej do dzieci⁵⁸. Wedle autora posłowania do tomu *Trzy ołówki* Nowakowska wybrała Schulza „za przewodnika po unicestwionym świecie”⁵⁹ polskich Żydów. W cytowanym liryku nawiązuje do „opowieści snutych na lekcjach” – jak Jerzy Jarzębski nazwał dar pisarza, którym poskramiał i oczarowywał niesfornych uczniów. Z ich wspomnień pochodzi także przekaz o niezwykłości, niejasności i braku puent tych historii, często przerywanych w kulminacyjnym momencie dźwiękiem szkolnego dzwonka, utrudniającym ich zrozumienie i zapamiętanie, do których to cech poetka twórczo nawiązuje⁶⁰. Schulz wymyślał baśnie, być może także opowiadał uczniom pomysły na swoje utwory.

Wzorowany na pisarzu, ale nienazwany z imienia bohater wiersza Nowakowskiej opowiada, choć trafniej byłoby powiedzieć „przepowiada”, wydarzenia wojny i Zagładę. Wojciech Ligęza interpretuje zamysł poetki nieco inaczej – jako „baśń profesora rysunków i robót ręcznych z Drohobycza, przeniesioną w czasy po Holokauście, kierowaną do uczniów, których ominęło to traumatyczne doświadczenie”⁶¹. Odmienne losy wojenne trzech antropomorfizowanych ołówków (autorka inspirowana jest nie tylko twórczością rysunkową Schulza, lecz także wyświetlanym w telewizji w okresie jej dzieciństwa animowanym serialu dla

baśń
o Zagładzie

58 Por. na ten temat A. Jarzyna, *Szlemiele. Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 235–256.

59 W. Ligęza, *Przypasujące światło*, w: E.E. Nowakowska, *Trzy ołówki...*, s. 50.

60 Jj [Jerzy Jarzębski], *Opowieści snute na lekcjach*, w: *Słownik schulzowski...*, s. 254–255.

61 W. Ligęza, *Przypasujące światło...*, s. 50.

trzy
ołówki

dzieci *Zaczarowany ołówek*) połączą się w finale za sprawą wyrazistej aluzji do zniszczenia dawnej wspólnoty, spowodowanego śmiercią lub rozproszeniem po świecie (sugerowana eufemistyczną figurą ich „niespotkania się”). „Trzy ołówki”, które dały tytuł zbiorowi lirycznych medytacji o Zagładzie, są zobrazowaniem współczesnych problemów jej poznania i adekwatnego wyrażenia. Nawiązują także do budzących wzruszenie, pospolitych „rzeczy”, pozostawionych przez zabitych, pomordowanych i wywiezionych. Stały się one ważnymi elementami topiki Zagłady, jej wyrazistymi metonimiami, a także materialnymi nośnikami pamięci – medium dla wyobraźni pisarzy, usiłujących przenieść się w coraz bardziej odległą przeszłość⁶².

Ołówki są w wierszu także metonimiami artystów, którzy stali się ofiarami wojny i Zagłady (różnych form wojennej, okupacyjnej śmierci). Symbolizują także odmienne formy „wojennej” sztuki: podobnych do grafik Francisca Goi prac o jej „okropności” (kruki na pobojuwisku), próbujących wyrazić takie jej okupacyjne osobliwości, jak łapanka („polowanie na ludzi”), ukrywanie się, próby schronienia się na łonie przyrody (przeczekania wojny na wsi, w lesie, wstąpienia do partyzantki) lub wyobraźniowej ucieczki w wykreowany, idealizowany świat natury. Ostatni z „ołówków”, podobnie jak Stanisław Wyspiański, rysuje „kwiaty i chwasty”. Można w tym obrazie dostrzec aluzję nie tylko do baśniowej poetyki ostatniego dzieła Schulza („fresków” z willi Landaua), lecz także do wizyjnych wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego z jego okresu „eskapistycznego”, zawierających jego autorskie ilustracje do własnoręcznie tworzonych manuskryptów (na przykład wizerunki ptaków, chmur i drzew⁶³).

non omnis
moriar?

Mocna puenta liryku Nowakowskiej, o której „objaśnienie” proszą profesora uczniowie, znaczącyaby na pewno tyle, że artefakty, stworzone przez będących ofiarami wojny i Zagłady artystów, przetrwają, pozostaną „na zawsze”. Emocjonalna aura tego fragmentu utworu jest jednak bardziej skomplikowana. Ostatnim zdaniem wiersza jest pytanie uczniów (poetki, czytelników) o sens wydarzeń, wypowiedzenie niemożności ich zrozumienia, niezgody na ich upraszczające, symboliczne wytłumaczenie. Tryumfalną konstatację przetrwania Zagłady przez kruche, niepozorne artefakty osłabia gorycz ironii („trzy ołówki / jaki to miły refren”, „zabrakło gumek do mazania”). Tej straty, tej żaloby, mimo upływu dziesiątków lat, nie udaje się przepracować.

Tragiczna śmierć Schulza podczas Zagłady rzuca „cień” na jego trwanie w pamięci kultury. Każde spotkanie z jego twórczością, także to,

62 Por. monografię Bożeny Shallcross *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2012.

63 Por. reprodukcję rękopisu jego wiersza *Pokolenie*, w: J. Święch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997 (kolorowa wkładka).

w którym stanowi ona twórczą podniechę, inspirację, punkt wyjścia do tworzenia własnego świata – jak się to dzieje w utworach jego późnych wnuków i spadkobierców z grona poetów „ośmielonej wyobraźni” – kończą konstatacje podobne do zawartej w wierszu Różyckiego o ironicznym, bowiem odnoszącym się do słabnących mocy reprezentowania przez literaturę rzeczywistości, człowieka i historii, tytule 57. *Stara twierdza*:

literatura
i pustka

Umarł Schulz, Roth umarł. Od tej pory
literatura porzuciła już upiory
ulic, dzielnic, ogródków, zrzuciła mundury

i zamieszkała w pustce, tam gdzie jest jej miejsce
od zawsze, od początku.⁶⁴

64 T. Różycki, *Kolonie*, s. 61.

×

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

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

Bruno Schulz

1.

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

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

ranga
własnego
dorobku

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

najwyższy
kapłan

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

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

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

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

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

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

znamienna
sława

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

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

światło-
czułość
poety

2.

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

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

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

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

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

Schulz w *Xiędze bałwochwalczej*. Zasadność zestawienia wierszy z grafikami będzie tu wynikać z kilku przyczyn. Po pierwsze, *Drohobycz 1920* w oczywisty sposób dotyka genezy *Xięgi* – kompendia Schulzowskie skrupulatnie datują na ten rok rozpoczęcie prac nad nią²⁰, a wiersz zawiera wizję tego początku i nosi ślad ekfrastycznego niemal opisu emblematycznych elementów rycin. Po drugie, w metodzie poetyckiej Ficowskiego jest coś przywodzącego na myśl raczej te oszczędne w kolorystyce ilustracje niż wielosłowne i barwne opowiadania. Jego wąsko łamane wiersze, podzielone na strofy, które da się ogarnąć jednym spojrzeniem, budowane są ze słownych rytów, składane z asyndetonów, bez cieniowania spójnikami, są przy tym bardziej – na wzór sztuk wizualnych – statyczne same w sobie, by ożywać dopiero w interpretacji, inaczej niż płynna i dynamiczna proza²¹. Innymi słowy: podobnie jak grafiki wiersze zawierają gęstą esencję tej substancji myślowej, która w opowiadaniach i esejach rozszerza się na rozległą przestrzeń. Po trzecie, tak jak szklane klisze wymagają naświetlenia, tak i te dwa liryki nabierają wyrazu dopiero objaśnione przez kontekst, a więc: naświetlone – jeden światłem drugiego i oba – blaskiem dzieła Schulza.

Cliché-verre to, jak intrygująco pisze Jan Gondowicz, „nieczysty ersatz grafiki”²², technika nieszlachetna, bo mieszana, wywodzona przeważnie z Francji, gdzie rzeczywiście w XIX wieku ukonstytuowała się jako gatunek sztuki plastycznej²³, w istocie jednak będąca pokątnym efektem eksperymentów pionierów fotografii²⁴. Sam Schulz pisał o niej tak: „Metoda, którą się posługuję, jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale tzw. *cliché-verre* – płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywny, przeświecający rysunek traktuje się jak negatyw fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotogr. na papierze światłoczułym, wywołuje, utrwała i zmywa

Gondowicz
intryguje

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

21 Dorobek plastyczny Schulza jest dość powszechnie oceniany jako ciekawy, ale mniej znaczący niż jego dorobek pisarski. On sam pisał o swoich rysunkach, co pewnie należałoby odnieść i do grafik: „Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej” (*Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 443–444). Podobnie Ficowski w tekstach dyskursywnych wypowiedział się o Schulzu z pewnością pełniej niż w poezji – poezja jednak operuje innymi walorami, co jest tu dla nas istotne.

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

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

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

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

Wiadomo, że pracował na zużytych kliszach, podarowanych mu przez zaprzyjaźnionego fotografa, Bertolda Schenkelbacha²⁶. A więc tworzenie polegało na zaczernieniu szklanej płyty z pozostałością po utrwalonym na niej w odcieniach szarości zdjęciu, a następnie rysowaniu ostrym narzędziem – usuwaniu tego, co naprawdę chciało się uzyskać. Tak powstały negatyw trzeba było jeszcze naświetlić, odwrócić tony i utrwalić efekt wyrazistej czerni na papierze światłoczułym. Dokładnie tak da się opisać sposób działania Ficowskiego w kreśleniu portretu Brunona Schulza, który nie jest portretem podwójnym, ale raczej rodzajem p a l i m p s e s t u – klarownym obrazem wrytym na zaciemnionym p u s t y m m i e j s c u po bohaterze jego wyobraźni, przez które prześwituje nieskończoność, ponieważ, jak dopowiada poeta, wyjątkowo mową niewiązaną: „Puste miejsca po kimś nigdy nie bywają puste. Rozrastają się we wszystkich kierunkach, nie wystarcza im obszar wyznaczony dla żywych. Ten, którego już nie ma, nie mieści się w ciasnym kręgu ogarniającym go za życia. Odkąd zniknął, zamieszkuje wszystkie miejsca jednocześnie, wypełnia najbardziej niepojęte pojemności. Jego materia nieuchwytna, jego duch dotykalny zastępuje nam wszystkie drogi, staje się k r e t e m w c z a r n o z i e m i e n a s z y c h s n ó w”²⁷.

3.

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

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

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

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

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

Tyle już lat
 na mojej antresoli z belek
 między sufitem a sienią
 ćmi światłość wiekuista na 25 watt
 zaciemniona pstrzynami much
 za barykadą makulatury²⁹.

Opisywany skrawek przestrzeni jest „mój”, własny, od lat niezmienny. Trudno oprzeć się wrażeniu, że poetycki opis sięga do fizycznej rzeczywistości – od niej, od spojrzenia w kąt pomieszczenia, w którym świeci żarówka i zalega sterta papierów, zaczyna się poetycka medytacja. Medytacja i tym samym – bo taka jest zasada tworzenia – m i t y z a c j a r z e c z y w i s t o ś c i, podstawowa dyspozycja wyobraźni Schulza, którą zracjonalizował w programowym eseju pod tym tytułem³⁰. *Mój nieocalony* stanowi w jakiejś mierze liryczną realizację postulowanych tam celów literatury, ale jest też kompleksem obrazów analogicznych do najbardziej sugestywnych metafor *Mityzacji rzeczywistości*. Pierwsza strofa odsyła nas przecież do tego pierwotnego słowa, które było „majaczeniem, krążącym wokół sensu światła”³¹. Samo światło ma w sobie s e n s, a więc istotę rzeczywistości, dlatego że daje się nazwać „światłością wiekuistą”, a tym samym włączyć w „jakiś sens uniwersalny”³². Pamiętamy najśłynniejszy passus: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”³³. To, co pojawia się u Ficowskiego, to nowa wersja odwiecznego mitu solarnego, skojarzona jednocześnie z modlitewną formułą i użyta jako glosa do zakamarka rzeczywistości – w istocie nietrwałej (czym jest „Tyle już lat” wobec wieczności?) i tandetnej – ironiczna, ale też apologetyczna. Dochodzi bowiem do uwznioślenia, nasycenia sensem czegoś, co sens ma tylko użytkowy i przelotny. Pisarz dopowie, referując zasadę twórczości swojego mistrza: „Dzieje się to za sprawą mitu, który nazwać można mitem upadłych aniołów, a zarazem – zstępującego Mesjasza [...]. Ten upadek mitu jest u Schulza zarazem awansem: ożywieniem przez zstąpienie w prozę co-

jednak
 światła?

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

²⁹ J. Ficowski, *Mój nieocalony*, w: idem, *Lewe strony...*, s. 120.

³⁰ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania...*

³¹ Ibidem, s. 383.

³² Ibidem.

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

dziennosci. [...] I tu, w dziedzinach owego wyrażającego się mitu, w jego ułomnych realizacjach, wyzwała się urok tandety, przyziemna krzątania staje się obrządkiem, następuje proces odwrotny: mitologiczne wniebowstąpienie pospolitości”³⁴.

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

On tam jest nakręca zegarek
nie wygania pajaków śpi.

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

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

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

wszędzie
i zarazem
nigdzie

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

35 Ibidem.

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

W niemalowaną deskę
sen mój dzisiaj zapukał do niego

Panie Brunonie już można
niech pan schodzi

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

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

nieocalenie

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

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

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

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

4.

odwrócenie
antyobrazu

Drugi z wierszy to projekcja tego, co mogło się wydarzyć w Drohobyczu w 1920 roku – jak mógł się narodzić Schulz artysta. Dochodzi do zupełnego odwrócenia antyobrazu z pierwszego utworu. Na negatywowym świecie (nie)przedstawiony w *Moim nieocalonym* składały się: nieokreślony czas (zawsze i nigdy), nieokreślona przestrzeń (wszędzie i nigdzie), bohater, którego nie ma, i wydarzenia, które nie mogły zaistnieć. W prowadzonym za pomocą trzecioosobowej poetyckiej narracji *Drohobyczu 1920*³⁸ wszystko jest na odwrót: miejsce i czas określone zostają już w tytule, bohater jest wyrazisty, jeden i jasno nazwany (w całym wierszu tylko dwie nazwy własne pisane są dużą literą: obok sygnatury „Drohobycza” dwukrotnie powtórzone imię „Bruno” – ma to znaczenie, jako że już „gorgoniusz tobiaszek” czy „księga zohar” sprowadzone zostają do apelatywu³⁹). Wydarzenia są uporządkowane i tworzą metaforyczny wprawdzie, ale najzupełniej logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy. Kreacja znów zaczyna się od (nieprzezroczyściego językowo) nakreślenia tła i skoncentrowania go wokół jednego elementu rzeczywistości – o niezwyklej sile oddziaływania:

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

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

38 J. Ficowski, *Drohobycz 1920*, w: idem, *Lewe strony...*, s. 216.

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

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

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

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

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

czytamy
dalej

spełnia się
istota
groteski

40 M. Kitowska-Łysiak, *Światło-czułość...*, s. 275.

41 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 73.

42 J. Ficowski, *Słowo...*, s. 18–19.

43 Ibidem, s. 21.

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

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

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

Z pewnością zainteresowany nieortodoksyjnym judaizmem Ficowski⁴⁷, podkreślając agnostycyzm Schulza, wskazywał na „głębokie więzi duchowe z żydowskimi tradycjami, które zapładniały od dzieciństwa jego wyobraźnię, z arcyżydowską sakralizacją dnia powszedniego, która miała znaleźć w jego pisarstwie genialny odpowiednik w postaci mityzacji rzeczywistości, w postaci Księgi, w postaci «powrotnego dzieciństwa» – Schulzowskiego spełniania w skali indywidualnej me-

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

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

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

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

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

żywioł
lingwizujący

5.

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

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

49 W. Panas, *Księga...*, s. 10–13.

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

51 Ibidem.

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

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

54 Por. przypis nr 2.

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

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

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

Katarzyna Warska: W granicach psychopatologii? Szkolna recepcja Brunona Schulza w okresie stalinowskim

Ze stalinowską szkołą Bruno Schulz zetknął się dwukrotnie: w porządku biografii przed wojną, w porządku recepcji – po wojnie. W obu wypadkach było to spotkanie zmierzające do uprzedmiotowienia twórcy i wykorzystania sztuki do celów propagandowych. I tak w 1939 roku po wkroczeniu Armii Czerwonej do Drohobycza Schulz pełnił nauczycielskie obowiązki w przeorganizowanych szkołach. Pisał o tym do Tadeusza Wojciechowskiego: „Nie wiem, czy Panu wiadomo, jakie są teraz wymagania i rygory w szkołach zwykłych, gdzie uczyć kreślenia. Człowiek w moim rodzaju nie może tego wytrzymać ani przez miesiąc, zamienia się w bezduszną maszynę”¹. Schulz miał nie tylko dalej uczyć, ale też oddać swój talent plastyczny w służbę nowej władzy – na przykład malować propagandowe obrazy oraz przygotowywać oprawę świąt państwowych.

W okresie stalinowskim twórczość Schulza nie była już aprobowana. Wszystkich wzmianek w prasie i książkach doliczylibyśmy się pewnie tyle, ile przed wojną ukazywało się w ciągu jednego roku. Były to próby przypominania poczytnego jeszcze niedawno pisarza, ale też wycelowane w niego ideologiczne ataki, często niewyrażone wprost, lecz posługujące się aluzją.

stalinowska
szkoła
dwukrotnie

¹ List Brunona Schulza do Tadeusza Wojciechowskiego z 4 września 1940 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 197.

Wychować człowieka socjalizmu

rok 1948

Po przejściu władzy politycznej partia komunistyczna rozpoczęła przejmowanie w Polsce władzy symbolicznej. Fundament tych zmian – obok sfery kultury – stanowiło szkolnictwo². Końcówka wojny i pierwsze lata powojenne wpływały jeszcze na rozwiązywanie spraw organizacyjnych: tworzono i ujednociano sieci placówek, odbudowywano zniszczenia wojenne, wprowadzano powszechny obowiązek szkolny i uzupełniano kadrę nauczycielską. Z tego względu kwestie ideologiczne schodziły na dalszy plan³.

Zasadnicze zmiany przyniósł dopiero rok 1948, kiedy to partia rozpoczęła proces kompleksowej reformy oświaty i pisania nowych programów nauczania. Ideologizacja wzmogła się po Krajowej Naradzie Aktywu Oświatowego PPR w październiku tegoż roku. W myśl podjętej wówczas rezolucji walka klasowa w przestrzeni szkolnej polegała na „konsekwentnym wypieraniu elementów obcej ideologicznie i klasowo treści oraz metod nauki i wychowania”, a prowadziła „przez śmiałe, codzienne i konkretne wzmacnianie w programach nauczania elementów ideologii marksizmu-leninizmu”⁴.

By wykształcić nowoczesnego człowieka socjalizmu, ruszyła jedenastoletnia szkoła ogólnokształcąca, składająca się z siedmioklasowej szkoły powszechnej i czteroklasowego liceum ogólnokształcącego. Wdrożony wraz ze zmianami strukturalnymi program nauczania języka polskiego był bardzo szczegółowy i narzucał surowy rygor zarówno autorom podręczników, jak i nauczycielom. Przy czym klasę dziesiątą i jedenastą, na które przypadała historia literatury XIX i XX wieku, obowiązywał nadal program będący tylko nieznaczną modyfikacją przedwojennych wytycznych⁵.

nowa metoda

W roku szkolnym 1949/1950 silnie zideologizowany *Program nauki w 11-letniej szkole ogólnokształcącej* określił także materiał dla ostatnich klas liceum⁶. Stanowił on odzwierciedlenie dążeń indoktrynacyjnych w szkolnictwie i opierał się na marksistowskiej metodzie oglądu literatury, kładącej nacisk na ekonomiczno-polityczno-społeczny kontekst

- 2 Szerzej na temat ideologizacji polonistyki szkolnej w okresie stalinowskim zob. M. Sienko, *Polonistyka szkolna w gorszej ideologii. Dyskusje wokół wychowania literackiego w latach 1944–1989*, Kraków 2002, s. 20–28. Informacje podawane w tej publikacji należy przyjmować z pewną ostrożnością, zebrany w niej materiał jest jednak nieoceniony przy odtwarzaniu historii powojennej szkolnej polonistyki.
- 3 Zob. S. Mauersberg, *Reforma szkolnictwa w Polsce w latach 1944–1948*, Wrocław 1974, s. 37–51.
- 4 Rezolucja Krajowej Rady Aktywu Oświatowego Polskiej Partii Robotniczej; cyt. za: *Podstawowe zadania w zakresie oświaty i wychowania*, „Polonistyka” 1948, nr 4, s. 1.
- 5 Zob. Zarządzenie Ministra Oświaty z dnia 10 czerwca 1948 r. (Nr VI Pg 1453/48) (Dz.Urz. MO 1948, nr 7, poz. 127).
- 6 *Program nauki w 11-letniej szkole ogólnokształcącej: projekt. Język polski*, Warszawa 1949.

twórczości artystycznej. Z tego też względu program nauki do języka polskiego, ukazujący tradycję literacką jako arenę walki klasowej, na pierwszy rzut oka przypominał raczej wytyczne dla nauczycieli historii. Opisanego w nim wroga socjalizmowi postawy społeczne i literackie, na których tle w międzywojniu mieli się wyróżniać: skamandryci, Awangarda Krakowska, Zespół Literacki „Przedmieście” oraz Stefan Żeromski, Zofia Nałkowska, Maria Dąbrowska, a szczególnie Władysław Broniewski, Leon Kruczkowski i Wanda Wasilewska jako „świadomi pisarze rewolucyjni”⁷.

Dzieła wymienionych autorów trafiły na listę lektur z okresu 1918–1939. Władza próbowała więc już z całą stanowczością stworzyć nowy oficjalny kanon literatury. Z drugiej strony zaś wyznaczała krąg odniesień negatywnych, antyideałów, uosabianych w programie przez Juliusza Kadena-Bandrowskiego oraz Kazimierza Wierzyńskiego. Twórcy programu, podobnie jak krytyka tamtego czasu, bezkompromisowo dzielili literaturę na wartościową, czyli „postępową”, i bezwartościową, czyli „reakcyjną”. Ważnym kryterium tego podziału była poza treścią forma utworów literackich, przy czym decydenci wyraźnie nie troszczyli się o walory artystyczne, lecz o zgodność z obowiązującą wówczas poetyką realizmu socjalistycznego.

Można łatwo zgadnąć, w którym kręgu należałoby usytuować skomplikowane formalnie, apolityczne utwory Schulza, choć w samym programie nie został on wymieniony. Nie widniał w wytycznych jako „wróg ludu” obok emigranta Wierzyńskiego i piłsudczyka Kadena-Bandrowskiego, ale na to, jak będą mieli postrzegać go uczniowie, wpływała także pozaszkolna aura wokół „choromaniaków”. Nie zaczęło się jeszcze łączenie Schulza z „Przedmieściem”, tak pochlebnie ocenianym w czasach stalinizmu.

Rok później zaczęto wdrażać pełną wersję *Programu nauki w 11-letniej szkole ogólnokształcącej*, przeformułowaną pod względem terminologicznym, ale także uszczegóławiającą opis zjawisk historycznych i literackich⁸. Zwraca uwagę wyrazisty podział na literaturę burżuazyjną oraz antyburżuazyjną. Pierwsza z nich to według programu „ucieczka pisarzy mieszczańskich od obiektywnego ukazywania istotnych konfliktów społecznych, od pełnego obrazu życia do opisywania psychiki ludzkiej (izolowanej sztucznie od rzeczywistości społecznej), do świata wewnętrznego i jego wyjątkowych, dziwnych fenomenów”⁹. I choć

nowy
kanon

7 Zob. *ibidem*, s. 90–92.

Osobną kwestią jest lista lektur z literatury powszechnej, na której dominują utwory autorów radzieckich.

8 Zob. *Program nauki w 11-letniej szkole ogólnokształcącej: projekt. Język polski*, Warszawa 1950.

9 *ibidem*, s. 100.

uczniowie zapoznawali się w szkole z niektórymi przykładami tej literatury, trudno powiedzieć, że oceniano ją pozytywnie, raczej niejednoznacznie negatywnie, jak w wypadku Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego, Juliana Przybosa, Marii Dąbrowskiej, Zofii Nałkowskiej oraz Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Nie było zresztą jako takiej listy lektur, wszystkie nazwiska zostały włączone w narrację o przedwojennej rzeczywistości.

W samym programie znów nie wymieniono Schulza. Powyższe sądy na temat „burżuazyjnych pisarzy” w formie bezrefleksyjnie stosowanych klisz padały jednak także pod jego adresem. Trudno zresztą nie zgodzić się z tym, że był pisarzem mieszczańskim, którego od spraw polityczno-społecznych bardziej interesowało zgłębianie ludzkiej psychiki. Szczególnie bliskie marksistowskiej ocenie twórczości Schulza wydaje się określenie „dziwne fenomeny”, które wkrótce stanie się etykietką dla jego utworów, nieco przeformułowaną w zależności od kontekstu.

Programy z roku 1949 i 1950 stanowią dowód, że zmiany w przedmiotach humanistycznych, jako tych, które mają najsilniejszy wpływ na światopogląd uczniów, stały się w oświacie priorytetem władz. Rolę nauczania literatury doceniał na Zjeździe Polonistów Zdzisław Libera: „Nie ma chyba innego przedmiotu nauczania, który by w takim stopniu jak historia literatury ojczystej łączył wartości poznawcze i emocjonalne. Nie ma chyba drugiego takiego przedmiotu nauczania, który by tak żywo i bezpośrednio oddziaływał na umysł, wolę, uczucie i wyobraźnię”¹⁰. W tej samej wypowiedzi Libera zwracał uwagę, że: „Problemem otwartym, wymagającym zastanowienia się, jest literatura okresu międzywojennego. Jakie z niej pozycje winny się znaleźć w lekturze szkolnej, na jakich utworach należy kształtować myśl i wyobraźnię młodzieży w dobie powstawania podstaw ustroju socjalistycznego”¹¹. Podkreślał wartość realizmu Dąbrowskiej, odnotował „załączki realizmu socjalistycznego” w utworach Kruczkowskiego, Wasilewskiej i Broniewskiego, ale wydaje się, że miał większe oczekiwania wobec programu nauczania literatury dwudziestolecia¹².

Późniejsze instrukcje nie przyniosły istotniejszych poprawek¹³. W 1952 roku ministerstwo poleciło Instytutowi Pedagogiki przeprowadzenie rewizji obecnych treści nauczania ze wszystkich przedmiotów

„dziwne fenomeny”

„załączki realizmu soc.”

¹⁰ Z. Libera, *Znaczenie wychowawcze nauczania literatury w dobie budowania podstaw socjalizmu (Referat wygłoszony na Zjeździe Polonistów w maju br.)*, „Polonistyka” 1950, nr 3–4, s. 74.

¹¹ Ibidem, s. 88–89.

¹² Zob. ibidem.

¹³ Zob. *Zarządzenie Ministra Oświaty z 16 czerwca 1951 r. (Nr GM. Sekr. – 2465/51) w sprawie instrukcji programowej i podręcznikowej dla 11-letnich szkół ogólnokształcących na rok szkolny 1951/52* (Dz.Urz. MO 1951, nr 11, poz. 135). Instrukcja na rok szkolny 1952/1953 wyszła jako osobne wydawnictwo.

i na wszystkich stopniach nauczania, a następnie stworzenie stałych programów¹⁴. Pokłosiem tych działań była *Instrukcja programowa dla 11-letnich szkół ogólnokształcących na rok szkolny 1954/1955*¹⁵. Kładła ona już nieco większy nacisk na analizę i interpretację dzieła literackiego oraz na jego warstwę formalną, poza tym wprowadzała ograniczenia w materiale oraz zwiększała liczbę godzin na poszczególne tematy¹⁶. Burzliwa dyskusja tocząca się na fali odwilży w rozmaitych periodykach świadczyła o tym, jak bardzo ta instrukcja pozostawała niezadowolająca dla środowiska polonistycznego¹⁷.

Zmianę retoryki wskazywała instrukcja na rok szkolny 1957/1958, będąca odzwierciedleniem zjawisk zachodzących w polskim życiu politycznym i społecznym¹⁸. Włączono do spisu lektur pisarzy zachodnioeuropejskich, jeszcze bez pokrewnego Schulzowi Franza Kafki. Widoczne było marksistowskie ujęcie historii literatury, ale procesy polityczno-ekonomiczno-społeczne nie przysłańiały już tak dalece procesów artystycznych, a antagonizm burżuazyjno-proletariacki nie stanowił dominanty kompozycyjnej opisu treści programowych. Nie był to jednak dokument tak różny od wcześniejszych, jak można by się spodziewać po październikowej krytyce ideologizacji oświaty. Co więcej, po odwilży władze oświatowe nawiązywały do tradycji roku 1948 i zapowiadały kolejną reformę oświaty oraz powrót do socjalistycznych wzorców wychowawczych¹⁹.

jeszcze
bez Kafki

Fabrykanci podręczników

Programy nauczania, zwłaszcza tak rygorystyczne jak te z lat pięćdziesiątych, wpływały na treści zawarte w podręcznikach, sprawdzane przez odpowiednie organy nadzorujące. Zatem można przyjąć, że to podręczniki, zapewne nawet w większym stopniu niż lekcyjne wypowiedzi

¹⁴ Szerzej o motywacjach zmian programowych zob. M. Sienko, op. cit., s. 46–47.

¹⁵ *Instrukcja programowa dla 11-letnich szkół ogólnokształcących na rok szkolny 1954/1955*, Warszawa 1954.

¹⁶ Zob. Z. Libera, *Przeciwko werbalizmowi i schematyzmowi w nauczaniu literatury*, „Głos Nauczycielski” 1954, nr 37; P. Bagiński, *Nad nową instrukcją programową języka polskiego*, „Polonistyka” 1954, nr 4, s. 18.

¹⁷ Streszczenie dyskusji na temat podręczników i programów, toczącej się między 1953 a 1958 rokiem, zob. w: M. Sienko, op. cit., s. 48–69.

¹⁸ *Instrukcja programowa dla liceów ogólnokształcących na rok szkolny 1957–58. Język polski. Klasy VIII–XI*, Warszawa 1957. Zob. też: *Projekt programu literatury. Klasy IX–XI*, „Polonistyka” 1956, nr 5, s. 49–69; P. Bagiński, *Nad nowym programem języka polskiego dla klas licealnych*, „Polonistyka” 1957, nr 5.

¹⁹ Zob. *Referat Władysława Gomułki na IX Plenum: Węzłowe problemy polityki partii*, „Nowe Drogi” 1957, nr 6, s. 3–55; *Wypowiedź Witolda Jarosińskiego na XIII Plenum KC PZPR*; cyt. za: M. Pęcherski, *Szkoła ogólnokształcąca w Polsce Ludowej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 123.

samych nauczycieli, były emanacją założeń ministerialnych²⁰. Przy tym uczeń miał realny kontakt wyłącznie z podręcznikiem i nie zdawał sobie sprawy z urzędowych wytycznych. Tymczasem nazwisko Schulza nie pojawiło się w programach, ale wspominali o nim właśnie autorzy podręczników. Paradoksalnie to na ich kartach można było śledzić zmieniające się opinie na temat twórczości przemilczanych gdzie indziej pisarzy dwudziestolecia.

Najpierw – w początkach powojennego szkolnictwa – obowiązywały nie tylko programy, ale również, co tym bardziej zrozumiałe, podręczniki sprzed roku 1939. Zresztą ich także brakowało, dlatego przepisywano je na maszynach i naprędce powielano. Aby zaspokoić niedostatek, wydawano gazetki i broszurki dla uczniów i nauczycieli²¹. Wznawiane były opublikowane w latach trzydziestych opracowania Juliusza Balickiego i Stanisława Maykowskiego *Mówią wieki* oraz *Obraz literatury polskiej* Antoniego i Mikołaja Mazanowskich, w których nie ujmowano pisarzy współczesnych²².

Na rok szkolny 1946/1947 został szybko i niestarannie przygotowany podręcznik Teofila Wojeńskiego *Historia literatury polskiej*²³, obejmujący dwie klasy liceum ogólnokształcącego i kończący się na literaturze Młodej Polski. Aż do roku 1950 nie opublikowano żadnego podręcznika omawiającego zagadnienia z literatury następnych okresów. Trzecią klasę obowiązywały jednak trzyczęściowe *Drogi i rozdroża* Jerzego Kreczmarra i Juliusza Saloniego – wypisy uwzględniające literaturę dwudziestolecia i powojenną, niezawierające oczywiście utworów Schulza²⁴.

W 1950 roku jako książka pomocnicza dla ucznia pojawiła się antologia artykułów krytycznoliterackich, opracowana przez Jana Zygmunta Jakubowskiego i Kazimierza Budzyka, której pierwszy tom obejmował romantyzm i pozytywizm, a drugi – naturalizm, modernizm i literaturę współczesną²⁵. W drugim tomie znalazły się szkice o pojedynczych autorach (Gabriela Zapolska, Adolf Dygasiński, Jan Kasprowicz, Stefan

podręcznik
sprzed
1939

tylko
wypisy

20 Na temat indoktrynacji nauczycieli zob. S. Mauersberg, *Indoktrynacja komunistyczna nauczycieli polskich w latach 1947–1956*, w: *Oświata, wychowanie i kultura fizyczna...*, s. 115–123.

21 Zob. S. Mauersberg, op. cit., s. 43–44.

22 Zob. J. Balicki, S. Maykowski, *Mówią wieki. Wyciąg z podręcznika do nauki języka polskiego w gimnazjach*, Poznań 1945; A. i M. Mazanowscy, *Obraz literatury polskiej*, okresem lat 1918–1947 uzupełn. S. Papee, t. 1–2, Kraków 1947.

23 T. Wojeński, *Historia literatury polskiej*, t. 1–2, Warszawa 1946. Podręcznik ten wznawiany był także w latach 1947, 1948 oraz 1949.

24 J. Kreczmar, J. Saloni, *Drogi i rozdroża. Wypisy polskie dla klasy trzeciej gimnazjum (dawnej czwartej)*, cz. 1–3, Warszawa 1948.

25 *Materiały do nauczania historii literatury polskiej: wybór artykułów krytyczno-literackich*, t. 2: *Naturalizm–modernizm, literatura współczesna*, wyboru tekstów dokonali K. Budzyk i J. Z. Jakubowski, Warszawa 1950.

Żeromski, Mieczysław Jastrun, Adam Ważyk), okresach literackich (jak *Młoda Polska*, proza powojenna), utworach (*Chłopi*, *Przedwiośnie*, *Pociąg i diament*, *Stare i nowe*) lub zbiorach (*Ludzie stamtąd*), szkic o kobiecych relacjach obozowych oraz marksistowskie wyznania Jerzego Andrzejewskiego²⁶.

W latach 1950–1954 przygotowywano i wprowadzano nowe podręczniki i wypisy z literatury dla różnych epok i okresów. Zadanie ich opracowania zlecono Instytutowi Badań Literackich, za druk odpowiedzialne były Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych. Od roku szkolnego 1951/1952 jako materiał pomocniczy obowiązywał więc podręcznik *Historia literatury polskiej dla klasy XI* – część pierwsza Jakubowskiego²⁷ i druga Ewy Korzeniewskiej, przygotowana we współpracy z Andrzejem Wasilewskim²⁸.

We wstępie autorka charakteryzowała literaturę dwudziestolecia, uwzględniając w swojej analizie także twórczość Schulza:

„W prozie kierunek ten [formalizm] dążył celowo do zdeformowania obrazu świata. Pisarze tacy, jak Gombrowicz, Choromański, Schultz [sic!], zniekształcali zjawiska i postacie za pomocą różnych zabiegów stylistycznych i kompozycyjnych. Tworzyli postacie i sytuacje groteskowe, które miały symbolizować ich wstręt do życia, lubowali się w nastrojach grozy, tajemniczości, melodramatu, co stwarzało obraz świata pogrążonego w chaosie, nie dającego się ani zrozumieć, ani celowo zorganizować.

Oderwanie się tego kierunku sztuki od życia było jednak czymś pozornym. Dziś dla nas jasna jest reakcyjność takich teorii. Chodziło o to, aby sztuka nie przekazywała treści rewolucyjnych, zagrażających ustrojowi. Formalizm był więc jednym z najbardziej reakcyjnych kierunków, który walczył ze społecznym znaczeniem i rolą sztuki jako czynnika kształtującego nowe formy społeczne”²⁹.

Powyższe akapity to zresztą niezbyt reprezentatywna próbka ocen zawartych w syntezie okresu dwudziestolecia, wydaje się bowiem, że Korzeniewska nieraz posuwała się dalej w tworzeniu antagonizmów³⁰. We fragmencie poświęconym Schulzowi i innym przedstawicielom „formalizmu” widać jednak kolaż marksistowskich sloganów, nieopartych

Schultz [sic!] zniekształca

26 Wśród autorów szkiców są autorzy późniejszych podręczników, na przykład Jastrunem i Broniewskim zajął się Ryszard Matuszewski, relacjami obozowymi – Ewa Korzeniewska.

27 J. Z. Jakubowski, *Zarys literatury polskiej dla klasy XI wraz z antologią poezji i publicystyki*, cz. 1: 1887–1918, Warszawa 1951 (podręcznik wydawany do roku 1956).

28 E. Korzeniewska, *Zarys literatury polskiej dla klasy XI wraz z antologią poezji i publicystyki*, cz. 2: 1918–1950, oprac. przy współpracy A. Wasilewskiego, Warszawa 1952 (następne i ostatnie wydanie ukazało się rok później). Korzeniewska, obecnie chyba nierozpoznawalna w środowisku polonistycznym, należała do pokolenia roku 1910, w IBL-u zajmowała się głównie twórczością Marii Dąbrowskiej.

29 E. Korzeniewska, *Zarys literatury polskiej dla klasy XI...*, wyd. 2, Warszawa 1953, s. 8.

30 Zob. ibidem, s. 3–10.

żadnym szczegółowym argumentem. Wymienieni pisarze byli, według autorki, obojętni na treść sztuki i skupiali się wyłącznie na warstwie formalnej. Co ważniejsze – okazywali także niechęć względem człowieka i postępu, a nawet świata w ogóle, nie proponując żadnych wartości pozytywnych. Korzeniewska dostrzegала w działaniach artystycznych Schulza zakamuflowaną, lecz prowadzoną z pełną premedytacją walkę o utrzymanie społecznego *status quo*. Ponadto zarysowana przez nią interpretacja wydaje się jedną z mroczniejszych wizji opowiadań Schulza, skrajnie odmienną od dominującej później wizji powrotu do dzieciństwa.

„dogmatyzm
tych
sformułowań”

Dogmatyzm tych i innych sformułowań z *Zarysu literatury polskiej dla klasy XI* spotkał się z krytyką nawet w kręgach marksistowskich. To właśnie podręcznik Korzeniewskiej wywołał toczącą się od 1953 roku gorącą dyskusję o programach i podręcznikach, w której wzięły udział różne środowiska – bardziej i mniej związane z samym nauczaniem literatury: nauczyciele, badacze, działacze oświatowi oraz pisarze. Przebieg początków dyskusji przedstawił Kazimierz Wyka – sam autor podręcznika i polemista³¹. Lawinę sprowadzili Roman Karst i Adam Klimowicz artykułami opublikowanymi w „Przeglądzie Kulturalnym”³². W ten sposób rozpoczęła się „kampania na Krakowskim Przedmieściu”, jak Julian Krzyżanowski nazwał ją w 1961 roku, „stoczona między fabrykantami nieudanych podręczników a zirytowanymi członkami związku literatów”³³.

fabrykantka
nieudanego
podręcznika

Celem ataków stał się na początku głównie podręcznik Korzeniewskiej, o którym debatowano między innymi na sekcji poezji ZLP 7 października 1953 roku³⁴. Na autorkę spadły gromy za wulgaryzację marksizmu, daleko posunięte uproszczenia i pominięcie artystycznej warstwy utworów literackich. Karst zarzucał jej odstraszenie uczniów od literatury przez używanie banalnych formułek. Stwierdzał, że *Zarys literatury polskiej dla klasy XI* to mistyfikacja: „To nie jest zarys literatury polskiej. To może jakaś mniej lub więcej zestrojona analiza wypowiedzi politycznych naszych pisarzy, wypowiedzi uczynionych bądź w prozie, bądź w mowie wiązanej. Tutaj nie ma żadnej analizy zjawiska literackiego jako takiego,

31 Zob. K. Wyka, *O podręcznikach – serio*, „Życie Literackie” 1953, nr 47, s. 1–2; oraz idem, *O podręcznikach polemicznie*, „Życie Literackie” 1953, nr 48, s. 2.

32 Zob. A. Karst, *Literatura na opak. Po egzaminach wstępnych na wyższe uczelnie*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 35, s. 1; A. Klimowicz, *O pewnej przedmowie i niektórych truizmach*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 37, s. 1–2; a także: S. Łastik, *Pomówmy teraz o programach*, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 4, 7; H. Sławińska, *Początki edukacji literackiej*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 38, s. 1.

33 J. Krzyżanowski, *Literatura w szkole średniej*, „Nowa Szkoła” 1961, nr 1, s. 3.

34 Zob. np. K. Wyka, *O podręcznikach – serio*, s. 1.

nie ma żadnej analizy zjawiska literackiego, będącego wyrazem jakichś sprzeczności danej epoki, wyrazem jakiejś wewnętrznej rozterki pisarza, tu nie ma analizy wzruszenia literackiego!”³⁵.

Największą rolę w odsuwaniu Korzeniewskiej od pisania podręcznika miała chyba krytyka Słonimskiego, w której wykpiwa on wiele sformułowań czytanych na co dzień przez uczniów klasy jedenastej. Piętnuje niezgrabności: „na stronie sto sześćdziesiątej trzeciej znajdujemy przy nazwisku Sherlock Holmes objaśnienie: «Sławny detektyw angielski». Stosując konsekwentnie podobną metodę objaśnień trzeba by nazwać Pana Tadeusza sławnym porucznikiem legionów”³⁶. Główne zarzuty Słonimskiego dotyczyły jednak bezmyślnego „marksizmu” Korzeniewskiej i fałszowania historii³⁷. Wyliczył on też autorów niesłusznie pomijanych przez nią milczeniem – na przykład Leśmiana, Pawlikowską, Zegadłowicza, Parandowskiego, albo zmarginalizowanych – jak Iwaszkiewicz³⁸.

Zdaje się, że w całej dyskusji nikt nie wstawił się za Schulzem. Błędny zapis jego nazwiska zapamiętał jednak Artur Sandauer, który w 1965 roku na łamach „Współczesności” napiętnował ignorancję Korzeniewskiej. Wtedy też odniósł się do książki Ryszarda Matuszewskiego, pochodzącej z podobnego czasu co *Zarys literatury polskiej dla klasy XI*³⁹. Mowa o jego *Literaturze międzywojennej*, wydanej w 1953 roku, która choć nie była podręcznikiem, zapewne służyła niejednemu poloniście, skoro brakowało odpowiednich opracowań szkolnych⁴⁰. Wskazywałaby na to także bardzo przychylna recenzja Władysława Janczewskiego,

Słonimski
wykpiwa

35 R. Karst, *O stylu naszych podręczników*, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 4. Korzeniewskiej bronił Libera. Wspominał o trudnym zadaniu, jakie przed nią stało, trudniejszym niż to, z którym musieli zmierzyć się inni autorzy podręczników, ponieważ nie ma opracowań literatury, o której ona pisała. Zapewniał, że dzięki toczącej się dyskusji powstanie lepszy podręcznik, i zachęcał do dalszych debat (Z. Libera, *Dyskusja musi się rozwinąć!*, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 5).

Zob. także inne głosy w dyskusji: J. Iwaszkiewicz, *Kształćmy w młodości poczucie piękna*, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 4; M. Jastrun, *O pełne wychowawcze oddziaływanie literatury*, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 4–5; J. Pomianowski, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 5.

36 A. Słonimski, *Literatura w podręcznikach szkolnych*, w: idem, *Artykuły pierwszej potrzeby*, Warszawa 1959, s. 6–7.

37 Zob. ibidem, s. 7.

38 Zob. ibidem, s. 8–9.

39 A. Sandauer, *Wojna o Schulza*, „Współczesność” 1965, nr 5, s. 3.

40 R. Matuszewski, *Literatura międzywojenna*, Warszawa 1953. W tym czasie Matuszewski opublikował też artykuł *My i dwudziestolecie*, w którym nie wymienia co prawda nazwiska Schulza, ale ocenia bliską Schulzowi literaturę: „tu trzeba powiedzieć, że przy jakimkolwiek zetknięciu z tą literaturą następuje na ogół u ciekawych gruntowne rozczarowanie. Jak to, więc to są takie bzdury? – zapytują po przejrzaniu poezji futurystów, dramatów Witkacego czy *Ferdynand* Gombrowicza. Myśleli, że ktoś ukrywa przed nimi bóg wie jakie skarby. Literatura reakcyjna i faszystowska, o ile wpadnie komuś w ręce, budzi zrozumiały niesmak”. Dalej radzi nie trzymać takich utworów w tajemnicy, by nie były kuszącym zakazanym owocem (R. Matuszewski, *My i dwudziestolecie*, „Nowa Kultura” 1953, nr 40, s. 3).

wydrukowana w „Polonistyce”, w której podkreślał on właśnie wagę książki Matuszewskiego dla nauczycieli, którzy do tej pory nie mogli liczyć na żadną pomoc w postaci kompleksowego opracowania okresu 1918–1939⁴¹.

trzykrotnie
– krótko
i niepochlebnie

Autor *Literatury międzywojennej* wspominał o Schulzu trzykrotnie – krótko i niepochlebnie. Najobszerniejszy passus to zaledwie jedno znamienne zdanie: „W granice psychopatologii wkraczały także [podobnie jak *Zazdrość i medycyna* Michała Choromańskiego] pełne niesamowitych wizji utwory Brunona Schulza (*Sklepy cynamonowe* 1934 i *Sanatorium pod klepsydrą* 1937)”⁴². Dwa pozostałe napomknienia o Schulzu stawiały go obok Kadena-Bandrowskiego w rzędzie ekspresjonistów – jako autora „dziwacznych utworów”, będących „wyrazem bezradnego zbłąkania i ucieczki od rzeczywistości”, oraz w gronie satelitów „Przedmieścia” – wraz z Gustawem Morcinkiem. Obu pisarzy – „mimo różnic ideowych i artystycznych” – próbowano, jak relacjonuje Matuszewski, wciągnąć do tej grupy literackiej⁴³. Po latach przyznał jednak rację atakującemu go w połowie lat sześćdziesiątych Sandauerowi i w *Alfabecie*, wyjaśnwszy genezę *Literatury międzywojennej*, napisał o niedoczytaniu Schulza w tamtym czasie i zbyt daleko posuniętych inspiracjach Ignacym Fikiem⁴⁴.

Nareszcie podręcznik

Niedługo po publikacji *Literatury międzywojennej* Matuszewski otrzymał propozycję napisania podręcznika dla klasy jedenastej od ówczesnej wiceminister oświaty Zofii Dembińskiej⁴⁵. W roku szkolnym 1954/1955 ministerstwo zatwierdziło napisaną przez niego *Historię literatury polskiej*, która zastąpiła publikację skompromitowanej Korzeniewskiej⁴⁶.

wieloletni
monopol
Mat.

Matuszewski pełnił wtedy funkcję kierownika Pracowni Literatury Współczesnej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Wy różniał się na tle innych autorów podręczników tego czasu – był bowiem głównie krytykiem, nie zaś historykiem literatury. Nie zapisał się zresztą w pamięci kolejnych pokoleń polonistów jako wybitny literaturoznawca. Jego podręczniki zmonopolizowały jednak szkolny dyskurs o międzywojniu, w tym o Schulzu, na wiele lat.

41 W. Janczewski, *Oczekiwana i potrzebna książka*, „Polonistyka” R. VII, 1954, nr 3, s. 39–43.

42 R. Matuszewski, *Literatura międzywojenna*, s. 255.

43 Ibidem, s. 106.

44 Idem, *Fik Ignacy*, w: idem, *Alfabet. Wybór z pamięci 90-latka*, Warszawa 2004, s. 108.

45 Ibidem, s. 412.

46 Zob. R. Matuszewski, *Historia literatury polskiej. Materiały do nauczania dla klasy XI*, z. 1–3, Warszawa 1955–1956.

Zapewne autor przygotowywał podręcznik w dużym pośpiechu. Najpierw ukazał się zeszyt pierwszy, poświęcony twórczości Żeromskiego w latach 1914–1925, Staffa od roku 1918, Tuwima, Nałkowskiej, Dąbrowskiej i Broniewskiego – wraz z antologią utworów. Informacje o innych pisarzach dwudziestolecia znajdowały się już w zeszycie drugim⁴⁷. Na czoło wysuwał się w nim Boy-Żeleński jako człowiek instytucja, wśród poetów zaś Słonimski. Krótsze notki jako „inni poeci dwudziestolecia” otrzymali „niezwykły i oryginalny” Bolesław Leśmian i „doskonała” Maria Pawlikowska-Jasnorzewska; krytyce poddano szeroko pojętą awangardę, na tle której wyróżniali się Julian Przyboś i Józef Czechowicz. Osobną grupę stanowili poeci rewolucyjni – Edward Szymański i Stanisław Ryszard Dobrowolski – oraz szerzej przedstawieni prozaicy rewolucyjni – szczególnie Kruczkowski i Wasilewska.

Po nich Matuszewski charakteryzował pokrótce innych pisarzy, Schulzowi poświęcając jeden akapit: „Inny nieco charakter [od Gombrowiczowskich] miały pełne fantastycznych wizji powieści Brunona Schulza: *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod klepsydrą*. Jego fantastyka była dramatyczną próbą przeciwstawienia się szarzyźnie i beznadziejności mieszczańskiego życia w małym, prowincjonalnym miasteczku, swoistą formą protestu przeciw płaskim, trywialnym schematom tego życia, niespokojnym szukaniem wyjścia z nich. Schulz był osobiście człowiekiem o poglądach postępowych, współpracował z zespołem «Przedmieście» i z pismem «Sygnały». W utworach swoich ulegał jednak wyraźnie tendencjom antyrealistycznym⁴⁹. Fantastycznie przetworzony obraz świata w jego powieściach mówił o wewnętrznym skłóceniu pisarza z otaczającą go rzeczywistością, ale prawdziwego mechanizmu tej rzeczywistości nie wyjaśniał, nie doprowadzał do żadnych bezpośrednich wniosków

akapit
Mat. o Sch.

47 Zob. idem, *Historia literatury polskiej. Materiały do nauczania dla klasy XI*, z. 1, [cz.] 1: Żeromski, Staff, Tuwim, Nałkowska, Dąbrowska, Broniewski, Warszawa 1955; a także idem, *Historia literatury polskiej. Materiały do nauczania dla klasy XI*, z. 1, [cz.] 2: Antologia, Warszawa 1955.

48 Idem, *Historia literatury polskiej. Materiały do nauczania dla klasy XI*, z. 2: Boy-Żeleński, Słonimski, inni poeci dwudziestolecia, rozwój literatury rewolucyjnej w dwudziestoleciu: Kruczkowski, Wasilewska, inni prozaicy dwudziestolecia, uwagi końcowe, Warszawa 1955.

49 Sam Schulz tak pisał na temat realizmu w liście do Anny Płockier: „Wydaje mi się, że realizm, jako wyłączna tendencja do kopiowania rzeczywistości jest fikcją. Nigdy nie było takiego. Realizm stał się zmorą i straszakiem nie-realistów, istnym szatanem średniowiecza malowanym na wszystkich ścianach jaskrawymi barwami. Proponowałbym dla określenia realizmu [użyć] terminu czysto negatywnego: jest to metoda, która stara się pomieścić swe środki w obrębie pewnych konwencji, postanawia nie łamać pewnej konwencji, którą nazywamy rzeczywistością lub zdrowym rozsądkiem lub prawdopodobieństwem. W obrębie tych granic pozostaje mu bardzo szeroka skala środków, jak szeroka, dowodzi właśnie Mann, który wyczerpuje wszystkie sfery i piekła, nie łamiąc konwencji realistycznej. Mann albo Dostojewski [...] dowodzą, jak mało zależy na przekroczeniu albo zachowaniu linii realizmu, że jest to sprawa po prostu gestu, pozy, stylu” (list Brunona Schulza do Anny Płockier z 6 listopada 1941 roku, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 212).

społecznych. Bruno Schulz – jak wielu innych pisarzy – padł ofiarą hitlerowskiego terroru w czasie okupacji”⁵⁰.

Fragment ten pochodzi z podrozdziału „Fantastyka i groteska w prozie dwudziestolecia”, w którym Matuszewski zawarł głównie analizę twórczości Witkacego oraz również jednoakapitową wzmiankę o Gombrowiczu, po której następowała właśnie krótka informacja o Schulzu. Wymowa tej charakterystyki jest zdecydowanie odmienna od fragmentów z *Literatury międzywojennej*⁵¹, choć łatwo dostrzec powrót do niektórych formuł. Fraza „pełne niesamowitych wizji” zostaje zastąpiona przez „pełne fantastycznych wizji”, a „ucieczka od rzeczywistości” staje się tu „szukaniem wyjścia”⁵². Są to jednak realizacje tych samych programowych klisz.

Następują przesunięcia akcentów, poprzez które Matuszewski zdaje się bronić Schulza, zachowując przy tym wierność oficjalnym wykładniom. Głównym wątkiem tego typu zdaje się powracająca współpraca Schulza z „Przedmieściem”, która ma powiązać go z nurtem „postępowym”. Była to interpretacja zapewne celowo na wyrost, gdyż relację Schulza z tą grupą literacką trudno nawet nazwać luźną czy epizodyczną – żaden jego utwór nie ukazał się w przedwojennych tomach zbiorowych *Przedmieście* i *Pierwszy maja*. Dopiero w 1959 roku zamieszczono *Sierpień* w wyborze pism „Przedmieścia”⁵³.

Podobną funkcję pełniło zapewnienie o postępowych poglądach Schulza, opatrzone enigmatycznym słówkiem „osobiście”. Czy ma być to przeciwstawienie pisarza osobie prywatnej? Ale współpraca z „Przedmieściem” i „Sygnałami” była przecież przejawem działalności twórczej. Może więc Matuszewski akcentuje raczej rozdarcie Schulza artysty, a „osobiście” znaczy tyle co „w przeciwieństwie do innych antyrealistów”. Tym właśnie tendencjom Schulz „ulegał” – w trybie niedokonanym, jakby z powodu słabości i zagubienia, nie zaś z premedytacją, jak oceniała to Korzeniewska.

Schulz nie akceptował zresztą – według charakterystyki Matuszewskiego – otaczającej go rzeczywistości, a zatem nierówności społecznych

Schulz jako
„postępowiec”

„osobiście”

50 R. Matuszewski, *Historia literatury polskiej. Materiały do nauczania dla klasy XI*, z. 2, Warszawa 1955, s. 124–125.

51 Podobnie obszedł się Matuszewski z innymi pisarzami wymienionymi wcześniej w rozdziale „Odwrót od realizmu”. Zob. R. Matuszewski, *Literatura międzywojenna*, s. 236–256.

52 Matuszewski we wspomnianym już artykule *My i dwudziestolecie* przypisywał Putramentowi podział literatury dwudziestolecia na nurt „ucieczki od rzeczywistości” i nurt „ulegania ideologii burżuazyjnej”, od czego sam Putrament potem się odżegnywał. Matuszewski podkreślał zaś rozmycie tych kategorii i to, że istnieli również pisarze pośredni. Czy to do nich miał należeć Schulz?

53 Zob. B. Schulz, *Sierpień*, w: H. Boguszewska [i inni], *Przedmieście. Zespół Literacki Przedmieście*, Warszawa 1959; Zespół Literacki „Przedmieście”, *Przedmieście*, z przedmową H. Kraheleskiej, Warszawa 1934. Więcej na ten temat zob. np. w: D. Knysz-Rudzka, *Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu „Przedmieście”. (Z dziejów tradycji naturalistycznej w wieku XX)*, Warszawa 1972.

i rządów sanacji. Skonfrontowany ze wzorcem pisarza zaangażowanego ideowo, odgrywającego ważną rolę w społeczeństwie, wypadał oczywiście blado, ale w tej alienacji Matuszewski zdaje się szukać dla niego obrony. Schulz był jakby już o krok od właściwej drogi, ale jej nie odnalazł, bo nie rozumiał sytuacji historycznej. Przez to też wybierał złą metodę opisu rzeczywistości, z którą się jednak nie godził. Ten właśnie bunt akcentowany był chyba jako najbardziej wartościowy.

Matuszewski wprowadził jeden fakt z pozaliterackiej biografii Schulza – śmierć z rąk hitlerowca w czasie wojny. Ten biografem otrzyma już stałe miejsce w jego podręcznikach, co zapewne będzie stanowiło jedno z wielu źródeł powstania i ugruntowania się mitu śmierci Schulza, silnie obecnego także w nauczaniu szkolnym.

Podczas omawiania tej i innych prac Matuszewskiego pojawiają się liczne pytania o sposób doboru materiału do danego podręcznika i pochodzenie pomysłów interpretacyjnych w nim zawartych, a w warstwie formalnej nawet poszczególnych sformułowań i stylistyki tekstu. Matuszewski po latach wspominał kilkakrotnie o podporządkowaniu się aparatowi kontroli⁵⁴. Nad prawomyślnością podręczników czuwały bowiem trzy instancje: na najniższym poziomie był to redaktor w wydawnictwie, na kolejnym oddelegowany pracownik ministerstwa oświaty, na ostatnim zaś cenzor w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk⁵⁵. Nadzór instytucjonalny powodował ponadto wyzwolenie się mechanizmu świadomej lub nieświadomej autocenzury, przez którą autor sam dopasowywał się do stawianych przed nim oczekiwań⁵⁶.

Do 1955 roku, a mniej żarliwie jeszcze rok później, trwała dyskusja o podręcznikach. Władysław Szyszkowski napisał, że w jej efekcie zmniejszyła się liczba autorów, których uczeń znał tylko z nazwiska, a z którymi

trzy instancje
kontroli

54 Zob. R. Matuszewski, *Słonimski Antoni*, w: idem, *Alfabet*, s. 413; idem, *Nie staję do konkurencji*, „Dekada Literacka” 1993, nr 6, s. 11.

55 Szerzej na temat kontroli podręczników zob. w rozdziale „Powstawanie podręcznika” w: J. Wojdon, *Propaganda polityczna w podręcznikach dla szkół podstawowych Polski Ludowej (1944–1989)*, Toruń 2001, s. 261–287.

56 Na marginesie można by dodać, że dwa źródła wskazują na związki Matuszewskiego z Schulzem. Pierwszym z nich jest relacja Zbigniewa Moronia przytaczana przez Jerzego Ficowskiego w *Okolicach sklepów cynamonowych*. Według niej Matuszewski miał uczestniczyć w przekazywaniu Schulzowi aryjskich papierów (zob. J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych*, w: idem, *Regiony wielkiej heretżji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 217). Druga wzmianka pojawia się w komentarzu Hanny Kirchner do dzienników Nałkowskiej. Matuszewski miał napisać do Kirchner w liście, że w 1942 roku to on zawiadomił Nałkowską o śmierci Schulza. Informację tę otrzymał od Tadeusza Szturm de Sztrema, z którym pracował w Zarządzie Miejskim i który prosił go o przekazanie złych wieści Nałkowskiej (H. Kirchner, przypis 3 do wpisu z 6 VIII 1940 roku, w: Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 5: 1939–1944, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 209; H. Kirchner, przypis 3 do wpisu z 27 I 1943, w: ibidem, s. 426). Później potwierdzał tę wersję Matuszewski w swoim *Alfabcie* (Nałkowska Zofia, w: idem, *Alfabet*, s. 330).

Rosiak
krytycznie

nie mógł powiązać żadnego utworu literackiego, ponieważ sam go nigdy nie czytał. Uważał też, że wciąż proces ten nie dawał zadowalających rezultatów⁵⁷. Matuszewskiego oceniano wtedy raczej bardzo dobrze. Pochlebnie o jego pracy wypowiedział się między innymi Salomon Łastik w referacie wygłoszonym na zebraniu Pracowni Literatury Współczesnej Instytutu Badań Literackich, którego skrót pod tytułem *Nareszcie podręcznik* ukazał się w „Życiu Literackim”⁵⁸.

Krytyczną recenzję wystawił Matuszewskiemu prawdopodobnie tylko Roman Rosiak. Od zamieszczonego w 11. numerze „Kamery” z 1957 roku szczegółowego artykułu odcięła się zresztą redakcja czasopisma, uznając go za nazbyt surowy i nieuwzględniający pozytywów. Rosiak na wstępie stwierdzał, że zapytani przez niego nauczyciele nie korzystali z *Historii literatury polskiej*, bo nie uważali, że ma to większy sens. Charakterystyka pisarzy zachodnich opierała się bowiem na przypinaniu etykietek, była też zbyt krótka i encyklopedyczna. Z kolei omówienie literatury polskiej odrzucał z powodu „zwrotów i definicji podnoszących wyłącznie lub prawie wyłącznie sprawy ideologiczne”, o których „aż się roi w podręczniku”, a także błędnej jego zdaniem hierarchizacji materiału. Niektórych autorów w ogóle brak u Matuszewskiego, inni zostali potraktowani po macoszemu i funkcjonowali wyłącznie jako wyraziciele treści społecznych. Konkluzja Rosiaka była taka, że poddawany przez niego krytyce podręcznik domagał się zastąpienia lub przeformułowania z uwagi na nowe, poodwilżowe realia⁵⁹.

bez zmian

Niemniej Październik nie zmienił zasadniczo pozycji Schulza w szkole – przynajmniej w wymiarze oficjalnym. Ukazanie się *Prozy* i samo ocieplenie klimatu mogły wpłynąć na omawianie przez nauczycieli jego utworów pomimo nieobecności w programach. Działo się tak na pewno w latach siedemdziesiątych, ale oficjalnie *Sklepy cynamonowe* zagościły w spisie lektur dopiero dekadę później. Do tego czasu na użytek szkolny powstawał coraz bardziej pozytywny obraz twórczości Schulza, a powierzchowne wzmiankowanie przeradzało się w obszerniejsze interpretacje. Z twórcy „dziwnych fenomenów” Schulz stopniowo stawał się jednym z najciekawszych polskich pisarzy.

57 W. Szyszkowski, *Nauczanie literatury w szkole średniej a uniwersyteckie studium polonistyczne*, w: *Zjazd naukowy polonistów. 10–13 grudnia 1958*, red. nauk. K. Wyka, Wrocław 1960, s. 401–402.

58 S. Łastik, *Nareszcie podręcznik*, „Życie Literackie” 1956, nr 24, s. 4.

59 R. Rosiak, *O pełny obraz literatury polskiej*, „Kamena” 1957, nr 11, s. 9.

X

Tymoteusz Skiba: Księga Schulza, Księga Lema¹

„legitymacjonizm” Lema

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

„na początku była legitymacja”

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

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

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

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

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

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

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

Anty-Schulz?

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

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

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

staroświecka
idea pełni

Lem niczym
Jakub

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

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

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

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

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

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

„Człowiek to jego papiery”

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

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

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

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

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

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

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

■ nazistowska
demiurgia

■ fetyszyzacja
papieru

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

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

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

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

9 W. Orliński, op. cit., s. 41.

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

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

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

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

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

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

groteska
łączy

wbrew
pozorom...

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

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

filologia
futurystyczna

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

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

Księga =
narzędzie
demiurgiczne

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

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

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

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

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

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

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

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

gargantuiczna
intertekstual-
ność

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

Schulz
i utopia

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

„wiele
nas łączy”

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

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

odniesieniem
najwięksi

pisząc o wyobraźni literackiej obu artystów³. Analizowała motywy erotyczne powracające w rysunkach i obrazach Schulza i Beksińskiego, starając się przybliżyć najbardziej widoczne analogie. Zastrzegła jednak, że ich uchwycenie stałoby się czytelniejsze po opublikowaniu tekstów literackich Beksińskiego, który próbował sztuki pisania mniej więcej od wiosny 1963 do lutego 1964 roku. Stworzył w tym czasie opowiadania, fragmenty i pomysły, które zostały wydane dopiero w roku 2015. Odniesienie stanowiła dla niego twórczość największych: Dostojewskiego, Czechowa, Manna, Kafki, Rilkego i Schulza. Beksiński zapisywał od siedemnastu do czterdziestu stron dziennie. Rękopisy i maszynopisy tekstów prozatorskich artysty, znajdujące się w archiwum Muzeum Historycznego w Sanoku, stały się podstawą wydania zbioru opowiadań, którego wyboru i krytycznego opracowania dokonał Tomasz Chomiszczak.

przykazanie
nr 1

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

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

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

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

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

6 Ibidem.



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

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

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

Doświadczenie samotności to dosyć ryzykowna praktyka zacierania łączności z codziennością przeładowaną powinnościami, konwenansem, przymusem. Odpowiednio dozowana oczyszcza i działa pobudzająco. Otoczenie często opatruje ją odpowiednią etykietką anomalii – dziwactwa, które wymyka się schematowi kulturowemu⁷. „Dziwaków” niepołączonych z rutyną pracy w fabryce autobusów Autosan można było łatwo rozpoznać: „Zdzisław Beksiński nie podoba się też miejscowemu księdzu, znajomemu rodziny z Dynowa. Duchowny krytykuje artystę, bo ten nosi sweter na gołe ciało zamiast koszuli i marynarki”⁸.

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

niełatwy
urok Sanoka

7 M. Douglas, *Czystość i zmasa*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007.

8 Cyt. za: M. Grzebałkowska, op. cit., s. 123.

9 Ibidem.

10 Ibidem, s. 124.

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

Sanok =
Drohobycz

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

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

flirty
z samotnością

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

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

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

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

13 Ibidem, s. 177.

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

Koncepcja swobody twórczej, dowolności w wyborze tematu i stylu dzieła pociąga artystów ceniących wolność i boleśnie odczuwających jej ograniczenia. Beksiński w rozmowie z Dzikowską zwierzył się, że praca na zamówienie nie tylko odbiera mu przyjemność malowania, ale nawet je udaremnia. Pozbawia go możliwości tworzenia na luzie, wycofania się, a czasami po prostu porzucenia nieukończonego obrazu¹⁵. Beksiński próbował w ten sposób opisać jedną ze żmudniejszych metod twórczych. Jej istotę trafnie uchwycił Sándor Márai. Podczas podróży statkiem po Morzu Śródziemnym podziwiał mężczyznę, który z zapalem, na akord zapełniał szkicownik. Początkowo Máraiego nękały wyrzuty sumienia z powodu własnej bezczynności, stwierdził jednak, że metoda, którą obserwował, jest zawodna. Według Máraiego „szczegóły trzeba zanurzyć w utrwalaczu pamięci, a potem w ogóle o wszystkim zapomnieć, by dopiero później, znacznie później nadać formę tym okrucuchom, które pozostały po trywialnych realiach. Istnieje inna rzeczywistość – odbicie, jakie świat pozostawia w tobie, jeśli jesteś artystą. I po jakimś czasie, jeśli wiesz Cię intuicja własnego sądu, już tylko ona będzie cię interesować”¹⁶.

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

¹⁴ Ibidem, s. 103.

¹⁵ E. Dzikowska, op. cit., s. 14.

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

moniczna funkcja pomaga zrozumieć, dlaczego wszelki styl bazuje na jakiejś zasadzie powtarzania i redundancji, a także daje się analizować w jej kategoriach¹⁷.

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

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

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

krępująca
precyzja

miliony!

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

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

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

20 Ibidem, s. 122.

21 Ibidem, s. 123.

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

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

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

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

²² T. Chomiszczak, op. cit., s. 386–387.

²³ Ibidem, s. 384.

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

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

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

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

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

inny wymiar
strachu
(po zagładzie)

²⁵ Ibidem, s. 28.

²⁶ Ibidem, s. 29.

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

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

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

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

Nazwać coś, to oddalić się od istoty rzeczy nazwanej.

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

Należałoby to wszystko lepiej sformułować”²⁹.

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

artysta
ulepiony
z wątpliwości

²⁹ Z. Beksiński, *Dzienniki*, w: *Beksiński. Dzień po dniu ...*, s. 113.

³⁰ W. Banach, w: *Beksiński. Dzień po dniu ...*, s. 94.

³¹ Z. Beksiński, *Śnieg*, w: idem, *Opowiadania*, s. 199.

X

Marcin Romanowski: Schulz, duchy i meblościanka

Ofiary przemian

Artur Sandauer w studium *Rzeczywistość zdegradowana* wpisuje dzieło Schulza w kontekst autobiograficzny. Sandauer podkreśla wpływ, jaki na kształt literackiej twórczości Schulza miało doświadczenie gwałtownych przemian gospodarczo-społecznych na skutek dynamicznego rozwoju przemysłu naftowego w Drohobycz i okolicach na początku XX wieku. „Gdy przyjrzeć się bliżej twórczości Schulza, okaże się, że jedną ze stałych rezerw jego wyobraźni stanowi właśnie rewolucja przemysłowa. [...] Opowiadania Schulza zawierają ciągłe aluzje do walki, jaką zasiedziałe kupiectwo musiało stoczyć z tym napływowym elementem: stare, «pełne solennej ceremonialności» metody handlu nie mogły się ostać wobec niewybrednej reklamy, solidne towary – wobec tandety”¹.

pisze
Sandauer...

Jak pisze Sandauer, rozpad świata był kluczowym doświadczeniem formacyjnym Schulza, który na zawsze pozostał po stronie ojcowskiej – przegranej. Choć również ta nowoczesna sfera ulicy Krokodyli pozostawała przedmiotem jego grzesznej fascynacji. W interpretacji Sandauera erotyczny mit masochistycznego upadku staje się figurą ponizenia doznawanego przez kogoś, kto został poza nurtem przemian, kto przynależąc do nieistniejącego już dawnego świata, jawi się w oczach świata nowego jako przegrany. „Jest to pokłon, jaki dziewiętnastowieczna poetyczność składa brutalnej rzeczywistości nowych czasów; pokłon, jaki arkadyjskie dzieciństwo Schulza składa doświadczeniom jego lat męskich”².

Tak więc życie Schulza rozłamuje się w dwie połowy: szczęśliwego dzieciństwa sprzed naftowego boomu oraz czasu deklasacji, zepchnięcia na margines przemian. Rodzina Schulzów nie okazała się, jak byśmy dziś powiedzieli, beneficjentem przemian. Miejsce Jakuba Schulza zajęli przedsiębiorcy bardziej zaradni, lepiej przystosowani do wyzwań epoki nowoczesnej.

1 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, w: idem, *Pisma zebrane*, tom 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 562–563.

2 Ibidem, s. 565.

Historia deklamacji i wycofania się ojca, gra między mitologicznym uwzniośleniem a degradacją elementów rzeczywistości, mit masochistycznego erotyzmu – wszystkie te zjawiska w odczytaniu Sandauera podporządkowane są tezie o dominującej roli doświadczenia kapitalistycznej nowoczesności. Schulz jako twórca „fragmentów fantastycznej autobiografii”³ staje się świadkiem, ofiarą i wyrazicielem wtargnięcia nowoczesnego drapieżnego kapitalizmu do stabilnej, spokojnej przestrzeni kupieckiego Drohobycza. Migotliwość i metamorficzność prozy Schulza okazują się śladem i formą ekspresji doświadczenia rozpadu świata, dotychczas znanego i uporządkowanego.

Sandauer, krytyk skądinąd cechujący się sporą pewnością siebie w stawianiu kontrowersyjnych tez interpretacyjnych⁴, zapewne przeceńnia wagę odniesień i aluzji do „nowoczesnego komercjalizmu” w dziele Schulza⁵. Nieprzekonywająco czyni całe schulzowskie uniwersum figurą rzeczywistości opisaną w *Ulicy Krokodyli*. Dla mojego dalszego wywodu istotna jest jednak sama obecność takiego odczytania dzieła Schulza, które jego globalny sens odnosi do przemian gospodarczo-społecznych spowodowanych wkroczeniem kapitalizmu.

Sandauerowski model odczytania stanowi punkt wyjścia do refleksji na temat debiutanckiej powieści śląskiej pisarki Dominiki Słowik (ur. 1988) *Atlas: Doppelgänger*⁶. Blurb sugeruje pokrewieństwo tej zakorzenionej w realiach transformacji ustrojowej powieści z nurtem realizmu magicznego, a także z prozą autora *Sklepow cynamonowych*. Interpretacja Sandauera skłania, by potraktować tę sugestię marketingową poważnie i zapytać, w jaki sposób Schulz może służyć użytecznym językiem do opisanie innej radykalnej przemiany gospodarczo-społeczno-kulturowej, która wydarzyła się niespełna sto lat później, a która stanowi zasadniczy temat powieści Słowik.

Schulz ofiarą
kapitalizmu

inna
przemiana

3 Ibidem, s. 562.

4 Czego przykładem choćby koncepcje łączące masochizm Schulza z okolicznościami jego śmierci.

5 Paweł Dybel polemizuje z rozumieniem degradacji rzeczywistości przez Sandauera: „Według krytyka dotyczyła ona kurczącego się drobnomieszczańskiego świata polskich Żydów z okresu międzywojnia, z wszystkimi jego prowincjonalnymi naleciałościami, obyczajowymi osobliwościami oraz z rozpadającymi się tradycyjnymi rodzinnymi więzami” (P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 252). Tymczasem, zauważa Dybel, bohaterowie prozy Schulza nie należą do odchodzącego w przeszłość świata ortodoksów, ale do nowoczesnego spolonizowanego mieszczaństwa. „Bohaterki i bohaterowie, jacy się w nich [w opowiadaniach Schulza – przyp. M.R.] pojawiają, to typowi przedstawiciele nowoczesnej warstwy mieszczańskiej, utrzymujący się z handlu lub wszelkiego typu prywatnej działalności ekonomicznej, jak też ci, którzy sobie w tej nowej, brutalnej rzeczywistości nie poradzili i znaleźli na społecznym marginesie. Tak czy inaczej, nie jest to świat społeczny, który się rozpada i odchodzi w przyszłość [!], ale świat, który dopiero się kształtuje” (ibidem, s. 254).

6 D. Słowik, *Atlas: Doppelgänger*, Kraków 2015. Dziękuję panu dr. Arturowi Hellichowi za polecenie mi tej książki.

Dziadek i morskie opowieści

Osią fabularną powieści są sceny spotkań narratorki i jej przyjaciółki Anny z dziadkiem Anny. Dziadek to fabulant (a może raczej konfabulant) snujący fantastyczne opowieści o przygodach z czasów, kiedy jako marynarz pływał po dalekich morzach i oceanach. Fragmenty, w których dziadek jest charakteryzowany przez narratorkę, prezentują kogoś, kto odsłania przed słuchaczami nieznanne, nierozpoznane wymiary rzeczywistości, bardziej barwne i ekscytujące niż te dostępne im na co dzień: „dziadek nagle rozrasta się do niezwyklej konstelacji obrazów, wspomnień, zapachów, dawno zapomnianych gestów, miejsc i historii, ze swoją skórą porzniętą zmarszczkami był jak pryzmat, który rozbił świat wokół nas, nagle piękniejszy i bogatszy, na nieskończoną ilość barw, pokazując je nam, zachwyconym, zatopionym w feerii kolorów i światła. patrzyliśmy więc w twarz dziadka, na blok i osiedle niczym przez pocięty, przezroczysty kryształ i tylko dlatego nie potrafiliśmy przypomnieć sobie rysów jego twarzy”⁷. „dziadek umiał patrzeć na rzeczy – spoglądając na nie, wydobywał je, zwielokrotniał, dodawał nowe wątki, pogłębiał kolory, zmieniał kształty, rozmiary i konteksty. czasem miałyśmy wrażenie, że wiele rzeczy stało się tylko dlatego, że dziadek je zobaczył, te momenty, kiedy dziadek zastygał zniecka przed oknem, wydawały nam się jakimś niezwykle otwarcie, zawsze miałyśmy wrażenie, że gdybyśmy spojrzały przez okno na osiedle z dziadkowego miejsca, dokładnie tak, jak patrzy on, natychmiast zrozumiałybyśmy wszystko”⁸.

Charakterystyki te zdają się przypominać słynny fragment z *Manekinów*, w którym opisywany jest Ojciec – ów fragment wybrany przez Jerzego Ficowskiego na motto *Regionów wielkiej herezji*: „Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykle tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji”⁹.

Podobieństwo wrażenia wywieranego na narratorach nie powinno jednak przesłaniać różnic między dziadkiem a Jakubem. Dziadek nie jest eksperymentatorem, nie wygłasza heretyckich traktatów-manifestów. Jest opowiadaczem, bajarzem. Odrzuciwszy perspektywę narratorki – od-

pierwsze
podobieństwo

7 Ibidem, s. 26–27.

8 Ibidem, s. 55–56.

9 B. Schulz, *Manekiny*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989 (BN I 264), s. 32.

tworzącej punkt widzenia małej dziewczynki – właściwie należałoby go nazwać mitomanem. Obserwujemy go jedynie w sytuacji opowiadania fantastycznych morskich opowieści, w których zwykle odgrywa rolę herosa o nadzwyczajnej sile, sprawności i pomysłowości. Opowiada je bardziej z potrzeby ekspresji niż dla zabawienia swych domorosłych słuchaczek.

Układ protagonistów (do którego przynależy również babcia Anny) może budzić skojarzenia ze sceną wygłaszania traktatu o manekinach. Jeśli dziadek odgrywa tu rolę Jakuba, a narratorka i Anna usytuowane są w roli słuchaczek – Poldy i Pauliny – to rolę Adeli bezceremonialnie przerywającej dyskurs Ojca odgrywa tu babcia Anny. Babcia dyscyplinuje dziadka, udaremniając jego szalone pomysły czy dosadnie demaskując konfabulacje. Przyjrzyjmy się scenie, w której dziadek snuje opowieść o swym udziale w nielegalnych walkach w klatce.

„– to był naprawdę świetny biznes... – wzdychał z nieskrywanym rozrzewnieniem. podobno razem z konstruktorem zarobili na walkach w klatkach sporo pieniędzy.

– myślicie, że za co to mieszkanie kupiłem? – machał ręką w stronę meblościanki, a my kiwałyśmy z uznaniem głowami. chociaż babcia twierdziła, że tak naprawdę dziadek wcale mieszkania nie kupił, tylko dostał od kopalni jak wszyscy inni.

– gównoś kupił, a nie mieszkanie, kopalnia ci dała! – wykrzykiwała”¹⁰.

Dosadne wtrącenie babci stanowi nie tyle sprostowanie nieprawdy, ile podważenie całej tożsamości pieczołowicie kreowanej przez dziadka. Jeśli jako czytelnicy staniemy po stronie babci, będziemy musieli uznać, że dziadek nigdy marynarzem nie był, a wiódł jedynie przeciętny żywot górnika w dobie PRL-u. Jego opowieści są zaś nie fragmentami fantastycznej autobiografii, lecz wytworem wyobraźni, który jest formą kompensacji osoby zdeklasowanej i czującej się zbędną w nowej rzeczywistości.

Replika babci jest też interesująca ze względu na zderzenie dwóch ideologii ekonomicznych. Dziadek, opowiadając o mieszkaniu kupionym za zarobione dzięki sile i sprytowi pieniądze, wpisuje się w ideologię czasów nowych, kapitalistycznych, z ich mitem silnej jednostki wykuwającej swój los swoimi rękami. Babcia, demaskując opowieść dziadka, ujawnia jego nieprzystawalność do tej nowej rzeczywistości i jej ideologii. Zdradza, że mieszkanie zawdzięcza on socjalistycznemu wariantowi państwa opiekuńczego, instytucji pochodzącej ze starych czasów, w nowej rzeczywistości zaś dyskredytowanej.

drugie
podobieństwo

kompensacje
wyobraźni?

Ważną rolę w opowieściach dziadka odgrywają mapy¹¹ mórz i nieznanych lądów trzymane na szafie i oglądane przez dziewczynki: „kiedy dziadek opowiadał o swoich podróżach, często uczył nas nowych, ważnych rzeczy o świecie, na przykład pokazywał nam swoją kolekcję map, a miał mapy ze wszystkich krajów i każda była inna. przed naszymi oczami wyrastały dziwne, nieznanne lądy, przypominające olbrzymie narośla czy guzy, pełne nowych nazw w obcych alfabetach”¹².

W oczach bohaterek mapy są rekwizytem symbolizującym czarodziejską władzę dziadka nad sferą tego, co cudowne i ukryte. Dziadek wobec map pozostaje sceptyczny, podkreślając, że odwzorowanie kartograficzne jest umowne i nikt tak naprawdę nie wie, jak przebiegają faktyczne linie brzegowe, a z kolei te rzeczywiście istotne, niedostrzegalne niewprawnym okiem granice nie są w ogóle na mapach wyrysowane. Mapy otwierają więc sferę przestrzennej nierozstrzygalności, która przenika wszystkie opowieści dziadka¹³. Pośród kolekcji map szczególną rolę odgrywa sporządzona przez dziadka legendarna mapa osiedla – nazywana apokryfem.

„anna nie potrafiła czytać map, tak jak czytał jej dziadek. myślę, że dlatego nagle przestała wspominać o mapie osiedla, słynnym apokryfie, o którym legendy szeptałyśmy sobie od tylu lat. nie wiem, czy mapa osiedla faktycznie istniała. podobno narysował ją dziadek na początku lat dziewięćdziesiątych. anna zawsze twierdziła, że kiedy była małą dziewczynką, widziała, jak dziadek ślęczał nad stołem obłożony wielkimi arkuszami, książkami, gazetami i zdjęciami, wyliczał coś zawzięcie i z werwą rysował na grubym żółtawym papierze, cały czas mrucząc do siebie pod nosem. podobno babcia była w tym czasie na dziadka śmiertelnie obrażona i jedyne, co można było usłyszeć z jej ust, to «stary bezwstydnik»”¹⁴.

Można tu dostrzec wyraźne odniesienie do tytułowego rekwizytu z opowiadania Schulza *Księga* – słynnego utraconego, lecz pamiętanego z wielką intensywnością wrażeń z dzieciństwa artefaktu. Mapa w powieści *Słowik* zostaje utracona w wyniku zabawnego zbiegu okoliczności – schowana przez dziadka do koperty zostaje zabrana omyłkowo

11 O motywie mapy u Schulza zob. M. Dajnowski, *Szpargał, artefakt, fantazmat. Mapa w Ulicy Krokodyli*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 7–29.

12 D. Słowik, op. cit., s. 37.

13 Nierozstrzygalność dotyczy też czasu, gdyż dziadek nie wierzy w chronologię, „twierdząc, że to najzwyczajniejszy zabobon. babcia mówiła, że mu się na starość wszystko pojechało, i pukała się w głowę, krzycząc:

– stary, sklerozę masz...!!!

ale on trwał nieugięty w swoich przekonaniach, zdecydowanie odbijało się to na logice i koherencji opowiadanych nam historii” (ibidem, s. 154).

14 Ibidem, s. 335–336.

przez księdza podczas kolędy. Zagubiony, zapoznany i nierozpoznawalny artefakt staje się materialnym łącznikiem z zamkniętą epoką dzieciństwa w latach dziewięćdziesiątych.

Lata dziewięćdziesiąte

Czas i miejsce akcji są w tej powieści określone stosunkowo ogólnie, aczkolwiek jest to czasoprzestrzeń o dużej wadze symbolicznej w porządku biograficznym i historycznym. To lata dziewięćdziesiąte, traktowane przede wszystkim jako fenomen egzystencjalny, przedstawiany za pomocą gęstego opisu, poddany namysłowi skupiającemu się na codzienności. Nowa rzeczywistość zostaje opowiedziana poprzez nagromadzenie opisów zachowań i obrazów przedmiotów. Miejsce akcji to blokowisko w postindustrialnej przestrzeni, której osią i sercem jest kopalnia (zapewne więc na Górnym Śląsku lub w Wałbrzychu). Miejsce to znaczące, gdyż pozwala na ukazanie skutków zderzenia starych i nowych realiów.

Lata dziewięćdziesiąte interesują Słowik nie w perspektywie wielkich przemian historycznych, lecz w perspektywie literackiej antropologii codzienności, materialności, raczej w perspektywie estetyki aniżeli etyki i polityki. Nie pojawiają się tu wprost słowa-klucze, słowa-obrazy, z którymi kojarzyć możemy przełom roku 1989, jak „magdalenka” (bynajmniej nie proustowska), „czwartego-czerwca-osiemdziesiątego-dziesiątego-roku-skończył-się-w-Polsce-komunizm”, „balcerowicz” czy „kuroniówka”. Z tych wielkich pojęć historycznych pojawia się tylko specyficznie mitologizowana „transformacja”. Oto początek powieści: „lata dziewięćdziesiąte to były ostatnie lata prawdziwej polski, czas przejścia.

naród był wtedy przedsiębiorczy, kręciło się złote biznesy, każdy kombinował, jak mógł, biegając po ulicach z czarnym neserem (zamykanym na szyfr, ostatni krzyk mody!), który boleśnie obijał się po nogach, gdy człowiek jechał autobusem”¹⁵.

Z jednej strony, lata dziewięćdziesiąte przywoływane są w nostalgiczny sposób jako lepsze „dawniej”, czas odmienny jakościowo, bardziej prawdziwie doświadczany, bardziej intensywny¹⁶, historyczny czas sakralny, nazwany „czasem przejścia”. Z drugiej strony, ta uwznioślająca apologia zostaje zdegradowana przez opis szczegółu modowego. Neser,

polski
fenomen

lepsze
„dawniej”

¹⁵ Ibidem, s. 11.

¹⁶ Intensywność nie ograniczała się do intensywnego spojrzenia dziecięcego. Również dorosłym lata dziewięćdziesiąte jawiły się jako lepsze i pełniejsze. Można doszukać się tu nawiązania do wielu internetowych memów nostalgicznie przywołujących lata dziewięćdziesiąte, tworzonych z perspektywy reprezentanta ostatniego pokolenia, które w dzieciństwie zdzierło kolana na podwórku.

noszony jako widoczny znak przynależności czy przynajmniej aspiracji do klasy średniej¹⁷, obija się o nogi przechodniów, co zdradza powierzchniowy wymiar przemiany. Nieporadnie trzymany, płaczący się wokół nóg rekwizyt biznesmena okazuje się elementem przebrania, które zupełnie nie pasuje do osoby właściciela. Podobnie zresztą jak poruszanie się autobusem, a więc środkiem transportu nie przystającym do obowiązującego wówczas wzorca sukcesu, w którym za wyznacznik prestiżu należałoby uznać posiadanie własnego samochodu.

„Transformacja” ukazana zostaje jako żywioł przekształcający życie ludzi. Słowu temu towarzyszą rozbudowane opisy zjawisk i zdarzeń konotujących przemiany. Tak na przykład zostaje ona przyrównana do stadium larwalnego życia owada. Figurą transformacji staje się też remont, a uciążliwe dla współmieszkańców z bloku odgłosy („całe lata dziewięćdziesiąte sąsiedzi wciąż wiercili, napełniając blok przeszywającym czaszkę głosem transformacji”¹⁸) jawią się jako somatycznie dotkliwy dźwięk dziejowego przełomu. Najciekawszy wydaje mi się jednak opis płynów eksploatacyjnych, wyciekających z samochodów przedsiębiorców dorabiających się na wydobyciu węgla¹⁹, które zdobiły parking swymi barwami: „parking pod blokiem zastawiony był głównie polonezami baronów węglowych, które (jak zresztą każdy inny samochód w tamtym czasie) gubiły olej i potem całe osiedle poznaczone było nieregularnymi tęczkowymi plamami. wyglądało to jakby magia transformacji zdrapywała z ulic monochromatyczny, szary komunizm (istniejący w naszej wyobraźni tylko w formie czarno-białych zdjęć), a z głębi przebijała, przecierała się, wzywała inna rzeczywistość; jakby z tego poloneza caro (z kratką, dostawczego, bo wiadomo, taniej na firmę) razem z kolorowym olejem wyciekał na ulicę tłustymi plamami cudowny i magiczny kapitalizm. powoli sączył się, już, zaraz miał rozdrzeć chodnikowe płyty, rozerwać popękany, popluty ledwo co asfalt

trauma
remontowa

17 Por. M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016, s. 144–145.

18 D. Słowik, op. cit., s. 12.

19 „kopalnia swoje złote czasy przeżywała na początku lat dziewięćdziesiątych, w okresie dzikiej transformacji i drapieżnego kapitalizmu. górników można wtedy poznać po okularach przeciwsłonecznych, których nie zdejmowali nawet do snu, bo ze względu na ciągłe przebywanie w kopalnianym mroku ich oczy były nadwrażliwe na światło” (ibidem, s. 23). To specyficzny rodzaj przekształcenia: osobliwa kontaminacja dwóch zjawisk społecznych. Pojawiająca się na progu lat dziewięćdziesiątych grupa indywidualnych przedsiębiorców eksponujących materialne oznaki sukcesu zostaje przez Słowik umiejscowiona w branży górniczej, zatem takiej, która dość boleśnie doświadczyła przemian gospodarczych. Nadto w branży, w której nie ma miejsca na indywidualną działalność, a ryzykowne, indywidualne eksplorowanie złóż, tzw. biedaszybów, stało się życiową koniecznością i znakiem ekonomicznie wykluczonych, przegranych transformacji. Zob. T. Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy*, Gdańsk 2009 (zwłaszcza część III: *Wałbrzych – Boguszów – Gorce*).

i wytrysnąć, rozlać się szeroką rzeką, niczym epifania demokracji, zalać całe osiedle, miasto, kraj, jak mawiali nasi rodzice bowiem, gutta cavat lapidem non vi, sed saepe cadendo, amen”²⁰.

Wizualność tego obrazu oparta jest na wtargnięciu barwy w przestrzeń szarą, waloryzowaną negatywnie²¹. Plamy oleju o intrygującej tęczącej kolorystyce ewokującej baśniowość stają się w oczach narratorki magicznym eliksirem, który przemienia rzeczywistość. Jednocześnie są nośnikami emocji związanych z oczekiwaniem na gwałtowną rewolucyjną zmianę – ukazaną tu przez obraz erupcji. Ale i tym obrazem literackim rządzi zasada degradacji. Źródłem tych barwnych zwiastunów przemiany są bowiem zdezelowane auta gubiące płyny, które zanieczyszczają środowisko. Również model poloneza caro wymieniony tu zostaje nie bez przyczyny – jako symbol zderzenia z kapitalizmem: głośno reklamowany²² pierwszy polski postkomunistyczny model samochodu, a jednocześnie ostatni polski model przed przekształceniem FSO w montownię koncernu Daewoo.

Miejsce akcji to osiedle bloków w niesprecyzowanym geograficznie mieście górniczym. Blokowisko, ów emblematyczny wytwór starego świata (sprzed lat dziewięćdziesiątych) z jego założeniami społecznymi i zdegradowanym wymiarem materialnym, wrzucone zostaje w czasy nowe. Osiedle to przestrzeń tajemnicy i niespodzianki, ciągłej przemiany pod osłoną pozornego podobieństwa. Słowik posługuje się zarówno toposem labiryntu, jak i biologicznymi obrazami bujnego, nieposkromionego rozrostu, metaforyką somatyczną. Nie tylko zresztą bloki, ale i kopalnia, centralny punkt miasta, przedstawiona jest w ten sposób.

To inny obraz osiedla niż halucynacyjna przestrzeń, po której w oparach białego proszku porusza się dresiarz Silny w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* Doroty Masłowskiej. Odmienny też niż blok Babel, w którym niczym w klatkach wiodą swoje rozbite żywoty wykorzenieni lokatorzy z awansu społecznego – bohaterowie *Piaskowej Góry* Joanny Bator. Osiedle staje się scenariem tego intensywnego, obfitego w doznania życia lat dziewięćdziesiątych, czasów, kiedy wszystko jawiło się jako lepsze i pełniejsze: „imprezę kończyło się albo nad ranem, albo nad kibelem, a wódka była wtedy zupełnie inna niż teraz, smaczna i nawet ciepła pita bez przepitki”²³.

magia oleju

bodiaki
bloków

²⁰ D. Słowik, op. cit., s. 33.

²¹ Kojarzy mi się ten fragment z konceptem reklamy chrupków właśnie z lat dziewięćdziesiątych, w której do wieloosobowej sypialni w ponurym internacie czy sierocińcu prowadzonym przez zakonnicę wchodzi animowany królik (logo marki) z chrupkami, inicjując beztróską zabawę. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=sUJmvzw0QGM> (data dostępu: 9 V 2018).

²² Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=gXT7Qu5-J6k> (data dostępu: 9 V 2018).

²³ D. Słowik, op. cit., s. 72.

Ale w powieści *Słowik* pojawia się też inna wizja osiedla. W swego rodzaju powieści o powieści – historii o „sadoskim” – osiedlowa scenaria przyjmuje rys postapokaliptyczny. Zamieszkałe przez tylko pięcioro mieszkańców opuszczone blokowisko, na skraju miasta, pełne pustych mieszkań eksplorowanych przez bohatera w poszukiwaniu listów pomocnych w rozwiązywaniu problemów spadkowych, jawi się jako przestrzeń po katastrofie, zdegradowana, pozostawiona na marginesie świata, który jej już nie potrzebuje. O ile pierwszy obraz osiedla jest nośnikiem nostalgii, o tyle drugi stanowi medium krytycznego spojrzenia na skutki transformacji²⁴. Działanie bohatera – poszukiwanie listów pozwalających na rozwikłanie tajemnicy z przeszłości – może być odczytane również jako metafora pracy samej autorki, która w powieści praktykuje archeologię pamięci widmowych lat transformacji.

Obrazom osiedla jako dzikiej, żyjącej własnym życiem, zagadkowej przestrzeni towarzyszą enumeracyjne mikrospojrzenia na przestrzeń mieszkań z całą materialnością lat dziewięćdziesiątych: „podłogi w mieszkaniach wyścielone były ciemnymi wykładzinami i pluszowymi dywanami w kwiatowe wzory, przetartymi tu i ówdzie aż do osnowy, jak mapy ukazujące codzienne trasy wędrówek poprzednich lokatorów. ściany pokryte błyszczącymi tapetami, obwieszane były jaskrawymi pejzażami pełnymi jeleni, wodospadów i jeżusów, a złote krzyże zlewały się z żółtą boazerią. pod ścianami ustawiono wysiedziane, zapadające się wersalki o konsystencji starych, zwiotczałych ciał, przykryte burymi zaćmionymi kocami i ciężkimi, sztywnymi narzutami. we wszystkich mieszkaniach pyszniła się ta sama meblościanka, w dwóch odcieniach okleiny imitującej drewno – ciemnej oraz tak jasnej i jaskrawej, że prawie żółtej. meble, chociaż identyczne, ułożone były w różnych konfiguracjach, ugięły się też pod ciężarem przedziwnych bibelotów, porcelanowych figurek, zestawów szklanek w plecionych koszykach, pluszowych zabawek, wazoników z plastikowymi kwiatami, piętrzących się w stosach roczników starych magazynów czy zakurzonych, żółkniętych książek. jedna rzecz tylko była niezmienna – w każdym mieszkaniu, w dużym pokoju, w samym centrum meblościanki królowała przeszklony barek wypełniony rodzinnym bogactwem: grubo rżniętymi ślubnymi kryształami, które w słoneczny dzień rozsiewały wokół tęcze plamki”²⁵.

made in PRL

24 „W miarę upływu lat proza w coraz mniejszym stopniu ukazywała alternatywy, w coraz większym zaś koncentrowała się na demonstracji niszczących skutków działania ustroju – zwłaszcza wtedy – gdy nic go nie hamuje. Zamiast perswazji pisarze stosowali szantaż, zamiast diagnozy – lament i napomnienie”. P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 39.

25 D. Słowik, op. cit., s. 65–66.

Kumulacja detali przedstawionych z troską o najdrobniejsze szczegóły i uwagą na różnorodne doznania (barwy, faktury, wrażenia dotykowe) ma, z jednej strony, funkcję opisową. Służy ukazaniu estetyki codziennej czasów transformacji z jej charakterystycznymi elementami, odziedziczonymi niejako po starych czasach (meblościanka, kryształ, zniszczone meble), z jej tandetą gromadzonych w nadmiarze przedmiotów i kiczem obrazów. Z drugiej strony, służy nawiązaniu szczególnej nostalgicznej więzi z odbiorcą o wspólnym z autorką doświadczeniu biograficznym. Czytelnik może w tych wyliczeniach odnajdywać przedmioty zapisane w swej pamięci, przywołując w wyobraźni lata dziewięćdziesiąte wraz z ich aurą emocjonalną, wizualną, materialną.

Duchy przełomu

Rok po ukazaniu się powieści *Słowik* wydana została książka Olgi Drendy *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*. Drenda, wychodząc z pozycji antropolożki kultury, przedstawia przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przez pryzmat widmowych wspomnień życia codziennego i jego osobliwej estetyki. Równie ważnym składnikiem projektu Drendy co książka jest strona internetowa na portalu społecznościowym. Wokół niej tworzy się wspólnota osób wymieniających się przypominanymi artefaktami tudzież reakcjami na ich wspomnienia; społeczność osób, którym wspólne jest znajome „połączenie osobliwości, absurdu, nostalgii i niepokoju”²⁶ zakorzenione we wspomnieniach tych czasów²⁷. Tytułowy koncept Drendy nawiązuje (pod względem słotwórczym) do derridiańskiej *hantologie*, ale autorka przyznaje się też do inspiracji koncepcjami takimi jak *hautology* Marka Fischera czy *retromania* Simona Reynoldsa: „Słowo «duchologiczny» zaczęło pasować do amatorskich, koślawych okładek książek, pełnych zakłóceń, przesyconych kolorów i «śniegu» obrazów z Telewizji Edukacyjnej, na wpół zapomnianych dobranocek, marzeń z wideokasety, blaknącego graffiti, kawiarni wyłożonych sztucznym marmurkiem, słońca nad azbestowym osiedlem albo blokiem typu Lipsk, z którego nagle wyrasta antena satelitarna”²⁸.

Drenda opisuje szereg zjawisk związanych głównie z wizualnością i materialnością czasu transformacji, takich jak: kolorystyka zdjęć, wystrój wnętrz, piracki rynek fonograficzny czy fascynacja ezoteryką

duchologia

²⁶ O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*, Kraków 2016, s. 9.

²⁷ „Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?”. B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 105.

²⁸ O. Drenda, op. cit., s. 9.

i zjawiskami paranormalnymi (jak i fenomenem popularności Anatolija Kaszpirowskiego). Drenda deklaruje, że nie chce wpisywać się w żaden z mitów transformacji. Ani w jasny, określający ją jako wielki historyczny sukces, ani w ciemny, przedstawiający przemianę jako katastrofę społeczną i ekonomiczną.

Przemysław Czapliński, komentując *Duchologię polską*, zauważa, że autorka nie tyle unikała opowiedzenia się za jednym z dwóch antytecznych mitów transformacji, ile opowiedziała mit trzeci: „Mówi on, że na przełomie lat 80. i 90. – w warunkach ustrojowej zmiany – Polacy wytworzyli chałupniczą wersję kapitalizmu, mniej dostatnią od zachodniej, za to bardziej dostępną, opartą na licznych nielegalach i półlegalnościach, ale tanią i masową. Wszystko, co powstało w tamtym okresie: kasyty, wystrój wnętrz, podrabiane ubrania markowe, sprzęt elektrotechniczny, fantazyjne wzornictwo okładek, handel obnośny i obwoźny, sprzedaż ze «szczęk» i na targowiskach – wszystko to poznikało”²⁹.

Wszystkie te rekwizyty i znaki rodzimego kapitalizmu poznikały w dwojaki sposób. Po pierwsze: materialnie – usunięte przez regulacje prawne dotyczące handlu chodnikowego i poszanowania praw autorskich tudzież wyparte przez konkurencję zagraniczną. Po drugie: zniknęły z pamięci społeczeństwa. „Zbiorowość wyparła ten etap jako siermiężny, obciachowy, nie-dość-zachodni, zdradzający orientalne oblicze polskiego społeczeństwa. W miejsce obciachu wstawiono więc globalne symbole kultury masowej («Rambo», «Terminator», Julia Roberts jako «pretty woman»), które zakryły polski płaskowyż biedy makiety nowoczesności”³⁰.

Istotą doświadczenia duchologicznego nie jest jednak zwyczajna widmowość i nieokreśloność wpisana w naturę wszelakich wspomnień, a zwłaszcza tych z dzieciństwa. Jest nią zakorzenienie w materialności konkretnego momentu historycznego. Doświadczenie duchologiczne ma swoje ramy czasowe i swój kontekst polityczny, ma też swój język opisowo-wartościujący. Ramy czasowe to lata 1986–1994, czyli od początku reform gospodarczych wprowadzających w Polsce gospodarkę wolnorynkową do wprowadzenia ustawy o prawach autorskich i denominacji złotego. Kontekstem politycznym jest tu przekształcenie niewydolnego systemu gospodarki centralnie planowanej w obiecujący dobrobyt system gospodarki kapitalistycznej wraz z optymistyczną ideologią tej transformacji, głoszącą pościg za Zachodem, jego standardami instytucjonalnymi, jakością życia i bogactwem.

trzeci mit
przemiany

„makieta
nowoczesności”

29 P. Czapliński, *Widma transformacji*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6758-widma-transformacji.html> (data dostępu: 25 V 2018).

30 Ibidem.

Język doświadczenia duchologicznego jest jednak nacechowany głównie negatywnie: akcentuje on tandetę, brzydotę, deformację i sztuczność. Końcowy akapit *Ulicy Krokodyli* Schulza jawi się w tym kontekście jako zaskakująco trafne opisanie cech transformacji 1989 roku: „Widocznie nie stać nas było na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlórocznych gazet”³¹.

Oto więc istota doświadczenia duchologicznego: poczucie zawstyżenia i zażenowania wywołane rozdźwiękiem między oczekiwaniami i obietnicami lepszego świata a skromnością środków niewystarczających do spełnienia tych oczekiwań³². Duchologiczne jest tym samym niesamowite – to docierające poniewczasie, nieznajdujące uprzednio wyrazu poczucie dojmującego wykluczenia ekonomicznego, peryferyjności, która czyni ideę „gonić Zachód” nierealizowalną³³.

Szkoła duchologów?

Zarówno Olga Drenda, jak i Dominika Słowik (ale i autorki cytowanych powyżej książek o momencie przełomu – Magda Szcześniak i Agata Pyzik – jak również sam autor niniejszego tekstu) to osoby urodzone w przedostatniej dekadzie XX wieku. Fenomen estetyki codzienności lat dziewięćdziesiątych jest przywoływany, rozpoznawany i opisywany przez pokolenie lat osiemdziesiątych, zatem przez osoby, które doświadczały przemian *in statu nascendi*, a przede wszystkim same kształtowały się równocześnie z nową rzeczywistością, w czasie gdy i ona nabierała kształtów, początkowo upiornie siermiężnych, a stopniowo coraz bardziej standardowych.

Czy zatem transformacja jawi się jako genialna epoka, a jej przywoływanie jako wywoływanie duchów dzieciństwa? Czy tu również może przyjść nam w sukurs Bruno Schulz, przypisujący szczególne znaczenie roli dzieciństwa jako perspektywy uprzywilejowanej poznawczo i artystycznie? W słynnym liście do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 autor *Wędrówek sceptyka* pisał: „Gdyby można było uwstecznić rozwój,

31 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 80.

32 W 1992 roku Jerzy Ficowski w wywiadzie z cyklu „Z pisarzami po Warszawie” dla czasopisma „Życie Codzienne” został zapytany o porównanie dawnej Warszawy z Warszawą współczesną. Odpowiadając, nawiązał właśnie do *Ulicy Krokodyli*: „Dawna Warszawa jest mi bliższa. Dzisiejsza, ze śmiesznym blichтром, reklamami i zarazem z ruderami, przypomina mi kalekę a pretensjonalną «ulicę Krokodyli» z prozy Brunona Schulza”. *Między Ameryką i Annapolem. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Stefan Jurkowski*, w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył P. Sommer, Sejny 2010, s. 645. Pierwodruk: „Życie Codzienne” 1992, nr 61 (z 4 IX, z cyklu „Z pisarzami po Warszawie”).

33 O marginalizacji głosów krytycznych wobec transformacji zob. A. Pyzik, *Biedni, ale sexy. Zderzenia kulturowe na wschodzie i zachodzie Europy*, przeł. M. Wojtyna, Gdańsk 2018, s. 28.

osiągnąć jakąś okreśną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa. To by dopiero była dojrzałość»³⁴.

„zajrzeć do
dzieciństwa”

Dzieciństwo jako czas szczególnej intensywności, pełni przeżyć, staje się u Schulza postulatem artystycznym i egzystencjalnym. Odwraca on tym samym kumulatywny model rozwoju człowieka, w którym osiąga się dojrzałość przez gromadzenie nowych doświadczeń i przeżyć. Wyrażenie „dojrzeć do dzieciństwa” kusi też inną interpretacją, która jednak wymaga dokonania pewnych przesunięć semantycznych i gramatycznych. Wyraz „dojrzeć” odnosiłby się tu nie do dojrzewania, ale do percepcji wzrokowej (jak „ujrzeć”, „spojrzeć” itp.). „Dojrzeć do dzieciństwa”, czytane jako kontaminacja zwrotów „dojrzeć dzieciństwo” i „zajrzeć do dzieciństwa” (jak się zagląda do skrytki z rupieciami), oznaczałoby ponowne spojrzenie w świat dziecięcych wrażeń i przeżyć. Takie odczytanie, choć kuszące, pozostaje jednak ciągle nadużyciem interpretacyjnym. Wszak w kolejnym zdaniu pisze Schulz do Pleśniewicza: „to by dopiero była dojrzałość”, rozwiewając wątpliwości, jak należałoby rozumieć wyraz „dojrzeć”.

Z kolei w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza (opublikowanym w czasopiśmie „Pion”, w numerze 34–35 z 1935 roku) pisał Schulz o szczególnych obrazach pamiętanych z dzieciństwa, które „stanowią program, statuują żelazny kapitał duszy, danym nam wcześniej w formie przeczuć i na wpol świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać”³⁵.

Dzieciństwo okazuje się rezerwuarem obrazów i widm nawiedzających później wyobraźnię twórcy i obiecujących klucz do zrozumienia jego tożsamości. Schulzowskie mitologizowanie jest więc formą autoanalizy, dopuszczenia do głosu fantazmatycznych obrazów z dzieciństwa, traktowanego jako etap rozwojowy uprzywilejowany poznawczo i twórczo. Przesłana Witkacemu deklaracja Schulza pozostaje bliska psychoanalitycznej idei sceny pierwotnej, a może nawet bardziej stanowi antycypowany rewers krytyki tematycznej, poszukującej w twórczości artysty tematów i fantazmatów, które powtarzają się obsesyjnie w kolejnych dziełach i konstytuują jego wyobraźnię.

34 List B. Schulza do A. Pleśniewicza z 4 III 1936, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 120–121.

35 List B. Schulza do S. I. Witkiewicza, w: *ibidem*, s. 106.

Czy zatem pisanie narracji duchologicznych, eksplorujących osobliwą nostalgiczną czasoprzestrzeń ostatniej dekady XX wieku, nie stanowi swego rodzaju archeologii własnego doświadczenia, pytań o żelazny kapitał tych, których „genialna epoka” pokrywała się z „genialną epoką” młodego polskiego kapitalizmu? Zaczniemy jednak od postawienia kwestii odwrotnej. Czy Schulz uprawiał prozę duchologiczną? Na ile jego praktyki przywoływania tego, co przeszłe, mogą być uznane za analogiczne do duchologicznych praktyk autorów współczesnych?

Schulz
duchologiem?

Pewną analogię wobec nostalgicznych narracji z lat dziewięćdziesiątych w stylu Drendy można dostrzec w opowiadaniu *Księga*. Przedmiotem mityzacyjnych operacji jest tu nie krąg rodzinny, lecz fragment rzeczywistości kulturowej przełomu wieku XIX i XX. Narracja skupia się wokół artefaktu pamiętanego z dzieciństwa jako coś zdumiewającego i wspaniałego, a później odnalezionego w postaci zdegradowanej i poniekąd sprofanowanej. Przeglądany szpargał to w istocie kilkanaście wyrwanych kart z ogłoszeniami i anonсами reklamowymi. Narrator z osobliwym połączeniem ironii i empatii opisuje bohaterów i przedmioty kolejnych kart: Annę Csillag³⁶, która „dostała łaski oświecenia, otrzymała znaki i wskazówki i sporządziła specyfik, lek cudowny, który jej głowie przywrócił urodzajność”³⁷, leczniczy fluid z łabędziem marki Elsa, którego skuteczność uwiarygodniona była przez całą stronicę „świadcstw uwierzytelnionych, wzruszających relacji osób, na których cud się dokonał”³⁸, subiektów, katarzyniarzy, popadającego w coraz większy bełkot mistrza czarnej magii – pana Bosco z Mediolanu, c.k. prekursora coachingu i treningu rozwoju osobistego³⁹ czy demonstrowającą demoniczny erotyzm Magdy Wang, która „oświadczała z wysokości ściągniętego dekoltu, że kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad, i że jej specjalnością jest łamać najsilniejsze charaktery”⁴⁰.

empatia
i ironia

Ów „Autentyk, święty oryginał”⁴¹, rozpalający wyobraźnię Józefa i wprawiający go w ekstazę, składa się z szeregu tandetnych ogłoszeń reklamowych. Wywołują one odczucie sztuczności, deformacji, bezsensu. Można odnieść wrażenie, że kolejne opisywane przez narratora postacie pochodzą z jakiejś sceny teatru marionetek. Oto parada manekinów.

36 O kontekstach kulturowych postaci Anny Csillag zob. M. Kitowska-Łysiak, „Ja, Anna Csillag...”, w: eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007.

37 B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 110.

38 Ibidem, s. 111.

39 „Na tych ostatnich stronicach, które w sposób widoczny popadały w majaczkliwe bredzenie, w jawny bezsens, jakiś gentleman ofiarowywał swoją niezawodną metodę, jak stać się energicznym i stanowczym w decyzjach, i mówił wiele o zasadach i charakterze”. Ibidem, s. 114.

40 Ibidem.

41 Ibidem, s. 115.

Obrazy przynoszone przez Księżę-Autentyk zdają się być skonstruowane na zasadach prezentowanych w *Traktacie o manekinach*. „Nie zależy nam – mówił on – na tworcach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmujemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione”⁴².

estetyka
anonsu

Estetyka anonsu wytwarza twory efemeryczne, zawsze gotowe do zastąpienia przez twór nowy, nieopatrzony; prezentuje bohaterów wprowadzonych do jednej funkcji, jak Anna Csillag zredukowana do roli nosicielki bujnych włosów czy kataryniarze odgrywający stale tę samą melodię. Cechuje się nachalną niewysublimowaną perswazyjnością, która już utraciła swą moc i dlatego może wzbudzać oszałamiające, choć ambiwalentne wrażenia estetyczne.

jednak
różnice

Księga nie jest jednak narracją o odnajdywaniu śladów dzieciństwa. Oglądanie szpargału wpisuje się w ramę narracji mitycznej. Celem schulzowskiej archeologii głębi nie jest bowiem przywoływanie wspomnień, lecz umieszczenie własnego doświadczenia w kontekście historii mitycznych. Mitologizacja przeszłości to wpisanie doświadczenia w struktury mityczne, odnalezienie mitu we własnym doświadczeniu. Przede wszystkim jednak różnica między mitologiem Schulzem a współczesną „szkołą duchologów” eksplorującą materię lat dziewięćdziesiątych tkwi w koncepcji czasu. U Schulza jest to czas cykliczny, umieszczający przedstawiane wydarzenia w rytmie narodzin, rozkwitu i upadku. Jak pisze Jerzy Jarzębski: u Schulza „wszelkie ludzkie fabuły, wszelkie w ogóle «dzianie się» ma charakter powtarzalny, umieszczone jest w jakimś temporalnym cyklu, najczęściej rocznym. Idea tego cyklu z mitologii pochodzi, a zapewne też z Nietzschego. U Schulza cykliczność, co bodaj najważniejsze, jest nie tylko wielopostaciowa (cykle są astronomiczne, przyrodnicze, obrzędowe, obyczajowe, handlowe i tak dalej), ale też wielowymiarowa (cykle mają wymiar doby, roku, życia ludzkiego, epoki historycznej)”⁴³.

W powieści Dominiki Słowik czas ma postać linearną. Przedstawieniem rzeczywistości rządzi w niej metaforyzacja, ale nie mitologizacja. Jest to pozorna opowieść o dorastaniu, pseudo-*Bildungsroman*, nie pokazuje bowiem etapów dojrzewania, lecz dwa plany czasowe –

⁴² Idem, *Traktat o manekinach, albo Wtóra Księga Rodzaju*, w: ibidem, s. 35.

⁴³ J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 10.

utracone „dawniej” konfrontowane z pustym „teraz”. To opowieść nie o powracaniu tego samego, tych samych odwiecznych, archetypicznych sytuacji, lecz o nieuchronnej utracie tego, co przemija: „gdyby ktoś zapytał mnie, kiedy anna wyruszyła w podróż, nie umiałabym odpowiedzieć – myślę, że ona sama rozłożyłaby bezradnie ręce.

coraz bardziej przyzwyczajona do jej częstej nieobecności, przestałam nawet zauważać, że anny nie ma, nie robiła tego chyba świadomie czy z rozmysłem, może po prostu walczyła trochę sama z sobą, zupełnie jak wtedy, gdy latem zmuszamy się, żeby wejść głębiej do lodowatego jeziora, oswajała się, nabierała głęboko powietrza w płuca, po czym nagle cofała się, nie wiadomo czym przestraszona.

podróż anny była powolna i stopniowa, jakby sama przed sobą nie chciała się do niej przyznać, aż wreszcie któregoś dnia zniknęła całkiem, zupełnie przepadła w świecie i nigdy już nie wróciła na osiedle.

czasem myślę, że może inaczej niż anna nie da rady.

bierze się przecież na siebie te wszystkie drogi, wszystkie bezkresy, niewypowiedziane nazwy krain, nieskończone, zamazane horyzonty, ciszę i błędzenie – inaczej więc nie da się w podróż wyruszyć niż powoli, stopniowo i z trudem, jakby sprawiało to ból.

w końcu to proces, który trwa całe życie⁴⁴.

nieuchronne

44 D. Słowik, op. cit., s. 340–341.

×

Tymoteusz Skiba: Schulz w książeczce do nabożeństwa czyli *Mesjasz* Wojciecha Żmudzińskiego

Poszukiwania *Mesjasza* trwają nieustannie od czasów Izydora Friedmana, przyjaciela Brunona Schulza, naocznego świadka tragicznych wydarzeń z 19 listopada 1942 roku. Z upływem lat zagubione rękopisy niepostrzeżenie przeistoczyły się w mityczny artefakt, godny legend arturiańskich. Poszukuje go garstka odważnych schulzologów i schulzoidów¹, gotowych poświęcić na szali swoje życie naukowe i artystyczne. Wizja powieściowego Świętego Graala jest zresztą całkowicie uzasadniona, gdyż w jego źródłosłowie zapisane jest słowo „księga”². Jednak Graal to przede wszystkim naczynie nierozzerwalnie związane z osobą Jezusa. Jego późniejsze poszukiwania podyktowane są chęcią zdobycia ziemskiego skarbu, ale przede wszystkim oznaczają kontakt ze Zbawicielem. Podobnie jest z rękopisami *Mesjasza*, których domniemana wartość pieniężna rośnie razem z ich legendą³, a śledzenie zawiłych losów powieści ma w sobie coś mistycznego. Po pierwsze, kontakt ze zmarłym pisarzem, po drugie, unosząca się nad każdym schulzologicznym śledztwem niezwykła wizja Księgi z opowiadania otwierającego *Sanatorium pod Klepsydrą*, i po trzecie, tytułowy Zbawiciel we własnej osobie.

-
- 1 Według terminologii Branislavy Stojanović schulzoidzi to wszyscy artyści, którzy w sposób świadomy i celowy nawiązują do twórczości Brunona Schulza. Zob. B. Stojanović, *Bursztynowe skojarzenia, czyli schulzoidzi na Bałkanach*, w: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak i W. Panasa, Lublin, 2003 s. 515–532.
 - 2 J.E. Cirlot, hasło: *Graal*, w: idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012.
 - 3 Niewielkie szkice Schulza sprzedają się nawet za 60 tysięcy dolarów, zob. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/israeli-art-n09240/lot.68.html> (dostęp: 5.01.2017).

W powieści Wojciecha Żmudzińskiego celem poszukiwań jest właśnie ten osobowy Mesjasz, pozbawiony kartek, odręcznego pisma i kursywy w zapisie. Rękopisy Schulza są już bowiem odnalezione i bezpiecznie spoczywają wśród eksponatów Muzeum Ziemi Drohobyckiej przy ulicy Szewczenki. W pierwszym rozdziale autor bezceremonialnie dostarcza nam obszerny fragment *Mesjasza*, w którym zamiast magicznego klimatu *Sklepow cynamonych* doświadczamy epatowania wszelkimi schulzowskimi rekwizytami. Podobnie jest w całej powieści. Dość szybko zdajemy sobie sprawę, że jesteśmy świadkami bombardowania Schulzem. Wszechobecne manekiny, cynamon, dziwnie zachowujące się ptaki, płonąca ptaszarnia, Franz Kafka, kabaliści, Adela, karaluchy, teatr kukielkowy, maski, księgi, rękopisy, zatrzymywanie czasu, wizje senne i marzenia, willa Bianki, Rilke, żydowskie podania i tak dalej.

W dodatku sami bohaterowie Żmudzińskiego objawiają się jako schulzowskie reminiscencje. Na przykład bezdomny staruszek Misza, wspominając swoją nauczycielską przeszłość, niemal cytuje list Schulza do Waława Czarskiego: „Mówi pan o stosowaniu terroru. To zawsze mnie napawało wstrętem. Nie żałuję, że nie tłumiliem w uczniach naturalnych popędów, że nie karciliem ich za piękne wybryki i żywiołowy wandalizm”⁴. Cristina to z kolei uświęcona wersja Tłui.

Podobnych inspiracji jest więcej i niestety nie należą one do stylizacyjnych perełek literatury. Choć należy przyznać, że zadanie podjęte przez autora było niezmiernie trudne. Próba opisu Księgi dokonana przez Żmudzińskiego jest całkiem przyzwoita (s. 66), jednak czytelnikom Schulza fragment ten wyda się epi-goński i nieudany, z uwagi na swoją jednostronność i monotonię. Na duże uznanie zasługuje jednak fakt, że jezuita, ojciec Wojciech Żmudziński, pamięta, że Księga Schulza to także *Xięga bałwochwalcza*.

Wbrew temu, co można by podejrzewać, duchowny nie przemilcza Schulzowskiego erotyzmu. Już na pierwszej stronie czytamy o białych udach listonoszki, a później wielokrotnie powraca obraz nagiej kobiecej stopy – „wyłuskanej z trzewika, wyprężonej do pocałunku” (s. 47). W wyniku sprytnych zabiegów autora stopa zyskuje tu jednak wymiar religijny i traci swoją masochistyczną symbolikę, właściwą dla *Xięgi* i kusicielki Adeli. Mycie czyichś stóp to przecież stary obrzęd chrześcijański, symbolizujący pokorę i miłość bliźniego. Ta duchowa miłość, która nie wyklucza zachwyty nad ludzkim ciałem, jasno została tu przeciwstawiona zimnemu pożądaniu, symbolicznie wyrażonemu przez posążek Wenus. Regiony wielkiej herezji zostają więc poświęcone i zbawione. Mimo to bohate-

4 W. Żmudziński SJ, *Mesjasz*, Gdynia 2012, s. 63. W wersji Schulza brzmi to bardzo podobnie: „Dlaczegoż skazany jestem – ja, przyjaciel natury i jej elementarnych przejawów – przeciwstawiać się jej, tłumić w dzieciach jej naturalne i piękne popędy i wybryki, jej żywiołowy wandalizm [...] gwałtowne i rozpaczliwe środki terroru, do których się posuwam [...], przejmują mnie wstrętem” (zob. B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2008, list nr I 57).

rowie powieści mogą sobie trochę poświntuszyć (pada nawet słowo „orgazm”!), co wyraża się głównie we wzajemnym podglądactwie. Jednak wszystkie te zachowania, jak sugeruje autor, następują na skutek bliskości Raju, gdzie definitywnie zapomina się, czym jest uczucie wstydu.

To jednak nie najważniejsze schulzowskie tropy w *Mesjaszu*. Jak wiadomo, w każdej dobrej powieści o Schulzu musi pojawiać się jego potomek. U Żmudzińskiego obserwujemy ich niezwykle rozplenienie. Narrator okazuje się wnukiem Brunona, który w spadku po ojcu (synu Schulza) przejął misję poszukiwania Mesjasza, zwiedził cały świat, aż trafił w końcu do Drohobycza. W toku powieści tworzy nową wielopokoleniową rodzinę, której członkowie stają się, na drodze powinowactwa, kolejnymi wnukami i prawnukami Schulza.

Z uwagi na tak liczne potomstwo znalezienie rękopisów *Mesjasza* było wręcz nieuniknione. Na ich trop trafiła jedna z bohaterek Żmudzińskiego, o imieniu Natalia (przyszywana prawnuczka Schulza). Na kartach powieści opowiada wnukowi Schulza (prawdziwemu), że od dzieciństwa prześladował ją sen z ich dziadkiem w roli głównej, który podawał jej zapisany na kartce adres, mówiąc: „mussis ją odnaleźć”. Kiedy bohaterka weszła w wiek dojrzałości, pojechała tam bez zawahania. Gospodarzem okazał się przemity i skruszony staruszek, znany także jako nazista Karl Günther. W swojej powieściowej wersji niemiecki oprawca dożył sędziwego wieku, mieszkając w Berlinie pod zmienionym nazwiskiem. Podobno zabójstwo Schulza nie dawało mu spokoju, choć 19 listopada 1942 roku zabił niejednego Żyda. W podziękowaniu za wizytę Günther wręczył Natalii rękopis *Mesjasza*, choć nie wiadomo, jak wszedł w jego posiadanie. Czyżby Schulz chodził po chleb razem z całym swoim archiwum?

W każdym razie tak został odnaleziony Święty Graal schulzologii. Jednak czym on w zasadzie jest dla bohaterów powieści? Z pewnością nie dziełem literackim. Po ich wypowiedziach można się domyślić, że to jakby współczesny dodatek do Biblii, nie heretycki apokryf, ale natchniona wizja nadejścia Zbawiciela, zbieżna ideologicznie z przekazem książki Wojciecha Żmudzińskiego. Samo przesłanie zaś oceniam bardzo pozytywnie. To przede wszystkim przekonanie, że Kościół jest tak mocno „skuty łańcuchami religijnych przepisów” (s. 145), że nigdy nie odnajdzie Mesjasza, który znajduje się po prostu w drugim człowieku. Oczekujemy anielskich zastępów i Gwiazdy Betlejemskiej, zdaje się mówić autor, podczas gdy zbawienie jest w nas samych, na wyciągnięcie ręki, w nieskrępowanej i spontanicznej miłości do otaczających nas ludzi – bez względu na rasę, wyznanie, wygląd i stan konta.

Żmudziński zaleca wolność myśli i spontaniczność uczuć, sprzeciwia się społecznej agresji i duchowemu terrorowi, który stwarza społeczeństwo manekiniów, jednocześnie jednak brutalnie zamyka w jednej formie autora *Sklepów cynamonowych*. Schulz staje się manekinem, pacynką, która podskakuje zgodnie z wolą ukrytego za zasłoną lalkarza, niczym figura woskowa z *Traktatu*, trwająca w „gwałtem narzuconej formie, będącej parodią”. Tej martwoty materii, za-

stygnięcia w niezmiennej formie figury woskowej Jakub obawiał się najbardziej. Metamorfozy, przewrotność, atmosfera groteskowego karnawału to zjawiska najbardziej pozytywne w Schulzowskim świecie, w przeciwieństwie do statyczności i apatii świata symbolizowanego przez Franciszka Józefa I w *Wiośnie* – to świat nudny, ubogi i przewidywalny, podobnie jak Schulz w wersji Żmudzińskiego.

Postać Brunona z Drohobycza, współczesnego Jezusa z Nazaretu, autora Ewangelii pod tytułem *Mesjasz*, zapowiadającej przyjsie Zbawiciela, jest całkowicie nieprzekonująca. Mam wrażenie, że ta historia nie ma nic wspólnego z prawdziwym Schulzem i jego twórczością. Z całego bogactwa sklepów cynamonowych, markownika i straconych książek *in partibus infidelium* pozostał jedynie tytuł zagubionego i niekoniecznie ukończonego utworu, który z oczywistych względów pasuje do koncepcji Żmudzińskiego. Kuglarskie żonglerki rekwizytami z uniwersum *Sklepów* i *Sanatorium* tylko potęgują odczucie instrumentalnego potraktowania pisarza.

Powieściowy świat Żmudzińskiego to miejsce, gdzie wbrew pozornemu chaosowi i surrealistycznej narracji, markowanej przez oniryczne i dziwaczne wydarzenia, wszystko jest jednowymiarowe jak Cesarz Franciszek i papierowe jak ulica Krokodyli. Bohaterowie niczemu się nie dziwią i odpowiadają błyskawicznie na swoje najtrudniejsze pytania, bez najmniejszego zajknięcia. Mimo zewnętrznych różnic wszystkich cechuje ta sama mdła dobroć i przewidywalność. Moją ostatnią nadzieją na rozbicie tego świata skonstruowanego z gipsu i *papier-mâché* był dziadek Misza, stary nauczyciel i alkoholik, który zamiast prowadzić lekcje, wolał chodzić z uczniami na imprezy. Czekałem, aż potwierdzą się słowa o jego pijackich wyczynach i w końcu przechodzi z alkoholem, inicjując tym samym ciąg niespodziewanych wydarzeń i zbiegów okoliczności. Niestety, jedyne, do czego się posunął ten marny odpowiednik Wieniczki Jerofiejewa, to wspomnienie zimnego litrowego piwa i wygrzebana ze śmietnika reszka papierosa. Nadzieja chwilowo odżyła, kiedy Misza zaproponował stworzenie piwnej knajpy „U Mesjasza”, ale wszystko potoczyło się zupełnie inaczej.

Należy przy tym docenić żelazną konsekwencję autora. Kiedy pub okazuje się kółkiem różańcowym, a kobiecie stopy symbolem chrześcijaństwa, to przemiana rękopisu *Mesjasza* w książeczkę do nabożeństwa wydaje się całkowicie naturalna.

Aleksandra Wołkowicz: Opowieść robak toczy

Kwestia korespondencji sztuk, choć nienowa, jest nadal żywa. W odniesieniu do potencjału adaptacyjnego poetyckiej i malarskiej prozy Brunona Schulza wydaje się zagadnieniem tym bardziej frapującym, jeśli zaktualizować je o pojęcie transmedialności. Jako medium *par excellence* ikono-lingwistyczne komiks wydaje się idealny, by odzwierciedlić Schulzowski świat, jednak narracyjność właściwa prozie drohobyckiego pisarza mimo wszystko kłóci się z dialogowością stereotypowo postrzeganego komiksu.

Jakub Woynarowski w *Martwym sezonie* radzi sobie z tym problemem, stosując formułę story artu. Ograniczenie fabuły do minimum, kompozycja składająca się nieodmiennie z całostronicowych plansz, odejście od dymków na rzecz mikronarracji sprawia, że propozycja Woynarowskiego przypomina katalog wystawienniczy, a czytelnik odnosi wrażenie, że miejscem przeznaczenia oglądanych obrazów powinny być raczej ściany galerii aniżeli ciasne strony trzymanej przez niego książki, którą faktycznie ciężko rozpatrywać w kategoriach komiksu.

„*Martwy sezon* to powieść graficzna oparta na motywach utworów literackich Brunona Schulza – zarówno opowiadań ze zbiorów *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą*, jak i z rozproszonych esejów, a także fragmentów prozy” – głosi opis na odwrocie okładki. Cała akcja, jak dowiadujemy się z noty redakcyjnej, opiera się na ciągu „zmodyfikowanych fragmentów”. Dzięki owym modyfikacjom Schulz w wersji Woynarowskiego staje się nowoczesny, pełen „improwizacji”¹ i „lejących draperii”². Ani nowoczesność, ani okrojenie cytatów – w duchu modnego minimalizmu – nie przeszkadza, by określić je jako „barokowe w swej formie”³, choć jawne m u t l a c j e Woynarowskiego (jak mierniam, prowadzące do większej kameralności wypowiedzi), inspiracje roślinnością, nuta egzotyki oraz konceptualne *horror vacui* – obecne w całości utworu – bardziej wskazywałyby na koneksje z rokoko niż barokiem klasycznym.

Otwierający historię czarny sześciokąt zwiastuje kres panowania człowieka, zastąpionego przez owady żerujące na resztkach cywilizacji. Przerywana, bez-

1 J. Woynarowski, *Martwy sezon*, Kraków 2014, s. 14.

2 Ibidem, s. 14.

3 Zob. opis książki na stronie wydawnictwa: <http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/zapowiedzi/4126-martwy-sezon> (dostęp: 18.02.2017).

ładna konstrukcja *fabuły*, nazwana w opisie wydawniczym „rozwarstwieniem na wiele pulsujących mikrofabuł”⁴, wymaga snucia licznych domysłów i poszukiwań na własną rękę. Proponowaną przez Woynarowskiego dystopię można dowolnie umiejscowić w czasie, co stwarza możliwości jej odczytania zarówno z poziomu typowego schematu katastroficznego, jak i bardziej historycznie, doszukując się oceny współczesnej kultury, czy nawet symbolicznie – postrzegając owady jako insektochalców, wyznających doktrynę ula⁵. Jednak liczba potencjalnych interpretacji może być tak pociągająca, jak zwodnicza.

Umieszczenie cytatów pod lub nad obrazami oraz ograniczenie kolorystyki do czerni, bieli i jadowitego oranżu sprawiają wrażenie powrotu do początków sztuki komiksu, kiedy to był on właśnie historyjką obrazkową podporządkowaną tekstowi. Powolna akcja, powiększenie kadru, które pozwala czytelnikowi wciągnąć się w obraz, oraz zawężona paleta barw świetnie oddają atmosferę dzieł Schulza. Mogłoby się wydawać, że to celowe zabiegi, mające na celu dostosowanie formy do treści adaptowanej prozy. To wrażenie okazuje się jednak mylne, jeśli sięgnąć do wcześniejszej twórczości Woynarowskiego. Wybór kolorów nie jest, jak można by przypuszczać, motywowany chęcią redukcji Schulzowskiej migotliwości barw w przededniu nadciągającej katastrofy.

„Pociemniałe słońce”⁶ okazuje się lekko odbarwionym słońcem z *Historii ogrodów*, to z kolei chińskim abażurem z komiksu *Hikikomori*, wiodącym do „koła” znanego z *Mangghi* jako symbol Nieba, pierwiastka duchowego, doskonałości, przeistaczającego się w płomienną kulę odsyłającą do wzoru znanego z japońskiej flagi narodowej, a pośrednio do słonecznej tarczy oraz latarni⁷. Jak słusznie pisał o Woynarowskim Jerzy Szyłak: „Nieprawdziwe jest twierdzenie, że rysunek koła bezpośrednio odsyła do czegokolwiek, jego znaczenie zależy od wyrazistości kontekstu [...], ale twórca w żaden sposób nie zdradza tego jedyne go kodu, zamiast tego odsyłając nas swymi wypowiedziami do kodów rozmaitych, w tym do kodu abstrakcyjnych aluzji”⁸.

W odróżnieniu od „eseju wizualnego” *Manggha* Woynarowski nie opatrzył *Martwego sezonu* nawet słowem wstępu, mogącym odsyłać do jemu tylko znanych *signifiées*. Znajomość dorobku autora znów ratuje pozostawionego samemu sobie czytelnika, który dotarłszy do strony dziewięćdziesiątej pierwszej, napotyka na czarną kropkę i skonfundowany zaczyna szukać punktu odniesienia. Na kolejnej stronie kropka przekształca się w dziurkę od klucza znaną z *Hikikomori*. Najwyraźniej Woynarowski, jako wnikliwy czytelnik Schulza, wziął sobie do ser-

4 Ibidem.

5 E. Panowsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1957, s. 3.

6 J. Woynarowski, op. cit., s. 15.

7 Idem, *Manggha*, Kraków 2010, s. 3.

8 J. Szyłak, *Komiks w szponach miernoty*, Warszawa 2013, s. 284.

ca słowa Artura Sandauera: „Wielki artysta ma to do siebie, że – z którejkolwiek strony go oglądamy – wciąż trafiamy na ten sam motyw zasadniczy”⁹.

Na autotematyzmie Woynarowski nie poprzestaje – jego upodobanie do okrągłych pomarańczowych przedmiotów przejawia się w licznych odniesieniach do powieści Anthony’ego Burgessa. Odkrycie zagadkowej relacji *Martwego sezonu* i *Mechanicznej pomarańczy*, lekko wyczuwalne wobec dominanty kolorystycznej dzieła, mocniej sugerowane poprzez źrenicę oka przypominającą kształtem obracającą się zębatkę lub też piłę tarczową, wydaje się niepodważalne w obliczu czarnego pola upstrzonego kółkami przypominającymi owoce pomarańczy, które rozpościera autor przed czytelnikiem na stronie czterdziestej trzeciej, nakładając dodatkową symbolikę na i tak obfity wachlarz interpretacyjny „czerwonego koła”. Gdyby tego było mało, sekwencję zaćmienia słońca-pomarańczy kończy graficzna parafraza *Czarnego koła* Malewicza.

Warto przypomnieć, że *Martwy sezon* nie jest pierwszym dziełem artysty inspirowanym prozą Schulza. Na twórczości Woynarowskiego cieniem kładzie się zaprezentowana w 2008 roku na Międzynarodowym Festiwalu Komiksu w Łodzi *Historia ogrodów*, trącący pastiszem komiks zainspirowany *Sierpniem*¹⁰, na Łotwie wydany w 2010 już w wersji pozbawionej autorskich tekstów artysty. Praca została również zaprezentowana rok później w Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli. W eseju *Historia ogrodów. Świat bezpodmiotowy* Woynarowski legitymizuje swoje spojrzenie na Schulza cytatem wyrwanym z *Mityzacji rzeczywistości*: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów [...] budujemy jak barbarzyńcy z ułamków rzeźb i posągów bogów”¹¹. Święta prawda – idee ready-made i kolażu bulwersowały sto lat temu, dziś wąsy *Mony Lisy*, wycięte i zarejestrowane jako niezależne dzieło, od dawna wiszą w muzeum, nie zamierzam więc dowodzić, że nie godzi się szatkować *Genialnej epoki* czy *Republiki marzeń*. Nazbyt dobrze dowiódł Duchamp, że sztuka przestała być nietykalna, a Malewicz – że teoria wymyślona w jeden dzień może ze sztuką skończyć.

Niewątpliwie ani *Sklepy cynamonowe*, ani *Sanatorium pod Klepsydrą*, mimo iż nam bliższe, nie są bardziej nietykalne od *Mony Lisy*. Cokolwiek robiły Woynarowski z „motywami” Schulza, jego *Martwy sezon* nie uśmierci dzieła drohobyckiego pisarza. Chociaż w obliczu wciąż dość niedookreślonego powinowactwa komiksu z literaturą i sztukami plastycznymi nadal wisi w powietrzu zwykle niewypowiadana wątpliwość, czy tego typu eksperymenty są koncesją

9 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 1957, s. 16.

10 Zob. J. Szyłak, op. cit., s. 276–281.

11 Zob. J. Woynarowski, *Historia ogrodów. Świat bezpodmiotowy*, <http://komiks.polter.pl/Historia-ogrodow-c20112> (dostęp: 18.02.2017).

„na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego”¹², to wbrew pozorom nie w etycznej czy nawet estetycznej – biorąc pod uwagę konceptualne założenia – ocenie zamysłu artysty tkwi sedno tej recenzji. Nie chodzi o to „kto?, co?”, ale raczej „jak?”. Kolażowe złożenie tekstów Schulza, aluzji do Leonarda, Laliqua, Morissa, Malewicza, Duchampa, Vaserely’ego, Pollocka, Burgessa, Kubricka i filozofii wschodu powinno robić wrażenie i skłaniać do wielopoziomowej, totalnej refleksji na temat cywilizacji. Niestety Woyнарowski tego warunku nie spełnia, nie tylko z powodu braku spójności, ale i z racji wyboru właśnie prozy Schulza, która z uwagi na swoją plastyczność bez sprzeciwu pozwala układać się w nowe rzeczywistości, ale w dowolnie dobranych fragmentach, jako zlepek znajdujący się w zasięgu ręki każdego, nie zachwyca.

Gdybym pisała tę recenzję „na motywach twórczości Schulza”, „gdybym odzyskując respekt przed Stwórcą chciał(a) się zabawić w krytykę stworzenia, wołał(a)bym: [...] więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzeźliwości w pretensjach”¹³. „Zrozumiał(a)m cię [...]. To były wszystko wybiegi Twojego bogactwa, to były pierwsze słowa, które Ci się nawinęły. Sięgnąłeś ręką do kieszeni i pokazałeś mi, jak garść guzików, rojące się w Tobie możliwości. Tobie nie chodziło o ścisłość, mówiłeś, co Ci ślina na język przyniosła”¹⁴. „Był to oczywisty plagiat popełniony na innym [...], zastosowany do innych zgoła okoliczności. Nikt nie robił [...] z tego powodu zarzutu”¹⁵, więc może i ja nie powinnam, bo – jak zauważył Apollinaire – modę przyjmuje się bez dyskusji¹⁶. Jakub Woyнарowski, powinien być świadomy, iż „sezonowa popularność nie trwa jednak wiecznie”¹⁷, i że mimo pasożytniczego charakteru swej sztuki wkrótce będzie musiał opatrzyć ją przekonującą i samonośną teorią. Jak na razie jedyną, która zdaje się wpisywać idealnie w artystyczno-filozoficzne pretensje artysty, jest Teoria Czystej Błagi.

¹² B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, op. cit., s. 98.

¹³ Idem, *Manekiny*, w: ibidem, s. 58; wtrącenia – A.W.

¹⁴ Idem, *Wiosna*, w: ibidem, s. 150.

¹⁵ Ibidem, s. 146.

¹⁶ G. Apollinaire, *Picasso (1913)*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gocha do Picassa*, red. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 132.

¹⁷ J. Woyнарowski, *Orbis Pictus*, „Halart” 34: *Story Art*, Kraków 2011, s. 4.

Część druga

[w obcych stronach]

X

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

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

miażdżące
krytyki

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

spuścić zasłonę milczenia i niepamięci, tym bardziej że niedawno ukazało się drukiem obecne wcześniej tylko w internecie tłumaczenie Johna Currana Davisa³, a na wiosnę wydawnictwo Northwestern University Press zapowiedziało publikację amerykańskiego przekładu Madeline Levine⁴.

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

Oceńić przekład

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

recepcja
naznaczona
fałszem

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

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

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

mierzenie
„wierności”

90%
Schulza

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

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

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

Początki

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

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

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

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

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

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

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

pionierskie
próby

Schulz
w ośmiu
alfabetach

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

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

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

15 Ibidem, s. 116.

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

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

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

Sukcesy

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

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

zamieściły od razu najważniejsze brytyjskie gazety – „The Guardian” i „The Times Literary Supplement”²². Recenzent „Guardiana” nie tylko zachwycał się pisarstwem Schulza, lecz także, co było i do dziś pozostaje rzadką w prasowych omówieniach praktyką, wygłosił oddzielną pochwałę pod adresem przekładu: „The translation is a triumph”. Za oceanem zaś jury w składzie: Aleksander Janta-Polczyński, Virgilia Peterson-Sapieha i Robert Penn Warren uhonorowało Wieniewską nagrodą Roy Translation Prize, o czym donosił „The New York Times”²³. Nagrodę w wysokości 250 dolarów ufundowała Hanna Kisterowa – Roy Publishers było bowiem powojennym amerykańskim wcieleniem warszawskiego Towarzystwa Wydawniczego „Rój”, które trzy dekady wcześniej wydało polski oryginał²⁴. Uroczystość wręczenia Roy Translation Prize odbyła się w siedzibie amerykańskiego PEN Clubu.

The translation
is a triumph

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

po 1977
roku

Od końca lat siedemdziesiątych do 2012 roku opowiadania Schulza w przekładzie Wieniewskiej wznawiano średnio co dwa lata, często w największych wydawnictwach (Penguin, Pan Books) – w oddzielnych

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

miłość do
Schulza
angielskiego

przekłady
pośrednie

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

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

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

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

Zarzuty

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

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

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

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

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

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

Schulz dobry,
Wieniewska –
zła

uwagi z drugiej
ręki

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

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

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

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

■ sprawdzać
recenzentów

■ Robertson
dixit

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

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

najpierw
domestication

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

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

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

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

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

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

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

generalna
zmiana
języków

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

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

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

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

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

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

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

dalej Coetzee

ignorując pochwały

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

⁴⁵ Ibidem.

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

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

Ambasadorka

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

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

W. vel
Janson-Smith
vel Miliband

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

48 Sami trafili do warszawskiego getta i nie przeżyli Holokaustu.

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

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

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

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

nie tylko
Schulz

50 Jej stosunek do komunizmu pozostaje kwestią domysłów. Peter Janson-Smith sugeruje, że jego żona wykorzystywała kontakty z reżimowymi władzami, by przekazywać informacje polskiemu rządowi na uchodźstwie i/lub rządowi brytyjskiemu, miała nawet udać się ze specjalną misją do Warszawy. Z drugiej strony niektórzy przedstawiciele ówczesnej londyńskiej emigracji zarzucają jej sympatie komunistyczne (Adam Czerniawski w korespondencji prywatnej, 16.02.2016). W tym kontekście warto zaznaczyć – choć oczywiście niczego to nie rozstrzyga – że w 1955 roku Wieniewska przełożyła na angielski *Zdobycie władzy* Miłosza.

51 W archiwum ich wydawnictwa Gaberbocchus Press odnaleziono przed kilku laty maszynopis angielskiego przekładu *Gyubala Wahazara* Witkacego, który Wieniewska złożyła w 1967 roku. W roku 2015 *Vahazar: Or, On the Uplands of Absurdity* w przekładzie Wieniewskiej i opracowaniu Patricka Fetherstona ukazał się nakładem niezależnego wydawnictwa Black Scat Books.

52 „A charming, courageous and forceful personality, she became a kind of symbol of the indomitable spirit of the Polish community in London” („The Times”, 19.10.1985).

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

Podsumowanie: zrozumieć przekład

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

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

X

Celina Wieniewska: Od tłumaczki

Był niski, nieatrakcyjny i chorowity, miał chude, kościste ciało i bladą trójkątną twarz z brązowymi, głęboko osadzonymi oczyma. Uczył plastyki w męskim gimnazjum w Drohobyczu w południowo-wschodniej Polsce, gdzie spędził większość życia. Poza granicami rodzinnego miasta miał niewielu przyjaciół. W wolnym czasie, którego przypuszczalnie mu nie brakowało, rysował i pisał bez końca – nikt nie był pewien, co takiego. W wieku czterdziestu lat, polecony przez znajomych, wysłał część swoich opowiadań Zofii Nałkowskiej, cenionej warszawskiej pisarce. Ukazały się drukiem w 1934 roku pod tytułem *Sklepy cynamonowe* – i nazwisko Brunona Schulza stało się głośnie. Trzy lata później wydano kolejny zbiór opowiadań, ilustrowany rysunkami autora – *Sanatorium pod Klepsydrą*. Następnie nowelę *Kometa* zamieścił czołowy tygodnik literacki. W międzyczasie Schulz przełożył *Proces* Kafki. Podobno pracował nad powieścią pod tytułem *Mesjasz*, ale nie ma po niej śladu. Oto suma jego literackiego dorobku.

Odnosiłszy sukces literacki, nadal mieszkał w Drohobyczu. Tam zastał go wybuch II wojny światowej. Schulz trafił do getta razem z innymi drohobyckimi Żydami; wedle niektórych doniesień znalazł się „pod ochroną” gestapowca, któremu podobały się jego rysunki. Pewnego dnia w 1942 roku, wyposażony w specjalną przepustkę, wypuścił się do „aryskiej” części miasta. Rozpoznał go inny esesman, rywal jego protektora, i zastrzelił na ulicy.

Gdy w 1957 roku opowiadania Brunona Schulza ponownie ukazały się w Polsce, gdy zostały przełożone na francuski i niemiecki, wszędzie budząc uznanie nowego pokolenia czytelników, którzy wcześniej go nie znali, próbowano wpisywać jego dzieło w główny nurt literatury polskiej, doszukiwać się powinowactw i rodowodów, objaśniać go kategoriami tej czy innej teorii literackiej. To niemal niewykonalne zadanie. Był samotnikiem, żył osobno, przepełniony marzeniami, wspomnieniami z dzieciństwa, intensywnym, potężnym życiem wewnętrznym, malarską wyobraźnią, zmysłowością i wrażliwością na bodźce fizyczne, która najprawdopodobniej mogła znaleźć spełnienie jedynie w twórczości artystycznej – wulkan, tłący się cicho w odosobnieniu sennego, prowincjonalnego miasteczka.

Świat Schulza jest w zasadzie światem prywatnym. W jego centrum znajduje się ojciec, „ten niepoprawny improwizator [...], samotny bohater, który sam jeden wydał wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy, drętwiącej miasto”. Brodaty ojciec, czasem przypominający biblijnego proroka, jest jednym z największych literackich ekscentryków. W rzeczywistości był drohobyckim kupcem, który prowadził odziedziczony interes tekstylny, aż z czasem, zdjęty chorobą, musiał zostawić sklep pod opieką żony. Wycofał się na dziesięć lat w przymusową beczynność i świat

marzeń. Ojciec, który gromadzi wokół siebie księgi rachunkowe i ślęczy nad nimi wiele dni – a tak naprawdę odbija tylko kolorowe kalkomanie na liniowanych stronach. Ojciec, który ma zainteresowania zoologiczne, który sprowadza jaja egzotycznych gatunków ptaków i wylęga je na strychu; który jest zdominowany przez błękitnooką służącą Adelę; który uważa, że manekinom należy się taki sam szacunek, jak istotom ludzkim; Ojciec, którego wstręt do karakonów graniczy z fascynacją; który w chwili ostatniej apoteozy wznosi się ponad ordynarny tłum handlarzy i tonąc w rzekach sukna, dmie w róg Pokuty... Dalej jest Matka, która nie kochała męża prawdziwie, skazując go tym samym na egzystencję na peryferii życia, bo nie był zakorzeniony w sercu żadnej kobiety. Są wujowie, ciotki i kuzyni, każde opisane ze śmiertelną trafnością, epitetami jak z diagnozy klinicznej.

To byli ludzie Schulza, ludzie z Drohobycza, który na pewien czas stał się galijskim Klondike, gdy w pobliżu miasta odkryto ropę i wkroczyła prosperity, niszcząc stary, patriarchalny styl życia, przynosząc fałszywe wartości, podrabianą amerykańską i nowe sposoby na szybką fortunę – gdy białe plamy starej mapy miasta przeobraziły się w nową dzielnicę, a jej centrum stała się ulica Krokodyli, zaludniona rasą pustogłowych mężczyzn i kobiet lekkich obyczajów. Dawna godność Sklepów Cynamonowych, z ich aromatem przypraw i dalekich krajów, zamieniła się w coś krzykliwego, pośledniego gatunku, wątpliwego, nieco podejrzanego.

Można by dalej cytować te opowiadania; ktoś mógłby spróbować dokonać psychoanalizy Schulza na podstawie jego pisarstwa. 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 dalekich 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.

Jednak to, czy te rodowody odpowiadają faktom, właściwie nie ma znaczenia, bo opowiadania Schulza wciąż mówią same za siebie, tym samym głosem, co w latach trzydziestych. Wyłania się z nich zatopiony świat, utracony na zawsze pod lawą historii: zwyczajne prowincjonalne miasto ze zwyczajnymi ludźmi, którzy zajmują się swoimi codziennymi sprawami, miasto trawione letnim upałem wakacji, które przeżywa każdy uczeń, czasem targane wichrem, który niespodziewanie przychodzi gór, ale zwykle sennym, letargicznym – tu ożywionym dzięki magicznemu dotykowi poetyckiego geniusza, w prozie tak zapadającej w pamięć, przemożnej i niepowtarzalnej jak ślady pędzla Marca Chagalla.

Przełożyła Zofia Ziemann

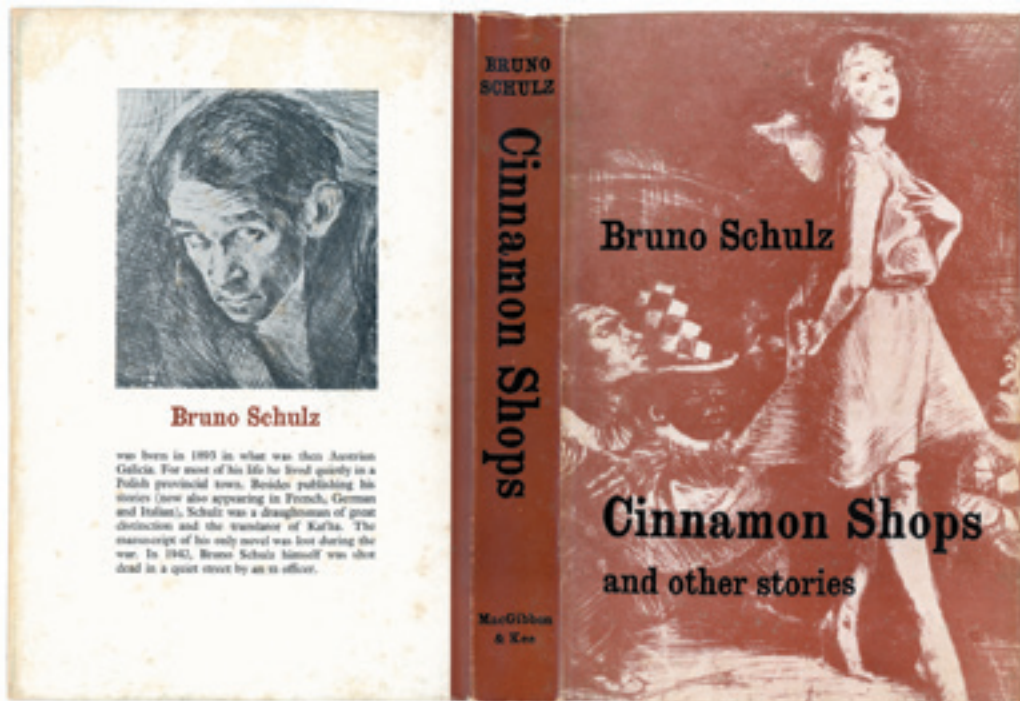
Zofia Ziemann: *Cinnamon Shops* 1963

Wiosną 1963 roku przekład *Sklepów cynamonowych* (poszerzonych o *Kometę*) ukazał się w Londynie nakładem wydawnictwa McGibbon & Kee¹ jako *Cinnamon Shops and Other Stories*. Skromny, ale elegancki tomik w twardej płóciennej oprawie z obwolutą – oprawa czarna, na grzbiecie tytuł i nazwisko autora wytłoczone na czerwono, obwoluta w sepii, z przodu całostronicowa *Infantka i jej karły* z *Xięgi bałwochwalczej*, z tyłu autoportret Schulza – detal z *Dedykacji* (z egzemplarza *Xięgi* dla Georges’a Rosenberga). Pod autoportretem krótki biogram: „Bruno Schulz urodził się w 1893 [sic!] roku w ówczesnej austriackiej Galicji. Większość życia upłynęła mu spokojnie w prowincjonalnym polskim mieście. Poza tym, że publikował opowiadania (które teraz ukazują się we francuskim, niemieckim i włoskim przekładzie), Schulz był wybitnym rysownikiem i tłumaczem Kafki. Rękopis jego jedynej powieści zaginął podczas wojny. W 1942 roku na spokojnej ulicy Bruno Schulz zginął od kul esesmana”.

Nota na przednim skrzydełku² rozpoczyna się od cytatu z *Manekinów*: „Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzeźliwości w pretensjach – panowie [«demiurdzy» usunięte w tym miejscu, obecne w tekście przekładu] – a świat byłby doskonalszy! – wołał mój ojciec akurat w momencie, gdy dłoń jego wyłuskiwała białą łydkę Pauliny z uwięzi pończoszki”. Dalej jednoakapitowe podsumowanie wpisujące prozę Schulza w *Zeitgeist* wczesnych lat sześćdziesiątych i kontekst angielskiego purnonsensu, by zachęcić anglojęzycznego czytelnika do lektury zupełnie nieznanego mu autora z kraju, który nie uchodził za literacką potęgę: „To zdanie [z *Manekinów* – Z. Z.] oddaje nastrój, choć nie sekret, tych opowiadań. «Ojciec», «wuj» i służący [sic!], którzy pojawiają się na ich kartach, to postaci o solidnej wartości – obarczone nieszczęśliwymi skłonnościami. Opowiadanie *Ptaki* może nasuwać czytelnikowi myśl o swego rodzaju nawiedzonym Edwardzie Learze, podczas gdy w *Komecie* autor snuje wizję końca

1 Była to oficyna średniej wielkości, bez wyraźnie określonego profilu. Przekłady stanowiły w tym okresie ok. 15% katalogu. W 1961 roku MacGibbon & Kee wydało *Ferdydurke*, w 1965 – *Kosmos*, oba w przekładzie pośrednim (z francuskiego).

2 Na obwolutie amerykańskiego wydania tego samego przekładu, które ukazało się kilka miesięcy później w Nowym Jorku, widnieje inny tekst, zob. K. Kaszorek, „*Polish Kafka*” w *Ameryce, czyli co o Schulzu pisali pierwsi amerykańscy badacze jego twórczości*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 58–59.



Obwoluta pierwszego anglojęzycznego wydania prozy Schulza w przekładzie Celine Wieniewskiej (**Cinnamon Shops and Other Stories**, London: McGibbon & Kee, 1963)

świata – jakby prorocstwo życia w dobie katastrofy nuklearnej. Jako całość opowiadania te zdradzają talent, który mistrzowsko ujmuje to, co nadzwyczajne i to, co powszednie. Wkrótce ukaże się drugi tom³. Na tylnym skrzydełku widnieje zapowiedź trzech nowych powieści z katalogu wydawnictwa.

Pod nagłówkiem *Od tłumaczki* nie znajdziemy słowa o tłumaczeniu (wyjąwszy informację o ukazaniu się niemieckiego i francuskiego przekładu, co ma potwierdzać wartość polskiego oryginału w oczach anglojęzycznych czytelników) – tekst Wieniewskiej pełni funkcję zwięzłego⁴ wprowadzenia do życia i twórczości Schulza. Tłumaczka konstruuje jego wizerunek w podobny sposób jak Jerzy Ficowski w *Przypomnieniu Brunona Schulza* z 1956 roku – on również w pierwszym zdaniu pisał o autorze *Sklepów*: „cherlawy, zahukany” i dalej: „chorowity, wątyły”⁵, budując mit Schulza jako niepozornego, prowadzącego nudne życie geniusza o olśniewającej wyobraźni. Choć z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się to do znudzenia powtarzaniem uproszczeniem, trzeba pamiętać, że gdy Wieniewska pisała te słowa, schulzologia była w zgoła innym punkcie niż dziś. Zbiór publikacji, z których mogła korzystać tłumaczka, mająca w Londynie ograniczony dostęp do polskiej prasy, obejmował w zasadzie tylko artykuł Ficowskiego, przedmowę Sandauera do polskiej edycji Wydawnictwa Literackiego z 1957 roku (którą Wieniewska może mieć na myśli, dystansując się od „uczonego” podejścia) oraz posłowie Andrzeja Wirtha do niemieckiego przekładu z 1961 roku. Wydaje się, że tłumaczcze zależało tutaj na przykuciu uwagi czytelnika – rozpoczęcie omówienia od wyglądu pisarza, a nie od podstawowych danych, takich jak data i miejsce urodzenia, jest mocnym chwytym retorycznym, sugerującym osobiste wspomnienie⁶, choć wiadomo skądinąd, że Wieniewska, warszawianka rocznik 1909, nigdy nie spotkała Schulza⁷.

-
- 3 Ukazał się dopiero piętnaście lat później. W 1967 roku Wieniewska pisała Ficowskiemu: „bardzo boleję, że *Sanatorium*, którego przekład jest gotowy, nie ukazało się jeszcze tutaj: *succès d'estimé*, jaki miały *Sklepy*, nie odbił się na cyfrach sprzedaży... Zaszły jednak pewne zmiany personalne w wydawnictwie – może uda mi się nakłonić nowego dyrektora, aby *Sanatorium* wydał” (Archiwum Jerzego Ficowskiego, Korespondencja osobowa, Ossolineum); o świetnej wczesnej recepcji krytycznej *Cinnamon Shops* wspominam w: Z. Zieman, *Dobry zły przekład. O angielskim Schulzu Celiney Wieniewskiej*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 42–43.
 - 4 Trzy lata później Gombrowicz, któremu jego wydawczynie Marion Boyars skutecznie wyperswadowała autorską przedmowę do przekładu *Pornografii*, pisał: „Podobno Anglicy nie lubią komentarzy”, zob. W. Gombrowicz, *Walka o sławę*, t. 2: *Korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstancją A. Jeleńską, François Bondym, Dominikiem de Roux*, oprac. J. Jarzębski, Kraków 1998, s. 117.
 - 5 J. Ficowski, *Przypomnienie Brunona Schulza*, „Życie Literackie” 1956, nr 6, s. 6–7.
 - 6 Upłyną dekady, zanim „trójkątna twarz z brązowymi, głęboko osadzonymi oczami” stanie się na tyle ikoniczna, że Stanisław Barańczak napisze o niej esej (zob. S. Barańczak, *Twarc Brunona Schulza*, w: idem, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dla czego się pisze*, Londyn 1990, s. 106–119).
 - 7 „Jak Pan może wie, ja nigdy Bruna nie znałam” – pisała do Ficowskiego krótko przed śmiercią, w 1985 roku. Konstrukcja tego zdania sugeruje, że częściowo dzieląc z Schulzem tę samą czasoprzestrzeń przedwojennej stolicy, uważała ten brak osobistego kontaktu za przypadek raczej niż oczywistość.

Zawarte w tekście informacje odpowiadają ówczesnemu stanowi wiedzy – stąd na przykład błędne stwierdzenie, że Schulz przełożył *Proces*, które, jak można sądzić, Wieniewska akcentuje, żeby podnieść jego autorytet w oczach anglojęzycznego czytelnika. Raz puszczona w świat, mimo okazjonalnych sprostowań, informacja ta krąży w anglojęzycznej recepcji do dziś. Jako naiwne i kompletnie chybione uderza nas dziś przypuszczenie, że Schulz miał dużo wolnego czasu – z tego Wieniewska wycofa się sama w przedmowie do angielskiej premiery *Sanatorium pod Klepsydrą* z 1978 roku, wspominając, już po lekturze pierwszego wydania *Księgi listów*, o marzeniu Schulza o „dziewiczym” czasie⁸.

Zasadniczo jednak uwagi tłumaczki są mało kontrowersyjne i wciąż do zaakceptowania jako zbieżne z tradycyjnym schulzologicznym paradygmatem Ficowskiego i Jarzębskiego⁹. Wieniewska stara się nie interpretować twórczości Schulza. Zwięźle odnosi się do treści opowiadań, prezentując postaci ojca, Adeli i matki (zaskakuje brak wzmianki o pierwszoosobowej narracji Józefa – być może tłumaczka uznała ją za nietypową dla anglosaskiej literatury pięknej i nie chciała jej eksponować, żeby nie wzbudzać niepokoju czytelnika?). Poprzestaje na krótkim wskazaniu psychoanalizy jako możliwej ścieżki interpretacyjnej (zgodnie z duchem czasu) i odnotowaniu nazwisk, które krytycy wymieniają w omówieniach twórczości Schulza, a które – w przeciwieństwie do jego nazwiska – powinny być znane adresatowi angielskiego przekładu. Jedyne własne¹⁰ porównanie, jakie proponuje Wieniewska, akcentuje malarskość (a pośrednio także żydowskość) twórczości Schulza. Choć brak w jej tekście właściwej *Przypomnieniu Brunona Schulza* egzaltacji, w jednym miejscu wkrada się osobisty ton – gdy tłumaczka, przebywająca na emigracji polska Żydówka, której najbliżsi nie przeżyli Holocaustu, pisze, że z opowiadań Schulza wyłania się „zatopiony świat”, pogrzebany na zawsze „pod lawą historii”.

Zamieszczenie przedmowy Wieniewskiej, a nie jakiegoś znanego pisarza czy krytyka, może świadczyć o tym, że angielski przekład *Sklepów cynamonowych* powstał z myślą o miłośnikach, ale niekoniecznie znawcach literatury, a tłumaczka i/lub wydawca chcieli uniknąć akademickich wywodów. Zresztą nazwisko polskiego specjalisty od twórczości Schulza, jeśli w latach sześćdziesiątych w ogóle można mówić o schulzologicznej specjalizacji, nie zrobiłoby na anglojęzycznym czytelniku wrażenia, a brytyjskich czy amerykańskich autorytetów, które mogłyby

8 C. Wieniewska, *Translator's Preface*, w: B. Schulz, *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, New York 1978, s. x.

9 Por. uwagę o „ostentacyjnej prywatności świata Schulzowskich opowieści”, J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. LXVIII.

10 Chyba że znała tekst Henryka Berezę ze sformułowaniem „romantyzm Chagallowskiej poezji”, towarzyszący angielskiemu przekładowi *Ptaków* i cyklu o manekinach w magazynie „Poland” (B. Schulz, *Cinnamon Shops* [sic!], tłum. anon. [J. Rodzińska], „Poland” 1958, No. 10, s. 25) lub rozmawiała o Chagallu z Ficowskim (choć jego *List do Marc Chagalla*, ilustrowany przez artystę, to dopiero 1968 rok).

taki wstęp napisać, po prostu wówczas jeszcze nie było (kilkanaście lat później wprowadzenie do przekładu drugiego zbioru opowiadań, zamieszczone obok przedmowy tłumaczki, napisze już uznany amerykański pisarz John Updike).

Echa lektury tekstu Wieniewskiej, a nawet dokładne cytaty w wielu recenzjach angielskiego przekładu, świadczą o tym, że słowa tłumaczki przemówiły do czytelników i w istotny sposób przyczyniły się do ukształtowania wizerunku Schulza w krajach anglojęzycznych. Rola tego anglojęzycznego „tekstu zero”¹¹ z czasem malała, wprost proporcjonalnie do rozwoju międzynarodowej kariery Schulza, o którym zaczęto pisać więcej, obszerniej i (niekiedy) inaczej. Nie można jednak powiedzieć, żeby uwagi Wieniewskiej całkowicie odeszły w zapomnienie – jej przedmowę przedrukowano (bez aktualizacji czy poprawek!) w prawie wszystkich kolejnych wydaniach tego przekładu po obu stronach Atlantyku, łącznie z najnowszym, z 2012 roku. Warto zatem mieć ją na uwadze jako świadectwo wczesnej recepcji z jednej strony, a z drugiej – jako punkt wyjścia i siłę napędową dalszych czytelniczych i krytycznych anglojęzycznych interpretacji.



11 Określenie Stanisława Rośka.

×

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

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

Rachela Auerbach

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

dwa
etapy

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

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

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

dwa zwięzłe akapity

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

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

dobry psychiatra

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

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

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

1963

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

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

wygląd tego
wydania

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

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

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

■

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

1968

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

artiste
manqué

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ptaki
jako wymysł

kolejna
wymówka

11 Ibidem, s. 67.

12 Ibidem, s. 68–69.

13 Ibidem, s. 69.

14 Ibidem, s. 70.

15 Ibidem, s. 72.

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

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

16 Ibidem, s. 73–75.

17 Ibidem, s. 75.

18 Ibidem, s. 76.

19 Ibidem, s. 79.

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

1969

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

przewaga
Taylor

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

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

21 Ibidem, przyp. 5, s. 472.

22 Ibidem, s. 456.

powroty
do dzieciństwa

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

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

nb.: Grosz,
Beckmann

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

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

23 Ibidem, s. 457.

24 Ibidem, s. 458.

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

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

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

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

■

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

oczywiście
Adela

26 Ibidem, s. 461, 463.

27 Ibidem, s. 464–465.

28 Ibidem, s. 465.

29 Ibidem, s. 467–468.

30 Ibidem, s. 470.

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

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

nie brak
porównań

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

X

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 nakładają 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 rozpoznamy 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 Mitteleurop (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 egzemplarzy 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 krytkowano 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 kano- nie 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 synekdo- cha?) 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 przy- równywano 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 latynoamery- kańskiej”¹¹ w zależności od tego, czy ważniejsze było akurat podkreślenie jej tożsamości płciowej czy kulturowej. Ten przykład jest ciekawy w kon- tekście Schulza z dwóch powodów. Po pierwsze, akcentowane przez krytyków podobieństwo Lispector do Kafki opiera się przede wszyst- kim na biograficznym (konkretnie: etniczno-topograficznym), a nie artystycznym „miejscu wspólnym”, pisarka urodziła się bowiem na Po- dolu w rodzinie ukraińskich Żydów¹². Po drugie, porównanie to zo- stało 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> (do- stęp: 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 Niem- cem”. Cyt. za: M. Lipszyc, *Clarice nad Wisłą*, „Dwutygodnik” 2019, nr 270, <https://www.dwutygo- dnik.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 interpreta- cyjnego krytyków, którzy oboje autorów czytają w tym samym kluczu (egzystencjalizm, psycho- analiza, kabała), zresztą charakterystycznym również dla recepcji Schulza.

13 Określenia „tropikalny Kafka” użył na przykład – w kontekście jej recepcji w Stanach Zjednoczo- nych i Wielkiej Brytanii, a nie w Brazylii, ale raczej nieironicznie – brazylijski poeta Léo Ivo, przy- jacieł 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 nie dotyczące 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. Ku-berczyk, 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, źródeł parodystycznej postawy 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. C z a s e m p i s a ł j a k K a f k a, c z a s e m j a k P r o u s t, a c z a s a m i u d a w a ł o m u s i ę s i ę g n ą ć g ł ę b i, k t ó r e j n i e s i ę g n ą ł ż a d e n z n i c h [*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 zza 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 cytat 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 Vaculíka (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 obwołanie *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 równie obszerne, 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 całość 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 wspominałam 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 Hertzka: „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 obrobioną 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?

X

Zofia Ziemann: *It's a writer's book.* Anglojęzyczni pisarze czytają Schulza (na potęgę)

Na czwartej stronie okładki nowego angielskiego przekładu prozy Schulza, który przygotowała Madeline G. Levine, czytamy: „wierność wobec oryginału gwarantuje [*ensures*], że jej tłumaczenie będzie miało znaczący wkład w anglojęzyczną recepcję Brunona Schulza”¹. Jeżeli chodzi o akademickie kręgi czytelnicze, Stanley Bill ma zapewne rację, trudniej natomiast wyrokować o przyszłej popularności przekładu Levine wśród „zwykłych” obiorców, niekoniecznie zainteresowanych rekomendacjami schulzologów². Historia przekładu literackiego dostarcza niezliczonych dowodów na to, że łaska czytelnika na pstrym koniu jeździ, a wierność nie zawsze popłaca. Po lekturze tłumaczenia Levine trzymam kciuki za jego sukces, życząc tłumacze i innym zaangażowanym w jego powstanie osobom, by uznanie szerokiego kręgu czytelników wynagrodziło trudności poprzedzające publikację³. Pierwsze

1 B. Schulz, *Collected Stories*, trans. M.G. Levine, Evanston, Illinois 2018.

2 Co nie znaczy, że niewyczulonych na przekładowe niuansy – jak pokazuje niedawna dyskusja na pewnym forum internetowym (<http://www.ligotti.net/showthread.php?p=145455>), uwzględniająca również przekład Johna Currana Davisa, nie tylko badacze twórczości Schulza i przekładoznawcy gotowi są szczegółowo porównywać różne tłumaczenia i spierać się o ich jakość. (Dziękuję niestrudzonej Branisławie Stojanowicz za udostępnienie linku na fejsbukowym profilu „Bruno Schulz”).

3 Znalezienie wydawcy i proces wydawniczy trwały drugie tyle, co sama praca nad przekładem, który Levine ukończyła już na początku 2014 roku. Przedłużonemu „życiu prenatalnemu” tego tekstu przyglądam się z perspektywy przekładoznawczej w artykule *Extratextual Factors Shaping Preconceptions about Retranslation: Bruno Schulz in English*, w: *Perspectives on Retranslation: Ideology Paratexts, Methods*, ed. Ö. Berk Albachten, Ş. Tahir Gürçağlar, New York – London 2018, s. 87–103.

recenzje prasowe⁴ są bardzo pozytywne, choć na razie zaskakująco nieliczne – można odnieść wrażenie, że o przekładzie Levine było głośniejsze, zanim się ukazał. Na pewno jednak będzie jeszcze o nim mowa na łamach „Schulz/Forum”, i nie tylko, jest bowiem podwójnie ważny: jako tekst literacki sam w sobie – zgadzam się z Billem, że ten przekład jest nie tylko „odważny” (czy wręcz ryzykowny, właśnie w owej wierności wobec Schulzowskiego oryginału), ale i „robi wrażenie” – a także jako świadectwo i podstawa kolejnego etapu recepcji Schulza w angielskim obszarze językowym.

Zanim jednak zaczniemy wypatrywać przejawów nowej jakości w odbiorze czytelnicznym anglojęzycznego Schulza, warto się zastanowić, czy mamy pełny obraz dotychczasowego rozwoju sytuacji. O ile się orientuję, ani w Polsce, ani za granicą nie prowadzono dotąd systematycznych badań nad recepcją Schulza w angielskim obszarze językowym, a nieliczne artykuły na ten temat koncentrują się na kontekście amerykańskim i odbiorze „naukowym”⁵. Tymczasem analiza prasy niespecjalistycznej – pracochłonna, ale i tak dzięki dostępności elektronicznych baz danych nieskończenie łatwiejsza do przeprowadzenia niż kiedyś – ujawnia nieznaną rodzimej schulzologii fakty. Na przykład ten, że w 1996 roku, u początków komercyjnego wykorzystania internetu, niejaki Steve G. Steinberg z magazynu „Wired” pisał w rubryce „Innowacje” na łamach „Los Angeles Times”: „Wyszukiwarki takie jak Alta Vista [...] czy Deja News [...] pozwalają użytkownikom znaleźć dokumenty i wiadomości zawierające określone słowa klucze. W niektórych przypadkach to doskonałe rozwiązanie – jeżeli, dajmy na to, jedynie szukasz informacji o pisarzu Brunonie Schulzu. Ale marny z tego pożytek, jeżeli interesują cię bardziej ogólne tematy, których nie da się określić za pomocą tylko kilku słów”⁶. Czy nazwisko rzucone mimochodem w zupełnie Nieliterackim (a także niepolskim i nieżydowskim) kontekście nie stanowi po prostu bardziej autentycznego (bo spontanicznego) świadectwa recepcji Schulza – dowodu, że zakorzenił się w świadomości anglojęzycznych czytelników – niż artykuł naukowy w „The Polish Review” czy „Slavic and East European Journal”?

-
- 4 R. Franklin, *Review of Bruno Schulz's „Collected Stories”: Return to the Street of Crocodiles*, „The Wall Street Journal”, <https://www.wsj.com/articles/review-of-bruno-schulzs-collected-stories-return-to-the-street-of-crocodiles-1521144828> (dostęp: 15.03.2018); B. Paloff, *Real fantasist: A new translation of a Polish giant*, „The Times Literary Supplement”, 4.04.2018, s. 16; R. Looby, *Beyond the Laws*, „Dublin Review of Books”, <http://www.dr.b.ie/essays/beyond-the-laws> (dostęp: 1.07.2018).
- 5 T. Robertson, *Recepcja Schulza w Ameryce. Wstępne rozpoznanie*, przeł. M. Waclawek „Kresy” 1993, nr 13, s. 39–43; R. E. Brown, *Bruno Schulz Bibliography*, „The Polish Review” 1994, nr 39 (2), s. 231–253; K. Kaszorek, „Polish Kafka” w Ameryce, czyli co o Schulzu pisali pierwsi amerykańscy badacze jego twórczości, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 56–66. Jedynym znanym mi wyjątkiem jest przekrojowy tekst Davida A. Goldfarba o schulzowskich inspiracjach u anglojęzycznych pisarzy (Cynthii Ozick, Philipa Rotha, Salmana Rushdiego, Nicole Krauss i Jonathana Safrana Foera): *Appropriations of Bruno Schulz*, „Jewish Quarterly”, <https://jewishquarterly.org/2011/06/appropriations-of-bruno-schulz/> (dostęp: 14.06.2011; aktualizacja: 21.08.2014).
- 6 *Advances Offer Hope for Truly Useful Filters*, „LA Times”, 25.03.1996, s. D6.

Archiwa prasy codziennej to kopalnia skarbów – najwyższy czas wykorzystać je szerzej niż „tylko” do rekonstrukcji biografii i wczesnej polskiej recepcji Schulza.

W ramach aneksu do rozprawy doktorskiej⁷ sporządziłam zestawienie ponad czterystu tekstów z wybranych tytułów anglojęzycznej prasy z lat 1963–2018, w których pojawia się fraza „Bruno Schulz”. Ich analiza ujawniła wiele interesujących prawidłowości. Jedną z nich jest większa, niż można było przypuszczać, reprezentacja artystów – przede wszystkim pisarzy i poetów, ale także ludzi filmu i teatru, muzyków, malarzy czy fotografów – wśród najzagorzalszych wielbicieli prozy Schulza. Niektóre z tych nazwisk niewiele nam mówią, inne są doskonale znane – ale nie łączyliśmy ich z Schulzem. Pamięta się u nas o patronujących jego recepcji za oceanem pisarzach amerykańsko-żydowskich: Singrze⁸, Rocie i Ozick, może też o Johnie Updike’u jako autorze paratekstów anglojęzycznych wydań, o animowanej adaptacji *Ulicy Krokodyli* Braci Quay z 1986 roku (ale już nie zawsze o wielokrotnie nagradzanym i popularnym wśród publiczności w latach 90. spektaklu *The Street of Crocodiles* londyńskiego Théâtre de Complicité), o wpływowym eseju J.M. Coetzee’go z przełomu XX i XXI wieku⁹ – i to mniej więcej byłoby tyle. Nawet głośny literacko-artystyczny *hommage* Jonathana Safrana Foera z 2010 roku, książka *Tree of Codes*, która w języku angielskim ma już tak bogatą bibliografię tekstów krytycznych, że jej przytoczenie w przypisie rozsądziłoby ten artykuł, doczekała się jedynie dwóch polskojęzycznych omówień¹⁰.

Przywołanie choćby samych nazwisk anglojęzycznych przedstawicieli różnych dziedzin sztuki, którzy w recenzjach, wywiadach czy poprzez intertekstualne nawiązania we własnych dziełach dali wyraz uznaniu dla Schulza, wymagałoby ram dużo szerszych niż pojedynczy artykuł. Ograniczę się więc tutaj do ludzi pióra, uprawiających różne gatunki literackie. Zarys odbioru twórczości

7 *Bruno Schulz w języku angielskim 1958–2018. Historia i recepcja przekładów z elementami analizy porównawczej*, promotor: prof. dr hab. Marta Gibińska-Marzec, Uniwersytet Jagielloński (w przygotowaniu). W niniejszym tekście wykorzystyłam fragmenty rozdziału poświęconego recepcji przekładu Wieniewskiej.

8 W swojej twórczości literackiej Singer do końca życia pozostał wierny jidysz, a po angielsku pisywał jedynie teksty publicystyczne, więc zaliczenie go do grona pisarzy anglojęzycznych jest pewnym nadużyciem. Bez wątpienia był jednak ważnym pisarzem amerykańskim i dlatego uwzględniłam go w tym zestawieniu.

9 O tym tekście pisałam już w artykułach *Dobry zły przekład. O angielskim Schulzu Celiny Wieniewskiej* („Schulz/Forum” 9, 2017, s. 50–51) oraz *The Inner and Outer Workings of Translation Reception: Coetzee on (Wieniewska’s) Schulz*, w: *Travelling Texts*, ed. B. Kucala, R. Kusek, Frankfurt am Main 2014, s. 79–91, dlatego pomijam go w poniższym przeglądzie.

10 K. Van Heuckelom. *(S)Tree(t) of (Cro)cod(ill)es. Jonathan Safran Foer „okalecza” Brunona Schulza*, w: *Literatura polska w świecie*, t. IV, pod red. R. Cudaka, Katowice 2012, s. 15–29; I. Chawrińska, *Jak modlitwa włożona w szczelinę Ściany Płaczu... O Schulzu Jonathana Safrana Foera*, „Schulz/Forum” 1, 2017, s. 162–166 (nawiasem mówiąc, autorka tej publikacji nie odnotowuje ani tekstu Van Heuckeloma, ani anglojęzycznej literatury przedmiotu).

Schulza przez anglojęzycznych pisarzy przedstawię w ujęciu chronologicznym¹¹, skrótowo traktując najlepiej znane nazwiska, a więcej uwagi poświęcając autorom, o których w tym kontekście pisano mniej lub wcale.

Obecność pisarzy wśród anglojęzycznych recenzentów twórczości Schulza wiąże się z powszechną w świecie anglosaskim praktyką łączenia aktywności pisarskiej z krytycznoliteracką – recenzje prasowe często promują nie tylko książki, które są przedmiotem omówienia, ale i twórczość własną recenzenta, zwykle za pomocą dopisku „Najnowsza powieść XY [autora recenzji] ukazała się właśnie / ukaze się wkrótce nakładem wydawnictwa Z”. Pierwsze wydanie *The Cinnamon Shops and Other Stories* z 1963 roku (w Stanach książkę opublikowano w tym samym roku pod zmienionym tytułem *The Street of Crocodiles*) zrecenzował dla tygodnika „The Spectator” poeta i pisarz B.S. Johnson (1933–1973), jeden z czołowych angielskich postmodernistów¹². Recenzja odzwierciedla zainteresowania formalne Johnsona, który chwalił *The Cinnamon Shops* jako „pięknie skomponowany zbiór opowiadań, organiczną całość, którą choćby ze względu na samą formę czyta się z ogromną przyjemnością”, autora nazwał „jednym z najznakomitszych w tym stuleciu mistrzów tej trudnej, jak dobrze wiemy, formy [opowiadania]”, a w kontekście porównań do Kafki zaznaczył, że twórczość Schulza cechuje nieobecny u autora *Procesu* liryzm¹³. Również pozytywnie oceniła opowiadania Schulza mniej znana poza Wielką Brytanią, ale tam ceniona pisarka, poetka i filozofka Kathleen Nott (1905–1999), która w 1963 roku miała na koncie trzy powieści i trzy tomy poezji. Podkreślała malarskość prozy Schulza i jego niezwykle animizację¹⁴.

Za oceanem jednym z pierwszych entuzjastów Schulza został Isaac Bashevis Singer (1902–1991), który nie poznał jego twórczości jako Icchok Warszawski, lecz dopiero po emigracji, za pośrednictwem angielskiego przekładu Celiny Wieniewskiej. Jego obszerna recenzja *The Street of Crocodiles* ukazała się najpierw w jidysz w nowojorskim dzienniku „Forverts”, a następnie, w nieznacznie skróconej i zmodyfikowanej wersji, po angielsku¹⁵. Singer, który szczególnie doceniał humor i parodystyczny zmysł Schulza, wielokrotnie wracał do jego twórczości w późniejszych publikacjach.

11 Przy nazwiskach podaję też daty urodzin i śmierci, żeby ułatwić ustalenie przynależności pokoleniowej czytelników Schulza.

12 Polscy czytelnicy mieli okazję poznać jego twórczość dopiero w XXI wieku, dzięki monograficznemu numerowi „Literatury na Świecie” (7–8/2008) i publikacji polskiego przekładu jego eksperymentalnej powieści *Nieszczęśni* (przeł. K. Bazarnik, Kraków 2008).

13 *Short Stories from Four Countries*, „The Spectator”, 29.03.1963, s. 30.

14 *New (Translated) Novels*, „The Encounter”, No. 116, May 1963, s. 88–90.

15 *Burlesquing life with father*, „Herald Tribune” i „The Philadelphia Inquirer” 22.12.1963. Polski przekład w: I. B. Singer, *Felietony, eseje, wywiady*, tłum. T. Kuberczyk, Warszawa 1993, s. 91–94.

Być może jeszcze większe wrażenie niż recenzje, pisane bądź co bądź na zamówienie (nawet jeśli recenzenci sami dobierali opisywane tytuły), robią spontaniczne, bezinteresowne wypowiedzi. Przykładem może być wspomnienie Iana McEwana (ur. 1948), jednego z najbardziej znanych współczesnych angielskich powieściopisarzy, który również poznał twórczość Schulza w latach 60., jeszcze jako student anglistyki na Uniwersytecie Sussex. Trafił tam na świetne, nowatorskie zajęcia, które pokazały mu „mapę drogową [...] myśli europejskiej, od Wergiliusza i Dantego po Kafkę i Brunona Schulza”¹⁶. Nazwisko Schulza musiało dobrze zapaść mu w pamięć, skoro opowiadał o tym ponad cztery dekady później.

Mimo pozytywnych recenzji po obu stronach Atlantyku (było ich więcej – tu przytoczyłam tylko te, których autorami byli pisarze) i mimo że już kilka lat po premierze *The Cinnamon Shops* znalazły się, jeśli wierzyć McEwanowi, w przynajmniej jednym programie zajęć z literatury europejskiej, wczesną recepcję przekładu Schulza można nazwać pełzającą – przez kilkanaście lat działo się bardzo niewiele. Sytuacja zmieniła się radykalnie, gdy Schulza odkrył – dla siebie, dla Ameryki i dla anglojęzycznego świata – inny pisarz: Philip Roth (1933–2018). Autor *Kompleksu Portnoya* dowiedział się o Schulzu w 1974 roku podczas wizyty w Pradze, gdzie poznawał literaturę Europy Środkowo-Wschodniej dzięki przyjaźni z pisarzami dysydentami. Pokłosiem tych spotkań była popularyzatorska i rzeczywiście bardzo popularna seria „Writers from the Other Europe”, którą Roth zaczął redagować dla wydawnictwa Penguin w 1975 roku i w której dwa lata później wznowił *The Street of Crocodiles*. Nawet gdyby zakończył swoją przygodę z Schulzem na tej inicjatywie wydawniczej, i tak można by go było uznać za najbardziej zasłużonego promotora w historii anglojęzycznej recepcji Schulza. Jednak fascynacja Rotha nie przemigła; wspominał o Schulzu jeszcze przy wielu okazjach, a ponad cztery dekady od pierwszej lektury umieścił *The Street of Crocodiles* (jako jedyny tytuł z redagowanej przez siebie siedemnastotomowej serii) na liście piętnastu najważniejszych książek swojego życia¹⁷.

„Druga premiera” anglojęzycznego Schulza była znacznie głośniejsza od pierwszej. *The Street of Crocodiles* zrecenzowała w poświęconym książkom dodatku dziennika „The New York Times” Cynthia Ozick (ur. 1928), zgodnie ze swoim światopoglądem proponując dość mroczną interpretację tej prozy¹⁸.

16 N. Wroe, *Ian McEwan: „It's good to get your hands dirty a bit”*, „The Guardian”, 6.03.2010, <https://www.theguardian.com/books/2010/mar/06/ian-mcewan-solar> (dostęp: 23.03.2018). Ten sam artykuł przedrukował australijski „The Sydney Morning Herald” – wspominam o tym, żeby pokazać, jak wielki zasięg – nie tylko transatlantycki, ale wręcz globalny – mają tego rodzaju publikacje, a zatem jak ważne są dla promocji Schulza).

17 T. Zax, *At His Library in Newark, Philip Roth Names 15 of His Favorite Books*, „The Forward”, <https://forward.com/culture/352704/at-his-library-in-newark-philip-roth-names-15-of-his-favorite-books/> (dostęp: 26.10.2016).

18 *The Street of Crocodiles*, „The New York Times Book Review”, 22.02.1977, s. 2. W tym samym numerze ukazał się poświęcony Schulzowi wywiad Rotha z Singerem.

Porównanie do Kafki, Izaaka Babla i Singera wyraźnie wpisało Schulza w bliską autorce tradycję żydowską, wzmacniając ustanowiony przez Singera paradygmat, który zdominował amerykańską recepcję. Nie oznacza to jednak, że Schulza nie próbowano umieszczać w innych kontekstach – w tym samym roku i w piśmie o podobnym profilu („New York Review of Books”) angielski pisarz i krytyk V. S. Pritchett (1900–1997), najbardziej ceniony za swoje opowiadania, śladem Singera chwalił „geniusz komiczny” autora *The Street of Crocodiles*, zaznaczając przy tym, że „najgłębsze korzenie komizmu są poetyckie czy wręcz metafizyczne”¹⁹. W postaci Jakuba dostrzegał donkiszotowską melancholię i powinowactwo z wujem Tobym z protomodernistycznego *Życia i myśli JW Pana Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a.

Znakomite przyjęcie *The Street of Crocodiles* zachęciło wydawców do publikacji drugiego zbioru opowiadań. W 1978 roku *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, również w przekładzie Wieniewskiej, ukazało się nakładem wydawnictwa Walker. Już w sierpniu tego roku Susan Sontag (1933–2004) umieściła „Klepsydre lub Księgę” w spisie treści wymarzonej antologii opowiadań, który ułożyła w swoim dzienniku²⁰. Singer, który w tym samym roku został noblistą, przypieczętował los Schulza, ogłaszając obszerną recenzję pod peryfrastycznym tytułem *A Polish Franz Kafka*, którą 9 lipca 1978 roku „The New York Times Book Review” wydrukował na pierwszej stronie. Rok później *Sanatorium* wyszło w serii Rotha, z obfitującym w superlatywy i kolejne literackie punkty odniesienia (Borges, Beckett, Blake) wprowadzeniem Johna Updike’a (1932–2009), które przedrukowano – również na pierwszej stronie „NYTBR” – pod tytułem *Hidden Genius*²¹. Po drugiej stronie oceanu Angela Carter (1940–1992), angielska pisarka feministyczna, kojarzona z realizmem magicznym, zrecenzowała brytyjskie wydanie *Sanatorium* (Hamish Hamilton), dostrzegając związki Schulza z niemiecką tradycją romantyczną spod znaku Novalisa i Hoffmanna, a w konkluzji nazywając go mistrzem²². O Schulzu było naprawdę głośno – rozpoczęła się trwająca do dziś seria wznowień, przedruków w prasie i antologiach, recenzji, szkiców krytycznych etc.

W 1981 roku kanadyjsko-amerykański poeta, eseista i tłumacz Mark Strand (1943–2014), nagrodzony później Pulitzerem i tytułem amerykańskiego Poety Laureata, przyznał w wywiadzie, że pierwsze próby prozatorskie podjął właśnie po lekturze twórczości Schulza. Wcześniej tworzył poezję, ale dzięki Schulzowi

¹⁹ *Comic Genius*, „The New York Review of Books”, 4.04.1977, s. 6–8.

²⁰ S. Sontag, *Jak świadomość związana jest z ciałem. Dzienniki*, t. 2: 1964–1980, przeł. D. Żukowski, Kraków 2013, s. 531–532 (28.08.1978).

²¹ Polski przekład: *Skromny geniusz Bruno Schulz*, przeł. J. Zieliński, „Literatura na Świecie” 1980, nr 8, s. 354–359.

²² *Deadly serious lives*, „The Guardian”, 1.03.1979, s. 16.

zobaczył, że proza też może być liryczna²³. Wśród swoich fascynacji literackich Schulza wymienia również – w wywiadzie z 1985 roku – amerykański pisarz i poeta Russel Banks (ur. 1940)²⁴. Z kolei w zamieszczonym w „Timesie” w 1986 roku portrecie brytyjskiej powieściopisarki Emmy Tennant (1937–2017) twórczość Schulza wspomniana zostaje wręcz jako „model” jej książki *Wild Nights* z 1979 roku²⁵ – chronologia wskazuje, że i ta inspiracja była pokłosiem zainicjowanego przez Rotha przełomu w recepcji Schulza.

Szczególnym wyrazem uznania dla dzieła Schulza było włączenie jego opowiadań do autorskich antologii. W 1983 roku przekład *Ostatniej ucieczki ojca* trafił do potężnej, liczącej blisko tysiąc stron *Księgi Literatury Fantastycznej*²⁶, przygotowanej przez argentyńsko-kanadyjskiego pisarza, redaktora i tłumacza Alberta Manguela (ur. 1948), który również odkrył Schulza dzięki serii Rotha. Gromadząca bardzo różnorodne teksty z całego świata – oprócz literatury z kręgu anglojęzycznego znalazło się tam sporo przekładów z hiszpańskiego, a także pojedyncze teksty z Japonii, Niemiec, Austrii i Rosji – antologia Manguela cieszyła się dużą popularnością i miała kilka wydań w Stanach Zjednoczonych (1984), Kanadzie (1984, 1992) i Wielkiej Brytanii (1994).

Mówiąc o latach 80., trzeba wrócić do Rotha i Ozick, którzy nie tylko promowali twórczość Schulza na łamach prasy, ale i złożyli mu własne literackie *homages*. W noweli *Praska orgia* (1985)²⁷, epilogu powieściowej trylogii Rotha o przygodach Nathana Zuckermana (*Cień pisarza – Zuckerman wyzwolony – Lekcja anatomii*), poznany przez narratora czeski emigrant opowiada mu o swoim ojcu, żydowskim pisarzu, który pracował jako nauczyciel w gimnazjum i zginął zastrzelony przez gestapowca. Zuckerman jedzie do Pragi, by odnaleźć – i utracić – jego zaginiony rękopis. Podobne motywy występują w bardzo dobrze przyjętej przez amerykańską krytykę powieści *Mesjasz ze Sztokholmu* (1987) Ozick²⁸, zresztą dedykowanej Rothowi (zapewne jako pisarskiemu idolowi, ale być może również jako odkrywcy Schulza). Bohater książki, Lars Andemening, wierzy, że jest synem Schulza, spłodzonym podczas krótkiego pobytu pisarza w Sztokholmie w 1936

23 *The Education of a Poet: A Conversation between Mark Strand and Nolan Miller*, „The Antioch Review” 1981, nr 39 (1), s. 114.

24 „The Miami Herald”, 14.04.1985, s. 1E.

25 N. Shakespeare, *Lifting the lid on Britain's upper crust*, „The Times”, 18.01.1986.

26 *Father's Last Escape*, trans. C. Wieniewska, w: *Black Water: The Book of Fantastic Literature*, London 1983, s. 430–434.

27 Wydanie polskie: Warszawa 1988, przeł. J. Zieliński.

28 Wydanie polskie: Poznań 1994, przeł. Joteł. Fragmenty powieści ukazały się wcześniej w przekładzie Klary Kopcińskiej w „Kresach” (1993, nr 13, s. 22–27) – na uwagę zasługuje posłowie tłumaczki, która zdecydowanie dystansuje się (mówiąc delikatnie) od tekstu Ozick, zarzucając jej między innymi niezrozumienie Schulza. Taka postawa jest charakterystyczna dla polskich krytyków, którzy w zagranicznych swobodnych reinterpretacjach dopatrują się heretyckiego „zamachu” na „naszego” Schulza, nie dostrzegając ich pozytywnych aspektów. Por. T. Skiba, *Popiół ze Sztokholmu*, „Schulz/Forum” 5, 2014, s. 154–158.

roku. Dzięki tajemniczej kobiecie o imieniu Adela – która zresztą twierdzi, że jest córką Schulza – Lars wchodzi w posiadanie rzekomego rękopisu *Mesjasza*. Nie mając pewności co do jego autentyczności, pogrążony w kryzysie tożsamości bohater pod wpływem impulsu niszczy tekst.

Praska orgia czerpie nie tyle z twórczości, ile z biografii Schulza. Ozick oparzyła swoją powieść długim mottem z *Traktatu o manekiach*, a fabuła obfituje w aluzje do opowiadań Schulza. Nie interesuje mnie tutaj wartość artystyczna tych dzieł ani ich wierność wobec faktów biograficznych czy ducha twórczości Schulza. Wspominam o nich, bo są istotne jako przejawy recepcji przekładu Wieniewskiej, który wywarł na ich autorach tak duże wrażenie, że postanowili złożyć Schulzowi hołd we własnych dziełach. *Mesjasz ze Sztokholmu* odegrał również arcyważną rolę w dalszej promocji twórczości Schulza – otrzymał dziesiątki recenzji prasowych w całych Stanach Zjednoczonych, doczekał się też wielu analiz w publikacjach naukowych. Każde omówienie oznaczało naturalnie mniej lub bardziej szczegółowe odniesienie do literackiego patrona powieści. W przeciwieństwie do polskich intertekstów²⁹, których czytelnicy znali źródło inspiracji autorów, teksty Rotha czy Ozick nie zakładały u odbiorców znajomości dzieła Schulza (ani nawet świadomości jego istnienia). Nie nazwałabym więc nawiązania do Schulza „sprytnym chwytem marketingowym”³⁰, dzięki któremu Ozick chciała promować swoją książkę w Europie – zależało jej raczej na większym, rodzimym rynku. W Ameryce lat 80. to Ozick promowała Schulza, nie odwrotnie. Dzięki *Mesjaszowi ze Sztokholmu* nazwisko Schulza pojawiło się w anglojęzycznej prasie więcej razy niż wcześniej przez niemal ćwierć wieku³¹.

Lata 90. przyniosły kolejną schulzowską inspirację w literaturze języka angielskiego. Cieszący się międzynarodową sławą Salman Rushdie (ur. 1947) nawiązał do opowiadania *Ulica Krokodyli* i, bardziej ogólnie, do Schulzowskiego „klimatu” (koncepcji czasu, elementów świata przedstawionego) w powieści *Ostatnie westchnienie Maura* (1995, 1 wyd. pol. 1997), której narrator odwiedza „Ulicę Pasożytów”: „Również fizycznie czułem stan jakiegoś interregnum. Miałem wrażenie, że przebywam w sferze bezczasu, pod znakiem klepsydry, w której zastygł piasek. [...] wędrowałem w głąb uliczek ozdobionych kielbaskowymi girlandami, pełnych piekarni i sklepów cynamonowych, rozsiewających

29 Zob. np. Ż. Nalewajk, *Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Schulz/Forum” 8, 2016, s. 14–30.

30 T. Skiba, *Popiół ze Sztokholmu...*, s. 154.

31 Duże znaczenie dla promocji Schulza w krajach anglojęzycznych, zwłaszcza w USA, miał w tym okresie angielski przekład utrzymanej w konwencji realizmu magicznego powieści Davida Grossmana *Patrz pod: miłość* (oryginał hebrajski 1986, 1 wyd. anglojęzyczne 1989, 1 wyd. pol. 2008, fragment 1992). „Bruno Schulz” jest głównym bohaterem jednej z czterech jej części. Grossman czytał opowiadania Schulza nie po angielsku, tylko po hebrajsku (w przekładzie Uriego Orleva, Rachel Kleimann i Yorama Bronovskiego), dlatego nie włączam tej inspiracji literackiej do niniejszego zestawienia.

słodkie zapachy mięs, nabiału i świeżego pieczywa, i poddawałem się tajemnym prawom miasteczka”³². Aluzja indyjsko-brytyjskiego pisarza jest znacznie dyskretniejsza niż u Ozick czy nawet Rotha, była więc czytelna jedynie dla tych, którzy już Schulza znali. Nie można zatem powiedzieć, że *Ostatnie westchnienie Maura* przysporzyło polskiemu autorowi nowych czytelników. Nie ulega natomiast wątpliwości, że gest Rushdiego konsekrował Schulza w oczach anglojęzycznej publiczności. Przykład ten pokazuje również, że proza polskiego autora oddziaływała na wyobraźnię pisarzy z najróżniejszych obszarów kulturowych.

Lata 90. to również kolejne antologie. Uznana amerykańska pisarka Joyce Carol Oates (ur. 1938), laureatka National Book Award i PEN/Malamud Award, prowadząca kursy *creative writing* na University of Windsor i Princeton University, zamieściła przekład *Ostatniej ucieczki ojca* w zbiorze złożonym z myślą o swoich studentach³³. Licząca ponad siedemset stron antologia *Telling Stories: An Anthology for Writers* została pomyślana jako źródło inspiracji do szkolenia warsztatu; Oates podzieliła teksty według kryterium tematyczno-gatunkowego, a nie chronologicznego. Opowiadanie Schulza pojawia się w dziale pierwszym, zatytułowanym *Miniaturowe narracje*, między tekstami Katherine Mansfield i Jean Rhys. Rok później wspomniany już Alberto Manguel włączył ten sam tekst do tematycznej antologii *Fathers and Sons*³⁴. Podobnie jak w przypadku recenzji, wymieniam tu tylko zbiory zredagowane przez pisarzy, ale nawet jeśli weźmiemy pod uwagę wszystkie antologie, *Ostatnia ucieczka ojca* jest opowiadaniem najczęściej przedrukowywanym w anglojęzycznych zbiorach.

Twórczość Schulza coraz częściej pojawiała się też w układanych przez poszczególnych pisarzy zestawieniach ulubionych książek, zwykle w specjalnych rubrykach prasowych. W 1995 roku amerykański poeta James Tate (1943–2015), laureat National Book Award i Nagrody Pulitzera, umieścił *The Street of Crocodiles* na liście dziesięciu pozycji, które zabrałby na bezludną wyspę – na czwartym miejscu, jako pierwszy utwór prozatorski i pierwszy nieamerykańskiego i nieanglojęzycznego autora (pierwsze trzy miejsca zajmowały tomy poezji Johna Ashbery’ego, Wallace’a Stevensa i Williama Carlosa Williamsa)³⁵. W 2001 roku urodzony w Holandii prozaik Michel Faber (ur. 1960), obecnie mieszkający w Szkocji, wcześniej – w Australii, wymienił *The Street of Crocodiles* jako jedną z pięciu ulubionych książek, z komentarzem: „Porównywalny z Kafką, ale bardziej ekscentryczny, mniej ponury. Schulz wie, co to ułomność i szaleństwo, ale nigdy nie traci swojego łagodnego poczucia humoru”³⁶. Warto wspomnieć

32 S. Rushdie, *Ostatnie westchnienie Maura*, przeł. W. Brydak, Poznań 2001, s. 383–384.

33 *Father's Last Escape*, trans. C. Wieniewska, w: *Telling Stories: An Anthology for Writers*, New York – London 1997 (wznowienie: 1998), s. 20–23.

34 *Father's Last Escape*, trans. C. Wieniewska, w: *Fathers and Sons: An Anthology*, Vancouver 1998, s. 99–104.

35 „The Republican”, 19.11.1995.

36 *My Top 5*, „The Herald”, 14.07.2001.

pozostałe cztery pozycje: 1. Biblia Króla Jakuba, 2. *Sposoby widzenia* Johna Bergera, 4. *Lew, czarownica i stara szafa* C. S. Lewisa. 5. słownik/tezaurus *Oxford Complete Wordfinder*. Co za towarzystwo! Gdy w 2016 roku zagadnęłam Fabera, który gościł na krakowskim Festiwalu Conrada, o jego pierwsze spotkanie z twórczością Schulza, nie musiał zastanawiać się ani chwili. Od razu pamiętał, że w latach 90. usłyszał fragment jego prozy w radiu i zachwycony sięgnął po książkę³⁷.

Przykład Fabera pokazuje, że dla wielu anglojęzycznych pisarzy Schulz był prawdziwie ważnym odkryciem. Kolejnym przypadkiem tego rodzaju jest amerykański powieściopisarz Rick Moody (ur. 1961), który w wywiadzie z 1999 i wspomnieniowym tekście z 2005 roku sięga pamięcią do studiów na Brown University, gdzie w latach 80. poznał Schulza dzięki zajęciom u Angeli Carter³⁸. Najbardziej osobisty opis tego rodzaju olśnienia zawdzięczamy Nadeemowi Aslamowi (ur. 1966), brytyjskiemu pisarzowi pochodzenia pakistańskiego. Jego wypowiedź zasługuje na obszerniejszy cytat: „Jednym z najbardziej pamiętnych momentów mojego życia jest ten, w którym po raz pierwszy otworzyłem tę książkę [*The Street of Crocodiles*]. Byłem wtedy na studiach; pamiętam, jak w antykwariacie czytałem na stojąco pierwszą stronę i serce zabiło mi szybciej, jak gdybym nagle, jakimś cudem, miał w dłoni garść bezcennych klejnotów. Chwilę później kupiłem książkę za 50 pensów i do dziś mam ten egzemplarz. Czasem sobie myślę, że pewien aspekt mojego spojrzenia na świat wziął się w linii prostej z tej wspaniałej książki – chodzi o miłość do świata fizycznego, czy też, ściśle rzecz biorąc, fizycznego świata przemienionego poprzez słowa”³⁹.

Jeszcze bardziej egzotyczny – z polskiej perspektywy – przykład: kenijski pisarz i aktywista LGBT Kenneth Binyavanga Wainaina (ur. 1971), którego magazyn „Time” uznał w 2014 roku za jednego ze stu najbardziej wpływowych ludzi świata, wymienił *The Street of Crocodiles* spośród swoich ulubionych książek. Wyjątkowość Schulza podkreśla fakt, że pozostali wspomniani przez Wainainę

37 Istotnie, w kwietniu 1995 Simon McBurney, reżyser i aktor londyńskiego Théâtre de Complicité, który wystawił adaptację *Sklepów cynamonowych*, czterokrotnie czytał opowiadania Schulza na antenie BBC Radio 3 (<https://genome.ch.bbc.co.uk/schedules/radio3/1995-04-03>). Faber powiedział mi, że słuchał australijskiej publicznej rozgłośni ABC – albo zawiodła go pamięć, albo Australijczycy (re)transmitowali program siostrzanej BBC.

38 „Mississippi Review” 1999, No. 27 (3), s. 112–128; „The Atlantic”, 1.08.2005. Przypomnijmy: Carter rezerwowała *Sanatorium* pod koniec lat 70. Najwyraźniej postanowiła podzielić się odkryciem ze swoimi studentami.

39 „The Independent”, 23.02.2013, s. 28–29. Wcześniejszy o kilka tygodni tekst z tego samego roku (obecność Aslama w brytyjskich gazetach wiązała się z promocją jego nowej książki) podaje inną wersję tej historii, zrelacjonowaną przez dziennikarkę „Guardiana” (26.01.2013): „Po przyjeździe do Wielkiej Brytanii, jako nastolatek [przyjechał z rodzicami do Anglii w wieku 14 lat – Z.] sam zorganizował sobie przyspieszony kurs języka, który ledwo znał: przepisywał ręcznie całe powieści. Wymienia *Lolite* Nabokova, *Jesień patriarchy* Gabriela Garcí Marqueza, *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza, *Ukochaną* Toni Morrison i *Krwawy południk* Cormaca McCarthy’ego. «I tak nauczyłem się angielskiego – patrząc na te zdania», mówi”. Wersja podpisana bezpośrednio przez Aslama jest bardziej wiarygodna; obie świadczą o jego fascynacji Schulzem.

autorzy reprezentują literaturę afrykańską: to Camara Laye z Gwinei, Kojo Laing z Ghany, Teju Cole, Amerykanin o korzeniach nigeryjskich, i Nigeryjka Noo Soro-Wiwa. Wainaina czytał Schulza jako dwudziestokilkulatek (można się domyślać, że podczas studiów z *creative writing* na University of East Anglia): „to niewielka książka, ale zrobiła na mnie wielkie wrażenie. [...] Ta opowieść jest surrealistyczna i trudno ją opisać; to książka [dla/od] pisarza [*it's a writer's book*]”⁴⁰.

XXI wiek przyniósł też nowe intertekstualne nawiązania do twórczości Schulza – co ciekawe, w kilku tekstach pojawiają się one obok wątku przekładu. W obfitującej w schulzowskie aluzje powieści *Historia miłości* (2005)⁴¹ Amerykanki Nicole Krauss (ur. 1973), która wielokrotnie wyrażała uznanie dla Schulza⁴², zaginiony przed wojną rękopis książki głównego bohatera, polskiego Żyda, który wyemigrował do Nowego Jorku, odnajduje się w hiszpańskim wydaniu i zostaje przetłumaczony na angielski, a fragmenty tego „przekładu przekładu” stanowią część „powieści w powieści” Krauss.

Z kolei stroniąca od ludzi tytułowa bohaterka nominowanej do National Book Award książki *Unnecessary Woman* (2014) libańsko-amerykańskiego pisarza Rabiha Allamedinego (ur. 1959), dla której tłumaczenie (do szuflady) jest istotą życia, ma na koncie arabskie przekłady 37 tomów z kanonu literatury europejskiej – w tym *Sklepów cynamonowych*. Angielski pisarz Adam Thirlwell (ur. 1978), który wspomina Schulza w swojej erudycyjnej książce o tłumaczeniu i literaturze, zatytułowanej *Miss Herbert* (2007), poszedł o krok dalej i na potrzeby drugiego, podobnego tomu – *The Delighted States: A Book of Novels, Romances & Their Unknown Translators...* (2007) – oprócz tekstów innych autorów rzeczywiście przetłumaczył dwa opowiadania Schulza „na podstawie mieszanki francuskich i angielskich przekładów”⁴³, choć ostatecznie włączył do swojego tekstu tylko fragment z *Sierpnia*.

Osobnym, bardzo ciekawym przypadkiem literackiego hołdu dla Schulza jest *Tree of Codes* (2010) – książka, a zarazem obiekt sztuki konceptualnej, uznanego amerykańskiego pisarza młodszego pokolenia, Jonathana Safrana Foera (ur. 1977), prywatnie w latach 2004–2014 męża wspomnianej Nicole Krauss. Foer wyrażał uznanie dla Schulza wiele lat przed stworzeniem tej książki, a w 2008 roku napisał przedmowę do jego dzieł zebranych wydanych przez Penguin.

40 Cytat pochodzi z wywiadu, który ukazał się w południowoafrykańskiej edycji *O Magazine*, założonego przez gwiazdę amerykańskiej telewizji Oprę Winfrey; niestety link (<http://www.oprahmag.co.za/books/news-interviews/binyavanga-wainaina%27s-favourite-books>) jest już nieaktywny. Echa tej wypowiedzi trafiły do artykułu o Wainainie na portalu „Huffington Post” (https://www.huffingtonpost.com/2014/01/28/binyavanga-wainaina-lgbt-rights-_n_4677847.html).

41 Wydanie polskie: Warszawa 2006, przeł. K. Malita.

42 Zaproszona w 2012 roku przez „New Yorkera” do cyklu, w którym pisarze czytają wybraną przez siebie prozę, a nagrania publikowane są na stronie, Krauss wybrała *Father's Last Escape* (<https://www.newyorker.com/podcast/fiction/nicole-krauss-reads-bruno-schulz>).

43 W. Mason, *An Uncharacteristically Altruistic Moment*, „Harper's Magazine” [blog], 23.07.2008, <https://harpers.org/blog/2008/07/an-uncharacteristically-altruistic-monument/>.

Koncept *Tree of Codes* polega na powycinaniu z każdej strony *The Street of Crocodiles* pojedynczych słów oraz fragmentów zdań; te, które zostały, tworzą nową opowieść, a te, których nie ma, zostawiły widoczny ślad w postaci luk w ażurowej teraz książce. Pomysł był pierwotny wobec wyboru konkretnej tekstowej podstawy; Foer rozważał użycie encyklopedii albo którejś z własnych powieści, ostatecznie jednak zdecydował się na ulubionego Schulza. *Tree of Codes* dosłownie, co-do-słowa, bytuje na organizmie *The Street of Crocodiles*, można więc określić inicjatywę Foera mianem pasożytniczej – w sensie opisowym, nie wartościującym. Amerykański powieściopisarz nie dodał od siebie ani słowa – wszystkie pochodzą z książki Schulza, czyli od... no właśnie, od kogo? W powszechnym odbiorze – i dla samego Foera – twórcywem/żywciolem *Tree of Codes* jest proza samego Schulza, ale przecież już sam tytuł jest przekształceniem *Street of Crocodiles*, a nie polskiego tytułu. Na tę nową opowieść składają się angielskie, a nie polskie słowa, trzecią współautorką *Tree of Codes* jest więc Celina Wieniewska.

Warto przypomnieć⁴⁴, że książka Foera doczekała się adaptacji w innym medium. W 2015 roku podczas organizowanego co dwa lata Manchester International Festival, poświęconego nowym inicjatywom w różnych dziedzinach sztuki, premierę miał balet *Tree of Codes*. Produkcja została przygotowana specjalnie na tę okazję, a sfinansowana między innymi przez Balet Opery Paryskiej i Europejską Stolicę Kultury Aarhus 2017. Zaangażowano w nią prawdziwe gwiazdy: autorem choreografii był Brytyjczyk Wayne McGregor, oprawę sceniczną przygotował duński artysta wizualny Olafur Eliasson, a muzykę – brytyjski DJ, producent i kompozytor Jamie xx (ur. 1988). Tancerze należeli do Ballet de l'Opéra national de Paris i zespołu McGregora. Choć spektakl spotkał się raczej z chłodnym przyjęciem krytyków, jego promocja w mediach oznaczała kolejne konteksty, w których pojawiało się nazwisko Schulza, i możliwość przyciągnięcia uwagi kolejnych czytelników.

W XXI wieku wyraźnie zaznaczył się trend zapoczątkowany już przez antologię fantastyki Manguela, a mianowicie popularność Schulza wśród autorów prozy, która w języku angielskim funkcjonuje pod zbiorczą nazwą *weird writing/fiction*. Za prototypowych przedstawicieli tego nurtu uznaje się Poego i Lovecrafta, ale dziś kategorię *weird* pojmuje się zazwyczaj szeroko, zaliczając do niej wszelkiej maści „dziwne”, „niesamowite” pisarstwo, od powieści gotyckiej i opowiadania grozy po fantasy i fantastykę naukową. Mottem z *Cinnamon Shops* – w przekładzie Johna Currana Davisa, nie Wieniewskiej, opatrzył swoją świetnie przyjętą powieść fantastyczną *Miasto i Miasto* (2009)⁴⁵ angielski autor China Miéville (ur. 1972): „Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice

⁴⁴ Wspomina o tym krótko w konkluzji swojego tekstu Irena Chawrińska (*Jak modlitwa włożona w ścianę płaczu...*, s. 166).

⁴⁵ Wydanie polskie: Warszawa 2010, przeł. M. Jakuszewski.

sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne” [*Deep inside the town there opens up, so to speak, double streets, doppelganger streets, mendacious and delusive streets*]. W podobny kontekst gatunkowy wpisują Schulza również dwie antologie przygotowane przez amerykańskich autorów fantastyki: *Sanatorium pod Klepsydrą* przedrukował Jeff VanderMeer (ur. 1968) w zredagowanym wraz z żoną wyborze *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*⁴⁶, a *Ptaki* włączyła do podobnej antologii Marjorie Sandor (ur. 1957)⁴⁷.

Ostatnie lata przyniosły kolejne deklaracje uznania dla autora *The Street of Crocodiles* w wywiadach i artykułach prasowych o anglojęzycznych pisarzach różnych pokoleń i różnego formatu, uprawiających różne gatunki i reprezentujących różne państwa i kręgi kulturowe. Należą do nich między innymi kanadyjska poetka Anne Michaels (ur. 1958), amerykańska powieściopisarka Nell Zink (ur. 1964), Brytyjczyk Harry Bingham (ur. 1967), autor kryminałów, i twórczynie młodego pokolenia – brytyjska poetka Anna Woodford i amerykańska dramatopisarka Annie Baker (ur. 1981), laureatka Nagrody Pulitzera⁴⁸. Najnowszym znanym mi anglojęzycznym tekstem literackim, w którym pojawia się odniesienie do Schulza, jest z kolei powieść psychologiczna *The One Inside* (2017) Sama Sheparda (1943–2017), amerykańskiego dramatopisarza i scenarzysty filmowego (między innymi kultowego *Zabriskie Point* Antonioniego z 1970 roku), laureata Pulitzera. Jeden z krótkich rozdziałów jego książki nosi zapożyczony od Schulza tytuł *Sheet of White Paper*. Pierwszoosobowy narrator czyta *Sanatorium* przy barze w taniej restauracji i w dwóch akapitach przytacza (niezbyt ściśle) historię autora. Shepard kończy rozdział następującymi słowami: „Zamówiłem pół porcji gryczanych placzków [*buckwheat flapjacks*] posypanych jagodami, do tego bekon i czarna kawa. Wróciłem do rozdziału zatytułowanego *Ostatnia ucieczka ojca*, w którym Bruno opisuje, jak jego nieżyjący ojciec przemienia się w skorpionia. «Nastąpiła nowa era, pusta, trzeźwa i bez radości – biała jak papier» [*A new age began – empty, sober, and joyless, like a sheet of white paper* – przeł. C. Wieniewska]. (Schulz, po tym jak jego siostra zginęła na morzu w drodze do Ameryki)”⁴⁹. Z błędami czy bez – Schulz trafił pod strzechę przydrożnej amerykańskiej knajpy.

Na koniec – po litanii nazwisk i odnośników do materiału dowodowego – dówód anegdotyczny. Kilka lat temu podczas Festiwalu Conrada miałam okazję dwukrotnie tłumaczyć krótkie wprowadzenie Paula Austera (ur. 1948) do projekcji

⁴⁶ *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, trans. C. Wieniewska, w: *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, ed. A. i J. VanderMeer, London 2011, s. 248–259.

⁴⁷ *The Birds*, trans. J. C. Davis, w: *The Uncanny Reader: Stories from the Shadows*, ed. M. Sandor, New York 2015, s. 165–170.

⁴⁸ Adresy bibliograficzne odnośnych wzmianek prasowych podaję w skróconej formie, w kolejności odpowiadającej powyższej liście nazwisk: „The Observer”, 22.12.2013; „The New Yorker”, 18.05.2015; „The Daily Record”, 8.02.2014; „The Journal”, 26.02.2013; „New York Post”, 9.07.2015.

⁴⁹ S. Shepard, *The One Inside*, New York 2017, s. 28.

filmów, których był współautorem. Gdy w ramach *small talk* amerykański pisarz zapytał, czym się zajmuję, wyrecytowałam często powtarzane zdanie: Piszę doktorat o angielskich przekładach polsko-żydowskiego modernisty... (chwila wahania) Brunona Schulza, może pan o nim słyszał? „Oczywiście, że znam Brunona Schulza!” – odparł Auster niemal oburzony, wyraźnie akcentując *of course*.

Nie twierdzę, że promocja twórczości Schulza w obszarze anglojęzycznym jest już niepotrzebna, że ci, którzy powinni, już go poznali. Chciałam jedynie pokazać, że nasza wizja czytelniczego odbioru anglojęzycznego Schulza jest nieco uproszczona, bo rzadko sięgamy po źródła, w których jego nazwisko pojawia się na marginesie – na przykład przy okazji promowania własnej twórczości przez najróżniejszych anglojęzycznych autorów. To nieprawda, że na Schulzu poznali się tylko pisarze amerykańsko-żydowskiego starszego (Singer, Roth, Ozick) i młodszego (Foer, Krauss) pokolenia. Czytają go twórcy literatury wysokiej i popularnej w całym angielskim obszarze językowym. Zna go i ceni troje z czterdzieścioro najwybitniejszych według „Timesa” brytyjskich współczesnych pisarzy⁵⁰. Niektórzy i tak pewnie powiedzą, że to niezbyt wiele, że Schulz powinien w kanonie literatury światowej dorównywać Kafce, a jeszcze nie dorównuje. Niemniej trudno chyba nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że za sprawą przekładów Celiney Wieniewskiej i, w mniejszym stopniu, Johna Currana Davisa pod recepcję nowego tłumaczenia został przygotowany mocny i pewny grunt.

O roli przekładu Wieniewskiej wie zresztą doskonale Madeline G. Levine, która w przedmowie do swojego tłumaczenia pisze: „zakochałam się w opowiadaniach Brunona Schulza dzięki nieodpartej magii przekładu Celiney Wieniewskiej [...]. Nie ja jedna”⁵¹. Amerykańskiej tłumaczce należy się wielkie uznanie – przede wszystkim za świetny przekład, ale i za to, że nie próbuje promować go, umniejszając zasługi swej poprzedniczki. Miejmy nadzieję, że nowa wersja nie tylko posłuży anglojęzycznym schulzologom jako lepsza, to jest wierniejsza oryginałowi podstawa akademickich interpretacji czy lektura dla studentów slawistyki i komparatystyki, lecz także, jak przekład Wieniewskiej, będzie po prostu zachwycać czytelników, w tym czytelników najwrażliwszych – pisarzy.

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

⁵⁰ Angela Carter zajmuje w tym rankingu pozycję nr 10, Rushdie – 13, McEwan – 35 (<https://www.the-times.co.uk/article/the-50-greatest-british-writers-since-1945-ws3g69xf90>).

⁵¹ W. B. Schulz, *Collected Stories*, s. xiii.

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

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

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

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

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

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



Tree of Codes Jonathan Safran Foer, 2010

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 *Sklepów cynamonowych* 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 Phillipsa *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 *Sklepów cynamonowych*”): „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 tyłu zwrotów albo tyłu 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 *Sklepow 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 strategii 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 cynamonowych*.

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 narratora 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 prowincjonalnego 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 współlistniejący 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 rechetem naczyń, rozplotkowanym od brzegu do brzegu, nadeszły wreszcie karawany, nadciągnęły potężne tabory wichru i stanęły nad nocą. [...] I wybuchła ciemność ogromną wzbudzoną wicherą 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 wisały 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 płoniła się jeszcze bardziej pod dotknięciem najobojętniejszego pytania, gdyż każde zawierało tajną aluzję do jej nadwrażliwego państwa”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, kadzidła, 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 cynameonowe 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 użyteczności. Duch czasu, mechanizm ekonomii nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasywną 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 cynameonowe* 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.

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

Danilo Kiš (1935–1989) należy do najbardziej znanych i najwierniejszych kontynuatorów poetyki Brunona Schulza. W licznych wywiadach i autokrytycznych komentarzach odnoszących się do poetyki swojej prozy jugosłowiański pisarz podkreślał bliskość, jaka łączyła go z autorem *Sklepów cynamonowych*, wymieniał Schulza wśród autorów, którzy wywarli na niego wielki wpływ, a utwory Kiša, zwłaszcza jego powieść *Ogród, popiół* (1965), świadczą o owocnym intertekstualnym dialogu poetyk. Artystyczne pokrewieństwo utworów obu klasyków literatury europejskiej nie pozostała niezauważona przez badaczy ich spuścizny. Wpływ Schulza na twórczość Kiša szczegółowo opisał serbski literaturoznawca Petar Pijanović¹, a niemiecki sławista Jörg Schulte przedstawił interesujące zestawienia typologiczne, analizując *Ogród, popiół* jako swego rodzaju komentarz do opowiadań Schulza². Uważna analiza chronotopu tych utworów, funkcji motywów oraz detali, jakie składają się na świat przedstawiony i osobliwości stylu obydwu pisarzy, prowadzi do wniosku, iż zbieżności i typologiczne paralele nie są przypadkowe – Kiš stworzył dzieło „schulzowskie”.

owocny
dialog
poetyk

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

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

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

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

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

chimeryczny
paralelizm

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

Bruno Schulz
jako ojciec

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

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

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

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

Rosić nieprzypadkowo wskazuje na szczególne związki Kiša z twórczością autora *Ulissesa*, którego proza zainteresowała serbskiego pisarza jeszcze w czasach studenckich i wpłynęła na jego metody twórcze. Zainteresowanie to odzwierciedliło się również w krótkiej autobiografii Kiša. *Wyciąg z książki metrykalnej* (1983) rozpoczyna się od przypomnienia miejsca narodzenia ojca i stwierdzenia, że „ukończył on akademię handlową w mieście, gdzie urodził się niejaki pan Virág, który z łaski pana Joyce’a stanie się sławetnym Leopoldem Bloomem”. Mark Thompson, autor studium, które nosi taki sam tytuł jak szkic Kiša⁸, zauważa: „Już po pierwszych dwudziestu słowach *Wyciągu z książki metrykalnej*, nie powiedziawszy o sobie jeszcze nic konkretnego, Kiś zaczyna ulatywać w stronę literatury, utrzymując że wykształcenie jego ojca i «narodzenie się» fikcyjnego bohatera *Ulissesa* Jamesa Joyce’a to dla jego biografii fakty równie istotne. [...] Fikcyjny Virág Joyce’a stoi ramię w ramię z jego równie fikcyjnym Bloomem, tak samo jak prawdziwy ojciec Kiša stoi tuż obok swojej fikcyjnej wersji o inicjałach «E. S.». [...] Taki splot fikcji i rzeczywistości – splot nie zawsze pozbawiony widocznych szwów, jest jedną z cech twórczej metody Kiša”⁹. Twierdzenie, jakoby Virág urodził się w tym samym miejscu, gdzie zdobył wykształcenie ojciec Danila Kiša, Edward Kiš (urodzony jako Edward Kohn), jest pomyłką pisarza – są to dwa różne, choć blisko siebie położone miasta. Być może w ten sposób wskazuje on na odmienność autobiografii, którą napisał, od autobiografii jako autentycznego dokumentu, a może, jak przypuszcza Thompson, bierze życzenie za rzeczywistość – w mieście Zalaegerseg, gdzie jego ojciec się uczył, syn widział go wiosną roku 1944 po raz ostatni. „Kiś po prostu chciał, żeby Bloom stamtąd pochodził...”¹⁰. Było to dla niego

ramię
w ramię

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

7 Ibidem, s. 79.

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

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

10 Ibidem, s. 58.

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

paralele
biograficzne

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

„zniknięcia”

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

Brunona Schulza. Wiadomość o jej przyznaniu przyszła pod koniec września, a 15 października 1989 roku pisarz już nie żył¹². Zmarł w wieku lat pięćdziesięciu czterech – tyle samo lat miał jego ojciec, kiedy został wywieziony do Auschwitz...

Bruno Schulz, tak jak i James Joyce, pisał o ojcostwie i robił to w sposób inspirujący dla potomnych, czego dowodzi przykład Danila Kiša. Autor *Sklepów cynamonowych*, tak samo jak autor *Ulissesa*, był dla serbskiego pisarza symbolicznym ojcem, a jego utwory znalazły oddźwięk w prozie autora *Cyrku rodzinnego*. Pamiętając, że literaturę, „geny przeczytanych książek”, Kiś traktował jak część własnej biografii, pozwolił sobie na przypuszczenie, iż opowiadania Schulza były dla niego opowieścią o własnym dzieciństwie, magicznym sposobem spisana przez polskiego autora¹³. Dlatego naśladowanie stylu i nastroju, odwoływanie się do podobnych motywów i toposów służy zgodnie z zamiarem Kiša podkreślaniu tego podobieństwa oraz – co wydaje się szczególnie istotne na płaszczyźnie poetyki – kontynuowaniu linii rozwojowej rozpoczętej w jego pierwszej powieści, *Mansarda*, przydającej tworzonemu światu charakteru literaturocentrycznego. Literacka transpozycja własnej biografii odbywa się u Kiša na drodze budowania intertekstu, u podstawy którego leży proza Schulza. Taka właśnie autobiografia jest dla *homo legens* Danilo Kiša najbardziej autentyczna.

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

tak samo
jak

12 Wspomina o tym w swojej pracy M. Thompson.

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

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

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

podobne
są tu...

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

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

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

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

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

16 Ibidem, s. 104.

17 Ibidem.

18 Ibidem, s. 109.

19 Ibidem, s. 106.

20 Ibidem, s. 126.

21 Ibidem, s. 133.

22 Ibidem, s. 126.

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

poetyka
echa

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

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

kolej
symboliczna

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

23 Ibidem, s. 110–111.

24 Ibidem, s. 139.

25 *kondukter* (serb.) – konduktor.

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

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

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

Kiedy ojciec znika i staje się oczywiste, że nigdy nie wróci, syn znajduje kawałek wyblakłej gazety (właśnie w gazetę ojciec zwykł podczas spacerów wycierać nos) i mówi do siostry: „Popatrz, to wszystko, co zostało po naszym ojcu”²⁷. Pozostał papier. Jakkolwiek ironicznie by to zabrzmiało, Kiś wkłada w to stwierdzenie bardzo ważną dla siebie ideę. Nie artykułuje jej wprost, lecz w utworach o nieobecnym ojcu ten „minus-chwył” zajmuje, dzięki odpowiedniości formy i idei, kluczowe miejsce. Papier, na którym pojawiają się słowa (czy to pisane ręcznie, czy drukowane), ma dla pisarza znaczenie szczególne. W rodzinnej trylogii przypomina on stale i z naciskiem, że ojciec był autorem²⁸ – autorem rozkładu jazdy – a dla autora papier jest substancją osobliwą. W opowiadaniu *Z aksamitnego albumu* (cykl *Wczesne smutki*), które stylem najbardziej przypomina *Ogród, popiół* (związek między tymi książkami można uznać za coś na kształt relacji rodzinnej), narrator, chłopiec imieniem Andi Sam, liryczny sobowtór autora, opowiada, co udało mu się uratować, jakie skarby włożył do walizki. Wszystkie te skarby są z papieru. To dokumenty ojca i jego listy (narrator nazywa je Wielkim i Małym Testamentem), zeszyty z własnymi utworami Andiego i jego ulubione książki. Rozkład jazdy, książka ojca, znajduje się między książkami syna („ów rozkład jazdy włożyłem pomiędzy moje rzeczy, pomiędzy moje książki, jak drogocenne dziedzictwo”²⁹). Dokumenty ojca są dowodami na istnienie ojca, ale i syna – „że kiedyś istniałem i że istniał mój ojciec”³⁰. W tytule powieści *Ogród, popiół* pomiędzy dwo-

znaczenie
papieru

27 Ibidem, s. 215.

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

29 Ibidem, s. 80.

30 Ibidem, s. 79.

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

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

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

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

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

echo
„genialnej
epoki”

to samo

31 Ibidem, s. 276.

32 Ibidem, s. 276–277.

33 Ibidem, s. 149.

34 Ibidem, s. 216.

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

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

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

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

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

35 Ibidem.

36 Ibidem, s. 178.

37 Ibidem, s. 305.

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

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

Serbska badaczka Ivana Milivojević, analizując przedstawienia ojca i syna w twórczości Kiša³⁹, przypomina epizod z *Ulissesa*, w którym Stephen Daedalus i Leopold Bloom spoglądają w lustro i dostrzegają w nim twarz Williama Szekspira. „W tym momencie obraz, który widzą, jest wyobrażeniem ich samych, wyobrażeniem «innego» i zarazem twarzy ojca. Odbicie Szekspira jest rezultatem dokonanej przez Stephena i Blooma idealizacji – idealizacji syna w stosunku do ojca, ale ponadto idealizacji artysty w stosunku do tego, co stworzył, a także tego, co tworzy jego samego”⁴⁰. Sytuację tę można przenieść na złożoną korelację między powieścią *Klepsydra*, którą zamierzał napisać bohater powieści Kiša – Ojciec, E. S., a powieścią *Klepsydra*, którą pisze syn Danilo Kiš o swoim ojcu, jak również opowiadaniem *Sanatorium pod Klepsydrą* autorstwa Schulza. „Jeżeli poprzez postać Leopolda Blooma prześwieca postać ojca, który uwalnia rodzinny dom od obcych, Stephen jest przede wszystkim synem. Jeżeli wobec tego *Odyseja* była eposem ojca, a *Hamlet* – dramatem syna, *Ulisses* obu ich połączył w jedno”⁴¹. W złożonym splocie tożsamości Schulz jest dla Kiša symbolicznym ojcem, lecz jednocześnie w swoich opowiadaniach jest również synem, a Kiš i jego *alter ego*, Andi Sam, A. S., stopniowo zlewają się w jedno z ojcem, stając się jego częścią.

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

zagubiony list

Schulz jako symboliczny ojciec

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

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

40 Ibidem, s. 154.

41 Ibidem, s. 155.

literatury serbskiej, nazywa go, wyrażając przekonanie dominujące wśród współczesnych serbskich literaturoznawców, Tatiana Rosić⁴², która postrzega jego pozycję jako paternalistyczną.

Co ciekawe, ostatnimi czasy tematem ojca i syna w twórczości Kiša zajmują się przeważnie badaczki, takie jak Tatiana Rosić, Ivana Milivojević, Viktorija Radić⁴³, Marija Mitrović⁴⁴ i Tatiana Pecer⁴⁵. Niektóre z nich wspominają o wpływie Schulza na Kiša⁴⁶, ale przedmiotem ich zainteresowania są utwory Kiša i obraz Ojca jako centralny i najbardziej zagadkowy motyw jego twórczości. Analizując to podejście do Kiša, można dojść do ciekawych wniosków dotyczących również twórczości jego symbolicznego ojca – Brunona Schulza, jeśli wsłuchać się w echa, tym razem razem podwójne...

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

Przełożył Marek Wilczyński

„literacka
matka”

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

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. Wierzychowski, Paris 2017. Książka nie została jak dotąd przetłumaczona na języki polski i czeski.

działa 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 pętle. 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», hraničící s nečitelností nebo vyprázdňeností. Znak-klikyhák jako by byl stopou *jiného*, které se nalézá 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 przyrzeć bliżej pojęciom *innego*, „dzikości”, *za* oraz *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 (*shitafon*), które zostało wplecione do nazw dwóch przedostatnich rozdziałów *Legandy o Brunonie i Adeli*: לקראת שיטפון¹¹ (*Likrat shitafon* można przetłumaczyć jako *Przed potopem*, ale też *Do potopu* lub *Potopowi naprzeciw*) i שיטפון¹² (*Shitafon, 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 stronicy, 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 (ביוני), 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 ירושלים (*Jerushalayim*, Jerozolima).

11 .215. אמיר גוטפריינד, *אגדת ברוננו ואדלה*, עמ' 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 .220. אמיר גוטפריינד, *אגדת ברוננו ואדלה*, עמ' 220.

13 Bruno Schulz stosował zasadę powielania między innymi w przypadku motywu zwichniętego 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. Odsłaniamy 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 *inaqd*, 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 zapełnić „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 – לו-לו חלום לא-לו חסר המילים, אפרים השותק, (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 Gutfreudem 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 Gutfreudem 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', ואלה, אגדת ברנונו ואלה, א. גutfreund, *Agadat 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 pielęgniarkach. 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*, *pomiędzy* i *nad*. Zdaniem Daniela Hodrowej dzikość wydostaje się na powierzchnię w postaci psychiki archaicznej (połączonej ze snami, z głębią nieświadomości), której źródłem 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 .24 עוד שלם שלם לך קון, את נפשות אַנְדֵרְךָ נשל. אמיר גוטפריינד, 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.

×

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 wyekspozowania 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 Benjamina 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 Benjamina, 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 wprowadzić 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* (choćby 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”, kryształującej 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”. Juraschek 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 Juraschek 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* Juraschek 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 postrzegania 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 anegdoty, 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 Benjamina. 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 Benjamina 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

Sotirios Karageorgos: Recepcja Schulza w Grecji

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uwagi o problemach tłumaczenia prozy Schulza na język grecki

Księga

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

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

Blask

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

Demiurgos

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

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

Materia

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

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, „przyście”, używane jest zazwyczaj w wyrażeniu „επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος”, oznaczającym dosłownie

1 M. Σούλιτς, *Οδός κροκοδείλων*, απόδοση Σ. Τσακνιάς, „Το Δέντρο” 1980, τχ. 17.

2 Idem, *Τα μαγαζιά της κανέλας*, μετάφραση Δ. Χουλιάρακης, 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 Βιβλίον.”) 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 „zwoodzić”, 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.

X

Bruno Schulz w Buenos Aires

Z Henrykiem Mittelstaedtem rozmawia Agnieszka Hudzik

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

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

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

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

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

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

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

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

Czy odbyła się promocja książki?

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

Co w tekście Schulza było dla pana szczególnym wyzwaniem językowym?

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

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

A jak przebiega praca nad tłumaczeniem Sanatorium pod Klepsydrą?

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

W jakich kontekstach twórczość Schulza będzie odczytywana w Argentynie?

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

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

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

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

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

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

Część trzecia

[na pograniczach. teatr, film,
sztuki plastyczne]

Balbina Hoppe: Schulz niesce- niczny?

Magdalena Lebecka: Może więc w ogóle nie należy poddawać tej kunsztownej prozy adaptacjom, uznając, że jest nieprzekładalna na inny rodzaj sztuk?

Jerzy Ficowski: Ciągle to powtarzam¹.

Mogłoby się wydawać, że pytanie o niesce-
niczność nie ma dziś już pra-
wa bytu. A jednak niektórzy wciąż jeszcze twierdzą, że nie wszystkie
teksty mają potencjał teatralny. „Nie widziałem udanego przekładu pro-
zy Brunona Schulza na scenę, pomimo że tak często inspiruje teatr”²,
stwierdził Józef Opalski, w latach dziewięćdziesiątych. Podobną opinię
można wyczytać z tekstów wielu recenzentów piszących o spektaklach
powstałych na podstawie opowiadań Schulza na przestrzeni lat. Początki
repcji teatralnej Schulza z legendarną *Umarłą klasą* Tadeusza Kantora
(1975) na czele zapowiadały się wyjątkowo dobrze. Spektakle studenc-
kie, jak entuzjastycznie przyjęta przez krytykę *Wiosna* Studenckiego
Teatru Gliwice (1967), spotykały się z wysoką oceną recenzentów.
Później bywało różnie. W 1976 roku Ryszard Major wystawił *Sklepy cy-
namonowe* (Kraków, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej), o których Jerzy
Bober napisał: „Nie każde dzieło, choćby najbardziej interesujące arty-
stycznie oraz ideowo, nosi w sobie załączki dramaturgii. Myślę, że przy-
kład *Sklepow cynamonowych* świadczy wymownie o karkołomności po-
szukiwań na tym gruncie. Nic by się zapewne złego nie stało, gdyby
opowiadania Schulza pozostały w tej formie, jaką uznał za najstosow-
niejszą ich autor. Tym bardziej, że – jak wykazała inscenizacja *Sklepow
cynamonowych* – nie da się większości ich znaczeń literackich, filozo-
ficznych, a także wielkiej ekspresji wyobraźni Schulza przenieść na sce-
nę bez narażenia utworu na skazy i pęknięcia”³.

początki
repcji

- 1 W *Życzliwości dla cudu. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka*, „Kresy” 1995, nr 3, przedruk w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego. Według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybór, oprac. i wstęp P. Sommer, Sejny 2010, s. 672.
- 2 J. Opalski, wypowiedź w: *O adaptacji: reżyserzy*, „Didaskalia” 1995, nr 5, s. 14 (notowała M. Zie-
lińska).
- 3 J. Bober, *Wariacje na temat*, „Gazeta Południowa”, 3–5.09.1976, nr 201, dostępne online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/164266.html> (data dostępu: 9 IV 2017).

Z biegiem lat indywidualna opinia przekształciła się w dość powszechny sąd, powtarzany przez recenzentów spektakli powstałych na podstawie prozy Schulza. Popularnym i wygodnym sposobem rozpoczęcia recenzji stała się niedbale rzucona myśl o niescenicznym charakterze Schulzowskich opowiadań, co pokazują poniższe fragmenty: „Od 20 lat daje się zauważyć w teatrze polskim zainteresowanie prozą Brunona Schulza. [...] Proza Schulza poddaje się opornie wszelkim obróbkom teatralnym, nawet wtedy, kiedy biorą ją na swój warsztat doświadczeni reżyserzy, wybitni artyści. Przy każdej adaptacji ta proza coś istotnego traci. Traci przede wszystkim to, co wiąże się z jej walorem poetyckim. Wtrącona w struktury dialogowe i zwarte ciągi fabularne natychmiast martwieje, a pozbawiona tych wiązań rozsypuje się na impresyjne obrazki lub szkice do nich”⁴; „Materią prozy Schulza, pisarza czasów międzywojennych, jest poetycki opis. Nie ma w jego prozie klarownych wydarzeń czy soczystych dialogów, które zazwyczaj napędzają teatry oparte na literaturze. [...] Opowiadania Schulza nie bardzo nadają się do przeniesienia na scenę”⁵.

powszechnie
sądy

Stanowczych i bezkompromisowych opinii na temat recepcji teatralnej Schulza można znaleźć w recenzjach znacznie więcej. Janusz R. Kowalczyk, pisząc o *Szale łowienia motyli* w reżyserii Wojciecha Maryńskiego (1995, Warszawa, Teatr Rozmaitości), odwołuje się do całej recepcji teatralnej (i filmowej) Schulza: „Kaźde przeniesienie na scenę czy ekran prozy Schulza jest decyzją karkołomną. Niezwykła siła plastycznego materiału literackiego oraz sugestywny, poetycko-opisowy, mocno działający na wyobraźnię czytelników język Schulza, niezbyt łatwo poddają się ukonkretniającym zabiegom”⁶.

Z kolei Michał Misiorny, po obejrzeniu *Republiki Marzeń* w reżyserii Rudolfa Zioly (1987, Kraków, Stary Teatr), stwierdza, że „spektakl według Schulza jest dotkliwą karą, poniesioną przez współczesny teatr, w ucieczce od tekstów prawdziwie dramatycznych posuwający się zbyt daleko w rejony «adaptacji»”⁷. Dodaje: „Schulz jest pisarzem wspaniałym i żywym, czyta się go – przepraszam, jeśli urażę czyjąś wrażliwość – niemal jak Marqueza. Oczywiście – *Sto lat samotności* też można przenieść na scenę, można «pokazać» zwariowanego patriarchy przywiązanego do drzewa i można nawet spróbować «ufizyczyć» samotność. Słowem: można zrobić wszystko. Pytanie tylko: co miałyby z tego ewentualnie wynikać? Proza Schulza zamyka się w opisie, w myślowych

4 B. Mamoń, *Republika marzeń*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 46.

5 K. Sowiński, *Trzy pary drzwi*, „Gazeta Wyborcza: Kielce” 1995, nr 249.

6 J.R. Kowalczyk, *W labiryncie znaczeń*, „Rzeczpospolita” 1995, nr 230.

7 M. Misiorny, *Ludzie cesarza i Schulz*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 276.

refleksjach zdarzeń i obrazów minionych i śnionych, niewiele w niej dramatyizmu, pojętego teatralnie, niewiele fizyczności, która jest surowcem teatru”⁸.

rozzarowania

Oprócz głosów surowych pojawiają się wśród recenzentów wypowiedzi, z których wyczytać można osobiste rozczarowania: „Dotychczasowe moje doświadczenia ze scenicznymi adaptacjami tej prozy nie były najlepsze. W żadnym ze spektakli nie udało się przekazać pełni jej bogactwa i urody, a w jednym, skrajnym przypadku zagiął nawet jej specyficzny, jedyny w swoim rodzaju klimat: w *Sanatorium pod Klepsydrą* rodziny Peszków Schulz okazał się jedynie pretekstem do ekstrawagancji i dość narcystycznych popisów. W większości przypadków wynikało to z faktu inspirowania się twórców nie tylko literaturą, lecz także twórczością plastyczną Schulza, która za sprawą swej intensywności i sugestywności niejako przytłaczała słowo”⁹.

Znajdą się i tacy, którzy ubolewają nad tym, że „teatr wygrał z Schulzem”¹⁰, że „zakrzyczano i zatupano jego piękne opowiadania”¹¹. Ich słowa są pełne żalu wobec teatru, że w ogóle zainteresował się Schulzem: „Proza Bruno[na] Schulza jest antypsychologiczna, zrodzona z języka, wizyjna i poetycka. W jego opowiadaniach nie ma opisywania rzeczywistości. Fabuła to pretekst, istotą jest obraz wykreowany słowem. [...] Ale teatr innymi prawami się rządzi. Spektakl może nie mieć wyrazistej fabuły, ale zawsze musi w nim być przynajmniej zarys dramaturgii scenicznej. Inaczej przedstawienie staje się tworem bezkształtnym”¹².

Trafnie problem (nie)sceniczności prozy Schulza ujęła Krystyna Świerczewska w recenzji spektaklu *Jesień* (1995, Rzeszów, Teatr im. W. Sienkowskiej, reż. Józef Skwark): „Ta proza kusi interpretacyjnie swoją wielowarstwowością. Jest jak ciemny pokój, w którym świat rzeczy nagromadzonych złowieszczo wciąga człowieka w rozpad materii, w proces gnicia, w roztocza kurzu. Szafa w nim nie jest szafą na ubrania, ale klatką na umarłe ptaki, które, jeżeli z niej wyfruwają, to tylko powidokiem wczorajszego piękna, co przetrwało siłą wyobraźni więźnia tego ciemnego pokoju. [...] U Schulza nadwrażliwość równa się nadrealizmowi. Kryteria rozumu, niczym ubogi krewny, wycofują się do przedpokoju. [...] Jakich by zresztą kryteriów nie przykładać do prozy Schulza, pozostaje ona tajemnicą, a więc nie może być do końca przekładalna ze sztuki słowa na sztukę teatru, obrazu, pantomimy, muzyki, filmu”¹³.

⁸ Ibidem.

⁹ A. Z. Kowalczyk, *Wieczór magii słowa*, „Kurier Lubelski” 2009, nr 268.

¹⁰ J. Oleradzka, *Mało „Wiosny” jesienią*, „Gazeta Pomorska”, 17.10.1996.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ K. Świerczewska, *Powidoki z Schulza*, b.m.r.

„Fantastycznych wizji Brunona Schulza nie da się przełożyć na język teatru. Widz, który oczekuje od reżysera i aktorów, że wyczarują przed nim świat równie bogaty, jak ten, który powstał w jego wyobraźni, musi się rozczarować”¹⁴ – pisze Agnieszka Fryz-Więzek w recenzji *Sanatorium pod Klepsydrą* (1995, Kraków, Teatr im. J. Słowackiego, reż. Jan Peszek). Recenzentka przyznaje, że „mimo to Schulz nieustannie kusi inscenizatorów”¹⁵. Jak gdyby na przekór głosom o niescenicznosci Schulzowskiej prozy artyści z dziwnym uporem tworzyli kolejne widowiska. „Pokusa teatralnej adaptacji prozy Brunona Schulza jest tak wielka, że mimo wielu porażek wyzwanie podejmują coraz to nowi śmiałkowie”¹⁶ – pisze Marek Mikos w roku 1995. Od tego czasu powstało już ponad sześćdziesiąt kolejnych teatralnych wydarzeń inspirowanych dziełem Schulza. Po jego twórczość sięga nie tylko teatr dramatyczny, ale także teatr lalek, teatr muzyczny, teatr tańca i pantomimy, teatr radiowy, teatr telewizji. Przedstawienia, performanse, akcje teatralne, improwizacje sceniczne oparte na twórczości Schulza odbywają się zarówno na scenach teatrów instytucjonalnych, jak i studenckich, offowych, ale też w przestrzeniach nie-teatralnych, takich jak kawiarnia czy ulica.

wbrew
opiniam

Stan recepcji teatralnej Schulza nie idzie w parze z twardą tezą o niescenicznosci jego prozy. Można nawet mówić o paradoksie, jaki z tego wynika. Nie zamierzam wchodzić w spór z przytoczonymi w cytatach słowami recenzentów. Nie zamierzam udowadniać sensu powstania wszystkich Schulzowskich inscenizacji. Nie mogę oceniać spektakli, których w większości nie widziałam. Trudno pokusić się o wartościowanie, mając do dyspozycji w znacznej mierze martwe archiwum, na które składają się pojedyncze recenzje, wybrakowane wycinki z gazet, zachowane programy i zdjęcia, niekompletne egzemplarze scenariuszy. Bardziej interesuje mnie sam problem „niescenicznosci”, który zdaje się ciążyć nad recepcją teatralną Schulza.

paradoks?

Czy w ogóle istnieje taka kategoria jak „niescenicznosc”? Czy możemy dziś stwierdzić, że jedno dzieło literackie jest „sceniczne”, a drugie nie? A jeśli tak, to kto o tym decyduje? I według jakich kryteriów? Zbigniew Osiński podkreśla – co wydaje się kluczowe – że „nie można po prostu apriorycznie zakładać, że istnieją utwory nadające się do teatru i takie, które nie spełniają tego warunku”¹⁷. Podstawowy podział na utwory dramatyczne i niedramatyczne dawno już przestał dzielić

14 A. Fryz-Więzek, *Układanka u Schulza*, „Gazeta Krakowska”, 13.01.1995, nr 11.

15 Ibidem.

16 M. Mikos, *Sanatorium Peszków*, „Gazeta Wyborcza”, 10.01.1995, nr 8.

17 Z. Osiński, *Z problematyki scenariusza teatralnego*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tom II: *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1976, s. 180.

teksty na te, które mogą być przedstawiane na scenie teatralnej, i te, które przeznaczone są jedynie do czytania. Wraz z wprowadzeniem i rozwojem kategorii „adaptacji” można dziś pokazać w teatrze praktycznie każdy utwór, od klasycznych dramatów, przez wielkie powieści i poezję, po teksty kultury popularnej.

„Wszystko może być przetłumaczone tak, aby zasadnicza treść, o którą chodzi, pozostała niezmienną”¹⁸ – głosił Roman Jakobson. Osiński zaś przeniósł jego myśl w przestrzeń teatru. Podkreślał przy tym, że nie należy nigdy tłumaczyć go – tak jak żadnego języka – „słowo w słowo”, lecz trzeba to robić raczej „na zasadzie wyrażania idei idea”¹⁹. Od jakości przekładu zależy sukces widowiska. Dzieło literackie jest tutaj zaledwie zaczątkiem scenariusza, na podstawie którego powstaje spektakl. Osiński, odwołując się do teorii przekładu, stwierdza, że przekład literacki nigdy nie jest dosłownym odzwierciedleniem treści tłumaczonego dzieła. Z przekładem tekstu literackiego na język teatru jest bardzo podobnie: „znaki lingwistyczne tłumaczy się tutaj na znaki nielingwistyczne”²⁰. Autor zauważa, że „tekst literacki i dzieło teatralne tworzone są w różnych systemach znaków, w różnych językach. W pierwszym wypadku mamy do czynienia ze znakami graficznymi, w drugim – ze znakami teatralnymi”²¹. Od razu jednak wyjaśnia, iż nie znaczy to, że przekład jest niemożliwy: „spektakl ma pewną sferę znaczeniową, która jest równocześnie sferą znaczeniową tekstu. Pewien stały inwariant semantyczny. Dlatego możliwy jest przekład dokonywany między językiem literatury i językiem teatru”²².

Osiński tłumaczy, że w przypadku tego rodzaju przekładu nie można nigdy mówić o wiernym tłumaczeniu, lecz jedynie o operacji „ze sposobu myślenia twórcy tekstu na sposób myślenia reżysera”²³. Podobną konkluzję wyciągnąć można z myśli Antoniego Artauda: „Widząc całkowite podporządkowanie teatru słowu, można sobie postawić pytanie, czy teatr nie posiada przypadkiem własnego języka, czy byłoby chimerą uznać teatr za sztukę niezależną i autonomiczną na równi z muzyką, malarstwem i tak dalej, i tak dalej”²⁴.

18 Cyt. za: idem, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*, w: *Dramat i teatr. Konferencja teoretyczno-literacka w Świętej Katarzynie*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1967, s. 122.

19 Ibidem.

20 Idem, *Sztuka teatru a teoria przekładu*, „Nurt” 1968, nr 8 (40), s. 58.

21 Ibidem.

22 Idem, *Przekład tekstu...* s. 119.

23 Ibidem, s. 121.

24 A. Artaud, *Teatr Wschodu i teatr Zachodu*, w: idem, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1978, s. 104.

Patrice Pavice w *Słowniku pojęć teatralnych* w haśle poświęconym przekładowi mówi o dwóch możliwych sposobach postrzegania relacji tekst–spektakl²⁵. Wyróżnia „autonomistów”, według których „przekład tekstu na scenę nie musi być zdeterminowany przez tekst do tego stopnia, by nie pozostawiał [twórcom] «wolnej ręki»”²⁶, oraz „fundamentalistów”, wychodzących z założenia, „że tekst zawiera w sobie pewien projekt inscenizacyjny, a zadaniem inscenizatora jest jego odczytanie i respektowanie w możliwie największym stopniu”²⁷. Te dwie postawy przywołują na myśl spór o interpretację i nadinterpretację²⁸. Problem adaptacji można rozpatrzyć analogicznie. Podstawowym pytaniem jest kwestia możliwości interpretacji dzieła: czy istnieje jedna, gotowa i konkretna myśl interpretacyjna, czy raczej możemy mówić o nieskończonej liczbie koncepcji interpretacyjnych, jak chciał tego Richard Rorty?

dwie postawy

W dobie teatru postdramatycznego radykalizm, jaki zdają się reprezentować „fundamentalisci”, stał się już zjawiskiem historycznym. Oczekujemy dziś od reżysera nowego spojrzenia, umieszczenia dzieła w innym kontekście – historycznym, społecznym, kulturowym. Wtedy dopiero odkrywamy nowe możliwości utworu, jego kolejne odsłony, a co się z tym wiąże, jego potencjał polegający na uniwersalności. Dlatego wydaje mi się, że we współczesnym teatrze nie sposób już mówić o (nie)sceniczności jakiegoś tekstu. Możemy raczej powiedzieć o (nie)udanej adaptacji czy inscenizacji niż nazwać jakiś tekst niescenicznym. Problem więc tkwi, jak się zdaje, nie tyle w samym tekście literackim, będącym jedynie podstawą / punktem wyjścia, ile raczej w jego scenicznych realizacjach. Dawno minęły już czasy, w których teatr dążył do jak najbardziej odtworzenia treści dzieła. Mimetyzm wyczerpał się, robiąc miejsce innym sposobom przedstawiania.

błąd fundamentalizmu

Niesceniczność jest kategorią historyczną. Za Osińskim można powiedzieć, że „nie ma [...] «niesceniczności» w ogóle, w sensie absolutnym”²⁹. Opinie recenzentów określających prozę Brunona Schulza tym mianem świadczą o anachronizmie albo ignorancji wobec przeobrażeń, jakim ulega teatr. Krzysztof Miklaszewski słusznie zauważył, że „krytycy [...] zakodowali sobie następujący schemat rozumowania. Zasadniczym żywotem Schulzowskiej prozy jest opis, a opis można w teatrze przerobić tylko na obraz, a nie – czego według nich teatr wymaga – na

25 Zob. P. Pavis, *Przekład i jego inscenizacja*, B. *Inszenizacja jako przekład*, w: idem, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzup. S. Świontek, Wrocław 1998.

26 Ibidem, s. 399.

27 Ibidem.

28 Zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.

29 Z. Osiński, *Przekład tekstu...*, s. 134.

dialog czy też działanie. Ergo: każde przeniesienie tekstu Schulza na desk sceniczne musi zakończyć się [...] klęską³⁰.

Problem tkwi zatem nie w samej prozie Schulza, ale w jej konkretnych realizacjach scenicznych. W ostatnich latach powstało całkiem sporo ciekawych przedstawień nawiązujących mniej lub bardziej do prozy Schulza – wspomnijmy *Traktat o manekinach* Piotra Tomaszuka (Supraśl, Teatr Wierszalin, 2011), *Lustro Leszka Mądzika* (Lublin, Scena Plastyczna KUL, 2013), *Sklepy cynamonowe* Roberta Drobniucha (Kielce, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś”, 2014) czy wreszcie zeszłoroczne *Xięgi Schulza* Jana Szurmieja (Wrocław, Teatr Polski, 2018). Tekst jest jedynie punktem wyjścia, to od adaptatora zależy sukces (albo klęska) widowiska. Podobne myślenie, jak się zdaje, reprezentuje Jerzy Jarzębski, który na sformułowane przez siebie pytanie: „Czy to znaczy, że Schulza nie da się w teatrze wystawić?”³¹, odpowiada: „Tak sądził zawsze Jerzy Ficowski; mnie wydaje się, iż adaptator nie jest w tej konfrontacji bez szans, musi jednak, jak sądzę, zerwać z elementami «realizmu», z «rodzajowością» i psychologią, a pójść w kierunku teatru poetyckiego, operującego bardziej metaforą i maską niż bezpośrednią prezentacją osób i zdarzeń fabularnych”³².

tekst jako
pretekst

30 K. Miklaszewski, *Schulzowskiej prozy kod teatralny*, w: idem, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji...*, s. 31.

31 J. Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny*, w: idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 135.

32 Ibidem.

Wojciech Owczarski: Schulz na scenie

Od wielu lat panuje przekonanie, że proza Brunona Schulza jest niesceniczna i nie poddaje się teatralnym adaptacjom. Twierdził tak Jerzy Ficowski. Powtarzają to jak mantrę recenzenci opartych na Schulzowskich utworach spektakli, które – jakby na przekór tej tezie – zawsze rodziły się obficie, a ostatnio mnożą się jak grzyby po deszczu (wedle obliczeń Branislavy Stojanović, w samym tylko 2018 roku odbyło się osiem premier w Polsce i za granicą, a obejrzeć można było dwadzieścia inspirowanych dziełem Schulza przedstawień¹).

Najbardziej rzetelną próbę wyjaśnienia, dlaczego Schulz w teatrze się nie udaje, podjął przed laty Jerzy Jarzębski². Jego esej, złożony z dwóch artykułów napisanych w latach 1995 i 2004, wydaje się dzisiaj już trochę anachroniczny, ponieważ zarówno język nowoczesnego teatru, jak i poświęcona mu myśl teoretyczna uległy w ostatnich dwóch dekadach przemianom wprost niebywałym. Argumenty Jarzębskiego trzeba będzie zatem przemyśleć ponownie, ale sama teza głosząca, że teatr w zmaganiach z Schulzem zazwyczaj sromotnie przegrywa, jest, jak sądzę, wciąż aktualna. Żadne z oglądanych przeze mnie – na przestrzeni wielu lat – przedstawień nawiązujących do prozy Schulza nie należało do szczególnie udanych. Żadne schulzowskie przedstawienie, o ile wiem, nie zyskało też na tyle dużego uznania krytyków, by stać się wydarzeniem znaczącym i zapisać się trwale w historii teatru. (Za wcześniej na to, rzecz jasna, w wypadku spektakli najnowszych, ale raczej nie znosi się tu na rewolucję).

Muszę wyjaśnić od razu: te spektakle są niedobre nie dlatego, że są „niewierne”, nie dość schulzowskie z ducha, niewystarczająco ekwiwalentne wobec poetyki literatury Schulza. One są niedobre po prostu. Często grzeszą pretensjonalnością, manieryzmem, monotonią, brakiem uzasadnienia dla zastosowanych rozwiązań scenicznych. Bywają niezborne, rozwlekłe i niekonsekwentne. Zdarza się, że reprezentują wyjątkowo niski poziom aktorskiego warsztatu. I niemal zawsze są śmiertelnie nudne.

argumenty
Jarzębskiego

1 B. Stojanović, *Bruno Schulz 2018. Raport (według dziennika aktywności @bruno-schulz.org)*, „Schulz/Forum” 12, 2018, s. 183–185.

2 J. Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny*, w: idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.

demiurg
z Supraśla

Oto kilka przykładów z ostatniej dekady³. *Traktat o manekinach* Piotra Tomaszuka w Wierszalinie⁴ – przedstawienie głośne i chwalone w czambuł jak zresztą wszystko, co rodzi się w tym teatrze – to ambitna, ale łopatologiczna próba opowiedzenia o dwudziestowiecznych totalitaryzmach. Owładnięty ideą dowolnego formowania materii Jakub okazuje się tu kreatorem nowego ładu i nowego człowieka, dlatego zakłada maski Hitlera i Stalina. Fascynuje go film jako narzędzie propagandy, oglądamy więc fragmenty *Pancernika Potiomkina* i *Triumfu woli*. Przez scenę przetaczają się wszystkie fronty II wojny światowej. Nie może też, rzecz jasna, zabraknąć odniesień do Holocaustu, ale obrywa się także żydowskim mistycyzmom. Supraski demiurg nie ma dla nas litości – wali jak obuchem wszelkimi możliwymi kalkami kulturowymi i we właściwym sobie, historyczno-ckliwym stylu rozdziera szaty nad tragizmem Historii. A jakby tego było mało, robi z Adeli mężczyznę i każe Jakubowi czuć do niego pociąg. (Najwyraźniej w 2011 roku nie przeczuł, jak bardzo „ideologia gender” stanie się znienawidzona przez obecną władzę, którą tak popiera).

„już po trzech
minutach...”

Niestety inne przedstawienia oparte na twórczości Schulza są, w dużej części, jeszcze bardziej bezmyślne. Najgorzej rzecz wygląda w teatrze tańca i pantomimy. W *Infantce* sopockiego Teatru Okazjonalnego⁵, inspirowanej rzekomo *Xięgą bałwochwalczą*, łysy mężczyzna w garniturze nawiązuje jakieś niby to erotyczne, a w istocie niemrawe relacje z trzema kobietami poprzebieranymi za *femmes fatales*. Pseudotaneczne pląsy trwają w nieskończoność na tle wywołującej otepienie muzyki. Już po trzech minutach staje się jasne, że nic godnego uwagi się tu nie wydarzy. Jak podsumowuje recenzent, „na początku subtelna gra spojrzeń i gestów pomiędzy aktorami wciąga, jednak praktycznie do końca oglądamy bardzo podobne – w pewnym momencie już nieciekawe, wręcz nudne – układy i schematy”⁶.

Równie puste jest inne przedstawienie baletowe – *Kafka/Schulz. Objawienia i herezje* Teatru Wielkiego w Poznaniu⁷. Dwie kabaretowe

3 Na temat dawniejszych spektakli schulzowskich zob. J. Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. J. Ciechowicza i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 110–131. O inscenizacjach operowych pisze Aleksandra Skrzypczyk: *Schulz w operze*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 129–140.

4 Teatr Wierszalin w Supraślu, *Traktat o manekinach*. Inscenizacja i reżyseria – Piotr Tomaszuk. Premiera 14 stycznia 2011 roku.

5 Teatr Okazjonalny w Sopocie, *Infantka*. Koncept i choreografia – Jacek Krawczyk. Premiera 12 czerwca 2009 roku.

6 M. Baran, *Kobiety, które uwodzą*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto”, 16.06.2009, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/kobiety-ktore-uwodza.html> (dostęp: 21.11.2019).

7 Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, *Kafka/Schulz. Objawienia i herezje*. Dramaturgia – Krzysztof Cicheński. Choreografia i reżyseria – Tomasz Kajdański. Premiera 18 grudnia 2015 roku.

girlsy molestują ledwie żywego młodzieńca – tak można by streścić to, co dzieje się na scenie. Śmiesznie brzmią w tym kontekście ambicje dramaturga, Krzysztofa Cicheńskiego, który chciałby swoim spektaklem opowiadać o Historii i Zagładzie⁸...

Powabne dziewczęta w samych tylko majtkach to także główna (i jedyna) atrakcja przedstawienia *13. miesiąc / Requiem dla Brunona Schulza*, powstałego w koprodukcji Warszawskiego Centrum Pantomimy i czeskiego Spitfire Company⁹.

Za Schulza chętnie biorą się teatry lalkowe. *Bruno Schulz – historia występnej wyobraźni* Teatru Lalki i Aktora Pinokio z Łodzi¹⁰ to raczej historia ograniczonej wyobraźni inscenizatora, który każe aktorom celebrować w nieskończoność nużące rytuały z maskami i rozpadającymi się lalkami, tak jakby mogło z tego wyniknąć coś więcej niż naiwna próba ilustracji Schulzowskich fantazmatów.

Powykrzywane maski (trochę, nie wiadomo po co, na modłę teatru antycznego) oraz odcięte kończyny straszą widzów również w kuriozalnym recitalu Edyty Janusz-Ehrlich, prezentowanym w gdańskim Teatrze Miniatura jako spektakl *Karakonia. Pieśni według Schulza*¹¹. Bardzo źle śpiewanym piosenkom towarzyszą tu, w charakterze tła, trzy męskie postaci usiłujące „wyczarować” coś na kształt schulzowskiego świata za pomocą rekwizytów wyciągniętych z teatralnego lamusa.

Znacznie bardziej udało się kreacja światów osobnych w kieleckim Teatrze Lalki i Aktora Kubuś. *Sklepy cynamonowe* w reżyserii Roberta Drobnucha¹² utrzymane są w konwencji teatru cieni. Fragmenty biografii Józefa/Schulza (brzmiące żywo w wykonaniu Karola Smaczne-go) na tle czarno-białego uniwersum zjaw i przywidzeń to pomysł ciekawy i konsekwentnie zrealizowany. Trochę to może za mało do stworzenia w pełni autonomicznej i ważnej propozycji teatralnej, ale widać tu na pewno próbę znalezienia własnego języka. I to właśnie ta próba, a nie „wierność duchowi Schulza”¹³, jest główną zaletą kieleckiego spektaklu.

nieskończone
celebracje

prawie udane

8 Zob. M. Kaźmierska, *Taniec w magazynie osobliwości*, „Gazeta Wyborcza – Poznań”, 11.12.2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214216.html> (dostęp: 26.11.2019).

9 Warszawskie Centrum Pantomimy przy Teatrze na Woli oraz Spitfire Company, Czechy, *13. miesiąc / Requiem dla Brunona Schulza*. Reżyseria i dramaturgia – Petr Boháč. Premiera 23 sierpnia 2012 roku.

10 Teatr Lalki i Aktora Pinokio w Łodzi, *Bruno Schulz – historia występnej wyobraźni*. Reżyseria – Konrad Dworakowski. Premiera 5 maja 2010 roku.

11 Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku, *Karakonia. Pieśni według Schulza*. Inscenizacja – Edyta Janusz-Ehrlich. Teksty piosenek – Leszek Pietrowiak. Premiera 17 listopada 2013 roku.

12 Teatr Lalki i Aktora Kubuś w Kilecach, *Sklepy cynamonowe*. Adaptacja – Tomasz Damulewicz. Reżyseria – Robert Drobnuch. Współpraca reżyserska – Cengiz Özek. Premiera 23 października 2014 roku.

13 K. Szczebiot, *Schulz nasz współczesny*, „Teatr Lalek” 2015, nr 1 <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/199723.html> (dostęp: 26.11.2019).

Całkiem natomiast niestrawnie wypada Schulz na plastycznej scenie Leszka Mądzika¹⁴. Ponure obrazy przesączają się flegmatycznie przez katatoniczne dźwięki, na tle depresyjnie odczytywanych z offu przez Jerzego Radziwiłowicza fragmentów *Samotności*. Ma się ochotę natychmiast zasnąć i śnić ciąg dalszy na własną rękę.

Sytuacja Schulza w tak zwanym teatrze dramatycznym też nie wygląda najlepiej. *Genialna epoka* w gdańskim Teatrze Wybrzeże¹⁵ to zbiór wariacji na temat rodzinnych scen przy stole z centralną postacią ojca (wyrazisty, ale zanadto błaznujący Grzegorz Gzyl). Reżyser, Rudolf Ziolo, przeszło dwadzieścia lat wcześniej zainscenizował w Krakowie *Republikę marzeń*¹⁶, która spotkała się z ciepłym (choć nie bałwochwalczym) przyjęciem krytyków. W Gdańsku nie powtórzył tamtego sukcesu. Wówczas, jak wspominają świadkowie (nie widziałem tego spektaklu), czuło się w powietrzu „coś nostalgicznego, ogromnie lirycznego: jakiś niepokój niespełnienia, zawieszenia, urwania czegoś co powinno trwać, mieć swoją ciągłość, kształt, kolor”¹⁷ (krytyk sugeruje tu, rzecz jasna, niemożliwą wtedy do nazwania po imieniu żalobę po kulturze żydowskiej). W gdańskiej *Genialnej epoce* czuje się co najwyżej żmud inscenizatorskich poszukiwań. Problem nie w tym, że – jak chce jeden z recenzentów – wyobraźnia Zioly jest tu „solipsystyczna”¹⁸, ale w tym, że jest jałowa.

Całkowitym uwiędem wyobraźni wykazał się Ingmar Villqist. Jego *Sklepy cynamonowe* w katowickim Teatrze Śląskim¹⁹ miały być, jak rozumiem, odczytaniem Schulza poprzez Beckettowską *Ostatnią taśmę* – Jakub, niczym Krapp, nagrywa swoje monologi na starym, szpulowym magnetofonie. Pomysł to może i ciekawy, tyle że kompletnie nic z niego nie wynika, bo dominującymi rekwizytami okazują się staroświeckie mikrofony, do których mizdrzą się trzy aktorki, recytujące fragmenty Schulzowskiej prozy w sposób niemiłosiernie zmanierowany, tak jakby chciały nas przekonać, że ten Schulz to jednak był dziwak. Zgroza!

Moda na „udziwnianie” Schulza zakorzeniła się w teatrze na dobre. Najczęstszymi „środkami wyrazu” służącymi do inscenizowania jego

- 14 Scena Plastyczna KUL, *Lustro*. Reżyseria, scenariusz i scenografia – Leszek Mądzik. Premiera 25 maja 2013 roku.
- 15 Teatr Wybrzeże w Gdańsku, *Genialna epoka. Szkice z Brunona Schulza*. Scenariusz i reżyseria – Rudolf Ziolo. Premiera 1 kwietnia 2012 roku.
- 16 Stary Teatr w Krakowie, *Republika marzeń*. Reżyseria – Rudolf Ziolo. Premiera 11 lipca 1987 roku.
- 17 B. Mamoń, *Republika marzeń*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 46, <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/394/republika-marzen> (dostęp: 26.11.2019).
- 18 J. Zalesiński, *Gdański teatr Wybrzeże: Wariacje na temat Brunona Schulza*, „Dziennik Bałtycki”, 4.04.2012, <https://dziennikbaltycki.pl/gdanski-teatr-wybrzeze-wariacje-na-temat-brunona-schulza-recenzja/ar/546611> (dostęp: 26.11.2019).
- 19 Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, *Sklepy cynamonowe*. Adaptacja, reżyseria i scenografia – Ingmar Villqist. Premiera 13 maja 2016 roku.

literatury są jęki, posapywania, wrzaski, somnambuliczne podrygi, deliryczne drgawki, kanciaste ruchy na wzór manekinów i strojenie głupich min. Modelowym tego przykładem może być *Sanatorium pod Klepsydrą* Julii Wernio w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie²⁰. Pstrokaty korowód pomyleńców – pensjonariuszy sanatorium – wykrzykuje wniebogłosy swoje monolog, wyczyniając przy tym rozpaczliwe wygibasy. Co to jest? Mózg wariata na scenie? Teatr snów? Nie, to ilustracja tego, jak pozbawieni talentu artyści wyobrażają sobie „istotę” Schulzowskiej poetyki.

co to jest?

Przeciwieństwem udziwniania jest cikliwa musicalowa rodzajowość, którą widzom Teatru Polskiego we Wrocławiu zafundował Jan Szurmiej²¹. Jego *Xięgi Schulza* to ekshumowany *Skrzypek na dachu* w sosie erotyczno-sentymentalnym. Celnie rzecz wykipiwa Michał Bojanowski: „Na scenę wchodzi Żydzi z przyklejonymi brodami, kapeluszami i chałatami. Zaczytani w świętych księgach modlą się zrozumiałymi dla wszystkich słowami: o j, b a j, b a j, b a j – tak jak to Żydzi zwykli się modlić. Chwilę później wracają na p a d u b a s k i – tańczą, p o ż y d o w s k u wymachując do góry rękami. Widzowie na premierze radośnie przyklaskują, bo dobrze kojarzą taką kulturę żydowską ze *Skrzypka na dachu* i dekad panowania Szymona Szurmieja w Teatrze Żydowskim w Warszawie. W jednej z kulminacyjnych scen spektaklu do Żydów w chałatach dołączają inni mieszkańcy Drohobycza i cała scena Teatru Polskiego w tanecznym szale modlitewnego uniesienia padubaskami wychwala Pana Boga”²².

Przykłady złych i bardzo złych przedstawień można by mnożyć. Czas jednak zastanowić się nad przyczyną ich nieokiełznanego rozrostu. Czy pleniąca się ponad miarę teatralna tandeta istotnie ma źródło w niescenicznosci Schulzowskiej literatury?

pytanie o przyczynę

Z mitem takim postanowiła się ostatnio rozprawić Balbina Hoppe. Badaczka ma całkowitą rację, gdy pisze: „We współczesnym teatrze nie sposób już mówić o (nie)scenicznosci jakiegoś tekstu. Możemy raczej powiedzieć o (nie)udanej adaptacji czy inscenizacji niż nazwać jakiś tekst niescenicznym. [...] Opinie recenzentów określających prozę Schulza tym mianem świadczą o anachronizmie albo ignorancji wobec przeobrażeń, jakim ulega teatr”²³. To prawda, nikt przy zdrowych zmysłach nie traktuje

²⁰ Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, *Sanatorium pod Klepsydrą*. Adaptacja i reżyseria – Julia Wernio. Premiera 10 października 2009 roku.

²¹ Teatr Polski we Wrocławiu, *Xięgi Schulza*. Inszenizacja i reżyseria – Jan Szurmiej. Premiera 8 czerwca 2018 roku.

²² M. Bojanowski, *Aj waj. Schulz we Wrocławiu*, „Chidusz/ Magazyn Żydowski”, 13.06.2018, <https://chidusz.com/xiegi-schulza-bruno-schulz-teatr-polski-wroclaw-jan-szurmej-recenzja-spektaklu/> (dostęp: 3.12.2019).

²³ B. Hoppe, *Schulz niesceniczny?*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 107.

dziś kategorii sceniczności poważnie. Teatr postdramatyczny w swoich niezliczonych odmianach dowiódł ponad wszelką wątpliwość, że „sceniczne” może być absolutnie wszystko: przemówienie polityka, esej filozoficzny, osobista trauma aktora albo rozkład jazdy autobusów. Naiwnością byłoby sądzić, że twórczość Schulza stanowi tu jakiś wyjątek. Mimo to jednak nie sposób zgodzić się z Hoppe, że „w ostatnich latach powstało całkiem sporo ciekawych przedstawień nawiązujących [...] do prozy Schulza”²⁴. Nie powstało. Teatr do dzisiaj nie znalazł na Schulza sposobu. Dlaczego?

Jarzębski w swoim artykule nakreślił dwie drogi zmierzające do uchwycenia tego fenomenu. Jedna z nich wydaje się dzisiaj, jak wspomniałem, trudna do obrony, za to druga okazała się na wskroś przenikliwa. Zaczniemy od tej pierwszej. Badacz stara się dowieść, że światem Schulza rządzą prawa, które z samej swojej istoty są niemożliwe do wyrażenia środkami teatralnymi. Do tych praw należy oniryzm, który sprawia, że „obrazy świata, osoby i przedmioty [...] zmieniają raptem w sposób niepochwytany swój kształt i właściwości, wchodząc w inny duchowy kontekst i krajobraz. [...] Dlatego świat Schulza nieustannie pulsuje, zmienia się, zaskakuje czytelnika, skłaniając go do ryzykownych czasem interpretacji. Przedstawiony na scenie jako zbiór gotowych przedmiotów – świat ten traci natychmiast najważniejsze swoje atrybuty”²⁵. Faktycznie, inscenizatorzy często pozostają ślepi na ontologiczną płynność Schulzowskiego świata i przedstawiają go z naiwną dosłownością. Nie znaczy to jednak, że teatr jest tu z założenia skazany na klęskę. Dysponuje on przecież ogromnymi możliwościami sugerowania niejednoznaczności, migotliwości i złożoności prezentowanych zjawisk. Metaforyczność i transgresyjność jest jego żywiołem (zwłaszcza jeśli wierzyć tym antropologom, którzy początki teatru wywodzą od rytuału).

Trudno także zgodzić się z Jarzębskim, że specyfika czasu w opowiadaniach Schulza mogłaby sprawiać teatrowi zasadnicze problemy. Zdaniem badacza jest to czas „zawsze wielowarstwowy, bo w nim się nakładają na siebie cykle dobowe, roczne, biograficzne, kulturowe i wreszcie fabularne; dlatego każde zdarzenie tkwi w kilku spośród nich, co łatwiej opowiedzieć, niż pokazać na scenie”²⁶. Może opowiedzieć łatwiej, ale i zainscenizować nie tak znowu trudno, o czym świadczą niezliczone przykłady – od teatru misteryjnego, poprzez awangardę spod znaku Wielkiej Reformy, wyrosły z kontrkultury teatr

pierwsza
hipoteza

²⁴ Ibidem, s.108. Jako przykłady autorka wymienia spektakle Tomaszuka, Mądzika, Drobniucha i Szurmieja.

²⁵ J. Jarzębski, op. cit., s. 130–131.

²⁶ Ibidem, s. 131.

źródeł wraz z jego dzisiejszymi kontynuatorami, aż po najnowsze eksperymenty teatru postdramatycznego – gdzie czas sakralny przenika się z czasem świeckim, czas linearny z czasem cyklicznym, a czas fikcyjny z czasem rzeczywistym.

Innym problemem jest, wedle Jarzębskiego, przewaga narracji nad dialogami w prozie Schulza, podczas gdy „opowieść w teatrze powinna właściwie zniknąć na rzecz dialogu, z pomocą którego bohaterowie nie tylko porozumiewają się z sobą, ale też informują widza o szczegółach akcji”²⁷. Bardzo to tradycyjna wizja teatru. Jej prawomocność dawno już podważył Krystian Lupa swoimi adaptacjami, w których głos narratora odgrywa często najważniejszą rolę i jakoś to teatrowi szkody nie przynosi. Równie anachronicznie brzmi przekonanie Jarzębskiego, że teatr musi się opierać na akcji dramatycznej i przyczynowo-skutkowym łańcuchu wydarzeń, Schulz zaś na ogół „wyrzeka się fabularyzowania, zadawalając się opisami postaci w jakichś szczególnie wyrazistych momentach życiowych”²⁸. Jak dowodzi Hans-Thies Lehmann, w nowoczesnym teatrze często „rezygnuje się z syntezy na rzecz zagęszczenia intensywnych momentów”²⁹. Proza Schulza wyduje się do takich zagęszczeń wręcz stworzona.

Nie bez przyczyny przywołuję tu Lehmann’a. Chcę bowiem wykazać, że Jarzębski, mimo przywiązania do – mówiąc na skróty – dramatycznej koncepcji teatru, w gruncie rzeczy przeczuwa szansę dla Schulza właśnie w teatrze postdramatycznym. I to jest ta druga, przenikliwa ścieżka jego argumentacji. Bo choć badacz nie porzuca marzenia o tym, by udało się „wcielić w sceniczną rzeczywistość postulaty autora”³⁰, to jednocześnie dochodzi do wniosku, że teatr powinien zdobyć się na dystans wobec tych postulatów. I nie chodzi tylko o to, że inscenizator Schulzowskiej prozy „musi [...] zerwać z elementami «realizmu», z «rodzajowością» i psychologią, a pójść w kierunku teatru poetyckiego, operującego bardziej metaforą i maską niż bezpośrednią prezentacją osób i zdarzeń fabularnych”³¹. Ta konstatacja, choć niewątpliwie słuszna, nie jest rewolucyjna ani nawet wystarczająca, gdyż – jak starałem się dowieść – tak zwane „poetyckie” wizje sceniczne również na ogół ponoszą klęskę w konfrontacji z Schulzem. Jarzębski idzie znacznie dalej. Komentując przedstawienie *Sanatorium pod Klepsydrą* zrealizowane przez Jana Peszka wraz z córką i synem³²,

druga
hipoteza

przecucie
szansy

27 Ibidem.

28 Ibidem, s. 131–132.

29 H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2009, s. 127.

30 J. Jarzębski, op. cit., s. 144.

31 Ibidem, s. 135.

32 Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie i Theater CAI w Tokio, *Sanatorium pod Klepsydrą*. Scenariusz i reżyseria – Jan Peszek. Prapremiera w Tokio w październiku 1994 roku, premiera polska 6 stycznia 1995 roku.

devised
theatre

docenia zamysł artystów, by tekstem Schulza opowiadać o własnych, intymnych relacjach rodzinnych, i proponuje, żeby teatr wprowadzał „mowę Schulzowskiej imaginacji w obieg własnych symboli i znaków, w dramat żywych ludzi wchodzących na scenę [...], szukając po prostu przełożenia pomiędzy taką czy inną sytuacją bohaterów a osobistymi przeżyciami inscenizatorów”³³. Tego rodzaju praktyki, zacierające granice między prywatnością aktora-performera a jego sceniczną rolą, między doświadczaniem a odgrywaniem, stanowią ważny nurt w dzisiejszym teatrze (na gruncie polskim w ostatnim czasie doskonałym tego przykładem jest *Mefisto* Agnieszki Błońskiej³⁴, gdzie powieść Klausa Manna i film Istvána Szabó służą aktorom Teatru Powszechnego między innymi do odreagowania traumy związanej z ich udziałem w słynnej *Kłatwie* Olivera Frljića). Nurt ten bywa określany jako *devised theatre*, choć w dzisiejszej praktyce teatralnej obserwuje się raczej ucieczkę od jakichkolwiek jasno zdefiniowanych metod twórczych³⁵.

Zarówno spektakl Peszków, jak i postulat Jarzębskiego należy więc uznać za propozycje ze wszech miar nowatorskie. Dziś wiemy, że można w tej dziedzinie poczynić sobie znacznie śmieiej. Schulz z pewnością zyskałby na tym, gdyby twórcy, zamiast naiwnie „przenosić” go na scenę, zaczęli wchodzić z nim w dialog, umieszczać w kontekście własnych spraw, „używać” jako materiału do konstrukcji zupełnie nieoczekiwanych i zgoła „nieschulzowskich”, zderzać z innymi głosami, „przepisywać”, a choćby nawet dezawuować, poniżać czy ośmieszać. Zamiast „ilustrować” fantazmaty pisarza, należałoby o nim fantazjować. Zamiast „ucieleśniać” jego sny – śnić na scenie z nim, o nim albo przeciw niemu. Zamiast adaptacji potrzebna jest raczej adopcja – przygarnięcie pod własne skrzydła, koniecznie na własnych zasadach.

Schulz
adoptowany

Do takich działań niezbędnym jest jednak talent. Więcej – osobowość. Silna, wyrazista, niebanalna. Żeby brać się za bary z Schulzem na scenie, trzeba mieć jakąś wizję świata, sztuki, teatru. Trzeba mieć duszę, życie wewnętrzne ufundowane na różnorodności osobistych doświadczeń. Tego wszystkiego najwyraźniej brakuje dotychczasowym realizatorom nawiązujących do Schulza spektakli. Jego proza nie jest niesceniczna, ale – jak widać – jest onieśmielająca. I z tego właśnie wypływa cały problem. To nie Schulz jest winien temu, że teatr sobie z nim nie radzi. To artyści teatru nie są w stanie rozmawiać z nim jak równy z równym,

33 J. Jarzębski, op. cit., s. 139–140.

34 Teatr Powszechny w Warszawie, *Mefisto*. Reżyseria – Agnieszka Błońska. Dramaturgia – Joanna Wichowska. Premiera 30 września 2017 roku.

35 Zob. D. Radosavljević, *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, Basingstoke 2013.

a tylko wtedy mogłoby się z takiej rozmowy narodzić coś naprawdę wartościowego. Schulz jest dla nich po prostu za silny. Ulegają fascynacji jego światem i nie potrafią niczego mu przeciwstawić. Symptomatycznie brzmi tu wyznanie Julii Wernio: „Dla mnie praca nad spektaklem była radością z obcowania z wyobraźnią i osobowością autora”³⁶. Dobrze jest radować się Schulzem, ale to trochę za mało, żeby stworzyć znaczące przedstawienie.

Wobec tak nakreślonej sytuacji rodzić się jednak musi pytanie: czy to możliwe, że w polskim teatrze nie znalazł się dotąd nikt wystarczająco zdolny, by sprostać geniuszowi Schulza? Oczywiście, że był ktoś taki – Tadeusz Kantor. Cała jego twórczość, jak starałem się niegdyś udowodnić³⁷, wskazuje na organiczne pokrewieństwo wyobraźni obu artystów. Gdyby nie Schulzowskie fantazmaty manekinów, kalekich postaci, ożywionej materii, naprzemienności rozpadu i odradzania się, gradualności istnienia – nie byłoby teatru Cricot 2. A już na pewno nie byłoby Teatru Śmierci, którego seans inicjalny, *Umarła klasa*, jawnie podejmuje dialog z autorem *Emeryta*. „Niemał wszystko jest z Schulza w *Umarłej klasie* – pisał Konstanty Puzyna w swojej pamiętnej recenzji – choć nie ma w niej ani kawałka Schulzowskiego tekstu. Z Schulza jest, lecz i z Kantora zarazem: to najgłębiej osobisty jego spektakl. Jakby dopiero Schulz wydobył z jego nieświadomości sfery najbardziej własne, nieznanne dotąd jemu i nam – sfery, których nigdy nie wyzwolił z niego Witkacy”³⁸. Kantor nie inscenizował Schulza, lecz go „anektował”, połąkł i przetrawił. Tak jak – wedle własnej formuły – nigdy nie „grał Witkacego”, tylko „grał z Witkacym”, tak też – w *Umarłej klasie* i później – „grał z Schulzem”. Można to uznać za modelowy przykład nawiązywania do twórczości poprzedników w nowoczesnym teatrze. W końcu nie bez przyczyny Lehmann umieszcza Kantora wśród twórców teatru postdramatycznego.

Wygląda więc na to, że Schulz może się czuć w teatrze całkowicie spełniony. W osobie Kantora dawno już trafił na godnego siebie partnera. Śmiałkowie zaś, którzy nadal próbują mierzyć się na scenie z jego prozą, mają zadanie trudne podwójnie – nie dość, że muszą stanąć na wysokości mistrza z Drohobycza, to jeszcze powinni przeskoczyć samego twórcę Cricotu. Doprawdy trudno się dziwić, że idzie im to opornie.

równy
z równym

36 M. Spiczak-Brzezińska, *Tajemnicze Sanatorium*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn”, 24.11.2009, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/tajemnicze-sanatorium-1.html> (dostęp: 15.12.2019).

37 Zob. W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.

38 K. Puzyna, *My, umarli*, w: idem, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982, s. 107. Tekst powstał w 1977 roku.

×

Balbina Hoppe: Lustro Mądzika

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

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

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

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

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

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

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

5 Ibidem.

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

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

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

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

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

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

8 Ibidem.

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

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

11 Ibidem.



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



Lustro

Premiera: 25 maja 2013

Reżyseria, scenariusz i scenografia: Leszek Mądzik

Muzyka: Piotr Klimek

Fragment *Samotności* Brunona Schulza czyta Jerzy Radziwiłowicz

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



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

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

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

Balbina Hoppe: Fantom, światło, fragment. Schulz w teatrze cieni

Minimalistyczna scenografia, którą tworzą jedynie pusta, ciemna scena i papierowa zasłona, osadzona w kameralnej przestrzeni kieleckiego teatru, wpisuje się w oniryczną stylistykę Schulzowskiego świata. Mocne światło latarki, którym aktor grający Józefa (Karol Smaczny) oświetla sobie z bliska twarz, wprowadza silny kontrast z panującą dookoła ciemnością. Józef jest na scenie sam i tak będzie aż do końca spektaklu. Pełna ekspresji i dynamiki gra aktora, mającego za sobą doświadczenie Teatru Wierszalin, sprawia, że ani na moment nie sposób oderwać od niego wzroku. Swoją opowieść rozpoczyna słowami z opowiadania *Samotność*. W tle na zawieszonych płachcie papieru przemieszczają się dziwne, nieokreślone twory ze światła, niestałe, płynne, jakby ciągle nie mogły znaleźć dla siebie odpowiedniej formy.

Po chwili znikają, pozostawiając jedynie pustą, niezapełnioną przestrzeń, w której wszystko jeszcze może się pojawić. To swoista *tabula rasa*, którą Józef zapełnia różnymi zapiskami i szkicami. Niczym szalony demiurg będzie tworzyć świat, który nie musi spełniać wymogów realności – ojciec może zmienić się w karakona, by zaraz być rakiem, a potem znów schylonym nad starymi papierami, zapracowanym kupcem bławatnym. Ten świat już kiedyś istniał, a opowieść Józefa jest jego odtworzeniem, ponownym powołaniem do życia. On stwarza na nowo ten świat, który jest piękny i tajemniczy, ale istnieje tylko przez krótką chwilę, by zaraz zniknąć i pozostawić Józefa samego, w jego pokoju z dzieciństwa, wśród starych szpargałów i wspomnień.

Kreowane przez niego twory przypominają te nieuformowane figury świetlne z początku spektaklu. Pomysł reżysera polega tutaj na tym, że na scenie znajduje się tylko aktor grający Józefa-opowiadacza, a reszta aktorów-animatorów ukrywa się za papierową zasłoną, by dać o sobie znać w postaci ukazującego się na płachcie cienia czy lalki albo za pomocą głosu. Świat tworzony przez Józefa jest papierowy, istnieje tylko na kartach jego opowiadań, podczas gdy ten realny należy już do przeszłości.

W odpryskach dawno minionych historii widzimy postaci- duchy, fantazmaty, które pojawiają się tylko wtedy, gdy Józef wywoła je z zakamarków swojej pamięci. I tak pojawia się Ojciec (Andrzej Kuba Sielski), którego potężny cień majaczy groźnie zza papierowej zasłony, pojawia się zarys sylwetki zanurzonej w głębokim śnie Adeli (Ewa Lubacz), po której bezszelestnie stąpają szeregi pluskiew, pojawia się też mały piesek Nemrod, który nawet macha ogonkiem i wykonuje treserskie sztuczki na zawołanie Józefa.

To, co dzieje się w tle, stanowi dopełnienie opowieści Józefa, który momentami przypomina rapsoda snującego niesamowite opowieści. Jednak to nie słowo jest dominantą w tym spektaklu. Zdaje się, że wszystkie elementy dzieła teatralnego współgrają ze sobą na równym poziomie, stając się częścią ostatecznego widowiska, które jest konsekwentną realizacją koncepcji twórców.

Spektakl powstał we współpracy reżysera – Roberta Drobniaucha, autora adaptacji – Tomasza Domulewicza, i twórcy lalek i scenografii – Cengiza Özeka¹. W przedstawieniu język Schulza został więc wzbogacony o formy charakterystyczne dla teatru cieni, a także o muzykę wykonywaną na żywo. Michał Górczyński, podczas spektaklu grający na klarncie basowym, napisał muzykę razem z Karolem Nepelskim. Utwory powstawały jako inspiracje do istniejących już obrazów i scen. W momencie gdy Józef krzyczy, a matka – wedle jego opowieści – zamyka mu usta ustami i krzyczy razem z nim, wtórują im piszczące, przeszywające dźwięki instrumentu. Muzyka została wkomponowana w treść spektaklu. Podobnie scenografia i lalki-cienie.

Oto na papierowej płachcie majaczy zarys domu „w rynku”, który ma tyle pokoi, że o niektórych na długie lata zapominają nawet sami domownicy. Jego dolną część wynajmują subiekci, a na strychu znajduje się ptasie królestwo Ojca. Pojawia się też makieta Drohobycza, której twórcy wzorowali się na realnej mapie miasta. Te obrazy pojawiają się i znikają, tak jak tajemnicze fantomy, które Józef przywołuje ze swojej pamięci.

Ta „niesceniczna” (jak chciało wielu krytyków teatralnych) proza znajduje więc dla siebie miejsce w teatrze lalek², w teatrze cieni. Zbigniew Taranienko zwraca uwagę na szczególne właściwości tego typu teatru: „Dzięki swej specyfice teatr lalek pozwala na konstrukcję rzeczywistości teatralnej nieosiągalną gdzie indziej. To, co wizualne – przedmiotowa warstwa teatru, w całości poddaje się kształtowaniu. Kiedy lalkę pojmować jako dowolny kształt plastyczny, pozwalający na sceniczną animację, a nie tylko uproszczone przedstawienie człowieka czy zwierzęcia, teatr lalek przemienia się w plastyczne widowisko, stanowi pełną realizację wizji scenografa. Wtedy łatwo można wprowadzać na scenę zjawiska, które nigdy nie istniały, a jeszcze łatwiej stworzyć dla rzeczywistości teatralnej

1 Cengiz Özek, dyrektor Cengiz Özek Shadow Theatre w Stambule, znany jest jako specjalista w dziedzinie tradycyjnego teatru cieni Karagöz. *Sklepy cynamonowe* to spektakl wykorzystujący zupełnie inne możliwości teatralne. Özek mierzy się z mało w Turcji znaną poetycką, synestezyjną prozą Schulza, dla której poszukuje nowej formy w teatrze – porzuca pomysły inscenizacyjne wykorzystywane do ukazywania scenicznych perypetii Karagöza i jego przyjaciela Hacivata, by stworzyć wizje nieuformowane, migotliwe, płynne, jakby z pogranicza jawy i snu.

2 Proza Schulza była już wcześniej adaptowana przez teatry lalkowe, co zawsze spotykało się z pozytywnym odbiorem krytyków: *Samotność*, reż. F. Lazaro (1988, Teatr Lalek Banialuka w Bielsku-Białej); *Ostatnia ucieczka*, reż. A. Maksymiak (2004, Wrocławski Teatr Lalek); *Sklepy cynamonowe*, reż. F. Soehle (2008, Białostocki Teatr Lalek); *Historia występnej wyobraźni*, reż. K. Dworakowski (2010, Teatr Lalki i Aktora „Pinokio” w Łodzi).

– przypominającej zwykłą, ludzką rzeczywistość – specjalne reguły; dzięki zabiegom scenograficznym można ożywić domy, zmusić do mówienia chmury, kazać latać drzewom”³.

Twórcy *Sklepów cynamonowych* biorą pod uwagę właśnie te możliwości kreowania wizji nieokreślonych, enigmatycznych, jednocześnie zauważając, że proza Schulza, pełna przeobrażeń, zmienności i tworów fantastycznych, z pogranicza marzenia i rzeczywistości, w pewien sposób wpasowuje się w konwencję tego teatru.

Nie jest ich ambicją stworzenie wiernej adaptacji⁴ opowiadań Schulza, co zdecydowanie wpływa na korzyść przedstawienia. Zmierzają raczej w stronę „adaptacji artystycznej”⁵, która polega na wyjściu „poza reprodukcję w stronę interpretacji”⁶. Dramaturg, Tomasz Damulewicz, skupia się przede wszystkim na dwóch wątkach: fascynacji postacią Ojca i mityzacji dzieciństwa. W scenariuszu wykorzystuje fragmenty z kilkunastu opowiadań z tomów *Sklepy cynamonowe* (m.in. *Nawiedzenie, Ptaki, Manekiny, Wichura, Nemrod*) i *Sanatorium Pod Klepsydrą* (m.in. *Genialna epoka, Edzio, Samotność*), a także listów Schulza (m.in. do Anny Płockiej, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Tadeusza i Zofii Brezów). Sceniczna opowieść nie zachowuje chronologii zawartej w tomach. Jest swego rodzaju kolażem rozmaitych scen, osób, sytuacji, które rozgrywały się na kartach opowiadań.

Sklepy cynamonowe nie są spektaklem usiłującym stworzyć wizję pełną i skończoną. I to zdecydowanie przesądza o sukcesie tego przedstawienia. Wielokrotne próby adaptowania prozy Schulza, zmierzające do nałożenia jakichś ograniczeń na tę poetycką prozę, nieokrzesaną niczym zapuszczony ogród, niedającą się objąć sztywnymi granicami, wymykającą się jakimkolwiek regułom, przynosiły niepowodzenia i stały się argumentem dla recenzentów chętnych określić prozę Schulza jako niemożliwą do ukazania w teatrze. Jerzy Jarzębski krytykował takie podejście twórców teatralnych: „Opowiadania Schulza – na pozór przynajmniej – nadzwyczaj rzadko [...] dążą do jakiejś wyrazistej puenty, a ich fabuła raczej nie zachowuje reguł dramatycznej konstrukcji, budowę ma natomiast, jak się rzekło, fragmentaryczną, rwaną, pozbawioną zakończeń i podsumowań. W tej sytuacji adaptatorzy Schulza na scenę starają się konstrukcję dramatyczną skleić z owych fragmentów”⁷.

3 Z. Taranienko, *Perspektywy lalki*, w: idem, *Teatr bez dramatu*, Warszawa 1979, s. 33.

4 Jeżeli w ogóle można mówić o istnieniu takiej kategorii jak „wierna adaptacja”, to przecież dosłowne ukazanie historii zawartej w tekście na deskach teatru nie ma najmniejszego sensu – ani nie wzbogaci pierwowzoru, ani nie uszlachetni widowiska. Jeżeli wreszcie traktować przeniesienie treści dzieła literackiego na język teatru jako „przekład”, jak chciał tego Zbigniew Osiński, to wówczas należy założyć, że tłumaczenie zawsze niesie ze sobą – choćby drobne – fałszerstwo. Czy istnieje więc literalna adaptacja? A jeśli tak, to jaki jest jej sens?

5 J. Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, „Dialog” 1993, nr 5, s. 94.

6 Ibidem.

7 J. Jarzębski, *Fabryki fabulistyczne: narodziny opowieści z życia i dzieła Schulza*, w: idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 198.

Kielecki spektakl zyskał więc na tym, że nie dążył do stworzenia całościowej, spójnej wizji z opowiadań Schulza, ale skupił się na ukazaniu jakiejś części tego świata, który wyrasta bujnie ze stron opowiadań; w całej swej niejednorodności i skłonności do przemian jawi się on przecież jako uniwersum fragmentu, zlepek form niestałych, wечно podlegających kolejnym transformacjom i przeobrażeniom. Koncepcja twórców *Sklepów cynamonowych* przypomina starą figurę retoryczną *pars pro toto* – pokazują widzom tylko namiastkę Schulzowskiego świata, która pozwala na stworzenie wyobrażeń na temat całości.

Sklepy cynamonowe, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach

adaptacja: Tomasz Damulewicz

inscenizacja i reżyseria: Robert Drobniuch

współpraca reżyserska: Cengiz Özek (Turcja)

scenografia i lalki: Cengiz Özek (Turcja)

muzyka: Michał Górczyński, Karol Nepelski

klarnet / klarnet basowy na żywo: Michał Górczyński

obsada:

Józef: Karol Smaczny

Ojciec: Andrzej Kuba Sielski

Adela/Matka: Ewa Lubacz

animacja figurami, lustrami, światłem: Ewa Lubacz, Andrzej Kuba Sielski, Grzegorz Karkowski

prapremiera: 23 października 2014, Stambuł

polska premiera: 17 stycznia 2015, Kielce

Aleksandra Skrzypczyk: Schulz w operze

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

Bruno Schulz *Ojczyzna*

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

Demiurgos Juliusza Łuciuka

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

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

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

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

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

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

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

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

Obraz I. Traktat o monokinalach.

J. Łuciuk
(1976)

ad libitum

ca 25"

Monolog Jakuba.

fl

cl^B

cl^A

sax^A

fg

tr^B

tr^C

tr^B

tr^C

dr

f (tutti ardi)

vn

vi

vc

vb

mf

si. cl., sax^A, tr., cr. notowane w partycie w transpozycji.

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

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

6 Ibidem.

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

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

9 Ibidem.

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

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

Światowy sukces *Manekinów*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Schulz w operze na świecie

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

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

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

¹⁹ Ibidem, s. 342.

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

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

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

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

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

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

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

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

Opera literacka w perspektywie komparatystyki intersemiotycznej

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

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

²⁴ Ibidem.

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

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

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

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

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

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

Aneks. Schulzowskie inspiracje w muzyce współczesnej

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

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

³⁰ Ibidem, s. 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bruno Schulz

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

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

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

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

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

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

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

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

– Przecież nie robimy filmów eksperymentalnych.

– To nie szkodzi.

– A może tak spróbowalibyśmy nakręcić eksperymentalny film lalkowy?

– No to napiszcie scenariusz.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(The film takes place in one time)

Przejście (live action)

1(a) MS. of medical glove halves (fingers ready for) to its edges, looks on all used wrap of an anonymous city seen from above. Protruding from under frame of shoe is a disheveled stuffed crocodile. At four corners can be seen a catalpa specimen under

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

Blend of anonymous no year old man rises up, with frame (Columbus pole first), his torso slung towards camera, eyes looking steadily at camera. Pauses in contemplation, his can be seen writing up notes in his notebook.

He then retreats out of frame. CUT

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

1(c) Fades in on the image of a puppet showing the visible filigree spine of an anonymous figure gesturing at church, with a frame immediately engulfed by smoke. FADE OUT. CUT.

1(d) To M.S. overhead view of anonymous man bent down over old writing inscription. He slowly raises head. CUT. BACK TO

1(e) Framing in Scene 1(a). Man's head again rises up into frame. He turns to look at wrap, the back of his head to camera. He throbs, as he begins to lift arm to put finger up to wrap the camera, delves up closer over his shoulder. CUT TO

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

In Polish can be heard the man muttering quietly the names of some of these streets: "Street of the Bell-Bearings", "Avenue of Photographs", "... ulica krokodyli", "ulica..."

1(g) Return to shot 1(a) again behind him. The spray of street names continues, then concludes. The hand drops. He turns down towards camera in slow motion. One can see saliva forming on his lips. CUT. DISSOLVE TO BLACK

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

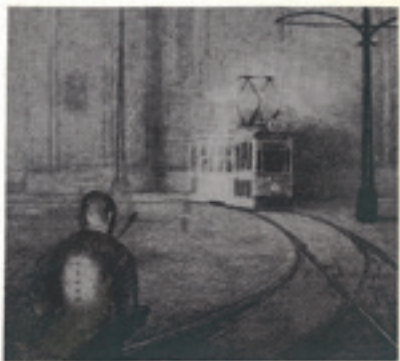
Scene 2(a) A puppet decor which has a sharply ruled floor with three doors, and a puppet at the far door.

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

The scene is entirely static until one sees a great wall of saliva drift down from above. When it hits the lower mirror in floor it sets the puppet sequence into motion in a mechanical sound.



"THE STREET OF CROCODILES"



1(c)

* Across the scene: This must work at several levels. One, as an image of "reality" at its lowest level, and by that we mean a preselected image (and all sort of devices), like those with Bruce Schulz's notion in "TREATISE ON TALKING DUMMIES" where he gives priority to trash, to the chopiness, shallowness and superficiality of material - for its unique mystical consistency. Therefore the scene would form an "unintentional" lips line the subject of whispers. It is also, lastly, to be seen as the simplest price of admission - no coins needed. One need only work in one's mouth that way finest of inner essence.

When the saliva drifts down thru the frame, slower than ever gravity, it would be set to a most resonant, sprawling aching theme of orchestral music to emphasize the "speechiness" of this moment.





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

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

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

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

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







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

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

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

na poprzednich stronach:

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

Mariusz Kubiela: Spotkania

Spadek artystyczny Brunona Schulza stanowi swoisty paradoks – na skutek jego tragicznej, przedwczesnej śmierci nie należy do zbyt bogatych objętościowo. Jednakże jest tak bogaty treściowo, że do dziś fascynuje kolejne pokolenia odbiorców. Klimaty *Sklepów cynamonowych* stały się także częścią mojego życia. Dzięki temu realizuję obrazy fotograficzne, w których można dostrzec nie tylko paralele Schulzowskiej wizji, ale również fascynacje wkraczające w meandry jego życia. Miałem sporo szczęścia, gdyż od samego początku udało mi się przyciągnąć do tego przedsięwzięcia grupę ludzi spontanicznie i bezinteresownie pomagających mi budować schulzowski świat. Tę aktywność, balansującą na pograniczu performance'u i teatru ulicznego, można śmiało nazwać efemerycznym teatrem jednej fotografii w następujących po sobie ujęciach. Takie sformułowanie wydaje mi się adekwatne, gdyż po wielodniowych, żmudnych pracach przygotowawczych, po nieprzewidywalnych akcjach całego zespołu i po związanej z tym fantastycznej zabawie wszystko zaraz po wywołaniu negatywu znów rozplywa się i rozprasza. Jedynym dowodem, że coś się działo, staje się fotografia i niejednokrotnie pusta butelka po czerwonym wytrawnym winie.

Podczas tworzenia tego projektu przyświeca mi idea: lekkość, zabawa, pozytywne szaleństwo. Bawię się zatem budowaniem inscenizacji, mam przyjemność w doborze aktorów, wymyślam triki techniczne, zastępujące niepotrzebną w tym przypadku ingerencję w obraz programami graficznymi, a także znajduję swoje paralele do zakamarków schulzowskiego Drohobycza światy. Wyobrażenia i marzenia – to główne atrybuty tych nowych, równoległych przestrzeni. Człowiek jest niezwykle ubogi, jeśli choć w części nie składa się z marzeń...

Ale zabawa to nie jedyny atrybut tego przedsięwzięcia. Jest też kilka nieco głębszych działań, które mogę nazwać nie tylko na potrzeby tych rozważań – spotkaniami. Jednym z nich jest zapis miejsc i przedmiotów niepostrzeżenie, tuż za naszymi plecami odchodzących do lamusa. Bywa, że udaje mi się ocalić takie skazane na śmierć egzemplarze. Aby je wszystkie zabezpieczyć, musiałem zbudować pokaźną wiatę, mieszczącą stroje, skrzynie, naczynia, łóżka i szafy. Zbiór rekwizytów stale się powiększa. Ponieważ często zbieram przedmioty wyrzucane przez ludzi ze starych strychów, przylgnęła do mnie etykieta, że stworzyłem żywiecką wersję *Merzbau* Kurta Schwittersa. Często też dzwonią do mnie koledzy, gdy dotrą do nich wieści o tym, że ktoś opróżnia strych – dzięki temu udaje mi się uchronić od zniszczenia wyjątkowe pamiątki. Ale tej radości niestety coraz częściej towarzyszy refleksja: prawie wszystkie scenerie moich obrazów zniknęły bezpowrotnie. Zostały zapisane jedynie na fotografiach...

Drugim interesującym atrybutem mojego projektu jest poznawanie ludzi i smakowanie wraz z nimi przyjemności tworzenia, a także – w niektórych przypadkach – doświadczanie rozwijania się przyjaźni. Nie zdawałem sobie sprawy, że Bruno Schulz ma aż tylu wielbicieli w różnych krajach i że jego magiczny świat może stać się dla mnie kluczem do otwarcia wielu drzwi.

Trzecią, szczególną formą spotkania i jednocześnie bardzo ważnym czynnikiem tej „zabawy” jest niewątpliwie poznawanie samego siebie. Nie wiedziałem wcześniej o sobie wielu rzeczy – przedsięwzięcie to pozwoliło mi uzmysłwić sobie, ile posiadam energii, jak potrafię zachować się w sytuacjach kryzysowych, jak rozwiązywać problemy techniczne czy też logistyczne. Bardzo ważna była dla mnie decyzja, aby osobiście wcielić się w główną rolę Ojca. Niestety mimo poszukiwań nie mogłem trafić na modela, który byłby dyspozycyjny, miał odpowiedni wygląd i jeszcze na dłuższy czas zechciałby zapaść brodę... Spojrzałem przypadkowo w lustro i już wiedziałem, że mam tego człowieka.

Erotyka to specjalność autora *Xięgi bałwochwalczej*, a on sam po mistrzowsku stopniuje jej napięcie. I występuje obficie nie tylko w zbiorze rycin wykonanych żmudną techniką *cliché-verre*, lecz także w jego słowie pisanym. Wywarło to niebagatelny wpływ na moje spojrzenie fotograficzne. Sekwencja ta – w moim odczuciu – zaczyna się od spierzchniętych, chłopiących kolan Bianki: „Gdy chcę ją sobie wyobrazić, mogę przywołać tylko jeden szczegół nic nieznaczący: jej spierzchniętą skórę na kolanach, jak u chłopca, co jest głęboko wzruszające i prowadzi myśl w dręczące przesmyki sprzeczności, pomiędzy uszczęśliwiającej antynomie. Wszystko inne, powyżej i poniżej, jest transcendentne i niewyobrażalne”. Trudno nazwać to erotyką, choć zabarwienie tego opisu jest dwuznaczne. Nie ma bowiem wykładni, w jakim momencie życia młodego człowieka wykluwa się ugruntowane spojrzenie na własną płciowość. Nieco później Mistrz z Drohobycza napisze o Adeli: „Nachyliłem się przez jej ramię, nie tyle z ciekawości, ile żeby znowu odurzyć się zapachem jej ciała, którego młody urok objawił się był niedawno obudzonym mym zmysłem”.

Niestety miernik społecznego odbioru erotyzmu ma niechlujnie wyskalowany wskaźnik. Ponadto posiada sinusoidalny przebieg na osi czasu i przestrzeni. Powoduje to wiele niespodzianek. Jedną z nich są tytuły artykułów o mojej fotograficznej działalności. Nie mogę zrozumieć, dlaczego niektórzy dziennikarze, po przeprowadzeniu ze mną „normalnego” wywiadu, serwują później „nie-normalny” tytuł dla swojego artykułu. Przykładem może być: *Xięga bromów: Kontrowersyjna wystawa erotycznych obsesji Schulza*. Taki właśnie tekst pojawił się przed kilku laty w „Dzienniku Wschodnim”. Doprawdy, są chyba lepsze sposoby na przyciągnięcie czytelnika niż żerowanie na niskich instynktach. Ciekawe, że nikt nie nazywa kontrowersyjnymi billboardów z rozneglizowanymi panienkami, które reklamują coś, co z nagością nie ma nic wspólnego.

Niewyobrazalna wprost sytuacja wydarzyła się niedawno w Limanowej, gdzie wraz ze swymi pracami uczestniczyłem w perfekcyjnie zorganizowanej imprezie

w ramach Nocy Muzeów. Dzień przed moim wernisażem burmistrz tego miasta zmienił swoją decyzję zezwalającą na powieszenie na rynku sporego baneru informującego o wystawie. Baner musiał zostać zdjęty, gdyż do jego projektu wykorzystano jedną z moich na wpół rozebranych fotografii. I o dziwo, to nie ksiądz wpłynął na tę decyzję (sam niebawem po nabożeństwie przyszedł do muzeum), lecz ojciec miasta, naciskany przez „pewne siły polityczne”. Po tym incydencie ruszyła lawina osób otwierających odpowiednią stronę internetową – w ciągu paru godzin osiągając wynik kilku tysięcy przeglądających. Nawet przez myśl mi nie przeszło, by spodziewać się takiej reklamy. Czując w tym działanie Schulza, mogę tylko powiedzieć: Dzięki ci, Bruno, naprawdę sporo możesz! Przecież i ty zostałeś narażony na podobne ekscesy, kiedy w 1928 roku odbyła się wystawa Twoich prac w truskawieckim Domu Zdrojowym. Wtedy to Maksymilian Thullie, polityk związany z ruchem chrześcijańsko-demokratycznym, chciał wymusić na władzach zamknięcie ekspozycji z tak zwanymi pornograficznymi treściami. Całe szczęście jego żądanie nie zostało spełnione. Aż dziw bierze, że w ciągu stu lat w kwestii tego pruderyjnego zakłamania tak niewiele się zmieniło.

Szczęśliwie istnieje przeciwwaga wobec takich zacofanych postaw. Byłem zbudowany, gdy w 2011 roku przygotowywałem się do autorskiego wystąpienia przed młodzieżą w liceum ogólnokształcącym w Żywcu. Ponieważ w spotkaniu miała wziąć udział również młodsza część społeczności tej szkoły, zapytałem, czy dokonamy selekcji prac, które zostaną wyświetlone oraz poddane pod dyskusję. Biorące w tej roboczej naradzie dwie polonistki i pani dyrektor szkoły ze zdziwieniem popatrzyły na siebie, potem na mnie i jednym głosem przez usta pani dyrektor powiedziały: „Oczywiście, że wszystkie. Niech młodzież uczy się odróżniać sztukę od pornografii”. No i rzeczywiście żywiecka młodzież była znakomicie przygotowana do mojego wystąpienia i bez żadnych podtekstów przyjęła wszystkie fotografie.

Refleksyjnym zakończeniem tego erotycznego wątku niech stanie się przykład mojej rozmowy na wernisażu w Limanowej z sędziwym panem, który powiedział: „Ja z racji wieku nie patrzę już tak łąpczywie na tę śliczną nagą dziewczynę na pańskich fotografiach. Jest to kobieta cudowna i mimo pełnej nagości nic mnie tu nie razi. Wszystko jest wyważone. Dlatego też mogłem – z powodu mojego wieku – dostrzec na tej fotografii inne szczegóły. Cudownie rozsypał pan na podłodze szpulki, guziki i inne krawieckie detale, co czyni tę fotografię niezwykle prawdziwą. Bo tak rzeczywiście było. Metalowe pudełeczko – jak u żydowskich krawców. Ja to jeszcze pamiętam. Dziękuję panu za to” – zakończył wzruszony. To dziwne, ale była to pierwsza tak trafna uwaga o *Przymiarce* od chwili, gdy powstała dziesięć lat temu. Dotychczas nikt tego tak nie skomentował. Widocznie nagość bywa dla niektórych ważniejsza niż rozsypane guziki. Warto było czekać tak długo. I ja ślicznie dziękuję temu panu.

Niezwykle cenię spotkania w małych społecznościach zainteresowanych fotografią, czy też ogólnie mówiąc – sztuką. Znajduję tam szczególny klimat, szcze-

re zainteresowanie. Przywołam w tym miejscu kilka refleksji i ciekawostek związanych z ludźmi oglądającymi moje fotografie.

Na wystawie w Willi Radogoszcz w Grodzisku Mazowieckim doszło do komicznego i kuriozalnego incydentu, graniczącego wprost z karykaturą. Dziennikarka uzbrojona w ogromny włochaty mikrofon (chyba tylko to było godne zapamiętania) przeprowadzała ze mną wywiad. Po kilku infantylnych pytaniach zorientowałem się że nie przygotowała się do tej rozmowy, lecz w swych najśmielszych domysłach nie spodziewałem się, że po prostu nie ma pojęcia o Brunonie Schulzu. Kończąc „zestaw pytań”, pochyliła się i przebiegając wzrokiem po tabliczkach dołączonych do moich fotografii, zawierających cytaty Mistrza inspirowane mnie do danej sceny, radośnie zakomunikowała: „Pięknie pan napisał te swoje komentarze do fotografii... Takie głębokie myśli...”. Tylko litość odwiodła mnie od przekornej i złośliwej odpowiedzi: Wie pani, tak jakoś wczoraj spać nie mogłem i coś takiego mi do głowy przyszło...

Jakiś czas temu zarysował się szkic nowego pomysłu: Jerzy Tadeusz Ficowski, niezłomny poszukiwacz śladów Schulza – rękopisów, rysunków, listów czy najdrobniejszych nawet faktów z jego życiorysu – wypowiedział w wywiadzie piękne zdanie: „Witold Wojtkiewicz, Bolesław Leśmian, Bruno Schulz to Trzej Królowie, którzy dali nam mirrę, kadzidło i złoto. Trzej wielcy mitotwórcy. Próbuje zwrócić częśćkę długu, jaki u nich zaciągnąłem, bo dzięki nim przeżyłem największe olśnienia w obcowaniu ze sztuką – chociaż to strasznie brzmi szczeniacko”. Piszę o tym, gdyż dzięki Schulzowi na jednym z moich wernisaży poznałem Wiesławę Hołyńską, artystkę realizującą cykl fotograficzny inspirowany twórczością Witolda Wojtkiewicza. To dziwne, ale kiedy zobaczyłem jej fotografie, poczułem jakiś magnetyzm. Nie znałem jeszcze wtedy przytaczanych powyżej słów Ficowskiego. To ona zwróciła mi na nie uwagę i zaproponowała, aby w hołdzie Jerzemu Ficowskiemu połączyć naszą energię i zrealizować wystawę „trzech króli” polskiej kultury XX wieku. Nie będzie to praca wspólna. Jest już jej Wojtkiewicz i mój Schulz. Prace równoległe. Teraz kolej na Leśmiana. Propozycja jest taka, aby każde z nas przystąpiło osobno do budowania obrazu inspirowanego tym samym wierszem poety. Takie zestawienie może być ciekawe – niezależne żeńskie i męskie spojrzenie na to samo źródło. Takie trochę przekorne yin i yang...

Za niezwykle ciekawy uważam fakt, że artyści zafascynowani wspólnym źródłem mogą się nawzajem inspirować. Przykładem tego jest działalność Jerzego Gaszczaka, ukraińskiego filmowca – pasjonata. Jurek, mimo że mieszka w Drohobyczu, zainteresował się Schulzem dopiero po mojej wystawie w tym mieście. Spojrzał na zagadnienie okiem filmowca i zauważył, że moim fotografiom brakuje tylko muzyki. Bardziej zadziałały one na jego wyobraźnię niż lektura książki, i już wtedy wiedział, że będzie robić o tych fotografiach filmy. We wrześniu 2012 roku miałem niezwykłą przyjemność wziąć udział w festiwalu poświęconym Schulzowi w jego rodzinnym mieście. Moje fotografie po poważnych per-

turbacjach (uszkodzenie w transporcie, zmiana miejsca ekspozycji) w końcu zawisły chyba w najbardziej wymarzonym miejscu – w drohobyckiej Wielkiej Synagodze, o co zapewne postarał się sam Bruno. Co prawda budynek jest w trakcie permanentnego remontu, ale za to sceneria dla takich klimatów wymarzona. Fotografie zostały na wystawie, podczas gdy ja wróciłem do kraju. Po kilku dniach zadzwonił jeszcze niezbyt dobrze mi wówczas znany Jurek i zapytał, czy może nakręcić film o mojej fotografii *Kobieta karcąca fortepian w obecności trzech świadków*. Pomyślałem: „Jak można nakręcić film o nieruchomej fotografii?”. A jednak można! Jurek wydobył z niej zupełnie nowe pokłady emocji poprzez swoją wrażliwość. Perfekcyjnie dobrana muzyka potęguje odbiór, a subtelne pokazanie wnętrza synagogi wraz z jej zniszczeniami dzięki odpowiedniemu światłu spina całość kłamrą dramatyzmu. Dziś z Jurkiem się przyjaźnimy i jego etiudę wyświetlam na wszystkich moich wystawach.

Drogę do wielu ciekawych spotkań otworzyła przede mną wystawa w ramach Europejskiego Miesiąca Fotografii w Berlinie. Zdarzył się tam również zaskakujący epizod. W pewnym momencie podeszła do mnie pani mówiąca dobrze po polsku i zakomunikowała, że będąca wśród gości artystka wokalna tak zaintrygowała się moimi dziełami, że pragnie zadedykować mi arię. I stało się! O pierwszej w nocy w kameralnym gronie uczestników wernisażu na środku berlińskiej ulicy zostałem beneficjentem jej niezwyklego daru. Tę atmosferę i brzmienie jej głosu będę pamiętał chyba do końca życia, tym bardziej że wnet pocztą pantoflową dotarła do mnie informacja, że owa postawna śpiewaczka posługująca się nieskazitelnym sopranem nie jest panią, lecz panem... Oczywiście nie przeszkodziło to nikomu, aby świętować otwarcie mojej wystawy do wczesnego rana, co w harmonogramach tego typu imprez w stolicy Niemiec jest podobno ewenementem.

Zwróćmy uwagę, że niejednokrotnie Mistrz z Drohobycza opisuje ciało jako afirmację materii. Równocześnie czyni karlejącego Ojca dowodem na to, że realna strona życia daleka jest od ideału. Dlatego w groteskowy sposób osadza w nim uosobienie duchowości domu i wplątuje go w bitwę z cielesnością reprezentowaną przez Adelę. Przedstawienie wojny dwóch potęg na gruncie rodziny Brunona zapowiada zbliżający się tryumf materii nad duchowością. Dla mnie było to przyczynkiem do niezwyklej współpracy z modelką odgrywającą rolę „smukłonożej” służącej. W osobowość Adeli fantastycznie wcieliła się moja koleżanka ze studiów fotograficznych, Magda Lipińska-Mytych. Miałem niezwykle szczęście, że uzyskałem jej pomoc w tym rozbudowanym projekcie. Uważam, że znalezienie modelki o takiej aparycji, która jednocześnie będzie wiedziała, co znaczy na przykład czas naświetlania $\frac{3}{4}$ sekundy i co należy w tym czasie zrobić, graniczyło z cudem. Swoją profesjonalizm wykazała na fotografii *Wojna potęg*, gdzie jej tułów i nogi są idealnie ostre, natomiast ręce wraz z miotłą w zamaszystym ruchu rozmyte, co zgodne jest z moją ideą i konsekwencją właśnie takiego ustawienia ekspozycji. Obrazuje to dynamikę tej sceny, w czym Magda

zachowała się po mistrzowsku. Postawa i mimika twarzy Adeli, a także złowrogi rekwizyt – miotła – nie są już zabawą, jak wysunięty do łaskotania palec. Tu kończy się niepohamowany chichot pańienek, wsłuchanych w filozoficzne tyraudy ojca, nie ma już oczyszczającego „śmiechu Buddy”. To istny pogrom.

Na zawsze zapamiętam krótką rozmowę z Andrzejem, młodym fachowcem pracującym nieopodal mojego domu, który zupełnie przypadkowo zobaczył *Powidoki ptaka* w ogromnym, wystawienniczym formacie u mnie w domu na ścianie. Powiedział wtedy niezwykle szczerze, nie znając zupełnie źródła moich inspiracji: „Nie znam się na sztuce, ale to niesamowity obraz. Czuję, że mnie porusza. Ta fotografia nie odpuszcza od siebie wzroku, ona cały czas trzyma i cały czas znajduję nowe szczegóły. Nie rozumiem tego, ale czuję, przeżywam. Robiłeś to chyba na haju?”. Zripostowałem go lakonicznie: „Nie na haju, na czymś znacznie lepszym – na Schulzu”.

Kończąc opowieść o moich szczególnych spotkaniach, przytoczę niemalże mistyczne zdarzenie. Od dawna szukałem zniszczonego domu jako motywu do mojej fotografii. Udało się to przypadkowo w Zawoi. Niestety miałem przy sobie jedynie aparat małoobrazkowy i nie było ze mną ani rekwizytów, ani nikogo do pomocy, nie mówiąc już o żywych ptakach... Głównym motywem obrazu miały być gołębie wylatujące w różnych kierunkach z dziurawego dachu pochylonej chałupy – symbol obrazujący zniszczenie i rozdrobnienie twórczości Schulza, które nastąpiły po jego śmierci. Wykonałem cykl fotografii dokumentujących budynek, aby w domu przemyśleć plan działania. Gdy po kilkunastu dniach pojawiłem się tam ze sprzętem, ptakami i ekipą, z chałupy pozostał jedynie pusty plac, zniknęła jak kamfora. Widząc w tym analogię do zaginięcia *Mesjasza*, postanowiłem mimo wszystko zadedykować to ujęcie tajemniczemu dziełu Schulza. Wykorzystując klatkę małoobrazkową, zdecydowałem się na jedyny w moim dorobku fotomontaż – i tak powstał *Biały Mesjański Kruk*.

Mam nadzieję, że nie było to ostatnie spotkanie budzące we mnie tak ekspresyjne emocje, ukartowane przez patrona mojego projektu. Wyrażając mu wdzięczność za tę szczególną opiekę i – mam nadzieję – za przychylne, pełne aprobaty spojrzenie, powiem nieco przekornie: Mistrzu, Ciebie nie trzeba rozumieć, wystarczy Cię czuć.



Biały Mesjański Kruk

X

Stanisław Rosiek: Drohobycz jest wszędzie. Fotografie Bogdana Konopki

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Angers (Francja), 23 II 1994



Angers, 14 XII 1990



Angers, Musée des sciences naturelles,
20 VII 1993



Paryż, rue du Dr. Leray, 15 VIII 1995



Jacqueline, Angers, rue des Lices, 10 XII 1990



Angers, rue Eblé, październik 1990



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



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



Pidgirci (Ukraina), 25 IX 1999



Angers, Tour Saint Aubin, 10 VII 1993



Angers, atelier de Lucie Lom, 21 II 2008



Oradea (Rumunia), 24 VIII 1999



Praga, ulica Liliova, 08 X 1999



Paryż, cmentarz Père Lachaise, 31 VIII 1994



Verzy (Francja), 30 VIII 1999



Częstochowa, kirkut, 30 IV 2009

×

Anna Kaszuba-Dębska: Emeryty

Działanie artystyczne, zainspirowane opowiadaniem Brunona Schulza *Emeryt* z 1935 roku oraz spektaklem i dziełem plastycznym Tadeusza Kantora *Umarła klasa* z roku 1975.

Autorka tekstu i projektu: Anna Kaszuba-Dębska / projektszpilki.pl/emeryty.

I. Lalka, czyli manekin

Poetka, pisarka i filozofka Debora Vogel w latach trzydziestych XX wieku wydała książkę zatytułowaną *Akacje kwitną*, w której pisze:

„Tak się zaczęło: bezceremonialnie i naraz zdemaskował się mechanizm manekinów, poruszanych sprężyną tęsknoty. [...] Jak nakręcone próbowały poruszać się figurki sztywnych panów w melonikach i pań elastycznych o wciętej talii. [...] Oto pałubiasta i nudna materia świata wchodziła w swój najdoskonalszy etap życia: w decydującą dla jej losu epokę sztucznych kształtów [...].

Wtedy odkryto także w ludziach duszę materiałów: duszę nieporadnej porcelany. Dusze papieru i drzewa. Duszę żelaza. Dusze blachy. Równocześnie wyszły na ulicę miasta lalki z witryn, rozmaite koncepcje lalek. Tu głowa kobieca z kroplą porcelanowego smutku lub kroplą rozwiązłości, jak na zamówienie wszystko. Dalej szła lalka na wpół zrobiona melancholią, której nie należy brać zbyt poważnie [...]. A wszystkie te torsy, na prawo i lewo pochylone, prezentują się jak zdarzenie niezwykle i jedynie ważne: włosy ondulowane co trzy lub cztery centymetry fala, nie ma tu przypadku ani kaprysu. Oto morze blaszane włosów idzie w dół i w górę, idzie rytmem odmierzonym i jak los niezmiennym”.

Vogel, zafascynowana pulsującą tkanką wielkiego miasta, zmiennością ulicznych pejzaży, nowoczesną reklamą, pędem wynikającym z rozwoju przemysłu, czerpie z miasta tematy dla własnej twórczości poetyckiej i prozatorskiej. Jednym z jej elementów jest refleksja nad mijanymi podczas spacerów po mieście sklepami z witrynami wypełnionymi nieruchomym życiem manekinowych kobiet i mężczyzn. Vogel podąża za nowoczesnością, postępowaniem cywilizacyjnym, podobnie jak wielu innych europejskich twórców, czego przykładem może być awangardowy ruch dadaistyczny i zwrócony ku funkcjonalizmowi Bauhausu.

Okres międzywojenny charakteryzuje się rozwojem masowej produkcji odzieży, a co za tym idzie – nowej reklamy i sprzedaży produktów odzieżowych. Wraz z rozwojem przemysłowym zwiększającym popyt na odzież poja-

wiają się nowe lalki wystawowe, łudząco imitujące ludzi. Witryny sklepów, magazynów handlowych i wielkich domów mody wypełniają się manekinami prezentującymi na sobie kolekcje projektowane według najnowszych trendów. W największych europejskich metropoliach, Paryżu, Wiedniu, Berlinie, funkcjonują fabryki i odlewnie lalek, wzrostem dorównujące człowiekowi, a w swej doskonałości wręcz doskonalsze od ludzkich pierwowzorów. „Kurier Literacko-Naukowy” z 20 lipca 1931 roku przedstawia fotografie produkcji takich lalek i pisze:

„MARTWE MODELE

W POSZUKIWANIU NOWYCH FORM – SZTUKA IDZIE Z POMOCĄ –
TYPY LALEK

W rozmaitych dziedzinach życia społecznego stara się nasza epoka o stworzenie własnych oryginalnych form. Idzie o to, ażeby wyrugować wieloletni szablony i na to miejsce dać prawdziwie nowoczesny kształt. [...] Zabawki dla dzieci stylizuje się w duchu nowoczesnym, podobnie dzieje się to z figurami, które zdobią wystawy sklepowe i noszą na sobie modele sukien, okryć itd. Każde wielkie miasto posiada znaczne zapotrzebowanie na tego rodzaju figury, ażeby ozdobić nimi witryny magazynów. O ile dawniej lalki te były najczęściej tylko częściowe, gdyż składały się z czegoś jakby model torsu, dzisiaj wytwarza się całe postacie, odlewy rzeźbiarskie, na których suknia układa się naturalnie, jak na żywym ciele.

Największe ośrodki tego przemysłu mieszczą się w Berlinie i Paryżu. Tam to w obszernych salach odlewa się w specjalnych formach poszczególne części lalki, aby następnie postawić ją już gotową do wysuszenia w odpowiednio ogrzanych salach.

Wizyta w takim laboratorium, wytwarzającym lalki sklepowe sprawia niesamowite wrażenie. Oto pod ścianami widzimy rzędy białych figur, z których jedna podnosi wdzięcznie rękę, inna znowu przechyla głowę. Mamy tutaj do czynienia z rozmaitymi pozami, rozmaitymi tuszami, uczesaniem włosów itd. Wytwórcy lalek dbają niezwykle o wygląd zewnętrzny figur. A więc malarze nakładają czerwień na białe wargi, pociągają brwi, malują karby włosów, wprawiają rzęsy, każą lalkom uśmiechać się, względnie smucić.

W ten sposób otrzymujemy cały szereg typów, bardzo nowoczesnych w wyrazie. Do typów tych dobiera się odpowiednie suknie, jasne i wesołe, dziewczynkowane czy poważne, wytworne czy skromne. Klientka, która wchodzi do sklepu, odszukuje ten właśnie typ, który jej odpowiada, i nie gubi się w masie modeli. Podobne figury posiadają wielkie magazyny również i w dziale konfekcji męskiej, gdzie możemy widzieć na eleganckich sylwetkach pięknie skrojone smokingi, ubrania marynarkowe, fraki itd.”

Wobec takiego obrotu spraw również sztuka podąża za wymogami handlu. Dzięki artystom, malarzom, rzeźbiarzom wystawy i wnętrza domów handlowych przedstawiają się znacznie estetyczniej dla pożądaney klienteli, niż można

to było zaobserwować do tej pory. Dawniej toporne woskowe figury straszły w sklepowych witrynach.

Temat lalki przeniknął do sztuki i literatury i stał się dla wielu twórców dwudziestolecia międzywojennego elementem szczególnie istotnym.

Lalka funkcjonuje od wieków w wielu kręgach kulturowych, czy to jako dziecięca zabawka, czy magiczna lalka wudu, czy sakralny idol. Na początku XX stulecia zaczyna nabierać nowego znaczenia. Od momentu kiedy malarz impresjonista Edgar Degas rzeźbi figurę dziewczynki i ubiera ją w strój baletowy, następuje przełom w myśleniu o rzeźbie. Wkrótce surrealizm i dadaizm otworzy drogę w sztuce takim artystom, jak Oskar Kokoschka. Stworzy on kukłę będącą substytutem kochanki, z którą będzie się pokazywać w miejscach publicznych. Inny artysta, Hans Bellmer, uczyni z elementów lalek nowe rzeźby, wynaturzone byty, ledwo co dojrzałe seksualnie lalkowe modelki, które w perwersyjny sposób będą pozować do jego fotografii.

Lalkowość to temat wkradający się ze wszech stron do popkultury XX wieku. W kinie w 1931 roku triumfy święci ekranizacja powieści *Frankenstein*. Tu młody naukowiec powołuje do życia stworzonego z ludzkich szczątków potwora. Ogromne emocje wywołuje film *Gabinet doktora Caligari*, gdzie odrealnione postacie w surrealistycznej scenografii sprawiają wrażenie marionetek. W Polsce funkcjonują popularne wśród publiczności i szeroko opisywane w prasie coroczne szopki polityczne, w których marionetki uosabiają osoby ze świata polityki, kultury i sztuki.

Nic więc dziwnego, że również pisarze czerpią z nich inspirację. Urzeczona modernizmem lwowianka Debora Vogel, obserwując witryny sklepowe wypełnione martwymi lalkami, zafascynowana ich materią, świadoma ich imitacji i tandety, kreuje w swojej twórczości nową rzeczywistość, w której ożywia sklepowe manekiny.

W tym samym czasie jej bliski przyjaciel Bruno Schulz również fascynuje się tematem sklepowych manekinów. W swojej książce *Sklepy cynamonowe* pisze: „Materia jest najbierniejszą i najbezbронniejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. [...] Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniałość, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie [...] głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do *papier-mâché*, do lakowej farby, do kłaków i trociny? [...] Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej odporność, jej pałubiąstą niezgrabność. Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ociężały wysiłek, jej bezwład, jej słodką niedźwiedziowość. [...] Chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”.

II. *Emeryt* / Bruno Schulz / 1935

„Jestem emerytem w dosłownym i całkowitym znaczeniu tego wyrazu, bardzo daleko posuniętym w tej własności, poważnie zaawansowanym, emerytem wysokiej próby.

Być może, że przekroczyłem nawet pod tym względem pewne ostateczne i dopuszczalne granice. Nie chcę tego zatajać, cóż w tym tak nadzwyczajnego? [...] Czytelnik zrozumie, że nie mogę być zbyt wyraźnym. Moja forma egzystencji zdana jest w wysokim stopniu na domyślność, wymaga pod tym względem wiele dobrej woli. [...] Wtedy marzę o tym, żeby zostać roznosicielem pieczywa, monterem sieci elektrycznej albo inkasentem kasy chorych. Albo choćby kominiarzem. [...] Takie są moje marzenia w nieodpowiedzialnych, zmarginesowanych godzinach. Nie wypieram się ich, choć widzę ich bezsens. Każdy powinien znać granice swej kondycji i wiedzieć, co mu przystoi. Dla nas, emerytów, jest jesień na ogół niebezpieczną porą. Kto wie, z jakim trudem dochodzi się w naszym stanie do jakiej takiej stabilizacji, jak trudno właśnie nam, emerytom, uniknąć rozprószenia, zgubienia się z rąk własnych, ten zrozumie, że jesień, jej wichury, wzburzenia i konfuzje atmosferyczne nie sprzyjają naszej i tak zagrożonej egzystencji”.

W opowiadaniu *Emeryt* Schulz kreuje nową, nieoczywistą, surrealną rzeczywistość. Bohaterem staje się starzec, emeryt, człowiek mający wszystkie etapy życia daleko za sobą. Jest świadomy upływu czasu, nieuniknionego kresu życia. Mimo beznadziejności egzystencji, zramolałości ciała ma jednak swoje ukryte pragnienia i dziwaczne marzenia. W bezsensowności starczego życia emeryt przenosi się w nową rzeczywistość, gdzie jak za dawnych lat siedzi w uczniowskiej ławce w wielkim drewnianym budynku szkolnym, przypominającym salę teatralną. Inni uczniowie biorą go za rówieśnika. Emeryt staje się mentalnie chłopcem, nosi w kieszeniach kolorowe skarby, skarży na innych, sepleni i łobuzuje.

Emeryt z opowiadania Schulza, jak lalka ze sklepowej witryny z prozy Debory Vogel, otrzymuje w darze nowe życie, nową, surrealną rzeczywistość.

Czterdzieści lat po ukazaniu się opowiadania *Emeryt* inny polski artysta, malarz Tadeusz Kantor, sięga do niego ponownie i tworzy spektakl teatralny oparty na wizji pisarza, również malarza, Brunona Schulza. I tak powstaje *Umarła klasa*.

III. *Umarła klasa* / Tadeusz Kantor / 1975

Premiera spektaklu *Umarła klasa* w reżyserii Tadeusza Kantora odbyła się 15 listopada 1975 roku w Krakowie. Wystawiono go ponad tysiąc pięćset razy. W 1976 roku przez magazyn „Newsweek” został uznany za najlepszy spektakl teatralny na świecie.

Tak jak w opowiadaniu Schulza, tak i teraz w szkolnych ławkach siedzą starcy. Kantor określa ich: „Bliscy śmierci, niektórzy już umarli”.

W tej surrealnej sytuacji aktorzy nieruchomym wzrokiem, ciekawie wychylają się z ławek, próbując dostrzec jakiś moment przeszłości z czasów własnej niedojrzałości. Pojawiają się wyliczanki, dziecinne dowcipy, paplanina, głupie słowa.

Tadeusz Kantor, przygotowując *Umarłą klasę* dwadzieścia lat po tragicznym doświadczeniu wojny i Holocaustu, czerpie z twórczości zamordowanego przez hitlerowców Brunona Schulza oraz malarza i dramaturga Stanisława Ignacego Witkiewicza, który w wyniku agresji ZSRR na Polskę w 1939 roku popełnił samobójstwo.

Dla mnie, malarki, ta kompilacja osobowości trzech malarzy, z których dwóm życie odbiera wojna, jest szalenie interesująca i inspirująca. Dla wszystkich trzech obraz to prapoczątek ich twórczości, później uzupełniany przez słowo literackie.

W *Umarłej klasie* Kantora jednym z motywów przewodnich jest tęsknota za przeszłością. Niemożność powrotu do krainy dzieciństwa. Wbrew tytułowi jednak tematem nie jest śmierć, której świadomość wzbudza lęk, ale przemijanie i niemożność zatrzymania chwili. Bardzo ważną rolę reżyser powierzył lalkom--manekinom. Te humanoidalne byty, przypominające manekiny z muzeum figur woskowych, mogą wywoływać w odbiorcy uczucie strachu i wstrząsu spowodowanego skojarzeniem ze śmiercią. I o to właśnie chodzi. Są ni to przedmiotami imitującymi ludzi, ni to aktorami, a jednak występują na scenie, ucieleśniając figury z dzieciństwa. Manekiny w *Umarłej klasie* wpisują się również w tragiczne losy narodu żydowskiego w dwadzieścia lat po doświadczeniach wojennych.

W moich działaniach artystycznych, a mam tu na myśli *Projekt Szpilki* i *Emeryty*, czerpię z dorobku i myśli trzech malarzy: Schulza, Witkacego i Kantora. Bliska ideowo jest mi wypowiedź pani Magdaleny Hniedziewicz w recenzji opublikowanej w 1976 roku w magazynie „Kultura” pod tytułem *Czas przeszły, czas żywy teatru Kantora*: „Aktorzy zachowują się, znów według określenia Kantora, «jak zwierzęta w ZOO» – zajmują się swoimi sprawami, sami oglądają oglądających. Są też oglądani, a raczej podglądani przez publiczność. Dokonał tu bowiem Kantor dość prostego i bardzo nośnego odkrycia – wystarczy te same wydarzenia, tę samą akcję przenieść ze środka pomieszczenia, z osi widzenia gdzieś do kąta, aby zmienić gruntownie sytuację oglądającego. Staje się on automatycznie podglądającym, a więc postawiony jest w sytuacji dwuznacznej, żenującej, zwłaszcza w momentach, gdy przed jego oczyma rozgrywają się «kompromitujące incydenty», gdy do głosu dochodzi «pokraczny, sztubacki ekshibicjonizm». A jednocześnie ten sam widz ma poczucie uczestniczenia w wydarzeniu artystycznym, a więc w czymś uszlachetniającym, podnoszącym, czymś *eo ipso* wzniosłym. Jaskrawa niekoherencja tych dwu wrażeń staje się w przypadku *Umarłej klasy* jeszcze jedną formą *katharsis*, równie jak inne przewrotną i dwuznaczną”.

IV. Emeryty / Manekiny / 2015

W czterdzieści lat po premierze *Umarłej klasy* Kantora i w osiemdziesiąt lat po ukazaniu się opowiadania *Emeryt* Schulza rozpoczynam własne działanie artystyczne, któremu nadaję nazwę EMERYTY.

Emeryty to projekt interdyscyplinarny, który jest kontynuacją i nawiązaniem do wcześniejszych moich działań. Mam tu na myśli *Projekt Szpilki*, w którym przez ostatnie lata zbierałam damskie buty z ciekawymi historiami. Jako inspiracja do stworzenia kolekcji malowanych butów posłużyły mi rysunki Brunona Schulza, który przez całe artystyczne życie namiętnie rysował kobiety. Z obsesyjną fascynacją zwracał uwagę szczególnie na damskie stopy i buty. Podczas akcji zebrałam kilkaset par obuwia kobiet z całego świata. Wszystkie pomalowałam i umieściłam na nich znaki piktograficzne oraz kody QR, dzięki którym odbiorca dzieła może wejść z nim w interakcję – samodzielnie odkodować i odczytać historie kobiet za pomocą tradycyjnych technik malarskich i nowoczesnych mediów, takich jak smartfony czy tablety. Jest to forma zabawy widza z dziełem, który podczas prezentacji kolekcji na żywej, zielonej trawie tworzy w przestrzeni publicznej instalację.

Podobne założenia przyjął w nowym działaniu, któremu nadałam, wzorując się na opowiadaniu Schulza, tytuł *Emeryty*. Tu również przede wszystkim chodzi o interakcje widza z obiektem sztuki.

Ale od początku:

Kolekcja obiektów *Emeryty* tworzy instalację artystyczną nawiązującą do Kantorowskiego Teatru Informel, gdzie aktor zostaje zrównany z przedmiotem i poddaje się przypadkowi. U Kantora aktorzy to „worki, ludzie w szafie upodobnieni do wieszanych tam ubrań, pozbawieni własnej woli, gadający swoje własne bzdury”.

U mnie obiekt *Emeryt* to z kolei przedmiot-aktor, mający specyficzne właściwości, własną workowato-pałubiastą formę, dźwięki, historie zapisane tekstem i za pomocą filmu wideo.

Każdy *Emeryt* to manekin uszyty z płótna malarskiego w kształcie nawiązującym do worka, owiniętego w całun ciała ludzkiego, dziecięcego becika. To też obiekt inspirowany Kantorowskim ambalażem-opakowaniem. Skupia w sobie elementy świadczące o przemijaniu i upływie czasu.

Każdy *Emeryt* z kolekcji to *alter ego* konkretnej osoby związanej albo ze środowiskiem Tadeusza Kantora, głównie artystów skupionych wokół Grupy Krakowskiej, albo osoby żyjącej współcześnie. W ten sposób powstaje nowa społeczność manekinów, połączona tą samą ideą przemijania, tworząca instalację w przestrzeni miejskiej. Widz poprzez nowe media, dzięki kodom QR umieszczonym na metkach wszytych w manekiny, ma do czynienia nie tylko z rzeczywistym obiektem sztuki, ale poprzez zeskanowanie kodu QR może obejrzeć rów-





niez film wideo, w którym rozpoznaje prawdziwe *alter ego* danego manekina. Może też wejść głębiej w interakcję z dziełem i odczytać jego część literacką, zawierającą marzenia i wspomnienia z przeszłości.

Manekin Emeryt nawiązuje również do dzieła Tadeusza Kantora poświęconego matce, w którym na zwykłych workach artysta drukuje jej wizerunki w różnych okresach życia. Worek staje się tu znakiem czasu, przemijania, symbolem ciężaru, jaki nosi człowiek.

Emeryt poprzez swoją bezkształtność i miękkość staje się materią dającą się plastycznie modyfikować. Ma dwa oblicza. Rewers to nadrukowana na patynowane płótno stara fotografia z dzieciństwa danej osoby biorącej udział w projekcie. Awers to namalowana współczesna sylwetka, portret tej osoby. Manekin, jak każdy przedmiot przeznaczony do sprzedaży, opatrzony jest metką, na której umieszczone są kody QR. Po zeskanowaniu ich smartfonem widz może odczytać tekst historii z dzieciństwa lub obejrzeć film wideo prezentujący rzeczywiste *alter ego* manekina, czyli konkretną osobę. W swojej dwoistości obiekt Emeryt zawiera tajemnicę przemijania i nieustającego dążenia do ostateczności. Myśl o własnej śmierci, a co za tym idzie – o przemijaniu, w każdym człowieku wywołuje również silne emocje wynikające ze świadomości życia, które mogą oczyszczać. Kolekcja kilkudziesięciu obiektów Emeryty tworzy atrapy ludzi, wpisujące się także w myśl Tadeusza Kantora: „Ludzie atrapy. Infernum-wnętrze, w które wszedłem. Obraz, jego wydzieliną, materia mego organizmu. Życie w swojej czystej postaci, które przepływa przez tę materię. Tylko przepływa. Znaleźć ISTOTY, które by podlegały temu przepływowi, bezwolne. (ciągle ta postać ludzka) I znalazłem: ATRAPY. ATRAPY LUDZKIE. Znalazłem w moim teatrze. W mojej Budzie Jarmarcznej”.

Instalacja, nawiązując do Kantorowskiego Teatru Happeningu, ma się zjawiać w miejscach nieoczekiwanych w przestrzeni publicznej i zadziwiać przechodnia. Obiekty Emeryty, jak Kantorowscy aktorzy, poddawać się mają chwili, wchodząc w interakcję z widownią. Celem takiego działania jest zwrócenie uwagi na wszechstronność dokonań teatralnych i artystycznych Tadeusza Kantora. Utrwalenie pojęć: ambalaż, informel, happening, Teatr Śmierci. Popularyzowanie wiedzy o twórczości Kantora wśród osób niezwiązanych z kulturą i sztuką poprzez otwartość projektu na każdego, bez ograniczeń wiekowych. Każdy poprzez ofiarowanie zdjęcia z dzieciństwa i własnej historii może otrzymać swoje *alter ego*. Stać się manekinem Emerytem. Działanie zyskuje w ten sposób wymiar społeczny i angażuje osoby z różnych środowisk. Interdyscyplinary i intermedialny charakter projektu trafia do wielu grup społecznych poprzez różne media: dzieło sztuki, tekst, internet, telefon komórkowy, wideo czy happening. Poprzez działanie społeczne, wielowymiarowość i wielowarstwowość projektu, jego interdyscyplinarność *Emeryty* mają zwracać uwagę na zjawisko przemijania czasu oraz odwiecznej konieczności i pragnienia człowieka, aby pozostawić ślad kolejnym pokoleniom.

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 wspominany, 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 cyrconowych*, 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 Gwiazdnego 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 zgłębiony 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 „najszcześniejszym, 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.

Hanna Dymel-Trzebiatowska: Krótka lekcja latania. Werbalno-graficzna biografia Brunona Schulza

*Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać*¹ to książka, która bez wątpienia wychodzi naprzeciw oczekiwaniom dotyczącym nowoczesnych, artystycznych książek obrazkowych. Jej estetyka nie jest nowatorska czy przełomowa, jednak dzięki doskonale zsynchronizowanej grze ikonotekstu gwarantuje czytelnikom wiele literackich doznań. Sztywna oprawa, nietypowy format, zmienny layout, zabawa wielkością czcionki i utrzymane w ciemnej tonacji z dominantą sepii obrazy to elementy kreowania czasoprzestrzeni książki obrazkowej, z którymi spotykaliśmy się już wielokrotnie, szczególnie gdy w ramy tego gatunku ujmowano tematy trudne, ambitne, nawiązujące do Holocaustu czy bazujące na biografiami słynnych osób. W tej pozycji jednak napotkamy wartości, które po dodaniu wspomnianych ingrediencji wyczarowują doznania wyjątkowe. Jest to oczywiście sam temat, czyli biografia Schulza ujęta w werbalno-graficzną formę, która niemal apriorycznie staje się gwarancją sukcesu w niszy wartościowych książek obrazkowych. Drugi zasadniczy walor tego utworu to subtelna gra ikonotekstu z samym Schulzowskim dyskursem, odnosząca się nie tylko do postaci i wątków z jego utworów oraz rysunków, ale też nawiązująca dyskretny i subtelny dialog z charakterystycznym stylem pisarza. W *Brunonie* można zauważyć trójdzielną konstrukcję, na którą składają się: opowieść bohatera o niezwykłym ojcu; jego życie po odejściu rodzica, w które wkracza wojna; oraz fikcyjna opowieść o losach rodziny, która w 1945 roku wprowadziła się do mieszkania po Schulzach.

Losy Jakuba Schulza, od których zaczyna się ta książka, przybierają postać intrygującej prezentacji jego fantastycznych przeobrażeń w ptaka, pająka, strażaka, karakona, skrawek błyszczącej tkaniny... Nadgorliwość energicznej służącej Adeli zagraża tym wcieleniom, w których tylko syn potrafi dostrzec kochanego ojca, aby potem go ratować. Dlatego nieustannie chroniący rodzica Bruno jest „bardzo zajęтым chłopcem”, o czym informuje nas pierwsze zdanie książki. Dziwne przeobrażenia ojca-demiurga współgrają z jego filozofią, która wkrótce

1 N. Terranova, *Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać*, ilustracje O. Amit, przeł. J. Wajs, Wrocław 2016.

zostaje nam eksplicytnie wyłożona: „Jakub Schulz twierdził, że życie przenika materię – to, co postrzegają nasze zmysły – trzeba tylko umieć ją formować. Jakub stapia się, zlewa ze światem, by patrzeć na wszystko wciąż nowymi oczami i coraz mniej być sobą”², a w tle tej wypowiedzi wybrzmiewają głosy z *Traktatu o manekinach*.

Wśród inkarnacji ojca dominuje postać ptaka, która stanowi lejtmotyw tego utworu, czyli metaforę latania. To wyraźne intertekstualne nawiązanie do opowiadania *Ptaki* symbolicznie przeplata fabułę reprezentacji werbalnej i wizualnej. Ojciec na ilustracji z początku książki przybiera postać orła o ludzkiej twarzy, który powróci na końcu u boku lecącego syna. Ponadto orle pióra zostały rozsypane po wcześniejszych i kolejnych rozkładówkach, wskazując, że to właśnie to wcielenie ojca ma dla chłopca szczególne znaczenie. Oczywiście metaforę latania doświadczony czytelnik może odczytać jako pośmiertne sukcesy Schulza i jego nieustającą od lat popularność.

Mały Bruno zapatrzony jest w tatę i chciałby pójść w jego ślady, a więc i polecieć, jednak – jak powtarza narrator – nie pozwala mu na to zbyt duża i ciężka głowa. Wydaje się, że ten motyw, który ma przekonać czytelnika o niedoskonałości przekutej w wyjątkowość, jest eksploatowany zbyt często, sprawia wrażenie nieco nadużywanego powtórzenia.

Pewnego dnia ojciec nie wraca i Bruno szuka go w otaczających go przedmiotach. Bez skutku, ponieważ „Jakub znów zakpił sobie z rzeczywistości – tym razem najzuchwalej”. Rozciągnięta na dwie strony ilustracja prezentuje olbrzymią górę rekwizytów i odwróconą plecami postać małego zrezygnowanego chłopca. Sterta przedmiotów uosabia ogrom materii, w którą mógł przeistoczyć się Jakub, ale zarazem stanowi metafikcyjny wtór w duchu postmodernistycznej książki obrazkowej. Wśród skumulowanych, reprezentujących materię przedmiotów – trzepaczki, piór, kapelusza, księgi, słoneczników, ptaków, dłoni manekinów – znalazły się bowiem te, które stanowią symboliczną osnowę utworu, nie wyłączając rzeczy, które dopiero zaistnieją na kolejnych stronach. Jest to w sumie jedyna wizualna antycypacja w tym chronologicznym utworze, opowiedziana intradiegetycznym głosem narratora.

Śmierć ojca zostaje tu jedynie zasugerowana, pozostawiając czytelnikowi przestrzeń do zagospodarowania. Chłopiec dzięki obrazom i słowom przeobraża swą tęsknotę i samotność w barwne wspomnienia, które sprawią, że „niebawem miał usłyszeć o nim cały świat”. To zdanie kończy dzieciństwo Brunona i otwiera rozległą elipsę, kolejna rozkładówka bowiem przeniesie nas już w dorosłe życie bohatera. Zmieni się też ton narracji – opuścimy magiczno-fantastyczne przestrzenie, aby w syntetycznym faktograficznym przekazie poznać podstawowe informacje

2 Książki obrazkowe nie są paginowane.

z jego życia. Dowiemy się, że uczył rysunku chłopców, którzy „zadręczali się swoją niedoskonałością lub cierpieli po stracie najbliższych”. Werbalny przekaz (*verso*) uzupełnia ilustracja (*recto*) z centralną postacią Brunona – po raz pierwszy dorosłego – w otoczeniu wcześniejszych wizualizacji jego jako dziecka. W ciemnej, popielato-brunatno-brązowej kolorystyce, konsekwentnie pozbawionej symbolizującej nadzieję zieleni, uchwycone zostały statyczne wizerunki smutnych chłopców o dużych głowach i poważnych twarzach, potęgując uczucie nostalgii i bolesnej tęsknoty.

Kolejne otwarcie to czas wojny, gdy z Drohobycza znikają Żydzi, zbudowane zostaje getto, a w mieście zjawiają się naziści. Informacje te, oczywiście dla doświadczonych czytelników, dzieciom samotnie poznającym tę książkę mogą przysporzyć kłopotów. Ilustrację zajmującą całą rozkładówkę wypełniają liczne szare cienie oraz samotna postać bohatera umieszczona do góry nogami, symbolicznie implikująca pozycję, w której znalazł się świat. Choć nie dostrzeżemy tu czołgów, broni czy drutów kolczastych, to na obrazie sugestywnie przemówi za nie metafora ogromnych, błyszczących czarnych oficerek. One również zdominują rozkładówkę, na której dochodzi do kulminacyjnej sceny, czyli śmierci bohatera. To tragiczne wydarzenie zostało wyrażone lapidarnym tekstem: „A pewnego listopadowego dnia niemiecki oficer wymierzył w niego broń. Obrął cel i rozległo się PAF”.

Owo onomatopeiczne PAF nabiera dodatkowej mocy poprzez zapis olbrzymią, pogrubioną czcionką, wskazując, że twórcy książki postanowili czerpać z różnych ikonotekstowych środków ekspresji. Scena ta, przesycona przemocą i potencjalnie traumatyzująca, nabiera poetyckości i sprawnie balansuje na cienkiej granicy bólu i magii, gdy okazuje się, że pod płaszczem, który opadł na ziemię, nikogo nie ma. Niemiecki oficer i jego ludzie szukają Brunona „NADAREMNIE. BEZ POWODZENIA. NA PRÓŻNO”. Ta wyróżniona powiększonymi wersalikami fraza niczym refren rozbrzmiewa w tym utworze po raz trzeci i ostatni. Wcześniej mały Bruno NADAREMNIE szukał ojca, który bezpowrotnie zniknął, a dorosły Bruno równie NADAREMNIE czekał na znak od niego, gdy przyszło mu zmierzyć się z doświadczeniem wojny. Ilustracja towarzysząca scenie śmierci Brunona Schulza pozostaje wobec niej niemal w relacji symetrycznej, bo na ziemi, obok gigantycznych oficerek, ukazuje jedynie kapelusz (nie płaszcz), który stanowił nieodłączny atrybut wizualizacji bohatera po jego wstąpieniu w dorosłość, a zarazem wyraźną interwizualną referencję do jego prawdziwych autoportretów.

Po zniknięciu protagonisty opowieść wkracza w trzecią fazę – kiedy po wojnie do pustego domu Schulzów wprowadza się rodzina z dziećmi. Odkurzają meble, odnajdują piękne tkaniny ze sklepu Jakuba, a na strychu młodsza z dwu córek odkrywa kuferek z dziesiątkami niezwykłych rysunków. Ilustracja z perspektywy ptaka przedstawia podłogę z otwartym kufrem, z którego wyfruwają rysunki rysunków Schulza. W zakończeniu przelatuje wśród nich za oknem chłopiec z dużą głową oraz jego ojciec. Nie tylko my ich widzimy, ale także owa dziew-

czynka, co buduje zgoła andersenowskie podsumowanie historii, czerpiące z wizji niewinnego romantycznego dziecka, które dostrzega to, czego innym nie jest dane dostrzec. Dziecko widzi wreszcie latającego Brunona, którego ziemskie marzenie ziściło się, zamykając klamrą historię „chłopca, który nauczył się latać”.

Książka opatrzona jest podwójnym paratekstem, gdy najpierw autorka dopowiada w faktograficznym tonie biograficzne informacje o życiu i twórczości Brunona Schulza, a następnie tłumaczka wyjaśnia pojęcia „karakon”, „sklep bławatny” oraz dopowiada frazę „Otwierają się drzwi...”, rozpoczynając trzecią opowieść w tej książce, czyli tę, która rozgrywa się po roku 1945, a która – jak informuje – nie jest zgodna z prawdą, ponieważ sklep Schulzów został zlikwidowany przed pierwszą wojną, a potem spłonął.

Autorki nie wykorzystały okładki, wyklejek, strony tytułowej czy grzbietu książki do zawarcia dodatkowych wizualnych informacji, które często w książkach obrazkowych dopowiadają bądź kwestionują główną fabułę. Pierwsza strona okładki przedstawia powiększoną twarz Brunona, który marzy o lataniu, znajdującą się na stronie siódmej, ukazującej spacer Jakuba z zapatrzonym w niego synem. Czwarta strona okładki również powielił detal występującej w utworze ilustracji, na której widzimy plecy oddalających się sylwetek ojca i syna, trzymających się w niemym porozumieniu za ręce.

Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać to książka napisana w roku 2012 i wydana w Polsce w 2016 w przekładzie z języka włoskiego wykonanym przez Joannę Wajs. Autorką tekstu jest Nadia Terranova, włoska tłumaczka, dziennikarka i pisarka, która nie jest postacią związaną *stricte* z literaturą dla dzieci. Wraz z ilustratorką, izraelską artystką Ofrą Amit, reprezentują szeroko pojmowany świat sztuki i literatury, wpisując się w fenomen określany dziś jako *crossover*³, desygnujący twórczość skierowaną równocześnie do odbiorcy dziecięcego i dorosłego. Bo choć nie zabrakło karakonów, cynamonowych boazerii i sklepu bławatego, czyli słów kluczy z Schulzowskiego słownika, to nie natrafimy tu jednak na wątki erotyczne, ulicę Krokodyli czy „grzeszne testowanie” granic wyobraźni i języka. Ta wyraźnie puryfikująca tekst selekcja, podobnie jak eufemistyczno-magiczne ujęcie śmierci konsekwentnie wyrażonej znikaniem oraz sama genologiczna afiliacja tej pozycji, wskazują, że mamy do czynienia z książką dla dzieci.

Również hetero-intradiegetyczny narrator, fokalizujący bohatera przeważnie zewnątrznie, jest typowy dla książek dla najmłodszych, które dystansują czytelnika od traumatycznych treści. O tym, że książka została sklasyfikowana jako dziecięca, świadczą ponadto jej opisy na stronach internetowych⁴ oraz dość interesujące rozwinięcie w nocy od tłumaczki. Uzupełnienie na temat fikcyjnej

3 Pojęcie to, wprowadzone do teorii literatury dziecięcej przez Sandrę Beckett, nie jest tłumaczone na język polski.

4 *Bruno* rekomendowany jest dla dzieci od siódmego roku życia.

części książki zostało dodane z myślą o polskim czytelniku, choć sama autorka najwyraźniej uznała je za zbędne. Jest to ciekawy przykład, który można interpretować dwojako: albo w polskiej kulturze traktujemy czytelnika jako mniej kompetentnego i uznajemy, że należy uzupełnić jego wiedzę, którą teoretycznie posiada czytelnik włoski, albo kwestionujemy biograficzno-fikcyjny charakter utworu, wymagając, aby biografia artysty posiadała maksymalną zgodność z tak zwaną prawdą historyczną.

Oprócz tych argumentów, sugerujących, że grupą docelową książki są młodzi czytelnicy, sama tematyka, elipsy, gra faktów i fantazmatów, intertekstualna i interwizualna zabawa, jak i estetyka dalekie są od tradycyjnie pojmowanej literatury dziecięcej. Lektura *Brunona* dopełnia się, gdy czytelnik posiada wiedzę wstępną, dotyczącą zarówno samego artysty, jak i historyczno-kulturowego tła. Odbiorca niedoświadczony, w domyśle dziecko, może napotkać tu dyskurs zbyt niejasny i skomplikowany. Oczywiście ocena potencjalnej recepcji ze strony młodszych odbiorców zależy od wielu czynników indywidualnych (wieku, kompetencji i doświadczenia), ale też oczekiwań, które stawiamy samej lekturze. Jeśli satysfakcjonuje nas estetyczne doznanie, otwarte na dowolne interpretacje, to książka ta zapewne przyniesie je dzieciom ciekawym wielości i różnorodności odsłon literackich. Jeśli chcemy, aby książka – postrzegana przede wszystkim jako werbalno-graficzna biografia – spełniła wyłącznie funkcję dydaktyczną, to raczej przy jej lekturze wskazany będzie dorosły mediator, uzupełniający wiedzę wedle stawianych przez dziecko pytań.

Uważam, że *Bruno* unaocznia współczesne zmagania książki obrazkowej. Gatunek ten, pierwotnie kojarzony z najmłodszym adresatem, dziś coraz częściej, szczególnie w przypadku tytułów o ambicjach artystycznych, adresowany jest zarówno do dzieci, jak i do dorosłych, stając się wspomnianym crossoverem czy też – jak to określają Skandynawowie – literaturą dla wszystkich⁵. Jednak jego migracja w obrębie przestrzeni literatury wiąże się z pewnymi niewygodami i niekonsekwencjami. Utwory te, czasem otwarcie zwracające się do dorosłego czytelnika, jednocześnie rekomendowane są jako książki dla dzieci. Choć w recenzjach artystyczne książki obrazkowe coraz częściej omawia się jako dwuadresowe, to na rynku księgarskim ich forma nadal automatycznie plasuje je w kategorii książki dla małych dzieci.

Niezależnie jednak od klasyfikacji nie mam wątpliwości, że nie powinno się przejść obok tej książki obojętnie. Specyficzna narracja *Brunona* Schulza, przepuszczająca rzeczywistość przez mitologizujący filtr dziecięcej percepcji, aż prosiła się o ujęcie jego życia w gatunku książki obrazkowej i poniekąd można się dziwić, że tak długo musieliśmy czekać na podjęcie tego wyzwania.

5 Jest to filologiczny przekład szwedzkiego terminu *allålderslitteratur*.

Ariko Kato: Adaptacja prozy Brunona Schulza w komiksie rodzeństwa Nishioka

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

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

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

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

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



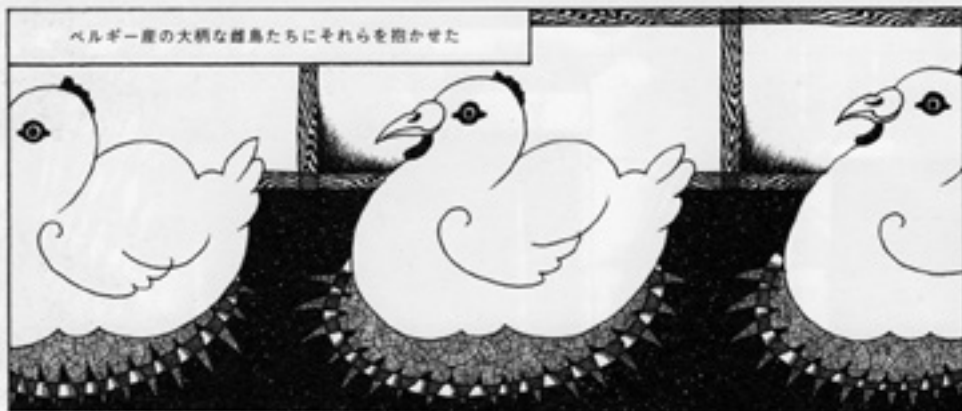
■ Ptaki

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



アフリカ各地の動物商から鳥類の有精卵を取り寄せ

ベルギー産の大柄な雌鳥たちにそれらを抱かせた

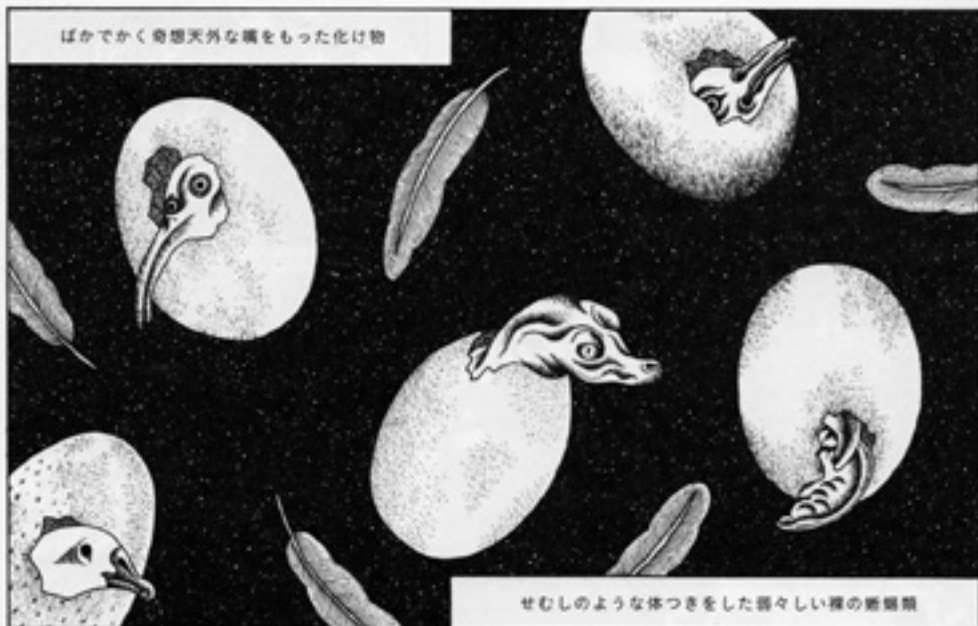


私もこれには
夢中になった



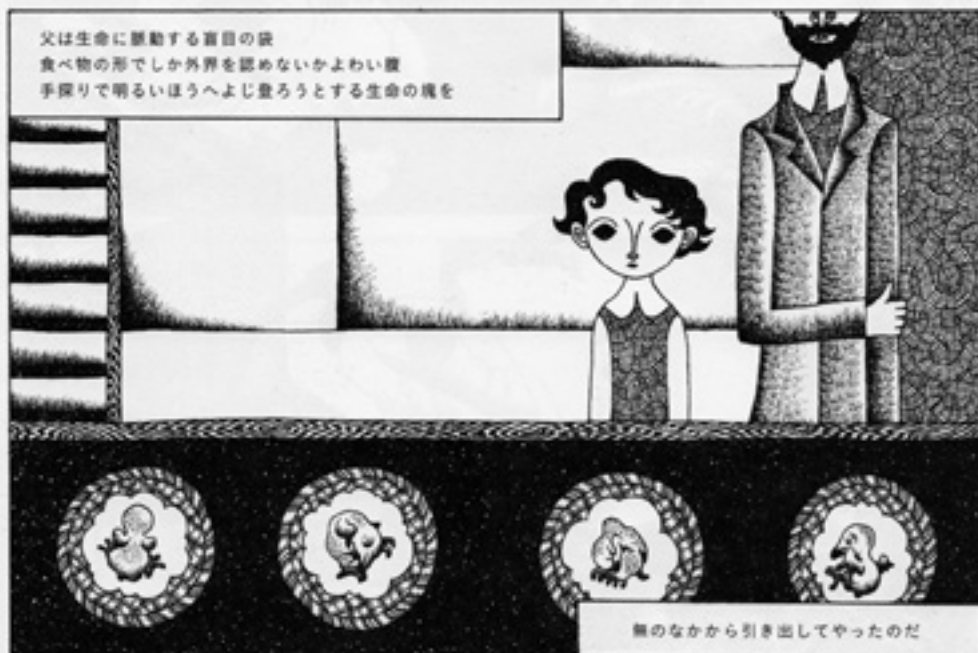
雛が孵り
形といい色といい
本物の怪物のようなものが生まれてきたのだから

ばかでかく奇想天外な魂をもった化け物



せむしのような体つきをした器々しい魂の断片類

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



無のなかから引き出してやったのだ

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

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

Paweł Łapiński: Deklinowanie wiosny albo zgrywa z Schulza

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

Tron: Legacy, reż. Joseph Kosinski

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

Subiekci i kataryniarze

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

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

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

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

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

Witaj, Śmiałku!

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

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

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

3 Ibidem, s. 73.

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

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

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

Deklinowanie wiosny

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

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

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

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

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

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

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

Ariergarda kultury narodowej

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

⁴ Ibidem, s. 71.

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

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

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

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

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

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

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

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

Bazakbal vs Gonzalo III: Ostatnie starcie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nota bibliograficzna

- Żaneta Nalewajk, *Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 14–30.
- Magdalena Rabizo-Birek, *Schulz poetów „ośmielonej wyobraźni” (preliminaria)*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 63–85.
- Ewa Goczał, *Szklane klisze albo dwie strony (z) Księgi. Ficowskiego wiersz o Schulzu*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 103–116.
- Katarzyna Warska, *W granicach psychopatologii? Szkolna recepcja Brunona Schulza w okresie stalinowskim*, „Schulz/Forum” 2017, nr 10, s. 111–124.
- Tymoteusz Skiba, *Księga Schulza, Księga Lema*, „Schulz/Forum” 2019, nr 12, s. 84–94.
- Magdalena Jarnotowska, *Na przekór przykazaniu: Nie będziesz naśladował... Proza Brunona Schulza i Zdzisława Beksińskiego*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 77–86.
- Marcin Romanowski, *Schulz, duchy i meblościanka*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 86–101.
- Tymoteusz Skiba, *Schulz w książeczce do nabożeństwa czyli „Mesjasz” Wojciecha Żmudzińskiego*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 163–166.
- Aleksandra Wołkowicz, *Opowieść robak toczy*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 167–170.
- Zofia Ziemann, *Dobry zły przekład. O angielskim Schulzu Celiny Wieniewskiej*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 37–54.
- Celina Wieniewska, *Od tłumaczki*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 212–213.
- Zofia Ziemann, *„Cinnamon Shops” 1963*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 214–218.
- Katarzyna Kaszorek, *„Polish Kafka” w Ameryce, czyli co o Schulzu pisali pierwsi amerykańscy badacze jego twórczości*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 56–66.
- Zofia Ziemann, *Polish Kafka? O pewnym stereotypie anglojęzycznej recepcji Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 26–43.
- Zofia Ziemann, *„It’s a writer’s book”. Anglojęzyczni pisarze czytają Schulza (na potęgę)*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11, s. 153–166.
- Irena Chawrińska, *Jak modlitwa włożona w ścianę płaczu... O Schulzu Jonathana Safrana Foera*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 162–166.
- Kseniya Tsiulia, *Defamiliaryzacja w „Sklepiech cynamonowych” Brunona Schulza i „Tree of Codes” Jonathana Safrana Foera*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 94–108.

- Ałła Tatarenko, *Pisanie Ojca. „Gen schulzowski” w prozie Danila Kiša*, przełożył Marek Wilczyński, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 65–76.
- Hana Nela Palková, *Ciało tekstu, tekst ciała. O cielesności i Księdze w powieści Amira Gutfreunda „Agadat Bruno we-Adela”*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 65–73.
- Katarzyna Lukas, *Schulzowska „teoria obrazu” w interpretacji Anny Juraschek*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 231–240.
- Sotirios Karageorgos, *Recepcja Schulza w Grecji*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 157–161.
- Sotirios Karageorgos, *O nowym greckim przekładzie Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 248–251.
- Bruno Schulz w Buenos Aires. Z Henrykiem Mittelstaedtem rozmawia Agnieszka Hudzik*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 151–156.
- Balbina Hoppe, *Schulz niesceniczny?*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 102–108.
- Wojciech Owczarski, *Schulz na scenie*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 43–52.
- Balbina Hoppe, *Lustro Mądzika*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 105–110.
- Balbina Hoppe, *Fantom, światło, fragment. Schulz w teatrze cieni*, „Schulz/Forum” 2017, nr 10, s. 171–174.
- Aleksandra Skrzypczyk, *Schulz w operze*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 129–140.
- Piotr J. Maksymowicz, *Dramaturgiczna funkcja muzyki w „Demiurgosie” Juliusza Łuciuka*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 141–146.
- Małgorzata Sady, *Bracia Quay skąd tacy? Albo droga braci Quay do Schulza*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 91–104.
- Mariusz Kubiela, *Spotkania*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 155–161.
- Stanisław Rosiek, *Drohobycz jest wszędzie. Fotografie Bogdana Konopki*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 111–128.
- Anna Kaszuba-Dębska, *Emeryty*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 128–136.
- Barbara Miceli, *Metoda analizy wizualnej dzieł Brunona Schulza w pracach Paola Caneppelego „La Repubblica dei Sogni” i „I Capelli della Cometa”*, przełożyła Katarzyna Kaszorek, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 241–247.
- Hanna Dymel-Trzebiatowska, *Krótką lekcją latania. Werbalno-graficzna biografia Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 171–175.
- Ariko Kato, *Adaptacja prozy Brunona Schulza w komiksie rodzeństwa Nishioka*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 147–150.
- Paweł Łapiński, *Deklinowanie wiosny albo zgrywa z Schulza*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 167–173.

Opracowanie językowe: zespół
Projekt graficzny i typograficzny: Janusz Górski
Skład i łamanie: Joanna Kwiatkowska

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



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

Fundacja Terytoria Książki
ul. Pniewskiego 4/1, 80-246 Gdańsk
e-mail: fundacja@terytoria.com.pl
www.terytoria.com.pl

Gdańsk 2023

ISBN 978-83-7908-260-5