

**Archiwum  
schulzowskie**

**n° 1**

**Bruno Schulz  
w oczach  
współczesnych**



# **Bruno Schulz**

# **w oczach**

# **współczesnych**

Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939

redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz

**słowo/obraz terytoria**



[wstęp]

# Piotr Sitkiewicz: *Dyskursywizowanie Brunona Schulza*

Przez wiele lat literaturoznawcy zajmujący się twórczością Brunona Schulza swoje badania opierali głównie na schulzologicznej wulgacie, na którą oprócz dzieł drohobyckiego pisarza składały się prace Jerzego Ficowskiego oraz zredagowana przez niego *Księga listów*<sup>1</sup>. Od kilku lat można jednak zauważyć, że coraz chętniej sięgają także do innych źródeł – zwłaszcza do przedwojennych recenzji i szkiców krytycznych, które przez długi czas traktowane były co najwyżej jako ciekawostka wzbogacająca prace badaczy powojennych<sup>2</sup>. To schulzologiczne przedszkole od dojrzałej twórczości krytycznej dzieliła wyznaczana przez śmierć Schulza magiczna granica, na którą wszyscy milcząco się zgodzili, prawdopodobnie przekonani, że dopiero oligarchia ustanowiona przez Jerzego Ficowskiego i Artura Sandauera pchnęła badania nad twórczością Schulza na właściwe tory<sup>3</sup>. Dzi-

- 
- 1 Mam tu oczywiście na myśli *Regiony wielkiej herezji, Okolice sklepów cynamonowych* oraz pomniejsze prace Jerzego Ficowskiego, a także opracowaną przez niego *Księgę listów* Brunona Schulza. Co ciekawe, prace innego badacza biografii Schulza, Wiesława Budzyńskiego (*Schulz pod kluczem, Uczniowie Schulza, Miasto Schulza*) traktowane są przez badaczy z nieufnością. Edycja *Dzieł zebranych* Brunona Schulza wydawnictwa słowo/obraz terytoria, biografia *Bruno. Epoka genialna* Anny Kaszuby-Dębskiej, przygotowywany przez Jerzego Kandziorę tom źródeł z archiwum Jerzego Ficowskiego (*Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje*), a także Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza ([schulzforum.pl](http://schulzforum.pl)) też mogą nieco odmienić bibliografie najnowszych prac schulzologicznych.
  - 2 Jedyni bodaj autorzy, których traktowano poważnie, to Stanisław Ignacy Witkiewicz i Witold Gombrowicz, ale zasłużyli sobie oni na uwagę dzisiejszych czytelników nie tylko – albo nie zwłaszcza – dzięki przenikliwym odczytaniom prozy Schulza, lecz dzięki swemu autorytetowi wykutemu na własnych dziełach literackich.
  - 3 Dwa fundamentalne teksty opublikowane w roku 1956 – *Przypomnienie Brunona Schulza* Jerzego Ficowskiego („Życie Literackie” 1956, nr 6) oraz *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Bru-*

siejszego czytelnika i badacza prozy Schulza nie trzeba już przekonywać, jak niesłuszne było to założenie. Po bliższym oglądzie okazuje się jednak – co niezbitnie poświadcza niniejsza antologia – że przedwojenna recepcja twórczości tego pisarza mieni się takim bogactwem barw i odcieni, że bez przesady można ją określić jako kopalnię inspiracji dla współczesnych badaczy, a wydobywany z niej kruszec jest w stanie wzbogacić niejedną schulzologiczną wywód.

O stosunku do pierwszych prac krytycznych poświęconych twórczości tego autora świadczą również mizerne wyniki badaczy recepcji. W czasach, kiedy półki schulzologicznej biblioteki jęczą pod ciężarem setek artykułów i książek, dziedzinę tę reprezentuje jedna książka i kilka artykułów<sup>4</sup>. Co więcej, jak słusznie stwierdził Piotr Sobolczyk w książce *Dyskursywizowanie Białoszewskiego*, współcześnie badanie recepcji jest nie tylko ustalaniem „stanu badań” czy przygotowywaniem materiału dla „poważnych” zabiegów historycznoliterackich i hermeneutycznych, ale celem samym w sobie. Badanie recepcji to tworzenie subiektywnej narracji na temat odczytań dzieła danego pisarza w jak najszerszym kontekście społeczno-literackim czy też – co postulowali już Harald Weinrich i Hans Robert Jauss – pisanie historii literatury z punktu widzenia czytelnika<sup>5</sup>. Aby jednak móc przyglądać się jakiegokolwiek twórczości widzianej przez jej czytelników albo też wzbogacać współczesne odczytania odczytaniem tych, którzy oglądali dzieło Schulza bez dzisiejszego przygotowania i dystansu, konieczny jest dostęp do jak najpełniejszego zbioru świadectw lektury. Ponieważ świadectwa te bywają rozproszone po niezliczonych czasopismach, książkach i drukach innego rodzaju, mimo postępującej digitalizacji zbiorów bibliotek nadal trudno dostępnych, konieczne jest tworzenie wciąż aktualizowanych korpusów tekstów, które ułatwią pracę badaczom. Takich jak ta antologia.

Czytelnikowi, który chciałby się rozeznac w bogatej twórczości recenzencko-krytycznej dotyczącej Schulza z lat 1920–1939, chciałbym ułatwić nieco zadanie i w dalszej części tego wstępu naszkicować kilka jej głównych wątków<sup>6</sup>.

---

*nonie Schulzu* Artura Sandauera („Przegląd Kulturalny” 1956, nr 31) – dały początek powojennej schulzologii i w kwestii twórczości Schulza na wiele lat ustawiły ich autorów w pozycji rozgrywających.

- 4 Zob. zwłaszcza: P. Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018; A. Sulikowski, *Twórczość Brunona Schulza w krytyce i badaniach literackich (1934–1976)*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2; U. Makowska, „Dziwna awersja”. O wystawach Schulza, „Schulz/Forum” 13, 2019.
- 5 P. Sobolczyk, *Dyskursywizowanie Białoszewskiego*, t. 1: *Teoria recepcji i recepcja krytycznoliteracka*, Gdańsk 2013, s. 9–11. Por. też: H. Weinrich, *O historię literatury z perspektywy czytelnika*, przeł. R. Handke, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 4; H.R. Jauss, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 71, 1980, z. 1.
- 6 Czytelnika zainteresowanego bardziej szczegółowym omówieniem problemów wskazanych w tym wstępie odsyłam do swojej książki *Bruno Schulz i krytycy*.

## Wystawy

Pierwsza znana wzmianka w polskiej prasie dotycząca Brunona Schulza ukazała się w artykule Henryka Trejwarta *Malarze żydowscy*, opublikowanym w roku 1920 w lwowskim dzienniku „Chwila” (1)<sup>7</sup>. W następnych latach lokalne periodyki lwowskie i borysławsko-drohobyckie wielokrotnie informowały o kolejnych wystawach, zbiorowych oraz indywidualnych, w których wziął udział obiecujący grafik, malarz i rysownik, opętany „wizjami własnej nieokiełznanej fantazji” (12), tworzący zdeformowane, groteskowe przedstawienia poruszające jeden główny temat: erotycznego poddaństwa pokracznego mężczyzny wobec demonicznej i władczej kobiety. W recenzjach tych, oprócz zachwyków nad kunsztem technicznym, dojrzałością i wybitnym talentem młodego twórcy, pojawiają się też utyskiwania na monotematyczność jego twórczości, powierzchowność efektów dekoracyjnych, schematyczność, a nawet na brak oryginalności<sup>8</sup>.

Pośród licznych recenzji wystaw zbiorowych wyróżnia się pięć tekstów poświęconych wyłącznie dziełom graficznym i malarskim Schulza, autorstwa (prawdopodobnie) Michała Friedländera (4), Adolfa Bienenstocka (17), Artura Lauterbacha (21) oraz dwukrotnie Debory Vogel (33 i 40). Świadczą one o tym, że Schulz nie był traktowany wyłącznie jako osobliwe tło dla innych, wystawiających wraz z nim twórców, ale że doceniano oryginalność i wartość artystyczną jego prac, a w nim samym dostrzegano obiecujący talent.

Recenzje wystaw pojawiają się również po debiucie literackim Schulza. Ich wymowa zasadniczo się nie zmienia, poza tym, że teraz jego grafiki traktowane są jako prace wybitnego pisarza – jako uzupełnienie czy wręcz ilustracja jego dzieł literackich. W związku z tym zainteresowanie recenzentów z walorów graficznych przechodzi na tematykę jego prac – na ukazaną w nich anegdotę. Dowodzi to, że w chwili dojrzałego debiutu literackiego dla krytyki Schulz stał się przede wszystkim pisarzem, a jego twórczość plastyczna zeszła na dalszy plan, mimo że przedstawiano go czasem jako wybitnego grafika, który wkroczył na pole literatury. Wyjątkiem jest tu szkic krytyczny Stanisława Ignacego Witkiewicza (84), który twórczość plastyczną Schulza postawił na równi z jego dziełami prozatorskimi.

---

7 W nawiasach podaję numery pozycji w niniejszej antologii.

8 Oprócz Urszuli Makowskiej („*Dziwna awersja*”. *O wystawach Schulza; Słownik artystów polskich*, t. 10, pod red. U Makowskiej, Warszawa 2016) na ten temat pisała także Łesia Chomycz: *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza, Schulz/Forum* 14, 2019.

## Sklepy cynamonowe

Przez kilkanaście lat obecność Schulza w prasie ograniczała się do informacji o kolejnych wystawach. Jako pisarz po raz pierwszy objawił się dopiero w roku 1930 dzięki Deborze Vogel (40), która w szwedzkim czasopiśmie żydowskiej diaspory „Judisk tidskrift” napisała, że Schulz, oprócz tego, że jest doskonałym i oryginalnym artystą plastykiem, „pisze także swoistą prozę poetycką”. Za pierwsze świadectwo lektury konkretnego opowiadania Schulza można uznać poprawki naniesione na tekście opowiadania *Ptaki*, wydrukowanego przez „Wiadomości Literackie” w roku 1933<sup>9</sup>. Ołówek redaktora (Mieczysława Grydzewskiego?) wykreślał obco brzmiące słowa i poprawiał inwersje składniowe, aby tekst debiutującego autora brzmiał bardziej przystępnie i naturalnie, wskazując tym samym na istotne cechy stylu Schulza, które przesądzały o jego oryginalności<sup>10</sup>.

Recenzenci *Sklepow cynamonowych* nie byli zgodni w ocenach. Choć przeważały recenzje pozytywne, to jednak pojawiło się także niejedno *votum separatum*, wskazujące na ułomności książki. Nawet ci, których ona nie zachwycała, w większości skłonni byli przyznać, że jej autor obdarzony został niemałym talentem. Co jednak należy koniecznie podkreślić, krytyka z pewnością nie pominięła debiutu książkowego Schulza – pisano o nim i w stolicy, i na prowincji, w niemal wszystkich istotnych czasopismach. Autora tej książki rozciągano na łożu madejowym krytyki oraz awansowano do stopnia największego talentu młodej polskiej prozy. Jego nazwisko budziło emocje i podnosiło temperaturę publicystycznych polemik.

Spośród kwestii najczęściej poruszanych przez recenzentów pierwszej książki Schulza trzeba wymienić: indywidualność, oryginalność i pomysłowość debiutanta; dziwność, a nawet dziwaczność jego prozy oraz stworzonego przezeń świata przedstawionego; chorobliwość rzeczywistości majaków, maligny i sennego koszmaru; groteskową deformację rzeczywistości; fantastykę; tajemniczą atmosferę niesamowitości, niepokoju i grozy; prozatorską liryczność; afabularność i nadrzędność formy nad treścią; swoistą filozofię apokryficznego świata, w którym materia pulsuje ukrytym żywiołem; a także styl, którego dominantę stanowią metaforyka, porównania oraz wyszukane słownictwo.

Bez przesady można powiedzieć, że niemal z dnia na dzień Schulz stał się gwiazdą literatury. Oczywiście, trudno oczekiwać, aby zdobył sławę autorów

<sup>9</sup> Zob. B. Schulz, *Ptaki*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 52, s. 3.

<sup>10</sup> Zob. *Dodatek krytyczny. Odmiany tekstu*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 192–194.



popularnych romansów. Jego artystyczna proza dla znakomitej większości Polaków pozostawała nieznana, dziwna albo niezrozumiała, ale na salonach literackich Warszawy czy Lwowa z pewnością doceniono jego nowatorskie podejście do języka czy umiejętność budowania poetyckiego nastroju w prozie. Od razu też została nakreślona polityczna linia podziału między jego zwolennikami i przeciwnikami. Ci pierwsi rekrutowali się głównie ze środowisk sanacyjnych, syjonistycznych i lewicowych, ci drudzy zaś – spośród zwolenników endecji.

### ***Sanatorium pod Klepsydrą***

Schulz, nieśmiało zdziwiony swoim wielkim sukcesem<sup>11</sup>, został zobligowany przez nowych przyjaciół z najwyższych kręgów literacko-towarzyskich do tego, by kolejną książką potwierdzić własny prozatorski geniusz. Zapewniał kilkakrotnie, że pracuje nad powieścią *Mesjasz*, ale przedłużające się pisarskie milczenie, spowodowane niemocą twórczą wynikającą z pogłębiającej się depresji, zmusiło go do opróżnienia szuflady z opowiadań napisanych jeszcze przed *Sklepami cynamonowymi* i publikowanych w prasie. Wydał je w roku 1937 w książce pod tytułem *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Inaczej niż książka debiutancka, *Sanatorium* nie wzbudziło większego zainteresowania krytyków. Pominęło ją w swoich sprawozdaniach z frontu literackiego wielu ważnych krytyków oraz poczytnych tytułów. W tym wypadku największe zainteresowanie recenzentów wzbudziły: kontynuacja wątków i założeń artystycznych podjętych w *Skleпах cynamonowych*; fantastyka; racjonalizm objawiający się w dyscyplinie rozumowania i obserwacji; wątki filozoficzne; oraz styl.

Krytycy niemal jednogłośnie ocenili tę książkę pozytywnie. Można śmiało powiedzieć, że w ciągu kilku lat proza Schulza, jego styl i świat wyobraźni zostały oswojone i przestały budzić skrajne emocje. Jak słusznie przewidywał w swym szkicu poświęconym Schulzowi Jan Emil Skiwski, ustalił się wobec niego jakiś „krawiecki kurs”, mający jednak znaczenie tylko w „kłanie rzemiosła” (58).

### **Recepcja zagraniczna**

Znakomita większość tekstów krytycznych poświęconych twórczości plastycznej i literackiej Schulza powstała w języku polskim. Nieliczne wyjątki od tej zasady obejmują recepcję w języku jidysz (teksty Debory Vogel: 33, i Racheli Korn: 65),

**11** „Ten sukces był dla mnie istotną i radosną niespodzianką. Uważałem ją za rzecz niemal ezoteryczną i przyświadcza mi w tym znajomi, którzy ją znali w manuskrypcie. Tymczasem liczba «wtajemniczonych» i «dopuszczonych» okazała się znaczna” – pisał do Arnolda Spaeta w liście z 13 marca 1934 (B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 43).

szwedzkim (tekst Vogel, przypuszczalnie będący tłumaczeniem z jidysz: 40) oraz angielskim (recenzja autorstwa Janiny Muszkowskiej: 199). Chociaż ten skromny zacier światowej schulzologii został bez wyjątku zrobiony przez polskich autorów, można w nim dostrzec pierwsze próby wyjścia nie tylko poza domenę polskiego języka i polskiej kultury, ale również poza granice kraju, a nawet Europy. Teksty w jidysz świadczą też o tym, że twórczość Schulza, choć osadzona w języku polskim, była również traktowana jako wykwit kultury żydowskiej.

## (Auto)reklama

Publikacja obu książek Schulza nie obyła się bez – jak ujął to jeden z recenzentów – „puzonów koniunkturalnych” (66). Towarzystwo Wydawnicze „Rój” próbowało na różne sposoby zachęcić potencjalnych czytelników do zakupu dzieła Schulza (który sam zresztą przyznawał, że umiejętność reklamowania książek przez „Rój” zaważyła na decyzji, by opublikować *Sklepy cynamonowe* właśnie w tym wydawnictwie<sup>12</sup>). Dowodzą tego rozmaite materiały o charakterze reklamowym, obecne w prasie oraz w materiałach reklamowych wydawcy – od gazetowych anonsów zwracających uwagę na nowe publikacje oraz nadchodzące odczyty czy wystawy, poprzez tradycyjne ilustrowane reprodukcjami okładek reklamy, katalogi wydawnicze i materiały publikowane w wydawanym przez „Rój” biuletynie zatytułowanym „Nowości Literackie Poświęcone Praktycznym Potrzebom Czytelnictwa”, aż po pełne pochwał i zachwytów recenzje. Ta sprawna machina reklamowa, ogłaszająca objawienie się nowego mistrza polskiej prozy, drażniła niektórych recenzentów, którzy dopatrywali się w niej bezwstydných sztuczek stosowanych w anonsach filmów (67). Inni jednak zauważali, że książka Schulza w dużej mierze sama utorowała sobie drogę do czytelnika, bez krzyku autoreklamy, jako dzieło bezsprzecznego talentu (66).

Trudno nazwać Schulza mistrzem autopromocji, ale z pewnością on również starał się wypełniać obowiązki marketingowe spoczywające na autorze. Znajdziemy na to potwierdzenie w jego listach – niemało miejsca poświęca w nich na zabiegi mające pozyskać swojej twórczości możliwych sprzymierzeńców albo chociaż nakłonić znajomych literatów do napisania recenzji. Do autorskich działań marketingowych można również zaliczyć udział Schulza – w nielicznych, co prawda – ankietach wydawniczych i wywiadach<sup>13</sup>, a także głośną wymianę listów

<sup>12</sup> Pisze o tym w liście do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 (*Księga listów*, s. 39).

<sup>13</sup> Zob. *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza; W pracowniach pisarzy polskich. Ankieta „Wiadomości Literackich”*; *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich. Ankieta „Wiadomości Literackich”*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik*, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017; a także pozycje 128 i 146 w niniejszej antologii.

otwartych z Witoldem Gombrowiczem, znaną jako „sprawa doktorowej z Wilczej”<sup>14</sup>, która odbiła się w prasie dość głośnym echem (116–118, 123).

Szczególną uwagę warto zwrócić na teksty reklamowe zamieszczone na skrzydełkach *Sklepów cynamonowych* (46) i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Pierwszy z nich raczej nie wyszedł spod pióra Schulza – świadczą o tym cechy stylu oraz błędne informacje dotyczące autora i jego dzieła. Drugi jednak uznawany jest za jego tekst. Oba odegrały ważną rolę w dziejach recepcji tego autora, podsuwały bowiem tropy interpretacyjne chętnie podejmowane przez kolejnych recenzentów<sup>15</sup>.

## Literaturoznawcze syntezy

Oprócz pisanych na gorąco recenzji w dwudziestoleciu międzywojennym pojawiło się również kilka tekstów będących próbą całościowego ujęcia twórczości literackiej Brunona Schulza. Warto tu wymienić szkice Michała Chmielowca (163), przyglądającego się zwłaszcza kwestii fantastyki w prozie tego autora, Ignacego Fika (177) oraz Adama Krawczyka (198), którzy rozpatrywali obecny w niej motyw czasu, a zwłaszcza Eugenii Krassowskiej (179), która przyjrzała się najważniejszym aspektom obu jego książek. Jeden z tekstów tego rodzaju – *Dwugłos o Schulzu* Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego (195) – był brutalną pamfletową negacją całego dorobku twórczego drohobyckiego pisarza. Na temat twórczości Schulza napomknęli również trzej autorzy przekrojowych monografii polskiej prozy dwudziestolecia międzywojennego: Kazimierz Czachowski (124 i 143), Ignacy Fik (202) oraz Stanisław Baczyński (203). Wspólną cechą większości tych tekstów jest to, że zarzucają Schulzowi brak jakiegokolwiek postawy ideologicznej, moralnej i społecznej, a jego utworom przerost formy nad treścią.

Teksty będące próbą syntezy twórczości Schulza napisali także dwaj jego przyjaciele rekrutujący się ze sfer literackich – Gombrowicz (169) i Witkiewicz (84). I o ile ten pierwszy, lękając się, że pochwała *Sanatorium pod Klepsydrą* może osłabić zachwyty Schulza nad *Ferdydurke*, napisał oschły tekst, stwierdzający, że jego wspaniały styl jest dla niego największym ograniczeniem<sup>16</sup>, o tyle ten drugi stworzył najbardziej ambitną próbę syntezy twórczości autora *Sklepów cynamonowych*, kładącą nacisk na jej wartości filozoficzne i światopoglądowe.

14 Zob. pozycje 114–115 w niniejszej antologii oraz B. Schulz, *Do Witolda Gombrowicza*, w: idem, *Szki-ce krytyczne*, s. 66–71.

15 Na temat skrzydełka *Sklepów cynamonowych* pisałem w: *Puzony koniunkturalne. O obwołanie pierwszego wydania „Sklepów cynamonowych”, „Schulz/Forum” 9, 2017. Na temat skrzydełka Sanatorium pod Klepsydrą zob. J. Ficowski, Okolice sklepów cynamonowych, Kraków–Wrocław 1986, s. 62–63.*

16 Po latach Gombrowicz sam wytłumaczył swoje postępowanie w *Dzienniku* (*Dzieła*, t. 9: *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1986, s. 10).

Z kolei Sandauer, krytyk, który w latach trzydziestych zdobywał swoje „ostrogi literackie”<sup>17</sup>, oprócz recenzji *Sanatorium pod Klepsydrą* (135) opublikował dwa niewielkie teksty krytyczne na temat twórczości Schulza, rozpatrujące ją jako wynik ewolucji literackiej i przemian społecznych (130 i 132), oraz dłuższy esej zestawiający prozę Schulza i Gombrowicza (157).

## Schulz i towarzysze

Recenzenci piszący o wystawach i książkach Schulza próbowali przyporządkować go do którejś ze znanych szkół czy frakcji w sztuce współczesnej. Dopatrywano się więc w jego prozie wpływów Witkacego i teorii Czystej Formy, doszukiwano się w rysunkach groteski rodem z dzieł takich twórców jak Félicien Rops, Francisco Goya czy Alfred Kubin. Sugerowano, że na świat jego wyobraźni silnie wpłynęła proza Thomasa Manna, Rainera Marii Rilkego oraz zwłaszcza Franza Kafki. Za tą ostatnią parantelą przemawiało z pewnością to, że Schulz podpisał się pod tłumaczeniem *Procesu*, który wzbudził wśród polskich czytelników pewne zainteresowanie<sup>18</sup>.

Przed wszystkim jednak dość niefortunnie zaliczano Schulza do rodziny młodych twórców, którzy debiutowali w tym samym czasie co on. Na pokrewieństwo z takimi pisarzami jak Witold Gombrowicz, Michał Choromański czy Adolf Rudnicki wskazywali między innymi Ignacy Fik (76), Natalia Wiśniewska (189) i Jerzy Andrzejewski (73 i 75). Ich niepozabawione napastliwości artykuły zarzucały „nowej literaturze”, skrzywionej i chorej, bezład moralny, psychiczny, społeczny i narodowy oraz zerwanie z literacką tradycją, a jej autorów, nazywanych ferdydurkistami, choromaniakami czy demonologami, oskarżały o zainteresowanie wyłącznie sferą psychicznej patologii i zwierzęcej seksualności, a w warstwie formalnej dzieła uciekanie się do kuglarskich sztuczek. Za tymi oskarżeniami znów stał apel do nowego pokolenia twórców, aby przystosowało swoje dzieła do teraźniejszości i wzięło udział w jej ideologicznych sporach.

Osobliwymi świadectwami recepcji twórczości Schulza są trzy pastisze lub parodie jego opowiadań, opublikowane w prasie. Dwa spośród tych tekstów, autorstwa Tadeusza Hollendra (125) i Marii Wrześniewskiej-Kruczkowskiej (140), trzeba uznać za nieudane, ograniczają się bowiem do żonglerki kilkoma motywami zaczerpniętymi z jego prozy, z kolei trzecia, napisana przez Wilhelma Korabiowskiego (156), okazała się trafna, także w oczach Schulza<sup>19</sup>, ponieważ

<sup>17</sup> Zob. list Schulza do Romany Halpern z 21 lutego 1938 (*Księga listów*, s. 166).

<sup>18</sup> Na temat relacji Schulza i Kafki zob. mój tekst *Bruno, syn Franciszka*, „Schulz/Forum” 15, 2020.

<sup>19</sup> „W «Chochole» nowym piśmie satyrycznym zamieścił Korabiowski (Strońć) potworną, choć trafną parodię na moją prozę” – pisał Schulz w liście do Romany Halpern z 6 lutego 1938 (*Księga listów*, s. 164).

nie tylko celnie naśladuje styl jego opowiadań, ale również jest świadectwem głębokiego zrozumienia najgłębszych zasad rządzących światem jego artystycznej wyobraźni<sup>20</sup>.

Warto też dodać, że niektórzy krytycy skłonni byli dostrzegać w opowiadaniach Schulza inspirację dla młodego pokolenia pisarzy, takich jak Witold Gombrowicz, Debora Vogel czy Kazimierz Truchanowski. Schulz jednak stanowczo od tych pomysłów się odżegnywał<sup>21</sup>. Zwłaszcza to ostatnie porównanie było dla niego przykre, Truchanowski bowiem, autor dwóch powieści, *Ulica Wszystkich Świętych* i *Apteka pod Słońcem*, bezwstydnie podkrażał mu elementy stylu i świata przedstawionego, jednocześnie przekonując, że świat ten od dawna nosił w sobie, a styl wykształcił przed poznaniem dzieł swego literackiego sobowtóra (111). Wielka prasowa dyskusja pomiędzy zwolennikami i przeciwnikami obu pisarzy nie rozstrzygnęła jednak tak zwanej sprawy Truchanowskiego, ponieważ mimo miażdżącej przewagi argumentów oskarżycieli obrońcy oskarżonego z nim samym na czele odrzucali wszelkie oskarżenia o plagiat.

## Wątki biograficzne

Przedwojenne świadectwa recepcji Schulza obfitują w ciekawy materiał fakto-graficzny, który wzbogaca naszą wiedzę na temat życia tego twórcy. Prym wiodą w tym wypadku oczywiście wywiady, zgodnie z ówczesnym zwyczajem zawierające raczej omówienia odpowiedzi rozmówcy niż ich dokładny zapis. Możemy jednak dowiedzieć się z nich o stosunku Schulza do erotyki i własnej seksualności (wywiad Józefa Nachta: 128) oraz o jego planach artystycznych i opinii na temat Poznania (wywiad udzielony poznańskiemu „Nowemu Kurierowi”: 146). Z kolei liczne wzmianki prasowe tworzą swoistą kronikę jego wystaw, odczytów i innych występów publicznych. W jednym z tekstów publicystycznych pojawia się nawet dokładny opis domu Schulza i panującej w nim atmosfery (85). Wiele tekstów krytycznych poświęconych drohobyckiemu twórcy napisali jego bliźsi i dalsi znajomi (Witkiewicz, Gombrowicz, Vogel, Pleśniewicz, Breza, Sandauer), on sam zaś utrzymywał zażyłe stosunki z redakcjami kilku czasopism („Chwila”, „Wiadomości Literackie”). Fakty te z pewnością rzucają pewne światło na przedwojenną recepcję jego twórczości, niewolną od zakulisowych działań mających zwrócić uwagę opinii publicznej na pewne nazwiska i zjawiska.

---

<sup>20</sup> Na ten temat szerzej pisałem w: „*À la manière de Bruno Schulz*”. *Pastisz, parodia i naśladowanie Schulza w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Schulz/Forum” 8, 2016.

<sup>21</sup> Zob. np. tekst Schulza [Akacje kwitną] w tomie *Szkice krytyczne* oraz jego listy do Mieczysława Grydzewskiego z 19 czerwca 1938 i Andrzeja Pleśniewicza z 1 grudnia 1936 w *Księżdzę listów*.

## Nagrody

*Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* nie zostały uhonorowane żadną nagrodą. Jedynym wyróżnieniem, którym zaszczycono ich autora, był Złoty Wawrzyn Akademicki, przyznawany przez Polską Akademię Literatury za całokształt pracy pisarskiej. W przedwojennej recepcji Schulza nie brakuje jednak informacji na temat literackiej giełdy, na której notowano również jego nazwisko. Najciekawsze pod tym względem są zapisy obrad jury Nagrody „Wiadomości Literackich”, które dwukrotnie rozważało przyznanie tego prestiżowego wyróżnienia Schulzowi (79 i 162). Najbliżej zwycięstwa były *Sklepy cynamonowe*, nominowane przez Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima i Adolfa Nowaczyńskiego. Chociaż ostatecznie książka przegrała z debiutanckim tomem poetyckim Wojciecha Bąka, z rozmowy jury można wywnioskować, że Schulz, pisarz jeszcze kilka miesięcy wcześniej nikomu nieznanym, dla swoich kolegów po piórze stał się równorzędnym partnerem. Niech nas to jednak nie zwiedzie – Schulz nie był pisarzem popularnym, nie tylko wśród mas, ale i w tym wąskim kręgu, który czytał książki nowych polskich autorów. Świadczy o tym choćby ankieta przeprowadzona wśród czytelników „Wiadomości Literackich”, mająca wskazać pisarzy zasługujących na członkostwo w Akademii Niezależnych, w której Schulz znalazł się poza pierwszą setką (74).

## Gatunki

Dwa gatunki, które najczęściej pojawiają się w kontekście recepcji twórczości Schulza, to recenzja (książki albo wystawy) oraz notatka prasowa (komunikat w kronice kulturalnej etc.). Ale oprócz tego czytelnik znajdzie w antologii także esej, wywiad, felieton, artykuł polemiczny, opowiadanie, list otwarty, reportaż, sprawozdanie, pamflet, pastisz, parodię, a nawet nekrolog. Jako fakt recepcji musimy również określić powieści Kazimierza Truchanowskiego, który zapożyczając ze *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* motywy fabularne, postacie czy elementy stylu, stworzył swoiste świadectwo lektury, wskazujące, na co w opowiadaniach Schulza zwrócił uwagę i co wydało mu się warte wykorzystania w jego autorskim literackim recyklingu. Wszystkie zastosowane w procesie dyskursywyżacji Schulza gatunki skrzę się pełną paletą stylów – od chirurgicznie precyzyjnego stylu eseju krytycznego i polemiki, poprzez wachlarz stylów literackich, aż po styl pozostający pod wyraźnym wpływem recenzowanego autora.

## Czasopisma

204 teksty odnotowane w tej antologii zostały opublikowane w kilku książkach i aż w 64 tytułach czasopism (nie licząc ich dodatków). Są tu najważniejsze,

najbardziej opiniotwórcze czasopisma dwudziestolecia międzywojennego oraz efemeryczne pisemka, tytuły ogólnopolskie i lokalne, poczytne i niskonakładowe, reprezentujące wszystkie światopoglądowe, polityczne i społeczne postawy.

A zatem o Schulzu pisały dzienniki: prawicowe, endeckie, często programowo antysemickie („ABC”, „Gazeta Warszawska”, „Warszawski Dziennik Narodowy”, „Kurier Warszawski”, poznański „Nowy Kurier”), lewicowe (katowicka „Gazeta Robotnicza”, krakowskie „Naprzód”), sanacyjne i prorządowe („Gazeta Polska”, „Kurier Poranny”, „Czas”, „Dziennik Poznański”, lwowski „Wiek Nowy”, krakowski „Ilustrowany Kurier Codzienny”), żydowskie, z reguły o profilu syjonistycznym (krakowski „Nowy Dziennik”, lwowska „Chwila”, warszawski „Nasz Przegląd”), lokalne dzienniki lwowskie („Gazeta Lwowska”, „Gazeta Poranna”, „Słowo Polskie”, „Nowe Czasy”), demokratyczny „Kurier Wileński” i demokratyczno-ludowy „Kurier Lwowski”. Ponadto tygodniki: prawicowe („Prosto z Mostu”, poznańska „Kultura”), lewicowe i socjaldemokratyczne („Epoka”, łódzki „Głos Poranny”), żydowskie (lwowska „Nasza Opinia”, warszawskie „Ster” i „Lektura”), demokratyczno-liberalne („Wiadomości Literackie”, „Przegląd Wileński”), sanacyjny „Pion”, apolityczne „Tygodnik Ilustrowany” i „Światowid”, lokalny „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski”, satyryczny „Chochół”, branżowy „Biuletyn Radiofoniczny dla Użytku Prasy”, poświęcona zagadnieniom krytyki literackiej i bibliografii „Nowa Książka”, lewicowo-awangardowy „Tygodnik Artystów”, studencka „Dekada” oraz adresowany do kobiet z kręgów postępowej inteligencji tygodnik „Kobieta Współczesna”. Artykuły na temat Schulza znajdziemy w miesięcznikach: w lewicowych „Sygnałach”, w literackich „Skamandrze” i „Studiu”, w artystycznych „Głosie Plastyków” i „Sztukach Pięknych”, w „Miesięczniku Żydowskim”, w lewicowym artystyczno-literackim „Naszym Wyrazie”, w „Poradniku Językowym” i „Dzienniku Urzędowym Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego”, a na koniec w konspiracyjnym miesięczniku literackim „Sztuka i Naród”, jak również w dwutygodnikach (lokalny, borysławsko-drohobycki „Świt”, mesjanistyczny „Zet”, poświęcony prawom kobiet „Ster” i organ konserwatystów „Polityka”), dwumiesięcznikach (poświęcony problemom nauczania języka polskiego „Polonista” i artystyczne „Ate-neum”), w kwartalnikach artystycznych („Pióro” i „Twórczość Młodej Polski”) oraz w rocznikach („Rocznik Literacki” i „Rocznik Polskiej Akademii Literatury”). Odnotujmy też czasopisma wydawane w innych językach niż polski: szwedzki miesięcznik „Judisk tidskrift”, amerykański kwartalnik „Books Abroad” i dwa czasopisma wydawane w jidysz: lwowski efemeryczny kwartalnik „Cusztajer” i popularny warszawski tygodnik „Literarisze Bleter”.

## Autorzy

Zestaw czasopism, które pisały o Brunonie Schulzu i jego twórczości, jest imponujący – świadczy niezbicie o tym, że zainteresowanie tym autorem wykraczało

poza drohobyckie czy lwowskie środowisko jego znajomych i przyjaciół – choć oczywiście środowisko to nie zawiodło go i poświęciło mu wiele uwagi. Podobne wrażenie odniesiemy, kiedy przyjrzymy się piszącym o Schulzu autorom. Na liście nazwisk obecnych w tej antologii znajdziemy gwiazdy międzywojennej krytyki, takie jak Leon Pomirowski, Leon Piwiński, Emil Breiter, Jan Emil Skiwski, Kazimierz Czachowski czy Stanisław Baczyński, uznanych pisarzy, na przykład Zofię Nałkowską, Adama Grzymałę-Siedleckiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza i Józefa Czechowicza, młodych publicystów, którzy w chwili debiutu Schulza zdążyli już mocno zaznaczyć swoją obecność na krytycznoliterackiej scenie, takich jak Włodzimierz Pietrzak, Ludwik Fryde, Ignacy Fik czy Kazimierz Wyka, a także autorów, którzy dopiero w przyszłości mieli w pełni zabłysnąć na firmamencie krytyki lub prozy: Artura Sandauera, Tadeusza Brezę, Stanisława Jerzego Leca czy Jerzego Andrzejewskiego. Jak już powiedziałem, nie zawiedli Schulza także jego znajomi – Debora Vogel, Izaak Berman, Rachela Korn czy Michał Friedländer napisali na temat jego twórczości plastycznej i prozatorskiej ważne z dzisiejszego punktu widzenia teksty. Niezależnie od tego, czy ich ocena twórczości była pozytywna, czy negatywna, i niezależnie od tego, czy w ich oczach Schulz zasłużył na wyczerpującą krytyczną analizę, czy tylko na krótką recenzję, wszyscy oni pochylili się nad jego prozą jak nad zjawiskiem literackim najwyższej rangi.

## Żydzi i Polacy

Wbrew temu, co można by sądzić, Schulz nie był ofiarą prawicowej krytyki. Nie został też zaatakowany z pozycji antysemickich. Większość skierowanej w niego krytyki, choć z dzisiejszej perspektywy wydaje się nieuzasadniona czy wręcz kuriozalna, miała charakter ściśle merytoryczny. Kiedy na przykład zarzucano mu zachwaszczanie języka polskiego obcojęzycznymi zwrotami albo duszną atmosferę rodem z dziecięcych koszmarów, nie odwoływano się do endeckich wzorców prawdziwie polskiej literatury, lecz do odmiennego kodeksu wartości *stricte* literackich. Nawet brutalna napaść duetu Napierski–Wyka (195) pozbawiona była jakiegokolwiek nacjonalistycznego nalotu. W całej przedwojennej recepcji jego twórczości znajdziemy jedynie dwie antysemickie insynuacje, obie pod adresem *Sklepów cynamonowych*. Można by powiedzieć, że aż dwie i o dwie za dużo, ale biorąc pod uwagę to, z jaką zajadłością prawicowej krytyki w tym samym czasie musieli się zmierzyć Julian Tuwim czy Antoni Słonimski, sytuację Schulza musimy ocenić jako zgoła komfortową. Pierwszy z tych ataków, pióra Teofila Sygi (67), deprawację zmysłów i kalectwo duchowe autora wyjaśnia jego żydowskim pochodzeniem, drugi, Jana Bielatowicza (82), specjalny typ metafory obecny w dziele Schulza, rzekomo skażony seksualnością, koprofagią i cynizmem, przypisuje żydowskiej degeneracji. Schulz, rzecz jasna, swoim zwyczajem do obu tych napaści nie odniósł się ani słowem. Podskórny antysemityzmu, niewy-



rażonego wprost, objawiającego się choćby w niechęci do obcości prozy pozbawionej elementu narodowego, dzisiejszy czytelnik może się wszakże dopatrzeć również w innych krytycznych recenzjach dzieł Schulza.

Analizując recenzje obu książek Schulza, musimy dojść do wniosku, że największe wsparcie otrzymał on ze strony lwowskiej prasy żydowskiej o profilu syjonistycznym, zwłaszcza „Chwili”. Na łamach tego dziennika ukazywały się nie tylko opowiadania i pozytywne opinie recenzentów na temat wystaw i książek Schulza, ale również wiele drobnych informacji świadczących o jego zaangażowaniu w życie kulturalne lwowskiej i drohobyckiej diaspory. Z drugiej strony warto nadmienić, że Emil Janusz Igel (144), omawiając w *Almanachu żydowskim* udział Żydów w literaturze polskiej, świadomie pominął nazwisko Schulza, ponieważ nie chciał zajmować się twórczością tych pisarzy, którzy oficjalnie wystąpili ze społeczności żydowskiej. A o tym, że Schulz podjął taki krok, świadczy wyraźny komunikat opublikowany w „Chwili” (102).

\*

Swoistą kodą przedwojennej recepcji twórczości Brunona Schulza jest nekrolog opublikowany w lutym 1943 roku w czasopiśmie „Wolność i Niepodległość” (204), z dramatycznym oskarżeniem: „Pozwoliliśmy zginąć człowiekowi”. Śmierć Schulza, koniec II Rzeczypospolitej, a przede wszystkim początek nowego rozdziału w historii Polski – w nowych granicach, w których nie znalazł się Drohobycz – rysowały grubą kreskę pomiędzy dwiema epokami w sposobach czytania prozy Schulza. Na ponad dziesięć lat wszelka recepcja dzieł tego twórcy została stłumiona, najpierw przez niemieckich i sowieckich okupantów, a potem przez nowych gospodarzy Polski, którzy nie potrzebowali Proustów i Schulzów, ale sprawnych piór piszących piosenki o Nowej Hucie. Ponad granicą tych dwóch epok milcząco podali sobie dłonie z jednej strony zadziwiająco zgodni lewicowi i prawicowi krytycy, którzy próbowali przekonać Schulza do tego, by zamiast uprawiać artystyczne pustostłowie, przyłączył się do tych, którzy walczą o nowe, lepsze jutro, z drugiej strony zaś – funkcjonariusze na odcinku literatury, którzy pilnowali, aby wczorajsze jutro stawało się nowym, lepszym dziś. Takich analogii pomiędzy tymi dwiema epokami recepcji można odnaleźć więcej, co niezbieżnie dowodzi, że schulzologii nie wynaleziono w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, ale że jej zręby tworzone już za życia Schulza. A Schulz? Po kilkunastu latach literackiego piekła, a potem czyścica powolutku przemieścił się do filologicznego raju, w którym chóry literaturoznawców nieustannie wysławiają jego wielkość. Ostatecznie więc okazało się, że odniósł zwycięstwo – obroniła go jego uniwersalna sztuka, wolna od wszelkich pozaartystycznych, zwłaszcza ideologicznych naleciałości.

Kiedy czytamy pełne pasji recenzje książek wydanych niemal sto lat temu, kiedy śledzimy zażarte dyskusje nad tym, jaka powinna być przyszłość polskiej

literatury, ogarniają nas sprzeczne uczucia. Z jednej strony są to wszystko sprawy nieważne, nieaktualne, wręcz śmieszne w obliczu nadciągającej katastrofy, której skutków nikt nie umiał wtedy przewidzieć. Z drugiej strony jednak zazdrość budzi to, że w tamtych czasach, targanych problemami nie mniejszymi niż te, które tak bardzo zaprzatają nam dzisiaj głowę, literatura była sprawą prawdziwie istotną, o którą warto było nie tylko kruszyć papierowe kopie, ale i pojedynkować się na pistolety nabite prawdziwymi kulami. Takiej recepcji jak ta, której beneficjentem był w ostatnich latach swego życia Bruno Schulz, autor dwóch niewielkich tomików kunsztownych opowiadań, mogłoby mu pozazdrościć wielu najpopularniejszych współczesnych pisarzy.

pozycja 1.

# Henryk Trejwart [Henryk Hescheles] *Malarze żydowscy*

Ta jedna skromna sala kahału lwowskiego, ziejąca niestety pustką, a przecież tak gęsto zaludniona dziełami malarzy żydowskich, opowiada nam całą smutną historię artystów żydowskich pochodzących z Galicji. Widzimy dzieła pierwszoklasowi wybitnych i powszechnie uznanych artystów, na których duszy cięższe jest jeszcze atmosfera ubożego getta, po stylu i wpływach poznajemy szkoły, w jakich się kształcili, mistrzów, którzy na nich wpłynęli, szlaki, jakimi zdążyły ich łaknące piękna i porywające się do twórczości dusze. Oto *Rosenblum*, najlepszy (obok niezastąpionego nie wiadomo dlaczego na wystawie Abrahama Neumana) pejzażysta wśród malarzy żydowskich, na którego twórczości szkoła krakowska, szczególnie Filipkiewicz, niezatarty wywarła wpływ. Dalej *Leopold Gottlieb*, reprezentowany niestety przez dzieła młodzieńcze, niedające należytego obrazu jego twórczości, a świadczące o przejściu się techniką *Gauguina* i *Wyspiańskiego*, niezrównoważony i ustawicznie eksperymentujący *Merckel* i dojrzały zupełnie artysta *S. Hirszenberg*, pejzażysta *Kramsztyk*, lubujący się w *Rembrandtowskim* ciemnym kolorystyce *A. Markowicz*, bogaty talent *Wilhelma Wachtl* z dominującym wpływem monachijskiej szkoły *Fr. Stucka*, *M. Trębacz* i inni, a wśród nich dwaj wielcy rysownicy, których sława daleko poza granice kraju się rozniosła: subtelny *Herman Struck* i *E.M. Lilien*. Wszyscy oni wyszli z ubogich żydowskich domów, a piękne rezultaty, do których doszli, mają wyłącznie ciężkiej pracy do zawdzięczenia. Poparcia bowiem artysta żydowski w społeczeństwie swoim dotąd jeszcze niestety nie znalazł. Zamożne sfery żydowskie, na które spada moralny obowiązek troski o rodzime talenty, pozostają głuche. I najsmutniejszą opowieścią, jaką szmerze nastrój obecnej pierwszej wystawy sztuki żydowskiej we Lwowie, jest właśnie ten karygodny brak zainteresowania się nią właśnie przez żydowską publiczność Lwowa.

A młoda sztuka żydowska wdzięczy się smutno, jak wiotki kwiat, który w takich warunkach, przy braku wszelkiej pomocy z zewnątrz, w atmosferze obojętności, rozwinąć się bujnie nie może. Wystawione we Lwowie dzieła zostały już w naszym piśmie omówione i nie chodzi nam o stwierdzenie zalet lub wytknięcie braków

u poszczególnych artystów. Chcielibyśmy tylko zwrócić uwagę tej publiczności żydowskiej, która tak rozrzutnie popiera byle jaki błahy cel, że jest jej kulturalnym obowiązkiem przyjście z pomocą artystom żydowskim, zwłaszcza tym, którzy w panujących obecnie warunkach nie posiadają środków na rozwinięcie swych bogatych częstokroć talentów.

A talentów takich wśród młodych artystów lwowskich jest wiele. Zdumiewającym wprost jest, że w mieście, które nie posiada żadnych szkół malarzkich, żadnej galerii obrazów, pojawiają się młodzi malarze i rysownicy, którzy tak wiele potrafią.

Jak pięknie np. mógłby się rozwinąć J. M e n k e s, którego obrazy zdradzają wybitny talent kompozycyjny i pewność siebie, jak wielkich rezultatów można by się doczekać od Brunona S c h u l z a, którego nowo wystawione szkice zapowiadają niepospolite zdolności w kierunku malarstwa groteskowego, tym znamiennejsze, że dotąd kształcone tylko na dostępnych k s i ą ż k o - w y c h reprodukcjach Ropsa, Lautreca i Goi. Pięknie zapowiada się talent p. M ü h l s t e i n o w e j. Z. B i e r e r uzupełnił wystawę portretem, który mimo drobnych usterek zdradza głębokie wniknięcie w psychikę portretowanej osoby.

Wszyscy oni potrzebują jednak do rozwinięcia swoich zdolności serdeczniejszego odniesienia się ogółu, studiów w centrach sztuki, poparcia, którego dotąd niestety nie znaleźli.

Osobno należy zwrócić uwagę na wysiłki w celu rozwinięcia architektury opartej na motywach żydowskich i dostosowanej do obecnych i przyszłych potrzeb ludności żydowskiej. Bardzo cenne prace w tej dziedzinie pomieścili na wystawie inż. J. A w i n (*Rysunki nagrobków*, projekty grobowców i domów), p. B a l k (studia dekoracyjne) i inż. S p e r b e r (bożnica „Złotej Róży”, szczególnie z bożnicy, projekt konkursowy).

Jako pierwszy retrospektywny przegląd sztuki żydowskiej należy wystawę, mimo iż nie daje ona pełnego obrazu twórczości artystów żydowskich, powitać z wszelkim uznaniem i żałować wypadu, że publiczność nie okazuje tego zainteresowania nią, na jakie zasługuje.

Miejmy nadzieję, że publiczność żydowska skorzysta z faktu, że wystawa potrwa jeszcze kilka dni i odpowiednią frekwencją okaże zrozumienie dla rodującej się sztuki żydowskiej.

## pozycja 2.

S e k c j a o ś w i a t o w a, zreorganizowawszy się wewnątrz i rozdzieliwszy pracę, ciążącą dotychczas na jednostkach, na ogół członków, przygotowała szereg odczytów, które ogłaszamy na innym miejscu, i rozpoczęła układ biblioteki. Również przygotowuje wystawę obrazów młodych naszych talentów. Zastęp chętnych do pracy powiększył się, praca – tuszymy – pójdzie teraz rażniej.

„Świt” 1921, nr 4 (15 lutego), s. 6–7 (dział: „Kultura i oświata”).

pozycja 3.

## **E. Menar [Adolf Bienenstock?] *Sztuki graficzne. (Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borystawiu)***

Jesteśmy dziś świadkami świetnego odrodzenia sztuk graficznych z upadku, w jakie je wiek XIX ze swym zasadniczym brakiem zrozumienia dla istotnych problemów artystycznych pogrzyżył. Wybitne talenta podniosły znów grafikę na wyżyny samodzielnej i pełnowartościowej sztuki. W zachodnich krajach zaczyna oryginalny kwasoryt lub litografia wypierać ze ścian mieszczkańskiego mieszkania mechaniczne surogaty sztuki, jakimi są choćby najdoskonalsze reprodukcje.

W odróżnieniu do malarstwa właściwego, operującego barwą, obejmuje grafika wszystkie techniki posługujące się jednobarwną kreską i tonem. W ciaśniejszym znaczeniu nazywamy mianem grafiki oryginalnej ogół technik, które pozwalają dzieło sztuki powielać, jednakowoż w ten sposób, by ze śladów twórczej ręki i ducha artysty, na których polega właściwa wartość oryginału, nic uronionym nie zostało. Warunkowi temu odpowiadają drzeworyt, akwaforta i litografia oryginalna.

Podczas gdy drzeworyt, już we wczesnym średniowieczu w Europie znany, stał się dominującą techniką w sztuce Dalekiego Wschodu, sztuka zachodnia przechodzi wnet do subtelniejszej i bogatsze możliwości otwierającej techniki miedziorytniczej. Na polerowanej płycie miedzianej wciną rytownik ostrym narzędziem kontury swych figur i w utworzone w ten sposób rowki wciera następnie farbę drukarską. Odbitkę sporządza się na zmiękczoneym we wodzie papierze, który prasa miedziorytnicza wtłacza w rowki płyty miedzianej, gdzie napaja się farbą. W ten sposób powstaje odbitka, która nic z tego, co artysta płycie powierzył, nie zatracą i każde drgnienie jego ręki wiernie oddaje.

Praca rytownika stawia zręczności i sile jego ręki znaczne wymagania. Twardy materiał, w który wciną swe linie, nie dopuszcza swobody i lekkości, ręcznemu rysunkowi właściwej. Miedzioryt ma w sobie coś twardego i związanego. Gdy zatem sztuka zachodnia zaczyna za przykładem Flamandczyków i Holendrów dążyć do większej malarskości, do rozpuszczania twardej plastycznej formy

w grze światłocienia, dążeniu temu z pomocą przychodzi nowa technika graficzna.

Przy kwasorycie, czyli akwaforcie, ślizga się rylec po powierzchni metalu z tą samą lekkością i swobodą jak ołówek po papierze. W tym celu powierzchnia płyty miedzianej powleczona jest cienką warstwą werniksu, na której akwaforcista wykonuje igłą rysunek. Miejsca w ten sposób przez igłę obnażone z werniksu wytrawia kwas, w który zanurza się następnie płytę, co zaoszczędza rytownikowi mozolną pracę wcinania zaznaczonych na werniksie linii. Po wytrawieniu pozostaje na płycie pogłębiony rysunek, który napuszcza się farbą i odbija na prasie miedziorytnicznej.

Akwaforta jest najszybszą i najwytworniejszą techniką graficzną. Posiada ona jej tylko właściwą piękność, polegającą na miękkości i sile kreski, stopniującej się od najzwiewniejszych linii do aksamitnej głębi miejsc najsilniej wytrawionych. Z jednej płyty sporządzić można tylko ograniczoną ilość odbitek, z których pierwsze, tzw. *avant la lettre*, są szczególnie przez zbieraczy cenione.

Oprócz miedzi znajdują zastosowanie aluminium, cynk, a nawet gutaperka i szkło, a każdemu materiałowi odpowiada swoista technika. Zwrócić tu musimy uwagę na technikę przez Corota wskazaną, zwaną *diché-verre*. Polega ona na tym, że na płycie szklanej, powleczonej rodzajem werniksu nieprzepuszczającego światła, rysuje się igłą, a ten przezroczysty rysunek wypala światło słoneczne na papierze powleczonym bromkiem srebra, tworząc w ten sposób wierną odbitkę. Ten rodzaj techniki będziemy mieli sposobność oglądać na zapowiedzianej wystawie.

Przejsć historię akwaforty znaczyłoby wykroczyć daleko poza ramy niniejszego fejetonu. Wspomnieć tylko należy, że wielki Rembrandt, jak jest właściwym ojcem tej całej rodziny malarzy grafików, *peintres-graveurs*, tak jest do dzisiaj niedoścignionym szczytem. W Belgii uprawiał akwafortę Rubens i inni, we Francji Callot, lubujący się w groteskowych scenach z życia włóczęgów i inwalidów. W XVIII w. uległa ta gałąź sztuki ogólnej tendencji tych czasów do elegancji i powierzchownego wdzięku, która okazała się dla grafiki zabójczą. W całej tej epoce jedynie potężny geniusz Goi, niezarażony słodką anemią czasu, tworzył na przełomie wieków prawdziwie wielkie cykle graficzne, w których ten duch twórczy uwalniał się od ciężaru przytłaczających go wizyj, pełnych grozy i dzikiej fantastyki. Od niego też wyszły zapładniające impulsy do grafiki naszych czasów. Z nowszych grafików, którzy stworzyli znacznie lepsze dzieła graficzne, wymienić wypada Belgijczyka Felicjana Ropsa, który z większą prawdą i siłą niż inni współcześni oddał typ nowoczesnej kurtyzany i malował grozę erotyki naszej doby, tej Astoreth wielkich miast, której demoniczna twarz wyłania się z mroków zbiorowisk ludzkich, gorączką pracy opętanych.

Z niemieckich grafików wzbił się na wyżyny wysokiej sztuki Max Klinger, który z potęgą i oryginalnością fantazji wciągnął w swe kręgi życie nowoczesne i wydobyl z jego prozaicznego – jak się zdawało – realizmu dziwną poezję. W cyk-

lach utworów, które także technicznie są bardzo interesujące, interpretuje czy to wiosnę młodzieńczej miłości, czy to wstrząsające tragedie wielkiego miasta, czy też cierpki helleński wdzięk mitologicznych sielanek. Wśród najmłodszej generacji malarzy liczba grafików wciąż wzrasta, co wskazuje na wysokie zainteresowanie naszego czasu dla tej gałęzi sztuki.

„Świt” 1921, nr 5 (1 marca), s. 2–4.



pozycja 4.

## **S. N-owa [Michał Friedländer?]**

Wystawa prac graficznych młodego artysty p. Brunona Schulza odbędzie się staraniem Sekcji Oświatowej w Domu Związku Techników w Borysławiu (obok Urzędu Miejskiego). Otwarcie w niedzielę dnia 13 marca br. o g. 10 przed poł. O godz. 11 na wystawie odczyt o grafice. Szczegóły w afiszach.

„Świt” 1921, nr 5 (1 marca), s. 7 (dział: „Kultura i oświata”).

pozycja 5.

## **S. N-owa [Michał Friedländer?]** ***Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Schulza)***

Przeddzień wiosny. Jeszcze ziemia zaskorupiała, jeszcze świecą nagie, szare ugory, ale w powietrzu czuje się już wiosnę. Pierwszy zwiastun jej to słońce. Promienie rozlały się po ziemi, wokół nas i mimo woli w duszach naszych drga radosna świadomość; płynie ku nam szeroką falą, rozlewa się w nas roześmiana, życiodajna wiosna...

Podczas jednego takiego poranku przedwiośnianego Schulz Brunon rozwiesił swoje obrazy w salce przesiąkniętej słońcem i radością życia. Patrząc. Przede mną ukazują się falanga kobiet, kobiet, których treść życia to zmysły, szal i bakchantryczna rozkosz.

Wisi kilkadziesiąt obrazów, wszędzie i zawsze jedna myśl przewodnia: ujarzmić mężczyznę, rzucić go do swoich stóp. Na wstępie uderza obrazek, który zresztą jest znakomity. To ponoć korso wielkomiejskie. Idzie nim kobieta, a za nią, wokół niej czai się zmysłowość w rozbestwionych twarzach mężczyzn. Obok wisi drugi obrazek, którego pantofelek jest istotną treścią. Kobieta w jednej pończosze, a obok pantofelek, od którego wieje lubieżność. Oryginalne są portrety, a raczej sposób wydobycia wyrazu w nich. W wyrazie portretów szukamy zazwyczaj duszy. Brunon Schulz stwarza tę duszę nie w wyrazie, lecz poza nim, w tle. Naprzeciw drzwi wchodowych uderza nas portret kobiety. Wyraz jej nieokreślony. Lecz Schulz otwiera nam jej jaźń postaciami, lepiej powiedziane – wizjami jej duszy. Widzimy tam unoszące się nad nią jakieś nagie ciała, dzierżące w rękach gitarę czy harfę. Czy to symbol muzyki przez nią ukochanej lub co innego, tego widz dokładnie nie odczuwa.

Pod tym obrazem wiszą *Dwa portrety*. Jeden z nich wprowadza nas w atelier artysty, urządzone z wielkim przepychem. Obrazek ten, malowany z uczuciem i wyobrażający właśnie chwilę, gdy artysta kończy posiedzenie, zdradza głęboką intuicję.

Uderza nas jeden obrazek, odbijający swoją techniką od ogólnego tłłu. To *Przebudzenie wiosny*. Szkoła secesyjna. Kilka postaci chłopięcych. Bije od nich nieświadoma tęsknota i roztacza idący ku nam daleki jeszcze przedwiosny.

Nad nim wisi pastelowy portret kobiety o liniach przepisowych i nieco sztywnych. Jeszcze jeden portret kobiety. Nad nią fruwać jej myśli jak ptaki. Myśli bezmyślne. Z tego obrazu nie bije już lubieżność, lecz bezgraniczna kokieteria. W każdym ruchu, w wysuniętej o wysokim podbiciu nóżce, ubranej w elegancki pantofel, jest akcentowana jej cała jaźń: kokieteria.

Najgłębsze wrażenie wywiera obrazek na zewnątrz nieznaczny, *Circe*, akwarela o subtelnych kolorach. Treść: dwie kobiety; jedna odziana w krótką spódniczkę z ręką na biodrach, ze świadomym bezwstydem dziewczyny ulicznej, a druga – akt – o doskonałej harmonii w liniach całego ciała, siedzi z ręką zwisającą bezwładnie w niemej rozkoszy, a twarzą pełną tęsknoty, kontemplacji i nabożnego rozmodlenia. U stóp tych kobiet czołgają się mężczyźni, z których wykrzywionych twarzy bije cała ohyda i zatracenie świata zmysłów. A jednak jest to obrazek, w którym Schulz może nawet nieświadomie odkrył istotną swą myśl o kobiecie.

Pomimo reminiscencji i wpływów malarzy, jak Goya, Rops, Klinger, Klimt, pisarzy, jak Wedekind, u których wszystkie kobiety żyją światem krwi, dyszą żądzą zmysłową, z obrazów Schulza idzie mgła smutku. Ani w jednej z tych widzianych postaci nie ma radości życia, jest tylko chęć zatracenia siebie, a pomimo forsowanej świadomości siebie zdradzają ruchy niepewność poprzez narcozę wyuzdanej rozkoszy.

Brunon Schulz to talent o głębokiej intuicji i przebogatej fantazji. Uderzająca na pierwszy rzut oka jednostronność tematów, kryjąca w sobie niebezpieczeństwo zmanierowania, wskazuje na to, że malarz nie sięgnął jeszcze do głębin swej duszy i jej nie rozprzestrzenił. Twórca nosi w sobie skaliste progi, do których przebycia potrzebna jest walka ze samym sobą. Ażeby wydobyć z życia, co jest jego istotną treścią, i odnaleźć nowe drogi, konieczna jest walka.

Chyba Schulz sam mi doda, że życie nie leży w biernych drgawkach kobiety przepojonej żądzą ujarzmienia ciał męskich.

Schulz przemawia w pierwszym rzędzie do nerwów naszych, i mniej odporne systemy łatwo wyprowadzi z równowagi. Na szczęście jest dzień, świeci słońce, a pod jego wpływem dla słabszych zanika powoli świat orgij zmysłowych...

## pozycja 6.

Urządzona staraniem Sekcji Oświatowej ZUN wystawa obrazów i grafiki oryginalnej Brunona Schulza otwartą została w niedzielę 13 bm. w domu Związku Polskich Techników o godz. 11 przed południem. Otwarcia imieniem Sekcji dokonał dr M. Friedländer, po czym udzielił głosu p. Stanisławowi Weingartenowi, który w pięknym i głęboko ujętym referacie wprowadził słuchaczy w świat twórczości artystycznej Schulza. Przeciwwstawiając go mistrzom, z których szkoły wyszedł, ujawnił z subtelnym wczuciem różnicę między erotyką w twórczości Goi, Ropsa i Klingera a formą, jaką to intymna strona życia w dziełach Schulza przybrała. Jego subtelnej analizie udało się bez reszty rozwiązać pozorną zagadkowość, która nieprzygotowanego widza w pierwszej chwili uderza.

Wywody prelegenta spotkały się z żywym zainteresowaniem licznie zebranej publiczności, dla której wystawa stała się w monotonii szarzyzny borysławskiej miłą atrakcją.

Sekcji Oświatowej ZUN należy się szczere uznanie za dostarczenie naszej publiczności prawdziwie artystycznej strawy i za zapoznanie jej z tak wybitnym talentem, jakim jest niewątpliwie Brunon Schulz.

„Świt” 1921, nr 6 (15 marca), s. 6 (dział: „Kultura i oświata”).

(m)

## Z pracy oświatowej w Borysławiu

Sekcja oświatowa przeżyła pierwszy etap swego rozwoju. Pierwszy sezon zimowy, zakończony wystawą obrazów Schulza, był próbą, którą mimo wielu niedomagań akcji należy zaliczyć do udanych. Praca miała do pokonania nie tylko apatię społeczeństwa samego, dla którego odczyty, kursa itp. były czymś nowym, które dopiero powoli przekonywać trzeba i wychowywać, lecz przede wszystkim trudności natury technicznej, jak brak lokalów, trudności komunikacyjne w samym Borysławiu, brak pomieszczenia dla przyjezdnych, brak administracji itp. Chęci i dobrej woli, jako też uznania znalazła praca Sekcji względnie dosyć tak w kołach urzędniczych, dla których była przeznaczona, jako też w innych, z wyjątkiem czynników powołanych z urzędu do poparcia tej pracy: ani okręgowy Inspektorat Szkolny, ani Rada Szkolna Krajowa nie poparły zupełnie Sekcji Oświatowej, a podanie o użyczenie klas Szkoły Ludowej Żeńskiej w Borysławiu na fachowe kursa wieczorne (dyrekcja szkoły tej z całą gotowością oświadczyła się za tym) poszło prawdopodobnie *ad acta*. Wydział zaś Oświaty Pozaszkolnej w Ministerium Wyznań i Oświecenia przyjął wprawdzie do wiadomości pracę Sekcji, uznał jednakowoż, że praca ta nie odnosi się do „szerokich mas ludowych” i na tym poprzestał. Dziwne! czy stan średni nie może liczyć już na poparcie tego Wydziału w swych dążnościach kulturalnych? A dla „szerokich mas ludowych” czy czyni coś Wydział i czy zajmują się tym czynniki powołane do tego w naszym Zagłębiu? Zupełną słuszność ma p. minister Rataj, oświadczając w jednym z wywiadów („Goniec Krakowski” z 27 III 1921), że stan szkolnictwa i oświaty w Polsce jest wprost katastrofalny. Przy takim stanie jednakowoż należy chyba z radością witać każdą taką dążność oświatową jednostek, popierać ją, choćby moralnie, a nie szukać w niej podejrzliwie agitatorstwa lub polityki. Najczystsze dążenia, najszlachetniejsze dusze, najlepsze jednostki szkaluje się lekkomyślnie, podejrzywa, wciąga w brud lokalnych zawiści i sporów, zapominając o tym, że kultura stoi ponad tym wszystkim i że oświata jest podstawą wszelkiego rozwoju społecznego.

Przychylnie odnosiło się do pracy oświatowej Starostwo w Drohobyczcu, zwłaszcza gen. delegat TSL, który podał też myśl centralizacji bibliotek w Zagłębiu, myśl, której niestety w minionym okresie nie można jeszcze było przeprowadzić, ale która pozostaje obecnie pierwszym punktem programu Sekcji.

Mimo wszelkich trudności urządziła Sekcja kursa, z których utrzymały się cztery: odczyty, a to pięć w Domu Ludowym, jeden w lokalu Związku, dwa w „Sokole”, jeden w Domu Polskich Techników; trzy pogadanki literackie, dwa wieczory dyskusyjne; dwa zebrania towarzyskie; jedną wystawę obrazów i grafiki w Domu Polskich Techników; jedną zbiorową wycieczkę członków Sekcji. Publiczność dopisała stosunkowo bardzo dobrze. W odczytach w Domu Ludowym brali udział w poważnej ilości także i robotnicy, okazujący wiele szczerego zainteresowania. Tutaj także okazało się wyraźnie, jak potrzebnymi byłby Uniwersytet Ludowy w takim środowisku przemysłowym jak Borysław. Czy nie powinni by nasi przemysłowcy poprzeć wszelką pracę oświatową? Czy nie należałoby pomyśleć o powiększeniu ilości szkół powszechnych w Zagłębiu, o założeniu fachowych, o usunięciu pedagogów jak pan Knauer, o poparciu kiełkującej myśli stworzenia ogródków dziecięcych dla dzieci robotniczych, o wybudowaniu domu poświęconego specjalnie celom pracy oświatowej, która by się tam ześrodkowywała, itd.? Czy akcje cennikowe, waśnie partyjne, zawiści osobiste ciągle stać mają na przeszkodzie pracy twórczej? Jest pokój, jest urzeczywistnienie ideałów narodowych, jest zmartwychwstanie. Niechże nareszcie i opamiętanie nastąpi i zrozumienie, że interes jednostki i jednostek równoznacznym jest z interesem ogółu i że ten ogół ma nie tylko prawo chcieć, ale i – żądać. Historia kołem się toczy. A przeciw szarzyźnie i filisterstwu – Wiosna idzie.

„Świt” 1921, nr 7 (1 kwietnia), s. 6 (dział: „Kultura i oświata”).

pozycja 8.

**(fr)**

## ***Zbiorowa wystawa obrazów***

Jak nas dochodzą wieści, ma zostać urządzoną w Drohobyczu w pierwszych dniach maja br. *z b i o r o w a w y s t a w a o b r a z ó w* paru wybitnych malarzy polskich. Spodziewamy się, że publiczność Zagłębia, która okazała już wybitne zainteresowanie z okazji niedawno urządzonej wystawy prac graficznych Brunona Schulza, zainteresuje się żywo także i dla tej planowanej wystawy.

„Świt” 1921, nr 8 (15 kwietnia), s. 7 (dział: „Kultura i oświata”).

## pozycja 9.

Zbiorowa wystawa obrazów, zapowiedziana przez nas w nrze 8, odbędzie się z początkiem drugiej połowy maja br. w auli gimnazjum w Drohobyczu. W wystawie tej zgłosili dotychczas swój udział: Błocki, Misky, Markowski, Łotocki, Bienenstock, Schulz i p. E. Bienenstockowa (prace z zakresu sztuki stosowanej). Ze względu na sławę i rozgłos, jakim się cieszą wyżej wymienieni artyści, nie wątpimy, że wystawa ta wzbudzi niezwykle zainteresowanie w Zagłębiu i że publiczność nasza nie omieszka skorzystać z tak rzadkiej sposobności oglądnięcia, ewent. nabycia obrazów tak znakomitych przedstawicieli malarstwa polskiego. Szczegóły w afiszach.

„Świt” 1921, nr 9 (1 maja), s. 7 (dział: „Kultura i oświata”).

Zob. (fr), *Zbiorowa wystawa obrazów*, „Świt” 1921, nr 8 (15 kwietnia), s. 7 [poz. 8].



## pozycja 10.

Wystawa obrazów, zapowiedziana przez nas w poprzednim numerze, otwartą zostanie nieodwołalnie w niedzielę dnia 22 maja 1921 o godz. 11 przed południem w auli gimnazjum w Drohobyczu. Słowo wstępne wygłosi prof. A. Bienenstock. Wystawa potrwa prawdopodobnie dwa tygodnie i będzie dostępną dla publiczności codziennie od godz. 11.30 – 6. W wystawie biorą udział następujący artyści malarze: † Błocki, Bienenstock, Łotocki, Misky, Markowski, Stroński i Schulz, a nadto p. E. Bienenstockowa (prace z zakresu sztuki stosowanej). Wymienione nazwiska, znane i uznane w całej Polsce, dają dostateczną gwarancję, że wystawa ta będzie stała na wysokim poziomie artystycznym i że będzie ona w ogóle pierwszą tego rodzaju – na większą skalę zakrojoną – imprezą w naszym mieście. Wystawa będzie połączoną ze sprzedażą wywieszonych obrazów.

W niedzielę dnia 29 bm. o godz. 11 przed poł. odbędzie się odczyt p. prof. Bienenstocka o współczesnym malarstwie.

„Świt” 1921, nr 10 (15 maja), s. 7 (dział: „Kultura i oświata”).

Zob. [Zbiorowa wystawa obrazów...], „Świt” 1921, nr 9 (1 maja), s. 7 [poz. 9].

pozycja 11.

## *Wystawa obrazów w Drohobyczu*

W Drohobyczu została w tych dniach otwarta wystawa obrazów w auli tamtejszego gimnazjum. Wystawa obejmująca przeszło 80 eksponatów, wśród których znajdują się prace wybitnych artystów lwowskich, jak Miśkiego, Markowskiego i Łotockiego, stoi na prawdziwie artystycznej wyżynie i stanowi atrakcję dla tych mieszkańców prowincji, którzy mając potrzebę wrażeń artystycznych, tak rzadko mają sposobność bezpośredniego zetknięcia się ze sztuką. Obok prac wymienionych malarzy spotykamy tam również ciekawe rysunki młodego artysty B. Schulza oraz kilkanaście obrazów utalentowanego ekspresjonisty A. Biennstocka, oraz gustowne aplikacje Ernestyny Biennstockowej. Należałoby sobie życzyć tak w interesie artystów, jako też publiczności, aby wystawy takie częściej na prowincji urządzano.

„Chwila” 1921, nr 849 (29 maja), s. 10 (dział: „Kronika”).

# Al. Stewe [Michał Friedländer] Z wystawy obrazów

Drohobycz w maju 1921

Urządzenie wystawy w mieście tak filisterskim i tak mało żyjącym duchem współczesnym jest niemałą zasługą paru jednostek niemogących wprost żyć w apatycznej bezdusznosci otoczenia i próbujących od czasu do czasu rozruszać umysły i rozbudzić serca.

Niejednolitość kierunków zastąpionych na wystawie nie wydaje mi się bynajmniej przypadkowa i jest nader charakterystyczna dla dzisiejszego sposobu ujmowania zjawisk życiowych i panujących nastrojów. Z jednej strony impresjonizm najczystszej wody w obrazach Łotockiego, Markowskiego, Strońskiego, Miskiego, z drugiej powolne przechodzenie do ekspresjonizmu w twórcach Bienenstocka i niesamowita piękność grafiki i rysunku Schulza.

Zdaje mi się, że dziwny ten problem współczesnej twórczości wyrazić chciał Bienenstock w swej kompozycji *Zmierzch ciała*. Oto zdrowe i piękne ciała ludzkie, lecz w oczach i twarzach ból i smutek niepewności, w linach bezwładnie przegiętych głów – zwątpienie w siłę ciał... Jest jednak w atmosferze tego boleśnie cichego wieczoru, rysującego się w stylizowanych zgięciach drzew i w łagodnych wzniesieniach wzgórz, pewien promień nadziei i odblask dusz wyrrywających się z utęsknieniem z więzienia przeżytych cielesnych form. O wiele silniej przemawia myśl ta z obrazu tego samego artysty, zatytułowanego symbolicznie *Samael*. Czarna smukła bezkształtność buntowniczego ducha wystrzela potężną kolumną z przyziemnej materii, a oślepiające wprost kontrasty barw tła wyrażają w swej walce i błyskawicowej prężności głębiej i silniej ideę twórcy aniżeli płonące oczy Samaela. Zdaje mi się, że równie dobrze mógłby się ten obraz nazywać *Kain*, *Prometeusz*, *Faust* czy *Konrad* – widzę w nim symbol ducha „wiecznego rewolucjonisty”, myśli ludzkiej, buntowniczej, niespokojnej jak płomień, jak błyskawica szybkiej...

Bienenstock jest jednym z tych, u których znajduję zrozumienie współczesnej indywidualności. Czy to wyżej wspomniane obrazy *Zmierzch ciała* i *Samael*, czy wyraźnie futurystycznym sposobem (zwłaszcza w kolorycie) malowane *Pocalunek*

i *Jonasz na łodzi*, czy też tęczę barw i strumieniem złotego światła drgająca *Wiosna w mieście*, czy też smętne oczy i dziwnie bolesne mistyczną bladością oblicze *Młodzieńca*, czy wreszcie portrety p. K., P. lub W. – wszystkie te obrazy mają śmiałość i rozmach linii świadczącej o tym, że artysta wychodzi już ze stadium poszukiwania i że pewnym już jest swej drogi. *Torreadora* uważam za chwilowy kaprys artysty popróbowania się w miniaturowo-impresjonistycznej manierze. Bienenstock stanowczo należy do Młodych.

Nie wiem, czy zaliczyć do nich i S c h u l z a. Jest on tak różnym od innych, tak opanowanym wizjami własnej nieokiełznanej fantazji i tak nadzwyczajnym wprost zjawiskiem we współczesnej sztuce polskiej, że sam zupełnie stoi i na wystawie tej, i wśród współczesnych malarzy. Z okazji wystawy prac Schulza w Borysławiu omawialiśmy szerzej charakter jego twórczości. Na obecnej wystawie zauważamy z nowych rzeczy: ołówkowy obraz *Omphale*, o nadzwyczaj subtelnej i tytjanowsko pięknej linii dziewczęcego ciała i tajemniczej, wyczuwalnej niemal atmosferze buduaru, oraz barwny obraz *Dziewczynki*, świadczący o konieczności wyżycia się fantazji tego artysty nawet w portrecie, skoro tło jego zaludnia postaciami rycerzy i chmur z bajek, snujących się pewno w myślach małych dziewczynek. Schulz ma przed sobą przyszłość niezwykłą, jeśli pogłębi i rozszerzy zakres tematów.

Z innych wywieszonych obrazów wybija się na pierwszy plan Ł o t o c k i ze swymi pejzażami. Nie dziw, że znajdują one niekłamane uznanie wszystkich, którzy je widzą. Każdy je r o z u m i e. Mam wrażenie, obserwując gości wystawy, że z pewnym uczuciem swojskości: „tu jestem w domu”, stają przed tymi bezpretensjonalnymi obrazkami, wiedząc, że nie trzeba tu ani symbolów szukać, ani ekspresjonizmu, ani gonić za bujną Schulzowską fantazją. Pejzaże Łotockiego działają harmonijnym doborem barw, zwłaszcza błękitnym przeźroczeniem powietrza lub fioletem mgieł i oparów letnich, uspokajają cudną słodką ciszą samotnych pól, wierzb lub dróg i kołyszą nas zrównoważoną pogodą nastrojów. Tę nadzwyczajną harmonię, ożywioną ponadto sytością barw, wyczuwam także w M i s k i e g o *Błękitach*, rozedrganych słońcem cudnie miękkiego wiosennego południa, i we *Wiośnie*, czarującej tklivością świeżej zieleni i młodym szczęściem dwojga ludzi, wsłuchanych w tętno budzącego się życia. Szkoda, że Misky z paru zaledwie wystąpił pracami, które za małe dają wyobrażenie o kierunku utalentowanego, subtelnie odczuwającego artysty. Krajobrazy tatrzańskie M a r k o w s k i e g o, utrzymane w szarym kolorycie tatrzańskich kotlin, przysłoniętych mgłą i oparami, świadczą o znakomitym talencie pejzażysty. Najlepszym z tych obrazów jest *Hala Gąsienicowa*. S t r o Ń s k i odznacza się specjalną techniką i subtelnym doborem barw swych drobnych obrazków. Słodką jest *Główka dziecięcia*, oryginalnym w ujęciu tematu i nastroju obrazek *Adam i Ewa*. Wspomnieć też muszę o kunsztownych aplikacjach p. B i e n e n - s t o c k o w e j. Mało znana technika tworzenia całych obrazów z umiejętnie dobranych i przyciętych kawałków sukna doprowadzona jest tu do doskonałości.

Okazałym i harmonijnie pięknym w układzie postaci i doborze barw jest *Taniec* damy w krynolinie przy akompaniamencie trubadura i pieśni Pierrota, *Noc księżycowa* zaś silnie działa kontrastami światła i cieni.

Na koniec zauważyć należy, że wystawa pod względem zewnętrznym przedstawia się nader korzystnie, do czego niemało przyczynił się szczęśliwy wybór odpowiedniej sali.

„Świt” 1921, nr 11 (1 czerwca), s. 6–7.

pozycja 13.

## Al. St. [Michał Friedländer]

Wystawa podhalańska obrazów i rzeźb PSP, otwarta dnia 4 kwietnia br. w sali Domu Techników w Borysławiu, przedstawia się wcale sympatycznie. Około 120 eksponatów, gustownie umieszczonych w jasnej salce. Są to przeważnie tematy podhalańskie, wyrosłe z dusz podhalańskich twórców. Wymienimy tylko pejzaże górskie St. Barabasa, St. Daczyńskiego, K. Kłosowskiego, zwłaszcza cały ich szereg J. Rykały, między nimi uderzający wdzięcznym kolorytem *Kościółek w zimie*; postacie ludowe, jak znakomity pod każdym względem Augustynowicza *Góral* (akwarela), typowa w ujęciu *Głowa górala* Daczyńskiego, tegoż *Gazda* oraz znakomity obraz starca górala rozkoszującego się pierwszym kwiatem wiosennym, zatytułowany *Ostatnia wiosna*. – Z innych na pierwszy plan wybija się symboliczna *Limba* Ćwiklińskiego, ilustrująca precudny, znany liryk Tetmajera, wspaniała grozą i majestatem natury *Czarny Staw Gąsienicowy* Gałka, dziwnie przejrzysty i przestrzenny, czarujący wprost sinością górskiej dali *Wschód księżycy* Bartkowskiego i oryginalne prace Kietlicza-Rayskiego, wyzyskujące legendy góralskie. – Z rzeźb odznaczają się prace Sobczaka: *Główka* i *Janosik*, i Zapotocznego *Zbójnik*.

Z braku miejsca nie możemy zająć się dokładniejszym omówieniem wystawionych prac, znamionujących prawdziwe artystyczne chcenie i godnych uwagi szerszych warstw publiczności. Cieszymy się, że za naszym tamtegorocznym przykładem (wystawa prac Schulza) idą inni, przyczyniając się w ten sposób do wniesienia odrobiny życia kulturalnego w nasze bagniste „gniazdo”.

„Świt” 1922, nr 31–32 (15 kwietnia), s. 10–11 (dział: „Kultura i oświata”).

pozycja 14.

# Władysław Kozicki

## Ze sztuki

Salon Wiosenny, którego otwarcie w Pałacu Sztuki na placu powystawowym odbędzie się dziś, w niedzielę, przedstawia duży i chwalebny wysiłek ze strony Dyrekcji Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, jak o tym przekonać się mogli krytycy i znawcy sztuki zaproszeni na piątkowy *vernissage*.

Punktem kulminacyjnym salonu i jego największą atrakcją jest prawdziwie imponująca wystawa zbiorowa Kazimierza Sichulskiego, który – po przesiedleniu się Jarockiego do Krakowa – ma obecnie we Lwowie monopol na wysoką sztukę. Prace jego, w liczbie przeszło sześćdziesięciu, zajmujące największą salę wystawową, obejmują projekty dekoracyjne w wielkim stylu, kompozycje o temacie religijnym i batalistycznym, pejzaże oraz znany z niedawnej wystawy potężny cykl *Wojna*. Dzięki wspaniałemu talentowi Sichulskiego salon lwowski nabrał charakteru europejskiego. Także w zakresie sztuki stosowanej dokonał Sichulski rzeczy nadzwyczajnych. Prace jego uczniów i uczennic ze Szkoły Przemysłowej, a mianowicie batiki i zabawki z drzewa, odznaczają się oryginalnością i prawdziwie artystyczną wartością.

Interesująco przedstawia się też na wystawie salka retrospektywna, w której zawieszono kilka pierwszorzędných dawniejszych prac: Wyspiańskiego, Wyczółkowskiego, Dębickiego, Dunikowskiego, Kamockiego, Pankiewicza, Jarockiego, Gottlieba i innych.

Z dużą wystawą zbiorową wystąpił p. Marcei Harasimowicz, który odświeżył tematy swych krajobrazów przez objęcie nimi widoków polskiego morza. Widzimy nadto na wystawie obrazy innych dawnych dobrych znajomych lwowskich: Rybkowskiego, Rozwadowskiego, Batowskiego, a z młodszej generacji: Olpińskiego, Pieniążka, Malskiego i innych. Interesujące prace nadesłała p. Maria Bianka i p. H. Lang. Talentem i śmiałością pomysłów zwracają uwagę graficzne i olejne kompozycje seksualno-satyryczne znanego dotąd tylko nielicznym amatorom p. Brunona Schulza.

Artystów pozalwowskich reprezentuje – zdaje się – jedyny p. Terlecki z Zakopanego.

W najbliższych dniach napiszę o tej wystawie obszerniej.

„Słowo Polskie” 1922, nr 117 (29 maja), s. 5.

Zob. W. Kozicki, *Życie sztuki we Lwowie. Wystawa wiosenna. III*, „Słowo Polskie” 1922, nr 138 (24 czerwca), s. 5 [poz. 16].

**K.S.**

## ***Salon Wiosenny w Pałacu Sztuki***

W Pałacu Sztuki na placu Targów Wschodnich mieści się Salon Wiosenny. Na wystawę składa się pięć działów: zbiorowa wystawa prac art. mal. prof. Kazimierza Sichulskiego, zbiorowa wystawa art. mal. Marcelego Harasimowicza, wystawa sztuki stosowanej, obrazy artystów krakowskiej „Sztuki” z prywatnego zbioru znanego nakładcy A. Altenberga i właściwa wystawa lokalnych artystów. Do katalogu wystawy dołączono cennik wystawionych obrazów. Ceny wahają się od kilku do kilkuset tysięcy. Najpiękniejsze jednak obrazy znalazły nabywców, zanim się ukazały na wystawie.

W wielkiej frontowej sali rozmieszczone są płótna Kaz. Sichulskiego, dające doskonałą charakterystykę niespokojnej, w najrozmaitszych dziedzinach próbującej sił indywidualności znakomitego artysty. Dwa wielkie płótna przedstawiają bitwy pod Warną i pod Beresteczkiem. Ale groteskowość pozbawiła je historycznego tchnienia. Długim rzędem rozwieszono kartony cyklu wojny przemawiają silną kolorystyką i jaskrawo pomyślanym symbolem. Nadto kartony do witrażów, gobelinów i mozaik. Najwdzięczniejsze są jednak pejzaże i portrety dzieci. Pełno w nich świeżości, wibrowania światła. Zieleni krajobrazów jakby rosą dopiero zwilżona. W portretach dzieci wzorowe uchwycenie życia duchowego. Na twarzach huculskich znów właściwe Sichulskiemu rzucanie płam słonecznych. We wszystkim odczuwa się bujność i dążność do zwięzłości artystycznego wypowiedzenia.

Zamierzchły styl malarstwa przypomina wystawa prac Marcelego Harasimowicza. Jest to sztuka jakby sprzed okresu impresjonizmu, przypominająca dawne, poprawne oleodruki. W drobiazgowym, sumiennym wykończeniu przewijają się motywy znad polskiego morza, krajobrazy dolin tatrzańskich, widoki przyrody przeważnie w oświetleniu zachodzącego słońca. Płótna nieskazitelnie wykończone, ale cokolwiek martwe w swej poprawności.

Bardzo piękne są batiki, wykonane wedle wzorów prof. Sichulskiego w pracowni tegoż w Szkole Przemysłowej.

Z pewnego rodzaju dreszczem wchodzi się do małej salki, gdzie zebrane są prace art. dawnej „Sztuki”. Nie są to arcydzieła malarzy najpiękniejszego rozkwitu sztuki polskiej, ale mimo to każdy obraz świadczy o indywidualności artystów,



o bardziej pietystycznym, zaniknionym już dziś odnoszeniu się do sztuki. Więc przesłiczny, pełny oryginalnej ekonomii środków pastel Wyspiańskiego (główka dziecka) i rysunek, doskonały autoportret St. Dębickiego oraz *Mizantrop* i *Dziecko*, świetne w charakterystyce i przypominające rodzajem odczucia psychiki dziecka – portrety infantek Velázquez, pełne rozmachu szkice F. Pautscha, obrazy Weissa, Dunikowskiego, Wyczółkowskiego, Gottlieba L. i innych.

Sama wystawa wiosenna nasuwa podwójne refleksje. Z jednej strony przebija się wyraźnie dążenie do poprawności, wykończenia, wyszkolenie, jakim w ogóle zawsze malarski Lwów, Lwów Augustynowicza, Rybkowskiego i Reyznera się odznaczał, z drugiej strony jako negatyw poprzedniego zjawiska brak indywidualności, dorównują w niczym pracom ich mistrzów. Wielkim płótnem przedstawiającym plac Bernardyński sprzed kilkadziesiąt laty przypominał się jeden z nielicznych prawdziwych koryfeuszów malarstwa lwowskiego, prof. Tadeusz R y b k o w s k i, dojrzała tężyzna i umiejętność uderza też w *Kwiatach* prof. Mieczysława R e y z n e r a. – Wśród innych wystawców nie brak pięknie zapowiadających się talentów. Bardzo piękne są portrety R u t k o w s k i e g o Karola, oddające charakterystyczny rys towarzyski portretowych kobiet. Dojrzały jest również talent Kazimierza Potockiego. Obrazy Z. Albinowskiej, Marii Bianki, E. Doręgowskiego, Klara, portret Kidonia, obrazy Olpińskiego, Miskiego i innych świadczą o dużym poziomie poprawności malującego Lwowa. Oryginalnym w tematach malarzem, na którego dalszy rozwój należałoby uważnie baczyć, jest Bruno S c h u l z. Tematy jego kompozycji, wskazujące na silny wpływ Goi, obracają się dookoła jednej idei: niemocy (zwyrodniałego) mężczyzny wobec kobiety. Przejawia się to zarówno w treści obrazów, które treściowo przedstawiają ten temat, jak w portretach mężczyzn. W każdym razie u młodego artysty jest oryginalne w swej myślowej jednostronności dążenie do wyrażenia sztuką czegoś więcej niż nabytej umiejętności rysunku.

Z mało reprezentowanej rzeźby wyróżniają się prace Zofii Petzoldówny, Janiny Reichertówny i Starzyńskiego.

# Władysław Kozicki

## *Życie sztuki we Lwowie. Wystawa wiosenna. III*

Mądrze zrobił komitet wystawowy, że dla ożywienia drzemki artystycznej panującej na dobre w Pałacu Sztuki urządził małą salkę retrospektywną przez zawieszenie kilkunastu cennych obrazów starszej daty, wydobytych z prywatnego posiadania. Przypominają się dawne dobre czasy sztuki polskiej, gdy patrzymy na „bramę” Wyczółkowskiego, na Wyspiańskiego znakomite studium dziecka, na świetny autoportret dziecka Dębickiego z jego dobrej epoki, na pejzaże Kamockiego i Filipkiewicza, wreszcie na młodzieńczego hucula Jarockiego. Pewnego rodzaju curiosum stanowi bardzo udatna martwa natura Dunikowskiego, pierwszego z naszych współczesnych rzeźbiarzy, który ma zresztą w tej salce także eksponat reprezentujący właściwy jego zawód, piękną archaizowaną główkę z fontanny. Leopold Gottlieb interesuje oryginalnym portretem p. A. Altenberga, a przeraża szpetnymi w kolorze i ekspresji *Rybakami* zapowiadającymi wszystkie ekstrawagancje formizmu.

Mamy wreszcie na wystawie pięć sal produkcji lwowskiej, pozostającej pod znakiem zaczarowanego snu. Są najpierw nasi starzy, od ćwierćwiecza niezmienni i z powodu tej niezmienności dziś już nawet znów szanowani. Batowski ze swą *Kmicicową jazdą* rywalizuje z ognistą czwórką Rozwadowskiego, miły, archaiczny, miniaturową operujący drobiazgowością Rybkowski wystawił znany już z poprzednich wystaw swój duży *Plac Bernardyński* i ośm akwarel z widokami zakładu sierót w Drohowyżu, Reyzner dał kwiaty, Harasimowicz kilkadziesiąt pejzaży na temat stawów, moczarów, gór i Morza Bałtyckiego.

Z młodszych malarzy lwowskich i wschodniomałopolskich wymieniam, jako tych, których obrazy wyróżniają się z ogólnej szarzyzny, następujących: p. Miskiego (dwa portrety kobiece o dobrej charakterystyce), Olpińskiego (z pewnym rozmachem namalowani *Uchodźcy*), Marię Biankę (*Dama w szalu* i *Astry*), Hawła (*Starzec z fajką*), Dobrowolskiego (fantastyczna *Ekstaza modlitewna*), Józefa Kamińskiego (dość oryginalnie pojęta *Leda*), Kaniaka (niektóre pejzaże), Kidonia (rysunkowy portret bar. Br.), Klara (*Łąka*), Krchę (*Lato, Pasieka*), Krupskiego (*Azalie*), Helenę Lang (*Babunia*), Łotockiego (*Fragment Lwowa*), Pieniążka

(*Zachód słońca nad morzem*), Piotrowskiego (fałatowski *Śnieg*), Rutkowskiego (*Morze*), Sołowijównę (*Dziewczyna z kwiatami*) i Tyszkowskiego (*Bzy*).

Patrzac na to wszystko, chciałoby się jednak zawołać: Więcej życia, odwagi, pomysłowości, panowie i panie. Życie jest rozlewne, różnobarwne i różnokształtne, a wy ciągle stoicie na miejscu i śpicie. Jeśli nie możecie odmienić formy, odmieńcie przynajmniej tematy. Bo te ciągle główki, widoczki i kwiatki – to naprawdę już nudne!

Właśnie dlatego, że wprowadzają nareszcie coś nowego, interesują ropsowsko-goyowskie kompozycje p. Br. Schulza, który akwafortą i rysunkiem opiewa demonizm kobiety, wszechwładnej władczyni seksualnie obłąkanych męskich błąznów.

Rzeźba, jak zwykle na naszych wystawach, jest kopciuszkiem. Tym większe wrażenie robi p. Józef Starzyński, który posiada rzadki dziś dar robienia rzeczy o wyraźnym stylu. Jego małe figurki, zarówno groteskowy faun z dziewczynką i pełen fantazji św. Jerzy, jak archaizowane dwie Madonny i smukły akt kobiecy – są to prace stanowczo świadczące o talencie. Z rzeźb p. Reichertówny zwraca uwagę udatny akt kobiecy i dwie maski. P. Petzoldówny portret ojca świadczy, że artystka posiadała dobrze technikę naturalistyczną.

# Adolf Bienenstock

## *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*

Zdarza się czasem, że krytyk, chcąc „utrącić” jakiś młody talent, usprawiedliwia swą napaść rzekomymi względami na dobro artysty, któremu szczodre pochwały mogą przewrócić w głowie. Dalecy jesteśmy od owej perfidnej hipokryzji, jakkolwiek obfite szafowanie superlatywami odnośnie do talentu, który znajduje się u początku swej artystycznej kariery – i nam wydaje się nieodpowiednie; nie dlatego, aby szukać plam na Słońcu, lecz przede wszystkim z uwagi na zadanie, jakie krytyka winna spełniać wobec artysty. Ogólnikowe zachwyty i bezprzedmiotowe wylewy wymuszonego entuzjazmu są równie szkodliwe, jak wysrane z palca nagany i mentorskie gędzenie. Jedynie intuicyjne wczucie się w dzieło artysty, oparte na wszechstronnym zrozumieniu środków artystycznych, dać może krytykowi wytyczne punkty dla sprawiedliwej i trafnej oceny twórczości danego artysty.

Prace Schulza ujawniają wybitny talent graficzny. Łatwość w ujmowaniu form ludzkiego ciała, ornamentalna płynność linii, dekoracyjny polot w kompozycji grup i rozkładzie światłocienia – oto zalety, dzięki którym rysunki Schulza mile działają na oko. Motywy wszystkich jego prac, czerpane z jednolitego źródła pomysłów fantastyczno-erotycznych, stanowią silną podniecię emocjonalną dla widza i z natury swej łatwo łączą się z wrażeniami formalno-estetycznymi. Sfera uczuć o podłożu seksualnym posiada bardzo silne powinowactwo z pierwiastkami estetycznej wrażliwości, gdyż uczucia te związane są w świadomości każdego człowieka z intensywnymi wyobrażeniami przedmiotu erotycznego pożądanego, z którego czerpią swe soki żywotne. Ta wyłączność tematowa artystycznej inspiracji Schulza jest jego najsilniejszą, ale pod pewnymi względami i najsłabszą stroną. Z jednej strony przyciągają i fascynują uwagę naiwnego widza, który „czyta” te obrazki jak sensacyjną opowieść erotyczną, z drugiej jednak strony maćci czyste źródło bezinteresownej kontemplacji estetycznej, wprowadzając do niej pierwiastki czystej sztuce zgoła obce. Człowiek o pewnej kulturze artystycznej szuka w tych pracach czegoś więcej jak plastycznego uzmysłowienia erotycznych marzeń – i znajduje poza tym tylko miłą, co prawda, dla oka, ale powierzchowną

grę linii i efektów dekoracyjnych. Problemy czysto artystyczne: poszukiwanie swoistej formy jako zmysłowego równoważnika wewnętrznych stanów psychicznych, walka o artystyczny wyraz ducha, przetwarzającego wizję zewnętrznego świata – oto zagadnienia, do których młody artysta na razie jeszcze nie doszedł. Prace jego mają za dużo technicznej skończoności, zadziwiającej wprost u tak młodego artysty. Łatwość techniczna może się stać dla niektórych talentów równie poważnym, a może nawet większym niebezpieczeństwem dla ich dalszego rozwoju jak pozorna nieudolność i trudność w opanowaniu formy. Łatwość prowadzi często na drogę najmniejszego oporu i grozi ugrzęźnięciem na gładkich mieliznach taniego efektu.

Dotychczasowe prace Schulza są dowodem szczerego talentu, dla którego rysunek jest naturalnym środkiem wypowiedzenia się. Nie wyrosły one z samodzielnego studium natury, lecz z intensywnych wrażeń pochodzących z dzieł sztuki. Postacie, krajobraz, architektura, a nawet drugorzędne akcesoria tych kompozycji – to oryginalnie przetworzone elementy dzieł dawniejszych lub nowszych epok (rococo, Goya, Rops). Schulz operuje tymi elementami jako stałymi, powszechnie zrozumiałymi znakami porozumiewawczymi, celem uewnętrznienia intensywnych swych przeżyć i fantastycznych marzeń. Przyrodzony wdzięk i poczucie dekoracyjności oraz silnie rozwinięta wyobraźnia plastyczna nadają jego pracom dużo uroku, który działa czasem jak silny narkotyk, odurzający zmysły.

Aby jednak te cenne zadatki talentu rozwinęły się i spotężniały, życzyć należy młodemu artyście, aby zdobył się na energię oparcia się pokusom eksploatacji przyrodzonych zdolności w kierunku małych oporów i wszedł na ciernistą wprawdzie, ale jedynie do celu prowadzącą drogę twórczego wysiłku.

# Władysław J. Terlecki

## *Sztuki plastyczne. Salon Wiosenny*

### *1922 r. I*

Mimo gościnnego występu Wigi Gaszczyńskiej z Warszawy, Alfreda Terleckiego z Zakopanego wystawa obecna jest pod znakiem artystów lwowskich i wschodniomałopolskich. Na sześćdziesiąt przeszło nazwisk, które wymienia katalog, blisko pięćdziesiąt to nazwiska malarzy lwowskich. Jest to liczba bardzo wielka, może nawet za wielka.

Czyżby Lwów był rzeczywiście tak artystycznym miastem?

Obrazy wystawione nie świadczą o tym bynajmniej. Jury salonu, mimo iż były surowe, nie miały widocznie w czym wybierać, jeśli na ścianach dorocznego przeglądu widzimy niesłychaną ilość próżnych naturalistycznych wysiłków jako owoc dyletantyzmu i braku odpowiedniego wykształcenia artystów. Większości dzieł brak jest odrębnego, indywidualnego wyrazu. Stwierdza to prasa lwowska już od kilkunastu lat, że Lwów nie posiada twórczych indywidualności, że nie widać nowych zamierzeń i poczynań artystycznych. I rzeczywiście oprócz Sichulskiego (patrz: „Kurier Lwowski”, nr 137 i 141) i formistów nie mamy we Lwowie artystów, którzy by byli twórcami nowych wartości, a co gorsza, co najmniej połowa wystawionych dzieł nie stoi nawet na poziomie obrazów poprawnie namalowanych.

Z tym upadkiem już nie sztuki, ale wiedzy malarskiej łączy się niepomiaralny wzrost ambicji. Każdy malujący uważa to za punkt honoru, by rzeczy jego, bez względu na ich wartość, były wystawione, a upadek samowiedzy krytycznej doszedł do tego stopnia, że wielu nie potrafi nawet ocenić, co można pokazać, a co należy ukryć w domu.

Objaw ten łączy się ściśle ze stroną ekonomiczną twórczości i wytwórczości malarskiej; każdy malarz pragnie przede wszystkim obrazy swe sprzedać, a sposobność do tego najwygodniejszą i najkorzystniejszą nastęrcza mu wystawa. Stąd w miejsce twórczości masowa produkcja z przeznaczeniem na targ. A powszechnie wiadomo, że konsumentów sztuki i pseudosztuki jest dzisiaj bardzo wielu, świadczy o tym i obecna wystawa, gdzie większość dzieł już wysprzedano. Tę ekonomiczną stronę życia artystycznego uwzględniła w pełni Dyrekcja Tow. Przyjaciół

Sztuk Pięknych i jak prawdziwa opiekunka licznej rzeszy malarzy idzie mu w tym względzie na rękę, chroniąc ich przed wyzyskiem niesumieńczych handlarzy.

By zaś nie obniżyć poziomu wystaw, Dyrekcja wpadła na bardzo szczęśliwy pomysł urządzania od pewnego czasu obok wystawy osobnego salonu sprzedaży, gdzie znajdują pomieszczenie obrazy, dla których nie ma miejsca na wystawie.

Na ogół można stwierdzić na obecnej wystawie ciekawy fakt, że artyści starsi, jak Batowski i Rybkowski, którzy dziś już są ludźmi spóźnionymi, a których sztuka należy do przeszłości, że artyści ci stają się właśnie interesującymi przez odległość czasową, jaka nas dzieli od ich sztuki. W *Kmicicowej jeździe* podejmuje B a t o w s k i impresjonistyczny motyw ruchu, który w malarstwie polskim znalazł swój odrębny wyraz w licznych „czwórkach”, tak znanych z obrazów Chełmońskiego. Jeden z najlepszych współczesnych batalistów, doskonały ilustrator powieści Sienkiewicza, osiągnął Batowski w *Kmicicowej jeździe* pewną indywidualizację ruchu i wyrazu koni, które zaprzęgnięte do sań, szalonym pędem i rozrukaniem symbolizują żywiołowość uczucia spletającego Oleńkę i Kmicica w jednym uścisku. – Motyw czwórki podejmuje również Rozwadowski. Konie pędzą tu nie jak u Batowskiego wprost na widza, lecz mijają go.

Patyna przeszłości okrywa obrazy R y b k o w s k i e g o, który w bieżącym roku obchodzi 50-lecie swej pracy.

*Jarmark wielkanocny na placu Bernardyńskim we Lwowie w roku 1895*, z całym szeregiem epizodów pełnych życia, zgiełku i natłoku, charakteryzuje Rybkowskiego jako naturalistę. Dokładny rysunek, wierny koloryt lokalny, dokonywane z sumiennością i pilną drobiazgowością opracowanie szczegółów – oto cechy jego sztuki. Obraz ten, choć znany już z poprzednich wystaw, ujmuje wciąż odczuciem rodzimego środowiska ludowego i drobnomieszczańskiego. Ośm akwarel z Drohowyża, najświeższy owoc pracy, posiadają ten sam charakter notatek kronikarskich.

H a w l a *Starzec z fajką* jakby żywy mówi o doskonałym opanowaniu techniki naturalistycznej i dokładności obserwacji. R e y z n e r dał kwiaty w charakterystycznej tonacji barwnej, jakby oświetlone kolorowym światłem bengalskim.

Z dużą wystawą zbiorową wystąpił H a r a s i m o w i c z, mistrz w malowaniu stawów, moczarów, błotnisk i bagien w coraz to nowym oświetleniu, zależnie od pory dnia. Pobyt na polskim wybrzeżu morskim ożywił i udoskonalił jego sztukę. Artysta stał się bardziej powściągliwym w używaniu efektów łatwych i stał się głębszym w kolorycie, a jego *Zachód słońca 1* (80) przez ekspresję drgającej w świetle słonecznym atmosfery wznosi się do poziomu dojrzałej sztuki naturalistycznej, zaś wrogom naturalizmu, którzy by nie znajdowali upodobania w jego sztuce, może Harasimowicz odpowiedzieć argumentem najwymowniejszym – wskazać na fakt zakupienia prawie wszystkich dzieł jego – co jest najlepszym dowodem, że sztuka jego spełnia postulaty artystyczne bardzo licznej rzeszy widzów.

Z artystów młodszej generacji wystawili: A l b i n o w s k a, której portret „p. H. K.” i kwiaty w stylu zbliżone do Boznańskiej przez zatarcie konturów wy-

wołują wrażenie, jakby przedmioty przedstawione zanurzone były w mglistej atmosferze.

B i a n k a M. nie miała tym razem powodzenia. Jej *Dama w szalu* posiada tylko wiele pretensjonalności. Zyskałaby ona więcej, gdyby użycie techniki punktowej było przeprowadzone konsekwentnie nie tylko w tle i akcesoriach, ale także i w twarzy damy portretowanej.

D o l i ń s k a swym portretem „rotmistrza D.” i krajobrazami wykazuje pewność techniczną i postęp, rokujący tej młodej artystce piękną przyszłość. – D o r ę g o w s k i w swych krajobrazach łatwymi efektami usiłuje przysłonić braki pędzla i wyobraźni. – K a m i e n i o b r o d z k i dał rysunki i akwarele o motywach architektonicznych. – K a m i ń s k i A.J. w swych krajobrazach o szkicowej technice i uproszczonych formach wykazuje ogromną łatwość techniczną i rozmach.

Akwarelowe notatki pejzażowe K a n i a k a nie wyzbyły się jeszcze pewnej pobieżności i powierzchowności. Portret rysunkowy „br. B”. K i d o n i a przemawia dosadnością charakterystyki portretowanej postaci. Krajobrazy K l a r a posiadają ujemne i dodatnie cechy sztuki przeznaczonej do reprodukcji. W dziedzinę prawdziwej sztuki wkraczają stylizowane krajobrazy p. K r c h y.

Obrazki p. L a n g o w e j o zgaszonym kolorycie, jak zawsze poprawne i sumienne. Bardzo dobry *Śnieg nad urwiskiem* Ł o t o c k i e g o świadczy, że artysta potrafi wyjść poza dziedzinę notatek pejzażowych i stworzyć dzieło naprawdę doskonałe. W sumiennych portretach M i s k i e g o ich pokrewieństwo ze sztuką Mehoffera. – N o w o t n o w e j *Żółte kwiaty*, jak wszystkie dzieła tej poważnej artystki, są subtelne i technicznie skończone. Wyróżniają się one spośród malowanych kwiatów. – O l p i ń s k i e g o krajobrazy są o wiele więcej interesujące niż jego portrety. – K o r w i n - P i o t r o w s k i dał *Wnętrze lasu* i *Śnieg* w stylu Fałatowskim. Sztukę pejzażową reprezentują nadto: J a c h o w s k i, K r u p s k i, K o p y s t y ń s k i, M a l s k i, P i e n i ą ż e k, P u c h a ła, R u k e r t i T y s z k o w s k i.

S o ł o w i j ó w n y portret „P. G.” i *Dziewczynka z kwiatami* z przewagą tonów niebieskawych, przypominają akwarele Augustynowicza i świadczą o opanowaniu przez artystkę techniki akwarelowej. Specyficzne wrażenie wywołują one przez kładzenie kilkakrotne niezmiennie jasnych plam jednych na drugie, tak że jedne przyświecają spod drugich, co w portrecie „P. G.” sprawia wrażenie, jakoby nasórek oblicza przepuszczał światło w głąb.

Krajobraz H a r l a n d - Z a j ą c z k o w s k i e j jest interesującym przez transpozycję techniki tkaninowej do malarstwa olejnego.

Akwaforty i rysunki B r. S c h u l z a są apoteozą seksualnej władzy kobiety nad mężczyzną. Nietrudno w nich odnaleźć pewne elementy sztuki Goi i Ropsa. Rysunki jego stoją znacznie wyżej od akwafort, które są nieco szematyczne przez niezróżniczkowanie pod względem świetlnym przedstawionych przedmiotów.

Rzeźbę reprezentują P e t z o l d ó w n a, R e i c h e r t ó w n a i S t a r z y ń s k i.



*Portret ojca* P e t z o l d ó w n y świadczy o sumienności i dokładności obserwacji. *Akt i Głowa* R e i c h e r t ó w n y wykazują dążności artystki do osiągnięcia wrażenia monumentalności. *Faun z dziewczynką* S t a r z y ń s k i e g o mówi o zdolnościach tego artysty w dziedzinie drobnej plastyki.

Co jednak czyni obecną wystawę interesującą i co nadaje jej wartość nieprzeciętną, to obok Sichulskiego dwaj goście i salka retrospektywna.

„Kurier Lwowski” 1922, nr 152 (9 lipca), s. 2–3.

**Da.**

## ***Wystawa obrazów żydowskich art. malarzy***

Główną charakterystyczną cechą wystawy żydowskich art. malarzy jest przede wszystkim ogromna ilość wystawionych szkiców, robionych bezpośrednio w plein airze, i prawie zupełny brak obrazów jako takich, tj. rzeczy komponowanych i wykonanych w pracowni malarza. Wynika to z tego powodu, że wszyscy malarze (za wyjątkiem p. Załkinda i berlińskiego akwaforcysty p. Bruno) nie wyszli jeszcze z okresu impresjonizmu i mają jego zalety i – wady. Artyści ci widzą wartość malarstwa jedynie w „uchwyceniu” efektów światła, przestrzeni powietrznej, „nastrojów” natury – dążą przeto do kolorów jasnych, czystych i ekspresji tematu, jednocześnie zaś główne zasady malarstwa zostawiają na uboczu. A więc – zasadę podstawową: zbudowanie (konstruowanie) obrazu i jego formę (w znaczeniu ogólnym, tj. jako „jakość” w podejściu do tematu); poza tym: formę (jako pojęcie zbliżone do bryły geometrycznej), linię (jako „kierunek” w znaczeniu geometrycznym, charakteryzujący też samą formę), płaszczyznę i przestrzeń (jako specyficzne wrażenie powstające przy współdziałaniu form poszczególnych), kolor (farb) jako taki i inne elementy malarstwa.

Pośród malarzy wyróżnić trzeba p. Załkinda, który wykazuje pewną kulturę europejską (francuską), i która uwydatnia się w szlachetnym ujęciu tematu, kolorach. W ostatnich swych pracach malarz robi próby, na ogół udatne, komponowania pejzażu – przez „geometryzowanie form (brył) i ich uproszczenie”. Malarz Szer wystawił szereg przeważnie pastelowych prac – widoków wileńskich ulic, wykonanych niezłą impresjonistyczną techniką. Gorsze są jego portrety. Zbliżony do niego w swoich pejzażach i technice jest Ancelewicz. Schulz Bruno dał serie akwafort o temacie niezbyt oryginalnym (a tu właśnie chodzi o temat) i wiodącym swój rodowód od Goi, Ropsa i wielu innych, ale wykonanych gustownie i dobrych w rysunku. P. Lejbowskiego widzimy wielką ilość pejzaży, portretów, rysunków, ale na ogół są one w koncepcji artystycznej i w wykonaniu słabe i zbyt przypominają ubogie czasy malarstwa: rosyjskich „pieriedwiżników” i niemieckich Klausów.

W końcu muszę dodać, że miłośnicy Wilna i ci, którzy nie szukają w malarstwie przede wszystkim malarstwa, znajdują na wystawie niejednego szkic prawdziwie miły,

ujęty z prawdziwą miłością do wileńskich ulic, zaułków i zakamarków, do dachów spadzistych, murów wysokich i płamistych – słowem: całą poezję Wilna.

(Przyp. Red.) Zamieszczając powyższą ocenę wystawy obrazów wileńsko-żydowskich malarzy, zaznaczyć winniśmy, że poglądy krytyka zarówno na sztukę w ogóle, jak na twórczość poszczególnych artystów reprezentowanych na owej wystawie niezupełnie trafiają nam do przekonania. W dziedzinie sztuki wszakże nie uważamy za stosowne krępować naszych współpracowników redakcyjnymi zapatrywaniami i pozostawiamy im zupełną swobodę w sądach.

„Przegląd Wileński” 1923, nr 8 (29 kwietnia), s. 7–8.

pozycja 20.

# Let

## *Kronika. Ze Lwowa*

### *(fragment)*

[...]

W grudniu ub. roku urządzili wystawę zbiorową swych prac Wodzicka (*Cerkiew wiejska*), Pareński (*Irysy, Martwa natura*), Markowski (*Widoki morskie*), Gawlikowski (*Portret księdza*), Jarosiewicz Janusz (*Zima, Noc*), Wygrzywalski (z *Nastrojów kapryjskich*), Matusiak (*rysunki*), Mackiewicz (*W altanie, Przechadzka*), Schulz Bruno (z *Księgi bałwochwalczej*).

[...]

„Twórczość Młodej Polski” 1924, nr 4 (styczeń), s. 41.

# Artur Lauterbach

## *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulza*

Brunon Schulz, jeden z najbardziej utalentowanych i najsubtelniejszy grafik współczesnej Polski, jest po dziś dzień prawie że zupełnie nieznan, nawet wśród tych, którzy żywo interesują się wszelkimi przejawami w dziedzinie sztuki. Wina leży tu po części po stronie samego artysty, lub raczej w jego usposobieniu przed oficjalną ekspozycją. Ta dziwna awersja ma swoje głębsze przyczyny, które wpływają bezpośrednio z samej psychiki i twórczości artysty.

\*

Coraz częściej, w ostatnich czasach, przy analizie ośrodka społecznego i wpływu otoczenia na twórczość artysty dochodzimy do paradoksalnych wyników wyjątku stanowiącego regułę. Jeszcze przed paru laty Boy w jednym ze swych świetnych esejów krytycznych wskazał na fakt, że obecna epoka samolotów i motorów raketowych, okres telegraficznych skrótów i zawrotnej szybkości rekordów nawraca z upodobaniem do wielotomowej książki, a obszernie powieści Dostojewskiego czy Prousta najlepiej czytają się w miękkim fotelu pędzącego ekspresu. Ale reguła kontrastów i uzupełnień sprawdza się nie tylko pod względem formy zewnętrznej i rozmiaru, ale dotyczy również czynników o wiele głębiej idących, oddziaływa na konstrukcję psychiczną i istotną treść twórczości artystycznej.

Rozdźwięk między otoczeniem zewnętrznym a sensytywną duszą artysty wytwarza twardą skorupę, oddzielającą tę ostatnią od świata; obolały organizm produkuje ochronną narośl znieczulenia i pozornej indyferencji, pod którą jak pod pancerną muszlą małża mogą rozwijać się najsubtelniejsze i najczulsze organa odczuwania i bytu wszechmocnej fantazji. I właśnie owa kontemplacja tęsknoty i samotności sprawia nieraz, że dzieła w ten sposób powstałe odznaczają się niesłychaną rzeczywistością i prawdą życiową; najusilniejsze napięcie imaginationsi oddaje z niezwykłą precyzją każdy nikły i ledwie dostrzegalny szczegół wyłączonej i nieznaney rzeczywistości innych światów. Twórczość artystów

tego rodzaju cechuje wybitny indywidualizm, który zasadza się właśnie na owej odrębności od otoczenia, na wytrwałej konsekwencji w budowaniu swego świata niezmysłowego.

Chciano twórczość Brunona Schulza wywieść z Ropsa, Lautreca czy Goi, ale zdaniem moim paralele tego rodzaju chromają na obydwie nogi. Można by co prawda znaleźć niektóre zewnętrzne oddźwięki tych plansz z *Caprichos*, ale prace hiszpańskiego torera tryskają życiem i siłą, są pełne płomiennej pasji i nienawiści, są dźwięczącym tętnem myśli i uczuć całego narodu, a tutaj mamy przed sobą typ sensorywnego marzyciela, wizjonera snów gorączkowych, człowieka o nerwach bolesnych, wibrujących oddźwiękiem głęboko utajonych uczuć. Analityk sztuki mógłby co najwyżej wykonać w czysto zewnętrznej technice igły długoletnie studium akwafort Rembrandta, ale poza tym, w istotnym sednie swej twórczości, jest Schulz artystą na wskroś samorodnym i niezależnym.

Owe uporne wizjonerstwo w konsekwencji prowadzi do sublimowania wszelkich wrażeń, do przerabiania wszelkiej myśli w formę stałą i ostateczną. Pospolita rzeczywistość staje się abstrakcją, niezmysłowe czynniki otrzymują swój wyraz i postać zewnętrzną, utajone uczucia wypowiadają się w niemiłosiernej prawdzie, unoszą ponad gorzką i jałową ziemię krwawiący fetysz własnego serca.

Kontemplacyjne skupienie artysty znajduje swój wyraz w ogromnej intensywności wyrazu. Wszelkie uczucia występują ze zdwojoną siłą, są niemal przejawskrawione. Jeden z najzasadniejszych motorów twórczości Schulza – erotyzm – przenika swą energią każde pociągnięcie rylca, znajduje swe dobitne akcenta w każdej frazie i tonacji płyty.

Chory Eros, nakryty haraczem nieludzkiej udręki, wgnieciony w nielitosne jarzmo pierwotnych instynktów wrogiej płci, składa u jej stóp całopalenie swego tętniącego serca.

Mimo to sztuka Schulza pozostaje nieskalana i czysta. W żywiołowej interpretacji artysty upiorny ów motyw nabiera potęgi i napięcia symbolu. Z czyścica niedoli serdecznej, z pożaru umysłów strąca się i ścina czysty jak lza kryształ prawdziwej sztuki.

Biorąc pod uwagę fakt, że artysta ten, przebywający stale w małym podkarpackim mieście, zalicza się do jakościowo najlepszych grafików w kraju, długotrwała, bo prawie ośmioletnia nieobecność prac Schulza na wystawach stanowi duży i dotkliwy brak. Niezawodnie jednak artysta wystąpi niebawem znów przed szeroką publiczność, mając dla wysokiego poziomu swych dzieł zapewnione serdeczne przyjęcie u wszystkich znawców i przyjaciół sztuki.

# Henryk Weber

## *Wystawa malarzy żydowskich w Krakowie. (Na marginesie wystawy). II*

Pierwsza wystawa malarzy żydowskich w Krakowie, aczkolwiek nie odzwierciedla całego zróżniczkowania kierunkowego we współczesnym malarstwie żydowskim i wielorakości jego formalnych i treściowych zagadnień, zwraca na siebie uwagę wcale poważnym poziomem malarskiej kultury. Wśród wystawiających figurują nazwiska wybitnych malarzy żydowskich, o ustalonej i daleko siężnej sławie, obok nazwisk malarzy młodych, skierowujących swoje kroki na nowsze tory ideowe w sztuce.

Czołowe miejsce na wystawie zajmuje bezsprzecznie A. M a r k o w i c z, artysta o skonsolidowanym wewnątrznie wyrazie, idącym w parze z wirtuozerią techniczną i nadzwyczajną zdolnością do wydobycia ze ścieśnionego celowo zakresu środków całej gamy dyskretnie ściszonych nastrojów. Kompozycje Markowicza dalekie są od przypadkowości i nigdy nie gubią się we wyłączności tematu. Swoisty sposób rozwiązywania zagadnień świetlnych na tle wnętrza stanowi jedną z głównych cech odrębności malarskiej naszego artysty, który od mistrzów realizmu holenderskiego przejął ów wewnętrzny, szlachetny stosunek do tematu rodzajowego.

Pejzaże A. N e u m a n a opalają, wprost, ściany sal wystawy swoim świetnym słońcem z Riwiery Francuskiej, w której wybitny artysta ostatnio przebywa. Szczegółowość obserwacji nie przytłacza nigdzie obrazu, którego forma, daleka od szablonu „fragmentów nadmorskich”, ruchem niespokojnym i zaczepnym zachodzi przedmiot „z tyłu”, po coraz to nowe kulisy i niespodziane chwytły.

Prace Sz. M ü l l e r a są świetnym bełkotem żywiołowego artysty. Wysilam tu i ówdzie uwagę – wciąż mi się wynurzy coś niejasnego. Jedno pozostaje dla mnie jednakowoż jasnym: że maluje to człowiek, który półświadomie tworzy rzeczy o trwałej i niepospolitej wartości. Na drugim planie już pozostaje wzmianka o znakomitej technice akwarelowej tych rzeczy i innych ich walorach formalnych.

Obrazy A p f e l b a u m a zarysowują profil artysty, który wyraźnie i dobrze wie, o co mu chodzi, miejscami może aż zanadto dobrze. W kompozycjach jego mamy czyste i eleganckie syllogizmy, syntezы pojęciowe transponowane na język malarski. Owa warstewka, powiedzmy: mózgowa, przesłania często stronę malarską, w której pierwiastek dekoracyjny bierze górę nad problemem koloru i formy. Ciekawe i subtelne w ekspresji deformacje stosuje artysta w portretach.

L. L e w k o w i c z oddycha dalej sentymentalizmem namiotów cygańskich, skrzypczkową nutą o żebraczej niedoli i smętkiem ciemnoskórych główek dziecięcych. Komponuje on rzeczy swoje zwarcie, oszczędnie, pozostawiając układ figuralny bez tła. Analityczne studium figury, podszyte silnym akcentem uczuciowym, jest nadal główną wytyczną pracy tego artysty, którego miękko i konsekwentnie stosowana kolorystyka odpowiada dokładnie wewnętrznej koncepcji tematu.

Pejzaże i architektury S o l d i n g e r a, wykonane dobrze opanowaną techniką pastelową, mają obok kilku ciekawych motywów świetlnych szlachetną tonację szarą, w której granicach artysta umieszcza subtelne zestawienia barwne. Drogą ciekawych uproszczeń formy i barwy osiąga on silniejsze akcenty nastrojowe w tematach ulic, uciekając się nawet gdzie indziej do swobodniejszego w tym celu traktowania perspektywy.

P f e f f e r b e r g a pejzaże znaczą etapy rozwoju artysty ku samodzielnemu stanowisku kolorystycznemu. Jest to tendencja dogłębna, uciekająca przed powierzchownym naskórkiem kolorowym ku dyskretnej i uwewnętrznionej skali barwnej. W ciekawy sposób posługuje się też artysta w dwóch pejzażach plamą białą.

Obrazy S c h ö n k e r a, bardzo liczne i tematycznie różnorodne, świadczą o dużym rozmachu, niezupełnie jednakowoż skoordynowanym. Wytycznymi tej koordynacji mają być w pierwszym rzędzie: głębszy stosunek do barwy, zwarłość kompozycyjna i perspektywa. Akcentując dość wyraźnie moment psychologiczny w portretach swoich, nie unika jednak artysta przypadkowości w traktowaniu ich kompozycji – szczególnie w zakresie tła. Szkice portretowe świadczą o poczuciu charakteru i tendencji w kierunku charakterologicznej syntezy.

Kulturę kolorystyczną zdradzają prace M. F r o m o w i c z - N a s s a u, utrzymane w ładnie ustosunkowanej tonacji gorącej z naginaniem formy do założeń światłocienia.

E. R e g e n b o g e n podkreśla w martwych naturach swoich pierwiastek dekoracyjny, dla którego wprowadza uproszczenia i symetryzację formy obok ogólnikowości barwy, bez głębszych zresztą założeń malarskich. W autoportrecie, „pokrytym”, niejako, jednolicie fakturą kropkową, wprowadza artysta w modelunek twarzy refleks niebieskiej draperii w sposób dość konsekwentny.

W portretach H. G r o s s m a n a poza pewną zdolnością w typizowaniu wyrazu trudno się dopatrzeć istotniejszych malarskich zamierzeń.

E r b rozsypuje tanie światelkowe efekty w sposób całkiem przypadkowy.



M. B i r n b a u m wystawia dwie rzeczy, niedokrewne pod względem malarskim, o wyraźniejszej uczuciowej „podszevence”.

W dziale grafik zwracają uwagę lineoryty J. G l a s s n e r a, o bardzo trafnie i ze smakiem dobranych fragmentach krajobrazowych, ujętych w spoiste i zamknięte układy płaskie. Bardzo umiejętnie stosuje artysta rozmieszczenie czyстых jednolitych plam barwnych w stylizowanej z lekka formie.

Prace C y g l e r a wykazują duże techniczne opanowanie, rzutkość inwencji i zacięcie ilustratorskie, występujące szczególnie w ilustracjach do *Dybuka*. W drzeworytach zwraca uwagę śmiałość w syntetycznym komponowaniu tematów ogólniejszych.

Obraz O. H e r s c h d ö r f e r a *Finale* jest silny w nastroju i działa pomysłowym ustosunkowaniem małej, groteskowo ujętej grupy żałobnej do dużego tła zimowego. Koncepcja ta znajduje się na linii ekspresjonizmu, z pewnymi reminiscencjami z Klingera.

Dziwny świat zamyka się w pięknych pracach B. S c h u l z a. Jest to przyładek głębokiej, skomplikowanej psychiki, która w samoudręce swojej wyłoniła z siebie swoistą mitologię, własną wizyjną rzeczywistość o boleśnie, groteskowo wykrzywionym obliczu. Trzeba te rzeczy oglądać, ażeby przynajmniej po części uchylić rąbek tego niesamowitego świata.

Płaskorzeźba H. H o c h m a n a *Kol Nidre* posiada dobrą kompozycję grupy i równomierne rozmieszczenie mas plastycznych.

Do podniesienia estetyki urządzenia sali wystawy przyczyniły się wydatnie meble f-my Pleszowski.

## pozycja 23.

Wystawa plastyków żydowskich, ul. Przemyska 3, potrwa jeszcze szereg dni. Ostatnio zwiedzają wystawę liczni goście z prowincji. Z obecnej wystawy sprzedano 3 prace art. mal. Sz. Müllera, 2 art. mal. Markowicza, kilka grafik Cyglera oraz 6 plansz mało znanego u nas, lecz wybitnego grafika Bruno Schulza. Schulz, znany na terenie wschodniej Małopolski, wydaje cały cykl grafik, obejmujący 20 plansz oraz kartę tytułową jako rysunek oryginalny na czerpanym papierze w wytwornej płóciennnej oprawie. Cena całego cyklu 200 zł w subskrypcji. Bliższych informacji udziela sekretariat T-wa Ż. Plas., czynny przy kasie wystawowej.

„Nowy Dziennik” 1930, nr 61 (7 marca), s. 8 (dział: „Z teatru, literatury i sztuki”).

## pozycja 24.

Wystawa malarzy żydowskich została otwartą dnia 16 lutego 1930 r. w salach Żydowskiego Domu Akademickiego w Krakowie. Jest to wystawa zorganizowana przez świeżo założone w Krakowie Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. (Podobne towarzystwa istnieją już w Warszawie, Łodzi i Wilnie). W wystawie biorą udział: A. Markowicz, A. Neuman, Sz. Müller, Apfelbaum, L. Lewkowicz, Soldinger, Pfefferberg, Schönker, M. Fromowicz-Nassau, E. Regenbogen, H. Grossman, M. Birnbaum, J. Glasner, Cygler, O. Herszdorfer, B. Schulz i H. Hochman.

„Sztuki Piękne” VI, 1930, nr 3 (marzec), s. 110 (dział: „Kronika artystyczna – Kraków”).

pozycja 25.

## ***Z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie***

W niedzielę, tj. dnia 4 maja br. o godz. 12 w południe odbędzie się w Pałacu Sztuki na placu Targów Wschodnich uroczyste otwarcie Salonu Wiosennego. Słowo wstępne wygłosi prof. Uniwersytetu J. K. dr Władysław Kozicki. Salon Wiosenny obejmuje wystawę pośmiertną art. mal. śp. Anny Harland-Zajączkowskiej, wystawę Związku Dziesięciu Plastyków, wystawę zbiorową Trusza Iwana oraz wystawę grafik i prac malarskich Brunona Schulza. W Salonie bierze udział grupa malarzy zorganizowana jako „lewe skrzydło”. Westybul Pałacu Sztuki zajmie wystawa przemysłu i sztuki ludowej. Dzień otwarcia skupi niewątpliwie w Pałacu Sztuki całą elitę kulturalną naszego miasta. Wystawa otwartą będzie codziennie od 11 do 18 po poł.

„Chwila” 1930, nr 3988 (4 maja), s. 14 (dział: „Kronika”).

# Janina Kilian-Stanisławska

## *Salon Wiosenny 1930*

Pragnę dzisiejszy artykuł nawiązać z poprzednim fejetonem o rzeźbie na wystawie wiosennej. (Z fejetonem nieszczęsnej pamięci, gdyż już nie diabliki, lecz Belzebuby drukarskie wkradły się w tekst, jak: marmurowe wieże M. Anioła (zamiast wizje!), Głuszyński (zamiast Starzyński), Baltarowicz Zosia, zamiast Zofia... itd.). Wina nie zecera, lecz nieczytelnego rękopisu. Jakkolwiek tam jednak było, czuję się w konieczności sprostowania tych błędów).

Wyjątkowo bogata ilościowo, i szczerze interesująca jakościowo, wystawa plastyczna w tegorocznym Salonie Wiosennym podzielona jest słusznie na odrębne działy, jak wystawa pośmiertna Harland-Zajączkowskiej, wyst. Związku X Plastyków, wystawa ogólna i wyst. sztuki ludowej.

W przeciwnym bowiem razie panowałyby w oczach widza nieznośny chaos, wskutek za wielkiej ilości nazwisk i dzieł.

Wystawa pośmiertna Anny Harland-Zajączkowskiej, przedwcześnie zmarłej wybitnej malarki polskiej (można by powiedzieć lwowskiej, lecz sztuka jej jest tylko b. luźnie związana z Lwowem), daje nam wreszcie dokładne pojęcie o całości twórczym tej świetnej artystki. Szkoda tylko, że jej prace nie są rozmieszczone na ścianach w porządku, w jakim je tworzyła, dojrzewając przedziwnie w kilku z kolei epokach twórczych. Dawałoby to większą syntezę wyrazu, pozwalałoby się widzowi rzetelniej skupić. (Ktoś mnie ostrzegał, że zepsułoby to harmonię ściany. Lecz, według mnie, nie obraz dla ściany, lecz ściana ma być dla obrazu).

Twórczość malarska Harland-Zajączkowskiej rozpoczyna się i uświadamia przed wojną, w monachijskiej Kunstgewerbeschule. Z tego czasu pochodzi portret kobiety w owalnych ramach, anemiczny w barwie, z domieszką secesji w formie.

Późniejsza indywidualność artystki jeszcze wtedy nie występuje. Później dopiero nastąpi cały szereg podróży Włochy–Konstantynopol, w których malarka zbiera swój łup twórczy w postaci szeregu szkiców, malowanych spokojnie i t y m c z a s o w o, co jest szczególnie w jej sposobie odczuwania i traktowania pejzażu. Oto artystka nie odczuwa przyrody uczuciem i nie pragnie jej przypad-

kowości. N o t u j e je sobie na zimno, aby w ciszy pracowni z tych małych obojętnych szkiców stworzyć świadome, nasycone najgłębszym indywidualizmem kompozycje. Owe jej pejzaże, zimne w tonie, narzucające się w cieniach mroku, rzucanego nie fotograficznie, lecz na rozkaz duszy i woli tworzącej; owe ulice wąskie, których historyczność nic artystkę nie obchodzi, lecz które żyją swoiście tą tragiczną duszą rzeczy martwych; ów zakątek, gdzie poprzez wicher wyszarpujący story z okien w burym powietrzu mówi do nas jedyny cel tego obrazu: wielka samotność małej dziewczynki, stojącej na schodach; owe wszystkie pejzaże – to indywidualne, znikąd niewzięte dzieło twórcze, jedyna w swoim rodzaju technika i maniera. Harland-Zajączkowska maluje swoje ostatnie obrazy szczególnie, wyrafinowanie kulturalną manierą barwną, emaliowo lśniącą i emaliowo miniaturową (portret męża, portret Rosena, *Ukrzyżowanie*). Jej skrajnie nowoczesna technika, mimo pozorów neoklasycyzmu (pejzaże), nie da się podciągnąć pod żaden rząd: jest jej własna. Skala jej pracy jest na ogół ogromna: poza malarstwem olejnym akwarele, rysunki, bogata i oryginalna grafika, projekty, winiety, praca dydaktyczna szkolna. Śmierć skosiła przedwcześnie wielki, a nade wszystko oryginalny talent!

G a j e w s k i P a w e ł w swojej zbiorowej, bardzo rozległej i bogatej wystawie zadziwia nas temperamentem i potencją twórczą. Odnosi się wrażenie, patrząc na ten ogromny dorobek kilku zaledwie miesięcy (może roku, bo tak niedawno rozpoczął się ten zwrot ku nowej twórczości!), że artysta nie mieści się po prostu w własnej skórze, że przeskakuje nie tylko przepaście swojej dawnej, spokojnej, mało twórczej sztuki (naturalistyczne portrety), lecz także w pośpiechu przeskakuje samego siebie. Wicher twórczy nie tylko więc go niesie, lecz często ponosi na bezdroża niedopatrzeń, szczególnie w dziedzinie proporcji. Wspominam o tym dlatego (przy przeglądzie obrazów wskażę), że pośpiech i rozmach artysty jest wprawdzie dowodem żywotnej siły jego talentu, lecz nie działa dodatnio na rzetelne opracowanie pojedynczych dzieł. Podziwu godny jest mimo tych małych zastrzeżeń gwałtowny rozwój talentu artysty. Jego wczesne portrety, przykre w swej naturalistycznej banalności i za bliskie, jakby widziane w wypukłym szkłe (*Akt, Portret M. S.*), są jakby nie tą samą malowaną ręką. Zasadniczo odmienna od wczorajszej jest jego dzisiejsza sztuka. Akty takie jak *Kompozycja*, budowane bez modelu, a żywe i wzorowe w tej nieco kubizowanej anatomii, mocnej i plastycznej; ciepła, podpalana karnacja nagich ciał, jędrna karność linii i tła tworzy z tych kilku postaci kobiecych dzieło dobre i dojrzale w nowoklasycznym stylu. Podobnie: *Na Helu*. Jeszcze bardziej klasyczne i twardo stylizowane, surowe i tendencyjnie monumentalne są projekty dekoracyjne do sali sejmowej w Warszawie. Uproszczenie formy i barwy, rysunek wzmocniony aż do brutalności, doskonały rozmach dekoracyjny. Szkoda, że tu właśnie występuje tendencja do lekceważenia proporcji: *Fragment V*. (Wszystkie fragmenty małe, dokoła sali, są jak gdyby siłą wtłoczone w za ciasne ramy. Ciała tracą na sile wskutek za dużych głów).

W przepięknym obrazie *Żniwo* głowa żniwiarza potężna w wyrazie, świetna w rysunku. Skrót natomiast lewej ręki nie tłumaczy się: ramię za krótkie.

Z kolei *H a r l a n d Z y g m u n t*. O rzeźbach już pisałam. Twórczość malarska tego artysty jest celowa i ściśle celowa. Nie operuje nastrojami: wszelki impresjonizm jest mu obcy. Tworzy intelektualnie, stojąc na czujnej straży linii. Chcąc się wypowiedzieć, streszcza się do prymitywu, do syntezy wzruszeń, do konieczności barwy. Takim jest portret „p. H.G.”. Zimna w wyrazie, choć gorętsza w barwie postać p. H.G. rysuje się jaskrawo pod względem nie kolorytu, lecz nastroju (odmówiłam niebacznie artyście nastrojów!), na ciemnym, zimnym, neoklasycznym tle. Bo zarówno to zimne, pełne symbolów tło, jak wszystkie inne architektoniczne szczegóły obrazu zostały namalowane (wypiełgnowane!) tylko po to, aby tajemnie mówić do postaci na pierwszym planie. Technika bardzo dojrzała, nowoczesna, gładka, szczególnie w partiach architektonicznych. Szlachetne w linii i kolorze krzesło: przedmiot, który tak zazwyczaj psuje portrety! Piękne projekty wnętrz i projekty architektury kościelnej. Świetnie projektowane meble.

*W o d z i c k a M a r i a* tworzy neoklasycznie, w duchu nowej szkoły. Styl jej jest wprawdzie dojrzały, lecz w decyzjach jest kapryśna i nierówna. *Jesień* to kompozycja rozbita na trzy części: pierwszy plan klasyczny, środkowy (cerkiewka) z lekka prymitywny, tło bizantyńskie, złote, z tendencją dekoracyjności. Spekulacja myślowa i stylowa.

Bardzo dobry natomiast, czysty w stylu, zwarty w wyrazie jest *Chłopiec z miską*, podobnie jak *Dziewczyna z dzbankiem*, której grynszpanowe tło przedziwnie odbija od gorącej czerwieni sukmany.

*K i t z M a r c i n* maluje wytrawnie, w śmiałym, kolorowym impresjonizmie. *P i e n i ą ż e k J ó z e f* trwa bez reszty w obserwacji architektury drewnianej kościelnej, widzianej przez sentyment słowiański. Nowym manierom nie hołduje.

Niestety, szczupłość miejsca nie pozwala mi zająć się szczegółowo grafiką, na wystawie tak licznie i chwalebnie reprezentowaną. Żałuję tym bardziej, że grafika (a w pierwszym rzędzie drzeworyt) stoi w Polsce tak wysoko, jak nigdzie współcześnie.

*Ż u r a w s k i W ł a d y s ł a w* wystąpił z twórczością bardzo dojrzałą, zadziwiająco bogatą technicznie i artystycznie kulturalną. Jego drzeworyty wykazują tyle rzetelnego znanstwa poza walorami kompozycji, że warto byłoby zająć się szczegółowszą ich oceną. Ale to kiedyś później. Na razie zwracam uwagę patrzących na planszę pt. *Listopad z Cyklu miesiący*. Koń z bajki, cięty w drzewie kunsztownie, na tle kłębiastych chmur. *Św. Marcin przyjechał na białym koniu*. Kompozycja pierwszorzędna.

*S c h u l z B r u n o* (wystawa zbiorowa) jest zjawiskiem niewspółczesnym w formie. Reminiscencje sztuki Ropsa, a bardziej jeszcze wpływ Daumiera (1835) wycisnął na tych doskonałych sztychach piętno niezatarte. A może podobieństwo przypadkowe?

Schulz nie stylizuje kreski, bo mu do jego pełnych wyrazu aktów kobiecych i cierpiących masek torturowanego mężczyzny, potrzebna jest kreska miękka i linia zagmatwana, swobodna, posłuszna. Nie mniej nowoczesnie traktowany szkic *Fantasmagoria* jest świetny i dowodzi, że artysta wypowie się na pewno jeszcze lepiej w nowej formie.

Tyrowicz Ludwik, grafik bardzo dobry, o szerokiej skali tematów i umiejętności technicznych. W *pracowni*, rysunek tuszem, silnie ekspresyjny. Interesujące są plansze: *Leśna droga* i motywy włoskie. Posiada swoistą manierę łączenia grubego rylca z cieniutką, włoskową igłą, co stwarza niezwykle miękkie efekty.

Kratochwila-Widymska Józefa dała nam zaledwie kilka prób swojej twórczości graficznej, lecz nawet w tej małej ilości wykazała poważne walory. Szczególnie godny uwagi jest *Św. Franciszek* (suchoryt) i *Łódka* (mezzotinta).

Kunke Emil. Bardzo interesujący nowoklasyk. Ilustracyjny talent.

Hofmann Włastimil: *Śmieciarze*. Jedno, ale dobre!

Albinowska-Minkiewiczowa Zofia trwa w ustalonej wartości.

Lang Helena odsłoniła nam tym razem zaledwie rąbek swojej wartościowej twórczości. Trusz Iwan (wystawa zbiorowa) w swoich pełnych powietrza i nastroju pejzażach nie stara się dopełniać swej impresjonistycznej manieri nowymi hasłami. Bardzo podobnie w charakterze, lecz inaczej pod względem treści maluje Pobisz Mieczysław. Obrazy jego posiadają szczerzy sentyment. Nie jestem w możności pomieścić tu wszystkich pozostałych nazwisk artystów, którzy trują się w sztuce dodatnio, lecz nie stwarzają dzieł epokowych. Tym bardziej że chcę jeszcze powiedzieć kilka słów o sztuce „czerwonych”, czyli o konstruktywizmie i jego kapłanach. Kusi mnie problem niebezpieczny: tę ideę rewolucyjną i kontrnaturalistyczną przedstawić w prawdziwym świetle i bez maski. Zerwanie z naturą: byłoby to prawdą, gdybyśmy jako naturę przyjąć chcieli tylko formy żywe, jak człowieka, zwierzę, świat roślinny. Od tej krynicy natchnień „czerwoni” oddalili się, zrywając tradycję impresjonizmu. Lecz czy najwyuzdańsze nowatorstwa nie są błagą, wierutną błagą, z chwilą kiedy pragną zerwać wszelki związek z logicznym sensem? Wszakże wtedy artysta sam siebie okłamuje z niesmakiem, bo od kształtu w przyrodzie (czyli naturalizmu w najszerszym tego słowa znaczeniu) żaden plastyk nie ucieknie. Jest on heroldem przyrody: lojalnym czy zbuntowanym, wszystko to jedno; jest więźniem kształtu widomego, nazwanego. Pieśń swoją wyraża punktem, linią, plamą. Lecz zawsze stwarza kształt i bryłę. Od tego prawa uciec nie może. Tym bardziej jeżeli nas okłamuje i podaje się za nowatora, jak Lille, który malując najprawidłowszych drewnianych homunkulusów, z godnym lepszej sprawy realizmem, twierdzi, że ponieważ maluje tylko drewnianych panów, a nie żywych, więc jest buntownikiem. Podobnie Riemer i Strengh Henryk, przyrządzający nam dekadenski bigos nie z twórczych gejzyrów tęsknoty za



formą, lecz z wymędrkowanych krawatów, „bonbonów jarmarcznych” oraz wiązanek koralu. Wszystko to razem, podprawione sosem samoreklamy, wysadzone pod parę afrykańskiego kolorytu (dowiodę) i wydane pod przykrywą blagi, nazywa się najnowszą twórczością. O cóż idzie? Może być i tak. Sztuka nie znosi niewoli. Lecz po co udawać nowość tam, gdzie jej nie ma? Jak długo sztuka, o której mówię, będzie ofiarnicą na rzecz jutra, tzn. po prostu fermentem, ożywiającym grzybkciem nadejść mającej epoki twórczej – wszystko będzie w porządku. Lecz nie mówcie, że jesteście nowi. Bo wykaże się jak na dłoni, że jesteśmy w nowoczesnej sztuce tylko bardzo zdolnymi i kulturalnymi (wyjąwszy konstruktywistów, którzy do swojej sztuki nie potrzebują nie tylko talentu, ale nawet kultury) naśladowcami. Ze wszystkimi porami promieniujemy starą Grecję, stary Egipt, stare Indie, przedhistoryczną Amerykę i Afrykę. Przeżywamy wielki renesans starożytności, a potem przyjdzie dla odmiany renesans renesansu i tak dalej w kółko. Ale już dość. Artyści obrażą się i w dodatku niesłusznie. Jeżeli bowiem korzystamy z cudzego doświadczenia, możemy mimo to stwarzać arcydzieła, uzupełniając indywidualnie i twórczo naszych poprzedników. Tak było z odrodzeniem włoskim, gdzie doskonali uczniowie przeszli mistrzów. Ale biegi te odbywały się z otwartą przyłbicą. Dziś natomiast ściąga się koloryt Murzynowi lub kopiuje starogreckie freski, licząc na niekompetencję widza. Dlaczego o tym nie mówimy głośno? Kapłani nowoczesnej sztuki nie posiadają ani cywilnej odwagi, ani szanownej dumy swoich przodków.

Na usprawiedliwienie jednakże tych słabostek epoki podkreślić należy jej stan nerwowy i stwierdzić, że nowoczesny artysta jest naprawdę w rozpacz, że się tak późno urodził, i najchętniej w doszczętnym zdenerwowaniu rzuciłby całą plastykę do diabła, bo mu każda forma przypomina coś, co już było! Wylazłby natomiast sam z siebie i ogłosił, że jedynie indywidualnym kierunkiem w plastyce jest malowanie na przezroczysto, ażeby nie wpadać w konflikt z tradycją.

# Artur Lauterbach

## Salon Wiosenny. 1

Jak corocznie, tak i obecnie główną doroczną imprezą w dziale sztuk klasycznych stał się Salon Wiosenny. Objawia się to już choćby na zewnątrz przez rozmiary tej ekspozycji, gdyż licząc rzeźby i ceramiki, wystawa składa się z około tysiąca eksponatów, na co w szczególności złożyły się pośmiertna wystawa śp. Anny Harland-Zajączkowskiej, wystawa Związku X Artystów Plastyków, wystawa zbiorowa Brunona Schulza i Iwana Trusza, „lewe skrzydło”, dalej obszerna wystawa ogólna oraz wystawa sztuki ludowej i przemysłu artystycznego domowego.

Do najciekawszych i artystycznie najdonioślejszych partyj Salonu Wiosennego należy sala poświęcona twórczości **B r u n o n a S c h u l z a**. Doskonały rysownik i jeden z najlepszych grafików Polski nie kusi się bynajmniej o nowatorstwo techniczne czy ekstrawagancję form; prosty i bezpretensjonalny w środkach artystycznych, umie Schulz wyczarować magiczny nastrój wizji, umie przykuć i oczarować głębią myśli i potęgą uczucia.

Owe przedziwne, kuszące i pełne udręki zjawy, wydobyte skalpelem rylca podskórne myśli i skojarzenia wyobraźni są pełne fascynującej mocy i wyrazu, wrażają się nieodpornie w myśl i serce widza.

Unikając groteski, stylizacji i bombastycznej draperii, umie Schulz tworzyć prace o ogromnym dramatycznym napięciu, pełne życia i człowieczeństwa.

Co do strony malarskiej, najwyższe walory tego artysty polegają w pierwszym rzędzie na doskonałej kompozycji. Zdumiewa łatwość, z jaką Schulz rozwiązuje niezwykle trudny problem kompozycji figuralnej, łącząc zespoły po kilkanaście nieraz postaci w przejrzysty, zwięzły i celowy sposób w obrębie ram. Drugą cechą Schulza jest cudowna zdolność łączenia elementów fantastycznych, owianych tajemniczym urokiem wizji i zjawy sennej, z najbardziej realnymi kształtami i formami.

Trudno wyróżnić któregokolwiek z zawartych w sali tej dzieł, wyliczam tylko najcharakterystyczniejsze, jak pysznie skomponowaną *Chorą rodzinę*, *Miasteczko*, *Wysprzedaż mężczyzn*, brawurowy *Autoportret*, pełne poezji i czaru *Wspomnienie* i *Spotkanie*.

*Księga bałwochwalcza* świadczy o świetnym opanowaniu techniki i bogactwie wizji twórczej artysty.

Grupa artystów przynależnych do zrzeszenia „Artes” wystawia swe prace na „lewym skrzydle”.

Kubizm, konstruktywizm, sferyzm, surrealizm i cały szereg innych nowych i najnowszych kierunków ciągle jeszcze, wbrew swoim założeniom, są zupełnie niedostępne dla przeciętnego śmiertelnika, który nie jest w stanie cały swój wolny czas poświęcić studiom nowej sztuki. Jest to może najbardziej ważki zarzut, jaki by można postawić współczesnym skrajnym tendencjom w sztukach plastycznych. Parując z góry zarzut, że w poszczególnych centrach zagranicznych prądy te zdobyły już prawo obywatelstwa, zaznaczam, że przyjmujemy jako bezwzględny pewnik narodowości sztuki i faktu, że sztuka jest dla ludzi, a nie na odwrót. Jeżeli sztuka, której zawsze ostatecznym celem jest dać widzowi pewną sumę wzruszeń i wrażeń, pozostaje poza nielicznymi wyjątkami bez oddźwięku, wówczas mija się ona z celem, wówczas ujawnia się, że środki do tych celów były niestosowne, gdyż nawet struny szlachetnych skrzypiec nie zabrzmiały tak, jak powinny, gdy grać na nich będziemy za pomocą smyczka od basu.

W tym znaczeniu zarzut „importowanej” sztuki da się utrzymać, jakkolwiek osłabia go do pewnego stopnia brak zainteresowania w ogóle dla sztuk plastycznych u naszej publiczności. Odrzucić jednak należy z całą stanowczością zdanie tak często spotykane w manifestach „młodych”, że wszystko, co obecnie malowane jest na starą, paseistyczną modłę, jest złe, a wszystko, co nowe, jest dobre. Aby stworzyć dzieło mocne i piękne, trzeba oprócz nowatorstwa i dobrej woli jeszcze pewną ilość talentu.

Przystępując do konkretnego omawiania poszczególnych prac „lewego skrzydła”, podzielić je musimy na grupę programową, skupioną w centralnej sali, i grupę bardziej malarską, mniej teoretyzującą, do której zaliczamy Langermanna, Sielskiego i Reichówną.

Prace Henryka Langermanna świadczą o ustawicznym rozwoju i postępie. Ustępuje pierwotna twardość i oschłość, obrazy nabierają wciąż większej plastyki i wyrazistości. Artysta dba o karność i mocne sprzężenie zespołów kompozycyjnych, o zwięzłą i zwartą siłę wyrazu, pregnancję zwrotów i metafor malarskich, pilnując praw i rygorów, norm i reguł malarstwa, usiłując dotrzeć do absolutnych i organicznych form malarstwa. Prace Margity Reichówny mają w sobie dużo lirycznego uroku. Ten właśnie liryzm zawiązuje pewne nieświadome nici łączności z impresjonistyczną metodą i fakturą malarstwa. Ciepła i płynna farba przewycięża kontur i wszelką oschłość faktury. Z obecnie wystawionych podoba się najbardziej *Dziewczynka*. Przedmiotowe malarstwo Romana Sielskiego zdradza silne dążenie do form uproszczonych. Zbyt twardość farby i sztywność rysunku wetowana jest poniekąd dobrym wyczuciem wartości kompozycyjnych. Oglądając prace Sielskiego, trudno jest opędzić się wrażeniu, że ma się tu do czynienia z artystą wybitnie uzdolnionym, który jednak nie znalazł jeszcze właściwy swemu temperamentowi artystycznemu wyraz i formę.

Najwięcej świadomych tendencji do „nowej rzeczywistości plastycznej” i „nowej estetyki” zawierają prace *Jerzego Janischa*, który w bezkompromisowy sposób deformuje wszelki przedmiot, starając się uzyskać wrażenia wizualno-uczuciowe, oparte jedynie i wyłącznie na absolutnych elementach malarskich. Za zaletę policzam artyście świadome wyrugowanie wszelkiej dekoracyjności i ornamentyki, dość częstej zresztą u innych radykałów z „Artesu”, oraz jędrną fakturę, która świadczy o Janiszu jako o rasowym malarzu.

Prace *Ludwika Lilligo*, dobrze skomponowane i szczegółowo obmyślane, są może trochę chłodne. Artysta ten świadomie unika wszelkiego nastroju, usiłując wszelkie walory i wartość obrazu zasadzić na jego architekturze.

Z obrazów *Henryka Strenga* podoba się mi najbardziej *Głowa ze śliwką*, gdzie malarz z niezwykłą sprawnością przeprowadza kompozycję i układ harmonijny ciężarów i płaszczyzn, utrzymując zwartą i wyrazistą całość.

O wielkim postępie świadczy obraz pt. *Winogrona* *Ottona Hahna*. Szczególnie kolorystycznie nabiera Hahn na sile i wyrazistości.

*Aleksander Riemer* reprezentuje na obecnej wystawie surrealizm. Zdaje mi się jednak, że wybitnie utalentowany ten artysta nie wczuł się jeszcze zupełnie w swój nowy styl, gdyż nie osiąga tym razem wysokiego poziomu swych dawniejszych prac.

**M. K.**

## ***Ze sztuki. Salon Wiosenny. Maj 1930. Wystawa ogólna***

Z olbrzymiej ilości obrazów wystawy ogólnej na plan pierwszy wysuwają się dwie wystawy zbiorowe: Iwana Trusza, który, jak zwykle, porusza się w ściśle zakreślonym kręgu tematowym (pola – łąki, urwiska leśne – pnie), wyprowadzanych malarsko z właściwą sobie maestrią, o czym z racji licznych wystaw pisało się już wielokrotnie, i – po raz pierwszy występującego na forum publiczne – Brunona Schulza.

P. Bruno Schulz zdążył tymi drogami, jakimi szli dwaj wybitni przedstawiciele sztuki erotycznej: Rops i Beardsley. W dziełach ich erotyzm święcił prawdziwe triumfy. Nie były to jednak zjawiska odosobnione. Wszak sztuka erotyczna rozkwita bujnie w epoce renesansu – a jeszcze bardziej się potęguje w epoce rokoka.

To, co daje p. Schulz, nie jest nowością. Wszak Beardsley tak samo przedstawiał korowody mężczyzn, zwyrodniałych niewolników swych namiętności, pełzających powolnie za swą władczynią – kobietą.

Tylko kobieta Beardsleya to demon, świadomy swej władzy – podczas gdy postaci kobiece p. Schulza są pojęte jako bezmyślne, jednakowo prawie uśmiechnięte lalki.

Patrząc na szereg wystawionych obrazów, stwierdzić należy z całą obiektywnością doskonały rysunek i świetne w typie karykatury postaci męskich.

Liczne warianty tej samej myśli przewodniej przewijają się przez prawie wszystkie wystawione prace. Kolorowe akwarele stoją niżej ujęć rysunkowych.

Z plejady wystawiających artystów wyróżniają się, jak zawsze, dzieła p. Zofii Albinowskiej-Minkiewiczowej wytwornością kompozycji, o jasnej, świetlanej skali barw; są tworamami skryzalizowanej myśli twórczej i dowodem wybitnej indywidualności tej cenionej na naszym gruncie artystki.

Z obecnie wystawionych dzieł: *Białe dzwonki*, ustawione w stylowej wazie na lśniącym politurą stoliku, ukazują, prócz znanych wartości w ujmowaniu kwiatów, stare meble i perspektywę wnętrza drugiego pokoju. *Kwiaty* (425), czerwono kwitnące, rzucone na opalowe tło, dają piękną symfonię kolorystyczną.

Z szeregiem ujmujących obrazów, o wielokrotnie omawianych wartościach, wystąpiła krakowska malarka p. Bronisława Rychter-Janowska.

Sentyment wspomnień, ciepło specyficznego nastroju zanikających dworców szlacheckich, pietyzm dla starych mebelków, poezja poranków i zadumanych wieczorów, piękno czerwono-złoty tonów listowia jesiennego lub rześka zieleń wczesnej wiosny – oto dominujące nuty jej na wskróś romantycznej sztuki.

*Ostatnie blaski* ujmujące kolorytem, *Stare mebelki* głębią sentymentu czy *Fragment dworu* wnoszą pogodny, niczym niezmacony nastrój, tak właściwy wszystkim dziełom tej artystki.

Wybitnym poczuciem kolorystycznym odznacza się sztuka p. Wysockiego Mieczysława Adama.

Szafir i granat (ulubiona tonacja artysty) przemawia z licznych portretów, spośród których wyróżnia się dużą ekspresyjnością *Portret kolegi*.

Abstrakcja i rytm przejawiają się w dziełach pokrewnych, widzianych na styczniowej wystawie br. w TPSP: *De profundis* i *Miłość górską*. Podobnie jak tam w *Kompozycji* (783) i *Fantazji kompozycyjnej* (751) zdeformowane ciała ludzkie sprzęgają się w niesamowitym wirze w dekoracyjną całość.

Elementy kolorystyczne wybijają się również na plan pierwszy w fragmentach pejzażowych. Bieżąca wystawa pogłębia sąd o wybitnym temperamencie malarzkim i dużej rozpiętości talentu p. Wysockiego.

Efektami koloru przesycone są również dzieła p. Pawła Janusza Janowskiego. Jego *Portret mężczyzny* mówi o wybitnej brawurze malarskiej. Z przenikających się brązowo-niebiesko-różowych tonów wyrasta z niezmierną plastycznością *Haneczka z misiem*.

W grupie „lewego skrzydła” umieścił swe dzieła p. Sielski Roman. I słusznie! Jego sztywne konie i silnie deformowane ciała ludzkie bardziej tu aniżeli do sal „prawych” przynależą.

Wybitnie plastyczny, o głębokim nasyconym kolorycie *Boks* lub *Przy linie* mówią o konsekwentnym dążeniu w raz obranym kierunku. *Konie*, kompozycja o przemyślanej konstrukcji, tchnie spokojem i szczerością.

Raczej ciemny niż jasny, ściśzony koloryt, podniesiony jeszcze przez lśnienie werniksu, dodaje akcentu zdecydowanemu, swoistemu wyrazowi dzieł tego artysty.

Dziwne pokrewieństwo ze sztuką p. Sielskiego ujawniają w dalszym ciągu obrazy p. Margit Reichówniej.

Ta sama technika i uderzające podobieństwo ujęć kompozycyjnych. Tylko u p. Reichówniej koloryt nieco jaskrawszy, bardziej rozległa skala barw i mniejsza dążność do prymitywizacji.

Widocznie pogłębia się talent p. Tyrowicza Ludwika. W wystawionych pracach graficznych ujawnia się duży rozmach w rysunku, barwie i światłocieniu. Śmiałymi pociągnięciami zamyka kształty bryły. Chęć szczerego i bezpośredniego wyrazu, indywidualny sposób ujmowania każdego motywu czy tematu – odgrywają u niego poważną rolę.

Z wystawionych wyróżniają się *Leśna droga* (744 – roulette), *Mimi* (744 – akwaforta) i *Autoportret* (746 – akwatinta).

Dużą kulturą malarską są przepojone prace p. Olpińskiego Kazimierza, zwłaszcza zawsze dobre w formie studia portretowe.

Wlastimil Hofman dał jeden tylko obraz, pt. *Śmieciarze*, który ze względu na doskonale oddane typy zasługuje na wyróżnienie.

Rzetelnie i z odczuciem studiuje morze p. Otton Borzemski. Usiłowania te ilustrują *Łodzie (Hel)* i *Morze wieczorem*, wykazując pogłębienie założeń malarskich.

Walorami barwy i dobrą kompozycją przemawiają obrazy p. Józefa Hornunga, *Kwitnące jabłonie* wykazują rezonans na delikatny ton w przyrodzie.

Studia architektoniczne p. Kirchner Józefiny wykonane z dużą precyzją i wnikliwością. *Portret kompozytora* ma zacięcie dekoracyjne tak w koncepcji, jak w barwie.

Prócz wymienionych wystawiają: pp. Doręgowski Edward (studia pejzażowe), Ćwikliński Zefir (pełne świeżości fragmenty), Czarnowska Aniela (św. Teresa i Madonna słabe, inne posiadają sporo zalet kolorystycznych), Łotocki Kazimierz (zawsze ujmujące studia architektury zabytkowej Lwowa), Nowotnowa Janina (wartościowe prace graficzne), Bednarski Jan (pejzaże i portrety), Erb Erno (impresjonistycznie traktowane fragmenty z Lublina), Brejter Waclaw (kwiaty i martwa natura), Freund Maksymilian, Gaik Andrzej, Harasimowicz Marceli (ładny kolorystycznie pejzaż), Hawel Julian (udatny portret szlachcica), wreszcie Kałuski Zygmunt, Gizbert Maria, Korblowa Eugenia, Kratochwila-Widymaska, Kuśmidrowicz Jan Kazimierz, Smolkówna Julia, Rosenfeld Kamila, Langerman Henryk i w. in.

Typem twórczości odbija jaskrawie od całości „lewe skrzydło”, a specjalnie sala mieszcząca dzieła takich artystów, jak Streng Henryk, Lille Ludwik, Janisch Jerzy i Hahn Otto.

Grupa tych artystów wystawia dzieła w duchu kierunków nowoczesnych.

Kubizm – formizm – najszersza abstrakcja – najskrajniejsza deformacja i konstruktywizm podały tu sobie zgodnie dłonie.

Obficie zasiloną obrazami wystawę ogólną dopełnia szereg rzeźb. W utworach p. Luny Drexlerówny szczególnie portrety są pełne siły i wyrazu.

P. Helena Ripplówna dała kilka naturalistycznych portretów – najudatniejszy dra Löwensteina. Z innych jej dzieł dobrą stylizacją wyróżniają się statuetki *Domokrąźca* i *Na targu*, wreszcie p. Zofia Baltarowicz-Dzielińska wystawiła wyróżniającą się sposobem ujęcia *Kompozycję* (głowa o trzech twarzach), która świadczy o dużym pędzie twórczym i własnych poszukiwaniach form.

Starannie urządzonej Salon uzupełniają bardzo estetycznie rozmieszczone eksponaty sztuki ludowej, którym niestety z powodu ograniczonych ram sprawozdania specjalnego omówienia poświęcić nie możemy.

# Kazimierz Majewski

## *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Salon Wiosenny 1930. II*

Do Związku X Artystów Plastyków należy także p. Józef Starzyński. Wystawił on szereg rzeźb w drzewie i gipsie. *Dziewczyna z maską* (379) to śmiała synteza kompozycyjna, pełna rytmu. Zwartość form i dobre komponowanie czuć w dwu dalszych pracach – *Osiół i Jacek* (381–382). Wszystkie formy wybitnie stylizowane. Duża kultura cechuje także inne prace.

Przystępując do wystawy ogólnej, najpierw omówię wystawy zbiorowe. P. Iwan Trusz dał studia olejne do cyklu *Łąki i pola*. Świetna technika, jaką dawno opanował artysta, pozwala mu z całą swobodą komponować impresjonistyczne pejzaże, pełne słońca. Nagrzane w słońcu piaszczyste ugory, wertepy pozbawione prawie wszelkiej zieleni, na których tylko gdzieniegdzie sterczy zamarłe w spiekocie drzewo, niekiedy stogi zboża samotnie stojące w polu, wystawione na skwar słońca – oto ośrodek zainteresowania artysty, który umiłował przyrodę i naprawdę umie ją odczuć. Tu i ówdzie widzimy krajobraz zimowy (714), zagrodę wiejską (729) lub pejzaż górski z cerkiewką (730). Wszędzie daje się wyczuwać ta sama nuta smutku i melancholii.

Ze wszech miar ciekawą jest twórczość p. Bruno Schulza. Prace jego zasługują na bliższą uwagę nie tylko ze względu na poważny wysiłek artystyczny, który je cechuje, ale także ikonografia ich stanowi bogaty materiał psychologiczny. Są to nieduże zresztą prace, wykonane tuszem i ołówkiem, lub samym ołówkiem, akwarelą oraz oryg. grafiką *cliché-verre*. Znakomity, śmiały rysunek, dobrze przemyślane kompozycje o niekiedy odrębnych założeniach formalnych – to naprawdę nie tylko technicznie rzetelne prace, ale bezsprzeczne dzieła sztuki. A poza tym? Te dziesiątki karłowatych, karykaturalnych postaci męskich, akty kobiece, takie kompozycje, jak *Bakchanalia* (644), *Pokusa* (657), *Wysprzedaż mężczyzn* (651), *Ogiery* (657) i cykl *Księga bałwochwalcza*, to dręczące artystę zagadnienia stosunku dwu płci, głębokie problemy psychologiczno-socjologiczne, stojące na pograniczu patologii seksualnej. Zapewne świadomym zamierzeniem artysty było silne zindywidualizowanie typów męskich, w przeciwieństwie do postaci kobiecych, przechodzących prawie w schemat; tępota i zmysłowość widnieje w ich twarzach. Akwarele tegoż artysty są na ogół słabe, zwłaszcza w kolorycie.



Poza tym jednak prace p. Schulza mają dużą wartość nie tylko dla historyka sztuki, ale i dla psychoanalityka.

Z całości wystawy wyodrębnia się swym poziomem grupa artystów reprezentujących nowe kierunki w malarstwie, „lewe skrzydło”. Niektórzy z artystów tej grupy wystawiali u nas niedawno jako zrzeszenie „Artes”. Prace ich na obecnej wystawie są na ogół utrzymane na tym samym poziomie, co poprzednio. P. Roman Sielski daje kubizujące kompozycje o żywym kolorycie, pełne uproszczeń. *Konie* (679) i *Przy linie* (682) uderzają widza grą zespołów barwnych. Plastycznie wydobyte postacie są jak gdyby zastygłe w ruchu. Silnie do tego artysty zbliżona jest w swych pracach p. Margit Reichówna. Soczyste barwy krajobrazu służą za tło dla kubizujących motywów architektonicznych (*Pejzaże* 605 i 606). *Dziewczynkę* (606a) nieco odmiennie kolorystycznie potraktowaną (zespoły barw zielonych) cechuje zaduma i smutek.

Prace olejne i gwasze p. Ludwika Lillego dobrze ilustrują tendencje pewnej grupy artystów, dla której zasadniczym postulatem artystycznym jest forma. Zestawienia brył, płaszczyzn i linii w przemyślane zespoły formalno-kolorystyczne pozwala osiągać szereg możliwości artystycznych. Prawda, że sztuka taka nie do wszystkich przemawia, niemniej jednak zaspokaja ona potrzeby artystyczne tych, którzy w każdym dziele sztuki nie doszukują się ikonografii mającej swój odpowiednik w świecie realnym, szukają natomiast umiejętnego rozwiązania problemów plastycznych. Nawet te prace p. Lillego, które nie przemawiają do nas barwami (a to rysunki: *Dwie figury z kapeluszem* [569] i *Kompozycja z figurą* [573]), tworzą dobrze przemyślaną całość.

P. H. Streng, który razem z p. O. Hahnem debiutował przed dwoma laty w salonach TPSP, daje dwie abstrakcyjne kompozycje (gwasz). Rozbita forma, dominujący kolor czerwony i specjalny sposób rzucania małych plam barwnych, kłócących się z sobą – oto punkty styczności p. Strenga z twórczością p. Janischa, którego nie wiadomo, czy świadomie naśladuje. Pozostałe prace olejne są stylem odmienne od gwaszów. Przy pomocy dobrze skomponowanych plam barwnych, silnego konturu i wydobywania bryłowości osiąga duże efekty artystyczne. Również p. Otto Hahn w pracach swych olejnych *Biały koń* (511) i *Winogrona* (512) główny nacisk kładzie, zresztą z powodzeniem, na stronę plastyczno-formalną.

Zespół barwnych pól, ujętych w mocne kontury, a co za tym idzie, bez jakiegokolwiek tonowania kolorystycznego, składa się na trzy gwasze (*Foire w Paryżu*, *Kompozycja* i *Kramik paryski*, nr 609–611) p. Aleksandra Riemera.

Również przekonywujące są tego artysty dwie kompozycje surrealistyczne (607–608) z walców i brył.

Przoduje w abstrakcyjnych pomysłach p. Jerzy Janisch. Białe sylwetki o czerwonych lub niebieskich twarzach na tle „pejzażu” (*Figury w pejzażu* [528]), dalej zespół plam barwnych, który nazywa się *Katedrą francuską* (527), wreszcie kompozycja, którą już sam artysta nazywa abstrakcyjną (528: bryła koloru wiśniowego

rzucona na szare tło) – oto dorobek artysty, niewątpliwie utalentowanego, ale do którego sztuki nie każdy łatwo się przekona, podobnie zresztą jak do całego „lewego skrzydła”.

„Gazeta Lwowska” 1930, nr 117 (22 maja), s. 3.

# Władysław Kozicki

## Z Salonu Wiosennego.

### (Wystawa ogólna: grafika i rzeźba. Lewe skrzydło)

Korzystnie przedstawia się w Salonie Wiosennym grafika.

P. Ludwik Tyrowicz ma już słuszenie ustaloną opinię jako dzielny grafik, opanowujący świetnie wszystkie techniki tej gałęzi sztuki, pełen fantazji i inwencji, grawitujący silnie do nowoczesnych ujęć tematu i formy. Z bardzo interesującą zbiorową wystawą graficzną wystąpił znany już z jednej z wystaw poprzednich p. Bruno Schulz. Artysta w swych rysunkach ołówkowych i tuszowych oraz w plan-szach wykonanych bardzo rzadko używaną techniką: *cliché-verre* (płyta szklana zamiast miedzianej i zastosowanie proceduru analogicznego do techniki fotograficznej) okazuje się poetą o fantazji bardzo żywej, pociągającej swym groteskowym zabarwieniem. Dzięki niej ilustruje z werwą i polotem swoje nienapisane poematy, w których albo w kształty satyryczno-karykaturalne ujmując życie burżuazyjne, albo zagłębia się w tajnie seksualnego opętania, nacechowane ropsowskim satanizmem. W jednym i drugim wypadku jest niebanalny i oryginalny. Uczennica p. Tyrowicza w zakresie grafiki, p. Janina Nowotnowa, wystawiła drzeworyty z wedytami architektonicznymi, tak delikatnymi w liniach, że często robią wrażenie akwaforty. Z dobrymi okazami grafiki wystąpili nadto pp. Kazimierz Łotocki, Józefa Kratochwila-Widomska, Kamila Rosenfeld (rysunki węglem) i Halina Szulcowa.

W dziale rzeźby reprezentowanej na wystawie ogólnej wysuwa się na czoło p. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, która w stylowym traktowaniu bryły zdaje się pozostawać pod korzystnym wpływem rzeźb p. Reichertówniej. Kompozycja w drzewie z trzema oryginalnie ugrupowanymi głowami przedstawia się jako ciekawe studium wyrazu. Naturalizm, czasem impresjonizm, jest na ogół cechą rzeźb p. Luny Drexlerówniej. Tam, gdzie przychodzi do głosu stylizacja, jak w *Św. Jerzym*, wzrastają wartości artystyczne. *Św. Michał* z gipsu zyskałby na przetransponowaniu go na drzewo. *Kazanie Chrystusa*, kompozycja na wielką miarę zakrojona, z sugestywną gestyką i starannie przeprowadzoną gradacją,

wyszła z kręgu pojęć malarskich raczej niż rzeźbiarskich. P. Helena Ripplówna swoim naturalistycznym ujmowaniem bryły i chwytaniem fotograficznego podobieństwa (portret dra Löwensteina) dowiodła osiągnięcia pierwszego stopnia rzeźbiarskiego rozwoju. Nieco dalej poszła w płaszczyznowo traktowanych figurkach żebraków i domokrząźców.

Wreszcie „lewe skrzydło”. Po nużącym i nieraz nudnym oglądaniu poprawności i przeciętności passeistycznych w innych salach – dobrze jest tu... odpocząć. Jedni patrzą na te rewolucjonizmy, które już od dawna zyskały u nas prawo obywatelstwa (oglądamy je od r. 1913), z fachowym zainteresowaniem, inni z ciekawością, jaką budzą eksponaty w muzeum osobliwości, niektórzy pokpiwają, ten i ów z lekka się oburzy, ale wszyscy odpoczywają. Wśród tych ekscentryków spotykamy kilku starych znajomych. Dawno już nie oglądałem prac p. Ludwika Lilliego. Gdy go widziałem po raz ostatni, malował bardzo plastycznie najprostsze przedmioty (fłaszki, słoiki) w duchu niemieckiego postekspresjonizmu. Obecnie poszedł o krok dalej i stał się ortodoksyjnym konstruktywistą spod znaku Fernanda Légera. Czuje się teraz dobrze w świecie gładko, czystymi barwami zamalowanych geometrycznych płaszczyzn, w świecie form prostolinijnych i antropoidalnych manekinów, uformowanych z rur i blachy. W swojej czci dla Légera posuwa się może odrobinę za daleko, bo przejmuje od niego nie tylko zasadę, ale i szczegóły. Jego ludzie rurowaci wywodzą swój ród od *Femme assise* Légera z r. 1925. P. Lille przełożył tylko jego drzewo na blachę. Inna, mechaniczna strona twórczości Légera stała się źródłem natchnień p. Aleksandra Riemera. Jedna z jego kompozycji surrealistycznych przypomina z daleka maszynkę do siekania mięsa. Posługuje się nadto elementami kowadłek, siodełek i formacyj koralowych, do których mógł dać impuls Szwajcar Paul Klee swymi motywami z dziedziny fauny i flory morskiej. Cel, który określa francuski termin *nettoyage de l'œil*, jest tu oczywiście osiągnięty. Oko istotnie wypoczywa. P. Henryk Streng jest również pod czarem sztuki Légera, którego eksploatuje na potęgę. Piękny granatowy liść, który przyciąga oko w jego *Kompozycji lirycznej*, odnajduję w rysunku Légera z 1928: *La feuille de houx*, i w jego kompozycji z tegoż roku: *Les deux fusils*. Niemianowany twór czerwony, przypominający płuca, w jego *Kompozycji romantycznej* figuruje jako włosy kobiece w *Nature morte* Légera z 1927. *Głowa ze śliwką* pochodzi z rysunku *Femme tenant une boule* francuskiego artysty, który zapłodnił też kompozycje p. Ottona Hahna, wyglądające jak naturalistyczne odtworzenie prymitywnych zabawek z drzewa. Cętki i plamki p. Strenga w jego gwaszach odnaleźć można również w produkcji paryskiej awangardy, np. u Amerykanina Man Raya w jego kompozycji *Filtre*. Zaletą p. Strenga jest to, że umie przyjemnie zestawiać kolory.

Najbardziej utalentowanym artystą „lewego skrzydła” zdaje się być p. Jerzy Janisch. Jego kompozycje abstrakcyjne, wystawione obecnie, są znacznie dojrzalsze od tych, które widzieliśmy na wystawie grupy „Artes”. Posiada on wybitny talent kolorystyczny: jego kontrastowanie szarpanych, nerwowych plam z gład-

kimi płaszczyznami, powleczoneymi nasyconymi kolorami, daje wyniki bardzo korzystne. Wizja katedry francuskiej pomimo pozornej abstrakcyjnej dziwaczności tłumaczy się logicznie jako reprodukcja kolorystyczna wspomnienia pozostającego w pamięci malarza. *Figury w pejzażu* prócz zalet kolorytu mają także dużą widmową nastrojowość. J. Janisch jest wyczulony na punkcie oryginalności. Istotnie – o ile mogłem stwierdzić, nie naśladuje nikogo, czym dodatnio różni się od swych kolegów z lewicy, niewolniczo zapatrzonych w Paryż.

Inni artyści, zgrupowani w dwu salkach przyległych, są lewicowcami umiarkowanymi. P. Margit Reichówna w swych pejzażach i portretach lekko tylko deformuje kształty, zanurzając je w barwach lśniących, które niuansuje, przeprowadzając je przez rozmaite ich walory. Podobnej, ale nieco grubszej faktury używa p. Roman Sielski, który na tle pejzażów o soczystej zieleni rozsiewa silnie zdeformowane, jakby z waty zrobione postacie koni i półnagich ludzi. P. Emil Kunke, uwolniwszy swoje postacie od dawnej szpilkowej ostrości kończyn, śpiewa dalej swoje archaiczno-romantyczne ballady o pasterzach i kuglarzach. P. Henryk Langerman z pasją rzuca na płótno smugi kolorystyczne, z których w sposób będący dalekim echem Pautscha wydobywa rodzajowe sceny ludowe.

W westybulu wystawiono, dzięki staraniom „Patronatu Przemysłu Ludowego we Lwowie”, bardzo piękne pokuckie malowanki na szkle, kilimy zakopiańskie, kosowskie i lwowskie, tkaniny warszawskie i podlaskie, hafty kaszubskie, ceramikę bolimowską, kaszubską i huculską i inne dzieła ludowej sztuki stosowanej.

## pozycja 31.

L w o w s k i S a l o n W i o s e n n y został otwarty w niedzielę 4 maja w salach Pałacu Sztuki na placu Targów Wschodnich. Pałac ten nazywać się ma prawo (niestety!) Pałacem Sztuki tylko na wiosnę, w końcu lipca przechodzi na własność Targów Wschodnich: zarząd miasta nie zawahał się zedrzeć napis na frontonie pałacu „sztuce polskiej”, napis, który tam tkwił od r. 1894, tj. od czasu Powszechnej Wystawy Krajowej. Wszelkie starania niezmordowanego Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych o cofnięcie tego szkodliwego zarządzenia prezydium miasta rozbijają się o brak rozumienia wartości sztuki w życiu; zlikwidowano dawną radę miejską, wprowadzono komisarza, nic się nie zmieniło. Lwów oficjalny sztuki nie potrzebuje i wykreślił ją z programu swoich zainteresowań. Toteż z tym większym podziwem i sympatią należy oceniać bohaterskie wysiłki lwowskiego T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych, by nie dopuścić do zupełnego zaniku artystycznej kultury Lwowa.

Otwarcie odbyło się uroczyście, poprzedzone piękną przemową prof. dr. Władysława Kozickiego. Wystawa obejmuje prace prawie wyłącznie lwowskich artystów i dzieli się na dwie grupy: wystawę lwowskiego Związku Artystów Plastyków i tzw. wystawę ogólną, czyli wystawę prac artystów niestowarzyszonych.

Pośmiertną wystawę zbiorową uczczono słusznie pamięć przedwcześnie zgasłej lwowskiej malarki Anny Harland-Zajączkowskiej. Zgromadzono 113 obrazów i szkiców olejnych, nadto gwasze, akwarele, rysunki, zdobniczą grafikę książkową, pomysły na kilimy i hafty, wreszcie rysunki szkolne uczennic Zmarłej (Gimn. Państw. im. Królowej Jadwigi we Lwowie). W ten sposób mamy możliwość wszechstronnej oceny jej talentu oraz różnorodności jej zainteresowań, możemy też śledzić jej rozwój artystyczny od naturalistycznych studiów, robionych pod wpływem monachijskiej szkoły, aż do stylu ostatniego, który ujmuje rzeczywistość w szerokie, syntetycznie uproszczone i stylizowane płaszczyzny i w koloryt o barwach gładkich, nasyconych, lśniących jak emalia. Nadaje to pejzażom artystki (głównie z południowej Słowiańszczyzny, z Francji i Turcji) miłą fantastykę baśniową, a portretom, wśród których celuje zwłaszcza portret męża i prof. Rosena, swoisty idealizm, transponujący elementy podobieństwa i wyrazu na walory dekoracyjne.

Zmysł dekoracyjny zaznacza się również dodatnio w licznych ozdobach książkowych i ilustracjach, zwłaszcza do *Ptaków* Arystofanesa w przekładzie Jedlicza i do *Odysei* w przekładzie Wittlina, a także w adresach honorowych dla Focha, Przybyszewskiego, ks. J. Lubomirskiego i innych, jak niemniej w pełnych smaku zawsze projektach ozdobnych tkanin.

Wśród artystów zrzeszonych w Związku Artystów Plastyków największą kolekcję prac wystawił Paweł Gajewski. Część obrazów, malowanych z dużym temperamentem, należy do obrazów naturalistycznych. Są to przeważnie akty kobiece, muskularne, jędrne, energicznie modelowane, brunatne w kolorze. W drugiej grupie swych obrazów artysta odwraca się od naturalizmu, szuka elementów konstrukcyjnych, archaizuje i upraszcza formę. W cyklu projektów na konkurs dekoracji sali sejmowej w Warszawie usiłuje rozwiązać problem monumentalnej dekoracji.

Maria Wodzicka dała szereg obrazów o tematach huculskich, malowanych w duchu neoklasycyzmu.

Architekt Zygmunt Harland debiutuje jako rzeźbiarz dwoma portretami kobiecymi; są to zgrabne statuetki, cięte w drzewie i polichromowane. Poza tym wystawił szereg prac z zakresu przemysłu artystycznego (ceramika, toczone patery na owoce, puchary, grafika książkowa).

Marcin Kitz daje pełne życia, choć powierzchowne notatki z życia kresowych miasteczek, Józef Pieniążek przedstawia piękno i sentyment kościołów drewnianych Orawy i Spiszu (olejne i akwarelowe studia), tudzież architekturę „Starej Bydgoszczy” w tece akwafort. Pomysłowy kalendarz z ilustracjami przysłów ludowych dał w drzeworycie Władysław Żurawski.

Rzeźbę przedstawia Janina Reichertówna i Józef Starzyński.

W wystawie tzw. ogólnej biorą udział: Iwan Trusz (kolekcja trzydziestu kilku prac pt. *Łąki i pola*), Bronisława Rychter-Janowska, Zofia Albinowska-Minkiewiczowa, Maria Giźbert, Józefa Kirchner, Leon Getz, Zygmunt Kałuski, J. Kuśmidrowicz, St. Kopystyński, Julia Smolkówna, M. Pobisz, Zefir Ćwikliński, Aniela Czarnowska, F. Mroziński, M. Harasimowicz, Bednarski, Borzemski, Erb, Freund, Frisch, Hornung, Pikor, Wasilkowski, Rutkowski.

Wystawia i W. Hofman (*Śmieciarze*). Dalej mamy K. Olpińskiego, H. Lang, J. Chudzikowską, Korbłową, Hawła itd.

Od tej grupy odcina się mała grupa młodych artystów, którzy uwzględniają prądy nowsze: Mieczysław Wysocki w portretach interesuje werwą i rasowym temperamentem malarskim. Należy tu dalej Andrzej Gaik, Janusz Janowski, Stanisław Teisseyre i Waław Brejter.

Zbiór prac graficznych dał Ludwik Tyrowicz; Bruno Schulz dał kolekcję rysunków i grafiki odbijanej na płytach szklanych, interesujące ilustracje, nacechowane ropsowskim satanizmem. Poza tym Janina Nowotnowa (drzeworyty), Kazimierz Łotocki, Józefa Kratochwila-Widymska, Halina Szulcowa i Kamila Rosenfeld (rysunki węglem).

Rzeźby wystawiły trzy panie: Zofia Baltarowicz-Dzielińska, Luna Drexlerówna i Helena Ripplówna.

Jest i „lewe skrzydło”: Ludwik Lille wystawił szereg prac konstrukcyjnych, robionych pod wpływem Légera. Pod tym samym wpływem pozostaje Aleksander Riemer i Henryk Streng. Najbardziej samodzielny z tej grupy jest Jerzy Janisch, okazujący talent kolorystyczny. W grupie tej zanotować jeszcze należy Margit Reichówną, Romana Sielskiego, Emila Kunkego, Henryka Langermana.

W westybulu wystawiono pokuckie malowanki na szkle, kilimy zakopiańskie, kosowskie i lwowskie, tkaniny warszawskie i podlaskie, hafty kaszubskie i huculskie itd. Dział ten zorganizował „Patronat Przemysłu Ludowego we Lwowie”.

Całość wystawy, choć o poziomie niezbyt wysokim, świadczy chlubnie, jak zaznaczyliśmy wyżej, o wysiłkach Dyrekcji T-wa Przyj. Sztuk Pięknych, by kulturę Lwowa, mającą tak piękne tradycje, utrzymać i dalej rozwijać.



pozycja 32.

## ***Niezwykła impreza artystyczna w Truskawcu***

Jak się dowiadujemy, zostanie w najbliższych dniach otwarta wystawa obrazów i grafik Brunona Schulza w sali Klubu Zdrojowego w Truskawcu.

Niedawno odbyta zbiorowa wystawa Schulza w Salonie Wiosennym we Lwowie okazała na nowo świetny talent tego wybitnego grafika, o czym świadczyły entuzjastyczne głosy całej bez wyjątku prasy lwowskiej.

Dowodem odniesionego sukcesu jest fakt, że Galeria Narodowa m. Lwowa zakupiła dla swoich zbiorów dwa obrazy tego artysty.

Miłośnicy sztuki będą mieli sposobność zapoznania się z twórczością tego niepospolitego talentu.

Z okazji zapowiedzianej wystawy zastrzegamy sobie na później bliższe omówienie w ramach felietonu tego niezwykłego i w sztuce polskiej odosobnionego zjawiska, jakim jest demoniczna twórczość Brunona Schulza.

„Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski” 1930, nr 15 (28 czerwca), s. 5.

## [Debora Vogel] *Bruno Schulz*

B. Schulz urodził się w Drohobyczu. Jest niemalże samoukiem. Przede wszystkim jako grafik – Schulz posługuje się również techniką farb olejnych i akwarelą. Prace graficzne wykonuje na szkle, w rzadko używanej technice *cliché-verre*.

Należy do grona malarzy, którzy operują elementami brzydoty i komizmu, uwypuklając to, co demoniczne i niekształtne, groteskę życia. Do tego grona należą także: Goya, Bosch, Rops, a z dzisiejszych – Dix albo Grosz. Ta grupa artystów mieści się w określonym wymiarze ponad kierunkami w sztuce i stanowi awangardę każdego z nich, tak jak sama groteska, która składa się – w swoim malarskim wyrazie – z deformacji.

Główny temat Schulza – to demoniczność w sferze erotyki. Nawet zakres tematów związanych z czasami mesjańskimi jest obrazowany erotycznie. Tamta z lekka literacka zawartość operuje kontrastem kobiecego piękna (które czasami jest melancholijne, a niekiedy znów wzbudza pożądanie) i komicznej szpetoty mężczyzny. Demoniczność tej relacji opiera się na żalostnej podrzędności mężczyzny, który zdaje sobie sprawę ze swojej niższości wobec kobiety. Owa relacja ubóstwienia jest rodzajem ugody, utrzymania równowagi w artystycznym napięciu pomiędzy pięknem i brzydotą.

Środki wyrazu: brak wyszczególnionych personalnych cech poszczególnych ciał i twarzy, co sprawia, że ludzie jawią się nie jako indywidua, lecz jako przedstawiciele gatunku, *sexusu*; z jednej strony symbol zwycięskiej zmysłowości, przedstawianej melodyjnie pociągniętą, silną linią kobiecego ciała; z drugiej strony podrzędność istoty, przedstawiana w komicznym pomniejszeniu zwyczajowych proporcji ciała i z zakrzywionym konturem lemurzej gęby mężczyzny.

Ta technika przypomina wyraźne prowadzenie linii i zdecydowaną delikatność Rembrandta.

Przełożył Adam Stepnowski

## pozycja 34.

Wystawa Brunona Schulza i Joachima Kahanego w Truskawcu już została otwarta i wzbudziła olbrzymie zainteresowanie w szerszych kołach kuracjuszków. Wystawa znalazła gościnę w Sali Zdrojowej i cieszy się wielką frekwencją.

„Chwila” 1930, nr 4056 (11 lipca), s. 13 (dział: „Kronika”).

pozycja 35.

## ***Drugi numer czasopisma „Cusztajer”***

Ukazał się drugi numer żydowskiego czasopisma literacko-artystycznego „Cusztajer” o bogatej treści beletrystycznej i krytycznej. Numer ten zawiera wiersze i nowele Racheli Korn, I.A. Liskiego, I. Aschendorfa, Ch. Bursztyna, B. Schnapera, H. Katza, Debory Vogel, H. Webera, N. Bomsego, I.Z. Lewinsona, Sz.J. Imbera, M. Neugröschla, J. Schudricha, I. Kantora i I. Frenkla, szkice i artykuły dr D. Voglównej, Racheli Auerbach, J. Falka i N. Weiniga. Ponadto artykuł H. Safrina o stanisławowskim „Goldfadenie”, rubrykę „Ze świata artystycznego” i in. oraz reprodukcje obrazów B. Schulza i M. Feuerringa i portretów artystów „trupy wileńskiej” F. Kleinmana. Całość, wydana bardzo starannie, robi miłe estetyczne wrażenie. Cena egzemplarza 1,50 zł. Do nabycia w biurach sprzedaży dzienników i księgarniach. Adres redakcji i administracji: „Cusztajer”, Lwów, św. Marcina 26. PKO 154.472.

„Chwila” 1930, nr 4065 (20 lipca), s. 14 (dział: „Kronika”); „Chwila” 1930, nr 4072 (27 lipca), s. 15 (dział: „Kronika”).

pozycja 36.

## ***Wystawa prac art. metalopl. J. Kahanego i art. mal. Brunona Schulza w Truskawcu***

W salach Klubu Zdrojowego w Truskawcu otwarta została wystawa prac metaloplastycznych znanego artysty Joachima Kahanego, wykonanych w mosiądzu, miedzi i srebrze. Prace te, znane w całej Polsce z swoich specyficznych starych tematów i piękna wykonawczego, wywołały też wielkie zainteresowanie w Truskawcu, gdzie liczne prace zostały zakupione.

Nie mniejszą popularnością cieszą się przepiękne w koncepcji i rysunku prace cenionego artysty malarza i grafika Brunona Schulza, który niedawno na wystawie lwowskiej zyskał pełne uznanie krytyki i miłośników.

W ten sposób połączona wystawa dwu artystów w Truskawcu ze względu na wysoki poziom ze wszech miar godną jest zwiedzenia. Jest otwarta codziennie bez przerwy od 10 rano do 6 wieczór. Wstęp wolny.

„Chwila” 1930, nr 4072 (27 lipca), s. 15 (dział: „Kronika”).

## pozycja 37.

Wystawa prac art. metalopl. J. Kahanego i art. mal. B. Schulza w Truskawcu, otwarta niedawno w salach kasyna zdrojowego, będzie dostępna dla publiczności przez czas krótki. Spodziewać się należy, że w tym ostatnim tygodniu najszersza publiczność zechce jeszcze skorzystać z możliwości zapoznania się z pracami obu cenionych i powszechnym uznaniem cieszących się artystów. Wstęp na wystawę wolny.

„Chwila” 1930, nr 4090 (14 sierpnia), s. 13 (dział: „Kronika”).

pozycja 38.

## *Z wystawy Schulza i Kahanego*

Otwarta niedawno w sali Klubu Zdrojowego w Truskawcu wystawa grafik Brunona Schulza cieszy się wielkim powodzeniem. Wysoki poziom obrazów i grafik tego artysty usprawiedliwia w zupełności opinię pewnego wybitnego krytyka, który zaliczył Schulza do jednego z „najsztudniejszych grafików współczesnej Polski”.

Nową atrakcją powyższej wystawy stanowi kolekcja świetnych metaloplastyk J. Kahanego. Znakomity ten rzeźbiarz przynosi tym razem szereg wspaniałych, pełnych charakteru głów, wybijanych w mosiądzu i kunsztownie patynowanych.

Zainteresowanie publiczności jest wielkie. Ze względu na krótki jeszcze czas trwania wystawy wskazany jest pośpieszyć się z odwiedzeniem tej interesującej wystawy, przy czym podnieść należy stosunkowo niskie ceny eksponatów.

„Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski” 1930, nr 22 (20 sierpnia), s. 6 (dział: „Kronika truskawiecka”).

Zob. A. Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila” 1929, nr 3740 (21 sierpnia), s. 5. [poz. 21].

# Jan Kleczyński

## *Wrażenia artystyczne z Truskawca*

*Widok na Borysław – Muzeum w Pomiarkach – Wystawa dzieł J. Kahanego  
i B. Schulza w Klubie*

Wrażenia z Truskawca mogą dotyczyć nie tylko kwestii kuracyjnych. Kto zechciał, znajdował tam sztukę lub twory ludzkie tak potężne w swej wspaniałości lub tak precyzyjne, że aż piękne.

Wszyscy kuracjusze znają ulubiony spacer na Horodyszczce, skąd wieczorem roztacza się nieporównany widok na Borysław. Kto by tego spaceru zaniechał, żałowałby całe życie. Szczególniej dobrze jest wyjechać na Horodyszczce główną drogą i tam, osiągnąwszy punkt najwyższy, spojrzeć i zadrzeć z zachwytu.

Co do mnie, nic równego jeszcze nie widziałem. Była pełnia księżycy. Na niebie snuł się przez cały horyzont prześliczny wał obłoków lekkich jak puch. A pod nim? – wyobraźcie sobie górę światła, żółtych, czerwonych, białych, wielkich i małych, jakby olbrzymi port piętrami wylaniający się z morza świerków na tle ciemnego szafiru nieba, port usłany latarniami wszelkich odcieni, port żyjący niesłychanie intensywnym życiem i wydający z siebie głuchy pomruk nieustającej rytmicznej pracy. Tysiące i tysiące światła roztacza się nie tylko na wielkiej, szerokiej i wysokiej górze na wprost nas, ale także kilometrami bliższy po sąsiednich zboczach wzdłuż, dalej, niż sięga oko.

Czarodziejskie objawienie pracy ludzkiej, gwiazdy powiększone dziesięciokrotnie, które z dalekich wędrówek niebieskich spłynęły na ziemię i obsiadły góry i daleką długą dolinę – ucieleśniony symbol olbrzymich bogactw ziemnych, które ogień w sobie niosąc, zdają się same świecić w szybach wiertniczych.

To są nasze skarby bezcenne, nafta i jej przemysły, oś życia ekonomicznego i politycznego dzisiejszego życia, potęga dzisiejsza i przyszła.

Przechodząc od tego ogromu do rzeczy misternie pięknych, doznajemy prawdziwej radości artystycznej, zwiedzając istniejące zaledwie od lat dwóch muzeum truskawieckie na Pomiarkach, gdzie poza tym urządzono całkiem nowożytną plażę nad sztucznym jeziorkiem wody solankowej, zasilanej z bogatych źródeł.

Muzeum jest niewielkie, składa się z kilku pokoiów, ale obejmuje wszystko, co tylko da się powiedzieć o przebogatej ziemi okolicznej.



Z uczoną znajomością rzeczy zebrano tam okazy minerałów, objaśniono je związłymi napisami, podano okazy flory i fauny miejscowej, a wszystko to otoczono troskliwością i precyzją taką, że ptaki (nadzwyczaj bogaty zbiór) wydają się jak żywe, zwierzęta czają się lub oglądają niespokojnie, a mamy przy tym pokaz ich gniazd i nor, w których żyją. Nowością dla nas są tam dzikie koty (niektóre w połączeniu z rysiami), które stają się na wolności stworzeniami niebezpiecznymi, dalekimi od domowych w charakterze.

Ale jest także w Truskawcu wystawa dzieł sztuki. W gmachu klubowym wystawiono utwory rzeźbiarskie J. Kahanego i rysunków tuszem, akwafort i obrazów olejnych B. Schulza.

J. Kahane znany już jest w Warszawie ze swych płaskorzeźb kutych w metalu. Obfity ich zbiór na wystawie truskawieckiej daje poznać bliżej ten talent wybitnie dekoracyjny, który czuje się jednak równie dobrze w portretach, pełnych subtelności psychologicznych. Technika młodego artysty zmienia się w miarę stawianych sobie coraz to nowych zagadnień. Obecnie artysta skłania się ku szerokim, lśniącym w metalu płaszczynom, dającym efekty kolorystyczne nawet bez patyny, której mnóstwo rodzajów stanowi jego tajemnicę.

J. Kahane ur. się w r. 1890 w Małopolsce, szkołę średnią ukończył w Tarnopolu, następnie zaś kształcił się w architekturze i plastyce we Lwowie, Wiedniu, Budapeszcie i Bukareszcie. Specjalnością artysty jest metaloplastyka.

Prace B. Schulza, młodego artysty, który ur. się w Drohobyczu, a kształcił we Lwowie, odznaczają się szczerością graniczącą z naiwnością bezpośredniego uczucia. Rysunki młodego artysty kreślone są dłonią doświadczoną, którą chwilkami porywają tendencje ekspresjonistycznych lekkich deformacji. Fantazja artysty obraca się w kole demonizmu kobiety, pojmowanej nieraz na tle wpływów Ropsa. Są to jednak echa dalekie. Koncepcje artysty są samodzielne, technika czasem jeszcze twardawa, poczucie kolorystyki światła duże.

# Debora Vogel

## *Bruno Schulz*

Bruno Schulz, żydowski grafik i rysownik, należy do artystów, którzy w pewnym sensie stoją ponad zmiennymi kierunkami w sztuce, zajmują się bowiem stale aktualnym, nigdy niestarzejącym się elementem malarstwa: groteską. To, co jest groteskowe, pozostaje zawsze aktualne, podobnie jak owe proste elementy, z których się składa tragizm i komizm rzeczy. Groteska utrzymuje w równowadze te dwie strony życia: przedstawia tragizm, który zawiera się w komicznej nieistotności rzeczy.

Widziana od strony formy, groteska – pisana, rysowana czy tańczona – objawia pewien rodzaj deformacji otaczającego nas świata, do którego nawykliśmy. Podkreśla charakterystyczne cechy rzeczy, które oto ukazują się nam przejaskrawione na tle utajonego otoczenia. Do tej samej grupy artystów należą: Goya, Bosch, Rops, a z żyjących Schulz, Dix i Grosz.

Schulz operuje kalectwem i chorobą, znamionami, które same w sobie odbiera się jako deformację. Brzydota koncentruje się dla niego w ciele męskim. W rysunkach wciąż spotykamy wydłużone fizjonomie podobne do małp lub do psów, z oczami zapadłymi w głąb; proporcje ciała są zakłócone i odmienione, skarłałe albo wąskie i płaskie aż do przezroczystości.

Czasami przykłada większą wagę do komicznej strony poczwary, a groteska ociera się o artystyczny *genre* karykatury.

Komizm owych poczwaw podkreślony jest dodatkowo kontrastem, który artysta skupia w ciałach kobiet. Jako tło dla tych męskich, groteskowo zniekształconych masek występują zawsze kobiety. W nich kształtuje się diametralne przeciwieństwo: piękność, która przechodzi wszystkie stopnie, od podobnej kwiatu, niczym piękno samo w sobie, przestraszone dojrzałą bujnością własnej urody – aż do demonicznie rozpasanej cielesności. Być może ten kontrast jest literackim warunkiem technicznych i formalnych wartości tych kompozycji.

Schulz podejmował następujące tematy: *Xięga bałwochwalcza* (18 rycin), *Spotkanie*, *Chora rodzina*, *Rewolucja w mieście*, *Karły*, *Czasy Mesjasza* – wszystkie w niezliczonych wariantach; wszystkie – warianty tego samego tematu: skończona doskonałość kobiety w obliczu męskiego podziwu. Także w *Czasach Mesjasza* występują podobni do karłów pokurczeni mężczyźni i uskrzydłone fantastyczne

kobiety, które w głębokich powozach, nagie, przejeżdżają ulicami miasta. Niemal zawsze u Schulza miasto służy jako sztafaż, tło wszystkich zdarzeń.

Schulz jest przede wszystkim grafikiem i rysownikiem, ale czasem uprawia też malarstwo olejne i akwarele. Technika jego prac graficznych przypomina technikę Rembrandta. W cyklu *Xigga bałwochwalcza* posłużył się bardzo rzadko używaną techniką *cliché-verre*, która polega na rytowaniu na powleczonej żelatiną szklanej kliszy i wymaga wielkiej uwagi i zręczności w prowadzeniu rylca.

Na koniec kilka szczegółów z życia artysty. Żyje w odosobnieniu w niewielkim polskim mieście prowincjonalnym, wystawia rzadko i jest bardzo pozytywnie przyjmowany przez krytykę. Píše również swoistą prozę poetycką i także w niej daje wyraz swemu zmysłowi groteski i swej odmienności, tendencji do przejaśkrawień i zmian proporcji rzeczy.

Przełożyła Anna Węgleńska

„Judisk tidskrift” (Stockholm) 1930, nr 3 (listopad), s. 224–226.

## *Nowa grupa literacka*

Powstał w Warszawie Zespół Literacki „Przedmieście”. Zespół ten ma na celu stworzenie zbiorowego warsztatu pracy literackiej i wywalczenie sobie zarówno swojej własnej metody, jak i nowych form zbiorowego tworzenia.

Terenem pracy literackiej Zespołu są przedmieścia miast polskich, a wynikiem tej pracy będzie wydawnictwo *Przedmieście polskie*. Wydawnictwo to obejmować będzie szereg reportaży, opisów, utworów nowelistycznych itd., odtwarzających wszystkie dziedziny życia ludzkiego na przedmieściu.

Praca literacka każdego z członków Zespołu opierać się będzie przede wszystkim na obserwacji własnej, przy czym szczególną troską, niejako obowiązkiem autora będzie wierne zachowanie wrodzonej wymowy oglądanych przezeń zjawisk.

Założycielami Zespołu Literackiego „Przedmieście” są: Helena Boguszevska, Jerzy Kornacki, Władysław Kowalski, Gustaw Morcinek, Kazimiera Muszałówna, Zofia Nałkowska, Adolf Rudnicki i Bruno Schulz.

W najbliższym czasie tygodnik „Epoka” rozpocznie druk prac Zespołu „Przedmieście”.

## ***Nowa grupa literacka w Polsce***

W Warszawie powstał Zespół Literacki „Przedmieście”. Zespół ten ma na celu stworzenie zbiorowego warsztatu pracy literackiej i wywalczenie sobie zarówno swojej własnej metody, jak i nowych form zbiorowego tworzenia. Terenem pracy literackiej Zespołu są przedmieścia miast polskich, a wynikiem tej pracy będzie wydawnictwo *Przedmieście Polski*. Wydawnictwo to obejmować będzie szereg reportaży, opisów, utworów nowelistycznych itd., odtwarzających wszystkie dziedziny życia ludzkiego na przedmieściu. Praca literacka każdego z członków Zespołu opierać się będzie przede wszystkim na obserwacji własnej, przy czym szczególną troską, niejako obowiązkiem autora będzie wierne zachowanie wrodzonej wymowy oglądanych przezeń zjawisk. Założycielami Zespołu Literackiego „Przedmieście” są: Helena Boguszewska, Jerzy Kornacki, Władysław Kowalski, Gustaw Morcinek, Kazimiera Muszałówna, Zofia Nałkowska, Adolf Rudnicki i Bruno Schulz.

## pozycja 43.

W najbliższych dniach ukaże się w druku nakładem „Roju” powieść drohoby-  
czanina Brunona Schulza pt. *Sklepy cynamonowe*. Bruno Schulz, którego prace  
malarskie wzbudziły siłą swej wizyjności przed kilku laty ogromne zaintereso-  
wanie, okazał się też oryginalnym, dojrzałym talentem pisarskim. W sferach  
literackich Warszawy powieść tę uważają za najciekawsze zjawisko sezonu lite-  
rackiego. Z zezwoleniem autora przynosimy fragment tej powieści.

Przypis redakcji (podpisany: P.R.) do: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, „Chwila” 1933, nr 5284 (7 grudnia), s. 5.

pozycja 44.

## *Zamierzenia wydawnicze (fragment)*

[...]

W nakładzie „Roju” ukażą się w dniach najbliższych: Gojawiczyńskiej *Ziemia Elżbiety*, Irzykowskiego *Słoń wśród porcelany*, Meissnera *Latający diabeł*, Nowaczyńskiego *Tylko dla kobiet*, Parandowskiego *Odwiedziny i spotkania*, Pia-seckiego *Prosto z mostu*, Antoniego Sobańskiego *Cywil w Berlinie*, Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe*, Kazimierza Zdziechowskiego *Podzwonne*.

[...]

„Wiadomości Literackie” 1933, nr 54 (17 grudnia), s. 6.

pozycja 45.

## *Tydzień bibliograficzny* *(fragment)*

[...]

Debiut pisarski wysoce utalentowanego autora. Rzecz składa się z następujących rozdziałów: *Sierpień*, *Nawiedzenie*, *Ptaki*, *Manekiny*, *Nemrod*, *Pan*, *Pan Karol*, *Sklepy cynamonowe*, *Ulica Krokodyli*, *Karakony*, *Wichura*, *Noc wielkiego sezonu*. Rozdział *Ptaki* był drukowany w nr. 523 „Wiadomości Literackich”.

[...]

„Wiadomości Literackie” 1933, nr 55 (24 grudnia), s. 27.



## pozycja 46.

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

B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1934 [1933] (skrzydełko obwoluty).

pozycja 47.

## ***Nasza ankieta. Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1933? (fragment)***

[...]

**Zofia Nałkowska, Warszawa**

**Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe***

Jest to także książka najdziwniejsza, jaką czytałam w tym czasie. Na materiale najprostszym i najuboższym, na małym wycinku żałosnego życia drobnych ludzi, przeprowadza autor tej powieści eksperymenty dotyczące najbardziej niepokojących, groźnych i zawikłanych, najgłębiej w ciemności biologii sięgających spraw człowieczych. Ciasne zakamarki podwórzy i małomiejskich ogrodów, zgniecione tylnymi ścianami szop i fabryk, kipią tropikalnym zgęszczeniem i ciśnieniem życia, tajemniczą esencją natury. Ludzie, poplątani i pomieszani ze sobą i ze światem, z roślinami, zwierzętami, z ulicami i wnękami domów, w jakiejś groteskowej i patetycznej męce zmagają się i układają ze swym niepokojem istnienia. Styl tej książki naświetla i przegląda rzeczywistość jakby na wylot, ukazuje ją zdeformowaną i prawdziwą, jak tkanekę pod mikroskopem – prawdziwością spotęgowaną i groźną. Książka niezmiernie interesująca, do której wraca się po wciąż nowe zdziwienia, którą się czyta na nowo w różnych kierunkach, na różnych głębokościach.

[...]

„ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 1, dodatek „ABC”, nr 1 (1 stycznia), s. 2.

pozycja 48.

# Adam Grzymała-Siedlecki

## *Etiudy planetnicze*

Pojawiła się książka autora dotychczas w literaturze naszej niewystępującego bodaj: *Sklepy cynamonowe*, zbiór nowel Brunona Schulza. Wydawca książki wyraża się o niej w sposób następujący:

„Rzadko się zdarza w literaturze, by nowy, nieznany pisarz wystąpił z dziełem tak artystycznie skończonym, tak dojrzałym i świadomym pełni sił twórczych, jak *Sklepy cynamonowe* Schulza. Książka ta jest rewelacją niezwykle ciekawego i indywidualnego talentu, któremu podobnych trudno by szukać w całej literaturze współczesnej”.

No tak, to jest opinia nakładcy, a zdanie zainteresowanego zawsze musi mieć coś z nieśmiertelnej opinii szambelana Jowialskiego: „sam powiedział, że ma rozum”. Ale *Sklepy cynamonowe* znalazły entuzjazm i w kołach literackich. Co prawda jesteśmy świadkami, że co roku kogoś się w tych kołach proklamuje za geniusza i po sezonie szuka się innego, bo tamten „nie chwycił”. Ale nie ma też powodu nie wierzyć w szczerłość tych, co np. w literackiej ankiecie „ABC” wypowiedzieli się, że ze wszystkich książek polskich ostatniego roku za najlepszą uważają *Sklepy cynamonowe*.

Ze zrozumiałym więc zainteresowaniem wziąłem się do czytania tej książki. To, co przede wszystkim powiedzieć należy, to że im dalej się czyta, tym większe rośnie rozciekawienie. Do utworu? Nie – do autora, że jest niepodobny do żadnego z naszych beletrystów, to pewne. Niepodobny jest przede wszystkim swoją siecią unerwienia. Zwracam uwagę na ten rys przede wszystkim, bo to jest w *Sklepkach cynamonowych* znamienne, że choć o p r a c o w a n i e dzieła wykazuje duży nakład pracy mózgowej, wspomóżonej inklinacjami filozoficznymi i wykształceniem bodaj przyrodniczym, to jednak samo poczęcie pomysłów odbywa się u p. Schulza wprost wibracją n e r w o w ą, z pominięciem jakby współpracy intelektualnej. Wszystko, co tu mamy w tych niezartykułowanych, postrzępionych obrazkach, to jakby ciągła praca aparatu zmysłowego, dochodzącego do s ł y - s z e n i a rzeczy optycznych, do w i d z e n i a zjawisk akustycznych. Wszelaką rzeczywistość bierze autor nie przez aparat duchowy, lecz przez doznania fizjologiczne: to bólu, to rzeźwości mięśniowej, to znów senności i omdleń. Wytwarza to z jego beletrystyki coś podobnego do memoirów sieci nerwowej człowieka.

Jakiż gatunek jest tej sieci nerwowej, która spisuje owe pamiętniki?

Po kilku stronicach książki jasnym się już staje, że nie są to nerwy zwykłe. Jest to stan jakiegoś wyostżenia, napięcia, ześrodkowania się, którego sekret mogłaby wyjaśnić dopiero wiedza hermetyczna. Taki stan wyostżenia mogą np. mieć nerwy telepaty, różdżkarza, media zapadającego w trans. P ł a n e t n i k – powiedziałyby o p. Schulzu mowa ludowa. Rzecz jasna, że w tych niejako katalptycznych stanach wszelaka rzeczywistość układa się w swoistych krzywiznach, dla nas niepojętych i w natężeniach nam nieznanach. Wypływa z tego i inna jeszcze właściwość:

Autor *Sklepów cynamonowych* c z u j e jaźń rzeczy, które my co najmniej w i d z i m y, obserwujemy. Czuje tę jaźń w całej jej konsystencji. Niebo pokryte chmurami, kawał ziemi pokryty roślinnością, ulica, podwórze, wewnątrz mieszkania to dla niego nie obraz, lecz żywe jestestwo, mające swój własny oddech, swój własny obieg swojej jakiejś hektoplazmowej krwi. I co jeszcze znamiennejsze: im bardziej dana rzecz jest nieuchwytna, tym żywsze u niego czucie jej jestestwa. Czuje do ostatniego fibru życie zwierza lub rośliny, ale znacznie bardziej dojmująco czuje to, co by nazwać można duszą powietrza, duszą upałów lub mrozów, pór dnia i pór roku.

Wydawca *Sklepów cynamonowych* był łaskaw powiadomić nas, że postacie ludzkie tych nowel są jędrne i monumentalne w każdym geście. Żart posunięty trochę za daleko. Świat ludzki jest dla p. Schulza najdalszym ze światów. Przypuszczam, że gdyby można odcyfrować wrażenia antylopy spotykającej człowieka, to byłoby coś podobnego do wizerunków ludzkich p. Schulza. Przesuwają się przed nami jakieś cienie, jakieś widziadła, często owiane paniczną obserwacją, nie mamy w tomie ani jednego prawdziwego człowieka. Człowiek jest najbardziej dłań niezrozumiałą częścią rzeczywistości.

W tym składzie usposobienia – jakże się przedstawia artyzm p. Schulza?

Którykolwiek weźmiemy z jego obrazków, każdy z nich jest raczej jakąś etiudą, wprawką, kreśloną dla wypowiedzenia swoich półsomniałbulicznych stanów – i to jest jedynym celem autorskim. Nie wiąże się to w żaden wątek, nie doprowadza do żadnego wyraźnego wyniku ani narracyjnego, ani psychologicznego.

Etiudy. Po brzegi wypełnione porównaniami, metaforami. Niektóre z nich bardzo dobre, sugestywne. Nie wszystkie jednak. Są tu obrazy i przenośnie wymęczone, pełne krętności, nawet napuszone. Ogólne wrażenie? Jeżeli autor *Sklepów cynamonowych* jest młodzieńcem dwudziestoletnim, to ta książka daje nam zapowiedź wszelkich, nawet najcenniejszych na przyszłość możliwości. Jeśli zaś to już człowiek dojrzewający, to trzeba powiedzieć, że zanadto obrósł manierą niebezpieczną w epoce, kiedy literatura bardzo trafnie domaga się prostoty jako najrzetelniejszego wyrazu wewnętrznego.

„Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1934, nr 11 (12 stycznia), s. 4.

Zob. skrzydełko obwoluty: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1934 [1933] [poz. 46]; Z. Nałkowska, odpowiedź na ankietę: *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1933?*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 1, dodatek „ABC”, nr 1 (1 stycznia), s. 2 [poz. 47].

## sh.

# Nowe wydawnictwa

Ruchliwe i pomysłowe Towarzystwo Wydawnicze „Rój” wydało w ostatnich dniach szereg ciekawych książek, odbiegając wyborem autorów od mechanicznego szablonu wielu innych nakładów. Pionierskim czynem nakładu jest wydanie zbiorowej książki zespołu literackiego „P r z e d m i e ś c i e”. Przedmieście, jak powiada przedmowa p. Haliny Krahelskiej – posiada znaczenie symboliczne. Przywołuje na myśl nie tylko dzielnice przedmiejskie, lecz także to wszystko, co w Polsce żyje na przedmieściach kultury, a więc: mniejszości narodowe, proletariats wiejski i miejski, pracujący i już bezrobotny, wszelką nędzę społeczną, wszelką krzywdę i ucisk, i masowe cierpienie za „niepopelnienie win”. Zbiór przynosi szereg niezmiernie ciekawych prac beletrystycznych, zwiększających teren obserwacji intelektualnej literatury. Z zebranych reportaży tragedii ludzkiej działają najsilniej prace Jerzego Kornackiego, Zofii Nałkowskiej i H. Boguszewskiej.

Drugim ciekawym wydawnictwem jest dziełko Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe*. Dookoła tej książki rozgorzała już namiętna walka poglądów. Jedni, jak np. Zofia Nałkowska, uważają Schulza za najwybitniejsze zjawisko literackie w Polsce ostatnich czasów i podkreślają jego fascynującą wizję rzeczywistości i tajemniczą moc niesamowitości, inni, jak Siedlecki, namiętnie występują przeciw autorowi. Wszyscy jednak przyznają niezwykłą oryginalność tego malarza-pisarza z Zagłębia Drohobyckiego.

Nadto w swej taniej, 3-złotowej „Nowej Serii” wydaje „Rój” zbiory reportaży najświetniejszych piór polskich, jak Jana Parandowskiego: *Ostatnie spotkania*, A. Sobañskiego świetny reportaż z Niemiec hitlerowskich pt. *Cywil w Berlinie*, K. Irzykowskiego *Słoń wśród porcelany*, Nowaczyńskiego *Tylko dla kobiet*, St. Piaseckiego *Prosto z mostu*.

„Chwila” 1934, nr 5327 (21 stycznia), s. 11–12.

Zob. Z. Nałkowska, odpowiedź na ankietę: *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1933?*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 1, dodatek „ABC”, nr 1 (1 stycznia), s. 2 [poz. 47]; A. Grzymała-Siedlecki, *Etydy planetnicze*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1934, nr 11 (12 stycznia), s. 4 [poz. 48].

# Andrzej Pleśniewicz

## *Fantastyczne miasteczko*

Rzadko zdarzają się debiuty tak interesujące jak pierwsza książka Schulza. Nie sądzę jednak, aby autor *Sklepów cynamonowych*, „spisując te opowiadania, szeregując tę historię o moim ojcu”, zamierzał dać zwartą konstrukcję powieściową. Te kilkanaście opowiadań wiąże ze sobą tylko osoba dziecka-narratora i ta sama groteskowo szarżowana sceneria małego miasteczka.

„Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić. Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdyż, wszedłszy raz w niewłaściwą sień i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świcie przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny”.

Jesteśmy w krainie fantastyki. Ulicami „poзору i pustego gestu” krążą, popychane przez tragarzy miejskich, tramwaje z *papier mâché*, a w zaroślach przewijają się „bezglębne kuny, łasice i ichneumony, futrzane, węszące zwierzątka, śmierdzące kożuchem, wydłużone na niskich łapkach”. Na nieszczęście fantastyka nie zawsze jest wyrazem fantazji. Obawiam się, że to małe napięcie rzeczywistości tła osłabia, zamiast potęgować, efekty groteski psychologicznej wielu opowiadań *Sklepów cynamonowych*.

Zważmy, że powieści fantastyczne Wellsa czy Stevensona operują właśnie kontrastem między realizmem czy powszedniością swych przesłanek a swym założeniem ułudnym, intelektualno-dedukcyjnym. Weźmy najbardziej znaną z przekładu czy filmów nowelę Stevensona, *Dr Jekyll i Mr Hyde*. Dobry, szlachetny Jekyll posiada tajemniczy napój, który pozwala mu przybierać chwilami postać Mr Hyde'a – ucieleśnienia wszystkich złych i okrutnych stron jego natury. To założenie. Ale Jekyll nie posiada siły, by opanować w sobie ciągłą możliwość takiej przemiany. Chce ciągle zaznać jej po raz ostatni, i to go zgubi. Tak ujęty fantastyczny motyw sobowótora jest wierną prawdą psychologiczną. Rozumiemy teraz, dlaczego Norwid uważał swoją *Tajemnicę Lorda Singelworth*, na motywie ironicznej fantazji opartą, jako „nowelę, za zadanie mającą wyjątkowe jakie spo-

strzeżenie psychologiczne utrwalić obrazem wiernym”. Sądzę, że *Sklepy cynamonowe* Schulza rozpatrywać należy jako cykl takich właśnie nowel.

Być może najciekawsze z całego zbioru jest opowiadanie *Karakony*. Na widok tych owadów „ojciec mój nie posiadał już wtedy siły odpornej, która broni zdrowych ludzi od fascynacji wstrętu”. Zamiast odgraniczyć się od siły atrakcyjnej tej fascynacji, poddaje się jej całkowicie, przyjmując obyczaje i podobieństwo do karakona-totemu. Taki psychologiczno-dedukcyjny eksperyment na tle uczuć nienawiści czy wstrętu jest dość ciekawy. Zapomnijmy na razie o napięciu pozy czy ironicznym patosie, charakterystycznym dla książki Schulza, zamiast karakonów wyobraźmy sobie fascynację wywieraną przez groźnego, tajemniczego przeciwnika, a wówczas opowiadanie osiągnie swój efekt, stanie się prawdopodobne.

Przyjrzyjmy się dziwnym bohaterom *Sklepow cynamonowych*. Przede wszystkim Jakub, ten ojciec, który „nie był zakorzeniony w sercu żadnej kobiety, przeto nie mógł też wrócić w żadną realność, unosił się wiecznie na peryferii życia w półrealnych regionach na krawędzi rzeczywistości”. Nic więc dziwnego, że żyjąc „wśród świegotu tapetowych ptaków”, „często śmiał się teraz głośno i szczebiotliwie, zanosił się wprost od śmiechu, albo też pukał w łóżko, odpowiadał sobie «proszę» w różnych tonacjach, całymi godzinami”. Mimo to „ten mąż przedziwny” posiada jeszcze kontakt ze światem (bytność w teatrze, prowadzenie sklepu). Cechują go zainteresowania metafizyczne i ornitologiczne zarazem, te same, które powodują zachwyt jego małego synka wobec szczeniaka Nemroda. Przecież zwierzęta to „niespodziewana transpozycja tego samego wątku życia, który i w nas był, na formę od naszej odmienną, zwierzęcą”. Stąd hodowla ich jest to „eksperymentowanie w niewypróbowanych rejestrach bytu, konkurencja dla demiurga – stwórcy świata”. Przeciwniczką takich „głęboko grzesznych” projektów Jakuba jest służąca Adela. Ona udaremni mu hodowlę ptaków egzotycznych i dalsze badania ornitologiczne na „tandetnych, tanich ciałkach” dwóch szwaczek, Pauliny i Poldy („genus Avium, papugi lub dzięcioły”). Ona spowoduje końcową katastrofę urojonego ptasiego świata w sklepie, gdzie „siedział Ojciec jak w ptaszarni, na wysokim stołku, a gołębniki registratur szeleściły plikami papierów i wszystkie gniazda i dziupla pełne były świegotu cyfr”.

Tak skazany na bezsilność twórczą demiurg – Jakub – był „cudownym młynem, w którego leje sypały się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkimi kolorami i zapachami korzeni Wschodu”, czyli mówiąc prościej, tworzył fantastyczność, którą łapczywie chłonał jego mały synek.

Wrażenia tego dziecka są osią kilku opowiadań (*Sierpień, Nemrod, Pan*). Magia, nieuświadomienie dzieciństwa tworzą tu same ten dystans od powszedniości, który w innych opowiadaniach stanowią papierowe tramwaje czy koleje bez stałych przystanków. Zręczne jest opowiadanie *Pan* ze swym zabawnym, nieoczekiwaniem skatologicznym zakończeniem. *Nemrod* to dzieje pierwszych wrażeń życiowych małego pieska, wdzięczne karty, godne stanąć obok *Diany* Nałkowskiej czy opowiadań zwierzęcych Colette.

Na szczególną uwagę zasługuje styl książki. Wywiera on zmysłowe wrażenie zanurzania szeregu różnych przedmiotów w złotej farbie. Mimo przyjemności rozpoznawania ich kształtów wielorakich dziwi, a w końcu drażni jednostajność ich błyszczącej patyny. Brak prostoty. Obok zdań bardzo zręcznych, nowych i lekkich spotykamy okresy zbyt kunsztowne, przeciążone zbyt wielką ilością metafor czy określeń wyrażonych w słowach niecodziennych i trudnych.

Te „telluryczne ingrediencje” stanowią niestety „niestrawioną restancję” nieopanowanej erudycji autora, powodując często „amorfność” niektórych ustępów *Sklepów cynamonowych*. Mimo to książka ta nie jest bezpostaciowa, czyli „amorfna”, gdyż ma indywidualność, a chwilami i urok, i wdzięk. Jako debiut obiecuje dużo. Jest świadectwem dojrzałych zamierzeń artystycznych i wyrazem talentu.



pozycja 51.

## **t. h. [Tadeusz Hollender]** **[„Sklepy cynamonowe”]**

Książka ta jest raczej eksperymentem, ujętym w formę rzadkiej u nas groteski. Interesujący debiut ma wady w kompozycji jako całość, niemniej niektóre rozdziały są po prostu świetne (*Ptaki*) i działają niezwykle sugestywnie. Groteskowość i zamglenie niepowiązanych często obrazów tłumaczy oddalenie się od nich autora; są to jakby wspomnienia dzieciństwa i utrwalanie się pierwszych wrażeń na kliszy pamięci. A jednak kto zapozna się z tą książką, z pewnością z zainteresowaniem weźmie do rąk następną, po której ta pierwsza pozwala oczekiwać na wiele wzruszeń. Toteż z bardziej szczegółowym osądem trzeba chyba poczekać. Można się spodziewać, że następna będzie lepsza i dojrzała.

Druk: „Sygnały” 1934, nr 3 (styczeń), s. 5 (dział: „Nowe książki”).

## Jan Lorentowicz [„Sklepy cynamonowe”]

Pierwsze nasze pokolenie powojenne nie wydało jeszcze powieściopisarza tej miary, do jakiej przyzwyczało nas pokolenie poprzednie. Nie brak poczynań interesujących, nie brak talentów szczerych; o takiej jednak władzy nad duszami, jaką dzierżył np. Żeromski, nie ma jeszcze mowy. Są wypadki, że autoklamera autorska wywiera sugestię, ale po jakimś czasie sugestia ginie. W takich warunkach zrodziła się gorączkowa pochopność do kreowania nowych talentów.

W ostatnich tygodniach mówi się w sferach literackich wiele o pierwszej opowieści p. Brunona Schulza pt. *Sklepy cynamonowe*. Zofia Nałkowska w ankiecie dziennikarskiej oświadczyła wprost, że uważa ten utwór za „najciekawszą książkę” z całego ubiegłego roku. „N a j c i e k a w s z ą”? – Zapewne, jeżeli chodzi o brak stosunku pomiędzy treścią a formą. Opisując niezrozumiałe, mętne przeżycia własnego ojca, maniaka na pół obłąkanego, opowiadający przytacza takie jego zdanie: „Gdybym, odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołałbym: – mniej treści, więcej formy!”. Jest to jakby wewnętrzne przykazanie samego autora. Książka jego nie jest właściwie pisana, ale – m a l o w a n a bardzo kunsztownie, wyteżoną prozą. Pierwszorządne pod względem formy fragmenty opisowe zasłaniają zupełnie istotę treści. Czytelnik gubi się w domysłach, tym bardziej że autor każe mu się domyślać rzeczy bardzo ryzykownych. Najbliższy motyw otrzymuje od autora oprawę słów wyszukanych, wpadających w patos, którego racji zrozumieć niepodobna. Proza p. Schulza jest bardzo indywidualna, niekiedy – zastanawiająca u debiutanta literackiego. Tylko pretekst do jej wybuchu staje się niejasny od początku do końca opowieści.

Osobliwość samego tytułu tłumaczy autor w jednym z rozdziałów w taki sposób: „Nazywam je sklepami cynamonowymi, dla ciemnych boazeryj tej barwy, którymi są wyłożone”. Mowa tu o sklepach w jakimś większym mieście polskim, w których sprzedają różne osobliwości, a wśród nich książki i ryciny pornograficzne. Przeniesienie tytułu na całą książkę ma zapewne insynuować jej poufną, niedopowiedzianą treść. Zamiar ten nie został wykonany: czytelnik nie zdaje sobie sprawy z zainteresowań autora. Chciał on jakiejś opowieści zamkniętej, intrygującej, ale zagubił ją w napomknieniach, w bogatym, po wschodniemu, obrazowaniu.

Trudno młodemu pisarzowi stawiać horoskopy co do przyszłej jego twórczości. Życzyć by jedynie należało, aby co prędzej uświadomił sobie zasadniczą prawdę, że najświetniejsza forma bez zdecydowanej treści jest tylko dobozem pięknych wyrazów.

„Nowa Książka” 1934, z. 1 (brak daty), s. 27–28 (dział: „Literatura piękna”).

Zob. Z. Nałkowska, odpowiedź na ankietę: *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1933?*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 1, dodatek „ABC”, nr 1 (1 stycznia), s. 2 [poz. 47].

# Zdzisław Broncel

## *Literatura maligny. O „Skleпах cynamonowych” Bruno Schulza*

Zofia Nałkowska w odpowiedzi na ankietę „ABC” *Najciekawsza książka 1933 r.* napisała, że za taką uważa pierwszą książkę Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe*. I zaraz potem dodała: „jest to także najdziwniejsza książka, jaką czytałam w tym czasie”. I dalej – autor przeprowadza eksperymenty dotyczące „najbardziej niepokojących, groźnych i zawikłanych, najgłębiej w ciemności biologii sięgających spraw człowieczych”.

W odpowiedzi Nałkowskiej słowo „najciekawsza” trzeba chyba szczególnie rozumieć. *Sklepy cynamonowe* na tle dobrej, przeciętnej obecnej beletrystyki odcinają się swą odrębnością, obcością, zamknięciem we własnym niedostępnym kole. Są głosem pisarza, który ma inny język wewnętrzny niż my i dlatego pierwszą reakcją jest wzdrygnięcie się i chęć odrzucenia tej swoistej wizji świata, którą daje Schulz.

Dopiero jeżeli p o z w o l i m y tej książce zainteresować nas, jeżeli z e c h e - m y swoją wyobraźnię i uczuciowość zdeformować tak, ażeby się dobrze czuła w zniekształconym świecie Schulza, dopiero wtedy książka staje się interesująca. Pod jej wpływem sami sobie stawiamy moc pytań, na które odpowiedź jest trudna. Praca nad znalezieniem odpowiedzi wciąga w męczący wir poszukiwań, pasjonuje, wytwarza zaciekawienie.

Osiągnęliśmy to wskutek pewnego gwałtu, dokonanego na naszej prostej reakcji. Książkę wprost narzuciliśmy sobie, ażeby przerwać rozdział obcości, jaki powstaje w pierwszym spotkaniu między nami a autorem.

Przy pisaniu krytyki o *Skleпах cynamonowych* trzeba wykonać ten sam akt gwałtu. Jest tysiąc spraw ważniejszych niż sondowanie wyobraźni literackiej Schulza. Schulz stoi poza istotnym nurtem współczesności, jego książka w niczym nie ociera się o sprawy, które są dla nas palące. Można by przedyskutować miesiąc o najważniejszych zagadnieniach współczesnych i ani razu nie zahaczyć o kwestie, które mogą wiązać się z atmosferą *Sklepow cynamonowych*. *Sklepy* są literaturą dla literatury. Co najwyżej perwersyjnym podglądaniem życia. Jakby dręczącym wierszem na marginesie literatury tętniącej życiem.

Ale ponieważ są wprost eksplozją, wybuchem indywidualności pisarskiej, więc zasługują na lojalną uwagę krytyka. I właśnie dlatego musimy dokonać gwałtu, odciąć się od świata i przeprowadzić rozmowę o Schulzu w czterech ścianach. Cokolwiek by się działo na zewnątrz, nas w tej krótkiej chwili interesuje tylko kwestia literacka. Wprawdzie zastosowanie tej sztucznej metody jest już właściwie ujemnym sądem o Schulzu...

W czym szukać cech jego odrębności? Jak określić i opowiedzieć ten dynamiczny chaos?

Proza Schulza łączy dwie sprzeczne cechy poezji i prozy. Z prozy bierze drobiazgową dokładność opisu, a z poezji tworzenie z każdej rzeczy obrazu, ambicję osiągnięcia pełni skojarzeń, jakie wywołuje jakieś zjawisko. W ten sposób powstaje styl aż napęczniały od nadmiaru.

Już od pierwszych kart książki Schulz daje esencję swojej plastyki:

(Opowiadanie *Sierpień*). „Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca – lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórką czereśnie, tajemnicze, czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co się ziszczało w smaku; morele, w których miąższu złotym był rdzeń długich południ; a obok tej czystej poezji owoców wyładowywała nabrzmiałe siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą żeber cielejących, wodrośty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy – surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nieuformowanym i jałowym, wegetatywne i telluryczne ingredencje obiadu o zapachu dzikim i polnym.

Przez ciemne mieszkanie na pierwszym piętrze kamienicy w rynku przechodziło co dzień na wskroś wielkie lato: cisza drgających słoików powietrznych, kwadraty blasku, śniące żarliwy swój sen na podłodze; melodia katarynki, dobytą z najgłębszej złotej żyły dnia, dwa, trzy takty refrenu, granego gdzieś na fortepianie, wciąż na nowo, mdlejące w słońcu na białych trotuarach, zagubione w ogniu dnia głębokiego. Po sprzątaniu Adela zapuszczała cień na pokoje, zasuwając płócienne story. Wtedy barwy schodziły o oktawę głębiej, pokój napełniał się cieniem, jakby pogrążony w światło głębi morskiej, jeszcze mętniej odbity w zielonych zwierciadłach, a cały upał dnia oddychał na storach, lekko falujących od marzeń południowej godziny”.

Treści książki Schulza nie można opowiedzieć, bo *Sklepy cynamonowe* nie mają w sobie prawie nic z rzeczywistości; nie przedstawiają świata, lecz sposób patrzenia na świat.

Schulz nie tworzy harmonijnych, szerokich obrazów. Schulz piętrzy chaosy. Rzeczywistość jest dla niego sztuczną powierzchnią, kruchą skorupą, pod którą pieni się wir żywiołów. W opisach roślin, zwierząt, ludzi – wyładowuje pasję życiową, pierwotną, brutalną, zwierzęcą – dochodzi nawet do scen skatologicznych. Gdy pisze o przedmiotach, odnajduje w nich jakąś ukrytą furję, gdy pisze o roślinach, zdaje się rozcinać łodygi i wyszarpywać miąższ mokry, żywy i prawie

drgający. Jest to tak dziwne, gorączkowe i histeryczne, że pojęcie można dać o tym tylko przez porównanie i cytację.

Zdaje się, że każdy człowiek ma swoją stałą wizję gorączkową. Gdy rtęć w termometrze lekarskim dochodzi do 39°, zjawia się stan półmaligny. Wtedy wzrok z zaniepokojeniem zaczyna w kącie pokoju szukać dobrze znanej zjawy. Zarysy jej są jeszcze niepewne, jeszcze leżymy na granicy dwóch światów, wrażliwość zmysłów napięta do ostateczności próbuje ustalić rzeczywistość i utożsamić fantastyczną postać z konkretnym przedmiotem. Ale ruchy zjawy stają się coraz bardziej nadęte wichrem, wzbierają, falują i w końcu – zalewają nas nieprzytomnością.

Taki właśnie jest klimat książki Schulza. Jego wyobraźnia ma coś z namiętności dziecka do kłamania i przekręcania wszystkiego, a widzi dobrze tylko w przesadzie, w spotwornieniu. Jest to utrwalenie przelotnych stanów majaczenia, jakie nas nawiedzają w czasie upału, albo stanu nerwowego niepokoju, gdy czuje się elektryczność nadciągającej burzy. Oto u Schulza „drzewa afektują wicher, wzburzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic”.

Gdy Schulz odtwarza letni żar, spotkanie w ogrodzie z bożkiem Panem, burzę, noc, wicher – jego zniekształcenie świata jest chorobliwe, ale w swej historii prawdziwe, silne i plastyczne.

„Na niebie wydmuchał wiatr zimne i martwe kolory, grynszpanowe, żółte i liliowe smugi, dalekie skupienia i arkady swego labiryntu. Dachy stały pod tymi niebami czarne i krzywe, pełne niecierpliwości i oczekiwania. Te, w które wstąpił wicher, wstawały w natchnieniu, przerastały sąsiednie domy i prorokowały pod rozwichrzonym niebem. Potem opadały i gasły, nie mogąc dłużej zatrzymać potężnego tchu, który leciał dalej i napełniał cały przestwór zgiełkiem i przerażeniem. I znów inne domy wstawały z krzykiem, w paroksyzmie jasnowidzenia i zwiastowały”.

Schulz idzie w tym coraz dalej. Tak jak doskonała opowieść o psie pt. *Nemrod* jest najbliższa normalnej techniki pisania, tak *Karakony* i *Ulica Krokodyli* są już granicą fantastyczności.

Po jej przekroczeniu w całym cyklu o manekinach zatracamy się w grotesce, w imaginacyjnych dziwadłach. Prawie nic nie rozumiemy, bo przecież to jest patologiczny opis stanów patologicznych. Obłąd pogania obłądem.

To już chyba maniera i eksperyment. Schulz zbyt wyraźnie okazuje talent w innych fragmentach, żeby przypuścić, że te maniactwa są samorodne.

Dochodzimy tu do kwestii zasadniczej. Gdzie jest granica eksperymentu literackiego? Wolność Tomku w swoim domku – ale literatura jest dla społeczeństwa, nie dla snobów i wąskiego klanu poszukiwaczy nowej formy.

Trzeba sygnalizować niepokojący zalew przerosłego indywidualizmu formy. Obok Schulza jest i Rudnicki z neurastenicznym bezładem *Szczurów*, z bezkon-

strukcyjnością *Żołnierzy*. Nawet dotyczy to Choromańskiego, u którego chwytły kompozycyjne i stylowe traktujemy czasem jak kinowe tricki i gagi.

Zbliżanie literatury treścią do życia jest puste, jeżeli brnie się równocześnie w abrakadabry formalne. Obok dojrzałego pokolenia pisarzy, szukającego prostoty (Dąbrowska), mamy debiuty przesycone newrozą. Powstał też jakiś nowy, arcymodny egotyzm pod płaszczkiem idei społecznej. Hasło „szarego człowieka”. Urobiono z tego przywilej pisania tomów o duszy przeciętnej. Ta sama analityczna, sztuczna piła psychologii autora, tylko że schowana, jak pod korzec, pod maskę szarego człowieka. Jest to wprost fałszowanie. Opisuje się nie człowieka z tłumy, ale smaruje się pamiętniki w tej roli, bo rola niezrozumiałego bohatera – artysty wyszła z obiegu.

Schulz, autor utalentowany, aż roi się od plam tych wszystkich zakażeń. Jest jeszcze jedno, najgorsze, bo najmniej tępione. Debiutanci nie piszą dziś po polsku. Ostatnie głośne debiuty są czasem kolekcją błędów językowych. Język nie ma ducha polskiego. Schulz pisze wprost międzynarodówką językową. Są całe strony jak wyjęte ze słownika wyrazów obcych. Rekord zachwaszczenia języka – istny żargon. Najwyższy czas, żeby tę manierę tępić i odmawiać prawa do udziału w polskiej literaturze ludziom niepiszącym – po polsku.

„ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 6, dodatek „ABC”, nr 34 (4 lutego), s. 1.

Zob. Z. Nałkowska, odpowiedź na ankietę: *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1933?*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 1, dodatek „ABC”, nr 1 (1 stycznia), s. 2 [poz. 47].

## Zofia Niesiołowska-Rothertowa [„Sklepy cynamonowe”]

Jako wymyślny eksperyment literacki książka Brunona Schulza jest zrobiona z całą świadomością efektów, wyrażonych w zdaniach, obrazach i sytuacjach. Z założenia ma to być nowość formalna, napisana inaczej niż zwykle, i osiąga swój cel dzięki dobremu panowaniu nad słowem, które autor wykuwa – jak w kuźni – rytmicznie w dowolne kształty. Wirtuozostwo stylu oszałamia początkowo czytelnika, ale z biegiem lektury okazuje się, że pewne chwytły metaforyczne powtarzają się stale, a poza popisem technicznym nie kryje się głębia przeżyć.

W notatce wydawców są takie pochwały, jak gdyby nadeszło dla literatury oczekiwane ciągle objawienie wspaniałego talentu. Może, oprócz reklamy, wyraża się w tym rzeczywista tęsknota do wielkich zdarzeń artystycznych, ale pierwsze dzieło Brunona Schulza nie uprawnia do takich zachwyty.

*Sklepy cynamonowe* mają być wizją rzeczywistości zdeformowanej w oku artysty, który – podobnie jak zwolennicy plastycznej sztuki abstrakcyjnej (suprematyzm, konstruktywizm) – rozkłada formę na składniki kształtujące i wiąże na płaszczyźnie obrazu. Freudyzm przenika całą opowieść o fantastycznym mieście, ludziach-manekinach i ojcu – dziwnym szaleńcu. Wydobywanie z duszy ludzkiej utajonych instynktów, zwłaszcza erotycznych, fikcja będąca prawdą dla dziecka i dla obłąkanego, analogiczność – rządzą w tym świecie widzeń sennych, majaczeń, które sublimują się w słowie.

Całość składa się z luźnych rozdziałów, zamykających fragmenty tego studium introwertyka, który nie może oderwać się od pewnych drastycznych obsesji wyobrażeniowych.

W obrazie wichury, a także w muzyczności całej kompozycji zaznacza się wpływ prozy Michała Choromańskiego, bez znakomitej intuicji psychologicznej autora *Zazdrości i medycyny*. *Sklepy cynamonowe* są tworem mózgowym, sztucznym, brak im szczerości i dlatego nie wywołują wzruszenia.



## Leon Lourie

### „Sklepy cynamonowe” Schulza

Ostatnie lata przyniosły cały szereg debiutów prozatorskich, ciekawych i nieraz nawet bardzo doniosłych, które sygnalizują wtargnięcie do literatury polskiej nowego pokolenia prozaików, wnoszących do niej ważkie zdobycze artystyczne. Do takich debiutów należy także i książka Bruno Schulza pt. *Sklepy cynamonowe*. Pierwszą książkę nieznanego pisarza charakteryzuje pęd do deformacji otaczającej nas rzeczywistości. W krzywym zwierciadle, jakim staje się psychika twórcy, odbija się koszmarnie i deformuje także człowiek, przybierając kształty groteskowe lub też przesadnie tragiczne. Człowiek i jego codzienne, nikłe sprawy stają się tu czymś więcej, niż zwykliśmy je sądzić, urastają do miary symbolu. W sprawach codziennych, prostych dla nas, odnajduje twórca ukryte zagadki, nieraz nawet groźne. Fakty zwykle, zdarzenia niezawikłane wikłają się tu nagle, okrywają tajemnicą i nie wiemy już nawet, kiedy przekraczamy granice rzeczywistości i wkraczamy w obcą dla nas rzeczywistość poetyckiej wizji. Takim człowiekiem, przynależnym do indywidualnej rzeczywistości autora, jest bohater powieści (jeśli tom ten nazwiemy powieścią. Jest to jednak raczej coś pośredniego między całością powieściową a zbiorem nowel), ojciec opowiadającego, o którym nie wiemy, kiedy jest jeszcze człowiekiem, a kiedy staje się już symbolem. Balansowanie na krawędzi dwóch rzeczywistości wymaga oczywiście od twórcy dużej zręczności, od utrzymania równowagi zależy bowiem właśnie uzyskanie efektu artystycznego. Schulz przechyla się zdecydowanie w stronę drugiej, przez niego samego stworzonej rzeczywistości. Płynne granice dwóch światów zacierają się niemal zupełnie, ale talent twórcy zdziałał to, że godzimy się w końcu z dziwnością tamtego świata i poczynamy rozumieć i wczuwać się w świat pisarza. Tłem powieści jest miasteczko prowincjonalne, to samo, które już Rudnicki uczynił dla nas w swych *Szczurach* siedliskiem kosmicznej grozy. Wprzęgnięci w beznadziejną nudę prowincji, na której prócz własnych spraw mieszkańców nic się nie dzieje, ludzie, niby marionetki w teatrzyku, wykonywają przeróżne prace mechaniczne i niepotrzebne, szukając beznadziejnie sensu i racji swego niepotrzebnego bytu. Na tym tle zarysowuje się postać bohatera – ojca. Gdyby człowiek ten żył w naszej rzeczywistości, nazwalibyśmy go po prostu wariatem, troskę o dalszy bieg rzeczy oddając lekarzowi. Ale ponieważ należy on do świata

innych wymiarów i praw, stosujemy doń inne kryterium i śledzimy z zainteresowaniem, jak stara się on martwe życie miasteczka przeczarować w krainę baśni i poezji. Dziwactwa jego są próbą stworzenia innego świata, pełnego uroku i fantazji, są po prostu urzeczywistnieniem poezji. Na tym tle konflikt z otoczeniem, tkwiącym w szarzyźnie codzienności, jest nieunikniony.

Kilka drobnych zarzutów nie umniejsza znaczenia i wartości książki. Autor lubuje się w wyrazach obcych, szafuje nimi przesadnie i stąd takie na przykład zdanie: „Wegetatywne i telluryczne ingrediencje” (str. 8) itp. Resztę usterek położyć należy na karb niezbyt miejscami starannej korekty.

Debiut Schulza jest objawem niespornego talentu, zbyt może rozmiłowanego w swej własnej wizji świata, ale jak to już podkreśliliśmy, wizji tak przekonywającej siłą własnej, odrębnej egzystencji, że mimo woli poddajemy się sugestii autora, co jest najlepszym sprawdzianem jego zdolności artystycznej.

# Leon Piwiński

## „Sklepy cynamonowe”

Niełatwo wejść w nowy, osobliwy i niepokojący świat tej dziwnej książeczki. Nad ostrą ciekawością, którą budzą tu otwierające się co chwila perspektywy na tak, zdawałoby się, dobrze nam znaną rzeczywistość, bierze górę uczucie niepokoję: tajemniczy narrator, opowiadający tu doświadczenia swego dzieciństwa i ukazujący owe perspektywy, nie tylko widzi powszednie sprawy dnia i nocy, codzienne istnienie rzeczy martwych, zwyczajność świata roślin, zwierząt i ludzi w załamaniach i oświeceniach zadziwiających nowością i niezwykłością, ale w ogóle jest inny niż my – jakiś niezupełnie ludzki, bogatszy od nas przez doznania dla nas nie od razu dostępne, a zarazem uboższy o pewne podstawowe elementy naszej psychiki. Tak np. głównym tematem, przewijającym się przez wszystkie prawie części tej suity fantastycznych obrazów dzieciństwa, jest szaleństwo ojca narratora. Opis tego szaleństwa dochodzi kilkakrotnie do niebezpiecznej krawędzi: czujemy, że jeszcze parę kresek, a zostanie przekroczona granica pomiędzy opisem szaleństwa a samym szaleństwem. W niektórych rozdziałach (zwłaszcza w *Ptakach* i *Karakonach*) może nawet nie brakuje tych paru decydujących kresek. Cały stosunek narratora do ojca jest raczej nieludzki. Często przypomina się tu obraz Noego, który „pijąc wino, upił się i obnażył się w namiocie swoim”. Wiadomo, że jeden z synów Noego zawołał braci, aby patrzyli na obnażone łono ojcowskie; ci jednak weszli do namiotu tyłem („nawstecz”, jak mówi Wujek) i zakryli płaszczem sromotę ojca, nie patrząc na nią. Bohater *Sklepow cynamonowych* nic nie zakrywa z tego przykrego widoku.

Przewyciężywszy trudności związane z rzeczywistą nowością ukazanej tu wizji świata oraz z pewnymi nieludzkimi cechami odczuwania tej wizji, znajdziemy w fantastycznych składach sklepów cynamonowych artykuły godne wysokiego podziwu. Jest to bardzo bogata, bardzo oryginalna i prawdziwie fantastyczna symfonia dzieciństwa. Rzeczywistość polskiego miasta prowincjonalnego i rzeczywistość zamożnej rodziny mieszczańskiej – właścicieli sklepu z towarami „łokciowymi” – występuje tu w wymiarach fantazji dziecięcej o zasięgu oszołamiającym. Co za siła odczuwania, co za blask na świeżo widzianej piękności świata, co za bezgraniczność marzenia! Świat, w którym „budki i kramiki, sklecone z pudełek po cukrach, wytapetowane jaskrawo reklamami czekolad, pełne

mydłek, wesołej tandety, złoconych błahostek, cynfolii, trąbek, andrutów i kolorowych miętówek, były stacjami lekkomyślności, grzechotkami beztroski, rozszanianymi na wiszarach ogromnej, labiryntowej, rozłopotanej wiatrami nocy”. A jednocześnie pod tym wszystkim jakaś demoniczna intuicja w dziedzinie spraw ciemnych, upiornych, bezimiennych, dręczących duszę dziecka i otwierających mu oczy na tragiczną ambiwalencję piękna i potworności. Przy tym ekspresja tych doznań i intuicji jest tak mocna i przekonywająca, iż trudno uwierzyć, że mamy tu do czynienia z zupełnie nowym autorem. Jego proza świadczy wyraźnie o długiej i starannej uprawie artystycznej.

Ekspresja ta zwraca uwagę przede wszystkim w opisach. Można by je cytować całymi stronicami. Już w pierwszym opisie rynku zdanie: „rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu jak biblijna pustynia” – warte jest całego wiersza lirycznego. Tak samo idealnym tematem wiersza mógłby być taki krótki opis: „Teraz okna, oślepięone blaskiem pustego placu, spały, balkony wyznawały niebu swą pustkę; otwarte sienie pachniały chłodem i winem”. Ale siła ekspresji opisowej ukazuje się w całej pełni przy opisywaniu rzeczy na ogół raczej nudnych i brzydkich: zapomnianych zakątków podwórza czy sadu lub jakiejś partii pejzażu pomiędzy „tylną ścianą opuszczonej fabryki wody sodowej a długą, wałącą się ścianą stodoły”. Tam to, na zatraconych krańcach ogrodu, „niechlujna, babska bujność sierpnia wyolbrzymiała w głuche zapadliska ogromnych łopuchów, rozpanoszyła się płatami włochatych blach listnych, wybujałymi ozorami mięsistej zieleni. Tam te wyłupiaste pałuby łopuchów wybałuszały się jak babska szeroko rozsiadłe, na wpół pożarte przez własne oszalałe spódnice. Tam sprzedawał ogród za darmo najtańsze krupy dzikiego bzu, śmierzdzącą mydłem grubą kaszę babek, dziką okowitę mięty i wszelką najgorszą tandetę sierpniową”. Łopuchy i bodiaki działają na autora ze szczególną fascynacją: wraca do nich niejednokrotnie i zawsze znajdzie nowe porównania i przenośnie dla wyrażenia ich potwornej bujności. Umie jednak poradzić sobie z ogromnym słonecznikiem „chorym na elephantiasis” i lubi czasem pokazać „naiwne przedmiejskie dzwonki i perkalikowe, niewybredne kwiatuszki”, co „stały bezradne w swych nakrochmalonych, różowych i białych koszulkach”.

Prawdziwie niewyczerpany jest autor w metaforyce na temat dnia i nocy, pór roku i pór dnia, poranków i zmierzchów, światła i cienia, pogody i słoty. Rytm tych zjawisk został tu przetworzony na lirykę o niezwyklej nieraz piękności.

Ale i w opisie ludzi ekspresja ta nie zawodzi, chociaż są to najczęściej opisy raczej jednostronne. Oto czego się dowiadujemy o ciotce Agacie: „Ciotka narzekała. Był to zasadniczy ton jej rozmów, głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego już jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymywanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę. Była to płodność niemal samoródca, kobiecość pozbawiona hamulców i chorobliwie wybujała. Zdawało się, że sam aromat męskości, zapach dymu tytoniowego,

dowcip kawalerski mógł dać impuls tej zaognionej kobiecości do rozpustnego dzieworódtwa”.

Tylko co do tych ludzi, to wszystko kończy się na samym opisie zewnętrznym. Psychologia pozostaje całkowicie w wymiarach fantastyki. Zresztą ludzie nie są tu elementem kompozycyjnym. O ciotce Agacie, tak wymownie sprezentowanej, nic już potem nie słyszymy; tak samo wuj Karol ukazuje się raz w przepysznej scenie, malującej „duszę” mieszkania, i ginie bezpowrotnie. W jakiejś innej scenie miga przed nami postać brata narratora, o którym przedtem nie było najmniejszej wzmianki i o którym potem również nie ma mowy. Matka, służąca Adela, pаниenki szyjące w stołowym pokoju wieczorami, subiekci w sklepie – to wszystko raczej aktorzy wizji, ukazani z jednej strony, jednopłaszczyznowo, a nie ludzie z wymiaru rzeczywistego; zdaje się, że z drugiej strony postaci te są „po prostu zaszyte płótnem lub pobielone” – w myśl postulatów *Traktatu o manekinach*, który wyklada tu szalony ojciec narratora.

Nie ludzie są tu elementem kompozycyjnym. Książka ma kompozycję raczej muzyczną niż literacką. Tematy zasadnicze wracają w różnych wariacjach, w różnych opracowaniach i oświetleniach. Jest to jak gdyby symfonia różnorodnych tematów lirycznych, głównie opisowych, fantastycznych i groteskowych. W tym zakresie osiągnięcia autora są czasem pierwszorzędne. W rozdziale nadającym tytuł całemu zbiorowi atmosfera snu, opartego na motywach rzeczywistości i przechodzącego niepostrzeżenie w fantazję senną, ma zadziwiającą świeżość i autentyczny czar chłopięcego marzenia. A nie była to łatwa sprawa, gdyż motyw ten jest zbyt często używany i nadużywany w powieści polskiej czasów ostatnich. Dość wspomnieć którykolwiek utwór Struga. Czymś znacznie jeszcze oryginalniejszym w swej fantastyce jest rozdział pt. *Ulica Krokodyli* – marzenie o możliwej, hipotetycznej dzielnicy opisywanego tu miasta, dzielnicy, której fatalnością jest, „że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego definitywum, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu”.

Na wyróżnienie zasługuje jeszcze rozdział pt. *Nemrod*, a to przez ujawniony w nim niebanalny stosunek do zwierzęcia. Bardzo daleko jesteśmy w tym opowiadaniu o małym piesku od antropomorfizmu w stylu Jana Wiktora.

W całości utwór oryginalny, wymykający się spod wszelkich klasyfikacji, zastanawiający, wielostronny i wieloznaczny, nie zawsze miły, nieraz problematyczny w pewnych zapędach, ale prawie zawsze pełen niezwykłej, olśniewającej poezji.

## R. [Tadeusz Sinko] [„Sklepy cynamonowe”]

Dla scharakteryzowania tych piętnastu opowiadań, składających się na fantastyczny obraz jakiegoś miasteczka nad Tyśmienicą, wystarczy przyjrzenie się szkielecowi *Ulicy Krokodyli*. Chłopiec ogląda na starym sztychu panoramę miasteczka. Okolice ulicy Krokodylej świeci na niej pustą bielą. Chłopiec wypełnia ją obrazem jakiejś amerykańskiej ulicy handlowej z ogromnymi sklepami, wchodzi do jakiegoś krawca, żeby zamówić ubranie „w taniej elegancji, tak charakterystycznej dla małej dzielnicy”; subiekt rozwija przed nim stosy materiałów, podejrzane panienki sklepowe wabią do tylnych pokoi, gdzie się znajduje antykwarnia dwuznacznym wydawnictw i druków pornograficznych. „Panienki demonstrują, jedna przed drugą, figury i pozycje rycin okładkowych, inne zasypiają już na prowizorycznych posłaniach”. Klientem nikt się nie zajmuje, więc ten ucieka i z jakiejś wysokości przypatruje się „tandetnemu czarowi” dzielnicy. Osobliwością jej są dorożki bez woźniców, biegające samopas po ulicach. Tramwaje popychają tragarze miejczy. W nieoznaczonych porach pojawia się na ulicy i kolej, do której bilety można nabyć tylko w ażyotażu, ale nim to dojdzie do skutku, kolej bez pasażerów odjeżdża. Fatalnością bowiem tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu. Jest to fermentacja pragnień przedwcześnie wybujała – w papierowej imitacji...

To opowiadanie przechodzi w jakąś alegorię. W innych wystarcza autorowi samo deformowanie rzeczywistości w jakąś wizję fantastyczną z rodzaju tych, jakim oddają się egzaltowane dzieci, zostawione same o zmroku. Więc sklep korzenny, prowadzony przez dzielną matkę bez pomocy dziwaka ojca, mieszkanie rodziców, kuchnia z karakonami, strych z rupieciami – wszystko to przemienia się w królestwo baśni, bezprzyczynowe i bezsensowne, ale jakże barwne, jakże niesamowite! Dziecinne swe rojenia i deformacje przedstawia autor stylem tak do nich dostosowanym, że ukrywa całą robotę literacką, a daje głos właśnie owym tajemniczym przedmiotom i zdarzeniom. Tak by dziś pisał może E. T. Hoffmann, może Jean Paul. Kto wie czy to nie jest urzeczywistnienie „czystej formy” w beletrystyce.

# Jan Emil Skiwski

## *Publicystyka literacka*

Nie tak dawno znakomity powieściopisarz, zaszczycając odpowiedzią moje uwagi na temat pewnego projektu Akademii Literatury, nazwał mnie „publicystą literackim”. Określenie to jest naturalnie w intencji autora pomniejszające. „Krytyk” – to coś „lepszego”, to analityk, badacz, opiniodawca, koneser. A „publicysta literacki” – to taki sobie dziennikarzyna, piszący impresyjki na marginesie przeczytanych książek. Zastanowiłem się nad tym poglądem. I jednak doszedłem do wniosku, że pozycja „publicysty literackiego”, na naszym zwłaszcza gruncie, jest nie tylko mocna, ale niezbędna.

Zamiast uzasadniać, wolę zilustrować na przykładzie.

Wyszła niedawno nakładem „Roju” powieść utalentowanego debiutanta p. Brunona Schulza pt. *Sklepy cynamonowe*. Książkę przeczytałem z zainteresowaniem i satysfakcją. Bo to naprawdę i talent (przepraszam Irzykowskiego), i pomysłowość, i faktura ciekawa, i jako gatunek niepodobne do tego, co się u nas produkuje. Przeczytałem – i czekałem na głosy prasy. Najrzetelniej zajął się powieścią zawodowy anatom, o nastawieniu dość zresztą dogmatycznym („dobra” i „zła” konstrukcja powieści), Leon Piwiński. Robota, jak zwykle, doskonała. Powieść rozebrana do koszulki – a i pod koszulkę Piwiński wsadził łapę. Opisał wszystko, jak i co. To wcale nie jest łatwe i mało jest od tego majstrów. Drugim głosem, który mnie zastanowił – to było odezwanie się znakomitej powieściopisarki Zofii Nałkowskiej w ankiecie na temat najciekawszej książki. Dla Nałkowskiej najciekawszą książką są właśnie te *Sklepy cynamonowe*. Właśnie one zasłużyły na wyróżnienie, zafrapowały, zastanowiły. Rozmawiałem też z luminarzem naszej krytyki, tej najbardziej fachowej, najfilozoficzniejszej, który to luminarz również wyróżnił *Sklepy cynamonowe*, tylko nie zgadzał się z rodzajem aprobaty Nałkowskiej. Że *Sklepy cynamonowe* to owszem, bardzo dobra książka, ale nie dlatego, że..., tylko dlatego, że...

Wejdźmyż wreszcie do tych *Sklepow cynamonowych*.

„Już wówczas miasto nasze popadało coraz bardziej w chroniczną szarość zmierzchu, porastało na krawędziach liszajem cienia, puszystą pleśnią i mchem koloru żelaza”.

„Ledwo rozpowity z brunatnych dymów i mgieł poranka – przechylał się dzień od razu w niskie bursztynowe południe, stawał się przez chwilę przezroczysty i złoty, jak ciemne piwo, ażeby potem zejść pod wielokrotnie rozczłonkowane, fantastyczne sklepienia kolorowych i rozległych nocy”.

„Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić”.

Prawda, dobre? Z tych paru wierszy widać, że autor wprowadza nas w jakąś ciekawą, niepokojącą atmosferę. I kolorystyczna strona obrazu, i jego uczuciowy *timbre*, i nasycenie tajemniczości – wszystko to do książki pociąga. Czytamy ją też rozdział po rozdziale, z zapalem. Poznajemy małomiasteczkową żydowską rodzinę. Wszystko skąpane w jakiejś mistyce strychu i starych sprzętów. Utajone życie kurzu, zapomnianych gratów jest jednym z ważnych motywów estetycznych *Sklepow cynamonych*. Na tle tego krajobrazu, tonącego w tajemniczym liryzmie rzeczy zapomnianych, snuje się p ó ł o b ł ą k a n y o j c i e c r o d z i n y, k t ó r y w y r a b i a r z e c z y n i e s ł y c h a n e. Dobra jest ta fantastyka. Bardzo dobra. Kojarzenie sfery rzeczywistości ze sferą wymysłu jest tak ściśle, tak organiczne, tak umiejętnie sugestionujące realność tego nowego wymiaru, że p. Schulz zasłużył tu sobie na miano prawdziwego artysty. Przejście od kolekcjonowania ptasich jaj do przeistoczenia się w karalucha jest naturalne, nie przestając być zagadkowym i tajemniczym. Ta dziwna opowieść zaspokaja potrzebę wiary w świat innego wymiaru, w mnogość tych innowymiarowych światów.

I tak to się czyta z rosnącym, jak to mówią, zaciekawieniem. Ale przy końcu książki ogarnia zaczyna znużenie. No dobrze, ale już dosyć tych ludzi-ptaków, filozofujących mebli, flirtujących manekinów, obłąkanych ojców i wujów! Tak na próbę – owszem, ale na dłużej – nie. Ta reakcja nie jest znowu tak burzajska, jak na to może wygląda. Zanim wskażę jej źródło, pragnę zaznaczyć, że autor w swej powieści składa dowody naprawdę wielostronnych uzdolnień. Jako doskonały obserwator zdaje np. egzamin w rozdziale pt. *Nemrod*, gdzie opisuje szczeniaka Nemroda uganiającego się za karaluchem. Tak dobrego portretu zwierzęcia, tak subtelnej intuicji psiej młodości niełatwo byłoby znaleźć w dzisiejszej naszej literaturze.

Albo proszę wziąć taki opis chorego ojca: „Nie widziałem nigdy proroków Starego Testamentu, ale na widok tego męża, którego gniew boży obalił, rozkroczonego szeroko na ogromnym porcelanowym urynale, zakrytego wichrem ramion, chmurą rozpaczliwych łamańców, nad którymi wyżej jeszcze unosił się głos jego obcy i twardy – zrozumiałem gniew boży świętych mężów”.

Przecież naprawdę dobre. Tak dobre, że spoza tych kilku istotnie śmiałych i celnych metafor krytyk tak zwany „serio”, „z wyczuciem”, czy jak to tam się nazywa, nie dojrzy, nie będzie chciał ani umiał dojrzeć g a t u n k u t e j m i s t y k i. Już słyszę ich cmokanie. A powieściopisarze będą zapewne wtórować: „Panie złoty, tak napisać, ho-ho, to trzeba umieć. To my tylko wiemy, jakie są koszta



takiej roboty!” – Okropne jest u nas to krygowanie się pisarzy w swoich doskonale leżących frakach. „Patrzcie, jak ja umiem krawat zawiązać! Tamten to robi trochę inaczej, i ja zaraz pokażę jak, ale mój system jest lepszy”. – Są w tych grymasach nieznośni, jak nieznośny jest bubek na balu, przeglądający się w każdym lustrze i sprawdzający co chwila, czy ma dość wymanikowane paznokcie. To są wszystko troski gotowalni, krawca, fryzjera – które się zostawia w domu. Na bal przychodzi się dobrze ubranym, uczesany i wymyty – to się rozumie, ale gadać nie ma o czym. To jest dopiero start, bieg rozgrywa się na finiszu.

Znając te mizdrzenia się twórców, domyślać się wolno, że np. co do Schulza ustali się jakiś krawiecki kurs, który jednak poza klanem rzemiosła nie ma znaczenia. Oczywiście, skoro odróżnia się tylko dobrze i źle „zrobioną” literaturę – to tym samym o hierarchii pisarza stanowi jakiś nowy wymysł ekspresji, nowy trik, nowa metafora, może nawet nowy grymas. A kiedy przyjdzie do spraw zasadniczych, do postawy, do tego, co się ostatecznie wie o tym życiu, które się wciąż na warsztaciku wałkuje – to wtedy właśnie częściej się czytelnika jakąś bardzo anemiczną publicystyczną idejką. Przykładem może być niedawno tu omawiane *Przedmieście*. To są też nowele „dobrze zrobione” i z krawieckiego stanowiska bardzo *remarquables*. Ale u spodu nie ma nic, a raczej jest – naiwna wizja świata z dodatkiem jeszcze naiwniejszej frazeologii pseudomaterialistycznej.

W wypadku Schulza. Jego mistyka jest posledniego gatunku. Subtelna, ma dużo „ciekawych chwytów”, ale jako stanowisko jest beznadziejnym zagrzebaniem się w magii sprzętów, strychów, spiżarnianych obłędów. Mistyka bez wylotu, bez perspektyw, bez możliwości rozwojowych. Autor wyczuwa falowanie niemych sił materii pod osłoną pospolitych zjawisk – jest to obraz świata biernego, świata, jakim był, kiedy dopiero Duch Boży unosił się nad wodami (zapożyczam to porównanie od Nietzschego). Zanim stworzony został człowiek, który od chaosu zwrócił się do kosmosu, pchany żądzą opanowania i kształtowania martwej i biernej materii.

Autor *Sklepów cynamonowych* odwraca ten proces: od kosmosu – z powrotem do chaosu. Robi to artystycznie, ciekawie – zgoda. Ale rzuca pewną sugestię, walczy o pewną wizję świata, budzi pewne apetyty, kaźoluje pewne tęsknoty. Tu kryteria rzemiosła nie wystarczają. Trzeba wiedzieć, czy się chce, czy nie chce takiego świata. Publicysta ma głos. Rzucam czarną gałkę.

„Gazeta Polska” 1934, nr 52 (21 lutego), s. 3.

Zob. L. Piwiński, „Sklepy cynamonowe”, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6 (11 lutego), s. 3 [poz. 56]; Z. Nałkowska, odpowiedź na ankietę: *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1933?*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 1, dodatek „ABC”, nr 1 (1 stycznia), s. 2 [poz. 47].

## Sz.G.

# *Dziwny poeta. Za kontuarami cynamonowych sklepów Bruno Schulza*

Nazwisko Brunona Schulza jest w piśmiennictwie naszym zupełnie nieznanie. Dopiero niedawno wprowadzono je po raz pierwszy na rynek literacki. P. Zofia Nałkowska patronowała temu przedsięwzięciu. Spotkanie tym dziwniejsze, że Bruno Schulz z zawodu jest malarzem, i to głównie grafikiem. Niemniej z nałogu podchodząc do nowego dzieła literatury, szukamy jego antenatów, podobieństw i związków z przeszłością. Nałóg zrozumiała – niepodobna twórcy uwolnić się od wpływów otaczającego życia. Nawet geniusz tego nie potrafi. Więc przede wszystkim na myśli przychodzą Kuncewiczowa i Szemplińska. Tematowo obcy sobie autorzy, tylko w sposobach literackich jest jakieś dalekie powinowactwo.

Najsilniejsze jest powinowactwo z Franzem Kafką, już nieżyjącym, świetnym prozaikiem fantasta, z którego utworów – o ile wiem – dotąd ani jednego jeszcze nie przełożono na język polski. W całości swej Schulz jest raczej zjawiskiem w literaturze naszej zgoła samorodnym i od przeszłości niezawisłym. Mocna, nowa indywidualność pisarska, na którą krytyka musi zwrócić uwagę.

Uderza nowość i niebanalność tematów, nigdy dotąd literacko niezużytkowanych. Wszystko jest dziwaczne i fantastyczne. Pomysły niespotykane, niesamowite i tajemnicze „afery”, jak je sam autor często trafnie nazywa. Świadczy to niewątpliwie o bogatej i oryginalnej wyobraźni poety.

*Pokoje cynamonowe* – to zbiór kilkunastu nowel, może raczej impresji. Ale i to określenie nie jest trafne. Może arabesek, związanych jednością miejsca i osób działających. Forma literacka tych utworów również odbiega od przyjętych klasyfikacji pisarskich. Nie ma w nich ani „bohaterów”, ani centralnych postaci, akcji, zaokrąglającej się w zwartą całość. Akcja z reguły uboga i błaha, a jednak dynamiką niezwykle bujna i żywa. Narastanie zdarzeń, choć nierealnych, pełne fermentacji i ruchu. Nie tylko treść, ale i forma autora jest nowa.

Trzeba te nad wyraz delikatne rzeczy, nieuchwytnie i wymykające się z brutalnych palców krytyki, czytać i trzeba się z nimi zaprzyjaźnić, trzeba je smako-

wać, bo mają swój odrębny smak i aromat, jakich inne utwory naszej prozy nie posiadają. Ważnym w tych utworach nie jest tradycyjny „węzeł dramatyczny”, lecz to, co się dzieje po drodze, zawsze pełnej blasku i wschodniej kolorystyki. Wszystko jest tam jednakowo ważne, a właściwie ważniejszą jest sama droga niż przybycie. Przykład może najlepiej objaśni rodzaj Schulzowskiej poezji. Obrazuje np. tak:

„W tym to czasie zauważyliśmy u ojca po raz pierwszy namiętne zainteresowanie dla zwierząt. Była to początkowo namiętność myśliwego i artysty zarazem, była może także głębsza, zoologiczna sympatia kreatury dla pokrewnych, a tak odmiennych form życia, eksperymentowanie w niewypróbowanych rejestrach bytu. Dopiero w późniejszej fazie wzięła sprawa ten niesamowity, zaplątany, głęboko grzeszny i przeciwny naturze obrót, którego lepiej nie wywlekać na światło dzienne”.

A dalej prawi tak generalny rezoner książki:

„Wszedłem raz, mówił mój ojciec, wczesnym rankiem na schyłku zimy, po wielu miesiącach nieobecności, do takiego na wpół zapomnianego traktu i zdumiony byłem wyglądem tych pokojów.

Z wszystkich szpar w podłodze, z wszystkich gzymsów i framug wystrzelały cienkie pędy i napełniały szare powietrze migotliwą koronką filigranowego listowia, ażurową gęstwiną jakiejś cieplarni, pełnej szeptów, lśnień, kołysań, jakiejś fałszywej i błogiej wiosny. Dookoła łóżka, pod wieloramienną lampą, wzdłuż szaf chwiały się kępy delikatnych drzew, rozpryskiwały w górze w świetliste korony, w fontanny koronkowego listowia, bijące aż pod malowane niebo sufitu rozpylonym chlorofilem. W przyśpieszonym procesie kwitnienia kiełkowały w tym listowiu ogromne białe i różowe kwiaty, pączkowały w oczach, bujały od środka różowym miąższem i przelewały się przez brzegi, gubiąc płatki, rozpadając się w prędkim przekwitaniu.

Byłem szczęśliwy – mówił mój ojciec – z tego niespodzianego rozkwitu, który napełnił powietrze migotliwym szelestem, łagodnym szumem, przesypując się, jak kolorowe konfetti, przez cienkie różgi gałązek”.

I w ten sposób balansuje poeta na pograniczach materii i ducha. Wyczarowuje przed nami nieznaną dotąd sekrety życia i tworzy nową bajkę. Najpospolitsze czynności dnia przybierają u niego jakąś liturgiczną powagę i obrzędowość rytuału. Ubiera je w swoistą poezję i nadziemski urok. Chwilami wpada w groteskę. I żywo tym wszystkim przypomina niezapomniane obrazy-bajki Wojtkiewicza czy też żyjącego Kaspra Pochwalskiego. I jak we śnie wszystko nierealne wyolbrzymia, fantastycznie deformuje i ubajkawia. Wszystko tam żyje pełnym, duchowym, samodzielnym życiem: rzeczy martwe i zdarzenia, i wypchany kondor, i szczotka Adeli, i szczeniak z karakonem. Życie dnia codziennego i jego patos prostoty zapładniają fantazję poety i mają dla niego dziwne jakieś gesty, pełne tajemnic i dewocyjnego aromatu. Stroi je w cuda wyłącznie swojej, nikomu nieznannej fantastycznej botaniki i zoologii. I wszystko dyszy zwrotnikowym klima-

tem i jego potworną płodnością. Wymiary jakiejś nieziemskiej a cudacznej flory i fauny. Przypomina chwilami średniowieczne sztychy, pełne pokracznych cudactw i apokaliptycznych potworów. Inferno złagodzone słowiańską mentalnością. Czuć w tych bajaniach rasowego malarza. Z każdej karty wieje tajemnica. Co kilka stron jakby jakieś filigranowe misteria i ekstazy. Naprawdę dziwny artysta. A przy tym taka w nim jest moc sugestii, że czytając, zapominamy o rzeczywistości i żyjemy rzeczywistością wyczarowaną przez poetę. I to jest właśnie zasługa pisarza, że nas z sobą ponosi. Sam jest jakby somnambulik. Patrzy przez kolorowe pryzmaty snu i jakby przedłużał ich trwanie w rzeczywistość życia i literacką realność. Tworzy stale wizje, jakby w transie. I patrzy wielkimi oczami dziecka, i sam się dziwi tym czarom. I my się im wraz z nim i z wdzięcznością dziwimy. Typowe dla tej wizyjności pisarza są właśnie *Sklepy cynamonowe*. O tym sam autor zdaje się dobrze wiedział, skoro zbiór cały nazwał tytułem tej fantazji.

Może miejscami za wiele w tej poezji erotycznych wynurzeń, może uniknąć należało pseudo- czy naukowych dłużyzn, może są tu i ówdzie poślizgnięcia stylistyczne, ale całość zmusza do uwagi i nakazuje respekt.

pozycja 60.

# Kornelia Grafowa

## *Jedna dziwna książka*

Są książki łagodne i dobrotliwe, o delikatnym i subtelnym dotknięciu, są złe i kąśliwe, zalewające czytelnika bulgotem ostrych, jadowitych słów, są książki jak wietrzyk wiosenny, świeżym powiewem muskające duszę, i inne przesycone żarem słonecznym, duszną wonią wielobarwnych kwiatów, bogactwem barw, lśnień i blasków.

Spotkałam się dziś, wśród zimowej zawieruchy, z książką wykwitłą z nadmiaru wydarzeń sierpniowych, z przeżyć tego miesiąca, który nie jest już latem, a nie doścignął jeszcze jesieni, z okresu, w którym przyroda buntuje się przeciw grożącej jej zewsząd śmierci i manifestuje w bujnych, okazałych formach swą dojrzałość. Zawisnąć na takim temacie, jaki jest treścią *Sklepów cynamonowych*, potrafi tylko poeta, podejść do niego w ten sposób potrafi tylko malarz. Schulz jest jednym i drugim.

Spojrzenie, którym ogarnia ludzi i przedmioty, nie wnika w głąb rzeczy. Wchłania ono samą powierzchnię, rozkoszuje się jej wymiarami, barwą, chropowatością, materiałem, z którego autor wydobywa nieznanne i niespostrzeżone dotąd wartości. Materiał, podścielisko obrazów, olśniewa bogactwem walorów wzrokowych. W każdym wyrazie czuje się malarza, u którego pojęcia przeradzają się w wyobrażenia. Nuda, szarość, przesyta otrzymują kształt, nabierają kolorytu, zakwitają „w oknach ciemnym liszajem świtów, pasożytniczym grzybem zmierzchów, rozrastają się w puszyste futro długich nocy zimowych”. Już nie tylko odczuwa i rozumie się pojęcie nudy, ale przeżywa się ją jako specyficzne doznanie wzrokowe. Nawet coś tak bezbarwnego jak mrok przybiera u niego „kolor złotawego dymu”. Wszystko drga, błyszczący, mieni się i nasycia atmosferę tęczowymi barwami bogatej palety. Zapada zmierzch. „Pokój był ciemny i aksamitny od granatowych obić ze złotym deseniem, lecz echo dnia płomiennego drgało i tutaj jeszcze mosiądzem na ramach obrazów, na klamkach i listwach złotych, choć przepuszczone przez gęstą zielenią ogrodu”. Cóż dopiero gdy tematem obrazu staje się rozkołysana, migotliwa fala ptactwa, gdy fantazja autora pograża się, rozkoszuje, tonie w powodzi barw. Powstaje wtedy formalnie orgia wzrokowa. „Ptaki napełniają pokój kolorowym trzepotem, płątami purpury, strzępami szafiru, grynszpanu i srebra”. Świat staje się przedziwnie skomponowanym obrazem

o niespotykanej bujności kształtów i soczystej kolorystyce. Ten przesyt rozpie-  
 rający formę wytwarza w końcu pewną chorobliwość odczuwania. Pojawia się  
 u autora wyolbrzymiała reakcja na podniecie i zdarzenia zwykłe, codzienne za-  
 czynają grać dziko i niesamowicie. Rozszalała fantazja przekracza to, co przy-  
 wykliśmy uważać za normę. Budzi się w twórcy zainteresowanie dla potworności,  
 pokracznych dziwolągów natury, a równocześnie dla chorobliwości psychicznej.  
 Z zastanawiającą wnikliwością wychwytuje Schulz objawy psychopatyczne w wy-  
 cieniowanej troskliwie postaci „ojca”. Widzimy więc groteskowe i dziwaczne  
 urojenia fantastyczne, obserwujemy jak na przykładzie klinicznym kumulacje  
 uczuć, podniecenia, znajdujące swój wyraz w gwałtownych i irracjonalnych  
 atakach. Dominuje u „ojca” uczucie stałego lęku, dające mu sensacje „rozkosz-  
 nego dreszczu” („krąży pełen niepokoju z drgawkami w nieobecnej twarzy”).  
 Z przedziwną bystrością podpatrzył autor w swym modelu przewrażliwienie  
 uczuciowe i zwiększoną pobudliwość jako objawy psychopatyczne. Tak często  
 występuje u „ojca” to, znane dobrze psychiatrom, krótkie śpięcie, które wytwarza  
 się między afektem i gwałtownym działaniem z obejściem instancji rozumowych.  
 A wreszcie, jako uderzający objaw daleko posuniętej psychopatii, rozpad uczuć:  
 „z oczu jego lały się łzy, twarz zanosila się od cichego śmiechu”. „Ojciec” nie jest  
 jedynym przykładem choroby umysłowej w ramach tej niewielkiej książki. Szaleje  
 przyroda, a z nią głupia Maryśka i kretynka Tłuja. Nawet sam czas idzie przez  
 izbę „hałaśliwy, huczący, piekielny, rosnący w jaskrawym milczeniu poranka”  
 i zalewa naszą wyobraźnię koszmarnymi obrazami, jakby snami na jawie.

Sprawy i rzeczy obyte, otarte z wszelkiego uroku świeżości, pęcznieją sokami  
 nowej treści. Dźwięk dobrze znanego wyrazu nabrzmiewa nowym znaczeniem.  
 Nie należy szukać treści w tej przedziwnej książce. Przez usta ojca-szaleńca wy-  
 powiada autor swe postulaty artystyczne: „mniej treści, więcej formy”. Tylko  
 forma zachwycza go, odurza, upaja. Wyżywa się w kontemplacji kształtu, linii,  
 barwy. Jedyne plastyk może wyczuć, że „w materii samej zawarta jest uwodna  
 siła pokusy, która nas nęci do formowania”. Wzrusza go nędza materii więzionej  
 i gnębionej, wtłoczonej w pewien nieodmienny wyraz. Materia pełna jest dla  
 niego tragicznej powagi. Samo kształtowanie staje się treścią sztuki. W traktacie  
 o manekinach tłumaczy autor swe cele, efemeryczność postaci, które się zjawiają  
 w tej książce na okamgnienie, okazują jedną cechę swej jaźni i mają jakby tylko  
 jedną powierzchnię. „Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy  
 się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę”. Celem jest rozkosz twórcza  
 sama w sobie, potężna jak żywioł i jak on ślepa na nakazy rozumu. Dlatego drażni  
 go wszystko, co zwykłe, prawidłowe, normalne, nudne, drażni go ograniczony  
 sposób form, do których nagina się materia. Marzy o tworach dziwnych, podob-  
 nych pozornie do znanych kręgowców, skorupiaków, członkonogów, a dalekich  
 od prawdziwego życia. „W starych, na pół rozpadłych, przez nikogo nieodwie-  
 dzanych pokojach, przesyconych emanacjami wielu żywiołów i zdarzeń”, mogą  
 kiełkować te twory dziwaczne i nieznanne, bujać, rozkwitać i szybko więdnąć.

Opis przeżyć i zdarzeń chorobliwych, szaleńczych daje upust rozbującej wyobraźni, na której dnie rozkwita marzenie o nieodkrytej krainie malarskich możliwości.

To samo, co uderzało w grafice i olejnych obrazach Schulza (które widzieliśmy kilka lat temu we Lwowie), bije z kart jego książki. Tak tu, jak i tam staje się przed tworamii jego przeogromnej fantazji jak przed jednorazowym zjawiskiem. Nie można do tego utworu literackiego przyłożyć zwykłej miary, wymyka się on spod oceny. Zdumiewające obrazy (*Ptaki*, *Wichura*) stoją obok całkiem słabych (*Pan Karol*). Książka ta wywoła zapewne u jednych zachwyt, u innych spotka się z brakiem zrozumienia, a nawet potępieniem. Kto jednak zatrzyma się nad nią jak przed obrazem, w ciszy i skupieniu, i pozwoli jej na siebie działać, tego oszołomi i opanuje swym przedziwnym bogactwem, zaleje swym nastrojem, płynącym gdzieś z samych nieodgadnionych głębin twórczości artystycznej.

„Chwila” 1934, nr 5362 (25 lutego), s. 11–12.

## jim. „Sklepy cynamonowe”

Gdy się człek do czegoś raz weźmie, gdy się jakieś stanowisko raz zajmie, to potem argumenty same pchają się w ręce. Oto znów jedna z książek, które się bierze do ręki pod presją hałaśliwej opinii. *Sklepy cynamonowe* jest to powieść Brunona Schulza. „Wiadomości Literackie” reklamują po swojemu, ale i w ankiecie „ABC” na temat najciekawszej książki wypłynęła również. Zwyczajem wszystkich „szlagierów” zaczyna brzęczeć w uchu jak osa i nie odczepi się bez zwykłego haraczu – trudno, trzeba „napisać”.

Właściwie nie jest to, ściśle biorąc, powieść, a szereg obrazów z przeżyć młodości, zamkniętej w ciasnym środowisku, skazanej na wegetację w jakimś oderwaniu od rzeczywistego, „normalnego” świata. Żydowska rodzina obwarowana jak w cebuli systemem łusek izolujących: małe miasteczko, ghetto, tradycje. W tej rodzinie – chłopiec osłonięty jeszcze jedną warstwą tych łusek: irracjonalną dziwnością świata starych sprzętów, zakurzonych gratów, strychu. Cóż się dzieje pod tymi wszystkimi łuskami, w tej cebuli? – Wszystko i nic.

Okrzyczano książkę za coś niezwykłego, bez precedensu. Reklama. Pomijając już mnóstwo nowel polskich i niepolskich, malujących podobne rzeczy, narzuca się (mnie przynajmniej) analogia z wielotomową powieścią Zegadłowicza o „Mikołaju Srebrmpisanym”. Kompozycja pisarska, „podejście formalne” – doprawdy podobne. Ale cóż? Zegadłowicz, „powsinoga beskidzki”, nigdy nie miał łaski u mocarzy reklamy. Za manierę, za gadulstwo, za dziwactwa stylu ciśnięto anatemę i na książkę, z którą (według mnie przynajmniej) *Sklepy cynamonowe* nie bardzo wytrzymają zestawienie.

Tu i tam młodość, czyli dziwność, odmiennność widzenia świata. Tu i tam szereg łusek. Ale gdy doznania młodego Mikołaja mają piętno niefałszowanej poezji, a psychofizjologiczne uniesienia odkrywają jedność spraw ograniczonego światka i nieograniczonego kosmosu, stając się, krótko mówiąc, źródłem pięknych przeżyć i akceptacji świata – Bruno Schulz, dokonawszy nie mniejszej ilości łamańców stylowych i kompozycyjnych, by wykazać – co? „dziwność istnienia”? swój niewątpliwie wielki „talent”? – wysadza nas na jakiejś jałowej mieliznie zmęczonych, zniechęconych, znudzonych.



\*

Inny objaw: „Przedmieście”. Grono pisarzy(rek) zeszło się, by „reflektor uwagi i talentu” skierować na – jak to się mówi – „niedolę ludu”, stworzyć „nowe metody obserwacji” – omal nie naukowe... zaopiekować się zwłaszcza „bezroboczymi”... Boguszewska, Kornacki, Krahelska, Morcinek, Muszałówna, Nałkowska. Radykalizm i zachowawczość, anarchizowanie literackie i księdzoproboszczowy styl zdania i myśli, cięty talent dziennikarski i dramaturgia w ramach klasycznych – wszystko w jednej książce... Książka składa się z krótkich obrazków, impresyj, nowelek i – Panie odpuść! – reportaży, przy czym każdy autor zaprodukował większą ilość, a przy podziale tomu na trzy części wszystko to przemieszano z sobą i poszatковано w myśl względów tematycznych. Jaki rezultat?

...to są nowele «dobrze zrobione» i z krawieckiego stanowiska bardzo *re-marquables*. Ale u spodu nie ma nic, a raczej jest – naiwna wizja świata z dodatkiem jeszcze naiwniejszej frazeologii pseudomaterialistycznej” – pisze o tej książce Skiwski, krytyk w danym wypadku jeszcze bardzo umiarkowany. Były bowiem opinie i gorsze. Np.: obrzydzenie socjalistów jako reakcja na sposób malowania „doli ludu”... Stanowczo concept nie spotkał się z uznaniem. Dla uzupełnienia dodajmy, że mimo całej deklamacji o „nowych” metodach, nowym spojrzeniu, nowej twórczości, poważna część prac była już drukowana przed powstaniem grupy... Między innymi w tak „nowatorskim” organie jak „Kobieta Współczesna”.

Najgorzej, że nie tylko frazeologia jest pseudomaterialistyczna. Na niby, pseudo jest obserwacja, pseudo przejęcie się, pseudo zainteresowanie, pseudo sama koncepcja. Od czasu, kiedy zrozumiano, że interes można zrobić i na akcji charytatywnej, świat zaludnił się poszukiwaczami takich różnych pseudo, „takiego coś”, co sprawi, że towar pójdzie i będzie ruch. A więc jeśli chodzi o literaturę – „reportaż”, a więc wydawnictwa okolicznościowe, a więc to samo, ale z „nowego” punktu widzenia... W wypadku gdyby już nic nie szło – pozostaje „reforma seksualna”, w rozpaczliwym kryzysie – książki dla dzieci i młodzieży...

*Sklepy cynamonowe* i „Przedmieście” są typowym „towarem na rynek”. Nie warto się więc dłużej nad tym rozwodzić. Takich przykładów można by podać grubo więcej. Notuję tylko dwa, jako w pewnym sensie nowalijki. Zjawisko jest szersze.

\*

Inspiracją do tego artykułu był dla mnie cytowany felieton J.E. Skiwskiego w „Gazecie Polskiej”. Tytuł felietonu – *Publicystyka literacka*. Sens – krytyka literacka, ta pełna etykiety i tradycyjnie tajemniczych gestów ceremonia rozszczepiania włosa na czworo po to, by pochwaliwszy w końcu robotę, nic nie powiedzieć o wartości dzieła – taka „formalna” krytyka literacka nie wystarcza.

Deklarując się od dawna jako „niewrażliwy na piękno” utworów, mówiąc krótko, głupich albo podrabianych, fałszowanych, wiem dobrze, że narażam się na ośmieszenie. Tu coś „bierze”, „wzrusza”, ludziska omal nie popłakują jak na filmie z krzywdzoną Smosarską, a ten kazania prawi! Widziałem swój los: nie przedaj, to później wśród radośnie świerkających (w słowie i piśmie) entuzjastów nowinek wyglądałbym jak drewniana piła, zatabaczony purytanin, osobistość grochowinowa, strach na wróble... Aż oto w sukurs przychodzi mi ich święty, czczony jako wice-Boy, sam Skiwski! O moich świegotliwych wróbelkach tak pisze:

„Już słyszę ich cmokanie. A powieściopisarze będą im wtórować: «Panie złoty, tak napisać, ho-ho, to trzeba umieć. To my tylko wiemy, jakie są kosza takiej roboty!»». – Okropne jest u nas to krygowanie się pisarzy w swoich doskonale leżących frakach. «Patrzcie, jak ja umiem krawat zawiązać! Tamten to robi trochę inaczej i ja zaraz pokażę jak, ale mój system jest lepszy»... Znając te mizdrzenia się twórców, domyślać się wolno, że np. co do Schulza ustalili się jakiś krawiecki kurs, który jednak poza klanem nie ma znaczenia. Oczywiście, skoro odróżnia się tylko dobrze i źle «zrobioną» literaturę – to tym samym o hierarchii pisarza stanowi jakiś nowy wymysł ekspresji, nowy trick, nowa metafora, może nawet nowy grymas. A kiedy przychodzi do spraw zasadniczych, do postawy, do tego, co się ostatecznie wie o tym życiu, które się wciąż na warsztaciku wałkuje – to wtedy właśnie częstuje się czytelnika jakąś bardzo anemiczną, publicystyczną idejką... Autor *Sklepów cynamonowych*... rzuca pewną sugestią, walczy o pewną wizję świata, budzi pewne apetyty... pewne tęsknoty. Tu kryteria rzemiosła nie wystarczają. Trzeba wiedzieć, czy się chce, czy nie chce takiego świata. Publicysta ma głos. Rzucam czarną gałkę”.

Jasno, prawda? Niech brzydko klną esteci: nie wątpię, że takich publicystów, „po barbarzyńsku” zdzierających migotliwe łuseczki, by zdemaskować kryjącą się pod nimi nicość lub rozkład – będzie więcej. I że to popsuje całkowicie koniunkturę handlową przemysłnym dostawcom żeru dla snobów literackich. Ten bowiem gatunek snobizmu jest chyba najgroźniejszy. Tumani, wyjaławia, ogłupia. Modern-faceci i takież „szikse” obojga plemion narkotyzują usychające mózdzki, a spryciarze, którzy zrozumieli ducha czasu, piszą i piszą. Epatują coraz inaczej, dawkują „smaczki” coraz mocniej, pogardliwie pozwalają się uwielbiać i wśród wrzaskliwego zachwyty wyznawców rozkładają swe stragany modnej tandety, swe... sklepy cynamonowe.

„Kurier Wileński” 1934, nr 56 (27 lutego), s. 2.

Zob. Z. Nałkowska, odpowiedź na ankietę: *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1933?*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 1, dodatek „ABC”, nr 1 (1 stycznia), s. 2 [poz. 47]; J. E. Skiwski, *Publicystyka literacka*, „Gazeta Polska” 1934, nr 52 (21 lutego), s. 3 [poz. 58].

## j.i. [„Sklepy cynamonowe”]

Bogaty indywidualizm autora i bujność jego doznawań przelewa się przez tę książkę, nadając jej niezmiernie wyraziste oblicze. Mamy tu do czynienia z niewątpliwym talentem, nieokiełznanym w swej rozlewności plastycznych sensacji – a niezdoływającym się jeszcze na umiar wyrzeczeń...

Niesłychana wrażliwość pisarza, wyczulenie wszystkich jego zmysłów zdolne jest dać czytelnikowi sugestywne, aż do natręctwa, choć pełne uroku obrazy rzeczy na pozór zwykłych, lecz oglądanych od tej „niedostrzegalnej dla oczu niewtajemniczonych” strony. Z przedziwną łatwością prześlizguje się autor ze świata konkretnego w dziedzinę zjawy i umie z niemałym kunsztem zatrzeć granice między tymi światami. Czyta się te opowiadania z zajęciem, mimo braku w nich akcji, mimo zbytnej, niepohamowanej rozlewności werbalnej, nie czuje się przesytu, chłonąc kolorowe bogactwo tej czarodziejskiej rupieciarni, wyzierającej spoza nudnej szarzyzny i pospolitości życia małomiasteczkowego. Nie tylko świat rzeczy stoi w tej książce na pograniczu realizmu i złudy, ten sam charakter mają i ludzie, zwłaszcza postać ojca.

Wzniosłość i groteskowość, wysoka inteligencja, subtelność i wdzięk jakiś niesamowity kojarzą się w niej ze starczą beziłą lub całkowicie fizycznymi popędami – najsilniej występuje to w *Traktacie o manekinach*, gdzie zależność ojca od tryskającej trywialnie młodością i zdrowiem Adeli urasta do rozmiarów groteskowo-tragicznych.

W odmiennym, romantycznym, przypominającym nieco Amadeusza Hoffmanna stylu utrzymane jest piękne opowiadanie *Sklepy cynamonowe*. Gdyby chciał szukać pewnych pokrewieństw artystycznych (nie wpływów), nasuwałyby się w związku z tą książką jeszcze nazwiska Poego, de Villiers de L'Isle-Adama, a także w pewnym stopniu Ewersa.

Jako debiut literacki – niezmiernie ciekawy i uprawniający do niemałych nadziei, może budzić pewien niepokój, czy niesłychana bujność plastyczno-wizjonerska nie zagłuszy, jak w obrazku *Pan*, innych stojących na kartach tej książki wartościowych możliwości twórczych.

# Henryk Domiński

## *Wśród prozaików (fragment)*

[...]

Ukazało się na półkach księgarskich wiele tomów prozy godnej szkicowego bodaj omówienia. Mam na myśli książkę B. Schulza *Sklepy cynamonowe*, powieści Zawieyskiego, Kłosowskiego, Ważyka oraz groteskę A. Nowakowskiego pt. *Półdiabły*.

Dla uniknięcia nieporozumień pragnąłbym zaznaczyć, że obok kryteriów estetycznych, mających, rzecz prosta, pierwszeństwo przy ocenie dzieł sztuki, za niezwykle ważny i nieodzowny element tych dzieł uważam ich zdolność poruszenia istoty człowieka, inaczej mówiąc, ich „nasilenie metafizyczne”. Nie jest to kryterium wybrane dowolnie. Z analizy samego zjawiska twórczości wynika jej pokrewieństwo ze „stanami metafizycznymi”, i gdyby chodziło o ustalenie celów sztuki, kto wie czy nie okazałyby się nimi w rezultacie ostatecznym właśnie jakieś „metafizyczności”.

[...]

Debiut B. Schulza pt. *Sklepy cynamonowe* wymagałby właściwie specjalnego studium. Ta książka jest również fantastyczna, ale nie w założeniu fabuły. Fantastyka jej wychodzi niejako przez szpary powstałe wskutek deformowania rzeczywistości w sposób bardzo swoisty, tematem opowieści Schulza (o ile opowieściami można nazwać te utwory, nieraz pozbawione wątku zdarzeń) są rzeczy i sprawy najbliższe: dom rodzinny, sklep ojca, postać ojca, wuja i innych osób z rodziny, obłąkana dziewczynka z podwórka. Ale w przełamaniu artystycznym autora zarówno zdarzenia, jak postaci czy nawet obrazy otoczenia (ogród, sklep, pusty pokój) – wszystko to urasta do rozmiarów groźnej Apokalipsy. Współczynnik nasilenia metafizycznego jest w tej książce bardzo silny, może właśnie dlatego, że w ogarnianiu „ja i nie ja” (na co zresztą nie ma jeszcze terminu, bo nie jest to przecież ani myśl, ani uczucie, ani akt woli, ani nawet stan – psychologia wymaga w tym miejscu korekty) groza jest elementem emocjonalnym towarzyszącym stale.

Nieuchwytna właściwie w istocie swojej atmosfera książki potęguje się wskutek właściwości stylistycznych. Metafory u Schulza mają blask taki, jak w poezji, budowa zdań pełna jest niespodzianek sugerujących jedno, a wyłuskujących

drugie. Nieustanne napięcie towarzyszy wszystkim słowom tej książki zwichrzonej, tu i ówdzie niedociągniętej, tu i ówdzie przejaskrawionej, a jednak znakomitej. Krytyka nastawiona socjologicznie i „moralizatorsko” oczywiście odsądzi ją od czci i wiary, bez względu na wysokiej klasy artyzm *Sklepów cynamonowych*. Dzieło dające przeżycia o natężeniu między *Poem* a *Apokalipsą* winno być oceniane inną miarą.

[...]

„Zet” 1934, nr 1 (1 kwietnia), s. 6.

# Tadeusz Breza

## *Sobowtór zwykłej rzeczywistości*

Mam przed sobą książkę Bruno Schulza, otwieram ją i czytam:

„Każdy wie, że w szeregu zwykłych normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym, jak szósty palec u ręki, wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc.

Mówimy fałszywy, gdyż rzadko dochodzi on do pełnego rozwoju. Jak dzieci późno spłodzone, pozostaje on w tyle ze wzrostem, miesiąc garbusek, odrośł w połowie uwiędła i raczej domyślna niż rzeczywista.

Winna jest temu starcza niepowściągliwość lata, jego rozpustna i późna żywotność. Bywa czasem, że sierpień minie, a stary gruby pień lata rodzi z przyzwyczajenia jeszcze dalej, pędzi ze swego próchna te dni-dziczki, dni-chwasty, jałowe i idiotyczne, dorzuca na dokładkę, za darmo dni-kaczany, puste i niejadalne – dni białe, zdziwione i niepotrzebne.

Wyrastają one, nieregularne i nierówne, niewykształcone i zrosnięte z sobą, jak palce potworkowatej ręki, pączkujące i zwinięte w figę.

Inni porównują te dni do apokryfów...”

Ale to nie tylko czas się tak u Schulza roztwarza. Nie tylko pośród zbioru prawdziwych dni można odnaleźć dni podkłamane, podejrzanego autentyczności. Tak jak z czasem rzecz się przedstawia z przestrzenią. Jest jakaś rzeczywistość, w której miejsca mogą poprzestawiać się, ulice pomieniać. Jest to świat sobowtórów. Realność cieni, posiadająca swój byt, lecz jedynie „iluzoryczny i imitacyjny”, rozwijający się na innej ziemskiej kondygnacji. Te fantazmaty, które z kazamatów zwykłego dnia wydobyć może wyobraźnia, istnieją najrealniej. Stanowią one amalgamat tworów z fantazji i niepokojów, zrodzonych w nas od pewnych widoków autentycznej, powszechnie przyjętej rzeczywistości. Puste, niezamieszkane pokoje, szafy odstałe, nieznanne gatunki ptaków, kominiarze, sklepy bławatne, książki pożółkłe, futra emanują z siebie dziwną atmosferę, od której uchylić się ani której zapoznać nie sposób. Jest niewielu ludzi, którzy mogą prawdziwie rzec, że jej nigdy nie doznali. Ogarnęła ich na chwilę, ale zapomnieli o niej. Nie miała na nich fascynacyjnego wpływu. Ale to nie wyczerpuje sprawy. Nie u wszystkich wrażliwość jest tak bezpamiętna. Istnieją ludzie, których przejmują wspomniana atmosfera poprzez wszystkie ich fibry. Takim jest Bruno Schulz. I taką atmosferę sprzedaje on w swych *Skleпах cynamonowych*.

Analogie? Analogie oczywiście istnieją, ta apokryficzna i boczna rzeczywistość kusi wielu. Mówi o niej i Rilke, i Roussel, i Giraudoux, i Poe, i poniekąd Wielopolska w *Faunessach*. Są różnice na drodze odczuwania i różnice w sposobie notowania jej. Rilke mówi raczej o niepokojach, które ona budzi, aniżeli o obrazach, które wywołuje. Roussel (*Locus Solus*) widzi jedynie plastyczną stronę sprawy. Giraudoux strukturalną. Fascynuje go symetryczność metarealnych wydarzeń. Jest jeszcze jedno nazwisko, które pominąć trudno: William Blake, poeta mistyk i artysta grafik z początku XIX wieku. I Schulz spleta w sobie obie te drogi. *Sklepy cynamonowe* są jego pierwszą książką. Ma on dzisiaj około 40 lat. Dotychczas poświęcił się grafice.

Piszę o tej grafice, nie że chcę niniejszy artykuł ozdobić ilustracjami Schulza. Piszę tak, ponieważ plastyczne zdolności i natchnienie wyczuwam jak najsilniej w jego książce. Od pierwszej strony świata *Sklepow* poczułem się w rzeczywistości wyczuwanej nie tylko niepokojem, lecz znanej, że tak powiem, „z widzenia”. Widzenie to zawdzięczam obrazom. Całemu bukietowi współczesnych malarzskich futurystów i formistów. Schulz realizuje w słowie plastyczny świat choćby takiego Chirica. Jest to ten świat dziwacznych ulic, gdzie niby to nikogo nie ma, a wiadomo, że ktoś stoi i patrzy na nas uważnie zza węgła. Jest to ten sam nieboskłon, który rodzi zdumiewające noce i perspektywy, płaskie jak aksamitna kotara, choć niebezpieczne zabłąkaniem jak labirynt. Jest to to samo towarzystwo imaginacyjnych krawców, kominiarzy i subiektów, którzy poprzez zamknięte wargi szepczą, syczą i seplenią.

*Sklepy cynamonowe* są jak gdyby zbiorem nawiedzonych akcją obrazów, martwych natur, które ożyły. Książka rozbija się na rozdziały. Rozdziały mają tytuły. Postacią, która na kartkach książki zjawia się najczęściej, jest „ojciec”. Ojciec, którego ta sobowtorna rzeczywistość przeciągnęła całkowicie na swoją stronę. Prowadzi on przeciw zwykłej rzeczywistości „kontrmarsz fantazji”, hoduje ptaki zdumiewających gatunków, sprzedaje towary w sklepie bławatnym. Jest opętany sprawą wyobraźni, ratuje się czym może przed „letargiem pustych dni i nocy”. Odwagi przydaje mu demencja. „Ojciec”, ratując się, traci się na rzecz świata obłąkanych. Ale to nie ma żadnego tragicznego znaczenia. Posiada zaledwie jakieś znaczenie w ogóle. Ojciec ogarnięty wstrętem do karakonów spoczwarza się sam w karakona.

„W dzień opierał się jeszcze ostatkami sił, walczył, ale w nocy fascynacja uderzała nań potężnymi atakami. Widziałem go późną nocą, w świetle świecy, stojącej na podłodze. Mój ojciec leżał na ziemi nagi, popstrzony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii, leżał na czworakach, opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb swych zawiłych dróg. Mój ojciec poruszył się wielocłonkowym skomplikowanym ruchem dziwnego rytuału, w którym ze zgroszą poznałem imitację ceremoniału karakoniego”.

Wiemy już teraz, jaki jest ten świat Schulza. Wsparty niby to na wewnętrznym spokoju, a będący właściwie sielanką grozy. Spróbujmy zobaczyć, jaką formą

językową Schulz go wyraża. *Sklepy cynamonowe* posiadają karty tak niezwyklej zwartości i gęstości, iż przy nich inne strony wydają się bledsze. Stąd można czasami mieć wrażenie nierówności. Nierówność? Tak. Lecz w tym samym jednak znaczeniu, co chleb masłem posmarowany nierówno. Mowie Schulza warto by poświęcić rozprawkę. Nie znaczy to, aby trzeba było się z nią rozprawić. Nie! Cenne by jednak było zbadanie jej środków technicznych. Czyni ona wrażenie arcybogatej prostoty, czyli wrażenie paradoksalne. Schulz nie gardzi takimi słowami, jak: analogon, telluryczny, sufficjencja, dymensje, respiracje, reparatury itd. W ostatnich czasach unikaliśmy podobnych słów. Było hasło, żeby używać tylko wyrobów krajowych. Zagraniczne słowa dawały kontekstom posmak sztuczności. Tak się te rzeczy odczuwało i zresztą do dziś odczuwa. U Schulza słowa obce brzmią nie cudzoziemsko, ale zaziemsko. Przyczyniają się do ewokacji tej zdumiewającej przyrzeczywistości, o której tyle powyżej było mowy.

Istnieje wyrażenie: celne słowo. Schulz natomiast jest asem celnych porównań. Sztuka, jeśli nie ze swej istoty, to od setek lat polega na porównywaniu. Katorżny los każe poetom i prozaikom trudzić się metaforami. Z coraz dalszych krynic trzeba czerpać tę (oby nie) wodę porównań, analogii, pokrewieństw. Bliskie studnie wydają się do ostatniej kropelki wypite. Czytając Schulza, zdumiony i uważny czytelnik spostrzeża, że tak wcale nie jest. Orgia celnych porównań obezwładnia go. „Twarz kurczliwa jak miech harmonii”, „klawiatura żeberek”, „noc szumiąca jak muszla” – oto przykłady.

To ostatnie porównanie budzi we mnie pewne asocjacje. Jest ono u Schulza pointą sceny, która mi się teraz przypomniała. Mówię o niej z niejakim zażenowaniem, bo będzie to wyglądało na zastrzeżenie. I tak jest niestety, jak właśnie wygląda. Chodzi mi tu o nadużywanie przez Schulza pewnego rekwizytu nokturnowego istnienia. O rekwizyt ten, niskopienny i fizjologicznym celom służebny, Schulz w *Sklepiach cynamonowych* potrąca kilkakrotnie. Dźwięk stąd powstaje dla przeciętnego ucha głuchy. Krytykowi literackiemu nic do tego. Jeśli o tym wspominam, to w imię tzw. dobra książki. Bo co sobie ludzie pomyślą, zoczywszy w kilku miejscach rozstawiony, o którym mowa, rekwizyt. Idee demokratyczne powoli zyskują pola. Rzecz idzie etapami. Pierwszy okres to pogląd o równości ludzi. Drugiego okresu nie napoczęto jeszcze. W dzisiejszym stanie rzeczy, tak jak w zamierzchłych czasach, rozróżnia się różne klasy przedmiotów, czynności i organów. Jedne z nich śmiało stanąć mogą przed obliczem pańskim, inne kryć się muszą po kątach, korytarzach, ciemnościach. Obawiam się, że z egipskich ciemności i egipskiej niewoli wywiedzione przez Schulza nocne naczynie, bo o nim to była mowa, wywoła, jak to mówią, niesmak. Ja zaś chciałbym, aby z książki Schulza był sam zachwyt, a żadnego zgorszenia. Tak by było sprawiedliwie.

Uważam bowiem *Sklepy cynamonowe* za książkę nieprawdopodobnie piękną. Za rekord wcielonej poezji, od dawna u nas niedosięgnięty. Książka ta budzi tyleż zachwytów, co refleksyj. Mówilem o jej pokrewieństwach, a przecież czuję, że



jest ona od nich niezależna. Książka ta powstała w jakiś zdumiewający samoródzcy sposób. Jest to książka podrzutek, książka sierota, książka czerwony kapurek, która wyrasta nagle w rozłopotany orkan czaru, fascynacji, poezji, wzruszenia, uśmiechów i łez.

„Kurier Poranny” 1934, nr 103 (15 kwietnia), s. 6.

# Rachela Häring Korn

## „Sklepy cynamonowe” Brunona Schulza

Przesadzając drzewo, trzeba zadbać, by wokół korzeni zostało trochę ziemi matcznej – inaczej drzewo się nie przyjmie, nie przystosuje do ziemi macoszej. I ludzie noszą ze sobą przez całe życie pierwsze wspomnienia, a im delikatniejszej są konstrukcji duchowej, tym gęściej przeżycia dzieciństwa oplatają korzenie ich duszy. Niektórym udaje się czasem opuścić tę duchową krainę i zakotwiczyć u brzegów realnego życia. Są jednak tacy, którym żadnym sposobem nie udaje się uwolnić od tego ciężaru.

Bruno Schulz, autor oryginalnej i interesującej książki *Sklepy cynamonowe*, próbuje – poprzez artystyczne ukształtowanie – wyzwolić się od dziedzictwa wizji i przeżyć, którymi obarczyło go dzieciństwo.

Ich obfitość jest jednak tak wielka, że każde słowo to jedynie klucz otwierający drzwi do ukrytych skarbów; każda myśl – świder wwiercający się w najgłębsze pokłady duszy, które przy najlżejszym dotknięciu wytryskają nagle i nieoczekiwanie z pradawną siłą, mogąc zatopić samego autora i nas wraz z nim.

Czytając te krótkie nowele, w których to, co iluzoryczne, przyjmuje trwałe rzeczywistości, mamy wrażenie, że Schulz wyprowadził zniewolone słowo z długoletniego wygnania. Pisarz zdziera zasklepiałą skorupę, która na przestrzeni lat narosła warstwami wokół jądra słowa, i oddaje mu jego właściwe znaczenie, jego formę, dźwięk i zapach. Na kartach jego książki panuje atmosfera Stworzenia. Poprzez duszę słów odnalazł Schulz drogę do istoty rzeczy. Dostrzegamy nagle świat, obok którego przechodziliśmy dotąd obojętnie, określając go jedną zbiorczą nazwą: „martwa natura”; świat, który żyje wedle własnych praw – pradawnych praw w unerwieniu liścia albo robaka. Oto stajemy się świadkami krwawego boju o równouprawnienie, o hegemonię między człowiekiem a zgwałconą naturą. Nie jest to zainscenizowana groteska rodem z Andersenowskich baśni, to – objawienie. A twórczość Schulza jest nowego rodzaju rytuałem, służbą niewolnika, świętą posługą dla nowo odkrytych form życia.

W przeciwieństwie do rzeczy nie rozwijają się. Cały czas widzimy jedynie zarys ciemnych sylwetek profilem lub *en face* – tak jak Schulz zatrzymał je w mo-

mencie tworzenia. W chwili gdy jego okrutne oko wycięło ich z chaosu, odebrał im Schulz wszelkie przywileje i możliwość rozwoju. Daremny będzie nasz trud, gdybyśmy chcieli się dowiedzieć czegoś więcej o ich przeszłości i pójść wraz z nimi w nieznanie jutro. Droga, która do nich prowadzi, została ukryta pod płaszczem zazdrosnych podejrzeń. Skończyła się rola ludzi, którzy ukazują nam się w opowiadaniach Schulza jedynie jako dodatek do cichych tragedii kosmosu. Schulz uznaje i rozumie ludzi jedynie w tych chwilach, w których domaga się tego nieprzeparty egoizm twórcy. Później usuwa ludzi z horyzontu swych myśli, porzuca ich – ciche, niepotrzebne cienie zaspokojonej fantazji. Schulz bowiem wypożycza sobie ludzi jedynie do swoich gotowych koncepcji, jak kostiumy na bal przebierańców. Czasem ktoś próbuje, uciekając przed swoim losem i podążając za jakimś pradawnym prawem krwi, odczłowieczyć się, przybrać formę ptaka albo czarnego karakona. Jego twarz może się nawet stać „podobna do [...] deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia”.

Schulz wprowadza nas w swój własny, cudowny świat przez „stare, mądre drzwi, których ciemne westchnienia wpuszczały i wypuszczały tych ludzi”.

Niczym żelazne kleszcze chwytają nas tragiczne więzy, konflikty innej rzeczywistości: „Kto wie [...] ile jest cierpiących, okaleczonych, fragmentarycznych postaci życia, jak sztucznie sklecone, gwoździami na gwałt zbite życie szaf i stołów, ukrzyżowanego drzewa, cichych męczenników okrutnej pomysłowości ludzkiej. Straszliwe transplantacje obcych i nienawidzących się ras drzewa, skucie ich w jedną nieszczęśliwą osobowość”.

W opowiadaniach Schulza nie ma fabuły właściwej, w przyjętym tego słowa znaczeniu. Ale zamiast tego – cóż za bogactwo faktów i zdarzeń, istna orgia zapachów, kolorów i wcieleń najniezwykleszych możliwości.

A potem, już po lekturze, zamiast kart książki widzimy karty naszej rzeczywistości. I staje się jasne, że bez pomostu wyjątkowego talentu Schulza byłoby niemożnością wkroczyć w ten pełen tajemnic świat, który dzięki przeżyciom Schulza stał się jego własnością.

Przełożyła Karolina Szymaniak

# Herman Sternbach

## „Sklepy cynamonowe”

Książka Brunona Schulza jest jedną z najoryginalniejszych książek, jakie kiedykolwiek czytałem. Tym pierwszym swoim występowaniem utwierdził sobie autor silną i wybitną pozycję w piśmiennictwie polskim i pierwsze niemal miejsce wśród polskich pisarzy żydowskich, którzy tematy swe biorą z życia żydowskiego. Książka sama utorowała sobie drogę – nie wyprzedzały jej hałaśliwe pużony koniunkturalne ni krzyk reklamy czy autoreklamy. Jest bowiem zadziwiająco dojrzała, jednorazowa; dowodem wysokiego arcyzmu, a jednak nie eksperymentem literackim, lecz wyrazem szczerej bezpośredniości. Tym się tłumaczy jej siła sugestywna. Spełnił Schulz myśl Kanta, że „sztuka wtedy tylko może być nazywana piękną, kiedy posiadamy świadomość, że ona jest sztuką, a jednak wygląda jak natura”.

W tej książce nie dzieje się nic romansowego, a jednak treść prostą, nikłą i prawie że banalną autor formuje tak kunsztownie, że przed oczyma czytelnika powstaje, w ciasnych granicach tła mieszczańsko-żydowskiego, świat bezbrzeżnie rozległy i bezdennie głęboki, świat dziwny, dziwaczny, nieraz i koszmarny, nieprawdopodobny, a tak bardzo realny, rzeczywisty. Że Schulz malarz przyszedł w sukurs Schulzowi poecie przy tworzeniu tej powieści, to chyba wartości jej w niczym nie umniejsza. Pozostaje ona tworem przebogatej fantazji, fantazji, dla której tworzyć – *fingere* – jest rozkoszą zarazem i przymusem wewnętrznym. W tej książce nic nie jest robione ani wymądrkowane. Z każdej jej stronicy bije ciepło fali twórczej, nie prostolinijnej, a zygzakowatej, buchającej z rozpalonych głębin, z głębin właściwych reminiscencjom młodości. Bo *Sklepy cynamonowe* są reminiscencją, są wizją wstecz, budzącą do życia osoby i dzieje minione, drogi przydeptane i zatarte, żydowskie popołudnia sobotnie i sierpniowe wieczory, które leżą pogrzebane pod warstwami czasu. Zmartwychwstawszy dzięki sile wizyjnej poety, zadziwiają niezwykłością swych form i upajają urokiem swego artystycznego bytowania. Trudno jest opowiedzieć „treść” tej książki, podobnie jak trudną by było rzeczą „podać treść” jakiejś niezwyklej kompozycji malarskiej lub muzycznej. Schulz bowiem nie opowiada słowami, lecz – jeśli tak rzec można – obrazami. Tego żądał Goethe od prawdziwego poety. „Bilde, Künstler, rede

nicht! Jedes Wort sei ein Gedicht!” Cechuje ponadto książkę Schulza liryzm subtelny i intymny, w człowieczeństwie swym bezpretensjonalny, w żydowskości swej niekoniunkturalny – jeno głęboki, prawdziwy, fascynujący.

„Miesięcznik Żydowski” 1934, nr 4 (kwiecień), s. 384.

# Teofil Bernard Syga

## „Sklepy cynamonowe”

Czy wierzysz, czytelniku, obietnicy biura filmowego, gdy zapowiada ono „nowy rewelacyjny superszlagier sezonu” reżyserii „genialnego” Iksa z „boską” Igrək? Przypuszczam, że obietnicy tej nie wierzysz, gdyż zbyt wiele zapowiedzi nie zostało dotrzymanyh. Myślę także, że za dużo mamy reżyserów „genialnych”, a za mało przeciętnie dobrych i sumiennych. Przykrzejszą jest przecie rzeczą przeniesienie tych metod reklamy kinematograficznych do dziedziny znacznie subtelniejszej i ważniejszej – do literatury. Wydawcy, nie licząc się zupełnie z tym, co stać się może jutro, żyją wyłącznie chwilą. Zachwalają swój towar w ten sposób, jak gdyby książka była produktem spożywczym, który już wieczorem może ulec zepsuciu. I tracą kredyt u publiczności czytającej na przyszłość. Palą za sobą wszystkie mosty, jak domokrażcy, którzy sprzedają lichy towar świadomie, wiedząc, że na podwórku, gdzie dobili targu, więcej się już nie zjawia.

W takiej reklamie wydawca ocenił ciekawe zresztą dzieło Bruno Schulza – *Sklepy cynamonowe* – w sposób następujący: „Książka ta nie tylko stawia jej autora w rzędzie czołowych pisarzy literatury polskiej; jest ona bowiem rewelacją niezwykle ciekawego i indywidualnego talentu, któremu podobnych trudno by szukać w całej literaturze współczesnej”. A dalej: „Autor *Sklepów cynamonowych* nie poszukuje formy, on nosi ją w sobie, a wizja świata, jaką przedstawia, jest jego własną, rzeczywistą, niewykoncypowaną wizją. Z niezwykłą plastyką słowa, z rzadką potęgą wyrazu kreśli Schulz swe postacie, jędrne i monumentalne w każdym geście”.

Przytoczyliśmy jedynie trzy zdania. Cyfrę trzy należy jednak odnieść przynajmniej do kwadratu, aby otrzymać przybliżoną ilość oczywistych głupstw w tych trzech zdaniach zawartych. Nawet indywidualny talent Schulza (może mi kto wytłumaczy, co to jest „indywidualny talent”?) i kreślone przezeń postacie „jędrne i monumentalne w każdym geście”, nie stawiają go „w rzędzie czołowych pisarzy literatury polskiej”. Gdyby bowiem wierzyć wydawcom, rząd ten wydłużyłby się w latach ostatnich tak dalece, że nawet Mickiewicz znalazłby się na szarym końcu.

\*

„Potrzeba rozumienia typu psychicznego, który do nas przemawia – mówi Zygmunt Wasilewski w pięknej książce *Poeci i wiatr* – jest w krytyce nieodparta, już nie tylko w znaczeniu szkoły, stylu, maniery, którą pisarz reprezentuje, ale typu psychologicznie osobistego, aż do rasowości”. A dalej: „metodzie rozpoznawania talentów przeciwstawia się metoda uniwersalistyczna, zacierająca umyślnie momenty osobowości na rzecz wyłącznie przedmiotu twórczego. Krytyka musi się też ratować. Bo jeśli wybierze tę drugą, nikt już nie rozpozna, kto, dlaczego i co mówi – i nie będzie krytyki. Będzie wieża Babel”.

Pełna superlatywów i przesady, często nieodpowiedzialna krytyka, oparta na owej metodzie uniwersalistycznej, bada wyłącznie tworzony przedmiot, nie odróżniając w twórcy odcieni cywilizacyjnych i ich gatunku. To sprawia, że niepodobna często jej głosu odróżnić od słów wydawcy reklamującego swój towar. W rezultacie krytyk taki, zapominając już o tym, o czym pisał wczoraj – wynajduje coraz to innego „czołowego pisarza”, odkrywa „indywidualne talenty” z uroczą po prostu w swej naiwności łatwością. Roth, Frey, Upton Sinclair, Zweig, legion innych, wszyscy oni byli przez czas jakiś znakomici i genialni, póki nie zjawił się kto inny, kogo należało „zaliczyć” do „rzędu czołowych”. Gdy pojawiła się książka Bruno Schulza, większość krytyków orzekła, że jest ona „olśniewająca”, że stanowi „pewien wyraźny etap, pewien rozdział w literaturze polskiej”. I zdeorientowany czytelnik na próżno chciałby znaleźć jakiegoś przewodnika, chciałby usłyszeć jakąś hierarchiczną ocenę zachodzących zdarzeń literackich.

\*

Tematem *Sklepów cynamonowych* Schulza jest zmora senna, majaki, szczury, lęgnące się w duszach ludzkich robactwo. Zarówno wydawca, jak i krytycy tej książki z zachwytem przechodzącym w entuzjazm wyrażali się o tej „wizji świata, jaką przedstawia” autor. Otwieramy książkę, czytamy:

„Nie widziałem nigdy proroków Starego Testamentu, ale na widok tego męża, którego gniew boży obalił, rozkraczonego szeroko na ogromnym porcelanowym urynale, zakrytego wichrem ramion, chmurą rozpaczliwych łamańców, nad którymi wyżej jeszcze onosił się głos jego obcy i twardy – zrozumiałem gniew boży świętych mężów”.

Oto jest wizja świata, wizja nieba, w którego szczelinach „ukazywała się twarz Jehowy, wzdęta gniewem i plująca przekleństwami”. Autor słyszał „potężne warknięcia wzdętych [to jego ulubiony wyraz] warg” – po czym wyznaje:

„W świetle błyskawicy ujrzałem ojca mego w rozwianej bieliźnie, jak ze straszliwym przekleństwem wylewał potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc, szumiącą, jak muszla”.

Jest rzeczą niewątpliwą, że autor *Sklepów cynamonowych* ma duży talent, a książka jego – duże zalety. Nie o zaletach książki chcę jednak pisać (uczyniono to już dość szczegółowo), lecz o jej wadach, gdyż są one dość symptomatyczne dla dużego odłamu młodej literatury. Literaturze tej – przede wszystkim mówię o *Skleпах cynamonowych* i o utworach Choromańskiego i Rudnickiego – brak jest pionu moralnego, brak wspólnego ideału moralnego, brak odpowiedzialności. Nie można bezkarnie zrywać z piękną tradycją literatury polskiej, gdyż po tym zerwaniu niejeden już talent ugrzązł w błocie i utonął.

Kalectwo duchowe autora *Sklepów cynamonowych* jest nazbyt widoczne. Postacie, jakie nam ukazuje, malowane są na obraz i podobieństwo Żyda. Nie wiem, jakiej Schulz jest narodowości, wiem natomiast, że jest w niewoli najstraszniejszej – w niewoli zdeprawowanych zmysłów. A jest to jarzmo, w którym chodzą Żydzi.

Widząc świat za pośrednictwem tych zmysłów, autor rzeźbi swe postacie jednostronnie. Gdy odwrócimy ku światłu drugą stronę rzeźbionych przez niego kukiełek, zobaczymy obraz bardzo żałosny. Z kukiełek sypią się trociny, rdza pokrywa popsuty, nieudolnie klecony mechanizm, wewnątrz lęgnie się robactwo. Autor rozumie to, mówiąc nie o sprawach duszy ludzkiej, nie o wewnętrznych sprawach, lecz o zawiłych „wewnętrznych aferach”. I jeżeli zabłąka się tu czasem słowo „benedyktyński” – w tych sklepach cynamonowych jest ono szczególnie nie na miejscu, szczególnie razi.

\*

Omawiając niedawno *Opowieści dwuznaczne* M. Choromańskiego, mówiliśmy: Najgorsze jest w tym wszystkim przeświadczenie, że autor ma talent, lecz go wynaturza, rozmienia na drobną monetę, nie umie nim gospodarować. I jeszcze to, że jest to typowy pod niejednym względem objaw zabłąkania się młodej literatury na niewłaściwe drogi. Cóż za moda, cóż za myśl, cóż za skłonność powoduje do chodzenia na szczytach, jeżeli ma się zdrowe nogi? Dlaczego klinika, podejrzany buduar i gabinet psychiatryczny stały się tym wzorem, na którym kształci się serca i umysły, tym punktem centralnym, wokół którego obraca się cały świat uczuć i ideałów?

Towar, jaki możemy kupić w sklepach cynamonowych Schulza, może niekiedy zadziwiać swą barwą i rzeźbą. Nie jest to wszakże pokarm dla ducha, lecz zabawka dla rozigranych, zdeprawowanych użyciem zmysłów. I nie stawia się jej w mieszkaniu na miejscu poczesnym, jako osoby. Po pewnym czasie rzuca się ją do kąta, gdzie wśród rupieci kończy niesławnie swój nędzny żywot lalki nikomu już niepotrzebnej.

„Gazeta Warszawska” 1934, nr 127 (1 maja), s. 4.

Zob. skrzydełko obwoluty: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1934 [1933] [poz. 46].



# Konstanty Troczyński

## „Sklepy cynamonowe” B. Schulza

Gdy swego czasu na łamach „Wiadomości Literackich” ukazał się wyjątek z powieści Brunona Schulza pt. *Ptaki*, z zapowiedzią niedalekiej publikacji całego utworu, wzbudził on żywe zainteresowanie i niemal entuzjazm. Nareszcie coś nowego, oryginalnego, nareszcie świeży wysiłek w innym kierunku aniżeli w tradycyjne koleiny powieści polskiej. Gdy wkrótce po publikacji całej powieści zapytano Zofię Nałkowską o młode pokolenie powieściopisarzy, wśród nazwisk Rudnickiego, Uniłowskiego i Kruczkowskiego wymieniła także Brunona Schulza, podkreślając właśnie niezwykłość i oryginalność jego utworu.

Niewątpliwie, gdy powieść Schulza się przeczyta, istotnie wrażenie nowości utwierdza się w pamięci. Jesteśmy bowiem w jego powieści niezwykle daleko od atmosfery ogólnej powieści współczesnej, powieści Kadena, Dąbrowskiej, Nałkowskiej. Raczej pewne zbliżenie i podobieństwo odkrywamy z nowoczesną liryką. Niektóre ustępy powieści Schulza czytamy w ten sposób jak poezje Micińskiego, Rimbauda. Wydaje nam się bowiem, że w *Skleпах cynamonowych* brak tego (a brak ten jest rozmyślnym), co nadaje powieści charakter epicki – brak pełnego i wypełnionego środowiska. A właśnie środowisko jest beniaminkiem współczesnej powieści. Ile wyrafinowanego trudu zadaje sobie Nałkowska, by oddać właśnie środowisko, by ukazać elementy dramatyczne powieści (osoby, akcję), jako część tła, jako deseń na kanwie. Wysiłek pisarski Dąbrowskiej idzie w tym samym kierunku – przecież ludzi i wypadki z *Nocy i dni* cierpimy i znosimy tylko dlatego, że uznajemy sugestię autorki, jakoby w nich i poprzez nie wyrażało się trwanie naszego środowiska w jego zmienności i ustaleniu. W ostatnich powieściach Kadena właśnie środowisko dominuje i ono przede wszystkim pozostaje z utworu.

Schulz zrywa odważnie z tym schematem podporządkowania elementów dramatycznych powieści jego składnikom epickim. Wiemy jednak dobrze, czym ten schemat był w nowoczesnej powieści – był on jednym z bardzo ważnych środków ucieczki powieści artystycznej od praktyki tzw. powieści sensacyjnej, był niejako znakiem rangi i ambicji pisarskich. W powieściach sensacyjnych właśnie, w literaturze wagonowo-kanapowej troska o środowisko, o epickość utworu nie istnieje i istnieć w ogóle nie może. Tam właśnie składniki dramatu:

osoby i akcja, wysuwają się na plan pierwszy. Wszystkie inne składniki powieści są albo wyeliminowane (kto czytał np. opis przyrody w powieści sensacyjnej?), albo zepchnięte do nawiasu, do kulis, do sztafażu.

*Sklepy cynamonowe* nie są jednak w żadnym wymiarze powieścią sensacyjną, choć pewne dalekie pogłosy *roman d'aventure* można by w niej usłyszeć. Tym, co oddziela właśnie Schulza od tego rodzaju literatury, jest za mało powiedziane fantastyczność, raczej „fantasmagoryczność”, „fantomowość” akcji powieściowej. Wszystko w tej powieści jest widziadłem, wszystko jest zjawą halucynacyjną, imaginatywnością. Tak jak w pewnym gatunku nowoczesnej liryki. Toteż właśnie nastrój, ton ogólny uczuciowy, ogólne zabarwienie emocyjne dzieła łączy powieść w całość, raz jeszcze zbliżając ją do utworu lirycznego.

Gdybyśmy więc chcieli zdać sobie sprawę z oryginalności *Sklepów cynamonowych*, trzeba by iść właśnie w tym kierunku – poszukać, w jaki to właśnie sposób Schulz dokonywa połączenia ogólnych zasad kompozycyjnych liryki z zasadami techniki powieściowej. Trzeba by dalej zapytać, czy takie połączenia już w powieści dokonywano, czy robiono to na tych samych, czy na innych zasadach? Po tej drodze iść winna analiza bliższa utworu Schulza.

Nas w tej chwili interesuje nieco inna, mniej pedantyczna kwestia. Chcielibyśmy w utworze Schulza powitać zwiastuna już nie nowych „chwytów” artystycznych, już nie wirtuoza maestrii technicznej i sprawczości rzemieślniczej, ale nowego nastawienia ideologicznego: indywidualizmu. Jeżeli bowiem poddawszy się posłusznym kaprysom artysty, przeżyjemy jego wizję w wszystkich jej tonacjach, to nie czynimy tego za darmo. Pragniemy nadbudowy, pragniemy sensu tej wędrówki po arabeskach wyobraźni artysty. Otóż tą nadbudową, tym sensem powieści Schulza może być tylko indywidualizm, indywidualizm akcentujący pierwszeństwo człowieczeństwa nad rzeczowością, osobowości nad ideą.

I teraz pytanie zasadnicze, o które tak łatwo kark skrócić. Indywidualizm głoszony obecnie w Polsce (ideologia „życia ułatwionego”) – jest indywidualizmem fizjologicznym, w człowieku widzi się tylko organizm, głosi się prymat biologii, jest się nastawionym na wolność użycia. Osobowość jednak i wolność są to problemy, które wyłaniają się właśnie na nieco wyższym piętrze hierarchii wartości. Otóż ostatecznym sprawdzianem powieści Schulza jest ranga głoszonego przez niego indywidualizmu. Tęsknota do swobody (uwaga: historia płotu w *Skleпах cynamonowych*) – dobrze, ale kto i wobec czego czuje się swobodnym? Boję się do indywidualizmu Schulza przyłożyć kategorie nowoczesnych metod kompromitacjonizmu. Po prostu: boję się.

„Dziennik Poznański” 1934, nr 101 (3 maja), s. 2.

Zob. Z. Nałkowska, odpowiedź na ankietę: *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1933?*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 1, dodatek „ABC”, nr 1 (1 stycznia), s. 2 [poz. 47].

## J. J. [Jarosław Janowski]

### *Sen pełen zmor...*

*Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza bliższe są niewątpliwie liryce niż temu, co przywykliśmy znajdować pod etykietą beletrystyki. Nie ma w nich galerii typów, charakterów ani psychoanalitycznych dociekań, ani pasjonującej intrygi, węzła dramatycznego. Po prostu – autor roztacza przed nami dziwaczną wizję.

Przenosi on niejako wspomnienia dziecińne z małego miasteczka w wymiar fantastyczny, w świat dziwacznej baśni, niebędącej bynajmniej jakąś zwykłą alegorią, odpowiednikiem życiowych sytuacji.

Wypadki opisywane w *Skleпах cynamonowych* rządzą się prawami irrealnymi, nieliczącymi się z prawdopodobieństwem życiowym.

Gdyby to nie brzmiało zbyt ogólnikowo – można by powiedzieć, że jest to sen, pełen majaczeń i zmor.

U Schulza fantastyczność tkwi nie tylko w figurach stylistycznych, lecz i w samym toku wydarzeń. W przeciwieństwie do irracjonalizmu Rytarda, polegającego głównie na bujnej metaforyce – autor *Sklepów cynamonowych* osacza nas dziwotworami zdarzeń. W żywym i prężnym stylu książki natrafiamy jednak na sporo zaniechań, zbytecznego powtarzania wyrazów.

Największą ekspresję posiadają rozdziały mówiące o sklepie, o stosunkach domowych ojca, o miasteczku i jego ulicach. Mniej przekonujące, bardziej dowolne i chaotyczne są *Traktaty o manekinach*.

Tego rodzaju literaturę oceniać trzeba jak „czystą” lirykę. Wówczas nie będziemy mieli pretensji do autora, że obrazy jego przepływają niby senne zjawy, z dala od naszego doświadczenia i rozumowania.

# Leon Piwiński

## *Powieść (fragment)*

[...]

*Pamiętnik z okresu dojrzewania* Witolda Gombrowicza zawiera siedem nowel, z których każda jest rozwinięciem lub ilustracją jakiegoś „kompleksu” i każda zajmuje się sprawami tkwiącymi w „podświadomości”. [...] We wszystkich nowelach autor dąży drogą oryginalną, i dosyć okólną, do nadania wyrazu artystycznego pewnym ciemnym, skomplikowanym, bezimiennym stanom uczuciowym, głównie tzw. „urazom” psychicznym. Każda z nowel oddzielnie i cały ich zbiór intryguje niezwykłością pomysłów i zastanawia wielkim opanowaniem środków ekspresji literackiej.

Pokrewny charakter mają *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza. Jest to bardzo bogata, bardzo oryginalna i prawdziwie fantastyczna symfonia dzieciństwa. Rzeczywistość polskiego miasteczka prowincjonalnego i rzeczywistość zamożnej rodziny mieszczańskiej występuje tu w wymiarach fantazji dziecięcej o zasięgu oszołamiącym. Wielka siła odczuwania, blask na świeżo widzianej piękności świata, bezgraniczność marzenia. Zarazem demoniczna intuicja w dziedzinie spraw ciemnych, upiornych, bezimiennych, dręczących duszę dziecka i otwierających mu oczy na tragiczną ambiwalencję piękna i potworności. Ekspresja tych doznań i intuicji jest tak mocna i przekonywająca, iż trudno uwierzyć, że mamy tu do czynienia z zupełnie nowym autorem. Jego proza świadczy o długiej i starannej uprawie artystycznej. Zwraca ona uwagę przede wszystkim w opisach i jest prawdziwie niewyczerpana w metaforyce na temat dnia i nocy, pór roku i pór dnia, poranków i zmierzchów, światła i cienia, pogody i słoty. Rytm tych zjawisk przetwarza autor na lirykę o niezwyklej nieraz piękności. Również w opisie ludzi nie zawodzi go ekspresja, chociaż opisy te są raczej jednostronne czy jednowymiarowe. Zresztą ludzie nie są tu elementem kompozycyjnym. Książka ma kompozycję raczej muzyczną niż literacką. Tematy zasadnicze występują i powracają w różnych wariacjach, w różnych opracowaniach i oświetleniach. Jest to jak gdyby suita różnorodnych tematów lirycznych, opisowych, fantastycznych i groteskowych. W rozdziale nadającym tytuł całemu zbiorowi atmosfera snu, opartego na motywach rzeczywistości i przechodzącego niepostrzeżenie w fantazję senną, ma zadziwiającą świeżość i autentyczny czar chło-

piętego marzenia. W całości utwór oryginalny, wymykający się spod wszelkich klasyfikacji, zastanawiający, wielostronny i wieloznaczny, nie zawsze miły, nieraz problematyczny w pewnych zapędach groteskowych, ale prawie zawsze pełen niezwyklej, oryginalnej poezji.

[...]

„Rocznik Literacki 1933”, 1934, s. 105–107.

Zob. komentarz Tadeusza Brezy: *Odprawa pesymistom. Na marginesie „Rocznika Literackiego 1933 r.”*, „Kurier Poranny” 1934, nr 312 (10 listopada), s. 3 [poz. 71].

# **T. B-a [Tadeusz Breza]**

## ***Odprawa pesymistom.***

### ***Na marginesie „Rocznika Literackiego” 1933 r. (fragment)***

Z czego składa się nasza wiedza o współczesnej polskiej literaturze? Z kilku przeczytanych powieści, z niewielu przejrzanych zbiorów poetyckich, z paru przedstawień teatralnych rodzimego dramatu i komedii. Czy to wszystko? Prawie. Bo jeszcze należy tu wliczyć krytyki literackie, na które się spojrzy w pismach codziennych czy artystycznych, i wreszcie tzw. „rozmowy o sztuce”.

Nie wchodząc nawet w merytoryczną wartość tych omówień literackich i artystyczny walor wybranych do lektury dzieł, łatwo uznać, iż dają one znajomość literatury najzupełniej cząstkową. Na kilku załapanych najczęściej bezładnie szczegółach zamykają się nasze „humaniora” współczesne. Nie są one ani po- głądem na twórczość, ani znajomością dzisiejszej kultury, i kto je za takie uważa – błądzi.

Lecz jeśli już komu tak spieszo do generalizowania, niech sobie przynajmniej zada trud obejrzenia tych corocznych rewij całej twórczości pióra, jakimi są „Roczniki Literackie”. Jest to wydawnictwo „Instytutu Literackiego”, powołanego do egzystencji przez „Fundusz Kultury Narodowej”. Dotąd ukazały się dwa „Roczniki”, za lata 1932 i 1933. Oba pod redakcją dr. Zygmunta Szweykowskiego.

„Rocznik” to coś pomiędzy bibliografią a krytyką literacką. Spełniać ma oba zadania. Daje zestawienie całej polskiej produkcji literackiej za rok ubiegły i te zjawiska krytycznie omawia. Notuje, oświecła. Informuje i ocenia.

Rozbija się na działy następujące: liryka, dramat, powieść, wznowienia literackie, przekłady. Poza tym omawia książki podróżnicze, pamiętniki, książki dla dzieci i młodzieży, dzieła z zakresu badań nad literaturą, prace teoretyków i krytyków literackich, a wreszcie czasopisma literackie.

Kolaboratorzy „Roczników” to nazwiska w krytyce literackiej najbardziej głośne, przy czym redakcja raczej unika współpracy z historykami literatury. Ma to na „Rocznik” szczęśliwy wpływ. Jest lekki, czytelny oraz współczesny w po- głądach i odczuciach.

## Powieść

W roku 1933 napisaliśmy 200 powieści (przy czym nie uwzględnia się tu literatury popularno-brukowej, liczącej rokrocznie całe dziesiątki pozycji). Pisze o nich L. Piwiński. Artykułik swój poprzedza wstępem i powiada w nim: „W życiu powieści polskiej roku ubiegłego panowało jak gdyby pewne zacisze. Nie ukazały się zapowiadane... utwory pisarzy najwybitniejszych”. Nie pojawiły się nowe powieści Struga, Berenta, Kadena, Nałkowskiej, Goetla. „Zabrakło więc w r. 1933 głosów, którym nasz świat czytelniczy przysłuchuje się z największą uwagą”.

Z wielkich odezwała się tylko Maria Dąbrowska (w 1933 r. ukazał się dwuczęściowy trzeci tom tetralogii *Noce i dnie* pt. *Miłość*). Poza tym ciężar twórczości literackiej spoczywał na barkach debiutantów, wspierał się na gwiazdach pozostających jeszcze w terminie, a także nie gardził całym zastępem piór drugiej klasy.

Mimo to „zacisze”, o którym powiada L. Piwiński, nie zaniepokoiło odbiorców beletrystyki. Nie miało się wrażenia, iż powieść polska milknie. Zacisze bowiem nappełniło się zgiełkiem artystycznie i tematycznie ciekawych nowalii. Do debiutów zaliczyć należy znakomitą powieść Anieli Gruszeckiej pt. *Przygoda w nieznanym kraju*. Autorka jej wprawdzie występowała już po kilkakroć w beletryście, lecz po raz pierwszy głos jej zabrzmiał głęboko, oryginalnie, stwarzając od razu odrębną klasę powieści i realizując w tej klasie najwyższy poziom.

Na najwyższym poziomie nieprawdopodobnej wprost świetności stylistycznej i arcybogactwa wyobraźni spoczywa książka innego debiutanta, już tym razem bez zastrzeżeń. Są to *Sklepy cynamonowe* Bruno Schulza. „Rzeczywistość polskiego miasteczka prowincjonalnego i rzeczywistość zamożnej rodziny mieszczańskiej występują tu w wymiarach fantazji dziecięcej o zasięgu oszałamiającym. Wielka siła odczuwania, blask na świeżo widzianej piękności świata, bezgraniczność marzenia. Zarazem demoniczna intuicja w dziedzinie spraw ciemnych, upiornych, bezimiennych, dręczących duszę dziecka i otwierających mu oczy na tragiczną ambiwalencję piękna i potworności”.

W świecie niezwyklej i intrygującej wyobraźni dzieją się sprawy zanotowane w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* Witolda Gombrowicza. I to także debiut. Składa się nań „siedem nowel, z których każda jest rozwinięciem czy ilustracją jakiegoś kompleksu”. Dziwaczny, groteskowy i makabryczny wątek opowieściowy Gombrowicz przeprowadza w sposób artystycznie ciekawy i stylistycznie dojrzały.

[...]

„Kurier Poranny” 1934, nr 312 (10 listopada), s. 3.

Zob. L. Piwiński, *Powieść*, „Rocznik Literacki 1933”, 1934, s. 105–107 [poz. 70].

# Antoni Rączaszek

## *Urbanizacja jako problem kultury w Polsce (fragment)*

Historia powstania i rozwoju miast, prawa ich narastania, warunki ich egzystencji – stwarzają łącznie pewne cechy strukturalne miast. Cechy te mogą być z natury swej dwójakiego rodzaju; jedne pobudzają środowisko do dalszego postępu i rozwoju, inne hamują rozwój środowiska, powodują jego zastój i martwość. Pierwsze nazwiemy dynamicznymi, drugie – statycznymi.

Jakież jest stan miast polskich, czy przeważają w nich strukturalne cechy statyczne bądź dynamiczne?

Stan miast naszych jest opłakany pod względem materialnych urządzeń, sposobu zabudowania i poziomu mieszkalnictwa. Dotyczy to zwłaszcza miast b. Kongresówki i Kresów. Trwa w tych miastach i miasteczkach nad człowiekiem okrutna przemoc materialnych warunków. Pozbawione już nie tylko parków, bibliotek, teatrów, w ogóle wszelkich akcentów życia kulturalnego – ale nawet elementarnych potrzeb życia cywilizowanego, jak bruki, wodociągi, a często i elektryczne oświetlenie – są środowiskiem, które określa się jednym wieloznaczącym słowem: „dziura prowincjonalna”.

Życie ludzi w tych miastach zamyka się w czterech ścianach mieszkań, najczęściej brudnych i brzydkich, niezapewniających człowiekowi minimalnych warunków wygody i higieny, ba! często nawet dostatecznej ilości ciepła w okresie zimy. Jest rzeczą zrozumiałą, że w takich warunkach życie człowieka ogranicza się do funkcji raczej biologicznych – fizycznego trwania. Życie w tych miastach płynie powolne, sennie, pozbawione wszelkiej intensywności przeżyć. Beznadziejność rzeczywistości małomiasteczkowej wyraził świetnie Bruno Schulz w książce *Sklepy cynamonowe*, dając w niej sugestywny obraz deformacji psychicznych, jakim ulegają ludzie w tych warunkach.

Jest zjawiskiem powszechnym, że urzędnik, nauczyciel, w ogóle inteligent zmuszony do zamieszkania w małym mieście prowincjonalnym, idzie tam bardzo niechętnie. Młodzież pochodząca z tych miast i miasteczek, kończąca studia wyższe lub średnie szkoły zawodowe, ucieka do dużych miast, a bardzo niechętnie



osiedla się w miastach prowincjonalnych. Wywołuje to zagęszczenie sił fachowych w dużych miastach, gdzie siły te w tej ilości nie są potrzebne i stąd pracują z minimalną społeczną i gospodarczą korzyścią kraju.

[...]

„Pion” 1935, nr 3 (19 stycznia), s. 1.

## Jerzy Andrzejewski

### *Młoda literatura oskarżona*

Mniej więcej przed rokiem z wielu stron jednocześnie, i to ze stron bardzo różnych z punktu widzenia ideowego, padło szereg zarzutów wymierzonych we współczesną literaturę polską w ogóle, a w literaturę młodych i najmłodszych w szczególności. Istota tych zarzutów poza nieznacznymi odchyleniami jest ta sama: zarzuca się więc młodym pisarzom ubóstwo myślowe, brak silnych podstaw ideowych i poczucia hierarchii wartości, dalej zaś uchylanie się od misji wychowania, jaka ciąży na twórcy, tym samym więc społeczne szkodnictwo. Wszystkie te zarzuty są bez wątpienia słuszne i z tej słuszności zdają sobie młodzi sprawę w nie mniejszym stopniu aniżeli starsi, zaryzykowałbym nawet twierdzenie, które w dalszym ciągu artykułu znajdzie jeszcze uzasadnienie, że z niedostatków nowej literatury młodzi zdają sobie sprawę lepiej i jaśniej, że krytycyzm młodych, przy całej zrozumiałej zresztą niedojrzałości, jest w swym nastawieniu żywszy, czujniejszy, ostrzejszy, a przede wszystkim bardziej bezkompromisowy od krytycyzmu starszych. Dość zaznaczyć, że większość krytycznych głosów, jakie skierowano pod adresem młodych, padła właśnie ze strony młodych, względnie ze strony pokolenia, które niedawno przekroczyło trzydziestkę.

I tak więc dla St. Ign. Witkiewicza niedostatki współczesnej literatury prowadzą się do spłycenia intelektualnego młodych literatów, niewykształconych filozoficznie i niemogących w tych warunkach osiągnąć „określonych światopoglądów” („Pion”, nr 3 i 4, 1934 r.). Roman Kołoniecki również zwraca uwagę na niebezpieczne zjawisko, że „pisarzy utalentowanych mamy w Polsce wielu, ale myślicieli wśród nich mało”. Przyczynę zaś takiego stanu rzeczy dostrzega autor *Społecznych zadań literatury* w rozpanoszeniu się psychologizmu. Stając na stanowisku psychologizmu (pojęcie przeciwstawne Kołoniecki określa terminem „socjologizm”), literat „na tworzywo literackie zużywa wyłącznie swój kapitał duchowy” i dzięki temu „w sposób rabunkowy eksploatuje własną odosobnioną myśl, zamiast sięgać do społecznego siedliska mitów”. Rudnicki widzi znów w naszej rzeczywistości „chaos, dezorientację, malejące znaczenie jednostki” i wypływającą stąd „deprecjację zjawisk” („Pion”, nr 8, 1934 r.). Według Uniłowskiego zło tkwi w atmosferze, w jakiej żyje młode pokolenie literackie, w atmosferze nieróbstwa, nieuctwa, karierowiczostwa i pijaństwa. Dla S. Pia-

seckiego wreszcie literatura „takich Rudnickich czy Uniłowskich” to wynik posuwającego się naprzód procesu „urbanizacji i industrializacji” oraz rozpowszechniony obecnie „typ życia koczowniczy”, a „wylęgarnią tych bakcyliów stał się nowoczesny, wielkokapitalistyczny ustrój gospodarczy” („ABC Literacko-Artystyczne”, nr 2, 1934 r.).

Jak więc widać, wyjaśnienia „zła wieku” bardzo różne, uwzględniające cały szereg momentów: od moralnych począwszy, poprzez filozoficzne, socjalne i ekonomiczne, na obyczajowych skończywszy. Ale pomimo zróżniczkowania tych odpowiedzi jedno je łączy, mianowicie brak bliższego wyjaśnienia przyczyn obecnej sytuacji. Przy każdej z wymienionych opinii ciśnie się mimo woli pytanie – słusznie, tak jest, ale dlaczego tak jest? Zaniedbanie umysłowe, postawa społeczna, bezład moralny – wszystko to prawda, ale dlaczego młodzi psychologizują, nie posiadają poczucia hierarchii wartości i dlaczego nie czytają tak gorąco zalecanych przez Witkiewicza słowników filozoficznych, i nic, a przynajmniej tyle co nic, nie wiedzą o Machu, Avenariusie i Husserlu, i witalistach niemieckich, i Whiteheadzie?

Najwyższy już, zdaje się, czas o tym zaledwie dotąd poruszanym zagadnieniu zacząć nareszcie otwarcie mówić. Tylko wówczas, kiedy poznajemy źródło zła – możemy zło przezwyciężyć. Stwierdzenie jakiegokolwiek zjawiska, jak w tym wypadku szkodliwego i niebezpiecznego, bez zgłębienia, jakie siły ukrywają się poza wypadkami, może tylko stan choroby zaostrzyć, przemieniając go powoli w przewlekłe i z czasem nieuleczalne schorzenie. Z drugiej strony trzeba sobie od razu zdać sprawę i wyrazić to powiedzieć, że wszechstronne naświetlenie sprawy młodego pokolenia literackiego i przeniknięcie jej do końca przerasta zarówno ramy jednego artykułu, jak i możliwości jednostki. Dlatego w artykule niniejszym, którego celem jest przede wszystkim wydobyć niedocenionego dotąd zagadnienia na światło, zasygnalizowanie, że „p r o c e s m ł o d e j l i t e r a t u r y” czeka na swoich świadków, oskarżycieli i obrońców, chciałbym ograniczyć się do jednego tylko zagadnienia, mianowicie do sprawy bezładu młodych – b e z ł a d u n a r o d o w e g o, m o r a l n e g o, s p o ł e c z n e g o i l i t e r a c k i e g o.

W tym zniszczeniu przez młodych łączności z wartościami, którymi żyły pokolenia poprzednie, względnie, co jest jeszcze groźniejsze i boleśniej, w niezalezieniu żadnych w ogóle wartości czy też w psychicznym bezwładzie, uniemożliwiającym ich przyjęcie, tkwią, moim zdaniem, przyczyny zachwiania się w najmłodszej literaturze podstaw ideowych i tym samym przyczyny przenikającego ją niepokoju<sup>1</sup>.

---

1 Tu jedno wyjaśnienie. Zarzut bezideowości odnosi się tylko do młodych literatów i o nich przez cały czas będzie wyłącznie mowa. Należy podkreślić zjawisko paradoksalne, ale tym niemniej

Bezład narodowy znalazł w literaturze wyraz bodaj najostrzejszy. Bo w czym przejawia się w młodej literaturze jej polskość, jej polski charakter? Diabła zje ten, kto doszuka się czegoś polskiego w książkach Choromańskiego, Gombrowicza, Rudnickiego, Schulza czy Uniłowskiego. Polskość ich utworów polega na tym chyba tylko, że są pisane po polsku, nie zawsze zresztą językiem poprawnym grammatycznie, nie mówiąc już o jego czystości duchowej. Nie chcę robić tym wszystkim pisarzom niesprawiedliwego być może zarzutu, że nie czują po polsku, że są obojętni, żadni. Co zresztą każdy z nich czuje prywatnie, mało to kogokolwiek obchodzi. Ważne jest to tylko, w jaki sposób psychika autora odbija się w jego dziełach. A że nie trzeba na wszystkie przypadki odmieniać słowa „Polska” i nie trzeba krzykliwie manifestować swego patriotyzmu, aby tworzyć dzieła p s y - c h i c z n i e n a r o d o w e – wystarczy wspomnieć Kasprowicza, w którego książkach rzadko „jawi się krwią przepojony, najdroższy wyraz: ojczyzna”, a który mimo to całą swoją twórczość potrafił nasycić głębokim nurtem polskości. Więc nie o to się rozchodzi, że w młodej literaturze spotyka się np. z tematyką z punktu widzenia narodowego obojętną, że akcje *Zazdrości i medycyny* albo *Sklepów cynamonowych* mogą się rozgrywać w Polsce z równym powodzeniem, jak i w urojonym królestwie X. Można zwalczać świadome unikanie indywidualizowania tła, ale to już zagadnienie wchodzące raczej w zakres estetyki. Punkt ciężkości omawianej sprawy leży w atmosferze książek, w ich klimacie psychicznym, ukazującym, w jaki sposób autor podchodzi do rzeczywistości, w jaki sposób ją widzi. Mówiąc słowami Brzozowskiego, chodzi o „potencje” narodowe, dzięki którym „myśl nasza musi znaleźć punkt widzenia, pozwalający jej myślowo objąć swą różność i swą jedność jednocześnie z myślą innych narodów, ich życiem” (*Leg.*, str. 550). Jeśli zaś ten właśnie moment potencjalny weźmiemy w rachubę i pod jego kątem spojrzymy na młodą literaturę, łatwo się przekonamy, że nie ma w niej nawet słabych śladów polskości. I w tym leży bezład i beztradycjonalizm narodowy naszej młodej literatury.

Cechą bowiem najznamienniejszą i siłą zarazem (choć siłą wymagającą wielu ofiar) całej naszej literatury była jej polskość. Oczywiście nikomu teraz do głowy nawet nie przyjdzie, aby w obecnych warunkach literatura miała kontynuować ton Mickiewicza, Wyspiańskiego czy nawet Żeromskiego. Dzień powszedni wymaga innej literatury. Jego heroizm musi inny niż dawniej znajdować w sztuce



prawdziwe, że nasza najmłodsza literatura nie reprezentuje obecnej młodzieży i idee, jakimi żyje większość młodego pokolenia, nie znajdują w niej żadnego oddźwięku. Wystarczy wspomnieć o przepaści, jaka dzieli koła młodzieży narodowej czy Legion Młodych i literaturę Choromańskiego, Rudnickiego albo Gombrowicza. Tam wyraźne dążenia do konstrukcyjnego, choć różnego ujęcia rzeczywistości polityczno-społecznej, tu zamęt, niepokój, atmosfera choroby. Dwa krańce. Ten dziwny i niepokojący dualizm politycznego i literackiego życia młodego pokolenia wymagałby osobnego omówienia.

oddźwięk. Z patosem, koturnem i symboliką wzięliśmy rozbrat na dłuższy chyba przeciąg czasu. Ale ta konieczność przystosowania literatury do naszych warunków życia nie zmienia w niczym konieczności utrzymania w sztuce polskości. Bez tej odrębności tonu, wypływającej z najistotniejszych i najgłębszych właściwości psychiki narodowej, sztuka nasza, a w pierwszym rzędzie literatura, zawsze będzie odgrywać w stosunku do kultur obcych ponizającą rolę przedpokoju. Jeśli w pewnym momencie dzieła Rosjan znalazły i dotychczas znajdując entuzjastyczne przyjęcie na Zachodzie, co więcej, wywierają znaczny wpływ (np. wpływ Dostojewskiego na literaturę francuską), to dlatego jedynie, że ukazywały rzeczywistość pod nowym kątem widzenia, odkrywając w niej nowe wartości. A zrzuciwszy z serca pychę i próżność, i miłość własną, przyznajmy się szczerze: co my z naszą młodą literaturą mielibyśmy do dania, czym moglibyśmy zadziwić, wzruszyć, zaniepokoić?

Artystycznie eksploatujący i przerabiający wszystko, co się tylko da, co wpadnie pod rękę albo gorzej – co jest modne, od Dostojewskiego i Conrada począwszy, na Joysie i Prouście (znanych zresztą przeważnie z rozmów kawiarnianych), i młodych Rosjanach skończywszy – nie możemy chyba sobie rościć pretensji do zaimponowania komukolwiek spoza naszego podwórka „nowościami” *Zazdrości i medycyny* albo rewelacyjnością psychologiczną *Szczurów*. W tym zaś, w czym moglibyśmy naprawdę zainteresować, to znaczy w indywidualnie polskim spojrzeniu na rzeczywistość – nie reprezentujemy żadnych pozytywnych wartości.

Oczywiście ciśnie się od razu pytanie, kto ponosi odpowiedzialność za taki stan rzeczy. Czy młodzi? Sprawa jest dość skomplikowana. Nie bez znaczenia jest bez wątpienia odruch reakcyjny młodzieży wobec ciężącego na literaturze przedwojennej obowiązku patriotyzmu. Ale nie trzeba przeceniać tego momentu. Ostatecznie reakcję tę wprowadzili już w życie skamandryci, mogłoby się więc zdawać, że okres dziesięcioletniego wyzwolenia spod nacisku klimatu narodowego powinien wystarczyć, aby przywrócić temu klimatowi świeżość. Cała jednak trudność tego powrotu do polskości polega na wspomnianej już konieczności znalezienia nowego podejścia do rzeczywistości, nowej treści wewnętrznej. Tymczasem młode pokolenie nie ma żadnych danych do posiadania tych wewnętrznych wartości już w pierwszym okresie swojej twórczości. Wystarczy bliżej przyjrzeć się warunkom, w jakich wzrastało młode pokolenie, aby przekonać się, że ten psychiczny brak ma swoje głębokie uzasadnienie. I w tych również warunkach odnaleźć będzie można przyczyny bezładu moralnego i społecznego.

Mówiąc i pisząc o niedostatkach młodych ludzi, nieprzekraczających w chwili obecnej trzydziestki, bardzo często zwykło się całą winę za ich psychiczny ferment zwać na wojnę i tam doszukiwać się źródeł wszelkiego zła. Nic fałszywszego, jak takie postawienie sprawy. Należy przede wszystkim jedno podkreślić: ci młodzi, niejednokrotnie już tu wymieniani, którzy w ostatnich latach zdobyli w literaturze pewne pozycje, w chwili wybuchu wojny zaledwie wyszli z powijaków, a w najlepszym wypadku byli w pełnym tego słowa znaczeniu dziećmi. Otóż nie

trzeba zbyt przeceniać znaczenia przeżyć dzieciennych. W historii bez trudu można znaleźć dobry dziesiątek pokoleń przeżywających we wczesnym dzieciństwie zawieruchę wojenną, a pomimo to imponujących później równowagą i spokojem. Przemarsze wojsk, telegramy z pola bitew, wzajemne wyrzynanie się milionów, klęski i zwycięstwa, wreszcie odzyskanie Niepodległości – wszystko to dla dziesięcioletnich chłopców posiadało charakter widowiska raczej aniżeli przejmującej prawdy. Widowiska niepokojącego ruchem i gorączką, nieraz przerażającego, ale niemniej w istocie swej pozostającego widowiskiem, po prostu dlatego, że do wyobraźni dziecka przenika przede wszystkim zewnętrzna strona zjawisk, a dopiero wycucie podskórnego nurtu wypadków nasycza rzeczywistość wyrazem prawdziwości.

Jeśli zaś już mowa o wpływie wojny, to mogła się być ona stać przeżyciem istotnym, ale dla pokoleń o kilka i kilkanaście lat starszych, które w swej warstwie najmłodszej dały literaturze skamandrytów i ich rówieśników. Byłoby jednak trudem bardzo niewdzięcznym doszukiwać się w twórczości tego pokolenia głębszych śladów przeżycia lat wojennych (wyjątek stanowi Lechoń). Cała burza wojenna poszła w skamandrytów jak w masło. W ogóle jak gdyby nic się nie stało. Mocne nerwy czy też obojętność? A może po prostu wynik reakcji, jaką ma widz niezainteresowany i osobiście niezaangażowany w rozgrywających się wypadkach? Wojnę bowiem przeżywali prawdziwie ci tylko, dla których mit niepodległościowy nie był sprawą leżącą na zewnątrz, ale najgłębiej wewnętrzną, osobistą, zrośniętą nierozzerwalnie z całą pracą młodzieńczą, sprawą stanowiącą ośrodek wszelkiej działalności i koncentrującą dokoła siebie wszystką wiarę i energię. Dla tych ludzi urzeczywistnienie mitu musiało stać się zdarzeniem epokowym. I jeśli wielkość tej sprawy nie znalazła należytego oddźwięku w literaturze, to z jednej strony ze względu na brak dystansu, jaki jest konieczny przy epickim podejściu do rzeczywistości tak poza tym osobistej, a z drugiej strony ze względu na nieuchronne w podobnych wypadkach wyładowanie emocjonalne już w samej działalności. Wydaje mi się, że nie ma dla ludzi czynu większego niebezpieczeństwa ponad urzeczywistnienie ideału. Z chwilą, kiedy w pewnym momencie punkt ciężkości działania przeniesie się z płaszczyzny spraw zewnętrznych w głąb człowieka – czyn pragnie być nieskończony. Tym tłumaczy się owa bezradność i straszliwa samotność, jaka ogarnia człowieka w obliczu urzeczywistnienia ideału. Mogą zaś przejść lata całe, zanim człowiek zdoła w sobie wypracować nowy cel i jemu poświęcić niewygasłą, ruchu żądającą energię.

Ta próba scharakteryzowania stosunku pokoleń starszych do wojny tym jaśniej może uwypuklić rolę wojny w życiu młodych. Nawiązując do poprzednich uwag, trzeba stwierdzić, że jeżeli wpływ wojny zaciążył nawet nad młodymi, to wyłącznie w sensie przygotowawczym. Cztery lata wojny, właściwie zaś byłoby ten okres rozszerzyć do roku 1920 włącznie, cały więc ten sześciolatek okres przygotował grunt psychiczny, uczynił dzisiejszą młodzież mniej odporną, rozluźnił sprężystość nerwów, ułatwiając tym samym niebezpieczne, bo bierne chło-

nięcie tego wszystkiego, co miał przynieść okres następny. Czym zaś był ten okres, nie potrzeba chyba przypominać. Wszyscy bez wątpienia mają dobrze wrytą w pamięci atmosferę tych lat zamętu politycznego, społecznego i moralnego, swarów partyjnych, strajków, dewaluacji, gorączki giełdowej, okres żerowania nowobogackich i garsonek, rozpanoszenia dancingów, wyjałowienia umysłów. W tej gorączce ciał i mózgów, w splocie brudnych szacherek prywatnych i publicznych, w erotycznym oczadzeniu połowy przynajmniej społeczeństwa – dojrzewali dzisiejsi młodzi. I czy jest do pomyślenia nawet, aby taka atmosfera nie wycisnęła fatalnego wpływu na dorastających chłopcach? Cóż dopiero mówić o jednostkach wrażliwszych. Niedorzecznością też byłoby wymagać, aby wyrastali z podobnych warunków młodzi ludzie zdrowi psychicznie i fizycznie, ugruntowani ideowo, naładowani energią i radością życia. Dlatego wstrętem i pogardą przejmować musi pierwszy lepszy jegomość utyskujący np. po przeczytaniu *Szczurów* na „zgniłą młodzież”. Jakim prawem?

„Prosto z Mostu” 1935, nr 6 (10 lutego), s. 4.

Zob. kontynuację tego artykułu: J. Andrzejewski, *Samotne pokolenie*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 7 (17 lutego), s. 2 [poz. 75]. Zob. też odpowiedź Witolda Gombrowicza: *Atmosfera i kot*. (W odpowiedzi p. J. Andrzejewskiemu), „Prosto z Mostu” 1935, nr 9 (3 marca), s. 4 [poz. 78].

## ***Rozstrzygnięcie plebiscytu czytelników „Wiadomości Literackich”. Kogo wybralibyśmy do Akademii Niezależnych, gdyby taka akademia powstała?***

Jak wynika z plebiscytu, czytelnicy „Wiadomości Literackich” zdecydowali, że w skład Akademii Niezależnych, gdyby taka akademia powstała, powinni wejść:

Julian Tuwim – 11 245 punktów, Antoni Słonimski – 9881, Andrzej Strug – 7694, Maria Dąbrowska – 7662, Paweł Hulka-Laskowski – 5433, Kazimierz Wierzyński – 4467, Ferdynand Goetel – 4159, Michał Choromański – 3904, Aleksander Brückner – 3634, Jan Parandowski – 3288, Maria Pawlikowska (Jasnorzewska) – 3155, Aleksander Świętochowski – 2752, Kazimiera Iłkiewiczówna – 2728, Adolf Nowaczyński – 2725, Szymon Askenazy – 2528.

Powyżej tysiąca punktów otrzymali: Jarosław Iwaszkiewicz – 2303, Józef Wittlin – 2262, Władysław Broniewski – 2049, Zygmunt Nowakowski – 1856, Leon Kruczkowski – 1840, Kornel Makuszyński – 1830, Irena Krzywicka – 1666, Karol Szymanowski – 1625, Zbigniew Uniłowski – 1561, Stefan Jaracz – 1546, Jan Lechoń – 1495, Kazimierz Tetmajer – 1420, Maria Rodziewiczówna i Emil Zegadłowicz – po 1410, Józef Piłsudski – 1408, Zofia Kossak-Szczucka – 1279, St. Ign. Witkiewicz – 1179, Ignacy Paderewski – 1107, Stanisław Kot – 1085, Leon Schiller – 1056.

Powyżej pięciuset punktów otrzymali: Pola Gojawiczyńska – 987, Bolesław Limanowski – 973, Ewa Szemberg-Zarembina – 948, Tadeusz Kotarbiński – 922, Stanisław Wasylewski – 913, Leon Chwistek – 863, Gustaw Morcinek – 821, Leon Wyczółkowski – 804, Bruno Winawer – 763, J. Em. Skiński – 751, Helena Boguszevska – 731, Roman Dmowski – 711, Tadeusz Peiper – 653, F. Ant. Ossendowski – 651, Edward Kozikowski – 591, Zdzisław Czermański – 568, Jan Wiktor – 556, Bruno Jasieński – 531, Elżbieta Szemplińska – 507, Ignacy Chrzanowski – 503.



Powyżej stu punktów otrzymali: Władysław Witwicki – 500, Jan Bystron – 460, Ignacy Daszyński – 458, Ludwik Krzywicki – 440, Artur Górski – 439, Zygmunt Wasilewski – 433, Henryk Ułaszyn – 410, J.N. Miller – 398, Waław Borowy i Marian Zdziechowski – po 379, Emil Breiter – 373, Adam Grzymała-Siedlecki – 360, Wanda Melcer – 313, Janina Brzostowska – 278, Jan Lorentowicz – 271, Tadeusz Dołęga-Mostowicz i Magdalena Samozwaniec – po 263, Ant. B. Dobrowolski – 258, Stanisław Miłaszewski – 256, Waław Husarski – 249, Stefan Kołaczkowski – 242, Stanisław Pigoń – 223, Jan Czekanowski – 216, Ludwik Solski – 214, Marian Czuchnowski – 203, Janusz Korczak – 198, Maria Kuncewiczowa – 196, Melchior Wańkowicz – 192, Leon Pomirowski – 178, Jalu Kurek i Julian Przyboś – po 176, Władysław Spasowski – 174, Antoni Sobański – 173, Marian Hemar – 169, Waław Grubiński – 168, Wanda Wasilewska – 163, Jerzy Kossowski – 160, Leo Belmont – 159, Andrzej Stawar i Józef Ujejski – po 156, Aniela Gruszecka-Nitschowa i Światopełk Karpiński – po 153, Malwina Szczepkowska – 150, Waław Rogowicz i Stefania Sempołowska – po 147, Edward Porębowicz – 140, Kazimierz Junosza-Stępowski – 139, Konrad Górski – 135, Stanisław Piasecki – 134, Julian Wołoszynowski – 124, Jan Dembowski i Art. M. Swinarski – po 123, Tadeusz Sinko – 118, Ksawery Dunikowski – 114, Halina Auderska – 112, Aleksander Janta-Pończyński – 110, Stanisław Baliński i Zdzisław Kleszczyński – po 108, Zofia Stryjeńska – 107.

Powyżej pięćdziesięciu punktów otrzymali: Bruno Schulz – 100, Kazimierz Czachowski – 95, Jerzy Bandrowski – 94, Lucjan André – 93, Władysław Natanson – 89, Juliusz Osterwa – 87, Jerzy Paczkowski – 86, Zbigniew Grabowski – 83, Stefan Kiedrzyński – 81, M.B. Lepecki i J. Gw. Pawlikowski – po 80, Aniela Zagórska i Stefania Zahorska – po 79, Tadeusz Kudliński – 77, Zygmunt Bartkiewicz i Henryk Drzewiecki – po 76, Kazimiera Alberti, Wanda Miłaszewska i Józef Wasowski – po 75, Władysław Tatarkiewicz i Stanisława Wysocka – po 72, Jerzy Hulewicz – 71, Ignacy Mościcki – 70, Edward Szymański – 69, Ignacy Matuszewski i M.J. Wielopolska – po 68, Zygmunt Batowski – 67, Jerzy Zawieyski – 65, Stanisław Stroński – 64, Adolf Rudnicki – 63, Stanisław Młodzeniec – 62, Aleksander Wat – 61, Artur Śliwiński – 60, Waław Gąsiorowski – 59, Stefan Napierski – 58, Adam Polewka – 54, Władysław Sikorski – 53, Eugeniusz Romer – 52, Herminia Naglerowa – 51.

Listy osób nagrodzonych za najtrafniejsze odpowiedzi i za najciekawsze uzasadnienie wyboru będą ogłoszone w jednym z następnych numerów „Wiadomości Literackich”.

# Jerzy Andrzejewski

## *Samotne pokolenie*

Każdy z młodych<sup>1</sup> może na głos zawołać: moja wczesna młodość została zatruta, zapaskudzona! I będzie miał po tysiącokroć rację, żądając zdania od starszych rachunku. Bo co dało społeczeństwo tym wszystkim, którzy dorastali w pierwszej połowie lat dwudziestych? Co młodzi wynieśli z domów rodzinnych? Jakie ideały wpajała szkoła? Jakiej moralności uczono? W jakim stopniu ówczesne życie publiczne posiadało charakter wychowawczy? I czy go w ogóle posiadało? Czy nie działało w kierunku wprost przeciwnym, walnie przyczyniając się do obniżenia pomiędzy młodzieżą poziomu moralnego? Czy, wreszcie, źródło aspołeczności młodych nie tkwi w tym właśnie, że w jednym z najważniejszych okresów życia karmiono ich anarchią, bezładem, że im nie dano żadnych wartości, na których można by się oprzeć i normalnie rozwijać? Bezład młodzieży powojennej ma swoje źródło przede wszystkim w rzeczywistości powojennej.

Bezład w pierwszym rzędzie narodowy, bo młode pokolenie nie przeżyło odzyskania Niepodległości w takim sensie, w jakim przeżyła ją część pokoleń poprzednich, i nie potrafiła, i dotychczas nie potrafi z tego zdarzenia czerpać natchnienia. W zamian młodzi nie otrzymali żadnego mitu narodowego. Ważny moment został niepowrotnie utracony. Później powstają nowe światopoglądy – młodzi (ciągle proszę pamiętać: młodzi literaci) nie potrafią ich już przyjąć, bo są wewnętrznie rozprężeni i zbyt pochłonięci analizowaniem tego rozprężenia. Wewnętrzne napięcie nie pozwala im skierować uwagi w stronę spraw zewnętrznych. Do tego dołącza się jeszcze bardzo istotny moment psychologiczny: umysłowy typ twórcy w ogóle, wypowiadający się w większości wypadków w indywidualistycznym sposobie myślenia, co rzecz prosta utrudnia, czasami wręcz uniemożliwia uzgodnienie swej działalności z jakimkolwiek ruchem zbiorowym (choćby się z nim miało wiele punktów stycznych), doprowadzając w konsekwencji do wewnętrznego przymusu szukania własnych dróg w samotności.

---

1 Pierwsza część tego artykułu, pt. *Młoda literatura oskarżona*, ukazała się w poprzednim numerze „Prosto z Mostu”.

Rzecz prosta, że i bezład moralny, i społeczny znaleźć musiał w tych warunkach wyjątkowy ostry wyraz.

**B e z ł a d m o r a l n y**, bo zarówno życie publiczne, jak i życie prywatne w latach, w których wzrastała młodzież, pozbawione było norm etycznych. W życiu publicznym triumfowało przekupstwo, karierowiczostwo i zakłamanie, w życiu prywatnym – rozluźnienie spoistości rodzinnej i niezdrowa atmosfera seksualna. Jeśli do tego dołączyć płyciznę naszego rodzinnego katolicyzmu, odstręczającą od oficjalnej wiary wrażliwsze i wartościowsze jednostki, oraz przerażającą pustką ideową inteligencji, tych „kurek czubatych”, których umysłowość, trawstując słowa Brzozowskiego, należałoby nazwać „bridżowo-dancingową”<sup>2</sup> – otrzymamy w przybliżeniu przynajmniej obraz (bardzo zresztą stuszowany) naszego moralnego poziomu. Czy trzeba dodawać, ile trudności spiętrzy się przed jednostką, gdy odciąwszy się od środowiska, w którym wzrastała, zapagnie w sobie przezwyciężyć ten marazm moralny, tę poniżającą obojętność wobec najistotniejszych spraw życia?

Wreszcie **b e z ł a d s p o ł e c z n y** również dotknął młodych. Spowodowały ten bezład nie tylko tarcia wewnętrzne, w pierwszym rzędzie kryzys i bezrobocie, ale w silniejszym bodaj jeszcze stopniu tarcia zewnętrzne – mnogość problemów socjalnych i ekonomicznych, jakimi pulsuje współczesne życie. Żyjemy w epoce niewątpliwie wielkich i bardzo zasadniczych przemian.

Bankructwo ustroju liberalnego i kapitalistycznego wciąż współczesnego człowieka w splot nowych zagadnień, w gorączkową atmosferę poszukiwań. W tych warunkach ładu społecznego nie zdobywa się w ciągu jednego dnia, ani nawet w ciągu jednego roku. Oczywiście najłatwiejszym rozwiązaniem trudnej sytuacji jest zaciągnąć się pod sztandar pewnej określonej ideologii *made in zagranica*. W naszym np. życiu literackim dość obficie reprezentowana jest ideologia komunistyczna. Wprawdzie wewnętrznie odłam tej literatury (reprezentowanej zresztą niemal wyłącznie poezją i reportażem) posiada łatwy do wykrycia charakter mieszczański, tym niemniej zewnętrznie może on służyć za przykład pozornego osiągnięcia ideowego ładu. Cała tylko rzecz w tym, że ten ład jest obcy naszej psychice narodowej i zaszczerpiony na naszym gruncie wcześniej czy później musi skarłowacieć, względnie przekształcić się po linii naszego polskiego charakteru. Światopogląd społeczny tylko wówczas staje się twórczym czynnikiem w życiu zbiorowości i jednostki, jeśli wyrasta i rozwija się na gruncie narodowym. Ale to już zagadnienie daleko wybiegające poza ramy niniejszego artykułu.

---

2 Jedną z najdotkliwszych bolączek naszej współczesności – to właśnie warstwa inteligencji i jej smrodliwa vegetacja, obojętna na wszystko, co się nie da pomieścić w forsie i powierzchownym życiowym wygodnictwie.

Tu wypadnie się jeszcze tylko zająć ostatnim momentem owego kompleksu bezładu – brakiem i tej jedynej podstawy, która by mogła choć w części wynagrodzić młodym nieobecność innych. Myślę o ładzie literackim, rozumiejąc pod pojęciem ładu literackiego porządek myślowy i artystyczny oraz łączność z tradycją literacką pokoleń poprzednich (rewolucja w istotnym tego słowa znaczeniu również znajduje dla swojej siły rozpędowej punkt wyjścia w tradycji). W tym wypadku chodzi przede wszystkim o ową linię tradycyjną. Nigdy chyba jeszcze w naszej literaturze nie zarysował się taki dystans pomiędzy pokoleniem najmłodszych i starszych, jak obecnie. Nawet rewolucje literackie rozgrywały się w atmosferze ściślejszej łączności, bo przy wszystkich ideowych i artystycznych różnicach wchodził przynajmniej w rachubę moment obustronnej walki, zażartych polemik, ścieranie się starych temperamentów z młodymi. Dziś nic podobnego. Nie bez zazdrości wspomina się też spory klasyków z romantykami albo walkę Przybyszewskiego z współczesnym Krakowem. Zapewne, że nie bez winy są tu i młodzi. Nie reprezentując bowiem zdecydowanych wartości, nie drażnią, nie jątrzą, nie pobudzają do chwytania za pióro i walczenia. Ale z drugiej strony czyż nie jest znamienne dla naszych literackich stosunków, że oprócz Kadena i Witkiewicza żaden z wybitnych pisarzy pokolenia starszego i najstarszego (mowa tylko o twórcach, a nie o krytykach) nie postarał się o zbliżenie do młodych i że dzięki temu pomiędzy pokoleniem dwudziestoletnich z jednej strony a czterdziestoletnich (i wzwyż) z drugiej istnieje przykra przepaść obcości. Najsilniej przepaść ta zaznacza się pomiędzy młodymi i pokoleniem skamandrytów, których stosunek do młodzieży jest, najłagodniej rzecz określając, ż a d e n. Różnica wieku – powie ktoś. Głupstwo! Tłumaczyć rozdźwięk pomiędzy pokoleniami czasem oznaczałoby przeniesienie punktu ciężkości zagadnienia na płaszczyznę najmniej być może drastyczną, bo wyjaśniającą wszystko w bardzo naturalny sposób, po prostu w sensie konieczności, prawa natury, byłoby to jednak niemniej równoznaczne z zakłamaniem i wstydliwym ukrywaniem prawdy. Nie w różnicy więc wieku leży ta obcość. Należy jej szukać gdzie indziej, w tym, jakie najistotniejsze wartości reprezentuje jedna strona i druga. Wszelka bowiem intymność polega na obustronnym ofiarowywaniu i otrzymywaniu. W sztuce i w literaturze to prawo wymiany wartości obowiązuje w równym stopniu, jak i w każdej innej dziedzinie życia. Biorąc, trzeba dawać. Tylko w tym wypadku stosunek nabiera znamion uczciwości i wielkości.

Czy młodzi mają do dania cokolwiek? Poza cennymi zdobyczami formalnymi, które są zresztą zdobyczami nie tylko ich wyłącznymi, lecz w ogóle chwili obecnej, jedno chyba mogą tylko dać – swój niepokój. Jest to jednocześnie i bardzo mało, i bardzo wiele. Mało – bo daremnie by się doszukiwać wartości pozytywnych w niepokoju, wiele – bo ofiarowywać niepokój znaczy ofiarowywać siebie całego z całą swoją nędzą, cierpieniem i tęsknotą. Zresztą miarę ofiary szukać należy zawsze w sercu tego, który bierze. Nie ma rzeczy tak drobnej, aby ofiarowana potrzebującemu nie mogła się stać wielką. Więc i w tym wypadku ofiarowanie

niszczącej, ale odradzającej zarazem siły niepokoju młodych mogłoby mieć pewną doniosłość, pod tym jednak warunkiem, aby ktoś tej siły potrzebował. A czy jej potrzebuje ktokolwiek?

Inaczej przedstawia się ta sama sprawa przeniesiona na płaszczyznę dzieł pisarzy starszych. Co oni mają do dania? Wielu bez wątpienia pisarzy ze starszego pokolenia posiada szacunek i sympatię młodych, kilku wywierało nawet i dotąd wywiera znaczny wpływ, żaden jednak – trzeba to otwarcie powiedzieć – nie budzi entuzjazmu, nie wzrusza, nie porywa, na niczyje słowo młodzież nie czeka z utęsknieniem, od nikogo nie spodziewa się, żeby potrafił nią wstrząsnąć, nie ma wreszcie nikogo, kogo można by było wynieść na piedestał, uwielbiać i czcić. A przecież w sztuce, tak jak wszędzie w życiu, trzeba zawsze kogoś uwielbiać, trzeba komuś wierzyć, na czyjeś słowo z biciem serca czekać, trzeba tworzyć kultury, nie w sensie ślepego bezkrytycyzmu, ale w sensie najistotniejszej miłości, w której mistycznym kręgu zamknąć można całą skalę uczuć od drżenia szczęścia, jakie budzi odnalezienie siebie w drugim człowieku, począwszy, a na wstrząsie nienawiści i cierpienia, gdy drogi rozchodzą się, skończywszy. Bez tego entuzjazmu wobec żywego człowieka czy żywego dzieła życie jest niepełne, obdarte z jednej ze swoich najgłębszych wartości.

Trzeba raz skończyć z głupim bajaniem na temat wieczystej, z pokolenia na pokolenie przechodzącej niechęci młodych do starych. Młodzi zwalczają starych, to prawda. Ale w zaciętości i w pasji, z jaką synowie napadają na ojców, jest zwykle więcej goryczy aniżeli niechęci, goryczy płynącej z zawodu, że po tamtej stronie nie znajduje się wartości, które znaleźć by się pragnęło i na które każdy młody człowiek czeka. Jedną bowiem z najgorętszych potrzeb młodości jest potrzeba uwielbiania. Młodzi pragną mistrzów, tylko pod jednym warunkiem – żeby im ich nie narzucano z zewnątrz, nie agitowano, że taki to a taki człowiek powinien się stać duchowym przewodnikiem. Tylko to się kocha, co się samemu wybiera żywiołowo, z wewnętrznej potrzeby i wewnętrzny instynkt. Tymczasem w młodym pokoleniu ta gorąca potrzeba kultu nie została urzeczywistniona. Do żadnego z pisarzy pokolenia starszego i najstarszego młodzi nie mają stosunku, jaki cechuje postawę ucznia wobec mistrza, a której istotą jest tajemnicza łączność dwóch pokoleń – żywy nurt wiary i miłość. Nikt się też już z młodych nie spodziewa, aby otrzymał z tamtej strony wiarę i miłość. Czyja wina? Starych? Młodych? Być może, że w ogóle niczyjej winy nie ma, że wina leży poza nami, w tragicznym splocie tysiąca spraw, kończących jeden okres, a zaczynających drugi, że nigdzie ani po stronie młodych, ani starych nie ma złej woli, lecz po prostu problem Świętochowskiego „My i Wy” znalazł w chwili obecnej najostrzejszy wyraz, ześrodkowawszy się w dwóch światach, pozornie, zdawałoby się, bliskich sobie, a przecie tak dalekich, że już nie ma pomiędzy nimi możliwości jakiegokolwiek porozumienia. Jakkolwiek jednak jest, jedno nie ulega zmianie: żyjemy w nieszczęśliwej chwili, kiedy brak autorytetu wielkiego pisarza pozostawił młodych bez moralnej busoli, zdając ich na własny jedynie instynkt

i dojmujące samotnictwo. A w momencie, kiedy i inne podstawy życia młodych zostały zniszczone, albo przynajmniej potężnie nadwątlone, samotnictwo to nabiera wyjątkowo bolesnego posmaku. Możliwe, że droga samotności jest ze wszystkich dróg najprawdziwsza, ale jest też najcięższa, rozłożona na lata całe, najeżona klęskami i zawodami, wymagająca największych poświęceń i tylko w chwilach wyjątkowych ukazująca możliwość dalekiego zwycięstwa.

Czy wszyscy młodzi, czy też kilku z nich tylko osiągnie zwycięstwo, i kiedy, czy witkiewiczowskie „tabuny wyprztykanych młodzieńców” dopracują się w sobie ładu narodowego, moralnego i społecznego, czy dojdą do takiego bogactwa wewnętrznego, bez którego nie ma harmonii ani w życiu, ani w twórczości – nie czas teraz prorokować. Byłoby to już zresztą wciskaniem się w głębię każdego z młodych i odpowiadaniem na pytanie, na które każdy za siebie samego może tylko odpowiedzieć.

„Prosto z Mostu” 1935, nr 7 (17 lutego), s. 2.

Zob. J. Andrzejewski, *Młoda literatura oskarżona*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 6 (10 lutego), s. 4 [poz. 73]. Zob. też odpowiedź Witolda Gombrowicza: *Atmosfera i kot. (W odpowiedzi p. J. Andrzejewskiemu)*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 9 (3 marca), s. 4 [poz. 78].

# Ignacy Fik

## Literatura choromaniaków

Gdyby mi przyszło z grubsza scharakteryzować współczesną literaturę polską, która lubi nazywać się awangardową, zaryzykowałbym określenie, że jest to literatura demonokratyczna. Ta wstawka zgłoski „no” w ostatnim słowie nie ma być pomyłką drukarską, ale ma dać sugestię poprzez etymologię, że piszą tę literaturę demoni i ona sama pełna jest demonów. I nie naśladując tu maniery Witkiewicza, który używa tego słowa bardzo często, z góry zaznaczam, że nie chodzi o perwersyjny i oryginalny komplement, ale o zoologiczną charakterystykę pewnych faktów.

Literatura ta jest niesamowita. Niesamowity jest język, styl, konstrukcja, elementy treściowe i zdarzenia, i postaci. Jedynie strona ideowa nie jest niesamowita, a to z tego powodu, że jej nie ma. Zdrowy, normalny czytelnik nie wie, jak zabrać się do konsumowania tego pokarmu duchowego, którym go raczą różni awangardziści, tym mniej nie zdaje sobie sprawy, p o c o ma żreć te niepojęte potrawy. A tymczasem tamci kucharze wmawiają w czytelnika, że ma zbyt grube podniebienie, że zmysł smaku nie jest u niego dość wysubtelniony, że żołądek jest kompromitująco – zdrowy.

Niesamowici kucharze opanowują wszystkie restauracje i jadalnie. Przy każdym piśmie literackim koczują kilka takich nowoczesnych czarownic: warzą mikstury. Co tydzień spożywamy porcję piekielnej leguminy czy kompotu. Co miesiąc zaproszeni jesteśmy do suto zastawionego stołu tomem prozy albo poezji. Co rok przyznajemy nagrodę bardziej wyrafinowanym mistrzom. Powoli przyswajamy sobie nazwiska. Oto Witkiewicz, Kaden-Bandrowski, Choromański, Krzywicka, Rudnicki, Schulz, Ważyk, Uniłowski, Gombrowicz. Czy wyliczać dalej? Czy przejść do stołu poezji?

Nie jest może jedynie dowcipem spostrzeżenie, że obie nagrody PAL dla młodych otrzymały książki, które już w tytule chorobą się popisują: *Zazdrość i medycyna* i *Grypa szaleje*. Nie jest też może tylko dziwnym zbiegiem okoliczności, że jak etym nazwiska Krzywickiej aż się prosi, by go przetłumaczyć na łacinę, tak jeden z najgłośniejszych demonów, Choromański, również ma swoje *nomen omen*. Tak! Choromania! Literatura skrzywiona i chora.

Czy wyliczać najważniejsze rodzaje tej choro-maniery i ilustrować nazwiskami? Czy nie jest zastanawiające, że piszący ją autorzy są to ludzie, którzy w rozwoju zatrzymali się na fazie dojrzewania płciowego, że są to homoseksualiści, ekshibicjoniści i psychopaci; degeneraci, narkomani, ludzie chronicznie chorzy na żołądek, mieszkający na stałe w szpitalach, ludzie nierozróżniający jawy od snu, hipochondrycy, neurastenicy, mizantropi? Ci piszą i ci są wielcy! Ci sprawują dyktaturę! Tych uważa się za reprezentantów teraźniejszości. Im oddaje się w ręce budowę kultury.

Przypatrzmy się bliżej, jaki jest świat tych demonów, jakie nim rządzą prawa, jakie istoty go zamieszkują.

1. Mówiąc o wartościach „nowej literatury”, rzuca się przede wszystkim słowo: p s y c h o a n a l i z a. Nie jest to bez uzasadnienia i bez aluzji. Ludzie, którzy dostarczyli sobą materiału pewnej gałęzi medycyny i umożliwili powstanie pewnej teorii w zakresie psychopatologii, zawarli z nią pewnego rodzaju przymierze: nawzajem pomagajmy sobie w karierach. I istotnie, jesteśmy świadkami, jak na psychoanalizie wypłynęły nagle pewne typy literatów i jak z drugiej strony psychoanaliza lansowana jest jako pierwszorzędna metoda i wartość – artystyczna. Dochodzi do tego, że jedynej racji i sensu literatury szuka się w jej służbie dla psychoanalizy. Taki Promiński w felietonach „IKC” wprost utożsamia prozę awangardową z psychoanalizą.

Freud, kładąc podwaliny pod psychoanalizę, widział w niej jedynie narzędzie ważne w psychiatrii przy rozpoznawaniu i leczeniu chorób nerwowych. Nasi psychoanalitycy literaccy nie są tak ciaśni. Robią z niej jakiś cel sam w sobie. Z rozkoszą babrzą się w najgorszych okazach klinicznych, chlubią się detalami swojej roboty i zapraszają nas na swe tortury i seanse.

2. Powoli dla powieściopisarza największy interes zaczyna przedstawiać c z ł o w i e k możliwie n i e n o r m a l n y. Im okaz jest więcej potworkowaty, tym więcej dostarcza materiału dla egzotyki psychologicznej. Poza tym nasi „psychoanalitycy w podróży” mogą postępować z takim materiałem tak, jak postępują zwykli podróżnicy po krajach egzotycznych: mogą błagować! Któż ich skontroluje? Granice możliwości psychicznych są obszerne. A zwłaszcza taka dżungla, jak – podświadomość!

Jeśli brakuje specjalnych typów do analizy, rzuca się psychoanalityk na człowieka normalnego. Do licha! przecie i jego można złapać na gorącym uczynku. Odbywa się psie węszenie za każdym śladem bydłectwa i kretyństwa, świństwa i zaniedbania w naturze ludzkiej. Byle się dobrać do wrzodów, miejsc wstydlivych, brudnych zakątków. A potem – co za rewelacje! Jest! Znalazłem!

3. Dalszą konsekwencją tego stanowiska jest p o j m o w a n i e c z ł o w i e k a wyłącznie jako t w o r u f i z j o l o g i c z n o - m e t a f i z y c z n e g o. Istota człowieka dla psychoanalityka nie objawia się w formach socjalnych, w świadomym i celowym działaniu, logicznym myśleniu czy konstruowaniu światopoglądu. Człowiek socjalny jest uważany za nieistotną nadbudówkę, wypaczoną



i sfałszowaną. Jeśli psychoanalityk mówi o czynach ludzkich, są one według niego bez społecznego uzasadnienia, są wynikiem jakichś ciemnych i irracjonalnych sił, tkwiących w podświadomości człowieka lub poza nim, w metafizyce. Z jednej więc strony takie zjawiska socjalne jak wojna, nędza itd. stają się kosmicznymi żywiołami o własnych tajemnych celach, z drugiej strony także wszystkie uczucia, dążenia, refleksje w obrębie człowieka wypływają ze źródeł ukrytych w równie niepojętej metafizyce biologicznej. Te źródła są z góry zdeterminowane właściwościami i z góry mają wyznaczone tory przez fatalistyczne predyspozycje. Moralność, prawda, etyka, szczęście – są to *a priori*, jeszcze przed człowiekiem zagospodarowane tereny. W mrocznych głębiach człowieka wegetują samodzielne twory, które żyją dla jakichś tajemnych celów i wyrzucają na powierzchnię świadomości dziwne produkty niewiadomego użytku i niezdefiniowanego przeznaczenia. Świadome, sensowne działanie, kultura jako planowo tworzony produkt dziejów ludzkich – odczuwane są jako jakieś nieuzasadnione, niegodne samoo ograniczenia, nieinteresujące przesady czy anachronizmy. Nie ma w nich istoty człowieka. Samowiedza, dyscyplina moralna, twórcza wola, logika, racjonalizm światopoglądu – to tylko wiotka piana pogruchotana, cienka kra płynąca po burzliwej powierzchni morza irracjonalnych fluktów i wirów. Człowiek jest igraszką podziemnych i nadpowietrznych nurtów i ślepych sił, przewalających go z fali na falę. U Choromańskiego ten demonizm *f a t u m* idzie tak daleko, że autor zupełnie po murzyńsku wierzy w *z ł e i d o b r e m i e j s c a i c h w i l e*, złe i dobre w sensie *Ding an sich*. Najciemniejsza astrologia święci tu swoje triumfy. (Klasyczny przykład: *Biali bracia*). Rozumie się, o odpowiedzialności człowieka za siebie, za swe czyny – nie ma mowy.

4. Nie zdziwi nas wielce honorowe stanowisko, na jakie wysuwa się fizjologiczna strona człowieka. Jakaż to świetna baza eksploatacyjna! Reprezentatywne miejsce zajmie zaś przede wszystkim *s e k s u a l i z m*. Ten seksualizm mieni się całą tęczą odcieni i stopni. Kokietuje zwyczajną brutalnością naturalizmu reporterów naszych żywiołowych kobiet-literatek, czai się dyskretnie w swej homoseksualnej odmianie w bohaterach Iwaszkiewicza czy Kudlińskiego, by wreszcie dać się zaprowadzić przez człowieka o gołęmbim sercu, Wiktora, na podwórzu domu wiejskiego. Tak, jeśli ludziom wolno się kochać po zwierzęcemu, czemuż wróblom, kaczkom i kociom nie wolno się kochać jeszcze wyrafinowanej, po ludzku.

5. Inna odnoga założeń psychoanalitycznych objawia się w sposobie *i n t e r p r e t a c j i* człowieka jako *m e c h a n i c z n e j* sumy pewnych *z j a w i s k p s y c h i c z n y c h*. Nasi powieściopisarze, opierając się na tendencjach pewnych kierunków psychologii (już przestarzałych!), nie lubią wprowadzać określonych typów i indywidualności ludzkich. Człowieka traktuje się jako zbiorową, umowną nazwę dla sumy pewnych faktów psychicznych. Przedstawia się jedynie je jako samoistne momenty i akcje. Człowiek w tym sensie składa się z gestów, grymasów ust, parszającej śliny, odurzających zapachów, szlagierowych

frazesów, zwierzęcych popędów, mistycznych wzlotów, chamskich rękoczynów, zastarzałych kompleksów. Wszystko to zwalone na kupę, skłębione jak robactwo na śmietniku. Pisarz patrzy na te „faktyczne elementy”, kontempluje ich kształt, ruch, żywiołowość albo bierze do garści i wsadza jak rodzynek w jakąś akcję. Takie kompleksy nazywają się potem Bigdą, Tygierem, Jakubem Szubrem, Tamtenem etc.

Metodę tę przejmująco charakteryzuje Schulz w swych *Skleпах cynamonych*:

„Twory nasze będą prowizoryczne, na jeden raz zrobione, dla jednego gestu. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia osobnego człowieka. Ich substancja musi być rozluźniona, zdegenerowana i podległa pokusom występnym: wtedy na tej chorej, zmęczonej i zdziczałej glebie wykwita, jak piękna wysypka, nalot fantastyczny, kolorowa, bujająca pleśń... Pokazać człowieka, rozkładając jego bogactwo i komplikację na tysiąc kalejdoskopowych możliwości, każdą doprowadzoną do jakiegoś paradoksalnego końca, do jakiejś wybujałości pełnej charakteru... Wszystko to splecione i puszyste, przepojone łagodnym powietrzem, podbite błękitnym wiatrem i napuszczone niebem”.

6. Freud pierwsze swe odkrycia w psychoanalizie czynił na terenie snu. Nie dziw, że i w dzisiejszej literaturze s e n odgrywa pierwszorzędną rolę. Nie będzie przenośnią ani złośliwością, jeśli się powie, że literatura nasza przede wszystkim – śpi. Owszem, trzeba to określenie wziąć dosłownie. Większość naszej literatury naprawdę leży w łóżku, zamknęła oczy, nie wie, co się dzieje poza nią, ma piękne sny, żyje tylko tymi snami. Jeśli się zaś na chwilę budzi, także jawę organizuje w kategorii marzeń sennych, posiłkując się również metodami snu. Przykładami są Gombrowicz, Schulz, Flukowski, Tarn, Ważyk etc. Cała tajemnica stylu Schulza leży w fakcie, że ten autor całą rzeczywistość przetwarza w senne wspomnienia. Technika snu, z jego konstrukcją, opartą na kojarzeniach z przesunięciami, zbitkami, symboliką, cenzurą itd., zastosowana jest konsekwentnie przy organizacji wizji artystycznych. Pojęcia czasu, przestrzeni, przedmiotów, przyczynowości przeniesione zostały z rzeczywistości snu na teren tworzywa artystycznego. Atmosfera specyficzna snu i jego przygody dają materiał dla treści tła i akcji w utworze. Powietrze i ludzie jego książki pachną szałem rozigranego chorobliwie mózgu człowieka, narkotyzującego się nałogowo marzeniem sennym. Wspaniale opisuje tę rzeczywistość sam Schulz. Aż się prosi, by tę charakterystykę odnieść do większości naszej literatury: „Fatalnością jej jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego definitywizmu, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. Wielka bujność i rozrzutność w intencjach, w projektach i antycypacjach. Fermentacja pragnień przedwcześnie wybujała i dlatego bezsilna i pusta. Nigdzie, jak tu, nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnieni bliskością spełnienia, pobladli i bezwładni rozkosznym struchleniem ziszczenia. Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przepływ

zatrzymuje się, cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół”.

7. Wielce ważną konsekwencję inwazji snu w rzeczywistość spotykamy na terenie poezji. Logika snu, polegająca na wytwarzaniu się pewnych zawiłych, m i m o w o l n y c h c i ą g ó w a s o c j a c y j n y c h, staje się kanonem nowej twórczości poetyckiej. To, co jest najprymitywniejszą formą wegetacji intelektualnej człowieka, pasuje się tutaj na najznakomitszą i najistotniejszą metodę twórczości. Rezygnuje się z historycznego dorobku psychiki ludzkiej: świadomości czynnej i twórczej – na rzecz nieświadomych drgnięć, porywów, impulsów, powiązanych przypadkową obecnością w czasie psychicznym. W imię czego? W imię – bezinteresownej bezpośredniości! I kto to uzasadni? Zapewne ktoś bardzo odległy od Peipera, który żąda parokrotnej przeróbki materiału i możliwej odległości od bezpośredniości?

Owszem, mówi Przyboś (*Formy nowej liryki*, „Linia”, 3):

„Asocjacionizm ma swoją genezę w pragnieniu pójścia za b e z p o ś r e d n i m p o r y w e m u c z u c i a. O d r z u c a m y s z t y w n ą, p o r z ą d k u j ą c ą m y ś l s z a b l o n u, n a s t a w i a j ą c s i ę n a n i e ś w i a d o m e, i n s t y n k t o w n e d r g n i e n i e p o d ś w i a d o m o ś c i. Jeżeli zaś zgodzimy się, że sfera irracjonalna naszej psychiki opiera się na instynktach, często utajonych w podświadomości, to m e t o d a ł ą p c z y w e g o c h w y t a n i a s k o j a r z e ń byłaby dążeniem do bezpośredniości wyrazu lirycznego”. I istotnie twórczość oryginalna Przybosia w dużym procencie opiera się właśnie na takim kojarzeniowym automatyzmie. Nie ma tam wtedy wcale żelaznej konieczności świadomej konstrukcji, ale właśnie ów nieodpowiedzialny wobec świata zewnętrznego, łączący kaprys przypadku. To Przyboś, który bądź co bądź jest lepszy niż ta jego teoria! A cóż cały ogon awangardy! Dlatego wiele jest złudzenia w przekonaniu, że wiersze tego typu awangardzistów coś rewelacyjnego i specyficznego poetyckiego ujmują i budują. Ich budowle są to w najlepszym wypadku lustra, w których widać to, co jest p r z y p a d k i e m p r z e d n i m i.

8. Ciekawa jest odpowiedź tych wszystkich psychoanalityków, jeśli się ich pyta, po co to wszystko, co oni robią. Psychoanalitycy widzą cel swej roboty w zamiarze o d d a n i a b e z p o ś r e d n i o i b e z i n t e r e s o w n i e c a ł e j p r a w d y p s y c h i c z n e j. Mówią oni: „Życie człowieka, ujęte w formy logiczne i społeczne, zostało zdeformowane i zniekształcone. My chcemy ukazać je takim, jakie ono jest w swej nagości i bezpośredniości. Chodzi nam o p r a w d ę”. Otóż cóż jest prawdą? W imieniu psychoanalityków mógłby już w roku 1843 odpowiedzieć Al. Lisowski (felieton „IKC” z 11 II 35): „P r a w d a ma wiele znaczeń; w najszerszym obejmuje wszystko, co tylko na myśl przyjdzie, ponieważ jeżeli na myśl istotnie przyszło, już jest prawdziwą myślą, a wyłożenie jej na papierze wiernym wykładem pracy”. Takie jest dziś rozumienie prawdy u fanatyków, reporterów psychicznych. Przed stu laty żartowało się w przytoczonym zdaniu z grafomanów, dziś w takiej definicji widzi się postulat prawdziwej twór-

czości. Nie dziw, że postulat takiej niepohamowanej prawdy otwiera na oścież bramę dla każdego majaczenia i głędzenia. Spotykamy w powieściach (nawet nagrodzonych) postaci, które w imię tej prawdy mówią, co im ślina na język przyniesie. Zwłaszcza na terenie poezji jedyną racją usprawiedliwiającą wprowadzenie pewnych treści do utworu staje się fakt, że te treści u autora na chwilę zaistniały. Przynależność do bytu w najogólniejszym tego słowa znaczeniu daje każdej treści paszport, umożliwiającą jej przejście w państwo sztuki. Najbanalniejsza myśl, najgłupszy odruch, najmniej potrzebniejszy czyn, najzbędniejsze skojarzenia nabierają nagle niesamowitej wartości reprezentantów rzeczywistości, przed którą należy stać z otwartymi z podziwu i szacunku ustami. Bezmyślna afirmacja, bierne potakiwanie, bezkrytyczny pozytywizm, tchórzliwe zgadzanie się na wszystko – stają się synonimami pełnego, bujnego życia. Uścisk z terażniejszością! Wszystkiemu padać w objęcia i ryczeć z satysfakcji, że wszystko można pomacać. Rangi społeczne spraw nie odgrywają żadnej roli. Tępej biurokracji chodzi tylko o to, żeby wszystko zarejestrować, spisać, o niczym nie zapomnieć. Równocześnie rodzi się wstrętny ekshibicjonizm, który wystawia na pokaz każdy fałd nudyzmu duchowego. Naga dusza Przybyszewskiego wzbogaciła się z natrętną, pełną grymasów kokieterią. Rozkochanie się w fenomenach swych praiłów powoduje narcyzizm, sto razy przykrzejszy od grzechu Narcyza. Tamten patrzył w czyste źródło i widział swą piękną twarz, dzisiejszy Narcyz grzebie z lubością w swoich bebechach.

9. Jest grubym nieporozumieniem, jeśli się mówi o wspaniałym intelekcie tych demonów, a robotę ich określa się terminem: racjonalizmu. Właśnie kpiny z rozumu i z dyscypliny logiki święcą w ich świecie najzuchwalsze orgie. Różne niedouki wyśpiewują *h y m n y n a c z e ś ć n o n s e n s u i p a r a d o k s u*. Gdy Tuwim bawi się idiotyzmami swoimi i cudzymi, wszyscy kibicują mu z podziwem. Felietony Gombrowicza są nieraz kompromitującymi majaczeniami głuptaka. Witkiewicza i Chwistka uważa się za najtęższe łby tego świata demonów. Od czasu do czasu słyszymy nawet pod naszym adresem nawoływania do tworzenia własnych światopoglądów. O co im chodzi? O zabawę! O tworzenie kuriozów wyższego, bardziej skomplikowanego rzędu. O metodę w szale. Utarczki na terenie nieporozumień słownych – to już trochę nudne. Zostawia się to intelektualistom Irzykowskiemu czy Słonimskiemu. To walka kogutów! My puścimy na arenę prawdziwe byki! Na przykład światopogląd Chwistka przeciw światopoglądowi Witkacego. *W a l k a d e m o n ó w*, którzy mają dobry humor! Logika, intelekt zdegradowane są do roli średniowiecznej kopii, którą się kruszyło w teatralnych turniejach.

Zresztą jak tu być racjonalistą, gdy mózg zaniedbany i zarosły chwastami. W mrokach piwnic podświadomości i w stratosferze metafizyk nie rozwinie się przecie, jak w ogóle żadna rzecz potrzebująca słońca i powietrza. Mózg się wyrabia tylko w styczności ze światem zewnętrznym, w walce z nim i w walce o niego. Zdobywa się zaś – myśleniem jasnym, logicznym, aktywnym i odważnym.

10. Charakter społeczny całej tej literatury jest już oczywistym wnioskiem powyższych warunków. Żądać idei, tendencji, charakteru, sensu społecznego, odpowiedzialności społecznej od utworów tych ludzi zajętych wyłącznie swoją chorobą i swoim skrzywieniem – byłoby naiwnością. Autorów wartościuje się skalą „poziomu formalnego” i talentyzmem. Kto stosuje silniejszą dawkę narkotyku! Kto jest pomysłowszy w trickach i niespodziankach! Kto dostarcza więcej niesamowitości i wstrząsów metafizycznych! Kto piekielniejszy lub subtelniejszy demon!

\*

Wymieniłem kilka ważniejszych cech świata choromańszczyzny. Widzimy, że warunkują się one i wiążą wzajemnie. Ucieczka w dziedzinę snu, podświadomości lub metafizyki, paseistyczny ekshibicjonizm, pozbawiona dyscypliny i celu reportażomania psychologiczna, chorobliwe szukanie egzotyizmu i niesamowitości, rozkochany we wnętrznościach narcyzym, antyracjonalizm i aspołeczność, narkotyzujący seksualizm, mdły estetyzm, rezygnacja z twórczej, bojowej ambicji poznawania i kształtowania rzeczywistości socjalnej: oto cechy literatury najfałszywiej w świecie nazywanej awangardową.

Analiza jej głębsza każe nam zaliczyć ją właśnie do literatury dekadenckiej, schyłkowej, epigońskiej, a tłumaczyć jej istnienie faktem przynależności do epoki i klasy, która sama ma wymienione powyżej znamiona choroby i upadku. Nie wolno dać się uwieść pozorom i w tym, co oznacza koniec, widzieć początek nowej rzeczywistości. Sądzę, że naprawdę nową, awangardową literaturę można poznać po jednym: stoi ona frontem do rzeczywistości socjalnej i ma ambicję i siły, by ją kształtować według jasno uświadomionych przez siebie celów.

„Tygodnik Artystów” 1935, nr 15 (23 lutego), s. 1–2.

Zob. odpowiedź Witolda Gombrowicza: *O myślach chudych. Trudna literatura i pro domo mea*, „Kurier Poranny” 1935, nr 307 (5 listopada), s. 6 [poz. 87]. Zob. też I. Fik, *20 lat literatury polskiej (1918–1938)*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Kraków 1939 [poz. 202].

# Wiktor Godziszewski

## „Opętany fascynacją awersji” do uczciwego języka

Wiele się dziś mówi i pisze o przestrzeganiu czystości polszczyzny. Tak zwani „puryści” językowi chcą gwałtem usuwać z naszej mowy wyrazy obcego pochodzenia, piętnując nawet te, których obcość stoi pod znakiem zapytania; inni, bardziej umiarkowani, jak to umiarkowani, żądają umiaru; jeszcze inni, najliczniejsi, wołają wielkim głosem o prawo indywidualizmu języka w twórczości poety. Zresztą nie tylko języka: indywidualizm całkowity, bez zastrzeżeń, prawo swobodnego wyboru treści i formy, tematyki i rodzaju literackiego, stylu i języka – oto hasło, pod którym ta trzecia grupa występuje w dyskusjach i polemikach.

Ciekawym materiałem do dyskusji na ten temat mógłby być wydany w roku zeszłym utwór B. Schulza *Sklepy cynamonowe*. Utwór niezwykle, oryginalny, którego treściowa i formalna strona jest bardzo ciekawym zjawiskiem życia literackiego, zjawiskiem, obok którego trudno przejść obojętnie. Tu właśnie indywidualizm twórcy pod każdym względem święci prawdziwe triumfy.

Pozostawiając na uboczu kwestię rozbijałego do niezwykłych granic indywidualizmu formy<sup>1</sup>, tematyki, oryginalności konstrukcji, technikę przeprowadzenia motywów, zwróćmy uwagę na język, na to narzędzie poetyckie, którym posługuje się p. Schulz. I tu wyświetla się tajemnica słabych, zastanawiających i niepokojących stron owego indywidualizmu języka poety. Każdy twórca ma mieć prawo pisania takim językiem, dobierania takich wyrazów, które najlepiej (choć nie zawsze zgodnie z poczuciem językowym ogółu) odpowiadają jego talentowi i które, zdaniem jego, najlepiej oddadzą treść utworu. Nic więc dziwnego, że p. Schulz w przekonaniu, że tzw. język literacki, ogólnopolski jest tylko językiem na co dzień, niedostatecznie wyrobionym i nie dość gładkim, by zdołał

---

1 Na co zwrócił uwagę p. Z. Broncel w artykule *Literatura maligny* w „ABC Literacko-Artystycznym” (1934, nr 6).

oddać pełnię tak artystycznie doskonałego obrazu, jakim jest obraz ojca przemieniającego się w ptaka, a potem w „karalucha”, używa języka wytworniejszego, odświeżonego, co korzystnie odbija się na reakcji czytelnika na treść: jeszcze mniej ją rozumie.

Na dowód zastraszająco bogatego słownika autora *Sklepów cynamonowych* pozwolę sobie przytoczyć kilka urywków i zdań z tego dzieła.

„...heroizm kobiecości triumfującej urodzajnością nawet nad kalectwem natury, nad insufficjencją mężczyzny” (str. 20).

Z tej samej strony, parę wierszy dalej:

„[szał rodzenia] ...wyczerpywał się... w efemerycznej generacji fantomów bez krwi i twarzy”.

„[Z lamp] ...jak z pękających czarodziejskich tortów, ulatywały skrzydlate fantazmaty...” (str. 57).

„Gestykulacja jego nabierała ezoterycznej solenności” (str. 73).

„Incydent ten ...da się chyba wytłumaczyć jako pewnego rodzaju automatyzm szczątkowy, bez antecedensów i bez ciągłości, jako pewnego rodzaju złośliwość obiektu, przeniesiona w dziedzinę psychiczną” (str. 77).

„Były to w istocie istoty amorfne bez wewnętrznej struktury, płody imitatywnej tendencji materii...” (str. 89–90).

„Fascynowały go formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu...” (str. 94).

„Ten miękki do effeminacji i zepsuty młodzieniec...” (str. 160).

Ten sam młodzieniec „przymila się i kryguje i chwilami robi wrażenie transwestyty” (str. 160).

„Plagą naszego miasta jest agiotaż biletów kolejowych” (str. 167).

„Mówiliśmy o imitatywnym i iluzorycznym charakterze tej dzielnicy” (str. 169).

„Opętany fascynacją awersji...” (str. 181).

„Zmarszczki... rosły... uchodząc w milczących wolutach w głąb nocy zimowej” (str. 83).

„Kalwaryjskie parodie manekinów” (str. 83).

„...wegetatywne i telluryczne ingredience obiadu...” (str. 8).

Zaznaczyć należy, że powyższe fragmenty nie wyczerpują bynajmniej słownika autora, nie są również jedynymi, które tu można przytoczyć. Jest ich więcej, tylko... nie można przecie przepisywać całej książki. Ze względów technicznych trzeba się ograniczyć do podkreślenia, że różne indyferencje, fascynacje, euforie, konglomeraty, amalgamaty, interludia, niuanse, dymensje, prestidigitatorzy – są tymi złotymi nićmi, którymi autor dla okraszenia przetyka szary len polskiej mowy. Jeżeli pod tym kątem widzenia spojrzymy na język p. Schulza, zrozumiemy, dlaczego nie wystarcza mu obca, ale częściej przez ogół używana analogia, dlaczego zastępuje ją przez wytworniejszy analogon i dlaczego wreszcie nawet spodnie są u autora... iluzoryczne!

Tak więc motywy autora (psychiczne, nie literackie) stają się coraz bardziej jasne, poczynamy go nawet podziwiać i szanować za jego indywidualizm językowy. Niestety, jedna jeszcze pozostaje trudność i jedna przeszkoda w możliwości osiągnięcia pełni zachwytu nad dziełem p. Schulza. Otóż nie wszystkie wyrazy używane przez niego można znaleźć w słowniku wyrazów obcych. Oczywiście nie jest to wina tego „polskiego” autora, lecz czytelnika, który w tym wypadku rozporządzał tylko zbiorem 25 000 wyrazów. I ta zatem trudność daje się łatwo usunąć: po prostu powinniśmy kupić sobie obszerniejszy słownik, i to jak najprędzej, aby nowy utwór p. Schulza nie zastał nas nieprzygotowanymi!

Mimo to w poniekórym czytelniku, zbyt tępy, by zrozumieć zamiary autora, czai się podświadome pytanie: Czy to jest język polski?

Na szczęście mamy nadzieję, że ten prawdziwy język polski „zatriumfuje urodzajnością nawet nad kalectwem natury, nad insufficjencją” autora *Cynamonowych sklepów*.

W. D. [Witold Doroszewski]

„Poradnik Językowy” 1935, z. 2 (brak daty), s. 34–36.

Zob. Z. Broncel, *Literatura maligny. O „Sklepiach cynamonowych” Brunona Schulza*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 6, dodatek „ABC”, nr 34 (4 lutego), s. 1 [poz. 53].



# Witold Gombrowicz

## *Atmosfera i kot. (W odpowiedzi p. J. Andrzejewskiemu)*

P. Jerzy Andrzejewski zamieścił w ostatnich numerach „Prosto z Mostu” dwa wielkie artykuły przeciwko młodej literaturze, wymieniając przygodnie z nazwisk Choromańskiego, Rudnickiego, Uniłowskiego, Schulza i mnie. (Mówiąc nawiasem, Schulz, którego świetny debiut w roku ubiegłym, *Sklepy cynamonowe*, wywołał sensację w szczupłym gronie naszej inteligencji, nie będąc jeszcze – jak mówi Szekspir – poza granicami wieku, czuje przecież leciutki posmak soli czasu i żadną miarą nie można zaliczyć go do tzw. młodej literatury). P. Andrzejewski twierdzi, że bezład narodowy i moralny okresu powojennego wywołał u młodych literatów rozprężenie i upadek ducha. Nie wdając się w polemikę z autorem w kwestiach ogólnych, pragnę zaznaczyć autorytatywnie, że co do mnie – pewien incydent z kotem, którego byłem świadkiem w roku 1917, o wiele więcej zaważył na mej psychice niż zjawiska natury kosmicznej, które w tym samym czasie zachodziły. Również powojenna atmosfera o wiele mniejszy wpływ na mnie wywarła niż przyjaźń z Kowalskim oraz niezbyt groźny, ale uporczywy nieżył szczytów, którego przez nieostrożność się nabawiłem. Oczywiście nikt nie wie o Kowalskim i o szczytach, natomiast każdy wie o powojennej atmosferze, dlatego też każdy doszuka się u mnie wpływów atmosfery, a nie Kowalskiego.

Nie chciałbym, aby przypuszczano, że na poważny i doskonale pod względem formalnym napisany artykuł p. Andrzejewskiego odpowiadam kpinkami. Na Kowalskiego i kota powołuję się dlatego, by wykazać, iż w sprawie do gruntu indywidualnej, jaką jest twórczość artystyczna, wszelkie ogólnikowe wywody są niesłychanie dowolne. Z własnego doświadczenia wiemy, że o formowaniu naszego typu w większej mierze decydują – złe pożycie małżeńskie, zatarg z bratem, kieszonkowe czy też prawdziwe suchoty i tym podobne drobne, często przypadkowe fakty niż „atmosfera” ogólna. Równie dobrze w chorej atmosferze może uchować się zdrowy typ literata, jak też w zdrowej – chory. Wyobraźmy sobie, że Schulza, Rudnickiego i mnie przejechał tramwaj podczas przechadzki w Ujazdowskich Alejach. Pozostałby tylko Choromański i Uniłowski, procent choroby w młodej literaturze zmniejszyłby się wydatnie, a wówczas z równą

łatwością i swadą p. Andrzejewski mógłby napisać artykuł wykazujący, jak to powojenna atmosfera wpłynęła dodatnio na twórczość artystyczną. Tam, gdzie chodzi o kilku czy też kilkunastu ludzi, nie zaś o masy – bardzo trudno operować dedukcjami w wielkim stylu.

Poza tym nie rozumiem, dlaczego p. Andrzejewski wymaga ode mnie (przepraszam, że mówię o sobie, ale w sporze z abstrakcją nic się tak nie ciśnię pod pióro, jak konkrety), abym pisał książki o charakterze społeczno-narodowym, skoro bardziej zajmuje mnie zagadnienie psychologii jednostki niż psychologii zbiorowej. Przyznaję też, że nie czynię żadnych wysiłków, by nadać swej twórczości specjalnie narodowe piętno. Przeciwnie, sądzę, że nadmierne forsowanie ducha narodowego, według prawideł utartych przez poprzednie pokolenie, nie może wyjść na dobre. Duch narodowy jest to coś, co się nieustannie tworzy, pojęcie o nim, jak o każdym duchu, mamy bardzo mgliste (Fredrze zarzucono brak ducha narodowego), uważam więc, że jako rdzenny Polak powinienem raczej wyrobić w sobie to przekonanie, że każda myśl moja, byle własna, będzie myślą w duchu narodowym. Nie przypuszczam zresztą, aby fakt pojawienia się co roku paru książek pozbawionych aspiracji społecznych mógł wyrządzić szkodę społeczeństwu. Owszem – jeżeli Gojawiczyńska czy Rusinek piszą utwory zabarwione wyraźnie tym duchem, to nie zaszkodzi, jeśli Choromański napisze od czasu do czasu coś w innym rodzaju. W ogóle różnorodność, samorodność i indywidualizm w sztuce mają swoje znaczenie, którego, zdaje się, p. Andrzejewski nie docenia.

A dlaczego nie mam – rzeczywiście, nie mam – ani ideologii, ani „postawy moralnej”? Rzecz jasna, dziś – kiedy rozmaite „ideologie” i „postawy” mnożą się, jak gdyby po deszczu – nie byłoby nic łatwiejszego, jak dopasować sobie jedną z nich i szermować nią już do końca dni swoich, co w języku bardziej górnym nazywa się „dopracowaniem się ideologii”. Jeżeli tego nie robię, to nie z powodu braku, ale z powodu nadmiaru różnych ideologii w atmosferze. Obawiam się też, że przyjmując taką to czy inną ideologię, musiałbym w wysokim stopniu się ograniczyć, co znów wpłynęłoby osłabiająco na moją żywotność i szczerość. Bezkresna nuda ziejąca ze wszystkich oficjalnych wystąpień i ich oddalenie od życia potwierdza w wysokim stopniu te przypuszczenia.

Czy mam już do końca wyznać swoje marzenia? Pragnąłbym pozostać w życiu publicznym człowiekiem prywatnym, piszącym z rzadka, w miarę potrzeby i według własnych, a nie cudzych konieczności coś, co jednym będzie odpowiadało, a drugim nie. Tu zdaje się zachodzi fundamentalna różnica pomiędzy p. Andrzejewskim a mną. On sobie wyobraża pisarza jako Wieszcza, Kapłana czy Nauczyciela, w kategoriach pewnej filozofii, ja zaś jako pana X., zamieszkałego na Wspólnej. Czy za pomocą tak skromnego wyobrażenia można stworzyć wiekopomne dzieło, nie wiem i nie troszczę się o to, idzie mi bowiem bardziej o realizm moich wyobrażeń niż o ich walor użytkowy. W każdym razie nie widzę w tym stanowisku nic niemoralnego. Na zakończenie zastrzegam się

jeszcze raz w sposób jak najbardziej stanowczy, aby na pozór lekkiego tonu, w jakim utrzymane są te wynurzenia, nie wzięto za objaw lekceważenia dla wartości społecznych, których broni p. Andrzejewski. Wartości te cenię bardzo wysoko, uważam jednak, że życie dzisiejsze, tak bardzo zróżnicowane, nie da się wyczerpać w ramach jednej tylko, chociażby niezmiernie istotnej wartości. Dlatego też świadomie użyłem innego niż p. Andrzejewski tonu, aby wykazać dowodnie, z jak rozmaitych głosów składa się symfonia natury. Jestem przekonany, że ta różnorodność, zarówno w literaturze, jak i w innych dziedzinach życia, może być dla Polski jedynie źródłem bogactwa i siły – jeżeli naturalnie głosy będą dość silne i świeże. A dlaczego p. Andrzejewski żąda, żeby wszyscy śpiewali jednym głosem – nie rozumiem.

„Prosto z Mostu” 1935, nr 9 (3 marca), s. 4.

Zob. J. Andrzejewski, *Młoda literatura oskarżona*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 6 (10 lutego), s. 2 [poz. 73];

J. Andrzejewski, *Samotne pokolenie*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 7 (17 lutego), s. 2 [poz. 75].

## ***Nagroda „Wiadomości Literackich”. Przebieg obrad jury***

Dn. 23 lutego br. odbył się o g. 20 w winiarni „Pod Bachusem” w Warszawie obiad wydany dla jury nagrody „Wiadomości Literackich” (zł 2000 za najwybitniejszą książkę polską wydaną w r. 1934).

Obrady zagał redaktor „Wiadomości”, dziękując zebranych pisarzom za wzięcie na siebie obowiązku członków jury i wznosząc toast na ich cześć. Następnie odczytał zgłoszone kandydatury.

Prof. Aleksander Brückner zgłosił t. I *Mickiewicza* Juliusza Kleinera, t. II *Dziejów obyczaju w dawnej Polsce* Bystronia, zeszyt 1 t. II *Kultury ludowej Słowian* Kazimierza Moszyńskiego („z widokiem na całość”), zaznaczając: „Moje pole widzenia bardzo wąskie, ograniczam się specjalnością fachu i tylko z tym zastrzeżeniem mojej n i e k o m p e t e n c j i zgłaszam” itd.

Maria Dąbrowska: *Brzemie niebieskie* Wojciecha Bąka.

Ferdynand Goetel: *Brzemie niebieskie* Bąka.

Paweł Hulka-Laskowski: *Okno bez krat* Antoniego Słonimskiego, *Biali i czarni* Jerzego Giżyckiego, *Na ratunek* Stefanii Sempołowskiej.

Kazimiera Hłakowiczówna: *Brzemie niebieskie* Bąka, *Norwid* Zygmunta Wasilewskiego, *Szczenię lata* Melchiora Wańkowicza.

Adolf Nowaczyński: *Grypa szaleje w Naprawie* Jalu Kurka, *Pałac połamanych lalek* Jerzego Bandrowskiego, *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza.

Jan Parandowski: *Brzemie niebieskie* Bąka, *Czerwone tarcze* Jarosława Iwaszkiewicza.

Maria Pawlikowska (Jasnorzewska): *Sąd idzie* Ireny Krzywickiej („zważywszy całość jej działalności pisarskiej”), *Obrachunki fredrowskie* Boya-Żeleńskiego, *Brzemie niebieskie* Bąka.

Antoni Słonimski: *Obrachunki fredrowskie* Boya-Żeleńskiego, *Całe życie Sabiny* Heleny Boguszewskiej, *Sklepy cynamonowe* Schulza.

Andrzej Strug: *Brzemie niebieskie* Bąka.

Julian Tuwim: *Brzemie niebieskie* Bąka, *Sklepy cynamonowe* Schulza.

Kazimierz Wierzyński: *Brzemie niebieskie* Bąka.

Redaktor „Wiadomości” zaznaczył, że spod głosowania muszą zostać usunięte książki prof. Bystronia, prof. Kleinera i prof. Moszyńskiego, jako nieodpowia-

dające § 1 regulaminu („o nagrodę ubiegać się mogą jedynie dzieła stanowiące odrębną, zamkniętą w sobie całość”) oraz Słonimskiego, jako nieodpowiadające § 8 („książki członków jury zostają automatycznie wykluczone z głosowania”), po czym odczytał następujące listy.

Prof. Szymon Askenazy pisze: „Uprzejmie dziękując za miłą wiadomość o dotyczącym mnie orzeczeniu czytelników «Wiadomości», niestety jednak nie jestem w stanie służyć żądaną opinią o twórczości pisarskiej 1934 r., gdyż skutkiem dłuższej choroby nie mogę już od ub. r. należycie śledzić nawet produkcji ściśle historycznej, cóż dopiero tak bujnej literackiej”.

Aleksander Świątochowski pisze: „Mieszkam od kilku lat na wsi, skutkiem tego zaznajamiam się z bieżącą literaturą tylko wrywkami. Ponieważ przy tym rozkrzewionego w niej barokowego żargonu nowotworów językowych nie znoszę, a zagadkowych bezsensów w kunsztownych rymach odgadywać nie umiem, przeto bez obawy popełnienia omyłki głosować nie mogę”.

Maria Dąbrowska pisze: „Ponieważ jestem chora i nie będę mogła wziąć osobiście udziału w jury mającym przyznać nagrodę literacką, składam więc na ręce Pana Redaktora, z prośbą o łaskawe przekazanie go Szanownym Kolegom z jury, następujące oświadczenie.

Spośród książek przedstawionych do nagrody należy, według mojego przekonania, oprócz dzieł Bystronia, Kleinera, Moszyńskiego i Słonimskiego, wyłączyć jeszcze następujące:

Boy-Żeleński: *Obrachunki fredrowskie*,

Wasilewski: *Norwid* – obie z tego samego powodu, z jakiego wyłącza się Kleinera, tj. jako studia raczej naukowe<sup>1</sup>,

Krzywicka: *Sąd idzie*,

Sempołowska: *Na ratunek*,

Giżycki: *Biali i czarni* – jako utwory reportażowe, podróżnicze i raczej dydaktyczne niż twórczo-artystyczne,

Kurek: *Grypa szaleje w Naprawie* – jako rzecz tylko co nagrodzoną.

Spośród dzieł pozostałych jedyną książką kwalifikującą się moim zdaniem do nagrody jest zbiór wierszy Wojciecha Bąka *Brzemień niebieskie*.

*Brzemień niebieskie* wydaje mi się dziełem wielkiego i mającego dużo do powiedzenia talentu. Mimo pewnych czysto formalnych i najzupełniej w początkach działalności twórczej dopuszczalnych reminiscencji poetów starszych, Bąk, nie idąc za «owczym pędem» żadnej z mód literackich, wnosi do literatury to, co jest jej najcenniejszą i najbardziej rewolucyjną wartością społeczną – jaskrawo zarysowaną i mającą odwagę bycia sobą indywidualność.

---

1 Dzieło prof. Kleinera nie zostało wyłączone jako książka naukowa, ale na podstawie § 1 regulaminu, jako jeden z tomów większej całości (przyt. red.).

Głos mój oddaję tedy za przyznaniem nagrody Bąkowi, autorowi *Brzemienia niebieskiego*. Głosuję na niego aż do końca, to jest nawet gdyby miał wypaść z toku głosowania i gdyby w głosowaniu ostatecznym nie padł za nim ani jeden poza mną głos. Do czego, mam nadzieję, nie dojdzie, gdyż piękno i wagę tej poezji wszyscy członkowie jury niewątpliwie ocenią”.

Paweł Hulka-Laskowski pisze: „Cieszyłem się szczerze, że z okazji wyboru do Akademii Niezależnych będę mógł nawiązać osobiste stosunki z kolegami. Niestety, stan mego zdrowia pozostawia w ostatnich czasach wiele do życzenia i dlatego z żalem nie miałym muszę zrezygnować z udziału w obiedzie wydanym dla jury nagrody «Wiadomości Literackich»”.

\*

Przechodząc do samej nagrody, redaktor „Wiadomości” podkreślił, że celem jej jest wyróżnienie rzeczywiście najwybitniejszej książki roku, bez oglądania się zarówno na zasługi autora, jak na jego możliwości pisarskie w przyszłości, bez względu na wiek i warunki materialne; można sobie wyobrazić, że nagroda „Wiadomości” przypadnie równie dobrze utworowi dramatycznemu jak książce przyrodniczej lub podróżniczej, żadne działy piśmiennictwa nie powinny być usunięte z pola widzenia.

Następnie redaktor „Wiadomości” zaproponował na przewodniczącego zebrania Ferdynanda Goetla, po czym przystąpiono do rozpraw.

W dyskusji kilku uczestników jury wskazało na trudność w wyborze „najwybitniejszej” książki roku. Nie można zestawiać książek z różnych dziedzin, dlatego trzeba przede wszystkim sobie z góry powiedzieć, jaki dział chcemy wyróżnić (Tuwim). Poza tym trudność polega na samym określeniu „najwybitniejsza”: jeśli ściśle trzymać się tego terminu, zawsze nad młodym początkującym autorem odniesie zwycięstwo pisarz o pewnym dorobku, zwłaszcza jeżeli napisze doskonałą książkę (Parandowski). Wreszcie przyznanie nagrody debiutantowi, choćby autorowi rzeczywiście wybitnej książki, łączy się z ryzykiem, czy następne jego utwory staną na poziomie pierwszego (Nowaczyński).

W uzasadnianiu kandydatur Goetel zauważył, że trudno mu jako prozaikowi, dla którego dziedzina finezyj poetyckich jest obca, szczegółowo wyjaśniać, dlaczego do nagrody wysunął Bąka. Musi jednak powiedzieć, że siła bezpośredniości, namiętności i pasji, nurt wewnętrzny, utajony w tomie *Brzemie niebieskie*, uczynił na nim wielkie wrażenie. Bąk to talent nowy i niezależny, płynący pod prąd, nieulegający popularnej modzie społecznikostwa, charakteryzującego współczesną literaturę; stąd także jego odrębność.

Nowaczyński wyznaje, że trzy jego kandydatury nie były postawione z pełną wiarą; co do wszystkich trzech miał zastrzeżenia. Po przeczytaniu książki Bąka musi tamte cofnąć. Od pięciu lat żadna książka nie zrobiła na nim tak olbrzymiego wrażenia. Trudno mu mówić jako niefachowcowi o walorach poetyckich

*Brzemienia niebieskiego*, ale pragnie zwrócić uwagę na kilka momentów: na delikatność w podejściu do drażliwego tematu w cyklu o wikarym i Dorotce, nasuwając analogię z *Kłątwą*; na patos moralny; na religijność sublimowaną i podaną w doskonałej formie; na subtelność pejzażu, najpiękniejszego pejzażu we współczesnej poezji, godnego zestawienia z pejzażem ostatnich tomów Kasprowicza.

Parandowski zwraca uwagę na *Czerwone tarcze* Iwaszkiewicza, pisarza, który niejednokrotnie dał dowody swego mistrzostwa, a którego pomija się systematycznie przy wszystkich nagrodach; pominięto go również przy wyborach do Akademii Niezależnych, co jest niesprawiedliwością. Wśród debiutujących wyróżnia się Bąk: jest to pisarz, który ma swoje oblicze; mówca przyznaje to obiektywnie, aczkolwiek poglądy Bąka mu nie odpowiadają, szczególnie jego metafizyczne stanowisko.

Pawlikowska (Jasnorzewska) popiera kandydaturę Krzywickiej: jest to kapitalna głowa, najlepszy mózg wśród kobiet, to, co pisze, jest ciekawe, piękne, mądre, czeka ją wielka przyszłość pisarska.

Słonimski czuje się obciążony „brzemieniem niebieskim”. Dokoła kandydatury Bąka rozwinięto tyle zabiegów, że nieprzypadkowo jednocześnie z obiadem jury nagrody odbywa się bankiet „Pasty” z powodu nadliczbowych rozmów telefonicznych. Słonimski ustosunkowuje się sceptycznie do nagrodzenia poety, który jest autorem tylko jednej książki. Jeden tomik – choćby wybitny – nie wystarcza: poeta musi wykazać się ciągłością pracy. Poza tym mówca nie ukrywa, że Bąk mu się nie podoba, a tom jego uważa za mierny; ton religijny poezji Bąka jest mu obcy, widzi w nim potencjonalnego Zegadłowicza. Należy nagrodzić raczej prozę. Mamy tu przede wszystkim kapitalne *Obrachunki fredrowskie*, najwybitniejsze osiągnięcie jej autora, odpowiadające duchowi nagrody, którą przyznaje jury, wybrane pod znakiem Akademii Niezależnych. Nagroda Akademii Niezależnych musi mieć swój odrębny sens, a jury, wybrane przez czytelników „Wiadomości Literackich”, nie może zawieść zaufania swoich mandatariuszy. Jeżeli odrzucić kandydaturę Boya, przy której mówca się upiera, mamy jeszcze tomy Boguszeńskiej (pełen inwencji artystycznej) i Schulza (równie jak Bąk daleki od społecznikostwa, ale mocno zarysowana indywidualność).

Tużym wskazuje, że Bąk jest naprawdę niezależny, daleki od tego, co jest modą i manierą społeczną. W jego tomie uderza żarliwość, fanatyzm irracjonalizmu, a to jest pierwiastek najistotniejszy w poezji.

Wierzyński również podkreśla samodzielność Bąka. Píše on niejako poza przymusem czasu. Fakt, że powstała poezja Bąka, jest czymś niezwykłym i olśniewającym. Nieugięty, samotny, odważny, niepokojący – zaprzęta naszą pamięć. Jego żarliwość, namiętność metafizyczna przejmują głęboko. Bąk to najistotniejsze doznanie mówcy w ostatnim roku. Debiut Bąka można zestawić jedynie z debiutami Broniewskiego i Lieberta. Były to również książki pełne błędów technicznych, od których niewolny jest Bąk, i wpływów literackich, ale nie zawiedliśmy się, stawiając na ich autorów. Bąk także nas nie zawiedzie: wiersze jego, ogłoszone już po wydaniu *Brzemienia niebieskiego*, biją poprzednie.

Po zamknięciu dyskusji przystąpiono do głosowania, najprzód próbnego, później efektywnego. Rezultaty obu głosowań okazały się jednakowe. Za Bakiem padło 5 głosów (Goetel, Nowaczyński, Parandowski, Tuwim, Wierzyński), za Boyem-Żeleńskim 1 (Słonimski), za Krzywicką 1 (Pawlikowska (Jasnorzewska)).

Ostateczne orzeczenie jury brzmi jak następuje:

„Jury nagrody «Wiadomości Literackich» na zebraniu dn. 23 lutego 1935 r. postanowiło przyznać nagrodę za najwybitniejszą książkę polską w r. 1934 Wojciechowi Bąkowi, autorowi zbioru poezyj pt. *Brzemie niebieskie*.

Książka ta wprowadza do literatury polskiej autora o wybitnej indywidualności i o własnym świecie poetyckim. Daleki od tematów utartych w dzisiejszej twórczości literackiej, Wojciech Bąk nie ulega pokusom modnych kierunków, idzie im raczej na przekór świadomym nawrotem do odwiecznych zagadnień metafizycznych. Sprawom tym oddaje się niepodzielnie, zbiór jego wierszy podbija głębokim tętnem życia wewnętrznego i szlachetną żarliwością”.

\*

W odpowiedzi na depeszę zawiadamiającą Wojciecha Bąka o przyznaniu mu nagrody „Wiadomości Literackich” otrzymaliśmy od laureata list treści następującej: „Za łaskawie wysłany telegram serdecznie dziękuję. Nie jestem tak próżny, żebym wierzył, że nagroda, którą uzyskałem, została mi dana za dokonanie; wiem, że jest to raczej nagroda za nadzieje. Należałoby teraz obiecywać realizację tych nadziei – nie robię tego nie dlatego, żebym jej nie pragnął, ale dlatego że słowa tej obietnicy są tak beznadziejnie zużyte i czcze, że trudno je wykrztusić uczciwemu człowiekowi. Mogę tylko napisać, że będę się starał pracować jak najlepiej. Proszę przyjąć te proste słowa tak po prostu, jak są powiedziane”.

\*

Od Kazimierzy Iłakowiczówny otrzymała redakcja „Wiadomości” dn. 24 lutego br. depeszę treści następującej; „Przepraszam stokrotnie, od czwartku miałam zapalenie opłucnej, myślałam posiedzenie 25 jutro proszę redakcję i gremium mieć mnie za wytlumaczoną”.

\*

Redakcja „Wiadomości Literackich” poczuwa się do miłego obowiązku złożenia podziękowania p. Emilowi Breiterowi, który opracował regulamin nagrody.



pozycja 80.

## *W czwartym wymiarze*

W „Wiadomościach Literackich” (nr 16) znajdujemy opowiadanie Brunona Schulza pt. *Sanatorium pod Klepsydrą*, zaopatrzone w rysunki autora. Rysunki znakomicie wprowadzają w koszmarną atmosferę opowiadania. Autor uprawia dalej sposoby wypróbowane przez się w *Sklepiach cynamonowych*. Wszystko dzieje się na pograniczu snu i marzenia. Schulz pogrąża nas w świecie o dziwacznych wymiarach, który interesuje skłębieniem mnóstwa faktów, wiązanych jak we śnie – na wskroś kapryśnie. Przecież w sumie osiąga pewną jednolitość nastroju z... czwartego wymiaru.

„Czas” 1935, nr 111 (24 kwietnia), s. 3 (dział: „Przegląd czasopism”).

# Stanisław Ignacy Witkiewicz

## Wywiad z Brunonem Schulzem

Poznałem Schulza przed dziesięciu laty.

Pokazał mi wtedy swoje grafiki (drapografie). One to zostały mi w pamięci, podczas gdy obraz ich twórcy zniknął z niej, jak pyłek zwiany przez huragan.

Dostałem później dwie takie sztuki od Stefana Szumana, prof. Uniw. Jag. (również wielbiciela sztuki graficznej i literatury Schulza), i mogłem się bliżej w nie wpatrzeć. Teraz odnowiliśmy znajomość, a raczej przyjaźń, i miałem sposobność poznać go bliżej, po przeczytaniu *Sklepów cynamonowych*, które zrobiły na mnie wprost piorunujące wrażenie.

Do niedawna nie wiedziałem, że jeśli chodzi o rysunek, Schulz jest niemalże samoukiem. To może tylko jeszcze spotęgować podziw dla tego zadziwiającego talentu i osobowości. Jako grafik i rysownik należy on do linii demonologów. Według mnie zaczątki tego kierunku widać w niektórych dziełach dawnych mistrzów, jeszcze w nim niejako niewyspecjalizowanych, np. u Cranacha, Dürera, Grünewalda, gdy malują oni z dziwną z pewnością rozkoszą wyuzdania tematy bardziej piekielne niż niebiańskie, odpoczywając w nich z czystym sumieniem po często przypuszczalnie nudnych i wymuszonych świętościach. Według mnie do demonistów należy także Hogarth.

Ale prawdziwym twórcą tego kierunku (jeśli chodzi o treść oczywiście, o podkład rzeczywistościowy, o pretekst dla Czystej Formy) był Goya. Od niego wywodzą się demonolodzy XIX wieku, tacy jak Rops, Munch czy nawet Beardsley. Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej (egoizm, który robi wyjątek tylko dla gatunku, drapieżność, chęć posiadania, żądze płciowe, sadyzm, okrucieństwo, pragnienie władzy, gnębienie wszystkiego dokoła), na której dopiero przez odpowiednią tresurę wyrastają inne, szlachetniejsze właściwości, dające się zresztą nawet u zwierząt zaobserwować w formie zarodkowej.

To są tereny, w których ogólnie pracuje Schulz – specjalność jego jeszcze w tym zakresie to sadyzm kobiecy, połączony z męskim masochizmem. Według mnie kobieta z natury swej (dziwić się tylko trzeba, że jest jeszcze t a k a, mając takie organy i środki działania – dziwić się, podziwiać ją i chwalić potęgę, które sprawiły rozdział płci) musi być zasadniczo psychiczną sadystką i fizyczną ma-

sochistką, podczas gdy mężczyzna musi być ogólnie psychicznym masochistą, fizycznym zaś sadystą. Schulz doprowadził wyraz obu tych psychicznych kombinacji do ostatnich granic natężenia i potwornego niemal patosu. Środkiem gnębienia mężczyzn przez kobietę jest u niego noga, ta najstraszliwsza, prócz twarzy i pewnych innych rzeczy, część kobiecego ciała. Nogami dręczą, depczą, doprowadzają do ponurego, bezsilnego szału kobiety Schulza jego skarłałych, spokorniałych w erotycznej męce, upodlonych i w tym upodleniu znajdujących najwyższą, bolesną rozkosz – mężczyzn-pokrak<sup>1</sup>. Jego grafiki to są poematy okrucieństwa nóg. Mimo całej potworności gęb ma się wrażenie, że damy Schulza myją starannie szczotkami nogi 2 razy dziennie i nie mają nagniotków. Inaczej byłoby wprost straszno, a moralnie jest straszno i tak.

Poza tą treścią, przedstawioną z niezwykłą potęgą wyrazu, niektóre z kompozycji Schulza zdają się prawie zbliżać do ideału Czystej Formy, pod względem układu i rozłożenia ciemnych i jasnych plam, jako też lekkich deformacji, dających niezwykle kontrastowe napięcie kierunkowe poszczególnych mas. Ale znać, że jedność osobowości tego artysty (niezupełnie w czystym typie rozwiniętego) jest jeszcze (a może już na zawsze) przytłoczona jego potężną życiową treścią i nie może dojść do samodzielności wyrazu w czysto artystycznej formie, pojętej nie jako jakieś bliżej nieokreślone „kształtowanie” (?) czy też imitacje trójwymiarowych form poszczególnych przedmiotów na płaszczyźnie (czy o to chodzi w malarstwie, o naiwne krytykony?!), tylko jako konstrukcja całości „wybuchnięta” z głębin jaźni i w tym wybuchu zastygła – k o n s t r u k c j a, powtarzam, a nie dekoracyjne zapełnienie płaszczyzny – między tymi rzeczami też nie widzą różnicy ani nasi malarze, ani tzw. krytycy, tj. laicy, mający tupet pisania o sztuce bez żadnego o niej pojęcia.

Wielkość może być we wszystkim, jak w dobrym i złym, tak i w realizmie i formizmie, a nawet w odpowiedniej proporcji tych elementów – chodzi o ich jakość i wzajemny stosunek.

Mam wrażenie, że u Schulza jesteśmy jeśli nie już w obrębie genialności, polegającej właśnie na proporcjach, a nie tylko na natężeniu bezwzględnych elementów, to w każdym razie na jej granicy. To samo stosuje się do jego literatury (*Sklepy cynamonowe* i nowele w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Wiadomościach Literackich” i „Sygnałach” lwowskich), objawionej nam na razie w postaci „kawałków”, nanizanych na wspólną nić miejsca, czasu i zawartych w nich ludzi (osoby autora i jego otoczenia), ale niezwiązanych wyraźnie wspólną ideą i ciągiem zdarzeń, co nie czyni z tych utworów ani nowel, ani jednej powieści, szepionych ze sobą nieświadomą raczej metafizyką autora i jego promieniejącą

---

<sup>1</sup> To mam trochę Schulzowi do zarzucenia, bo dopiero kombinacja odpowiedniej twarzy i psychiki z odpowiednimi nogami daje idealny cocktail erotyczny rozkoszy i męki.

w samym stylu nawet niesamowitą osobowością, której elementy, jako też wartości czysto literackie i filozoficzne jego dzieł, mam zamiar zanalizować w osobnym studium.

Na naszym zaprzałym, antyintelektualnym horyzoncie literackim, gdzie przeważa błazeństwo i podlizywanie się ohydnej klępie-publice, zepsutej już od lat ciągłymi karesami podlizywaczy, książka Schulza jest zjawiskiem pierwszorzędnym. Przecież poza Kadenem (który, gdyby miał więcej odwagi i charakteru, gdyby dbał o swój rozwój umysłowy, byłby geniuszem wszechświatowym najwyższej możliwej marki) nie ma u nas dosłownie prawie co czytać. Schulz jest według mnie nową gwiazdą 1. wielkości – chodzi o to, czy wytrzyma, czy mu dadzą żyć i pracować, czy się rozwinie dalej i – jak. Oby nie było z nim, jak z biedną gwiazdą Nova Herculis, która już na 5. wielkość zjechała. O tych problemach później – na razie wywiad. Napisałem pewną ilość pytań: *d o s ł o w n e* odpowiedzi Schulza podaję *in extenso* bez żadnych moich dodatków.

Pisane przed przeczytaniem odpowiedzi Schulza

4 IV 1935

# Jan Bielatowicz

## *Przereklamowana książka.*

### *Czyli o „Skleпах cynamonowych”*

Do nielicznych dziś w Polsce wydawnictw, które mają monopol na książki „revelacyjne, frapujące, nadzwyczajne, oryginalne”, należy Tow. Wydawnicze „Rój”. Nie tak dawno wydał „Rój” książkę Brunona Schulza pt. *Sklepy cynamonowe*. Rozbiła się rychło bania pochwał nad głową szczęśliwego autora. Rzucono się do czytania dzieła, łamano sobie głowy nad wyszukiwaniem na jego kartach walorów estetycznych i myślowych. Bo u nas niestety jeszcze ciągle opinia publiczna daje się po dziecięcemu sugerować ukrytym, lecz doskonale rutynowanym w reklamie siłom. Warto omówić jeden z takich typowych przejawów literackich.

Czy doprawdy *Sklepy cynamonowe* są wydarzeniem artystycznym? Nie. Niekiedy błyskotliwy język, zręczny metaforyzm – koniec zalet. Książka jest wspaniałym okazem tworu literackiego szukającego oryginalności. W literaturze współczesnej brak treści, brak tematów, gdy się zatem chce być oryginalnym, a nie ma się talentu i wyobraźni twórczej, trzeba wypisywać dziwactwa. Te przynajmniej zmuszą do zwrócenia uwagi na dzieło. Takie dziwactwo treści i formy (konstrukcji i języka) to właśnie *Sklepy cynamonowe*. Trudno streścić zawartość książki. Mają to być dzieje myśli człowieka fantasty – ojca autora książki – wynaturzonego z trybu bytowania normalnego, a wyznającego jakąś przedziwną nową filozofię symboliki materii. Z nią łączy się marzenie stworzenia człowieka „na obraz i podobieństwo manekinu”.

Książka Schulza ma pewne wcale piękne chwytły stylowe, szczególnie metafory. Ma także Schulz pewną tuwimowską wirtuozerię słowotwórczą. Metafory jego często są artystyczne, tzn. takie, które przy oryginalności muszą charakteryzować istotnie rzecz lub sprawę, o którą chodzi. Np. opis dzielnicy miejskiej u Schulza: „wszystko tam było szare, jak na jednobarwnych fotografiach, jak w ilustrowanych prospektach”, albo: „Zrudziała ziemię przykrywał dziurawy, przetarty, za krótki obrus śniegu”. Metafory te są jakby opisem niedostrzeżonej krawędzi setki już razy opisywanego naczynia.

Ale nie wszystko nadaje się do metafory i nie każda metafora jest dobra. Przeciągnięta, a raczej naciągnięta metafora jest brednią artystyczną. Od takich

roi się w *Skleпах cynamonowych*. „Czas... szedł z głośnego młyna-zegara, jak zła mąka, sypka mąka, głupia mąka wariatów”, domy, „w które wstąpił wicher, wstawały w natchnieniu”, „ojciec drapał ironicznym palcem”, „futrzany brzuch ciemności”, „dni stwardniały od zimna i nudy, jak zeszlóroczne bochenki chleba”. Według recepty Peipera. Specjalny rodzaj metafory to metafora żydowska. Jest to metafora seksualna, koprograficzna, cyniczna, zdegenerowana. Jest w ogóle pewien specyficzny arsenał figur i tropów – obrazowań, porównań, epitetów, mający zapach, barwę i smak żydowski. Przez wzgląd na przyzwoitość czytelnika pominiemy tu „pikantniejsze” okazy tego stylu, zawarte w dziele Schulza, a postawimy tylko zapytanie, czy Aryjczyk mógłby tak napisać o swym Bogu: „w szczelinach ukazywała się twarz Jehowy, wzdęta gniewem i plująca przekleństwa”, lub o ojcu, napiętnowanym grzechem sodomskim: „była to głębsza zoologiczna sympatia kreatury dla pokrewnych”? Niechby to i była nie wiedzieć jaka fantazja!...

Trudno w istocie odróżnić w tej dziwacznej książce, gdzie granice prawdy, gdzie opis, a gdzie refleksja, gdzie uczucie, gdzie rozum czy nierozum. Zjawiska widziane oczyma pozaświatowymi, wizjonerskimi, przewrażliwionymi, chorymi nie są nowiną w literaturze. Ale tu się roi od tych tanich fantazji. Egzaltowanie uprzedmiotowionych uczuć, powstałych z wizji, nurzanie się w symbolizmie rzeczy prostych (porównywać można *cum grano salis*), ale pierwsze wydaje się nieszczerze i tandetne, drugie nudne i obłądne. Choromański wpłynął silnie na wyobraźnię Schulza (rozdział książki pt. *Wichura*). Przewlekła, absurdałna fantastyczność *Sklepow cynamonowych* ma źródło w *Pałubie* Irzykowskiego (*Sny Marii Dunin*). Tezy umysłowe książki Schulza są mocno podejrzane. Jest to zlepek różnych strzępów filozoficznych (m.in. Einsteina o względności czasu w zależności od przedmiotów).

W sumie książka pretensjonalna pośród dzisiejszej lichoty, której brak tematów, ale i brak fantazji, a która wyobraźnię twórczą zastępuje drobiazgowością opisu.

Słowo o języku, który czasem dobry, w większości wypadków jest pogwałceniem mowy polskiej. Przykłady: „spustoszony przez nocne pohulanki”, „Daje to powód do omyłek. Gdyż, wszedłszy raz... dostawało się...”. Odkąd to „gdyż” zaczyna zdanie główne? „Słyszał... znowę... małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały”. Za dużo tych „których, które nie są polskie”. A teraz barbaria: „gestykulacja jego nabierała ezoterycznej solenności”, „istoty amorfne... płody imitatywnej tendencji”, „transcendentalnie poranna godzina”, „egzemplifikacja zagadki życia”, „restancje dnia”, „miękki do effeminacji” (sic!), „imitatywność rzeczywistości”, „pointowany obraz bulwaru”. Jakiż ten język polski jest ubożuchny w ustach pewnych jego pseudokapłanów! Iluż to prostych słów nam brakuje! W ogóle spekulatywność typu żydowskiego stwarza charakterystyczne okresy tak właściwe panu Pomperowi-Pomirowskiemu, jakie też często wychodzą spod pióra Schulza. Oto wzór: „Nieobciążone splotem egotycz-

ných interesów, mącących stosunki międzyludzkie, otwierało się serce pełne sympatii dla obcych emanacyj wiecznego życia, pełne miłosnej współpracującej ciekawości, która była zamaskowanym głosem samopoznania”.

Tak łatwo odgadnąć, dlaczego się reklamuje dziś książki typu *Sklepów cynamonowych*. Jakież to przeciwieństwo polskiej twórczości narodowej!

„Warszawski Dziennik Narodowy” 1935, nr 7 (1 czerwca), s. 4.

# Wilhelm Korabiowski

## *Spóźniona recenzja. Jeszcze o „Skleпах cynamonowych” Schulza*

Książka, o której mam zamiar pisać, ukazała się przed rokiem. Poznało się na niej kilku wrażliwszych krytyków (raczej tych niepisujących recenzji), reszta ostrożnie uznała w niej tylko interesujący debiut literacki malarza. Mimo wszystko jednak echo, jakie ta książka wywołała, wydaje mi się wciąż jeszcze znikome w stosunku do wartości, jaką wniosła do współczesnej prozy polskiej. Dla mnie książka Schulza była rodzajem potężnego szoku psychicznego, jednym z najsilniejszych, jakie kiedykolwiek dała mi lektura.

Z nazwiskiem Schulza, wówczas jeszcze mało znanego malarza i grafika, nauczyciela rysunków w prowincjonalnym miasteczku, spotkałem się przed kilku laty. Nie pamiętam już, przy jakiej okazji wpadł mi w ręce cykl jego plansz graficznych, wykonanych ciekawą, zdaje się przez samego Schulza wynalezioną i praktykowaną techniką graficzną. Cykl ten (kilkanaście rysunków) związany był w całość jednym wątkiem tematu, który przygodnemu mecenasowi Schulza pozwalał je wtedy rekomendować jako tzw. „obrazeczki pornograficzne”. Wyobrażały one przeważnie masochistyczną rozkosz mężczyzny, skarłałego, ułomnego, skulonego u stóp nagiej kobiety o wspaniałej, zniewalającej urodzie. Zainteresowała mnie wtedy technika tych plansz: widoczne i ambitne mocowanie się z materiałem, który pozwalał tylko na kombinacje czarno-białych plam i sploty kresek o rozmaitej kierunkowości.

Dziś, gdy znam literackie dzieło Schulza – przedstawia mi się ono jako wspaniałe wyswobodzenie temperamentu twórczego, niezwykle bujnego i wszechstronnie przeżywającego rzeczywistości, który dotąd dusił się w walce z despotycznym materiałem i tu dopiero wybuchnął z furią długo więzionego żywiołu. *Sklepy cynamonowe* to przede wszystkim książka malarza, który najkonkretniej, najbezpośredniej, najbardziej zmysłowo przeżywa świat, w jego wszystkich barwach, formach, wymiarach i proporcjach, który patrzy, nasłuchuje, dotyka, węszy, rozkoszuje się zmysłową, bujną powierzchnią świata.



W tym namiętym, zmysłowym, więcej niż malarskim odczuwaniu świata tkwi właśnie przyczyna, że w pewnym momencie malarz porzucił malarstwo, sięgnął po nowy materiał, i tu dopiero, w prozie, jego namiętą pasją twórczą uspokoiła się powoli, wyżyła swobodnie, wypowiedziała do ostatka.

Rozmiałowany w otaczającym go świecie, zaniepokojony i urzeczony siłą i bogactwem jego konkretności, z pasji nazywania świata wywodzący swój ku słowu i literaturze, Schulz porzuca go jednak natychmiast i najzupełniej nową, własną rzeczywistość w literaturze swojej tworzy i ustanawia. Może w tym przede wszystkim *Sklepy cynameonowe* spełniają najważniejszy postulat, jaki dzieło sztuki postawić trzeba: nie powtarzają, nie naśladują istniejącego świata, ale ustanawiają go na nowo, istniejącemu porządkowi narzucają własną receptę na świat, zbudowany według zasad tej nowej, drugiej kosmogonii.

Wstępujemy w tę rzeczywistość.

Za podstawę do jej omówienia biorę utwory *Manekiny* (str. 5), *Traktat o manekinach* (str. 81), *Ulica Krokodyli* (str. 151), *Noc wielkiego sezonu* i niektóre fragmenty z reszty utworów.

Cały wykład o tej nowej rzeczywistości, *Wtóra księga rodzaju*, włożona jest w usta ojca autora. Tego ojcostwa i całego danego w utworze rodowodu nie należy prawdopodobnie rozumieć dosłownie, raczej w sensie domniemanej, metafizycznej genealogii, mniej więcej w tym znaczeniu, w jakim Schulz mówi o stosunku ojca do otaczających go rzeczy, „które cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra”.

Właściwym „bohaterem” tej książki jest masa, substancja, materia. W skostniałym, skrzepłym, twardym świecie form naszej rzeczywistości, wbrew jej naturze uwięziona jest substancja, która w swojej wiecznie nienasyconej płodnej sile, jak gdyby zatamowana w połowie drogi, dąży do przebiccia się i przelania poza granice indywidualnej formy, tęskni do nowych odpływów, napięć i możliwości, do rozsypania się i rozpylenia w nowe formy i przemiany. Nowa rzeczywistość – to niepowstrzymany feeryczny strumień form wiecznie płynnych, ulotnych, przeciekających z jednych w drugie, przelotnych masek udających podstępnie prawdziwy sens rzeczy, naskórków łuszczących się w nieskończoność, kryjących sekret istoty tej substancji. Dlatego w tym świecie wiecznego pozoru – taka np., kiedy szelne, twarde ściany sklepu rozluźniają się, wiotczą i rozsuwają, a z szaf i szuflad zwoje i postawy różnokolorowego płótna rozwijają się, wyciekają i zastygają w nieoczekiwany krajobraz, pełen rzek, dolin i przełęczy – albo przemienienia się ojca w karakona, który zrazu frapuje niesamowitością – wydaje się czymś naturalnym i zgodnym z prawami tej rzeczywistości.

Strony tej książki, na których autor opisuje zjawiska swojego, nowego świata, gdzie ostrość i plastyka wystawiania rzeczy wręcz niemożliwych, zdawałoby się, do uchwycenia, nazwania – nie mają sobie równych w całej literaturze polskiej. Tej prozy Schulz nie nauczył się od nikogo. Jest po prostu pierwszy i jedyny.

Cytuję z *Ulicy Krokodyli*: „W atmosferze nadmiernej łatwości kiełkuje tutaj każda najbliższa zachcianka, przeciętne napięcie puchnie i rośnie w wydętą pustą narośl, wystrzela szara i lekka wegetacja puszystych chwastów, włochatych maków, zrobiona z nieważkiej tkanki majaku i haszyszu. Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przyplływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości wędną i rozpadają się w nicłość”... Albo obraz na str. 57, którego niestety z braku miejsca nie mogę zacytować w całości. (Od słów „Świegotliwe pączkowanie” aż do „nikt nie nawiercał fletem, nie doświadczał zmętniałych słoików powietrznych”).

Pod spojrzeniem Schulza konkretniej najbardziej nieuchwytnie, przelotne wizje i przewidzenia, w jego słowach zastygają i stają się uchwytnie i oglądalne – ciekłe, płynne, plazmatyczne arabeski kapryśnych asocjacji. Każda rzecz, której się dotknie, rośnie mu pod palcami, wydyma się, puchnie, osiąga swoją ostateczną, najdalszą graniczną możliwość.

Styl i język Schulza – to znowu temat do osobnego felietonu. Debiutant literacki jest w swoim pierwszym dziele skończonym mistrzem.

Kolorystyka Schulza ma tutaj moc żywiołową i zniewalającą. Da o tym pojęcie choćby procentowe zestawienie przymiotników określających kolor; dla przykładu pierwsze lepsze zdanie: „w domu otoczonym sztachetami b r ą z o - w e j barwy, tonącym w z i e l e n i ogródka mieszkała ciotka. Mijaliśmy kolorowe szklane kule, tkwiące na tyczkach r ó ż o w e, z i e l o n e i f i o l e t o w e, w których zakłète były całe ś w i e t l a n e i j a s n e światy”... itd. Ale poza wzrokowym przeżyciem danego przedmiotu każda rzecz dana jest u Schulza jak gdyby w bezpośrednim dotknięciu, w uścisku, w kształcie, w zapachu, w smaku. O każdej rzeczy wiemy, jaka jest: chłodna czy gorąca, puszysta czy gładka, szorstka, twarda czy miękka. „Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem, widzieć jej [materii] ociążały wysiłek, jej bezwład, jej słodką niedźwiedziowatość”.

Dla każdej abstrakcji, dla trudnego oderwanego pojęcia Schulz potrafi znaleźć desygnat konkretny, oglądalny, uchwytny; potrafi wydrzeć najintymniejszą tajemnicę każdej rzeczy, uchwycić jej smak. O jego metaforyzacji daje pojęcie takie zdanie: „Złote ściernisko krzyczy w słońcu, jak ruda szarańcza; w rzęsim tym deszczu ognia wrzeszczą świerszcze. Strąki nasion eksplodują cicho jak koniki polne”.

Wśród wielu zastrzeżeń, jakie się niejednokrotnie słyszy pod adresem Schulza i jego z dnia na dzień mnożących się wielbicieli, powraca stale pytanie: czyby taką lekturę można znieść na dłuższą metę i co by było, gdyby takich autorów było więcej? Taka perspektywa, jakkolwiek wcale ponętna, jest jednakże mało prawdopodobna. Schulz jest w literaturze fenomenem jedynym i niepowtarzalnym. Zresztą ta twórczość stojąca na pograniczu psychopatii i genialności nie może być nigdy przedmiotem dyskusji. Nie pomogą jej i łaskawe komentarze, ani namiętne ataki. Dla jednych jest objawieniem, dla drugich po prostu nieczy-

telna, niepotrzebna. Ale dla tych, których od pierwszej strony urzekła, pozostanie narkotykiem o pierwszorzędnej, niewyczerpanej sile.

Poza tym – jest świetna okazja.

„Nowe Czasy” 1935, nr 23 (15 lipca), s. 4.

# Stanisław Ignacy Witkiewicz

## *Twórczość literacka Brunona Schulza*

### I

Zaznaczam z góry, że powieść czy nowela nie jest dla mnie dziełem sztuki czystej; według mojego pojmowania tej ostatniej sztuka czysta działa przez czystą formę jej dzieł, tj. konstrukcję samą dla siebie – bezpośrednio. Treści wyobrażeniowe i znaczeniowe są dla niej pretekstem i konieczną „głębią”, na której ona wyrasta. Powieść działa treścią, a forma służy tylko do jej spotęgowania. Różnice obu istności są w proporcji danych koniecznych elementów składowych<sup>1</sup>. Oczywiście mogą być twory pośrednie i do nich zaliczyłbym utwory Schulza. Jest to proza artystyczna, granicząca w częściach swych z czystą formą, dająca formalne wstrząsy przez zespoły obrazów zawarte w zespołach zdań, podobne do tych, jakich ja przynajmniej doznaję czasem (bardzo rzadko) od poezji. Moja teza o powieści (jako też do pewnego stopnia cała w ogóle teoria sztuki) była przeważnie odrzucana, czy to w formie krótkospięciowego oburzenia, czy głupich „witzów”, ale nie była nigdy ściśle i serio przedyskutowana, a dyskusja taka mogłaby (wbrew twierdzeniu Chwistka, według którego dyskusje tylko „zabagniają”)<sup>2</sup> odświeżyć atmosferę estetyczną u nas; oczywiście dyskusja uczciwa, rzeczowa, polegająca na zrozumieniu przeciwnika, a nie na waleniu go po łbie demagogicznymi argumentami, obliczonymi na ciemnotę ludu literackiego<sup>3</sup>.

Nie mogę tu eksponować całej teorii, której nikt prawie nie zna, a szkoda. Niejeden by się zdrowo mógł na niej poduczyć. Metoda przewycięzania mnie

---

1 Dziwna jest perwersja naszej krytyki, która do dzieł sztuki stosuje kryteria rzeczywistości i sensu logicznego, a realistyczne powieści, których formę całości poznajemy raczej rozumowo, sądzi według jakichś niby-kryteriów formalnych, które są jej złudzeniem, a nie bezpośrednio.

2 Jego dyskusje zabagniają istotnie. Porównaj, kotku, jego polemikę z Ingardenem w „Przeglądzie Współczesnym” i moją krytykę Chwistka w „Zecie” z r. 1934. To drugie jako „odbagnienie”.

3 Porównaj, aniele, mój artykuł w „Zecie” z r. 1933 pt. *Czemu powieść nie jest dziełem sztuki*. Nigdy nie cofam się przed uczciwą walką i sam ją niejednokrotnie wyzywałem.

za jaką bądź cenę, nie przebierając w środkach, występuje nawet u ludzi, którzy początkowo wykazują pewną dobrą wolę. Mam w sobie widać coś irytującego pewien typ umysłów, coś zupełnie niedającego się określić, bo spotyka mnie to zawsze: bezrozumna nienawiść i wściekłość pod pozorami głupowatego lekceważenia. Ha, trudno, może to nawet zaszkodzić w pewnych parażach Schulzowi, że ja go chwale – nie jest to megalomania ani mania prześladowcza. Wystarczy bowiem wyłąć mi kubeł pomyj na łeb, aby być w niektórych, niezbyt zresztą ciekawych sferkach mile widzianym, choćby się było skończonym durniem i błaznem. Po tym niezbyt przyjemnym wstępie, który nie jest wynikiem rozgoryczenia, tylko smutku, płynącego z istotnej, niewmówionej pogardy dla naszej atmosfery krytyczno-literackiej, przechodzę powoli, ociekając jeszcze jadem, do Schulza.

**Z w i e r z e n i a o s o b i s t e.** Pożyczyłem *Sklepy cynamonowe* w ten dzień, kiedy miałem położyć się o dziewiątej, będąc bardzo zmęczonym, co też uczyniłem. Czytałem tę piekielną książkę do pół do drugiej w nocy, a następnie, obudziwszy się o piątej rano, nie mogłem już zasnąć i czytałem ją do ósmej aż do końca. Całe rano i popołudnie byłem szczerze zajęty portretami. Dopiero o dziewiątej, kiedy wyszedłem na spacer, podniósł się, że się tak poetycznie wyrażę, z dna mojej istoty jakiś szatański opar, pochodzący z ulatniających się tam osadów cynamonowych, nagromadzonych podczas nocy. Kiedy znikło ciśnienie normalnych zajęć, coś niesamowitego buchnęło z duchowych czeluści, zatrutych potwornym narkotykiem Schulzowskiego cynamonu. Rozległ się we mnie bełkot nieznanego jakiegoś bydlęcia, które głosem cynamonowym, ekstraktem nieartykułowanym Schulzowych jądów, zaczęło opisywać mnie samemu, widziany jak na dłoni, obiektywny świat dobrze znanego popołudniowo-letniego rodzaju. Świat ten deformował się w tym bełkocie, potężniał jednocześnie, „obciał” (stawał się obcy), niesamowiciał, mienił się obłędowym koszmarem; przypominały się słowa zmarłego poety: „O jakże dziwnym jest świat, widziany przez oczy wariata. W wizji tej, zwykły człowieku, nie poznałbyś wcale świata”.

Schulzowata, przedślowna jeszcze miazga podnosiła się wyżej i wyżej, zalewając coraz większe obszary zdrowego względnie mózgu, aż wreszcie zobaczyłem zwykły, codzienny las na Antałówce oczami „Króla cynamonu” i „Arcykapłana Świątyni Damskich<sup>4</sup> Nóg” i zrobiło mi się straszno, a jeszcze bardziej cudownie.

Tego wymaga się od autora, żeby nas zmusił do nowego spojrzenia na świat, złego czy dobrego, to *prima facie* jest nawet obojętne, wesołego czy smutnego, opty- czy pesymistycznego, realistycznego czy idealistycznego, byle n o w e g o. A to uzyskuje się tylko wtedy, o ile poza talentem jest się k i m ś w ogóle pod każdym względem: charakteru, obyczajów, uczuć, ale przede wszystkim, jeśli

---

4 Nie kobiecych – to byłoby za dobrze.

chodzi o literaturę, o ile się jest kimś pod względem i n t e l e k t u, o ile się ma własny światopogląd<sup>5</sup>, i to nie tylko jako kupy życiowych poglądzików, zlepionych jakimś zewnętrznym klejem (taki pogląd mają przeciw Boy i Słonimski), tylko światopogląd p r a d z i w y, to znaczy oparty o mniej lub więcej uświadomiony, mniej lub więcej wykrystalizowany pogląd na istnienie w ogóle (a nie na nasz ciasny światek), p o g l ą d f i l o z o f i c z n y (raczej ogólnontologiczny). Ale co wiedzą o tym nasze zaściankowe dureńki, które poza swoje „schludne” nawet czasem podwóreczka nosków nigdy nie powystawiały. Niektórzy wiedzą coś o tym, ale kryją to, aby się nie kompromitować wobec kłępy-publicki, wypieszczonej przez zręcznych podlizywaczy, dojących z niej flotę i wątpliwej wartości (na tle niskości naszego kulturalnego poziomu) zaszczyty, czego, przysięgam na Czystą Formę i Monady, nie zazdroszczę im wcale.

Ś w i a t o p o g l ą d S c h u l z a. O potrzebie światopoglądu w ogóle, a dalej w literaturze, a w szczególności naszej, pisałem w „Gazecie Polskiej” dwa lata temu i rok temu w „Pionie”, wyzywając wszystkich do dyskusji na ten temat. Nie odezwał się nikt prócz mego ideowego „wroga” Jerzego Brauna, jednego z rzadkich uczciwych ludzi u nas w literaturze i publicystyce. Podobno Boy coś pisał teraz, w jakichś „obiadach czwartkowych”, czy czymś podobnym, że jednak trzeba, żeby pisarz się uczył. *Bonne la notre!* Uczył – ale dlaczego? To ogólnikowe wezwanie to jest już c o ś na nasze czasy, ale to bezwzględnie za mało. Trzeba podać jakiś pozytywny program. Ja osobiście mogę odesłać czytelnika dalej tylko do moich prac teoretycznych o sztuce (*Teatr, Szkice estetyczne* (Hoesick), *Nowe formy w malarstwie* (wyczerpane), artykuły w „Pionie” i w „Drodze”) i do pracy filozoficznej, która wyszła w Kasie Mianowskiego. – I to też oczywiście nic nie jest, ale „przecie”.

Brak jest w tej chwili nowego wydania dzieł Brzozowskiego, którego ożywić na nowo starał się u nas jedynie wspomniany wyżej Jerzy Braun. Mimo pozornego ruchu bagno zatęchłe trwa dalej, a to z powodu małego natężenia intelektualnego i braku odpowiedniego wykształcenia ludzi piszących. Nawet duże talenty spalają się w krótkich spięciach zaraz na początku kariery i nienaładowane niczym akumulatory i dynamy bez motorów nie są w stanie nadrobić przeraźliwej pustki ciągnącego się w szarą dal przyszłości straszego literackiego niedokonanego żywota. Iluż się widzi takich zdychających po drodze niedorobków, niero-

---

5 Tego mego wymagania już nie omieszkiał zdeprecjonować (wbrew swej najgłębszej istocie, aby tylko mnie „zrobić przykrość”) Rzykowski, stwarzając słówko „paszportyzm” i insynuując mi, że dopiero z Rosji Sowieckiej przywożem żądania światopoglądu (otóż miałem je dużo dawniej, poza wszystkim, co rzeczywiście Rosji zawdzięczam), podobnie jak stworzył, również dewaluujące wszelkie umysłowe i artystyczne wysiłki, słówko „niezrozumiałstwo”, przy pomocy którego byle dureń może zarządzić dowolnej marki intelektualistę. Jeśli chodzi o mnie, to nawet ten szczyt merytoryczności i „etyzmu” staje się „niedokładnym” czy też wprost falsyfikatorem myśli. To już pech.

basów, „lyzandrów” i umysłowych fajtlap, żyjących sławą jednego jakiegoś zdrowego wyczynu, nieomal dzieciństwa? Otóż mimo pozornej nikłości myśli jako takiej, mimo niewyłożonego *explicite* żadnego filozoficznego poglądu książka Schulza zionie światopoglądem niezwyklej siły i sugestywności. Co do czarnej gałki p. Skiwskiego (Emila), który starannie kryje się przed publiką, że był kiedyś czy nie bodajże docentem filozofii w Poznaniu, to właściwie nie rozumiem, o co chodzi. Bo jakże: czyż mamy literaturę sądzić według tego, czy chcielibyśmy mieć faktycznie jako codzienną rzeczywistość świat ten, w jaki nas autor wprowadza? (Oczywiście, o ile ten autor nie jest bezjądrowym kopistą jakichś zakamarków rzeczywistości, tylko naprawdę daje nam wizję świata w całości). Byłby to sąd co najmniej dziki. Nie posądzam Skiwskiego, ale jest u nas metoda wymyślania chwilowych stanowisk sztucznych, efemerycznych, nieszczerych, z których by można niewygodnych facetów poutrać. Potem się z takiego stanowiska złazi, bo na dalszy dystans jest ono nie do utrzymania, i idzie się swoją drogą, ale głupia banda dookoła widzi tylko pozornie zakatrupionego bubka i wierzy, że jest on pokonany. To są właśnie te bezświatopoglądowe, nieodpowiedzialne napaści, od których roi się nasza krytyka. Ale dość. Postaram się wyłuskać zasadnicze cechy światopoglądu Schulza, choć on sam twierdzi w wywiadzie ze mną zrobionym („Tygodnik Ilustrowany”), że to jest niemożliwe. Tylko mając niezwykle natężony w swej, że się tak dziko wyrażę, „samoosobowości” światopogląd, choćby niezupełnie siebie świadomy, można narzucić z taką siłą wizję swej rzeczywistości, jak to czyni Schulz<sup>6</sup>.

Oczywiście sam światopogląd nie wystarczy, aby już przez sam fakt j a k i e - g o k o l w i e k sformułowania mógł stać się własnością opornych mózgow otoczenia: pojęciowa broszura czy niemiecka na przykład „kobyła”, jak mówią nasze dureńki, jest dla intelektualistów czystych; dla przeciętnego tłumu musi być stworzony specjalny aparat narzucający wizję b e z p o ś r e d n i ą: tym jest styl w prozie i sposób obrazowania autora, poza tym, że te dwa elementy mogą w dziełach sztuki czystej (w poezji, poetyckiej prozie, dramacie niescenicznym, a dalej scenicznym) odegrać rolę środków czysto artystycznych, tj. czegoś potęgującego i wypełniającego konstrukcję całości danego dzieła Czystej Formy. Aparat ten

---

6 Używam pojęcia „jego” rzeczywistość, „nowa” rzeczywistość, peyotlowa, kokainowa itp., nie implikując zupełnie, pozbawionego według mnie sensu w znaczeniu filozoficznym, pojęcia „wielości rzeczywistości” L. Chwistka. To, co w potocznym języku jest dobrą przenośnią, skrótem (jak np. pojęcie aktu i intencjonalności), jako ostateczne pojęcie filozofii może być bzdurą lub hipostazą. Przeraza mnie Pomirowski, stwierdzając, że dopiero Chwistek nauczył go, że są różne wizje świata. Czyż na to trzeba by aż tego genialnego logistyka? Dziwne! W jakimś artykule stwierdza Chwistek, że moja krytyka teorii jego oparta była na nieporozumieniach. To trzeba udowodnić; inaczej jest to gołosłownym zlekceważeniem oponenta. Patrz, kocie, „Zet” z r. 1933, z moją krytyką dzieł Chwistkowych.

Schulz stworzył sobie zupełnie nowy i oryginalny, jakiego u nas jeszcze nie było, i to stworzył jakby z niczego, bez uprzedniej pracy. (Widzieliśmy powolne wyrabianie się wspaniałego stylu Kadena, tego bandrowskiego nowotworu w języku polskim – nie podlizuję się potentatowi, tylko tak myślę – trudno – poprzez wszystkie jego powieści – nic mu ta powolność nie ubliża, ale i nie zmniejsza przewinień – *génie oblige – c'est moi qui lui dit* – trudno).

Poza listami nie pisał nic – „ino wicie w nim coś kłuło i pote zara fukło”, jak mówił ten mądry gazda, i nagle powstało coś absolutnie nigdy niebyłego, i to nie jakaś prztyczka, tylko coś szerokiego jak morze i do wszystkiego absolutnie zastosowalnego. Taka możność wyrażenia wszystkiego, co się tylko chce, aż do najsubtelniejszych odcieni, dyskursywna, analityczna funkcja stylu, godna Struga i Żeromskiego, połączona z oryginalnością bez wielkich ekstrawagancji (wtedy jest o wiele jednak łatwiej), godna i Kadena, o b o w i ą z u j e. I tu jest problemat obu wymienionych autorów: co będzie dalej? Wyobraźmy sobie ogromną powieść, obejmującą *explicite* system filozoficzny autora (którego skryształizowanie staje się dlań obowiązkiem) i jego *credo* społeczne, w związku choćby z obecnym problemem bolszewizm-faszyzm, wyrażoną tym sposobem! „Taż to panie byłaby taka chałapudra, że – sturba jej suka – w suczą by ją włań chełbiastą zajechać”. Czy Schulz poza danymi talentowymi będzie miał siłę wyeksplikować się do dna lub uczynić dalej (jak Tadeusz Miciński kiedyś) z nierozzabranego systemu myśli motor mogący popędzić mu jego twórczość na niezbadane obszary ducha? Czy będzie miał o d w a g ę wypowiedzieć się, ten najskromniejszy chyba z naszych literatów? Czy skromność nie zmieni się w tchórzostwo, które dziś zabija połowę przynajmniej naszej literatury, a które dalej przechodzi w ohydę najgorszą, to jest w podlizywanie się kurierkowej publiczności (mam tu na myśli szczyt przeciętności, zresztą w ogóle w każdej strukturze chyba nieuniknionej – ona musi być, ta *médiocrité*, ale trzeba ją „ciągnąć wzwyż”, a nie lizać jej zaśmierdły zadek, co u nas w różnych formach robi dziewięćdziesiąt procent literatów, aż do szczytów nieomal licząc)? Czy w tych latach, w których Schulz się znajduje (to nie młodziak, tylko bubek w kwiecie wieku), jest możliwy taki zasadniczy *Umsturz*, do którego obowiązuje go, może na nieszczęście dla niego samego, objawiony mu (i innym) jego geniusz? Czy będzie miał on wreszcie dość siły, aby udźwignąć samego siebie w tej formie – donieść się godnie aż do samej może zagwazdranej jakiejś, ohydnej śmierci? To są straszne problemy, na które odpowiedź kryje się w cienistych, brązowych, tajemniczych zwałach Schulzowego cynamonu. Wreszcie pytanie dodatkowe: czy ciężar, który włożyć on na siebie musi, nie rozkwasi go w najlepszym razie w zgniłą marmeladę, którą następnie z niesmakiem jeść będziemy aż do końca jego żywota, opartego na wyeksploatowanej może małej kopalence cynamonu? Ile jeszcze w głębi jest tej cynamonowej żyły? Wreszcie zostaje to najpaskudniejsze: możność powtarzania siebie do końca w coraz to gorszych wydaniach, bez uświadamiania sobie tego śmierdzącego faktu. Dość tych okropieństw. Ale nadmienić trzeba, że życie artysty i literata



w wyższym stylu jest „iściem” („idzeniem”?) po linie, podobnie jak rysowanie poszczególnego psychologicznego, a nie skórno-organo-ubraniowego portretu: lada dmuchnięcie i spaść można w zupełną beznadzieję bezpowrotnego upadku. Iluż tak spadło, a iluż rozgniotło na wstrętny plaster powodzenie, to jedno z najmniejbezpieczniejszych niebezpieczeństw natur słabszych. Taki musi potem potwarzać się bez końca w tej formie, w jakiej zastał go i złapał w swe szpony potwór sukcesu – o rozwoju prawdziwym mowy już wtedy nie ma<sup>7</sup>.

Ale wróćmy do światopoglądu. Wymyślać na drugich, że piszą bzdurne krytyki, wynikające z ich bezładrowatości i bezkręgosłupowości, jest łatwo. Samemu pisać, tym bardziej nie zajmując się tym ciągle, nie będąc stale z całym natężeniem na to nastawionym, jest zadaniem piekielnie trudnym. Wiem, co mogą mi powiedzieć: psiaczysz na pisanie frazesów i na brak wykształcenia filozoficznego, a co ci dało to wykształcenie, choćby w tym stopniu – czy zrobiłeś naprawdę jakiś wyłom, choćby mały, w obecnym stanie krytyki? Oczywiście nie – ale ja nie jestem specjalistą-praktykiem, tylko teoretykiem i praktycznym dyletantem – to jest okoliczność łagodząca. Poza tym mam wrażenie, że nikomu, o kim życzliwie i z uznaniem pisałem (Watowi i Rytardowi np.) nie przyniosło to w ich literackich karierach szczęścia. Boję się, aby nie było tego i z Schulzem, bo mimo że teoretycznie nie wierzę w te bzdury, jestem przesądny (jak Kant ze swoimi: *reine* i *praktische Vernunft*).

A więc: w tak zwanym „umiłowaniu” (zbyt górnolotne słowo) Schulza do materii, nieomal czci, którą dla niej „żywi” (też dziwne słówko), nie ma nic z materializmu w złym znaczeniu tego słowa: począwszy od materializmu fizykalnego, metafizyki gorszej od wierzeń mieszkańców wysp Fidzi, według słów znakomitego biologa barona Uexküllla, aż do materializmu życiowego, polegającego na wywyższeniu potrzeb materialnych ponad duchowe, co bynajmniej z pierwszym nie jest związane, chyba zupełnie przypadkowo, nieistotnie. Schulz kocha materię jako najwyższą substancję dla niego, ale nie w znaczeniu fizykalnym (i to czyni mi go filozoficznie bliskim); nie ma dla niego rozdziału między materią a duchem; stanowią one dlań jedność: „nie ma materii martwej – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia” – jest to wyznanie monadologa (raczej monadysty) czy hylozoisty. Ale byłoby to tylko dość ciemnym zdaniem, ogólnikowo-filozoficznym, gdyby nie było ono wplecione w cały ciąg rzeczywistego dziania się, w którym słowo to „staje się ciałem”. Widzimy wiarę Schulza („racjonalną wiarę” Jamesa Warda), bo monadyzm udowodnić absolutnie

---

7 Jaskrawy przykład widzimy na uginającej się pod sukcesem Zofii Stryjeńskiej. Piszę to dlatego brutalnie, bo wierzę w jej niezwykłej siły talent i w to, że jeśli się obudzi i przestanie być tą, którą złapał właśnie potwór powodzenia, to może jeszcze zrobić szpryngla, który zadziwi świat. Jest jeszcze dość młoda, jest jeszcze czas.

i eksperymentalnie wykazać się nie da (możemy osiągnąć ten pogląd przez dowolną eliminację innych), jak wcielając się w tajemnicze wykłady zapadającego w obłąd ojca i jego dziwne wyczyny z karakonami, ptakami i dziewczynkami, i demoniczną kucharką Adelą, staje się naszym bezpośrednim metafizycznym przeżyciem: czujemy nasz związek z wszechświatem, nie na mocy jakiejś niedościgłej transcendentnej jedni, tylko przez miłość autora do wszelkiego stworu żywego, a przez to i do materii pozornie martwej, która tylko i jedynie z żywych stworów składać się może: inaczej nie miałaby bytu dla siebie, w ogóle nie istniałaby wcale; byłaby tylko, jak dla idealistów, sumą przyporządkowań (?) naszych przeżyć. Schulz jest realistycznym monadologiem – idealistyczny monadyzm np. Husserla to jest rzecz względnie tania, mimo pewnej wielkości tej koncepcji: wyprowadzenia świata z czystej świadomości, bez użycia pojęcia ciała jako specjalnego kompleksu elementów hyletycznych. Tylko monadyzm, uznający cielesność i działanie wzajemne monad, może pokusić się o ukonstytuowanie prawdziwego świata materii martwej, na tle statystycznego sumowania się działań. W zdaniu o „cofaniu się do korzeni bytu”, do „metafizycznego jądra”, do „pierwotnej idei” (którą jest jedność) i o następnym „sprzeniewierzeniu się jej”, w „regionach wielkiej herezji”, jest wyrażona cała konieczna dwoistość Bytu, bez której jest on niewyobrażalny. W nieuwzględnieniu tej potrójnej dwoistości: jedność w wielości, „ja” i świat, czasowość i przestrzenność, leży źródło wszelkich błędnych tez monistycznych: od materializmu i czystego psychologizmu aż do mętnych hipostaz idealistów, operujących w pozornie wyższych regionach idei nierozbieranymi pojęciami poglądu życiowego.

Realizm materii implikuje realizm przestrzenny, ale dla Schulza artysty, nie filozofa – jest jakaś dzika sprzeczność między realnością naszej zamkniętej przestrzeni codziennej a tymi urojonymi, dla nas, jej kondygnacjami, które ciągną się dalej w nieskończoność; to ostatnie pojęcie przegląda przez tę koncepcję przestrzeni w *Wichurze* i nawet w sklepowych przeżyciach ojca, w rozdziale ostatnim. Mimo względności swej, zaakcentowanej wyraźnie w niezwykle pięknej formie (str. 16 i 140), czas jest dla Schulza równie realny jak przestrzeń, jako trwanie, stanowiące jedność z rozciągłością w bezpośrednim przeżywaniu.

Doświadczenia ojca, na pograniczu ciała i ducha, dają wyraźnie świadectwo poczuciu jedności istotnej tych dwóch światów, pozornie rozdzielonych, a wyrażalnych jednolicie w terminologii psychologizacyjnej, w języku jakości (elementów jakości Corneliusa)<sup>8</sup>. Brat ojca (wuj?), zmieniony w zwój kiszek gumowych, wyraża ten monizm w sposób namacalny. Jako suma istot żywych materia martwa przestaje nam być obca i złowroga – codziennie w każdej chwili w je-

---

<sup>8</sup> Tego nieznanego u nas prawie wielkiego mędrca, który szkicowy pomysł Macha wykończył w najdoskonalszą formę psychologizacyjnego ujęcia świata.

dzeniu, picciu, oddychaniu staje się ten cud transformacji: martwego w żywe, który by był niewyobrażalny, gdyby nie to, że w istocie różnica między pierwszym a drugim jest różnicą zbioru i jego indywidualium. Głębokie zdanie, że „skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona i pewien zasób form powtarza się w różnych kondygnacjach bytu”, jest niezmiernie istotne dla monadystycznej koncepcji, która jest niemożliwa przy przyjęciu nieskończonej skali doskonałości i świadomości monad (jeden z błędów Leibniza) i nieskończonych przejść między ich gatunkami. Implikuje ta ostatnia koncepcja nieskończoność aktualną w najjadowitszej formie i przesuwaa sferę tajemnicy na teren, który może być od niej zupełnie uwolniony. Twierdzę, że bez tej ukrytej filozofii Schulz nie byłby w stanie stworzyć swego czarodziejskiego stylu, przenoszącego nas bezpośrednio, w samym życiowym dzianiu się, w inny wymiar pojmowania rzeczywistości. W wywiadzie w „Tygodniku Ilustrowanym” nazwałem Schulza zjawiskiem na granicy genialności, jeśli już nie wprost geniuszem w zawiązku. Nie jest to banalny superlatyw, o ile za geniuszy w sztuce i literaturze uznamy indywidualia o pewnych natężeniach najwyższych następujących elementów:

1) Światopogląd, nieprzyjęty z drugiej ręki, tylko wyrosły z najistotniejszych bebechów twórcy. 2) Intelkt dość potężny, aby ten światopogląd mógł być pojęciowo, lub choćby symbolicznie, przedstawiony. 3) Talent, to znaczy zdolność tworzenia zdań będących syntezami obrazów, dźwięków i treści pojęciowych w jednorodne niemal amalgamaty, i to zdań, których szyk słów, obrazowanie i dźwiękowość (czyli razem forma) nie są powtórzeniem żadnej znanej już formy w literaturze. Sądzę, że to wszystko posiada Bruno Schulz. 4) Jeszcze jedno: tak zwana „monumentalność dzieł”, rozmach, szerokość koncepcyj filozoficznych i życiowo-społecznych, zasięg zainteresowań i syntez, wielkość dzieł wprost czasoprzestrzenna – tego na razie nie ma u Schulza, jakkolwiek w jego poglądzie filozoficznym tkwi to w zarodku. Reszta jest kwestią odwagi i tylko odwagi: czy mu jej starczy, nim go powali uwiąd starczy – nie wiadomo.

## II

Parę słów o stylu. Uważam, że wielu autorów u nas czeka na rozbiór ich stylów, ale nie śpieszą się do tej pracy filologowie<sup>9</sup>. To nie jest moją specjalnością i ograniczę się do paru ogólników.

Schulz posiada w prozie to, co posiadał w poezji Miciński: zdolność robienia stopów, w których obraz z dźwiękiem i stroną pojęciową jako taką, i jako źródłem

---

9 Opracowanie np. wyrosłego na tle wspaniałej, bydlęcej metafizyki stylu Kadena; bebechowego, najgłębszego pod względem uczuć stylu Żeromskiego lub zionącego metafizyczną otchłanią, poprzez fantastyczny realizm, stylu T. Micińskiego, otworzyłoby tu kolosalne perspektywy.

obrazu i dźwiękowości, stanowią absolutną jedność: stwarzają n o w e j a k o ś c i z ł o ż o n e. Dlatego uważam, że niektóre kawałki jego prozy są małymi utworami w Czystej Formie. Każdy twórca ma inną proporcję elementów składowych swego amalgamu: zdaje się, że doskonałość polega na ich równowadze, aby słuchający nie wiedział, gdzie się obraz zaczyna, a kończy muzyka, i gdzie wchodzi w grę znaczenia słów jako takie, co nie wyklucza, że jedne z elementów tych mogą być dla danego artysty bardziej istotne niż inne. Gdzie osobno słychać „um tata um tata”, gdzie osobno wisi piękny obrazek, a osobno tak zwana „myśl wyrażona” (którą tak się szczycą niektórzy – w poezji niewiele czasem trzeba)<sup>10</sup>, tam nie ma sztuki czystej – tam są rytmiczne wypracowania na zadany temat przy pomocy metafor. U Schulza głównym elementem jest obraz i twierdzę, że nie ma dotąd równego sobie mistrza w naszej, a kto wie czy i we wszechświatowej literaturze. W ogóle twierdzę, że cokolwiek można polskiemu językowi zarzucić, to jedno trzeba mu przyznać, że żaden, zdaje się, język nie nadaje się do wytwarzania takich i tak różnych stylów, jak nasz. Język Schulza może stanąć na równi obok naszych najwyższych tworców Żeromskiego, Struga, Micińskiego i Kadana-Bandrowskiego. Zdania jego rozświetlają jak meteory nowe nieznanne krainy, tonące zwykle w morzu powszedniości, którym zalani, nie jesteśmy w stanie ich widzieć; nie są gadatliwym mieleniem pewnych naszych literatów, zapelniającym już otaksowane potencjalne połączenie przyszłych mas „wierszy”, tylko podobnie do zdań w poezji Tadeusza Micińskiego są skondensowanymi pigułkami, które w nas puchną, jak wata napojona tłuszczem w otrutych tym ohydny sposobem szczurach, nadmiarem stłoczonej w nich pod szalonym ciśnieniem treści, rozrastającej się daleko poza brzegi samych zdań i stwarzającej w nas metafizyczny horyzont świata, horyzont ostatecznej Tajemnicy wszystkiego, bez której poczucia nie ma ani wielkiej literatury, ani wielkiej sztuki formalnej.

Poza artystycznymi wartościami daje nam Schulz wartości czysto życiowe, praktyczne i za pewne z nich powinniśmy mu być nieskończenie wdzięczni, bo są prawdziwym, rzadkim skarbem, którego nie potrafi nam ofiarować nawet niejedna, kuta na wszystkie kopyta, literacka wyga. Są to według mnie następujące rzeczy: 1) poczucie najwyższej, niematerialnej bezcenneści życia, które jest tak trudno utrzymać w napięciu, w przebiegu zawikłań i trosk codziennego dnia. Jest to samo właśnie skarbem bezcennym i ten, co tego nie posiada, może być, mimo wielkich innych zalet, istnym żebrakiem. To bezpośrednio prześwieca w każdym nieomal ze zdań, którymi Schulz obmacuje, z jakąś metafizyczną wprost lubieżnością, każdy najdrobniejszy zakamarek ukochanej przez niego

---

<sup>10</sup> Zdaje się Wordsworth powiedział: *How verse may build a princely throne to humble truth* – wyrażając, że nie zawsze ważne jest to, co „poeta myślał”, tylko to, jak tej myśli użył dla stworzenia czysto artystycznej całości.

rzeczywistości. Ale nie jest to żaden płaski sensualizm ani estetyczne smakoszo-  
stwo: to jest p r a w d z i w a w i e l k a m i ł o ś ć, którą on nas też „natycha”.  
2) Na tej miłości najwyższej wyrasta poczucie ostatecznej niepojętości przed-  
miotu ukochania (jak zawsze chyba w prawdziwej miłości), na równi z niepoję-  
tością samego uczucia, jak i osobowości, której jest ono treścią; najgłębsza istota  
bytu jest niewyczerpana, bezdenna: nie wiemy, czym jest nasze własne istnienie,  
jak i istnienie świata, nie wiemy, czym jesteśmy, nie znamy sensu naszego bytu  
w całości stawania się. Ostateczna Tajemnica – wyrażona w niezdefiniowalności  
pojęć pierwotnych – przeświecająca przez najwykleszą codzienność – to, co  
również tak trudno jest spostrzec niektórym w ich nawet bogatym życiu z dnia  
na dzień – to daje nam Schulz – inaczej będziemy żyć, a nawet śnić po istotnym  
wglębnieniu się w jego stosunek do rzeczywistości, jeśli będziemy starali się go,  
w tym jego „wglądzie”, naśladować.

To wszystko wyraża się wprost w jego stylu. A styl ten wyrasta jak kwiat  
z głębokich czarnoziemów jego światopoglądu. Słowo, niezwyrodniałe w czysty  
środek artystyczny, środek sperwersyjniałej Czystej Sztuki, dalej pójść nie może –  
to są szczyty doskonałości, „na granicy pęknięcia p o w i e r z c h n i s ł ó w”,  
ich odgraniczeń; dalej jest tylko nieartykułowany bełkot nieprzytomnej ekstazy  
albo Sztuka Czysta na granicach obłądu. Chciałoby się, aby on cały świat tak dla  
nas spreparował, jak kawałek sierpniowego ogrodu, jak niebo w wichurze; żeby  
wszystko nam tak opisał i ukazał w swej bezmiernej metafizycznej dziwności.  
Tylko wtedy warto było żyć, jeśli choć chwilę się świat w ten sposób oglądało –  
inaczej jest się tylko zwykłym bydłakiem, ubranym w nędzne szmatki, ale nie  
człowiekiem, choćby się nawet było nie wiadomo jak dobrym, etycznym, wznios-  
łym, uspołecznionym i w innych dziedzinach twórczym; człowieczeństwo to  
przede wszystkim to: pojmowanie, wszystko jedno jakimi środkami, Tajemnicy  
Bytu – tego na pewno nie mają stokroć piękniejsze od nas, pod różnymi in-  
nymi względami, bydłeta i dzicz zwierzęca, a nawet owadzia, pajęcza, krabia  
i robacza.

Dla Schulza, wobec wielkości tajemnicy bytu, obłąd i normalny światopogląd  
są na równych prawach – kto wie, może obłąd jest jej bezpośrednio bliższy: mózg,  
który pękł, nie mogąc jej strawić, i mózg, który zamknął ją w nieadekwatny  
symbolizm ograniczonych w swych znaczeniach znaczków?

Fantastyka Schulza nie jest wyszukiwaniem drobnych tajemniczątek życio-  
wych i nadnaturaliów trzeciej klasy w wielkim śmietniku życia, tylko chwytani-  
em refleksów Wielkiej Tajemnicy Bytu na dowolnym wycinku codzienności.

Jedyny Schulz dał w literaturze realny opis nieprzetłumaczalnego w zasadzie  
na ogólne symbole, czysto osobistego uroku snu: zobiektywizował go, uczynił  
swoją sen („ściślejsze” *Sklepy cynamonowe* właśnie) intersubiektywnym, zrozu-  
miałym w jego „samoosobowości” dla wszystkich.

Oczywiście „obrońcy pospolitości” i tak zwanej „zastanej rzeczywistości”,  
czyli wizji świata najprzeciętniejszego człowieka, mogą się na Schulza oburzać.

Trudno – i oni są potrzebni jako „tło zmieszane”, na którym rysować się mogą inne rzeczy i osoby.

Nie wystarczy cieszyć się życiem po prostu: to potrafi każde najpospolitsze bydło i wielu naszych literatów; ale oni nie wyrażają tego, tylko się cieszą. Chodzi o to, aby to wyrazić w sposób adekwatny i głęboki i podać przyczyny, i to nie w sposób analityczny, tylko bezpośrednio, od środka; ale na to trzeba właśnie środków: takiego potężnego aparatu, wibrującego w odpowiedzi na niesłyszane przez nikogo jako takie (tylko odczuwane jako nieuchwytny „nastroj”) głosy wewnętrznego Dajmoniona i otaczającego go świata. Bez rozłożenia nastroju na elementy i bez specyficznego ich zsyntetyzowania nie da się go wyrazić; pewien literat pisał: „któż wyrazi czar tych przeżyć?”, i koniec – myślał, że to dość. Otóż tak nie jest. A Schulz realizuje właśnie „Niewyraźalne” *explicit*e, i to z łatwością prawdziwego natchnienia i z prostotą i szczerością dziecka. U niego nie ma tej trzecioklasowej symboliki, żadnych rebusów, niedopowiedzeń, sztucznych niejasności: filozoficzny ideał Descartesa *clare et distincte* jest literacko urzeczywistniony, a Tajemnica trwa mimo to w głębi, niedosiężna, ale oglądana przez konieczny wual idealnych w swej jasności zdań. Zaświat sprowadzony jest na ziemię, odnaleziony cudem, choć leżał pod naszymi nogami, często wdeptany w błoto pospolitości, zmieniony do niepoznania. Ukazana jest niezgłębialna dziwność codzienności: w miejscu, w którym każdy czułby się jak więzień (bo czyż nie jesteśmy więźniami, skazanymi na śmierć, nawet mogąc po całej okrągłej ziemi się poruszać – taki sobie ogród *à la* Hagenbeck?), czuje się człowiek pod sugestią Schulza jakby w ciągłej podróży do dalekich, zamorskich krajów, które też przecież dostatecznie przybliżone mają swoją nudę i codzienność. Z Schulzem jesteśmy wśród podróży w s z e d z i e. Ziemia w jego widzeniu jest jedną z najdziwniejszych gwiazd wszechświata, a nie miejscem brudnych byznesów, konszachtów, nędzy, wyzysku i upodlenia. Ale nie jest to rezygnacja tych, co nie mogą używać; przebłyskuje w tym, co pisze Schulz, nadzieja, że ta najcenniejsza dziwność może być udziałem każdego; pod jakimi warunkami, jeszcze nie wiemy. Może to wyjaśni nam Schulz w swoich dalszych pracach. Każdy z nas marzy przecież, aby znaleźć się w innych jakichś stronach, odmienić szarość swej egzystencji, wychylić się w nieznanie. To n a p r a w d ę daje tylko praca nad filozofią. Ale Schulz pozwala w pewien sposób dokonywać nam tego cudu bez żadnego trudu, którego tamto wymaga. Gdy wpatrujemy się, rozumiejącym wzrokiem, w zadrukowane stronicze jego książki i gdy z nich, z martwych znaczków, powstają, dzięki magii jego stylu, zakłète światy, zawarte w najcodzienniejszej codzienności, których bez jego pomocy oglądać nie mielibyśmy szczęścia, musimy czuć dlań najgłębszą wdzięczność.

Niektóre niedokończone obrazy ze *Sklepów cynamonowych* przypominają zupełnie wspaniałe grafiki Schulza, w których psychiczny masochizm mężczyzny i również psychiczny sadyzm kobiet, tak istotny dla tych dwóch rodzajów, na które rozdarty jest (chyba na szczęście) nasz gatunek Istnień Poszczególnych,

przedstawiony jest z niesłychaną głębią wyrazu, w interpretacji wkraczającej w potworność. „Metafizyczna potworność płci” jest tam ujęta w skondensowane formuły nienaruszalnych praw. Demiurgiczne podniecenie i udręczenie płciowe skarakoniałego tak ohydnie i „uroczo” obłąkanego ojca mogłoby znaleźć adekwatny wyraz we własnych rysunkach autora. Myślę, że Schulz zilustruje kiedyś sam jakąś „Prachtluxussonderausgabe” swych *Sklepów*<sup>11</sup>; widzę to w formie Biblii Dorégo, z facsimiliami rękopisów, fotografiami i biografią napisaną przez jakiegoś piekielnego „Hyper-Nestora Krytyki” – wszystko to niestety po nędznej śmierci autora; za życia musi uczyć ślusarki i ciesielki przez 33 cenne godziny swego tygodnia.

U nas zawsze tak – ludzie nie są używani do tego, do czego są zdolni; dopiero na marginesie pochłoniętego przez zarobkową pracę życia pozwala się łaskawie tworzyć artystom ich „bzdurki”. Za życia są traktowani jako *Luxus-tiercheny* – po śmierci społeczeństwo i naród, a nawet Państwo jako takie, przyznają się do nich łaskawie i ciągną z nich ożywcze soki.

Czarna gałka p. Jana Emila Skińskiego jest tylko luksusową edycją kamienia, jednego z tych kamieni, którymi kamieniuje się u nas oryginalnych twórców, zamiast wyrazić im wdzięczność za wydarcie nas choćby na chwilę z przeklętej pospolitości. Za to chwasty podlizerstwa i karierowiczostwa plenią się bujnie i wspaniale i są popierane, chwalone, nagradzane, wydymane aż do pęknięcia z pychy i megalomanii. Ha – trudno!

Dla zachęty, dla chętniaków, zacytuję tylko kilka zdań ze *Sklepów cynamonowych*, zdań opisujących właśnie najzwyczajszą rzeczywistość: „Na tych barach ogrodu niechlujna, babska bujność sierpnia wyolbrzymiała w głuche zapadlisko ogromnych łopuchów, rozpanoszyła się płatami włochatych blach listnych, wybijałymi ozorami zieleni”.

„Powietrze nad tym rumowiskiem, zdziczałe od żaru, cięte błyskawicami lśniących much końskich, rozwścieczonych słońcem, trzeszczało jak od niewidzialnych grzechotek, podniecając do szału”.

„Niebo wydmuchane było wzdłuż i wszerz wiatrami. Srebrzysto białe i przestronne, porysowane było w linie sił, natężone do pęknięcia, w srogie bruzdy, jakby zastygłe żyły cyny i ołowiu. Podzielone na pola energetyczne i drżące od napięć, pełne było utajonej dynamiki. Rysowały się w nim diagramy wichury, która sama niewidoczna i nieuchwytna, łądowała krajobraz potęgą”.

„Nadeszła noc. Wicher wzmógł się na sile i gwałtowności, rozrósł się niepomiernie i objął cały przestwór. Już teraz nie nawiedzał domów i dachów, ale

---

11 Dodane muszą być do tego zbioru opowieści o Dodzie z „Tygodnika Ilustrowanego”, *Jak ojciec został strażakiem* z „Wiadomości Literackich” i wspaniała *Noc lipcowa* z „Sygnałów”, dorównywająca najlepszym „kawałkom” ze *Sklepów*.

wybudował nad miastem wielopiętrowy, wielokrotny przestwór, czarny labirynt, rosnący w nieskończonych kondygnacjach. Z tego labiryntu wystrzelał całymi galeriami pokojów, wyprowadzał piorunem skrzydła i trakty, toczył hukami długie amfilady, a potem dawał się zapadać tym wymagowanym piętom, sklepieniom i kazamatom i wzbijał się jeszcze wyżej, kształtując sam bezforemny bezmiar swoim natchnieniem”.

„W jego oczach tlił się daleki żar ogrodu, rozpięty w oknie”.

„Wchodzili omackiem do ciemnych wnętrz, w sen rodziców i braci, w dalszy ciąg głębokiego chrapania, w którym doganiali ich na swych spóźnionych drogach”.

11 IV 1935

„Pion” 1935, nr 34 (24 sierpnia), s. 2–3; nr 35 (31 sierpnia), s. 4–5.



## A. Brun

### *Bruno Schulz – i co dalej?*

Przez czterdzieści z górą lat żył sobie na głuchej prowincji, w ponurym domku parterowym, otoczonym suchotniczym ogródkiem, uczył chłopców rysunków i od czasu do czasu układał w kunsztowne nowelki wspomnienia wyblakłej, prowincjonalnej młodości. Znajomi, którzy dla Schulza mieli zawsze dużo wyrozumiałości i trochę sentymentu, uważali jego pisanie za rozpaczliwą i bardzo nieszkodliwą próbę przewyciężenia druzgocącej zaiste monotonii, którą huczał smętny domek na odludziu. Mówiłem kilka razy z Schulzem, raz nawet przenocowałem u niego i miałem możliwość zetknięcia się z atmosferą, która otaczała pisarza od niepamiętnych lat. Trzeszczały podłogi, otwierały się drzwi co chwila, człapały jakieś nogi niewidoczne za oknem, tu i ówdzie miały pokoje jakieś siwe kobiety. Dużo było pokoi w domku, ale nikt w nich nie mieszkał. Pamiętam zwłaszcza jeden, w którym stała zaproszona palma – i nic więcej. W innym znów było pełno obrazów na ścianach, ale obrazy były tak omotane pajęczyną, że trudno było rozeznaczyć, co one właściwie przedstawiają. Palmy, obrazy, pluszowe otomany, nieprawdopodobna ilość barwnych poduszek i – pustka, która waliła na zmysły, wysuwała się natrętnie na pierwszy plan, wyłaziła z każdej szczeliny. A wśród tego wszystkiego Bruno Schulz z zaciśniętymi ustami i błędnym wzrokiem, z głuchą pasją dobierający się do ciemnych zakamarków, strychów, zapomnianych kątów, wiecznie węszący za bliżej nieokreśloną tajemniczością, w której spodziewał się znaleźć rozwiązanie dla swego zdeformowanego życia.

Pamiętam, gdy raz przeczytał mi z rękopisu jedną ze swych „opowieści”. Była to relacja o chłopie, który siedzi zaszyty w krzakach i załatwia swą naturalną potrzebę. Nic więcej w tej opowieści nie było. Ale jaką pasją to kipiało, jakim żarem przesycone było każde słowo, z jaką powagą i skupieniem tchnął każdy szczegół. W pierwszej chwili byłem wręcz oszołomiony. Jakiś błahy kawał istnienia został tu ożywiony olbrzymim zasobem sztuki i domagał się równouprawnienia. Po chwili jednak, gdy sugestywność przestała działać, padło pytanie: no dobrze – ale co dalej? Schulz na takie pytania nie odpowiadał wprost, tylko dawał do zrozumienia, że pisanie jest dla niego sprawą najzupełniej prywatną. Jeden lubi turystykę, drugi kobiety, trzeci grę hazardową, on zaś wyżywa się w swoich fikcjach. Później czytał o zwariowanych sprawach swego ojca, o jego fantastycz-

nych przygodach na strychu wśród kur i gałganów, o jego nieprawdopodobnych walkach z domownikami.

I znów padały pytania: po co to? I nieskończone dyskusje o tym, że pisanie nie może być prywatną rozrywką, że działają tu pewne głębokie, utajone kompleksy i zboczenia. Raziło to kurczowe szukanie anomalii, ten tchórzliwy niemal lęk przed światłem dnia i prostą, nieskomplikowaną sytuacją. Rzeczywistość była tu śmiertelnym wrogiem, którego się unikało, prawda była tylko koszmarem, nawet sny były potwornie powykrzywiane. Nic nie istniało w tym domku i jego właścicieli naprawdę, wszystko było komentarzem, kursywą. W tym duszącym klimacie rodziły się halucynacje Schulza.

Raz, w przystępie jasnowidzenia, Schulz rzucił słowo o potrzebie odnowienia swego wewnętrznego inwentarza, o konieczności uspołecznienia swej zatrutej sztuki. Wskazałem mu wówczas na leżące pod jego nosem Zagłębie Naftowe, siedlisko pracy, wyzysku i walki. Wyjdź z tej zatęchłej oranżerii do spraw i ludzi, dla których świat jest areną, a nie teatrzykiem marionetek, tam w śmiertelnych zapasach wykuwają się nowe wartości – pomóż im swoją sztuką budować nową rzeczywistość. Schulz kiwał głową i siedział dalej w swej upiornej rupieciarni. Więc może jednak to wszystko zostanie w domku i zapadnie się wraz z nim? Ależ nie! Po kilku latach wyszła książka *Sklepy cynamonowe* – i koniec z prywatną rozrywką. Bruno Schulz wkroczył do literatury i od razu stał się wybitną pozycją. Co więcej – stał się modą. Pojawiają się o nim entuzjastyczne artykuły, drukują go czołowe czasopisma, lansują go uznane sławy.

Zapewne sam Schulz jest nie mała zdziwiony tym nagłym uznaniem. Pisząc swoje fikcyjne opowiadania, był przekonany, że czytać je będą tylko liczone jednostki, bardzo delikatne i przewrażliwione natury, dla których deformacja i anomalie czynią surowe życie znośniejsze i których znieczulone organizmy potrzebują zastrzyku fantastyki, by działać jako tako prawidłowo. Poetyczna musztarda, czy coś podobnego. Aż oto – patrzcie się – zawodowcy starają się uczynić z Schulza pisarza popularnego, pisarza dla mas. Na konkursie „Wiadomości Literackich” padły na niego głosy kilku wybitnych poetów, którzy podkreślali z satysfakcją, że Schulz jest twórcą, którego Polsce właśnie teraz potrzeba, bo Schulz nie hołduje – społecznikostwu.

Oto węzeł zagadnienia. Coraz bujniej rozwijająca się literatura społeczna, walcząca, wkraczająca aktywnie w dzisiejszą rzeczywistość polską (Kruczkowski, Wasilewska, Drzewiecki i in.) napędziła strachu oficjalnej literaturze, filarowi istniejącego porządku. Stąd poszukiwanie za tamą przeciwko temu niebezpieczeństwu, stąd uwieńczenie nagrodą poety religijnego Bąka, stąd – propaganda ekshibicjonizmu Schulza. *Pawim piórom* i *Kwaśniakom* kadenizm usiłuje przeciwstawić *Sanatorium pod Klepsydrą*. Literaturze orężowi walki o nowy obraz świata – literaturę oderwaną od palących zagadnień, skierowaną wyobraźnię i myśl czytelnika w dziedziny neutralne, w których upiorne fikcje poetyckie wyprawiają harce samostarczalności.

Oficjalna literatura, ta w mundurze i z orderami, wskazując na Schulza, mówi do młodych literatów: Cóż was obchodzi napór rzeczywistości? Nie waszą jest rzeczą rozprawiać się z rzeczywistością, na to są władze. Wy „organizujcie wyobraźnię artystyczną narodu”, powiększajcie skalę jego wrażliwości, odkrywajcie nowe wzruszenia i sensacje ducha. Czyli: popatrzcie na autora *Sklepów*, jaki straszliwie obojętny na konkretne zagadnienia życia, jak sobie zupełnie nie chce zdać sprawy z coraz bardziej pogłębiających się konfliktów socjalnych i politycznych. Weźcie sobie przykład od niego, jak można pomnożyć dobra społeczeństwa, nie jątrząc go ani złorzecząc. Koronki, wieżyczki, świecidełka, trochę obłądu, fosforycznych wizyj, idealizowanej rupieci i upław wspomnień. Wszystko to pod szyldem autentycznej sztuki, oto czym powinno wykazać się przed nami młode pokolenie literackie.

A tymczasem wszyscy postępowi intelektualiści konsolidują swe siły i w obliczu coraz groźniej narastającej katastrofy angażują się w walce z barbarią. Że sił tych jest niemało, wykazał Kongres pisarzy w Paryżu, który obradował pod hasłem obrony kultury. Wszędzie na szerokim świecie od dawna już pozamykano wszelkie „sklepy cynamonowe” i klepsydrowe sanatoria, by zmierzyć się z rzeczywistością. Literatura, którą tworzy Bruno Schulz i ci, którzy go już naśladują, musi w konfrontacji z tą rzeczywistością pręcej czy później skapitulować.

pozycja 86.

## **„Dodo” – nowela Brunona Schulza**

Charakterystyczna ta nowela dla autora *Sklepów cynamonowych* uwydatnia głębokie wejrzenie, wnikające w psychikę człowieka współczesnego. Połączenie życiowego stylu z naświetleniem metafizycznym. Autora tego usłyszymy po raz pierwszy przez mikrofon dnia 22 IX o godz. 14.00.

„Biuletyn Radiofoniczny dla Użytku Prasy” R. 6, 1935, nr 38 (22 września), s. 7 (dział: „Najciekawsze audycje Polskiego Radia”).

# Witold Gombrowicz

## *O myślach chudych. Trudna literatura i pro domo mea*

Co pewien czas ukazują się w prasie gwałtowne ataki na „Młodą Literaturę”, choć Bogiem a prawdą nie ma u nas nic, co by można podciągnąć pod ogólne miano młodej literatury. Niemniej ukazują się i godzą w chorobliwość młodej literatury naszej, choć obawiam się, nie ma w niej więcej choroby niż w innych literaturach. Przypominam sobie, że p. Ignacy Fik na wiosnę bodaj, czy jeszcze w zimie tego roku, napisał w ten deseń wielki i miażdżący artykuł w „Gazecie Artystów” pt. *Literatura choromaniaków*, choć lękam się, że wymienieni tam: Krzywicka, Schulz, Uniłowski czy ja wreszcie (i w. in. – ale nie pamiętam) mamy tyleż wspólnego z Choromańskim, co ze sobą nawzajem, nie jesteśmy chorzy i nie jesteśmy maniakami. Zaiste – dziwne pomieszanie nazwisk, dziwne pomieszanie pojęć i dziwne uogólnienie, które oczywiście świat zawdzięcza nie czemu innemu, jeno że nazwisko Choromański złożone jest dźwiękowo z „manii” i z „choroby”. Szczęśliwy zbieg okoliczności.

Nie chcę wdawać się w spóźnione spory z p. Fikiem. Czyż miałbym z kolei pisać o fikaniu? – nie, za żadne skarby, z powyższego faktu biorę jedynie asumpt do twierdzenia, że trudno o zjawisko bardziej w monotonii swojej niedorzeczne, jak tym podobne druzgoczące ataki. Czujemy dziwną i szkodliwą niedorzeczność, fermentującą na dnie tych wystąpień, ale przyzwyczailiśmy się.

Na zewnątrz wygląda to nawet wcale poprawnie i mogłoby się zdawać, że autorzy owych ostrzeżeń i diagnoz wyrządzają ważną przysługę społeczeństwu, gdy w imię zdrowia potępią chorobę, w imię zbiorowości – indywidualność, kończąc wezwaniem do wielkości albo do idei, albo do potęgi. Bo skoro występują w imieniu zdrowia i za wielkością... i redakcje pism nie mają powodu do niezamieszczenia artykułu, w którym zdrowa intencja podana jest stylem przepojonym troską o dobro kraju... Właściwie uczyniono zadość wszelkim wymaganiom, bo to i treść zdrowa, i forma gwałtowna... A jednak, pod pozorem zdrowia, dokonywa się tutaj zupełnie chorobliwa historia, której ofiarą padają wszyscy – i autor artykułu, i pismo, i napastowani literaci, i publiczność.

Dlaczego – autor? Wyobraźmy sobie sytuację takiego pogromcy. Cóż ma on do dyspozycji? Trzysta, czterysta wierszy w gazecie. To niewiele, gdyby nawet szło o jedną książkę. A tu kupa nazwisk, kupa książek, z których żadna nie chce być drugiej podobna. W dodatku każda stanowi indywidualny, odrębny, mały, a czasem i większy kosmosik, rządony swymi prawami, różny od wszystkich innych, a także i od kanciastego kosmosu autora artykułu. Jakże tu zmieścić to wszystko w swym kosmosie i na przestrzeni czterystu wierszy? – Autor wysiła się, jak może, ale widzi, że każde zdanie, mające odrobinę treści, trafne jest w odniesieniu do jednego pisarza, mylnie wobec innego, jedno z drugim się nie godzi, jedno drugiemu żyć nie pozwala, żadna ściślejsza treść nie może się ostać, żadne określenie nie jest właściwe. Coraz bardziej zmuszony jest wycofywać się na grunt ogólnikowy i banałów, myśli jego chudną z każdą chwilą i w końcu pozostaje chuda myśl ogólna, poparta tuzinem również chudych argumentów.

Autor ostrej inwektywy sam siebie teraz nie poznaje. Myśli tak chudych nie wypowiedziałby nigdy w prywatnej rozmowie, jednakowoż mówi sobie: Trudno, widać silna myśl musi być chuda – i chudość nadrabia uczuciem oraz „siłą przekonania”, co jeszcze pogarsza położenie. W rezultacie – chudy, ale miażdżący artykuł, który, wiadomo, nic nie zmieni, to, jeden więcej, w tonie – kategoryczny, w treści – konwencjonalny, w efekcie – chybiony. Widzimy, że autor, ten chudy i krzykliwy kibic, kompromituje się w próżni, jaką sam wytworzył.

A teraz – dlaczego i artystów to kompromituje? Wyobraźmy sobie tylko konkretną sytuację takiego, na przykład, Schulza. Oto pisarz klasy w Polsce, bez przesady, rzeczywiście najwyższej (umyślnie wybrałem to nazwisko), artysta do szpiku kości, którego *Sklepy cynamonowe* spotkały się z niekłamany zachwytem elity, zarówno „zdrowej”, jak „chorej”. Pracownik, pochłonięty zupełnie męczącym i bardzo ciężkim zadaniem wyrzucenia swej ponurej i wspaniałej wizji człowieka, który nie pisze (podobnie zresztą jak i dziennikarze w typie p. Fika – ale trochę inaczej) tego, co chce, ale to, co musi, pisarz, który właśnie dlatego jest pisarzem, że jest sobą, wyrafinowany, subtelny, odkrywca, operujący na pograniczu wyrażalnego, cały wytężony w kierunku swego trudnego powołania. Człowiek taki, każdy mi przyzna, dzieje się zgoła gdzie indziej niż „Gazeta Artystów” razem z p. Fikiem, czy też jakiegokolwiek inne pismo, z innym, zdolnym nawet, dziennikarzem. Służy on społeczeństwu w ten sposób, że mu nie służy, społeczeństwo odnosi pośrednio korzyści z jego myśli osobistej. A tymczasem przynoszą mu artykuł, w którym czarno na białym na przykład stoi, że on, Schulz, jest „choromaniak”. Cóż to znaczy? Właściwie do czego? Gdzie? Z czym? Naturalnie Schulz nie może odpowiedzieć Fikowi, bo jakże tu porywać się ze swoją bogatą, rozgałęzioną, skomplikowaną i zróżnicowaną myślą na chudą kategoryczność p. Fika. Niemniej myśl p. Fika czepia się go i tak już z doczepionym klockiem myśli, jako „choromaniak”, będzie musiał iść dalej przez życie. Na tym krańcowym przykładzie widzimy, jak działa chuda myśl, ni przypiął, ni przylatał.

A teraz dlaczego – publiczność i pismo? Wyobraźmy sobie zwykłego czytelnika podczas lektury owych oskarżeń, quovadisów itp. Cóż – nie przestraszy się zbytnio, gdyż stary dziennikarski wyga, przeglądający codziennie gazetkę, jest dostatecznie otrząskany z piorunami. Wie on doskonale, że to się po prostu tak napisało, że nic tu nie jest proporcjonalne do niczego i nic z niczym nie pozostaje w żadnym stosunku. Co najwyżej wyłowi parę powiedzonek i rzeknie z błogim uśmiechem nagle zbudzonego idiotyzmu (który zawsze czai się w nas i czeka okazji): A to ich zjechał! I to właśnie jest finał. Tą marną pointą w pustce, w próżni, ku ogólnemu błazeństwu kończy się historia, poczęta przecież przez autora artykułu w nastroju powagi i odpowiedzialności. Kończy się? Nie, bo za miesiąc znowu się zacznie w innym piśmie.

I co jest najtragiczniejsze, to że myśl pogromcy niekoniecznie musi być chuda sama przez się, w rozumieniu – *Ding an sich* – Kantowskiego – nie, nie będąc chuda sama w sobie, staje się nią dopiero, jak widzieliśmy, wskutek niewłaściwego umieszczenia. A w innej dziedzinie mogłaby być nawet doskonała. Dlaczego właściciel pcha ją jak na złość w dziedzinę, do której się nadaje jak kur do indyki? Dlaczego skubie i szczypie nią artystów, których społeczeństwo ma nie od tego, żeby szli za wskazówkami felietonów, ale odrobinę przed nimi – i nie żeby potwarzali pacierz za tym czy innym p. Fikiem, ale żeby wymyślali nowy? Społeczeństwo potrzebuje rozmaitych organów, lecz każdy z nich winien być na miejscu – i nie wolno prawej nodze kopać głowy dlatego jedynie, że akurat zabrakło innego tematu. Zbyt łatwo, zbyt tanio chciałyby felietony załatwić się z ludźmi ciężkiej pracy, niewielkich dochodów i odmiennej struktury duchowej. Nie jest to zdrowe. To jest dopiero chorobliwe.

„Kurier Poranny” 1935, nr 307 (5 listopada), s. 6.

Zob. I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15 (23 lutego), s. 1–2 [poz. 76].

## pozycja 88.

Nowa wystawa Lwowskiego Związku Zawodowego Artystów Plastików (gmach Muzeum Przemysłowego, ul. Dzieduszyckich 1, I p.) została otwarta w dniu 1 bm. Na wystawę składają się: rysunki Br. Schulza (autora *Sklepów cynamonowych*), stanowiące ciekawe dopowiedzenie jego twórczości literackiej, obrazy oraz ilustracje *Don Kichota* Fr. Kleinmana, dekoracyjne obrazy na szkle J. Muzykowej, wreszcie kompozycje olejne i akwarele A. Pronaszki. Wystawa jest otwarta codziennie od godz. 10 – 15, wstęp 40 i 20 gr.

„Gazeta Lwowska” 1935, nr 285 (12 grudnia), s. 2 (dział: „Komunikaty”).



# Janina Kilian-Stanisławska

## *Wystawa prac Iwowskiego*

### *Zaw. Związku Plastyków*

Pronaszko Andrzej jest przede wszystkim, jako artysta malarz i dekorator, sejsmografem swej epoki. Swą artystyczną rzeczywistość wypowiada w formie szkoły panującej, zdyscyplinowanej w sensie porządku kubistycznego. Nowoczesna maniera artysty nie jest wszelako niewolniczo jednostronna, bo po pierwsze, traktuje i przeobraża ją swoiście, a po wtóre, jest konsekwentny i używa jej wyłącznie w związku z architektoniczną dekoracją wnętrza.

Dla swych odmiennych artystycznych emocyj, niepozbawionych liryzmu i namiętnej prostoty, maluje Pronaszko pejzaże. Trudno jest odcyfrować mentalność twórczą artysty; nie ma się więc prawa zabierać stanowczego głosu w kwestii wartości poszczególnych dzieł jego sztuki. Można tylko powiedzieć, że Pronaszko Andrzej reprezentuje w Polsce dojrzały styl kubistyczny, pozostający wszakże pod nieustannym wpływem płynnego rozwoju tej metody, ciągle jeszcze witalnej i zmiennej. Spomiędzy odmian kubizmu, jak konstruktywizm i nadrealizm, i zwyrodnień, jak neoplastycyzm, juryzm, dadaizm, unizm i freudyzm, wybiera Pronaszko **kubistyczny konstruktywizm**, wyrażający dziwność konstrukcji i nadrealność praw, rządzących światem fizycznym, przez pryzmat widzenia artysty. Niezależność koloru od przedmiotu, rozbicie formy na części i składanie jej z powrotem z elementów czysto plastycznych, niezależnych od rzeczywistości naturalnej – stwarza rytmiczną kompozycję, na poły abstrakcyjną. Kształty życiowe w obrazie *Scena jarmarczna* i drugim, pt. *Pan mecenas* – służą jedynie jako punkt wyjścia.

Są one przez deformację niemal unicestwione, dla tym większego nasycenia obrazu formą wyłącznie plastyczną.

Kolor, w zespołach barwnych przypominający freski pompejańskie, na brzegach obrazu jasny, jak aureola, ku środkowi kompozycji ciemnieje, tworząc akcent tonów najciemniejszych w środku. Absolutnie żadnego ewolucyjnego przejścia pomiędzy tymi sztandarowymi pracami a cyklem *Akwarel z Asyżu* – nie mogą odnaleźć. Tajemnicza wola artysty, różnicująca swój techniczny i formalny warsz-

tat na takie kontrasty, nie jest mi znana. Pronaszko, jako żywiolowa indywidualność, z trudem mieści się w kanonach tej czy innej formy.

F. Kleiman nawiązuje do szkoły ekspresjonistycznej niemieckiej. Siłą jego kompozycji jest wyraz wydobyty deformacją rysunku. Akwarela *Maska z gitarą* jest świetnym akordem zestawienia kolorów. *Plac Bernardyński* i *Okno* są banalnym reportażem rzeczywistości. Cykl *Don Kichot* jest w swej technice tuszowo-pędzelkowej namiastką drzeworytu, względnie projektem na drzeworyt – i wszystkie swe walory wykaże dopiero w właściwym materiale, dla którego był komponowany. Natomiast szczytem twórczości artysty są rysunki tuszem i akwarelą, utrzymane w manierze rembrandtowskiej, a tak ekspresyjne, iż na nich budują szeroką przyszłość artyście. Duży i pogłębiony talent widnieje w tych cyklach *Podwórza* i *Herszka z Ostropola*, *Józefa* i *Putyfary* oraz innych rysunków, potęgujących swym wyrazem rzeczywistość.

Jarosławawa Muzyka wystawia dekoracyjne malarstwo na szkle, stanowiące naprawdę niezwykłą sensację artystyczną.

Interesująca faktura tych obrazów, malowanych odwróconą techniką, a mianowicie „wykończonych” w pierwszym stadium kładzenia farby na szkło, a potem dopiero „podmalowywanych”, daje efekty świetne dekoracyjnie, tym więcej, iż doprawdy egzotyczne są te płaszczyzny lustrzane, wykonywane jako części tła, oraz magiczne lustrzane ramy. Duża kultura artystki pozwoliła jej zharmonizować materiał tak ryzykowny dla wrażeń optycznych, jak lustro, z prymitywno-ekspresyjnymi kompozycjami. Najpiękniejszymi pracami artystki są *Ryby* (39), *Ryba – i Pejzaż* (36). Szczególnie *Ryby*, względnie, jak nazwał je Ostap Ortwin, *Akwaria*, z swą płynnością materiału i organiczną wielością rzeczywistości plastycznej – działają bardzo emocjonalnie. Nieprzyjemne są natomiast *Macki* i antypatyczna w swej martwocie rysunku *Pani*.

Inwencję malarstwa na szkle, przywiozła artystka z Paryża, gdzie ostatnio bawiła kilka miesięcy. Malarstwo na szkle właściwe jest sztuce francuskiej nie od dziś. Zostało ono doprowadzone do wysokiej doskonałości przez Jeana Cousina w 1500 roku. Siedzibą tego malarstwa, oraz związanej z nim sztuki emaliowania, było w tym czasie Limoges. U J. Muzyki działają jednak najwięcej wpływy ludowych malowanek na szkle.

Bruno Schulz zmienił nastawienie do swej sztuki, ale tylko nastawienie formalne. Tematycznie pozostał ten sam: ezoteryczny i diaboliczno-masochistyczny. Kompleksy freudowskie nadal odsuwają tego bardzo zdolnego artystę od czysto graficznego warsztatu na rzecz tematyki. Zważywszy jednak, iż jest on wybitnym pisarzem, trudno dziwić się tej supremacji treści nad formą. Zresztą artysta zrewidował swój wcześniejszy warsztat i wystawione jego rysunki są utrzymane już w formie nowej, kubistycznej.

# Artur Lauterbach

## *Wystawa u Artystów. Bruno Schulz, Andrzej Pronaszko, Jarosława Muzyka, Fryc Kleinman*

Przed kilku laty pisałem o twórczości Brunona Schulza w artykule zatytułowanym *Talent w ukryciu*. W małej podkarpackiej mieścinie, odcięty od świata, pracował artysta samotnie nad cyklami przedziwnych rysunków, tylko bardzo niechętnie godząc się na pokazywanie swoich dzieł na wystawach. Potem, niespodziewanie, zaskoczył Schulz nieliczną garstkę tych, którzy mieli sposobność poznać go do tego czasu, powieścią *Sklepy cynamonowe* oraz szeregiem utworów nowelistycznych, które przez noc niemal postawiły go w szeregu reprezentacyjnych prozatorów literatury awangardowej. Głęboki i wielostronny talent artysty wyszedł z ukrycia na drogę wciąż bogatszego i chlubniejszego rozwoju.

Malarstwo, a raczej grafika Brunona Schulza łączy się ściśle i organicznie z jego twórczością literacką. Wystawione obecnie rysunki to szkice ilustratorskie do napisanych i nienapisanych opowieści, to plastyczne niejako dopowiedzenie wizji niedającej się wyrazić słowem. I właśnie dzięki tej zawartości epicznej artysta musi wysublimować treść każdego rysunku do maksymalnej zwięzłości, wysłowić w kilku pociągnięciach ołówka cały czar i urok, nastrój i hipnozę swej wizji, rzeczywistości urojonych wydarzeń i głębokiej prawdy psychicznej poetyckich symbolów. Jest w całej twórczości Schulza ów niepokojący realizm fantastyki, przenikanie się ciągle i wzajemne dwu przestrzeni sprzecznych ze sobą pozornie: rzeczywistości i zjawy, splot wypadków i sytuacji nieprzecutych i nagłych i ciągły rytm, i utajony alarm owych zaskórnych pulsów i tętnic działających w podziemnych złożach naszej podświadomości. Te szkice ołówkowe dojrzały niejako w tym samym klimacie co opowieści o sklepach cynamonowych; powstały na ostrzu i pograniczu dwu światów zawartych wzajemnie w sobie, są owocem bezlitosnych wyznań i ustawicznych dążeń do tajemniczej prawdy, która jest utajona w nas i która rządzi naszym istnieniem.

Ktoś bardzo naiwny zarzucił prozie Schulza brak „ideowego kośćca” i odległość od najpilniejszych problemów „społecznej sztuki dnia dzisiejszego”. Zarzuty

tego rodzaju, trącające snobizmem i prymitywną tendencją zaciągnięcia każdego zjawiska literackiego pod strychulec pewnej formuły, są dowodem tak drastycznego braku zrozumienia dla celów i dążeń artysty, iż należy na nie, mimo ich oczywistej bezzasadności, choć w kilku słowach odpowiedzieć. Społeczna misja artysty polega na dotarciu do uczuć właściwych wszystkim ludziom, na dążności do wyzwolenia utajonych i uwięzionych stanów psychicznych, na wypowiedzeniu i wydobyciu z ukrycia tych wielkich sił zawartych w widzu, czytelniku czy słuchaczu. Wartość dzieła pod względem agitacyjno-społecznym stanowi odrębną kategorię, niemającą ze sztuką nic, lub bardzo mało, wspólnego. Rzeźba grecka, malarstwo prymitywów czy sztuka renesansu bezsprzecznie równie silnie oddziaływały na szerokie masy jak powieści Gładkowa, Pilniaka, a choćby nawet poezje Bolesława Dana. Moment ekonomiczno-społeczny może być twórczym dzieła sztuki, siła jednak tworząca wywodzi się zawsze i wyłącznie z wartości czysto etycznych, bez których można stworzyć co najwyżej rejestr posiadłości hipotecznych albo księgę telefoniczną.

Punktem wyjścia malarstwa *A n d r z e j a P r o n a s z k i* jest kubizm i konstruktywizm, i jakkolwiek malarz ten z rzadką konsekwencją rozwija swój program artystyczny, to jednak zauważyć możemy powolne, ale ustawiczne przeobrażanie się formy w kierunku malarstwa wciąż swobodniejszego i płynniejszego, w kierunku wciąż silniejszego udziału elementów kolorystycznych jako kształtujących obraz. Od form zupełnie abstrakcyjnych przechodzi Pronaszko do kształtów bardziej rzeczowych, od twardo zakonturowanych przestrzeni barwnych do wciąż subtelniejszych gradacji i przejść tonalnych i barwnych. Płótna te nie zatracają jednak nic ze swej pierwotnej przejrzystości układu, dając w efekcie całość bardzo harmonijną, pełną dynamiki dekoracyjnej i rytmu zwartej konstrukcji.

Kolekcja prac *F r y d e r y k a K l e i n m a n a* jest bezsprzecznie najlepszą spośród dotychczasowych wystaw tego artysty. Zarzuciwszy zupełnie karykaturę – przechodzi on do trudnych i skomplikowanych problemów światła i koloru, starając się wniknąć jak najgłębiej w ich istotę i dać syntezę swych wrażeń w sposób piękny i pełen poezji. I tu dopiero odnajduje malarz swój właściwy i ostateczny wyraz, rozpoczynając swój najdojrzałszy i prawdziwie twórczy okres działania.

Bardzo ciekawie prezentują się eksperymenty zdobniczo dekoracyjne *J a r o s ł a w y M u z y k o w e j*. Zdaje się nam jednak, iż eksperyment lustrzanych ram i malarstwa na szkłe nie jest zbyt szczęśliwym i absorbuje zbyt uwagę widza na niekorzyść samego, bardzo wartościowego malarstwa artystki. Posiada Muzykowa bardzo wiele rozmachu i temperamentu w swych schludnie i płynnie malowanych kompozycjach, łatwość syntetyzowania form skomplikowanych i duże wyczucie wartości zespołowej kolorów. Dla tych bardzo poważnych zalet uznać należy całość, mimo zastrzeżeń powyżej wymienionych, za wartościową i udaną.

Tą, trzecią z rzędu, barwnie urozmaiconą wystawą Związek Zawodowy wykazał, iż konsekwentnie zmierza w kierunku stwarzania imprez na bardzo wysokim poziomie, stając się tym samym cenną placówką w życiu kulturalnym Lwowa.

„Chwila” 1935, nr 6011 (15 grudnia), s. 10.

Zob. A. Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila” 1929, nr 3740 (21 sierpnia), s. 5 [poz. 21].

pozycja 91.

## ***Wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków***

W niedzielę dnia 15 bm. o godz. 12 dr Artur Lauterbach będzie mówił na temat prac wystawionych w lokalu Związku przy ul. Dzieduszyckich 1, I p. W wystawie biorą udział: Fr. Kleinman, J. Muzyka, A. Pronaszko i Bruno Schulz (autor *Sklepów cynamonowych*). Ze względu na niezwykle ciekawą twórczość wspomnianych artystów, reprezentujących odmienne, lecz wzajemnie uzupełniające się typy artystyczne, jak również dla przystępnej i barwnej formy wykładu, impreza ta niewątpliwie cieszyć się będzie dużym zainteresowaniem.

„Chwila” 1935, nr 6011 (15 grudnia), s. 13 (dział: „Kronika”).

## J.G. [Jadwiga Gamska-Łempicka?] *Wystawa w Zw. Plastyków*

Z artystów, którzy uczestniczą w trzeciej z kolei wystawie Związku Plastyków, naprawdę wybitną indywidualnością malarską jest tylko jeden Andrzej Pronaszko. Ale to, co on tym razem pokazał, nie budzi w nas szczególnego entuzjazmu. Akwarele są w przeważnej części tylko bladym odbłaskiem dawniejszych jego świetnych studiów akwarelowych z Południa. Dwie zaś wielkie kompozycje abstrakcyjne, *Pan Mecenaz* i *Na jarmarku*, oglądamy wprawdzie z respektem dla malarskiej wiedzy autora i poziomu jego problematyki artystycznej, lecz z respektem chłodnym, niezabarwionym żadną żywszą emocją.

Prócz obrazów Pronaszki znajdują się na wystawie prace Fryca Kleinmana, Jarosławy Muzyki i Brunona Schulza. Troje tych artystów reprezentuje pod wieloma względami bardzo różne światy.

Kleinman wystawia i obrazy, i rysunki, ale tylko w rysunkach przejawia niewątpliwego talent. Kreśli je tuszem w manierze typowo ekspresjonistycznej. Najlepsze jego prace to cykl *Herszek z Ostropola*, w groteskowo-niesamowitym świetle ukazujący świat getta, i rysunki z cyklu *Podwórze*, wykonane tuszem i akwarelą.

Jarosława Muzyka, artystka ukraińska, odpowiednią formę wyrazu dla swoich uzdolnień znalazła w dekoracyjnym malarstwie na szkle. W tej dziedzinie osiągnęła znacznie piękniejsze wyniki aniżeli w olejnych pejzażach. Niektóre jej obrazy malowane na szkle odznaczają się szlachetnym kolorystycznie zróżniczkowaniem płaszczyzny i pewną poetycznością barw.

Na koniec parę słów o rysunkach Brunona Schulza. Jest to malarz i literat w jednej osobie. Rysunki jego nie mają poważniejszych walorów graficznych. Interesująca jest w nich za to tematyka o charakterze literackim, ilustratorskim. Tematyka to bardzo osobliwa: wciąż w niej powraca, w rozmaitych odmianach, motyw mężczyzny w obliczu demonicznych w swej społeczności kobiet.

O całości wystawy można powiedzieć, że jest zajmująca, chociaż w zestawieniu materiału dość przypadkowa i nieprzemyślana.

## Jerzy Bros „Akacje kwitną”

O tej książce powiedział mi ktoś, że „trochę” przypomina *Sklepy cynamonowe* Schulza. *Sklepami cynamonowymi* byłem zachwycony; czytałem tę oryginalną, niezwykłą książkę z zapartym oddechem. Ów znajomy przyznał, że *Akacje kwitną* nie czytał, ale przeglądał. Uderzyły go przede wszystkim umieszczone w tekście rysunki, które – powiedział – wskazują na pewne pokrewieństwa w widzeniu świata obojga autorów.

O książce *Akacje kwitną* na pewno bym nie napisał, bo na ogół przykro jest pisać o nieporozumieniach literackich. Ale ze względu na możliwość mylnego ustosunkowania się czytelnika do tej książki (to znaczy: przeczyta czytelnik kilkanaście stron, znudzi się zdrowo, zamknie książkę, potem zaś wszem i wobec będzie rozповідаł, że to „trochę” jak Schulz) – więc ze względu na to postanowiłem montaż p. Vogel zrecenzować.

Pierwszy „montaż” rozpoczyna się od tego, że „w ulicach – wszyscy ginęli po prostu za nieoczekiwanym spotkaniem”. Że opadła wszystkich „tęsknota nieporadna i niepojęta do powieści długiej i szczegółowej”. Potem rozpoczyna się „romans zwykłego życia”: „ulice z tego romansu pachniały elastycznością, szkłem i chodzeniem. Pachniały czymś niezwykłym jeszcze: twardością i okrągłością przedmiotów”. Potem autorka objaśnia, że w tym montażu „rzeczy są tu takie, jak płaszczyzny kuliste, kwadratowe, prostokątne... w zwykłej nomenklaturze są to: suknie, meble, asfalty i ludzie”. I jeszcze: „ludzie zaś z tej powieści – żyją rzeczami takimi jak: płaskość i kulistość biała, szara, kolorowana” (str. 10).

Rozdział drugi „montażu” opisuje następujące zdarzenie: otóż „zawirowała garstka płowego pyłu i rozsypała się w bładym jeszcze powietrzu całkiem nisko” i „to zajęcie zdawało się stwierdzać, że wszystko wróciło na zwykłe miejsce i że potoczy się dalej... wedle starej reguły”. „I dlatego – pisze autorka – nabrało to zajęcie takiej ważności dla ludzi i dlatego wywołało czułość (!), ponieważ w ludziach były sprawy niepowrotne”. I dalej: „to zajęcie stało się punktem wyjścia całej serii dziwnych wydarzeń” (między innymi wydarzeniami): „tęsknota za szorstkimi rzeczami” i „spotkania banalne: spotkania do metali pachnących podobnie”.

Wreszcie na stronie 27 dowiadujemy się, że „życie od pewnego czasu łączono z ruchem i kształtem prostokąta”. Aha. To jest zastanawiające. Potem w rozdziale



*Żołnierze maszerują* jest subtelne spostrzeżenie, że gdy żołnierze maszerują, to „nagle wydaje się, że oni myślą tymi nogami” (str. 35). Na str. 41 jest takie zdanie: „Wtedy kraj Ameryka... zaczął odbierać złoto Europie” i „wypłynęły okręty... a jeden okręt szalony nazywał się nawet Manhattan”. „Nawet”, co? Czytałem to wszystko z goryczą. (Właśnie, właśnie: na str. 42 jest „gorycz sztywna jak liść łopuchu”).

A jak wam się podobają „mury gęste jak tęsknota” (str. 9)? Ale na str. 50 tęsknota staje się „wodnista”. Na str. 53 „dzień już pachniał szklanością października”, a na str. 63 „październik, który cały jest z miedzi”.

Te ostatnie cytaty podaję po to, aby wskazać na co najmniej... niekonsekwencje książki.

Teraz kilka głębszych myśli: otóż jak się okazuje, ludzie obdarzeni są duszą „nieporadnej porcelany, duszą żelaza i duszą blachy” (95) i że „bliskimi porcelany i papieru okazały się przeważnie kobiety. Mężczyźni zaś byli jakby spokrewnieni z żelazem i blachą. Albo z drzewem tępym i nieporadnym” (102).

Kilka metafor: „Porcelanowe manekiny ulic obwieszały się pstrym upierzeniem z koralii”. – „Sześcił hałas...” – „Nie ma także pereł cichych jak dzień stalowy” – „kobiety... wplątują się... w blaszane pióra ptaków ślepych i monumentalnych jak idee”.

Poza tym szereg rażących manieryzmów. Np. „passant” zamiast „przechodzień”. Wyjątkowo duża ilość przymiotnika „lepkki”. Do lepkich rzeczy należą: klajster (91) i nuda (8), powietrze (43) i cisza (76), materia zdarzeń (84) i ciężkość (23) itd. To samo z przymiotnikiem „nieporadny”. Np. nieporadna jest „słodycz rzeczy płaskich” (43) i perkal (81); glina (159), lakier (44) i sztywność (45) również są nieporadne.

\*

Więc jak to autorka nazywa – chodzi tu o „legendę o geometrycznych zdarzeniach życia”. „Duszą świata jest nieruchomość” i „żółte słońce wisi po tej stronie i po drugiej”, i geometria, i kosmiczny bałagan, i czwarty wymiar, słowem: „po co przesuwac rzeczy i nogi, skoro w każdym miejscu jest wszystko, co być może?” (116). Dalej: co mają wspólnego *Akacje kwitną* i *Sklepy cynamonowe*? P. Vogel pisze np. o „pałubiastej i nudnej materii świata”, a Bruno Schulz pisze o „pałubiastej niezgrabności” materii. Może to jednak przypadek. Schulz lubuje się w opisie łopuchów i chwastów, a p. Vogel często o łopuchach i chwastach pisze. Niektóre tytuły rozdziałów w *Akacje kwitną*: *Nowe manekiny idą*, *Rozdział o manekinach: ciąg dalszy*, *Traktat o życiu: rozdział pierwszy*. Teraz tytuły rozdziałów w książce Schulza: *Traktat o manekinach* i *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*.

Może to jednak przypadek. Autorka podaje daty napisania „montaży” – 1933, 32 i 31 – a to jest przed ukazaniem się świetnej książki Schulza.

\*

Ostatni „montaż” – *Budowa stacji kolejowej* – jest już najznośniejszy. Rażą tylko stare, wypróbowane przez autorkę „metafory”: „A liście są miedziane i jak miedź melancholią elastyczne” albo „rozwiązłe ciało gliny”. Spodobało mi się jeszcze takie zdanie: „Kiedy się widzi beton – łzy przychodzą”. Tak, to prawda. Ja sam pewnego razu na widok betonu rzewnie zapłakałem. Debiut p. Vogel, sądzę, nie udał się.

„Nasz Przegląd” 1935, nr 359 (22 grudnia), s. 11.

pozycja 94.

## ***Wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków***

W niedzielę, dnia 21 bm. o godz. 12 w poł. dr Artur Lauterbach będzie mówił na temat prac wystawionych w lokalu Związku przy ul. Działoszyckich 1, I p. W wystawie biorą udział: Fr. Kleinman, J. Muzyka, A. Pronaszko i B. Schulz (autor *Sklepów cynamonowych*).

„Chwila” 1935, nr 6018 (22 grudnia), s. 13 (dział: „Kronika”).

# **Anna Maria Mars**

## ***Nowa wystawa Związku Plastyków. Pronaszko – Schulz – Muzyka – Kleinman***

Wystawa obecna w Związku Plastyków przedstawia się bardzo różnorodnie, i to tak pod względem poziomu artystycznego, jak i z punktu widzenia założeń plastycznych wystawiających malarzy.

Na plan pierwszy wysuwają się oczywiście prace Andrzeja P r o n a s z k i, który pokazał nam poza akwarelami kilka bardzo ciekawych obrazów olejnych. Przy ocenianiu twórczości artysty tej miary co Pronaszko nasuwa się sprawozdawcy szereg wątpliwości co do samego ujęcia recenzji. Można zapaść się w znane zresztą jego „genealogie” artystyczne, mówić o kubizmie francuskim i formizmie polskim, nie wyjaśni to jednak widzowi oglądającemu wystawę jego indywidualnego charakteru i osobistego podejścia do zagadnień malarskich. Obrazy olejne Pronaszki charakteryzuje przede wszystkim harmonia – głęboka, subtelna harmonia panująca między formą a kolorem. Dziś, w okresie sporów wśród ugrupowań artystycznych, przerzucających punkt ciężkości na jedną lub drugą stronę – ta harmonia wydaje mi się jego rysem najistotniejszym. Rozpatrując *Scenę jarmarczną*, bezsprzecznie najciekawszy obraz na wystawie, widzimy w niej wszystkie zasadnicze rysy malarstwa Pronaszki. Świadomą i celową budowę obrazu, którego poszczególne elementy łączą się z sobą w architektonicznie przejrzystą całość, odrzucenie wszelkiej przypadkowości, logiczną i zwartą strukturę. Z elementów różnorodnej rzeczywistości wydobyta jest jej geometryczna prawie niezmiennosc, surowa i spokojna statyka. A teraz koloryt – ta sama prostota środków przy ogromnie subtelnym ich różnicowaniu, wielkie bogactwo przejść i zestawień. Kolor wiąże się ściśle z płaszczyznową budową obrazu i ustawia ją w pewnej mierze przestrzennie. Operowanie barwą celowe i zwięzłe wydobywa swoistą rytmikę koloru i formy. W akwarelach z *Asyżu* widzimy inną drogą wypowiedzenia się artysty. Są to po prostu przelotne wrażenia, notowane pędzlem, paru barwnymi plamami. Ogromnie subtelne w kolorze, oddają w skrócie plastycznym cały nastrój malarski danego miejsca i mo-

mentu. W *Studium* na plan pierwszy wysuwa się kapitalna rytmika płaszczyzn i barw. Olejna martwa natura natomiast stoi poniżej ogólnego poziomu prac artysty.

Przechodząc od obrazów *Pronaszki* do rysunków *Bruno Schulza*, znajdujemy się w całkowicie innym świecie. *Schulz*, autor *Sklepów cynamonowych*, pisarz o odrębnym i całkowicie indywidualnym obliczu artystycznym, daje nam w swych rysunkach właściwe uzupełnienie swej twórczości literackiej. Zrozumiałym u literata jest podejście przede wszystkim tematowe – potrzeba wypowiedzenia plastycznego swego świata fantazji i przeżyć wewnętrznych, pokazania go ludziom w zniekształconej, przerysowanej formie, zaakcentowania jego jaskrawości i groteski. Rysunki te z lat kilkunastu mają jeden i ten sam charakter plastyczny. Środkiem ekspresji jest przede wszystkim deformacja kształtów rzeczywistych, ale spowodowana nie potrzebą koncepcji formalnej, lecz przede wszystkim treściowej. Wydłużają się ręce i nogi, rozrasta głowa, rysy nabierają niesamowitego wyrazu. Rysunek jest dobrze opanowany, jakkolwiek trochę monotony. Cykl ten rzuca ciekawe światło na psychikę autora, z którego lektury przeczuwało się raczej kolorystę.

*Fryc Kleinman* wystawił szereg obrazów olejnych, akwarel, rysunków i drzeworytów. Najciekawiej przedstawiają się cykle rysunkowe – silne kontrastowanie partii czarnych i białych i interesujące ich rozplanowanie daje wrażenie pewnej dynamiki i ruchu. Dobrze w charakterze są rysunki z cyklu *Podwórze*. Stosunek jego do świata otaczającego jest realny z tendencją do groteski, niekiedy jak w *Premierze* uproszczony. W obrazach olejnych i akwarelach wypowiada się przede wszystkim kolorem. Przy dużej łatwości w stosowaniu szerokiej skali barwnej brak jeszcze należytego jej przetrawienia i skomponowania, efektowne zestawienia kolorystyczne nie mają swojej głębszej logiki wewnętrznej. W drzeworytach ilustracyjnych widzimy dążność do charakteryzacji formy, przy pewnym jednak braku przejrzystości rysunku.

*Jarosława Muzyka* to znowu inne założenia formalne. Jej punktem wyjścia jest dekoracyjność i to predestynuje ją do posługiwania się środkami pozamalarskimi, jak łączenie efektów lustra z farbą. Ciekawe w pomysłach i oryginalne dające efekty, byłyby te prace harmonijniejsze w swym rozwiązaniu, gdyby nie pewna niekonsekwencja w użyciu środków plastycznych, jak posługiwanie się metodami malarstwa sztalugowego, które wychodzi przeciw z całym odmiennych założeń artystycznych. Najlepsze też są prace, gdzie autorka idzie w kierunku pewnej stylizacji, jak *Raki* czy *Owoce*.

Oceniając całość wystawy, daje nam ona, mimo różnicy poziomów, ciekawy i różnorodny materiał i pozwala na zapoznanie się z różnymi kierunkami plastyki lwowskiej.

## **Leon Lourie**

### ***Rok 1935 w literaturze. Proza, poezja, dramat i czasopiśmiennictwo w Polsce (fragment)***

Rok kalendarzowy nie jest, oczywiście, okresem czasu zamykającym w swych ramach jakąkolwiek sprawę ogólną czy indywidualną. Nie ma w dziedzinie politycznej, społecznej, literackiej czy w dziedzinie przeżyć najzupełniej osobistych zjawiska, które by zaczynało się lub kończyło równo z dwunastym sylwestrowym uderzeniem zegara w noc na 1 stycznia. Toteż trudno ujmować w ramy syntetycznego zarysu zjawiska z jednego roku kalendarzowego. Stało się jednak zwyczajem próbować tego rodzaju syntez czy bilansów. Spróbujmy zatem przyłożyć tę miarę czasu do literackich wydarzeń w Polsce.

Podczas gdy lata poprzednie, poczynając mniej więcej od 1932 r., zaznaczyły się w literaturze polskiej ukazaniem się szeregu wartościowych debiutów, które razem złożyły się na nowe pokolenie prozaików polskich, rok 1935 zakończył, na razie, ten proces i w zasadniczych swych tendencjach raczej umacniał ujawnione już przedtem pozycje. Nowe pokolenie, którego twórczość już na samym początku płynęła trzema różnymi korytami, ujawniło początkowo najbardziej wartościowe zdobycze u tych pisarzy, których stosunek do rzeczywistości polegał na jej deformacji, na jej odrealnieniu. Wymienić tu trzeba przede wszystkim nazwiska **M i c h a ł a C h o r o m a ń s k i e g o** i **B r u n o S c h u l z a**.

I rzecz ciekawa: jeśli doświadczenia tego roku mają być dla nas pewnym kryterium, to musimy stwierdzić, że ten właśnie kierunek, charakterystyczny skądinąd dla naszej epoki przełomu, załamał się najwcześniej, nie zdobywając po początkowym świetnym szturmie nowych wartościowych pozycji. Choromański, u którego deformacja rzeczywistości, w debiucie jego jeszcze naturalna, organiczna, stała się później manierą uzyskiwaną dzięki zastosowaniu pewnych „tricków” natury raczej technicznej – doprowadził swą twórczą metodę w wydanym w tym roku tomie nowel oraz w dramacie *Człowiek czynu*, granym w sezonie 1934–1935 w warszawskim Teatrze Nowym, do jaskrawej przesady, do zdemaskowania jej istotnej nicości. Oczywiście: zarówno Choromański, jak i Schulz,

który w tym roku poza kilku nowelami nie ogłosił większej całości, są pisarzami młodymi, których możliwości twórcze nie są jeszcze bynajmniej wyczerpane. W każdym jednak razie rok 1935 nie przyniósł w dziedzinie deformującej, arealistycznej prozy młodego pokolenia żadnej nowej wartościowej pozycji.

[...]

„Rewia Ilustrowana Tygodniowa” 1935, nr 52, dodatek „Głosu Porannego”, nr 356 (29 grudnia), s. 8.

pozycja 97.

## *Kronika. Lwów (fragment)*

[...]

W dniu 3 listopada została otwarta w lokalu związkowym wystawa obrazów O. Axera obejmująca około 100 prac olejnych, monotypij i rysunków. Następna wystawa, której otwarcie nastąpiło w dniu 1 grudnia, objęła cykl kilkudziesięciu rysunków Brunona Schulza, autora *Sklepów cynamonowych*, oraz obrazy Fr. Kleinmana, J. Muzykowej i A. Pronaszki.

[...]

„Głos Plastyków” 1935, nr 1–6 (grudzień), s. 97.



# Stanisław Baczyński

## *Powieść polska w 1934 roku*

### *(fragment)*

[...] Porównywanie powieści Tarna z Joyce'a *Ulissesem* uważam za chybione już bodaj ze względu na to, iż nie ma tu jak u Joyce'a elementu anegdotycznego i dowolności fantazji, lecz ściśle realistyczny nieomal stenogram procesów psychicznych, zgodny w przebiegu z teorią freudyizmu. Znaczenie literackie tej powieści nie może być jednak w naszych warunkach, ze względu na panującą jeszcze przewagę papierowej psychologii fantastycznej, należycie ocenione, gdyż wymaga ona prócz wysiłku umysłowego także pewnego przygotowania. Dowodem na to jest powodzenie powieści debiutanta B. S c h u l z a pt. *Sklepy cynamonowe*, która w swej deformacji rzeczywistości (uprawianej zresztą już przed wojną przez R. Jaworskiego w *Historiach maniaków*) przedstawia typowy przykład degeneracji literatury mieszczańskiej. Wszystko jest tutaj dowolne, zmyślane, epatujące zakwasytowanym stylem i sztuczną tendencją do oryginalności, zawijasami i zakrętasami obrazów z maligny, jak niektóre płótna I. Witkiewicza. Jest to powieść usiłująca niepokoić swą niby-perwersyjną treścią – słowem: produkt *par excellence* papierowy. [...]

# **Maksymilian Goldstein, Karol Dresdner**

## ***Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich (fragment)***

[...]

Sztukę Brunona Schulza porównywano nieraz z upiorną grafiką Goi lub z makabryczną pornografią Ropsa. Analogie są tu zbędne. Schulz posiada całkowicie własny światopogląd artystyczny i oryginalną logikę twórczości. W królestwie jego sztuki panuje kobieta. Władzy jej nieograniczonej, tyrańskiej poddaje się żądzą opętany mężczyzna. Posiadamy szereg plansz wykonanych swoistą techniką Schulza (*cliché-verre*), które powtarzają się w rozmaitych tonacjach i odmianach. Oto parę takich motywów: za młodą rozmarzoną dziewczyną wlecze się rój wielbicieli, dybiących na jej cnotę – ona kroczy przed nimi wielka, smukła, tryumfująca. Kobieta-władczyni depce kark zgiętego przed nią mężczyzny. Pełzający u stóp kobiecych mężczyzna błaga o kęs pieszczoty. Demoniczne władztwo płci żeńskiej wkracza czasem w sferę zbroczeń: na kilku rysunkach widzimy sadystki znęcające się nad spragnionym razów wielbicielem.

Stary motyw malarski: Zuzanna w kąpieli, nabiera pod rylcem Schulza swoistego znaczenia. Lubieżni starcy nachylają się nad nagą kobietą, spoczywającą na miękkich poduszkach. Czarny niewolnik całuje stopy królowej pani. Z istic mistrzowską sztuką oddaje tu artysta żądzę malującą się w mimice i gestach starców. Zaznaczyć należy, że kolekcja posiada, obok grafik tegoż artysty – jego sześć kompozycyjnych rysunków.

[...]

pozycja 100.

# Karol Kuryluk

## *Życie kulturalne we Lwowie*

### *(fragment)*

[...]

W wystawie grudniowej Lwowskiego Zawodowego Związku Artystów Plastyków biorą udział: Kleinman, J. Muzykowa, A. Pronaszko i Br. Schulz. Zwracają uwagę szczególnie rysunki Bruno Schulza i prace Jarosławy Muzykowej, z których większość – to autentyczne obrazy na szkle. Ciekawą niezmiernie techniką i bardzo trudną jest malowanie na szkle. U Muzykowej pewną przestrzeń zajmuje również tafla lustrzana. Piękny obraz tego rodzaju stanowią *Ryby*.

Związek Artystów Plastyków dokonał niebywałej rzeczy: potrafił zgromadzić równocześnie w swoich salach artystów trzech narodowości: Polaków, Ukraińców i Żydów.

„Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 5 (2 lutego), s. 96.

## **(tb) [Tadeusz Breza]** ***B. Schulz o „Cudzoziemce”.*** ***Literacki wieczór dyskusyjny***

Wstępny tegoroczny wieczór dyskusyjny w Związku Zawodowym Literatów poświęcono świetnej książce p. Marii Kuncewiczowej – *Cudzoziemce*. Prelekcję o niej wygłosił autor *Sklepów cynamonowych*, Bruno Schulz. Był to pierwszy występ publiczny najfantastyczniejszego z naszych prozaików i – poza tym – jego debiut jako krytyka.

Aby obaczyć to zwarcie się dwu różnych osobowości – Schulza i Kuncewiczowej – różnych, lecz zarówno żarliwie rozkochanych w wyrazie, przybyło na wieczór dyskusyjny mnóstwo osób. Sala była przepelniona. Schulz nie dopuścił do żadnego konfliktu między sobą a książką. Nie rozważał jej krytycznie, lecz ją interpretował. Unosił się nad nią, czynił do niej glosy, skłoniwszy się przed omawianym utworem, oprowadzał po jego pięknościach słuchających. Słuchających i – powiem – zasłuchanych. Słowo Schulza jest najmagiczniejsze. Pozostaje do ostatniej chwili nieprzewidziane, a zarazem bardziej już dobranym zastąpić się nie da. Schulz wywodził o Kuncewiczowej, jakby to uczynił św. Tomasz z Akwinu na temat Arystotelesa. To znaczy w kwartałach nieboszczytów. Tymczasem z *Cudzoziemką* nie trzeba zbiegać w obłoki, aby ją uznać za wyborną. A bohaterce powieści, Róży, wystarczy ziemska miara, zaś dla hołdu jej twórczyni terminologia nieirracjonalna.

Lecz kto – urzeczony czarem stylu – zgodził się na nią, ten odnajdował w wypowiedziach Schulza znakomite sformułowania i refleksje. Tu by należały i analiza typów gniewu, uwagi o dwoistości Róży – furii i Róży – muzy, trafne ujęcia, zagadnienia kompozycji w *Cudzoziemce* itd.

W dyskusji zabierali głos pp. Wanda Melcer (ciekawie rozważała muzyczne partie książki), A. Pleśniewicz i in.

pozycja 102.

## ***Autor „Sklepów cynamonowych” opuścił żydostwo***

W związku z wiadomością o chrzcie Brunona Schulza należy nadmienić, że p. Schulz wystąpił jedynie z żydostwa.

„Chwila” (wydanie wieczorne) 1936, nr 459 (26 lutego), s. 3.

## *[„Akacje kwitną” Debory Vogel]*

Jest to postawa literacka tak szczególna, że aż wydaje się nie bardzo wiarogodna. Powstają podejrzenia: może Cocteau? a może Schulz? (z powodu występujących i tu „manekinów”). Po zastanowieniu jednak trzeba tej książce przyznać całkowitą samoistność. Mimo zastosowania przez autorkę do rzeczywistości wszystkich odczynników chemii intelektualnej, rzeczywistość zieleje po prostu zmysłowością, jest gęsta i plastyczna, jest żywa. Przestrzeń wypełnia po same brzegi ruchoma, świecąca, kolorowa materia. Tematem opowiadania są pojęcia z fizyki i metafizyki, a ich melodią liryczną jak gdyby filozoficzna wersja piosenki o sercu złamanym.

„Studio” 1936, nr 2 (maj), s. 62 (dział: „Książki i teatry”).

pozycja 104.

## ***„Proces” Franciszka Kafki po polsku***

Do nas ważne zjawiska literackie dochodzą zwykle z kilkoletnim opóźnieniem. Powieści F. Kafki, cieszące się na Zachodzie dawno już ustaloną rangą, były u nas nieznane i tylko w oryginałach gdzieś dostępne. Obecnie „Rój” wydał w serii „Dzieła XX wieku” powieść Kafki pt. *Proces*. Przekładu powieści dokonał autor *Sklepów cynamonowych*, świetny pisarz Bruno Schulz.

„Nasza Opinia” 1936, nr 45 (21 czerwca), s. 9.

## „Studio”

Ukazał się nowy (3–4) numer miesięcznika literackiego „Studio”. Miesięcznik, wychodzący pod redakcją Bogusława Kuczyńskiego, przedstawia się pod względem graficznym korzystnie, pod względem treści zaś wykazuje bogaty i interesujący dobór materiału. Numer rozpoczynają Zofia Nałkowskiej *Wspomnienia o sprawie Brzozowskiego*, przynoszące zupełnie nowe szczegóły tego dotąd niewyjaśnionego dramatu. Bolesław Miciński, Alfred Łaszowski i Bruno Schulz dają ciekawe artykuły z zakresu zagadnień dzisiejszej filozofii. Dział teatralny zawiera źródłowy artykuł Jerzego Stempowskiego o dotychczasowej działalności „Warsztatu Teatralnego” oraz interesującą *Rozmowę z Leonem Pomirowskim* Andrzeja Amstera na temat zmian w organizacji TKKT. Na uwagę zasługuje nowy dział „O sobie”, w którym Stanisław Czernik, redaktor „Okolicy Poetów”, ujawnia szczegóły swej pracy redaktorskiej, a Wanda Melcer mówi o swej ostatniej powieści *Dwie osoby*. Beletrystykę w dziale „Nowa powieść polska” reprezentują: Tadeusz Breza (o którego powieści pt. *Adam Grywałd* pisaliśmy w ubiegłym tygodniu) i Kazimierz Truchanowski. W związku z fragmentem powieściowym Kazimierza Truchanowskiego należy zauważyć ciekawe zjawisko literackie: daje się odczuć ostatnio silny wpływ Brunona Schulza na produkcję literacką młodego pokolenia pisarzy; ten sam irrealizm, ten sam niesamowity wymiar rzeczywistości, te same chwytły i środki ekspresji. Recenzje z książek i teatrów zamykają numer, którego całość nosi charakter poważny i odznacza się wysokim literackim poziomem.



pozycja 106.

## Nowy numer „Studia”

Ukazał się nowy, podwójny numer miesięcznika literackiego „Studio” za miesiące czerwiec i lipiec, zawierający na sześćdziesięciu czterech stronach druku treść obfitą i urozmaiconą. Miesięcznik, wychodzący pod redakcją Bogusława Kuczyńskiego, przedstawia się pod względem graficznym bardzo korzystnie, pod względem treści zaś wykazuje bogaty i interesujący dobór materiału. Numer rozpoczynają Zofii Nałkowskiej *Wspomnienia o sprawie Brzozowskiego*, przynoszące zupełnie nowe szczegóły tego dotąd niewyjaśnionego dramatu. Bolesław Miciński, Alfred Łaszowski i Bruno Schulz dają ciekawe artykuły z zakresu zagadnień dzisiejszej filozofii. Dział teatralny zawiera źródłowy artykuł Jerzego Stempowskiego o dotychczasowej działalności „Warsztatu Teatralnego” oraz interesującą *Rozmowę z Leonem Pomirowskim* Andrzeja Amstera na temat zmian w organizacji TKKT i powodujących je przyczyn. Na uwagę zasługuje nowy dział „O sobie”, w którym Stanisław Czernik, redaktor „Okolicy Poetów”, ujawnia szczegóły swej pracy redaktorskiej, a Wanda Melcer mówi o ostatniej powieści swojej, *Dwie osoby*. Beletrystykę w dziale „Nowa powieść polska” reprezentują Tadeusz Breza (wyjątek z powieści *Adam Grywałd*, która ukazała się w książkowej całości w wydawnictwie F. Hoesicka, Warszawa) oraz Kazimierz Truchanowski, przy czym proza tego ostatniego w ciekawie intensywny sposób przypomina *Sklepy cynamonowe* B. Schulza. Recenzje z książek i teatrów zamykają numer, którego całość posiada charakter poważny i odznacza się wysokim literackim poziomem.

„Kurier Poranny” 1936, nr 202 (22 lipca), s. 8 (dział: „Książki i czasopisma”).

pozycja 107.

# **Jerzy Andrzejewski**

## ***Powieść o dzieciach ulicy***

### ***(fragment)***

Ukazała się niedawno książka nieznanego dotąd autora – Jana Brzozy: *Dzieci*. Jest to jeden z tych rzadkich, ważnych treściowo utworów, wobec których kryteria artystyczne schodzą na plan drugi. Zjawisko w naszej młodej powieści dość rzadkie, większość bowiem młodych prozaików, jak Choromański, Schulz, Gombrowicz, Rudnicki, Ważyk czy Flukowski, właśnie zwracało na siebie uwagę wartościami, a nieraz tylko ciekawostkami artystycznymi. Indywidualność Jana Brzozy odcina się od tego ogólnego nastawienia. Jego książka uderza i porusza przede wszystkim materiałem treściowym.

[...]

„Prosto z Mostu” 1936, nr 32 (26 lipca), s. 2.

# Wanda Kragen

## *Twórczość Franciszka Kafki*

### *(fragment)*

Moja znajomość z dziełem Franciszka Kafki datuje sprzed lat wielu. Wówczas, niedługo po wydaniu spuścizny pośmiertnej tego genialnego Żyda, zmarłego przedwcześnie (spuścizną literacką Kafki zajął się przyjaciel Maks Brod), przeczytałam jednym tchem jego cudowny *Zamek* i *Amerykę*. Było to jedno z najsilniejszych przeżyć literackich, było to odkrycie w całym tego słowa znaczeniu. Odkrycie twórcy. Jednego z nielicznych, którym udało się pochwycić i odtworzyć irracjonalną stronę życia, wieczystą tajemnicę bytu i prawdy, niezgłębione otchłanie, rozpościerające się tuż poza człowiekiem i wąskim obszarem jego świadomości. Sposób, w jaki to uczynił Kafka, jest jedyny, niepowtarzalny. Kafka nie ma poprzedników i nie ma następców. Nikt po nim nie pokusił się o wypowiedzenie w sposób choćby zbliżony pewnych spraw, dotyczących zagadnień ostatecznych.

Bruno Schulz, predestynowany tłumacz Kafki, przyswoił nam teraz doskonale, możliwie wiernie, jedną z arcyciekawych i oryginalnych powieści Kafki. Powieść nosi tytuł *Proces*, a treścią mało co różni się od *Zamku*. Treść obu tych powieści jest właściwie ta sama, analogiczna, ukazana tylko w dwóch nieco odmiennych aspektach.

[...]

# Henryk Weber

## „Proces” Franciszka Kafki

### (fragment)

Franciszek Kafka zdobył sobie wydanymi po jego śmierci powieściami (*Der Prozess*, *Das Schloss*, *Amerika* i zbiór nowel *Beim Bau der chinesischen Mauer*) jedno z najpocześniejszych miejsc w literaturze współczesnej. Rewelacyjność formy wyrasta tu najorganiczniej z odrębnej postawy etycznej, którą niektórzy badacze usiłowali bliżej określić, a którą trudno by przyszło tu w ramach krótkiego artykułu wyłuszczyć. Poprzestanę na ogólnikowym omówieniu wydanego ostatnio w tłumaczeniu polskim *Procesu* Kafki. [...]

[...] Kafka fabuluje w jakiejś somnambulicznej niemal ciągłości, w związkach, których nieomylna logiczność staje się grą pozorów, fikcją. Staje się sabotażem logiki, ale nie na rzecz ironii czy satyry samej w sobie – ale na rzecz szczytowej powagi moralnej, przed którą wszystko w nas musi się pewnego dnia znaleźć w odwrocie – i w tym odwrocie właśnie, w panice tego odwrotu stosujemy metody ścisłej i precyzyjnej strategii... Czy stać nas wtedy na coś lepszego?...

Tłumaczenie znakomitego prozatora, Brunona Schulza, znalazło się na właściwym poziomie zadania.

# Bolesław Dudziński

## [„Proces” Franciszka Kafki]

### (fragment)

[...]

Tłumacz *Procesu* – Bruno Schulz, którego dyspozycje pisarskie zdradzają właśnie niejaki podobieństwo do rodzaju twórczości Kafki, podkreślił słusznie w posłowiu, że książki Kafki „są samoistną rzeczywistością poetycką, okrąglą, ze wszystkich stron zamkniętą, w sobie uzasadnioną i spoczywającą” – że „poza swymi mistycznymi aluzjami i intuicjami religijnymi żyje dzieło własnym poetyckim życiem – wieloznaczne, niezgruntowane, przez żadne interpretacje niewyczerpane”... A skala środków pisarskich Kafki jest ogromna: od żartu, groteski, ironii – poprzez narastającą dramatycznie gamę nastrojów – aż do najbardziej tragicznych i wstrząsających tonów powieściowych.

Przykro jest mi stwierdzić, że przekład p. Schulza (który sam jest przecież twórcą) stoi bardzo daleko od poziomu poprawności, że pośpiech i niedbalstwo widoczne są niemal na każdym kroku. Nie brak nawet takich dziwołogów i błędów językowych, jak: „zapadać”, „szukam za (?) umową”, „rozebrać (?) surdut”, „zachowany przed strachem” – i w. in.

# Kazimierz Truchanowski

## *Czy naśladownictwo?*

Po wydrukowaniu przeze mnie w nrze 3–4 „Studia” fragmentu pt. *Goście z powieści Ulica Wszystkich Świętych* kilka pism zamieściło notatki o podobnej treści: „W związku z fragmentem powieściowym Kazimierza Truchanowskiego należy zauważyć ciekawe zjawisko literackie: daje się odczuć ostatnio silny wpływ Brunona Schulza na produkcję literacką młodego pokolenia pisarzy; ten sam irrealizm, ten sam niesamowity wymiar rzeczywistości, te same chwytły i środki ekspresji” („Nasz Przegląd” z dnia 5 lipca 36 r.) i: „proza Kazimierza Truchanowskiego w ciekawie intensywny sposób przypomina *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza” („Kurier Poranny” z dnia 22 lipca 36 r.). Na ogół autorzy tych notatek konkretnych zarzutów mi nie stawiają, stwierdzają jedynie ogólnikowo, iż „na tego rodzaju produkcję literacką silny wpływ wywiera Schulz”, czyli że ciężar ten rozkładają na wszystkich pisarzy, którzy w podobny sposób piszą. Takie same uwagi czynili koledzy, znajomi i redaktorzy, którzy poznali moje prace, w czasie kiedy ukazały się utwory Schulza, jedynie p. Kuczyński, redaktor „Studia”, wydrukował wymieniony fragment bez żadnych zastrzeżeń, gdyż wartość tego utworu ocenił obiektywnie. I gdyby nie życzliwe i obiektywne ustosunkowanie się redaktora Kuczyńskiego do moich prac, bezskutecznie szukałbym miejsca po różnych redakcjach, jak tego miałem możliwość doświadczyć. A miałem zabawne przejścia z pp. redaktorami, którzy przed ukazaniem się utworów Schulza zwracali mi moje prace jako nienadające się do druku, później zaś, gdy ponownie do nich się zwracałem, oświadczyli, iż są to rzeczy wzorowane na Schulzu.

Pokrewna twórczość: „irrealizm, niesamowity wymiar rzeczywistości, te same chwytły i środki ekspresji” – mogą czytelnikowi nasuwać analogie, a nawet podejrzenia, że ma do czynienia z naśladownictwem, wpływami itp. Lecz dlaczego nie mówi się o Ibsenie, Cocteau, Meyrinku i innych? Czemu nie mówi się o tym, że na dany utwór literacki mogły wpłynąć niesamowite wizje malarskie Goi, wizje z okresu późniejszego, kiedy ten genialny artysta uległ obłędowi? Czy utwory tych pisarzy, obrazy Goi i jemu podobnych, wreszcie utwory muzyczne nie mogą stanowić amalgamatu, z którego artysta czerpie materiał do swojej kompozycji, czerpie pełnymi garściami, w zapale twórczym chwytła w rozdygotane

dłonie ten materiał podatny i lubieżny, kształtuje go, ugniata, wtlacza w przygotowane przez siebie formy i wreszcie łączy je ze sobą, aby odtąd stanowiły jedną harmonijną całość w uplanowanej kompozycji. I nic go to nie obchodzi, że materiał, który czerpie do swojej kompozycji, ma swoje formy, formy stworzone przez inną organizację twórczą.

Nie miejmy przesadnych aspiracji demiurgicznych; wszystko, co robimy, jest naśladownictwem, lichą imitacją – tandetność jej zauważymy w każdym szczególe. Ale zależy będzie, co z zaczerpniętego materiału stworzymy, jak tę rzecz, którą zamierzaliśmy, zbudujemy, jakie damy jej kształty i wymiary. Według mnie nasza twórczość jedynie na tym polega; naśladowujemy od pierwszych chwil naszego życia, naśladowujemy matkę, kiedy dukamy pierwsze sylaby i powoli budujemy z nich słowa, później zdania.

Mówiąc o naśladownictwach, chciałem zaznaczyć, że twórczość Schulza nie jest miarą i współczynnikiem do obliczania wartości utworu pisarza, który nie miał możliwości dać się poznać przed Schulzem. Chciałbym spytać: gdyby było odwrotnie, gdyby *Ulica Wszystkich Świętych* ukazała się przed *Sklepami cynamonowymi*, to czy można by było powiedzieć, że wywarła na nie wpływ? Chociaż utwór ten posiadałby wszystkie cechy rzetelnej pracy i wysiłku artystycznego? I jeszcze jedno: czy podobieństwo, jeśli kto woli – wpływ, obniża wartość utworu? Ja osobiście w ten sposób nie mógłbym odnieść się do dzieła. Dla mnie wpływy, naśladownictwa nie istnieją, bo aby stworzyć jakiś utwór, trzeba go nosić w sobie, trzeba nosić w sobie świat, ludzi, ich dzieje i otoczenie, gdyż bez tego wszystkiego wysiłki będą jałowe. Czy pomoże napuszystość frazesów? Więc dla mnie każdy utwór, każde dzieło będzie miało wartość, będzie wolne od wpływów pod warunkiem, że będzie posiadało wszystkie cechy rzetelnego wysiłku twórczego. Jeśli mnie bierze w swoje posiadanie, wprowadza w świat i otoczenie, które nie budzą we mnie żadnych zastrzeżeń, jeśli nie jest banalne, nie jest szmirą, nie doszukuję się w nim tego, co by mogło obniżyć jego wartość, traktuję je poważnie, bez żadnych zastrzeżeń, bez żadnego ale. W taki sam sposób odnoszę się do twórczości we wszystkich gałęziach sztuki. Tak rzeczy pojmuję, lecz nie znaczy to, abym wypowiadając się w ten sposób, chciał bronić siebie. Jestem daleki od tego.

Przy sposobności chciałbym odpowiedzieć na zarzuty innej natury. Spotkały mnie zarzuty tego rodzaju, że nie należy pisać w taki sposób, jak piszę, że to jest dalekie od rzeczywistości itd.

Wszystko, co napisałem w *Ulicy Wszystkich Świętych*, jest prawdą mego wewnętrznego świata, tak czuję, tak mogę się wypowiedzieć, ten rodzaj twórczości najbardziej mi odpowiada. Świat rzeczywisty, organizacja naszego życia wraz z komunizmami, faszysmami, kapitalizmami, prostytutką, więzieniami, kościołami, zakłamaniami itd. itp. mierzi mnie. Rzeczywistość mnie przeraża. Nigdy się nie wyzwolę z okropności wojennych i rewolucyjnych, walk bratobójczych – w imię czego? Dlatego uciekam przed rzeczywistością, lecz nie jest to dobrowolna ucieczka – to wynika z mojej natury.

A zresztą proszę przyrzeć się bliżej, czy w tym irrealizmie nie ma nic z życia.

W końcu 1933 r. powziąłem zamiar napisania noweli pt. *Wariat*. Ze względu na wielki nawał pracy zarobkowej nowelę tę napisałem dopiero w końcu 1934 r. i o ile sobie przypominam, w tym czasie pod zmienionym tytułem (*Papierośnik*) przesłałem Zygmunтови Kisielewskiemu z prośbą o opinię, i jeśli będzie się nadawała, prosiłem, aby była odczytana przed mikrofonem Rozgłośni Warszawskiej. W niedługim czasie osobiście skomunikowałem się z Kisielewskim, który o tej noweli wyraził się bardzo pochlebnie i zaznaczył, że znalazłem w niej własną formę i wyraz. (Kisielewski bardzo serdecznie i życzliwie odnosił się do moich prac, jednak wciąż mnie dopingował, abym dał rzecz wartościową, gdyż do tego czasu nie uwierzy w moje zdolności literackie).

Nowela miała być odczytana przed mikrofonem, jednak z powodu wyjazdu Kisielewskiego na urlop sprawa się odwlokła, później przesłałem *Gości*, wobec czego *Papierośnik* został wycofany, ponieważ *Goście* bardziej się nadawali do mikrofonu. W czasie swego pobytu w Warszawie nowelę *Papierośnik* przeczytałem Aurze Wyleżyńskiej. Było to przed wydrukowaniem *Sklepów cynamonowych*.

Forma w napisanej noweli jeszcze niezupełnie mi odpowiadała, więc snułem dalsze projekty i w niedługim czasie napisałem opowiadanie pt. *Goście nieznani*. Tu już osiągnąłem formę odpowiadającą moim dążeniom. W tym czasie po raz pierwszy przeczytałem utwór Schulza. Było to *Sanatorium pod Klepsydrą* („Wiadomości Literackie” z dnia 21 kwietnia 1935 r.). Byłem zdumiony.

Po napisaniu *Gości*, odbywając podróż w sprawach służbowych, poznałem kresowe miasto Ostróg, położone w malowniczej okolicy nad brzegami Horynia i Wili.

Zanim dotarłem do tego dziwnego miasta, podróż trwała długo. Wóz niby arka płynął po rozległej okolicy pagórkowatego kraju, który jak panorama obracał się wokoło, ukazując moim oczom coraz inne szczegóły bogatej rzeźby terenu. Wóz zjeżdżał w głębokie jary, nalane ciemnymi lasami i szemrzące licznymi strumykami. Do miasta wjechaliśmy w późną noc, księżyc w pełni wysoko świecił nad domami. Długo błąkałem się po uśpionych i pustych ulicach, zanim znalazłem gospodę, w której miałem spędzić resztę księżycowej nocy, nocy o dziwnych akcentach. Lecz nie spałem tej nocy; ledwo odpocząłem, wyszedłem z tej nigdy niewietrzzonej obszernej izby na ulicę. Spokój i cisza była w całym mieście, tylko z daleka dochodziło szczekanie psów. Księżyc wysoko świecił nad zamkiem. I oto kiedy tak spacerowałem po uśpionym mieście, wplątałem się w wir akcji, zdarzeń i wypadków, opisanych w *Ulicy Wszystkich Świętych*.

Po powrocie do domu począłem pisać *Ulicę Wszystkich Świętych*, do której włączyłem *Gości*. Fatalnością tej powieści są główne osoby: ojciec, matka, Matylda i ja, jednak nie są one zapożyczone od Schulza; postacie te stworzyłem w noweli *Wariat* i później wykorzystałem je do *Ulicy Wszystkich Świętych*, gdyż miały i mają jeszcze wiele do zrobienia. Mają dlatego, że piszę obecnie drugą część



*Ulicy*. Zmienić tego nie mogłem, choć próbowałem. Cały utwór straciłby na wartości i nie mógłbym go zakończyć.

W trakcie pisania *Ulicy Wszystkich Świętych* (miałem już większą część), a było to na początku lata 1935 r., przeczytałem *Sklepy cynamonowe*, które dla mnie były objawieniem – mojej własnej duszy i mojego wewnętrznego świata.

A zatem, czy Schulz wywarł na mnie wpływ? Nie, bo świat ten nosiłem w sobie, formę zaś zdobyłem w dwóch pierwszych utworach (*Wariat* i *Goście*), może jeszcze niezupełnie skondensowaną, jednak to, co napisałem, mimo podobieństwa, jest moją własnością, gdyż bez tego nie byłbym w stanie w taki sposób pisać; Schulz zaś wprowadza mnie w podziw i zdumienie. Utwory jego, tak mi bliskie, mają dla mnie niewysłowiony czar, zachwycam się nimi i czekam na nowe, lecz nie po to, by z nich korzystać – ten rodzaj twórczości jest również mój, całkowicie mi odpowiada i dlatego w ten sposób piszę.

„Studio” 1936, nr 5/6 (sierpień–wrzesień), s. 186–190.

Zob. „Studio”, „Nasz Przegląd” 1936, nr 197 (5 lipca), s. 10 (dział: „Zdarzenia literackie i artystyczne”) [poz. 105]; Nowy numer „Studia”, „Kurier Poranny” 1936, nr 202 (22 lipca), s. 8 (dział: „Książki i czasopisma”) [poz. 106].

# Leon Kaltenbergh

## *Socjologia literacka*

Spory metodyczne w zakresie badań krytycznoliterackich mogą się z pozoru wydawać nieciekawe. Nie można jednak odmówić im aktualnego znaczenia dla współczesności literackiej. Walka toczy się w zasadzie między dwoma obozami: formalistów i socjologów, jakkolwiek i jeden, i drugi wciąga do starć szereg satelitycznych ugrupowań, nadając sprawie charakter bardziej hałaśliwy, niżby tego się można było spodziewać, wzięwszy pod uwagę fakt, że i formalści, i socjologowie wychodzą prawie z tych samych założeń.

Psychologistyczna lub „czysto” estetyczna krytyka, uprawiana dotychczas, przestała wystarczać w tej mierze, w jakiej do niedawna zdawała się zadowalać idące w tym kierunku zapotrzebowania fachowych środowisk literackich czy też czytelniczego ogółu. To, że dawny, formalny czy też impresyjny tok rozważań krytycznych nie napotykał wrogiego przyjęcia, tłumaczy fakt pomijania społecznej aktywności dzieł literackich. Dziś, gdy dzieła same – bez względu na ich wartość artystyczną – stają się przede wszystkim funkcjami (rzadziej faktorami) zjawisk socjalnych (którymi mniej wyraźnie były zawsze), kwestia krytyki przestaje być sprawą indywidualnego stosunku do także indywidualnego tworu sztuki.

Zestrój elementów współczesnej rzeczywistości, kształtujący założenia i metody twórcze pisarza, właśnie w krytyce winien znaleźć uzasadnienie i analizę, która wykaże jego bezpośredni udział w powstawaniu utworu.

Proces kształtowania powinien być ściśle odgraniczony od tych wszystkich elementów samego dzieła, które rozważane dotychczas jako istotne stanowiły płaszczyk, pod którym przemyślało się przede wszystkim jednostkowe, osobiste oceny i kryteria, usprawiedliwiając je koniecznością metodyczną.

Zadania „odbebechizowania” i udostępnienia tych procesów powinna się podjąć krytyka literacka, o ile nie jest lub nie chce być narcyzystyczną duenną zjawisk literackich.

Przez dobór kryteriów gwarantuje krytyka jeśli nie bezwzględłą prawdziwość, to prawdopodobieństwo tych sądów o dziele, które wychodzą poza nie w sferę tzw. „pozaliteracką”. Obowiązuje to zwłaszcza tzw. krytykę społeczną, dlatego że od niej właśnie, z racji jej metod, sięgających poza autora i dzieło, do środowisk

szerszych, można wymagać jasnego sprecyzowania postulatów i osiągniętych w tym zakresie wyników.

O socjologicznych kryteriach badań literackich mówi się dziś rozmaicie. Jednakże trudno nie widzieć, że socjologiczna metoda nie tylko nie zwęża zakresu badań, ale go znacznie rozszerza, naświetlając nieuwzględniane dotąd aspekty dzieła, będące funkcją pewnego odcinka czasowego, socjalnego podłoża i charakteru epoki.

Dotychczas najbardziej szkodziła krytyce socjologicznej, zwłaszcza u czytelników, wulgaryzacja jej metod, uproszczonych do najwyższego stopnia. Stosowana przez pewne jednostki, uchodziła za sztandarowy wyraz krytyki marksowskiej. Ale gdy dzieło literackie, pojęte przez marksowską właśnie krytykę jako obiektywizacja pewnej epoki i klasy, nie stawało się bynajmniej łatwiejsze dla badań literackich, to przeciwnie: wulgaryzacja tej krytyki miała na celu ułatwienie schematyzacji treściowych momentów utworu przez stosowanie gotowych formuł ekonomicznych tam, gdzie obowiązywała analiza socjologiczna. Jako wynik braku przygotowania kompromituje tylko socjologiczną metodę badań i materializm dialektyczny, z którego rzekomo wychodzi.

Pod kompetencje krytyki socjologicznej podpadają przecież nie tylko treściowe momenty dzieła. Stosując własne kryteria, przesuując się od najwyższego do najszerszego środowiska (autor – szkoła literacka – środowisko społeczne), wykrywa ona sens społeczny walorów formalnych: stylu, kompozycji, budowy czy słownictwa.

Formalistyczna krytyka przy pomocy własnej metody, wynikającej z jej założeń, omawia te same elementy, i na tym polega jej autonomizm w stosunku do krytyki socjologicznej. Łączenie tych dwu dróg w jedną prowadzi do eklektycznego chaosu, mętnego jak każdy eklektyzm.

Na pierwszy rzut oka widać mocny i istotny związek krytyki socjologicznej z genetyczną. Słusznie. Ale kwestia genetyki w tym ujęciu przestaje być kwestią zasadniczą. Staje się po prostu szczeblem w drabinie wiodącej ku odsłonięciu wartości socjalnych. Zachodzi pytanie: jak krytyka socjologiczna może badać utwory o typie czysto formalnej, których założenia są czysto formalne i w których tematyka, eliminowana właśnie przez badania formalistyczne – nie odgrywa żadnej roli. Utwory te z pozoru nie zawierają żadnych wartości, podpadających pod roztrząsania krytyki socjologicznej. Wartość społeczna utworu – to nie jego doraźna aktywność w sensie propagandowym tego charakteru, co na przykład w *Germinalu* Zoli. W romansie wyłącznie i tylko psychologicznym, pochodzącym z tej samej epoki (mianowicie w *La petite paroisse* Daudeta) i nieposiadającym wartości socjalnych w sensie kinetycznym, ten ich brak jest wartością – ze stanowiska krytyki społecznej może ujemną – ale też wartością socjalną, która wskazuje szczególnie typ kształtowania, spowodowany przez warunki.

Wykrywanie takich ujemnych, jak i dodatnich wartości jest w stosunku do dzieł tego typu zadaniem socjologicznej krytyki literackiej.

Inny przykład: *Sklepy cynamonowe* Br. Schulza. Jest to utwór, którego formalna strona rozrosła się kosztem tematycznej.

Idealny – zdawałoby się – przedmiot dla badań formalistycznych. Ale właśnie jako przedmiot badań jest utwór Schulza i dla krytyki socjologicznej nie mniej ciekawy. Idąc w tym wypadku od dzieła ku szerszym środowiskom, badania wykrywają stosunek do rzeczywistości i takie właśnie jej widzenie jako wynik działania najważniejszych środowisk: szkoły literackiej i psychiki samego autora. Proces kształtowania się takiego stosunku, tego, a nie innego widzenia napotykanymi zjawiskami, wykrycie przyczyn tej, a nie innej postawy (przyczyn, oczywiście, pozaliterackich) – to wszystko zadania krytyki socjologicznej. Styl i język – zresztą w tym utworze elementy zasadnicze – dadzą się zanalizować i uzasadnić tą samą drogą: jako wynik zestroju przyczyn pozaliterackich. Gdy krytyka formalistyczna wychodzi od morfologii utworu i traktuje styl, kompozycję, język itp. jako samoistne zjawiska, a eliminuje tematykę, to krytyka socjologiczna wychodzi od tematyki. Utwór Br. Schulza, zanalizowany metodą formalistyczną, ukaże się wyłącznie w świetle artystycznego rzemiosła. Poddany badaniom socjologicznym, zostanie naświetlony jako wyraz warunków epoki i jej obiektywizacja przez przedstawiciela określonej klasy społecznej. Stanowisko wulgarystyczne (najczęstsze u nas) przedstawia się następująco:

„Br. Schulz pisze nie o walce klas, ale o karakonach. Karakony, jako bohaterowie utworu, weszły do literatury. Ale przyczyn, dzięki którym wzięły się karakony, Br. Schulz nie porusza. Wobec tego utwór jego jest społecznie szkodliwy” (autentyczne!). Czy może być coś bardziej pozbawionego sensu? Prosty, jasny, wystarczający sprawdzian literacki: karakon bez paszportu. Nie można takiego sądu odnieść do tzw. w dialektyce „skrótów”. Ale gdy taki skrót ma w sobie skondensowaną, w każdej chwili zdolną do rozwinięcia argumentację – to „skrót” cytowany, urobiony ze streszczenia kilku innych streszczeń, nie mieści w sobie żadnej argumentacji. Jest dowodem kulturalnego chuligaństwa i niesumienności w ujmowaniu omawianych zjawisk.

Badając utwory typu książki Schulza, krytyka socjologiczna poprzez morfologię dzieła dociera do czynników kształtujących jego założenia. Inna droga badania obowiązuje w stosunku do dzieł, które wynikają ze świadomych założeń społecznych. Jako przykład konkretny może posłużyć tu *Tragediowa noc* (*Tragedijnaja noc* – przekład fragmentu pt. *Dnieprostroj* ogłosił Tuwim).

Tu pierwszym etapem badań musi się stać analiza warunków narzucających taką właśnie tematykę.

Gatunek poetycki utworu, łącznie z techniką pisarską i chwytami wyrazowymi, z takim, a nie innym słownictwem, wersyfikacją i kompozycją – jest funkcją założenia. W utworach tej kategorii, które są wynikiem z góry postawionego problemu, kwestia morfologii, rozważana z punktu widzenia krytyki socjologicznej, staje się materiałem do zbudowania sądu o jakości wykonania utworu. Charakter utworu (monumentalny) wypływa z monumentalnego zało-

żenia twórczego (budownictwo). Założenie – to logiczna konsekwencja warunków. Można by zarzucić takiej krytyce jednostronność, o ile nie pamięta się o istniejącej obok uzupełniającej krytyce formalistycznej, która bada dzieło z punktu widzenia jego autonomizmu, jako ważne samo dla siebie zjawisko kulturalne. Pytanie „jak?”, stawiane przez krytykę socjologiczną w stosunku do wykonania utworu, różni się tym od podobnego „jak?” krytyki formalistycznej, że pierwsze żąda odpowiedzi, wykraczającej poza dzieło, gdy odpowiedź na drugie musi być uzasadniona przez samo dzieło w jego ramach. Krytyka socjologiczna bada *f u n k c j o n a l n e i f a k t o r o w e* znaczenie utworu, gdy formalistyczna zajmuje się tylko jego morfologią. Warto podkreślić, że sama tematyka, która jest tylko punktem wyjścia badań socjologicznych, nie jest sprawdzianem wartości dzieła. Sąd: „Utwór Biezymieńskiego jest dobry, bo opiewa budownictwo socjalistyczne”, jest z dialektycznego punktu widzenia tak samo bezsensowny, jak sąd o utworze Schulza. Chcąc konsekwentnie wytrwać na takim stanowisku, należałoby przyjąć, że i „utwory” dziennikarzy hitlerowskich, także w pewien sposób „opiewające” socjalistyczne budownictwo – są dobre. Konsekwencja jednak rzadko cechuje tych niedopreparowanych krytyków. Dlatego też ich „dobre” lub „złe” jest zależne całkowicie od gotowych schematów broszurkowych. W ten sposób wytwarza się szablon, który stosowany do wszystkich zjawisk literackich nabiera cech i kompozycyjnej barwności tapety: czerwona farba i jednakowy dla wszystkich ścian wzór – oto broń zasadnicza.

Tapeciarska krytyka – to właśnie to, co zaśmiesza i zamula współczesne literaturoznawstwo. I nie tylko to. Przeniknąwszy na szpalty czasopism, stara się ucieszyć swoją „wąską jednostronnością i brakiem wyższych natchnień” rozmaitych Irzykowskich i Skiwskich.

## B. D.

### *Wśród czasopism (fragment)*

[...]

„Skamander” (Warszawa 1936. Zeszyty: 74, wrzesień, i 75, październik). Dwa najświeższe zeszyty „Skamandra” przynoszą obfitość liryki, reprezentowanej głównie przez młodych i najmłodszych. Poza Leśmianem, Słonimskim (piękny wiersz *Pożegnanie minionego stulecia*), Iwaszkiewiczem i Jasnorzewską (Pawlikowską) znajdujemy interesujące próby twórczości Światopełka Karpińskiego, Pawła Hertza, Aleksandra Rymkiewicza, Mieczysława Jastruna, Jerzego Zagórskiego, Stanisława Wygodzkiego i in. Julian Tuwim dał przekłady z Horacego, Puszkina i Gomołickiego. W dziale prozy: fantastyczna, pełna ciekawych pomysłów nowela Brunona Schulza pt. *Wiosna* (cierpiąca jednak nieco na przerost i rozlewność słowa), wyjątek z tomu I Proustowskiego cyklu w tłumaczeniu Boya-Żeleńskiego, bardzo interesujący artykuł polemiczny Fr. Siedleckiego o literaturze dziecięcej w Rosji Sowieckiej, szkic prof. W. Borowego o koneksjach Olbrachta Łaskiego z okultystą angielskim Johnem Dee oraz dłuższa rozprawa Kazimierza Błeszyńskiego pt. *W poszukiwaniu x-a współczesności*, zakończona sceptyczną opinią, że „rozstrzygających argumentów rozumowych na rzecz żadnego stanowiska filozoficznego nie ma i być nie może”, że wątpienie, krytycyzm i ostrożny relatywizm w badaniu naukowym to jest właśnie „tragi-heroizm” i „szlachectwo intelektualne” negującej doktrynę absolutu współczesności.

# Witold Gombrowicz

## *List otwarty do Brunona Schulza*

Mój dobry Bruno,

Bogusław chce, abyśmy pisywali mu w „Studio” – czy nie lepiej jednak sobie pisać w „Studio”? – a najlepiej chyba do siebie pisywać? – tak, do siebie wzajem pisać najprzyjemniej, o ileż rozkoszniej wystrzelić, celując w konkretną osobę, niż strzelać w przestrzeń okólnikiem adresowanym do wszystkich, zatem do nikogo. Długo czas myślałem, jaką by tu myślą wystrzelić w Ciebie, dobry Bruno, lecz na żadną nie mogłem wpaść, aż dopiero wczoraj wpadłem na myśl żony pewnego doktora, spotkanej przypadkowo w osiemnastce. – „Bruno Schulz – powiedziała – to albo chory zboczeniec, albo pozer; lecz najpewniej pozer. On tylko udaje tak”. – Powiedziała – i wysiadła – bo akurat tramwaj przystanął przy Wilczej.

Strzelam więc w Ciebie myślą tej kobiety. Notyfikuję publicznie, oficjalnie i formalnie Twej osobie, iż żona lekarza ma Cię za wariata lub pozera. I wyzywam, abyś zajął stanowisko wobec żony. Oto gdzieś na Wilczej mieszka połowica specjalisty, o której wiesz już, co myśli o Tobie. Tam, na Wilczej, mieszka, tam żywi ten swój sąd ujemny, tam rozpowiada go przygodnie znajomym, którzy wierzą jej na słowo. Tam, na Wilczej, na Wilczej, Bruno, pod sto drugim urasta i toczy się ta przykra opinia, myśl nieprzychylna bardzo stanowczej w swych sądach członkini szerokich sfer towarzysko-kulturalnych! Co poczniesz z jej myślą? Czy wzorem znakomitej większości braci literackiej przyjmiesz postawę p r e t e n s j o n a l n ą, to znaczy pełną pretensji i żalów do ogółu o brak zrozumienia i zbyt niski poziom? Nie, Bruno, ani na chwilę nie posądzam Cię o bezwstyd i banał tak zdawkowej reakcji obrażonego w swych najświętszych interesach skryby. I nie sądzę, abyś naiwnie zaczerwienił się i krzyknął, jak to się przydarzyło we Francji jednej z najpopularniejszych pisarek naszych, kiedy powiedziano, że jej literatura jest raczej popularna... A może dając folgę masochistycznym skłonnościom, upokorzysz się i padniesz do stópek sytej małżonki lekarza. W ten sposób mógłbyś przynajmniej użytkować babę i mieć z niej rozkosz wbrew niej.

Hej, Bruno, kojarzę Cię oficjalnie i formalnie z sądem tej kobiety, opatruję Cię jej sądem, obarczam Cię nim i doczepiam go do Ciebie, wtykam w świadomość Brunona Schulza sąd żony, poślubiam go z żoną legalnym węzłem sądu. Co pocznie ten Twój Bruno Schulz w tej sytuacji – ten Schulz, którym piszesz

książki i który musi Cię reprezentować, jak nakręcisz i nastawisz swojego Schulza względem żony? O Boże, nie chce mi się formułować, jest gorąco, diabli nadali ten list, gdyby Bogusław rozchorował się, nie bylibyśmy do tego zmuszeni. Zauważ jednak: okrucieństwo sprawy polega na tym, iż wszelkie obiektywne argumenty nie na wiele się przydadzą. W istocie, jakże dowodzić przygodnej kobiecie, że się nie jest wariatem ani pozerem. Nie o treść tu idzie, lecz o formę. Wobec trybunału złożonego z przypadkowych czytelników „Studia” wyzywam Cię do walki formalnej z kobietą równie jak i oni przypadkową. Trybunał nie będzie rozpatrywał Twoich racji, nie mamy na to ani czasu, ani wspólnych, powszechnie przyjętych kryteriów. Za dużo spraw własnych, aby tak dokładnie odmierzać cudzą sprawę. Po prostu tylko rzucimy okiem i stwierdzimy, czy Schulz, zaskoczony na równej drodze przez niedorzeczny wypadek z kobietą, zdołał zachować dobrą, suwerenną formę, czy też skompromitował się ku naszej złośliwej uciesze. I pamiętaj, że postawa Twoja musi być nie tylko subiektywnie słuszna, lecz co gorzej, musi mieć pozór słuszności dla ludzi przypatrujących się z boku. Jeżeli na przykład oświadczysz, że myśl doktorowej wcale Cię nie dotknęła, my – nie uwierzemy, z jakiej racji bowiem miałbyś być mniej drażliwy od nas. Trybunał, który Cię ocenia, po sobie sędzi.

Z całym rozmysłem Tobie, nie komu innemu, zadaję taką kwestię. Styl Twój filozoficzny, artystyczny, poetyczny nie predestynuje Cię do utarczek z matkami dzieci lekarza. Forma Twoja dzieje się na wysokościach. Nuże! Zliź na ziemię! Puść się w taniec z pospolitą! Pokaż, jak się bronisz przed przygodną! Jakim stylem zniszczysz ją, albo wywyższysz się nad nią, albo uzyskasz dystans, pokaż nam tę minę, zobaczymy, jak łagodny Bruno otrząsa się z opinii doktorowej w osiemnastce. Cóż byłaby warta Twoja forma, gdyby miała zastosowanie jeno na wysokości dwóch tysięcy metrów nad poziomem życia? Trzeba rozgrywać się z ludźmi na każdym poziomie i w każdym możliwym przypadku. Postawa nasza wobec głupstwa jest może nawet ważniejsza niż postawa w wielkich, mądrych, zasadniczych kwestiach. Przeklęty Bogusław! Do widzenia, Bruno.

Wyrazy głębokiego poważania

Witold Gombrowicz

„Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 209–211.

Zob. W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 217–220 [poz. 115]. Zob. też głosy w dyskusji: J. E. Skiński, *Łańcuch szczęścia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 42 (18 października), s. 794 [poz. 116]; W. Gombrowicz, *Łańcuch nietaktów*, „Studio” 1936, nr 8 (listopad), s. 274–280 [poz. 117]; A. Pleśniewicz, *Spór o doktorową. Rozwichrzone problemy dyskusji literackiej*, „Kurier Poranny” 1936, nr 329 (26 listopada), s. 8 [poz. 118]; W. Pietrzak, *Święte szukanie*, „Studio” 1936, nr 9 (grudzień), s. 312–315 [poz. 123].



# Witold Gombrowicz

## *Do Brunona Schulza*

Bruno, stary dzieciaku, jak my wszyscy zresztą! Wyznaję, że nie miałem zamiaru zabierać głosu powtórnie w tym numerze „Studio”. Gdy jednak Bogusław dał mi do przeczytania Twoje pismo, od razu pojąłem, że nie mogę nawet na okres miesiąca zostawić publiczności bez repliki. Rzeczywiście – odwróciłeś role; uchyliłeś się od pikantnego sądu doktorowej, a natomiast mnie sądem swoim postawiłeś w sytuacji niezmiernie drażliwej, o krok od najjaskrawszej groteski. Wyobraźnia Twoja spletała Ci figła. Przeniosłeś nas myślą w jakąś urojoną światłość. Pisząc niektóre swoje apostrofy, zapomniałeś chyba o moich ciotkach, które zdumieją się, słysząc, że ich dobry Wicio jest projektem na wielkiego humanistę oraz że z pięty wykluwa mu się nowy organ. Nie dałbym trzech groszy, czy nie pomyślą zacne kobieciny, że po prostu urządzamy tu sobie autoreklamę. Przepraszam Cię, święty Bruno, za myśli tych kobiet, nieuleczalnie sceptycznych w przedmiocie własnych siostrzeńców. Za śmiały, za dumny jesteś, zbyt górnie zapałeś, robisz na mnie wrażenie człowieka bez ciotki – czy zdaniem Twoim winniśmy zapomnieć o nich, egzystować, jak gdyby nie było na ziemi istot, w których przechowała się pamięć naszych krótkich majtek?

Tak to zbyt wyniosła wyższość podjudza, prawem reakcji, zuchwałą i zjadliwą niższość. Czynisz mi zarzut, że jednoczę się z jej destrukcyjnym działaniem? Owszem, owszem, prawda, marzyłem o wprowadzeniu na wasze koturny pojęć takich jak ciotka, łydka, noga, krótkie majtki oraz innych tym podobnych pojęć kompromitujących, dyskwalifikujących, niedojrzałych, szyderczych, pośrednich, poślednich, śliskich i zielonych, które Ty nazywałeś niedoludzkimi, a które mnie wydają się arcyłudzkimi. I chciałbym samego Goethego skonfrontować z jego ciotką, łydką – chciałbym za pomocą łydki zniszczyć wasze oblicze pisarskie! Skąd u mnie, zapytujesz, tak niedowarzone zapędy? Dlaczego, miast czuć się Pisarzem, czuję się raczej chłystkiem i siostrzeńcem ciotki, dlaczego nogę silniej odczuwam niż duszę i wciąż w mej pracy twórczej mam na uwadze krótkie majtki? Nie wiem, jak tam u was – ale ja osobiście bardzo daleki jestem od spokoju, z jakim celebrowacie nabożeństwa przed ołtarzem Sztuki, hołdując Pięknu, Dobru, Prawdzie oraz innym ideałom.

Bo ostatecznie, Matko Święta, sytuacja takiego kapłana nie jestże dwuznaczna i wątpliwa? Nie mówię już o tym, że jego nagość wyszydza jego strój pontyfikalny i że nabożeństwo możliwe jest tylko w kostiumie, na golasa zaś byłoby zupełnie wykluczone. Ale nawet poszczególne części jego ciała kłócą się ze sobą w sposób gorszący i haniebnym i jak powiedziałem, łydka (żeby ograniczyć się na tym przykładzie) policzkuje jego twarz subtelną, gdy twarz znowu pomiata i gardzi prymitywną łydką. Co gorzej, poszczególne części jego ducha, niejednolitego (jak słusznie stwierdziłeś) pod względem rozwoju, również kłócą się i jątrzą heterogenicznie. A dalej, czyż życie prywatne pisarza na każdym kroku nie kompromituje życia publicznego? Czy niezafatwione małostki, drobnostki nie skrzeczą jego wielkości? Czyż oddolne sfery społeczeństwa nie nabijają się ze sfer odgórnym, uważając wszystko, co tam się wyrabia, za błagę, zgrzywę, bluff i samoszukaństwo? A czy przeszłość wasza nie rzuca niemiłego cienia na waszą teraźniejszość? Na jakich to drogach osiągnęliście dojrzałość, którą dzisiaj puszcycie się tak namiętnie? Nie rozumiem tego: patrząc na was, zdawać by się mogło, że nigdy nie byliście chłystkami – że i dzisiaj nimi nie jesteście – że nie macie łydek, mamek, ciotek – że dla was tylko Dola Człowiecza, Miłość, Śmierć, Przeznaczenie Ludzkości i tym podobne horyzontalne problemy. A cóż to za naiwna maskarada?

Zbyt gorący, Bruno, zbyt niecierpliwy jesteś w swoim dążeniu wzwyż, zanadto Ci pilno do tych najwyższych rejonów, w szparkim pędzie łydki zgubiłeś po drodze. Dlatego Cię mierzi, gdy czujny przyjaciel zajedzie Cię od strony łydek. Albowiem w stylu literackim, w aktualnym stylu życia publicznego nie ma wprost sposobu uporania się ze sferą poślednią zagadnień łydczanych, można tylko ratować się paliatywem wzgardy lub taktowną ignorancją. Za łatwo i tanio odbywa się proces uwznioślenia. Skaczemy od razu na najwyższy poziom, wyżywamy się w sztuce samym czubkiem naszej istoty, a niezafatwiony, właściwy, rzeczywisty poziom egzystencji nadal domaga się głosu. Pochodzi to stąd, że jeden pisarz drugiemu podbija bębenka, jeden drugiego podnieca nieustannie do wyższej wyższości, dojrzszej dojrzałości, do wspanialszej, górnieszej nutki, do serca i duszy – aż wreszcie nietaktem staje się samo wspomnienie o łydkach pisarza. Przejrzałem Twoją grę! Nie umiając zająć stanowiska wobec trywialnego, niesmacznego faktu z doktorową, którą Cię poszczułem, aby skubała Ci łydki, uciekłeś się do pochlebstwa, wywyższyłeś mnie w nadziei, że ja, wywyższony, przestanę Ciebie poniżać. Myślałeś, że nadęty Twym pochlebny sędem przywdzieję strój pontyfikalny i będę dyskutował z Tobą na temat „wysokiej ascezy” i „nieprzekupnego smaku”. Nie, nie, huzia, huzia, doktorowo, huzia, bierz go, łapaj, kąsaj, po łydkach, po łydkach! Póki nie wyznaczysz swojego stosunku do tych palących zagadnień, nie może być mowy o żadnych wysokich ascezach.

Mój Bruno kochany, wiem, że teraz, jak tylko kto wspomni o łydce, to zaraz mówią, że z Freuda i koniec. Oczywiście łydka u mnie nie znaczy wcale Freud i grubo pomyli się ten, kto ją tak ujmie. A czy zauważyłeś w swoim liście pewien

akcencik „nie na serio”? Jest to najlepszym dowodem, że sam w głębi ducha czujesz, iż cała dialektyka Twoja jest powyżej Ciebie. Jest to, Bruno, żeby już powiedzieć wszystko, głos nieczystego sumienia. Co prawda i mój list nie jest wolny od tej wady. Jakże trudno określić swój poziom! Na każdym poziomie czujemy się jak ryba wyjęta z wody. To by wskazywało, iż właściwym naszym żywiołem powinna być pewna mieszanka poziomów. Ale nie widzę, dlaczego mielibyśmy sycić Bogusława dodatkową dyskusją na temat mieszanki. Całuję Cię w czoło, Twój

*Witold Gombrowicz*

„Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 217–220.

Zob. W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 209–211 [poz. 114]. Zob. też głosy w dyskusji: J. E. Skiński, *Łańcuch szczęścia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 42 (18 października), s. 794 [poz. 116]; W. Gombrowicz, *Łańcuch nietaktów*, „Studio” 1936, nr 8 (listopad), s. 274–280 [poz. 117]; A. Pleśniewicz, *Spór o doktorową. Rozwichrzone problemy dyskusji literackiej*, „Kurier Poranny” 1936, nr 329 (26 listopada), s. 8 [poz. 118]; W. Pietrzak, *Święte szukanie*, „Studio” 1936, nr 9 (grudzień), s. 312–315 [poz. 123].

## Jan Emil Skiwski

### *Łańcuch szczęścia*

W miesięczniku literackim „Studio” znajdujemy na miejscu naczelnym próbkę korespondencji między p. Witoldem Gombrowiczem i p. Brunonem Schulzem. Najpierw pisze p. Gombrowicz do p. Schulza, następnie p. Schulz do p. Gombrowicza, i wreszcie raz jeszcze p. Gombrowicz do p. Schulza. Ten tryptyk epistolarny – to jakby trzy ogniwa łańcucha, który oczywiście mógłby się ciągnąć bardzo, bardzo długo, niczym głośne niedawno „łańcuchy szczęścia”.

Takie opisywanie siebie i nadawanie przyjacielskiej korespondencji pod pozorami nonszalancji dużej wagi literackiej sprawia wrażenie raczej nieprzyjemne. Pretensjonalność tych publicznych zwierzeń kryje w sobie jakąś przesadę, jakiś brak wyczucia proporcji. Bądź co bądź – biorąc tak po prostu – w tego rodzaju wymianie myśli na tematy kulis twórczości, i to kulis bardzo dalekich, obejmujących dziedzinę przeżyć osobistych, rzekłbym: prywatnych, przywykło się widzieć „uboczne”, ale bardzo ważne produkty wielkiej i bogatej twórczości. Że niby w tym, co człowiek napisał, nie sposób było wszystkiego zmieścić, coś zostało jeszcze niedopowiedziane, niedopisane, niedomyślane – i trzeba te okruchy wysypać. Kto wie, może wśród swobodnych wynurzeń padnie rewelacja? Do takich wytrząsań rzeczy, które nie zmieściły się w dziełach głównych, nadaje się doskonale forma pamiętnika, listu. Autorzy wybierają ją jako „wygodną pozycję” – by łatwiej się wygadać z rzeczy trudnych do powiedzenia w formie bardziej „ustalonej”. Ale zaczynać – poniekąd – swoją karierę pisarską od takich szczytowych wynurzeń, od takiej personalnej eschatologii – to pewnego rodzaju odwrócenie normalnego porządku.

Nie chodzi tu o protokółarne gderanie, o wytykanie „przedwczesnych” zwierzeń pisarzom, którzy obfитоścią i wagą swojej twórczości do tego „nie dorosli”. Byłoby to stanowisko małostkowe. Nikt nie zdaje egzaminu przed komisją na prawo pisania w tej lub innej formie. Wybaczyłoby się też łatwo tę korespondencję obu autorom, gdyby jej treść zdradzała więcej przejęcia się poruszonymi problemami, a mniej pyjamowego snobizmu. To, co obaj literaci napisali, świadczy raczej o ich talentach aktorskich niż autorskich. Umiejętnie sugestionują olbrzymią wagę spraw poruszonych, potrafią też – zwłaszcza p. Gombrowicz – wysubtelnić i wyśrubować do wyżyn problematu osobiste niedogodności, z którymi pora się każdy pisarz.

Tematem korespondencji między p. Gombrowiczem i p. Schulzem jest zagadnienie reakcji, jaką winien zająć pisarz wobec sądów osób tzw. niekompetentnych. P. Gombrowicz – jak zwierza się swojemu przyjacielowi – spotkał kiedyś w tramwaju pewną doktorową, która powiedziała mu, że „Bruno Schulz to albo chory zboczeniec, albo pozer; lecz najpewniej pozer. On tylko tak udaje”. To zdanie utkwiło w pamięci p. Gombrowicza i stało się punktem wyjścia rozważań teoretycznych. Czy istotnie sądy osób nieznających się na literaturze, sądy niezwykle arbitralne i z fachowego stanowiska niekompetentne, zasługują tylko na wzruszenie ramion – czy też, przeciwnie, pod pozorami tej niekompetencji kryje się jednak jakaś wiedza, jakaś postawa, z którą policzyć się trzeba? Co jest właściwsze: zignorowanie sądów arbitralnych i niekompetentnych, oparcie się o siebie, bezwzględne zaufanie do własnych kryteriów – czy też, przeciwnie, odważne przyjęcie walki z niekompetencją, wszakże nie w sensie „poprawiania” jej i „oświecania”, ale raczej poznania jej (niesformułowanego) systemu wartości i porównania go ze swoim. Jest to strona „personalna” zagadnienia.

Ale ma ono i swoje wyższe piętro filozoficzne. Chodzi już nie tylko o to, żeby „nie stracić głowy”, kiedy w momencie patetycznym ktoś chwytą nas za łydkę, wystawia na śmiech, każe przyjmować bitwę na terenie jakiejś potwornej dulszczyzny – ale o to również, czy samo istnienie zasadniczej opozycji ludzi zdrowego rozsądku wobec literatury i sztuki pewnego typu nie prowadzi do wniosków zasadniczych z zakresu teorii sztuki. Nie ulega wątpliwości, że jest niesłychanie niepokojący fakt, iż pewne utwory, które uważamy za wykwit wielkiego arcyzmu i których wielkość we w ł a s n y m gronie umiemy doskonale wykazać, są na forum publicznym – bezbronne. Dla człowieka „przeciętnego” nie mają żadnej wymowy. I znowu z drugiej strony znamy utwory – przykładem klasycznym może tu być muzyka Szopena – które mają język uniwersalny. I w tym, i w tamtym wypadku mamy do czynienia ze sztuką p r a w d z i w ą, a jednak obie te sztuki różnią się zasadniczo w swoim oddziaływaniu na ludzi. Obszar zagadnienia jest wielki, ma swoje odnogi, wchodzi w psychologię i w socjologię, w estetykę i w teorię poznania. A że ma niezwykle silną wymowę życiową, bo żaden artysta przywiązany do swej pracy nie może być obojętny na takie zagadkowe reakcje człowieka „zwykłego” na dzieło sztuki, więc też nic dziwnego, że nurtuje ono wyobraźnię dwóch literatów. Ale tu nie chodzi o to, co myślą i przeżywają pp. Gombrowicz i Schulz – lecz co piszą.

Korespondencja między p. Schulzem a p. Gombrowiczem zainteresowała mnie dlatego, że jest doskonałym, niemal klasycznym preparatem naszego snobizmu literackiego.

Jeśli w Polsce znajdzie się literat mający zainteresowania bardziej subtelne, ambicje oryginalności, pragnienie odnalezienia własnych dróg twórczości – bywa zazwyczaj tym tak bardzo ośniony, że wpada w samouwielenie. Już stwierdzenie w sobie pewnych bardziej wyszukanych aspiracji pcha go do drobiazgowej analizy wszystkich kontrowersyj, wahań, zaczepień, pokrzyżowań z otaczającym

światem. Nie załatwia tych rzeczy sam na sam z sobą, nie rozprawia się z nimi po cichu, ale olśniony bogactwem swego świata wewnętrznego, czyni ze swych przygód intelektualnych, których właściwa wartość polega na tym tylko, że są p a l i w e m motoru twórczego – przedmiot kultu i popisu. Ponieważ ma zmysł analizy, może te subtelności snuć do nieskończoności. Sądzę jednak, że to jest zła higiena. Lepiej te sprawy załatwić na wewnątrz. Wysiłek analityczny niejako magazynuje się, wyszlachetnia, sposobiąc się do większej i zasadniczej pracy. Kontrowersje, które się w „naszym systemie” na oczekaniu wyładowuje w błyskotliwym artykule lub liście – rozrosną się, wyolbrzymięją, aby się wreszcie ukazać w formie jakiegoś wielkiego rozszczepienia, które może być krokiem do twórczej syntezy.

U nas jednak obowiązuje inna higiena. Nie bez znaczenia jest tu wpływ „Europy”, na przykład artykułów umieszczanych w „Nouvelle Revue Française”, dziennika Gide’a, jego korespondencji z Mauriakim itp. Przy pewnej zręczności i kulturze niezmiernie łatwo jest pisać „zupełnie tak samo”. Łatwość jest tu wprost olśniewająca, a złudzenie dojrzałości pełne powabów. Właściwie już się jest tym Gide’em i tym Mauriakim *avant la lettre*. Tego rodzaju – jeśli tak wolno powiedzieć – „fortuny” literackie są bardzo niepewne. Wszystkie te subtelności roztrwonione po drodze, niemające za sobą historii wielkiego wysiłku twórczego, pozostaną po prostu artykułami mniej więcej bez znaczenia.

Korespondencja obu literatów jest, jeśli kto chce, prowadzona na „wysokim poziomie”. Ta „wysokość” polega na tym, że patos właściwy każdej twórczości marginesowej jest tu odegrany z jakąś dziecinną maestrią. Dziecinna jest wiara w autentyczność tego patosu, a swoista „maestria” tkwi w umiejętności zachowania pozorów taktu.

Obaj autorowie, umieszczając się na punktach szczytowych, z których mówi się już tylko o rzeczach ostatecznych, może nieświadomie unikają większego twórczego wysiłku, który poprzez tysiączne walki i antynomie, poprzez długą historię kapitulacji i zwycięstw zmierza ku realizacji koncepcji zasadniczej. Mam wrażenie, że natrafiamy tu na jeden z symptomów naszej blednicy literackiej, polegającej na zbyt łatwym robieniu „klasy” – i przesadnej trosce o jej efekt zewnętrzny.

„Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 42 (18 października), s. 794.

Zob. W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 209–211 [poz. 114]; W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 217–220 [poz. 115]. Zob. też odpowiedź Witolda Gombrowicza: *Łańcuch nietaktów*, „Studio” 1936, nr 8 (listopad), s. 274–280 [poz. 117]; A. Pleśniewicz, *Spór o doktorową. Rozwichrzone problemy dyskusji literackiej*, „Kurier Poranny” 1936, nr 329 (26 listopada), s. 8 [poz. 118].

# Witold Gombrowicz

## *Łańcuch nietaktów*

Czytelnicy znają przebieg małego, lecz prawdziwego dramatu, jaki zdarzył się pomiędzy nimi a Brunonem Schulzem i mną w ostatnim numerze „Studio”. Ponieważ ja wywołałem dramacik, mnie przystoi wygłosić jego morał.

Sens sprowokowanego przeze mnie eksperymentu w najprostszym ujęciu przedstawia się, jak następuje. Zazwyczaj literat opracowuje jedną tylko dziedzinę wyrazu. I tak często się zdarza, że pisarz zupełnie pewny siebie w sferze np. czysto artystycznej, zawodzi i kompromituje się nieprzyjemnie, gdy przyjdzie mu zabrać głos w delikatnych kwestiach prywatnych. Zdaje się nam, że to inny człowiek. Naraz odkrywamy w nim nieumiejętność, której nigdy byśmy się nie domyślali, gdyby życie nie wytrąciło go z normy. Owóż ten tylko osiąga realną osobistą korzyść z opanowania słowa, kto potrafi władać nim z równą pewnością w każdym zakresie i każdą cząstkę ducha swojego zdoła przerzucić na zewnątrz. W przeciwnym wypadku literat będzie może tworzył wcale dobre poematy, ale w swej fragmentarycznej sztuce pozostanie bezbronny wobec pełnej rzeczywistości życiowej. Od dłuższego czasu intrygowało mnie, czy mój przyjaciel Bruno Schulz, sprawnie działający piórem na wyżynach czystego arcyzmu, potrafi dać sobie radę na innym odcinku. Postanowiłem zabawić się w życie z Brunonem – napisałem do niego list otwarty, świadomie nietaktowny, w którym donosiłem, że nazwano go wariatem i pozerem – i wyzwałem, by publicznie wybrnął z sytuacji.

Schulzowi przytrafiło się to, co mogłoby się przytrafić w takim przypadku najlepszym nawet, ale niepełnym, niecałkowitym pisarzom. W obliczu nietaktu stracił się; a stracił się dlatego, że mój list pomimo niewinnych pozorów miał jedną cechę niebezpieczną – był bardzo osobisty. Nie był zaproszeniem do obiektywnej, filozoficznej dyskusji, w której człowiek kryje się za problematem, ale domagał się załatwienia, że tak się wyrażę, za pomocą własnej osoby. Szlachetny i czysty, lecz niepraktyczny poeta wpadł. Przede wszystkim tchórzliwie uciekł przed moją doktorową, maskując odwrót grandilokwencją. Po wtóre w drugiej części swojej odpowiedzi wystąpił z żartobliwie patetyczną odezwą, która postawiła mnie w położeniu nadzwyczaj trudnym.

Przeczytawszy to pismo, ucieszyłem się. – Teraz – pomyślałem – pokażę, jak się wychodzi bez szwanku z zupełnie już autentycznej i niesfingowanej opresji.

Atoli rzecz była trudniejsza, niż mi się zdawało. Z kolei ja wpadłem. Odpowiedź moja, która miała być lekka, humorystyczna i bagatelizująca, okazała się w kontekście z listem Schulza ciężkawa i niedostateczna. Humor zawiódł. Stąd – wrażenie pewnego niedociągnięcia, do którego przyznaję się z „rozbrajającą naiwnością”. Czy z tego wynika, że Schulz i ja jesteśmy snobami?

Tak twierdzi p. J. E. Skiwski w „Tygodniku Ilustrowanym”. Powiada, że korespondencja nasza jest klasycznym preparatem snobizmu literackiego, że „umieszczając się na punktach szczytowych, z których mówi się już tylko o rzeczach ostatecznych”, uczyniliśmy ze swych przygód intelektualnych przedmiot kultu i popisu, że taka „personalna eschatologia” jest przedwczesna, a co za tym idzie – nietaktowna.

Czy jednak pan Skiwski uważa, że literat nie ma prawa do nietaktu – o ile nietakt jest świadomy i służyć ma doprowadzeniu pod pióro nowych treści? Czy twórczość literacka nie polega między innymi na przerabianiu nietaktownego na taktowne i niesmacznego na smaczne? Czy zatem miejsce literata nie jest na pograniczu nietaktu? Ale dla pana Skiwskiego piszący powinien zamknąć się w sobie i póty doskonalić się i przetwarzać, póki wreszcie nie wystąpi z gotowym wynikiem przetworzeń – nie przyznaje on pisarzowi prawa kształtowania się na piśmie w żywym, realnym i bezpośrednim kontakcie z ludźmi, chce, żeby literat naprzód sam się zrobił. Tylko kompletnie zrobiona i powszechnie uznana postać literacka ma według niego prawo spowiadać się ze swych prywatnych przeżyć. Dla niego literatura jest magazynem gotowych wyrobów. Jest to koncepcja – bardzo słuszna i prawdopodobnie równie słuszna jak ta, wedle której żywa i zgodna z życiem literatura jest dziedziną także wyrobów niegotowych i która uznaje, że obok pracy samotniczej może istnieć również żywa w s p ó ł p r a c a pomiędzy zorientowanym w swoich brakach autorem a krytycznym czytelnikiem, że czytelnik może uczyć się właściwej formy na błędach pisarza, że autorowi wolno narazić się na ryzyko napisania złego utworu, zabłąkania się na teren nieopanywany, po to, aby ten nowy stosunek, nowy układ pomiędzy nim a czytelnikiem pobudził płodne dla obu stron emocje. Bo jeśli mam doskonalić się w swoim pokoju, aby następnie pisać doskonałe dzieła, to już te dzieła mnie osobiście nie są wcale potrzebne – już i bez nich się udoskonaliłem. Nie zamierzam wdawać się w teoretyczne spory z panem Skiwskim, stwierdzam tylko, że dopatrzył się istoty mojego eksperymentu tam, gdzie jej wcale nie było, mianowicie rozgrywkę wobec czytelnika wziął za literacką i abstrakcyjną dysputę.

Nie przeczę, że przy tej sposobności zostały wyrażone pewne myśli natury ogólnej. Lecz p. Skiwski nie atakuje tych myśli, odmawia nam po prostu prawa do myślenia publicznego na pewne tematy. Ustanawia hierarchię tematów i hierarchię osób. Uważa, że są sprawy, które może rozważać tylko Gide i Mauriac, zapomina wszakże, że wówczas panu Skiwskiemu przede wszystkim nie byłoby wolno rozważać Gide’a i Mauriaca. Nie jestże dziwny taki pogląd w ustach człowieka, który nic innego nie robi, tylko w krótkich i z konieczności pobieżnych



artykułach porusza problematy, do których – wyrażając się jego terminologią – nie dorósł, i ocenia ludzi, którzy przerastają go o całe niebo? Któż tu się umieszcza na punkcie szczytowym? Kto zajmuje najwygodniejsze stanowisko? Przyjmując chociażby na chwilę tę formalistyczną i sztywną hierarchię, p. Skiwski sam się kładzie, życie bowiem nie znosi szkołarstwa.

A dalej zarzuca, że potrafię „do wyżyn problemu wysubtelnić i wyśrubować osobiste niedogodności, z którymi pora się każdy pisarz”. Zaiste, jeżeli nie wolno pisać o sprawach ogólnych ani też nie należy czynić problemu z własnych niedogodności, niewiele pozostaje do zrobienia. Czyżby sądził, że osobiste niedogodności, a zwłaszcza takie, z którymi każdy się pora, nie są problematem? (Każdy – bo trudności pisania właściwie pojęte są także trudnościami zwykłego mówienia). Jestem najzupełniej odmiennej opinii. Według mnie ja sam jestem jedynym tematem, do którego upoważniła mnie natura, tylko osobiste niedogodności mam prawo poruszać, a wielkie problemy o tyle tylko są mi dozwolone, o ile stanowią moją prywatną niewygodę. I uważałbym za bardzo wskazane, by pisarze zwłaszcza młodzi i jeszcze nie tak „wykończeni” zerwali z nonsensem wstydliwego milczenia o sobie – gdyż dzieła ich, nie będąc arcydziełami, mogą nie być rzeczywiście w sztuce, oni sami zaś pośród swych niedogodności na pewno są rzeczywiści, żywi, ciekawi i pouczający nawet w wadach i nieuniknionych poślizgnięciach. Niestety jak dotąd poczytuje się za dowód zarozumiałości pisanie o sobie i w tej drażliwej materii wytworzył się obyczaj bardzo płytki i formalistyczny. – Ach, są rzeczy ważniejsze ode mnie, nie jestem pępkiem świata, nie chcę nudzić nikogo moją skromną osobą etc., etc. Ale czyż „personalna eschatologia” nie jest przejawem właśnie – społecznego instynktu, czy nie jest hołdem złożonym przez jednostkę społeczeństwu? I czy nie jest to najprostsza i najrzetelniejsza droga do uspołecznienia jednostki?

Lecz u nas nikt nie jest zwykłą piszącą jednostką, każdy musi być zaraz „literatem”, „artystą”, „twórcą”, kandydatem na Gide’a i aspirantem do „wielkości”. Chmura brzemienne śmiesznością „kariery pisarskiej” zawisa nad każdym, kto z tych czy innych przyczyn ogłosi choćby jedną książkę. Zwłaszcza Schulz, który dopiero po czterdziestce zaczął pisać, pali się do kariery! Kapitałnym argumentem p. Skiwskiego jest, iż naśladowaliśmy wielkich pisarzy i przybierali pozy, że to była nieświadoma czy też półświadoma mistyfikacja. P. Skiwski zapomniał, albo może nie wie, że element bardzo świadomej mistyfikacji jest nam obu wspólny i jak najdobitniej zaznacza się w utworach Schulza, a wszystko, co ja dotychczas napisałem, było właściwie tylko mistyfikacją i parodią. Kiedy mistyfikacja może być moralna, jakiej korekty wewnętrznej wymaga, aby nie wyrodziła się w tandetę, jakie są jej pluse i minusy – nad tym można by się rozwódzić długo i szeroko. Dla mnie pewna wykrętność formy nie tylko na piśmie, lecz i w mowie wynika z poczucia, że żadna forma nie jest równoważna mej rzeczywistości; stąd, nie będąc nigdy zupełnie prawdziwy, wolę podkreślić dysproporcję, niż pokryć je wypracowaną i bardziej jeszcze kłamliwą prostotą. Prócz tego mistyfikacja jest

czymś w rodzaju psychicznej protezy, umożliwiającej większą swobodę ruchów – co niekoniecznie musi być niedobre. Lecz może p. Skiwski zabroni mi tak filozoficznej racji, ponieważ nie jestem Gidēem. Wobec tego powiem, że aczkolwiek nic nie wolno, wolno przecież w miesięczniku literackim przeznaczonym dla inteligencji posłużyć się bardziej skomplikowanym i subtelnym chwytem, nie narażając się na zbyt prymitywne osądy. Insynuować nam najgłupszy snobizm, samouwielbienie i upajanie się na kredyt wielkością jest – daruje p. Skiwski – dzieciństwem. Nie trzeba być Mauriakim, aby się nie zmieścić w podobnie schematycznym i symplistycznym ujęciu. Uczeń z gimnazjum czułby się w tym nieswojo. Mogę to sobie wytłumaczyć tylko łatwością insynuacji – istotnie dużo łatwiej zainsynuować bliźniemu coś w gorszym gatunku niż w lepszym. I mam wrażenie, że natrafiamy tu na jeden z symptomów chronicznej blednicy naszej krytyki – zbyt skorej do robienia „klasy” cudzym kosztem.

Formalistyka jest śmiertelnym wrogiem formy. Jeżeli każda śmielsza próba będzie gaszona formalistyczną szykaną, nikt z ludzi nigdy nie osiągnie formy i każde nasze słowo będzie ni przypiął, ni przyłatał, jak gruszką na wierzbie. Artykuł niniejszy piszę we własnym imieniu. Schulz, być może, jest innego zdania. Nie wiem, jakiego zdania jest Schulz, ale wiem z pewnością, że i jego zdanie nie pomieści się w wywodzie p. Skiwskiego. Bo też nie można wszystkim zalecać arbitralnie tej samej „higieny duchowej” – jednym pastylki „Cyprys” szkodzą, a innym właśnie wychodzą na zdrowie.

„Studio” 1936, nr 8 (listopad), s. 274–280.

Zob. W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 209–211 [poz. 114]; W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 217–220 [poz. 115]. Zob. też J.E. Skiwski, *Łańcuch szczęścia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 42 (18 października), s. 794 [poz. 116]; A. Pleśniewicz, *Spór o doktorowq. Rozwiczrzone problematy dyskusji literackiej*, „Kurier Poranny” 1936, nr 329 (26 listopada), s. 8 [poz. 118].

# Andrzej Pleśniewicz

## *Spór o doktorową. Rozwichrzona problematyka dyskusji literackiej*

Przyszłego badacza naszego życia kulturalnego zadziwi nieomal już zupełny brak dyskusyj literackich. Jakże często nawet zagadnienia palące i sporne nie napotykają ani oporu, ani aplauzu! W obojętności ogólnej cichną bez echa, toną bez kręgów, jak kamień w bagnie. Osamotniony zaś dyskutant tkwi nadal samotnie w niezgrabnej pozycji obronnej. Wreszcie sprawę swoją porzuci, zniechęci się i da pokój – choć czasem walczyć jest o co!

GORZEJ dzieje się wtedy, gdy dyskusja przeradza się w łańcuch nieporozumień! Tu przeciwnicy przypisują sobie wzajemnie brzydkie uczucia lub niskie pobudki, a problemat podjęty początkowo wymyka się daleko, jak piłka z kłębowiska walczących o nią dalej graczy.

Tak działo się niedawno. W siódmym numerze miesięcznika literackiego „Studio” ukazał się ciekawy tryptyk epistolarny. Rozpoczął go Witold Gombrowicz listem otwartym do Bruno Schulza, z kolei następowała odpowiedź B. Schulza Witoldowi Gombrowiczowi, który na pismo Schulza ponownie replikował. Czytając listy powyższe, J.E. Skiwski w artykule *Łańcuch szczęścia* („Tygodnik Ilustrowany”) rozdarł szaty nad podobną „pretensjonalnością publicznych zwierzeń”, oskarżając korespondentów, że swoje „przygody intelektualne uczynili przedmiotem popisu i kultu”, co świadczy o snobizmie, będącym – jak wiadomo – brzydką cechą nowoczesnych pisarzy!

Skoro *Łańcuch szczęścia* przeistoczył się w dłoniach Skiwskiego w komedię pomyłek, zabrał ponownie głos Gombrowicz, w 8, listopadowym numerze „Studia”. A jednak zwycięstwo nie jest dotąd po jego stronie!

Nie od problemu bowiem rozpoczęła się dyskusja, lecz od zmyślnego czy prawdziwego faktu. Oto Gombrowicz spotkał przypadkowo w tramwaju żonę pewnego doktora. „Bruno Schulz – powiedziała – to albo chory zboczeniec, albo pozer; lecz najpewniej pozer. On tylko udaje tak. Powiedziała – i wysiadła – bo właśnie tramwaj przystanął przy Wilczej”.

Cóż teraz począć? Gombrowicz postanowił niezwłocznie ujemny sąd doktorowej komunikować autorowi *Sklepów cynamonowych*. Na płaszczyźnie towa-

rzyskiej komunikowanie komuś ujemnej opinii bliźnich, bez upoważnienia i potrzeby, bywa najczęściej nietaktem, plotkarstwem...

Ale stokroć ciekawszy jest literacki sens tego faktu. Przecież Doktorowa z Wilczej nie zna osobiście Bruno Schulza, czytała tylko *Sklepy cynamonowe*. Zna pisarza, nie zna człowieka! Cóż więc począć, gdy wysiłek pisarski tego autora wydał się jej świadectwem wariacji lub dowodem pozy?

Przypuśćmy, że doktorowa nie zna się na literaturze. Ale sztuka pisarska jest zawsze pewną relacją pomiędzy twórcą a czytelnikiem. Widzimy, jak niektóre gatunki sztuki zyskują sobie czytelników od razu. Inne natomiast muszą ich sobie dopiero tworzyć – gdyż same tworzą dopiero tę skalę wartości, która stanowić może jedynie słuszne kryterium ich oceny. Dzieła podobne pozostaną zawsze dziedzictwem duchowym nielicznej garstki. Triumfują z wolna, lecz ten triumf dopiero bywa istotny i trwały.

Wszelako dzieło, które nie zdoła w nikim wzbudzić psychicznego rezonansu, jest chybione – bo na zawsze pozostanie nieme! Nie znamy przyszłości. Któż może czuć się spokojnie niezrozumianym?

Zdaje się, że pisarz powinien wytrwale dążyć do osiągnięcia najwyższych w kręgu swego działania wartości artystycznych i – nie troszczyć się o resztę!

Ustosunkowanie się literackie do przypadku przykrew doktorowej polega zatem na odpowiedniej reakcji wewnętrznej pisarza wobec sądu niekompetentnych czytelników.

Przypuśćmy, że reakcja ta winna być wyrażona w formie literackiego eseju. Gombrowicz natomiast wystąpił z listem otwartym. O co innego jeszcze mu chodzi!

Przecież obok błahego towarzyskiego sensu (plotki, plotki), obok wcale istotnego zagadnienia literackiego sprawa ma jeszcze swój trzeci, życiowy lub jeśli kto woli – filozoficzny sens.

Osoba z towarzystwa chce być chwalona i znana. Pisarz wypowiada się, więc gardzi niechęcią albo jedna sobie niechętnych słuchaczy. Ale pisarz jest człowiekiem, jako taki nie powinien nigdy być śmieszny! Śmieszny będzie, jeżeli wygarnie z armaty do wróbli. Śmieszny jest, gdy w balowej tualecie zasiądzie do tłuczenia kamieni. Bo śmieszna jest reakcja niedostosowana do podniety czy pretensjonalna, odświętna poza wobec prozaicznego zajęcia. A podobnych śmieszności uniknąć zdoła jedynie ten, kto „schwytany za łydkę, nie traci głowy”. To jest dopiero ideałem Gombrowicza. Inni za łatwo i za tanio odbędą proces uwznioślenia!

Na „*casus* Doktorowej” Bruno Schulz reagował w sposób zdaniem Gombrowicza niedostateczny, niepełny. Umknął przed personalną formą ataku, przenosząc go w regiony, w „których człowiek kryje się za problematem”. W formie żartobliwie patetycznej wypowiedział swe *credo* artysty. W moim przekonaniu była to reakcja taktycznie słuszna i jedynie właściwa. Gombrowicz natomiast doszedł do wniosku, że „Schulzowi przytrafiło się to, co mogłoby się

przytrafić w takim przypadku najlepszym nawet, ale niepełnym, niecałkowitym pisarzom”.

Gombrowicz wychodził bowiem z założenia, że „Zazwyczaj literat opracowuje jedną tylko dziedzinę wyrazu. I tak często się zdarza, że pisarz zupełnie pewny siebie w sferze np. czysto artystycznej, zawodzi i kompromituje się nieprzyjemnie, gdy przyjdzie mu zabrać głos w delikatnych kwestiach prywatnych. Owóż ten tylko osiąga realną osobistą korzyść z opanowania słowa, kto potrafi władać nim z równą pewnością w każdym zakresie i każdą cząstką ducha swojego zdoła przerzucić na zewnątrz. W przeciwnym wypadku literat będzie tworzył wcale dobre poematy, ale w swej fragmentarycznej sztuce pozostanie bezbronny wobec pełnej rzeczywistości życiowej”.

W przytoczonym wyżej wywodzie trudno nie dostrzec konfuzji. Przedewszystkim wynika ona z poplątania zakresów pojęciowych pomiędzy „sferą czysto artystyczną”, tzn. literaturą, a „delikatnymi kwestiami prywatnymi”, to znaczy, mówiąc z grubsza, życiem. Orientujemy się już, że dla Gombrowicza słowo „literatura” jest pojęciem błahym i brzydkim. Gombrowicz nie jest tu odosobniony, gdyż podobne znaczenie ujemne – zdaje się od czasów słynnego wiersza Verlaine’a – przywarło już do tego terminu.

W kompozycji malarskiej „literaturą” nazwiemy efekty osiągnięte treścią obrazu, budzącą uczuciowe ustosunkowanie się widza, czyli tzw. anegdotę. Literaturą w kompozycji muzycznej są efekty dźwiękowe transportowane prosto z życia. Przykładem będzie tu tak często, niestety, grywany *Jarmark perski*. W tym znaczeniu „literatura” staje się zaprzeczeniem istotnych i szczerych walorów artystycznych, przyrodzonych danej dziedzinie twórczości.

Zawsze warto poświęcić uwagę istotnemu znaczeniu czy uczuciowemu zabarwieniu terminów. Tym bardziej że Gombrowicz, słusznie lękając się „szkołarstwa”, często wpada w trywializację terminów. Złoty środek jest tu zawsze najlepszy!

Oczywistość, że subtelność („literatura”) jest często bezbronna wobec brutalności życia. Przecież jednak swej racji istnienia nie traci!

Dobrze walczący floretem nie jest obowiązany do mistrzostwa w walce maczugą lub młotem. Często im lepszym jest szermierz, tym gorzej miota ciężary!

Dlaczego więc „pisarz pełny” ma „rozgrywać się z ludźmi na każdym poziomie i w każdym możliwym przypadku”? Czy nie wystarczą mu walki na własnym, to jest najwyższym poziomie?

Przypuśćmy, że te wszechstronne walki przyniosą jednak „realną osobistą korzyść z opanowania słowa”. Cóż to znaczy?

Cóż artysta kształtuje tym „opanowaniem słowa”? Czy twórczość kieruje życiem – czy życie twórczością? Świetna monografia Gundolfa o Goethem jest wzorem arcsubtelnych podobnych rozstrząsań. Jakże często przeżycia utrwalone w dziele są odmienne od przeżywanego istotnie przez autora. Wkraczamy tu bowiem w Danteską *selva oscura* najzawilszych problemów humanistyki.

Najwyższą instancją sporu o doktorową jest dążenie do jednolitości wewnętrznej. Któż jej nie pragnie? Lecz czy tak osiągnąć ją można? Przypuśćmy, że w życiu pisarz zachowuje się w sposób sprzeczny z kulturą wewnętrzną czy rozważą, której dał wyraz w swym dziele.

Autobiografia Wellsa podkreśla snobizm Conrada, uderzający jego angielskich kolegów pióra. Przypuśćmy, że złośliwe spostrzeżenie odpowiada prawdzie i Conrad w istocie był snobem. Czyż obserwacja podobna, nawet ponad wątpliwość stwierdzona, przybliży nam piękno *Zwierciadła morza*, ułatwi rozumienie tragicznego dylematu *Lorda Jima*? Z pewnością nie! Kogóż więc dzisiaj snobizm Conrada obchodzić może? Przecież jedyną analogią stosunków towarzyskich i literackich jest ich fakultatywny charakter. Nudzi mnie książka – przestanę czytać. Męczy mnie człowiek – unikam go!

A Nietzsche podziwiał Schopenhauera właśnie dlatego, że starczyło mu siły, aby żyjąc sprzecznie ze swoimi ideałami, nie wyrzec się ich nigdy. Jest to oczywiście wypadek krańcowy i paradoksalny – wszelako o tym, że Schopenhauer „niepełnym, niecałkowitym był pisarzem”, nie świadczy...

Ocaleniem pisarza jest tedy w przekonaniu Gombrowicza pisanie tylko o sobie, inaczej mówiąc, subiektywizm. Bo pisarze są zazwyczaj nieżywi, niereczywiści w swej sztuce – a przecież rzeczywiście żyją!

Tylko że stąd nic nie wynika, prócz truizmu! Weźmy przykład najprostszy: *Treny* Kochanowskiego. Ojciec płacze tu jako poeta, łkaniem wszystkich ojców, zdolnych tyle co on odczuć: niechże ból jego zapomną, niech każdy człowiek myśli jedynie nie o sobie! A zatem najbardziej indywidualny liryzm ma jeszcze wyraz obiektywny. Oczywiście pisarz musi operować w swym dziele materiałem swego ludzkiego doświadczenia, lecz im bardziej jest twórczy, tym bardziej te doznania pierwotne przemieni, przetrawi sztuką – zobiektywizuje! I póki nie dojdzie do podobnego spojenia życiowego materiału z artystycznym chwytem – póty nie powstanie dzieło literackie!

Tak dochodzimy do kresu rozlicznych zagadnień dyskusji. Są to sprawy, które rozważać i przemyśleć warto! Materiałem poznawczym mogą tu być także „publiczne zwierzenia” tych, którzy sami piszą.

„Kurier Poranny” 1936, nr 329 (26 listopada), s. 8.

Zob. W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 209–211 [poz. 114]; W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 217–220 [poz. 115].

Zob. też J. E. Skiński, *Łańcuch szczęścia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 42 (18 października), s. 794 [poz. 116];

W. Gombrowicz, *Łańcuch nietaktów*, „Studio” 1936, nr 8 (listopad), s. 274–280 [poz. 117].

# **Alfred Łaszowski**

## **[„Ulica Wszystkich Świętych”**

### **Kazimierza Truchanowskiego]**

Wraz z manią reportażu przyszedł renesans literatury apokaliptycznej. Obserwujemy uporczywe szantażowanie dziwnością istnienia. Pisarze eksploatują sferę doznań przestraszoną w nas od czasu dzieciństwa. Sięganie do wspomnień Biblii i baśni dało już rezultat, fantazja nasza żyje pod terrorem czarodziejów i kuglarzy. Tych drugich jest niestety więcej. Zamknęli kosmos w panoptikum. Fala standaryzowanego mistycyzmu idzie przez literaturę. Dojenie rzeczy ostatecznych stało się nakazem dnia. Misteria powieściowe mają znowu charakter magiczny. Dionizos zwycięża w nich Chrystusa. Dzień powszedni nabrał cech obrzędu, zaczęto w nim szukać objawień. Żywioł wyzwała się w sąsiedztwie świętyń, ciąży do źródeł kultu, wraca tam, skąd danym mu było wniknąć, religia dostarcza akcesoriów.

Po wojnie metafizyka zstąpiła do podziemi, pulsowała pod spodem wydarzeń. Teraz nastąpił wybuch wieczności. Niewyżyte rezerwy Młodej Polski dochodzą do głosu. Trudno tu mówić o zależnościach bezpośrednich, a jednak faktem jest, że obecnie lansowany „gatunek” uczucia metafizycznego wynika z tradycji młodopolskich. Osiągnęliśmy już pewien standard wrażliwości. Struktura owych doznań jest znana, mamy do czynienia ze schematem. Czytelnik umie się już tak nastawiać i patrzeć, wykształcono w nim odpowiednią dyspozycję psychiczną. Wczesna twórczość Grabińskiego, książki autorów takich jak Choromański, Witkiewicz, Zegadłowicz, Schulz, mimo ogromnych różnic, złożyły się na jeden typ przeżycia. Do tej samej „grupy” zaliczyć trzeba również Ewę Szelburg.

Bogactwo aspektów nie powinno przesłaniać nam istoty rzeczy. Jeżeli ci pisarze nie wykrzesają z siebie nowych jakości doznania, czeka ich tragiczne poprzestanie na dawnych możliwościach. Tu każdy sukces graniczy o miedzę z upadkiem. Wystarczy spojrzeć we wklęsłe zwierciadło epigonów. Wysłuchać zgiełku papug, co brzmi jak memento. Naśladowcy poznali ten mechanizm odczuwania i robią tysiące odbitek. Wulgaryzacja nastrojów „kosmicznych” budzi już nudę i przesyt. Na terenie liryki winę ponoszą zwłaszcza Bąk, Sebyła i Piechal, czołowa trójca epigonów spóźnionych o lat sto lub więcej. Upadek ściele drogę

grotesce i karykaturze. Książka Truchanowskiego przyszła w ostatnim momencie. Jest dzwonem na trwogę. Dowodzi, że ów rodzaj przekwita i poprzestaje na gotowych środkach wyrazu. Zdobycze na tym polu są podobne do rekordów sportowych, posuwają sprawę o milimetr dalej ku „dziwności”, by okupić swą rację istnienia.

W epoce przełomu biblijny egzotyzm oznacza ucieczkę od świata. Zamiast szukać w kataklizmie współczesnym cech odrębnych, nadajemy mu pozory apokaliptyczne. Stare nałogi odczuwania fałszują profil zdarzeń. Nakazem twórczym staje się odnowienie całego aparatu doznań. Dość długo już patrzyliśmy na świat oczami wszystkich świętych. Trzeba spróbować własnych narzędzi poznania, odesłać kosmos do diabła.

Reportaż udoskonalił metody inwentaryzacji. Sporządzono w nim katalog zjawisk i tu najpełniej wyraził się policyjny stosunek do faktów: schwycić „na gorącym uczynku”, zapisać. Protokoły literackie wyrosły z ducha biurokracji, gdzie rzecz wciągnięta w rejestr uchodzi za rzecz załatwioną. Zrozumieliśmy klęskę reportażu, który niczego nie odkrywa, należy bowiem do rzędu „literatury” stwierdzającej, wszystko chce przygwoździć nazwą. Brak mu istotnych znamion sztuki, żeruje na głodzie informacji, donosi o istnieniu czegoś, jego rewelacje stoją na poziomie kroniki wypadków. Reportaż cytuje sprawy, przytacza je, „odwala” żywcem. Jest w nim jakaś kompromitująca dosłowność widzenia i jest także naiwny realizm. Tu dokonana się degeneracja tendencji naturalistycznych. Obecnie albo opisujemy rzeczywistość, albo nadajemy jej charakter biblijny. Ale dobra literatura nie mieści się w ramach tych rozróżnień, wybiega poza nie. Daleki jestem od programowego zwalczania metafizyki w pisarstwie, cenię ją, gdy przenika świat zdarzeń jak więź nienazwana. Ale musi jednak być czynnikiem dyskretnie zakonspirowanym, tętnić na dnie każdej aluzji, spinać utwór kłamrą.

Teraz jest moda na bezwstydnie obnażone „sedno”, przeżywamy inwazję kosmicznego ekshibicjonizmu. Ta publiczna wyprzedaż starzyzny kończy się obecnie. Może najbliższe lata wydobędą element syntezy. Nowa rzeczywistość położy kres standaryzowanej dziwności istnienia. Przytłumi ją, poskromi i ujrzy perspektywę idącą w głąb zjawisk.



pozycja 120.

## *Z sali odczytowej*

Staraniem koła rodzicielskiego przy pryw. gimn. im. prof. Leona Sternbacha w Drohobyczu odbędzie się w roku bieżącym, podobnie jak w r. ub., cykl wykładów publicznych. Wykłady wygłoszą: prof. dr Jakub Willer „o języku Żydów w Polsce przedrozbiorowej”, Feliks Lachowicz „o zabytkach Drohobycza” (z przeżyciami), prof. Bruno Schulz: „o E.M. Lilienie i Leopoldzie Gottliebie”, prof. mgr Sommer „o sabatalizmie w świetle ostatnich badań”, inż. Izak Stifel „o geologii Zagłębia Naftowego”, adw. dr Zygmunt Barchasz „o rozwoju Borysławia jako ośrodka przemysłu naftowego”, prof. Henryk Kanfer „o początkach emancypacji politycznej Żydów”. Pierwszy referat prof. Willera odbędzie się w niedzielę 6 bm. w auli zakładu.

„Chwila” (wydanie wieczorne) 1936, nr 700 (7 grudnia), s. 10 (dział: „Kronika zagłębia naftowego”).

# Jerzy Andrzejewski

## *Dwa debiuty powieściowe*

### *(fragment)*

[...]

Debiutowi Kazimierza Truchanowskiego towarzyszą wyjątkowo niefortunne okoliczności. Jeszcze przed kilku miesiącami, gdy ukazał się w jednym z miesięczników fragment *Ulicy Wszystkich Świętych*, autor spotkał się z zarzutem, że proza jego odznacza się wyraźnym podobieństwem do twórczości Brunona Schulza. Ukazanie się książki Truchanowskiego opinię tę niestety tylko potwierdziło. Rzeczywiście w stosunku do *Sklepów cynamonowych* Schulza *Ulica Wszystkich Świętych* jest zjawiskiem wtórnym i rozpatrywana na płaszczyźnie obiektywnych wartości literackich wybitnie epigońska.

W tych warunkach kwalifikacja artystyczna powieści Truchanowskiego nie nastroczałaby większych trudności, gdyby młody autor, broniąc się przed zarzutem naśladownictwa, nie dowiódł w sposób raczej przekonujący, iż książka jego powstała, kiedy jeszcze prozy Schulza nie znał. „Wszystko, co napisałem w *Ulicy Wszystkich Świętych* – wyznaje Truchanowski – jest prawdą mego wewnętrznego świata, tak czuję, tak mogę się wypowiedzieć, ten rodzaj twórczości najbardziej mi odpowiada” („Studio”, nr 5–6).

I tu sprawa komplikuje się w dość trudny i przykry sposób, bo przecież oprócz epigońskiego dzieła jest jeszcze autor, którego, gdy przyjmiemy, że pisał samodzielnie, trudno zbyć jako epigona. Takie uproszczenie byłoby naprawdę dotkliwą krzywdą dla Truchanowskiego. Tym bardziej że jego książka nie wydaje się ani przypadkowa, ani zbyt łatwiznami.

Mnie osobiście ten rodzaj twórczości zupełnie nie odpowiada. Jest mi obcy. Nie umiem się rozsmakować w jego irracjonalnym widzeniu rzeczywistości, które płynie z lęku samego autora przed życiem („Rzeczywistość mnie przeraża... Uciekam przed rzeczywistością”, „Studio”, jw.). Bogactwo skojarzeń, ekscentryczność obramowania i pomysłów sytuacyjnych, cały ten męczący, koszmarny chwila kształt nieprzerwanego alogicznego snu spływa po mnie bez większego wrażenia. Gdybym jednak odstąpił od tego zupełnie subiektywnego stanowiska i przyjął literackie kryteria Truchanowskiego, musiałbym przyznać, że ich reali-

zacja w *Ulicy Wszystkich Świętych* rzuca interesujące światło na osobowość autora. Truchanowski jest konsekwentny w swoim widzeniu rzeczywistości, umie stwarzać taki nastrój, jaki jest mu potrzebny, pisze przy tym prozą może cokolwiek niedbałą, lecz sugestywną. Książka Truchanowskiego jest właściwie s p o w i e d z i ą w y o b r a ż n i, wyobraźni bardzo bujnej, wrażliwej, opanowanej licznymi obrazowymi obsesjami i chętnie ulegającej, ba! pielęgnowanej nawet własne schozrzenia. Ten swoisty, z niewątpliwym talentem podany ekshibicjonizm literacki będzie chyba odczuty całkowicie tylko przez tych, których wyobraźnia i sposób odczuwania rzeczywistości obracać się będą w tych samych fantastycznych regionach, co *Ulica Wszystkich Świętych* i jej dziwaczni bohaterowie.

Tyle o autorze, bo z samą książką inna jest sprawa. Tu mamy fakt, którego niepodobna przekreślić: *Ulica Wszystkich Świętych* przypomina jako gatunek literacki *Sklepy cynamonowe*, a ponieważ te ukazały się o wiele wcześniej – książka Truchanowskiego pozostaje w literaturze tylko echem. Nic się na to nie poradzi. Samodzielny odkrywca Ameryki nie zostanie już nigdy Kolumbem.

Ale ponieważ trudno przypuścić, aby rozwój dwóch tak podobnych obecnie pisarzy, jak Schulz i Truchanowski, podążył tymi samymi szlakami – można spodziewać się, że nadarzy się jeszcze okazja mówienia t y l k o o Truchanowskim. Oby mogło się to stać przy drugiej części *Ulicy*, która ma się wkrótce ukazać pt. *Apteka pod Słońcem*.

„Prosto z Mostu” 1936, nr 52 (13 grudnia), s. 7.

Zob. K. Truchanowski, *Czy naśladownictwo?*, „Studio” 1936, nr 5/6 (sierpień–wrzesień), s. 186–190 [poz. 111].

## Tadeusz Breza

### *Pisarz, którego dręczy sobowtór*

Wokół *Ulicy Wszystkich Świętych* Kazimierza Truchanowskiego, zanim wzięła ona na siebie postać książki, już zawirowało od pewnej zdziwionej podejrzliwości. Fragment prozy Truchanowskiego, zamieszczony w „Studio” (nr 3), zdumiał zbieżnością gatunku i nastroju z głośnym Brunonem Schulzem. Tak! Było to podobieństwo wyraziste, aż prawie że całkowicie swobodne zapożyczenie, niezmierna uległość wpływom ze *Sklepów cynamonowych* czy po prostu pastisz.

W kilku notatkach, omawiających wspomniany numer „Studia”, dano tu i ówdzie wyraz swym spostrzeżeniom. Odpowiedział na nie Truchanowski. Odpowiedział i wątpliwość rozwiął. Wskazał bowiem na fakt, iż jego książka, wtedy już w druku, napisana była od dawna. Powstała więc samoistnie, równoległe do *Sklepów*. Stwierdza to nie tylko oświadczenie autora, lecz i to, że prozę jego znało od lat pewne grono osób, i dalej że fragment jej złożony był w warszawskim radio, z a n i m j e s z c z e w y s z ł a k s i ą ż k a Schulza. Lecz dopiero *Sklepy* ośmieliły Truchanowskiego w jego zabiegach o publikację. Ośmieliły nie jeno autora, ośmieliły także i wydawcę do tej książki tak szczególnej.

Wróćmy do ciekawej sprawy podobieństw między Schulzem a Truchanowskim. *Sklepy* nie urodziły *Ulicy Wszystkich Świętych*. *Ulica* wykluła się z samego Truchanowskiego. Tego dowiódł jej autor bezspornie. Ciekawe byłoby sprawdzić, czy i na ostateczną stylizację jego myśli artystycznej także nie miał wpływu Schulz. Zbieżności bowiem, skoro je rozpatrzyć w szczegółach, są tak zadziwiające, że choć wierzymy (bo wiemy), że świat Truchanowskiego wyrósł w nim z własnej jego twórczej mocy, wydaje nam się znowu trudne do „odmyślenia precz” (jak mówi Witkacy), iż z kolei, przy pracowaniu tekstu, przy korekcie, nie został on zamasyżycie i sownicie pokierowany Schulzem.

Lecz gdzie sięga pokost, gdzie zaś rozpościera się własna substancja – trudno rozsądzić. Mamy tu – na przykład – analogie postaci. Co mówię – analogie! Tożsamości, identyczności osób. Ale osoby owe na pewno istniały w tekście pierwiastkowym. W jego tkance tkwiły, chyba także, nieomal te same przygody, nieomal te same perturbacje żywiołów, w zamyśle i w wyrazie syjamsko bliźniacze.

Weźmy osoby. U Schulza (w *Sklepiach*) są to: matka, ojciec, służąca Adela, ciotka Agata, opowiadanie zaś prowadzone jest w pierwszej osobie przez zupełnie młodego chłopca. Te same postaci odnajdujemy u Truchanowskiego, więc ojca

i matkę, służącą Matyldę i ciotkę Martę. Poustawiane są one we wzajemne stosunki identycznie jak u Schulza, w tożsame wprowadzają się sytuacje. Oto – na przykład – zdanie ze *Sklepów*:

„...twarz zanosila się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu... już w dzikim popłochu uciekał przez wszystkie pokoje, zatraskując za sobą drzwi, by wreszcie w ostatnim paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu...”

U Truchanowskiego zaś:

„...wbiegł do swego pokoju, zarygłował drzwi i, wstrząsany spazmami gwałtownego śmiechu, upadł na łóżko. Długo tak leżał na zmierzwionej pościeli, wstrząsany orgazmem śmiechu, śmiechu, który wywołuje skurcze żołądka aż do wymiotów”

U Schulza mamy „ulicę Krokodyli”. Mówi on o niej:

„Na tym planie, wykonanym w stylu barokowych prospektów, okolica ulicy Krokodyli świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy niezbadane i niepewnej egzystencji”

„Ulicę Wszystkich Świętych” natomiast następująco umieszcza Truchanowski:

„Doszło wkrótce do tego, że na nowych edycjach planów miasta dzielnica ta wcale nie figurowała w remanencie starego grodu, a na planach w tym miejscu była biała plama, bielmo zohydżające cały obraz miasta”

Schulz:

„Osobliwością dzielnicy są dorożki bez woźniców, biegnące samopas po ulicach. Nie jakoby nie było tu dorożkarzy, ale wmieszani w tłum i zajęci tysiącem spraw, nie troszczą się o swe dorożki. W tej dzielnicy pozor i pustego gestu nie przywiązuje się zbytnej wagi do ścisłego celu jazdy i pasażerowie powierzają się tym błędnym pojazdom z lekkomyślnością, która cechuje tu wszystko”

Truchanowski:

„Po rynku i wszystkich ulicach gęśno krążą dorożki. Woźnicy siedzą na wysokich kozłach, są pijani i na wszystko z pobłażliwością kiwają głowami, bo właściwie przytomność jest tu zbyticzna. Czyż nie wszystko jedno, dokąd dorożka się potoczy? Przecież nikt nie podaje adresu, nikt nie żąda bliżej określonego kierunku jazdy. Rozbawione i roześmiane pary bez słowa siadają do pojazdu, który natychmiast rusza i jedzie byle gdzie”

Schulz:

„Wyzywająco ubrane, w długich koronkowych sukniach, przechodzą prostytutki... Idą drapieżnym, posuwistym krokiem i mają w niedobrych, zepsutych twarzach nieznaczną skazę...”

Truchanowski:

„...często spotykało się przedwcześnie rozwinięte panienki z różnymi skazami w oczach i na błędnym twarzach”

Niezmiernie charakterystyczne są te zbieżności wokabularne. Typowe dla Schulza słownictwo skombinowane z wyrazów obcych, cudacznym, rzadkich

i emanujących atmosferę swoistą jawi się i u Truchanowskiego. Zważywszy, iż wyrazy owe nie są przyjęte w współczesnej prozie – ba! wręcz przeciwnie jej tendencjom – trudno nam, odnalazszy je u Truchanowskiego, opanować podejrzliwość. U Schulza roi się od: fantazmatów, imitatywności, fantomów, registratorów, kompendiów, telluryczności, reparatorów, dymensyj, sufficjencyj i tym podobnych słówek. „Analogon” do nich – jak by powiedzieli obydwa – łatwo da się odszukać u Truchanowskiego. Mówi on: „groźna lineatura rysów”, „registratora wnętrza”, „niedołężne amalgame życia”, „uwodzicielskie fantazmaty”, „wysłuchany w respiracji”.

Wreszcie tryby stylistyczne kształtują się wielokrotnie u obu autorów tak samo. Schulz powiada:

„A jednak – a jednak czy mamy zdradzić ostatnią tajemnicę tej dzielnicy, troskliwie ukrywany sekret ulicy Krokodyli?”

Truchanowski, mówiąc o swej „ulicy Świętych”, wtóruje:

„A jednak... czy mam opowiedzieć przedziwną historię związaną z tą dziurą ohydną, z bielmem hańby i upadku na źrenicy miasta?”

I to nie jeno powyżej wybrane pary wyimków można wzajem sobie przyporządkować. Znakomita większość scen, fraz, pomysłów z *Ulicy Wszystkich Świętych* znajdzie swój odpowiednik u Schulza, w *Sklepiech* czy też jego licznych nowelach. Częste u Truchanowskiego ewenementa soporyficzne, wizerunki snu zdają się wprost wywodzić z Schulzowskiego *Sanatorium pod Klepsydrą*, drukowanego w „Wiadomościach Literackich” (kwiecień 1936). Ale po tej porcji zestawień powtórzę raz jeszcze, że z największą ostrożnością mówić tu wolno o zapożyczeniach. *Wiosna*, nowela Schulza ze „Skamandra” – ostatniego, a zatem drukowanego już po ukazaniu się *Ulicy Wszystkich Świętych*, ma niemałe zbieżności z pewnymi fragmentami książki Truchanowskiego. A ponieważ trudno byłoby uwierzyć w możliwość zapożyczeń antycypowanych, w ugryzienie owocu, zanim jeszcze kwiat okwitł, trzeba podziw nasz okiełznać i zgodzić się na koncepcję najbardziej niesamowitą, ale jedyną, która wyrasta z faktów – koncepcję sobowtóra. Oto Truchanowski i Schulz to wzajemni dla siebie sobowtórowie.

\*

Przyznać należy, iż los uczynił, co w jego mocy, aby autora *Ulicy* postawić w sytuacji drastycznej, by go nieznośnie i przykro uwikłać. Stworzył mu los sobowtóra, i co dolegliwsze, wcześniej go wypuścił na arenę pisarstwa. Cóż zatem winien uczynić Truchanowski? Czyż ma zrezygnować z siebie? Chyba tego mu nikt nie radzi. Bo niewątpliwie ukazał nam się w nim talent, talent, który dopiero się budzi, lecz talent rzetelny, żyzny i ciekawy.

Należy, aby Truchanowski pisał dalej. Zgłębiał swój świat i szukał dlań wyrazu, ale choć tu trudno – odmiennego. Wyraz bowiem, którym posłużył się w *Ulicy*, jest już, jeśli tak wolno powiedzieć, zajęty. Na domiar – zajęty z mistrzostwem

znaczniejszym niż to, którym włada Truchanowski. Priorytet w nim należy bezspornie do Schulza. Nie da się temu ani zaprzeczyć, ani nic poradzić. To jakby dwu uczonych dokonało jednego wynalazku, dokonało go niezależnie od siebie i jednocześnie. Schulz odkrycie swe opublikował wcześniej, opracował doskonale, opracował ostatecznie. Nie oskarża to Truchanowskiego. Ale, niestety, on ponosi przykre tego następstwa. Zdaje się, że winien tu chyba z wolna wycofać się ze swego wyrazu, porzucić go, aby poszukać nowej ziemi. Zabdykować, lecz upatrzwszy sobie wprzód połąć mowy odmienną. W przeciwnym razie wiecznie będzie wlec się w ogonie Schulza, którego twarz – jak duch – niewygodnie wyziera z każdego załomu *Ulicy*. Ona wyziera z kart Truchanowskiego, a nie Truchanowski z kart Schulza, ponieważ z tej pary sobowtórów pierwszy pojawił się w druku właśnie Schulz.

Trudniej byłoby mi pisać, nie mając pewności, iż Truchanowski posiada pozycję, ku jakiej może się cofnąć. Pozycję tę zakreślają mu jakości, które go właśnie od Schulza różnią. Nie są one nieważne, nie są one byle jakie. Spróbujmy choćby w bardzo schematyczny sposób na nie wskazać.

Ale wpierv pewne ogólne wyjaśnienie. Świat wspólny tym autorom nie wyrasta z absolutnej fikcji. Znamy go z wielu wersji. Pisząc o Schulzu, szukałem pokrewieństw z Rilkiem, po części z Giraudoux i Blakiem, w pełni z Rousselem, Poem, dziś do tej listy dodam jeszcze – wręcz klasycznego piewę owych krypto-czy metarealności – Franciszka Kafkę. Pisarstwo tych autorów trudno wyłącznie przypisać „chorobliwej fantazji”. Musi ono mieć odpowiednik w ich odczuwaniu, musi wiązać się z jakimś typem wiązań. Opisują oni doznania owe, budując rzeczywistość najniewątплиwiej urojoną, lecz – powtarzamy – u fundamentów urojenia tkwią elementy rzetelne i autentyczne – jakieś doznania.

Cóż to za doznania? Można tu postawić dwie hipotezy. Pierwsza mówi, że jest to zespół pewnych wstępnych, ostrzegawczych lęków, już prawie że w tym momencie, gdy urodzonych, zaraz uznanych przez nasz ustrój za zbyteczne. Na przykład – owe dziwne uczucia, które nas chwytają, gdy wchodzimy w pustą ulicę, gdy zostajemy sami w teatrze opuszczonym, gdy się znajdujemy na strychu. Nie jest to strach, lecz w końcu jakieś przecie doznanie, uległe tuż u progu naszej świadomości i natychmiast przez naszą psychiczną resztę obezwładnione, bo zbędne. Różne takie mikroskopijne alarmiki, które podnosi nasza wrażliwość, są punktem wyjścia owej literatury – nazwijmy ją – nieeuklidesowej. Stąd poczucie – u czytelników o pewnym typie wrażliwości – iż w tej literaturze coś się skrywa, co nie jest jeno z fikcji.

Druga hipoteza szuka wyjaśnienia dla tego gatunku literatury w fazie aż niemowlęstwa. Funduje się ona na fakcie, iż proces, wskutek którego zmysły nasze postrzegają rzeczywistość tak, a nie inaczej, posiada swój długi i trudny rozwój. Wiemy – na przykład, że niewidomi od urodzenia, których udało się dzięki operacji obdarzyć wzrokiem, przez długie tygodnie widzą otoczenie jako masę szarą, płaską, całą jakby zwałoną im tuż na oczy. Dopiero żmudny i skompliko-

wany rozwój ustala ów typ widzenia świata, który już posiadzie charakter dojrzały i ostateczny. W niemowlęctwie proces adaptowania się naszych zmysłów do świata postępuje powoli. Otóż zanim zmysły obiorą sobie ów trwały tryb postrzegania, mnóstwo trybów na przeczekanie, widzeń przechodnich, postrzeżeń tymczasowych – odpada. Czy giną one? Z reguły tak. Ale ma ona swe wyjątki. Istnieją rzadkie jednostki, które gdzieś na uboczu swej świadomości zachowują pewne wsteczne i infantylnie cechy przeszłe. Nie jest to – rzecz prosta – pamięć o nich. Ale nie jest to zarazem całkowite wytarcie tych stref z siebie. Pośród rzadkich jednostek pojawiają się niekiedy twórcy. Ich akt twórczy najczęściej wywiązuje się z owej ubiegłej strefy, tym więcej, iż bywa, że ta strefa infantylna ma dla nich znaczenie niewyłącznie postrzeżeniowe.

Tę czy inną przyjąwszy hipotezę, lub nawet obie, musimy jeszcze dodać, iż może istnieć sto tych na poły ułudnych wersji o świecie. Ta domieszka szczególna, irrealizująca świat, może być wciąż ta sama, ale widzenie świata winno się stawać u każdego z twórców tkniętych tą dziwnością inne. Tak też i jest. Rilke mówi raczej o niepokojach, które budzi rzeczywistość, niż o obrazkach, które wywołuje. Roussel dostrzega jakies zdumiewające mechanizmy w rzeczywistości. Giraudoux widzi w niej paradoksalną strukturę i jeszcze paradoksalniejsze zależności czy symetryczności. Schulz (pisał o tym wybornie St. I. Witkiewicz w „Pionie”) właściwie omija fakty i zdarzenia, by uporczywie ważyć i opisywać gatunki bytu, typy bytu, różne materie istnienia, samą jego intymną dziwność i jakość.

I Truchanowski ma swój obręb całkowicie własny. Niesamowitość zdarzeń urzeka go. Świat wypadków pokrętnych i podejrzanych to jego dziedzina. Winien on się w niej zamknąć.

Pomysłowość w składaniu owych niesamowitości, mnogość metafor pięknych i oryginalnych, nastrój wytrzymały przez cały ciąg książki poręczają talent Truchanowskiego. Ranić go będzie z pewnością to nieustępliwe i ciągle zestawianie z autorem innym, lepiej w jego gatunku skryształizowanym. Bo przecież Truchanowski nie wyczerpuje się przez to porównanie. Jest więc w tym i niesłuszność. Lecz byłoby jeszcze niesłuszniejsze, gdyby Truchanowski z owego faktu wywiódł decyzję porzucenia pisarstwa. Ustąpić Schulzowi nie znaczy ustąpić z literatury. Warto, aby w niej Truchanowski pozostał. I niewątpliwie znajdzie się tam, skoro, tak już świetnie wyszkolony, porzuci zjawisko bliźniacze czy też kształtujące go i w nowej swej książce da własnym treściom i zdolnościom wyraz odmienny. Przegląda on gdzieś tam w *Ulicy*. Należy wydostać go na wierzch, posłużyć się nim i zasłonić.

„Kurier Poranny” 1936, nr 357 (24 grudnia), s. 9–10.

Zob. K. Truchanowski, *Czy naśladownictwo?*, „Studio” 1936, nr 5/6 (sierpień–wrzesień), s. 186–190 [poz. 111]; S. I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34 (24 sierpnia), s. 2–3; nr 35 (31 sierpnia), s. 4–5 [poz. 84].



# Włodzimierz Pietrzak

## Święte szukanie

Asumpt do rozważań, które się tutaj rozwiją, dała korespondencja między panami Witoldem Gombrowiczem a Brunonem Schulzem, udostępniona czytelnikom „Studio” na łamach zeszytu z września. Problematyka, jaka budziła pasję pana Gombrowicza, ku innym się tutaj przechyli płaszczyznom – obojętne pozostaną dla mnie opinie pani doktorowej z ulicy Wilczej, znaczenie ich wyczerpie się na tym, że zostały wypowiedziane. Przypadkiem posłyszawszy nieświatły sąd pochopnej damy – nie zechcę go powtarzać.

Panu Gombrowiczowi przypada zasługa uchylecia zasłony, którą uporczywie i zaciekle przesłaniamy sprawę dość nieprzyjemną. *Casus* pani doktorowej zdradza, iż między kulturą wielkowiejską, między atmosferą psychicznej oranżerii, gdzie rosną kwiaty o kształcie pięknym i niepodobnym do obyczajów nudnego klimatu – a między masą społeczną, jej cierpliwym życiem, kurczowo uczeplonym czterech ścian prowincji i przykrej nędzy bytowania – otwiera się jeśli nie przepaść, to chłodny obszar strefy niczyjej, *no man's landu*. Tym razem idzie o stwierdzenie, że procesy kulturalistyczne przebiegają dziś nie tylko na różnych poziomach, lecz według praw nietożsamyh, według skali różnych faz. W jednym z tych kręgów do najwyższego w hierarchii szczebla pretendują sprawy codzienne – trud świecki i pochyły, splątany z kwestią podatków, mieszkania, reperacji butów. Sprawy wynikające z tak zakreślonych linii przestają istnieć, gdy oddalają się od liturgii dnia zwykłego, gdy gubią się poza cieniem tych pewników, które są sprawdzalne i w które się wierzy przez tradycję, nie przez własny i fanatyczny przymus. Jakże się dziwić, że pani doktorowa z ulicy Wilczej, spotkawszy subtelność literatury, odległą od horyzontu oficyny zakreślonego naiwnym realizmem, choruje na psychiczny katar i odsyła autora do domu obłąkanych? W zbiorowisku ludzi nieczułych na tę subtelność i może równie podobnych w sądzie znalazłaby się pani doktorowa w towarzystwie nie tylko furmanów i mieszczan z prowincjonalnych osad. Jeden z wybitnych publicystów tygodnika „Prosto z Mostu” napisał – nie w dniu 1 kwietnia – iż współczesna poezja polska jest karykaturą, wyjąwszy tylko utwory Bąka i Skuzy. Można raczej sądzić, że Bąk jest wirtuozem, który powtarza echa tradycji, a Skuza – poszukiwaczem dotąd niezaspokojonym. Bąk i Skuza jako arcy mistrze? Podziwianie smaku pana

Wasiutyńskiego nie na wiele się przyda. Kwestii nie zmieni także żadna polemika z panią doktorową. Tacy są tym bardziej uparci, im mniej mają tytułów do wiedzy. Zresztą trzeba tym paniom przyznać prawo do kulturalnego prostactwa. Pani doktorowa nie rozumie utworu literackiego, gdyż nie zdołano w ciągu długich lat wychowania rozszerzyć jej władz umysłowych – wyszła z domu i szkoły pełna ograniczeń. Wybitni ludzie myśli poświęcili czas, aby bronić jej praw – za niezrozumiałość z reguły atakuje się tworzących.

Jak się to dzieje, iż powieść, poezja, muzyka, plastyka, formy myślenia stają się dla znakomitej większości społeczeństwa nieprzetłumaczalne na język do-  
różnego pożytku? Wartości uzyskiwane w trudzie artystycznego tworzenia prze-  
stają być towarem o obiegu społecznym; masa społeczna zużywa ich coraz mniej  
i coraz mniejszym darzy je zainteresowaniem. Społeczeństwo zdobywa się na  
doskonałą obojętność w stosunku do wytworów grupy eksponowanej i nastawionej na tworzenie – wypomnieć włączyć uwagę, jaką poświęca się dziś zbiorom  
wierszy. Grupa odczuwających i chłonnych odbiorców sztuki, odbiorców kultury  
zwięzła się znacznie – zapewne dlatego, iż sztuka poszła w sporej mierze nie tyle  
na służbę idei, ile na służbę polityki. Grupę odbiorców tworzą dzisiaj nieledwie  
ludzie klanu, ludzie samego *métier*; łatwo będzie doliczyć kilkuset snobów, ostat-  
nich mohikanów zasłużonego snobizmu kultury. Ostatnich – gdyż ten snobizm  
przeszedł się w towarzystwie opłacać. Dostateczna kadra, która jeszcze przed laty  
dwudziestu albo trzydziestu gorąco przyjmowała – w sporach albo aplauzach –  
nowe wydarzenia w świecie kultury, uległa rozproszeniu po cmentarzach, a po-  
kolenia, które dorosły, żyją zasłuchane w doczesność i pożytki laickie.

Ludzie tych trzeźwych i zdrowych pokoleń piętnują szaleństwo, gdy się twór-  
cza siła z obręczy codzienności wyrывa ku ziemiom nieznanym, gdy nowe światy  
odkrywa, ujarzma i tłumowi przekazuje. Reprezentanci tłumu uważnie pilnują,  
aby sztuka „odzwierciadła życie”, aby go o krok nie wyprzedzała – jakby się  
lękali marszu w nieznaną i nową. Tymczasem z życia nie można uczynić formy  
artystycznej – i dlatego sztuka musi być „formą przesady”. Ale tam, gdzie człowiek  
kulturalny znajduje estetyczną rozkosz, osobnik niekulturalny nabawia się, nie-  
stety, przeziębienia. Tylko ta sztuka, podpalona płomieniem przesady, dotykająca  
mitów – prowadzi ludzkość naprzód. Tylko ona jest pochodem odkrywców.  
Życie postępuje za nią w tropy, choć często o tym nie wiemy. Nie kto inny jak  
malarze i poeci uczą nas oglądać krajobrazy, aby się ograniczyć do tego  
przykładu.

Reprezentanci tłumu, kiedy piętnują drogi świętego szukania i kiedy agre-  
sywnym krzykiem żądają sztuki łatwej, dostępnej i zależnej od życia – nie spo-  
tykają się z gwałtownym oporem artystów. Nikt łatwiej nie poddaje się niż artyści,  
gdy spotyka ich zarzut niepotrzebności, nieprzydatności. To nie jest gołosłowne  
– artyści ze spontaniczną gorliwością poddają się kłótniom. Czy dlatego, że  
w strukturze socjologicznej społeczeństw dzisiejszych tak są samotni, że za ich  
trudami nie stoi potrzeba społeczna, a tylko dym nakazów kultury?

Przepaść między wysokością i poziomem masy jest otwarta nie od dziś – od wczoraj. Można wątpić, czy łatwo się rozdarć zasklepi. Z innej strony trudno uwierzyć, aby należało rezygnować ze zdobywania w imię łatwości i dostępności.

Istotnie, znamy literaturę, która tworzy ludzi tak „prawdziwych”, że mogliby jeździć tramwajami, nie zwracając uwagi. Ta sztuka nie daje czytelnikom nic prócz rozczarowania, choć nie wszyscy o tym wiedzą. Odtwarzanie powierzchni życia, ordynarnej i pełnej sprzeczności, budzi w nas odruch sprzeciwu; sądzimy, że gra nie była warta świecy. Owa prawdziwość pozbawiona jest spojeń niedostrzegalnych, które godzą i trafiają w metafizyczny nurt, usprawiedliwiają sens tworzenia. Ale gdy wiele osób nie umie sobie czegoś „poza” wyobrazić, nie stanowi o niczym ta wąłość i słabość wyobraźni. Biologiczne życie jest kłębkami odruchów hałaśliwych i nieskoordynowanych, jest grą od cienia do cienia.

Życie, aby nabrało wartości, trzeba usprawiedliwić tworzeniem. A jeśli droga ta wielu zniechęca już w początku – ten protest ślepych i tchórzliwych nic znaczyć nie może. Warto się tylko zastanowić nad problemami wychowania – jak wychować społeczność, aby s z u k a n i e i o d k r y w c z o ś ć nie były synonimami szaleństwa? Jeżeli pedagogia załamie tu rękę, warto imię takiego szaleństwa jak laur kłaść na spalone czoło.

Tym niemniej – trochę niemiło. Z przestrzeni czasu wydobyła się wyspa, którą zamieszkują ludzie abstrakcji, oddarci od czarnej gleby. Ci, którzy wytykają przyrodzie jej niedoskonałość aż do granic nieporozumienia – twierdzą, iż kanapa pluszowa jest wygodniejsza od trawnika zaludnionego rojami insektów, wilgotnego po ulewie. W tym rzecz: byt trawy jest odrębny, obojętny.

„Studio” 1936, nr 9 (grudzień), s. 312–315.

Zob. W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 209–211 [poz. 114]; W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 217–220 [poz. 115].

# Kazimierz Czachowski

## *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934 (fragment)*

[...]

Odmienny obraz ludzkiego szaleństwa dał Bruno Schulz w *Skleпах cynamonych* (1934), oryginalnie pomyślanej i doskonale skonkretyzowanej próbie niesamowitej fantastyki psychologicznej. Ten debiut autorski jest w swoim na wskroś odrębnym i niepospolitym artyzmie tak zupełnie dojrzały i do żadnych znanych wzorów niepodobny, że mamy tu do czynienia z niezmiernie rzadkim, wręcz wyjątkowym zjawiskiem literackim. Istotnie, z pierwszą swoją książką Schulz wystąpił w wieku zupełnie już męskim, czyli nie śpiesząc się i po starannej uprawie swej świetnej prozy. Nadmieniam gdzieś, że „język nasz nie posiada określeń, które by dozwalały niejako stopień realności, definiowały jej gęstość”. Otóż Schulz pokusił się właśnie, aby słowem literackim wyrazić nie tylko rozmaite stopnie realności, ale również jej przenikanie w sferę rojeń wyobraźni i na odwrót. I dokonał tego z nigdy go niezawodzącą intuicją i z jakąś ewokacyjną siłą ekspresji, w której fantastyczny liryzm wspomnień dzieciństwa, klimat duchowy życia prowincjonalnego, kontrasty rzeczywistości i marzenia, na pograniczu snu i jawy rozgrywające się zdarzenia, niewyczerpana różnorodność obrazowania w opisach zjawisk przyrody, błyskawiczne wglądy w charaktery ludzkie, rozpętywanie ich projekcyj psychicznych aż do szaleństwa, docieranie do metafizycznych głębin istnienia – posiadają bardzo bujną i najsubtelniej wycieniowaną rytmikę o niesamowicie pięknym, zniewalająco sugestywnym, zadziwiająco zharmonizowanym kolorycie. Stan. Ign. Witkiewicz, dla którego *Sklepy cynamonowe* stały się rewelacyjnym przeżyciem osobistym, w obszernych na ich temat dwóch artykułach (w „Pionie” 1935, nr 34 i 35, i w „Tygodniku Ilustrowanym” 1935, nr 17) mówi, że „Schulz posiada w prozie to, co posiadał w poezji Miciński: zdolność robienia stopów, w których obraz z dźwiękiem i stroną pojęciową jako taką, i jako źródłem obrazu i dźwiękowości, stanowią absolutną jedność – stwarzają n o w e j a k o - ś c i z ł o ż o n e. Dlatego uważam, że niektóre kawałki jego prozy są małymi utworami w Czystej Formie... U Schulza głównym elementem jest obraz, i twierdzą, że nie ma dotąd równego sobie mistrza w naszej, a kto wie czy i we wszech-

światowej literaturze. W ogóle twierdzą, że cokolwiek można polskiemu językowi zarzucić, to jedno trzeba mu przyznać, że żaden, zdaje się, język nie nadaje się do wytwarzania takich i tak różnych stylów, jak nasz. Język Schulza może stanąć na równi obok naszych najwyższych twórców Żeromskiego, Struga, Micińskiego i Kadena-Bandrowskiego. Zdania jego rozświetlają jak meteory nowe nieznane krainy, tonące zwykle w morzu powszedniości, którym zalani, nie jesteśmy w stanie ich widzieć...”. Oto przykład opisu przyrody: „Nadeszła noc. Wicher wzmógł się na sile i gwałtowności, rozrósł się niepomiernie i objął cały przestwór. Już teraz nie nawiedzał domów i dachów, ale wybudował nad miastem wielopiętrowy, wielokrotny przestwór, czarny labirynt, rosnący w nieskończonych kondygnacjach. Z tego labiryntu wystrzelał całymi galeriami pokojów, wyprowadzał pionunem skrzydła i trakty, toczył hukami długie amfilady, a potem dawał się zapadać tym wymyślanym piętrami, sklepieniom i kazamatom i wzbijał się jeszcze wyżej, kształtując sam bezforemny bezmiar swoim natchnieniem”. Albo charakterystyka ojca: „Dziś dopiero rozumiem samotne bohaterstwo, z jakim sam jeden wydał on wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy, drętwiącej miasto. Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji. Był on cudownym młynem, w którego leje sypały się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkimi kolorami i zapachami korzeni Wschodu”. Oprócz artyzmu prozy i demonicznie fantastycznego tchnienia poezji daje nam Schulz również silne wzruszenia myślowe. Pisze St. Ign. Witkiewicz: „Schulz realizuje właśnie «Niewyraźalne» *explicite*, i to z łatwością prawdziwego natchnienia i z prostotą i szczerością dziecka. U niego nie ma tej trzecioklasowej symboliki, żadnych rebusów, niedopowiedzeń, sztucznych niejasności: filozoficzny ideał Descartes’a *clare et distincte* jest literacko urzeczywistniony, a Tajemnica trwa mimo to w głębi, niedosiężna, ale oglądana przez konieczny wual idealnych w swej jasności zdań. Zaświat sprowadzony jest na ziemię, odnaleziony cudem, choć leżał pod naszymi nogami, często wdeptany w błoto pospolitości, zmieniony do niepoznania. Ukazana jest niezgłębialna dziwność codzienności: w miejscu, w którym każdy czułby się jak więzień, czuje się człowiek pod sugestią Schulza jakby w ciągłej podróży do dalekich, zamorskich krajów, które też przecież dostatecznie przybliżone mają swoją nudę i codzienność. Z Schulzem jesteśmy wśród podróży w s z z e d z i e. Ziemia w jego widzeniu jest jedną z najdziwniejszych gwiazd wszechświata, a nie miejscem brudnych byznesów, konszachtów, nędzy, wyzysku i upodlenia. Ale nie jest to rezygnacja tych, co nie mogą używać; przebłyskuje w tym, co pisze Schulz, nadzieja, że ta najcenniejsza dziwność może być udziałem każdego; pod jakimi warunkami, jeszcze nie wiemy. Może to wyjaśni nam Schulz w swoich dalszych pracach. Każdy z nas marzy przecież, aby znaleźć się w innych jakichś stronach, odmienić szarość swej egzystencji, wychylić się w nieznane. To n a p r a w d e daje tylko praca nad filozofią. Ale Schulz pozwala w pewien sposób dokonywać nam tego cudu bez żadnego trudu, którego tamto wymaga. Gdy wpatrujemy się

rozumiejącym wzrokiem w zadrukowane stronicie jego książki i gdy z nich, z martwych znaczków, powstają, dzięki magii jego stylu, zakłète światy, zawarte w najcodzienniejszej codzienności, których bez jego pomocy oglądać nie mielibyśmy szczęścia, musimy czuć dlań najgłębszą wdzięczność”. W liście do St. Ign. Witkiewicza na temat *Sklepów cynamonowych* pisze ich autor, że „są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat' exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś maceczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna już wyjść”. I właśnie to ostateczne dno psychiczne człowieka odsłania się przed nami w mitologicznych wizjach *Sklepów cynamonowych*.

[...]

Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów–Warszawa 1936, t. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, s. 562–565.

Zob. S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17 (28 kwietnia), s. 321–322 [poz. 81]; S. I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34 (24 sierpnia), s. 2–3; nr 35 (31 sierpnia), s. 4–5 [poz. 84].

# Tadeusz Hollender

## *Pisarze polscy o pomocy zimowej*

### *(fragment)*

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

[...]

**Bruno Schulz**

***Bezrobotny ojciec z pomocy zimowej***

W tym czasie nie wiedziałem jeszcze, że ojciec mój sam korzysta z Pomocy Zimowej. Szedłem ulicą pomiędzy domami o barwie tak cynamonowej, że sam cynamon mógł ująć przy nich za goździki. Wiało już pierwszą wiosną, z ziemi dobywał się jakby głuchy jęk. Zapatrzyłem się na znaczek pocztowy za wystawą, ale ten znaczek miał jeszcze inne znaczenie.

Uwagę moją zwrócił krab, niezwykle wielkich rozmiarów, który razem ze mną wskoczył do dorożki. Domyśliłem się oczywiście, że jest to mój ojciec, z którym w takich okazjach nie lubię się nigdy rozstawać. Krab miał bokobrody, jak cesarz Franciszek Józef i wielu braci, ale ci pomarli już dawno.

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

Z początku było ich niewiele. Nagle poszczególne postaci zaczęły się łączyć z sobą i rozwiewać. Z każdego takiego połączenia wypadały nowe. Tłum gęstniał

coraz potężniej. Rozrastał się, narastał jak ciasto w ogromnej donicy, rozradzał się biologicznie przez pączkowanie. A potem domy, światła, drzewa, pomarańcze, ulice – wszystko rozrosło się w jeden ogromny i obdarty tłum, który się rytmicznie zbliżał i oddalał, aby za każdym wstrząsem, jakby z aktu spółkowania wyrzucać z siebie nowe zwielokrotnione tłumy. Dorożka, w której jechaliśmy z ojcem, dudniła i sapała głucho. Ojciec trzymał teraz głowę pod pachą i dłużył sobie palcem w nosie. Czułem, że kopyta koni nie stukają teraz w kostkę bruku. Nie. Droga była wybrukowana głowami tłumu i dorożka chwiała się na nim jak na falach. Podziwiałem teraz dopiero całą finezję ojca, który nie chciał się wyróżniać, chociaż był cesarskiego pochodzenia. Bo nagle swobodnie i beztrudnie wyrzucił własną głowę z powozu pomiędzy inne rozlane głowy. Po chwili straciłem ją z oczu.

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

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

[...]



pozycja 126.

## ***Wielki recital poezji***

W piątek 8 bm. o godz. 20 w. odbędzie się w sali Teatru Żołnierza (Rozmaitości) wieczór literacki, na którego program złożą się: 1) referat prof. dra Chwistka nt. *Znaczenie poezji dla kultury środowiska*, 2) recital poezji i konkurs o najlepszy wiersz z nagrodą prezydium zarządu miasta. Jury stanowią: prof. dr L. Chwistek, prof. dr E. Kucharski, prez. Zaw. Zw. Lit. Ostap Ortwin, autorzy: T. Hollender, W. Jaworski, J. Nacht i T. Żakiej. Recytują artyści teatrów miejskich: J. Rawer (organizator wieczoru) i M. Szapira. Bruno Schulz odczyta swoje nowele. Bilety w przedsprzedaży w aptece Dobrzańskiego, Akademicka 2, oraz przy kasie teatru.

„Chwila” 1937, nr 6395 (8 stycznia), s. 10 (dział: „Kronika”).

## K.

# „Wieczór literacki” w Teatrze Żołnierza

W piątek odbył się w sali Teatru Żołnierza „Wieczór literacki”. Nie była to jednak ta sama impreza, którą zapowiadały afisze. „Wieczór literacki” miał być połączony z turniejem poetyckim o nagrodę prezydium miasta. Miała być okolicznościowa prelekcja prof. Chwistka. Miały być recytacje artystów lwowskiego teatru.

Tego nie było. W zamian za to organizator imprezy nie oparł się słodkiej pokusie odczytania publiczności długiego listu, który wystosował do redakcji jednego z pism lwowskich. Zainteresowani w imprezie poeci we własnym interesie powinni byli nakłonić p. Rawera do zaniechania tego występu.

Wieczór rozpoczął Bruno Schulz opowiadaniem pt. *Edzio*. Czytał sam autor. W tym krótkim fragmencie prozy więcej było poezji niż w niejednym tomiku wierszy. Niezainteresowany w całej tej sprawie – doznawałem jednak uczucia głębokiego zawstydzenia; patrząc na Schulza, tego szczerego, prawdziwego poetę, wstydzilem się za prawdziwego poetę, wstydzilem się za wszystkich młodych literatów Lwowa, którzy dopuścili do tego, że pierwszy publiczny występ tego autora na naszym terenie odbył się w tak niedostojnej atmosferze. Trudno jest nie zaznaczyć, że atmosfera tego wieczoru wcale nie ułatwiała konsumpcji poetyckich utworów.

Recytowano poza tym wiersze Tadeusza Hollendera (Autor i koledzy; przy czym wiersze wygłoszone w części I przez samego autora wypadły o wiele lepiej), Władysława Jaworskiego, Józefa Nachta i Tadeusza Żakieja.

# Józef Nacht

## *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*

Kto wszedł do *Sklepów cynamonowych*, ten nie tak prędko zorientuje się w gatunku otrzymanego towaru. W tych to sklepach „ułudnymi domysłami przewracają się sny jak stronicę”, w lunatycznym pyłe drzemią karty z fakty, a za ladą stoi nie mniej dziwny od sklepów właściciel. Rzadko klient wychodzi zadowolony, w labiryncie i zakamarkach nienormalnej wyobraźni niezbyt trudno zabłądzić. Wiele mówi się o pokrewieństwie Franciszka Kafki, Brunona Schulza i Kazimierza Truchanowskiego, ale podobieństwo jest bardzo pozorne. Forma, styl Franciszka Kafki jest stylem kodeksu prawnego, jest to proza czysto formalna, oślepiająca, czytelnicy nie widzą akcji, mogą ją najwyżej (albo i nie) przeczuć, pojąć, brak prozie Kafki obrazów, które Bruno Schulz maluje wprawdzie dziwacznie i anormalnie, niemniej jednak realistycznie. Kazimierz Truchanowski to już tylko naśladownictwo Schulza, naśladownictwo często zbyt niewolnicze, a czasami wręcz nieudolne i deprecjonujące twórczość autora *Sklepów cynamonowych*. Sklepy cynamonowe leżą u wylotu ulicy Wszystkich Świętych, którą od pl. Agiatu dzieli tylko krok.

*Ze Sklepów cynamonowych* wyszedłem rozczarowany. Chciałem tam kupić na kredyt, ale jest to próba z góry skazana na niepowodzenie. Na takie wizyty trzeba być dobrze zaopatrzonym i odczytanym. Zupełnie inaczej byłem przygotowany do rysunków Brunona S c h u l z a. Znajomość Sacher-Masocha, Jakuba Rousseau, a przede wszystkim moje życie intymne przygotowało mi platformę, z której mogłem patrzeć prosto w istotną treść rysunków, bez stawiania na palce, z której mogłem odczuwać zupełnie dokładnie to, co odczuwał artysta podczas stworzenia.

Jan Lechoń powiedział w Paryżu: „Jedyni pisarze polscy europejskiej miary to Bruno Schulz i Witold Gombrowicz”. Bruno Schulz powiedział po zabawie sylwestrowej: „Proszę mnie odwiedzić, to sobie pogadamy”. I kiedy wciąż jeszcze niesamowity i obcy człowiek niskiego wzrostu o nieśmiałyach ruchach, otwierając mi drzwi, szepnął, że jesteśmy sami i nikt nam nie będzie przeszkadzał, zdecydowałem się. A kiedy mrok zabarwił niebieskawo mur przeciwległej kamienicy,

rozpalał dialog coraz silniej ognisko naszych najistotniejszych problemów. Z wolna umilkłem i wtedy słowa Brunona Schulza nabrały specjalnego kolorytu; światła nie zapalaliśmy. Na ulicach zapłonęły niezdrowe blaski latarni, podnieconych do białości przez ponurych latarników. „Cały świat przecież żyje po to tylko, aby panować lub znosić panowanie. Wszędzie są władcy i niewolnicy. Już we wczesnej młodości łapałem siebie na strasznych myślach, że chciałbym, aby matka umarła i abym miał macochę. I mówiłem sobie: Boże! Jak to możliwe pragnąć czegoś podobnego, ale nie potrafiłem myśli tych odeprzeć. Bolesną rozkosz sprawiał mi triumf kobiety”.

– Proszę sobie wyobrazić – wypełniłem szybko przykrą lukę kończących się zwierzeń – że różni ludzie nazywają masochizm snobizmem, ale znacznie groźniejsza jest możliwość „mody” masochizmu, która mogłaby wywołać rewolucję seksualną. – O tak! Snobizm ludzki jest nieograniczony. Wie pan, zawsze marzyłem o tym, aby rysunki moje dotarły właśnie do rąk ludzi, którzy odczuwają ich treść. Ale pan z pewnością chciałby oglądnąć coś z moich rysunków...

Na granatowym niebie mrugały ostrzegawczo gwiazdy, pod okno podpływał coraz gęstszy mrok.

– Już dawno zauważyłem, że w pisaniu wyżywa się pan duchowo, a w rysunku seksualnie.

– Tak też jest. Nie potrafiłbym napisać masochistycznej powieści. Zresztą wstydzilibym się. Może pan napisze. – O na pewno! Za rok zabiorę się do tego. – Zwłaszcza że dotychczas niczego wartościowego nie ma. Sacher-Masoch dał tylko prymitywną fotografię samego aktu fizycznego, bez psychologii masochizmu. Oglądam rysunki, które są dla mnie pornografią. (Pornografia jest to sztuka, która potrafi podniecić seksualnie).

Trzy rysunki, które zrobiły na mnie ogromne wrażenie, obiecał mi przysłać. (Przywiózł mi je na wspólny wieczór literacki, niestety brak było rysunku, o który mi najbardziej chodziło. Może po przeczytaniu tego wywiadu wyśle mi ten rysunek).

Nie rozumiem się na malarstwie i nie potrafiłbym zanalizować twórczości Brunona Schulza jako malarza, ale treść rysunków jest zazwyczaj jednakowa, wyraża triumf kobiety nad mężczyzną. Postaci kobiece są zwykle znacznie większe, mężczyźni upokorzeni i mali czołgają się u nóg swoich władczyń, znosząc tortury fizyczne i moralne z ogromną boleścią i rozkoszą.

Kiedy wychodziliśmy w ciepły styczniowy wieczór, przypomniałem sobie o wywiadzie i w pośpiechu zbierałem informacje. Bruno Schulz czyta bardzo mało. Jego zajęcia zanadto go absorbują. (Jest nauczycielem rysunków w Drohobyczu). Za bardzo zdolnych pisarzy uważa Gombrowicza i Ważyka. W tych dniach wydaje w „Roju” *Sanatorium pod Klepsydrą*, książkę bardzo obficie ilustrowaną. Poza tym pracuje nad nową powieścią i poświęca się pracy krytycznej.

Serdecznie dziękuję za zaproszenie do Drohobycza. Czując, że spędzę tam dużo gorących chwil, odchodzę pożegnany ciepłym uściskiem dłoni do ludzi nieprzeczuwających Rozkoszy.

„Nasza Opinia” 1937, nr 77 (31 stycznia), s. 5.

pozycja 129.

**(Pił)**

## ***Nowa książka autora „Sklepów cynamonowych”***

Jak dowiaduje się Polska Informacja Literacka – Bruno Schulz przygotowuje nowy tom nowel pod tytułem *Sanatorium pod Klepsydrą*. Treść jego będą stanowić dalsze dzieje Ojca z *Sklepów cynamonowych*, znane częściowo już publiczności z fragmentów ogłaszanych na łamach „Wiadomości Literackich”. Książka będzie ilustrowana 233 oryginalnymi rysunkami autora i ukaże się w niedługim czasie w nakładzie „Roju”. Jak wiadomo, Bruno Schulz, zanim poświęcił się karierze pisarskiej, studiował przez dłuższy czas malarstwo.

„Czas” 1937, nr 78 (19 marca), s. 6 (dział: „Myśli i fakty”).

# Artur Sandauer

## *Bruno Schulz – poeta sofist*

Przez filozofa sofistę nie należy bynajmniej rozumieć fałszerza logiki. Przeciwnie, jest to ktoś, kogo czyste rozumowanie doprowadziło tak daleko, że aż do sprzeczności z wrażeniami zmysłowymi; kto doszedł w swych sylogizmach do tych zawrotnych krain, gdzie rzeczywistość już się nie liczy i chodzi tylko o prawidłowe funkcjonowanie umysłu. Tak Zenon z Elei, gdy dowodził, że Achilles nie może dogonić żółwia – wysnuł tylko najdalsze i sprzeczne już z rzeczywistością konsekwencje z zasady nieskończonej podzielności czasu i przestrzeni.

Przez poetę sofistę natomiast należy rozumieć tego, kogo, wprost odwrotnie, logika wrażeń zmysłowych doprowadziła do sprzeczności z logiką pojęciową. Podobnie bowiem jak rozum ma swoje normy, zwane logicznymi, tak, niezbadane jeszcze i spoczywające w mroku przyszłości, istnieją prawa wyobraźni, czyli tej władzy duchowej, dla której materialem są nie pojęcia, lecz rzeczy same. Kiedyś może, zamiast obejmować wszystkie operacje wyobraźni ogólną i nic niemówiącą nazwą asocjacji, będziemy umieli określić, które z nich są prawidłowe i dopuszczalne, i podobnie jak z chaosu różnorodnych czynności rozumowych i wyobrażeniowych wyodrębniono niegdyś niektóre obiektywnie logiczne, tak z nadmiaru funkcji wyobrażeniowych wydzieli się pewną ilość tych, które się uzna za obiektywnie estetyczne. Te nieodkryte jeszcze, ale przez artystów przeczute i wykorzystane prawa wyobraźni są zupełnie niezależne od logicznych. Coś może być doskonale logiczne, ale zgoła nie estetyczne, i odwrotnie.

Otóż do niedawna – mniej więcej do połowy XIX wieku – literatura starała się obierać takie kompromisowe sposoby przedstawienia, gdzie by te dwa systemy rzeczywistości nie były zbyt rozbieżne. Czynili to zarówno klasycy, jak i romantycy, z tą może różnicą, że pierwsi usiłowali rzeczywistość estetyczną dostosować do logicznej, drudzy przeciwnie. Na pozór jednak zgoda była doskonała. Nikt nie podejrzewał (a przynajmniej nikt nie mówił tego głośno), że Flaubert, pisząc *Panią Bovary*, nie chciał opowiedzieć historii zdrady małżeńskiej ani nawet wyrazić swej nienawiści do mieszczaństwa, lecz że zarodem dzieła było pewne wrażenie pleśni, które go nawiedzało, i że dla wypowiedzenia go użył tego pretekstu, jakim są dzieje pewnej niewiernej żony. Ale *Pani Bovary* jest zarazem dziełem logicznym; pleśń, która jest właściwym jej sensem, jest podporządkowana historii zdrady małżeńskiej, która jest tylko pretekstem.

Dopiero poeci drugiej połowy XIX wieku, jak Verlaine, Rimbaud, po części Mallarmé i Rilke, stworzyli dzieła o strukturze ściśle estetycznej. Zauważyć jednak należy, że były to zawsze wiersze. Przez cały wiek XIX nie próbowano stworzyć powieści lub noweli opartej na logice asocjacji wyobraźniowych; było to dopuszczalne tylko w poezji. Przeniesienie zaś odkryć dokonanych przez nowoczesnych poetów do prozy miałoby dlatego niezwykle wagę, że wiersz jest niejako tylko szparą, dającą nam pośpieszny i migawkowy, jakkolwiek olśniewający rzut w inną krainę, podczas gdy proza stwarza nam pełny jej system, określa ją całkowicie i wszechstronnie i instaluje nas na stałe tam, gdzie wiersz pozwalał nam tylko zerknąć. Różnica między nimi jest taka, jaka w filozofii między zawrotnym w swej głębi aforyzmem, który pozostawia jednak po sobie pewne uczucie niedosytu, a pełnym systemem intelektualnym, który tę samą myśl rozprowadza, odnosi do wszystkich części rzeczywistości i nadaje jej – może nawet kosztem pewnej błyskotliwości – uniwersalność.

Dopiero w literaturze XX wieku – i to bez wątplenia stanowi najcenniejszą zdobycz artystyczną naszej epoki – pojawiają się okazy prozy, która wyraża pewne prawdy poetyckie, zarezerwowane dotychczas wyłącznie dla wiersza. We Francji surrealiści – ci zresztą dość nieudolnie – w Niemczech częściowo Tomasz Mann, a przede wszystkim Kafka, w Polsce Schulz i Gombrowicz stworzyli typ opowiadania, gdzie akcją kierują nie losy bohaterów, lecz, podobnie jak w poezji, wewnętrzna i konieczna logika obrazów, a często nawet asocjacje słowne i dźwiękowe. Tylko że ogół czytelników z tym, co uważa za zrozumiałe i naturalne w poezji, nie może pogodzić się w opowiadaniu, gdzie uznawał dotychczas prawa logiki intelektualnej. Stąd epitet dziwaczności, przyczepiony ni w pięć, ni w dziesięć do dzieła Schulza. Wyda się on co najmniej nieusprawiedliwiony, jeśli pomyśleć, jak alogiczną jest konstrukcja niektórych wierszy Tuwima (*Fryzjerzy, Ścięta głowa i księżyc, Scherzo*), którym jednak nikt nie zarzuca dziwaczności. Dzieje się to zaś dlatego, że mają one niejako pokrycie w rymach i rytmach, które maskują ich mechanikę.

Z chwilą jednak, kiedy przyjmujemy założenie Schulza, którym jest przeniesienie zdobyczy nowej poezji do prozy i zamienienie tego, co było dotychczas wymysłem słownym i metaforą, na akcję, wszystkie te zarzuty upadają. Książka Schulza nie jest bynajmniej dziwaczna; jest ona tylko głęboko i – jak by powiedział jej autor – grzesznie sofistyczna. Zrekonstruować tę filozofię, która się czai w jej niedomówieniach, napomknięciach i insynuacjach, zamienić tę świetną analizę w syntezę – oto zadanie, jakiego powinna się podjąć krytyka, która, wbrew przyjętemu ogólnie zwyczajowi, nie chciałaby poprzestać na okrzykach zachwyty, podawaniu treści i opowiadaniu własnymi słowami tego, co zostało już raz i prawdopodobnie lepiej wyrażone przez autora.

„Chwila” 1937, nr 6561 (26 czerwca), s. 10.

Zob. A. Sandauer, *Bruno Schulz i romantycy*, „Chwila” 1937, nr 6575 (10 lipca), s. 9 [poz. 132].



## Mieczysław Wallis

### Wystawy (fragment)

[...]

Na zaproszeniach i na katalogach swej wystawy w Salonie Garlińskiego Egga Haardt umieściła jako motto następujący ustęp ze *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza: „Twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, damy im np. tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna”. Słowa te wprowadzają nas od razu w dziwną atmosferę jej czarno-białych kompozycji – stylizowanych motyli, ptaków, zwierząt, smoków, rycerzy apokaliptycznych, karykatur i grotesek. Z punktu widzenia techniki są to zwykle wycinanki z czarnego papieru, naklejone na biały papier. Natomiast z punktu widzenia formy trudno te kompozycje porównać z czymkolwiek we współczesnej sztuce polskiej. Ich „cudaczność”, ich swoista „egzotyka” przywodzi na myśl to straszdyła i dziwotwory miniaturzystów romańskich, to płaskie kukielki jawajskiego teatru cieniów. Wyżywa się w tych arabeskach i zawijasach samorodna fantazja ornamentально-dekoracyjna, nietknięta lub mało tknięta współczesną kulturą artystyczną.

W grafice książki i w różnych działach zdobnictwa, np. w ceramice, kapryśne ornamenty Eggi Haardt mogą znaleźć wdzięczne pole do zastosowania, jak o tym świadczą chociażby zdobione przez nią talerze i pudełka. W malarstwie na porcelanie, fajansie lub kamionce ostrość efektów czarno-białych musiałaby wszakże ulec złagodzeniu przez zastąpienie czerni jakąś inną barwą, nieodcinającą się tak silnie od bieli polewy.

Egga Haardt jest artystką młodziutką, która jeszcze nigdzie nie kształciła się systematycznie. Nie powinno się dać zmarnować jej oryginalnemu talentowi.

[...]

# Artur Sandauer

## *Bruno Schulz i romantycy*

W ostatnim artykule, mówiąc o dziele Schulza, rozpatrywałem je jako wynik ewolucji wyłącznie literackich. Jest ono jednak również produktem przemian społecznych i należy je badać wspólnie z całą współczesną literaturą, aby odkrywając w tej rozleglejszej dziedzinie pewne prawa ogólne, móc je zastosować i w tym szczególnym wypadku.

W powojennym piśmiennictwie widoczne są dwa obozy: jeden realistyczny, którego przedstawiciele zbyt często byliby tu wymieniani, tak są znani, cenieni i czytani przez publiczność; i nieco na uboczu wielkich traktatów naszej epoki drugi, który na razie określamy tylko przecząco jako nierealistyczny. Wyliczam tu imiona Valéry'ego, Tomasza Manna, Hessego, Leśmiana, Schulza. Zdarzają się również artyści należący do obydwu szkół. Tak przejście Tuwima w *Rzeczy czarnoleskiej* do nierealistów, a Zegadłowicza w *Zmorach* do realistów są najważniejszymi wydarzeniami ich twórczości.

Co prawda, można by zarzucić, że takie rozdwojenie w literaturze jest zjawiskiem pospolitym i że zawsze były umysły mniej lub więcej zwrócone ku rzeczywistości. Jednak realizm i kierunek odwrotny następują zazwyczaj po sobie; nie istnieją równocześnie. Znamy w literaturze nowszej jedną tylko epokę, która wydała równie wielkich poetów, jak obserwatorów, Lamartine'a obok Balzaca, Hugo obok Stendhala. Jakkolwiek zwie się romantyczną, a więc imię ma nierealistyczne, to jednak literatura jej jest, podobnie jak nasza, rozszczepiona na dwa równoważne kierunki i analiza jej może nas przez analogię pouczyć także o naszej epoce.

Romantyzm następuje tuż po rewolucji francuskiej i po wojnach napoleońskich, które zniszczywszy ostatki feudalizmu i zastąpiwszy go mieszczaństwem, stworzyły niejako wyrwę w czasie, łącząc i stykając na przestrzeni zaledwie kilkunastu lat dwa zgoła niewspółmierne okresy historii. Byli w generacji romantycznej niestary jeszcze ludzie, którzy w młodości wiedli alchemiczny, antykwaryczny i karnawałowy żywot osiemnastowieczny, by nagle znaleźć się w salonach restauracji, wśród surdutowej elegancji XIX stulecia. Toteż wyobrażenia pokolenia ponapoleońskiego zwraca się teraz ku przeszłości, która, jak wszystko minione, nabiera coraz bardziej znaczenia i koloru mitologicznego. Ta idealizacja prze-

szości nie dokonuje się jednak w wieku XVIII, zbyt bliskim jeszcze i zbyt naczytnym, lecz cofa się głębiej, odszukuje zamierzchnie korzenie feudalizmu, które przez swe oddalenie mogły być bardziej podatne dla wspaniałego kłamstwa poetów. Tym się tłumaczy miłość romantyków dla średniowiecza; tym ich oddalenie od rzeczywistości; tym wreszcie to, że najwięksi i najbardziej charakterystyczni poeci ówczesni pochodzili przeważnie z rodów arystokratycznych, a więc najmocniej złączonych z feudalizmem (lord Byron, hr. de Chateaubriand, hr. de Lamartine, hr. de Musset, hr. de Vigny); fakt, na który dotychczas nie zwrócono należytej uwagi. Nie wynika stąd, oczywista, jakoby romantycy pragnęli powrotu średniowiecza; przeciwnie, sprzyjali oni i częstokroć brali udział w ruchach wolnościowych; ich imaginacja tylko, nie zaś ich przekonania polityczne należały do przeszłości: rzeczy różne i najczęściej od siebie niezależne. Rozszczępienie więc twórczości ówczesnej na dwie szkoły tłumaczy się charakterem przełomowym tych czasów; stykając ze sobą dwa okresy historii, zostawiały wyobraźni wolny wybór, pozwalając jej zwrócić się już to ku przeszłości, jak to uczynili romantycy, już to ku teraźniejszości, jak realisci.

Czym dla romantyków była rewolucja francuska, tym dla nas Wielka Wojna: przepaścią w czasie. Dla wieku XIX przeszłością był feudalizm, dla nas jest nią właśnie mieszczański wiek XIX, a szczególnie jego okres późny i zmierzchowy, secesja. Rzecz ciekawa, że ta epoka, która dopóki istniała aktualnie, była raczej kunsztownym zlepkim innych kultur niż tworem oryginalnym, teraz w patrzących na nią z daleka oczach nabiera głębi i tęczy. Powstaje nowy romantyzm (określenia tego używam w grubym przybliżeniu), który w przeciwieństwie do feudalnego można by nazwać secesyjnym.

Wszyscy pisarze, których zaliczyłem poprzednio do szkoły nierealistycznej, tkwią głęboko w secesji, bądź to tradycjami literackimi, bądź to tematami i wizją: Valéry koncentruje i doprowadza do krystalicznej przejrzystości tę poezję idei i symbolów, w której udatnie, lecz mrocznie próbował swych sił późny wiek XIX; Tomasz Mann poświęca całą powieść *Czarodziejską górę* ewokacji przedwojennej atmosfery; Hesse należy do niej cały; Leśmian wyraża w pełni to, co w zarodku mieściło się w Młodej Polsce; Schulz wreszcie tworzy mitologię secesyjności (np. w noweli *Wiosna*, drukowanej w „Skamandrze”), a wszystkie jego nowele zawierają wizję miasta nie dzisiejszego, lecz secesyjnego, oglądanego w głębokim dzieciństwie.

Mówiąc poprzednio o romantyzmie feudalnym, zauważyliśmy, że nie zwracał się on ku wiekowi XVIII, zbyt rzeczywistemu jeszcze, aby mógł ulec procesowi mitologicznego przetworzenia, lecz że odchodził w dalekie średniowiecze rycerskie, w jakieś czasy legendarne i mroczne, które zawsze były przeszłością. Secesja była okresem czasowo zbyt krótkim, aby zdążyła wytworzyć swoje mity i epoki mityczne; toteż romantycy secesyjni w braku zamierzchniej przeszłości – gdzie by mogli umieścić swe marzenia, tworzą budowle ponadczasowe i – jak je nazywałem w poprzednim szkicu – sofistyczne. Sofistyka ich – i mam tu na myśli

przede wszystkim Schulza – jest tylko niemożnością zlokalizowania swych wizji w czasie i wynikającą stąd koniecznością wznoszenia konstrukcji nadrzeczywistych i alogicznych.

„Chwila” 1937, nr 6575 (10 lipca), s. 9.

Zob. A. Sandauer, *Bruno Schulz – poeta sofista*, „Chwila” 1937, nr 6561 (26 czerwca), s. 10 [poz. 130].

## O. R.

### *Kilka słów o „Przedmieściu”*

„Przedmieście” – jedyny zespół prozaików powstał za inicjatywą Heleny Boguszewskiej i J. Kornackiego, przy współudziale pisarzy tej miary, co Nałkowska, Morcinek, Sydor Rey, Bruno Schulz (wystąpił później) i Kowalski.

Nas interesuje ta grupa literacka przede wszystkim ze względu na jej stosunek do kwestii żydowskiej. Nawiązuje ona do pięknych kart literatury polskiej, do twórczości Orzeszkowej i Czackiego, do idei współżycia Polaków z Żydami.

Taki cel postawił sobie zespół już we wstępnych tezach pierwszego zbiorowego tomu „Przedmieścia”.

W pierwszych dwu zbiorowych tomach „Przedmieścia” ukazały się krótkie utwory: nowele i reportaże, malujące niedolę żydowską, odsłaniające i podkreślające wspólne cechy i interesy ludów: polskiego i żydowskiego. Są jednak utwory ograniczające się – ze względu na rozmiary – do pobieżnego traktowania zagadnień żydowskich.

Dopiero dokładniejsze i głębsze ujęcie tych problemów znajduje wyraz w *Kropiwnikach* Sydora Reya. W swej obszernej powieści opisuje życie małego miasteczka galicyjskiego, zamieszkanego przez trzy narodowości: polską, żydowską i ukraińską.

Sam autor jest pochodzenia żydowskiego. Urodził się i żył przez dłuższy czas w opisywanym przez siebie miasteczku, Wojniłowie. Na podstawie osobistych przeżyć i opowiadań skonstruował piękną i niezwykle interesującą powieść. Niezależnie od stanowiska ideologicznego, jakie autor zajmuje wobec zagadnień społecznych, utwór ten pozostanie ważnym przyczynkiem do naświetlenia kwestii żydowskiej i jest poniekąd wyrazem postępowych odłamów polskich i żydowskich, dążących do zgodnego współżycia wszystkich trzech narodowości, które autor do *Kropiwnik* wprowadził.

W okresie sadystycznego podsycania nienawiści rasowej i narodowej i pogromowych nastrojów – urasta program „Przedmieścia”, które już ma za sobą dość pokaźną ilość utworów, do misji pierwszorzędnej wagi, a *Kropiwniki*, głoszące zgodną współpracę narodów zamieszkujących Polskę – do jego symbolu.

# Izydor Berman

## *Szkice i pamiętniki Fr. Kafki.*

### *(Z okazji wydania zbiorowych dzieł pisarza) (fragment)*

Niektórzy pisarze – a zwłaszcza trudniejsi – muszą niekiedy dosyć długo czekać na popularność i większą poczytność. Stosunkowo niedawno zdobył polskiego czytelnika Józef Conrad-Korzeniowski (którego przedtem z angielskiego tłumaczyli Niemcy), Marcel Proust teraz dopiero został (przez Boya) dla Polski odkryty, J. Galsworthy, przez długie lata bestseller naszych wydawców i księgarzy, omalże nie spowodował bankructwa firmy wiedeńskiej Zsolnaya, bo książki te przez szereg lat absolutnie nie „szły”. Na kaprysy powodzenia literackiego składają się liczne przyczyny, z których najistotniejsza to tak zwany „duch czasu”, atmosfera sprzyjająca pewnym autorom i światom przez nich reprezentowanym. Na duch czasu znowu składają się skomplikowane warunki natury socjologicznej. Warunki te, które umożliwiłyby szerszą poczytność (choćby opartą na modzie) książek Franciszka Kafki, widocznie nie spełniły się jeszcze. Powieść *Proces*, jedyna przełożona na polski (przez Brunona Schulza), nie znalazła zbyt wielu czytelników, a nawet małą tylko garstkę znawców i krytyków.

[...]

# Artur Sandauer

## *Nowa książka Schulza*

Kilku pedantów i pseudoklasyków będzie może żałowało nieskazitelnej formy *Sklepów cynamonowych*, które są już dość stare, aby im się mogły bezpiecznie podobać; będzie narzekało, że w nowej książce Schulza można by niejedno wyrazić, nie lepiej co prawda, lecz inaczej; będzie twierdziło wreszcie, że umiarkowana dawniej skłonność bohaterów Schulza do przemiany we wszelakie zwierzęta domowe stała się teraz nałogiem. Czemuż jednak, zamiast boleć nad stratami, nie cieszyć się tym, co zyskaliśmy? Czemuż nie przyznać, że jeśli *Sanatorium pod Klepsydrą* w doskonałości szczegółów, w nieomylności chwytu poetyckiego pozostaje poza *Sklepami cynamonowymi*, to po raz pierwszy jednak zastosowuje do większych całości te metody, które tam były użyte tylko w obróbce fragmentów? Autor, dawniej poprzestający na cyzelowaniu drogocennych klejnotów, tu zyskał zdolności architektoniczne i kompozycyjne; i jeśli najdoskonalsze nowele poprzedniego zbioru składały się tylko z fragmentów, powiązanych jednością nastroju, to teraz operuje on potężnymi masami prozy; co najważniejsza, potrafi stworzyć akcję nierealistyczną.

Najciekawszą próbą tego rodzaju jest nowela *Wiosna*. Rzecz godna uwagi, że ta niezwykle miła i banalna pora roku już po raz któryś służy w literaturze jako pretekst do eksperymentów. Wystarczy zacytować Mallarmégo, Rimbauda, Tuwima... Widocznie piękno jej jest czymś tak naturalnym i ogólnie dostępnym, że da się ono wyrazić tylko w sposób ściśle osobisty i nienaturalny, tzn. za pomocą eksperymentu. I to właśnie poszukiwanie wyrazu, który by był godny swego tematu, uczynił Schulza tematem swej noweli. Z niemożności znalezienia intrygi zrobił intrygę; z zagadnienia formalnego treść. Sądzę, że był to jedyny możliwy sposób, by stworzyć mit wiosny. Bo wszak każdy konkretny tekst, każde libretto, które podłożylibyśmy pod jej kosmiczną melodię, wydawałoby się nieodpowiednim dla niej, która jest sama gorączkową pogonią za librettem, przerastaniem i wyprzedzaniem siebie samej w pączkujących liściach i w ćwierkających ptakach. Cechą wiosny jest właśnie to, że szuka ona tekstu, lecz go nie posiada; że wciąż nawiązuje intrygi, płacze je i porzuca w poszukiwaniu lepszych i pełniejszych; że to, czego nie ma, zwycięża w niej to, co jest. I taka jest właśnie akcja noweli Schulza: niedołączna i splełnana, odrzucająca wciąż swoje własne propozycje, prze-

ganiająca siebie samą i kopiująca w ten sposób zdyszany rytm wiosny. Osiągnął tu Schulz to paradoksalne stanowisko, gdzie wszystkie braki utworu, pewna dorywczność stylu i kompozycji stają się zaletami, bo wszak oddają dokładnie niedokładności i bylejakość samej treści, tj. wiosny, która również nie przebiera w środkach, nie stylizuje, lecz płacze byle jak, na oślep. Nie znaczy to, oczywiście, jakoby kopiowanie cech tematu przez formę wychodziło zawsze utworowi na dobre. Homer, przedstawiając Nestora, który jest nudziarzem, nie czyni tego w sposób nudny; opis zdarzeń wulgarnych nie powinien być wulgarny; a wadą większości powieści współczesnych jest to, że opisują one ludzi przeciętnych w sposób przeciętny. U Schulza jednak odbył się proces zgoła odmienny: tematem jego noweli stało się poszukiwanie tematu; wskutek tego różnica między treścią a formą zatarła się, a wszystkie cechy jednej przeszły naturalnie na drugą. Osiągnął tu Schulz marzenie wszystkich wielkich artystów: *z i d e n t y f i k o - w a n i e t r e ś c i i f o r m y*.

Jeśli analizować nie kompozycję *Wiosny*, lecz elementy, z jakich się składa, to możemy zauważyć, że są one wszystkie zapożyczane z romansów dla służących. Bianka, dziewica zagadkowa i chłodna, jej ojciec, zaplątany w tajemnicze intrygi dynastyczne, uciezki nocne w karetach, pościgi, pojedynki i samobójstwa – jakże znane nam jest to wszystko i jakie drogie. Ileż to razy żalowaliśmy, że te urocze twory ducha ludzkiego są naszemu smakowi zakazane, że nie wolno nam znajdować w nich upodobania. Tandeta może wzruszyć równie silnie jak arcydzieło, tylko że aby być dla niej dostępnym, trzeba mieć (w duchu przynajmniej) lat dwanaście. Dojrzały czytelnik, zamiast zachwycać się niewątpliwymi pięknościami tekstu, łowi w nim złośliwe błędy stylistyczne i ślady naiwności autora. Lecz jeśli kłamstwem była poezja, której kiedyś w nim dopatrywaliśmy się, to prawdziwym jednak było nasze wrażenie i łzy wylewane nad losem niewinnych i uciemiężonych dziewczyc. *Wiosna* Schulza wskrzesza to dziecięce wzruszenie i przekłada na język wysokiej sztuki. Jest to arcydzieło zbudowane z odpadków.

Jedną z głównych intencji artystycznych Schulza wydaje się właśnie odnalezienie piękna nie w oficjalnych i uznanych wspaniałościach tego świata, lecz w najcodzienniejszej i najpospolitszej materii naszego widzenia: w sklepie bławatnym, w podwieczorku, ba! w chwastach przydrożnych i w śmietniku. Przypomnijmy sobie, że tematem jednej z najbardziej kosmicznych jego nowel, *Nawiedzenia*, są dolegliwości żołądkowe. Kto wie – zdaje się mówić autor – czy wielkie mity ludzkości, czy medytacje starożytnych mężów nie były takim właśnie nadśłuchiwaniem odgłosów własnego wnętrza? Próbą podłożenia tekstu religijnego pod współczesność jest w zbiorze *Sanatorium pod Klepsydrą* nowela *Martwy sezon*. Akcja realistyczna, kłopoty handlowe ojca, przybycie komiwojażera z firmy Chrystian Seipel i S-ka, wszystko to miesza się ciągle z dalekimi echemi biblijnymi i otwiera raz po raz spojrzenia na wieczną terażniejszość mitu.

Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na dwa klejnoty poetyckie tego zbioru, na *Emeryta* z jego cudowną atmosferą powrotnego dzieciństwa i na *Strażaków*, gdzie



klasyczna ironia France'a kojarzy się w sposób niezwykle uroczy z „koboldzim” spojrzeniem Schulza. Analogia między tymi dwoma pisarzami, leżąca w groteskowej imaginacji, w niezdolności do realizmu, w poszanowaniu dla wszelkich fetyszów domowych, dla szaf, lamp i kucharek, analogia ta jest głębsza i istotniejsza, niż się wydaje powierzchownemu spojrzeniu.

„Nowy Dziennik” 1937, nr 298 (30 października), s. 8–9.

# Ignacy Fik

## *Fantastyka we współczesnej literaturze polskiej*

Do dziś dnia jeszcze panuje wśród niektórych marksistów przekonanie, że przyszła literatura, tworzona w ustroju socjalistycznym, w odróżnieniu od literatury burżuazyjnej oprze się na ścisłym realizmie i wyruguje ze sztuki element wyobraźniowy. Jest to niezmiernie szkodliwe uprzedzenie, które w skutkach doprowadzić może do zniszczenia nowej sztuki w samych zarodkach.

Właśnie motywy fantastyki, odznaczając się wielką ruchliwością, wyrazistością i oryginalnością, mogą być pierwszorzędnym czynnikiem artystycznego oddziaływania i dlatego nie wolno z nich za żadną cenę zrezygnować. Fantastyka sama w sobie nie jest zła ani dobra, prawdziwa ani fałszywa, wartość swą otrzymuje zależnie od tego, kto jej używa, w jakim celu i w jaki sposób. Fantastyka może fałszować świat, ale może go także uwyrażniać, może służyć za azyl przed życiem, ale być także źródłem wzmożenia życia, może degradować rzeczywistość, ale kiedy indziej nadawać jej pełny i żywy sens. Fantastyka w literaturze polskiej powojennej i w swych formach, i w swym przeznaczeniu ma charakter typowo dekadencji. Wyróżnić się tutaj da kilka rodzajów, żaden nie jest niestety reprezentowany przez rzeczy wartościowe.

Typ techniczno-naukowy, który mógłby być typem najsympatyczniejszym, jest prawie nieobecny. Niedorozwój nauki i techniki w kraju, mimo epoki obfitującej w wynalazki w ogromnym stopniu mogące pobudzić wyobraźnię, nie sprzyja fantastyce w stylu Verne'a. Najpopularniejszym stosunkowo pomysłem jest motyw mechanizowanego robota. Goetel i Rafał Malczewski napisali nawet sztukę *Król Nikodem* i ukazali kraj, w którym prezyduje automat. Atak na robota jest łatwą formą satyry społecznej, kryje jednak w sobie pewne argumenty reakcyjne, wynikające z nastawienia naiwnych wrogów maszyny, dopatrujących się w niej istoty kryzysu moralnego i społecznego epoki. Na maszyny zwala mścicielstwo wszystkie grzechy, nie widząc, że sama maszyna jest tworem człowieka i że tylko od niego zależy, czy ma on z niej zrobić swego przyjaciela, czy też narzędzie panowania nad innym człowiekiem. W innym wypadku ma właśnie maszyna swoich obrońców, którzy widzą jej wyzysk przez człowieka.

Również pozytywny w zasadzie typ fantastyki przyszłościowej na temat, co będzie, nie ma zbyt dużego uznania w literaturze polskiej. Pisarze mieszczańscy widzą świat apokaliptycznie, w zbyt ciemnych kolorach. W ostatniej swej fazie istnienia jest on opanowany przez antychrysta, drani lub w najlepszym razie przez zautomatyzowane typy, które wytępiwszy nędzę, chorobę i niesprawiedliwość, nudzą się potwornie i tęsknią do dawnych barbarzyńskich czasów. Nie ma u nas jednak porządnego Wellsa czy Huxleya, musimy się zadowolić Słonimskim, który bez skrpułów wykatrupia całą ludzkość w *Dwu końcach świata*, byle mieć sposobność do paru antyrasistowskich i antymilitarnych dowcipów. Poza tym zanotować można równie katastrofową powieść W. Niezabitowskiego *Ostatni na ziemi* i J. Karczewskiego *Bakcyl*, gdzie autor ukazuje skutki zniszczenia złota przez nowo odkryte bakterie.

Typ fantastyki intelektualnej przedstawia u nas Al. Wat zbiorem pomysłowych nowel pt. *Bezrobotny Lucyfer*. Bohaterami są tu pojęcia, idee i poglądy, które rozbujawszy się w swych możliwościach i konsekwencjach, doznają paradoksalnych przygód. Oryginalne refleksje doprowadzone do absurdu drogą wyrafinowanej dialektyki służą autorowi do demaskowania i wyszydzenia współczesnej kultury. Niestety sens tej roboty jest dość nihilistyczny. – Do podobnej, ale bardziej pustej zabawy służą Gombrowiczowi różne tezy psychoanalityczne w *Pamiętniku z wieku dojrzwiania*.

Psychoanaliza jest w ogóle jedynym poważnym źródłem najmodniejszej fantastyki. Wprowadzenie rzeczywistości snu, majaczeń i psychopatologii ściągają do literatury tłum zwidzeń, zmór i fantazyjnych tworów wraz z całą koszmarną atmosferą, w której się lęgną. Wyróżnić można dwie kategorie tych niesamowitych zjaw, zależnie od tego, gdzie się rodzą: czy w podświadomości, czy w metafizyce. Przykładem może być z jednej strony praktyka B. Schulza, z drugiej St. Grabińskiego. Dla Grabińskiego rzeczywistość istnieje po to, by wybuchnąć z niej tajemnicze i irracjonalne siły. Dlatego notuje zachłannie wszystko, co wynika z rozkładającego się mózgu i nerwów. Anormalne stany duszy są dla niego symbolem jakiejś innej, ważniejszej i ciekawszej rzeczywistości, której domyślać się można z tych właśnie strzępów neuropatycznych. Grabiński wierzy we wszystkie satanizmy, zjawiska spirytystyczne, media, w wędrówkę dusz itp., i tworzy te urealnia. W robocie tej jest coraz bardziej bezkrytyczny, o czym świadczy droga odbyta od *Demona ruchu* do *Cienia Bafometa*. – Nie inny poziom mają *Czarci* Jerzego Bandrowskiego. Najsystematyczniejszym i najpomysłowszym budowniczym nowych realności jest B. Schulz. Rozróżnia on różne stopnie rzeczywistości i różne jej fazy. Pozwala mu to własnego ojca uważać za karalucha, a wiosnę czy wicher wyposażać w psychikę ludzką. – Poprzez obrażnię dziecka widzi świat Szelburg-Zarembina. Charakterystyczna maniera ożywiania przedmiotów martwych typowa jest dla wielu kobiet. Inną odmianę odrealniania świata w wymiary mniej lub więcej stylizowane reprezentują z dawnych pisarzy R. Jaworski (*Historie maniaków*, *Wesele hr. Orgaza*), z młodszych

St. Baliński: *Miasto księżyców*, Truchanowski: *Ulica Wszystkich Świętych*, Uniłowski: *Człowiek w oknie* i w. i.

Duży stopień fantastyki uzyskują szczegóły rzeczywistości, gdy obarczymy je rolą znaku ogólniejszych spraw. Ten cel przyświeca E. Jędrkiewiczowi w *Świątkach i centaurach* i *Masce tragicznej*, gdzie różne demony greckie stają się symbolami zagadek duszy ludzkiej. Zupełnie inaczej robi to J. Szaniawski w swych sztukach scenicznych: *Lekkoduch*, *Ptak*, *Adwokat i róże*, *Żeglarz*. Różne idealizacje rzeczywistości: marzenia, kłamstwa, fikcje, pozory, są tu konfrontowane z samą rzeczywistością.

Dawny świat fantastyki wydobyty z wierzeń ludowych i religijnych dziś zanika. Zdaje się, jest to dziedzina do tego stopnia wyeksploatowana, że trudno dziś na niej twórczo działać. Mimo to postać Twardowskiego skusiła Wołoszynowskiego i Sieroszewskiego.

Słabo także reprezentowany jest temat przygód fantastycznych, jakkolwiek wynalazek aeroplanu i odzyskanie morza mogłyby rozbudzić wyobraźnię w tym kierunku. – Pozory innej wersji rzeczywistości można uzyskać na drodze stylizacji języka. W pewnym stopniu robi to poezja w ogóle. Przykładami krańcowości w tym kierunku może być Leśmian i jego naśladowcy.

Uogólniając, stwierdzić trzeba, że na polu fantastyki literatura polska nie ma żadnego rozmachu. Fantastyka karmi się unowocześnionymi płodami wyobraźni średniowiecznych czarownic i satanistów lub mdłym poetyzowaniem skłóconych z rzeczywistością fantastów. Wyobraźnia nie żyje w świeżym powietrzu życiowych wizji, ale oddycha wyziewami rozkładających się nerwów chorych lub znudzonych dekadentów.

„Nasz Wyraz” 1937, nr 8 (listopad), s. 2–3.

Zob. I. Fik, *20 lat literatury polskiej (1918–1938)*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Kraków 1939 [poz. 202].

# Stefan Rassalski

## *Sąd nad pisarzem*

Przed rokiem zadebiutował powieścią pt. *Ulica Wszystkich Świętych* młody pisarz Kazimierz Truchanowski. Śledziłem cały rok sprawę tej powieści, zbierałem osądy i wyroki krytyków o jej autorze. Piętrzy się przede mną stos wycinków z czasopism. Roczny bilans tej sprawy.

Dlaczego nazywam to sprawą i dlaczego jej przebieg śledziłem? Przede wszystkim dlatego, że byłem w stałym kontakcie z Truchanowskim podczas jego pracy literackiej, że mi jego twórczość głęboko odpowiadała i interesowała kwestia, jak się do niej ustosunkują inni.

Ponieważ jednak o samej powieści pisano niewiele, a więcej o jej autorze, ponieważ stawiano zarzuty nie tyle powieści, ile autorowi, o jego stosunku do innych pisarzy, ponieważ, ostatecznie, stawiano zarzuty niesłuszne i kolidujące ze stanem faktycznym – dlatego nazywam to sprawą. I aby „sprawę” zlikwidować sprawiedliwie, aby odeprzeć zarzuty czy to tendencyjne, czy bez złej woli pisane i przekreślić wszystkie wyroki na Truchanowskiego, operować będę argumentami ścisłymi.

Co było sensem całej sprawy, jej pointą? Oto Schulz, autor *Sklepow cynamnowych*, wydanych w roku 1935.

*Ulica Wszystkich Świętych* ukazała się w roku 1936, Schulz był duchem przewodzącym Truchanowskiego, jemu przypisywano wpływ na autora *Ulicy*, a Truchanowskiemu niemal dokonanie plagiatu na *Sklebach*.

Trudno, Schulz pierwszy wydał powieść, z którą *Ulica* jest bezsprzecznie spokrewniona, jeśli chodzi o formę, o literacką transpozycję rzeczywistości. Stąd stworzono koncepcję sobowtórów, która dla Truchanowskiego wypadła zawsze jednak *in minus* ze względu na jego rzekomo późniejszy start.

I to właśnie wymaga konfrontacji z rzeczywistym stanem i z wieloma wypadkami, nie wszystkim znanymi. Twórczość Truchanowskiego datuje się od roku 1933. Dawał rzeczy o społecznych i socjalnych zagadnieniach, niejednokrotnie cechowanych wyraźnym piętnem wojny, jakie pozostawiła na psychice jego cała martyrologia czerezwyczajki, którą przeszedł. Powoli jednak wyzwał się z tych zagadnień, wchodził w świat inny i odbywał dość szybką ewolucję w kierunku a r e a l i z m u. Pierwszą jaskółką tych zmian był *Papierośnik*, nowela przesłana

p. Zygmuntowi Kisielewskiemu do Polskiego Radia i p. Aurze Wyleżyńskiej w r. 1934. Jaskółką drugą byli *Goście*, również nowela, stanowiąca obecnie ósmy rozdział *Ulicy Wszystkich Świętych*, a nadana przez rozgłośnie warszawską w kwietniu 1935 r., wcześniej niż drukował Schulz *Sanatorium pod Klepsydrą* w „Wiadomościach Literackich”. To był pierwszy debiut Truchanowskiego, w y - p r z e d z a j ą c y Schulza o kilka dni.

Nie kieruję tego argumentu przeciwko Schulzowi, gdyż nie wierzę w możliwość naśladowań w tej formie literackiej, zbyt odległy jest ten świat, ich sposób interpretacji rzeczywistości może być oparty jedynie na głębokiej sferze odczuwań, a nigdy na zimnej logice i chęci przyswojenia go sobie. Argumentem tym, jako faktem, pragnę obalić tylko zarzuty kierowane przeciwko Truchanowskiemu o naśladowanie Schulza; czas temu zaprzecza.

Znam entuzjastyczny stosunek Truchanowskiego do Goi i wiem, że malarz ten wywarł silny wpływ na wizyjność autora *Ulicy*, był dla niego impulsem. Stąd prawdopodobnie owa plastyczność zjawisk w *Ulicy*, której niemal zupełnie brak w *Sklepacech*. Prawie wszystkie sceny przez Truchanowskiego tworzone można liniźnie przetransponować na płaszczyznę dwuwymiarową, wówczas gdy u Schulza bardzo mało dostrzegamy tych cech.

Stąd wniosek, że Schulz albo się nie stara, albo nie może dorównać Truchanowskiemu pod względem wizyjności plastycznej. To pierwsza i bardzo ciekawa różnica. Dalej, u Schulza wciąż spotykamy sytuacje, które w realnym ujęciu są niemożliwe ze względu na fizyczność ciał. Natomiast u Truchanowskiego niemożliwości wypływają z sensu życia tylko i sens ten burzą, ale fizycznie są możliwe, poza jednym wypadkiem ze zwierzętami w magazynie futer.

Linia demarkacyjna więc między sensem życia a wizją jest bezwzględnie logiczniej przeprowadzona przez autora *Ulicy*. Jest jedynie arealność zjawisk, pewne niemożliwości zdroworozumowego ujęcia, nie ma jednak nic z błagi i okłamywania fizycznych praw.

Tą wizyjnością plastyczną i logiką ścisłych kanonów irrealizm Truchanowskiego wyprzedza daleko Schulzowy wymiar rzeczywistości.

Asymetryczność zjawisk, wynikająca z pewnego nastawienia psychicznego, stwarza wiele doznań również psychicznych poprzez powieść Truchanowskiego. U Schulza natomiast wciąż odwołujemy się do rozumu, do logiki i mówimy: nieprawda, niemożliwe. Obliczamy gatunkowy ciężar ciał i nie wierzymy pewnym faktom, bo przecież istnieje przyciąganie ziemi, czemu zaprzeczyć nie można, jak dogmatom religijnym czy sensom życia.

Daty, które podałem, są zeznaniem świadka, a analiza obu utworów stwarza pozycję pisarzom, rozgranicza ich charakter.

A teraz zajmijmy się krótko krytyką.

Nie warto już wracać do kwestii wpływu czy naśladownictwa, bo przekreślają to fakty dat i pierwiastek twórczy. Nie wierzę, aby można dokonać plagiatu na ludziach, którzy świat widzą „własnymi oczyma”.

Nie dziwię się krytykom, którzy pisali o kwestii wpływu, nie znali bowiem stanu faktycznego, ale dziwię się tym, którzy pisząc o kwestii twórczości, dochodzili do tak dziwnych wniosków.

Pan Breza np. odnosi się z całym uznaniem do pióra Truchanowskiego, radzi mu jednak a b d y k a c j ę i wskazuje nawet drogi, jakimi ma nadal kroczyć w swej pracy pisarskiej. To tak, jakby Marinetti mógł stać się nagle Racine'єм lub Corneille'єм, Gauguin – naturalistą, Peiper – klasykiem, Wittig – Szukalskim, Zegadłowicz – Makuszyńskim lub odwrotnie, a Breza i ja – poetami na wzór mistrza Własta z Warszawy.

A dalej stwierdza, że nigdy autor *Ulicy* nie ucieknie przed „wygubną twarzą Schulza”. To ryzykowne prorocstwo, można nad tym dyskutować, ale trudno udowodnić rację, tak jak jej nie udowodnił Breza. Więc rezygnuję z tego, zakładając jednak swój sprzeciw, dla którego argumentem będzie nowa powieść Truchanowskiego pt. *Apteka pod Słońcem*. Poczekajmy!

Idąc dalej, powołuję się na Łaszowskiego („Studio” nr 8, 1936 r.), który podkreślając wprawdzie swój negatywny stosunek do *Ulicy* jako do rodzaju literatury, stwierdza, iż Truchanowski „osiągnął swą rację istnienia, posuwając sprawę o milimetr dalej ku dziwności”. To popiera moje poprzednie wywody. Wszak założeniem obu autorów była ucieczka od rzeczywistości; bardziej arealny świat równa się tutaj wyższym szczytom osiągnięć literackich.

Trudno w ramach artykułu polemizować z setką publikacji; staram się więc tylko rozwiązać pytanie, po co tyle złości i po co tyle wyroków na pisarza będącego w rozwoju sił potencjalnych?

Dlaczego ta dziwna psychoza podejrzeń? Czyżby krytycy, którzy zresztą sami są pisarzami, nie zdawali sobie sprawy z tego, że nie wszystko się da naśladować, choćbyśmy tego bardzo nawet pragnęli? Mnie się wydaje, że jeśli coś jest twórcze, to nie może być naśladownictwem, choćby miało cechy pokrewne z cudzą twórczością.

Wiem, że łatwo jest napisać słowa wyroku, lecz trudniej je uzasadnić; ale przecież krytyków ta właśnie, a nie inna trudność obowiązuje, jeśli już nie znajomość faktów, to przynajmniej gruntowna analiza utworu i stosunku twórcy do rzeczywistości.

„Kurier Poranny” 1937, nr 309 (7 listopada), s. 10.

Zob. A. Łaszowski, [„Ulica Wszystkich Świętych” Kazimierza Truchanowskiego], „Studio” 1936, nr 8 (listopad), s. 296–297 (dział.: „Książki z ubiegłego miesiąca”) [poz. 119]; T. Breza, *Pisarz, którego dręczy sobowtór*, „Kurier Poranny” 1936, nr 357 (24 grudnia), s. 9–10 [poz. 122].

# Henryk Vogler

## Świat rozszczętkowany

Gombrowicz zadebiutował w literaturze polskiej swym *Pamiętnikiem z okresu dojrzewania*. Już ta książka dowodziła, że autor jest pisarzem o znacznych ambicjach, szukającym własnego wyrazu i własnego sposobu oglądania świata. Już owa książka była zupełnym zerwaniem z szablonem dotychczasowych metod twórczych i wkroczeniem na niebezpieczne ścieżki rewolucyjnego nowatorstwa. *Ferdydurke* jest dalszym etapem na tej drodze, stanowiąc we współczesnym powieściopisarstwie polskim pozycję godną uwagi.

Aby uniknąć nieporozumień, trzeba stwierdzić zaraz na początku (o ile jakiegokolwiek stwierdzenie jest dopuszczalne i możliwe w płynnym, rozbitym na nieskończoną ilość atomów świecie Gombrowicza), że *Ferdydurke* jest żartem, więcej – drwiną. Kpi autor w tej książce z wszystkich i z wszystkiego, chytrze usiłuje zaopatować czytelnika dziwactwem rozigranej, pozbawionej hamulców wyobraźni, pozwalając się domyślać, jakoby o coś – i to o coś ważnego – w powieści jego chodziło. Być może któryś z „belfrów” w rodzaju jednej z czołowych postaci utworu, T. Pimki, dra fil. i prof. honoris causa, da się zmistyfikować i przeprowadzi uczony wywód, starając się wydobyć z powieści jej „myśl przewodnią”, oczywiście w przekonaniu, że szanujące się dzieło literackie musi taką „myśl” posiadać. W tym zbożnym przedsięwzięciu dopomoże uczonemu sam autor, który w rozdziale XI – w sposób świadomie czy nieświadomie naśladowujący Rabelais’go – wylicza po kolei wszystkie „zagadnienia” powieści. W gruncie rzeczy jednak jest *Ferdydurke* tylko groteskowym koziołkowaniem na elastycznej linii absurdu, jest namiętym i perwersyjnym przetwarzaniem rzeczywistości dla samego efektu, jaki daje ta rzeczywistość załamująca się w krzywym zwierciadle nonsensu. Świadczy o tym choćby tytuł, który nie oznacza nic i nie pozostaje w żadnym związku z samym utworem. Ot, dowolny układ paru liter rzucony kapryśnie, od niechcenia przez autora, manifestacja bezcelowości, przypadkowości, bezsensu jako istotnych elementów Gombrowiczowego świata. Lecz nawet utwór, który kpi z form literackich, zmuszony jest, chcąc nie chcąc, obracać się w ich magicznym kręgu. Dzieło Gombrowicza jest groteską wyzwoloną na pozór z wszelkich schematów logicznych i artystycznych. Ale także i groteska posiada swoją mechanikę, a marionetkowy



świat Gombrowiczowych lalek nakręcanych sprężyną trochę łobuzerskiego widzimi się autora – posiada własny wyraz i własny rytm wewnętrzny.

Dziwactwo i nierealność tego świata niewiele ma wspólnego z tak rozpowszechnioną ostatnio w polskiej literaturze niesamowitością i niezwykłością. Gdy u innych autorów te elementy wydobywane są za pomocą deformowania konkretnego materiału życiowego (typowe np. dla Schulza: przemiana ludzi w zwierzęta, człowiek uniesiony w górę przez wiatr itd.) – to Gombrowicz nie uzurpuje sobie prawie nigdy tego rodzaju demiurgicznych uprawnień. Wrażenie dziwności osiąga on innymi środkami. Po pierwsze, przez określanie sytuacji za pomocą jednego specjalnie dobranego słowa. Słowo to nigdy nie ma swojego pierwszego, zasadniczego znaczenia, lecz jest mistycznym runem, egipskim hieroglifem, za którym kryją się wielorakie ciemne znaczenia. Jest to jakby pismo klinowe nowoczesności. Jeżeli prof. Pimko robi uczniom „pupę”, bohater jest „pokumany łydką” nowoczesnej pensjonarki, inżynier Młodziak „plaska w karczek” swoją małżonkę – to i „pupa”, i „łydka”, i „plaśnięcie w karczek” są obiektywnie rzeczami i faktami realnie istniejącymi. Ale nie są one nigdy użyte w ich pierwszym konkretnym znaczeniu, są raczej symbolicznymi skrótami, jakimiś nadrzędnymi syntetycznymi elementami.

Drugi szczegół to łączenie i konstruowanie w jednej linii artystycznej zjawisk leżących w zupełnie innym wymiarze. Każdy poszczególny fragment powieści analizowany w oderwaniu od reszty utworu okazuje się prozą nader realistyczną, pozbawioną pierwiastków niezwykłości. Ale to, że wypływa on z fragmentu czy sceny o zupełnie innym ciężarze gatunkowym, barwie i założeniu oraz że z kolei przecieka w scenę o znowu odmiennej płaszczyźnie widzenia – to właśnie powoduje owo wrażenie na pół sennego irracjonalizmu zdarzeń. Jest to tak, jakby się miało przed sobą fotografię postaci człowieczej składającą się ze sztucznie sklejonej obcej głowy i obcego tułowia, albo fotografię twarzy, gdzie każda poszczególna część tej twarzy: włosy, oczy, nos, usta, należą do kogoś innego. Każda część z osobna ma normalny kształt i wymiar, razem jednak czyni taka twarz groteskowe i fantastyczne wrażenie.

I w tym oto leży filozoficzny sens sztuki Gombrowicza: rozkład osobowości, rozkład całkowitego, w jedności danego świata na fragmentaryczne, sztucznie do siebie dopasowane elementy. Gombrowicz odrzuca złudne pojęcie syntezy, która – według powszechnie obowiązujących pojęć – jest jedyną możliwością opanowania świata. Taka synteza zacierająca w swym generalizującym kształcie ważność fragmentu – tworzy tylko mit świata, nie tworzy świata. Dopiero przez rozpad zsyntetyzowanego świata wyłaniają się z gładkiej mistycznej jedni poszczególne pierwiastki (np. u Gombrowicza części ciała), dotychczas nieżyjące samoistnie, tylko w podporządkowaniu. Dopiero dzięki temu zyskują one autonomię i układają się w nowy szereg zjawisk konkretniejszych niż poprzednio, gdyż poprzednio istniały tylko na usługach syntezy, a więc abstrakcji.

Tym się też różni indywidualność twórcza Gombrowicza od tak skądinąd pokrewnej jej indywidualności Brunona Schulza. Podobieństw między tymi dwoma autorami można znaleźć wiele (*Ferdydurke* jest zresztą właśnie przez Schulza ilustrowane). Sam choćby punkt wyjścia powieści: „zdrobnienie” trzydziestoletniego bohatera, który zostaje wpisany do szkoły, gdzie pobiera nauki jak zwyczajny gimnazjalista – przypomina nowelę Schulza *Emeryt*. Ale magia odlanego z najszlachetniejszych kruszców słowa Schulza, jego czarodziejski świat, który na gruzach obumierającej rzeczywistości organizuje się w nowy symboliczny kształt – dają w sumie skończenie syntetyczny, nadrealistyczny, ale jednolity i zwarty świat. Schulz wychodzi z otaczającego go bezliku chaotycznych zdarzeń i wiąże je w wyższą całość. Gombrowicz przeciwnie, przyjmując jedność organiczną świata, rozbija go metodycznie, z ironicznym uśmieszkiem w fosforyzujące barwikiem poezji, rozproszone cząstki.

Czy tego rodzaju ujęcie jest słuszne? Na to można tylko odpowiedzieć, że każdy utwór artystyczny ma słuszność, jeżeli tylko działa, jeżeli ujarzmia, podbija, wzrusza. W powieści Gombrowicza znajdują się sceny szkolne (lekcja polskiego i łaciny), które osiągają szczyty wirtuozerstwa artystycznego i mimo swego groteskowego antyrealizmu – a może właśnie dzięki niemu – są jednym z najszybszych wglądnięć współczesnej literatury w zatęchły światek szkolny. Już ten fakt świadczy wystarczająco o wartości nowej powieści Gombrowicza.

pozycja 139.

## ***Wizo – Drohobycz***

W sobotę 18 bm. o godz. 5 wygłosi prof. Bruno Schulz referat *O Lilienie* w lokalu własnym. Goście mile widziani.

„Chwila” 1937, nr 6733 (18 grudnia), s. 13 (dział: „Kronika”).

# **Maria Wrześniewska- -Kruczkowska**

## ***Psychostenik. Gombrowiczowi, Karpińskiemu i Schulzowi***

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

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

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

Mama znieruchomiała. Potem wrzasnęła rozzdzierającym głosem:

– Bić go.

Moja wąta pupa noworodka dostała się w łapy akuszerki. Jedną ręką chwyciła mnie za nóżki, uniosła w powietrze i gdy tak wiłem się rozpaczliwie (głową w dół),

ciężkie jej palce dotykały moich pośladków. Krew uderzyła mi do głowy. Krzyknąłem:

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

– Bić go – jęczała matka.

W tej chwili stanął w drzwiach mój ojciec.

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

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

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

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

Zwaliłem się jak kłoda do kołyski i pisałem:

– Whisky and soda. Inaczej zemdleję.

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

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

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

– Dlaczego mnie tak każesz, o Boże?

– Pan wierzy w Boga? – zdziwiłem się.

Ojciec jęczał dalej:

– Cóż Ci zawiniłem, o Boże.

– Może pan nie zapłacił podatków? – wtrąciłem łagodnie.

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

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

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

Po tych słowach, zmęczony, zasnąłem.

\*

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

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

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

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

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

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

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

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

\*

Trzeba przyznać, że byłem wesołym dzieckiem. Papierosy, wódka i coraz to nowe służące wpływały doskonale na mój rozwój fizyczny i umysłowy. Mając lat piętnaście, przekraczałem wzrostem metr dziesięć, a mój umysł pracował w systemie CGS ze ścisłością wprost przerażającą. Z mego pokoju poczęły wychodzić na świat, roznoszone przez służące, słynne wzory logiczno-matematyczne, zwane w dzisiejszym świecie logistyków wzorami Wheiteiringa. Najdoskonalszy z nich męczy do dnia dzisiejszego studentów, przygotowujących się do egzaminu z „logiki i metodologii ogólnej z zasadniczymi pojęciami logiki matematycznej”. Wzór ten wygląda tak:  $D F \{(p') \cdot (p < q) = q' \cdot (p + q) \cdot (q + p)\}$ . Niby nic, a spróbujcie rozwiązać. Mamy tu po obu stronach równoważności iloczyny logiczne, które wykazują nam niezbicie, iż nie jeżeli nie p i p, to q jest tyle co nie q i p lub q i nie q lub nie p, plus minus do f w nawiasie, to nie tyle co nie p. Wzór ten zresztą sprawdzono najwykleszą metodą jedynkową i okazał się całkowicie prawdziwy. Wzorów takich tworzyłem dwanaście albo i piętnaście dziennie, aż wreszcie obrzydło mi to zajęcie. Wtedy zaczęły z mego pokoju płynąć oratoria, zwane oratoriami Wheiteiringa. Śpiewają je dzisiaj chóry konserwatoriów i towarzystw muzycznych. Są one cenione na równi z oratoriami innego wariata, Bacha. Po oratoriach zająłem się ekonomią i polityką światową. Służące wyniosły z mego pokoju projekty odbudowy gospodarki światowej i stało się to, co się musiało stać: plany gospodarcze Wheiteiringa podbiły świat. Stałem się najważniejszą osobą na świecie. U mnie zasięgano opinii co do zasypania kanału La Manche, kolonizacji Afryki Południowej i wschodniej Pupadurke (którą odkryłem przypadkowo i niewinnie), sposobu rwania włosów, podniesienia stanu powyżej pasa, walki z komunizmem, nacjonalizmem, manicuryzmem (od manicure – taki prąd rasistyczno-paznokciowy), leku na porost zębów u nieboszczyków, walki idealizmu z panidealizmem itd., itd. Moje biurko zarzucone było listami, depeszami i czekami z całego świata. Byłem legendą Renesansowego Człowieka. Zamknięty w swym pokoju, śmiałem się przez nos i obserwowałem z zadowoleniem tłumy ludu wiwatujące na moją cześć.

– Niech żyje...

\*

Więc żyłem. Przypuszczam, że znudziłem się wam opowiadaniem o tym, jak doszedłem do całkowitej władzy nad światem, jak zniósłem urząd matek, ojców, nian i kołysek, jak ustaliłem Wielki Porządek Rzeczy, zwany porządkiem Wheiteiringa. Zapewniam was, że to było bardzo nudne i głupie. Nawet nie oryginalne. Jedynie pozdrowienie, polegające na kiwaniu palcem w bucie, uwa-

żam za bardziej sensowną rzecz z tego okresu. No, raczej zainteresuje was mój fatalny koniec. Koniec Makabrycznego Idioty.

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

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

Wyciąłem sobie biodra, a na ich miejsce wsadziłem nieco zbutwiałe biodra piastunki. Następnie zawezwałem swą ostatnią służącą i wyrwawszy z jej ciała gorący ochłap macicy, włożyłem go w swe biodra, uprzednio go zapłodniwszy. Potem położyłem się. Uczułem ból. Byłem oto matką. Najwyższą Osobą Rodzącą. „W ciągu godziny mogę urodzić dwanaścioro dzieci – myślałem – gdy tylko dostarczą mi odpowiedniej ilości macic. Zwycięstwo...”

I możecie wierzyć mi lub nie. Wszystko jedno. Umarłem przy pierwszym porodzie, wydając na świat dwa piękne karaluchy czwartej płci. Tak, ten fakt stał się dla tych naszych uczonych materiałem do gruntownego badania – ale sam przestałem być człowiekiem. W ten właśnie sposób zakończyłem swoje istnienie jako idiota makabryczny (lub jak określano mnie z szacunkiem, psychostenik) i przeniósłem się cichcem do łona wiewiórki.



# Leon Piwiński

## *Powieść (fragment)*

[...]

*Ulica Wszystkich Świętych* Kazimierza Truchanowskiego. – Jeszcze przed ukazaniem się tego debiutu powieściowego rzecz wywołała dość zajmującą polemikę literacką, w której i sam autor zabierał głos. Mianowicie fragment *Ulicy Wszystkich Świętych* był drukowany w miesięczniku „Studio” i wtedy zaraz wielu czytelnikom rzuciło się w oczy dziwne podobieństwo tego fragmentu z książką Brunona Schulza *Cynamonowe sklepy* – dostrzeżono w nim ten sam stosunek do rzeczywistości, zwłaszcza fantastyczne jej deformowanie, i te same sposoby ekspresji stylistycznej. W następnym numerze tegoż miesięcznika autor umieścił artykuł pod tytułem *Czy naśladownictwo?*, w którym – nie zaprzeczając, że zauważone podobieństwa istnieją – dowodził, że jego powieść nie powstała wcale pod wpływem książki Schulza, że owszem, jest tworem samodzielnym, napisanym zresztą przed poznaniem przez autora rzekomego wzoru; że mimo podobieństw z owym wzorem, ten rodzaj twórczości jest własnością autora, światem, który w nim żył od dawna, a późniejsze poznanie *Sklepów cynamonowych* było dla niego objawieniem jego własnej duszy i jego własnego świata wewnętrznego. – Nie ma żadnego powodu, żeby tym zapewnieniom autora nie dawać pełnej wiary. Na pewno tak było, jak autor pisze. Krytyka jednak lub historyka literatury geneza dzieła i psychologia jego powstania może nie interesować wcale; może się on zatrzymać tylko na materiale obiektywnym, to znaczy na tekstach i na chronologii wydania tych tekstów, nie zaś na chronologii ich powstania. Otóż w takim ujęciu sprawa wygląda w ten sposób: W trzy lata po ukazaniu się książki Brunona Schulza wychodzi powieść Kazimierza Truchanowskiego, w której zarówno zasadniczy pomysł konstrukcyjny, jak teren akcji, atmosfera, sposób traktowania materiału rzeczywistości, a nawet niektóre pomysły sytuacyjne, styl metafor i w ogóle całej ekspresji artystycznej – jest niewątpliwą repliką tamtej o trzy lata starszej książki. Czy nie ma żadnych różnic? Owszem, są – ale są to różnice typowe dla wszelkich twórców epigonicznych: wszystko tu jest znacznie bledsze niż w utworze oryginalnym, i wszystko, co tam było oryginalnością, tutaj robi wrażenie zmechanizowania, schematu, dowolności. Efekty, które u Schulza nas zachwycały, tutaj zaczynają nudzić, ponieważ poznaliśmy ich mechanizm, widzimy

sznureczki i widzimy rękę, która za te sznureczki pociąga. To jest typowy proces powstawania manieri literackiej. – Jeszcze raz muszę powiedzieć, że w najmniejszym stopniu nie kwestionuję wyznań autora co do psychologii i chronologii powstania jego powieści. Badając jednak jego utwór metodą obiektywną, trzeba go uznać za rzecz w dziedzinie zjawisk literackich wtórną, niesamodzielną, epi-goniczną. Autor na końcu książki zaznacza, że obecnie wydana powieść jest częścią pierwszą większej całości; uzupełni ją powieść druga: *Apteka pod Słońcem*. Nie chcę przesądzać efektu tej całości; obawiam się tylko, że nie zmieni on stanu rzeczy, jaki trzeba było stwierdzić po wydaniu części pierwszej.

[...]

„Rocznik Literacki 1936”, 1937, s. 78–79.

Zob. K. Truchanowski, *Czy naśladownictwo?*, „Studio” 1936, nr 5/6 (sierpień–wrzesień), s. 186–190 [poz. 111].

# Leon Piwiński

## *Literatura niemiecka (fragment)*

[...]

Na pierwszym miejscu trzeba tu postawić przekład powieści Franciszka Kafki pt. *Proces*, dokonany przez Brunona Schulza. Dzięki temu przekładowi czytelnik polski zapoznaje się z organizacją poetycką całkiem oryginalną i jedyną. Kafka umarł przedwcześnie; za życia ogłosił tylko kilka drobnych opowiadań; część swych rękopisów zniszczył sam, resztę testamentem polecił zniszczyć po śmierci; wykonawca testamentu, Max Brod, nie usłuchał ostatniej woli przyjaciela i uratowane utwory wydał w kilku tomach. Stąd pochodzi też niedokończona „powieść” *Proces*, pozornie satyra na „sądownictwo”, w istocie tragiczna groteska na temat bezsilności człowieka wobec mocy pozaludzkich, wobec Nieznanego. Groteska występuje tu w kształcie karykaturalnie zdeformowanego realizmu o niespotykanej sile wyrazu. Atmosfera tej książki przypomni czytelnikowi polskiemu twórczość autora *Cynamonowych sklepów*, który nie tylko kongenialnie przetłumaczył utwór pokrewnego mu pisarza, lecz również dodał do przekładu krótkie studium, doskonale orientujące w jego wartościach.

[...]

# Kazimierz Czachowski

## *Najnowsza polska twórczość literacka 1935–1937 oraz inne teksty krytyczne (fragment)*

[...] W tym kierunku bodaj szczytowym objawem zgłębiania demonizmu jednostki są *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza, jeden z najbardziej oryginalnych utworów naszej literatury powieściowej, nie tylko powojennej. Na innej płaszczyźnie epickiego widzenia, w sposób realistycznie zobiektywizowany podobne zadanie twórcze podjęła Maria Kuncewiczowa w *Cudzoziemce* (Warszawa 1936, Tow. Wyd. „Rój”; w r. 1937 odznacz. nagrodą literacką m. Warszawy).

Powieść tę, jedną z kilku najwybitniejszych jakościowo tak dobrego sezonu wydawniczego, przyjęto od razu z największym uznaniem. Z głosów krytyki odrębną uwagę zwraca artykuł Brunona Schulza w „Tygodniku Ilustrowanym”. Z niekłamany entuzjazmem oceniając nową powieść Kuncewiczowej, autor *Sklepow cynamonowych* stwierdza, „że rozszerzyła ona ramy charakterologii, stworzyła nowe jej pojęcie o głębi i szerokości zasięgu dotychczas nieznaney. Już sama intencja, samo zamierzenie, sama rozpiętość programu jest imponująca. Kuncewiczowa uczyniła z tego portretu (starej kobiety) pandemonium wiedzy o człowieku, więcej jeszcze: promienie światła, które skupiła w tym portrecie, jak w potężnym ognisku, rozchodzą się po przekroczeniu ogniska w sferę ostatecznych zagadnień życia. Trzeba przyznać, że tak szeroko rozpięty program został całkowicie wypełniony”. Ta współtwórcza ocena Schulza jest zupełnie usprawiedliwiona. Kuncewiczowa w *Cudzoziemce* dała rzecz zaiste doskonałą. [...]

Zestawione razem powieści Rusinka i Uniłowskiego, zbieżne i wątkiem chłopięcego bohatera, i tłem środowiska proletariackiego, jakże jednak odmienne stosunkiem autorów do gry życiowej, postawą psychiczną i sensem moralnym, dobrze demonstrują w swych na wskroś indywidualnych zjawiskach dwa odrębne style nowego realizmu we współczesnej powieści polskiej. Rusinek to dynamiczny ekspresjonista, samodzielnie rozwijający kulturę działania po linii wyznaczonej przez Kadena-Bandrowskiego. Uniłowski zaś to bierny obserwator-realista, unowocześniający kulturę krytycznego przeżywania na tej płaszczyźnie psycho-

logicznego poszukiwania osobistej prawdy człowieka, której rozpiętość wyznaczają przede wszystkim dzieła Nałkowskiej i Iwaszkiewicza. Ale i ekspresjonizm stylu, jak u Michała Choromańskiego i Brunona Schulza, bywa wykładnikiem kontemplacyjnej bierności, natomiast realizm psychologiczny nabiera, jak u Dąbrowskiej, żywej aktywności etycznej. Te znowu odmienne aspekty współczesnej twórczości powieściowej śledzić można na dwóch tomach opowiadań Czesława Straszewicza i Jerzego Andrzejewskiego.

Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów 1937, s. 40, 170–171.

# Emil Janusz Igel

## *Udział Żydów w literaturze polskiej*

### *(fragment)*

Gdy przystępujemy do tematu naszych rozważań o udziale Żydów w literaturze polskiej, już u wstępu napotykamy na kwestię, która wydawałaby się na pozór może obojętna, a której nie można jednak pominąć w dobie wejścia w życie nowej pisowni polskiej.

Mamy pisać, zreferować w krótkim szkicu, sprawę udziału Żydów w literaturze polskiej. I potykamy się o kwestię, czy Żydów przez małe *ż*, czy przez duże *Ż*. Zasady nowej pisowni polskiej głoszą bowiem wyraźnie, że w wypadku gdy chodzi o Żydów jako narodowość, należy pisać duże *Ż*, gdy chodzi o religię – małe *ż*.

Wybieramy duże *Ż*, wychodząc z założenia, że Żydzi piszący i przynależący do literatury polskiej są przede wszystkim Żydami. W dalszej konsekwencji naszego stanowiska nie będziemy cytowali tych wszystkich, których antysemicka publicystyka z taką rozkoszą darowuje Żydom, a którzy z społeczności żydowskiej wystąpili. Nie będziemy tedy pisali o pracy literackiej i wpływach jej na literaturę polską ze strony Juliana Klaczki, Wilhelma Feldmana, członka Akademii Literatury Leśmiana, pochodzącego z rabinackiej rodziny naczelnego publicystę „Wiadomości Literackich” Antoniego Słonimskiego, pominiemy też Brunona Schulza, Stura, Peipera i in., którzy ogłosili swe wystąpienie z żydowskiej społeczności. Idzie nam bowiem o wyłączone zadokumentowanie tych nazwisk Żydów, którzy mają odwagę występowania na zewnątrz, w literaturze polskiej – bez maski.

[...]

# M. Adler

## 1937 w powieści polskiej

### (fragment)

Rok 1937 w literaturze polskiej stanowi jeden z okresów powolnego rozwoju i narastania literackich zdobyczy. Sezon literacki nie pokrywa się z rokiem kalendarzowym, rozpoczyna się bowiem na jesieni w związku z ożywieniem ruchu wydawniczego. Okres roczny umożliwia jednak zbilansowanie i scharakteryzowanie twórczości. Spojrzenie wstecz z dystansu czasu pozwala w literaturze dostrzec pewne nurty i prądy, odnaleźć kierunek jej rozwoju i skonfrontować z rzeczywistością, której wyraz stanowi.

W roku ubiegłym polska produkcja literacka była dość znaczna, co oczywiście wpłynęło na nierówność poziomu. Jeśli idzie o powieść – największe znaczenie społeczne mający gatunek literacki – szła ona wytyczonymi uprzednio szlakami. We współczesnej powieści polskiej dominuje **n e o r e a l i z m p s y c h o l o g i c z n y**. Nowy realizm śledzi psychiczne pobudki czynów, wdziera się psychologiczną introspekcją w dynamikę działania – i analizuje. Analiza, dogłębne wejście w dusze ludzkie, poparta jest w dziełach pisarzy wiedzą o psychice, nowoczesnym aparatem naukowym psychologii.

[...]

Inny typ powieści prezentuje W. G o m b r o w i c z w książce pt. *Ferdydurke*, sięgającej tematem do czasów dojrzewania. Powieść Gombrowicza stanowi jedno z ciekawszych wydarzeń w życiu literackim i uderza oryginalnością formy.

Z odmiennych źródeł wywodzi się książka Brunona Schulza pn. *Sanatorium pod Klepsydrą*. Schulz, znany autor *Sklepów cynamonowych*, w innej rzeczywistości szuka refleksów psychiki ludzkiej. – Jego oryginalny talent transponuje przeżycia ludzkie w inne, pozazmysłowe regiony. Tematyka i bohaterowie Schulza – ludzie chorzy – są dla literata nad wyraz trudne; z trudnościami tymi uporał się Schulz zwycięsko.

Kontrastem literatury Schulzowskiej jest najnowsza, dwutomowa powieść P o l i G o j a w i c z y ŋ s k i e j pt. *Rajska jabłoń*. Gojawiczyńska jest w powieści polskiej przedstawicielką opisowego naturalizmu. [...]

Bilans powieści polskiej w r. 1937 wypada na ogół pomyślnie. Jeden jest tylko minus. Wysiłki pisarzy mają mały oddźwięk – rezultat małych nakładów. Powieść polska jest warta czytania, czeka na czytelnika. – A jednocześnie tysiące ludzi wyciągają ręce po książkę. – Trzeba rzucić pomost między czytelnika i książki – oto nakaz chwili, której nie wolno bezkarnie przedłużać.

„Rewia Ilustrowana Tygodniowa” 1938, nr 1, dodatek „Głosu Porannego”, nr 1 (1 stycznia), s. 3.



## ***Rozmowa z autorem „Sklepów cynamonowych”. (Wywiad z Brunonem Schulzem)***

Poznań, 8 stycznia 1938 r.

W Poznaniu bawił w tych dniach znany literat i artysta malarz Bruno Schulz, autor głośnej powieści *Sklepy cynamonowe* oraz drugiej, co dopiero wydanej pt. *Sanatorium pod Klepsydrą*. P. Schulz, mieszkający stale w Drohobyczu, gdzie jest profesorem rysunków w gimnazjum, przyjechał do naszego miasta tylko na pięć dni; przyjazd ten związany był z jego najbliższymi zamiarami zarówno literackimi, jak i malarskimi. W przeddzień wyjazdu p. Schulza udało nam się uzyskać od niego dla naszych czytelników szereg interesujących informacji.

Bruno Schulz, który uważa się przede wszystkim za malarza, żadnej szkoły malarskiej nie ukończył; jest w zupełności samoukiem. Dotąd urządził tylko dwie wystawy swych prac, obydwie we Lwowie, jedną przed 15 laty, drugą 2 lata temu. Dotychczasowe prace jego były tylko rysunkami, obecnie jednak przejdzie również na barwy. Pisywać zaczął dopiero jako człowiek zupełnie już dojrzały, czerpiąc natchnienie przede wszystkim z umiłowanego przez siebie Tomasza Manna, a w szczególności z jego *Historij Jakubowych*.

Swie prace literackie (nowele i krytyki) ogłaszał Schulz w całym szeregu czasopism, m.in. w „Wiadomościach Literackich” i „Skamandrze”. Pierwszą jego powieścią były *Sklepy cynamonowe*, drugą z kolei wspomniane już poprzednio *Sanatorium pod Klepsydrą*. Powieść ta ukazywała się poprzednio w odcinkach w „Wiadomościach” i „Skamandrze”; jest ona ilustrowana własnymi rysunkami autora.

Rozmowa nasza przechodzi na cel przyjazdu p. Schulza do Poznania.

– Przyjechałem tu – mówi – celem porozumienia się z p. Eggą Haardt w sprawie ilustrowania przez nią moich następnych prac literackich. Skłonił mnie do tego fakt, że uważam walory wizualne i graficzne jej prac za wyjątkowe i szczególnie odpowiadające charakterowi moich utworów. Chwilowo omówiłem z p. Haardt sprawę ilustrowania przez nią trzech moich prac: noweli, która ukaże

się najpierw w jednym z pism literackich, a potem w luksusowym wydaniu u Mortkowicza, dalej noweli niemieckiej, którą ogłosiłem w szwajcarskim piśmie literackim, redagowanym przez Tomasza Manna, i wreszcie powieści eschatologicznej pt. *Mesjasz*, nad którą pracuję od szeregu lat i którą obecnie wykończam.

– Zamierzam – ciągnie p. Schulz – urządzić z p. Haardt szereg wspólnych wystaw. Pierwsza nasza wspólna wystawa odbędzie się w Warszawie, następne dwie w Paryżu i w Leicester Gallery, wzgl. Redfern Gallery w Londynie.

Na koniec prosimy naszego interlokutora o kilka słów na temat wrażeń odniesionych w Poznaniu, w którym bawił po raz pierwszy.

Okazuje się, że Gród Przemysława zrobił na Schulzu wrażenie miasta bardzo kulturalnego, a jednocześnie „solidnego”. Zwiedzał tu wystawę Waliszewskiego w „Salonie 35”, a pod przewodnictwem konserwatora p. Pogowskiego Muzeum Wielkopolskie. Z budynków podobały się p. Schulzowi przede wszystkim ratusz oraz zamek, co prawda ciężki, lecz stylowy. Wrażenia, jakie stąd wynosi, są jak najlepsze.

## Odczyt o Gombrowiczu

Odczyt Schulza o książce Gombrowicza pt. *Ferdydurke*, który odbył się w lokalu warszawskiego Związku Literatów, zgromadził liczne grono słuchaczy.

Prelegent potraktował książkę Gombrowicza zbyt entuzjastycznie i jednostronnie. Nazwał ją dziełem epokowym, genialnym, wskazując, że wpływ jej musi sięgnąć we wszystkie dziedziny życia. W atmosferze nadmiernej egzaltacji, z jaką Bruno Schulz otoczył tę książkę, zoperowana została ona zbyt jednostronnie, wiele istotnych jej aspektów uszło krytyce prelegenta.

Po odczycie pani Wanda Kragen wygłosiła swoje uwagi, zajmując w przeciwieństwie do Schulza całkowicie negatywne stanowisko wobec Gombrowicza. Zarówno pierwsze, jak i drugie stanowisko nie przekonało słuchaczy.

W dyskusji najtrafniej scharakteryzował książkę Gombrowicza Stefan Napierski. Zaznaczył on, że jest to książka wymierzona przeciw inteligenckości, książka idąca śmiało przeciw zagładzie, będąca jednocześnie zjawiskiem regresji tak znamienym dla kultury powojennej.

Następnie Rafał Blüth poruszył problemat infantylizmu, wskazał na pokrewieństwa z innymi utworami omawiającymi te zagadnienia.

Był to jeden z najciekawszych wieczorów związkowych.

pozycja 148.

## ***To nie była dyskusja, lecz demonstracja***

W związku Zawodowym Literatów w Warszawie odbyło się zebranie dyskusyjne, poświęcone omówieniu głośnej książki Witolda Gombrowicza *Ferdydurke*. Zebrała się cała niemal ekipa młodej literatury warszawskiej, tej zwłaszcza części, która poszukuje nowych wartości, chce zerwać z utartymi szlakami, eksperymentuje, nie lubi szablonów. Referat entuzjastyczny o *Ferdydurke* wygłosił autor *Sklepów cynamonowych*, Bruno Schulz. Potem rozwinęła się dyskusja, którą można podzielić na dwie części: poważną i niepoważną. W poważnej zabierali głos: Napierski, Kuncewiczowa oraz współpracownik katolickiego kwartalnika „Verbum”, dr Rafał Blüth. Co do części niepoważnej, miała ona charakter nie tylko zabawny, ale i pouczający. Z komiczną pewnością siebie i zapałem wystąpiła do walki przeciw *Ferdydurke* pewna uważająca się za literatkę niewiasta, w której przemówieniu niski poziom intelektualny rywalizował... z bardzo słabą znajomością językowej poprawności. Słusznie stwierdzono, że przemówienie to było żywą demonstracją słuszności Gombrowiczowskiej satyry.

„Czas” 1938, nr 18 (19 stycznia), s. 6 (dział: „Zagadnienia”).

## pozycja 149.

Fantastyka i dziwactwo w nowej literaturze polskiej – na ten temat odczyt wygłosi w sobotę dnia 22 bm. o godz. 8 wieczorem w sali Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego przy ul. Stolarskiej 9 znany literat i poeta Artur Sandauer. Odczyt poświęcony twórczości B. Schulza i W. Gombrowicza wzbudził duże zainteresowanie. Po odczycie dyskusja.

„Nowy Dziennik” 1938, nr 20 (20 stycznia), s. 15 (dział: „Z teatru, literatury i sztuki”).

## **mdd [Marian Dienstl-Dąbrowa]** ***Wycinanki Eggi Haardt***

Według słusznego twierdzenia Francuzów „wszystkie rodzaje sztuki są dozwolone za wyjątkiem nudnego”... A sztuka młodziutkiej poznaniaczki Eggi Haardt jest, być może, drażniąca, chimeryczna, lecz bezsprzecznie pobudza każdego myślącego do głębszych refleksyj na temat tego rodzaju twórczości.

Egga Haardt posługuje się dla materializacji swych apokaliptycznych wizyj wycinankową techniką, posiadającą w Polsce – o czym wielu piszących zapomniało – swą odwieczną tradycję, zwłaszcza w Księstwie Łowickim, gdzie z niezwykłą fantazją lud tworzy kolorowe wycinanki, których kompozycja opiera się na symetrii i wzorach śnieżnych krystalizacji i kwiatów.

Poznańska zaś artystka oparła swą wycinankową twórczość na elemencie czarno-białym, na podłożu literackiej fantazji i asymetrii ornamentu. Artystka realizuje swe wizje bez pomocy rysunku, z czarnego arkusika papieru, ciętego nerwowo w twórczej ekstazie. Rozpoznać, jakie elementy były celowe, a jakie przypadkowe w kompozycjach tego rodzaju, niezmiernie trudno. W każdym razie stwierdzić należy, iż rezultat jest artystyczny, a charakter ornamentyki oryginalny, wypływający z podłoża fascynującej inteligencji i romantyki utalentowanej artystki.

Odkoczną do jej sztuki była opowieść fantastyczna B. Schulza o „sklepach cynamonowych”. Toteż słuszenie malarka zamieszcza w katalogu swej niezwykle udanej wystawy w Salonie Garlińskiego w Warszawie motto Schulza następujące:

„Twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, damy im np. tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna”.

Niesamowite karakony, dziwny ojciec, zastanawiający się, czy zmienić się w ptaka, czy karakona, i cała literacka koncepcja Schulza znalazły swój graficzny odpowiednik w ilustracjach polskiej artystki.

Świat wizyj niesamowitych wibruje i tworzy dziwny krąg postaci ludzi i zwierząt, tanecznic i świętych, i rządzi się w swej kompozycji własnymi prawami konstrukcji i rytmu. Sugestywna fantazja p. Haardt narzuca się widzowi, który chce ująć nitkę Ariadny i wejść w mikrokosmos chimer i dziwacznych stworzeń, przypominających swą egzotyką figury jawańskiego sylwetkowego teatru mario-

netkowego. Z ornamentów tworzy artystka oddzielne kompozycje lub zużywa je jako ornamente graficzne w książce, zdobnicze w ceramice i w przemyśle zdobniczym. Niezwykle oryginalne są jej ekslibrisy i gmerki, stworzone pomysłem, a utrzymane w własnym stylu artystki, która już zdobyła bardzo wiele, skoro znalazła swój własny artystyczny wyraz! Wystawa kompozycji Eggi Haardt odbędzie się w najbliższych tygodniach w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i w Domu Sztuki w Katowicach, po czym w końcu niewątpliwie znajdzie się i w rodzinnym mieście artystki malarki, która zdobyła powodzenie już w pierwszych swych poczynaniach.

„Światowid” 1938, nr 4 (22 stycznia), s. 17.

pozycja 151.

## *Tydzień bibliograficzny* *(fragment)*

[...]

Na pięknie wydaną fantastyczną książkę Schulza składają się następujące opowiadania: *Księga*, *Genialna epoka*, *Wiosna*, *Noc lipcowa*, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, *Druga jesień*, *Martwy sezon*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Dodo*, *Edzio*, *Emeryt*, *Samotność*, *Ostatnia ucieczka ojca*.

[...]

„Wiadomości Literackie” 1938, nr 4 (23 stycznia), s. 8.



pozycja 152.

## *Tydzień kulturalny* *(fragment)*

W Związku Zawodowym Literatów na odbytym ostatnio wtorkowym zebraniu p. Bruno Schulz wygłosił odczyt o powieści Gombrowicza *Ferdydurke*, utrzymany w entuzjastycznym tonie. W dyskusji zabierali głos m.in. pp. Wanda Kragen, Stefan Napierski, Rafał Blüth. Wykazała ona duże rozbieżności zdań, jak również wiele nieporozumień.

[...]

„Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 4 (23 stycznia), s. 81.

# Stanisław Piasecki

## *Czarowanie gałązką w zębach*

### *(fragment)*

Nie byłoby tu powodu zajmować się bliżej etiudą literacką Witolda Gombrowicza pt. *Ferdydurke*, słusznie już określoną przez J. E. Skińskiego mianem ciekawostki, gdyby nie pewne zdumiewające wprost objawy, jakie w związku z ukazaniem się książki młodego i bez wątpienia utalentowanego pisarza dały się zauważyć w warszawskim światku literackim. Oto w ankiecie zorganizowanej przez jeden z tygodników wśród młodych literatów książka Gombrowicza wysunięta została na czołowe miejsce w twórczości pisarskiej młodego pokolenia; i oto na pewnym zebraniu dyskusyjnym z ust prelegenta (co prawda konfratra Gombrowicza w modzie „surrealizmu”) padło – dosłownie – określenie *Ferdydurki* jako książki... genialnej. Mamy więc tu już do czynienia z pewną psychozą; psychoza to zaś o tyle ciekawa, że wywołana została zupełnie celowo i świadomie przez autora książki, będącej od tytułu do ostatniego zdania jednym i nieustannym „czarowaniem” czytelnika. Czarownictwo to zresztą nieskomplikowane i prymitywne, posługujące się środkami czysto mechanicznymi; tym bardziej zdumiewa jego skuteczność w środowisku, które, zdawałoby się, powinno posiadać pewną odporność intelektualną.

[...]

pozycja 154.

## ***Wizo – Drohobycz***

W sobotę dnia 5 bm. o godz. 5 po p. wygłosi w lokalu Wizo (ul. Mickiewicza) prof. Bruno Schulz referat *O Lilienie*. Goście mile widziani.

„Chwila” 1938, nr 6781 (5 lutego), s. 13 (dział: „Kronika”).

## ***Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1937? Ankieta tygodnika „Prosto z Mostu” (fragment)***

[...]

**Maria Kuncewiczowa, Warszawa**

Wszystkie książki, jakie czytam, są dla mnie ciekawe. Nie czytam książek, których bym nie mogła rozumieć, traktujących o jakichś odległych specjalnościach, nie czytam także utworów, które zawierają formuły, ostateczne wnioski, przykazania (chyba że to są księgi święte).

Wszystko inne – z ogłoszeniami włącznie – czytam z równą ciekawością. Książki nie muszą być dobre, żeby były ciekawe. Już sam fakt, że komuś się zachciało albo że m u s i a ł napisać nudną czy pokracczną książkę – jest ciekawy. Oczywiście, czytanie nie oznacza u mnie systematycznego odwracania kartek od pierwszej strony tomu do ostatniej. Książkę raczej badam, zapuszczam się w nią dopadkami i często zawracam, ale nigdy bez łupu. Zawsze można znaleźć jakieś słowo, jakąś aluzję ciekawą. Jeżeli zaś książka okaże przyjazny klimat, przebywam w niej dosłownie „bez pamięci”, bo po powrocie nie umiem odróżnić ludzi i miejsc fikcyjnych od rzeczywistych, uczuć autora – od własnych. Jak się to stało, że dotąd nie popełniłam żadnego plagiatu – przynajmniej nikt tego nie wykrył – nie rozumiem; może się to jeszcze przydarzyć. Gwałtowność przeżywania treści książkowych sprawia, że nie umiem powtórzyć ich anegdoty, jak nie umiem powtórzyć, a nawet uświadomić sobie bardzo ważnych rozmów osobistych. Kiedyś, kiedyś przypominają mi się te książki i te rozmowy w formie bezprzedmiotowego zachwyty, żalu czy zdumienia.

W ostatnim roku przeżyłam w ten nieliteracki sposób – poza kategoriami ciekawości – *Salammbô* Flauberta, *Życie Jezusa* Mauriaca, *Lady Chatterley’s Lover* Lawrence’a, *Napój cienisty* Leśmiana i *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza.

# Wilhelm Korabiowski

## *À la manière de... Bruno Schulz*

W owe dni, kwaśne od potu Adeli i popielate od snu subiektów – ojciec mój dziwnie posmutniał. Całymi wieczorami, w płaszczu i kapeluszu, siedział na małym blaszanym nocniku barwy wrzącego cynamonu i trzymając w rękach oba pośladki, z całej siły przyciskał je do brzegów tego naczynia, o barwie i woni w najwyższym stopniu wątpliwej, dwuznacznej i ryzykownej, jakby jego zawartość miała go lada chwila wysadzić w powietrze.

Nie rozumieliśmy wówczas tego poświęcenia, tego cichego bohaterstwa, z jakim ojciec wbrew najgłębszym przekonaniom bronił istniejącego porządku rzeczy przed tym niebywałym zamachem stanu, który gotował się w łonie materii, przed tą skandaliczną aferą substancji, przed tą horrendalną intrygą materii, przed tym kapitalnym puczem, który dojrzał powoli, lada chwila gotowy do wybuchu.

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

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

Płynęły oszalałe z wolności strawione restancje wielu familijnych obiadów, podwieczorków i kolacyj, przelewały się bez końca strumieniem rozmaitego kału, który w nagle zbudzonej płodności wymajaczał ze siebie coraz nowe strumienie,

dopływy i wiry rozmaitej konsystencji, woni i koloru. Strzelały wysokim sopranem wszystkie żółte, chromowe soki rzadkiego rozwolnienia, były wśród zwałów brunatnego kału kipiące źródła spienionego bursztynu, pędziły niepowstrzymane niagary kipiącego moczu, wiły się wśród skrętów jelit obłe nitki glist i gąsienic, skręcały błyskawicznie spirale trychin i soliterów, strzelała liśćmi zużyta zieleń niestrawionych jarzyn, która szybko, pośpiesznie i tandetnie imitowała i nadrabiała brakujące formy, rozrastała się w głowiaste banie kapusty, sałaty i kielu, pędziła w górę tropikalnymi ogrodami tej tandetnej, mściwej wegetacji, płynęły coraz to nowe zapasy substancji, coraz nowe rezerwy wydzielin, w których błysło gdzieś gdzieś perskie oko niestrawionej fasoli albo połkniętej pestki z czereśni, i tak ta zwyczajna maskarada materii, ten karnawał oszalałych z wolności ekskrementów przebił się przez ściany pokoju i runął strumieniem na miasto, unosząc z sobą ojca, który rozkraczony jak na koniu zniknął nam z oczu, ten bohater.

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

# Artur Sandauer

## *Szkoła mitologów. Bruno Schulz i Witold Gombrowicz*

Pokusa, by uważać Schulza za symbolistę, jest olbrzymia i zawodna. Przed nazbyt ciekawym czytelnikiem otwiera on raz po raz labirynty rozgałęzionych znaczeń, aby je równie szybko zatrzasnąć i odesłać go w dalszą wędrówkę, drażnione go tą ironiczną i wymykającą się metafizyką. Sam nigdy niepewny ostatecznego rozwiązania, podsuwa wciąż inne, dbając bardziej o symbolizowanie niż o symbol. Procesja garnków nad miastem, rozliczne przemiany ojca, papierowe tramwaje ulicy Krokodyli – czyż mają sens drugi? Podczas gdy znak umowny jest obcy swemu znaczeniu, to znak naturalny, symbol, jest podobny do niego, jak pejzaż do krajobrazu: tu papier – tam ziemia lub niebo; ale w obydwu nad wstęgą ciemną rozpościera się jaśniejsza. Piramida zbudowana z kamieni oznacza państwo egipskie zbudowane z ludzi: nie materiały, lecz ich konstrukcja jest ta sama. Analogii dostarczają proporcje matematyczne, w których nie liczby mają znaczenie, lecz ich stosunek.

W *Weselu* Wyspiańskiego Chochół usypia gości weselnych. Aby symbol rozwiązać, wystarczy oba rzeczowniki zastąpić: Chochoła – przez romantyzm, gości – przez społeczeństwo, czasownik zaś, który wyraża stosunek osób do siebie, pozostawić niezmienny. Symbol składa się zatem z dwu równoległych członów: oznaczającego, który jest wymieniony, i oznaczonego, który jest domyślny. W każdym z nich osoby, czyli materiały, są odmienne, natomiast akcja, czyli struktura, ta sama. Ten schemat odnajdujemy w *Dziwictwie* Gombrowicza. Aniela – dziewczyna czysta, trafiona kamieniem włóczęgi, rozpoznaje w tym przekraczającym mur jej ogródka uderzeniu grzeszny, nieznan świat. Wszystko, co złe i niedozwolone, wydaje się jej odtąd rozkoszą: rzuca się na kość ze śmietnika. Wystarczy, byśmy zachowując główne czasowniki, zastąpili „Anielę” – „nieświadomym instynktem”, „mur ogródka” – „konwenansem” lub „hamulcem” itp., a uzyskamy abstrakcyjny tekst drugiego członu.

Poza schemat symbolu wykracza natomiast *Wieczera u hr. Kotłubaj*. Hr. Kotłubaj zaprasza w drodze łaski bohatera na swe postne wieczerze piątkowe, gdzie spożywaniu jarskich potraw towarzyszy uduchowiona rozmowa. Tym

razem jednak, zamiast rozprawiać o Pięknie, zebrana socjeta rozkoszuje się kalafiozem, w którym znajduje pewien odrębny, niedostępny plebejuszowi smaczek. Bohater dowiaduje się przypadkiem, że w dobrach hr. Kottubaj tuła się zbiegły z domu ośmioletni syn fornala, Bolek Kalafior. Wieczera schodzi tymczasem na coraz bardziej śliskie i dwuznaczne tory, by wreszcie w oczach przerażonego gościa przeobrazić się w ucztę kanibalów. Rano, wychodząc, spostrzega on pod oknami wychudłe, na wpół ogryzione zwłoki Kalafiora. Symbolista, żeby wyrazić obojętne okrucieństwo, z którego rodzą się te uduchowione wieczerze bezmięsne, poprzestałby na sugerowaniu zawartego w nich ludożerstwa. Nie wprowadziłby go jednak do akcji; pozostałoby ono członem domyślnym: Bolek jest wielkim wynalazkiem Gombrowicza. Bo przecież kalafior jest prawdziwym kalafiozem, Bolek umarł najzwyczajniej z głodu, a co łączy obydwu – to tylko przypadkowe podobieństwo nazw. Lecz na miejsce brakującego związku realnego wstępuje idealny, umożliwiony przez kalambur. To, co było dotychczas domyślne, wdarło się do kompozycji; dwa równoległe człony symbolu przecięły się.

Z tego splątania odrębnych systemów wynika pomieszenie ich atrybutów. Kalafior otrzymuje pewne cechy Bolka: smakuje jak mięso, jest wprost głową ludzką; Bolek znów zapożycza od kalafiora przede wszystkim nazwę; zwłoki zaś jego są ogryzione, jakoby je zjedzono na półmisku – choć jasne jest, że umarł śmiercią naturalną, z g ł o d u. Człon oznaczający upodabnia się zatem do oznaczonego: kalafior do Bolka, a także odwrotnie – Bolek do kalafiora. N a s t ę p u j e d e f o r m a c j a r z e c z y w i s t o ś c i. Nie jest to już symbol: jest to forma nowa, związek symbolu z metaforą. Nazywam ją metaforą mitologiczną.

Jeśli porównujemy lecące gołębie do ściegu, powodujemy przez to przekształcenie naszego wyobrażenia o obydwu. Widzimy w nich już tylko to, co jest im wspólne: kolejność wynurzania się i zatapiania czy to w suknie, czy to w niebie. Cechą metafory jest zatem deformacja obu przedmiotów porównanych – zjawisko, które symbolowi w jego postaci klasycznej jest obce. Natomiast metafora tradycyjna jest pozbawiona akcji; zestawia rzeczy, lecz nie tworzy między nimi związków czynnych; dynamikę pozostawia symbolowi. Figura mitologiczna łączy atrybuty obydwu: dynamizuje metaforę i deformuje symbol. W wymienionej przerośni moglibyśmy ją otrzymać, gdybyśmy przedstawili, jak ściegi – upodabniając się do gołębi – zaczynają gruchać. Rozliczne przemiany, dokonujące się w nowelach Schulza, są właśnie wprowadzeniem w ruch metaforę dotąd statycznej.

W symbolu klasycznym osoby nie są obce swej akcji – wszak zostały obrane przez autora dlatego właśnie, że się do niej nadają; tylko goście weselni mogą ulec sennym czarom, a rozsiewać je może tylko Chochoł; osoby otaczają tu akcję z obu stron, określają ją bliżej i ograniczają. W metaforze mitologicznej nie ma tego naturalnego związku między aktorami i akcją, ponieważ do członu oznaczającego wkradły się obce tu osoby z członu oznaczonego. By je tedy przystosować do ich nowej roli, należy je odpowiednio przekształcić: Bolek Kalafior



musi się upodobnić do jarzyny, by mógł być zjedzonym. Wszystkie bliższe określenia akcji, które w symbolu klasycznym były naturalnymi cechami przedmiotów lub osób, teraz muszą im zostać narzucone jako deformacje. Atrybuty akcji przenoszą się do obiektu. W nim są niejako z góry uitorowane ścieżki, po których będzie się ona mogła posuwać.

Aby wyrazić ostateczną bezowocność rojeń nocy lipcowej, mitolog nazwie ją zaułkiem (Bruno Schulz: *Martwy sezon*). Przedstawi, jak bohater – wybierając się w jej dalekie przygody – staje już gdzieś nad brzegiem rynsztoka, zatrzymany jej specyficzną konstrukcją. Symbolista natomiast opisałby, jak krąży on bez końca w jej obrębie, jak gdyby była ona zaułkiem. Tutaj jednak zaułek z bocznych korytarzy porównania przedarł się do rzeczywistości, zaszczepił się na niej pasożytniczo i narzucił jej swe kształty. Zamiast o wędrówkach bohatera autor mówi o strukturze nocy, w której są one już przewidziane i zawarte. *R z e c z z a p a n o w a ł a n a d c z ł o w i e k i e m.*

Dotychczas traktowaliśmy mitologię jako figurę retoryczną. Możemy ją jednak, zamiast analizować jako funkcję myślową, przedstawić realnie, czyli zrekonstruować te światy, które operacja mitologiczna wykrawa z ogólnej rzeczywistości; określimy ją wówczas nie logicznie, lecz mitologicznie – w jej własnym języku. Bo przecież właśnie mitologia przenosi określenia akcji do przedmiotów i traktuje wynikające stąd deformacje jako uprzednie, przedustanowione i nadające kierunek wszelkiemu możliwemu działaniu. Zbudujemy zatem najogólniejszy, abstrakcyjny *m o d e l* świata mitologicznego, podobnie jak uprzednio zbudowaliśmy *s c h e m a t* funkcji logicznej, która go tworzy.

Każdy z nas posiada świat odrębny. Myśl ta jest zbyt prawdziwa, by mogła być nowa. Dawniej jednak wyrażano tę rzeczywistość *p r y w a t n ą* kategoriami psychologicznymi: ponieważ osobnik jest taki a taki, widzi on świat w taki a taki sposób. Mitologia odwraca ten stosunek: ponieważ widzi on świat w taki a taki sposób, myśli jego i uczucia są takie a takie. Nasze akty, które są przecież wyborem wśród nieodróżnicowanej masy kosmosu, przedstawia ona w modelu obiektywnym, gdzie to wartościowanie jest już z góry zawarte. Wyobraźmy sobie szereg pogrążonych w ogólnej ciemności przedmiotów, których kształty każdy z nas, oświetlając jemu tylko widocznym światłem, uwydatniałby lub zacierał odmiennie. Ten odrębny u każdego krąg blasku nazywam jego światem mitologicznym.

Od kategorii psychologicznych, których używano dotychczas, przechodzimy zatem do realnych, choć zgoła nierealistycznych. Autor XIX w., chcąc przedstawić wyrostka marzącego o okrętach, których nigdy nie widział, opisałby zapewne jego stany duchowe; Gombrowicz natomiast zrekonstruuje ich model, ów okręt nieścisły i pokraczny, którego części – stosownie do ignorancji bohatera – tułają się i płaczą, zawsze niepewne swego miejsca i przeznaczenia. Zamiast przedstawić marzenia bohatera, stworzy on ów obiekt hipotetyczny, do którego się one odnoszą i który je tłumaczy – podobnie jak nauka współczesna przyjmuje pewne byty fikcyjne, które służą do objaśnienia rzeczywistości, same nią nie będąc.

Jeśli Gombrowicz tkwi jeszcze po części w symbolizmie<sup>1</sup>, to czystej krwi mitologiem jest Schulz. Przytaczam tu wysoce charakterystyczny urywek noweli *Wichura*: „Może nie było wcale tych ogromnych i żalosnych przestrzeni, które nam wicher sugerował, może nie było wcale tych oplakanych labiryntów, tych wielookiennych traktów i korytarzy, na których grał wicher, jak na długich czarnych fletach. Coraz bardziej umacniało się w nas przekonanie, że cała ta burza była tylko donkiszoterią, imitującą na wąskiej przestrzeni kulis tragiczne bezmiary, kosmiczną bezdomność i sieroctwo wichury”. Jasne jest, że atrybuty donkiszoterii, imitacji i przesady, które autor przypisuje wichurze, nie mogą przysługiwać jej samej, tylko jej wyrazowi literackiemu: *Wichurze* jako noweli. Kompilacje kompozycji przenoszą się do treści. Rozpoznajemy tu przekład kategorii psychologicznych na kategorie rzeczowe i pomieszanie atrybutów znaku (*Wichury* noweli) i znaczenia (wichury rzeczywistej), które cechują twórczość mitologiczną.

To przenoszenie określeń do obcego im podmiotu mógłby ktoś nazwać sofizmatem. Zarzut ten jednak upada, jeśli przyjąć, że autor opisuje nie samą wichurę, lecz jej wizję: tej zaś mogą atrybuty donkiszoterii, imitacji i przesady przysługiwać bez uszczerbku dla logiki. Nowela jest zatem sama swoim tematem; nazywam taki utwór samookreślającym. Wynikałoby stąd, że nasza poprzednia analiza była bezprzedmiotowa: nie sposób mówić o splątaniu znaku i znaczenia tam, gdzie nie dadzą się one zgoła odróżnić, gdzie temat został wyłączony, pozostała zaś tylko forma, kręcąca się dokoła siebie. Mimo to schemat ten był usprawiedliwiony: aby bowiem zbadać logicznie utwór mitologiczny, musimy przyjąć, że odnosi się on do jakiejś treści rzeczywistej: tylko na niej możemy stwierdzić, właściwe mitologii, deformacje.

Już nie fragmentarycznie, lecz jako zasadę kompozycyjną stosuje Schulz tę metodę w noweli *Wiosna*. Jak przedstawić wiosnę, tę niepełną jeszcze i niedoskonałą, która odgadując swą przyszlą postać, rośnie na oślepie we wszystkich kierunkach, plecie bez sensu liśćmi i ptakami, snuje tysiące niedołączonych i urywających się planów? Można wyrazić ją abstrakcyjnie – lecz wówczas nie da ona noweli. Można także – symbolicznie: stworzyć bohatera, pełnego obietnic i niedokończonych marzeń wiosennych (śląd tej techniki znajdziemy jeszcze u Schulza). Można wreszcie urzeczywistnić ją w samej kompozycji noweli, czyniąc ją równie splataną, rojącą się od przesadnych i nieudanych intryg, równie przyrzekającą i niedotrzymującą przyrzeczeń, jak sama wiosna. Wszystko, aż do jej braków, stanie się wtedy elementem koniecznym i usprawiedliwionym treścią; jej niedoskonałość nawet (tak rzadka u Schulza) będzie imitacją niedoskonałości wiosny.

---

1 Artykuł niniejszy powstał przed ukazaniem się *Ferdydurke*.

W tym miejscu moglibyśmy zakonkludować, że – odwrotnie niż w *Wichurze* – wiosna, która jest tematem noweli, narzuciła swe atrybuty kompozycji. Byłoby to jednak niezupełnie ścisłe. Równie dobrze bowiem mogliśmy zacząć nasze rozważania nad *Wiosną* od drugiego końca, przedstawiając, jak młodzieńczo nieskładna kompozycja noweli dotworzyła sobie, jako usprawiedliwienie, odpowiednią ideę wiosny. Punkt wyjścia był zatem dowolny. Pochodzi to stąd, że podobnie jak w *Wichurze* tematem jest tu nie tyle wiosna rzeczywista, ile nowela pt. *Wiosna*. Skonfrontowana z rzeczywistością, jest ona mitologiczna: atrybuty swej kompozycji przenosi na wiosnę i nadaje jej odpowiednie deformacje. Traktowana natomiast sama w sobie, jest utworem samookreślającym. Toteż zależnie od punktu wyjścia możemy jeden lub drugi człon uważać za pierwotny lub wtórny, za oznaczający lub oznaczony, już to przyjmując, że idea wiosny wyłoniła z siebie podobną sobie kompozycję, już to, że kompozycja urobiła na swój wzór ideę wiosny. I podobnie jak w logice dwa sądy, które wynikają z siebie nawzajem, są równoważne – tak tutaj osiągnął Schulz na swój sposób marzenie wszystkich wielkich artystów: zidentyfikowanie treści i formy.

„Pion” 1938, nr 5 (6 lutego), s. 4.

# Izydor Berman

## Życie zaczarowane

Okres nieśmiałych i w pół świadomych przeżyć pierwszego dzieciństwa, zawieszzonego pomiędzy marzeniem a rzeczywistością, to zasadnicze źródło twórczych impulsów Brunona Schulza. Niezmącone żadną celowością szczęście i cudowna niepojętość świata, które dojrzewając, gubimy wśród zgiełku praktycznego życia, ocalały w duszy poety, świeże i nietknięte, zasilając niewyczerpanym bogactwem jego natchnienia. Pamiętamy wszyscy fascynację, którą nam narzuciły *Sklepy cynamonowe*. Było, jak gdyby nam kto po raz drugi darował młodość, nazywając ją nowymi słowami, wskrzeszając ją nowymi obrazami. Czy można jedną książką, czy można dziesięcioma książkami wyczerpać zapasy nagromadzone w dniach intensywnego i chłonnego dzieciństwa, brzemienne go już przyszłym twórczym trudem? Poeta nienasycony raz po raz, choć wciąż innymi ścieżkami, wraca w okolice utraconego raj, coraz obfitszy, coraz bogatszy przynosząc nam plon. Ale jedną istotną uwagę pragnęlibyśmy już tu zanotować, zanim przejdziemy do bardziej szczegółowego rozpatrzenia ostatniej książki Brunona Schulza pt. *Sanatorium pod Klepsydrą* („Rój”, 1938). Utwory Schulza nie są sugestywnymi impresjami, gubiącymi się w pięknych niedomówieniach, mających oddać aurę dziecięcych snów. Byłoby to wiele. Biorąc rzecz artystycznie, autor osiągnął jednak etap bez porównania wyższy. Istotna wartość fantastycznych wycieczek autora w dawność, w głąb, w tajemnicę polega na ich interpretacji, na ich nasyceniu wiedzą o życiu i odkrywczym intelektualizmem. Schulz wyraża niewyraźalne nie tylko wspaniałymi środkami mowy, lecz wielowarstwową symboliką, celnymi aluzjami myśliciela. Innymi słowy, autor nie tylko czaruje, ale wyjaśnia, oświeca, uświadamia. Na obcą i trudną materię tak długo naciera słowem, tak niestrudzenie ją atakuje ze wszystkich stron metaforami, aż mu (i nam) wyjawia swój sekret. Proza Schulza kojarzy fenomenalny polot z logiką, głębię z konkretnością, obraz z jego utajonym sensem. I w tym dopiero ujawnia się jej specyficzność.

Pierwszy utwór nowej książki, mianowicie *Księga*, reprezentatywny jest dla istotnej tematyki Schulza. Wyraża i skupia w sobie to wszystko, co się nam w jego twórczości wydaje najważniejsze i o czym mówiliśmy na wstępie niniejszego omówienia. Czym jest owa „Księga”? Precyzyjna definicja jest niemożliwa, poza tym zniszczyłaby ona przezystą poezję utworu. Księga to autentyczny, to najdaw-

niejsza, najmocniejsza prawda, to niczym nieskażony zachwyt, niczym niesfałszowany jeszcze początek życia. Człowieka? Czy może rodu ludzkiego? Wszystkie inne książki świata, a nawet Biblia, to słabe odbicia owej najświętszej Księgi, niedostępnej już dla nas nigdy – a tylko przez prawdziwych poetów przeżywanej. Jest ona zabytkiem i świadectwem „genialnej” epoki, którą kiedyś przeżywała ludzkość i którą być może wszyscy krótko przeżywamy. Zadaniem poety jest zbieranie śladów i najniklejszych bodaj dowodów potwierdzających istnienie cudownego świata. „Jakieś zdarzenie może być co do swej proveniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę, dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy.

Tak tedy będziemy zbierali te aluzje, te ziemskie przybliżenia, te stacje i etapy po drogach naszego życia, jak ułamki potłuczonego zwierciadła. Będziemy zbierali po kawałku to, co jest jedno i niepodzielne, naszą wielką epokę, genialną epokę naszego życia”.

To, co składa się na „genialną epokę życia”, a więc: wiosna, markownik, miłosne tęsknoty („Bianka”), panoptikum, porywy, heroiczne sny, przesadne marzenia i przeczucia kosmiczne, wplecione tu jest w fantastyczną nowelę, której wnikliwość i kolorystyka oszałamiają. Wirtuozeria słowa i siła intuicji czytelnika olśniewają i przerażają.

A jest tu sprawa, w której nawet Schulzowi mało kto, a może nikt nie dorówna. To ewokacja różnych stanów przyrody. Autor jest niezrównanym znawcą wiosen i zim, lat i jesieni, niedoścignionym fachowcem i badaczem zmierzchów, świtów i zórz. Fenomeny te zna na pamięć i na wrywki. Poznał je aż do korzeni i szpiku. Rozkłada je na elementy i elementy te opisuje z biegłością ścisłego chemika, wtajemniczonego w setki formułek i związków. Z żalem wyłupuję z cennych złoży Schulzowskiej prozy parę kawałków dla zademonstrowania tego specjalnego mistrzostwa.

Z *Wiosny* np.: „Co to jest zmierzch wiosenny? Czy dotarliśmy do sedna rzeczy, czy dalej już droga nie prowadzi? Jesteśmy u końca naszych słów, które już tu stają się majaczkliwe, bredzące i niepoczytalne. A jednak dopiero za ich rubieżą zaczyna się to, co w tej wiosnie jest nieogarnięte i niewypowiedziane. Misterium zmierzchu! Dopiero poza naszymi słowami, gdzie moc naszej magii już nie sięga, szumi ten ciemny, nieobjęty żywioł. Słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje, wraca w swą etymologię, wchodzi z powrotem w głąb, w ciemny swój korzeń. Jak to w głąb? Rozumiemy to dosłownie. Oto ściemnia się, słowa nasze gubią się wśród niejasnych skojarzeń: Acheront, Orkus, Podziemie... Czy czujecie, jak mrocznieje od tych słów, jak sypie się kretowiskiem, jak powiało głębią, piwnicą, grobem? Co to jest zmierzch wiosenny? Raz jeszcze stawiamy to pytanie, ten refren żarliwy naszych dociekań, na który nie ma odpowiedzi... Gdy korzenie drzew chcą mówić, gdy pod darnią nabiera się bardzo wiele przeszłości, dawnych powieści, prastarych historyj, gdy nagromadzi się pod korzeniami zbyt wiele

zdyszanego szeptu, nieartykułowanej miazgi i tego ciemnego bez tchu, co jest przed wszelkim słowem – wtedy kora drzew czernieje i rozpada się chropawo w grube łuski, w głębokie skiby, otwiera się rdzeń ciemnymi porami, jak futro niedźwiedzie” itd. Albo pejzaż zimowy z *Emeryta*:

„Jakże lubię ten wstęp do zimy, jeszcze bez śniegu, ale z zapachem mrozu i dymu w powietrzu. Pamiętam takie popołudnia niedzielne późną jesienią. Przypuśćmy, że cały tydzień przedtem padały deszcze, długa szaruga jesienna, aż wreszcie ziemia nasyciła się wodą i teraz zaczyna schnąć i matowieć na wierzchu, wydzielając krzepki, zdrowy chłód. Całotygodniowe niebo z powłoką chmur w lachmanach. Zgrabiono, jak błoto na jedną stronę nieboskłonu, gdzie ciemnieje stosami, fałdziste i pomięte, a od zachodu zaczynają przenikać powoli zdrowe, czerstwe kolory jesiennego wieczoru i zabarwiają chmurny krajobraz”.

I ostatni fragmencik jesienny:

„Są jednak w jesieni dni inne, pełne spokoju i zadumy, które są dla nas łaskawe. Zdarzają się niekiedy dni takie bez słońca, ciepłe i zamglone i bursztynowe na dalekich krawędziach. W przerwie między domami otwiera się nagle widok w głąb na połać nieba schodzącego nisko, coraz niżej, aż do ostatecznej rozwianej żółtości najdalszych horyzontów. W tych perspektywach otwierających się w głąb dnia wędruje wzrok jakby w archiwa kalendarza, jak w przekroju dostrzega narwarstwienia dni, nieskończone registry czasu uchodzące szpalerami w żółtą i jasną wieczność”.

Takich przepięknych kart – a może piękniejszych – jest w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą* nieprzebrane mnóstwo.

Schulz wydobywa z rzeczy w najogólniejszym znaczeniu, z rzeczy najbardziej abstrakcyjnych, np. ciemność czy sen (spanie), ich niewidzialną, niedostrzegalną treść. Przy czym te abstrakcyjne zjawiska przybierają formy najbardziej konkretne i zmysłowe. Jest coś w tym stosunku Schulza do „rzeczy” z postawy duchowej i artystycznej Rainera Marii Rilkego. Schulza jak Rilkego rzeczy (*Die Dinge*) napełniają sakralną powagą, tajemną i religijną emocją. Wabią go one, niepokoją i przykuwają. Zgłębienie ich sensu i formy bytowania staje się wysokim zadaniem, jak gdyby za pośrednictwem tego poznania dopiero zrealizować by się mogło przymierze pomiędzy człowiekiem a światem, światem a Bogiem.

„Die Dinge sind Geigenleiber, von murrendem Dunkel voll; drin träumt das Weinen der Weiber, drin rührt sich im Schlafen der Groll ganzer Geschlechter” – ażeby przypomnieć jeden z niezliczonych wariantów na temat „rzeczy” (*Dinge*) u Rilkego.

Z bogatego kręgu spraw i wątków nowego tomu Schulza mogłem nieco więcej uwagi poświęcić tylko niektórym, może najistotniejszym, ale wcale niewyczerpującym rozgałęzionej problematyki trzynastu utworów w książce zawartych. Osobno należałoby omówić fantastykę *Sanatorium pod Klepsydrą*, która to nowela kreśli wizytę u zmarłych, wędrówkę po swoście ujętym Hadesie – *Emeryta* rozwijającego wstrząsającą symbolikę żywota człowieka wykorzenionego, wyłączo-

nego ze splotu doczesnych norm, wyrzuconego poza nawias czasu podzielonego na dni, tygodni, obowiązki, święta, poza nawias ziemskiej teleologii – wyjątkowość sytuacji psychicznej i stosunku do otoczenia człowieka niespełna rozumu (*Dodo*), człowieka ułomnego (*Edzio*) itd., itd.

Książka Schulza jest książką dla smakoszy. Jej subtelny artyzm, jej wyostrzony intelektualizm nie dla wielu będzie dostępny. Niektóre partie tomu reprezentują przysłowiowy kawior dla tłumu. Ale i wtajemniczony będzie ją konsumował mniejszymi porcjami. Smakołykami nie można się objadać. Za to wiele rozkoszy przy wchłanianiu codziennej racji!

„Nasza Opinia” 1938, nr 131 (13 lutego), s. 9.

# Barbara Lewitówna

## *Proza Brunona Schulza*

Proza Brunona Schulza jest zjawiskiem niezwykle, zajmującym zupełnie odrębne miejsce we współczesnej literaturze polskiej. Już pierwszy tom Schulza, *Sklepy cynamonowe*, który ukazał się przed paru laty – fantastyczne opowiadania z pogranicza snu i jawy – wzbudził duże zainteresowanie, wywołał najsprzeczniejsze zdania i niewątpliwie wysunął nowego, nieznanego dotąd pisarza na jedno z pierwszych miejsc młodej literatury polskiej. Obecnie wydany tom opowiadań pt. *Sanatorium pod Klepsydrą* („Rój”, 1938) idzie dalej po linii założeń artystycznych *Sklepow cynamonowych*. Schulz zachowuje w nim i rozwija swój własny, odmienny i specyficzny rodzaj literacki.

Proza Schulza, oszałamiająca bogactwem barw, kształtów i woni, buja niby wspaniała roślina podzwrotnikowa, jest trudna i chwilami nawet nużąca. Z trudem trzeba się wgryzać w jej długie i rozbudowane okresy, aby się rozsmakować w nagromadzeniu słów, z których wyłoni się dopiero pełny i jasny albo mglisty i niewyraźny obraz rzeczy. Chwilami ten wybujały styl wprawia w zniecierpliwienie czytelnika, wydaje się, że zbyt wiele jest w nim balastu, słów niepotrzebnych i zaciemniających sprawy zrozumiące. A przecież tak nie jest. Trzeba pilnie i uważnie wdrzeć się w zawile ścieżki Schulza, aby się przekonać, że prowadzą one do krainy piękna, że każde słowo jest potrzebne i niezastąpione i dopiero wszystkie razem wyzwalają zakłete piękno rzeczy.

Wtedy stają się jasne jego dziwaczne skojarzenia i przenośnie, które, mimo że zaczerpnięte z jednej dziedziny doznań, potrafią wspaniale oddać nastrój odmiennej zupełnie dziedziny. Czasem tylko fantastyczna metaforyka Schulza prowadzi go na manowce i w pewnym momencie zatrzymujemy się przed skupieniem słów, których najgłębszego sensu nie sposób dociec. „Należy to do właściwości mojej egzystencji, że pasożytuję na metaforach, daję się tak łatwo ponosić pierwszej lepszej metaforze. Zapędziwszy się tak, muszę dopiero odwoływać się z powrotem, wracając powoli do opamiętania” – pisze Schulz.

Metaforyka Schulza jest przeważnie malarska, jego sposób widzenia i obrazowania świata jest wybitnie kolorystyczny, operujący szeroką gamą barw i odcieni. Ogromna wrażliwość i wyczulenie zmysłów pozwalają dostrzec Schulzowi



najtajniejsze drgania w przyrodzie, a plastyka i sztuka, z jakim je odtwarza, jest miejscami nieporównana.

Bogactwo formy przytłacza jednak treść w opowiadaniach Schulza. A przy tym proza jego posiada zdolność odrealniania rzeczy realnych i skomplikowania rzeczy prostych. Typowym przykładem tego jest najobszerniejsza nowela, a raczej opowiadanie pt. *Wiosna*. Jest to wspomnienie z dzieciństwa, owej wiosny życia, kiedy w dziecku pączkuje i narasta niepokój młodości, rodzi się nieśmiała miłość. Chłopak jest w tym wieku, gdy album ze znaczkami pocztowymi staje się wspaniałą, tłumaczącą wszystkie zjawiska świata księgą, pokochana pierwszą miłością dziewczynka wydaje się tajemniczą księżniczką, a figury z panoptikum potrafią ożyć i okazać się prawdziwymi ludźmi. Wówczas marzy się o ocaleniu biednej księżniczki, o uczynieniu z figur panoptikum swoich żołnierzy. Ta prosta historia staje się w interpretacji Schulza fantastyczną, nieprawdopodobną opowieścią, i w końcu nie wiemy już sami, jak trzeba rozumieć poszczególne postaci i sytuacje, dosłownie czy przenośnie, czy nie kryje się w nich jakaś symbolika, której istotnego sensu nie potrafimy przeniknąć i zgłębić.

Fantastyka Schulza nie opiera się na motywach bajecznych i nierzeczywistych, lecz czerpie przeważnie źródło swoje w dziwacznej deformacji rzeczywistości, przypominającej deformację marzeń sennych. Schulz nie uznaje rzeczy ani istot absolutnych i bezwzględnych, zaciera granice przestrzeni i czasu. W świecie Schulza panuje relatywizm. Stąd pochodzą te boczne odnogi czasu, gdzie rozgrywa się akcja niektórych opowiadań, stąd to zatarcie granicy między człowiekiem i zwierzęciem (ów człowiek-pies z opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*, ojciec w postaci kraba w opowiadaniu *Ostatnia ucieczka ojca*), między przedmiotami martwymi i istotami. Te elementy pisarstwa Schulza czynią je oczywiście dalekimi od realizmu.

Ale podobnie jak w malarstwie deformacja nie wypacza obrazu rzeczywistości, lecz podkreśla tylko i wysuwa na plan pierwszy wartości zdaniem autora najważniejsze – tak i deformacja Schulza nie zniekształca bynajmniej literackiego obrazu rzeczywistości, przeciwnie, wzbogaca go, czyni go ciekawszym i pełniejszym, odsłania niedostrzegalne elementy, przenosi w całkowicie odmienną i odrębną atmosferę psychiczną, w inny jakby wymiar. (Ten inny wymiar nie ma oczywiście nic wspólnego z wellsowskimi podróżkami w czasie).

Co może najbardziej uderza w opowiadaniach Schulza, to owa niezwykła umiejętność wywoływania nastrojów. Jakże wspaniale odtworzony jest ów ciężki i obezwładniający nastrój mdlejącego od żaru upalnego dnia w *Martwym sezonie*. A już skończonym arcydziełem jest opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą*. Atmosfera tego opowiadania jest ciężka, wilgotna, słodka jak powietrze owego szczególnego klimatu, „gdzie aksamitna soczysta czarność, zgaszona szarość pluszowych popiołów przebiega pasażami stłumionych tonów, złamanych dła-

wikiem klawiszy, a obfite i fałdziste powietrze, łopoczące twarz miękką płachtą ma w sobie mdłą słodycz odstałej deszczówki”.

Proza Schulza nie jest przeznaczona dla szerokiego ogółu czytelników – jest zbyt trudna i wymaga zbyt wiele uwagi i skupienia. Książka Schulza należy do tych, które mogą budzić albo zachwyt, albo niechęć – przejść obok niej obojętnie nie można.

„Ster” 1938, nr 5 (13 lutego), s. 7.

# Leon Pomirowski

## *Przewyciężenie okresu dojrzewania (fragment)*

[...]

Sprawozdanie z książki zacznę od polemiki z poglądami autora na twórczość – i tzw. tematyologię drugorzędnych pisarzy.

Gombrowicz twierdzi, że pisarze ci, zamiast narzucać się publiczności nieudolnymi, imaginacyjnymi czy realnymi obrazami życia i ludzi, których nie znają, powinni raczej pisać o swoich wewnętrznych, osobistych przeżyciach, o tragediach i farsach tzw. garkuchni literackiej, w której dzieją się znacznie ciekawsze i bardziej na miarę tych pisarzy sprawy niż psychologizowanie i socjologizowanie świata, do czego potrzebne jest pióro... Dostojewskiego. Jest w tym oczywiście nieporozumienie. Intymność doznań pisarzy jest tak samo dobrym tematem, jak te inne, które Gombrowicz wyśmiewa. Nie chcę autora *Ferdydurke* urazić, ale i on ze swoimi rewelacjami, o których nie mógłby powiedzieć, że są już na miarę Dostojewskiego – też właściwie zwraca się do ludzi i „klęka przed ołtarzem sztuki”. Skąd pewność, że demaskując osobowość pisarza, który „nie jest Szekspirem ani Goethem”, Gombrowicz nie demaskuje siebie samego, nie rozwiązuje tego samego węzła twórczości, który usiłuje skompromitować u innych? Czy sądzi, że publicystyczna forma wypowiedzi zabezpiecza go od krytyki? Byłby to samowolnie przyznany sobie przywilej – i nierówna gra. Ale wróćmy do tematu.

Gombrowicz przeciwstawia pisarza jego dziełu, twierdząc, że pierwszy jest znacznie ciekawszy od drugiego, byle tylko zaprzestał wygłaszania prawd „ogólnych”, a poprzestał na prawdach subiektywnych. Jako pisarz Gombrowicz powinien wiedzieć, że przebiegi intymne nie są łatwiejsze od ogólnych, bo gdy chodzi o istotną prawdę subiektywną, choćby najbardziej „cząstkową”, to tak samo trudno ją wyświecić jak np. oblicze systemu planetarnego. Wedle recepty Gombrowicza pisarz średni nie powinien w ogóle „zajmować” się literaturą, ponieważ, jak się rzekło – jego perypetie wewnętrzne są bardziej pouczające od jego tworów. Wydaje mi się, że Gombrowicz miesza psychologię twórcy z psychologią twórczości. Najintymniejsze wyznania osobiste twórcy to też twór-

czość. W artystycznym manifestowaniu samego siebie pisarz mniej lub więcej świadomie, ale zawsze czerpie ze źródła swego „własnego, życiowego interesu” (wyrażenie p. Gombrowicza).

W brawurowej apostrofie Gombrowicza do pisarzy jest dużo efektownej gry słów, którymi ten utalentowany autor odurza siebie, a przekonany jest, że odurza, no i uderza innych. Ujmowanie dzieła w ścisłym związku z twórcą jest metodą niebezpieczną i zawodną. Chyba że dany osobnik z większym talentem żyje, niż pisze. W każdym innym wypadku nietrudno stwierdzić jaskrawą dysproporcję między ważnością i barwnością przeżyć pisarza i jego bohatera. Gombrowicz najwidoczniej zapomina, że bohater czy też wymyślona sprawa powieściowa jest wyrazem możliwości życiowych, których źródłem jest wyobraźnia. Tej wyobraźni może pisarzowi całkiem zabraknąć, gdy mówi o swoich osobistych sprawach lub „życiowych interesach”.

Gombrowicz martwi się, że dzieło jest tylko znikomą częścią przeżyć człowieka, a człowiek częsteczką ludzkości, i wpada w rozpacz, że wszystko, co ów pisarz powie, jest mu przypisane w całości, i że go się zmusza do celebrowania jakiejś fikcyjnej statyki wewnętrznej. Mój Boże, tak już jest na tym padole, że przed człowiekiem byli i będą ludzie, że jego życie wyrasta z innego życia, że zawsze miał za sobą, przy sobie i przed sobą cały świat, który musiał i musi przewycięzać, że psychologia i biologia życia chce, aby część wyrażała całość, bo całość – to fikcja, podobnie jak nieskończoność, której ani pojąć, ani objąć nie można – a zaś „część, cząstka, częsteczka”, poprzez którą pisarz się wypowiada, jest właśnie jedynym, od stworzenia świata, sposobem ograniczania zalewającej nieograniczoności.

Gombrowicz zapomina, że ta cząstkowość, której nie należy mieszać z przypadkowością, jest właśnie problematem formy, a sama forma – zagadnieniem jakości w obliczu przytłaczającej ilości. Największy heroizm pracy tkwi w tym – że jeden człowiek przeciwstawia się światu, że cząstka dąży do opanowania całości, że chwila chce zamknąć wieczność, no i że życie (człowieka) jest krótkie, a sztuka wielka... Domaganie się od pisarza, aby czuł nieustanną współzależność od wszystkich i wszystkiego, i aby co chwila badał puls swojego rozwoju, procesu przemian itp. i nigdy nie czuł się wewnętrznie skończony, dojrzały i ukształtowany – dowodzi pewnej naiwności albo dezorientacji w sprawach, o których mowa. Jakże bowiem przystępować do czynu – a takim jest każdy akt twórczy – bez poczucia absolutności i determinacji?

Pobudzenie do obnażania ludziom „całej żywej niedostateczności, niewykończenia i nieustalenia” przez pisarzy, których natura nie obdarzyła „duchem bosko genialnym” – wynika po prostu z tego, że ów stan zmagania, załamania, poczucia braku, połowiczności i wewnętrznej niedostateczności jest z a s a d n i c z ą s f e r ą z a i n t e r e s o w a ń t e m a t y c z n y c h G o m b r o w i c z a. Podobnie jak Witkiewicz, Schulz, Zegadłowicz u nas, a Gide, Céline czy Joyce na Zachodzie, Gombrowicz roznamiętnia się zjawiskami kompromitacjonizmu psychicznego, zagadnieniem dramatycznych trastów między podszewką a wierzchem postawy

ludzkiej, sprawami i prawami utajonych procesów wewnętrznych, które człowiek usiłuje wstydliwie stłumić, choć dynamika tych „zahamowań” koncentruje często całą prawdę i całą siłę osobowości. I należy przyznać, że w zakresie tych demaskacyjnych odkryć Gombrowicz okazuje się przenikliwym, często rewelacyjnym psychologiem, a choć materiał, którym operuje, jest dość ubogi, wyniki są pełne ekspresji i śmiałości artystycznej.

[...]

„Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 8 (20 lutego), s. 151.

# Marian Promiński

## *Nowości literackie (fragment)*

[...]

Nowy tom opowiadań Schulza prowadzi dzieło podjęte w *Skleпах cynamonowych* – dalej. Wysilek autora, napięty na podsłuch wewnętrzny zdarzeń, idzie w kierunku logizacji rzeczywistości, wyczuwania intelektualnych, ponadrazowych i akcydentalnych smaków istnienia, wyciągania pierwiastków i formowania idei platońskich, czyli bytów samych w sobie – z uczuć kiedykolwiek doznawanych.

Nagromadziwszy taką porcję terminów i pewników, czuję się w obowiązku wytłumaczyć, co przez nie rozumiem. U podstaw twórczości Schulza, zupełnie niesłusznie przez krytykę przypieczętowanego irracjonalisty i metafizyka, stoi bowiem zagadnienie rozłamu między tęsknotą duszy, wyrrywającej się ku Nieznanemu, a formą pisarską, zrjonalizowaną w swych wersetach i skazaną na czarowanie abstrakcjami bez żadnej konkretyzacji. Schulz nie jest mistykiem, nie jest metafizykiem, jest fizjologistą i wrażeniowcem. Za światem jego książki nie stoi żadna prawda ani rzeczywistość transcendentna, ani wyobrażenie idei moralnej, raczej odnosi się wrażenie, że świat ten powołuje do życia ciśnienie toksyczne mózgu w procesie czysto fizjologicznym. Kto by jednak wziął te słowa za ocenę ujemną, myliłby się całkowicie. Zarzut wytoczyć można tylko taki, że autor, pracując od wewnątrz, w zupełnej zgodzie ze swymi prawami ustrojowymi, nie dopracował się jednak planu etycznego ani wizji umysłowej świata, a można było, czego dowodem jest twórczość Franciszka Kafki, pisarza z tego samego klimatu psychicznego, o mniejszej wyobraźni plastycznej, ale o wyższej koncepcji życia.

Schulz logizuje rzeczywistość. Co to oznacza? Odpowiedź jest prosta. Sam autor jej udzieli – cytowany (str. 43): „To zaimprovizowane obozowisko restauracyjne pod auspicjami dalekich gwiazd bankrutowało bez ratunku, załamywało się nędznie, nie mogąc sprostać rosnącym bez miary pretensjom nocy. Cóż mogliśmy przeciwstawić tym bezdennym pustkowiom? Noc przekreślała tę ludzką imprezę, której nadaremnie próbowały bronić skrzypce, zajmowała tę lukę, zaciągała swe gwiazdozbiory na odzyskane pozycje”. Operowanie pojęciami jest tutaj tak oczywiste i tak eliminuje wszelkie inne podejście do przedmiotu opisu, że nie ulega wątpliwości, iż mamy do czynienia z pracą intelektualisty, logika. Gdyby to był lekarz, nie pisarz, powiedzielibyśmy o nim, że zajmuje się nie cho-

rym, lecz chorobami. A teraz inny wyjątek, wybrany na los szczęścia i bez trudu, gdyż od takich pozycji w książce się roi (str. 163): „Tylko myśl, pozostawiona sobie, odkręcała się z wolna, zawiła anatomia mózgu odwijala się jak z kłębka i wśród zjadliwej dialektyki toczył się bez końca abstrakcyjny traktat nocy letniej, przezoiołkowywał się wśród logicznych łamańców z obu stron podtrzymywany przez niestrudzone i cierpliwe indagacje, sofistyczne pytania, na które nie było odpowiedzi. Tak przefilozofował się z trudem przez spekulatywne przestrzenie tej nocy i wchodził już bezcielesny w ostateczną głuszę”. Tutaj autor przypadkowo sam siebie definiuje przez analogię, praca jego myśli, grażącej się przez „noc do wypowiedzenia”, jest odbiciem jego całej „postawy twórczej do przeżycia w sztuce”.

A teraz, po zagadnieniach teoretycznych, przejdźmy do omówienia piękności tej książki – niewątpliwych i znacznych. Najlepsze opowiadania to – *Wiosna* i tytułowe *Sanatorium pod Klepsydrą*. *Wiosna*, która „po prostu wzięła serio swój tekst dosłowny”, jest suitą liryczną, o niezliczonych obrazach i aspektach, wyczarowaną ze znaczków pocztowych w kraju jakiejś Ameryki Łacińskiej z Habsburgami, wśród zamachów i rewolucji, z dziewczynką Bianką pośrodku, trochę pochodną od Proustowskiej Gilberty. Zresztą streszczanie tej orgii pretekstów poetyckich byłoby robotą próżną. Drugie opowiadanie jest osadzone w ramach bardziej konkretnych. Ojciec pisarza umarł, udało się dla niego zaledwie zarezerwować pewien rodzaj życia umownego, na niby, istnienia z konwencją. Syn go odwiedza w tym kraju z innego wymiaru w Sanatorium pod Klepsydrą. Jest to typowy Hades w wyobrażeniu starożytnych, utrzymany w różnych gradacjach szarości, zdjęty z kopersztychu; przy tym odbicie niepewnych stosunków w tym świecie z przyzwoleniem na zgodę – czerpie już pełną ręką z nastrojów Fr. Kafki, taki jest jego Sąd w *Procesie* i taki *Zamek*. W tymże *Zamku* właśnie mamy następującą sytuację: u jego podnóża rozciąga się miasteczko, synonim całego kraju. Ktoś przybywa tu i chce się dostać do owego tronu władzy, zbiera informacje, jak należy w tym celu postąpić. Grzęźnie w umownych wykrętach, nikt właściwie nic nie wie, z pretensją śmiałka trzeba postępować jak w wypadku ugłaskiwania łagodnego szaleństwa. To jest też Hades Schulza: gdzie pocisnąć, ściany tego świata ustępują w co innego, panuje złośliwa igraszka snu, bez logicznych konsekwencji. Takie wizje, przejmujące i piękne, czekają na podłożenie pod nie znaczenia, na wypracowanie pojęcia *to Ethos*, a wtedy nie będą się już gubić w rzeczach przypadkowych.

***Nagrodę „Wiadomości Literackich” za najwybitniejszą książkę polską 1937 r. otrzymał Jeremi Wasiutyński za „Kopernika”, nagrodę Czytelników „Wiadomości Literackich” Tadeusz Żeleński (Boy) za „Marysieńkę Sobieską” (fragment)***

Dn. 26 lutego br. odbył się w warszawskiej winiarni „Pod Bachusem” obiad wydany dla członków jury nagrody „Wiadomości Literackich” za najwybitniejszą książkę polską 1937 r.

W obiedzie wzięli udział: Kazimiera Iłakowiczówna, Jarosław Iwaszkiewicz, prof. Julian Krzyżanowski, Adolf Nowaczyński, Jan Parandowski, Antoni Słonimski, Julian Tuwim i Józef Wittlin jako członkowie jury, oraz Antoni Borman i Mieczysław Grydzewski jako przedstawiciele wydawnictwa.

Po obiedzie rozpoczęły się obrady; zagał je redaktor „Wiadomości”, dziękując zebranych za przybycie, witając specjalnie nowego członka jury prof. Krzyżanowskiego (powołanego na miejsce wybranego do Polskiej Akademii Literatury Kazimierza Wierzyńskiego) i proponując przewodniczącego Parandowskiego. Podobnie jak w latach ubiegłych, redaktor „Wiadomości” zaznaczył, że celem nagrody w intencji wydawnictwa jest wyróżnienie niekoniecznie najlepszej książki literackiej, ale w ogóle n a j w y b i t n i e j s z e j książki roku, bez względu na dziedzinę sztuki i wiedzy, do której dana książka należy. Redaktor „Wiadomości” prosi członków jury o niekierowanie się żadnymi względami taktycznymi, które odgrywają taką rolę przy innych nagrodach: nagroda może przypaść zarówno pisarzowi stawiającemu dopiero pierwsze kroki, jak pisarzowi dojrzałemu, w pełni zasług i powodzenia. Chodzi nie o to, k t o co napisał, ale o to, c o kto napisał.



Następnie redaktor „Wiadomości” przystąpił do odczytania zgłoszonych kandydatur.

Aleksander Brückner zgłosił na pierwszym i jedynym miejscu – *Kopernika* Jeremiego Wasiutyńskiego.

Maria Dąbrowska: na pierwszym miejscu – *W polu* Stanisława Rembeka, na drugim – *Kopernika*, na trzecim – *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza.

Paweł Hulka-Laskowski: na pierwszym miejscu – *Marysieńkę Sobieską* Tadeusza Żeleńskiego (Boya), na drugim – *Kopernika*, na trzecim – *W czerwonej Hiszpanii* Ksawerego Pruszyńskiego.

Iłakowiczówna: na pierwszym miejscu – *Ziemię w jarzmie* Wandy Wasilewskiej, na drugim – *Pożyczkę zagraniczną* Jana Strzembosza, na trzecim – *W czerwonej Hiszpanii*.

Iwaszkiewicz: na pierwszym miejscu – *Podróże do piekieł* Bolesława Mi-cińskiego, na drugim – *W czerwonej Hiszpanii*, na trzecim – *Kopernika*.

Maria Jasnorzewska: na pierwszym i jedynym miejscu – *Zarys wersyfikacji* K.W. Zawodzińskiego.

Krzyżanowski: na pierwszym miejscu – *W polu*, na drugim – *Pięciokłos* Edwarda Kozikowskiego, na trzecim – *Kopernika*.

Maria Kuncewiczowa: na pierwszym miejscu – *Sanatorium pod Klepsydrą*, na drugim – *Korzenie* Stefanii Zahorskiej, na trzecim – *Niekochaną* Adolfa Rudnickiego.

Nowaczyński: na pierwszym miejscu – *Niepokój naszego czasu* Artura Górskiego, na drugim – *Kopernika*, na trzecim – *Podróż po Polsce* Pruszyńskiego.

Parandowski: na pierwszym miejscu – *Kopernika*, na drugim – *Marysieńkę Sobieską*.

Słonimski: na pierwszym miejscu – *Marysieńkę Sobieską*, na drugim – *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, na trzecim – *W czerwonej Hiszpanii*.

Tuwim: na pierwszym i jedynym miejscu – *Kopernika*.

Wittlin: na pierwszym miejscu – *Ferdydurke*, na drugim – *Podróże do piekieł*, na trzecim – *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Po odczytaniu zgłoszonych kandydatur redaktor „Wiadomości Literackich” przystąpił do odczytania związanej z nagrodą korespondencji.

Brückner: Otrzymałem kilka tomów powieściowych z r. 1937 dla Waszej nagrody, ale z gry wykluczyłem Rusinka i Zahorską, bo coś mi począc z pierwszymi tomami ulubionej (cyklicznej) powieści [...]. Wolałbym Wasiutyńskiego *Kopernika*, a nawet Boyową *Marysieńkę*; niesamowitego *Ferdydurkę* usuwam z innej przyczyny: to coś *pour épater le bourgeois?* – ale kto nie snob, podziękuje.

Dąbrowska: Nie mogąc wziąć udziału w dzisiejszym posiedzeniu jury, życzę pomyślnych obrad, a przy sposobności pozwalam sobie uzasadnić postawione przeze mnie kandydatury.

Na pierwszym miejscu stawiam powieść Rembeka *W polu*.

[...]

*Kopernik* Wasiutyńskiego jest na pewno znakomitym dziełem – dla mnie osobiście niezmiernie interesujący – bardzo też potrzebny, bo my dla kultu i pamięci Kopernika nie zrobiliśmy przecież prawie nic. Uważam jednak, że jako jury literackie nie mamy dostatecznej kompetencji do osądzania takiego dzieła.

Książka Schulza – z wyjątkiem pretensjonalnego tytułu – jest manifestacją prawdziwej sztuki. Deformacja rzeczywistości, oparta na „wyzwolonym” niejako i jaskrawym realizmie snów, jest przekonująca i sugestywna. Ta zdeformowana senna wersja rzeczywistości kończy się zresztą – rzecz ciekawa – z chwilą kiedy Schulz zetknie się z rzeczywistością, którą już sam Pan Bóg zdeformował, tj. gdy opisuje wariatów. Rozdział *Dodo* to jedna ze świetniejszych kart realizmu zupełnie już normalnego, jakkolwiek niemogącego liczyć na łaskę większości naszych gustów. Równie przepyszne, a może jeszcze lepsze niż tekst są ilustracje Schulza.

Wasiutyńskiego i Schulza stawiam dla zaznaczenia ich wartości. Ale gdybym była obecna, głosowałabym do końca na Rembeka.

Hulka-Laskowski: [...] Teoretycznie wybór jest łatwy: w temacie, w wykonaniu danej pracy, w jej znaczeniu dla kultury nie tylko literackiej istnieje pewna hierarchia. [...] W teorii wybór jest więc łatwy, ale w praktyce przyznawanie nagród, osobiście u nas, w społeczeństwie ubogim, gdzie nagroda może zrobić tak wiele dobrego pisarzowi młodemu, niepodobna nie wspomnieć tych młodszych pisarzy, którzy tylko dlatego nie znaleźli się na liście trzech najwybitniejszych książek, iż razem z nimi wystartowali pisarze już powszechnie uznani albo też wnoszący do literatury dzieła o dużym znaczeniu hierarchicznym.

Toteż przy wyborze „różniczkowym” wymieniałbym Sergiusza Piaseckiego (*Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy*) jako dużą zapowiedź i pisarza bliskiego naszym sympatiom dla jego osobistej tragedii i transfiguracji, Leona Kruczkowskiego, za bezsprzecznie doskonale zmontowane *Sidla*, Zahorską, w której *Korzeniach* jest duży rozmach i ujmujący realizm, a przede wszystkim Gombrowicza (*Ferdydurke*) i Schulza (*Sanatorium pod Klepsydrą*), którzy sztuką swoją usiłują dotrzeć do wyczuwanej „inności” aspektów życia, odmiennych od ustalonego konwencjonalizmu wyrazu.

Ileż razy trzeba żałować, że dla takich właśnie pisarzy, w których jest tyle „soli ziemi”, nie mamy setek tysięcy, aby ich dźwignąć wysoko ponad zabójcze troski powszednie, rozradować życiem i uczynić wyrazem najszlachetniejszej kultury ducha ludzkiego!

[...]

Kuncewiczowa: [...] Jako kandydaty do nagrody wysunęłam: Schulza *Sanatorium pod Klepsydrą*, Zahorskiej *Korzenie*, Rudnickiego *Niekochana*.

Przy wystawianiu tych kandydatów kierowałam się przekonaniem, że nagroda „Wiadomości” jest jedyną w Polsce nagrodą istotnie niezależną. Ani od subwencji rządowych, ani od kryteriów regionalnych, ani od względów rynkowych. Niezależną

także od polityki i od koniunktury społecznej. Jako taka powinna premiować książki, które – wykazując cenne wartości literackie – nie mają szans zdobycia sobie odznaczeń gdzie indziej. A więc: albo dzieła debutantów nienadające się do nagrody młodych, albo dzieła reprezentujące gatunki literackie niepopularne; przez formę swoją czy treść skazane na nikły rezonans wśród publiczności.

*Sanatorium pod Klepsydrą*, wspaniałą księgę halucynacji, i *Niekochaną*, utwór czyniący na mnie wrażenie sola skrzypcowego, wyrwanego z jakiegoś koncertu w molowej tonacji – uważam za typowe książki niepopularne. *Ferdynand* – jakkolwiek hermetyczny – przez swoją agresywność staje się sensacyjny, zatem mniej potrzebuje opieki.

[...]

Trzymając się mojego zasadniczego punktu wyjścia, sądziłabym, że książki akademików literatury, jak również znanych, ugruntowanych pisarzy – jakkolwiek wspaniałe i urocze – powinny by przy nagrodzie „Wiadomości” ustępować placu książkom pisarzy o trudnej koniunkturze.

[...]

Nowaczyński do listy swoich kandydatów dołączył następujące słowa: „Ostrzegam jak najstanowczej przed kolejno trzecim zalewem książkowej produkcji niewieściej (po żydowskim i wsioskim). Powieści żadnej, powieści za dużo!”

[...]

Po odczytaniu zgłoszonych kandydatów i korespondencji przewodniczący udzielił głosu poszczególnym członkom jury.

[...]

Słonimski: Nagroda „Wiadomości” choruje jakby na ucieczkę od literatury. A przecież zadaniem istotnym tej nagrody miało być premiowanie najwyższych osiągnięć artystycznych, dodanie książce rezonansu (szlachetnie pojętej reklamy).

[...]

Tuwim: Nie ma gorszego mówcy ode mnie. Leśmian powiedział kiedyś: „Kiedy zaczynam mówić, przestaję myśleć”. Mogę to powiedzieć i o sobie. Na początku podkreślę rolę imponderabiliów, na których łup jesteśmy wydani. Nie mamy możliwości przeczytania wszystkiego, co wyszło w danym roku, dołącza się do tego subiektywny stosunek każdego z nas do książki – w rezultacie nagroda staje się dziełem przypadku. W br. – w braku odpowiedniego dzieła literackiego – zwróciliśmy uwagę na książkę z zakresu historii kultury polskiej – na *Kopernika*; zachwylił mnie tu przede wszystkim ogrom pracy dokonanej przez zaledwie trzydziestoletniego uczonego. Jestem również zachwycony książkami Boya i Schulza, ale największy zachwyt wzbudziła we mnie powieść Rembeka, w którego przyszłość jako pisarza gorąco wierzę.

Wittlin podał trzy książki w porządku alfabetycznym nazwisk autorów, kierując się w swoim wyborze wyłącznie kryterium twórczości. Są to książki piękne, odrębne w wyrazie, niepodobne do innych rzeczy.

W Gombrowiczu frapuje mnie niesamowita wrażliwość, której autor się nie wstydzi, i prawdziwa szczerłość. *Ferdydurke* to książka odważna nie tylko tematycznie, ale i formalnie, wizja świata, jaką zawiera, nie powstała z lektury innych książek, ale z najgłębszych doznań intelektualnych i emocjonalnych autora, który jak rzadko kto – zasługuje na miano twórcy.

Miciński to fenomen. Młodzieży się boję (instynkty troglodyckie), ale ten młodzieniec mnie zachwyca. Potrafi z rzeczy anegdotycznej wyciągnąć eschatologiczne wnioski, poruszyć ziemię, niebo i piekło [...], sięgnąć głęboko do spraw ostatecznych, książkę jego cechuje wielka szlachetność myśli, rozległość wyobraźni [...].

Wreszcie Schulz – to doskonały artysta, pełen dbałości o słowo, daleki od gazeciarskich problemów, o niezwykle żywej i niebanalnej wyobraźni, to jest też twórca w pełnym znaczeniu tego słowa – i do tego twórcy dojrzały.

[...]

Po zamknięciu dyskusji przystąpiono do głosowania. W głosowaniu orientacyjnym Iłakowiczówna opowiedziała się za kandydaturą Wasilewskiej, Iwazkiewicz – za kandydaturą Micińskiego, Krzyżanowski – za kandydaturą Rembeka, Nowaczyński – za kandydaturą Górskiego, Parandowski – za kandydaturą Wasiutyńskiego, Słonimski – za kandydaturą Żeleńskiego (Boya), Tuwim – za kandydaturą Wasiutyńskiego, Wittlin – za kandydaturą Gombrowicza.

W pierwszym głosowaniu formalnym za kandydaturą Wasiutyńskiego opowiedzieli się Iwazkiewicz, Parandowski, Tuwim i Wittlin, za kandydaturą Górskiego – Nowaczyński, za kandydaturą Rembeka – Krzyżanowski, za kandydaturą Wasilewskiej – Iłakowiczówna, za kandydaturą Żeleńskiego (Boya) – Słonimski.

W myśl § 14 regulaminu przystąpiono do eliminacji tej kandydatury, która otrzymała najmniejszą ilość głosów. Ponieważ kandydatów takich było cztery (Górski, Rembek, Wasilewska i Żeleński (Boy)), przewodniczący zarządził pomiędzy nimi głosowanie eliminacyjne. W głosowaniu eliminacyjnym za kandydaturą Górskiego opowiedział się Nowaczyński, za kandydaturą Rembeka – Iwazkiewicz, Krzyżanowski i Tuwim, za kandydaturą Wasilewskiej – Iłakowiczówna, za kandydaturą Żeleńskiego (Boya) – Parandowski, Słonimski i Wittlin. Głosowanie nie dało rezultatu, gdyż żaden z kandydatów nie otrzymał przewidzianej przez regulamin największej ilości głosów. Wobec tego przewodniczący zarządził głosowanie ponowne, które dało rezultat następujący. Za kandydaturą Rembeka opowiedzieli się Iłakowiczówna, Krzyżanowski i Tuwim, za kandydaturą Żeleńskiego (Boya) – Iwazkiewicz, Nowaczyński, Parandowski, Słonimski i Wittlin. W ten sposób Żeleński (Boy) otrzymał 5 głosów przeciwko 3, które padły na Rembeka, i przeszedł do głosowania drugiego.

W głosowaniu drugim kandydatura Wasiutyńskiego zdobyła od razu absolutną większość 6 głosów (Iłakowiczówny, Iwazkiewicz, Krzyżanowski,

Parandowskiego, Tuwima i Wittlina) przeciwko 2 (Nowaczyńskiego i Słonimskiego), które padły na Żeleńskiego (Boya).

W ten sposób nagrodę „Wiadomości Literackich” w wysokości zł 2000 za najwybitniejszą książkę polską r. 1937 uzyskał *Kopernik* Jeremiego Wasiutyńskiego.

Orzeczenie jury brzmi, jak następuje:

„Jury nagrody «Wiadomości Literackich» wyróżniło dzieło Jeremiego Wasiutyńskiego pt. *Kopernik*, uznając w nim najwybitniejszą książkę r. 1937 jako pierwszą naukową monografię Kopernika godną tej wielkiej postaci, monografię dającą znakomity portret autora *De revolutionibus*, odtwarzającą z doskonałym znawstwem jej epokę, i przez swe zalety literackie podnoszącą wartość rzetelnego, wszechstronnego i nowego opracowania materiałów”.

Na zakończenie redaktor „Wiadomości” poinformował członków jury, komu przypadła nagroda Czytelników „Wiadomości Literackich”.

Oddano głosów 949. Otrzymali: Tadeusz Żeleński (Boy) (*Marysieńka Sobieska*) głosów 257, Wanda Wasilewska (*Ziemia w jarzmie*) – 212, Jeremi Wasiutyński (*Kopernik*) – 102, Ksawery Pruszyński (*W czerwonej Hiszpanii*) – 100, Witold Gombrowicz (*Ferdydurke*) – 73, Stefania Zahorska (*Korzenie*) – 59, Ksawery Pruszyński (*Podróż po Polsce*) – 31, Bruno Schulz (*Sanatorium pod Klepsydrą*) – 26, Artur Górski (*Niepokój naszego czasu*) – 25, Stanisław Rembek (*W polu*) – 18, Edward Kozikowski (*Pięciokłós*), Bolesław Miciński (*Podróże do piekieł*), Adolf Rudnicki (*Niekochana*) i K. W. Zawodziński (*Zarys wersyfikacji*) – po 11. Jan Strzembosz (*Pożyczka zagraniczna*) – 2.

W ten sposób nagrodę Czytelników „Wiadomości Literackich” w wysokości zł 500 za najwybitniejszą książkę polską r. 1937, ufundowaną w br. przez Zakłady Drukarskie Galewski i Dau, uzyskała *Marysieńka Sobieska* Tadeusza Żeleńskiego (Boya).

# Michał Chmielowiec

## *Zdarzenia bezdomne*

### Materiał

Prozie Schulza przypina się etykietkę: fantastyka, względnie: fantazjotwórstwo, jak to dzisiaj jest w modzie mówić.

Każda fantastyka jest zawsze permutowaniem i deformowaniem realnego materiału, antyrealistyczną kombinacją rzeczywistych istnień: diabeł jest kombinacją człowieczeństwa i rogacizny, anioł zazwyczaj syntezą wyidealizowanej kobiecości i ptaka. Niemały wpływ na swoistość *genre*'u jakiegokolwiek fantastyki wywiera dobór owego realnego materiału.

W ostatnim cyklu opowiadań Schulza ta warstwa konkretności, wydobyta spod wyrastających z niej i przerastających ją narośli fantazjotwórstwa, przedstawia się bardzo prosto, pospolicie; życie Józefa pokawałkowane na szare okresy: dzieciństwo, szkoła, matura, praca w urzędzie, emeryturka; sklep ojca (sprzedaż sukna), subiektci, transakcje handlowe; rodzina, służąca Adela; mieszkanie, podwórko, domokrążcy z katarynami, sąsiedzi; prowincjonalna miścina, małomiasteczkowe typy ludzkie, ochotnicza straż ogniowa, park, cukiernia na rynku...

Zapisujemy na benefis autora świadomie naszkicowaną banalność i prozaiczność tła, intensyfikującą mocą kontrastu wyrosłą z niej fantastykę.

### Narastanie fantastyczności

Sposoby obróbki i przeróbki materiału realistycznego w *Sanatorium* cechuje dość znaczna różnorodność, tak że niełatwo jest zamknąć je w niezbędną jednak dla krytyki formułki. W ramach recenzji ograniczę się do ustalenia z grubsza pewnych punktów orientacyjnych, ułatwiających poruszanie się w uroczych baliwnacjach Schulza.

1. Przywilejem wszystkich fantastów jest bezkarność lekceważenia związków czasowych, przyczynowych, logicznych, prawo budowania wydarzeń wyzwolonych z więzów czasu i *common sense*'u. „Zwykłe fakty – pisze Schulz – uszeregowane są w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę. Tam mają swoje antecedeny i swoje konsekwencje, które tłoczą się ciasno, następują sobie na pięty bez przerwy i bez luki. Ma to swoje znaczenie i dla narracji, której duszą jest ciągłość i sukcesja.

Cóż jednak zrobić ze zdarzeniami, które nie mają swego własnego miejsca w czasie, ze zdarzeniami, które przyszły za późno, gdy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany i teraz zostały niejako na lodzie, niezaszeregowane, zawieszony w powietrzu, bezdomne i błędne?” Stąd wszystkie niczym nieusprawiedliwione niespodzianki, absurdy, przeskoki, manipulacje z czasem (tytułowe opowiadanie opiera się na motywie cofnięcia czasu).

2. Drugim, starym jak świat przywilejem fantastyki jest prawo przerysowywania, wyolbrzymiania, karykaturzenia „rzeczywistości”, prawo przysługujące oczywiście i innym rodzajom literackim, ale w znacznie mniejszym zakresie – w postaci hiperboli. Fantastyka, ściślej: jej odmiana, groteska, rozszerza hiperbolę w wizję hiperboliczną. Gdy np. kogoś mało uczuciowego określimy hiperbolą: „on kieruje się t y l k o rozumem”, bierzemy to określenie *cum grano salis*, niedosłownie. W Rittnera powieści-grotesce *Most* hiperbola ta zostaje rozszerzona, bohater *Mostu* istotnie rządzi się wyłącznie rozsądkiem, hiperbola została jak gdyby pojęta dosłownie. (Podobnie rozszerzony, udosłowniony symbol staje się alegorią).

Z tych przywilejów Schulz raczej rezygnuje, bo zdobył sobie inny, szerszy bodaj, swój własny.

Oryginalnym niemal bez precedensów chwytem Schulza, zapewniającym jego fantazjotwórstwu specjalną odrębność, jest rozszerzanie *m e t a f o r y*, rozbudowywanie jej w rozległe obrazy pełne drobnych, aż do realizmu, szczegółów. Mechanizm tej konstrukcji zademonstrujemy przykładami:

Delikatny wietrzyk obraca kartki książki: „Czasami [książka] spała i wiatr rozdmuchał ją cicho jak różę stulistną i otwierała listki, płatek za płatkim, powieka pod powieką, wszystkie ślepe, aksamitne i uśpione, kryjące w sednie swym, na dnie, lazurową źrenicę, pawi rdzeń, krzyczące gniazdo kolibrów”.

Metafory pseudonimujące zjawiska przyrody (najczęściej zmierzchy, poranki, noce, pory roku...) rozrastają się w wielostronicowe panoramy, w których gubi się punkt wyjścia – pierwsza metafora.

Rozwielmożniona, uwłasnowolniona metafora krystalizuje się niekiedy w realistyczną wizję, będącą już metamorfozą określanego przedmiotu:

Oburzenie ojca na widok łobuzerki subiektów:

„Podczas gdy stojąc w półkolu, bawiliśmy się w najlepsze, ojciec wsunął się cicho do sklepu. Przeoczyliśmy moment jego wejścia. Spozregliśmy go dopiero, gdy nagle zrozumienie związku rzeczy przeszło go błyskawicą i wykrzywiło jego twarz dzikim paroksyzmem zgrozy. Matka przybiegła przerażona: co ci jest, Jakubie? – zawołała bez tchu. Chciała go zrozpaczona uderzyć w plecy, jak kogoś, kto się zadławił. Ale już było za późno. Ojciec zjeżył się cały i nasrożył, twarz jego rozkładała się pośpiesznie na symetryczne człony przerażenia, przepoczwarziała się niewstrzymanie w oczach – pod ciężarem nieobjętej klęski. Nim zdaliśmy zrozumieć, co się stało, zawibrował gwałtownie, zabzyczał i wionął nam przed oczyma monstrualną, buczącą, kosmatą muchą stalowo-błękitną, objijającą się w oszalałym locie o wszystkie ściany sklepu”.

## Fantastyka czysta

Ludzie wcale dobrze otrzaskani z literaturą przyznają się otwarcie, że nie rozumieją Schulza. To niezrozumienie jest właściwie nieporozumieniem, polegającym na beznadziejnym i w końcu przez to irytującym dobieraniu się do klucza, który by umożliwił odcyfrowanie najgłębszej warstwy ukrytych znaczeń. Otóż tej warstwy nie ma! Nie ma hiperbolizowania, nie jest to więc groteska. Nie jest to alegoria ani palimpsest, bo nieczytelność rzekomego szyfru jest oczywista. Autor rozwiewa złudzenia, że „coś w tym jest”, takimi choćby wtrąceniami: „większość tego, co tu opowiadamy, położyć można na karb aberracji letnich, tej kanikularnej półrzeczywistości, tych nieodpowiedzialnych marginaliów przebiegających bez żadnej gwarancji”. Najczęściej tłumaczy się opowiadania Schulza jako konkretyzację marzeń sennych lub chorobliwych majaczeń, ale i to odnosi się raczej do techniki fantazjowania, nie jest więc motywacją, bo autor nigdzie nie mówi, że tak mu się śniło, przeciwnie, nierzeczywiste wydarzenia opowiada z miną zupełnie serio, przekonany niby o ich *sui generis* rzeczywistości.

Dochodzimy do sedna rzeczy: prozy Schulza nie trzeba „rozumieć”, bo to jest fantastyka czysta, wyprana doszczętnie z problematyki. Jest to twórczym osiągnięciem Schulza, nową drogą (pewne analogie z Kafką, Gombrowiczem, Witkiewiczem, surrealizmem, a już najmniej z Grabińskim, są tylko analogiami), inna rzecz, że samotniczą i w gruncie rzeczy ślepą. Ale o tym później.

## Pseudomotywacje

Schulz opowiada nierzeczywiste zdarzenia z miną całkiem serio, niejako z przeświadczeniem o ich pewnego rodzaju rzeczywistości. Z rzetelną maestrią wpaja w nas przekonanie – nieprzekonanie, surogat wiary, „że tak było, lub być mogło”.

Do tego celu służy daleko nieraz posunięty realizm wizji, drobiazgowość narracji, która przy naiwnym czytaniu (a to jest czytanie właściwe, dla beletrystyki oczywiście, jak słusznie pisze Tomaszewski w swojej teorii literatury) budzi myśl: nie sposób przecie „błagować” z taką dokładnością.

Do tego celu służy tożsamość konkretnego podłoża *Sanatorium* i *Sklepów cynamonowych*. Sugeruje ona – nie sugeruje wyjątkowość, jednorazowość tego materiału, jego i tylko jego specjalną zdolność do wyłonienia fantastycznej nadbudowy.

Do tego celu służy wreszcie subtelny styl (w elegancji ozdób i w koturnowości stylu Schulz co najmniej dorównuje Parandowskiemu i Peiperowi), przepojony powagą, patosem, przy całej nowoczesności istny *genus grande*, przewalający się w dostojnym rytmie niezliczonych epitetów i synonimów, pulsujący gorącymi epanaforami, apostrofami, pytaniami retorycznymi. Przy doborze leksykalnym zwraca uwagę także sugerująca powagę zdarzeń inwazja terminów naukowych.



## Niepowtarzalność i bezdomność

Nawet entuzjaści Schulza godzą się na jedno. Że z natury czystej fantastyki wypływa jej niepowtarzalność, że opowieści Schulza mają blask meteorów, że *Sanatorium pod Klepsydrą*, przeczytane jednym tchem, pozostawia, dość skutecznie niwelowany urokami stylu, osad niesmaku, przesytu, znudzenia. Że rodzaj Schulza kończy się na nim, bo to, co dla autora *Sklepów cynamonowych* było wysiłkiem twórczej inwencji, dla naśladowców staje się łatwizną. Tych naśladowców zresztą nie ma (jeśli pominąć Truchanowskiego), i oby nie było.

Z natury czystej fantastyki wypływa też doszczętne odproblemienie, co skazuje zdarzenia wyobraźni Schulza na błąkanie się w poszukiwaniu za znudzonym „ideami” smakoszem, na bezdomność, niepopularność.

Ekskluzywny estetyzm, aintelektualizm i amoralizm opowiadań Schulza wyklucza z recepcji czytelnika sferę jego przeżyć intelektualnych i etycznych, dając w zamian tylko krótkotrwałe wzmoczenie przeżyć estetycznych, w największym tego słowa znaczeniu.

## Dostrzegalne możliwości

Zastrzegam się: nie wyrokuję. Przypuszczam tylko i nawet gotów jestem osłabić swoje przypuszczenia tymi nikłymi możliwościami kontynuacji, które leżą w polu mojego widzenia.

Tak więc otwarta jest droga do doskonalenia *genre*'u Schulza. Przez intensyfikację pospolitości, prozaiczności tła, aż do trywialności, „kwarglizmu” (wyrażenie Irzykowskiego).

Dałoby się także spotęgować drugi realizm, realizm rozrosłej w wizję metafory. Pod tym względem *Sanatorium* jest krokiem naprzód w autoewolucji Schulza.

Otwiera się droga kontynuacji metody fantazjotwórstwa przez gradację absurdalności zdarzeń, przez wprowadzenie jakiejś konwencji w pierwszą warstwę (nie materiał) fantastyczności, wprowadzenie jakiejś nadrealnej logiki, przewrotnych, ale s t a ł y c h związków czasowo-przyczynowych. Złamanie tej konwencji dałoby w rezultacie drugą warstwę fantastyki, nonsens w nonsense. Nie potrafię w tej chwili sprecyzować tego na przykładzie, ale wydaje mi się, że leżą tu możliwości do podjęcia.

Nie jest nawet wykluczony pewien kompromis czystej fantastyki z problematyką. Brak problematyki można umotywić niechęcią i wstrętem do zawikłanej problematyki dzisiejszych czasów. Czysta fantastyka byłaby więc protestem, a protest... to już dziedzina problematyki.

## Bolesław Dudziński

### [„*Sanatorium pod Klepsydrą*”]

Bruno Schulz zajmuje w naszej literaturze najnowszej pozycję dość osobliwą, niełatwo dającą się określić i zaklasyfikować. Autora *Sklepów cynamonowych* i zbioru opowiadań pod wspólnym tytułem *Sanatorium pod Klepsydrą* wydanych cechuje niechęć do rzeczywistości potocznej i trójwymiarowej, odwrót od realizmu i aktualności, obojętność wobec kwestyj i zagadnień stanowiących realną i uchwytną treść współczesnego, nabrzmiałego zdarzeniami bytu. Schulz stwarza sobie własny, inny świat, jakby zawieszony w mgławicach niekończącego się marzenia sennego: elementy rzeczywistości przenoszone są na płaszczyznę swojej fantastyki myślowej i tematycznej, ukazywane w wymiarach i stosunkach wzajemnych, niemających nic wspólnego z prawami wszechobowiązującej powszechności. Arealizm pisarski Schulza sprawia, że przedmiotem jego opowiadań są zdarzenia „nadliczbowe”, które „nie mają swego własnego miejsca w czasie... i zostały niejako na lodzie, niezaszeregowane, bezdomne i błędne”.

Ale przyrównanie klimatu i aury opowiadań Schulza do marzeń sennych jest tylko z grubsza i tylko w części słuszne. Bo gdy w snach ludzkich dziwaczne nieraz sprawy toczą się beładnie i chaotycznie, wśród gmatwaniny niekonsekwencji i absurdów, wywoływanych tajemniczym wpływem podświadomych nurtów psychicznych – u Schulza, świadomego realizatora określonych założeń pisarskich, mamy obraz w szczegółach odmienny. Tutaj – gra wyobraźni poddana jest dyscyplinie artystycznego celu, fantastyczna wizja ma zazwyczaj kształt kunsztowny i skończony, a kojarzenia – w swym pozornym niepowiązaniu – odznaczają się przecież dojrzałością i wyrafinowaniem dialektycznym. Wysiłek twórczy jest niewątpliwy, umiejętność pisarska – duża. Nasuwa się jednak pytanie, czy ten wysiłek i ta umiejętność nie mogłyby znaleźć lepszego i w sensie najogólniejszym – bardziej użytecznego zastosowania. W rachunku bowiem ostatecznym oryginalność Schulza jest potrawą dla wybrednych smakoszy, potrawą, która świetnie może jadłospis uzupełnić i ozdobić, ale sama przez się nikogo nasycić nie zdoła.

Trudno jest ustalić filiacje i pokrewieństwa twórczości Schulza, a trudność ta na jego dobro musi być zapisana, świadczy bowiem o mocnej osobowości artystycznej pisarza. Nie są to ani groźne, rozpaczą i okrucieństwem tchnące

wizje Poege, ani przykominkowe niesamowitości E. T. A. Hoffmanna, ani liryczno-dydaktyczne, baśniowe przypowieści Andersena. Styl Schulza – mówię to nie pierwszy – można by postawić najtrafniej obok stylu pewnych powieści Franciszka Kafki, z tą wszakże różnicą, że odrealniony świat tego pisarza podporządkowany jest pewnej koncepcji filozoficznej, pewnemu systemowi ujmowania i pojmowania bytu – podczas gdy u Schulza znajdujemy tylko interesujące pomysły tematyczne, poddane rygorom prawidłowości raczej formalnej i niepretendujące do roli klucza tajemnic metafizycznych. Jako przykład wymienię tytułowe opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą*, oparte na ciekawym pomysle odtworzenia egzystencji między życiem a śmiercią, w jakimś mrocznym przedśmionku niebytu.

Zbytńia rozlewność słowa, nad którym Schulz nie zawsze umie zapanować, jest największym bodaj grzechem obciążającym jego dotychczasowe pozycje pisarskie, skądinąd bardzo nieprzeciętne i godne uwagi. W parze z tą werbalną rozrzutnością, która zaciera nieraz linie kompozycji i zatapia ją w niejasnościach, idzie widoczny nadmiar wyrazów obcych, i to takich, dla których język polski ma doskonałe odpowiedniki. Są to, oczywiście, braki dające się – przy dobrych chęciach – naprawić i usunąć, więc rozwodzić się nad nimi nie warto.

„Robotnik” 1938, nr 95 (4 kwietnia), s. 2 (dział: „Nowe książki”); „Naprzód” 1938, nr 96 (5 kwietnia), s. 2 (dział: „Nowe książki”).

pozycja 165.

## ***Wizo – Drohobycz***

Uroczystość wręczenia dyplomów Sefer H 8 dzieciom miała podniosły charakter. W akcji dla Uniwersytetu Hebrajskiego i Tarbutu członkinie wzięły czynny udział. Organizacji chalucowej udzielono subwencji na akcję dziewcząt. Na zebraniach członkiń wygłoszono nast. referaty: dr Schreiber – *Problematy nowoczesnego wychowania*, prof. Bruno Schulz – *O malarzu Lilienie*, mgr Lewiter – *Przyszła wojna a obrona ludności cywilnej*.

Herbatka i zabawa dziecinna z okazji Purim pięknie się powiodła. Praca w świetlicy cieszy się pięknymi wynikami. Dzięki subwencji Tozu wysłano chore dziecko do uzdrojowiska w Dębinie.

„Chwila” 1938, nr 6843 (8 kwietnia), s. 9 (dział: „Z pracy Wizo na prowincji”).

pozycja 166.

# Helena Romer

## Nowości wydawnicze „Roju”

### (fragment)

**Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą***

Niesamowita opowieść, tak jak *Sklepy cynamonowe*, tak samo ojciec ulegający dziwnym metamorfozom. Czytelnik zostaje wciągnięty w jakieś „kręgi legendarne utkane ze wszystkich kultur i mitologii, rozwijających się w fabulistykę pogmatwaną i oszalamiającą”. Jeżeli nie zdoła ktoś wnikać i wżyć się w atmosferę tej cudacznej bajki, pełnej zagmatwań i koszmarnych obrazów (np. ojca zamienionego w kraba), to wszystko wyda mu się kompletną brednią, bez krzty sensu. Ale jeżeli ktoś w ten klimat gorączkowych snów wpadnie, dozna wrażeń silnej grypowej gorączki. Może tylko o to autorowi chodziło?

„Kurier Wileński” 1938, nr 103 (14 kwietnia), s. 3–4.

pozycja 167.

## *Nowości Tow. Wyd. „Rój”*

Autor, sam ilustrujący swe książki – już w tym dążeniu do całkowitego wykończenia dzieła własną ręką jest coś z ducha natchnionych średniowiecznych kapłanów i rzemieślników. Rzeczywiście, utwory Schulza sprzęgają świat średniowiecznych wyobraźni z współczesną aktualnością, przeprowadzają religijny dramat duszy ludzkiej przez bulwarową komedię podmiejskiej pospolitości.

Wzniosłość i tandeta, żarliwość i wulgarność – to przeciwstawienia, w których lubuje się autor. Tylko dzieciństwo, będące tematyczną osnową tej nowej książki, umie tak łączyć ogień z wodą i ze sprzecznych elementów wytapiać złoto. Niesamowitość i codzienność, cudotwórstwo i uliczna magia, marzenie i realizm, a wszystko przeplatane najbardziej oszałamiającą fabułą. Na wskroś oryginalny, porywający pisarz.

„Nowy Kurier” 1938, nr 87 (15 kwietnia), s. 6.

# Jan Nepomucen Miller

## *Ku nowej prozie*

Nie sędzę, by patrząc nawet na sztukę ze społecznego punktu widzenia, można lekceważąco traktować jej zagadnienia formalne lub nie doceniać wysiłku zmierzającego do ustalenia nowej formy artystycznej.

Na lewicy społecznej zbyt łatwo uciera się pogład, że ważne jest „co”, a kwestia „jak” ma być rzekomo już drugorzędną.

Istnieje w związku z tym za wiele tolerancji dla tzw. pożytecznej szmiry, a za mało szacunku dla formalistycznego eksperymentu lub pracy laboratoryjnej słowa.

Pisarze społeczni – często zbyt pochłonięci doraźnym, tzn. społecznym celem pracy – nie dbają w dostatecznej mierze o rozwiązywanie zagadnień formalnych i aż nazbyt często wpadają w szablon, w gruncie rzeczy wołający o pomstę do nieba.

Zwłaszcza że z estetycznego punktu widzenia różnica między „co” i „jak” jest dość płynna i mglista, myśl zaś, nawet ważka i cenna, wypowiedziana szablono, sama staje się szablonem.

Nie bez najgłębszego tedy zadowolenia stwierdzmy, że obok tradycyjnej prozy powieściowej, reprezentowanej przez starsze pokolenie pisarzy, i obok młodszego jej rozgałęzienia w postaci współczesnej powieści społecznej, opartej jednak na ogół na dawnych wzorach (Kruczkowski, Wasilewska, Kowalski), rozwija się również wcale sobie pomyślnie proza nowatorska, ambitnie borykająca się z trudnościami, niedocenianymi przez dwie pierwsze grupy pisarzy.

Mam na myśli pisarzy w rodzaju Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza, Deborę Vogel.

Wyszli oni, jak się zdaje, z francuskiego nadrealizmu André Bretona, René Crevela i innych, w sposób jednak nader oryginalny, pomysłowy i, powiem, przewidujący – starają się budować język nowej prozy, w sposób dostatecznie gibki, poddający się falowaniom membrany podświadomości. Nie będziemy w tym ogólnym z natury rzeczy artykule wchodzić w szczegółową charakterystykę drogi twórczej każdego z tych pisarzy, chodzi nam jednak o zadokumentowanie odrębności oblicza duchowego tych prozatorów i rodzaju zagadnień, które im przyświecają.

Obok nadrealizmu francuskiego działały tu niewątpliwie wpływy awangardy krakowskiej, która styl metaforyczno-eliptyczny uznała za kanon nowego języka poetyckiego.

Ze stopu tych wpływów powstaje nader ciekawa, błyskotliwa i niepokojąca forma stylu laboratoryjnego, który jak dotąd nie nadaje się co prawda do większej kompozycji powieściowej, lecz w obrębie mniejszych całości uderza swoją intensywnością i migotliwym bogactwem.

Bruno Schulz nie bez racji wyznaje we fragmencie *O sobie*: „Należy to do właściwości mojej egzystencji, że pasożytuję na metaforach, daję się łatwo ponosić pierwszej lepszej metaforze. Zapędziwszy się tak, muszę dopiero z trudem odwoływać się z powrotem, wracam powoli do pamiętania”.

Istotnie to wyznanie tłumaczy nam w znacznej mierze zarówno *Sklepy cynamonowe*, jak i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Uderza w obydwu tych dziełach bezkarna folga, jakiej użycza sobie poeta, biernie i na ślepo poddając się urokowi każdego luźnego i przelotnego skojarzenia. W pewnych momentach mamy niemal do czynienia ze zjawiskiem zwanym w psychiatrii „gonitwą wyobrażeń”. Ta bierność jego świadomości, jak w doświadczeniach skojarzeniowych Bleulera i Freuda, pozwala bujniej i pełniej zakwitnąć życiu podświadomemu, które zdobywa sobie prawo do samoczynnego przejawu – wbrew woli świadomej i koordynacji intelektu.

Na tym polega nowość i urok tej poezji, to samo jednak staje się źródłem jej słabości i wynaturzenia.

Poezja ta, jak ongiś dadaizm na gruncie fonetycznym, tak ona, pasożytując na sprzęgach jednolitych, luźnych wyobrażeń, obdarzona jest tendencją do zatopienia się w bezkształtnym chaosie indywidualnych i niedostępnych dla nikogo ze świata zewnętrznego – skojarzeń.

Mając jednak tę skłonność czy napięcie kierunków, poezja ta niekoniecznie musi się gubić w tej sferze dogłębnie jednolitej i niepoznawalnej dla nikogo indywidualności.

Na granicy bowiem tego zwichnięcia równowagi stoi instynktowna woła społeczna artysty, nawet w negacji ustosunkowującego się jednak do świata zewnętrznego.

Z drugiej zaś strony, jak słusznie udowodnił Richard Müller-Freienfels, że irracjonalizm nie jest wcale równoznaczny z hermetyczną izolacją jednostki od świata otaczającego. Poza światem pojęć i sądów są inne jeszcze możliwości przerzucenia pomostu od indywiduum do indywiduum, środki i sposoby z natury swojej irracjonalne, przystosowane do ujmowania tej sfery rzeczywistości.

Nie można więc irracjonalistów artystycznych umieszczać poza terenem poznawania i napawania się estetycznego.

Z wymienionych pisarzy Bruno Schulz najdalej zachodzi w wyinnianiu rzeczywistości i nadaniu jej irracjonalnego oblicza. Pokutuje w nim jakąś platońska metafizyczna tęsknota do odsłonięcia ukrytego prawzorca istnienia



w całej mnogości jego pomyślanych, lecz nieureczywistnionych przez naturę kształtów.

Prężna fantazja poety rozbija się tutaj o zmysłową granicę swego irracjonalnego i kosmicznego rzutowania.

Poeta daje nam odczuć tragizm tego wyobrazeniowego wysiłku, patos gigantomachii między zamysłem, planem, ideą – a jej manekinem, odbitym w sferze rzeczywistości.

To jednak wystarcza, byśmy tę grę irracjonalnych wyobrażeń mogli zracjonalizować i poddać się urokowi jej estetycznego wdzięku.

Schulz i Gombrowicz obcy są wszelkim społecznym nastawieniom, u Debory Vogel (*Akacje kwitną*) znajdujemy jednak wiele motywów i obrazów, które odślonią te sprawy w samym ujęciu i montażu b. oryginalnie i odkrywczonie narzucanego obrazu.

Oto kilka zdań malujących bezrobocie nie od strony tkliwego sentymentu, lecz podmiotowej mimo to wizji świata. „Od pewnego czasu nastawała w coraz innej fabryce biała cisza. Z początku – bryła ciężka i lepka, była potem, po upływie pewnego czasu, jak smutna i nieporadna masa papierowa.

Tej wiosny, roku 1933, stanęło znowu kilkanaście fabryk w mieście. W ulicach zaś widać było ludzi, którzy mieli za dużo czasu i zapomnieli już, jak wygląda przygoda ze zmęczeniem.

Na ulicznych ławkach siedzieli, w rozkwitające już lekko południa; na ławkach wielkich bulwarów siedzieli już o bladej godzinie 7-ej, w poranki jeszcze wilgotne; potem: w wieczory granatowe i całe w rzekach elektryczności; ponad nimi – tryumfalna reklama «Forda» i pasty do zębów «Odol»”.

Ten prosty opis, pozbawiony pozornie wszelkiej treści wzruszeniowej, o wiele rzetelniej i bardziej wyraziście maluje „klimat” tych zdarzeń od wzruszających i naiwnie pouczających opisów naszej literatury tendencyjnej.

Reasumując kilka tych uwag na temat omawianej grupy prozatorów, stwierdzamy, że mimo jaskrawych indywidualistycznych odchyłeń wypracowują oni sposobem laboratoryjnym pewne narzędzia i środki wyrazu, które użyte celowo i konstrukcyjnie (czego u wymienionych pisarzy na ogół nie widać) mogą doprowadzić do ożywienia i z bogacenia naszej już mocno zmumifikowanej powieściowej prozy.

# Witold Gombrowicz

## Twórczość Brunona Schulza

Omawiając książkę Brunona Schulza *Sanatorium pod Klepsydrą*, bardzo trudno uchronić się zarówno od masywnych i ciężkich uproszczeń popełnianych w imię zdrowego rozsądku, jak też od zawilej werbalistyki awangardowych krytyków. Weźmy dla przykładu tytułową nowelę zbioru i spróbujmy streścić ją „własnymi słowami”. Bohater odwiedza ojca, który żyje „rozluźnionym” życiem na bliżej nieokreślonej zasadzie „cofniętego czasu” w półsennym miasteczku; odbywszy drzemkę z ojcem, bohater wałęsa się po rynku, zachodzi do sklepu, w którym niespodziewanie otrzymuje przesyłkę: mały składany teleskop. Bohater nasz rozkłada teleskop, który delikatnie przeobraża się w samochód i uwozi go na rynek. Po czym w miasteczku wybuchają wojna i rewolucja. Bohater wraca do pensjonatu, ale tutaj wyskakują na niego pies – jednakże okazuje się, że to nie pies, lecz człowiek, a właściwie człowiek p r z e ł a m u j ą c y się w psa i pies w człowieka. Bohater ucieka. Oto jak można by piąte przez dziesiąte streścić to opowiadanie. Ale cóż to za kupa absurdów! Jaka dowolność związków i skojarzeń! Jaka rozwiązłość treści! Gdyby nie świetność roboty artystycznej, głębia i powaga odczucia każdej z osobną emocji w tych przygodach, precyzja, inteligencja, niezmierna plastyka i siła stylu, jednolitość aury duchowej, można by nie bez racji przypuszczać, że jest to mistyfikacja albo dzieło zupełnie oszalałego umysłu. Lecz komuż by się chciało wkładać tyle wysiłku duchowego w bezsens? I czyż zorganizowanie takiego zbioru dowolności w całość artystyczną nie dowodzi właśnie wyjątkowej dyscypliny umysłowej?

Jakież zatem normalne, realne i ludzkie przyczyny leżeć mogą u podstaw takiego sposobu pisania?

Wyobraźcie sobie, że zasiadacie do biurka, ażeby opisać jakieś zdarzenie w sposób normalny i realistyczny, aż tu nierzadko napada was myśl o niesłychanej fikcyjności waszego przedsięwzięcia, o mistyfikacji, jakiej dopuszczacie się na czytelniku. Przede wszystkim samo opisywanie urojonych zdarzeń tak, jakby one odbyły się naprawdę, nadawanie im pozorów realnego życia, skoro każdemu wiadomo, iż urodziły się one w waszej głowie, jest godną pożałowania fikcją i mistyfikacją. Po wtóre, czyż sens waszej pracy polega na tym właśnie, by czytelnik wyżywał się w anegdocie waszej opowieści, w przygodach waszych boha-

terów – nie, przecież przygody są tylko pretekstem, za pomocą którego chcecie przekazać jakieś osobiste wzruszenia i doznania, np. że życie jest piękne albo że jesteście nieszczęśliwi. Idąc dalej po tej drodze, dochodzicie do myśli bardziej ogólnej i filozoficznej, że nie tylko urojone, lecz nawet rzeczywiste zdarzenia są właściwie pozorem i pretekstem, że nawet prawdziwi, żywi ludzie są tylko przypadkowym kształtem, maską, poza którą czai się ciemny i anonimowy żywioł. Czyż bowiem formy dzisiejszego świata nie są tymczasowe i przejściowe, czyż za milion lat nie zmieni się do niepoznaki nasz kształt fizyczny i duchowy, a wraz z nim cały obraz świata przez nas apercypowany, czyż gatunek ludzki, który powstał z ryby, nie przeistoczy się po tysiącach stuleci w inne kształty? Czyż cały układ społeczny naszych form i norm kulturalnych nie jest przemijającym jeno momentem w rozwoju, czymś jak najbardziej niestałym i płynnym, w wiecznym duchu? I czyż nie wygląda to tak, jakby jedna i ta sama treść wciąż przybierała nową formę? Jakby żywioł objawiał się w coraz nowych i przypadkowych postaciach – i na przykład człowiek, który się boi, jest efemerydą, ale sam strach w nim jest czymś wiecznym i stałym; jabłko spadające z drzewa jest przypadkiem, ale sama mechanika świata jest czymś wiecznym. A mistyfikacja, której padamy ofiarą, polega na tym, iż w życiu praktycznym musimy przyjmować owe przypadkowe formy jako coś ustalonego raz na zawsze.

Po drodze tego odczuwania poszedł Schulz, a jego prace zmierzają do przekazania wam grozy i dziwności widowiska. W utworach jego nie idzie bynajmniej ani o jakiś logiczny wątek fabularny, ani też o konkretną psychologię bohaterów. Jeżeli na bohatera jego nagle i bez związku z niczym wyskakuje pies, to nie chodzi tutaj o psa, a tylko o samą emocję strachu; jeśli w dalszym ciągu ów pies staje się człowiekiem, to aby przekazać wam w niesłychanie subtelny i dramatyczny sposób samą ideę psa, samą jego „jakość wewnętrzną”, która pozostaje ta sama pod maską zmienionego kształtu. Schulz wybiera zupełnie dowolne i przypadkowe elementy, buduje z nich świat odrębny – my zaś na tym sztucznym i fikcyjnym świecie możemy śledzić te same siły i te same prawa, które panują na świecie realnym, z tym jednak, że występują one bez porównania wyraźniej i silniej, gdyż przypadkowość i fikcyjność ich formy (a więc np. postaci i zdarzeń, w jakich się objawiają) zostaje zdekonspirowana.

Niezmierne korzyści może przynieść takie nieomal boskie tworzenie nowych światów. Nie mówię już, że stwarza to wprost nieograniczone możliwości artystyczne zupełnie nowych, zaskakujących efektów – o ileż jednak wzmaga się rozmach twórcy przy takiej swobodzie. Każdy inteligentny czytelnik z łatwością pojmie, jak dalece z jednej strony metoda ta pozwala wyżyć się artyście w nieprzewidzianych nowych kombinacjach form, a z drugiej – ile tu jest pola dla inspiracji, intuicji, wyobraźni, dla wielkich i małych przeczuć, odkryć, wynalazków wzbogacających świadomość i zapładniających odczuwanie. Dlaczegoż w takim razie – zapytacie – artysta w tak szczęśliwym położeniu zdradza tyle niepokoju, lęku, wstydu, zgromy i upokorzenia w swych utworach?

Czy może z powodu jakiejś osobistej patologii i dekadencji? Nie, chyba – bo przecież wszyscy prawie artyści cierpią na mniejsze lub większe mankamenty biologiczne, a jednak ich dzieła tętnią raczej umiłowaniem życia. W sztuce obowiązuje żelazne prawo kompensaty, prawo równowagi: każdy minus musi być natychmiast skompensowany i zneutralizowany przez analogiczny plus i na przykład nadmiar wyobraźni musi być trzymany w ryzach przez zwiększone poczucie realiów, choroba albo anormalność odczuwania – przez tym silniejsze wycucie zdrowia, normalności. Inaczej wszystko się rozpada. Otóż w twórczości Schulza owo prawo kompensaty pod względem artystycznym zrealizowane jest z absolutną ścisłością i możemy śmiało wypowiedzieć o jego nowelach garść paradoksów – że im bardziej są one fantastyczne, tym bardziej są trzeźwe, im bardziej są fikcyjne, tym bardziej są autentyczne, im bardziej są dowolne w treści, tym bardziej określone stają się w stylu itd. A więc biologiczna klęska tego pisarza nie wyraża się w niedoskonałości jego dzieł, ale w czymś innym, w samym stosunku pisarza do dzieła – i postaramy się wyjaśnić to możliwie prosto na konkretnym życiowym przykładzie.

Wyobraźmy sobie, że człowiek przeświadczony o nieistotności, zmienności i płynności form tego świata poczyną na boku stwarzać sobie jakąś inną formę, staje się dziwakiem i na przykład przyodziewa nowy i fantastyczny ubiór. Jeżeli to będzie człowiek towarzyski w stałym kontakcie z ludźmi i z rzeczywistością, wówczas – oczywiście – ten nowy jego a dziwaczny sposób bycia natrafi na sprzeciw ze strony innych ludzi, wywiąże się starcie i w rezultacie człowiek ten nie tylko nie oddali się od życia, ale wręcz przeciwnie – właśnie odrębność jego jeszcze intensywniej i boleśniej zwiąże go z życiem. Co więcej, ten nieustanny i dotkliwy sprzeciw pozwoli mu zachować pewną suwerenność i niezależność wobec własnej odrębności, z innych ludzi, z innych form czerpać on będzie moc oporu wobec własnej formy. Lecz jeśli odrębności i deformacji hołduje samotnik, wówczas nie ma on w gruncie rzeczy żadnej konkretnej podstawy oporu – odrębność jego świata konstruuje się na zasadzie własnej mechaniki i właśnie ta forma, którą wytworzył sobie na uboczu, pęta go i przytłacza najbardziej.

W obrębie swego jakże skończonego i wspaniałego stylu Schulz może kojarzyć wszystkie przeciwieństwa, ale nie potrafi nic przeciwstawić stylowi i jest to tak, jak gdyby mógł wypowiedzieć wszystko, ale tylko jednym tonem, jednym sposobem mówienia. Otóż nigdy w sztuce nie było inaczej – ale też nigdy jeszcze styl nie oddalił się bardziej od naturalności, nigdy nie był bardziej i w dodatku ś w i a - d o m i e sztuczny, zmistyfikowany, jawnie nieprawdziwy. Przeto ograniczenie i spętanie tym zdeformowanym stylem pisarz nowoczesny odczuwać musi stokroć silniej niż dawni pisarze i dlatego problemat przewyciężenia formy i stylu, odzyskania suwerenności wobec dzieła, odzyskania – po prostu – swobody mówienia staje się dziś najtrudniejszym kapitalnym zagadnieniem prozy i poezji.

# Ludwik Fryde

## O „Ferdydurke” Gombrowicza

### (fragment)

W ciągu stu pięćdziesięciu lat powieść zrobiła olśniewającą karierę. Wydobytą z nizin literatury straganowej, z romansu trywialnego, stała się najpopularniejszym gatunkiem literackim. Ten fakt historycznie uwarunkowany i względny wydaje nam się dzisiaj oczywistym i niepodobnym do zakwestionowania. A przecież, jeśli nie mylą różne znaki na niebie sztuki, szybciej, niż myślimy, może dokonać się proces odwrotny: *r e g r e s j a* powieści jako gatunku, z pierwszego planu literatury na niziny, z których niegdyś wyszła.

W rozwoju beletrystyki w XIX wieku wielką rolę odegrały *t e n d e n c j e p o - z n a w c z e*. Dziś jeszcze mówi się o romansie jako źródle „wiedzy o człowieku”. Ale ciekawość psychologiczna przesiliła się w wyrafinowaniach szkoły Prousta, a żywą ciekawość środowiskową zaspokajają głównie „autentyki”, pamiętniki i reportaże, nie powieści. Literatura beletrystyczna w popularnej edycji obniża się do poziomu drugorzędnego filmu, dostarczając rzeszom nielegalnych, pozaestetycznych *w z r u s z e ń z a s t ę p c z y c h*. Temu zawdzięczają powodzenie np. sentymentalne kicze Gojawiczyńskiej i trywialne „malowidła z przeszłości” Feuchtwangera. Powoli na drugim planie odradza się *p r o z a* w klasycznym znaczeniu tego wyrazu, a więc biografia, esej, traktat psychologiczno-moralny.

Chaotyczny przebieg tych procesów wywołuje dezorientację. Młodzi pisarze gorączkowo poszukują nowego dreszczu powieściowego. Konwencjonalny „realizm analityczny” nie wystarcza, zużył się. Pisarze nie chcą już rejestrować i analizować faktów, pragną świadomie kształtować fikcję artystyczną. Do głosu dochodzi *r e a l i z m z d o b y w c z y*, romantyczny, typu Balzaca. Nic bardziej charakterystycznego jak wzrost autorytetu Kadena, tego *par excellence* kreatora, ekspresjonisty i jak wywodzi T. Breza, mitotwórcy. Kaden głosił jako ideał, swój i pokolenia, „patos codziennej prostoty”; „codzienna prostota”, znamienna dla dążeń artystycznych Nałkowskiej, Dąbrowskiej, straciła dziś atrakcyjność – atrakcyjnym stał się sam patos.

Młodzi pisarze usiłują sprostać wymaganiom romantycznej formy powieściowej, ale nie umieją jej podołać. Znamiennym przykładem może być *Zazdrość*

*i medycyna* Choromańskiego. Fascynująca „fasada” tej powieści, zbudowana na wyrost, nie legitymuje się treściowo, toteż efektowne chwytły techniczne wylażą na wierzch jak szwy i powieść rozkłada się jak martwy preparat. Inny przykład: opowiadania Czesława Straszewicza biorą czytelnika egzotyką tła, jaskrawością tematu, rozmachem fabuły, stylem pełnym energii; i w nich jednak sceny i postaci, przerysowane w konturze i geście, z demonicznych stają się niezgrabne jak w szopce ludowej. Świeżością materiału, kształtowanego z dużą siłą wyrazu, górują nad wymienionymi przedstawiciele nowych środowisk społecznych w literaturze, Zbigniew Uniłowski i Adolf Rudnicki (głównie *Żołnierze*). W utworach ich jednak tworzywo realne nie jest uszlachetnione artystycznie, pozostało rudą nieprzetopioną w tyglu sztuki na metal szlachetny. Także *Niekochana* Rudnickiego, wytrawiona z realiów środowiskowych, pali się żarem namiętności nieprzepuszczonej przez filtr poetycki. Nie jest to czysta „pieśń miłości”.

Z ducha analizy, spod patronatu Nałkowskiej wyszli dwaj inni prozaicy: Tadeusz Breza i Jerzy Andrzejewski. I oni, ulegając ogólnemu prądowi, marzą o wizjonerskiej wyrazistości, o s i l e. Nie bez powodu T. Breza deformuje *Adama Grywałda* w kierunku groteski i w momentach kulminacyjnych przerywa równy tok narracji, zmieniając go w dramatyczny monolog wewnętrzny. J. Andrzejewski przechodzi spod znaku Nałkowskiej pod znak Bernanosa; to jest przejście symboliczne: od komentowania i rozkładania faktów do t w o r z e n i a w i z j i, przemieniającej proporcje, potęgującej szczegóły realne. Gdy przyjrzeć się bliżej, widać, że od Andrzejewskiego, a zwłaszcza Brezy, krok tylko do Brunona Schulza i jego fantastycznych poematów prozą. Są to utwory nieoczyszczone u źródła, obciążone piętnem egzystencji małomieszczańskiej, rozkwitającej na krawędziach dziwnymi urojeniami i upiorami. Schulz jest niewolnikiem tych upiorów.

Młoda proza polska obfituje w talenty, nie może jednak wykazać się ani jednym dziełem w pełni udanym. Nie wychodzi z okresu prób i eksperymentów, robionych bez programu artystycznego i niewieńczonych powodzeniem. Dążenie do nowego dreszczu, kadenowskiego „patosu”, a więc jaskrawości, brutalności, wizjonerstwa, nie przyniosło dobrych wyników; musi tkwić w tych próbach jakiś zasadniczy błąd.

Na tle rozproszonych wysiłków i problematycznych eksperymentów utwór Gombrowicza *Ferdydurke* stanowi rewelacyjną niespodziankę. Bez wahania uznamy go za najwybitniejsze osiągnięcie młodej prozy. Przede wszystkim jest to w y b i t n y c z y n i n t e l e k t u a l n y: poznawczy i etyczny. [...]

# Emil Breiter

## „Sanatorium pod Klepsydrą” Schulza

Schulz żyje w świecie nierzeczywistym wprawdzie, ale realnym, nie trójwymiarowym, ale posiadającym swoją szczególną wymierność. Jest to świat ponadczasowy i ponadprzestrzenny. Nie znaczy to bynajmniej, że w sferze przeżyć i doświadczeń Schulza panuje doskonała dowolność, której poddana jest logika, wyobraźnia i uczuciowość autora: artyzm Schulza posiada swoją wewnętrzną logikę.

Zakwalifikowanie Schulza jako poety lub surrealisty nie wyjaśnia niczego. Surrealizm autora, czyli twórcza pogoń za szeregiem wyłaniających się ze świadomości pojęć i asocjacji, jest tylko ubocznym produktem jego artystycznego wyrazu; a poetycki stosunek do życia otwiera tak rozległe możliwości, że pomieścić w nim można najróżnorodniejsze indywidualności.

W jednym ze swoich krótkich opowiadań, pt. *Samotność*, w ten sposób charakteryzuje Schulz swojego bohatera: „Należy do właściwości mojej egzystencji, że pasożytuję na metaforach, daję się tak łatwo ponosić pierwszej lepszej metaforze. Zapędziwszy się tak, muszę dopiero z trudem odwoływać się z powrotem, wracając powoli do opamiętania”.

Pisząc te słowa, miał autor na pewno siebie samego na myśli, bo „pasożytowanie na metaforach”, pogoń za nimi, łowienie ich i artystyczne wyżywanie się na ich temat stanowi istotę jego twórczości. Tylko powierzchowny obserwator będzie zestawiał prozę Schulza z makabrycznymi powieściami Poego lub fantastycznymi bajkami E. T. A. Hoffmanna. Świat Schulza nie ma nic wspólnego z romantyczną balladą lub demoniczną sensacją. Jest to świat absolutnej rzeczywistości, odbitej jak w lustrze w swoich własnych, potwornie wyolbrzymionych metaforach.

Za pomocą nieznacznego przesunięcia poziomów dokonywa autor wspaniałej wolty artystycznej; ze zwykłych, prawie nic nieznaczących wypadków powstają „zdarzenia” o niesłychanej doniosłości, które od razu w innym świetle ukazują to, co działo się przed chwilą lub stanie się za chwilę.

Umiejętność wyolbrzymienia szczegółów, nadawanie im nowych barw i niezwykłych możliwości stanowi szczególnie rodzaj odkształcania rzeczywistości.

Jest to rzeczywistość cieniów, rzucanych przez drobne przedmioty na ekran ściany, oświetlonej ostatnim błyskiem dogorywającej świecy, albo rzeczywistość ludzi, którzy przekroczyli wąską kładkę normalności i zaczynają dostrzegać sprawy niedostępne zwykłej przeciętności.

W grze cieniów i w biografii ludzi pozanormalnych zachowuje Schulz umiar i prawa logiki. Wydobywszy się na szczyty niespodziewanej metafory, rozpoczyna interesującą pracę uzasadniania swej przenośni i utwierdzania jej w sposób realistyczny i drobiazgowy. Rozwija przy tym tak wielką umiejętność konkretyzowania urojenia, że nagle przeskoki z rzeczywistości w fikcję robią wrażenie organicznie związanej konstrukcji.

W zaczarowywaniu świata rzeczywistego w świat równie realny, ale przebywający jak gdyby w wyższej rzeczywistości, tkwi ogromny potencjał poetyckiego wyrazu. A poza tym czysto poetyckim elementem dochodzi do głosu mistyczna strona psychiki autora i ona właśnie nadaje szczególny, jedyny w swoim rodzaju ton całej prozie Schulza.

Mistycyzm Schulza polega na każdorazowej możliwości obcowania z wiecznością, na umiejętności wydobywania z chwili elementów nieprzemijającego trwania. Panteistyczny stosunek do świata pozwala Schulzowi nie tylko na ciągłe przechodzenie podmiotu w przedmiot i na obcowanie z rzeczami jak z ludźmi, ale ułatwia mu docieranie do życia odartego z wszelkich konwencjonalizmów.

W tej dziedzinie jest Schulz obrazoburcą wysokiego gatunku. Nie idzie mu bynajmniej o jakieś formalne więzy, którymi skrępowana jest nasza codzienność; nie ma na myśli tradycji, moralności, socjologii lub etyki. Demaskuje świat, pozbawiając go zasady przyczynowej, czasowej i przestrzennej. W pozornym chaosie, który powstaje w czasie „nadliczbowym”, „kiedy już wszystek czas został rozdany”, lub w urojonej przestrzeni, wszędzie i nigdzie – zachowuje autor taką dyscyplinę rozumowania, kształtowania i obserwacji, jak gdyby przebywał w ustroju najklarowniejszym, najbardziej uporządkowanym i pozbawionym sprzeczności. Schulz posiada przy tym zdolność wyciągania konsekwencji z alogicznych założeń, a prawo przyczynowości zastępuje systemem zaskoczeń, posiadającym swoje uzasadnienie w mrocznych stanach naszej podświadomości.

O wszystkim, co się dzieje poza progiem naszej świadomości, ma Schulz znacznie więcej do powiedzenia niż o najbliższym otoczeniu. Obserwacja życia jest dla niego jedynie odskocznią w ciemnię, w której pisarz czuje się jak w rozświetlonym pejzażu. Nastroj nocy i kolor czerni należy też do najulubieńszych motywów jego sztuki. Jak wirtuoz kolorysta, umie on odtworzyć wszystkie odcienie i odmiany czarności, a kolor jego tęczy wywodzi się z tej podstawowej dla jego widzenia i dostrzegania barwy. Noce Schulza są tym wycinkiem czasu, w którym pisarz najwięcej i najlepiej widzi; noce wiosenne i noce lipcowe, noce samotności i jesieni – każda z nich posiada inny wyraz i inny aspekt wieczności.

A ludzie to przeważnie lalki woskowe na wielkim teatrze świata, poruszane tajemniczą siłą instynktu; to figury, którym wszystko, co ludzkie, jest obce i obo-



jętne. Są to przeważnie postaci z innego wymiaru, które tylko dzięki potężde konwencji formalnej posiadają kształt ludzki. Jest to chyba jedyna konwencja, z której jak dotąd pisarz nie wyzwolił się ostatecznie.

W takim oto przedziwnym świecie poezji, mistyki i panteizmu żyje i tworzy autor *Sanatorium pod Klepsydrą*. Odległość, która dzieli Schulza od naszych spraw, trosk i niepokojów, wydaje się nieskończona. A jednak przebywamy ją łatwo i z uczuciem patetycznej wzniosłości. Jakby za dotknięciem różdżki czarodziejskiej znajdujemy się nagle „gdzie indziej”.

To przebywanie „gdzie indziej” przynosi ze sobą niezwykle czar wyzwolenia. Nie jest to *katharsis* greckiej tragedii (nie podstawiamy naszych losów pod żadne „zdarzenie” Schulza), ale bezinteresowne uczucie wolności. Nareszcie dzieje się coś poza czasem i przestrzenią, co ma swój sens i urok. Prawdziwą księgą poznania staje się zamiast Biblii jakiś drugorzędny ilustrowany kalendarz, a zwykły album do marek jest „receptą na cywilizację, kopernikowskim odkryciem”, wywracającym ustalony dotąd porządek świata.

Jakże niezwykłym przemianom uległ świat, odkąd bohater jednej z opowieści Schulza zobaczył znaczek pocztowy Brazylii, a na nim portret cesarza Maksymiliana. „Bóg wybuchnął markami jak bluźnierstwem”, a równocześnie zawirowała rzeczywistość, przemieszały się czasy i epoki, rozkwitła miłość do nieszcześliwej Bianki, której podążyło na odsiecz całe prowincjonalne panoptikum.

Jako zjawisko artystyczne jest Schulz fenomenem najwyższego gatunku. Umiał on na marginesie rozmaicie kształtowanych i klasyfikowanych tendencji artystycznych zbudować sobie pozycję odrębną, w zupełnie różnym od naszego świecie. A co najważniejsze, zdążył już stworzyć szkołę literacką, która obok kilku nieudolnych epigonów wydała poważne talenty, zaczynające, jak np. Gombrowicz, szukać nowych i niezależnych form wyrazu.

# Włodzimierz Pietrzak

## *Bluszcz na ruinach*

W swoim czasie *Sklepy cynamonowe* Schulza stały się wydarzeniem sezonu. Budziły zachwyty, ale częściej sprzeciwy, dyskusje i naśladownictwa. Z gorliwością sobie właściwą przyczynkarze poszukiwali źródeł literackich Schulza – wymieniano przy tej sposobności nazwiska Kafki, Prousta, Witkiewicza. Ale przyczynkarze, których praca równie jest zaciekła jak pogoń psów gończych, znajdują zwykle rzeczy doraźnie bliskie powierzchni, nie decydujące.

W osobie Schulza mamy do czynienia z pisarzem odrębnym i szczególnym, który ma prawo domagać się sporu o meritum sprawy, o jego sztukę, nie o analogie. Sztuka Schulza jest zbudowana na zrębach artystycznego widzenia, które rujnuje każdą rzecz widzianą. Spojrzenie tego pisarza na rzeczy żywe, drgające barwami, zamienia w ruinę, obrosłą bujną roślinnością bluszczów. W opowiadaniu *Druga jesień* mówi Schulz ustami jednej z postaci: „piękno jest bowiem chorobą, jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstająca z głębi doskonałości i witaną przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia”. Wyznanie, które mogłaby powtórzyć wcale liczna grupa współczesnych pisarzy, gdyby zdobyła się na świadomą szczerłość. W ruinach Schulza barwy redukują się do gry światła i cieni, kształty chylą się i krzywią w grymas zamaskowanego szyderstwa, właściwy organizmom kalekim. Ale równocześnie tętnią te ruiny wschodnią niespokojną biologią. W podskórnych żyłach prozy Schulza biją strugi szybkiej krwi – pośpieszne tętno objawia się w stylu: w rozkrzewionych, długich, gadatliwych zdaniach, pełnych peryfraz i metonimii. Schulz, aby powiedzieć, musi porównywać, omawiać, zestawiać sprawy odległe. Ta metoda przypomina styl starej opery – lokaj śpiewa barytonem swoje drobiazgi, muzyka jest nie tylko dla kochanków, ale i dla anonsowania obiadu. Schulz – w mniejszym jednak stopniu niż Tuwim – wykazuje nienasylenie w sferze polskiego języka. Nie tworzy neologizmów, postępuje inaczej – rozszerza sens słów przez gimnastykę odrzucanych i dodawanych sylab.

Styl Schulza jest jednym z najsilniejszych źródeł tej fantastyki, jaką Schulz tworzy: bujnej, splątanej, ale przecież oswojonej przez cywilizację, obróbnanej. Schulz trzyma się granic nonsensu, lecz raczej od tej strony, gdzie dadzą się stosować przybliżenia racjonalistyczne. Nie, w Schulzu nie ma dzikości, nie ma

tego żywiołu, który – jedyny – ma uprawnienia do rodzenia fantastyczności: kiedy człowiek jest silniejszy i większy od wydarzeń rzeczywistych, kiedy nie ulega szarym obrazom świata, bo ma własną wizję – dzikszą i wyższą, kiedy nosi w sobie wspanialszy świat. Wspanialszy – i inny. Świat fantazji musi być inny z gatunku, tu nie starcza rozkład i reformacja o charakterze choroby. Taka fantastyka jest rodzajem przekomarzania się z czytelnikiem i wymaga raczej pobłażliwości niż niechęci. Tak, pobłażliwości.

W utworach Schulza uderza egocentryczne skupienie doznań na bohaterze – jedynym, który ciągle przegląda się w różnych lustrach. Świat zewnętrzny uchyla się spod poznania, występuje rzadko, pojawia się dopiero na wezwanie. Nie jest obecny zawsze, bywa przywoływany. Zewnętrzność jest traktowana jako teren łowów i świadek gestów. Nie bez pozornej złośliwości dodać warto, że egocentryzm opowiadającej postaci ma cechy infantylne. Cecha ta była już w *Sklepiach*, w tomie ostatnim wybija się w opowiadaniu *Wiosna*. Rekwizyt łączący dwa wątki, dwa poziomy tej opowieści – świat Józefa i świat arcyksięcia Maksymiliana – jest typowym rekwizytem dziecięcym: album do znaczków pocztowych. Patrzenie na świat spośród wskrzeszanego dzieciństwa, ależ tak, jest coś dziecinnego w tym starym spojrzeniu, które rujnuje. Tą kwestią – dlaczego, skąd i jak – mógłby się zająć kiedyś Bolesław Miciński. Bo w tym sprawozdaniu czas przychodzi już na próbę oceny, która będzie starciem.

Nie, mówić artyście, że jest bezpożyteczny – to przypominałoby tłumaczenie ptakom, że śpiewają bez pożytku. Pisarze lubią być podobni do ptaków, taki jest zawodowy przesąd tej kasty. Toteż ocena dzieła sztuki, która chce być obiektywna, sięgać winna do źródeł pisarskich, do źródeł pisarza. Trzeba obnażyć postawę pisarza, jego stosunek do otaczającego świata – tam się rozstrzyga kwestia. Właśnie w tych źródłach łączy się świat piękna ze światem dobra, estetyka z etyką. Dzieło literackie już stworzone odczuwamy w skali zachwytu lub rozczarowania, estetycznego zawodu. Ale od klimatu przed stworzeniem, krótko: od stosunku pisarza do świata – zależy, czy przeciw dziełu będziemy się buntować, czy nie. Czy odrzucimy władzę tego utworu nad nami, czy ją przyjmujemy.

Jest rzeczą słuszną, że nie mamy ani możliwości, ani prawa dyktować artyście, jak napisać i co pisać. Ale społeczeństwo, ale naród jest w obowiązku zwracać uwagę na źródła pisarza, na klimat narodzin sztuki – na stosunek pisarza do tego, co jest na zewnątrz człowieka. Oto są – przede wszystkim – elementarne obowiązki krytyki literackiej.

Bohaterowie Schulza są odwróceniem od zbiorowości, traktują istnienie samo zbiorowości jako fakt obojętny i nienakładający na nich żadnego obowiązku. Schulz działa swoim stylem – oto wąskie indywidualne światy zarastają bujnie słowami, pojęciami, abstrakcją. Pozornie zdają się bogatsze, zupełne. Schulz jest sztandarowym pisarzem indywidualizmu. Ale bronią jego jest złudzenie. Schulz łudzi siebie i tych, którzy mu wierzą, Schulz – właśnie on – uboży świat. Bo nie to jest ważne, aby widzieć wiele i widzieć wyraźnie. Te dwie zalety dadzą się

osiągnąć przez wizytę u okulisty i u optyka – kwestia silnych szkielek. Ważniejsze jest, aby znać cały obszar życia, z jego pustyniami i z jego Termopilami. Bo nie dość jest znać – trzeba umieć sprostać, trzeba przejść próby walki i próby honoru. Walka i honor – one dają życiu ostateczną wartość. Schulz wyrzekł się całości obszarów życia, odrzekł się starcia sił. Porzucił ambicję wżycia się w środowisko społeczne. Wielkie liście łopianów żywym płótem zarosły i zasłoniły mu widoczność. Jak ubogi jest ten nabab! Odeszli żywi, została mu samotność.

Samotność – więc może mistyka. Samotność mistyków była bogata, żyli z wiecznością. W obcowaniu z Przedwiecznym zdobywali przecucie celu i końca. Ale ich życie, zewnętrznie biorąc, nie było wspaniałe – wyrzekali się uroku ziemi. Inaczej Schulz: karty jego książki błyszczą świetnością, upiększają zjawiska. Zgodnie z założeniem autora *Drugiej jesieni* książka ta nie przestaje być eksperymentem estetycznym w ślepej ulicy, eksperymentem, który – powtarzany – będzie coraz bardziej nużący i bezpłodny.

Cóż daje samotność Schulza, prócz goryczy? Tę gorycz budzi w małym Józefie nie tylko Rudolf z *Wiosny*. Gorycz wybija się silniej jeszcze w najbardziej „mystycznym” opowiadaniu tytułowym. Być może jest to poczucie zawodu. Zawodu, że samo odnalezienie Szpargału (tak nazywa Schulz we wstępie księgę tajemnic) ani nawet przeczytanie księgi – nie starcza. Mistyka wyklucza właściwie intelektualne rozważania, jest czymś innym. Jest uzyskaną pewnością.

Świat, poza naszym pojęciem umysłowym świata, nawet poza spisaną metafizyką, istnieje jeszcze dno, które odgradza. Schulz nie realizuje przyjętych założeń – nie dociera do tego dna, zatrzymuje się wcześniej w paroksyzmie namysłu.

I dlatego ta chora samotność jest nieusprawiedliwiona, tłumaczyłaby się diagnozą raczej, oceną warunków niż potrzebą.

# Stefan Rassalski

## *Wizyjność i idea w literaturze*

W literaturze współczesnej przeważa kierunek realistyczny jako odbicie form życia współczesnego. Wprawdzie filozofia stwierdziła z nacelnym jej przedstawicielem Taine'em, iż „sztuka jest streszczeniem życia”, lecz definicja ta odnosi się do życia psychicznego, do potrzeb wewnętrznych człowieka. Współczesna literatura natomiast streszcza życie, lecz tylko w sensie zewnętrznym. Stąd owa walka o prymat formy właśnie, o realia bez jakiegokolwiek indywidualnej nawet podbudówki ideologicznej. Stąd owo reporterstwo i autobiografie wyraźnie pamiętnikarskie w literaturze, a agitacyjne chwytły w tzw. społecznej poezji, jak również i prozie.

Stąd ostatecznie owo okropne przeteoretyzowanie twórczości literackiej, dla oceny której potrzebne są nieraz wręcz matematyczne formuły. Czegóż brak? Brak metafizyczności pierwiastków.

Literatura zbyt silnie wiąże się z życiem zewnętrznym, a zbyt słabe ma kontakty ze sferą duchową, z potrzebami i przeżyciami wewnętrznymi człowieka. W literaturze niemieckiej najsilniej lansuje metafizyczność i arealność Bonsels, Kafka w czeskiej, u nas mamy trzech jej głównych i najbardziej skrajnych przedstawicieli: Gombrowicz, Schulz i Truchanowski. Że twórczość tych pisarzy jest wybitnie rewolucyjną, wybitnie światoburczą, jeśli chodzi o główny prąd literacki, o tym świadczy nimb tajemniczości i pewna rezerwa, w jakiej trzymają się krytycy przy swych ocenach. Okazało się, że trudno pisarzy tych oceniać pod kątem formy tylko, bowiem forma nie jest tu czynnikiem zasadniczym ani celem samym w sobie. Celem jest idea świata ponadzmysłowego i sens, który stoi w konflikcie z sensem naszego życia. Sensem, celem i ideą jest, jak stwierdził Kazimierz Truchanowski, „ucieczka od rzeczywistości, która każdego twórcę mierzi i przeraża”. Przecież to najtrafniejsza, w inne tylko słowa ubrana, platońska definicja o twórczym procesie. Zbadajmy tych trzech pisarzy porównawczo. Światy ich są pokrewne o tyle, że zakładają bunt przeciwko obecnemu porządkowi w dziedzinie twórczej, lecz są sobie obce, jeśli chodzi o regiony, w których się obracają ich wizje.

Schulz stwarza widziadła wykrawywane z natury i modernizowane swym odczuwaniem, jest jednak bezideowym zupełnie i dlatego raczej go można określić mianem wirtuoza niż twórcy.

Gombrowicz jest wybitnie ideowym człowiekiem, w sensie indywidualnym oczywiście, lecz nie jest twórcą, którego obowiązuje dostarczenie silnych duchowych emocji, ani pisarzem, którego obowiązuje Schulza cechująca wirtuozeria i niespotykana tam, lecz znów obowiązująca konsekwencja reinkarnujących się wydarzeń. Jest natomiast samogwałcicielem pewnych moralnych nakazów. *Ferdynurke* Gombrowicza stwarza sadystów nie z bohaterów powieści, lecz daje obraz sadysty w osobie autora.

Truchanowski natomiast jest klasycznym typem twórcy, który jak zdarzenie spowodowane zbiegiem wielu okoliczności łączy w sobie w dziwny nierozzerwalny węzeł wszystkie cechy obowiązujące technika i artystę.

Pierwsza powieść Truchanowskiego, pt. *Ulica Wszystkich Świętych*, stworzyła atmosferę wielkiego labiryntu, pełnego niepokojów, strachów, zdradliwych zakrętów i niesamowitych wydarzeń. Labiryntu, który prowadzi w jakiś dziwny oderwany od ziemi świat. Powieść stwarza iluzoryczne istnienia, stawia przed każdą kropką ostrzegawcze sygnały, a równocześnie drogowskazy, które myślą kierunek. Wreszcie ukazuje się część druga cyklu pt. *Apteka pod Słońcem*. To już świat skryształizowany, lecz świat, którego nic nie łączy z naszym życiem prócz fizycznych prawideł, często dość problematycznych.

Tu dopiero zaznacza się w pełni przerażająca zmora istnienia: kłamstwo i problem człowieka. Człowiek u Truchanowskiego to zbieg wypadków i wydarzeń, to azmysłowe istnienie wplątane w realia ustalonych praw świata. To jest idea człowieka w ogólnoludzkim sensie najszerszej pojęta. Straszliwa i beznadziejna matnia, w jaką się wplątuje psychiczne życie bohatera powieści Truchanowskiego, stwarza z niego symbol samoistnienia, rzuconego na łup złych sił świata.

Akcja dzieje się na ziemi, nie ma jednak miejsca, ginie też pojęcie czasu, trwa tylko problem. Niezliczona ilość wydarzeń, kalejdoskop wypadków, natłok myśli, zjawisk i sytuacji stwarza cudowną i przebogatą symfonię wzrokowych wizji. Styl wzbogaca renesansowość słowa. Truchanowski zdaje egzamin jako poeta białego wiersza. To jest połączenie wielu cech, jakich się wymaga od formy. Każde określenie zastąpić można wieloma słowami, Truchanowski tworzy filozofię form i metafizykę sensu, buduje barwę słowa, i jej walor układem metafizycznych pojęć nie tylko w sensie, lecz w samym słowie, dlatego nazywam to bogactwem renesansowym formy.

Cecha główna powieści, tj. bohater utworu: Adam, jest wkomponowany jako punkt centralny lub punkt zbieżny wszystkich wydarzeń i zjawisk, jakie zachodzą na przestrzeni całego utworu. To jest kompozycja i konsekwencja.

Tak więc całość dzieła Truchanowskiego łączy w sobie jak u Balzaca wszystkie cechy natury człowieka i jak u Szekspira filozofię budowy utworu. Jeśli Truchanowski rozwiąże zasięg swych idei, tak jak je określił, jeśli rozwiąże problem istnienia człowieka, jak to uczynił Larsen, to w powiązaniu z astralnością transponowanych realiów stworzy rzecz problemowo równą Dantemu, a w formie może to być ciekawsze przez swą wielką ekspresyjność. To ostatnie zdanie jest

ryzykowne – powie ktoś w formie zarzutu. Wydaje mi się, że nie. Można postawić to przypuszczenie, jeśli się wierzy, że geniusze żyli nie tylko w dawnych wiekach, lecz mogą być i dziś. Wiemy dobrze natomiast i przykro to przypominać, iż genialności ludzkie historia najczęściej dostrzegła w wiele lat po ich śmierci. Mając to doświadczenie, trzeba dobrze patrzeć na procesy twórcze, które się potężnie kształtują.

„Dekada” 1938, nr 20 (20 czerwca), s. 4.

pozycja 174.

## ***Wizo – Borysław***

Praca kulturalna i narodowa rozwija się nader pomyślnie. W ostatnim czasie wygłoszono nast. referaty: *Na przełomie* – p. Bauer, *E.M. Lilien* – prof. Schulz, *Nowoczesna psychologia a zagadnienie wychowawcze* – p. dr Rudörferówna.

„Chwila” 1938, nr 6924 (1 lipca), s. 9 (dział: „Z pracy grup prowincjonalnych Wizo”).



# Stefan Otwinowski

## *Wobec samotności*

Wszyscyśmy ulegali tej sugestii: oto leży na łóżku ktoś bliski nam, ktoś zwykły dla nas – śpi. Bliski i zwykły. Wystarczy, że usnął, że sen czuwa nad działaniem jego myśli – a oto człowiek ciągle zwykły, zawsze bliski stał się nagle daleki, samotny, szacunku godny. Sugestii tej ulegamy nie tylko przez szacunek dla wypoczynku człowieka, który na wypoczynek zasłużył. Nie jest więc tu ważny wypoczynek człowieka – szacunku wart jest człowiek śpiący, podziwu godny jest sen człowieka, jego samotność. Nasza samotność. Co jest przyczyną tego, że tak samo na palcach chodzimy wobec snu po wysiłku, jak wobec snu po hulance?...

Zanim myślałem tym zdołałem odpowiedzieć – czytelnik zrobi to samodzielnie – już instynkt poszukiwania, instynkt chaotyczny, podał mi przed oczy nowy tekst zastanowienie. Otworzyłem najbliżej leżącą książkę, rzecz Paulsena o Kancie i jego nauce, spostrzegam fragment: „Sposprzeżenia i obliczenia astronomów, czytamy w pewnym godnym uwagi ustępie *Krytyki czystego rozumu* (III 603), nauczyły nas wielu ważnych rzeczy, ale największą ich zasługą jest to, że odsłoniły nam otchłań naszej niewiedzy, inaczej nigdy nie wyobrazilibyśmy sobie, jak otchłań ta jest wielka”. Zamknąłem książkę filozofa, bo oto, zdawało mi się, dziwnym zbiegiem okoliczności trafiłem na analogię; dwa razy jednego poranka przyszło mi się zastanawiać nad „otchłanią niewiedzy” i oto niespodziewanie lęk i szacunek wobec śpiącego człowieka wydał mi się podobny do lęku astronoma, który stanął u granic swej nauki, u granic niewiedzy.

Jeśliby ktoś chciał wierzyć dalszym zbiegom okoliczności, temu dodam, że był to właśnie dzień, w którym zamierzałem pisać o nowej książce Brunona Schulza *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Słyszałem zdania, że sztuka Brunona Schulza jest destrukcyjna psychologicznie i społecznie. Idąc po tej linii, jeden z krytyków ambitnego społecznie pisma broni Schulzowi przystępu do fantastyki, a stawiając tamę, określa, kiedy można fantastykę stosować i co „ma uprawnienia do rodzenia fantastyczności” (!). Otóż zdaniem krytyka te „usprawnienia” ma jedynie żywioł i dzikość: „człowiek, który jest silniejszy i większy od wydarzeń rzeczywistości, kiedy nie ulega szarym obrazom świata, bo ma własną wizję dzikszą i wyższą”. Zacytowałem zdanie krytyka nie po to, żeby z nim dyskutować, lecz żeby czytelnikowi swojemu przed-

stawić, jak sobie niektórzy krytycy wyobrażają idealnego twórcę i czego żądają od twórczości. Dla świętego prawa równowagi dodać od siebie muszę, że każde tego rodzaju namiętne oświadczenie (że nie powiem „dzikie”) w zastosowaniu, w odniesieniu do innej twórczości, do wielu twórczości miałyby swój sens – najmniejszy ma, oczywiście, w zastosowaniu do twórczości artystycznej, literackiej. Sprawy Schulza nie da się prosto z mostu zlikwidować – wie o tym dobrze drugi krytyk ambitnego społecznie pisma literackiego, Alfred Łaszowski.

Z nielicznych wynurzeń twórców na temat swojej sztuki zebrać by można nieco materiału do teorii tworzenia w ogóle – ilekroć jednak artysta wypowiada się teoretycznie, ilekroć mówi o sobie, niestety, część tego materiału będzie nową „sztuką”, część świadomym fałszem, a dopiero ta „trzecia” część może, ale nie musi stać się podstawą obiektywną, teoretyczną... Dlatego teoretyk, krytyk, a czasem także czytelnik radzi sobie w tym względzie inaczej, zdobywa autora i jego inspiracje bezpośrednio na gruncie praktycznym, poprzez analizę dzieła.

Dlatego też, w większości wypadków, sztuka czytania podobnie jak sztuka pisania jest działaniem złożonym – krytyk zarówno jak czytelnik zastanawia się przede wszystkim nad autorem i jego inspiracjami twórczymi, następnie nad dziełem i osiągnięciem konstruktywnym, wreszcie bada stosunek.

Postanowiłem się trzymać relacji – osobiście sztuka Schulza nie tylko „wzrusza” mnie, ale i fascynuje – postępować za falą opinii, przeciwstawiać się jej, nie angażując uczuć estetycznych, subiektywnych, jeśli to jest w ogóle możliwe... Oto słyszałem znowu, że inspiracją literatury Schulza jest strach. Kto choć raz w życiu próbował być twórcą, kto chociaż raz w życiu zastanowił się nad wielkością „niewiedzy” – ten wie, że zarzut taki nie jest obelgą, że inspiracja taka nie jest najgorszym doradcą twórczym. Zdaję sobie jednak sprawę, że przyjmując „kompleks mniejszej wartości” jako zasadniczy i otwierający drogę twórczości – staję tym samym na stanowisku psychologii indywidualnej.

Tak, uważam Schulza za czołowego pisarza indywidualizmu – nie tylko uważam go za czołowego twórcę estetyzmu. Estetyzmu pojętego ściśle. Schulz objawia nam proces poznania i tworzenia subiektywnego. Oczywiście, nigdy nie starałby się nas przekonać, że świat, który stworzył, jest obrazem rzeczywistości. Usiłowania Schulza są równoznaczne z usiłowaniami sztuki – sztuka chce nas wprowadzić w sferę form czystych, odsunąć nas od życia instynktów złych, od życia natur w instynktach określonych. Sztuka musi rekompensować, dlatego kategorie psychologiczne przekłada na kategorie mitologiczne.

Jak się przedstawia proces tego przenoszenia i potęgowania zjawisk i stonunków?

Wzór istniał w rzeczywistości – znał więc autor bohaterów swoich w życiu, odczuwał głębiej aniżeli kto inny zależność i zobowiązanie względem ojca, matki, domowego kręgu, męczył się zapewne w potwornym splocie instynktów gatunkowych, jego dziecięca i artystyczna wyobraźnia karmiła się widokiem bardzo

długich jesieni i wiatrów olbrzymich. (Przypomnijmy sobie, jak każdy z nas w dzieciństwie takie wiatry przeżywał i tłumaczył!)

Cóż dzieje się dalej? Bohaterowie pędzącego życia zostawią nas w pół drogi, jesień może nie powtarzać swoich wiatrów, z domowych kręgów wyzwolą nas lata – samotność i życie wewnętrzne istnieją, istnieć będą zawsze; w nim zamyka się idea bohaterów, samotność tworzy ideę wiecznej jesieni, ona inspiruje wiatr absolutny, upał ostateczny...

Przeczytałem gdzieś, że sztuka Schulza czerpie ze wspomnień, że Schulz nie może wyzwolić się z dzieciństwa, że wlecze w swej literaturze przeżycia zadawnione, rzeczy martwe – dodajmy: Schulz odnalazł w sobie ideę dzieciństwa, a wtedy obraz i źródło jego dzieła będą prawdziwe, pełniejsze.

Gatunek takiej literatury jest nie tylko wysoki z artystycznego punktu widzenia, jest także w pewnym sensie dokonaniem filozoficznym, estetycznym – zbliża się do zupełnej czystości formy i stylu, konstruuje zjawiska według idealnie subiektywnych przeżyć, nie obciążając ich prawidłami rzeczywistości. Pisze się o tym, że sztuka nie może działać pod przymusem chwili, że artysta musi mieć dystans do przedmiotu, który opisuje – otóż zdaje mi się, że właśnie Schulz jest przykładem artysty zupełnego, działającego w dystansie tak wielkim, że stosunki, które nam tłumaczy, obrazy, które nam przedstawia, zjawiska, którymi nas czaruje, są już stosunkami, obrazami, zjawiskami syntetycznymi. Sztuka Brunona Schulza wypracowuje, można by powiedzieć, syntezę – bliższa jest filozofii aniżeli literaturze analitycznej, epickiej, stąd jej odosobnione niemal stanowisko we współczesnej prozie.

W końcu jeszcze nieco w stronę krytyka: pochwalam akcję w imię wielkiego, słusznie popieranego instynktu społecznego, pochwalam zwalczanie chaosu, sztucznego, nieprawdziwego psychologicznie pesymizmu – jedno tylko zastrzeżenie – technika złej spekulacji, fałszywej spekulacji jest zawsze widoczna (na gruncie dzieła sztuki nikt nas nie okłamie!). Sztuka prawdziwa, artysta czysty – nawet wtedy, jeśli jest tragiczny – nie może być destrukcyjny.

Prawda zła czy dobra zawsze jest lepsza od fałszywego optymizmu – człowiek, choćby świat cały przeszedł, choćby sprostał wszystkim zewnętrznym przeciwnościom, przecież i tak znajdzie dość szacunku dla uczonego przerażonego „otchłanią niewiedzy” i na palcach przejdzie obok śpiącego – zatrzyma się na chwilę wobec samotności człowieka.

„Czas” 1938, nr 180 (3 lipca), s. 10.

Zob. W. Pietrzak, *Bluszcz na ruinach*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 27 (12 czerwca), s. 7 [poz. 172].

## Marian Piechal

### *„Sanatorium pod Klepsydrą”*

Nowa książka Bruna Schulza to jak i pierwsza zbiór nowel, a właściwie opowiadań o specyficznej dla autora tematyce; może tylko pewne proporcje uległy przesunięciu i przetasowaniu. Coraz mniej mówi pisarz o ojcu, coraz więcej o sobie. Ojciec, jako medium niesamowitej fantastyki i licznych metamorfoz, że tak powiem, ideopsychicznych, schodzi tutaj na plan drugi, gra rolę raczej pomocniczą, by po ostatnim ziemskim wcieleniu pod postacią karalucha skonać niesławną śmiercią na półmisku, ugotowany przez własną żonę.

Jednak u Schulza skonać, umrzeć to nie znaczy wcale przestać żyć i istnieć. Autor powiada: „Nie na tym jednak miała się zakończyć ziemska wędrówka mego ojca i ten ciąg dalszy, to przedłużenie historii poza, zda się, już ostateczne i dopuszczalne granice – jest najboleśniejszym jej punktem. Czemuż nie dał wreszcie za wygraną, czemuż nie uznał się w końcu za pokonanego, gdy już zaprawdę miał wszelkie powody do tego, i los nie mógł już pójść dalej w doszczętnym pogębieniu go? Po tygodniach nieruchomego leżenia skonsolidował się jakoś w sobie, zdawał się jakby przychodzić pomału do siebie. Pewnego ranka zastaliśmy półmiskę pustą. Jedną tylko nogą leżała na brzegu talerza, uroniona na zastygłym sosie pomidorowym i galarecie stratowanej jego ucieczką. Ugotowany gubiąc nogi po drodze, powlókł się ostatkami sił dalej, w bezdomną wędrówkę i nie ujrzelśmy go więcej na oczy”.

Celowo przytoczyłem ten dłuższy ustęp z książki Schulza, aby czytelnik sam mógł odczuć specyficzną atmosferę jego opowiadań. Można by je potraktować jako żarty makabryczne, jako monstrualne żarty w stylu Poego lub Ewersa, ale Schulz daleko zostawia ich za sobą, operuje nie w niezwykłym, lecz właśnie w zwykłym, w zwyczajnym, w przeciętnym i w codziennym. Nie poszukując niesamowitości i niezwykłości, właśnie zwykłości i pospolitości, doprowadza do krańców ich możliwości, odbanalniając je przez to i jakby mimo woli nadając im cechy nadnaturalności. Rzeczy, zjawiska, sprawy i charaktery osób, uwolnione nagle z ciasnych form ograniczających je kanonów, przyjętych obyczajów, uznanych konwenansów i nakazowych praw, ulegają niespodziewanym ewolucjom, podlegając jedynie odruchom niekontrolowanej żadną logiką fantazji, najbardziej nieprawdopodobnego wymysłu i nieskrępowanej niczym chimerze.

Pod wpływem pierwszego wrażenia można by sądzić, że mamy do czynienia z typową produkcją zdeklarowanego psychopaty. Po wnikliwszym jednak wejściu w tę prozę dochodzimy do innego wniosku. Spostrzegamy, że zamierzenia autora nie są mimowolne, lecz celowe, że każdy szczegół jest świadomy, a wszystko w tej niezwyklej książce z góry obmyślane, uporządkowane i poddane jednemu naczelnemu zadaniu, jednej tendencji. Tendencją tą jest pokazanie każdego odruchu istnienia, jakim mógłby być p o z a swoją wolą i wyobrażeniem. Świat bez woli i wyobrażenia, świat poza wszelką logiką, świat nagich odruchów i czystego absurdu – oto wizja artystyczna Bruna Schulza, w której się streszcza zasadniczy cel i tendencja jego twórczości.

Zalatuje tu dość mocno nieco zwietrzałym Witkacym i Apokalipsą. „Dziwność istnienia” osiąga jednak Schulz bez deranżującego absurdu pierwszego i niepokojącego enigmatyzmu drugiej. W opowiadaniach Schulza nie ma ani cienia diabolizmu, wszystkie monstrualności dzieją się przeważnie na wesoło. Deformacja rzeczywistości, alogiczność zdarzeń nie przekracza nigdy (jak to się z zasady dzieje u Witkacego) granic prawdopodobieństwa, choćby to prawdopodobieństwo było możliwe jedynie w śnie; stąd żadna sytuacja w opowiadaniach Schulza, choćby najbardziej paradoksalna, nie dochodzi jednak do absurdu.

Jako klasyczny przykład można by przytoczyć opowiadanie o „emerycie”, który w miarę starzenia się dzieciłniał coraz bardziej, wstąpił do pierwszej klasy szkoły początkowej, cofał się w swoim rozwoju umysłowym, seplenił: „płose pana pofesola, to Wacek pluł na bułkę pana pofesola”.

Wreszcie: „nieszczęście chciało, że Wicek dostał tego dnia nowego bąka i puścił go z rozmachem przed progiem szkoły. Bąk huczał, zrobił się zator koło wejścia, wypchnięto mnie poza obręb bramy i w tej chwili porwało mnie. «Drodzy koledzy, ratujcie!» – zawołałem, już wisząc w powietrzu. Jeszcze ujrzałem ich wyciągnięte ręce i krzyczące rozwarte ich usta, w następnej chwili machnąłem koziołką i wionąłem wspaniałą, wstępującą linią. Już leciałem wysoko nad dachami. Lecąc tak bez tchu, widziałem oczyma wyobraźni, jak koledzy moi w klasie wyciągają ręce, strzygąc gwałtownie palcami, i wołają do nauczyciela: «Proszę pana profesora, Trymera porwało». Pan profesor spojrział przez okulary. Spokojnie podszedł do okna i osłaniając ręką oczy, wypatrywał uważnie horyzont. Ale mnie już nie mógł zobaczyć. Jego twarz w mdłym odbłasku płowego nieba zrobiła się całkiem pergaminiowa. «Trzeba go skreślić z katalogu» – rzekł z gorzką miną i poszedł do stołu. A mnie niosło wyżej i wyżej w żółte, niezbadane, jesienne przestworza”.

Widzimy więc, że wszystko, co się dzieje w opowiadaniu o tym wniebowstępującym za życia emerycie, jest m o ż l i w e, c h o ć n i e p r a w d o p o d o b n e, jest możliwe jeśli nie w życiu realnym, to w życiu psychologicznie dopuszczalnym. To fantastyczne opowiadanie więcej nam mówi o prawdzie duszy emeryta niż opis i najbardziej realistyczna psychoanaliza. Na tym przykładzie demonstruje się najlepiej cała odkrywczą siłą artyzmu Schulza, cała racja jego pozornie nie-poczytalnej metody, urągającej powadze dotychczasowej praktyki pisarskiej.

Najchętniej wspominanym okresem z życia emerytów jest według nich samych dzieciństwo. Nic więc dziwnego, że stwarzając postać emeryta, Schulz buduje go przede wszystkim (gwoli najistotniejszej prawdzie) z materiału jego wspomnień i odruchowych, być może nigdy nieuświadomionych pragnień powrotu do dzieciństwa z uczęszczaniem do szkoły, grami w baka i ku podziwowi kolegów z uleceniem żywcem do nieba. W taki to przedziwny sposób koniec życia odwraca się ku jego początkowi.

Dwa naczelne i chlubnie wyróżniające prozę Schulza walory bronią go przed absurdem: nieprzeciętna r e f l e k s j a, wysokiego gatunku filozofia, usprawiedliwiająca wszystkie niezwykłości i wykazująca ich celowość, i niepospolicie piękny j ę z y k, urzekające efekty słowne, prawdziwe triumfy oddającej sedno rzeczy metaforyki. Refleksja przybiera nieraz formę odkrywczego aforyzmu, jak np. ta: „...fatalność nie omija naszej świadomości i woli, ale włącza je w swój mechanizm tak, że dopuszczamy i przyjmujemy, jak w letargicznym śnie, rzeczy, przed którymi wzdrygamy się w normalnych warunkach”. Ażeby wypowiedzieć takie zdanie, trzeba zbudować te nienormalne warunki, takie właśnie, wśród jakich toczą się opowiadane przez Schulza wypadki. Rozum i piękno zdają się być zasadniczymi motorami twórczości Schulza, dla większego jednak wyodrębnienia wydobywa je z tak kontrastowych sytuacji, zdarzeń i wizji, że często gotowiliśmy zaprzeczyć wszystkiemu, byle powrócić do przeciętności: do głupstwa i brzydoty.

Na osobne omówienie zasługują doskonale zharmonizowane z opowiadaniem własne ilustracje Schulza. Nie są one zwykłą ozdobą książki; dopowiadając to, czego czytelnik ze słów dorozumieć się nie może, stanowią wyczerpujący i ostateczny komentarz do dzieła. Wyjaśniają one obsesjonalną wprost opisowość Schulza, świadczą dowodnie o tym, że Schulz to rasowy malarz, zabłąkany jedynie do literatury.

Nie przesądza to jednak, aby nie miał stworzyć dzieł wartościowych i odkrywczych. Bo „zawodowy” malarz mógłby znów osądzić na podstawie rysunków Schulza, że jest to rasowy pisarz, zabłąkany w malarstwo. Literatura polska zna podobne zjawiska – Stanisława Wyspiańskiego. Ma więc Schulz parantele w literaturze bardzo zaszczytne, lecz i obowiązujące. Jak na razie nie wyszedł jeszcze z zaczarowanego kręgu czystej fantastyki. Miejmy jednak nadzieję, że to tylko wstępny etap w jego twórczości.

# Ignacy Fik

## Co za czasy!

I

Czasy! Liczba mnoga? A więc znaczy, że jest ich wiele? Oczywiście tak, skoro już w szkole uczyli nas, że w języku polskim są cztery, w łacińskim – sześć, w języku greckim jeszcze więcej. W każdym razie są najmniej trzy: przeszły, teraźniejszy i przyszły. Nawet bowiem uproszczone esperanto nie redukuje ich do cyfry niższej.

Zaglądamy do podręczników innych przedmiotów i znowu liczba mnoga. Jest czas matematyczny – abstrakcyjny, nieskończony, pusty. Fizyka mówi o swoim, co do którego nie ma zresztą ściśle oznaczonego zdania: skończony czy nie? względny czy absolutny? czwarty wymiar czy niezależny byt? Psychologia jest jeszcze w trudniejszej sytuacji: jej czas zawsze pełny, zawsze skończony – rozpada się właściwie na tysiące i miliony odrębnych czasów, wypożyczanych na własny użytek każdemu, kto się urodził. Takie prywatne czasy dłużą się lub właśnie szybko zbiegają, są pod psem, ale i bardzo przyjemne, przepadają jakby z bicia strzelił lub włoką się jak żółw. Osobisty czas można stracić lub wykorzystać, można sprzedać (czas to pieniądz!), zmarnować lub wreszcie – spędzić. Są na koniec czasy historyczne czy nawet metafizyczne. Mówimy więc o czasach, które idą, o „czasach pogardy”, o czasach, które się mszczą itd.

Jest w czym wybierać! Zaniepokojeni ich mnogością, udajemy się do najważniejszej nauki: filozofii, z prośbą, aby nam powiedziała, co to właściwie jest: czas. I znowu niespodzianka! Co filozof – to inna opinia. Co więcej, są tacy, którzy gotowi są w nas wmówić, że w ogóle nie ma czasu! Że to tylko nasze złudzenie, nasza forma oglądu lub tp. Ale nawet ci, którzy kruszą kopie w obronie jego realności, nie są zgodni ze sobą. U Newtona ma on wielkie względy. Jest niezależny od nikogo, upływa mocą swej własnej natury, co więcej! może się obejść bez świata nawet. Ale Leibniz oddaje go we władanie rzeczom, gotów go zredukować do roli jednego z ich atrybutów.

Niemniej nie mogą dojść do porozumienia filozofowie, gdy ich spytamy, skąd się bierze pojęcie czasu. Jedni rodowód jego opierają na danych psychicznych, inni dedukują go z faktów biologicznych, fizycznych, astronomicznych –

są i kompromisowcy, którzy dla świętego spokoju akceptują wszystkie źródła. Ale najwięcej dyskusji wywoła sprawa struktury pojęcia czasu. Tu trzeba rozważyć i rozstrzygnąć kwestię takich jego atrybutów, jak: granice, ciągłość, wielość, kierunkowość, odwracalność, jednostajność, równoczesność itd. A cóż dopiero, gdy zacznie się szukać argumentów, metod badania, sposobów ocen i mierzenia!

Póki jeszcze obracamy się na terenie filozofii starszej, mamy co prawda wielki wybór zdań, ale gdy zdobędziemy się już raz na przyjęcie najbardziej nam odpowiadającej koncepcji, wiemy, w co wierzyć. Ale wkroczmy na teren teorii względności. Zacznie nas jeden i drugi uczyć dziwnych rzeczy! Że np. gdybyśmy mogli dowolnie regulować rytm swego pulsu, to moglibyśmy z czasem wyprawić, co by nam się zachciało. Gdybyśmy zwiększyli szybkość pulsu tysiąckrotnie, to moglibyśmy śledzić lot kuli karabinowej, gdyby zaś puls bił nam tysiąc razy wolniej, to grzyby wytryskiwałyby jak fontanny i niłaby różnica między dniem a nocą. Obiecują, że kiedyś nauczymy się robić naprawdę to, co teraz wyczyniamy czasem na ekranie.

Gdy taki jest nieporządek z czasem na terenie nauki, powinniśmy się modlić, żeby przypadkiem nie dowiedzieli się o tym literaci. Zlatują się oni tam, gdzie fermentuje chaos i nieśmiałość, gdzie zakłócony spokój, aby pod pozorem dawania świadectwa prawdzie zrobić ze wszystkiego sensację i plotkę. Niestety z góry można było być pewnym, że kłopoty z czasem niedługo zostaną tajemnicą łysych głów uczonych. Wystarczyła nieostrożność kilku mistrzów, którzy dostali Nagrodę Nobla albo napisali jako tako czytelne książki (Bergson, Freud, Einstein), i cierpliwe podpatrywactwo takich genialnych nudziarzy jak Proust czy Joyce, aby rozpoczęła się prawdziwa orgia eksploatowania zamętu. Nastąpiły straszne czasy!

## II

Na terenie literatury do niedawna jeszcze postępowano z czasem z wielkim uszanowaniem. Skonstruowano co prawda specjalny czas literacki, ale był on dyskretną redakcją obiektywnego czasu fizycznego, opartego na nałogach czasu psychologicznego. Utwory epickie zajmowały się opisem przebiegów czasowych lub ich rekonstruowaniem w postaci opowiadań, pozwalając sobie co najwyżej (dla wywołania pewnego zainteresowania czytelnika) na zmianę ich kolejności, na pewne chwilowe luki i zatajenia, na selekcje, skróty lub retardacje. Wszystkie te praktyki w ogólnym zamiarze były odbiciem pewnych autentycznych realności i możliwości psychologicznych. W teatrze dbano skrupulatnie o to, by zachować pewien stały stosunek liczbowy w szybkości przebiegu czasu scenicznego a fizycznego. Nie powinien on według teorii jedności czasu być gorszy niż 1:10, tzn. akcja przedstawiona w 2–3 godziny trwającym dramacie nie powinna obejmować czasu dłuższego niż doba.



W okresie romantyzmu zaczęto postępować z czasem mocno śmieiej. Wykrawywanie epizodów było nieraz bardzo zuchwałe i bezceremonialne, proporcje wycinków kapryśne, przedstawianie chronologii (tajemniczość!) stało się wprost nagminne. Ale i wtedy, choć czas psychologiczny był manifestacyjnie wyróżniany, starano się w nim wprowadzić pewien porządek i skalę, a przynajmniej uzasadnienie. (Przykład: spowiedź Gustawa w IV cz. *Dziadów*). Synchronizacja dwu lub więcej przebiegów czasowych była ściśle uzgadniana, a tzw. wielość akcji była niczym innym jak wzdłuż jednej osi chronologicznej zrobionym montażem wątków związanych ze sobą logicznie i funkcjonalnie. Jeśli przypadkiem trzeba było uwzględnić dwa czasy różniące się rodzajem rzeczywistości (sen a jawa), w sposób nienasuający żadnych wątpliwości wyznaczano między nimi granicę.

Przepsychologizowana i rozgadana literatura końca XIX w. lubiła czas rozpychać. Specjalistą był zwłaszcza Dostojewski, u którego czas literacki jest niekiedy dłuższy od zegarowego. Dopiero jednak impresjonizm (w imię prawdy natury!) rozpoczął destrukcyjną robotę, która miała w dalszych etapach doprowadzić do daleko idących konsekwencji. Jego wynalazkiem było rozbitcie czasu psychicznego na drobniutkie atomy, z którymi zaczął sobie postępować na wzór sekund mechanicznych. Wrażenia, wydedukowane elementy psychiczne, zaczęły zatracać swój organiczny smak rdzenia czasowego, włączone zostały w jakies wielokierunkowe *continuum*. Ostatnie wcielenie impresjonizmu, futuryzm, głosił w manifestie artystycznym: „Jednoczesność stanów duszy w dziele sztuki – oto zawrotny cel naszej sztuki”. Wychodząc z założenia, że w duszy aktualnie panuje tylko terażniejszość, hasło to postulowało syntezę tego, co sobie przypominamy, i co jest obecne. W obrazie np. stapiało się w jedność to, co widziane, z tym, co jest wspomnieniem widzianego. Futuryzm w konsekwencji uwzględniał wszelkie złudzenia, niedokładności spostrzeżeń, uboczne skojarzenia, pomyłki, anomalie zmysłowe, walcząc o ich równouprawnienie z rzeczywistością realną. Uważał, że moment „tego samego czasu” jest najnaturalniejszą ramą organizacyjną wszystkich współczesnych zdarzeń. Cała rzeczywistość widziana była tylko w przekrojach poprzecznych. Gazeta stawała się życiorysem autonomicznego organizmu tych jedynych stworzeń rzeczywistości.

Te tendencje doznały umocnienia w praktyce w tym właśnie czasie wynalezionego – kina. Sama technika robienia taśmy filmowej (statyczne obrazki puszczane w ruch), a dalej możliwość zwalniania lub odwracania na ekranie zjawisk czasowych, były doskonałą ilustracją wrażeniowej koncepcji struktury czasu i człowieka epoki liberalnej. Współczesne teorie Bergsona, Freuda, Einsteina zostały przez sztukę bardzo pochopnie przejęte i zastosowane w odpowiednich przeróbkach. Spowodowało to pewien stan rzeczy do dziś dnia charakteryzujący oficjalną literaturę.

Tradycyjna koncepcja jaźni doznała załamania. Człowiek, traktowany jako suma wrażeń, został rozparcelowany między „jednoczesne organizmy czasowe”

(przekroje dnia środowiska). Częstki jego włączono jako elementy w życie hoteli, kamienic, ulicy, pokolenia itp. Przestał być rzeczą zwartą w własną konstrukcję czasowo-cielesną, całością pragmatyczną, mającą kształt i granice. Powiedziano (T. Mann): „Istotą życia jest terażniejszość. Podział czasu jest dowolny, jakby się rysowało linie na wodzie” (*Historie Jakubowe*). Tezy te, może głębokie – T. Mannowi służą do wyprowadzenia ciekawych konkluzji – w praktyce szerszej nie zdały egzaminu. Przynajmniej z – moralności. Bo proszę sobie uświadomić: człowiek przestawał być osobowością społeczną, mogącą podlegać definicji, wartościowaniu, przestawał być elementem jakiegokolwiek zamierzonej budowy społecznej, przestał być czynnikiem odpowiedzialnym, realizującym zamierzenia, składającym zobowiązanie itd. Stał się ciekawostką, którą trzeba w każdej chwili akceptować, bo jest autentyczną częstką rzeczywistości! Przeczyć mu? zwalczać? – toż to buntować się przeciw życiu i jego bogactwu!

Teoria poznania takiego człowieka? Czego od niej oczekiwać? Jednego: autor przedłoży przed czytelnika stos materiału faktycznego. Wozy jadą z cegłą, jadą i jadą, co chcesz, wybuduj sobie z tego. Uczciwość pisarza: dać wszelki możliwy materiał! Tak! Ale piasek na plaży można sypać w nieskończoną ilość lotnych zamków! W pierwszym tomie jest człowiek taki, w drugim co za niespodzianka! Trzy Gracje i jedna! Owszem, i jeszcze jedna, i jeszcze jedna! – Gdy dawny „blok osobowości” rozbity, według czego porządkować? Jedno wyjście: według tego, jak się przypomina autorowi. Nowe uzupełnienia, nowe aspekty, dodane interpretacje, nowe maski. Przypadkowy ciąg asocjacji pisarza staje się kręgosłupem postaci! Więc identyczność jej? A jak dochodzą do skutku krystalizacje poetyckie? Metodą chemiczną. Poeta w szklance nastroju tak długo rozpuszcza materiał wyobraźniowy, aż zgęszczony roztwór wchodzi w stan nasycenia. Później małe potrząśnienie, interwencja przypadku (najczęściej tytuł, hasło) i mieszanka ścina się w jakiś kryształ. Przypuśćmy, że kryształ! A materiał? Wspomnienia, marzenia, sny. Realny pryzmat chwili obecnej – rozszczepia wszystko na widma barwne, rozwachlarzowane w współcentryczne półkola tęczy. W tym żadnego tła, wszystko na pierwszym planie. Potrójnie uproszczone esperanto! Jest tylko jeden czas, jedna osoba, jeden tryb, jedna strona: terażniejszy, pierwsza, oznajmujący, bierna. Czas – czwarty wymiar? Żeby to czwarty! Przeciwnie: sprowadzony do trzeciego, do drugiego – do płaszczyzny cieni. Nazywa się to surrealizm!

Była literatura typów, była literatura osobowości, była literatura indywidualności, dziś jest literatura „zaczynów”, „jąder”, „zespołów”. Były dawniej działające samodzielne postaci, dziś są zgęszczone protoplazmy, promieniejące mdłą magnetycznością. Była akcja, dramat, dziś – spuchnięty, gadatliwy opis. Były dawniej perspektywy i hierarchie, dziś co najwyżej sfery motywów. Była odpowiedzialność, dyscyplina, tendencja, teraz – migot zmiennych obłoków na nieistniejącym sklepieniu niebieskim. Był dystans, ocena, dziś – schadzka złud. Był... był... więc wychwalamy czasy, które minęły, narzekamy na czasy, które

nastąpiły? Nie, chcemy tylko powiedzieć, jak powinno być, widzimy inne możliwości, korzystniejsze, chcemy lepszej przyszłości. Chcemy o teraźniejszości powiedzieć: – Była....

Bo co na razie robimy z czasem? Czy umiemy go (obojętne, czym jest i jaki jest) uczynić czynnikiem budującym i pozytywnym? Czy nie zużytkowaliśmy go przypadkiem na zanarchizowanie nas, zepsucie, unicestwienie? Czy wielkich jego potencji nie wymieniliśmy na puste gry lub okrutne perwersje?

### III

Te refleksje o czasie nasunęła mi lektura najśmielszego *enfant terrible* współczesnego pokolenia dręczycieli czasu: B. Schulza (*Sanatorium pod Klepsydrą*). Na jego modelu najłatwiej wymacać wszystkie perypetie i fałdy interesującej nas materii. Schulz (rozpatrywany od strony motywu czasu) jest wyrafinowanym eksploratorem wszelkich możliwych chwytów i podejść, jakich można nadużyć w stosunku do storturowanego czasu. Przypatrzmy się jego morfologii w powieści:

Czas jest samodzielną rzeczywistością, niezależną od rzeczy. I odwrotnie – są zdarzenia, które nie mają nic z materii czasu. Mogą być co najwyżej wsadzone w czas, jak rodzynki w ciasto. Czas jest pociągiem z ponumerowanymi miejscami w wagonach, które mogą być puste. Na różnych przystankach mogą się do nich wprowadzać pasażerowie. „Zwykle fakty uszeregowane są w czasie, nanizane na jego ciąg, jak na nitkę. Cóż jednak robić ze zdarzeniami, które nie mają swego własnego miejsca w czasie... Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń?”

Czas jest ograniczony i przestrzenny. Można go porównać do rzeki lub ulicy. Ma zaułki, rozszerzone place, rozlewiska, wiry, mielizny, partie dobrze uregulowane. „Istnieją boczne odnogi czasu”. „Czy czytelnik słyszał coś o rozległych pasmach czasu w czasie dwutorowym?” Dopasowywanie się zdarzeń do czasu nie zawsze się udaje. „Były to dni na wyrost”. „Są rzeczy, które się całkiem do końca nie mogą zdarzyć”.

Subiektywne czasy ludzkie tworzą skonkretyzowaną rzeczywistość zewnętrzną. Płyną one w różnych kierunkach, czasem tylko równoległe, z różną szybkością. „Czas mojego ojca i mój własny czas już do siebie nie przystawały”.

Wielorakie możliwości ontyczne mogą równocześnie zdobyć swój aktualny byt. Tworzą się w ten sposób czasy nielegalne, ślepe tory. „Wkraczamy w czas nielegalny, w noc pozbawioną kontroli, podległą wszelkim wybrykom i fanaberiom nocnym”. Na tych odnogach rzeczy możliwe otrzymują swą realność. W ten sposób otrzymujemy wieloraką interpretację tego samego przebiegu.

Czas jest skończony. Ale równocześnie jest jeszcze coś poza czasem. „Mogliśmy zajechać poza czas i rzeczywistość i pozostać już na zawsze w tym krajobrazie, w tym ciepłym, jałowym wianiu”.

Skonkretyzowany w zdarzenia czas umieszczony jest w jakimś innym, nadrzędnej ramy żywiole czasu abstrakcyjnego i statycznego. Wygląda to trochę po platońsku: istnieje idea czasu, która odbija się w niedoskonałych czasach materialnych. Te czasy zachowują się jak wszystkie inne rzeczy materialne: można je przechowywać w składach, mogą się zleżeć i zniszczyć. „Jest to do cna zużyty, znoszony czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczystry jak sito. Nic dziwnego, toż to jest czas niejako zwymiotowany...”

Czas można cofać, opóźniać, przyspieszać. „Cały trick: cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić”. „Reaktywizujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami”.

Czas jest niedojrzałym żywiołem, który wymaga ludzkiej opieki i czujności: „Wiemy wszyscy, że ten niezdyscyplinowany żywioł trzyma się jedynie od biedy w pewnych ryzach dzięki nieustannej uprawie, pieczołowitej troskliwości, starannej regulacji i korygowaniu jego wybryków”.

Można by zapytać, skąd Schulz wziął te swoje czasy. Odpowiedź nie jest trudna, choć trzeba wskazać na kilka źródeł: 1) Urealnił abstrakcyjne pojęcia czasu filozoficznego. 2) Zobiiektywizował subiektywne czasy psychiczne. 3) Zaktualizował w bycie potencjalności. 4) Zatarł różnicę między snem i jawą. 5) To samo zrobił z podświadomością i świadomością. 6) Przyjął realnie pluralizm pojęciowej „wielości rzeczywistości” Chwistka. 7) Czas ontogenetyczny pomieszał z filogenetycznym („epoka genialna”, „księga życia” itp.). 8) W kategorii psychologii ujął mitologię i odwrotnie. 9) Naśladuje rzeczywistość kinową (odwracalność zdarzeń, przyspieszenie itp.). 10) Uobecnia wspomnienia. 11) Realizuje wyobraźnię dziecka i ludzi nienormalnych. 12) Bierze dosłownie wszystkie przenośnie z ich konsekwencjami.

Schulz właśnie tym różni się od innych pisarzy, że gdy inni stosują jedną z możliwych koncepcji, i to jako odnowiony środek ekspresji artystycznej, on stosuje i miesza wszystkie redakcje, i to jako cel sam w sobie. U niego jest przede wszystkim gra, ciekawa i fascynująca, ale tylko gra! Nie ma ona racji konstruktywnego mnożenia życia i to ją degraduje moralnie.

#### IV

Nie mam kompetencji i miejsca, aby filozofować na temat czasu i budować własną teorię, ale mimo to dążę do pewnych wniosków:

Nie możemy rezygnować z czasu jako podstawowej więzi sprowadzającej jedność sensownej i skierowanej celowo osobowości. Czas winien być jednym z zasadniczych napięć kierunkowych psychiki, dominantą porządkującą i wartościującą. W tej interpretacji nie ma co prawda czas znaczenia absolutnego w sensie niezależności od zespołów zdarzeniowych, ale właśnie tylko dzięki nim otrzymuje swój obiektywny byt. Wszelkie dążności do odebrania mu tej właściwości przez chęć nadania mu roli fatum predestynującego z góry przebiegi

historyczne czy psychiczne, czy też przeciwnie: sprowadzania go do cechy subiektywnej sensacji, prowadzą do rozbicia jego pozytywnej konstrukcji, co jest rzeczą szkodliwą.

Ponieważ zespoły zdarzeniowe, z którymi czas jest związany, zależne są w genezie swej od nas, zyskać możemy (w tej interpretacji) możliwość oddziaływania na treść czasu i w ten sposób stać się współtwórcami siebie i świata.

Protestować musimy przeciw równouprawnianiu innych form rzeczywistości (snu, marzenia, fikcji, złud) i zacierania między nimi granicy.

Zlekceważyć winniśmy te metody ekspresji, które niczemu nie służą, a polegają na czysto zabawowym igraniu ze słowami i pomysłami niezdiscyplinowanej fantazji. Na terenie pojęcia czasu kokieteria ta stosowana jest w sposób nagminny.

Wyjść raz wreszcie trzeba od reportażowego opisywactwa subiektywnych krajobrazów czasowych, a zdobyć się na ambicję uchwytowania linii i skierowań nurtu czasu historycznego w jego dramatycznych epizodach i przesileniach.

Kształtować winniśmy w wyobraźni i sumieniu wizje przyszłych konstrukcji czasowych, by pomóc im w zrealizowaniu się. Odrywać się od chwastów wspomnień przytrzymującej nas przeszłości sielskiej czy złej, przewycięzać niezadowolającą nas terażniejszość, z otwartymi oczyma i chętnymi dłońmi maszerować ku temu, co chcemy, aby się stało. „Straszliwa jest przeszłość, a terażniejszość potężną, najświętszą jest bez wątpienia przyszłość i pociesza ona przygnębione serca tego, komu jest dana” (T. Mann). To jest męska przyjaźń z czasem.

PS Chcę zaznaczyć, że wyżej wypowiedanym postulatом towarzyszy już w obecnej chwili realizująca je rzeczywistość literacka.

# Alfred Łaszowski

## *Apteka pod Schulzem*

Tytuł niesprawiedliwy, ale trafny. Gdy wyszły *Sklepy cynamonowe* Schulza, Truchanowski podówczas, autor *Ulicy Wszystkich Świętych*, stwierdził uroczyście, że nie zna książki swego patrona, że słyszał, ale nie czytał.

Zaprzeczyć tej deklaracji to znaczy narazić się na sprawę honorową. Oświadczenie autora ponawiane przy każdej okazji ma w sobie coś z zaklęcia. Kiedyż trzaśnie pępowina między nim a Schulzem?

Dźwigać na sobie całe życie brzemień cudzej książki to istotnie przekleństwo straszliwe.

Czyż krytyka literacka nie może zrezygnować z taniej wpływologii i rozpatrywać dzieła sztuki bez związku z innymi?

Owszem, może, ale pod jednym warunkiem. Były przecież wypadki, że dwóch ludzi robiło odkrycie identyczne, chociaż nie wiedzieli o sobie nawzajem.

Podobne fakty są możliwe w sztuce. Mówiąc tak, wykluczam oczywiście identyczność podobieństwa akcji. Idzie tu o inny moment. W okresach, kiedy „technika widzenia rzeczy” staje się ważniejsza niż widzenie samo, rozpowszechnienie sposobów artystycznych prowadzi do standaryzacji.

Fantazjujemy wedle pewnych reguł, może niezupełnie jasnych. Krytyka wykrywa je metodą porównawczą, ustala kategorie wizualne. Ale czy na tym kończy się jej rola?

O, bynajmniej! Badając środki ekspresji niejako już uspołecznione, musimy w końcu zapytać, co wpłynęło na ich ukształtowanie. Bo jeśli to prawda, że przedmiot badania określa strukturę narzędzi, forma dzieł sztuki wspólna dla danego kierunku wynika niewątpliwie z jednakowych warunków społecznych.

Z naszego punktu widzenia wpływologia polegająca na rejestrowaniu zależności między Truchanowskim a Schulzem byłaby dłubaniną jałową. Tu trzeba wyjść poza ramowe analogie, ukazać ich genezę socjalną. W okresie zdecydowanej krystalizacji stylu współczesnego najłatwiej mówić o epigonizmie. Podobne określenie nikogo dziś właśnie nie obowiązuje i nie zmusza do bliższych wyjaśnień. Szermując nim, zapominamy często, że utwór, który na pierwszy rzut oka uchodzić może za naśladownictwo, w gruncie rzeczy podejmuje jedynie tradycję daleko zaawansowaną.

Gdybyśmy nawet mieli do czynienia z namiastką czy falsyfikatem, pozostałaby otwarta kwestia, dlaczego pewne dzieła sztuki budzą u artystów potrzebę reprodukcji, a inne, nie mniej dobre, przechodzą „do wieczności” bezpotomnie. Coś w tym musi być. Trudno chyba zaprzeczyć, że Stendhal był świetnym pisarzem, a jednak faktem jest, że dzieło jego za życia autora nie miało bezpośrednich konsekwencji i następstw kulturalnych. A przechodząc do stosunków polskich. Któż wyliczy nam godnych kontynuatorów Mickiewicza? Skoro więc jednych autorów „podrabia się” chętnie i szybko, a inni świadczą o sobie przed całym pokoleniem, istotna przyczyna musi tkwić gdzie indziej. Szukajmy. U podstaw naszych rozważań dostrzegam prosty wniosek. Stwierdziliśmy mianowicie, że pewne sposoby odczuwania świata ulegają silnemu rozpowszechnieniu i standaryzacji, że w związku z tym stają się nagminne jak banał albo rekwizyt literacki.

Od czego to zależy? Czym wytłumaczyć fakt, że nagle przychodzi moda na fantastykę i deformację, a ludzie wolą uprawiać mało prawdopodobne wizjonerstwo zamiast realizmu psychologicznego?

Przy podobnych okazjach mówi się zazwyczaj o ucieczce od rzeczywistości, chociaż obie te predylekcje mogą przecież występować równocześnie. W tym samym okresie jest *run* na dokumenty i panoptikum w stylu Schulza czy Truchanowskiego. Ale co właściwie przeważa, co ma większą możliwość rozwoju? Odrzucając kryterium ilościowe, trzeba powiedzieć od razu, że agonია naturalizmu, a raczej jego form pochodnych, jest już tylko kwestią czasu. Nie potrafimy poprzestać na rzeczywistości, która nas otacza.

Kryzys materializmu znajduje swe odbicie w sztuce. Lecz kto wie czy rodzaj fantastyki uprawianej dziś przez drugorzędnych skrybów nie jest znacznie gorszy od tego, co powstaje w sferze wpływów „nowego realizmu”. W korzeniach prądów odrodzeńczych mogą zaiść się zasady i niebezpieczeństwa.

Czego dowodzi obecny pęd do przekształcenia wyglądu świata otaczającego? Czy jest on jedynie odpowiednikiem nadchodzącej przemiany w dziedzinie stosunków społecznych?

To też. Ale to właśnie nie jest najważniejsze. Idźmy dalej. Dotąd wyłoniły się dwie diagnozy. Dzieło wyobraźni jako 1) konsekwencja ucieczki od rzeczywistości lub 2) synonim przewrotu katastrofalnego.

Lecz kto i kiedy ucieka od codziennych doświadczeń w „kraję marzenia”? Jakie są motywy odwrotu? Należy wyodrębnić najbardziej typowe spośród znanych. A więc po kolei: Byt zastany nie zaspokaja artysty. Jest dlań zbyt ubogi, daje wrażenie szarzyzny albo monotonii. Dopiero przeistoczenie elementów bezpośrednio danych sprawia mu satysfakcję estetyczną. Weźmy inną możliwość. Naturalny bieg rzeczy przeważa i odpycha. Życie obrasta w koszmar. Zjawiska są podminowane grozą. Kto chce odnaleźć ich sens metafizyczny, demaskuje warstwę znaczeń potocznych, odkrywa w niej jedynie pretekst, względnie błahy pozor. Aby zrozumieć mechanizm istnienia w sposób odpowiadający swym potrzebom duchowym, jednostka tworzy jak gdyby własną wersję świata, orga-

nizuje mit, coś w rodzaju artystycznej konstrukcji poznawczej. Każdy mit jest formą samoobrony indywidualnej, działa przez analogię do narkozy, łagodzi i uśmierza wrażenie okrucieństwa towarzyszące obcowaniu z podłożem realnym.

Przypisujemy faktom cechy na pół bajeczne, aby się nie ugiąć pod ich straszliwym ciśnieniem. Fantazja nasza rozbija je, unieszkodliwia, daje koszmar w stanie już obłąskawionym. Samo nazwanie go sprawia ulgę, daje przedsmak władzy nad rzeczywistością.

Panujemy wyobraźnią, gdy inaczej panować nie można. Dla rasowego pisarza wszystkie oficjalne interpretacje wielkiej tajemnicy okazują się z reguły niewystarczające.

Wielka twórczość musi zaczynać od początku, walczyć o własny mit chociażby kosztem wszystkich innych. Świat narzucający nam gotowe związki między zjawiskami nie jest światem artystów.

Ich rola polega na ciągłym rozsadzaniu proporcji. Zgoda na nie oznacza koniec, klęskę. Pisarz chce wyjednać sobie „łaskę świeżego spojrzenia”, jest z natury podejrzliwy wobec układów, jakie spostrzega dookoła siebie. Wyobraźnia może czasem zastąpić dynamit. Kruszy konwencje praktyczne, rozbija je byle artysta, wyszedł żywy i nie uległ prawom doświadczenia, to jest także forma ucieczki. Widzimy, jak działa instynkt samozachowawczy. Pisarz czuje, że w zetknięciu z materią konkretną byłby od razu bezsilny i wyjąłowany. Dlatego broni się, rezygnuje z doraźnych kontaktów, uważa treść przeżyć wewnętrznych za bogatszą od surowca obserwacji. Taka twórczość posiada charakter aktu wyzwalającego. Dzięki niej przewycięzamy powierzchnię na rzecz głębi. Ale co jest głębią? Deformacja kształtów, ich wynaturzenie czy „obraz przewrócony do góry nogami”? Literatura naszego okresu wyraźnej odpowiedzi nie daje.

Ujawnia grozę pozbawioną znaczeń. Tajemniczość jej przestała być czytelna, chaos zatryumfował.

Ku czemu zmierza to wszystko? Zdarzenia pozbawione wiązań logicznych mają nam rzekomo ukazać rdzeń irracjonalny, swoją własną dialektykę rozwoju. Uczą nas, jak trzeba poznawać. Dyktują nowe kategorie. Przystępując do ich opanowania, trzeba odrzucić cały bagaż wiedzy, obracamy się bowiem w sferze spraw niepowtarzalnych. Co zostało raz stwierdzone, traci aktualność, taka jest milcząca reguła sztuk pięknych. Popęd poznawczy każe nam odrzucać zdobycze osiągnięte dawniej.

Największa tragedia pozostaje dopiero wtedy, gdy pisarz oderwany od podłoża rzeczywistości empirycznej nie potrafi sprostać nowemu światu i marzeniom, w jakich się pograżył. Taki wypadek zaszedł z Truchanowskim. Autor zawisł między niebem a ziemią w sferze przyciągania dwóch potęg spod różnego znaku. Bo cóż w tej książce jest? Opowiadajmy. Czeka nas szereg luźnych epizodów, powieść złożona z przygód. Podróż. Jak gdyby satyra na biurokrację kolejową, fatalne przeprowadzenie pomysłu z pociągiem, który zginął i krąży po kraju.



Podobne rzeczy w lepszym wydaniu czytaliśmy u Grabińskiego, Truchanowski daje raczej referat, streszczenie tego, co dopiero powinno przemienić się w prawdziwą grę fantazji. Świat jego wyobrażeń jest jakiś dziwnie nieruchawy i statyczny. Z obiecujących poczwerek wylatują dychawiczne motyle bez polotu.

Usypiający, nudny koszmar, a wszystkie początki dobrze obmyślane. Inwencja być może zbyt teoretyczna, marzenie jako produkt czysto teoretycznej spekulacji zawodzi. Cóż dalej? Bohater przybywa do miasta, ma tam otrzymać obywatelstwo honorowe. Atmosfera na pół bachiczna, jakieś piski w zaroślach, autor mruga okiem, zapowiada dwuznaczny spektakl, ma być przedstawienie i Leda z łąbędziem, to wszystko przypomina jakiś straszny oleodruk mieszczański. Łąbędź wieje na północ, powstaje panika ni w pięć, ni w dziewiętnaście, tępy absurd, nieokupiony żadnym ładunkiem równości istnienia, kombinacja zupełnie chybiona.

Jeszcze gorsze są niebezpieczeństwa zagrażające postaci centralnej. Dziewczyna wmawia kochankowi, że przybysz jest szerszeniem i pokłuł ją strasznie. Znowu to zmienianie ludzi w owady. I wierz mu, że nie czytał Schulza! Cała historia może służyć za klasyczny dokument złego smaku. Trudno ją nawet doczytać do końca. Ludzie żyją na słowo honoru. Właśnie dlatego, że cenię ten gatunek pisarski, nie mogę przystać na partactwo.

Bezsilność w obliczu marzenia, operowanie zjełczałym zapasem wyobrażeń – oto kreska autora *Apteki pod Słońcem*.

A przecież nawet upadki każą nam wierzyć w jego talent zagłuszony przez zdawkową łatwość wysłowienia i pospolite odruchy fantazji. Fantazja ta, pozbawiona zarówno kultury, jak i świeżości pierwotnej, cierpi na jakiś defekt organiczny. Truchanowski powinien szukać swojej drogi i próbować różnych manier, wyjść z prowincjonalnego panoptikum i ludzi nie straszyc. Na odwyrtkę może być realizm, bo mówiąc stylem Kadena: pisać warto, nadzieja mimo wszystko jest.

# Eugenia Krassowska

## O twórczości Brunona Schulza

Jeśli, jak chcą niektórzy teoretycy, prototypem powieści jest zbiór nowel, to utwory Br. Schulza zbliżają się do niego, odbiegając daleko od wykształconych w ostatnich stuleciach form tego gatunku.

Oba rozpadają się na szereg luźnych, mniej lub więcej skończonych fragmentów (nowel, opowiadań lub opisów) o różnorodnym charakterze. Brak im jakiejś wspólnej, typowej dla powieści historii fabularnej. Trudno je jednak uważać za zbiory samodzielnych opowiadań. Osoba opowiadającego, jedność terenu, powtarzanie się kilku zasadniczych motywów (ojciec, sklep, dom) nadają cechy pewnej całości nie tylko poszczególnym fragmentom, ale i obu „powieściom”.

W rezultacie więc *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, uzupełniając się wzajemnie, wytwarzają jednolitą, bardzo zresztą specyficzną wizję dzieciństwa lub młodości autora na tle rzeczywistości małego miasteczka. Zarysowuje się w niej wyraźnie kilka nieumiejscowionych czasowo momentów, reszta tonie w mroku.

Ta „pozaczasowość” jest zjawiskiem niezmiernie charakterystycznym dla Schulza. Daremnie sililibyśmy się na ustalenie wzajemnego stosunku czasowego wydarzeń. Każde z nich zawieszono jest niejako w próżni, nie ma przyczyny ani skutku. Nie dowiemy się nigdy, kiedy ojciec wydobył się z „Sanatorium pod Klepsydrą”, by odbyć swą ostatnią wędrówkę pod postacią raka, czy też jak pozbył się postaci karakona, by walczyć z tłumem kupujących w „Noc wielkiego sezonu”. Schulz bierze garść wydarzeń i tasuje je jak talię kart. „Pozaczasowość” wynika ze świadomych zamierzeń autora i łączy się z jego najgłębszą postawą artystyczno-metafizyczną. W drugim rozdziale *Sanatorium* Schulz stwierdza, że „duszą narracji jest ciągłość i sukcesja”, ale rezygnuje z niej wobec zdarzeń, „które nie mają swego własnego miejsca w czasie...”, „które zostały niejako na lodzie, niezaszeregowane, zawieszono w powietrzu, bezdomne i błędne”. Dla nich pozostają „boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne”.

Zorientowanie się w charakterze i roli wydarzeń powieściowych Schulza dostarczy klucza do zrozumienia tych teoretycznych metafor i pozwoli dotrzeć do istoty jego postawy twórczej.

Konkretne zdarzenie, fakt nie interesuje autora sam dla siebie jako element jego rzeczywistości powieściowej. Zdarzenie staje się odskocznią w dziedzinę wyobraźni. Odtworzenie jak najdalszych perspektyw „fantastyczno-wyobraźniowych” dla najbliższych, codziennych faktów – oto zasadnicza tendencja artystyczna Schulza.

Dlatego też stare szpargały z prymitywnymi reklamami mogą stać się wymarzoną księgą, cudowną księgą poetyckich wizyj, skromny zaś markownik pozwala zdobywać świat. Forma wspomnień z dzieciństwa pierwszorzędnie ułatwia taką specyficzną deformację, motywuje milcząco wszelkie wybryki wyobraźni autora.

Z tej właśnie postawy twórczej płynie wspomniana już „pozaczasowość”. Wszystko u Schulza dzieje się jakby ponad rzeczywistością, a więc nie podlega prawom czasowym. Teraz też zrozumiąły staje się fakt, że bohaterem blisko połowy fragmentów jest ojciec, żyjący inną rzeczywistością, a mówiąc językiem naszej rzeczywistości – chory psychicznie. Szczególnego sensu nabierze zainteresowanie artystyczne autora dla postaci obdarzonych jakimiś niecodziennymi własnościami: Tłuja, Edzio, Dodo, wuj Hieronim, nawet ciotka Pelagia z wybuchem niesamowitej złości.

Przykładów, jak zjawiska konkretne przechodzą w ujęciu Schulza w sferę fantastyki, dostarczają obie powieści niemało. Wszystkie „dziwactwa” ojca, jego traktaty stają się ucieczką przed szarością i nudą rzeczywistości w dziedzinie poezji. „Był on [ojciec] cudownym młynem, w którego leje sypały się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkimi kolorami i zapachami korzeni Wschodu” (*Sklepy cyn.*, str. 55). Do granic irracjonalnych wyolbrzymiony zostaje stosunek ojca do sklepu, który „niedocieczony i bez granic stał poza wszystkim, co się działo, mroczny i uniwersalny”.

Bohater innych fragmentów – autor – jest bohaterem przygód zaczynających się w rzeczywistości, a osiagających nieuchwytnie perspektywy fantastyczności. Tak powoli zatracą kontury realności jego wędrówka po mieście w poszukiwaniu sklepów cynamonowych i przekształca się stopniowo w jakąś fantastyczną jazdę za miasto wśród czaru nocy zimowej, pachnącej fiołkami wśród tłumów zbierających opadające gwiazdy.

Historia z Bianką staje się w rezultacie czystym rojeniem: tajemnicze intrygi dynastyczne, konferencje z Bianką podczas „nocy pozamarginesowych”, próba odbicia jej przy pomocy gabinetu figur woskowych. Dawno już jesteśmy poza trzema wymiarami.

Dochodzimy tu do określenia charakteru twórczości Schulza. Określenie „powieść fantastyczna” nie odda istoty rzeczy. Rzeczywistość bowiem jego powieści zbliża się raczej do rzeczywistości powieści realistycznej. Różnica polega na tym, że zostaje ona stopniowo, często niedostrzegalnie przetransponowana na rzeczywistość innego typu. Obie te rzeczywistości: fantastyczna czy irracjo-

nalna i obiektywna, istnieją niejako obok siebie, przenikając się wzajemnie. Z tego właśnie przenikania się rodzi się specyficzny charakter utworów Schulza.

Elementy irracjonalne uzyskały prawo obywatelstwa i w powieści realistycznej, lecz wymagają tam specjalnej motywacji. Są to rojenia, złudzenia, sny, marzenia itp. Schulz odrzuca tę motywację, zacierając granicę między fantastyką i rzeczywistością. Jego rojenia wiodą w powieściach równie obiektywny artystycznie żywot, jak „rzeczywiście istniejący” dom i sklep ojcowski.

Może by więc najbardziej stosowne dla tej twórczości było określenie „p o w i e ś ć i m a g i n a c y j n a”.

Na początku wspominałam, że obu powieściom Schulza brak jednolitej historii fabularnej. W strukturze poszczególnych fragmentów – opowiadań obserwujemy również daleko idącą eliminację elementów fabularnych, a więc wszelkiego „dziania się” na rzecz czystego opisu, charakterystyki i sprawozdania ze zdarzeń, które najczęściej są podane w postaci gotowej, a nie w momencie powstawania i trwania. Brak więc tym powieściom pierwiastka dramatycznego. A jednak w niektórych fragmentach istnieje specyficzny konflikt, który ujawnia się nie za pomocą struktury fabularnej, ale w pointach raczej nowelistycznych. Pamiętamy dobrze, że pogromczynią pełnych polotu i fantazji imprez ojca staje się służąca Adela. Tryumf Adeli stanowi pointę *Ptaków*, *Traktatów o manekinach* i *Nocy wielkiego sezonu*. Adela znika z kart powieści równocześnie z ostateczną klęską ojca. Nie będzie dalekie od prawdy twierdzenie, że ten subtelny, koronkowo zarysowany konflikt nabiera charakteru symbolicznego: konfliktu wyobraźni, poezji z pospolitą rzeczywistością. Inaczej trudno wyjaśnić rolę Adeli.

W historii Bianki pendant do postaci Adeli stanowi postać Rudolfa, traktującego nieufnie, a nawet pogardliwie fantastyczne rewelacje Józefa i odnoszącego nad nim w ostatniej chwili zwycięstwo. Taki sam charakter ma konflikt Józefa (opowiadającego) ze Szłomą.

Dochodzimy w ten sposób do wykrycia subtelnego s y m b o l i z m u *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Sklepow cynamonowych*. W świetle omówionych konfliktów wloty w krainę czystej wyobraźni nabierają zabarwienia tragicznego. Tutaj właśnie tkwi swoista dramatyczność „powieści” Schulza. Graniczy ona z groteską, która wyraźnie występuje w odniesieniu do postaci ojca w pointach z Adelą. Miesza więc autor *Sklepow* elementy t r a g i z m u, w z n i o s ł o ś c i i g r o t e s k i.

Mimo potencjonalnej dramatyczności czysty opis pozostaje ulubioną formą Schulza. Nawet postaci traktuje jako tematy samodzielnych, statycznych opisów. Najczęściej ukazuje je jednorazowo (ciotka Agata, Karol, Dodo i inni), za pomocą sugestywnej charakterystyki lub portretu, by w następnym fragmencie podjąć inny motyw. Nie łączy ich żadnymi nićmi, umożliwiającymi konsekwencje strukturalne. W rezultacie nie są to czynne figury powieściowe, ale takie same motywy opisowe, jak sklep, dom, przyroda.

Motywy przyrody święcą największy tryumf w opisach Schulza. Różni to jego twórczość od współczesnej powieści, ubogiej w bezinteresowne opisy przyrody (wyjątek stanowią: Dąbrowska, Zarembina, Kurek, Piętaś), i konsekwentnie wynika z postawy twórczej autora. Motywy przyrody, specyficznie traktowane, otwierają nieograniczone możliwości dla jego twórczej fantazji, pozwalają mu rozwinąć całe wirtuozostwo opisu.

Obojętność Schulza dla konkretnego odbiła się i na ujęciu tego motywu. Poeta dąży do wydobywania z niego maksimum nastrojowej sugestyjności, osiągając wspaniałe rezultaty. Opisy przyrody należą do najlepszych kart obu powieści. Schulz wydobyl całą skalę różnorodnych nastrojów: od szarości jesiennej do czaru nocy lipcowej.

Nie sposób w krótkim artykule zanalizować te bogactwa i różnorodności. Niech cytaty mówią same za siebie. Oto lapidarne, operujące oryginalnymi metaforami opisy dni zimowych: „Nadeszły żółte, pełne nudy dni zimowe. Zrudziała ziemię przykrywał dziurawy, przetarty, za krótki obrus śniegu” (*Sklepy*, str. 43). „Dni stwardniały od zimna i nudy jak zeszlóroczne bochenki chleba. Napoczynano je tępymi nożami bez apetytu z leniwą sennością”.

Kontrastują z nimi opisy bogate w określenia i zwroty sugerujące przepych i rozmach wegetacji letniej: „Wertowaliśmy, odurzeni światłem w tej wielkiej księżce wakacyj, której wszystkie karty pałały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ gruszek” (*Sklepy*, str. 7). Jeszcze dwa opisy o całkiem innej tonacji nastrojowej: „...księżyc kulminował coraz bielszy i bielszy, jak gdyby przelewał swą białość z czary do czar, coraz wyższy i coraz bardziej magiczny i transcendentalny” (*Sanatorium*, str. 44).

Fragment z opisu nocy lipcowej: „Noc lipcowa! Z czym by ją porównać, jak opisać? Czy porównać ją do wnętrza ogromnej, czarnej róży, nakrywającej nas snem stokrotnym tysiąca aksamitnych płatków? Wiatr nocny rozdmuchuje do głębi jej puszystość i na dnie wonnym dosięga nas spojrzenie gwiazd” (*Sanatorium*, str. 128).

W powieści typu *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, czas już na to stwierdzenie, ważniejszą od wizji czy obrazu pewnej rzeczywistości staje się poetycka sugestia samego słowa. Słowo jest najważniejszym elementem utworów Schulza. Można by zaryzykować twierdzenie, że nie występuje ono tu nigdy w częściej dla powieści funkcji komunikatywnej, ale zawsze ma swój ciężar artystyczny. Zbliża to twórczość młodego pisarza do czystej liryki.

Styl Schulza wymaga specjalnego i gruntownego studium. Tutaj z konieczności ograniczyć się muszę do paru prowizorycznych twierdzeń i cytatów.

Najbardziej uderza w nim metaforyczność, często zdumiewająca swą oryginalnością i trafnością, równocześnie jednak zawisająca nieraz na pograniczu

kunsztu i manieri: „Adela wracała w świetliste poranki, jak P o m o n a z o g n i a d n i a r o z z a g w i o n e g o, wysypując z koszyka barwną urodę s ł o Ń c a, lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórką czereśnie, tajemnicze, czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku, morele, w których miąższu złotym był rdzeń długich popołudni... wyładowywała... wodorosty jarzyn niby zabite głowonogi i meduzy – surowy materiał obiadu jeszcze nieuformowany i jałowy, wegetatywne i telluryczne ingrediencje obiadu o zapachu dzikim i polnym” (*Sklepy*, str. 1–2).

Schulz z jakąś rozrzutnością szafuje wszelkimi emocjonalnymi odcieniami słowa, przerzucając się z nastroju do nastroju: od sugestywnych, konkretnych, pełnych barw obrazów i wizyj poprzez koloryt szarości do subtelnych, ledwie uchwytnych fantazji: „Las cały zdawał się iluminować tysiącnymi światłami, gwiazdami, które rześciście ronił grudniowy firmament. Powietrze dyszało jakąś tajną wonią, niewypowiedzianą czystością śniegu i fiołków” (*Sklepy*, str. 147).

Równocześnie Schulz usiłuje opanować, z d y s c y p l i n o w a ć elementy czysto nastrojowe. Stąd przypuszczalnie płynie pewien i n t e l e k t u a l i z m jego stylu, ujawniający się przede wszystkim w zamiłowaniu do wyrażeni i zwrotów wybitnie abstrakcyjnych, szczególnie mających zawartość filozoficzną. Słownictwo Schulza roi się od adekwatów i transcendentów.

Nadaje to stylowi pozory głębi, pierwszorzędnie sprzyja artystycznemu odślanianiu nowych, irracjonalnych aspektów zjawisk. Z tej jednak właśnie strony grozi autorowi niebezpieczeństwo manieri.

W stylu Schulza zjawiają się od czasu do czasu subtelne błyski g r o t e s k i. W całej pełni bez maski dochodzi ona do głosu w drugiej części fragmentu *Emeryt* (*Sanatorium*). Graniczy zaś z nią wzniosły patos czynów i wywodów ojca, a także przemówienie Józefa do figur woskowych po nieudanej imprezie odbicia Bianki. Tutaj stanowi ona podszewkę stylową utworu.

Interesująco też przedstawia się w obu powieściach sprawa aspektu i stosunku autora do ich rzeczywistości. Schulz nie usiłuje tworzyć iluzji obiektywizmu, nie wycofuje się za kulisy utworu. Rządzi w nim wszechwładnie pod osobą opowiadającego. Uzasadnia swe poczynania twórcze, daje im podbudowę teoretyczno-metafizyczną, nie szczędzi wyjaśnień czytelnikowi, podając mu od czasu do czasu rękę, by się nie zabłąkał w labiryncie jego wyobraźni. Pod tym względem szczególnie charakterystyczne jest *Sanatorium*.

Konstruując swą rzeczywistość artystyczną w obliczu czytelnika, Schulz podkreśla jej subiektywizm; akcentuje, że sensu jej należy szukać nie w jakiejś obiektywnej rzeczywistości, ale jedynie w twórczej, nieskrępowanej żadnymi normami fantazji artysty. Przeciwstawia się tendencjom powieści realistycznej. I tylko na tej czysto artystycznej płaszczyźnie, biorąc pod uwagę poprzednio omówione właściwości, można mówić o jego antyrealizmie.

Wszystkie dotychczasowe wywody wskazują wyraźnie na c z y s t o e k s - p e r y m e n t a l n y charakter utworów Schulza. W poczynaniach swoich nie jest on odosobniony. W ostatnich latach ustawicznie zjawiają się próby znalezienia nowych dróg rozwojowych dla powieści.

Jedne z nich dążą do osiągnięcia jak największego kunsztu kompozycyjnego, nie łamiąc zasadniczo podstawowych własności powieści jako określonego gatunku literackiego (Boguszewska, Choromański).

Inne deformują raczej, rozluźniają formę powieściową, wprowadzając do niej elementy innych gatunków, szczególnie elementy czystej liryki. Tak się dzieje przede wszystkim w powieściach poetów próbujących prozy (Kurek, Pięta).

Schulz bliższy jest grupy pisarzy uprawiających poezję w powieści. Jednak jego eksperymenty są bardziej zdecydowane i rewolucyjne. To już nie wprowadzanie nowych elementów do powieści, ale negacja artystyczna samego gatunku. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* stoi na stanowisku „ponadgatunkowym”, uprawiając twórczość, której nie da się zaklasyfikować w ramach znanych kategorii literackich i którą usiłowaliśmy określić jako p o w i e ś ć i m a g i n a c y j n ą.

Pod tym względem zbliża się najbardziej do Gombrowicza (antyrealizm artystyczny, fragmentaryczność, groteska itp.). *Emeryt*, mówiąc nawiasem, wprowadza ten sam tematyczny motyw infantyлизmu.

Doniosłość jednak artystyczna obu autorów jest niewspółmierna. Gombrowicz nie wychodzi poza jaskrawą, często nawet prymitywną groteskę czy satyrkę. Usiłuje zakrzyczeć albo zepatować czytelnika inteligentnym pseudoteoretyzowaniem (pasożytowanie na snobizmie!). *Ferdydurke* mimo wielkiego rozgłosu i niewątpliwej zręczności autorskiej ma wszelkie cechy jednodniowego motyla.

Sądzę, że inaczej dzieje się z Schulzem. Trudno przypuścić, że utwory jego otwierają przed powieścią nowe perspektywy rozwojowe. Jest to przypuszczalnie ślepy tor. Pozbawianie powieści elementu fabularno-zdarzeniowego prowadzi do degeneracji tego gatunku.

Mniejsza zresztą o to. Niezależnie od ich roli ewolucyjnej, powieści Schulza mają znamiona wielkiego arcyzmu. W zakresie zaś słowa poetyckiego wnoszą n o w e, o d k r y w c z e w a r t o ś c i. Na tym chyba polega znaczenie tych trudnych i „dziwacznych”, ale owianych urokiem prawdziwej poezji książek.

# Stanisław Jerzy Lec

## *Powodzenie powieści środowiskowych*

Ostatnimi czasy wielką poczytność zyskały powieści ochrzczone już dziś mianem „powieści środowiskowych”. Wydawcy otwartymi ramionami witają takich autorów środowiskowców, ba, wyciągają ich spod ziemi, po prostu z podziemi. Opaski reklamowe na takich książkach świadczą, że edytorzy dobrze zwąchali pismo nosem.

Czym wytłumaczyć powodzenie tych powieści? Bo przecież akcja każdej – jakiegokolwiek bądź rodzaju – powieści nie jest umiejscowiona w żadnym piątym wymiarze, lecz dzieje się w jakimś bardziej lub mniej konkretnym środowisku. Tylko nieliczne powieści dzieją się w ciemnych, a ściślej powiedziawszy – w dusznych duszy ludzkiej zakamarkach.

Tu dotarlibyśmy do rdzenia różnicy. W normalnej – jeśli można tak powiedzieć – powieści środowisko jest tylko tłem, scenerią, mniej lub więcej przypadkową, w której narasta życie bohatera lub dzieje przedmiotu powieści. Tu dzieje się jednak inaczej. Wszystkie reflektory skierowuje autor na to jedno miejsce. Środowisko staje się właściwym sednem rzeczy, po którym bohater oprowadza nas, jak Mefisto Fausta, jak Beatrycze Dantego.

Przejdźmy teraz do właściwych atrakcyj takich powieści. Powieści środowiskowe pisane są prawie bez reszty przez ludzi „danej branży”. I tu przystępuje czytelnik już z góry z pełnym kredytem dla autora, z zaufaniem dla specy. To przecież autentyk. Mówmy o konkretach.

Były przemytnik Piasecki, były kelner Worcell, była *girls* Ukniewska (nie wartościuję tutaj), każdy pisze o swym byłym terenie działania. Mamy życie każdego fachu. To nie Maeterlincka *Życie pszczoł*. Do niego nie mamy zaufania. Przecież autentyczniej opowie nam kelner o kelnerach niż belgijski intelektualista o pszczołach. Nie należy tego mieszać z autobiografizmem literackim, który jest jedną z form wypowiedzi artysty, jak np. u nas to czynił Zbigniew Uniłowski.

Ma to i swoje dobre strony. Autor zna swój teren bez reszty. Piszący takie powieści wychodzą zazwyczaj już z tej sfery. Jest to niejako bilans psychiczny pewnej części życia.



Nic to, że nie zawsze pokrywa się osoba autora z bohaterem powieści, to są tylko pewne retusze, wynikające z nieuleczalnej słabości ludzkiej, z tej resztki uschniętego liścia figowego, bez której nie możemy się obejść. Czuje się w tych powieściach żar przeżywania własnego życia na nowo, z jego klęskami i zwycięstwami, a te drobne korektury to może utajone chęci autora-bohatera, „jak by to było, gdyby...”. Przejawiają się one właśnie tylko w detalach.

Był czas – przed kilku laty – obfitujący w reportaże. Krótkie, kilkusetwierszowe reportaże.

Każdy opowiadał coś ze swego życia zawodowego. Miało się wrażenie, że każdy człowiek zdolny jest wypowiedzieć się raz w życiu w takim raporcie. Tutaj rzecz ma się inaczej. Jakby każdy zawód, każdy cech ześrodkował swoje wypowiedzi w jednej takiej utalentowanej jednostce. Kilka wieków wstecz, a może byłby taki pisarz oficjalnym heroldem swojej korporacji. Po prostu każdy fach posiadałby ambicje mieć swojego wieszca. Coś tak jak z patronem.

Chcecie wiedzieć coś o tym zawodzie? Przeczytajcie powieść *Ypsylona*. Bo tam w formie życiowej anegdoty poznacie wyczerpująco daną „branżę”.

Nic to, że zazwyczaj autorzy odbrazowują swoje *milieu*. To odbrazowywanie działa *à rebours*. Tak jak szkielec obrosły mięśniami wzbudza u nas więcej szacunku niż żywy, przyodziany we własną skórę człowiek. To nie są barokowe stylizacje *Zawodów* Kadena-Bandrowskiego. Te nadawałyby się raczej jako witraże do *foyer* i w jakimś Centralnym Gmachu Cechów.

Przejawia się u tych pisarzy pewna oryginalność stylu. Pewien rewolucjonizm formy, wynikający z nieposiadania hamulców tradycyjnych zawodowego literata. Ich odwaga stylistyczna i konstrukcyjna jest czasem tylko brakiem poczucia niebezpieczeństwa. Brawurowe i efektowne nieraz jazdy nad brzegiem przepaści przypominają Chaplina, jadącego z nonszalancją na wrotkach, nieświadomego, że o krok od niego ziele kilkupiętrowa czeluść. Ma to jednak i swoje złe strony. Taki *homo novus* w literaturze potrafi także wylądować na Powiślu, pewny, że jest Krzysztofem Kolumbem jakiejś nowej ziemi.

Ale to byłyby wszystko względy wyjaśniające nam poniekąd – w istocie może b. mało i to od strony autora – przyczyny poczytności tych powieści środowiskowych.

Przejdźmy teraz do konsumenta.

Publiczność masową – a właściwie tę olbrzymią nadwyżkę szczupłego grona czytających wiernie – stanowi naród „ciekawskich”. Powieści środowiskowe nie są pisane przez królów, biskupów albo innych nie z tego świata, są pisane przez s a s i a d ó w. O drzwi, o korytarz, o ulicę. Wyżywa się tu u czytelnika żądza podpatrywania, chęć konfrontacji z własnym życiem. Wszystkie tajemnice zawodu sąsiada, kuzyna, swata, wysmakowują do reszty. Wszystkie ich niedomówienia mają tu czarno na białym. Są to wszystko sąsiedzi parający się najrozmaitszymi, choćby nawet dwuznacznymi zawodami. Bo to jest dla tej nadwyżki publiczności p s y c h i c z n i e d o s i ę ż n e. Zdolni są przeżyć to wszystko.

I mimo że to się dzieje wśród swoich, mityzuje się najpowszedniejsze. A co ciekawsze, to urastanie do mitu odbywa się w tym samym wymiarze, w którym żyjemy. Tak, że dalej obcujemy z tym środowiskiem, jak Rzymianie i Grecy obcowali ze swymi bogami. To nie jest mityzacja życia mieszczańskiego Brunona Schulza. Tu nie ma cienia niesamowitości, tu nie ma połączeń z innymi wymiarami.

To nie jak w innej powieści, gdzie czytelnicy chodzą osamotnieni po obcych, a może przetworzonych do niepoznaki – światach, gdzie pod grubą warstwą szminki pozna się na chwilę tylko znajomego sklepikarza. W takiej powieści można się rozgospodarować. Tu grają inne instynkty u czytelnika niż na przykład przy lekturze także mieszczańskich powieści Balzaka. Tamte jest bądź co bądź życiem ludzi „z książki”. To – życiem kogoś z rodziny, lub choćby kogoś z dalszych bliźnich.

Powieści te dokonują dalszego aktu nobilitacji „szarego człowieka”. Podniesienie nas samych do godności przedmiotu lektury. Bo gdy w innych powieściach o „szarym człowieku” rozpływał się tenże na tle olbrzymiego mechanizmu zmiennej scenerii, tutaj w zamkniętym ogrójcu swego środowiska istnieje on dopiero naprawdę.

Książki te posiadają olbrzymi walor socjologiczny, nie zawsze świadomy dla samych autorów. I przez tę nieświadomość nie zawierają one żadnego podsumowania społecznego, przez tychże dokonanego. Wygłos takiej powieści może sobie każdy czytelnik zależnie od poziomu i charakteru umysłowości na własną nutę dośpiewać.

Przyznajemy jednak tym pisarzom, że jeśli książka ich jest z talentem napisana, sugeruje już na całe życie laikom obraz danego środowiska. Choćby to był nasz *Stammkellner*, patrzymy na niego oczyma Worcela. Oczyma widzącymi może nie głębiej, ale przyzwyczajonymi już do półmroku danego środowiska. Nie potrzebujemy już oczu mrużyć.

# Józef Czechowicz

## *Truchanowski i towarzysze.*

### *Uwagi marginesowe*

Sztuka Kazimierza Truchanowskiego wywodzi się z wyobraźni, podobnie jak i wielu pisarzy skłóconych z rzeczywistością namacalnej powierzchni. Wyobraźnia bowiem nieograniczona i wolna ma to do siebie, że nie tylko stwarza nowe układy, nowe sieci spraw i nowe maski bohaterów, ale także, jako produkt uboczny, niemal zawsze daje coś w rodzaju mimowolnej interpretacji świata zastanego. Czytając takie utwory jak *Ulica Wszystkich Świętych* czy *Apteka pod Słońcem*, chcąc czy nie chcąc, dokonywamy porównania między tym, co jest i „pcha się do oczu”, a tym, co może być i oglądane bywa widzeniem wewnętrznym.

Fantastów było wielu. Przez wieki ciągnie się ich sznur błyskający tu i tam złocistymi węzłami świetnych nazwisk. Lecz tamci, z czasu dawnego, inaczej tworzyli. Edgar Allan Poe, że sięgniemy do gwiazdy pierwszej wielkości, ufantastyczniał rzeczywistość akcesoriami, aby z misternej koronki drobiazgów mógł wybuchnąć obraz ostateczny, celna jak jastrząb pointa. Mistrzostwo autora *Zagłady zamku Usherów* było tak przytłaczające, że całe pokolenia fantastyków późniejszych, urzeczony nim, analogicznie budowały swe utwory. A przecież była to metoda stosowana dziś w romansie kryminalistycznym i nie bez racji sam Poe ukazał jej znakomitą przydatność do tego celu, pisząc nowelę *Morderstwo na rue Morgue*.

I tu pierwsze rozróżnienie: ciąg nowych pisarzy wyzwała się spod uroku tego sposobu architektoniki utworu. Miciński, częściowo Rittner, Meyrink, Kafka, Truchanowski planują swe dzieła w wielkich płaszczyznach, gdzie wszystko i nic jest akcentem, pointą, gdzie setki stron przekładają się jedna na drugą ahierarchicznie. Wielokrotnie w stosunku do tych pisarzy używano etykiety „fantastyka marzeń sennych”, naturalnie najzupełniej niesłusznie. Bowiem sen oparty jest na nieciągłości dziejących się w nim zdarzeń i to jest jego cecha zasadnicza, cecha snu, natomiast powieści fantastyczne, o których mówię, mają ciągłość kompozycyjną, mają cele artystyczne, mają świadome założenia i są zrodzone,

jak może żadna inna sztuka, z intelektu. Tylko gruboskórność tego, który pierwszy zaczął mówić o sztuce wzorowanej na marzeniach sennych, i bezkrytyczność jego następców sprawiły, iż ten absurd stał się monetą obiegową. Oczywiście, że nic łatwiejszego, jak stwierdzić, że jeśli coś nie jest podobne do zewnętrznego oblicza rzeczywistości, to jest podobne do snu. Ułatwienia są u nas mile widziane...

A teraz inna sprawa: potomkowie i epigoni Poego obracają się w kręgu jednoznaczności. Ich czarodziejskie pejzaże, ich złote chrząszcze, rumaki wybiegające z obrazów, grobowce upiórów mają zawsze swój określony sens. Są złotymi chrząszczami, rumakami z obrazów i grobowcami upiórów – niczym więcej. Dotyczy to zwłaszcza nie samego mistrza, który przecież napisał także szereg wieloznacznych wierszy i nowele takie jak *Cień*, ale całej chyba fantastyki XIX i XX wieku, włączając w to równie jednoznacznego Ewersa.

Ich „twarda” wyobraźnia ustępuje z wolna miejsca wyobraźni nowoczesnych twórców. Póki stawiali pierwsze kroki, może i byli niekiedy związani z krainą snu – zwłaszcza Rittner – ale sny grają wielką rolę u każdego prawie poety, u każdego niemal artysty. I sprowadzanie budowy widzeń do zwykłego transponowania snów jest równie niedorzeczne, jak na przykład sąd, że *Król-Duch* jest poematem historycznym, bo są w nim elementy historyczne. To dygresja. Wracając do sprawy „twardej” wyobraźni, przyznać trzeba, że u Rittnera, Kafki i Truchanowskiego, a częściowo i u Schulza, fantastyczne stają się nie elementy, nie akcesoria, ale ich układy. Gdy bowiem czerwone liście klonu grają rolę plam krwi i równocześnie skór zwierzęcych, a nigdzie nie powiedziano ostatecznie, że to są właściwie liście (*Ulica Wszystkich Świętych*), to mamy do czynienia z czym innym niż wtedy, gdy jednoznaczną okropnością staje się czarny kot.

Więc drugi element nowoczesnej fantastyki: wieloznaczność.

Należy dodać, że u Truchanowskiego nie ogranicza się ona do poszczególnych epizodów, lecz spoczywa u podłoża całej powieści, tak że wprost tworzy jej atmosferę.

Kilka słów o elemencie trzecim, równie ważnym, należałoby zacząć od zdania: chodzi o układy rzeczy i spraw, nie zaś o ich charakter środowiskowy. Dawniej bowiem dla pisarza oddającego się sztuce tworzenia fantastycznego kanonem niejako były „ufantastycznienia” drogą wprowadzenia istot lub rzeczy z innego rzędu. Roiło się więc od demonów, duchów, upiórów, diabłów i diabelskich eliksirów, a już co do cudownych wydarzeń, to mnożyły się one bez liku i miary. Nowi fantaści odkryli egzotykę elementów codziennych, straszliwie mieszczańskich. Pantofle, służąca, strażacy, teatr, goście i czarna kawa – to wszystko w atmosferze wieloznaczności i braku hierarchii nabiera cech o wiele bardziej przejmujących niż wszystkie eliksiry szatanów, bowiem te dwie granice zamykające koło wyobraźni nowego fantastyka, one właśnie zbliżają ku nam prawdziwe inferno. Trzeba mieć „tak za tak, nie za nie”, trzeba wierzyć w porządek nadrzęd-

ności i podrzędności zdarzeń i spraw – oto niebo. Odwrócenie tego jest sięganiem po płomień piekielny.

Z tych słów roztwiera się perspektywa na świat duchowy artystów tego rodzaju, co autorowie *Apteki pod Słońcem* i *Procesu*.

Jest to świat smutku i przygnębienia, świat acedii. Nie wynika to, być może, z tekstów ich dzieł, ale winno się przecież wziąć pod uwagę, iż teksty tego rodzaju zobowiązują do czytania między wierszami.

Fantastyka codzienności ma w sobie coś narkotycznego i kto raz zagłębił się w jej martwym, słonym jeziorze, nieprędko i niełatwo wyjdzie na brzeg. Pisarze jej poddani mają do pokonania straszliwą trudność: muszą przecież wyrażać to samo, a nie to samo, codzienność, a niecodzienną. Muszą także pisać tymi samymi zwykłymi zdaniami („na wezwanie Matyldy podszedł do stołu zmieszanie...”), bo nie byłoby wspólnego języka między nimi i światem, gdyby wszystko było inne: pojęcia, zdania, słowa, sposoby wyrażania i samo wyrażanie, zwłaszcza że dwuznaczne. Stąd może rodzi się ów fakt, że objęty atmosferą całości i przejęty dążeniem do wyrażenia jej autor zaniedbuje nieco język dzieła – zdarza się to i Meyrinkowi, i Rittnerowi, i Truchanowskiemu.

*Nietoty* Micińskiego, *Lucyfera* tegoż, *Apteki pod Słońcem* i *Ulicy Wszystkich Świętych* niepodobna opowiedzieć. Właściwie bowiem, mimo iż na każdej stronie dzieje się tam coś nowego i akcja trwa, nie są to dzieła fabularne. Powiedziano tu „akcja trwa”, aby nie powiedzieć „posuwa się naprzód”, ponieważ posuwanie się jej jest bezkierunkowe. Jak w płaskorzeźbach indyjskich lub peruwiańskich, gdzie ramiona i nogi bóstw płaczą się w geometrycznych arabeskach, w których nie można wysledzić punktu końcowego ani też początkowego, snuje się opowieść o Arjamanie, wije się historia miasteczka, burmistrza, ojca i Matyldy oraz nienazwanego bohatera *Ulicy Wszystkich Świętych*. Moment zaskoczenia czytelnika prowadzi przez całe tomy i wskutek tego przestaje być „zaskoczeniem”. Cierpliwy lektor przyzwyczajają się, że go wiodą za rękę, jak cień Wergiliusza wiodł wieszczka *Boskiej Komedii*. Fabuła, w której nic przewidzieć niepodobna, nie może także dostarczyć efektownych, lecz płytkich rozkoszy niespodzianki. W zaczarowanym kole możemy tylko biernie patrzeć i przyjmować na wiarę to, co się dzieje.

Czworoksiąg Truchanowskiego nie jest zakończony. Dlatego też trudno byłoby dziś pisać coś istotnego o jego dziele. Niemniej na podstawie dwóch pierwszych części można ustalić pewne jego cechy i wysnuć niektóre wnioski, co też usiłowano wyżej zrobić.

Jednak już teraz należy stwierdzić, że jako pisarz fantazjotwórca nie dał się skusić łatwym cudownościom ani tzw. „głębinom psychologicznym”, że kroczy po własnej ścieżce torowanej w pustkowiu, że kulturze polskiej zaszczyt robi jego absolutna bezkompromisowość, wskrzeszająca jak najlepsze nasze tradycje. O patronie fantastów świata pisał kiedyś jego czciciel i świetny kontynuator, Barbey

d'Aurevilly: „...jest to jeden z tych umysłów, których doznania, kąt widzenia, ba, nawet charakter cierpienia, jak zresztą wszystko w ogóle, mają znamię przerażającej oryginalności...”

Dobrze by było, gdyby te same słowa określiły Truchanowskiego, gdy ukończy swe wielkie dzieło.

„Pion” 1938, nr 35 (4 września), s. 2.

# Konstanty Troczyński

## *Katastrofa na drugim torze*

Pamiętamy, jaką niespodzianką było kilka lat temu pojawienie się *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza. Książka została przyjęta entuzjastycznie, swoją nowością i oryginalnością wysuwając się na jedno z pierwszych miejsc wśród współczesnych zjawisk literackich. Był w niej nowy ton, uchwycony w sposób artystycznie dojrzały i przekonujący, fantastyka wyobraźni przejawia się w twórczości Schulza w sposób piękny, zyskując autorowi uznanie dla jego literackiego talentu.

Obecnie leży przed nami nowy tom Brunona Schulza pt. *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jest on artystyczną kontynuacją dzieła pierwszego, świadomie nawiązanego do tego stylu, którego rewelacją były *Sklepy cynamonowe*. W porównaniu z dziełem pierwszym – jest w *Sanatorium* nawet pewne zwiększenie pierwiastka świadomości nowego stylu. Są w tej drugiej powieści Schulza całe ustępy będące określeniem istoty tego chwytu kompozycyjnego, który leży u podstawy powieści. Tak np. pisze Schulz w swej książce: „czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu, w czasie dwutorowym? Istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne i problematyczne. Spróbujmy tedy odgadnąć w którymś punkcie historii taką odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje”.

Jeżeli tak jest, jeżeli rzeczywistość artystyczna powieści Schulza mieści się w kategoriach fantastyki i rojeń wyobraźni, w rzeczywistości drugiego wymiaru, czy używając jego terminologii, na „drugim torze” zjawisk, to wówczas musimy tę powieść określić właściwie jako katastrofę na drugim torze. Podczas gdy od *Sklepów cynamonowych* z trudem można było się wyswobodzić, tak potężną była sugestia ich stylu, przeczytanie *Sanatorium pod Klepsydrą* nie może dokonać się bez gwałtu nad dążnością przerwania lektury. Zginęła gdzieś magia rzeczywistości rojeń fantastycznych, urok niezwykłości tych ślepych uliczek, po których prowadził Schulz czytelnika. *Sanatorium pod Klepsydrą* przygotowuje entuzjaście talentu Schulza po prostu rozczarowanie.

Właściwie zjawisko nie jest wcale dziwne i nie trzeba tu szukać przyczyn jakichś specjalnych. Te bowiem całe gatunki sztuki, które jak pewne gatunki trucizn – w małych dawkach działają orzeźwiająco, w większych śmiertelnie. Do takich właśnie gatunków sztuki należy typ twórczości Schulza.

Sprawa jest bardzo prosta. Dla wyjaśnienia jej posłużymy się przykładem. Każdy zna *Słopiewnie* Tuwima, do których muzykę napisał Karol Szymanowski. Kilka wierszy, będących krańcowymi przejawem muzycznym, w których sens poddany jest całkowicie słowotwórczemu igraniu dźwiękiem słów. Ale wyobraźmy sobie, że takich wierszy napisał Tuwim cały gruby tom – będzie on całkowicie nieczytelny, oryginalny chwyt kompozycyjny zamieni się w manierę. Pasja słowotwórcza Leśmiana nie umiała sobie już narzucić tego hamulca, toteż jego ostatni tom wywołał szereg zasłużonych krytyk.

Otóż podobnie jak z muzyką, sprawa przedstawia się z fantastyką Schulza. Mamy w literaturze przykłady konieczności umiaru zbyt ilościowego w tym właśnie gatunku sztuki. Poe tylko kilka grotesek napisał w tym duchu. Rimbaud dwa małe tomiki wypełnił tym stylem (*Iluminacja* i *Pobyt w piekle*). Także Kasprowicz, gdy próbował tego rodzaju pod wpływem Rimbauda i Baudelaire'owskich „małych poematów prozy”, ograniczył ich ilość do małego tomu *O bohaterskim koniu i o walącym się domu*. I już do tej twórczości w tym stylu nie wracał.

Tej higieny nie trzyma się niestety Bruno Schulz. Ta dawka trucizny, którą on stosuje czytelnikom w swej drugiej powieści, jest niewątpliwie śmiertelna.

Poziom zresztą nie jest tam bardzo daleki od współczesnych tendencji w literaturze, jak by to chciał sam autor, łatwo wykryć w niej nagminnie szerzący się autobiografizm. Jest to autobiografizm, którego przedmiotem są rojenia dziecięce. Powieść Schulza jest chwilami jakby monografią rojeń i marzeń dziecka, mających zaczepienie w faktach rzeczywistości, czy to w albumie z markami pocztowymi, czy w panoptikum. Wizja *Sklepów cynamonowych* była tak silna i mocna, że ten łącznik z rzeczywistością zatracił się i bytowaliśmy razem z autorem w nowym świecie. Tutaj mamy opisany rzeczywisty świat dziecka, i to odbiera książkę smak gatunku sztuki, o który autorowi chodziło.

Boimy się, że nie tylko rzeczywistość artystyczna powieści Schulza znalazła się na ślepym torze, że na nim jest także twórczość tego artysty.



# Edward Litwin

## *Donkiszonada przeciw realności*

Nic się w tej *Aptece pod Słońcem* nie dzieje normalnym tokiem rzeczy. Ze zmierzchu i wieczoru rodzi się świt, zstępujący w przepastne ciemnie bezksiężycowej nocy, która wre dziennym życiem: zabawą, ruchem i handlem. Dnia prawdziwie słonecznego trudno się w ogóle u Truchanowskiego doszukać. Znajdzie się natomiast nieoczekiwany przeskok od czarownego opisu do jakichś niesamowitych majaczeń, przypominających bezładne opowiadanie dziecka, w którym skutki ścigają się z obcymi przyczynami, realia płaczą się z fantasmagorią, a absurd ujeżdża na głębokich spostrzeżeniach. Zupełnie tak, jakby złośliwy jakiś drukarz pogmatwał sens pięknym, poetyckim niemal gdzieniegdzie językiem pisanej powieści. Pogmatwał i śmieje się teraz w kułak, widząc miny czytelników nadaremnie usiłujących zgonić wymykający się im wątek opowiadania.

Nie drukarz tu jednak winien. *Apteka pod Słońcem*, podobnie jak pokrewne jej twory, to niestety nie wynik złej korekty. W tym szaleństwie, w tej bredni nonsensu jest metoda, pulsująca żywą i gorącą namiętnością wyzwolenia się z tego porządku spraw i rzeczy, który został nam oktrojowany przez Stwórcę.

Bunt – to jest słowo, które się ciśnie na usta po przeczytaniu książki Truchanowskiego. I nie jest to jakiś bunt przyziemny, bunt przeciw ludzkim sprawom. Nie, ten bunt ma metafizyczny posmak. Ten bunt Schulzów i Truchanowskich to jakby pogłos jakiś sprzysiężenia lucyferowego, sprzysiężenia pod hasłem wyzwolin spod władzy Stworzyciela świata i porządku na tym świecie ustanowionego. Tak... to bodaj najlepiej oddaje ogólne wrażenie: kopia, po ludzku marna kopia, wielkiego buntu Aniołów. I tu właśnie leży przyczyna groteskowości tego buntu wyrażonego twórczością literacką.

Aniołowie bądź co bądź byli przeciwnikami. Z nimi trzeba było walczyć, choć wynik tej walki z góry był wiadomy. A tu?... Tu nawet i taka nierówna walka nie jest potrzebna. Tu są tylko jedynie ludzie, którzy buntując się przeciw całemu porządkowi stworzonemu, nie są jednak w stanie przekroczyć ostatnich granic tego porządku, przekroczyć samych siebie. Mogę wszystko pomieszać, mogę sprzedawać cynamon po nocy, mogę zredukować jak nieważnego urzędniczynę dzień, ale... pozostaną przecież ludźmi, ludźmi, którzy nie są w stanie wyrwać się z zakłętego kręgu swych ograniczonych możliwości. Są wiecznie skazani na używanie zwykłych ludzkich słów, które im bardziej nieoczekiwanie zestawia się

wbrew wszelkiej logice, tym silniej akcentują sztuczność, konwencjonalną sztuczność papierowego tworu.

Jest w *Aptece pod Słońcem* obraz, który (poniewolnie zapewne) doskonale symbolizuje całą beznadziejność tej donkiszonady o lucyferowym posmaku. Bohater przeobraża się w wilczura, który skazany jest na stróżowanie ratusza. Ani *Ulica Wszystkich Świętych*, ani *Apteka pod Słońcem* i *Ulice Ciemnych Składów* czy też Schulzowe *Sanatorium pod Klepsydrą* nie obluźnią ogniw łańcucha, na którym uwiązany jest wilczur, pobudzą go jedynie do zajadłego warkotu, który będzie tym głośniejszy i chrapliwszy, im oczywiście będzie się unaoczniać samoułuda tej sztucznej podniety.

Szkoła więc, której hołduje Truchanowski, nie ma zbyt wielkich widoków na sukcesy. Tym mniejsze widoki ma jednostka wprzęgnięta w jej kierat. Szkoła bowiem, każda szkoła, każdy zdeterminowany kierunek literacki w najlepszym razie prowadzi do naśladownictwa. Zupełnie oryginalnym może być tylko założyciel, twórca danego kierunku. Reszta to zawsze będą już tylko epigoni, którzy gros swej indywidualności składają na ołtarzu doktrynerstwa literackiego, nie pozwalając osobowości twórczej wykrystalizować się od wewnątrz, lecz przywdziewają ją na siebie jak pożyczoną koszulę. Kierunek zaś literacki reprodukowany w *Aptece pod Słońcem* wręcz może doprowadzić do takiej manieri, że wszystko będzie się wydawać plagiatem.

Nie dziwię się zupełnie, że taki właśnie przykry zarzut spotkał *Ulicę Wszystkich Świętych*. Spodziewam się nawet, że Truchanowski, idąc dalej po obecnej linii, doczeka się jeszcze innego epitetu. Po prostu kiedyś ktoś mu napisze, że cała jego twórczość to masło maślane, to ciągle przeżuwanie tej samej strawy. Program bowiem buntu przeciw rzeczywistości, przeciw owemu porządkowi stworzonemu tak dalece zwięża możliwości twórcze, że trzeba chyba geniusza albo szaleńca, by stworzyć coś zupełnie odrębnego od poprzedników, a jednak ponadrealnego. W tych warunkach wszystko robi wrażenie plagiatu lub co najmniej fotomontażu, różniącego się od pierwszej odbitki tylko odmiennym układem tych samych elementów.

Mimo wszystko jednak szkoda, że tę właśnie drogę, a nie inną obrał Truchanowski. Jest on o tyle bardziej człowiekiem od Schulza, że trudno mu prorokować sukcesów w ramach przyjętych przezeń założeń. Trudno bowiem uwierzyć, że potrafi choćby tylko intelektualnie na tyle wyzwolić z arcyłudzkiego odczucia piękna przyrody w jej realnych wymiarach, na tyle się odczłowieczyć, że stworzy arcydzieło swej szkoły, po przeczytaniu którego ludzie musieliby uciekać się pod opiekę psychiatrów. (Oczywiście, tylko w obawie o swe nerwy, bo dla psyche to są rzeczy nieszkodliwe). Prędzej doczekaliby się zapewne sukcesu, pisząc rzeczy normalne. Ale cóż poradzić na to, gdy ktoś nie wierzy w swoje siły i zamiast eksploatować własne zdolności, dobija się o rozgłos przy pomocy cudzych i głęboko jego osobowości obcych dziwactw.

# Henryk Vogler

## *Dwa światy romantyczne.*

### *O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*

Bruno Schulz i Witold Gombrowicz to dwaj najwybitniejsi i najbardziej charakterystyczni młodzi prozaicy polscy. Zamykają oni w granicach swoich indywidualności te cechy, które wyodrębniają polską literaturę wśród innych literatur europejskich. Tą cechą przede wszystkim jest literaturze naszej właściwy romantyzm. Romantyzmem nazwałbym tu pewną predyspozycję duchową, a w konsekwencji także artystyczną, do ujmowania dziejących się zjawisk w jak najbardziej generalizujące kształty, do rzutowania zagadnień społecznych czy intelektualnych na płaszczyznę uczuciową, do pewnego rodzaju mitologizowania świata, czyli niejako zdawania go przez wykrywanie ponad (lub popod) warstwą realistycznie biegnących spraw warstwy drugiej, metaforycznej, wizyjnej.

Romantyzm ten znamieny jest dla całej literatury polskiej. Jest to romantyzm zarówno trzech wieszczów, jak Wyspiańskiego i Żeromskiego, jak dzisiaj Kadena-Bandrowskiego czy Szelburg-Zarembiny. Ale najpiękniej i najkrańcowiej wyraził się on u Schulza i Gombrowicza. Jak Proust, a potem Joyce doprowadzili do ostatecznych możliwości psychologię w powieści, tak Schulz i Gombrowicz uczynili to samo w powieści z romantycznym podejściem do świata. Dalej już iść nie można, jeżeli się nie chce utracić nawet tej cienkiej nici, która wiąże świat realistyczny ze światem wizji, prawdę z fikcją, rzeczywistość z marzeniem.

Aby uniknąć nieporozumień, trzeba zaznaczyć z góry, że Schulz i Gombrowicz to indywidualności z gruntu różne, o odmiennej technice pisarskiej, odmiennej strukturze duchowej i odmiennym widzeniu świata. Jest tylko jeden moment, który ich łączy: to, że obaj podchodzą do życia nie przez szeroko otwartą bramę naturalistycznej epickiej obserwacji, ale przez tylną furtkę liryzmu, przez boczne wejście ukryte głęboko przed oczami trzeźwych, normalnych obserwatorów w gąszczu zaczarowanego kwiecia. Tędy właśnie przemycą się bagaż romantycznej tęsknoty, z którą wyszło się na poszukiwanie świata. Ale natychmiast po przestąpieniu tego tajemniczego przejścia drogi Schulza i Gombrowicza się rozcho-

dzą. Świat, który obaj – znalazłszy się poza ową wspólną furtą wejściową – oglądają teraz, innym okazuje się jednemu, a innym drugiemu. Warto wejrzeć w mechanikę twórczości obu tych niezwykle oryginalnych pisarzy, aby poprzez formy ich sztuki dotrzeć do światów, które reprezentują, a zarazem do odwiecznej dualistycznej antynomii, w której ramach rozpięte są dzieje myśli ludzkiej i ludzkiego ducha.

## II

Oto zasadnicza dystynkcja: Schulz jest sensualistą, Gombrowicz – intelektualistą. Świat Schulza wypełniony jest po brzegi morzem dźwięków, a zwłaszcza barw, nieodgrywających jedynie dekoratywno-marginesowej roli, lecz będących podstawową dominantą, na której oparty jest cały utwór. Charakterystyczna np. nowela *Mój ojciec zostaje strażakiem w Sanatorium pod Klepsydrą* zbudowana jest cała ze lśnień i migotów, jakimi na błyszczących kaskach i pancerzach strażaków załamuje się światło dnia i wieczoru. Schulz trwa ustawicznie w wytężonym poszukiwaniu odgłosów i odbić świata, w zasłuchaniu i zapatrzeniu łowi zewnątrz, zmysłową stronę rzeczywistości, z tej rzeczywistości istnieje dlań jedynie orgiastyczny taniec kolorów, światła, dźwięków. Dopełniające tomu *Sanatorium pod Klepsydrą* rysunki Schulza są świadectwem pogoni autora za najdoskonalszym optycznym, zmysłowym utrwaleniem świata. Słowo – aczkolwiek będące w rękach Schulza posłusznym, giętkim narzędziem, ostrym lancetem godzącym celnie w sam nerw, w rozgałęzione włókna zagadnień – przecież nie wystarcza mu w zupełności. Tęsknota za skończeniem plastyczną wizją domaga się ostatecznego zamknięcia. I jak średniowieczny alchemik magiczną różdżką wykreśla naokoło siebie zaczarowany krąg, aby w jego wnętrzu wyodrębnić świat, ujarzmić go i oddzielić od huczącego na zewnątrz chaosu – tak Schulz wyrysowuje enigmatyczne, wielkogłowe figurki o zamkniętych oczach, jako nieodzowne uzupełnienie swych dziwacznych zaklęć, wywołujących z głębi ciemnych prądów ducha cielesny, zmysłowy świat.

Zauważmy, jak wiele uwagi poświęca Schulz ciału. W zbiorze *Sanatorium pod Klepsydrą* Dodo ma olbrzymią głowę, Edzio bezwładne nogi, starcze ciało Emeryta kurczy się z wolna do dziecięcych rozmiarów, aż zostaje porwane przez wiatr. Świat Schulza ulepiony jest z najbardziej konkretnej gliny, i wszystko, co istotne i ważne, dokonywa się na owej cielesnej platformie. Objawem zdobywczej żywotności, swoistym rozpętanem żywiołów, jest nagła bujność męskich zarostów powstała za sprawą mitycznej Anny Csilag w małym węgierskim miasteczku. Ta erupcja cielesności, bezsensowne i dziwaczne na pozór wyładowanie się biologicznego elementu, to niemal symbol owego świata Schulzowego, który cały wzbiera huczącą falą zmysłowości, ocieka życiodajnymi sokami.

Stąd krok do zrozumienia wielkiej roli, jaką w tym obrazie świata odgrywa płeć i jej sprawy. I rzeczywiście, wystarczy baczniej wpatrzeć się i wsłuchać w ten

świat, aby dojrzeć tam i dosłuchać się tajnego rytmu krwi, z jakim wszechpotężny *sexus* odzywa się z głębin. Na pozór jest inaczej. Żaden motyw *t r e ś c i o w y* nie wskazuje na jakiegokolwiek zainteresowanie się autora tymi sprawami. Ale gdzieś głęboko na spodzie, w gąszczu gałęzi drzewnych, których śliskie odnogi płaczą się i obejmują jak nagie ramiona, gdzieś wpośród wiosennego rozkwitania czy dojrzalości letniego „martwego sezonu” – pulsuje z siłą gorącego źródła płodna moc żywotna, ze wszystkich stron zdaje się dochodzić głuche wołanie namiętności.

Schulz jest piewą tego sensualizmu, jest genialnym opisywaczem zewnętrznej strony świata, poetą ciała i jego spraw. Dlatego Schulz jest najtęższym – właściwie może jedynym – przedstawicielem *k o b i e c o ś c i* w naszej literaturze, reprezentantem żeńskiego sposobu ujmowania świata. Bo tak obfita u nas ilościowo literatura kobiet nie jest w rzeczywistości literaturą kobiecą. Nałkowska, Boguszewska, Krzywicka czy Dąbrowska, jeżeli nawet zajmują się w swych utworach problemami kobiet, ujmują je po męsku, świat jest u nich zawsze światem ducha, nie materii, która – jak u mężczyzny – nie wysuwa się na pierwszy plan, nie jest sama w sobie biologicznie pierwszorzędną, jedynie istotną wartością, ale jest – jak u mężczyzny – poddana sprawom intelektu, kryteriom stworzonym przez spekulujący męski mózg. Natomiast świat Schulza jest na wskroś kobiecy, kołyszący się do zdumiewającej muzyki słów w zmysłowych tanecznych przebiegach. I to byłoby może także wytłumaczenie stosunku, jaki łączy Schulza z ojcem, zajmującym tak ważne, heliocentryczne stanowisko w tym kosmicznym układzie. Gdy u męskich twórców – naszej i obcej literatury – tak często daje się zauważyć motyw miłości do matki (matki ziemi, matki natury, matki ojczyzny czy matki w normalnym, fizycznym tego słowa sensie) – dla Schulza matka niemal nie istnieje. Ważny jest jedynie ojciec ze swą męską zaczepną aktywnością, ze swą romantyczną umiejętnością zaprawiania jasnokolorowego świata zmysłów fermentem ciemnych, zagadkowych spraw ducha.

### III

W przeciwieństwie do Schulza – Gombrowicz jest intelektualistą. Słowo jego nie jest ciepłe, drgające wewnętrznym życiem, jak u Schulza, ale ma raczej cechy matematycznej cyfry czy naukowego terminu. Całe sytuacje streszczone są w tym jednym lapidarnym słowie, niemającym już wtedy swojego pierwszego zmysłowego znaczenia, lecz będącym logiczną konkluzją wielu sylogizmów, których pośrednie ogniwa nowoczesny mózg Gombrowicza niecierpliwie przeskoczył. Słynna już „pupa” z *Ferdydurke* to jakiś syntetyczny skrót, w który – jak pod matematyczny wspólny mianownik – ściągnięte zostały wszystkie wspólne cechy pewnej formy życiowej, życiowej postawy i stosunku do świata. W ten sposób tworzy Gombrowicz swój własny język, gdzie wszystkie terminy mają swe abstrakcyjne nadrzędne znaczenie, a zdanie jest niemal równaniem rachunkowym, z którego trzeba dopiero umiejętnie wyłuskać niewiadomą treść.

Wzrok jako samoistny organ artystycznej percepcji nie istnieje u Gombrowicza. Utwory jego pozbawione są też całkowicie pierwiastka malarskiego, plastycznego, elementów barwy i dźwięku, pełne są natomiast nieoczekiwanych skojarzeń myślowych, igraszek intelektualnych i dowcipu – nie humoru, tylko dowcipu. I tutaj także, na tym terenie, operuje Gombrowicz słowem nie jako nominalnym odbiciem czegoś istniejącego, żywego, widzialnego – ale jako samo przez się istniejącą abstrakcyjną wartością, która żyje swoim własnym oderwanym życiem. Jedną z nowel w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* zbudowana jest na tej intelektualnej igrasce werbalnej na temat wyrazu i pojęcia „kalafior”, gdzie w końcowej ironicznej poincie Kalafior-człowiek zostaje zjedzony zamiast kalafiora-rośliny.

U Gombrowicza, na pozór, wiele mówi się o ciele. W *Ferdydurke* zasadniczą rolę odgrywają poszczególne części ciała, nieraz można się spotkać ze sceną o treści nader swobodnej (w sypialni Młodziakówny). A jednak mimo wszystko trudno o drugiego pisarza, u którego – w przeciwieństwie do Schulza – pierwiastek seksualizmu i czystej biologii odgrywałby mniejszą rolę. Bo wszystkie te sceny to tylko mózgowy konstrukcje, żelazne ocembrowanie studni, która rozwiera się w głąb kryjącą w sobie zagadkowe sprawy ducha. Słowa, zdania, obrazy u Gombrowicza to mistyczne hieroglify, święte znaki kapłańskich zaklęć, symbole wyższego rzędu, wyznaczniki duchowych, nie cielesnych potęg. Dzieło Gombrowicza jest niestrudzoną zmaganiem się z formą, a więc z duchem, który panuje nad ciałem, czyli nad treścią, który ją ujarzmił, czyli nadaje jej wyraz. Gdy u Schulza materia działa w swojej swobodnej, anarchicznej, żywiołowej potędze, u Gombrowicza boryka się ona w naczyniu dyscypliny mózgowej, w konieczności znalezienia swej formy, rozkłada się, fermentuje, „robi gęby”. Przez artystyczny instrument Schulza przepływa świat bezwiednie i bezmyślnie, jak wiosenny obłok na różanym niebie wschodu, natomiast u Gombrowicza walczą ciągle ze sobą myślne cząstki tego świata, toczy się zacięty spór Filidora z Anty-Filidorem. Utwór Schulza zakwita jak kwiat, utwór Gombrowicza wznosi się jak budowla. Świat Schulza jest organiczny, świat Gombrowicza – architektoniczny.

#### IV

Jak wynika z powyższych fragmentarycznych zestawień, „romantyzm” obu omawianych twórców jest krańcowo odrębnego gatunku. Mamy do czynienia z dwoma biegunowymi typami duchowymi (używając terminologii Spenglera): apollińskim, roztopionym w zewnętrzności, w widzialności, i faustowskim, szarpanym wiecznym metafizycznym niepokojem. Tego rodzaju dwie odmienne struktury psychiczne muszą także odmiennie kształtować swój świat artystyczny (dotąd mówiliśmy o ich świecie duchowym) i inaczej też – w tym załamaniu artystycznym – musi się u każdego z nich przedstawiać rzeczywistość społeczna. Bo nie należy zapominać, że stanowisko artystyczne i organizacja duchowa są

zawsze – choćby nawet nieświadomie – wyrazem pewnego ustosunkowania się twórcy do konkretnych zagadnień społecznych i teoriopoznawczych. Stąd też i Schulz, i Gombrowicz, choć na pozór zupełnie oddaleni od problemów współczesności i pogrążeni w egocentrycznym świecie swoich fantastycznych wizyj – mimo wszystko są, chcąc nie chcąc, wyrazicielami pewnych ideologicznych tendencji. Spróbujmy je scharakteryzować na podstawie tego, co było wyżej powiedziane.

Wizja Schulza ukazuje świat jako jedność organiczną, scentralizowaną i zhierarchizowaną. Schulz zanadto głęboko tkwi w samym jądrze rzeczywistości, aby mógł jej nie doceniać. Świat jego w swych punktach wyjściowych jest konkretny, realia są plastyczne i dosadnie uwypuklone. Sklep ojcowski, place i uliczki małego miasteczka, drobne szczegóły życia codziennego są uziemione i prawdziwe. Dopiero scalenie tych szczegółów przenosi nas w inną, surrealistyczną sferę, tworząc nadrzędną – stylizowaną – rzeczywistość. Jak różnobarwne promienie tęczy, puszczone w zawrotny kołowrotek, tworzą wyższą jednolitość, zsyntetyzowaną biel światła – tak poszczególne elementy tej kolorowej rzeczywistości dają w sumie nową, na pozór odmienną, w rzeczywistości złożoną z tamtych skromnie poddanych elementów. Wszystkie anomalie i dziwności tych kompozycji: przemiana ojca w owada, życie ojca w sanatorium, w którym zatrzymano czas, życie woskowych figur i ich wymarsz z gabinetu w świat – mają swój sens artystyczny, są wysnute z tęsknoty za innym, dalekim, piękniejszym światem i wszystkie one harmonizują się w końcowym, ostatecznym wyniku: w nadrzędnej, całkującej wizji. Schulz osiąga syntezę, osiąga najwyższy olimpijski spokój dokonania, apollińską pędność. Wydostał się z szarych, ziemnych regionów w wyższy ideowo, nowy świat.

U Gombrowicza jest przeciwnie. Przyjmując rzeczywistość za punkt wyjścia, widzi ją skonwencjonalizowaną, strywalizowaną wskutek narzucenia jej abstrakcyjnej formy syntezy. Aby zrozumieć i uporządkować świat, nadał mu człowiek pewną formę, ale ta forma musi być z konieczności schematyzowaniem, skoro przecież w żadnym skończonym kształcie nie można zamknąć wielorakiego, zmiennego świata. Stąd każda synteza jest uproszczeniem, subtelnym kłamstwem, odgrywającym swoją pomocniczą rolę w walce o byt. I Gombrowicz usiłuje zrzucić jarzmo tej syntezy, rozczłonkować ją, rozbić, dotrzeć do jej najdrobniejszych składników, atomów czy elektronów, w nadziei, że może w końcu odkryją mu one prawdę o świecie. Dla Gombrowicza nie istnieje ciało jako nadrzędna całość poddająca poszczególne części wyższym organizacyjnym celom. Istnieją wyłącznie części tego ciała: pupa, łydka, gęba. Ciało jako jedność jest mitem, jak mitem jest świat jako jedność. A Gombrowicz jest burzycielem mitów, jak Schulz jest ich twórcą. Gombrowicz trwa w rozpaczliwym faustowskim poszukiwaniu części jako jedynej realnej podstawy do zdobycia wiedzy o świecie, bo tylko część istnieje naprawdę, wszystko, co ponad nią, jest jej kłamliwą artystyczną, towarzyską, społeczną czy jakąkolwiek inną – formą.

I gdy Schulz widzi świat w całości, nasycony pełnią światła i barwy, Gombrowiczowi ukazuje się on rozbity i rozcząstkowany. Gdy przeto Schulz może spokojnie odejść, odfrunąć na poszukiwanie nowego, nieznanego – Gombrowicz musi pozostać na ziemi, trwając ze swą ślepą latarką filozoficzną w poszukiwaniu rozniesionych na cztery strony świata okruszków rzeczywistości. Fantastyka i niesamowitość Schulza polega na tym, że dzieją się rzeczy absolutnie niemożliwe w naszych wymiarach i w naszym świecie (choć możliwe w wyższym świecie irracjonalizmu, ku któremu szybuje emeryt porwany przez wiatr), fantastyka i niesamowitość Gombrowicza – na tym, że zdarzenia i sytuacje – same w sobie zupełnie możliwe i prawdopodobne – są tylko nieprawdopodobnie i niemożliwie wmontowane w całość wszechrzeczy. Ostatecznie możliwa jest sytuacja, że żebrak chwyci w usta zieloną gałązkę i będzie z nią stał nieruchomo przez cały dzień lub dłużej. Ale wystarczy to powiązać z sypialnią Młodziakówny i ze sceną, która się tam rozgrywa, aby te dwie niewspółrzędne, innowymiarowe sytuacje złączone ze sobą dały natychmiast niesamowite wrażenie, jakie daje normalna twarz lub postać ujrzana w krzywym zwierciadle, w ogniu wklęsłych i wypukłych soczewek. Tak jakby Gombrowicz chciał powiedzieć: patrzcie, jakie złudne, jakie niesprawiedliwe jest wasze pojęcie rzeczywistości; wystarczy tylko przestawić części (żebrak, gałązka, sypialnia), wystarczy tylko umieścić je nie na tym miejscu, na którym spodziewa się je zastać wasz leniwy mózg, a już otrzymujecie inny obraz świata. I w rzeczywistości nie zawsze, ba, prawie nigdy części owe nie znajdują się tam, gdzie ich oczekujemy. Wręcz przeciwnie, układają się one dowolnie i fantastycznie jak garść pyłu, gdy dmuchnie weń rozkapryszony wiatr. Świat jest teatrem przypadkowości, komedią dell'arte, zaimprovizowaną z odłamków rzeczywistości. Ten właśnie sens zdaje się posiadać *Filibert dzieckiem podszyty*, opowiadanie zamieszczone w *Ferdydurke*. Zdarzenia dziejące się w tej nowelce nie są powiązane ze sobą normalnym schematem przyczyny i skutku, są niespodziewane, bezprzyczynowe, przypadkowe, ot, takie, jakie są naprawdę wszystkie zdarzenia w życiu. Bo zdarzeniom i faktom życiowym, w gruncie rzeczy oderwanym i przypadkowym, dopiero my ludzie nadajemy sens; aby się zorientować w otaczającym nas chaosie, wydzielamy zeń pewne dowolne fragmenty i łączymy w dowolne abstrakcyjne układy: teorie, poglądy, ideały. Gombrowicz kpi sobie z tej odświętnej, uświęconej dążności do celowości, z tego nabożnie logicznego szeregowania faktów, jakie wymagane jest przez „kulturalne ciotki” w życiu i sztuce. W *Filibercie* panowie ni stąd, ni zowąd skaczą na karki nieznanym paniom; zamiast organicznej, zwartej budowy, godnej „normalnego” dzieła sztuki, *Ferdydurke* jest rozbity na części przez niemające nic wspólnego z samą treścią książki nowele, przez dygresje filozoficzne lub rabelaisowskie igraszki słowne. A na końcu – zamiast godnego zaokrąglenia całości i przykładowego rozwiązania wszystkich problemów – tylko ten dwuwiersz: „Koniec i bomba – A kto czytał ten trąba”.



I tak otrzymujemy dwa światy romantyczne: świat Schulza, który ma – nieświadomie – swoją wewnętrzną logikę, i świat Gombrowicza, który – świadomie – jej nie ma, świat żywołowej, entuzjastycznej syntezy i świat głębokiej sceptycznej analizy. Po raz pierwszy od długiego czasu pojawiły się w literaturze polskiej dwa talenty, które w sposób tak pełny, skończony, artystycznie bez najmniejszej skazy, dały wyraz dwom krańcowym tęsknotom i ideologicznym tendencjom.

„Skamander” 1938, z. 99/101 (październik–grudzień), s. 246–252.

## *Lista odznaczonych Złotym Wawrzynem Akademickim (fragment)*

Warszawa, 9.11 (PAT). Na zasadzie art. 6 rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 29 września 1933 r. o Polskiej Akademii Literatury oraz na podstawie zarządzenia ministra WRiOP z dnia 21 lutego 1931 r. o odznaczeniu „Wawrzyn Akademicki” p. minister WRiOP na wniosek Polskiej Akademii Literatury nadał Złoty Wawrzyn Akademicki następującym osobom:

1. Za wybitną twórczość literacką:
  1. Waław Gąsiorowski
  2. Stefan Kiedrzyński
  3. Zygmunt Kisielewski
  4. Maria Kuncewiczowa
  5. Władysław Sebyła
  6. Bruno Schulz
  7. Zygmunt Zaleski
  8. Karol Wiktor Zawodziński
  9. Henryk Zbierzchowski
- [...]

pozycja 186.

## *Odznaczenia Wawrzynem Akademickim (fragment)*

Warszawa, 9.11 (PAT). Minister WRiOP na wniosek Polskiej Akademii Literatury nadał Złoty Wawrzyn Akademicki następującym osobom:

1. Za wybitną twórczość literacką:

Wacław Gąsiorowski, Stefan Kiedrzyński, Zygmunt Kisielewski, Maria Kuncewiczowa, Władysław Sebyła, Bruno Schulz, Zygmunt Zaleski, Karol Wiktor Zawodziński, Henryk Zbierzchowski.

[...]

„Gazeta Lwowska” 1938, nr 256 (10 listopada), s. 2.

pozycja 187.

## *Zaszczytne wyróżnienie drohobyczanina*

Drohobyczanin Bruno Schulz, profesor rysunków w gimnazjum państwowym męskim w Drohobyczu, znany poprzednio zaszczytnie ze swych oryginalnych prac malarskich, który w ostatnich latach zyskał olbrzymi rozgłos dzięki swej pracy literackiej, odznaczony został przez Ministra WRiOP na wniosek Polskiej Akademii Literatury Złotym Wawrzynem Akademickim za wybitną twórczość literacką.

„Chwila” (wydanie wieczorne) 1938, nr 1297 (12 listopada), s. 6.

# Ludwik Fryde

## *Trzy pokolenia literackie*

### I

Zjawiska literackie mogą być ujmowane z wielu punktów widzenia. Stanowią one dla nauki płynny materiał, tworzywo wielu konstrukcji poznawczych. Historyk literatury bada fakty historyczne, psycholog – psychologiczne, socjolog – socjologiczne. Wiedza o literaturze składa się z szeregu dyscyplin, każda zaś dyscyplina na pewnym stopniu dojrzałości charakteryzuje się wypracowaną postawą metodyczną i swoistą terminologią. Historia, psychologia czy socjologia literatury są to autonomiczne systemy kulturalne, mające pewien walor idealny. Jako takie mają zagwarantowane równouprawnienie, a co najmniej – uprawnienie do egzystencji. Inaczej wygląda ta sprawa od strony potrzeb intuicji praktycznej. Intuicja praktyczna w zasadzie jest niezależna od systemów naukowych; ażeby jednak trafnie orientować się w rzeczywistości, korzystamy z wyników jakiejś wiedzy teoretycznej. I oczywiście, zależnie od potrzeb aktualnych różne dziedziny wiedzy są nam w większym stopniu przydatne. Tak na przykład w życiu literackim szczególnie dobry kurs mają i duży wpływ wywierają na tworzenie się haseł: psychologia (w pewnych odmianach) i poetyka opisowa. Kto wie jednak, czy w bliskim już czasie obok, a częściowo zamiast tych dyscyplin nie wysuną się jako nauki pomocnicze dla krytyki literackiej socjologia i historia kultury.

Pojęcie „pokolenia”, które coraz bardziej wchodzi w użycie w naszej krytyce, pochodzi właśnie z pogranicza tych dziedzin. Oczywiście, w publicystyce literackiej jest ono używane dość swobodnie, bez troski o ścisłą definicję. Nie ma też po co się o nią trudzić: dla potrzeb praktycznych wystarczy prowizoryczne określenie, które pozwoli wykorzystać ten termin i wykluczy możliwość drastycznych nieporozumień. Pokolenie jest to, mówiąc najprościej, g r u p a r ó - w i e ś n i k ó w. Ludzie urodzeni w jednym czasie, wzrosli w tym samym kręgu społeczno-kulturalnym, wychowani na podobnych wzorach i książkach, muszą wykazywać liczne cechy wspólne, i ta wspólność może być cennym wskaźnikiem dla orientacji w życiu literackim. Wiele takich faktów, jak tworzenie się grup artystycznych, krzyżowanie wrogich ideałów, mechanika prądów duchowych,

przedstawi się nam w zupełnie innym świetle, gdy uwzględnimy pojęcie wspólnoty generacyjnej.

We współczesnej humanistyce, zwłaszcza niemieckiej, problem pokolenia rozpatrywany jest w skali bardzo szerokiej i roztrząsania nad nim prowadzą badacze bardzo daleko, w dziedzinę historiozofii i metafizyki. Nie będziemy ich naśladować, stawiając sobie głównie cel opisowy, prawie (choć niezupełnie!) nie wykraczając poza krąg danych empirycznych. Trzeba tylko z góry, obok „grupy rówieśników”, wyróżnić drugie jeszcze pojęcie, ważne przy rozwijaniu naszego problemu: p r z e ż y c i e g e n e r a c y j n e. Idzie o to, że rówieśnicy, wzrosli w podobnych warunkach społecznych i kulturalnych, często kształtują się psychicznie pod wpływem jakiegoś faktu o dużym znaczeniu historycznym. Ten sam fakt zupełnie inaczej odczuwają poprzednicy, już ukształtowani i dojrzały duchowo, i znowu inaczej następcy, do których dochodzi tylko blade echo wielkiego wstrząsu. Zdarzenie takie, o ile rzeczywiście się dzieje, ma naturalnie wielki wpływ na wytworzenie się ścisłej wspólnoty pokoleniowej.

Wielką, nieproporcjonalną do swej ważności rolę odgrywa w naszej krytyce spór o prymat w antynomii: pisarz czy dzieło. Walka ideowa, toczona z dużą zawziętością przez „personalistów” i „formalistów”, odbywa się najczęściej w próżni, jest walką z widmami. Należy rozszerzyć horyzonty i odświeżyć problematykę krytyczną. Obok stosowanej psychologii strukturalnej i poetyki opisowej jest miejsce w krytyce na problemy wynikające z zastosowania pojęć zaczerpniętych z socjologii i historii kultury. Obraz rzeczywistości, który otrzymamy tą drogą, będzie oczywiście schematyczny i jednostronny. Nie ujawnią się w nim z dostateczną wyrazistością indywidualności duchowe artystów ani obiektywne struktury artystyczne. Odsłonią się za to inne, nie mniej ważne rysy, które dotychczas pozostawały w cieniu albo były wypaczone przez ciasne doktrynerskie ujęcia. Otworzy się nowy widok na życie literackie, o doniosłym znaczeniu praktycznym.

## II

Jedną ze spornych kwestii, wiążących się z naszym problemem, jest sprawa reprezentatywności społecznej pokolenia literackiego. Czy następujące po sobie grupy pisarzy rówieśników obrazują ewolucję generacyjną w szerszych grupach społecznych, w narodach, rasach, państwach? Czy też rozwój pokoleniowy literatury należy rozpatrywać autonomicznie, w oderwaniu od rozwoju innych dziedzin kultury, polityki, gospodarki? Nie miejsce tu, by rozstrzygać zasadniczo dylemat zawarty w powyższych pytaniach. Możemy go wyminąć; w konkretnym wypadku, który nas zajmuje, odpowiedź nasuwa się sama niedwuznacznie.

W obecnej chwili w życiu literackim Polski biorą udział trzy pokolenia pisarzy: stare, średnie i młode. Wszystkie reprezentują cechy psychiczne i umysłowe znamionujące i n t e l i g e n c j ę. Ta swoista formacja społeczna, pełniąca od stu

lat po dzień dzisiejszy rolę warstwy kierowniczej i historycznej (w znaczeniu reprezentowania świadomości dziejowej), umiała wchłaniać w siebie i przetwarzać psychicznie przybyszów z różnych warstw i środowisk. Dopiero w dzisiejszym młodym pokoleniu ta siła asymilacyjna niknie. Przyczyniły się do tego straty wojenne i powojenny, gwałtowny proces demokratyzacji. Płynność hierarchii w dzisiejszym życiu literackim, a zwłaszcza wielki chaos pojęć w młodym pokoleniu pisarzy, w dużej mierze tłumaczy się wspomnianym kryzysem społecznym.

Warto zaznaczyć, że problem wspólnoty generacyjnej zdaje się być szczególnie ważki dla warstwy zwanej inteligencją. Klasyczny jej przedstawiciel i bardzo przenikliwy analityk, Stanisław Brzozowski, podkreślał nieraz paradoksalność tej grupy społecznej, o bardzo określonym charakterze kulturalnym przy braku równie określonej struktury obyczajowo-ekonomicznej (jaka cechuje np. mieszczaństwo, lud wiejski czy proletariats fabryczny). Ten właśnie brak dziedzicznej, trwałej „formy”, w którą by organicznie wrosła pokolenie za pokoleniem, sprawia, że problem wychowania młodzieży, następstwa generacji, urasta do miary zagadnienia podstawowego. Każda generacja, wychowana na przekazanych tradycją dobrach duchowych, musi w pewnym momencie oderwać się od tradycji, z wybranych z niej elementów zbudować własną i d e o l o g i ę k u l t u r a l n ą i z tym ładunkiem wyruszyć na podbój rzeczywistości. Można więc sądzić, że w przyszłości – o ile inteligencja przestanie odgrywać rolę kierowniczą – problem następstwa pokoleń, walki młodych ze starymi, straci dużo na znaczeniu. W obecnej chwili jednak należy mówić raczej o jego skrajnym nasileniu. Przeżywamy dzisiaj w ostrej formie kryzys generacyjny, powikłany przez równoczesny z nim kryzys społeczny. Odbija się to silnie w życiu literackim.

Przedstawiciele starego pokolenia w literaturze współczesnej reprezentują ducha Młodej Polski. Z niedawno zmarłych: Zdziechowski, Rostworowski, Leśmian; z żyjących: Tetmajer, Miriam, Artur Górski, Berent, Irzykowski, Ostap Ortwin, Staff i inni. O jakim przeżyciu generacyjnym można by mówić w odniesieniu do tych pisarzy? Będzie na pewno ryzykowne tak twierdzić, a jednak narzuca się samo, że faktem o znaczeniu wielkiego przeżycia był dla nich rok 1905 – nie same wypadki rewolucyjne, ale dookolne wrzenie, wir umysłowy i psychiczny, który zmienił atmosferę kulturalną polskiego życia. Dużo racji, zdaje się, ma Ignacy Fik, twierdząc, że rok 1905, a nie 1918, winien być uważany za początek współczesnego okresu kulturalnego. W oparciu o pisma Brzozowskiego łatwo uprzytomnić sobie, na czym polegał wstrząs wywołany tym rokiem. W obliczu rewolucji przed całą generacją wysunęło się zadanie przewyciężenia subiektywizmu i porozumienia z rzeczywistością społeczną. To zadanie udało się rozwiązać szczęśliwie dopiero następnemu pokoleniu. Prekursorami nowej grupy rówieśników są Boy-Żeleński i Nowaczyński. Typowymi przedstawicielami: Lechoń, Tuwim, Wierzyński, Słonimski, Jasnorzewska, Kaden, Goetel, Nałkowska, Dąbrowska, Iwaszkiewicz, Kuncewiczowa i inni pisarze. Przełom wojenny, od-

rodzenie państwa polskiego, stanowi fakt o znaczeniu rozstrzygającym dla zrozumienia typu społeczno-kulturalnego, jaki reprezentuje to pokolenie.

Pokolenie najmłodsze wkracza na widownię życia literackiego w przybliżeniu około r. 1932. Jego przeżyciem generacyjnym jest wielki kryzys europejski. Z niego wypłynęło nurtujące młodych pisarzy poczucie klęski, pesymizm, bunt przeciwko współczesności i próba nowej postawy, przystosowanej do nowych faktów. Pewne zjawiska wskazywałyby na regresję do pokolenia starego, na „powrót na zaniedbane stanowiska”, ale tylko powierzchownie sądząc, można wnioskować o regresji. Młoda grupa rówieśników (wahająca się dzisiaj w granicach 25–35 lat) znajduje się w położeniu zupełnie odmiennym od sytuacji swych dziadków, i o jakimś nawrocie na większą skalę i w głębszym sensie nie może być mowy.

### III

Pierwsze, co uderza w przedstawicielach starego pokolenia literackiego – to są indywidualności! Rostworowski, Berent lub Irzykowski – każdy z nich reprezentuje pewien świat duchowy. Są oni jak gdyby **w i ę k s i o d s w o i c h d z i e ł**. Zamknięci w sobie, żyją przeważnie życiem wewnętrznym. Są – nie z usposobienia, ale z postawy kulturalnej – samotnikami. Widać to w ich twórczości. Poezja, którą uprawiają, nosi na sobie często znamię hermetyzmu. Tak samo – proza. Nawet publicystyka przybiera tu formy podniosłego kaznodziejstwa (Górski, Zdziechowski). Młodszym i najmłodszym literatom imponują ci pisarze swą wiedzą. Mają oni bowiem prawdziwe, głębokie wykształcenie, takie, które obowiązywało w czasach przedwojennych, a o jakim dzisiaj nie mamy pojęcia. Znają dobrze po kilka języków, obcowali przez lata z klasykami literatur europejskich, czytali i przeżyli po swojemu dzieła klasyków myśli. Pisarze ci dojrzewali w czasach spokojniejszych, powolniejszych, nie tak nerwowych jak ostatnie ćwierćwiecze. Odbiło się to na ich książkach. Są one solidne, długo i porządnie opracowywane, noszą na sobie ślady głębokiego zrośnięcia z polską i zachodnioeuropejską tradycją kulturalną. Co więcej – pisarzy tych wyróżnia w dzisiejszym życiu literackim **c h a r a k t e r**. Nie mają oni zwyczaju zabiegać o względy publiczności, przystosowywać się do wymagań rzeszy czytelniczej. Nie przywykli organizować sobie klaki, reklamy. Twórczość estetyczna zachowała w ich poczuciu coś z posłannictwa. Nie starają się robić na swych dziełach kariery ani majątku. Idealizm filozoficzny, który prawie u każdego z nich stanowi podstawę poglądu na świat, wyraził się zarówno w wycofaniu z bezpośredniej aktywności społecznej, jak i w pewnej pogardzie dla sukcesów materialnych. To są pisarze, którzy tworzą przeważnie „nie na dzień jeden”, i nawet nie na jedną epokę, ale na – wieczność.

Dzieła, które wydała ta generacja, są zarazem niepospolite i – problematyczne. Uwidocznia się w nich wszystko, co znamionuje typ duchowy autorów. Głębsze przemyślenie stosunku do świata i sztuki; rozległość horyzontów umysłowych i smaku estetycznego; wielka solidność opracowania – oto, co najpierw uderza



czytelnika. Ale wrażenie, jakie się odnosi z lektury, jest niejednolite. Książki pisane przez przedstawicieli starej generacji są często jak gdyby martwo zrodzone. Więcej w nich nieraz szczątków skostniałej tradycji, w której jednostka oderwana od społecznej rzeczywistości szuka dla siebie pseudonimów – niż świeżego powiewu życia. Brak im często powietrza – atmosfery tych walk ideowych, które targały Europą w ciągu ostatnich dziesięcioleci. I wiele z tych książek już dzisiaj wydaje się zabytkiem historycznym.

„Przeżycie generacyjne” odbiło się znamienne na pisarzach starego pokolenia. Wstrząs społeczny i kulturalny zaniepokoił ich i przeraził. Trzeba jednak głęboko patrzeć, aby wysledzić zakonspirowane zmiany i przekształcenia spowodowane przez rok 1905. Hasło „duży” zostało wyparte przez hasło „życia”; trzeba było jakoś przezwyciężyć postawę idealistyczną i zbliżyć się do rzeczywistości. Te próby przezwyciężenia widać w dziełach secesyjnie porysowanych i skrzywionych; widać w działalności praktycznej niektórych pisarzy, którzy usiłowali porozumieć się z następcami, polemizując, tłumacząc, apostołując, błogosławiąc. Ale istnieje jakaś przegroda, jakaś ściana, która to porozumienie utrudnia. Pokolenie przedwojenne mówi innym językiem, co innego określa tą samą nazwą, i stąd prawdziwe przymierze pokoleń było i jest niemożliwe. W dzisiejszym życiu literackim pisarze starej generacji odgrywają na ogół niewielką rolę. Odzywają się rzadko, nie zabierają zazwyczaj głosu w sprawach bieżących, jak gdyby czując wewnętrzne niezharmonizowanie i niewspółmierność z nowoczesnością. Dla młodszych literatów są to żywe pomniki świetnej przeszłości. Młodzi czują instynktowny szacunek dla tych epigonów idealizmu romantycznego, choć burzą się przeciw ich wyniosłej pozie, która w pewnych wypadkach wydaje się pustym gestem, kabotynizmem. W takich jednak postaciach jak Zdziechowski lub Leśmian – postaciach wielkich i tragicznych – jest jakieś piękno etyczne, które zniewala i nakazuje szacunek i cześć bez zastrzeżeń.

#### IV

Drugie pokolenie, średnie – to, które obecnie dzierży prym w życiu literackim – zapowiedzieli dwaj pisarze już wymienieni na wstępie. Boy-Żeleński rehabilitował w *Słówkach* mieszczańską codzienność, przeciwstawiając patosowi duchowemu twórców Młodej Polski – mowę rzeczywistości. Pamflety Nowaczyńskiego uderzały w idealizm romantyczny, w zakłamanie „Nowych Aten”, wznoszących się na grząskim gruncie powszechnej nędzy i marazmu. Trzeba było przewrotu wojennego i odzyskania niepodległości, ażeby hasła tych pisarzy przyjęły się. Podjęła je nowa generacja. Jeden z prekursorów powitał ją na progu ojcowskim błogosławieństwem. Drugi po kilku latach przyłączył się do niej i odegrał jedną z ról najważniejszych.

Ta generacja jest p o k o l e n i e m z d o b y w c ó w. Wysunęli się oni na czoło nie tyle jako spadkobiercy tradycji literackiej, ile jako rewolucyoniści. Weszli

do literatury z bagażem doświadczeń życiowych oraz wielkim zapasem energii i ambicji, rzadziej – z solidnym przygotowaniem intelektualnym. Zbliżeni przez wojnę z szerszym środowiskiem społecznym, nie mieli trudności w nawiązaniu kontaktu z czytelnikiem. Mówili bezpośrednio do publiczności mieszczańskiej, żywą, sugestywną mową dnia, odwoływali się do poczucia aktualności, do spętowanej w pierwszych latach powojennych energii witalnej, wyładowującej się we wszystkich kierunkach. Są to, w doskonałym przeciwieństwie do swych poprzedników, *n a t u r a l i ś c i*, wyznawcy prawdy naturalnej, dostępnej uczuciu i zdrowemu rozsądkowi, przeciwnicy wszelkiej idealnej nadbudowy jako fałszu i obłudy. Nie tyle *t w o r z ą d z i e ła*, ile *u p r a w i a j ą d z i a ła l n o ś ć l i t e r a c k ą*; nie piszą na wieczność, ale pod naporem chwili dla owdzielenia tą chwilą; felietony, wiersze ulotne, piosenki, satyry, powieści z kluczem – te gatunki stają się uprzywilejowane.

Szczególnie ważną rolę w literaturze powojennej odgrywa skandal, prowokacja społeczna. Począwszy od *Wiosny* Tuwima, przez inne jego wiersze do *Balu w operze*, od *Łuku* Kadena przez *Czarne skrzydła* do *Mateusza Bigdy*, od felietonów obyczajowych i rewelacji mickiewiczowskich Boya do *Marysieńki* – motywem budzącym poruszenie wśród publiczności był zawsze jakiś atak, jakies uderzenie w rzecz uważaną w świadomości społecznej za cenną lub nawet świętą. Pisarze robili to świadomie, w przekonaniu, iż spełniają ożywczą rolę kulturalną. Niszczą bowiem przesady, rewidują kłamstwa obyczajowe, pomagając do pełnego wyzwolenia twórczej natury ludzkiej. Ta jednak nie tylko antyidealistyczna, ale wręcz antyhumanistyczna postawa doprowadziła w krótkim czasie do wielkiej anarchii umysłowej i moralnej. Wobec burzenia wszelkich kryteriów merytorycznych wartości musiała stać się wszelka sensacja, czy to *Wspólny pokój*, czy *Zazdrość i medycyna*, czy wreszcie – *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy*.

Przedstawiciele średniej generacji grali o wielką stawkę, rzucając się na całego w grę, w ślepej ufności w niewyczerpany zapas energii biologicznej. Ta gra musiała skończyć się przegraną. Niektórzy reprezentanci tego pokolenia przeczuwali to od dawna i starali się jakoś zabezpieczyć duchowo. Tym dążeniem tłumaczą się różne osobliwe zjawiska literatury powojennej, jak np. powszechny pęd do wspomnień z dzieciństwa w pewnym czasie, jak następnie kult Kochanowskiego i marzenie o nowym klasycyzmie – jak gdyby klasycyzm nie był naturalnym darem postawy humanistycznej i tym samym nieosiągalnym celem dla wyznawców kultu „natury”. Ostateczny cios zadał witalistycznemu naturalizmowi wielki kryzys europejski. Okazał on, że nie można ufać ślepo żywiołom, że gdy człowiek podda się im, one wystąpią przeciw człowiekowi. Nie wystarcza rozpętywać siły natury, trzeba umieć opanowywać żywioły, to znaczy – *ż y ć h u m a n i s t y c z n i e*.

Po triumfach w pierwszych piętnastu latach niepodległości generacja średnia zaczęła się kruszyć. Wprowadzony przez nią chaos umysłowy i moralny legł wielkim ciężarem na barkach młodego pokolenia inteligencji. Dziś zaznacza się

ostra reakcja przeciwko wielbionym do niedawna autorom. Pisarze w wieku lat czterdziestu–pięćdziesięciu przeżywają wielkie przesilenie swej sławy. Wychodzi na jaw, iż nadmierną, intensywną żywotność okupywali oni wieczną niedojrzałością. Nieprawdopodobny autorytet Boya, rozgłos i wpływ Tuwima – jak mało dzisiaj z tego pozostało! Tylko nieliczne jednostki uszły cało z pogromu. Czystość i prostolinijność postawy moralnej wysunęła na miejsce wybitne dwie pisarki mniej reprezentatywne dla swego pokolenia: Marię Dąbrowską i Zofię Kossak. Dojrzała świadomość artystyczna ocaliła Iwaszkiewicza i zachowa od zapomnienia szlachetną prozę Parandowskiego i Wittlina. Niewiele chyba dzieł i twórców z tej generacji przeżyje swą doraźną aktualność.

## V

W głośnym artykule *Porocznicowe rozważania*, drukowanym przed dwoma laty w „Marchońcie”, Kazimierz Wyka sformułował idee nowego okresu literackiego, który zaczyna się jego zdaniem w latach 1932–3. Jako zjawiska przełomowe wymienia krytyk liczne i bardzo różnorodne objawy: pojawienie się pierwszych tomów *Nocy i dni*, *Troskę i pieśń* Broniewskiego, powstanie „Prosto z Mostu” i w. in. Szczególną jednak uwagę poświęca trzem poetom młodego pokolenia, którzy reprezentują – jego zdaniem – nową postawę duchową. Są to Bąk, Piechal i Łobodowski. Istotnie, książki tych autorów wnoszą do literatury współczesnej nowy ton ideowy. *Brzemie niebieskie* Bąka daje mocny i sugestywny wyraz postawie idealistycznej. Poematy Piechala z *Elegii całopalnych* i *Garści popiołu* są próbą wzniesienia się z ciasnej liryki osobistej w sferę świadomości dziejowej. *Rozmowa z ojczyzną* Łobodowskiego w przejmującej i patetycznej formie ukazuje „tragiczne pokolenie” inteligencji, tęskniącej za mitem narodowym i społecznym. Jak to zwykle się dzieje, przemiana duchowa wyprzedziła przemianę artystyczną. Bąk, Piechal i Łobodowski reprezentują nowego ducha, ale nie reprezentują nowego stylu. Pierwszy pozostał epigonem Skamandra; drugi imituje Mickiewicza i Norwida, a w ostatnim tomiku – Lechonia i Iwaszkiewicza; trzeci w nastrojowym, ekspresjonistycznym „imaginizmie” wskrzesza niedobre tradycje secesji.

Nowa grupa rówieśników literackich dopiero się wytwarza. W tej chwili można jedynie nakreślić jej ogólną charakterystykę społeczną i wskazać zjawisko najbardziej charakterystyczne. Młodzi pisarze rekrutują się z różnych warstw i środowisk. W części należą do inteligencji w pierwszym pokoleniu. Nieraz nie przynoszą ze sobą żadnego zasobu wykształcenia – wchodzą do kultury z zewnątrz. Kryzys gospodarczy wytrącił im możliwość normalnej kariery i rozwoju. Nie mają szans na role zdobywców, jak ich poprzednicy, i nie mogą ślepo ufać życiu, które ich gorzko zawiodło. Nauczyli się od starszego pokolenia wierzyć w materię jako jedyną rzeczywistość, lekceważyć „fikcje” kultury intelektualnej, estetycznej i moralnej i źle wyszli na tej nauce. Werbalizm szkolny i obchodowy, jaskrawo kontrastujący z rzeczywistością, wprowadził bolesne antynomie w uczu-

cia patriotyczne; przykład bolszewizmu kłócił się nie mniej dręcząco z drogą uczuciom tej generacji ideą sprawiedliwości społecznej.

Typowym środowiskiem, które wydało również reprezentatywnych poetów nowej generacji, był Legion Młodych. Właściwie do dzisiaj zasadniczym gestem duchowym młodego pokolenia literackiego jest protest przeciwko rzeczywistości, tęsknota za mitem narodowym i społecznym, krzyk rozpaczliwego strachu jednostki, zagrożonej z wielu stron i pozbawionej gwarancji duchowych. Słabość cechuje to pokolenie, słabość i niedojrzałość kulturalna; nie z czego innego, a ze słabości wypływają jego mętne religijne tęsknoty i nieodpowiedzialne, krzykliwe wystąpienia publiczne.

Najsilniejszy wyraz poetycki dała pesymizmowi grupa wileńska z Czesławem Miłoszem na czele. *Trzy zimy* stanowią mocny artystycznie dokument przełomu uczuciowego. Realizmowi skamandrytów przeciwstawia Miłosz patetyczne wizjonerstwo. Targany przez sprzeczne namiętności, których nie zdołał opanować duchowo, potrafił nie ulec bezładowi uczuć, lecz podnieść je do formy monumentalnej. Najbliższe ideowo *Trzem zimom* są utwory Łobodowskiego. Nastrojem eschatologicznym i wizjonerstwem zbliżają się do poezji Miłosza inne utwory żagarystów, takie jak *Przyjście wroga* Zagórskiego lub *Tropiciel* Rymkiewicza.

Analogiczna przemiana dokonuje się w prozie powieściowej. Przesilenie realizmu, kryzys poczucia rzeczywistości, tendencję do kształtowania powieści jako lirycznej lub patetycznej wizji subiektywnej śledzimy w szeregu utworów takich jak *Zazdrość i medycyna* Choromańskiego, *Gromy z jasnego nieba* Straszewicza, *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza, *Niekochana* Rudnickiego, *Adam Grywałd* Brezy, *Młodość Jasia Kunefala* Piętaka. Ostatnim i – trzeba to podkreślić – najdonioślejszym przejawem przełomu w prozie narracyjnej jest głośna powieść Jerzego Andrzejewskiego *Ład serca*. Książka Andrzejewskiego stanowi charakterystyczny i silny wyraz postawy idealistycznej. Sfera ludzi, wypadków, miejscowości przedstawionych w narracji jest tu tylko pozorem, pozorem łatwym zresztą do zdemaskowania w momentach, w których ujawnia się nieporadność autora w realistycznym kreowaniu postaci i sytuacji. Pod obiektywną relacją kryje się gest duchowy pisarza i on to działa sugestywnie: strach przed rzeczywistością, straszną i nieprzejrzaną jak noc; protest moralny i – wiara.

Próby młodej generacji literackiej znalazły potwierdzenie i poparcie w pracach teoretyków i krytyków. Konstanty Troczyński sformułował w zwięzłym szkicu (przedrukowanym w zbiorze *Od formizmu do moralizmu*) znamiennej teorii sztuki, w której podkreślił decydujące znaczenie gestu moralnego w twórczości artystycznej. Zwolennik estetyki i krytyki personalistycznej Kazimierz Wyka powitał z wymownym entuzjazmem książkę Miłosza i Andrzejewskiego, widząc w nich słusznie żywą realizację swych ideałów. Gdy zaś idzie o krytykę współtwórczą, to jest taką, która równoległe do zmian w stylu literackim wytwarza nowe narzędzia w swojej dziedzinie, trzeba wymienić piękny szkic Tymona Terleckiego *Poezje Cezarego Baryki. Rzecz o Józefie Łobodowskim* (druk.

w „Tygodniku Ilustrowanym” na wiosnę 1937 r.). Jest to świetny portret literacki, kreślący w sugestywny sposób postać poety, złączoną nierozzerwalnie z dziełem pojętym jako bezpośrednia emanacja jego energii duchowej.

## VI

Idealizm młodej generacji pisarskiej reprezentuje doniosłą reakcję przeciw prądom, które panowały w pokoleniu poprzednim. Byłoby jednak błędem i złudzeniem sądzić, że przemiana ta stanowi wynik i cel. W istocie jest ona tylko etapem. Doszedł w niej do głosu instynkt samozachowawczy młodej inteligencji, zagrożonej moralnie i społecznie. Obecnie zasadniczym problemem, jaki się wysuwa, jest wyjście z zaułka subiektywizmu i przystosowanie sztuki do rzeczywiśności. Okres eschatologii minął i nie należy go sztucznie przedłużać; wchodzimy w okres odbudowy. Młoda „grupa rówieśników” musi rozproszyć majaki i widma, w których gubi siebie i swą sztukę, zacząć praktykować konsekwentny realizm kulturalny. To nowe przymierze z życiem nie może się opierać na naiwnym witalizmie, na ślepym zaufaniu w potęgę żywiołów natury; naturalizm, wszelki materializm biologiczny czy inny byłby jałową regresją. Przystosowanie do rzeczywistości wymaga przede wszystkim odnowienia humanistycznego widzenia rzeczywistości.

Istnieją w młodej literaturze polskiej objawy świadczące o tym, iż zwrot od subiektywnego idealizmu do humanistycznego realizmu istotnie się dokonywa. Dzieje się tak przede wszystkim w poezji, która jak zazwyczaj stanowi awangardę przemian literackich. Trzy nazwiska znaczą główną drogę przeobrażeń: Przyboś – Czechowicz – Zagórski. Twórczość Przybosia doprowadza do szczytu humanizm antropocentryczny, stanowiąc idealny kres czystej, odkrywczej i zdobywczej liryki nowożytniej. Twórczość Czechowicza doprowadza pierwiastki liryczne i kreacyjne do równowagi wewnętrznej; tutaj poezja staje się z powrotem sztuką i okazuje, że jest ona nie tylko odkrywaniem, ale i budową. Wreszcie Jerzy Zagórski (*Wyprawy*), mając za punkt wyjścia Czechowiczowskie „prawa obiektywne” (ugruntowane nie na matematyce rozumowej – jak u parnasistów i wszelkiego rodzaju pseudoklasyków, lecz na wierze w duchowy porządek sztuki), wywodzi poezję z zaczarowanego koła liryki, przywracając jej problematykę, treść obiektywną i przystosowując formę do potrzeb ideowych i społecznych.

Drugim wybitnym zjawiskiem, świadczącym o zwrocie ku realizmowi, jest powieść Gombrowicza *Ferdydurke*. Książka ta wywołała wiele hałasu, mało przy tym będąc rozumianą. Doniosłość jej wyraża się w dwóch kierunkach. W formie *Ferdydurke* stanowi przewrót zarówno w stosunku do naturalistów i nowoczesnego reportażu, jak i w stosunku do idealistycznego wizjonerstwa. Proza Gombrowicza jest prozą konstrukcyjną, tworzącą odrębny schemat rzeczywistości. Postacie jej nie są ani reprodukcjami tzw. ludzi żywych, ani upiorami z fantastycznego snu, lecz jasno zarysowanymi kreacjami powieściopisarza. Jeszcze

donioślejsze znaczenie ma problematyka tej książki. Gombrowicz obnaża i przez to rozjaśnia i leczy kompleksy inteligenckiego idealizmu, ucząc trzeźwego, realistycznego i humanistycznego spojrzenia na życie. Dotąd rozumiano postawę humanistyczną jako harmonijne pogodzenie namiętności i rozumu; Gombrowicz pokazał, że istotnym zagadnieniem kultury nie jest problem miary, ale p r o b - l e m f o r m y: stylu życiowego, z którego pomocą jednostka organizuje się i wyżywa społecznie.

*Wyprawy Zagórskiego* i *Ferdydurke* Gombrowicza stanowią najcenniejsze kulturalnie i najbardziej wysunięte pozycje młodej generacji literackiej. Świadczą one o dojrzewającej w młodej „grupie rówieśników” świadomości nowych zadań społecznych i historycznych. Są konkretnymi osiągnięciami na drodze od subiektywnego idealizmu do dojrzałego, humanistycznego realizmu. Reprezentują wysiłek intelektualny i artystyczny odważnych prekursorów, działających w chaotycznym okresie przejściowym między zamierającą kulturą inteligencką i przyszłą kulturą całego narodu, której charakter i kształt pozostaje w tej chwili wielką tajemnicą.

# Natalia Wiśniewska

## *Literatura w malignie*

„Nie usiłujcie pisać książek skończonych i na wieczność całą...”

W. Gombrowicz *Ferdydurke*

Kuglarska poza czy eksperyment? – myśli czytelnik, ochłonawszy nieco z przeżycia po zawrotnej gimnastyce umysłowej, kiedy szukając dróg dla prostej logiki, zwątpił już o mądrości swojej i mądrości w ogóle i kiedy grzebiąc się w świecie „czwartego wymiaru”, wyobraził sobie naraz, że to nie tylko *Apteka* Truchanowskiego i nie leżące przed nim *Sanatorium* Schulza, ale sama literatura znalazła się – pod klepsydrą.

W poszukiwaniu „nowych” dróg zaprowadzono ją w ślepy zaułek. Forma prostego i zrozumiałego wypowiedzania rzeczy jasnych i widocznych okazała się naraz niewystarczającą. Świadomość i zwykła, normalna rzeczywistość stała się nieciekawym przeżytkiem, natomiast uwielbiona została abstrakcja. Rojenia, marzenia różne, nawroty pamięciowe, skojarzenia, kompleksy... cały rój lotnych zjawisk i objawów znalazł się pod szkiełkiem badaczy-eksperymentatorów. Nie ogół, nie masa, ale jednostka, jej świat wewnętrzny stał się obiektem szczegółowej analizy.

Już nie szerokość, długość i wysokość, służąca do mierzenia rzeczy konkretnych, które można zbadać i sprawdzić, ale potrzebny stał się jakiś inny wymiar – po prostu czwarty. Coś, co kryje się między fizjologicznymi i psychologicznymi zjawiskami. Coś, co jest od nich uzależnione, nieobliczalne – po prostu funkcjonalne. Cóż to za wymiar, który właściwie jest niewymierny? Dziwne, ale wygodne... Pod „niewymierne” można przecież podstawiać dowolne miarki, można dużo mówić, bo sprawdzić i tak nikt nie potrafi... Słowem: szczęśliwy konik, którego w poczuciu dobrodziejstwa osiodłał Freud i na którym teraz, kto może i nie może, wykonuje najdziwniejsze galopady. Problem pod- i ponadświadości przekształca się tu w coraz bardziej nieobliczalne koziołkowanie wyobraźni. Nazywa się to głośno „nowym kierunkiem” – a zaciera istotny sens rzeczy do tego stopnia, że czytelnik nic już nie wie o właściwościach owego „czwartego wymiaru”; nic nie widzi, niczego się nie uczy i gotów jest zapytać się

stylem jednego z dowcipnych filarów „nowego” kierunku: kto kogo chce tu „opupić”? Chce zapytać, ale niestety nie zapyta – przeszkodzi mu „ogólna niemożność”. Bo ten „kierunek” jest dobrą twierdzą obronną, zbudowaną „na wzór wieży Babel”. Bronią go, nie przebijając zbytnio w środkach, jego własni twórcy, którzy – trzeba to przyznać – są dobrymi znawcami psychiki ludzkiej. Wiedzą, że wystarczy powiedzieć tak jak Gombrowicz: „im mądrzejszy czytelnik, tym i książka moja okaże się mądrzejsza – im zaś głupszy i bardziej jałowy, tym i książka będzie głupsza”, a każdy zechce natychmiast wykazać, iż jest mądry, dzięki czemu książka autora niezmiernie zyska... Odnieść się bowiem krytycznie – znaczyłoby zostać głupcem... A któż by miał tyle odwagi? Cóż stąd, że zaczniesz krytykować? Niczym innym nie będzie w pojęciu wynalazczych autorów, jak tylko godną pogardy „ciotką kulturalną”.

Bo człowiek „jest zawsze smarkaczem”, boi się mieć własne zdanie, a Gombrowicz i towarzysze wiedzą, że łatwo go „opupić”. A „opupiony” myśli sobie: może to ja tylko nie zrozumiałem, na wszelki wypadek lepiej się zachwycać. Ale „jakże ja się zachwyca, kiedy ja się wcale nie zachwyca”, i prawdę mówiąc, nic nie rozumiem – oburza się coś, co jest w duszy tego i owego, ale na zewnątrz jest niewidoczne. Na zewnątrz wszyscy trwają w ogólnym zachwyceniu. I czytają Schulza, Gombrowicza, Otwinowskiego, Truchanowskiego. Bo nie przeczytać nie wypada.

A niektórzy krytycy, cierpiący na przekorę, jak np. Czechowicz, który swego czasu w „Pionie” na złość innym krytykom powiedział o Truchanowskim, że „kulturze polskiej zaszczyt robi jego absolutna bezkompromisowość, wskrzeszająca jak najlepsze tradycje” – pieją z zachwyty, a raczej udają, że pieją...

A grono przejętych panującym dziś nepotyzmem konfratrów „nowego kierunku” okrzykuje książkę Gombrowicza jako genialną...

I dzieje się tak, że okrzyczani „boscy kuglarze” czarują i intrygują „zieloną gałązką w zębach”, jak ów Gombrowiczowski żebrak. A „opupiony” czytelnik grzęźnie w mgławicy treściwej, w trzęsawisku gorączkującej imaginacji. Z przerażeniem patrzy na owego ojca z *Sanatorium pod Klepsydrą*, odbywającego podróż pod postacią raka, na Matyldę z *Ulicy Wszystkich Świętych*, przekształcającą się w śpiewającą syrenę. Włosy zaczynają mu się jeżyć na głowie, grunt chwieje się pod nogami. Szuka oparcia w jakimś możliwym umotywowaniu tego obłądnego bełkotu i nagle chce mu się stanąć na jednej nodze, jak to robił burmistrz Truchanowskiego, i zawyc z rozpacz, jak ów pies na uwięzi u ściany Ratusza. Ale wciąż jeszcze usiłuje coś zrozumieć. Potyka się więc dalej na dziwacznych metaforach, będących częstokroć obrazem jakiegoś wyżywiania się erotycznego w słowach, i gdy czyta o owym pragnieniu, które „rośnie jak nerwy w kroku dojrzałego dziecka” – czuje i w sobie narastające pragnienie... wybicia pomysłów twórców po „infantylnych pupach”.

I naraz zaczyna się dziać coś strasznego – czuje, że dusić go zaczyna ów „zaspach transcendentalny”, którym przesiąknięte jest powietrze „wieży Babel”. Bo



takim zapachem może oddychać nie byle jaki, ale tylko czuły, inteligentny nos „czytelnika prawdziwego”. „Czytelnik prawdziwy, na którego liczy powieść – mówi Schulz – zrozumie i tak, gdy mu spojrzę głęboko w oczy i na samym dnie zalśnię... blaskiem”. Każdy więc chce być tym „prawdziwym” i udaje, że widzi to, czego w ogóle nie widać. A tymczasem dławi go „skondensowany amalgamat wegetatywnych i tellurycznych ingrediencji”, ów motłoch adekwatów i indyferentów, wyciągnięty ze słownika wyrazów obcych.

Powieść tego rodzaju jest zjawiskiem „ponadgatunkowym”, tworem „rewolucyjnym”, będącym zaprzeczeniem starej formy. Szereg luźnych, niepowiązanych fragmentów bez wszelkiej akcji, stwarzających pozory jednolitości jedynie przez powtarzalność motywów (ojca, burmistrza, sklepu). „Bo zwykle książki – w mniemaniu Schulza – są jak meteory, każda z nich ma jedną chwilę, moment taki, kiedy z krzykiem wlatuje jak feniks”. Ta natomiast „ma granice otwarte dla wszelkich fluktuacji i przyływów...”. Doskonały wynalazek dla ludzi pragnących zostać powieściopisarzami! Podobnie jak owa lekkość stylu, którą przechwała się Gombrowicz, mówiąc: „Ejże, ty tonie mój, tonie lekkiego felietonu”.

I nic nie może rozgrzeszyć istnienia takiej literatury – w druku. Bo czytelnik czeka na rzecz skończoną, a nie na ćwiczenia eksperymentalne, które muszą zostać w pracowni twórcy. „Nie nasza wina – tłumaczy Schulz – jeżeli czasem będziemy mieli wygląd tych sprzedawców niewidzialnych tkanin, demonstrujących w wyszukanych gestach oszukańczy swój towar”. Trzeba przyznać, że o ile idzie o wygląd, to autor stanowczo się nie omylił, tylko że niestety wypływa natrętne pytanie: a czyż to, jeśli można wiedzieć, wina? – chyba nie czytelnika?

Pod szatką zewnętrznych efektów ukrył się „zielony, nierozwinięty pączek” problemu, podkreślić należy, bardzo ciekawego i oryginalnego. Niepowiązane chronologicznie fragmenty, np. w *Sanatorium pod Klepsydrą*, mają być ową księgą symboliczną. „A księga jest mitem, w który wierzymy w młodości, ale z biegiem lat przestaje się ją traktować poważnie... Księga jest postulatem... Czułem na swoich barkach ciężar wielkiego posłannictwa” – zwierza się Schulz. Czyż nie jest grzechem czuć posłannictwo i źle je spełnić? Posłannictwo jest zawsze pewną odpowiedzialnością. Tymczasem autor daje nam nudny i zagmatwany świat rojei wpływających z najbliższych codziennych faktów, które mają być ową rzeczywistością, owym polem widzenia dziecka, w które niby ma przenieść czytelnika, lecz które zostaje dla nas wciąż obcym. Takie są perypetie z Bianką i ojcem, zasnutę motywem infantylizmu. Góruje on i u Gombrowicza, który demonstruje go, posługując się skojarzeniami. Chce on stwierdzić w swym *Ferdydurke* niewiele. Nie to jednak, co miał na myśli St. Piasecki. Nie o „trzy banalne historyjki” mu chodzi; to jest tylko tło, materiał dla oświecenia „problemu”. Gombrowicz chce stwierdzić i dowieść, że „świat jest podszyty dzieckiem” – to znaczy żaden człowiek nie jest tym, czym mógłby być, gdyby nie był ograniczony drugim człowiekiem, gdyby nie dusił się w jego wyobraźni. A tak różne wpływy urabiają go na swoją modłę. Stwarzają „gębę, od której nie ma ucieczki, tylko w inną gębę”.

Myśl, trzeba przyznać, oryginalna, ale w jakiejże formie podana? Czy warto czytać 400 stron *Ferdydurke* w poszukiwaniu części esencjonalnej? Czy warto czytać Truchanowskiego, by ostatecznie wywnioskować, że chodzi tu o jakąś „inną rzeczywistość”? Po przeczytaniu znów zostaje tylko pojęcie, przypuśćmy, zjawisko snu – a reszta zapada w niepamięć. Pytanie: po co jest ta reszta?

„Śpię w zadymionej poczekalni – wyznaje nieszczęśliwy bohater, stanowiący obiekt demonstrowania mglistych wywodów autora – a właściwie jestem poza czasem, bo przecież nie jestem świadomy jego mijania... Jak zmęczony podróżny, utykając co kroku, wlokę się po jednostajnych płaszczyznach snu... Odpoczynki moje są krótkie i zdyszane, gdyż księgi... napierają na mnie narastającymi warstwami, gorączkowym bełkotem, niezrozumiałą paplaniną... aż mowa ta staje się nudna...”

Te ostatnie słowa doskonale mogłyby scharakteryzować całą twórczość „ferdydurkistów”. Bo patrząc na tę „malignę”, strasznie chce się odnaleźć zwykłą rzeczywistość i uchwycić się jej, choć na chwilę odpocząć od tej cudzej imaginacji. Ale nie ma ratunku, skojarzenia i sny napływają. „Centaur! – Zjawienie się tej pięknej konstelacji wywołuje... korowód kolorowych wizyj z ballad helłeńskich”. I stąd chyba metamorfoza burmistrza w „starą szkapę doróżkarską” i inne dziwa. Ma to być spojrzenie na świat oczyma dziecka, dla którego życie chorego psychicznie ojca jest – jak to widzimy u Schulza czy Truchanowskiego – równie ponoć normalne, jak życie Adeli czy Matyldy, będącej uosobieniem zdrowego ludzkiego rozsądku. Wejść w świat wiecznego dzieciństwa, który jest ucieczką od świata realnego! Tam jest wieczna „zieloność”, tam nie rozróżnia się pojęć: normalny, nienormalny, faszyzm, demokracja itd.

Przy takiej postawie poczynania Hitlera będą nam równie obojętne jak poczynania demokracji. I taki chyba sens ma ów osobliwy romantyzm „ferdydurkistów” – owa idealizacja „wyzwolenia”, równie irracjonalna i nieżyciowa, jak wiara w zrównanie wszystkich różnic: narodowych, klasowych, wyznaniowych, za pomocą pokojowego wpajania – miłości bliźniego. Jedni bowiem, przejąwszy się misją „wyzwolenia” – pogrążą się w nirwanę, w „świat dzieciństwa”, będą upajać się czystością i bezpośredniością wrażeń i będą nadstawiać po lewym policzku prawy tym, którzy pozostając nadal w starym, realnym świecie, skorzystają z braku sprzeciwu i „opupią” ich na całego... przywdzieją na nich brązowe koszulki... a oni, zdolni do wykrycia w karakonie ojca, a w Matyldzie syreny, gotowi będą ujrzeć pod postacią Hitlera – oswobodziciela ludzkości... Podniosą więc prawą rękę i pomaszują *nach Osten*, i to będzie właśnie ów nowy człowiek, stworzony „na podobieństwo manekinu”. I tak skończy się w praktyce romantyczna bajka o „wyzwoleniu”. Czy to dla tego celu nie należy wpajać w nikogo swych poglądów, zwłaszcza w literaturze? Czy dlatego właśnie książka „musi mieć otwarte granice dla wszelkich fluktuacji i przyptyków”?

Treść zagubiono w powodzi słów i zewnętrznych efektów, co przypomina reklamowe sztuczki producentów tandety czy głośnych krzykaczy politycznych

naszego wieku, usiłujących olśnić, zakrzyczeć człowieka, narzucić mu się i ostatecznie go ogłupić! Czyżby wpływ ich wdarł się już do literatury? Jak wielką powrotną falą od kultury ku prymitywizmowi są owe prądy, tak obrazem pełnej degeneracji dotychczasowego dorobku literackiego są te dziwolągi kompozycyjno-stylistyczne.

Jakież więc mogą być dalsze perspektywy „ferdydurkizmu”? Były już różne efemerydy, futuryzmy, dadaizmy itd. – szkodliwy, lecz chwilowy nalot, jakim, miejmy nadzieję, okaże się w końcu i „ferdydurkizm”.

Żeby jednak nikt, narażając się na stratę czasu i obłąd, nie nabrał się na czytanie tej lektury, warto byłoby wierszyk, który Gombrowicz umieścił przebiegle na końcu, z małymi zmianami umieścić na początku:

Gmatwanina i bomba  
kto przeczyta, ten trąba.

„Epoka” 1938, nr 33 (25 listopada), s. 11–13.

Zob. J. Czechowicz, *Truchanowski i towarzysze. Uwagi marginesowe*, „Pion” 1938, nr 35 (4 września), s. 2 [poz. 181].

## pozycja 190.

Ukazał się powiększony numer (59) „Sygnałów” i zawiera treść następującą: Michał Kloow: *Listopad Madrytu* – Zygmunt Jarosz: *Materializm żyje jeszcze* – Jerzy Wyszomirski: *Charta libertatum animalis – Dlaczego jestem demokratą? Ankieta „Sygnałów”* (Bolesław Dudziński, Ignacy Fik, Dezydery Szymkiewicz) – Franciszek Gil: *Berlińskie piekła* – K.W. Zawodziński: *Wytyczne polityki katolickiej – Uchylenie konfiskaty „Sygnałów”* – Stanisław Ryszard Dobrowolski: *Glossy o kulturze narodu* – Bruno Schulz: *Ojczyzna* – Lech Piwowar: *Nota do krytyków* – Adolf Sowiński: *Świat antyczny – Do protoplasty* – Marcei Handelsman: *W setną rocznicę śmierci Deczyńskiego* – Leon Strakun: *Rzeźba w X Salonie IPS* – Jerzy Putrament: *Dwie powieści Szemplińskiej – Oblicze dnia – Korespondencja* (Karol Adwentowicz, Stanisław Thugutt, gen. Mariusz Zaruski) – Jerzy Pański: *Teatry warszawskie* – Rysunki: B.W. Linke, Eryk Lipiński, Franciszek Parecki – 10 ilustracyj – 12 stron. Cena egzemplarza 40 groszy. Prenumerata kwartalna 2 złote, półroczna 4 złote, roczna 7 złotych. Adres redakcji i administracji: Lwów, Hauke-Bosaka 12. Pocztowe konto rozrachunkowe nr 1. Konto PKO nr 503.400.

„Chwila” 1938, nr 7099 (28 grudnia), s. 10 (dział: „Z wydawnictw”).

# Leon Piwiński

## *Powieść (fragment)*

[...]

Twórczość literacka Brunona Schulza spełnia idealnie postulaty teoretyczne S.I. Witkiewicza. Deformacja, układ elementów podług logiki artystycznej, a jako cel osiągnięcie wrażenia Dziwności Istnienia. Doskonale! Tylko właśnie chodzi o to, jaka deformacja, jaki układ i z jakich elementów. Można deformować i „układać” tak jak w *Wariacie i zakonnicy* lub w *Nienasyce* – i nawet osiągnie się wrażenie dziwności, ale – u starego czorta! – wcale to nie będzie Dziwność Istnienia i wcale się nie dozna „metafizycznego wstrząsu”. A Bruno Schulz umie to zrobić: niewielka, nie wiadomo w którym miejscu „zaczęta” deformacja – i oto jesteśmy w innym wymiarze, widzimy piękno, tajemniczość, grozę, czujemy niepokój w okolicznościach najzwyczajniejszych: dzieciństwo, życie rodzinne, miasteczko, sklepy, katarynki, służące, karaluchy... tylko że to wszystko jest „inne”, podejrzone, niepokojące, dziwne, na nowo piękne! Ależ to jest Dziwność Istnienia, to jest wstrząs metafizyczny, to jest poezja!

Nowa książka autora *Sklepów cynamonowych*, rozwijająca tę samą co tam tematykę: osobistą („prywatną”) mitologię wspomnień dzieciństwa i młodości, jest osiągnięciem poetyckim pierwszorzędym. Doskonała proza: bez dziwactw, bez wysilenia, bez przerysowania, harmonijna, giętka, celowa, trafna, żywa; gdyby nie pewne, bardzo nieliczne, „galicjanizmy”, byłaby to najlepsza proza polska, jaką dziś można czytać.

[...]

# Chaim Löw

## *Żydzi w literaturze polskiej*

### *(fragment)*

[...]

Na czoło prozaików pochodzenia żydowskiego wysunęli się dwaj pisarze o zgoła odmiennej kulturze literackiej i postawie ideowej. Henryk Drzewiecki skreślił w swoich *Kwaśniakach* (1934) epopeję bezrobocia, proletariatu bez dachu nad głową i podmiejskiej Warszawy. Brunona Schulza *Cynamonowe sklepy* (1934) są wyjątkowym zjawiskiem literackim. Jest to dojrzały zupełnie debiut; dzieło literackie Schulza wyrosło bez pierwowzoru na gruncie świadomego widzenia twórczego. Autor daje nam w swej powieści obraz świata nierealnego, tak jak się on przedstawia w wyobraźni małych dzieci. Plastyczność obrazów nierealnych i zacieranie się granicy między światem rzeczywistym a fantastycznym działają w tym dziele wprost niesamowicie.

[...]

# Bolesław Miciński

## O „deformacji” rzeczywistości w sztuce

Mamy mówić o deformacji rzeczywistości w sztuce, a właściwie to będziemy mówić o tym, że sztuka nigdy rzeczywistości nie deformuje, nigdy nie zniekształca: sztuka zawsze formuje, tworzy, kształtuje. Taka będzie podstawa dyskusji – bo to chyba będzie dyskusja – trudno się z tym pogodzić: jak to? sztuka nie zniekształca rzeczywistości? Wystarczy spojrzeć na jakiś tzw. futurystyczny portret: zegarek zamiast oka, wieczne pióro zamiast nosa i uszko od filiżanki zamiast ucha – a *Ferdydurke* Gombrowicza, a powieści Schulza, czyż to nie „deformacja”, czyż to nie zniekształcenie rzeczywistego świata?

Na pytanie odpowiem pytaniem: arabeski, wzory ornamentalne, pogmatwane linie arrasów to zapewne także zdeformowana rzeczywistość, i to bardzo zniekształcona, bo ledwie coś można odcyfrować: gałązki – ogon pawi – liście.

Dyskusja zawiązuje się, oponent odpowiada tak: zniekształcona twarz ludzka na portrecie, nierzeczywiste postacie powieściowe – to inna sprawa, a ornamentyka bezprzedmiotowa to inna znowu sprawa: ornamentyka ma i n n e założenie.

Zapewne – ale dlaczego w takim razie nie przyjąć, że i portret „futurysty”, i powieść wikłająca nas w nieprawdopodobnych, nierzeczywistych sytuacjach także mają swoje założenia, że nie deformują świata, ale że po prostu zgodnie ze swymi założeniami f o r m u j ą i n n y ś w i a t – inny – jakby o b o k świata rzeczywistego. Tu trzeba wyjaśnić pewną trudność: w arabeskach, w ornamentyce nie widzimy zniekształcenia rzeczywistości, z tej prostej przyczyny, że ornamentyka formuje swoje układy d a l e k o – jeśli się tak można wyrazić – od świata rzeczywistego, że operuje abstrakcyjnymi elementami. Inna sprawa z „futurystycznym” portretem, z fantastyczną powieścią – tu jesteśmy już b l i ż e j świata rzeczywistego i możemy p o r ó w n y w a ć; na obrazie mamy już uchwytne zarys twarzy ludzkiej, bohaterzy fantastycznego utworu literackiego mają ludzkie imiona, mówią podobnym do naszego językiem i oto padamy ofiarą złudzenia: mówimy o zniekształceniu świata, zamiast mówić o względnym podobieństwie świata danego nam w powieści do tej konkretnej rzeczywistości, w której żyjemy.

Nie – ani Schulz, ani Gombrowicz nie deformują świata – nie: oni tworzą inny świat mniej lub więcej podobny do tego, w którym żyjemy. Nie nazwiemy przecież pierzastego liścia akacji „zdeformowanym liściem dębowym”; dąb ma swoje liście, „swoją styl”, akacja swoje, a sztuka nie jest uboższa od przyrody i ma więcej niż jedno założenie stylotwórcze. Takie jest stanowisko pluralizmu estetycznego. Kiedy twórczość wypowiada się w ramach rzeczywistości, mówimy o realizmie – kiedy od rzeczywistości odbiega, nie jest o d m i a n ą realizmu, ale wypowiada się w innych ramach, tworzy nowe formy, realizuje inne założenia. To wszystko.

Może jednak za łatwo zgodziliśmy się z tym, że ornamentyka nie deformuje, że posiada jakieś swoje, niezależne od rzeczywistości założenia; w zawitych liniach ornamentalnych widzimy jednak jakby szczątki rzeczywistości – liście – winne grona – skrzydła fantastycznych ptaków; może istotnie ornamentyka jest zniekształceniem świata rzeczywistego, s t y l i z a c j ą n a t u r y? Może rzeczywistość jest jedyną podstawą wszelkiej twórczości – na szczytach egipskich kolumn widzimy stulone liście palm, w kapitelu kolumny korynckiej zarys liścia – znamy nawet jego nazwę przyrodniczą: nazywa się *Acanthus spinosa*. Może po prostu Grecy splekli kapitel kolumny korynckiej z rzeczywistych liści, a potem, w miarę czasu, formy te usamodzielniały się i odbiegły od rzeczywistości, zniekształcając ją?

N i e, w istocie proces był odwrotny i o tym mówi historia sztuki – w istocie pierwotny, wcześniejszy jest układ abstrakcyjny, który właśnie z biegiem czasu zaczął się do rzeczywistości upodabniać, zbliżać się do kształtu liścia *Acanthus spinosa*, i stąd jego nazwa. Mówimy o stylizacji natury, a powinniśmy mówić o n a t u r a l i z a c j i s t y l u.

Odbiegliśmy od literatury – ale to po to, aby wykazać, że sztuka ma wiele założeń i wiele celów, a na klasycznym przykładzie z ornamentyki widać to tak jasno.

Wracamy do literatury – oto dwa „pejzaże”:

...nad brzegiem ruczaju,  
na pagórku niewielkim we brzoźowym gaju,  
stał dwór szlachecki z drzewa, lecz podmurowany.  
świeciły się z daleka pobielane ściany,  
tym bielsze, że odbite od ciemnej zieleni  
topoli, co go bronią od wiatrów jesieni.

A teraz drugi obraz – współczesnego poety:

Dom porywany przez olbrzymie drzewa,  
Pod dachem, który wznosi wysoka jodła schodów...



Późną burzą uniesiona konarami z ogrodu, odszeptowałaś od okien –  
i minął –  
pozostał zmierzch przeszłego domu.

Pierwszy obraz mieści się bez reszty w ramach rzeczywistości – jest niemal naukowo ścisły. Mickiewicz nie tylko prawidłowo rozkłada barwy (wyzłacane pszenicą – posrebrzane żytem, bursztynowy świerzop – biała gryka), ale nawet zaznacza zmiany natężenia barw w stosunku do siebie (tym bielsze, że odbite od ciemnej zieleni...).

Obraz drugi jest nierzeczywisty – proszę: „Dom p o r y w a n y przez olbrzymie drzewa”. Soplicowo jest rzeczywiste, bo prawidłowo zbudowane i mocno stoi na swych fundamentach (z drzewa, lecz podmurowany). Czy obraz współczesnego poety jest n i e p r a w d z i w y? – Nieprawdziwy? – ale w stosunku do czego? Jest nieprawdziwy w stosunku do rzeczywistości – zapewne – ale świat zewnętrzny nie jest tu wcale miernikiem prawdy. Mickiewicz wypowiadał się w ramach rzeczywistości – takie było jego założenie; drugi obraz oparty jest na i n n y c h założeniach i sformułowany w i n n y m języku; s f o r m u ł o w a n y jest w t y m j ę z y k u, j a k i m m ó w i m y s a m i z s o b ą.

Mówiąc z sobą samym, myślę, że nie układamy zdań, nie stawiamy przecinków ani średników, myślimy jakimś szczególnym, indywidualnym dialektem, operujemy skrótami, symbolami – gdybyśmy zanotowali naszą myśl w tej właśnie formie, otrzymalibyśmy szereg zdań o wiele niejaśniejszych od przytoczonego tu fragmentu. Czy zdania te byłyby nieprawdziwe? Z punktu widzenia logiki – zapewne – ale byłyby zupełnie p r a w d z i w e w stosunku do naszego życia wewnętrznego: wyrażałyby przecież bezpośrednio naszą myśl – myśl nieznieskształconą. Kto wie czy nie zdeformowałyby jej właśnie logicznie i prawidłowo zbudowane zdania – wiemy przecież, jak trudno jest powiedzieć to, co czujemy.

Mickiewicz wiedział o tym najlepiej: „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie. Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie”.

Tu wypływa nieprawdopodobne wręcz pytanie: czy wstęp do *Pana Tadeusza* cytowany teraz, tak prawdziwy w stosunku do rzeczywistości zewnętrznej, nie znieskształcił życia wewnętrznego – czy myśl nie załamała się w słowach, tak „zgodnych” z rzeczywistością?...

Nie! tego nawet pomyśleć nie można – „tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łono – tymczasem przenoś moją duszę utęsknioną...” – to jest uczucie w najczystszej postaci – niezałamane w słowach. Stoimy wobec największego cudu i największej trudności, z jaką spotkać się może pisarz, tj. wobec wypowiedzenia nieznieskształconej myśli w ramach niezdeformowanego obrazu świata i w ramach niespaczonej składni. Tak dochodzimy do wycechowania tej roli, jaką rzeczywistość spełnia w twórczości artystycznej. Nie naśladowujemy jej tak samo, jak nie

naśladowujemy gramatyki, ale bierzemy rzeczywistość za regułę wypowiedzi, za hamulec, za wędzidło natchnienia.

Łatwiej wypowiedzieć muzykowi swe uczucia, gdy pozwoli rękom biegać luzem po klawiaturze – trudniej wypowiedzieć siebie w ramach skomplikowanych form muzycznych, takich jak fuga na przykład.

Otóż rzeczywistość spełnia w twórczości literata czy malarza tę rolę, jaką spełniają w twórczości muzyka zawiłe formy muzyczne – rzeczywistość ogranicza swobodę wypowiedzi; skoro chcemy się wypowiadać zgodnie z jej prawami, musimy do nich naginać nasze natchnienie. Nie możemy zawieszać domu w gałęziach drzew, nie możemy mówić o fioletowej pszenicy i szkarłatnej gryce – dom musi stać mocno na podmurowaniu, a na tle ciemnej zieleni topól wydawać się zgodnie z prawami postrzegania „tym bielszym”. Artysta, który tworzy w ramach realistycznego stylu, to znaczy: zgodnie z rzeczywistością – ogranicza swoją swobodę i dlatego realizm jest szkołą artystycznej pokory. Nie odtwarza wiernie świata, tak jak muzyk nie „odtwarza” fugi, ale tworzy w jej ramach, według jej praw. Artysta nigdy nie odtwarza – zawsze tworzy, ale w stylu realistycznym swoboda jego jest ograniczona – musi walczyć i łamać się z sobą, aby nie przekroczyć tych granic, które sam sobie wykreślił, a w przełamaniu trudności krystalizuje się jego dzieło. Jeśli „myśl” nie załamie się w słowach, jeśli zachowa swoją prawdę wewnętrzną i jeśli przy tym nie rozsądzi swych ram, całość żyje życiem tak potężnym i konkretnym jak *Fuga c-moll* Bacha, jak *Pan Tadeusz*, jak *Madame Bovary*. To nie jest „odbicie” świata – to nowy, inny świat, bardziej konkretny od tego, w którym żyjemy. Szukamy dziś ścieżek, którymi chodziła Telimena do „świętyni dumania”, badamy stopień „topograficznej prawdziwości opisu” – ścieżki porastają chwastami, zapadają się pagórki, rzeki zmieniają bieg. Ale łożysko strumyka wiążącego dwa stawy jest tak niezmiennie jak ściegi drózek wydeptanych przez miliony czytelników wśród zwartych („dobrze uprawnych na kształt ogrodowych grządek”) strof *Pana Tadeusza*.

Trzeba już kończyć, a zdaje się, że „słowa myśl załamały”, trzeba je oczyścić i powtórzyć: nie ma deformacji, jest tylko formowanie, kształtowanie, a dzieła, w których upatrujemy „deformację”, to tylko te dzieła, które oparły się na innych niż realizm założeniach i formowały się w zbliżonych lub oddalonych od rzeczywistości schematach.

# Karol Ludwik Koniński

## [„*Pasje błędmierskie*” Jarosława Iwaszkiewicza] (fragment)

[...]

Śmierć jest niechybna – ten fatalny truizm uzyskał tu przykład konkretny, strasznie przerażający; pod takim śmiertelnym czadem zostawia ta powieść czytelnika, że ciężko się ocucić do z w y k ł e g o spojrzenia na życie; czy to jest wrażenie e s t e t y c z n e? Byłoby wiele o tym mówić, ale dość, że autor *Pasji*, jeśli chciał przerazić procesem umierania, to osiąga w całej pełni, co zamierza. Tutaj napotykam tego samego Iwaszkiewicza, którego znam z innych jego utworów: jak Witkiewicz jest poetą piekła, Schulz – obłądu, Gombrowicz – zidiocenia, tak Iwaszkiewicz jest poetą u m i e r a n i a.

[...]

# Kazimierz Wyka, Stefan Napierski

## *Dwugłos o Schulzu*

I

Od książki Schulza niewątpliwie ciekawsza jest jej apercpcja w pewnych sferach, i właściwie zamiast omówienia *Sanatorium pod Klepsydrą* należałoby omówić, kto chwalił, gdzie chwalił i dlaczego chwalić musiał. Pisząc o samej książce, wybiera się gorszą stroną sprawy – jeżeli jednak na stronie gorszej poprzestaje, to gwoli naprostowania wielu oczywistości, których entuzjaści zupełnie nie dostrzegali. Jeśli gdzie widoczny był ten straszliwy brak ciągłości, który zabija wszelki poziom życia literackiego u nas, to zapominalstwo o sprawach najoczywistszych, podstarzałych dobrze, to przy Schulzu. Stare kawały hiperromantyczne nie spodziewały się zapewne kariery, jaką mają do zawdzięczenia nieuctwu recenzentów. Także i biologizm świeższej daty nie sądził chyba, że wystarczy mu arlekinada, by zalecanki zachwyków na nowo zawiodły krąg. Także i impresjonizm temporalny...

„Coś się chce sfermentować ze zgęszczonego szumu tych dni spochmurniałych – coś rewelacyjnego, coś ponad wszelką miarę ogromnego. – Próbuję i przy mierzam, jakie zdarzenie mogłoby sprostać tej negatywnej sumie oczekiwania, która zbiera się w ogromny ładunek ujemnej elektryczności, co mogłoby dorównać tej katastrofalnej niższe barometrycznej”. – Zdania takie wprowadzają w sedno postawy i techniki artystycznej Schulza, wystarczy je rozprowadzić po całości utworu.

Książka Schulza narodziła się z ostatecznego rozkładu poczucia czasu. Czas jest jedyną rzeczywistością tego utworu, pisarz mitologiem czasu, z świata rzeczy stwarzającym preteksty baśniowe pór, dni i nocy. Wszystko jest tutaj zapatrzeniem w przepływanie godzin odbitych na powierzchni zewnętrzności, zapatrzeniem w różnorodność czasów indywidualnych. Ważność czasu pustego, który woła o wyraz nie dla jakichś swych wartości nastrojowych, ale dlatego, że w ogóle jest, doszła tu do fanatycznej obsesji. Człowiek opętany godzinami, prometeuszek rozpięty na wskazówce zegarowej, pożerany przez roje sekund – oto Schulz. Pisarz jest fabulistą „nieurodzonych dziejów”, tym, który odgina nowe tory,

„boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne”, który szuka miejsca dla zdarzeń, „jakie przyszły za późno, kiedy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany”. Rubieże godzin i dni, i pór, ich tajemne przejścia, tkwiące może we wspomnieniu, lecz niepochwytnie dla zintelektualizowanych określeń, oto drożdże baśniowości Schulza.

Problem artystyczny Schulza jest problemem wyrazu dla tej obsesji. Cała dostępna w zdarzeniach, fabulistyczna strona książki jest wyłącznie pretekstem, uzupełnieniem. Pseudomity i baśnie buduje się, by nadać wyrażalność dolegliwościom rozpiętego na wskazówce autora. Dolegliwości niewyraźne są ani w sensie wzruszenia lirycznego, ani w sensie celowej architektoniki, ładu swobodnych konstrukcji czy choćby ładu zdarzeń. Fantastyka jedna sprawić może, że z sensem tych niewyraźnych przeżyć czasu zbiegnie się sens określeń wtórnych. Są np. długie dni wiosny kwietniowej, w trwaniu słonecznym „za rozległe niemal na swą treść jeszcze ubogą i nijaką”. Czymżeż więcej jest ta pora w hierarchii świata, ileż jeszcze zdań zintelektualizowanych zamieni ją na rzeczywistość szerszą od hiperwrażliwości człowieka opętanego godzinami? Sens pory może być z a m i e n i o n y tylko na sens równie niewiadomy przez baśń fantastyczną o markowniku, Biance i panoptikum.

Nie jest więc prawdą, że ta fantastyka jest czymś całkiem samoistnym, że to nareszcie swoboda nigdy dotąd nieznaną. Owszem – w służbie fizjologii czasu, w niewolnictwie obsesyjnym. Bo trzeba pamiętać, nie dać się kostiumem złudzić, że postawa Schulza to ostateczne wydanie tego *i m p r e s j o n i z m u t e m p o r a l n e g o*, który tyle łatwych sztuczek narodził w latach powojennych. Nawet w przybliżeniu nie zdajemy sobie sprawy, jaką wagę w uczuciowości kilkudziesięciu ostatnich lat zdobyła fizjologia i mistyka czasu ludzkiego, i jak bardzo roztopienie osobowości w falach czasu jest wrogiem humanizmu, celowej organizacji naszych doznań. Schulz kanonizuje to antyhumanistyczne stanowisko, a jeśli posiada przewagę, to jedynie *p r z e w a g ę p r z e s a d y*, znamiennej dla każdego epigonizmu. Czas bowiem jest u niego oderwany od psychiki ludzkiej, nie jest jedną więcej konstrukcją przemiany tej psychiki w artyzm, ale po prostu i śmiało funkcją rzeczy martwych, zastępujących człowieka.

Lecz to za chwilę. Na razie w jaki sposób dokonuje się ta zamiana czasu na fantastykę? Pod poszczególne kaprysy darmo by podkładać interpretację symboliczną – żadna nie chwyci. „Wszystkie rzeczy są powiązane, wszystkie nici uchodzą do jednego kłębka. Czy zauważyliście, że między wierszami pewnych książek przelatują tłumnie jaskółki, całe wersety drgających, spiczastych jaskółek? Należy czytać z lotu tych ptaków...” – tak dokonuje się zamiana. Jest to zasada tak powszechnie znana literacko-technicznej mistyce romantyzmu – *o d p o w i e d n i o ś c i n a t u r y*. *Correspondances* Baudelaire’a, których źródła przez Balzaca sięgają do Swedenborga. „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”. Schulz te odpowiedniości natury zachowuje w ich stanie przedsymbolicznym, jaki posiadały, zanim jako jeden z czynników nastrojowości zostały spo-

spolitowane przez modernistów, i dlatego to zawodzą u niego domysły symboliczne. Schulz w całej swojej technice konstrukcyjnej nigdy nie wychodzi p o z a t ę zasadę ukrytych zależności i dlatego kaprys posiada u niego jednolitość. Lecz z opiewaniem mitotwórczości dajcie panowie spokój lub dla konsekwencji wróćcie do Baudelaire'a.

Zakres owych zależności niekiedy zgadza się z prawidłami tej mistycznej poetyki, ale nie są to sposoby najcharakterystyczniejsze dla Schulza. Np.: „Świerszcz wypruwał cierpliwie z ciemności złudne szwy światła, nikły ścieg, od którego nie stawało się jaśniej”. To jedyne ozdobniki, sama bowiem zasada zostaje przez Schulza zwężona, odniesiona do pewnych tylko zależności i – mimo woli staje się najbardziej ekspresyjną częścią książki, tą, po której wszelkie interpretacje stają się zupełnie jednoznaczne. Partnerami zależności są u niego tylko c z a s i m a t e r i a. Partner pierwszy nieznanym mistyce romantycznej nawet ze słyszenia.

Więc może szkoła Prousta? Gdyby tak, byłoby lepiej, aniżeli jest u Schulza. Bo nawet u naśladowców, cóż dopiero u mistrza, czas był humanistyczny, stanowił nową zasadę widzenia psychiki ludzkiej, zasadę poznawania przez sztukę: człowiek wspomnień i skojarzeń, człowiek w czasie. U Schulza jest jedynie m a r t w a n a t u r a w c z a s i e. Ludzie są sprowadzeni do gatunku przedmiotów, grają tę samą rolę substratu dla przemian automatycznych, co drzewa i domy rzucone pod działanie zachodu słońca, bierne świadki barw po nich przepływających. Prowadzi to do dwóch wybitnie antyliterackich i antyhumanistycznych wyników. Czas, odniesiony do zmysłowej powierzchni świata, posiada znaczenie wyłącznie malarskie, ukazuje zmienne igranie barw i antypsychicznych nastrojów, nigdy nie zdobywa, nie może zdobyć wartości pisarskiej. *Sanatorium pod Klepsydrą* jest tworem hybrydycznym, przenoszącym do literatury sposoby możliwe jako częśćka dzieła, zabójcze, antyliterackie, gdy zostaje im nadana wyłączność. Szklarnia, w której nawet roślin nie ma – same kule kolorowe, rozpylone przepływem chmur, cieni i światła, egzotyka martwoty.

Gorszy jest wynik drugi: nie można bezkarnie uprawiać quasi-mistycyzmu zmysłowych cech świata, wyłączając podkłady psychiczne, by w końcu nie dojść do jakiegoś redukcjonizmu fizjologicznego. Że go Schulz podaje w sepiowym sosie, to nie powinno mącić oceny: właściwym celem są sensualistyczne regresje ku niby-istniejącym „praźródłom”, te same, które występują u równie typowego sensualisty... Tuwima. „Dokonuje się w nas regresja na całej linii, cofanie się w głąb, powrotna droga do korzeni... Bo tylko w górze, w świetle – trzeba to raz powiedzieć – jesteśmy drżącą artykułowaną wiązką melodii, świetlistym wierzchołkiem skowronkowym – w głębi rozsypujemy się z powrotem w czarne mruczenie, w gwar, w bezlik nieskończonych historii”.

Ale te regresje, anamnezy posiadają również inne znaczenie, które lepiej wprowadza w sens skoku od hiperromantyzmu w... pełnię uznania u Skamandra. Chodzi o to, że fantastyka pretekstowa opierać się może tylko na werbalizmie

nazywającym, tym samym, co Tuwimowi każe drażyć słowa do korzeni, tym samym, dla którego słowo jest materiałem fizjologicznego zachwytu. Ani nastrój, ani symbol, ani znaczenie, ani konstrukcja celowa, cóż pozostaje na utwierdzenie baśniowości? Wiosna Schulza rośnie na historiach, „którymi wibrują Podziemia”. Ten sam stosunek do słowa, co w *Słopiewniach*, tyle że skonstruowany nie w całościach mniejszych, etymologicznych (dla mnie to lepsze), ale w zespołach znaczeń, w wyższej warstwie utworu literackiego. Sankcjonowanie chaosu w obecnej sytuacji literackiej, będące cofnięciem się nie tyle ku jakimś rzeczywistym prazródłom, ile ku przewyciężonym już definitywnie formom powojennej ewolucji literackiej.

I te zarzuty najważniejsze, te momenty wyłączają *Sanatorium pod Klepsydrą* z żywych osiągnięć lat ostatnich i każą się zdumiewać nad ślepotą zachwytników – a n t y h u m a n i z m i u t w i e r d z a n i e c h a o s u. Lęk przed formą i prawem, cechy wszelkiego dekadentyzmu. Dowolność pretekstów uczyniona dogmatem. *Sanatorium pod Klepsydrą* jest niemoralne artystycznie przez swój absolutny brak hierarchii, przez to, że wartości sztuki są jedynie pozorem na usługach plazmy. Pisząc o Truchanowskim, ten brak absolutny hierarchii nazywał Czechowicz piekłem. Przesada. To tylko limby. Metafizyczny *no man's land*.

Stanowisko Schulza jest bowiem dobrowolną autoeliminacją. Schulza obchodzą tylko istnienia marginesowe, zepchnięte na rubieżę czasu; epos emerytury i dziwactw, narodził na pustym czasie. Dlatego to powoływanie się na śp. Franciszka Józefa, potężnego i złośliwego demiurga, na prowincję galicyjską, na wszystko, co było emeryturą historii, ma tutaj wartość dokumentu. Są to jakieś ostateczne odbłyśki tego faktu, że dekadentyzm był u nas tworem Galicji, martwej społeczności. Postawmy emeryta jesienią we wschodniogalicyjskim miasteczku, gdzie nic się nie dzieje, zrozumiemy, że czas może wówczas stać się żywiołem metafizycznym i obsesją. Wyliminowanym z innych związków z rzeczywistością pozostaje czas i pogrzebowa wspaniałość ozdób nad pustym biegiem godzin.

I dlatego gorące przyjęcie tej książki przez rozmaitych przedstawicieli tzw. inteligencji posiada jaskrawą wymowę socjologiczną właśnie przez to, że to przyjęcie jest głuchonieme, nie umie dostarczyć prawdziwych przyczyn zachwytu. Widocznie są to przyczyny, które mogą być uświadomione, widocznie wielu zaprzysiężonych na rzekome wartości kulturalne, które zginąć gotowe wraz z ważnością pseudokulturalną ich osób, widzi siebie najlepiej w tej postawie autoeliminacji, obciążonej barokiem martwych tajemniczości. Z takich facykłów będzie powstawać historia wielu formacji dzisiejszej trwożliwej pseudokultury. Bo wolność Schulza jest wolnością marginesu – można na wspak, na poprzek wypełniać hieroglifami i czerpać z tego poczucie wyższości, lecz to nie zmienia tekstu i hierarchii rzeczywistości, ani też nie staje się pozycją przyszłości w młodej literaturze.

Ostatnie słowa podkreślić trzeba dwa razy. Zbyt wielu czyha na palenie książek i zbyt łatwym kosztem mogliby ci panowie czerpać słuszności, byśmy nie uprze-

dzali tego gestu, nie wrywali łatwej broni. *Sanatorium pod Klepsydrą* nawet spalone na stosie w niczym nie uderza młodego pokolenia, ponieważ zbieżność przypadkowa w latach wydania nie oznacza zbieżności istotnej i żadna z cech tej książki nie jest cechą przyszłości, o którą warto kopie kruszyć.

Kazimierz Wyka

## II

„welcher wahrhaft rührende Bücher geschrieben und nur die kleine Schwachheit hat, Alles, was er vor seinem fünfzehnten Jahre gelernt und approbirt hat, für angeborne Grundgedanken des menschlichen Geistes zu halten”.

Arthur Schopenhauer

Specyficzny świat wyobrażeń epigona, jakim jest Schulz, znamionuje dowolność i kalekość; tę ułomność podpira szczytami stylu: zamiast nowel, pisuje traktaty pięknoducha. Wmawia w czytelnika, perswaduje, wmusza rzekome bogactwo swej fantastyki<sup>1</sup>; wytwarza łączność sztuczną, pozbawioną dystansu i rygoru, apelując do tego, co w nim „ludzkie”, bezustannie zdradza się z bezradną i zawstydzającą chęcią zjednania go, wciągnięcia w konfidencjonalność, niejako zabezpiecza się przed czytelnikiem, licząc na takie „ciepłe spoufalenie”, na rozrzewniające patrzyenie „oczy w oczy”. W głosie tego cikliwego sentymentalisty ciągle pobrzmiwają łezka, liryczne tremolando. Grubo, przesadnie kładzie farby, rozmazuje je, babrze się w nich, ukazując zupełną niezdolność do destylacji. Jego malowniczość jest wtórna, secesyjna, poetyzowanie namiastkowe, jakby nie przestawał ukazywać wciąż tego samego pokoju, natłoczonego od efektywnych świcidel, gdzie z nietrzepanego pluszu unoszą się tumany kurzu. Zdania jego są kwieciste, rozżalone, rozlałe i upiorne przez swą szeleszczącą ozdobność, zagubione w pakułach, w trocinach, w złoceniach, w zabawkach z drewna i bibuły. „Zakrętasy” podpisu przemieniają mu się w „trele koloraturowego śpiewaka”, tapety „pączkują”, bańki mydlane gubią w powietrzu tęcze kolory – są to wszystko esy-floresy bardzo monotonne i bardzo prostackie szkaradnej ornamentacyjności. To się tu i ówdzie podoba, trafia w niektóre mieszczańskie gusta. Po tym zamkniętym, nieprzewietrzanym pokoju nigdy nie przejechał się rozumny elektroluks; w jego zakisłym zaduchu zwisa pajęczyna – i udaje kabalistykę.

---

1 „...czytelnik prawdziwy... zrozumie i tak, gdy mu spojrzę głęboko w oczy i na dnie samym załśnie tym blaskiem. W tym krótkim a mocnym spojrzeniu, w przelotnym ściśnięciu ręki pochwyty on, przyjmie, odpozna – i przymknie oczy z zachwyty...” etc.



Nie przestaje się tutaj forsownie p o d r a b i a ć c u d o w n o ś c i, co jest znamieniem naiwniactwa, idącego w parze z żyłką mistyfikatorstwa; kostiumuje się byle co, przebiera jakikolwiek przedmiot, wmawiając mu „głębsze znaczenie”, które koniecznie jakoby należy przywrócić; bez przerwy w tym celu przedstawia się i przesuwają dekoracje. Tak zwykł czynić prestidigitator, w którego „ekstazach” kryje się jałowa melancholia i coś, co przypomina bluźnierstwo. Schulz jest tyleż przerafinowany, co nieudolny: to w istocie jedna i ta sama właściwość, płynąca z organicznego niedoboru. Nadmiar jego słów, zbytek wymowy, zachrypla od przejścia swada – przebija się przez jakieś opary, dudni głucho, przebrzmiewa mozolnie i bez echa. Tak ginie wszelkie spekulatywne mędrkowanie, wyrosłe nad banałem rekwizytorni, sztukowane latarnią „magiczną”, rozwiewające się ponad bezładem rupieciarni. Autor ten bowiem ciągle grzebie się w resztkach, gmera i pławi w odpadkach, to stanowi o kulturalnej i społecznej ujemności podobnego zjawiska, ma dobrą wiarę pocziwca (tej mu nie wolno zaprzeczyć), całkowitą prostoduszność, która każe mu klecić legendy na wskroś literackie, sagi szejngajsta, zakochanego w szeleście szpargałów. Nawet dobre jego, wypełnione do końca, rozwinięte z darem szerokiej, freskowej plastyki obrazy<sup>2</sup> przez dobór zwrotów i skojarzeń rozsypują się jak zwietrzały papier.

Stylizatora tego charakteryzuje dokładność „pociesznego wykwinisnia” (*précieux*), pieczołowitość podpatrywacza o zmysłach podrażnionych i łechtliwych, pieśczołliwość kolekcjonera: w opisywaniu rzeczy i przedmiotów. Są to trupie zabawki, przesycony roztwór, martwe kryształy, napuszczone obojętnymi barwnikami. Obfitość frazeologiczna, rozrost tropów tej gąbczastej prozy są uderzające; zarazem ślimaczą się limfatycznie i ciągną jak lepka gutaperka. Jest to często solenne i koślawe gadulstwo, pełne grandezzy piętrzenie pleonazmów. Dla zbudzenia z osowiałej drzemki znużonych i tkliwych narkomanów, dla maniackalnej rozrywki umysłowej komponuje się tu niekiedy melodie, które szelestem zachryplym werku obnażają swoje pochodzenie od automatów, tak bliskich upodobaniom E. T. A. Hoffmanna. Są m e c h a n i c z n e, jak z góry powzięte schematy, jak te szablony, których używają rzemieślnicy dla wymalowania liter na szyldach, do w y p e ł n i a n i a f o r m e k. Toteż (wbrew zdaniu autora) wcale tutaj nie „jest rzeczą dziwną”, że jakowaś „melodia wskakiwała zaraz w wolną lukę, w swoje miejsce...”. Tak zawsze dzieje się z trickami.

W ogóle o rzekomej d z i w n o ś c i mowa tu bezustannie, a także o urojonym a u t e n t y k u, którego obdarza się majuskułem. Nie są to pojęcia przeciwstawne, lecz prawie zbieżne, jakby dwie strony anachronicznej i amatorsko traktowanej „rzeczy w samej sobie” – wokół niej nie przestaje się tu węszyć. Dobrodusznego

---

2 „wzburzona Biblia, przez której karty szedł wiatr, plądrując ją, jak ogromną, rozsypującą się różę”.

tego iluzjonistę, byle czym roztkliwionego przeczuńca, który na zawołanie ulega halucynacjom, nie przestaje bowiem trapić staroświecki nihilizm. Pragnie się „dogrzebać” (dna?), przywrócić (wartości integralne?), nicuje i pruje ciągle podszewkę (rzeczy?), a podobny zabieg i takie niedowierzanie to typowy przecież objaw infantylnizmu kulturalnego. Łechtliwość wyobraźni, jej improdukcyjna pobudliwość gonią za bodźcami, za jaskrawością, krzykliwością barw, za fatałszkami i brzękadelkami, za wszelkim fortissimo, jak za zastrzykiem morfiny, który, jak wiadomo, tworzy krótkotrwałą i wysiloną feerię. W tym jest przekroczenie reguł. W tych niemrawych i fantastycznych felietonach chcą w nas bowiem raz po raz wmówić, że chodzi tu o „sprawy ostateczne”. Do tego służyć ma to pełne rupieci jubilerstwo, ta magia wędrownego czarnoksiężnika, ten kram niewybrednego kolekcjonera. Liryzm podobnego szalbierstwa bywa odrażający. Jest to schyłkowość, która całkiem bierze się na serio, grubo zapóźniony „dekadentyzm” i obfita jego k o s t i u m o l o g i a, doprowadzona mimo woli do absurdu, do unicestwienia. To prawie zasługa, chociaż niezamierzona. Oto pierwiastki kończącego się romantyzmu i secesyjnej moderny zaczęły być n i e z a l e ż n e, istnieć pozornie życiem niezawisłym, oderwane od tła, które odrobinę użyczało im sensu. Widzimy ich dziecinność, jak na dłoni, tego zwietrzałego preparatu, który rozdmuchano, aby nas olśnić i przestraszyć. Widzimy, że są to kiepskie efekty, pozbierane ze szmir całego świata, figury spoza zapleśniałych kulis, które obdarzono autonomią i kazano zagrać istnienie.

Proza ta jest znamienne bezfabularna, podobnie jak świat takiej wyobraźni, wyzbyty ośrodka i ciągłym podlegający zaburzeniom, całkowicie jest bezprzedmiotowy we wszystkich swych przeobrażeniach. To tłumaczy drgawki i podrygi Schulza, jego nienasyconą żarłoczność, zachłystywanie się i chłęptanie: wszystko zawodne próby dotarcia do konkretnego. Silna bowiem imaginacja zespolona jest z konkretem na wskroś, ta natomiast buja jak zerwany z liny balon. A nie jest to wizjonerstwo, jak sądzono, nie, jego przeciwieństwo: deskryptywność. W gruncie rzeczy autor ten nie przestaje bowiem o p i s y w a ć swych prywatnych i doraźnych „stanów wewnętrznych”, przybranych w ozdobne i nieforemne alegorie. Bogactwo jego jest pozorne; dla zamaskowania ubóstwa sili się na kwiecistość i „ognistość” – na wzmaganie, na podbijanie słupka temperatury. Wśród pewnych kół, pożałuj Boże, literackich uchodzi to za nowatorstwo: owa skłonność nieuleczalna do anachronizmu, upodobanie sobie staroświecczyzny, ten najtypowszy, co najmniej lat dwadzieścia zapóźniony ekspresjonizm<sup>3</sup>.

---

3 Przykład klasyczny: „Moja matka przybiegła przerażona i objęła mój krzyk ramionami, chcąc go nakryć jak pożar i stłumić w fałdach swej miłości. Zamknęła mi usta ustami i krzyczała wraz ze mną”. Zapóźnieni ekspresjoniści całego świata mogliby czerpać wiedzę z takich zdań, jak z freblowskiej szkółki.

Stary to i jary błąd: branie rekwizytorni za skład przedmiotów magicznych, służących jakoby „czystej poezji”. Lecz mało kto z ludzi współczesnych, na podobieństwo Schulza, w katarynce podwórzowej lub w kinie dopatrzy się aluzji do „sensu świata” i za pomocą licznych tych rekwizytów uprawiać będzie na wskroś parafiańską i amatorską „metafizykę”, jak ktoś zagrzebany na prowincji, kto by uwierzył, że wynalazł perpetuum mobile i lata całe głosił to wszem wobec. Oczkowanie z eschatologią (własnego pomysłu), kokietowanie ontologią (prywatnego wyrobu), popisywanie się apokaliptycznością (z nieprawdziwego wydarzenia) jest monoideą autora, który święcie jest przekonany, że w istocie „wiezie kontrabandę... nadliczbowe zdarzenia nie do zaszeregowania”. Gdybyż to była przynajmniej naiwniutka teza, upierająca się przy swoistym irracjonalizmie! Nie, to ciągle jest inspiracja, ciągle rozwiany włos i oczy w ślup, zawsze „nawiedzenie” i „ekstaza”, bezustanne walenie w klawiaturę (w transie) i niemilosierne pedałowanie. Bierze to bowiem początek nie w próbach jako tako logicznego myślenia (lub logicznego budowania obrazów), lecz w głębokim zasobie urazów, w kompleksach inteligenckich, w m i t o m a n i i lat pokwitania. W fantastyce tego okresu tyleż jest bezradnej i zuchwałej fantasmagorii, ile rojeń bezprzedmiotowych o własnym wyniesieniu ponad innych, zadzierania głowy, by dodać sobie kurażu, bolesnej blagi. Resztką takiej „koloryzacji” tkwi w każdym kunszcie, lecz tutaj wszystko to wysuwa się na plan pierwszy, wyłazi na wierzch, stanowi treść istotną i niemal jedyną, żenującą i mimo woli obnaża to, co zawsze bywa utajone i niedowarzone w artyzmie. Nic też szczególnego, iż jednym z naczelných rekwizytów (i kompleksów) prozy tej jest: Familia, jako symbol pozbawiony realnych cech osobowych. Ojciec, matka, Adela itp. – to są kukły, marionetki, fetysze, które prześlizgnęły się z gabinetu figur woskowych. Panoptika takie, jako temat, upodobał sobie niegdyś Meyrink w latach bezpośrednio powojennych – w okresie rozpętanego freudyizmu – w których Schulz zdaje się tkwić aż po głowę. Autor, sięgając do tak zużytych środków, a tak dlań aktualnych, bardzo pragnie przejąć i nastraszyć; lecz nikt się jakoś nie boi, ten i ów ukradkiem ziewa.

To wszystko należy do secesji i do ogranego jej repertuaru. Stiuki, ozdoby, zakręty, figłasy, marginalia, esy-floresy, wypuczenia; mędrkowanie sentencjonalne; pasożytowanie stylu: rozkrzewienie, sztucznie pędzona „bujność”, „liany i dżungle” (tapet) – to rozplenienie się wegetatywności, tak bliskie majaczeniu, jakie spotyka się u ludzi nieopanowanych, lubujących się w krasomówstwie, którzy nie potrafią dać sobie rady z instynktami, ulegają im, folgują, zamiast je skanalizować. Znamienne jest piętzenie obrazów, pozbawione ewolucji, ich pęcznienie, jak rozkisłego mięszu chleba. Tu ktoś gada i smaruje gęsto, nadrabia ozdobnymi zwrotami i „masywnymi” słowami, bo niewiele ma do powiedzenia. Ciągłe z tego repertuaru blahej dekadencji wraca kilka motywów, jak obsesyjnych refrenów, motywów p r z e b r a n i a. Cała „taumaturgia” Schulza to nic innego, tylko m u m i f i k a c j a m o d e r n y. Tych kilka nawracających chwytów ma coś z nudy i monotonnej gestykulacji ospałego hipnotyzera, jego zręczność nie-

daleka jest duchowej niechlujności, prawie bliska wyuzdaniu. I raz po raz, zamiast obrazów, ukazuje nam o b r a z k i, wyjęte z pasjansu kabalarki<sup>4</sup>, ten trywialny i zakurzony s u r o g a t cudowności. W ten sposób mimo woli kompromituje prawdziwe poszukiwania nowatorów, jak wszyscy ci, którzy wprowadzając „baśń”, nie poprzestają na jej prostym, tradycyjnym wątku i wdzięku, lecz zerkają bezustannie ku „celom wyższym”<sup>5</sup>. Są to gesty rytuału, który z dawna zatracił wszelkie znaczenie, nadal z uporem i przejęciem powtarzane. Naprawdę jest w tym bezwiedna ironia.

Zapraw, dodatków, korzeni (mokrych, wzdętych, zapleśniałych, to znów fosforyzujących) jest tu tyle, że pod nimi ginie sama upitraszona potrawa. Zostają natomiast i na pierwszy plan wybijają się same narzędzia, naczynia kuchenne. Bałwochwalczy fetyszym byle jakich przedmiotów łączy się tu z jakimś orientalnym egzotykiem, z politurą; niektóre partie świecą w tej prozie, zdania bywają wyświeżone odświeżniami, jak rondel wyszorowany do czysta. To widocznie ma podnieść blask iluzjonizmu, ów blask, który u wielkich fantastów, obdarzonych mózgiem matematyka – takich jak Poe – sprzyja z a p a t r z e n i u. Tu natomiast pozostaje sama glazura. „O, czy myślisz – pisze Schulz – że byłbym popełniał tysiące szaleństw, gdyby świat nie był tak bardzo s i ę z u ż y ł i p o d u p a d ł, gdyby rzeczy nie były w nim s t r a c i ł y s w e j p o z ł o t y...” etc. Jest to zatem w intencji autora świat domagający się odnowienia, a dopiąć tego można tylko programowo – przez transformizm. Paradoks w tym, że odmienne kostiumy, te, które mają być jakoby nowe, rzeczom powrócić dziewiczy połysk i polor, są jeszcze stokroć bardziej zleniałe od dawnych, naturalnych – już przez to choćby, że jako wtórne, wyciągnięte są ze składu rupieci. Nie rajy mają zapach, lecz naftaliny.

Przy tym, jak wszelkie muzealnictwo, posługujące się nomenklaturą jakoby niedostępną dla profanów, jak wszelki, słowem: kolekcjonerski egotyzm, sięgający na wskroś freudowskich źródeł, mistyfikacja ta posługuje się specjalnym narzęciem, zachowując pozory powagi, co więcej – pseudonaukowej dyscypliny. Wyrażenia takie jak „topografia nocy lipcowej”, „geografia wewnętrznego kosmosu” itp. to jest pretensjonalne wpieranie w nas nieistniejącego sensu, czmucenie i bałamucenie pozorną ścisłością – i niechaj nikt nie twierdzi, że dopuszczalny jest taki persyflaż. Trawestacja, podana w tonie serio, jest zawsze nadużyciem. Szczególnie łatwo o pomyłkę, gdy kto, jak Schulz, tok normalnego realizmu stosuje do spraw całkowicie urojonych czy też wyspanych z palca lub

4 „jak karta po karcie zapadały w okno kolorowe obrazy pejzażu”.

5 Nie dość, że, jak na starym romansie, zajężdża tu „dylizans na wielkich kołach”, lecz pejzaż tak jest na dobitkę ucharakteryzowany, iż nie brak mu „rozwianej nicości, żółtej nirwany”, zajechania „poza czas i rzeczywistość” itp. konceptów. Schulzowi trzeba naraz osiemnaście grzybów w barszcz, by uwierzył, że barszcz w ogóle istnieje.

z „kolorowej” (koniecznie!) landrynki. Zupełne i biegle wypisanie się, całkowite lekceważenie aluzji prozę tę przyprawiają, jak się rzekło, o gąbczastość. Ideałem jej jest „czysta spekulatywność, (na) chłodno, bez udziału wewnętrznego”. Toteż nic dziwnego, że brzmi ona niekiedy jak nie bardzo staranny i nie dość zrozumiałe przekład z lepszego (niegdyś) tekstu. Proza ta rozłazi się w szwach, zszywana z barwnych, zbyt barwnych, jaskrawych gałąnków i skrawków, strzępi się jak tu i ówdzie grymaśnie pruty haft. Dziury te właśnie to mają być widocznie „szczeliny zaświata”. Fantastyka ta przez to już choćby jest jałowa, że wzorowana na *d e s e n i a c h* (sklep bławatny!) i ich cudackich metamorfozach. Arabeski, jak wiadomo, mogą mieć wdzięk i plastyczny walor, naprawdę „grać” potrafią (jak mówią malarze), olśniewać i wtrącać w zadumę, gdy są obwiedzione czystym, jawnym konturem, gdy są ograniczone ostrą linią, jednoznaczne i samowystarczalne. Tu natomiast uległy osmozie, nałóżą na siebie, rozlewają się w brudne, nieprzejrzyste plamy. To jedna więcej klęska transformisty.

W rezultacie – pomimo wielu zdolności drugorzędnych, takich choćby jak umiejętność groteski – ośmielam się twierdzić, że książki podobne *Sanatorium pod Klepsydrą* są tylko zadziwiająca kopalnią kompleksów, wypowiedzianych z niespotykaną wielomównością i pomysłowością słowa. O zgoła niewyczerpanych zapasach rekwizytów, o barbaryzmach i manieryzmach, o nalocie cudzoziemskości<sup>6</sup> wreszcie trzeba by pisać jeszcze długo, zestawiać spisy na całych stronicach. Książki takie to *w y b i e g*: próba zredukowania stanów klinicznych przez podstawienie na ich miejsce marionetek. W przyprawach natłoczonych mnóstwo jest zakalca, tu i ówdzie błysnie objaw talentu, samorodny klejnot. Lecz w sumie nie jest to potrawa strawna lub choćby jadalna; chyba dla tych, którzy cierpią na chroniczne ubóstwo i niedosyt wyobraźni, zatem szukają „pobudzeń”. Jest wśród nich sporo pocziwych mieszczuchów, trochę obojętnych pięknoduchów i garstka natarczywych snobów.

*Stefan Napierski*

„Ateneum” 1939, nr 1 (styczeń), s. 156–163.

6 Zwłaszcza o germanizmach; są tu zapewne także reminiscencje z Kafki, bardzo przecenionego, lecz który kiedyś uchodzić mógł za pioniera; wśród wielu „groźnych” niedorzeczności znalazłem jedną wyraźną: ojciec przemieniony w raka i wreszcie pożarty przez najbliższych, tam facet zmienia się w karalucha, rodzina zamyka go w oddzielnym pokoju, karmi go i zarazem się go wstydzi.

pozycja 196.

## Co to za Bruno Schulz?

Bruno Schulza, autora *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, znamy dobrze. Natomiast Bruno Schulz, autor psychiatrycznej rozprawy *O możliwości występowania serii dzieci schizofrenicznych wśród potomstwa schizofreników*, zamieszczonej w „Zeitschrift für d. ges. Neurologie und Psychiatrie”, znany jest tylko szczupłemu gronu. Na podstawie rachunku prawdopodobieństwa oblicza autor procent wypadków dziedziczenia tej choroby ze związków schizofrenika z osobą normalną, przy czym badania swoje opiera na materiale 222 takich małżeństw. Ze względu na pokrewieństwo zainteresowań Bruno Schulza z tematami literackimi Bruno Schulza – koincydencja tych dwóch nazwisk o identycznych imionach jest bardzo ciekawa.

„Chwila” 1939, nr 7144 (11 lutego), s. 10.

pozycja 197.

# Ignacy Fik

## *Czas artystyczny (fragment)*

[...]

Czas artystyczny nie jest jakimś wynalazkiem dzisiejszych nowatorów. Urodził się on równocześnie z pierwszym dziełem sztuki. Nowością wprowadzoną przez Prousta, T. Manna, Joyce'a, u nas Iwaszkiewicza czy Schulza, jest uprawianie filozofii, fizjologii czy mechaniki czasu. Traktowanie rzeczywistości z aspektu czasu. A więc wprowadzenie czasu (filozoficznego, historycznego, fizjologicznego itd.) j a k o t e m a t u. Taki sam sens mają utwory wprowadzające wspomnienia dzieciństwa czy marzenia i sny.

[...]

„Nasz Wyraz” 1939, nr 5–6 (maj–czerwiec), s. 1.

# Adam Krawczyk

## *Czas u Bruno Schulza*

Od kiedy nauka postawiła czas w rzędzie podstawowych pierwiastków budujących rzeczywistość, stał się on przedmiotem szeregu subtelnych analiz, odsłaniających jego skomplikowaną anatomię. Żyjąc w regularnym systemie czasu, mierzonego wschodami i zachodami słońca, zatraciliśmy poczucie jego realnego, obiektywnego istnienia, tak jak nie słyszymy tykotania naszego zegarka lub szmeru monotonnie spadających kropeł. Ponadto zaś od niepamiętnych czasów nauczyliśmy się mierzyć go jednostkami subiektywnymi, zależnymi od „stanu naszej duszy”. „Bywają dnie gorzyste i uciążliwe, dla których przebycia trzeba nieskończonego czasu, bywają dnie spadziste, z których zjeżdża się pędem, śpiwając” (M. Proust). W konsekwencji takiego stanowiska jednolita z punktu widzenia fizyki materia czasu wykazuje daleko idący polimorfizm. Miarą przemijania czasu i zdarzeń w nim umieszczonych staje się tym samym subiektywne odczucie tego zjawiska.

Zostawmy jednak naukową teorię czasu fizyce, a sami zajmijmy się czasem jako elementem konstrukcyjnym w kompozycji dzieła literackiego. Należy ono do tego rodzaju twórczości, której jedną z charakterystycznych cech jest moment dynamiczny w przeciwieństwie do statycznego charakteru innych gatunków sztuki, niedokonywujących się w czasie inaczej, jak tylko biernie.

Nikt przecież nie widział, aby konie w *Czwórcie* Chełmońskiego naprawdę ruszyły z miejsca, mimo że galopują od chwili, w której „wyłoniły się spod pędzla artyście”. Przeszkadza temu bowiem dwuwymiarowość przestrzeni, w której żyją, dwuwymiarowość, z której tylko magia perspektywy wyczarowuje złudzenie głębi.

Z drugiej strony film, posiadając wszelkie cechy typowego obrazu, różni się jednak od niego konstrukcją przestrzeni, w której się dokonuje. Dwuwymiarowość jej została bowiem sztucznie wzbogacona o wymiar czwarty, czas, przy równoczesnej nieobecności trzeciego, zastąpionego jedynie surogatem perspektywy.

Sposób przeżywania dzieła literackiego świadczy o tym, że stosuje ono zasadniczo technikę kinematograficzną, posługującą się przy projekcji skomplikowanym fonetyczno-znaczeniowym aparatem języka. Obrazy o normalnej strukturze pojawiają się na ekranie naszej świadomości niejako od strony wewnętrznej



w wyniku działania tej aparatury. Różnica polega na tym, że dzieło literackie, wprawiając w ruch mechanizm naszej wyobraźni, nie jest zmuszone względami technicznymi ograniczać się w budowaniu obrazu jedynie do materiału widzialnego i akustycznego, lecz może go podbarwiać również innymi elementami zmysłowymi. Są to jednak uwagi marginesowe. Zasadniczy wniosek wypływający z tej analogii między filmem a utworem literackim, jako dwoma gatunkami sztuki, polega na możliwości stosowania w literaturze niektórych tricków filmowych, jak np. zwalniania czy przyspieszania filmu, względnie puszczania go w kierunku odwrotnym. Zwracano na to uwagę niejednokrotnie. Między innymi pisał o tym na łamach „Naszego Wyrazu” W. Bodnicki: „W powieściach polskich ostatnich lat daje się zauważyć ciekawa dążność do zmiany biegu akcji. Akcja idzie w nich nie naprzód, ale w tył”.

Na tle tych uwag zaznacza się wyraźniej rola czasu w opowiadaniach Bruno Schulza.

Pisano, że czas, który uruchamia akcję tych opowiadań, jest produktem niejako syntetycznym, którego składnikami są czasy psychologiczne różnych epok i stanów duchowych, przeniesione żywcem na platformę teraźniejszości i urealnienia w chwili obecnej. W tym sposobie konstruowania rzeczywistości literackiej autor nie odbiega daleko od analogicznych poczynań futurystów czy surrealistów.

Dowolnemu eksperymentowaniu czasem sprzyja ponadto fakt, że utwory Bruno Schulza posiadają w niektórych momentach charakter wizji sennych, czemu zresztą autor nie zaprzecza, zwracając osobiście na to uwagę: „Nigdy potem nie mogłem się od matki dowiedzieć, ile rzeczywistości było w tym, co widziałem owej nocy przez zamknięte powieki, zmożony ciężkim snem, wciąż zapadając w głuchą niepamięć, a ile było płodem mojej imaginacji”.

Sen przecież jest jedynym zjawiskiem psychicznym, w którym panuje całkowita anarchia w dziedzinie czasu. Na terenie snu przeszłość i przyszłość spotykają się bezpośrednio na płaszczyźnie teraźniejszości. Tylko w śnie możemy obcować z osobami dawno umarłymi. Sen wreszcie, według powszechnej wiary, pozwala nam choć w części uchylić tajemnicę jutra.

Ten sposób podejścia do tematu usprawiedliwia w znacznej mierze nierealność i fantastykę akcji tych opowiadań nawet w chwilach, w których dochodzi ona do absurdu. „System” Bruno Schulza polega bowiem na urealnieniu elementów snu czy marzenia i wprowadzaniu ich drogą bezpośrednią, bez demaskowania ich „hipnologicznego” charakteru, w świat rzeczywistości. W wyniku interferencji tych dwu odmiennych pojęć powstaje owa niespokojna, fantasmagoryczna gra obrazów, potęgowana w dodatku typowym dla Schulza egzotyzowaniem powszedniości i konkretyzowaniem pojęć niematerialnych czy abstrakcyjnych. Noc np. posiada u niego swoistą morfologię: „Noc lipcowa! Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu, każdy kształt natychmiast zarzucająca! Budulec czarny, piętrzący dookoła sen-

nego wędrowca pieczary, sklepienia, wnęki i nyże”. Schulz zdaje się mieć szczególną predylekcję do takich architektonicznych metafor. Np. ta: „Świt buduje bezgłośnie swe dalekie miasta różowe i białe, swe jasne, wydęte pagody i minarety”.

W analogiczny sposób i czas uległ skonkretyzowaniu, choć w znacznie mniejszym stopniu. Posiada on tutaj swe granice i wymiary: „Było to zapomniane w głębi czasu miasto... gdzieś na rubieży czasu”.

Pomimo tych geometrycznych właściwości nie stracił on nic z charakteru zjawiska dynamicznego.

Człowiek jednak posiada nad nim pewną władzę. Potrafi mianowicie odgałęziać od normalnego strumienia czasu boczne odnogi, ślepe zaułki, „nielegalne i problematyczne”, na których mogą dokonywać się zdarzenia nieznanne oficjalnej chronologii: „Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje”.

Świadczy to, że czas ten posiada strukturę psychologiczną. Jest to mianowicie czas, w którym urealnia się marzenie, odrębny świat zbudowany z pierwiastków wyobraźni. Płynie on równolegle obok swej oficjalnej, fizycznej formy: „Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym?”.

Doktor Gotard stosuje czas jako środek terapeutyczny. Mechanizm tej „chronoterapii” jest, nawiasem mówiąc, dość skomplikowany: „Cały trick polega na tym, że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić”. „Reaktywujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami, a zatem i z możliwością wyzdrowienia”.

W wyniku tych machinacji z czasem Ojciec, pomimo swej śmierci, żyje w sanatorium dr. Gotarda. „Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgnęła”.

Miejscowość, w której stoi sanatorium, posiada charakterystyczną fizjognomię, przystosowaną do tego, aby wyeliminować czas z psychiki pacjentów. Pejzaż utrzymany w półtonach, pozbawiony wszelkich akcentów, wnosi nastrój apatii, prowadzący do snu. Sen, zwykle fizjologiczne zjawisko przecinające chwilowo nić świadomości, został tu wykorzystany jako środek wprowadzenia dezorientacji w zjawisku czasu:

„Śpię tak przez całe nieregularne przestrzenie czasu...”; „Skutkiem tego gubią się gdzieś po drodze mimochodem całe interwały czasu, tracimy kontrolę nad ciągłością dnia i w końcu przestajemy na nią nalegać, rezygnujemy bez żalu ze szkieletu nieprzerwanej chronologii...”; „Dawno już porzuciliśmy tę nieustanną gotowość do złożenia rachunku z ubiegłego czasu, tę skrupulatność w wyliczaniu się co do grosza z zużytych godzin...”.

Nic dziwnego, więc musi tam być poważna różnica w funkcjonowaniu indywidualnych czasów, wynikająca z braku czynnika regulującego. „Czas mego ojca i mój własny czas już do siebie nie przystawały”.

Należy zwrócić dalej uwagę na jeszcze jedną ważną formę udziału czasu indywidualnego w kompozycji opowiadania. Przypatrzmy się bliżej autoportretowi autora w noweli pt. *Wiosna*. Skądinąd podkreślano już jej dziwną, metaforyczną kompozycję, mającą symbolizować kapryśność tej pory roku. Obserwując jednak bacznie sylwetkę bohatera i konfrontując nasze spostrzeżenia z ilustracjami samego autora, dochodzimy do wniosku, że w przedstawieniu tej postaci czai się jakaś niekonsekwencja.

Bo oto na pierwszych kartach opowiadania jest to mały chłopiec, który chodzi jeszcze do szkoły i z rozkoszą zajada w sieniach domów „wielkie, trzeszczące od świeżości obwarzanki”. „Nadeszły ferie wielkanocne długie i nieprzejrzane. Wolni od szkoły wałęsaliśmy się po mieście bez celu i potrzeby...”

W chwilę potem dokonuje się przemiana w jego wewnętrznym wyglądzie. Zatraca dziecinne rysy, prezentuje się jako dojrzały młodzieniec i zdradza swoim zachowaniem, że wkroczył w wiek męski.

Cała akcja jego opowiadania umieszczona jest w ramach jednej wiosny. Niemożliwością zatem jest taka różnica w wyglądzie i zachowaniu bohatera. Bo też autorowi chodziło o co innego. On urealnia postacie i sytuacje wyjęte z marzenia dorastającego chłopca i rzuca je na tło prawdziwej wiosny. Wylęgają się one w czasie, który jest przystosowany do tempa ich rozwoju. Nic też dziwnego, że chłopiec, którego odnajdujemy na wstępie tego opowiadania, w kilka chwil później jest już w m a r z e n i u s w o i m mężczyzną, ale w tej formie bez absurdu mógł brać udział w wyprodukowanych przez swą wyobraźnię sytuacjach. Oczywiście jest bowiem rzeczą, że malec przeżywający w swej wyobraźni pod wpływem awanturniczego filmu lub powieści jakiś niesłychanie batalistyczny moment, w którym sam bierze żywy udział, przeprowadza jednocześnie w swej wyobraźni automatyczną charakteryzację własnej osoby, zwłaszcza w dziedzinie wieku, bez której wyraźnie odczuwałby nonsensowność przeżywanej sytuacji.

Analogicznych przemian, lecz w odwrotnym kierunku, doznaje na sobie tytułowa postać jednej z dalszych nowel Bruno Schulza pt. *Emeryt*. Autor posługuje się i tutaj swą zwykłą techniką konstruowania obrazów. Wskrzesza wspomnienia starego człowieka z czasów jego dzieciństwa, nie ostrzegając nas ani słowem, kiedy przekroczyliśmy granicę rzeczywistości aktualnej a psychologicznym światem marzeń o dalekim szczęściu pierwszych lat szkoły. Opowiadanie sugeruje nam, że to sam bohater, dziecinniejąc stopniowo, przeżywa powtórnie poszczególne stopnie szkolnej kariery.

Wyobraźmy sobie dla przykładu, że jesteśmy w miejscu, które przemawia do nas żywo głosem wspomnień. Wywołajmy razem z mocą wyobraźni cienie minionych dni i nadajmy im realne kształty. Wejźdźmy między ludzi, którzy tu niegdyś żyli, i zacznijmy sami żyć życiem dostosowanym do nowych warunków. Wejźdźmy po prostu w przeszłość zrekonstruowaną na terenie teraźniejszości, a będziemy mieli próbkę jednego sposobu, jakim się posługuje B. Schulz w kompozycjach swoich opowiadań.

Normalnie czas stanowi ramy, w obrębie których dokonuje się akcja. Określa jej początek i koniec, odgranicza od siebie poszczególne jej fragmenty. W tym pojęciu jest on jedynie biernym statystą, którego udział w akcji ogranicza się do jej technicznej strony. Natomiast u B. Schulza czas gra główną rolę. Jest motorem akcji, narzuca jej formę według swojej woli.

„Nasz Wyraz” 1939, nr 5–6 (maj–czerwiec), s. 6.

pozycja 199.

# Janina Muszkowska

## [„Sklepy cynamonowe”]

To nie jest książka dla ludzi trzeźwo myślących i racjonalnych, ponieważ stanowi ona jawną negację logicznej struktury wszechświata. To kwintesencja fantastyki – świat zdeformowanej rzeczywistości, zaludniony przez zjawy i widma. Zawieszono w niej nawet zwykle ograniczenia czasu i przestrzeni. Przedstawione wydarzenia rozgrywają się gdziekolwiek, w baśniowym mieście, na ulicy objawiającej się tylko w określonych chwilach, w domu, który bez ostrzeżenia może zniknąć z powierzchni ziemi.

Ta książka, składająca się z dywagacji autora na temat własnych wyobrażonych doświadczeń z dzieciństwa, jest wyrazem głębokich dziecięcych urazów psychicznych. Jej forma literacka wydaje się równie zaskakująca jak tematyka, ponieważ najbardziej abstrakcyjne treści przedstawiane są w sposób bardzo konkretny i namacalny. Niezwykła wyobraźnia i pomysłowość Schulza nie prowadzą go na manowce – jest on całkowicie pewien kierunku, w którym podąża. Można by mu jedynie zarzucić nadmiar metafor i porównań, przesadne używanie kolorów i dźwięków – literacką obfitość, która ostatecznie staje się trochę irytująca. Niemniej jednak książka ta bezsprzecznie pozostaje dziełem fascynującym.

Przełożył Piotr Sitkiewicz

„Books Abroad” 1939, Vol. 13, No. 4 (Autumn), s. 511 (dział: „Polish Fiction”).

pozycja 200.

## *Lista osób odznaczonych Wawrzynem Akademickim w roku 1938*

Pan Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zarządzeniem z dnia 5 listopada 1938 r. nadał na wniosek Polskiej Akademii Literatury

ZŁOTY WAWRZYN AKADEMICKI

następującym osobom:

1. Za wybitną twórczość literacką:  
Gąsiorowskiemu Waławowi  
Kiedrzyńskiemu Stefanowi  
Kisielewskiemu Zygmunutowi  
Kuncewiczowej Marii  
Sebyle Władysławowi  
Schulzowi Brunonowi  
Zaleskiemu Zygmunutowi  
Zawodzińskiemu Karolowi Wiktorowi  
Zbierzchowskiemu Henrykowi.  
[...]

„Rocznik Polskiej Akademii Literatury 1937–1938”, Warszawa 1939, s. 180.

# Jan Aleksander Król

## *Ze szkoły Kadena (fragment)*

[...]

Fantastyczne groteski maluje i rysuje B. Schulz; [prze]rażał nimi przedwojenny Kraków Witold Wojtkiewicz. Ale u pierwszego występują linie nerwowo szarpane, u drugiego zaś zamazane, brudne, melancholijne plamy. Fantazja Schulza oplątana jest bowiem, jak pisał Witkiewicz, „demonologią nóg”. W grotesce rysunkowej manifestuje się nie człowiek, ale jego demon biologiczny, bezkształt wyrodnijącego gatunku. U Wojtkiewicza wyobraźnia była lotniejsza. Nie obciążały jej sprawy ciała. I ona jednak nie zaznała pełnej swobody. Wystarczy przypomnieć sobie scenę *Pożegnania*, gdzie narzeczona z lalkami odchodzi w jedną stronę, a w drugą stronę on, ukochany – pierrot na drewnianym koniku. Wojtkiewicz, rzucając na naturalistyczne tło łąk, dworców i kwiatów urojone marionetki dziecięce, wyzwał w ten sposób dreszcze metafizyczne, mistyczne stany duszy. Fantastyczny świat obu malarzy, potworki Schulza i marionetki Wojtkiewicza, tylko częściowo należą do świata sztuki. Konwencje bowiem, jakimi pierwszy operuje, są podkulturalne, konwencje drugiego – pozakulturalne.

[...]

# Ignacy Fik

## 20 lat literatury polskiej (1918–1938) (fragment)

[...]

Mieszczanństwo to, że po wojnie zdobyło się na silne momenty ożywionej działalności literackiej, zawdzięcza sukcesowi kulturalnego elementu żydowskiego, który dopiero teraz miał sposobność ujawnienia swej obecności w literaturze. Trzeba stwierdzić, że głównie pisarze pochodzenia żydowskiego postarali się zaraz na wstępie okresu o europejski poziom literatury polskiej. Oni to z dziwną łatwością umieli przyswoić literaturze polskiej wszystkie kierunki zachodnio- i wschodnioeuropejskie, rozagitować i rozreklamować je bardzo sugestywnie i wymownie. Liryka polska w pierwszym dziesięcioleciu stoi wyłącznie talentami żydowskimi. Dość wymienić Tuwima, Słonimskiego, Peipera, Jasieńskiego, M. Brauna, Sterna, Jastruna, Ważyka i dziesiątki innych, aby równocześnie dojść do wniosku, że właśnie ci poeci umieli powiedzieć najwięcej i najnowocześnie. W związku z tą inwazją Żydów do literatury mówi się o samym problemie żydowskim jako takim. Zasadniczo jednak literatura problemu takiego nie zna. Do literatury polskiej zaliczyć się musi (obojętne, czy się to komu podoba, czy nie) wszystko to, co zostało napisane w języku polskim bez względu na to, jakiej narodowości był autor. Byłoby absurdem żądać wyłączenia twórczości pisarzy pochodzenia żydowskiego choćby i z tego powodu, że nie ma absolutnie żadnego kryterium, według którego można by taki podział przeprowadzić. Duch narodu, wyciskający podobno określone piękno na twórczości, jest fikcją. Nie ma żadnego sposobu, by zgadnąć *a priori* pochodzenie autora po sposobie pisania. Ani zmysłowość, ani intelektualizm, ani retoryka, ani idealizm, ani brak moralności, ani wreszcie żadna z cech, którymi obarcza się Żydów, nie jest wyłącznym określnikiem literatury „rasowo” niepolskiej. Wszystkie te cechy w najwyższym nasileniu odnaleźć się dadzą w twórczości pisarzy bezsprzecznie polskich. Jeśli pewne nieprzyjemne cechy spostrzega się w utworach, to nie z tego akurat powodu, że autorami są Żydzi, ale raczej z tego, że przynależą do pewnej klasy społecznej i są jej odpowiednim wyrazem. Nawiasem mówiąc, wbrew wszelkim demagogiom prawdziwie lewicowa literatura polska nie jest pisana



przez Żydów. Czołowi pisarze socjalistyczni, jak Strug, Kruczkowski, Broniewski, Czuchnowski i inni o zdecydowanych sympatiach lewicowych, są właśnie Aryjczykami, w przeciwieństwie do literatury mieszczańskiej, korzystającej z usług spolonizowanych Żydów. Nie ma wreszcie w tym nic dziwnego, jeśli weźmie się pod uwagę strukturę klas społecznych w państwie. – Nie stanowi także odrębnego problemu literackiego sprawa Żydów piszących wprawdzie po polsku, ale w duchu wybitnie żydowskim, np. nacjonalistycznie syjonistycznym. Pisarzy takich mamy w Polsce wielu (Brandstaetter: *Królestwo trzeciej świątyni, Jerozolima światła i mroku*). Ale i tych twórców zaliczyć się musi do literatury polskiej. Że nie piszą po hebrajsku, jak by zasadniczo powinni, może to być tylko strata i smutnienie literatury hebrajsko-żydowskiej. Sam fakt świadczy zaś co najwyżej o atrakcyjności artystycznej kultury i języka polskiego. Świadczy, trzeba przyznać, dodatnio. – Można się spodziewać, że ten w każdym razie nieproporcjonalny do ludności procent Żydów liryków w przyszłości zostanie w sposób naturalny zredukowany. Stanie się to w związku z takimi tendencjami społecznymi, jak: a) cofanie się kultury mieszczańskiej, a budowa nowej przez warstwy robotnicze i chłopskie, nieposiadające w tym stopniu co mieszczaństwo elementu żydowskiego; b) tworzenie w związku z rozbudzonym nacjonalizmem żydowskim także świadomej literatury hebrajskiej, co spowoduje odpływ pisarzy poczuwających się do przynależności narodowej żydowskiej, c) wyczerpanie się tematyki egzotyizmu żydowskiego w Polsce przy stopniowym likwidowaniu się getta. Zresztą w ustroju prawdziwie demokratycznym kwestia żydowska przestanie istnieć także w wymiarach społecznych. Oceniając sam fakt obecności Żydów we współczesnej literaturze, ocenić go trzeba dodatnio z dwu powodów. Świadczy on o imperializmie artystycznym kultury i języka polskiego, zmuszającym do asymilacji elementy obce. Po wtóre, sam wkład pisarzy pochodzenia żydowskiego pod względem tematycznym i formalnym walenie wzbogacił naszą literaturę.

[...]

### Światopoglądy artystyczne

[...]

Uporczywszym okazał się w propagowaniu swego pluralizmu monadologicznego Ign. St. Witkiewicz. Cała rzeczywistość jest według niego zindywidualizowana w konkretne i niezależne „istnienia poszczególne”, których najistotniejszą formą bytu jest dziwienie się z powodu własnego istnienia. Sztuka ma za zadanie dawać mu bezpośredni wyraz niezafałszowany tradycjami, logiką życia codziennego i momentami racjonalistycznymi. Natomiast rozbudzać powinna wrażliwość na „dziwność istnienia”, które im bardziej jest anormalne, biologiczne i demoniczne, tym bardziej ukazuje „czystą formę” istnienia. „Rozpętać drzemiącą w nas bestię i zobaczyć, co ona zrobi” – staje się naczelnym przykazaniem, zwłaszcza artysty. Dramatyczna i powieściowa praktyka Wit-

kiewiczza przelicytowana została w klasyczny sposób realizacją jego postulatów w twórczości Brunona Schulza czy Gombrowicza.

[...]

Jeśli chodzi o p o w i e ś ć, najbardziej przejrzysty obraz będzie można zdobyć, zrobiwszy przegląd najważniejszych problemów i tematów, wokół jakich się ona obraca. Można by wśród nich wyróżnić trzy grupy w związku z naturalnym przeznaczeniem beletrystyki. Ma ona mianowicie ukazywać człowieka (typ psychologiczny), odtwarzać rzeczywistość zewnętrzną (typ społeczny) i ewentualnie być laboratorium wypracowania nowych form i wynalazków artystycznych (typ eksperymentalny). Oczywiście ten podział jest czysto teoretyczny, bo w praktyce trzy te elementy uzależniają się wzajemnie i splatają w organiczną całość. Mogą być jednak wydedukowane jako przedmiot odrębnych rozważań, czemu poświęcony będzie osobny rozdział. Tu parę słów tylko o stronie formalnej powieści współczesnej.

Obok normalnego realistycznego typu powieści, który ustala się w latach ostatnich coraz bardziej, a który jest naturalną syntezą powieści pozytywistycznej Prusa i Orzeszkowej oraz psychologicznej Żeromskiego, duży odsetek beletrystyki obejmują powieści starające się przewyciężyć dotychczasowe sposoby ekspresji literackiej i rozszerzyć je drogą najrozmaitszych e k s p e r y m e n t ó w t e c h n i c z n y c h. Źródłem ich była nowa rzeczywistość społeczna kształtująca się po wojnie i związane z nią psychiczne przeobrażenia człowieka. W fazie opisywania tych nowo odkrytych lądów wypracowano dwie formy literackie: reportaż – dla odtwarzania rzeczywistości zewnętrznej, i powieść psychoanalityczną – dla ukazywania procesów psychiczno-fizjologicznych. Obie te formy, wyrastające ze starych tendencji naturalistycznych, pod względem technicznym są jednak do pewnego stopnia wynalazkiem nowym. Nie są jednak wymysłem polskim. Tendencje reportażowe szły do nas przede wszystkim z Sowieców, psychoanalitycznym patronował Zachód: M. Proust (Francja), Joyce (Anglia), T. Mann (Niemcy). Troska o odświeżanie form wyrazu dla nowych treści jest rzeczą nieodzowną, w tym wypadku jednak przybierała ona niekiedy formy wypaczające jej cel. Środki ekspresji obdarzano sensem jakichś kantowskich *Ding an sich*. Nie chodziło o problem „co”, ale „jak”. Rozkoszowano się samą robotą, samym doświadczeniem dla doświadczenia. „Robiono – jak powiada St. Furmanik – wielkie rusztowanie, by zbudować małą chałupkę”. „Magik urzęda dziesięć przedstawień, wyczerpuje wszystkie tricki, w końcu pozostaje mu jeszcze jeden: pokazać swój warsztat, to, co jest za zasłoną. To jest ostatnie przedstawienie. Tak też jest w literaturze”. Ten aforyzm Irzykowskiego słuszny jest w 50% wypadków. Przesada w eksperymentowaniu jest wyrazem wyczerpania ideowego i ten moment działał w dużym stopniu. Z drugiej strony nie sposób zaznaczyć, że poczyniono w literaturze szereg wynalazków pozytywnych. Nie charakteryzując ich bliżej, wymienić tu wypada te wartościowsze utwory, które zawierają poważniejszy ich procent: Jaworski *Wesele hrabiego Orgaza*, Witkiewicz

*Pożegnanie jesieni* i *Nienasycenie*, Iwaszkiewicz *Wieczór u Abdona*, *Panny z wilka*, Baliński *Miasto księżyców*, *Wat Bezrobotny* *Lucyfer*, *Ciomba Duże litery*, *Ważyk Człowiek w burym ubraniu* i *Latarnie świecą w Karpowie*, *Kurek Andrzej Tanik zamordował Amundsena*, *Otwinowski Życie trwa 4 dni*, *Brzękowski Psychoanalitik w podróży*, *Choromański Biali bracia*, *Promiński Róże na betonie*, *Flukowski Pada deszcz*, *Schulz Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Gombrowicz Pamiętnik z okresu dojrzewania* i *Ferdydurke*, *Tarn Portret ojca w czterech ramach*.

Dwie z tych cech: symultanizm (wprowadzanie kilku wątków równocześnie) i wyobraźniowa konstrukcja czasu – staną się prawdopodobnie trwałymi zdobyczami budowy artystycznej. Dobrze skomponowane książki Kunczewiczowej *Cudzoziemka*, Boguszeńskiej *Całe życie Sabiny* i Kudlińskiego *Wygnańcy Ewy* są już dziś przykładem wolnego od krańcowości, a przekonywającego ich użytkownika. W większości jednak wypadków mimo odświeżenia języka, stylu (metafora), opisu i dialogu, sama konstrukcja dzisiejszej powieści pozostawia wiele do życzenia. Powieści są na ogół chaotyczne w budowie, rozbite na fragmenty, impresjonistyczne w działaniu. Mocne w analizie, bezsilne w syntezie artystycznej – tę bowiem dać może jedynie wyraźnie uświadomiona przez autora i jasno wyłożona tendencja ideowa, posiadająca twórczą ambicję organizowania chaosu rzeczywistości psychicznej czy społecznej.

[...]

## Fantastyka

Do dziś dnia jeszcze panuje wśród niektórych marksistów przekonanie, że przyszła literatura, tworzona w ustroju socjalistycznym, w odróżnieniu od literatury burżuazyjnej oprze się na ścisłym realizmie i wyruguje ze sztuki element wyobraźniowy. Jest to niezmiernie szkodliwe uprzedzenie, które w skutkach doprowadzić może do zniszczenia nowej sztuki w samych zarodkach.

Właśnie motywy fantastyki, odznaczając się wielką ruchliwością, wyrazistością i oryginalnością, mogą być pierwszorzędnym czynnikiem artystycznego oddziaływania i dlatego nie wolno z nich za żadną cenę zrezygnować. Fantastyka sama w sobie nie jest zła ani dobra, prawdziwa ani fałszywa, wartość swą otrzymuje zależnie od tego, kto jej używa, w jakim celu i w jaki sposób. Fantastyka może fałszować świat, ale może go także uwyrażniać, może służyć za azyl przed życiem, ale być także źródłem wzmożenia życia, może degradować rzeczywistość, ale równocześnie jej nadawać pełny i żywy sens. Fantastyka w literaturze polskiej powojennej i w swych formach, i w swym przeznaczeniu ma charakter typowo dekadenski. Wyróżnić się tutaj da kilka rodzajów, żaden nie jest niestety reprezentowany przez rzeczy wartościowe.

Typ techniczno-naukowy, który mógłby być typem najsympatyczniejszym, jest prawie nieobecny. Niedorozwój nauki i techniki w kraju, mimo epoki obfi-

tującej w wynalazki, w ogromnym stopniu mogące pobudzić wyobraźnię, nie sprzyja fantastyce w stylu Verne'a. Najpopularniejszym stosunkowo pomysłem jest motyw mechanizowanego robota. Goetel i Rafał Malczewski napisali nawet sztukę *Król Nikodem* i ukazali kraj, w którym prezyduje automat. Atak na robota jest łatwą formą satyry społecznej, kryje jednak w sobie pewne argumenty reakcyjne, wynikające z nastawienia naiwnych wrogów maszyny, dopatrujących się w niej istoty kryzysu moralnego i społecznego epoki. Na maszyny zwała mieszczaństwo wszystkie grzechy, nie widząc, że sama maszyna jest tworem człowieka i że tylko od niego zależy, czy ma on z niej zrobić swego przyjaciela, czy też narzędzie panowania nad innym człowiekiem. W innym wypadku ma właśnie maszyna swoich obrońców, którzy widzą jej wyzysk przez człowieka.

Również pozytywny w zasadzie typ fantastyki przyszłościowej na temat, co będzie, nie ma zbyt dużego uznania w literaturze polskiej. Pisarze mieszczańscy widzą świat apokaliptycznie, w zbyt czarnych kolorach. W ostatniej swej fazie istnienia jest on opanowany przez antychrysta, drani lub w najlepszym razie przez zautomatyzowane typy, które wyępiwszy nędzę, chorobę i niesprawiedliwość, nudzą się potwornie i tęsknią do dawnych barbarzyńskich czasów. Nie ma u nas jednak porządnego Wellsa czy Huxleya, musimy się zadowolić Słonimskim, który bez skrupułów niszczy całą ludzkość w *Dwu końcach świata*, byle mieć sposobność do paru antyrasistowskich i antimilitarnych dowcipów. Poza tym zanotować można również katastrofową powieść W. Niezabitowskiego *Ostatni na ziemi* i J. Karczewskiego *Bakcyl*, gdzie autor ukazuje skutki zniszczenia złota przez nowo odkryte bakterie. Typ fantastyki apokaliptycznej uprawia Zagórski (*Przyjście wroga*) i Rymkiewicz (*Tropiciel*).

Typ fantastyki intelektualnej reprezentuje u nas Al. Wat zbiorem pomysłów nowel pt. *Bezrobotny Lucyfer*. Bohaterami są tu pojęcia, idee i poglądy, które rozbujawszy się w swych możliwościach i konsekwencjach, doznają paradoksalnych przygód. Oryginalne refleksje doprowadzone do absurdu drogą wyrafinowanej dialektyki służą autorowi do demaskowania i wyszydzenia współczesnej kultury. Niestety sens tej roboty jest dość nihilistyczny. – Do podobnej, ale bardziej pustej zabawy służą Gombrowiczowi różne tezy psychoanalityczne w *Pamiętniku z wieku dojrzewania* i w powieści *Ferdynand*.

Psychoanaliza jest w ogóle jedynym poważnym źródłem najmodniejszej fantastyki. Wprowadzenie rzeczywistości snu, majaczeń i psychopatologii ściągą do literatury tłum zwidzeń, zmór i fantazyjnych tworów wraz z całą koszmarną atmosferą, w której się lęgną. Wyróżnić można dwie kategorie tych niesamowitych zjaw, zależnie od tego, gdzie się rodzą: czy w podświadomości, czy w metafizyce. Przykładem może być z jednej strony praktyka B. Schulza, z drugiej St. Grabińskiego. Dla Grabińskiego rzeczywistość istnieje po to, by wybuchają z niej tajemnicze i irracjonalne siły. Dlatego notuje zachłannie wszystko, co wynika z rozkładającego się mózgu i nerwów. Anormalne stany duszy są dla niego symbolem jakiejś innej, ważniejszej i ciekawszej rzeczywistości, której domyślać

się można z tych właśnie strzępów neuropatycznych. Grabiński wierzy we wszystkie satanizmy, zjawiska spirytystyczne, media, w wędrowkę dusz itp., i tworzy te urealnia. W robocie tej jest coraz bardziej bezkrytyczny, o czym świadczy droga odbyta od *Demona ruchu* do *Cienia Bafometa*. – Nie inny poziom mają *Czarci* Jerzego Bandrowskiego. – Najsystematyczniejszym i najpomysłowszym budowniczym nowych realności jest B. Schulz w zbiorach opowiadań: *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Rozróżnia on różne stopnie rzeczywistości i różne jej fazy. Pozwala mu to własnego ojca uważać za karalucha, a wiosnę czy wichur wyposażyć w psychikę ludzką. [...]

## Psychologia

Mimo pozorów bujnego rozwoju dzisiejsza literatura psychologiczna zdradza wszelkie cechy kryzysu i upadku. Wyrazem tego jest prawie całkowita w niej nieobecność wyraźnie skonstruowanych charakterów i indywidualności ludzkich, z drugiej zaś strony brak idei i norm, jako zasadniczych elementów kompozycyjnych. Psychika ludzka została zniszczona podwójnie: od wewnątrz rozsadził ją wulkan podświadomości, od zewnątrz odsunięcie wszelkich regulatorów moralnych i socjalnych. Pozostały jedynie atomy i strzępy, którymi bawią się pisarze, próbując składać z nich przedziwne twory. Jako kitu używają seksu i metafizyki. Z człowieka pozostało jedynie widmo lub potworna składanka chaotycznych instynktów i wrażeń. A przecie bez osobowości człowieka nie ma prawdziwej powieści psychologicznej.

Mówiąc o wartościach nowej literatury psychologicznej, rzuca się przede wszystkim słowo „psychoanaliza”. Lansowana jest ona jako pierwszorzędna metoda i wartość również artystyczna. Dochodzi do tego, że jedynej racji i sensu literatury szuka się w jej służbie u psychoanalizy. Freud, kładąc podwaliny pod tę naukę, widział w niej jedynie narzędzie ważne w psychiatrii przy rozpoznawaniu i leczeniu chorób nerwowych. Psychoanaliticy literaccy robią z niej cel sam w sobie.

Powoli dla powieściopisarza największy interes zaczyna przedstawiać człowiek możliwie nienormalny. Im okaz jest bardziej potworkowaty, tym więcej dostarcza materiału dla egzotyki psychologicznej. Z materiałem tym postępują autorzy tak, jak zwykli postępować podróżnicy w krajach egzotycznych: błądzą. Któż ich skontroluje? Jeżeli brakuje specjalnych typów do analizy, rzuca się psychoanalitkę na człowieka normalnego. Odbywa się węszenie za każdym śladem zaniedbania w naturze ludzkiej. Byłe się dobrać do wrzodów, miejsc wstydliwych, brudnych zakątków.

Dalszą konsekwencją tego stanowiska jest pojmowanie człowieka wyłącznie jako tworu fizjologiczno-metafizycznego. Istota człowieka dla psychoanalitka nie objawia się w formach socjalnych, świadomym i celowym działaniu, logicznym myśleniu i konstruowaniu światopoglądu. Człowiek socjalny jest uważany

za nieistotną nadbudówkę, wypaczoną i sfałszowaną. Jeśli psychoanalityk mówi o czynach ludzkich, są one według niego bez społecznego uzasadnienia, są wynikiem ciemnych sił, tkwiących w podświadomości człowieka lub poza nim w metafizyce. Takie zjawiska socjalne, jak wojna, nędza czy zbrodnia stają się kosmicznymi żywiołami o własnych tajemnych celach. Świadome sensowne działanie i kultura, planowo tworzony produkt dzieł ludzkich, odczuwane są jako jakieś nieuzasadnione, niegodne człowieka samoograniczenia, nieinteresujące przesady czy anachronizmy. Samowiedza, dyscyplina moralna, twórcza wola, logika, racjonalizm światopoglądu to tylko wiotka piana, pogruchotana cienka kra, płynąca po burzliwej powierzchni morza irracjonalnych fluktów i wirów! U Choromańskiego ten demonizm fatum idzie tak daleko, że autor zupełnie po murzyńsku wierzy w złe i dobre miejsca i chwile. Najciemniejsza astrologia święci tu swoje triumfy (*Biali bracia*).

Wielce honorowe stanowisko zajmuje fizjologiczna strona człowieka, a zwłaszcza seksualizm. Mieni się on całą tęczą odcieni i stopni. Kokietuje zwyczajną brutalnością naturalizmu, czai się dyskretnie w swej homoseksualnej odmianie, odkrywany jest nawet na podwórkach wiejskich wśród zwierząt (Wiktor).

Inna odnoga założeń psychoanalitycznych objawia się w sposobie interpretacji człowieka jako mechanicznej sumy pewnych zjawisk psychicznych. Człowiek w tym sensie składa się z gestów, grymasów, parszającej śliny, odurzających zapachów, szlagierowych frazesów, chamskich rękoczynów, zwierzęcych popędów, zastarzałych kompleksów. Metodę tę przejmująco charakteryzuje Schulz w swoich *Skleпах cynamonowych*. „Twory nasze będą prowizoryczne, na jeden raz zrobione, dla jednego gestu. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia osobnego człowieka... Ich substancja musi być rozluźniona, zdegenerowana i podległa pokusom występny: wtedy na tej chorej, zmęczonej i zdziczałej glebie wykwita jak piękna wysypka, nalot fantastyczny, kolorowa, bujająca pleśń... Pokazać człowieka, rozkładając jego bogactwo i komplikacje na tysiąc kalejdoskopowych możliwości, każdą doprowadzoną do jakiegoś paradoksalnego końca, do jakiejś wybujałości pełnej charakteru... Wszystko to splątane i puszyste, przepojone łagodnym powietrzem, podbite błękitnym wiatrem i napuszczone niebem”.

Freud pierwsze swe odkrycia w psychoanalizie czynił na terenie snu. Nie dziw, że i w dzisiejszej literaturze sen odgrywa pierwszorzędną rolę. Pisarze nawet jawę organizują w kategorii marzeń sennych, posilkując się również metodami snu. Przykładami mogą być Gombrowicz, Schulz, Flukowski, Tarn, Ważyk itd. Technika snu z jego konstrukcją, opartą na kojarzeniach, z przesunięciami, zbitkami, symboliką, cenzurą itd., zastosowana jest konsekwentnie przy organizacji wizji artystycznych. Rzeczywistość realna przemienia się w rzeczywistość snu. Wspaniale opisuje ją Schulz, a charakterystykę tę odnieść dałoby się do większości naszej literatury: „Fatalnością jej jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego definitywizmu, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w po-

wietrze, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. Wielka bujność i rozrzutność w intencjach, projektach i antycypacjach. Fermentacja pragnień przedwcześnie wybujała i dlatego bezsilna i pusta. Nigdzie jak tu nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnieni bliskością spełnienia, pobladli i bezwładni rozkosznym struchleniem ziszczenia. Przekroczwszy pewien punkt napięcia, przepływ zatrzymuje się, cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości wędną i rozpadają się w nicłość...”

Ważną konsekwencję inwazji snu w rzeczywistość spotykamy na terenie poezji. Logika snu, polegająca na wytwarzaniu się zawiłych, mimowolnych ciągów kojarzeniowych, staje się kanonem nowej twórczości poetyckiej. To, co jest najprymitywniejszą formą wegetacji intelektualnej człowieka, pasuje się tutaj na najznakomitszą i najistotniejszą metodę twórczości. Rezygnuje się z historycznego dorobku psychiki ludzkiej, czynnej i twórczej świadomości na rzecz nieświadomych drgnień, porywów, impulsów, powiązanych przypadkową obecnością w czasie psychicznym. Praktyka ta otwiera na oścież bramę dla każdego majaczenia i głędzenia. Najbanalniejsza myśl, najgłupszy odruch, najniepotrzebniejszy czyn, najzbędniejsze skojarzenia nabierają nagle niesamowitej wartości reprezentantów rzeczywistości, przed którą należy stać z otwartymi z podziwu i szacunku ustami. Rangi społeczne spraw nie odgrywają żadnej roli. Tępej biurokracji chodzi tylko o to, żeby wszystko zarejestrować, spisać, o niczym nie zapomnieć. Równocześnie rodzi się wstrętny ekshibicjonizm, który wystawia na pokaz każdy zakamarek nudyizmu duchowego.

Racjonalizm jest w pogardzie. Kpiny z rozumu i z dyscypliny logiki cieszą się wielkim uznaniem. Wyśpiewuje się hymny na cześć nonsensu i paradoksu. Zresztą jak tu być racjonalistą, kiedy mózg zaniedbany i zarosły chwastami. W mrokach piwnic podświadomości i w stratosferze metafizyk nie rozwinie się przecie, jak w ogóle żadna rzecz potrzebująca słońca i powietrza. Mózg się wyrabia tylko w styczności ze światem zewnętrznym, w walce z nim i w walce o niego. Zdobywa zaś – myśleniem jasnym, logicznym, aktywnym i odważnym.

Żądać idei, tendencji, charakteru, sensu społecznego, odpowiedzialności społecznej od ludzi zajętych wyłącznie swoją chorobą i swoim skrzywieniem – byłoby rzeczą niestosowną. Toteż autorów wartościuje się skalą poziomu formalnego i talentyzmem. Kto stosuje silniejszą dawkę narkotyku! Kto jest pomysłowszy w trickach i niespodziankach! Kto dostarcza więcej niesamowitości i wstrząsów metafizycznych! Kto subtelniejszym lub piekielniejszym demonem!

Spośród wielu, przy innych okazjach omawianych, pisarzy jako ilustrację owych ryczałtowych z konieczności uwag przypomnieć na tym miejscu należy najcharakterystyczniejszych. Przegląd zacząć wypadnie od Kadena-Bandrowskiego. Powieści jego mimo tematów społecznych są właściwie powieściami psychologicznymi w tym sensie, że cała pasja Kadena żyżywa się jedynie w tworeniu z kawałków i fragmentów ludzkich – mechanizmów, które zderzają się z sobą. Wynalazkiem Kadena są tzw. „ruchome dna duszy”, dzięki którym czło-

wiek daje się wyluskiwać z różnych swych możliwości, tak że nigdy nie można go wystarczająco zdefiniować.

Jeszcze bardziej relatywistyczne koncepcje wyznaje Nałkowska. I dla niej świadomość nie jest niczym więcej, jak „westchnieniem ryby”. Człowiek jest nieokreślonym zbiorem możliwości, wyzwanych przez różne aktualne stany. Opisać się da jedynie przez schematy, które tyle chwytają treści o człowieku, ile w nie sami włożymy. „Jest się takim, jak myślą ludzie, nie jak myślimy sobie my, jest się takim, jak to miejsce, w którym się jest”. Toteż nigdy nie wiadomo, co z czego wyniknie i do czego dojdzie. Czyn pojawia się jak *deus ex machina*. Nie on jest zresztą ważny. „Ważny jest niepokój towarzyszący czynom naszym. I cierpienie. I strach. Strach przed ogromem świata. I strach przed karą”. Toteż ustami księdza z *Granic* kończy: „Nie ma przed strachem ucieczki, tylko w poddaniu się, w największej pokorze”.

Dla Witkiewicza im głębiej wejdzie się w bebechy, tym lepszą wylapuje się prawdę. Na samym dnie leży istota rzeczy. Człowiek jest apokaliptyczną bestią, którą dla urozmaicenia życia warto rozpętać, żeby zobaczyć, co z tego wyniknie. Dziwność istnienia wybucha najintensywniej w orgiach, zbrodniach, ekscesach seksualnych i narkomaniach.

U Choromańskiego już same akcesoria zewnętrzne wprowadzają nas w atmosferę kliniczną. Osoby powieści wyposażone są w wszelkie możliwe anomalie psychopatyczne. Każda namiętność przechodzi w stan chorobliwy. Zwłaszcza w *Opowieściach dwuznacznych* dostajemy się w makabryczną atmosferę, gdzie zmuszeni jesteśmy obcować z wariatami, lunatykami, erotomanami, pijakami i mistykami. W *Zazdrości i medycynie* Rebeka żyje w lubieżnym kwietyzmie, pozbawiona woli, charakteru i jakiegokolwiek oblicza indywidualnego. Dobro – zło, prawda – fałsz w tym świecie nie mają sensu moralnego ani poznawczego, są geograficznym określeniem pewnych momentów czasu i miejsca.

Dla Zarembiny każde zjawisko nawet fizyczne ma od razu trzy strony: psychologiczną, biologiczną i metafizyczną. Stąd każda rzecz i każde zdarzenie jest równie ważne i usprawiedliwione na skutek swej symboliczności. Żaden czyn nie da się określić granicami indywidualnymi, ponieważ ciągnie się za nim cień metafizyki, który całkowicie zmienia jego kształt i przeznaczenie. Sens życia polega na samym jego dzianiu się. Śmierć, zbrodnia itp. wartościować się dają tylko z perspektywy biologicznej życia, w zależności czy wyzwają jego energię.

Dla Schulza przedmioty fizyczne, marzenia senne, zjawiska przyrody, fizjologia tworzą skłóconą, ciągle fermentującą substancję, z której zakochany w niej autor z pasją szalonego demiurga buduje „sklepy cynamonowe”, wypełnione niesamowitym towarem, i „sanatoria pod Klepsydrą”, zamieszkałe przez ludzi o własnych, prywatnych czasach.

Tematy psychopatologiczne uprawia zresztą cały szereg pisarzy o mniej zindywidualizowanym „światopoglądzie”. Zboczenia płciowe w formie homoseksualizmu czy miłości lesbijskiej zdobyły sobie prawo obywatelstwa w nadspodziew-



wanie wielu powieściach. Ukazywane są bardzo otwarcie i brutalnie lub też osnute delikatną firanką niedopowiedzeń. Wystarczy wymienić powieści Witkiewicza, Kudlińskiego: *Wygnańcy Ewy*, Grabowskiego: *Ciszy lasu i twojej ciszy*, Gruszeckiej: *Przygoda w nieznanym kraju*, Ważyka: *Człowiek w burym ubraniu*, Brezy: *Adam Grywałd*, Iwaszkiewicza: *Młyn nad Utratą*, Andrzejewskiego: *Drogi nieuniknione*, Mostowicza: *Bracia Dalcz* itp.

Charakterystyczny stosunek chłopca do ojca ukazany został w *Szczurach* Rudnickiego. Irracjonalną aurą odznaczają się *Panny z Wilka* Iwaszkiewicza, *Latarnie świecą w Karpowie* Ważyka, *Miasto księżyców* Balińskiego i *Pada deszcz* Flukowskiego. Książkę Napierskiego *Rozmowa z cieniem*, w charakterze podobną do *Próchna* Berenta, uważa się za anachronizm. Ukazał tam autor świat wykołajeńców, snobów lub egocentryków, żyjących w atmosferze rozpustnej wyobraźni i sztucznych podniet, z dala od problemów społecznych i moralnych. Niestety duża część naszej literatury zajęta jest właśnie „rozmową z cieniem”, a błyszczą nocną fosforyzacją próchna.

Nie byłoby słuszne prorokować powieści psychologicznej śmierć. Literatura przede wszystkim stoi człowiekiem, a więc i psychologią. Wszystko socjalne o tyle jest usprawiedliwione w literaturze, o ile da się przerobić na psychiczne. Ale literatura musi wyjść z błędnego koła poszukiwania przygód w krajach zaginionych i mglistych. Niczego tam nie znajdzie.

Ucieczka w dziedzinę snu, podświadomości lub metafizyki, popisowe wywętrzenie się, pozbawiona dyscypliny i celu mania psychoanalizy, chorobliwe szukanie niesamowitości, rozkochanie się w własnej wegetacji, antyracjonalizm i aspołeczność, seksualizm, mdły estetyzm, rezygnacja z twórczej ambicji kształtowania rzeczywistości socjalnej, a marsz z biciem bębnow ku wieżom osamotnienia, ku kontemplacji – oto cechy literatury najfałszywiej w świecie nazywanej postępową. Analiza jej głębsza każe nam zaliczyć ją właśnie do literatury schyłkowej, a tłumaczyć jej istnienie faktem przynależności do epoki i klasy, która sama ma wymienione powyżej znamiona choroby i upadku. Nie wolno dać się uwieść pozorom i w tym, co oznacza koniec, widzieć początek nowej rzeczywistości.

Naprawdę nową, awangardową literaturę można poznać po jednym: stoi ona frontem do rzeczywistości socjalnej, ma ambicję i siłę, by ją kształtować według jasno uświadomionych przez siebie hierarchii i celów, kocha człowieka, a w miłości ku niemu odważnie żąda od niego czynów heroicznych, rozumnych i dobrych. I pomaga mu.

[...]

# Stanisław Baczyński

## *Rzeczywistość i fikcja*

### *(współczesna powieść polska)*

### *(fragment)*

[...]

O ile w określonych rodzajach powieści omówionych poprzednio tło jest określone i daje się nieomal oznaczyć granicą dat, o tyle w powieściach czysto indywidualistycznych, pozbawionych motywów z życia zbiorowego, jak powieść psychologiczna lub obyczajowa, tło nie zawsze daje się ująć w ściśle ramy. Wiadomo, że np. w powieściach Nałkowskiej czy Kuncewiczowej opisywane zdarzenia i przeżycia dzieją się obecnie, a więc na tle życia współczesnego. Ale jest to tło domysłne, o którym możemy wnioskować tylko z obyczajowych cech postaci opisywanych. Skupienie uwagi na sprawach osobistych, czysto prywatnych izoluje bowiem organicznie w tego rodzaju powieściach jednostkę od ogółu, zastępując tło atmostferą. Takie zwężenie zakresu tła jest typowym przeżytkiem z czasów dekadencji mieszczańskiej z końca XIX i początków XX stulecia, a dawne powieści Przybyszewskiego, Nałkowskiej, dzisiejsze zaś Iwaszkiewicza (*Zmowa mężczyzn*), Grabowskiego (*Ciszy lasu i twojej ciszy*), Zarembiny (*Wędrówka Joanny*), nie mówiąc już o romansach psychologicznych lub ekscentrycznych jak Schulza (*Sklepy cynamonowe*) czy Gombrowicza (*Ferdydurke*), są właściwie zawieszane w próżni, nie posiadają żadnego realnego podłoża, na którym przeżycia ich byłyby zrozumiałe, a przede wszystkim konieczne potrzebne. Wynika to z abstrakcyjności założeń, stwarzającej niewiadome papierowe iksy, nieoparte często nawet na logicznej fikcji, a przez to korzystające z szerokiej dowolności. Tło domysłne, a raczej brak tła, ma bowiem rację bytu tylko w powieści ściśle psychologicznej albo w czysto anegdotycznej, w każdym zaś innym wypadku jest nieodzownym warunkiem artystycznej konstrukcji i przejrzystości treści.

Zaznaczenie więc związków człowieka z otoczeniem, ożywienie go przez określenie jego stosunku do świata zewnętrznego jest pierwszym warunkiem powieści nowoczesnej. [...]

Pominąwszy tradycyjne i konwencjonalne formy literackie epigonów dawnej, porobiorowej Polski, literatura nasza najmłodsza objawia tendencje w dwu kierunkach: *r e a l i s t y c z n y m* i *s u r r e a l i s t y c z n y m*. Surrealizm polski, podobnie jak wszelki surrealizm, jest nie tyle wyjściem poza rzeczywistość, co dążnością do jej przewycięzania, do stworzenia z jej elementów dowolnych ugrupowań według planu, wyobraźni czy uczucia, do nadania tej rzeczywistości sensu niepowtarzalnego, którego źródłem jest indywidualna psychika pisarza czy artysty. Więc nie zrozumienie świata, ale przeistoczenie go, a raczej przebudowa według wyobraźni artysty stanowi zasadę twórczą ponadrealizmu. Aby jednak rzeczywistość „przekomponować” w dziele artystycznym i stworzyć jej nowy układ, trzeba ją rozbić na elementy, czyli „zdekomponować”. Dekompozycja ta zależy całkowicie od indywidualności artysty i może płynąć w zasadzie albo z pobudek racjonalnych, tj. być wyrozumowana, albo z *i r r a c j o n a l n y c h*, z wyobraźni lub uczucia. We wszystkich wypadkach jednak prawidła jej nie mogą ulegać żadnej kontroli ze strony odbiorcy, który otrzymuje rezultat dekompozycji, ale *n i e z n a j e j p r o c e s u, c e l u i p r z y c z y n y*, nie może jej skojarzyć w żadnym wypadku ani z układem świata realnego, ani z własnymi procesami psychicznymi. Widz lub czytelnik staje przed książką lub obrazem surrealistycznym jak przed tajemnicą, do której klucz posiada tylko jej twórca. Może on więc tylko intuicyjnie wnikać lub śledzić przebieg procesu rozkładania rzeczywistości przez artystę, domyślać się jego znaczenia, lecz nie może go odczuć całą płaszczyzną swej duszy, a przede wszystkim zrozumieć. Stąd tajemniczość sztuki surrealistycznej, która w pierwszym stadium swym, tj. stadium rozkładania rzeczywistości, każe się raczej domyślać jakiegoś sensu, ale go nie wyraża i nie formuluje.

W drugim stadium kompozycji, czyli układania rozbitej na elementy rzeczywistości, zrozumienie jest jeszcze trudniejsze. Podobnie jak dekompozycja, tak kompozycja surrealistyczna odbywa się według planu całkowicie indywidualnego, zależnego od swoistych cech wyobraźni czy uczucia artysty<sup>1</sup>. *Z a s a d a* tego planu jest zawsze *u k r y t a*, niedostępna, niezależnie od tego, czy jest nią płynny proces kojarzenia wyobrażeń, czy plan wyrozumowany lub uczuciowy.

Obraz, który powstaje tą drogą, jest kompozycją, układem elementów, *w ł a ś c i w y m* tylko dla siebie, niepowtarzalnym, tak samo jak niepowtarzalna jest indywidualność jego twórcy i każdego momentu jego przeżyć wewnętrznych. W ten sposób powstaje świat dostępny wyłącznie dla swego twórcy, nowa rzeczywistość układu zamknięta ściśle w ramach duchowego życia jednostki. Dotrzeć do istotnego sensu tego świata bez jakiejś szczególnej analizy spektralnej lub badań psychologicznych, bez komentarzy – niepodobna. Ze strzępów, a nawet

---

1 Proces „dekompozycji” i „kompozycji” jest tu analogiczny do procesu asocjacji i dysocjacji.

całych elementów realnych domyśleć się można jakiegoś planu kompozycji, lecz całość wymaga badań specjalnych i nie dostarcza już przez to samo bezpośrednio wrażeń i wzruszeń. Fragmenty dzieła takiego mogą być nawet interesujące, lecz całość robi wrażenie chaosu i bezsensownej ekscentryczności. Jest to nieodłączna cecha dzieł ponadrealistycznych w rodzaju Schulza *Sklepów cynamonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*, w których niewątpliwie znać duży wysiłek twórczy w celu porozumienia się ze światem za pomocą środków nienadających się do tego porozumienia.

Drugą postacią ekscentrycznej literatury jest deformacja rzeczywistości. Zasadą nie jest tutaj ani dekompozycja, ani kompozycja, lecz odbieranie rzeczywistości jej realnej postaci przez zmianę proporcji w układzie jej elementów i zniekształcanie jej według fantazji czy zainteresowań pisarza. Prowadzi to zresztą często do wymykającej się spod kontroli bufonady, niby-psychologicznego sensu, naiwnej problematyki, a właściwie zupełnej dowolności, jak w utworach Gombrowicza (*Ferdydurke*, *Pamiętnik z okresu dojrzewania*). Metoda ta zresztą daje rzadko wyniki artystycznie dodatnie.

Na ogół jednak próby te i poszukiwania mają w literaturze, obiektywnie biorąc, znaczenie zasadniczo dodatnie, jako przejaw walki z nałogami łatwizny literackiej. Są one wysiłkiem w kierunku największego oporu, w kierunku przewycięzania konwenansów artystycznych, co może się przyczynić do ożywienia problematyki literackiej w ogóle, zwłaszcza w zakresie formalnym. Wszelka forma ma bowiem zawsze dążność konserwatywną do stwarzania na ogół łatwizny ze względu na nałogi odbiorców. Forma nowa odstręcza, gdyż oddala od odbiorcy treść, utrudnia mu dotarcie do niej. Kryje się w tym zjawisku niebezpieczeństwo zarówno dla pisarza, jak i literatury, gdyż sposób formowania i odtwarzania świata posiada również dążności oportunistyczne, skłonności do nałogu, wskutek czego utrwała się i degeneruje, a wreszcie obniża ogólny poziom sztuki literackiej. Niebezpieczeństwo to w wielu wypadkach grozi szczególnie najnowszej literaturze realistycznej, która z jednej strony idzie śladami dawnej techniki literackiej, a co gorsza nieraz nawet jej nie dorównywa, z drugiej zaś wnosi pod naciskiem nowej treści świeże pierwiastki artystyczne.

[...]

pozycja 204.

## *Zamordowany*

Przez oprawców niemieckich pod koniec ubiegłego roku w nieznanych okolicznościach (we Lwowie) został zamordowany Bruno Schulz, prozaik awangardowy, autor *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

POZWOLILIŚMY ZGINĄĆ CZŁOWIEKOWI

„Sztuka i Naród” 1943, nr 6 (luty), s. 20.



# Bibliografia

## 1920

1. H. Trejwart [H. Heschels], *Malarze żydowscy*, „Chwila” 1920, nr 366 (21 stycznia), s. 5.

## 1921

2. [Seksja oświatowa...], „Świt” 1921, nr 4 (15 lutego), s. 6–7 (dział: „Kultura i oświata”).
3. E. Menar [A. Bienenstock?], *Sztuki graficzne. (Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu)*, „Świt” 1921, nr 5 (1 marca), s. 2–4.
4. S. N-owa [M. Friedländer?], [Wystawa prac graficznych młodego artysty p. Brunona Schulza...], „Świt” 1921, nr 5 (1 marca), s. 7 (dział: „Kultura i oświata”).
5. S. N-owa [M. Friedländer?], *Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Schulza)*, „Świt” 1921, nr 6 (15 marca), s. 2–3.
6. [Urządzona staraniem Sekcji Oświatowej ZUN wystawa obrazów i grafiki oryginalnej Brunona Schulza...], „Świt” 1921, nr 6 (15 marca), s. 6 (dział: „Kultura i oświata”).
7. (m), *Z pracy oświatowej w Borysławiu*, „Świt” 1921, nr 7 (1 kwietnia), s. 6 (dział: „Kultura i oświata”).
8. (fr), *Zbiorowa wystawa obrazów*, „Świt” 1921, nr 8 (15 kwietnia), s. 7 (dział: „Kultura i oświata”).
9. [Zbiorowa wystawa obrazów...], „Świt” 1921, nr 9 (1 maja), s. 7 (dział: „Kultura i oświata”).
10. [Wystawa obrazów...], „Świt” 1921, nr 10 (15 maja), s. 7 (dział: „Kultura i oświata”).
11. *Wystawa obrazów w Drohobyczu*, „Chwila” 1921, nr 849 (29 maja), s. 10 (dział: „Kronika”).
12. Al. Stewe [M. Friedländer], *Z wystawy obrazów*, „Świt” 1921, nr 11 (1 czerwca), s. 6–7.

## 1922

13. Al. St. [M. Friedländer], [Wystawa podhalańska...], „Świt” 1922, nr 31–32 (15 kwietnia), s. 10–11 (dział: „Kultura i oświata”).
14. W. Kozicki, *Ze sztuki*, „Słowo Polskie” 1922, nr 117 (29 maja), s. 5.
15. K. S., *Salon Wiosenny w Pałacu Sztuki*, „Chwila Poniedziałkowa” 1922, nr 16 (12 czerwca), s. 3.
16. W. Kozicki, *Życie sztuki we Lwowie. Wystawa wiosenna. III*, „Słowo Polskie” 1922, nr 138 (24 czerwca), s. 5.
17. A. Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila” 1922, nr 1213 (8 lipca), s. 5.
18. W. J. Terlecki, *Sztuki plastyczne. Salon Wiosenny 1922 r. I*, „Kurier Lwowski” 1922, nr 152 (9 lipca), s. 2–3.

**1923**

19. Da., *Wystawa obrazów żydowskich art. malarzy*, „Przegląd Wileński” 1923, nr 8 (29 kwietnia), s. 7–8.
20. Let, *Kronika. Ze Lwowa*, „Twórczość Młodej Polski” 1924, nr 4 (styczeń), s. 41.

**1929**

21. A. Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila” 1929, nr 3740 (21 sierpnia), s. 5.

**1930**

22. H. Weber, *Wystawa malarzy żydowskich w Krakowie. (Na marginesie wystawy). II*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 48 (22 lutego), s. 5–6.
23. [ *Wystawa plastyków żydowskich...* ], „Nowy Dziennik” 1930, nr 61 (7 marca), s. 8 (dział: „Z teatru, literatury i sztuki”).
24. [ *Wystawa malarzy żydowskich...* ], „Sztuki Piękne” VI, 1930, nr 3 (marzec), s. 110 (dział: „Kronika artystyczna – Kraków”).
25. *Z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych We Lwowie*, „Chwila” 1930, nr 3988 (4 maja), s. 14 (dział: „Kronika”).
26. J. Kilian-Stanisławska, *Salon Wiosenny 1930*, „Gazeta Poranna” 1930, nr 9223 (21 maja), s. 10–12.
27. A. Lauterbach, *Salon Wiosenny. 1*, „Chwila” 1930, nr 4005 (21 maja), s. 7.
28. M. K., *Ze sztuki. Salon Wiosenny. Maj 1930. Wystawa ogólna*, „Wiek Nowy” 1930, nr 8675 (21 maja), s. 4.
29. K. Majewski, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Salon Wiosenny 1930. II*, „Gazeta Lwowska” 1930, nr 117 (22 maja), s. 3.
30. W. Kozicki, *Z Salonu Wiosennego. (Wystawa ogólna: grafika i rzeźba. Lewe skrzydło)*, „Słowo Polskie” 1930, nr 141 (26 maja), s. 7.
31. [ *Lwowski Salon Wiosenny...* ], „Sztuki Piękne” VI, 1930, nr 5 (maj), s. 200–201 (dział: „Kronika artystyczna – Lwów”).
32. *Niezwykła impreza artystyczna w Truskawcu*, „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski” 1930, nr 15 (28 czerwca), s. 5.
33. [D. Vogel], *Bruno Schulz*, „Cusztajer” 1930, nr 2 (czerwiec), s. 57–58 (dział: „Ze świata artystów. (W odniesieniu do naszych reprodukcji)”).
34. [ *Wystawa Brunona Schulza i Joachima Kahanego w Truskawcu...* ], „Chwila” 1930, nr 4056 (11 lipca), s. 13 (dział: „Kronika”).
35. *Drugi numer czasopisma „Cusztajer”*, „Chwila” 1930, nr 4065 (20 lipca), s. 14 (dział: „Kronika”); „Chwila” 1930, nr 4072 (27 lipca), s. 15 (dział: „Kronika”).
36. *Wystawa prac art. metalopl. J. Kahanego i art. mal. Brunona Schulza w Truskawcu*, „Chwila” 1930, nr 4072 (27 lipca), s. 15 (dział: „Kronika”).
37. [ *Wystawa prac art. metalopl. J. Kahanego i art. mal. B. Schulza w Truskawcu...* ], „Chwila” 1930, nr 4090 (14 sierpnia), s. 13 (dział: „Kronika”).



38. Z wystawy *Szulza i Kahanego*, „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski” 1930, nr 22 (20 sierpnia), s. 6 (dział: „Kronika truskawiecka”).
39. J. Kleczyński, *Wrażenia artystyczne z Truskawca*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1930, nr 235 (28 sierpnia), s. 8–9.
40. D. Vogel, *Bruno Schulz*, „Judisk tidskrift” (Stockholm) 1930, nr 3 (listopad), s. 224–226.

### 1933

41. *Nowa grupa literacka*, „Kurier Poranny” 1933, nr 208 (29 lipca), s. 6.
42. *Nowa grupa literacka w Polsce*, „Chwila” 1933, nr 5163 (6 sierpnia), s. 12 (dział: „Miscellanea literacko-artystyczne”).
43. Przypis redakcji (podpisany: P. R.) do: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, „Chwila” 1933, nr 5284 (7 grudnia), s. 5.
44. *Zamierzenia wydawnicze*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 54 (17 grudnia), s. 6.
45. *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 55 (24 grudnia), s. 27.
46. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1934 [1933] (skrzydełko obwoluty).

### 1934

47. Z. Nałkowska, odpowiedź na ankietę: *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1933?*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 1, dodatek „ABC”, nr 1 (1 stycznia), s. 2.
48. A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1934, nr 11 (12 stycznia), s. 4.
49. sh., *Nowe wydawnictwa*, „Chwila” 1934, nr 5327 (21 stycznia), s. 11–12.
50. A. Pleśniewicz, *Fantastyczne miasteczko*, „Pion” 1934, nr 4 (27 stycznia), s. 10–11.
51. t. h. [T. Hollender], [„*Sklepy cynamonowe*”], „Sygnały” 1934, nr 3 (styczeń), s. 5 (dział: „Nowe książki”).
52. J. Lorentowicz, [„*Sklepy cynamonowe*”], „Nowa Książka” 1934, z. 1 (brak daty), s. 27–28 (dział: „Literatura piękna”).
53. Z. Broncel, *Literatura maligny. O „Sklepiach cynamonowych” Bruno Schulza*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 6, dodatek „ABC”, nr 34 (4 lutego), s. 1.
54. Z. Niesiołowska-Rothertowa, [„*Sklepy cynamonowe*”], „Kobieta Współczesna” 1934, nr 5 (4 lutego), s. 83 (dział: „Z książek”).
55. L. Lourie, „*Sklepy cynamonowe*” *Szulza*, „Lektura” 1934, nr 5 (11 lutego), s. 13.
56. L. Piwiński, „*Sklepy cynamonowe*”, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6 (11 lutego), s. 3.
57. R. [T. Sinko], [„*Sklepy cynamonowe*”], „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 8, dodatek „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, nr 50 (19 lutego), s. XI (dział: „Wśród nowych książek”).
58. J. E. Skiwski, *Publicystyka literacka*, „Gazeta Polska” 1934, nr 52 (21 lutego), s. 3.
59. Sz. G., *Dziwny poeta. Za kontuarami cynamonowych sklepów Bruno Schulza*, „Głos Poranny” 1934, nr 55 (25 lutego), dodatek społeczno-literacki, s. 3.
60. K. Grafowa, *Jedna dziwna książka*, „Chwila” 1934, nr 5362 (25 lutego), s. 11–12.

61. jim., „Sklepy cynamonowe”, „Kurier Wileński” 1934, nr 56 (27 lutego), s. 2.
62. j. i., [„Sklepy cynamonowe”], „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego” VI, 1934, nr 7 (marzec), s. 323 (dział: „Z literatury pięknej i książek dla młodzieży”).
63. H. Domiński, *Wśród prozaików*, „Zet” 1934, nr 1 (1 kwietnia), s. 6.
64. T. Breza, *Sobowtór zwykłej rzeczywistości*, „Kurier Poranny” 1934, nr 103 (15 kwietnia), s. 6.
65. R. H. Korn, „*Cimring gewelber*” fun Bruno Szulc [„Sklepy cynamonowe” Brunona Schulza], „Literarisze Bleter” 1934, nr 16 (519) (20 kwietnia), s. 248.
66. H. Sternbach, „Sklepy cynamonowe”, „Miesięcznik Żydowski” 1934, nr 4 (kwiecień), s. 384.
67. T. B. Syga, „Sklepy cynamonowe”, „Gazeta Warszawska” 1934, nr 127 (1 maja), s. 4.
68. K. Troczyński, „Sklepy cynamonowe” B. Schulza, „Dziennik Poznański” 1934, nr 101 (3 maja), s. 2.
69. J. J. [J. Janowski], *Sen pełen zmor...*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 19 (13 maja), s. 385.
70. L. Piwiński, *Powieść*, „Rocznik Literacki 1933”, 1934, s. 105–107.
71. T. B-a [T. Breza], *Odprawa pesymistom. Na marginesie*, „Rocznika Literackiego” 1933 r., „Kurier Poranny” 1934, nr 312 (10 listopada), s. 3.

### 1935

72. A. Rączaszek, *Urbanizacja jako problem kultury w Polsce*, „Pion” 1935, nr 3 (19 stycznia), s. 1.
73. J. Andrzejewski, *Młoda literatura oskarżona*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 6 (10 lutego), s. 4.
74. *Rozstrzygnięcie plebiscytu czytelników „Wiadomości Literackich”. Kogo wybralibyśmy do Akademii Niezależnych, gdyby taka akademia powstała?*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 6 (10 lutego), s. 1.
75. J. Andrzejewski, *Samotne pokolenie*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 7 (17 lutego), s. 2.
76. I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15 (23 lutego), s. 1–2.
77. W. Godziszewski, „*Opętany fascynacją awersji*” do uczciwego języka, „Poradnik Językowy” 1935, z. 2 (brak daty), s. 34–36.
78. W. Gombrowicz, *Atmosfera i kot. (W odpowiedzi p. J. Andrzejewskiemu)*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 9 (3 marca), s. 4.
79. *Nagroda „Wiadomości Literackich”. Przebieg obrad jury*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 10 (10 marca), s. 8.
80. *W czwartym wymiarze*, „Czas” 1935, nr 111 (24 kwietnia), s. 3 (dział: „Przegląd czasopism”).
81. S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17 (28 kwietnia), s. 321–322.
82. J. Bielatowicz, *Przereklamowana książka. Czyli o „Sklepiach cynamonowych”*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1935, nr 7 (1 czerwca), s. 4.

83. W. Korabiowski, *Spóźniona recenzja. Jeszcze o „Sklepiach cynamonowych” Schulza*, „Nowe Czasy” 1935, nr 23 (15 lipca), s. 4.
84. S. I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34 (24 sierpnia), s. 2–3; nr 35 (31 sierpnia), s. 4–5.
85. A. Brun, *Bruno Schulz – i co dalej?*, „Chwila” 1935, nr 5921 (14 września), s. 9.
86. „Dodo” – nowela Brunona Schulza, „Biuletyn Radiofoniczny dla Użytku Prasy” R. 6, 1935, nr 38 (22 września), s. 7 (dział: „Najciekawsze audycje Polskiego Radia”).
87. W. Gombrowicz, *O myślach chudych. Trudna literatura i pro domo mea*, „Kurier Poranny” 1935, nr 307 (5 listopada), s. 6.
88. [Nowa wystawa Lwowskiego Związku Zawodowego Artystów Plastyków...], „Gazeta Lwowska” 1935, nr 285 (12 grudnia), s. 2 (dział: „Komunikaty”).
89. J. K[ilian]-Stanisławska, *Wystawa prac lwowskiego Zaw. Związku Plastyków*, „Kurier Lwowski” 1935, nr 345 (14 grudnia), s. 7.
90. A. Lauterbach, *Wystawa u Artystów. Bruno Szulc, Andrzej Pronaszko, Jarosława Muzyka, Fryc Kleinman*, „Chwila” 1935, nr 6011 (15 grudnia), s. 10.
91. *Wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków*, „Chwila” 1935, nr 6011 (15 grudnia), s. 13 (dział: „Kronika”).
92. J. G. [J. Gamska-Łempicka?], *Wystawa w Zw. Plastyków*, „Gazeta Lwowska” 1935, nr 293 (21 grudnia), s. 2.
93. J. Bros, „Akacje kwitną”, „Nasz Przegląd” 1935, nr 359 (22 grudnia), s. 11.
94. *Wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków*, „Chwila” 1935, nr 6018 (22 grudnia), s. 13 (dział: „Kronika”).
95. A. M. Mars, *Nowa wystawa Związku Plastyków. Pronaszko – Szulc – Muzyka – Kleinman*, „Nowe Czasy” 1935, nr 33 (24 grudnia), s. 7.
96. L. Lourie, *Rok 1935 w literaturze. Proza, poezja, dramat i czasopiśmiennictwo w Polsce*, „Rewia Ilustrowana Tygodniowa” 1935, nr 52, dodatek „Głosu Porannego”, nr 356 (29 grudnia), s. 8.
97. *Kronika. Lwów*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6 (grudzień), s. 97.
98. S. Baczyński, *Powieść polska w 1934 roku*, „Polonista” 1935, nr 4 (brak daty), s. 175.
99. M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Nakładem Maksymiliana Goldsteina, Lwów 1935, s. 97–98.

## 1936

100. K. Kuryluk, *Życie kulturalne we Lwowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 5 (2 lutego), s. 96.
101. (tb) [T. Breza], *B. Schulz o „Cudzoziemce”. Literacki wieczór dyskusyjny*, „Kurier Poranny” 1936, nr 35 (3 lutego), s. 8.
102. *Autor „Sklepiów cynamonowych” opuścił żydostwo*, „Chwila” (wydanie wieczorne) 1936, nr 459 (26 lutego), s. 3.
103. [„Akacje kwitną” Debory Vogel], „Studio” 1936, nr 2 (maj), s. 62 (dział: „Książki i teatry”).
104. „Proces” *Franciszka Kafki po polsku*, „Nasza Opinia” 1936, nr 45 (21 czerwca), s. 9.

105. „Studio”, „Nasz Przegląd” 1936, nr 197 (5 lipca), s. 10 (dział: „Zdarzenia literackie i artystyczne”).
106. *Nowy numer „Studia”*, „Kurier Poranny” 1936, nr 202 (22 lipca), s. 8 (dział: „Książki i czasopisma”).
107. J. Andrzejewski, *Powieść o dzieciach ulicy*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 32 (26 lipca), s. 2.
108. W. Kragen, *Twórczość Franciszka Kafki*, „Chwila” 1936, nr 6238 (1 sierpnia), s. 10.
109. H. Weber, „Proces” *Franciszka Kafki*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 226 (16 sierpnia), s. 5–6.
110. B. Dudziński, [„Proces” *Franciszka Kafki*], „Gazeta Robotnicza” 1936, nr 238 (30 sierpnia), s. 3 (dział: „Nowe książki”).
111. K. Truchanowski, *Czy naśladownictwo?*, „Studio” 1936, nr 5/6 (sierpień–wrzesień), s. 186–190.
112. L. Kaltenbergh, *Socjologia literacka*, „Sygnały” 1936, nr 21 (1 września), s. 4.
113. B. D., *Wśród czasopism*, „Gazeta Robotnicza” 1936, nr 284 (20 października), s. 4.
114. W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 209–211.
115. W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7 (październik), s. 217–220.
116. J. E. Skiwski, *Łańcuch szczęścia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 42 (18 października), s. 794.
117. W. Gombrowicz, *Łańcuch nietaktów*, „Studio” 1936, nr 8 (listopad), s. 274–280.
118. A. Pleśniewicz, *Spór o doktorową. Rozwichrzone problemy dyskusji literackiej*, „Kurier Poranny” 1936, nr 329 (26 listopada), s. 8.
119. A. Łaszowski, [„*Ulica Wszystkich Świętych*” *Kazimierza Truchanowskiego*], „Studio” 1936, nr 8 (listopad), s. 296–297 (dział: „Książki z ubiegłego miesiąca”).
120. *Z sali odczytowej*, „Chwila” (wydanie wieczorne) 1936, nr 700 (7 grudnia), s. 10 (dział: „Kronika zagłębia naftowego”).
121. J. Andrzejewski, *Dwa debiuty powieściowe*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 52 (13 grudnia), s. 7.
122. T. Breza, *Pisarz, którego dręczy sobowtór*, „Kurier Poranny” 1936, nr 357 (24 grudnia), s. 9–10.
123. W. Pietrzak, *Święte szukanie*, „Studio” 1936, nr 9 (grudzień), s. 312–315.
124. K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, t. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów–Warszawa 1936, s. 562–565.

### 1937

125. T. Hollender, *Pisarze polscy o pomocy zimowej*, „Sygnały” 1937, nr 25 (1 stycznia), s. 15.
126. *Wielki recital poezji*, „Chwila” 1937, nr 6395 (8 stycznia), s. 10 (dział: „Kronika”).
127. K. „*Wieczór literacki*” w *Teatrze Żołnierza*, „Gazeta Lwowska” 1937, nr 7 (12 stycznia), s. 3.

128. J. Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77 (31 stycznia), s. 5.
129. (Pil), *Nowa książka autora „Sklepów cynamonowych”*, „Czas” 1937, nr 78 (19 marca), s. 6 (dział: „Myśli i fakty”).
130. A. Sandauer, *Bruno Schulz – poeta sofista*, „Chwila” 1937, nr 6561 (26 czerwca), s. 10.
131. M. Wallis, *Wystawy*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 28 (4 lipca), s. 6.
132. A. Sandauer, *Bruno Schulz i romantycy*, „Chwila” 1937, nr 6575 (10 lipca), s. 9.
133. O. R., *Kilka słów o „Przedmieściu”*, „Chwila” 1937, nr 6596 (31 lipca), s. 12.
134. I. Berman, *Szkice i pamiętniki Fr. Kafki. (Z okazji wydania zbiorowych dzieł pisarza)*, „Chwila” 1937, nr 6663 (9 października), s. 9.
135. A. Sandauer, *Nowa książka Schulza*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 298 (30 października), s. 8–9.
136. I. Fik, *Fantastyka we współczesnej literaturze polskiej*, „Nasz Wyrz” 1937, nr 8 (listopad), s. 2–3.
137. S. Rassalski, *Sąd nad pisarzem*, „Kurier Poranny” 1937, nr 309 (7 listopada), s. 10.
138. H. Vogler, *Świat rozszczątkowany*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 326 (27 listopada), s. 8.
139. Wizo – *Drohobycz*, „Chwila” 1937, nr 6733 (18 grudnia), s. 13 (dział: „Kronika”).
140. M. Wrześniewska-Kruczkowska, *Psychostenik. Gombrowiczowi, Karpińskiemu i Schulzowi*, „Apel” 1937, nr 13, dodatek artystyczno-literacki „Kuriera Porannego”, nr 351 (19 grudnia), s. 9–10.
141. L. Piwiński, *Powieść*, „Rocznik Literacki 1936”, 1937, s. 78–79.
142. L. Piwiński, *Literatura niemiecka*, „Rocznik Literacki 1936”, 1937, s. 146–147.
143. K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935–1937 oraz inne teksty krytyczne*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów 1937, s. 40, 170–171.
144. E. J. Igel, *Udział Żydów w literaturze polskiej*, w: *Almanach żydowski, wydany przez Hermana Stachla, zawierający szereg artykułów wybitnych literatów, polityków i publicystów oraz życiorysy czołowych postaci Małopolski Wschodniej...*, Wydawnictwo „Kultura i Sztuka”, Lwów–Warszawa–Poznań [1937], s. 70.

## 1938

145. M. Adler, *1937 w powieści polskiej*, „Rewia Ilustrowana Tygodniowa” 1938, nr 1, dodatek „Głosu Porannego”, nr 1 (1 stycznia), s. 3.
146. *Rozmowa z autorem „Sklepów cynamonowych”. (Wywiad z Brunonem Schulzem)*, „Nowy Kurier” 1938, nr 7 (11 stycznia), s. 4–5.
147. *Odczyt o Gombrowiczu*, „Apel” 1938, nr 17, dodatek artystyczno-literacki „Kuriera Porannego”, nr 16 (16 stycznia), s. 1.
148. *To nie była dyskusja, lecz demonstracja*, „Czas” 1938, nr 18 (19 stycznia), s. 6 (dział: „Zagadnienia”).
149. *[Fantastyka i dziwactwo w nowej literaturze polskiej...]*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 20 (20 stycznia), s. 15 (dział: „Z teatru, literatury i sztuki”).
150. mdd [M. Dienstl-Dąbrowa], *Wycinanki Eggi Haardt*, „Światowid” 1938, nr 4 (22 stycznia), s. 17.

151. *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 4 (23 stycznia), s. 8.
152. *Tydzień kulturalny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 4 (23 stycznia), s. 81.
153. S. Piasecki, *Czarowanie gałązką w zębach*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 7 (30 stycznia), s. 1.
154. Wizo – Drohobycz, „Chwila” 1938, nr 6781 (5 lutego), s. 13 (dział: „Kronika”).
155. *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1937? Ankieta tygodnika*, „Prosto z Mostu”, „Prosto z Mostu” 1938, nr 8 (6 lutego), s. 5.
156. W. Korabiowski, *À la manière de... Bruno Schulz*, „Chochoł” 1938, nr 1 (6 lutego), s. 3.
157. A. Sandauer, *Szkoła mitologów. Bruno Schulz i Witold Gombrowicz*, „Pion” 1938, nr 5 (6 lutego), s. 4.
158. I. Berman, *Życie zaczarowane*, „Nasza Opinia” 1938, nr 131 (13 lutego), s. 9.
159. B. Lewitówna, *Proza Brunona Schulza*, „Ster” 1938, nr 5 (13 lutego), s. 7.
160. L. Pomirowski, *Przezwyciężenie okresu dojrzewania*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 8 (20 lutego), s. 151.
161. M. Promiński, *Nowości literackie*, „Sygnały” 1938, nr 40 (1 marca), s. 5.
162. Nagrodę „Wiadomości Literackich” za najwybitniejszą książkę polską 1937 r. otrzymał Jeremi Wasiutyński za „Kopernika”, nagrodę Czytelników „Wiadomości Literackich” Tadeusz Żeleński (Boy) za „Marysińkę Sobieską”, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 11 (13 marca), s. 1–2.
163. M. Chmielowiec, *Zdarzenia bezdomne*, „Kultura” 1938, nr 13 (27 marca), s. 5.
164. B. Dudziński, [„Sanatorium pod Klepsydrą”], „Robotnik” 1938, nr 95 (4 kwietnia), s. 2 (dział: „Nowe książki”); „Naprzód” 1938, nr 96 (5 kwietnia), s. 2 (dział: „Nowe książki”).
165. Wizo – Drohobycz, „Chwila” 1938, nr 6843 (8 kwietnia), s. 9 (dział: „Z pracy Wizo na prowincji”).
166. H. Romer, *Nowości wydawnicze „Roju”*, „Kurier Wileński” 1938, nr 103 (14 kwietnia), s. 3–4.
167. *Nowości Tow. Wyd. „Rój”*, „Nowy Kurier” 1938, nr 87 (15 kwietnia), s. 6.
168. J. N. Miller, *Ku nowej prozie*, „Gazeta Robotnicza” 1938, nr 93 (16 kwietnia), s. 9; „Robotnik” 1938, nr 107 (16 kwietnia), s. 9.
169. W. Gombrowicz, *Twórczość Brunona Schulza*, „Apel” 1938, nr 31, dodatek artystyczno-literacki „Kurier Porannego”, nr 112 (24 kwietnia), s. 1.
170. L. Fryde, *O „Ferdydurce” Gombrowicza*, „Pióro” 1938, nr 1 (kwiecień–czerwiec), s. 113–114.
171. E. Breiter, „Sanatorium pod Klepsydrą” Schulza, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 23 (29 maja), s. 4.
172. W. Pietrzak, *Bluszcz na ruinach*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 27 (12 czerwca), s. 7.
173. S. Rassalski, *Wizyjność i idea w literaturze*, „Dekada” 1938, nr 20 (20 czerwca), s. 4.
174. Wizo – Borysław, „Chwila” 1938, nr 6924 (1 lipca), s. 9 (dział: „Z pracy grup prowincjonalnych Wizo”).
175. S. Otwinowski, *Wobec samotności*, „Czas” 1938, nr 180 (3 lipca), s. 10.

176. M. Piechal, „Sanatorium pod Klepsydrą”, „Gazeta Polska” 1938, nr 189 (12 lipca), s. 3.
177. I. Fik, *Co za czasy!*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 7–8 (lipiec–sierpień), s. 1–2.
178. A. Łaszowski, *Apteka pod Schulzem*, „Polityka” 1938, nr 16 (10 sierpnia), s. 7–8.
179. E. Krassowska, *O twórczości Brunona Schulza*, „Sygnały” 1938, nr 51 (15 sierpnia), s. 3.
180. S. J. Lec, *Powodzenie powieści środowiskowych*, „Chwila” 1938, nr 6988 (3 września), s. 9.
181. J. Czechowicz, *Truchanowski i towarzysze. Uwagi marginesowe*, „Pion” 1938, nr 35 (4 września), s. 2.
182. K. Troczyński, *Katastrofa na drugim torze*, „Dziennik Poznański” 1938, nr 207 (10 września), s. 9.
183. E. Litwin, *Donkiszonada przeciw realności*, „Kultura” 1938, nr 43 (23 października), s. 4.
184. H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938, z. 99/101 (październik–grudzień), s. 246–252.
185. *Lista odznaczonych Złotym Wawrzynem Akademickim*, „Chwila” 1938, nr 7052 (9 listopada), s. 7.
186. *Odznaczenia Wawrzynem Akademickim*, „Gazeta Lwowska” 1938, nr 256 (10 listopada), s. 2.
187. *Zaszczytne wyróżnienie drohobyczanina*, „Chwila” (wydanie wieczorne) 1938, nr 1297 (12 listopada), s. 6.
188. L. Fryde, *Trzy pokolenia literackie*, „Pion” 1938, nr 45 (13 listopada), s. 3–4.
189. N. Wiśniewska, *Literatura w malignie*, „Epoka” 1938, nr 33 (25 listopada), s. 11–13.
190. [Ukazał się powiększony numer (59) „Sygnałów”...], „Chwila” 1938, nr 7099 (28 grudnia), s. 10 (dział: „Z wydawnictw”).
191. L. Piwiński, *Powieść*, „Rocznik Literacki 1937”, 1938, s. 61.
192. Ch. Löw, *Żydzi w literaturze polskiej*, w: *Udział Żydów w kulturze. Część I*, Nakładem Związku Zawodowego Nauczycieli Szkół Żydowskich w Krakowie, Kraków 1938, s. 31.

### 1939

193. B. Miciński, *O „deformacji” rzeczywistości w sztuce*, „Polityka” 1939, nr 1 (10 stycznia), s. 7.
194. K. L. Koniński, [„*Pasje błędmierskie*” Jarosława Iwaszkiewicza], „Ateneum” 1939, nr 1 (styczeń), s. 135 (dział: „Sprawozdania”).
195. K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1 (styczeń), s. 156–163.
196. *Co to za Bruno Schulz?*, „Chwila” 1939, nr 7144 (11 lutego), s. 10.
197. I. Fik, *Czas artystyczny*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 5–6 (maj–czerwiec), s. 1.
198. A. Krawczyk, *Czas u Bruno Schulza*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 5–6 (maj–czerwiec), s. 6.
199. J. Muszkowska, [„*Sklepy cynamonowe*”], „Books Abroad” 1939, Vol. 13, No. 4 (Autumn), s. 511 (dział: „Polish Fiction”).

200. *Lista osób odznaczonych Wawrzynem Akademickim w roku 1938*, „Rocznik Polskiej Akademii Literatury 1937–1938”, Warszawa 1939, s. 180.
201. J. A. Król, *Ze szkoły Kadena*, „Pióro” 1939, nr 2 (brak daty), s. 255–256.
202. I. Fik, *20 lat literatury polskiej (1918–1938)*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Kraków 1939, s. 23–25, 130–133, 164–173.
203. S. Baczyński, *Rzeczywistość i fikcja*, Nakładem Nowej Biblioteki Społecznej, Warszawa 1939, s. 41–42, 159–162.

**1943**

204. *Zamordowany*, „Sztuka i Naród” 1943, nr 6 (luty), s. 20.



# Nota edytorska

## Dobór i układ tekstów

Zbiór tekstów poświęconych Brunonowi Schulzowi oraz recepcji jego dzieła powstał na podstawie kilku bibliografii, dostępnych na stronie internetowej [brunoschulz.org](https://brunoschulz.org)<sup>1</sup>, w *Słowniku schulzowskim* pod redakcją Stanisława Rośka, Jerzego Jarzębskiego i Włodzimierza Boleckiego<sup>2</sup>, w katalogu wystawy *Bruno Schulz. Ad Memoriam* pod redakcją Wojciecha Chmurzyńskiego<sup>3</sup>, w książce Włodzimierza Boleckiego *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*<sup>4</sup>, w artykule *Twórczość Brunona Schulza w krytyce i badaniach literackich (1934–1976)* Andrzeja Sulikowskiego, opublikowanym w „Pamiętniku Literackim”<sup>5</sup>, a także w innych pracach schulzologicznych, spośród których wymienię jeszcze *Księgę listów* i *Regiony wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego<sup>6</sup>. Informacje zawarte w tych pozycjach zostały uzupełnione przez badaczy z Ukrainy, poszukujących nieznanych śladów Schulza w czasopismach wydawanych we Lwowie, Drohobyczu i Boryslawiu<sup>7</sup>, Urszulę Makowską, badającą recepcję twórczości plastycznej Schulza<sup>8</sup>, członków Pracowni Schulzowskiej działającej na Uniwersytecie Gdańskim, a także przez moje własne kwerendy. Jak dotąd najpełniejszą bibliografię przedwojennej recepcji Schulza opublikowano na stronie [schulzforum.pl](https://schulzforum.pl) (Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza).

Podstawą zakwalifikowania tekstu do niniejszej antologii było występowanie w nim nazwiska Schulza w jakimkolwiek kontekście – krytycznym lub biogra-

- 
- 1 Redaktorką strony jest Branislava Stojanović, która prowadzi także schulzowską stronę na Facebooku: <https://www.facebook.com/brunoschulz.org/>.
  - 2 *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski i S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 435–438.
  - 3 *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, pod red. W. Chmurzyńskiego, Warszawa 1995, s. 305–307.
  - 4 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2 popr. i uzup., Kraków 1996, s. 316–319.
  - 5 A. Sulikowski, *Twórczość Brunona Schulza w krytyce i badaniach literackich (1934–1976)*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2, s. 293–295.
  - 6 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016; J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.
  - 7 Zob. np. Ł. Chomycz, *Wokół wystawy w Boryslawiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 14, 2019.
  - 8 Zob. np. U. Makowska, „Dziwna awersja”. *O wystawach Schulza*, „Schulz/Forum” 13, 2019.

ficznym. W antologii znalazło się również kilka tekstów mówiących o twórczości Schulza nie wprost, ale niepozostawiających wątpliwości, że to ona jest przedmiotem rozważań czy ocen.

Do antologii weszły wyłącznie teksty opublikowane w czasopiśmie i książkach, a więc teksty, które funkcjonowały w przestrzeni publicznej, choćby i lokalnej albo mocno ograniczonej przez różne względy polityczne, społeczne czy instytucjonalne. Co za tym idzie – czytelnik nie znajdzie w niej zapisów z prywatnych dzienników, pamiętników, dokumentów, korespondencji czy wspomnień, które ujrzały światło dzienne już po śmierci Schulza. Materiały te mogłyby się składać na antologię tekstów innego rodzaju, ponieważ nie wpłynęły na recepcję dzieła pisarza w czasie jego aktywności twórczej.

Rozbudowane recenzje i szkice krytyczne sąsiadują tu z krótkimi wzmiankami prasowymi o charakterze stricte informacyjnym, zadaniem tej antologii jest bowiem nie ustalanie kanonu myśli krytycznej dotyczącej Schulza ani tworzenie hierarchii autorów zajmujących się jego życiem i dziełem, lecz wskazywanie różnorodności i bogactwa form i sposobów mówienia o pisarzu i jego dziele.

Antologia podaje również teksty napisane w językach obcych. Zostały one przytoczone w tłumaczeniu na język polski, ponieważ moim założeniem jest udostępnić materiały badaczowi lub czytelnikowi polskojęzycznemu (niekoniecznie jednak polskiemu). Uzasadnieniem tej decyzji jest to, że przedwojenna recepcja twórczości Schulza odbywała się niemal wyłącznie w Polsce i niemal wyłącznie po polsku, a nieliczne odstępstwa od tej zasady nie miały żadnego wpływu na recepcję tego twórcy.

W antologii nie są obecne wszystkie znane świadectwa recepcji Schulza, które ukazały się drukiem. Pomiąłem niektóre anonse reklamowe obu jego książek, opublikowane w czasopiśmie (również w biuletynie „Roju”, zatytułowanym myląco „Nowości Literackie Poświęcone Praktycznym Potrzebom Czytelnictwa”) oraz w katalogach wydawniczych. Są to jedynie reprodukcje obwoluty, czasem opatrzone fragmentem tekstu okładkowego albo recenzji i informacją o cenie, niezawierające żadnej nowej, nawet mało istotnej informacji o Schulzu i jego dziele. Do antologii nie włączyłem również recenzji powieści *Ferdynand* Witolda Gombrowicza, które w przypisie bibliograficznym zawierają informację, że autorem okładki i ilustracji jest Bruno Schulz. Pomiąłem hasłowe informacje dotyczące audycji radiowej, w której Schulz czytał swoje opowiadanie *Dodo*, oraz poświęcone Schulzowi strony w katalogach wystaw, zawierające jedynie tytuły wystawionych prac. Antologia nie zawiera też informacji o Schulzu nauczycielu i zawiadowcy gabinetu rysunkowego, publikowanych w kilku *Sprawozdaniach Dyrekcji Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu*. W tym ostatnim przypadku pominięcie świadectwa schulzowskiej recepcji można wytłumaczyć tym, że sprawozdania szkolne były wewnętrznymi drukami, funkcjonującymi poza przestrzenią publiczną. Czytelników, którzy mimo wszystko chcieliby poznać te świadectwa recepcji, odsyłam do schulzowskiego kalen-

darza, opisującego każdy, nawet najmniejszy i najbłahszy ślad obecności Schulza w przestrzeni publicznej.

Antologia *Bruno Schulz w oczach współczesnych* zachowuje chronologiczny układ tekstów, uwzględniający datę ich publikacji. Ustalenie tej chronologii – łatwe w wypadku dzienników – nastrocza czasem problemów w wypadku tygodników czy miesięczników, podających jedynie numer zeszytu lub datę miesięczną. W takich wypadkach starałem się uszeregować teksty na podstawie ich wzajemnych zależności (na przykład głosy w dyskusji) albo kontekstu znanego z innych przekazów.

Znakomita większość tekstów została przedrukowana bez skrótów, jednakże w kilku wypadkach odstąpiłem od tej zasady – wtedy gdy poświęcony Schulzowi *passus* znajduje się w dłuższym tekście dotyczącym innej tematyki i gdy *passus* ten nie ma istotnych odniesień do całości ani nie jest z nią znacząco powiązany. Z kolei recenzje wystaw zbiorowych, w których wziął udział Schulz, podaję bez skrótów. Uważam, że w tym wypadku istotny jest kontekst – często nieprzypadkowy – w jakim twórczość Schulza pojawiła się w przestrzeni publicznej.

Osobną uwagę należy poświęcić tytułom tekstów składających się na tę antologię. O ile w większości, zwłaszcza w wypadku tekstów o charakterze recenzji, felietonu czy eseju, brzmienie tytułu nie pozostawia żadnej wątpliwości, o tyle w wypadku tekstów o charakterze informacyjnym czasami trudno dociec, co jest tytułem tekstu, a co tytułem czy podtytułem działu lub rubryki czasopisma. Podobny problem występuje niekiedy w wypadku podtytułów recenzji, które równie dobrze można potraktować jak tytuły rubryki. Z tych to powodów czasem wybór tytułu pozostaje arbitralny. Czasem też, aby ułatwić czytelnikowi odnalezienie cytowanego tekstu w czasopiśmie, w nocie bibliograficznej podaję nazwę rubryki (dotyczy to głównie krótkich tekstów o charakterze informacyjnym, które blokowane były nawet w kilkustronicowe działy, ujęte w jeden tytuł z licznymi podtytułami).

## Zasady wydania

Wszystkie teksty z antologii podaję za pierwodrukami gazetowymi, nawet w wypadkach – rzadkich, co prawda – gdy ich autorzy przedrukowywali je później w tomach zbiorowych, nanosząc w nich większe lub mniejsze poprawki. Na decyzję tę wpłynęło przekonanie, że w badaniu recepcji twórczości danego pisarza moment historyczny, w którym zaistniało świadectwo recepcji, znacząco wpływa na odbiór. Po prostu – recepcja odbywa się tu i teraz, w kontekście bieżących dyskusji, mód, sporów, na gorąco, bez dystansu i literaturoznawczego namysłu. Dlatego podawanie świadectw recepcji w formie zredagowanej czy ocenzurowanej po latach przez autora, który być może dystansuje się od swoich dawnych wypowiedzi, jest moim zdaniem pogwałceniem fundamentalnej zasady wydawania tego typu dokumentów.

Niemniej jednak w wypadku wszystkich tekstów zmodernizowałem pisownię i interpunkcję. Teksty poświęcone recepcji Schulza powstawały i przed reformą pisowni z 1936 roku, i krótko po niej, we wszystkich zakątkach Polski, podzielonej jeszcze przed kilkoma laty pomiędzy sąsiednie mocarstwa, dlatego reprezentują rozmaite podejście do polszczyzny i do jej zasad poprawnościowych. Jak to jednak zwykle bywa w wypadku tekstów recenzencko-krytycznych czy publicystycznych, ich autorzy starają się pisać w zgodzie z zasadami obowiązującymi w danym czasie i miejscu, zgodnie z wiedzą, którą przekazano im w procesie edukacji, i z poszanowaniem zasad stosowanych w redakcjach czasopism, z którymi współpracowali, dlatego nie ma powodu, by nie przystosować ich tekstów do w pełni skodyfikowanych norm współczesnej polszczyzny.

Na takie podejście ma wpływ jeszcze jedno zjawisko: różna kondycja i odmienne zwyczaje redakcji czasopism publikujących teksty poświęcone Schulzowi i jego twórczości. Są wśród nich czasopisma renomowane, dobrze finansowane oraz biedne i efemeryczne, profesjonalnie redagowane i przygotowywane chałupniczo przez grupkę pasjonatów, składane przez profesjonalne drukarnie i klecone pośpiesznie przez prowincjonalne manufaktury. Te rozbieżności wpływają na jakość tekstów prezentowanych w tej antologii. Dowolnie skracane i poprawiane przez redaktorów, zniekształcane przez zecerów, nie zawsze przyjmują one kształt zaplanowany przez autora, co jednak nie zmienia faktu, że w tym kształcie odegrały swoją rolę, nawet skromną, w historii literatury. Trudno wobec tego uznać, że wersja tekstu prezentowana na łamach czasopisma jest w pełni zgodna z wolą autora. Dlatego też można przypuszczać, że poprawki edytora naukowego nie sprzeciwiają się woli autora, ale pozwalają uszanować wolę tekstu, usuwając pomyłki poprzednich redaktorów.

Z tego też powodu milcząco poprawiłem wszystkie ewidentne pomyłki dotyczące ortografii czy pisowni, nie ingerowałem jednak w składnię, gramatykę, podział na akapity i długość zdań. Ujednoliciłem sposób zaznaczania wyróżnień w tekście – za pomocą pisma rozstrzelonego. Nie rozpisywałem skrótów, pozostawiłem też skróty nietypowe, z wyjątkiem form jednoznacznie niepoprawnych. Numerację wieków zapisywałem konsekwentnie cyframi rzymskimi. Respektowałem wszelkie regionalizmy albo słownikowe lub gramatyczne idiosynkrazje, o ile tylko wedle współczesnej wiedzy nie są odstępstwem od norm obowiązujących w czasie powstawania danego tekstu. Cytaty z opowiadań Brunona Schulza podałem za przytaczającymi je autorami, nie poprawiając ich zgodnie z pierwodrukiem ani późniejszymi edycjami, trudno bowiem dzisiaj ustalić, czy opuszczenia i błędy w cytatach są efektem niedbałości autorów recenzji, redaktorów czasopism, zecerów, czy też celowym zabiegiem. Dzięki temu publikowane teksty zachowują własną specyfikę, pozbywając się jednocześnie utrudniających lekturę zniekształceń i osobliwości, niewpływających jednak na interpretację. Nazwisko pisarza, z reguły zapisywane poprawnie, ale czasem występujące w formach „Szulc” lub „Schultz”, ujednoliciłem do poprawnej formy „Schulz”.

Zrezygnowałem z opatrywania tekstów przypisami i innymi objaśnieniami, wychodząc z założenia, że głównym, a może i jedynym obowiązkiem tekstologa jest ustalenie właściwej postaci tekstu (a w tym wypadku nawet korpusu tekstów), a nie obarczanie go interpretacjami, które mają być efektem pracy filologa-interpretatora. Słowem: antologia *Bruno Schulz w oczach współczesnych* jest tylko zbiorem źródeł, mającym służyć do dalszych badań nad recepcją tego pisarza. Wszelkie intencje interpretacyjne towarzyszą jedynie wstępowi. Może on być pomocny tym, którzy pragnęliby poznać szerszy kontekst opisywanych spraw, lecz nie jest lekturą obowiązkową. W notkach bibliograficznych umieściłem jedynie podstawowe informacje dotyczące okoliczności publikacji danego tekstu – nie tylko miejsce i czas jego wydania, ale też powiązania z innymi świadectwami recepcji. Bibliografia oraz indeks mają jedynie pomagać czytelnikowi w posługiwaniu się książką.

\*

Na koniec trzeba sformułować jedno ważne zastrzeżenie, które pobrzmiewało już we wstępie. Otóż książka, którą czytelnicy trzymają w rękach, nie jest pełnym zbiorem tekstów dotyczących recepcji Schulza w latach jego życia i aktywności twórczej. Jest to jedynie zbiór tekstów znanych badaczom w roku 2020. Co prawda wedle mojej wiedzy zawiera on wszystkie najważniejsze recenzje i teksty krytyczne, dotyczące zarówno twórczości plastycznej, jak i literackiej Schulza, jednak jest pewne, że w kolejnych latach odnajdą się nowe, zapomniane teksty, które w istotny sposób wpłyną na badania spuścizny literackiej i artystycznej tego twórcy. Świadczą o tym przekonaniu choćby ostatnie zdobycze ukraińskiej badaczki Łesi Chomycz – artykuły ze „Świtu” dotyczące wystawy, w której brał udział Schulz, oraz jego prawdopodobnie pierwszy opublikowany w prasie tekst, sygnowany pseudonimem Marcelego Werona. Znaleziska takie pozwalają wierzyć, że nie wszystko jeszcze na temat Schulza wiemy i że wcale nie trzeba kopać głęboko, aby odkryć prawdziwe schulzowskie skarby.

\*

Za pomoc w stworzeniu tej antologii – merytoryczną, redakcyjną, wydawniczą, organizacyjną itd. – dziękuję Anicie Badyńiak, Roksanie Blech, Łesi Chomycz, Stanisławowi Daneckiemu, Januszowi Górskiemu, Katarzynie Kaszorek, Urszuli Makowskiej, Małgorzacie Ogonowskiej, Stanisławowi Roškowi, Mai Sitkiewicz, Pawłowi Sitkiewiczowi, Tymoteuszowi Skibie, Adamowi Stepnowskiemu, Katarzynie Warszawskiej i Mirosławowi Wójcikowi.

*Piotr Sitkiewicz*

# Indeks osób

- Adler M. 327–328  
Adwentowicz Karol 452  
Alberti Kazimiera 161  
Albinowska-Minkiewiczowa Zofia 41, 47, 64, 69, 79  
Altenberg Alfred 40, 42  
Amster Andrzej 240–241  
Ancelewicz, malarz 50  
Andersen Hans Christian 371  
André Lucjan 161  
Andrzejewski Jerzy 154–159, 162–166, 177–179, 242, 274–275, 325, 382, 444, 489  
Apfelbaum Maurycy (Mojżesz) 56, 59  
Arystofanes z Aten 79  
Arystoteles 236  
Aschendorf Isroel 84  
Askenazy Szymon 160, 181  
Auderska Halina 161  
Auerbach Rachela 84  
Augustynowicz Aleksander 38, 41, 48  
Avenarius Richard 155  
Awin Józef 20  
Axe Otto 232  
B. D. 254  
Bach Johann Sebastian 319, 458  
Baczyński Stanisław 233, 490–492  
Baliński Stanisław 161, 308, 483, 489  
Balk Zygmunt 20  
Baltarowicz-Dzielińska Zofia 61, 71, 75, 80  
Balzac Honoré de 298, 381, 390, 418, 461  
Bandrowski Jerzy 161, 180, 307, 485  
Barabasz Stanisław 38  
Barbey d'Aureville Jules 422  
Barchasz Zygmunt 273  
Bartkiewicz Zygmunt 161  
Bartkowski Antoni 38  
Batowski Stanisław 39, 42, 47  
Batowski Zygmunt 161  
Baudelaire Charles 424, 461–462  
Bauer 392  
Bąk Wojciech 180–184, 210, 271, 281, 443  
Beardsley Aubrey 69, 186  
Bednarski Jan 71, 79  
Belmont Leo 161  
Berent Waław 151, 439–440, 489  
Bergson Henri 400–401  
Berman Izidor 302, 348–351  
Bernanos Georges 382  
Bianka Maria 39, 41–42, 48  
Bielatowicz Jan 189–191  
Bienenstock Adolf (pseud. E. Menar) 22–24, 32–36, 44–45  
Bienenstockowa Estera 32–34, 36  
Bierer Oskar Zygmunt 20  
Biezyński Aleksandr 253  
Birnbau M. 57, 59  
Blake William 135, 279  
Bleuler Eugen 376  
Blüth Rafał 331–332, 337  
Błęzyński Kazimierz 254  
Błocki Włodzimierz 32–33  
Bodnicki Władysław 473  
Boguszewska Helena 92–93, 101, 129, 160, 180, 183, 301, 415, 429, 483  
Bomse Nachum 84  
Bonsels Waldemar 389  
Borman Antoni 360  
Borowy Waław 161, 254  
Borzemski Otton Edward 71, 79  
Bosch Hieronim 82, 90

- Boy zob. Żeleński Tadeusz  
 Boznańska Olga 47  
 Brandstaetter Roman 481  
 Braun Jerzy 198  
 Braun Mieczysław 480  
 Breiter Emil 161, 184, 383–385  
 Brejter Waław 71, 79  
 Breton André 375  
 Breza Tadeusz (pseud. T. B-a, (tb)) 134–  
 137, 150–151, 236, 240–241, 276–280,  
 311, 381–382, 444, 489  
 Brod Max 243, 323  
 Broncel Zdzisław 108–111, 174  
 Broniewski Władysław 160, 183, 443, 481  
 Bros Jerzy 224–226  
 Brückner Aleksander 160, 180, 361  
 Brun A. 209–211  
 Bruno, akwarelista 50  
 Brzękowski Jan 483  
 Brzostowska Janina 161  
 Brzoza Jan 242  
 Brzozowski Stanisław 156, 163, 198, 439  
 Bursztyn Ch. 84  
 Byron George 299  
 Bystron Jan Stanisław 161, 180–181  
 Callot Jacques 23  
 Céline Louis-Ferdinand 356  
 Chaplin Charlie 417  
 Chateaubriand François-René de 299  
 Chełmoński Józef 47, 472  
 Chirico Giorgio de 135  
 Chmielowiec Michał 366–369  
 Chopin Fryderyk 261  
 Choromański Michał 111–112, 144, 156, 160,  
 167, 169, 177–178, 190, 213, 230, 242,  
 271, 325, 382, 415, 444, 483, 486, 488  
 Chrzanowski Ignacy 160  
 Chudzikowska Józefa 79  
 Chwistek Leon 160, 172, 196, 199, 289–  
 290, 404  
 Ciompa Adam 483  
 Cocteau Jean 238, 246  
 Colette Sidonie-Gabrielle 103  
 Conrad Joseph 157, 270, 302  
 Corneille Pierre 311  
 Cornelius Hans 202  
 Corot Jean-Baptiste-Camille 23  
 Cousin Jean 218  
 Cranach Lucas Starszy 186  
 Crevel René 375  
 Cygler Samuel 57–59  
 Czachowski Kazimierz 161, 284–286, 324–  
 325  
 Czacki Tadeusz 301  
 Czarnowska Aniela 71, 79  
 Czechowicz Józef 419–422, 445, 448, 463  
 Czekanowski Jan 161  
 Czermański Zdzisław 160  
 Czernik Stanisław 240–241  
 Czuchnowski Marian 161, 481  
 Ćwikliński Zefiryn 38, 71, 79  
 Da. 50–51  
 Daczyński Stanisław 38  
 Dan Bolesław 220  
 Dante Alighieri 390, 416  
 Daszyński Ignacy 161  
 Daudet Alphonse 251  
 Daumier Honoré 63  
 Dąbrowska Maria 111, 145, 151, 160, 180–  
 181, 325, 361, 381, 413, 429, 439, 443  
 Dee John 254  
 Dembowski Jan 161  
 Descartes René (Kartezjusz) 206, 285  
 Dębicki Stanisław 39, 41–42  
 Dienstl-Dąbrowa Marian (pseud. mdd)  
 334–335  
 Dix Otto 82, 90  
 Dmowski Roman 160  
 Dobrowolski Antoni Bolesław 161  
 Dobrowolski Stanisław Ryszard 452

- Dobrowolski T. 42  
 Dolińska Maria 48  
 Dołęga-Mostowicz Tadeusz 161, 489  
 Domański Henryk 132–133  
 Doré Gustave 207  
 Doręgowski Edward 41, 48, 71  
 Doroszewski Witold 176  
 Dostojewski Fiodor 53, 157, 355, 401  
 Dresdner Karol 234  
 Drexlerówna Luna 71, 75, 80  
 Drzewiecki Henryk 161, 210, 454  
 Dudziński Bolesław 245, 370–371, 452  
 Dunikowski Xawery 39, 41–42, 161  
 Dürer Albrecht 186  
 Einstein Albert 190, 400–401  
 Erb Erno 56, 71, 79  
 Ewers Hanns Heinz 131, 396, 420  
 Falk Josef 84  
 Feldman Wilhelm 326  
 Feuchtwanger Lion 381  
 Feuerring Maksymilian 84  
 Fik Ignacy 167–173, 213–215, 306–308, 399–405, 439, 452, 471, 480–489  
 Filipkiewicz Stefan 19, 42  
 Flaubert Gustave 295, 340  
 Flukowski Stefan 170, 242, 483, 486, 489  
 Foch Ferdinand 79  
 (fr) 31  
 France Anatole 305  
 Franciszek Józef I, cesarz Austrii 287–288, 463  
 Fredro Aleksander 178  
 Frenkel Isroel 84  
 Freud Sigmund 168, 170, 258, 376, 400–401, 485–486  
 Freund Maksymilian 71, 79  
 Frey 143  
 Friedländer Michał (pseud. Al. Stewe) 25–28, 35–38  
 Frisch Stefan 79  
 Fromowicz-Nassau Maria 56, 59  
 Fryde Ludwik 381–382, 437–446  
 Furmanik Stanisław 482  
 Gaik Andrzej 71, 79  
 Gajewski Paweł 62, 79  
 Galsworthy John 302  
 Gałek Stanisław 38  
 Gamska-Łempicka Jadwiga (pseud. J. G.) 223  
 Garliński Czesław 297, 334  
 Gaszczyńska Jadwiga (Wiga) 46  
 Gauguin Paul 19, 311  
 Gawlikowski Ryszard 52  
 Gąsiorowski Wacław 161, 434–435, 478  
 Getz Leon 79  
 Gide André 262, 264–266, 356  
 Gil Franciszek 452  
 Giraudoux Jean 135, 279–280  
 Gizbert Maria 71, 79  
 Giżycki Jerzy 180–181  
 Glasner Jakub 57, 59  
 Gładkow Fiodor 220  
 Godziszewski Wiktor 174–176  
 Goetel Ferdynand 151, 160, 180, 182, 184, 306, 439, 484  
 Goethe Johann Wolfgang von 140, 257, 269, 355  
 Gojawczyńska Pola 95, 160, 178, 327, 381  
 Goldstein Maksymilian 234  
 Gombrowicz Witold 148, 151, 156, 167, 170, 172, 177–179, 213–215, 242, 255–261, 263–270, 281, 291–292, 296, 307, 312–314, 316, 327, 331–333, 337–338, 343–346, 355–357, 361–362, 364–365, 368, 375, 377–380, 382, 385, 389–390, 415, 427–433, 445–449, 451, 455–456, 459, 482–484, 486, 490, 492  
 Gomolicki Leon 254  
 Gottlieb Leopold 19, 39, 41–42  
 Goya Francisco 20, 23, 27–28, 41, 43, 45, 48, 50, 54, 82, 90, 186, 234, 246, 310



- Górski Artur 161, 361, 364–365, 439–440  
 Górski Konrad 161  
 Grabiński Stefan 271, 307, 368, 409, 484–485  
 Grabowski Zbigniew 161, 489–490  
 Grafowa Kornelia 125–127  
 Grossman Hugo 56, 59  
 Grosz George 82, 90  
 Grubiński Waław 161  
 Grünewald Matthias 186  
 Gruszecka Aniela 151, 161, 489  
 Grydzewski Mieczysław 360  
 Grzymała-Siedlecki Adam 99–101, 161, 254  
 Gundolf Friedrich 269  
 Haardt Egga van 297, 329–330, 334–335  
 Hagenbeck Carl 206  
 Hahn Otto 68, 71, 73, 76  
 Handelsman Marcelli 452  
 Harasimowicz Marcelli 39–40, 42, 47, 71, 79  
 Harland Zygmunt 63, 79  
 Harland-Zajęzkowska Anna 48, 60–62, 66, 78  
 Hawel Julian 42, 47, 71, 79  
 Hemar Marian 161  
 Herschdörfer Ozjasz 57, 59  
 Hertz Paweł 254  
 Hescheles Henryk (pseud. Henryk Trejwart) 19–20  
 Hesse Hermann 298–299  
 Hirszenberg Samuel 19  
 Hitler Adolf 450  
 Hochman Henryk 57, 59  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 118, 131, 371, 383, 465  
 Hofman Wlastimil 64, 71, 79  
 Hogarth William 186  
 Hollender Tadeusz (pseud. t. h.) 105, 287–290  
 Homer 304  
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 254  
 Hornung Józef 71, 79  
 Hugo Victor 298  
 Hulewicz Jerzy 161  
 Hulka-Laskowski Paweł 160, 180, 182, 361–362  
 Husarski Waław 161  
 Husserl Edmund 155, 202  
 Huxley Aldous 307, 484  
 Ibsen Henrik 246  
 Igel Emil Janusz 326  
 Iłakowiczówna Kazimiera 160, 180, 184, 360–361, 364  
 Imber Szmuel Jankew 84  
 Irzykowski Karol 95, 101, 119, 172, 190, 198, 253, 369, 439–440, 482  
 Iwaszkiewicz Jarosław 160, 169, 180, 183, 254, 325, 360–361, 364, 439, 443, 459, 471, 483, 489–490  
 J. G. zob. Gamska-Łempicka Jadwiga j. i. 131  
 J. J. zob. Janowski Jarosław  
 Jachowski Jan 48  
 Janisch Jerzy 68, 71, 73, 76–77, 80  
 Janowski Janusz Paweł 70, 79  
 Janowski Jarosław (pseud. J. J.) 147  
 Janta-Pończyński Aleksander 161  
 Jaracz Stefan 160  
 Jarocki Władysław 39, 42  
 Jarosiewicz Janusz 52  
 Jarosz Zygmunt 452  
 Jasiński Bruno 160, 480  
 Jastrun Mieczysław 254, 480  
 Jaworski Roman 233, 307, 482  
 Jaworski Władysław 289–290  
 Jean Paul 118  
 Jedlicz Józef 79  
 Jędrkiewicz Edwin 308  
 jim. 128–130  
 Joyce James 157, 233, 356, 400, 427, 471, 482

- Junosza-Stępowski Kazimierz 161  
 K. 290  
 K. S. 40–41  
 Kaden-Bandrowski Juliusz 145, 151, 164,  
 167, 188, 200, 203–204, 285, 324, 381,  
 409, 417, 427, 439, 442, 487  
 Kafka Franz 122, 239, 243–245, 279, 291,  
 296, 302, 323, 358–359, 368, 371, 386,  
 389, 419–420, 469  
 Kahane Joachim 83, 85–87, 89  
 Kaltenbergh Leon 250–253  
 Kałuski Zygmunt 71, 79  
 Kamieniobrodzki Alfred 48  
 Kamiński Antoni Józef 42, 48  
 Kamocki Stanisław 39, 42  
 Kanfer Henryk 273  
 Kaniak Józef 42, 48  
 Kant Immanuel 140, 201, 215, 393  
 Kantor Jicchok 84  
 Karczewski Jan 307, 484  
 Karpiński Światopełk 161, 254, 316  
 Kartezjusz zob. Descartes René  
 Kasprowicz Jan 156, 183, 424  
 Katz Szmuel Hersz 84  
 Kidoń Józef 41–42, 48  
 Kiedrzyński Stefan 161, 434–435, 478  
 Kietlicz-Rayski Konstanty 38  
 Kilian-Stanisławska Janina 61–65, 217–218  
 Kirchner Józefina 71, 79  
 Kisielewski Zygmunt 248, 310, 434–435,  
 478  
 Kitz Marcin 63, 79  
 Klaczko Julian 326  
 Klar Artur 41–42, 48  
 Kleczyński Jan 88–89  
 Klee Paul 76  
 Kleiner Juliusz 180–181  
 Kleinman Fryderyk (Fryc) 84, 216, 218,  
 220, 222–223, 227, 229, 232, 235  
 Kleszczyński Zdzisław 161  
 Klimt Gustav 27  
 Klinger Max 23, 27–28, 57  
 Kloow Michał 452  
 Kłosowski Józef Nikodem 132  
 Kłosowski Karol 38  
 Kochanowski Jan 270, 442  
 Kolumb Krzysztof 275, 417  
 Kołaczkowski Stefan 161  
 Kołoniecki Roman 154  
 Koniński Karol Ludwik 459  
 Kopernik Mikołaj 362, 365  
 Kopystyński Stanisław 48, 79  
 Korabiowski Wilhelm 192–195, 341–342  
 Korblowa Eugenia 71, 79  
 Korczak Janusz 161  
 Korn Rachelä Häring 84, 138–139  
 Kornacki Jerzy 92–93, 101, 129, 301  
 Korwin-Piotrowski Mieczysław 43, 48  
 Kossak-Szczucka Zofia 160, 443  
 Kossowski Jerzy 161  
 Kot Stanisław 160  
 Kotarbiński Tadeusz 160  
 Kowalski Władysław 92–93, 301, 375  
 Kozicki Władysław 39, 42–43, 60, 75–78  
 Kozikowski Edward 160, 361, 365  
 Kragen Wanda 243, 331, 337  
 Krahelska Halina 101, 129  
 Kramsztyk Roman 19  
 Krassowska Eugenia 410–415  
 Kratochwila-Widymaska Józefa 64, 71, 75,  
 79  
 Krawczyk Adam 472–476  
 Krcha Emil 42, 48  
 Król Jan Aleksander 479  
 Kruczkowski Leon 145, 160, 210, 362, 375,  
 481  
 Krupski Julian 42, 48  
 Krzywicka Irena 160, 167, 180–181, 183–184,  
 213, 429

- Krzywicki Ludwik 161  
 Krzyżanowski Julian 360–361, 364  
 Kucharski Eugeniusz 289  
 Kuczyński Bogusław 240–241, 246, 255–257, 259  
 Kudliński Tadeusz 161, 169, 483, 489  
 Kuncewiczowa Maria 122, 161, 236, 324, 332, 340, 361–362, 434–435, 439, 478, 483, 490  
 Kunke Emil 64, 77, 80  
 Kurek Jalu 161, 180–181, 413, 415, 483  
 Kuryluk Karol 235  
 Kuśmidrowicz Jan Kazimierz 71, 79  
 Lachowicz Feliks 273  
 Lamartine Alphonse de 298–299  
 Lang Helena 39, 42, 48, 64, 79  
 Langerman Henryk 67, 71, 77, 80  
 Larsen Karl 390  
 Lauterbach Artur 53–54, 66–68, 219–222, 227  
 Lawrence David Herbert 340  
 Lec Stanisław Jerzy 416–418  
 Lechoń Jan 158, 160, 291, 439, 443  
 Léger Fernand 76  
 Leibniz Gottfried Wilhelm 202, 399  
 Lejbowski Mojżesz 50  
 Lepecki Mieczysław Bohdan 161  
 Leśmian Bolesław 254, 298–299, 308, 326, 340, 424, 439, 441  
 Let 52  
 Lewinson I. Z. 84  
 Lewiter, mgr 372  
 Lewitówna Barbara 352–354  
 Lewkowicz Leon 56, 59  
 Liebert Jerzy 183  
 Lilien Ephraim Moses (Maurycy) 19  
 Lille Ludwik 64, 68, 71, 73, 76, 80  
 Limanowski Bolesław 160  
 Linke Bronisław Wojciech 452  
 Lipiński Eryk 452  
 Liski I. A. 84  
 Lisowski Al. 171  
 Litwin Edward 425–426  
 Lorentowicz Jan 106–107, 161  
 Lourie Leon 113–114, 230–231  
 Löw Chaim 454  
 Löwenstein N. 71, 76  
 Lubomirski Jerzy Sebastian 79  
 Łaski Olbracht 254  
 Łaszowski Alfred 240–241, 271–272, 311, 394, 406–409  
 Łobodowski Józef 443–444  
 Łotocki Kazimierz 32–36, 42, 48, 71, 75, 79  
 (m) 29–30  
 M. K. 69–71  
 Mach Ernst 155, 202  
 Mackiewicz Konstanty 52  
 Maeterlinck Maurice 416  
 Majewski Kazimierz 72–74  
 Makuszyński Kornel 160, 311  
 Malczewski Rafał 306, 484  
 Mallarmé Stéphane 296, 303  
 Malski Marian 39, 48  
 Mann Thomas 296, 298–299, 329–330, 402, 405, 471, 482  
 Marinetti Filippo Tommaso 311  
 Markowicz Artur 19, 55, 58–59  
 Markowski Antoni 32–36, 52  
 Mars Anna Maria 228–229  
 Matusiak, artysta 52  
 Matuszewski Ignacy 161  
 Mauriac François 262, 264, 266, 340  
 mdd zob. Dienstl-Dąbrowa Marian  
 Mehoffer Józef 48  
 Meissner Janusz 95  
 Melcer Wanda 161, 236, 240–241  
 Menar E. zob. Bienenstock Adolf  
 Menkes Zygmunt Józef 20  
 Merkel Jerzy 19

- Meyrink Gustav 246, 419, 421, 467
- Miciński Bolesław 240–241, 361, 364–365, 387, 455–458
- Miciński Tadeusz 145, 200, 203–204, 284–285, 419, 421
- Mickiewicz Adam 142, 156, 407, 443, 457
- Miller Jan Nepomucen 161, 375–377
- Miłaszewska Wanda 161
- Miłaszewski Stanisław 161
- Miłosz Czesław 444
- Miriam zob. Przesmycki Zenon
- Misky Ludwik 32–36, 41–42, 48
- Młodożeniec Stanisław 161
- Morcinek Gustaw 92–93, 129, 160, 301
- Moszyński Kazimierz 180–181
- Mościcki Ignacy 161
- Mroziński Franciszek 79
- Mühlsteinowa, malarka 20
- Müller Szymon 55, 58–59
- Müller-Freienfels Richard 376
- Munch Edvard 186
- Musset Alfred de 299
- Muszałówna Kazimiera 92–93, 129
- Muszkowska Janina 477
- Muzyka Jarosława 216, 218, 220, 222–223, 227, 229, 232, 235
- Nacht Józef 289–293
- Naglerowa Herminia 161
- Nałkowska Zofia 92–93, 98, 101, 103, 106, 108, 119, 122, 129, 145, 151, 240–241, 301, 325, 381–382, 429, 439, 488, 490
- Napierski Stefan 161, 331–332, 337, 464–469, 489
- Natanson Władysław 161
- Neugröschl Mendel 84
- Neuman Abraham 19, 55, 59
- Newton Isaac 399
- Niesiołowska-Rothertowa Zofia 112
- Nietzsche Friedrich 121, 270
- Niezabitowski Waclaw 307, 484
- Norwid Cyprian 102, 443
- Nowaczyński Adolf 95, 101, 160, 180, 182, 184, 360–361, 363–365, 439, 441
- Nowakowski Adam Marian 132
- Nowakowski Zygmunt 160
- Nowotnowa Janina 48, 71, 75, 79
- O. R. 301
- Olpiński Jan Kazimierz 39, 41–42, 48, 71, 79
- Ortwin Ostap 218, 289, 439
- Orzeszkowa Eliza 301, 482
- Ossendowski Antoni Ferdynand 160
- Osterwa Juliusz 161
- Otwinowski Stefan 393–395, 448, 483
- Paczkowski Jerzy 161
- Paderewski Ignacy Jan 160
- Pankiewicz Józef 39
- Pański Jerzy 452
- Parandowski Jan 95, 101, 160, 180, 182–184, 360–361, 364–365, 368, 443
- Parecki Franciszek 452
- Pareński, malarz 52
- Paulsen Friedrich 393
- Pautsch Fryderyk 41, 77
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 160, 180, 183–184, 254, 361, 439
- Pawlikowski Jan Gwalbert 161
- Peiper Tadeusz 160, 171, 190, 311, 326, 368, 480
- Petzoldówna Zofia 41, 43, 48–49
- Pfefferberg Jakub 56, 59
- Piasecki Sergiusz 362, 416
- Piasecki Stanisław 95, 101, 154, 161, 338, 449
- Piechal Marian 271, 396–398, 443
- Pieniążek Józef 39, 42, 48, 63, 79
- Pietrzak Włodzimierz 281–283, 386–388
- Piętak Stanisław 413, 415, 444
- Pigoń Stanisław 161
- Pikor Stefan Maria 79
- (Pil) 294

- Pilniak Boris 220  
 Piłsudski Józef 160  
 Piwiński Leon 115–117, 119, 148–149, 151,  
 321–323, 453  
 Piwowar Lech 452  
 Pleśniewicz Andrzej 102–104, 236, 267–  
 270  
 Pobisz Mieczysław 64, 79  
 Pochwalski Kasper 123  
 Poe Edgar Allan 131, 133, 135, 279, 371, 383,  
 396, 419–420, 424, 468  
 Pogowski, konserwator 330  
 Polewka Adam 161  
 Pomirowski Leon 161, 190, 199, 355–357  
 Porębowicz Edward 161  
 Potocki Kazimierz 41  
 Promiński Marian 168, 358–359, 483  
 Pronaszko Andrzej 216–218, 220, 222–223,  
 227–228, 232, 235  
 Proust Marcel 53, 157, 254, 302, 359, 381,  
 386, 400, 427, 462, 471–472, 482  
 Prus Bolesław 482  
 Pruszyński Ksawery 361, 365  
 Przesmycki Zenon (pseud. Miriam) 439  
 Przyboś Julian 161, 171, 445  
 Przybyszewski Stanisław 79, 164, 172,  
 490  
 Puchała Kazimierz 48  
 Puszkina Aleksandr 254  
 Putrament Jerzy 452  
 R. zob. Sinko Tadeusz  
 Rabelais François 312  
 Racine Jean Baptiste 311  
 Rassalski Stefan 309–311, 389–391  
 Rataj Maciej 29  
 Rawer J. 289–290  
 Ray Man 76  
 Rączaszek Antoni 152–153  
 Regenbogen Emil 56, 59  
 Reichert Janina 41, 43, 48–49, 75, 79  
 Reichówna Margit zob. Sielska-Reich  
 Margit  
 Rembek Stanisław 361, 363–365  
 Rembrandt van Rijn 23, 54, 82, 91  
 Rey Sydor 301  
 Reyzner Mieczysław 41–42, 47  
 Riemer Aleksander 64, 68, 73, 76, 80  
 Rilke Rainer Maria 135, 279–280, 296, 350  
 Rimbaud Arthur 145, 296, 303, 424  
 Ripplówna Helena 71, 76, 80  
 Rittner Tadeusz 367, 419–421  
 Rodziewiczówna Maria 160  
 Rogowicz Waław 161  
 Romer Eugeniusz 161  
 Romer Helena 373  
 Rops Félicien 20, 23, 27–28, 43, 45, 48, 50,  
 54, 63, 69, 75, 79, 82, 89–90, 186, 234  
 Rosen Jan Henryk 62, 78  
 Rosenblum Leon 19  
 Rosenfeld Kamila 71, 75, 79  
 Rostworowski Karol Hubert 439–440  
 Roth Joseph 143  
 Rousseau Jean-Jacques 291  
 Roussel Raymond 135, 279–280  
 Rozwadowski Zygmunt 39, 42, 47  
 Rubens Peter Paul 23, 318  
 Rudnicki Adolf 92–93, 110, 113, 144–145,  
 154–156, 161, 167, 177, 242, 361–362, 365,  
 382, 444, 489  
 Rudörferówna, dr 392  
 Rusinek Michał 178, 324, 361  
 Rutkowski Artur 79  
 Rutkowski Karol 41, 43  
 Rybkowski Tadeusz 39, 41–42, 47  
 Rychter-Janowska Bronisława 69, 79  
 Rykała Jan 38  
 Rymkiewicz Aleksander 254, 444, 484  
 Rytard Jerzy Mieczysław 147, 201  
 Sacher-Masoch Leopold von 291–292  
 Safrin Horacy 84

- Samozwaniec Magdalena 161  
 Sandauer Artur 295–296, 298–300, 303–305, 333, 343–347  
 Schiller Leon 160  
 Schnaper Ber 84  
 Schönker Leon 56, 59  
 Schopenhauer Arthur 270, 464  
 Schreiber, dr 372  
 Schudrich Jankew 84  
 Schulz Bruno, psychiatra 470  
 Sebyła Władysław 271, 434–435, 478  
 Sempołowska Stefania 161, 180–181 sh. 101  
 Shakespeare William 177, 355, 390  
 Sichulski Kazimierz 39–40, 46, 49  
 Sielska-Reich Margit 67, 70, 73, 77, 80  
 Sielski Roman 67, 70, 73, 77, 80  
 Sieroszewski Wacław 308  
 Sikorski Władysław 161  
 Sinclair Upton 143  
 Sinko Tadeusz (pseud. R.) 118, 161  
 Skiwski Jan Emil 119–121, 129–130, 160, 199, 207, 253, 260–262, 264–267, 338  
 Skuza Wojciech 281  
 Słonimski Antoni 160, 172, 180–181, 183–184, 198, 254, 307, 326, 360–361, 363–365, 439, 480, 484  
 Smolkówna Julia 71, 79  
 Sobański Antoni 95, 101, 161  
 Sobczak Stanisław 38  
 Soldinger Antoni 56, 59  
 Solski Ludwik 161  
 Sołowijówna Wanda 43, 48  
 Sommer, mgr 273  
 Sowiński Adolf 452  
 Spasowski Władysław 161  
 Spengler Oswald 430  
 Sperber Zygmunt 20  
 Staff Leopold 439  
 Starzyński Józef 41, 43, 48–49, 61, 72, 79  
 Stawar Andrzej 161  
 Stempowski Jerzy 240–241  
 Stendhal 298  
 Stern Anatol 480  
 Sternbach Herman 140–141  
 Sternbach Leon 273  
 Stevenson Robert Louis 102  
 Stewe Al. zob. Friedländer Michał  
 Stifel Izak 273  
 Strakun Leon 452  
 Straszewicz Czesław 325, 382, 444  
 Streng Henryk (Marek Włodarski) 64, 68, 71, 73, 76, 80  
 Stroński Marian 33, 35–36  
 Stroński Stanisław 161  
 Struck Herman 19  
 Strug Andrzej 117, 151, 160, 180, 200, 204, 285, 481  
 Stryjeńska Zofia 161, 201  
 Strzembosz Jan 361, 365  
 Stuck Franz von 19  
 Stur Jan 326  
 Swedenborg Emanuel 461  
 Swinarski Artur Maria 161  
 Syga Teofil Bernard 142–144  
 Sz. G. 122–124  
 Szaniawski Jerzy 308  
 Szapira M. 289  
 Szczepkowska Malwina 161  
 Szelburg-Zarembina Ewa 160, 271, 307, 413, 427, 488, 490  
 Szemplińska Elżbieta 122, 160  
 Szer Jakub 50  
 Szukalski Stanisław 311  
 Szulcowa Halina 75, 79  
 Szuman Stefan 186  
 Szweykowski Zygmunt 150  
 Szymanowski Karol 160, 424  
 Szymański Edward 161

- Szymkiewicz Dezydery 452  
 Śliwiński Artur 161  
 Świętochowski Aleksander 160, 165, 181  
 T. B-a zob. Breza Tadeusz  
 t. h. zob. Hollender Tadeusz  
 Taine Hippolyte 389  
 Tarn Adam 170, 233, 483, 486  
 Tatarkiewicz Władysław 161  
 (tb) zob. Breza Tadeusz  
 Teisseyre Stanisław 79  
 Terlecki Alfred 39, 46  
 Terlecki Tymon 444  
 Terlecki Władysław J. 46–49  
 Tetmajer Kazimierz, Przerwa 38, 160, 439  
 Thugutt Stanisław 452  
 Tomasz z Akwinu 236  
 Tomaszewski Boris 368  
 Toulouse-Lautrec Henri de 20, 54  
 Trejwart Henryk zob. Heschel Henryk  
 Trębacz Maurycy 19  
 Troczyński Konstanty 145–146, 423–424, 444  
 Truchanowski Kazimierz 240–241, 246–249, 272, 274–280, 291, 308–311, 321, 369, 389–390, 406–409, 419–422, 425–426, 447–448, 450, 463  
 Trusz Iwan 60, 64, 66, 69, 72, 79  
 Tuwim Julian 160, 172, 180, 182–184, 252, 254, 296, 298, 303, 360–361, 363–365, 386, 424, 439, 442–443, 462–463, 480  
 Tyrowicz Ludwik 64, 70, 75, 79  
 Tyszkowski Wilhelm 43, 48  
 Uexküll Jakob von 201  
 Ujejski Józef 161  
 Ukniewska Maria 416  
 Ułaszyn Henryk 161  
 Uniłowski Zbigniew 145, 154–156, 160, 167, 177, 213, 308, 324, 382, 416  
 Valéry Paul 298–299  
 Velázquez Diego 41  
 Verlaine Paul 269, 296  
 Verne Jules 306, 484  
 Vigny Alfred de 299  
 Villiers de L'Isle Adam Jean de 131  
 Vogel Debora 82, 84, 90–91, 224–226, 238, 375, 377  
 Vogler Henryk 312–314, 427–433  
 Wachtel Wilhelm 19  
 Waliszewski Zygmunt 330  
 Wallis Mieczysław 297  
 Wańkiewicz Melchior 161, 180  
 Ward James 201  
 Wasilewska Wanda 161, 210, 361, 364–365, 375  
 Wasilewski Zygmunt 143, 160, 180–181  
 Wasilkowski Eustachy 79  
 Wasiutyński Jeremi 360–362, 364–365  
 Wasowski Józef 161  
 Wasylewski Stanisław 160  
 Wat Aleksander 161, 201, 307, 483–484  
 Ważyk Adam 132, 167, 170, 242, 292, 480, 483, 486, 489  
 Weber Henryk 55–57, 84, 244  
 Wedekind Frank 27  
 Weingarten Stanisław 28  
 Weinig Naftali 84  
 Weiss Wojciech 41  
 Wells Herbert George 102, 270, 307, 484  
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 421  
 Whitehead Alfred North 155  
 Wielopolska Maria Jehanne 135, 161  
 Wierzyński Kazimierz 160, 180, 183, 360, 439  
 Wiktor Jan 117, 160, 486  
 Willer Jakub 273  
 Winawer Bruno 160  
 Wiśniewska Natalia 447–451  
 Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud. Witkacy) 154–155, 160, 164, 167, 172,

- [Witkiewicz cd.] 186–188, 196–208, 233, 271, 276, 280, 284–286, 356, 368, 386, 397, 453, 459, 479, 481–482, 488–489
- Wittig Edward 311
- Wittlin Józef 79, 160, 360–361, 363–365, 443
- Witwicki Władysław 161
- Włast Andrzej 311
- Włodarski Marek zob. Streng Henryk
- Wodzicka Maria 52, 63, 79
- Wojtkiewicz Witold 123, 479
- Wołoszynowski Julian 161, 308
- Worcell Henryk 416, 418
- Wordsworth William 204
- Wrześniewska-Kruczkowska Maria 316–320
- Wujek Jakub 115
- Wyczółkowski Leon 39, 41–42, 160
- Wygodzki Stanisław 254
- Wyrzywański Feliks Michał 52
- Wyka Kazimierz 443–444, 460–464
- Wyleżyńska Aurelia (Aura) 248, 310
- Wysocka Stanisława 161
- Wysocki Mieczysław Adam 70, 79
- Wyspiański Stanisław 19, 39, 41–42, 156, 343, 398, 427
- Wyszomirski Jerzy 452
- Zagórska Aniela 161
- Zagórski Jerzy 254, 444–446, 484
- Zahorska Stefania 161, 361–362, 365
- Zaleski Zygmunt 434–435, 478
- Zalkind Ber 50
- Zapotoczny Jan 38
- Zaruski Mariusz 452
- Zawieyski Jerzy 132, 161
- Zawodziński Karol Wiktor 361, 365, 434–435, 452, 478
- Zbierzchowski Henryk 434–435, 478
- Zdziechowski Kazimierz 95
- Zdziechowski Marian 161, 439–441
- Zegadłowicz Emil 128, 160, 183, 271, 298, 311, 356
- Zenon z Elei 295
- Zola Émile 251
- Zweig Stefan 143
- Żakiej Tadeusz 289–290
- Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 53, 130, 180–181, 183–184, 198, 254, 302, 360–361, 363–365, 439, 441–443
- Żeromski Stefan 106, 156, 200, 203–204, 285, 427, 482
- Żurawski Władysław 63, 79



# Indeks dzieł Brunona Schulza

- Autoportret* 66  
*Bakchanalia* 72  
*Chora rodzina* 66, 90  
*Circe* 27  
*Czasy Mesjasza* 90–91  
*Dodo* 207, 212, 336, 351, 362  
*Druga jesień* 336, 386, 388  
*Dwa portrety* 26  
*Dziewczynki* 36  
*E. M. Lilien* 392, zob. też *O Lilienie*;  
*O malarzu Lilienie*  
*Edzio* 290, 336, 351  
*Emeryt* 304–305, 314, 336, 350–351, 397–  
398, 414–415, 475  
*Fantasmagoria* 64  
*Genialna epoka* 336  
*Karakony* 96, 103, 110, 115  
*Karły* 90  
*Księga* 336, 348–349, 388  
*Manekiny* 96, 193  
*Martwy sezon* 304, 336, 345, 353  
*Mesjasz* 330  
*Miasteczko* 66  
*Mój ojciec wstępuje do strażaków* 304–305,  
336, zob. też *Mój ojciec zostaje  
strażakiem*  
*Mój ojciec zostaje strażakiem* 207, 428,  
zob. też *Mój ojciec wstępuje do  
strażaków*  
*Nawiedzenie* 96, 304  
*Nemrod* 96, 103, 110, 117, 120  
*Noc lipcowa* 207, 336  
*Noc wielkiego sezonu* 96, 193, 412  
*Nowa książka Kuncewiczowej* 324  
*O Lilienie* 315, 339, zob. też *E. M. Lilien*;  
*O malarzu Lilienie*  
*O malarzu Lilienie* 372, zob. też *E. M. Lilien*;  
*O Lilienie*  
*O sobie* 376, zob. też *Samotność*  
*Ogiery* 72  
*Ojczyzna* 452  
*Omphale* 36  
*Ostatnia ucieczka ojca* 336, 353  
*Pan* 96, 103, 131  
*Pan Karol* 96, 127  
*Pokusa* 72  
*Przebudzenie wiosny* 26  
*Ptaki* 96, 105, 115, 127, 145, 412  
*Rewolucja w mieście* 90  
*Samotność* 336, 383, zob. też *O sobie*  
*Sanatorium pod Klepsydrą* (książka) 292,  
294, 303–305, 327, 329, 336, 340, 348–  
354, 358, 361–371, 373–374, 376, 378–  
380, 383–385, 387–388, 393–398, 403,  
410–415, 423–424, 426, 428–429, 444,  
447–449, 453, 460–470, 483, 485, 492–  
493  
*Sanatorium pod Klepsydrą* (opowiadanie)  
185, 210, 248, 278, 310, 336, 353–354, 359,  
378  
*Sierpień* 96, 103, 109  
*Sklepy cynamonowe* (książka) 94–149, 151–  
152, 156, 170, 174–177, 180, 183, 185–195,  
197–208, 210–212, 214, 216, 219, 222,  
224–225, 227, 229, 232–233, 236–239,  
241, 246–249, 252–253, 267–268, 274–  
280, 284–286, 291, 294, 297, 303, 309–  
310, 321, 323–324, 327, 329, 332, 334, 348,  
352, 358, 368–370, 373, 376, 386–387,  
406, 410–413, 423–242, 453, 454, 470,  
477, 483, 485–486, 490, 492–493  
*Sklepy cynamonowe* (opowiadanie) 96,  
131  
*Spotkanie* 66, 90

- Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju* 117, 131, 147, 193, 225, 412
- Traktat o manekinach. Ciąg dalszy* 147, 225, 412
- Traktat o manekinach. Dokończenie* 147, 412
- Ulica Krokodyli* 96, 110, 117–118, 193–194
- Wichura* 96, 127, 190, 202, 345–347
- Wiosna* 254, 278, 299, 303–304, 336, 346–347, 349–350, 353, 359, 385, 387–388, 475
- Wspomnienie* 66
- Wysprzedaż mężczyzn* 66, 72
- Xięga bałwochwalcza* 52, 58, 66, 72, 90–91

# Wykaz czasopism

## według numerów pozycji

- „ABC Literacko-Artystyczne”, dodatek „ABC” (Warszawa) 47, 53
- „ABC. Pismo codzienne” zob. „ABC Literacko-Artystyczne”
- „Apel. Dodatek artystyczno-literacki «Kurieria Porannego», poświęcony twórczości nowego pokolenia” (Warszawa) 140, 169
- „Ateneum. Czasopismo poświęcone sprawom kultury” (Warszawa) 194–195
- „Biuletyn Radiofoniczny dla Użytku Prasy. Wydawnictwo tygodniowe Wydziału Prasowego Polskiego Radia” (Warszawa) 86
- „Books Abroad. An International Literary Quarterly” (Norman, Oklahoma) 199
- „Chochół. Tygodnik satyryczny” (Lwów) 156
- „Chwila Poniedziałkowa” (Lwów) 15
- „Chwila. Dziennik dla spraw politycznych, społecznych i kulturalnych” (wydanie wieczorne, Lwów) 102, 120, 187
- „Chwila. Dziennik dla spraw politycznych, społecznych i kulturalnych” (wydanie poranne, Lwów) 1, 11, 17, 21, 25, 27, 34–37, 42–43, 49, 60, 79, 85, 90–91, 94, 108, 126, 130, 132–134, 139, 154, 165, 174, 180, 185, 190, 196
- „Cusztajer. Szrifft far literatur, kunst un kultur” (Lwów) 33
- „Czas” (Warszawa) 80, 129, 148, 175
- „Dekada. Tygodnik akademicki” (Warszawa) 173
- „Dziennik Poznański. Pismo polityczne poświęcone obronie interesów rolnictwa, handlu, przemysłu i rzemiosła” (Poznań) 68, 182
- „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego” (Lublin) 62
- „Epoka” (Warszawa) 189
- „Gazeta Lwowska” (Lwów) 29, 88, 92, 127, 186
- „Gazeta Polska. Pismo codzienne” (Warszawa) 58, 176
- „Gazeta Poranna. Ilustrowany dziennik informacyjny polskich kresów” (Lwów) 26
- „Gazeta Robotnicza. Organ Polskiej Partii Socjalistycznej Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego” (Katowice) 110, 113, 168
- „Gazeta Warszawska” (Warszawa) 67
- „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski. Bezpartyjny tygodnik informacyjny” (Drohobycz) 32, 38
- „Głos Plastyków. Miesięcznik ilustrowany poświęcony sztuce plastycznej” (Kraków) 97
- „Głos Poranny. Dziennik społeczny, polityczny i literacki” (Łódź) 59, zob. też „Rewia Ilustrowana Tygodniowa”
- „Ilustrowany Kurier Codzienny” zob. „Kurier Literacko-Naukowy”
- „Judisk tidskrift” (Sztokholm) 40
- „Kobieta Współczesna. Ilustrowany tygodnik społeczno-literacki” (Warszawa) 54
- „Kultura. Tygodnik literacki, artystyczny i społeczny” (Poznań) 163, 183
- „Kurier Literacko-Naukowy”, dodatek „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” (Kraków) 57
- „Kurier Lwowski” (Lwów) 18, 89
- „Kurier Poranny” (Warszawa) 41, 64, 71, 87, 101, 106, 118, 122, 137, zob. też „Apel”

- „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne, Warszawa) 39, 48
- „Kurier Wileński. Nowogródzki, Grodzieński, Suwalski, Poleski i Wołyński” (Wilno) 166
- „Lektura. Tygodnik literacko-społeczny” (Warszawa) 55
- „Literarisze Bleter. Ilustrirte wochnschrift far literatur, teater un kunst” (Warszawa) 65
- „Miesięcznik Żydowski” (Warszawa) 66
- „Naprzód. Organ Polskiej Partii Socjalistycznej” (Kraków) 164
- „Nasz Przegląd. Organ niezależny” (Warszawa) 93, 105
- „Nasz Wyraz. Miesięcznik literacko-artystyczny” (Kraków) 136, 177, 197–198
- „Nasza Opinia. Tygodnik polityczno-społeczny i literacki” (Lwów) 104, 128, 158
- „Nowa Książka” (Warszawa) 52
- „Nowe Czasy” (Lwów) 83, 95
- „Nowy Dziennik” (Kraków) 22–23, 109, 135, 138, 149
- „Nowy Kurier. Dziennik poświęcony sprawom politycznym i społecznym” (Poznań) 146, 167
- „Pion. Tygodnik literacko-społeczny” (Warszawa) 50, 72, 84, 157, 181, 188
- „Pióro. Kwartalnik artystyczny” (Warszawa) 170, 201
- „Polityka” (Warszawa) 178, 193
- „Polonista. Czasopismo poświęcone sprawom nauczania języka polskiego w szkołach powszechnych, średnich, ogólnokształcących i zawodowych oraz zakładach kształcenia nauczycieli” (Warszawa) 98
- „Poradnik Językowy. Organ Towarzystwa Krzewienia Poprawności i Kultury Języka” (Warszawa) 77
- „Prosto z Mostu. Tygodnik literacko-artystyczny” (Warszawa) 73–75, 78, 107, 121, 153, 155, 172
- „Przegląd Wileński. Pismo poświęcone sprawom krajowym” (Wilno) 19, 61
- „Rewia Ilustrowana Tygodniowa. Specjalny dodatek «Głosu Porannego»” (Łódź) 96, 145, 147
- „Robotnik. Centralny organ PPS” (Warszawa) 164, 168
- „Rocznik Literacki” (Warszawa) 70, 141–142, 191
- „Rocznik Polskiej Akademii Literatury” (Warszawa) 200
- „Skamander. Miesięcznik literacki” (Warszawa) 184
- „Słowo Polskie” (Lwów) 14, 16, 30
- „Ster. Tygodnik żydowski dla spraw polityki i kultury” (Warszawa) 159
- „Studio. Miesięcznik literacki” (Warszawa) 103, 111, 114–115, 117, 119, 123
- „Sygnały. Miesięcznik. Sprawy polityczne – kultura – sztuka” (Lwów) 51, 112, 125, 161, 179
- „Sztuka i Naród” (Warszawa) 204
- „Sztuki Piękne. Miesięcznik poświęcony architekturze, rzeźbie, malarstwu, grafice i zdobnictwu. Organ Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych” (Kraków) 24, 31
- „Światowid” (Kraków) 150
- „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu” (Drohobycz) 2–10, 12–13
- „Twórczość Młodej Polski. Miesięcznik ilustrowany” (Warszawa) 20
- „Tygodnik Artystów. Czasopismo kulturalno-artystyczne” (Kraków) 76
- „Tygodnik Ilustrowany” (Warszawa) 69, 81, 100, 116, 152, 160
- „Warszawski Dziennik Narodowy” 82
- „Wiadomości Literackie” (Warszawa) 44–45, 56, 74, 131, 151, 162, 171
- „Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany” (Lwów) 28
- „Zet. Sztuka, kultura, sprawy społeczne” (Warszawa) 63

# Spis treści

Piotr Sitkiewicz Wstęp. Dyskursywizowanie Brunona Schulza / 7  
Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939 / 19

1. Henryk Trejwart [Henryk Heschel]: Malarze żydowscy / 19
2. [Sekcja oświatowa...] / 21
3. E. Menar [Adolf Bienenstock?]: Sztuki graficzne. (Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu) / 22
4. S. N-owa [Michał Friedländer?]: [Wystawa prac graficznych młodego artysty...] / 25
5. S. N-owa [Michał Friedländer?]: Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Schulza) / 26
6. [Urządzona staraniem Sekcji Oświatowej ZUN wystawa...] / 28
7. (m): Z pracy oświatowej w Borysławiu / 29
8. (fr): Zbiorowa wystawa obrazów / 31
9. [Zbiorowa wystawa obrazów...] / 32
10. [Wystawa obrazów...] / 33
11. Wystawa obrazów w Drohobyczu / 34
12. Al. Stewe [Michał Friedländer?]: Z wystawy obrazów / 35
13. Al. St. [Michał Friedländer?]: [Wystawa podhalańska...] / 38
14. Władysław Kozicki: Ze sztuki / 39
15. K. S.: Salon Wiosenny w Pałacu Sztuki / 40
16. Władysław Kozicki: Życie sztuki we Lwowie. Wystawa wiosenna. III / 42
17. Adolf Bienenstock: Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza / 44
18. Władysław J. Terlecki: Sztuki plastyczne. Salon Wiosenny 1922 r. I / 46
19. Da.: Wystawa obrazów żydowskich art. malarzy / 50
20. Let: Kronika. Ze Lwowa (fragment) / 52
21. Artur Lauterbach: Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulza / 53
22. Henryk Weber: Wystawa malarzy żydowskich w Krakowie. (Na marginesie wystawy). II / 55
23. [Wystawa plastyków żydowskich...] / 58
24. [Wystawa malarzy żydowskich...] / 59
25. Z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie / 60
26. Janina Kilian-Stanisławska: Salon Wiosenny 1930 / 61
27. Artur Lauterbach: Salon Wiosenny. 1 / 66

28. M. K.: Ze sztuki. Salon Wiosenny. Maj 1930. Wystawa ogólna / **69**
29. Kazimierz Majewski: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Salon Wiosenny 1930. II / **72**
30. Władysław Kozicki: Z Salonu Wiosennego. (Wystawa ogólna: grafika i rzeźba. Lewe skrzydło) / **75**
31. [Lwowski Salon Wiosenny...] / **78**
32. Niezwykła impreza artystyczna w Truskawcu / **81**
33. [Debora Vogel]: Bruno Schulz / **82**
34. [Wystawa Brunona Schulza i Joachima Kahanego w Truskawcu...] / **83**
35. Drugi numer czasopisma „Cusztajer” / **84**
36. Wystawa prac art. metalopl. J. Kahanego i art. mal. Brunona Schulza w Truskawcu / **85**
37. [Wystawa prac art. metalopl. J. Kahanego i art. mal. B. Schulza w Truskawcu...] / **86**
38. Z wystawy Schulza i Kahanego / **87**
39. Jan Kleczyński: Wrażenia artystyczne z Truskawca / **88**
40. Debora Vogel: Bruno Schulz / **90**
41. Nowa grupa literacka / **92**
42. Nowa grupa literacka w Polsce / **93**
43. [W najbliższych dniach ukaze się w druku...] / **94**
44. Zamierzenia wydawnicze (fragment) / **95**
45. Tydzień bibliograficzny (fragment) / **96**
46. [Rzadko się zdarza w literaturze...] / **97**
47. Nasza ankietka. Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1933? (fragment) / **98**
48. Adam Grzymała-Siedlecki: Etiudy planetnicze / **99**
49. sh.: Nowe wydawnictwa / **101**
50. Andrzej Pleśniewicz: Fantastyczne miasteczko / **102**
51. t.h. [Tadeusz Hollender]: [„Sklepy cynamonowe”] / **105**
52. Jan Lorentowicz: [„Sklepy cynamonowe”] / **106**
53. Zdzisław Broncel: Literatura maligny. O „Sklepiach cynamonowych” Bruno Schulza / **108**
54. Zofia Niesiołowska-Rothertowa: [„Sklepy cynamonowe”] / **112**
55. Leon Lourie: „Sklepy cynamonowe” Schulza / **113**
56. Leon Piwiński: „Sklepy cynamonowe” / **115**
57. R. [Tadeusz Sinko]: [„Sklepy cynamonowe”] / **118**
58. Jan Emil Skiwski: Publicystyka literacka / **119**
59. Sz.G.: Dziwny poeta. Za kontuarami cynamonowych sklepów Bruno Schulza / **122**

60. Kornelia Grafowa: Jedna dziwna książka / **125**
61. jim.: „Sklepy cynamonowe” / **128**
62. j.i.: [„Sklepy cynamonowe”] / **131**
63. Henryk Domański: Wśród prozaików (fragment) / **132**
64. Tadeusz Breza: Sobowtór zwykłej rzeczywistości / **134**
65. Rachela Häring Korn: „Sklepy cynamonowe” Brunona Schulza / **138**
66. Herman Sternbach: „Sklepy cynamonowe” / **140**
67. Teofil Bernard Syga: „Sklepy cynamonowe” / **142**
68. Konstanty Troczyński: „Sklepy cynamonowe” B. Schulza / **145**
69. J.J. [Jarosław Janowski]: Sen pełen zmor... / **147**
70. Leon Piwiński: Powieść (fragment) / **148**
71. T. B-a [Tadeusz Breza]: Odprawa pesymistom. Na marginesie „Rocznika Literackiego” 1933 r. (fragment) / **150**
72. Antoni Rączaszek: Urbanizacja jako problem kultury w Polsce (fragment) / **152**
73. Jerzy Andrzejewski: Młoda literatura oskarżona / **154**
74. Rozstrzygnięcie plebiscytu czytelników „Wiadomości Literackich”. Kogo wybralibyśmy do Akademii Niezależnych, gdyby taka akademia powstała? / **160**
75. Jerzy Andrzejewski: Samotne pokolenie / **162**
76. Ignacy Fik: Literatura choromaniaków / **167**
77. Wiktor Godziszewski: „Opętany fascynacją awersji” do uczciwego języka / **174**
78. Witold Gombrowicz: Atmosfera i kot. (W odpowiedzi p. J. Andrzejewskiemu) / **177**
79. Nagroda „Wiadomości Literackich”. Przebieg obrad jury / **180**
80. W czwartym wymiarze / **185**
81. Stanisław Ignacy Witkiewicz: Wywiad z Brunonem Schulzem / **186**
82. Jan Bielatowicz: Przereklamowana książka. Czyli o „Skleпах cynamonowych” / **189**
83. Wilhelm Korabiowski: Spóźniona recenzja. Jeszcze o „Skleпах cynamonowych” Schulza / **192**
84. Stanisław Ignacy Witkiewicz: Twórczość literacka Brunona Schulza / **196**
85. A. Brun: Bruno Schulz – i co dalej? / **209**
86. „Dodo” – nowela Brunona Schulza / **212**
87. Witold Gombrowicz: O myślach chudych. Trudna literatura i pro domo mea / **213**
88. [Nowa wystawa Lwowskiego Związku Zawodowego Artystów Plastyków...] / **216**

89. Janina Kilian-Stanisławska: Wystawa prac lwowskiego Zaw. Związku Plastyków / **217**
90. Artur Lauterbach: Wystawa u Artystów. Bruno Schulz, Andrzej Pronaszko, Jarosława Muzyka, Fryc Kleinman / **219**
91. Wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków / **222**
92. J.G. [Jadwiga Gamska-Łempicka?]: Wystawa w Zw. Plastyków / **223**
93. Jerzy Bros: „Akacje kwitną” / **224**
94. Wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków / **227**
95. Anna Maria Mars: Nowa wystawa Związku Plastyków. Pronaszko – Schulz – Muzyka – Kleinman / **228**
96. Leon Lourie: Rok 1935 w literaturze. Proza, poezja, dramat i czasopiśmiennictwo w Polsce (fragment) / **230**
97. Kronika. Lwów (fragment) / **232**
98. Stanisław Baczyński: Powieść polska w 1934 roku (fragment) / **233**
99. Maksymilian Goldstein, Karol Dresdner: Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich (fragment) / **234**
100. Karol Kuryluk: Życie kulturalne we Lwowie (fragment) / **235**
101. (tb) [Tadeusz Breza]: B. Schulz o „Cudzoziemce”. Literacki wieczór dyskusyjny / **236**
102. Autor „Sklepów cynamonowych” opuścił żydostwo / **237**
103. [„Akacje kwitną” Debory Vogel] / **238**
104. „Proces” Franciszka Kafki po polsku / **239**
105. „Studio” / **240**
106. Nowy numer „Studia” / **241**
107. Jerzy Andrzejewski: Powieść o dzieciach ulicy (fragment) / **242**
108. Wanda Kragen: Twórczość Franciszka Kafki (fragment) / **243**
109. Henryk Weber: „Proces” Franciszka Kafki (fragment) / **244**
110. Bolesław Dudziński: [„Proces” Franciszka Kafki] (fragment) / **245**
111. Kazimierz Truchanowski: Czy naśladownictwo? / **246**
112. Leon Kaltenbergh: Socjologia literacka / **250**
113. B. D.: Wśród czasopism (fragment) / **254**
114. Witold Gombrowicz: List otwarty do Brunona Schulza / **255**
115. Witold Gombrowicz: Do Brunona Schulza / **257**
116. Jan Emil Skiwski: Łańcuch szczęścia / **260**
117. Witold Gombrowicz: Łańcuch nietaktów / **263**
118. Andrzej Pleśniewicz: Spór o doktorową. Rozwiczrzone problematy dyskusji literackiej / **267**
119. Alfred Łaszowski: [„Ulica Wszystkich Świętych” Kazimierza Truchanowskiego] / **271**



120. Z sali odczytowej / **273**
121. Jerzy Andrzejewski: Dwa debiuty powieściowe (fragment) / **274**
122. Tadeusz Breza: Pisarz, którego dręczy sobowtór / **276**
123. Włodzimierz Pietrzak: Święte szukanie / **281**
124. Kazimierz Czachowski: Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934 (fragment) / **284**
125. Tadeusz Hollender: Pisarze polscy o pomocy zimowej (fragment) / **287**
126. Wielki recital poezji / **289**
127. K.: „Wieczór literacki” w Teatrze Żołnierza / **290**
128. Józef Nacht: Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem) / **291**
129. (Pil): Nowa książka autora „Sklepów cynamonowych” / **294**
130. Artur Sandauer: Bruno Schulz – poeta sofista / **295**
131. Mieczysław Wallis Wystawy (fragment) / **297**
132. Artur Sandauer: Bruno Schulz i romantycy / **298**
133. O. R.: Kilka słów o „Przedmieściu” / **301**
134. Izidor Berman: Szkice i pamiętniki Fr. Kafki. (Z okazji wydania zbiorowych dzieł pisarza) (fragment) / **302**
135. Artur Sandauer: Nowa książka Schulza / **303**
136. Ignacy Fik: Fantastyka we współczesnej literaturze polskiej / **306**
137. Stefan Rassalski: Sąd nad pisarzem / **309**
138. Henryk Vogler: Świat rozszczętkowany / **312**
139. Wizo – Drohobycz / **315**
140. Maria Wrześniewska-Kruczkowska: Psychostenik. Gombrowiczowi, Karpińskiemu i Schulzowi / **316**
141. Leon Piwiński: Powieść (fragment) / **321**
142. Leon Piwiński: Literatura niemiecka (fragment) / **323**
143. Kazimierz Czachowski: Najnowsza polska twórczość literacka 1935–1937 oraz inne teksty krytyczne (fragment) / **324**
144. Emil Janusz Igel: Udział Żydów w literaturze polskiej (fragment) / **326**
145. M. Adler: 1937 w powieści polskiej (fragment) / **327**
146. Rozmowa z autorem „Sklepów cynamonowych”. (Wywiad z Brunonem Schulzem) / **329**
147. Odczyt o Gombrowiczu / **331**
148. To nie była dyskusja, lecz demonstracja / **332**
149. [Fantastyka i dziwactwo w nowej literaturze polskiej...] / **333**
150. mdd [Marian Dienstl-Dąbrowa]: Wycinanki Eggi Haardt / **334**
151. Tydzień bibliograficzny (fragment) / **336**
152. Tydzień kulturalny (fragment) / **337**
153. Stanisław Piasecki: Czarowanie gałązką w zębach (fragment) / **338**

154. Wizo – Drohobycz / **339**
155. Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1937? Ankieta tygodnika „Prosto z Mostu” (fragment) / **340**
156. Wilhelm Korabowski: À la manière de... Bruno Schulz / **341**
157. Artur Sandauer: Szkoła mitologów. Bruno Schulz i Witold Gombrowicz / **343**
158. Izydor Berman: Życie zaczarowane / **348**
159. Barbara Lewitówna: Proza Brunona Schulza / **352**
160. Leon Pomirowski: Przewyciężenie okresu dojrzewania (fragment) / **355**
161. Marian Promiński: Nowości literackie (fragment) / **358**
162. Nagrodę „Wiadomości Literackich” za najwybitniejszą książkę polską 1937 r. otrzymał Jeremi Wasiutyński za „Kopernika”, nagrodę Czytelników „Wiadomości Literackich” Tadeusz Żeleński (Boy) za „Marysieńkę Sobieską” (fragment) / **360**
163. Michał Chmielowiec: Zdarzenia bezdomne / **366**
164. Bolesław Dudziński: [„Sanatorium pod Klepsydrą”] / **370**
165. Wizo – Drohobycz / **372**
166. Helena Romer: Nowości wydawnicze „Roju” (fragment) / **373**
167. Nowości Tow. Wyd. „Rój” / **374**
168. Jan Nepomucen Miller: Ku nowej prozie / **375**
169. Witold Gombrowicz: Twórczość Brunona Schulza / **378**
170. Ludwik Fryde: O „Ferdydurke” Gombrowicza (fragment) / **381**
171. Emil Breiter: „Sanatorium pod Klepsydrą” Schulza / **383**
172. Włodzimierz Pietrzak: Bluszcz na ruinach / **386**
173. Stefan Rassalski: Wizyjność i idea w literaturze / **389**
174. Wizo – Borysław / **392**
175. Stefan Otwinowski: Wobec samotności / **393**
176. Marian Piechal: „Sanatorium pod Klepsydrą” / **396**
177. Ignacy Fik: Co za czasy! / **399**
178. Alfred Łaszowski: Apteka pod Schulzem / **406**
179. Eugenia Krassowska: O twórczości Brunona Schulza / **410**
180. Stanisław Jerzy Lec: Powodzenie powieści środowiskowych / **416**
181. Józef Czechowicz: Truchanowski i towarzysze. Uwagi marginesowe / **419**
182. Konstanty Troczyński: Katastrofa na drugim torze / **423**
183. Edward Litwin: Donkiszonada przeciw realności / **425**
184. Henryk Vogler: Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu / **427**
185. Lista odznaczonych Złotym Wawrzynem Akademickim (fragment) / **434**
186. Odznaczenia Wawrzynem Akademickim (fragment) / **435**

187. Zaszczytne wyróżnienie drohobyczanina / **436**
188. Ludwik Fryde: Trzy pokolenia literackie / **437**
189. Natalia Wiśniewska: Literatura w malignie / **447**
190. [Ukazał się powiększony numer (59) „Sygnałów”...] / **452**
191. Leon Piwiński: Powieść (fragment) / **453**
192. Chaim Löw: Żydzi w literaturze polskiej (fragment) / **454**
193. Bolesław Miciński: O „deformacji” rzeczywistości w sztuce / **455**
194. Karol Ludwik Koniński: [„Pasje błędmierskie” Jarosława Iwaszkiewicza] (fragment) / **459**
195. Kazimierz Wyka, Stefan Napierski: Dwugłós o Schulzu / **460**
196. Co to za Bruno Schulz? / **470**
197. Ignacy Fik: Czas artystyczny (fragment) / **471**
187. Adam Krawczyk: Czas u Bruno Schulza / **472**
199. Janina Muszkowska: [„Sklepy cynamonowe”] / **477**
200. Lista osób odznaczonych Wawrzynem Akademickim w roku 1938 / **478**
201. Jan Aleksander Król: Ze szkoły Kadena (fragment) / **479**
202. Ignacy Fik: 20 lat literatury polskiej (1918–1938) (fragment) / **480**
203. Stanisław Baczyński: Rzeczywistość i fikcja (współczesna powieść polska) (fragment) / **490**
204. Zamordowany / **493**

Bibliografia / **495**

Nota edytorska / **505**

Indeks osób / **510**

Indeks dzieł Brunona Schulza / **521**

Wykaz czasopism / **523**

Recenzent: dr hab. Mirosław Wójcik, prof. UJK

Korekta: Katarzyna Warska

Indeksy: Anita Badyniak, Piotr Sitkiewicz

Projekt graficzny i typograficzny: Janusz Górski

Skład i łamanie: Stanisław Danecki

Druk i oprawa: Read Me

© wydawnictwo słowo/obraz terytoria

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

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Gdański

wydawnictwo słowo/obraz terytoria sp. z o.o.

80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1

tel. (58) 345 47 07

e-mail: [slowo@terytoria.com.pl](mailto:slowo@terytoria.com.pl)

[www.terytoria.com.pl](http://www.terytoria.com.pl)

Gdańsk 2021

ISBN 978-83-7453-485-7