

Schulz. Słownik mówiony

Kiedy w 2002 roku ukazał się *Słownik schulzowski*, jego redaktorzy [...] przewidywali, że ta idea wymaga kontynuacji, a sam słownik powinien mieć charakter dzieła otwartego. [...] Nowy słownik zawdzięcza swoje istnienie konferencji naukowej „Schulz – słownik mówiony”, która odbyła się w dniach 18–19 listopada 2016 roku na Uniwersytecie Gdańskim. [...] To oczywiste, że nasza książka nie może być ostatnia. W badaniach nad Schulzem nie ma ani ostatecznego hasła, ani ostatniego słowa. Tak więc praca nad słownikiem schulzowskim pewnie nie zakończy się nigdy. W przyszłości mogą, a nawet powinny powstać kolejne tomy, które jak kłaczka będą odrastać z pnia pierwszego słownika. [ze wstępu]

ISBN 978-83-7908-164-6



9 788379 081646 >

Schulz

Słownik mówiony

pod redakcją Marcina Całbeckiego i Piotra Millatego

fundacja terytoria książki

Wstęp

Kiedy w 2002 roku ukazał się *Słownik schulzowski*, jego redaktorzy: Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski i Stanisław Rosiek przewidywali, że ta idea wymaga kontynuacji, a sam słownik powinien mieć charakter dzieła otwartego. Ponadto liczne i ważne terminy związane z dziełem autora *Sklepów cynamonowych* nie znalazły się w tamtej edycji. Zatem kolejny tom wydawał się koniecznością i było tylko kwestią czasu, kiedy pomysł jego powstania się urzeczywistni. Tak też się stało. Jednak nie sposób wejść dwukrotnie do tej samej rzeki, a więc koncept kolejnego tomu słownika nieco różnił się od zamysłu pierwszych redaktorów.

Nowy słownik zawdzięcza swoje istnienie konferencji naukowej „Schulz – słownik mówiony”, która odbyła się w dniach 18–19 listopada 2016 roku na Uniwersytecie Gdańskim. Była ona w całości poświęcona prezentacji haseł, mających stanowić korpus nowego tomu.

Okazało się, że wygłaszanie haseł miało swój szczególny walor. Pozwoliło na wymianę poglądów, opinii i komentarzy. Sprawilo, że wpływ na ostateczną formę haseł miało liczne grono schulzologów, biorących udział w konferencji. Hasła były więc recenzowane na bieżąco, w trakcie ożywionych dyskusji po wygłoszonych referatach.

Tom, który trzymacie Państwo w ręku, podobnie jak poprzedni, nie jest leksykonem czy encyklopedią. Oznacza to, że nie rości sobie prawa do całościowego ujęcia schulzowskiego uniwersum. Alfabetyczny porządek haseł słownika jest jedynym, który organizuje polifonię obecnych tutaj perspektyw badawczych i to wydaje się nam najbardziej sensowne i uczciwe. Z tego powodu autorzy otrzymali pełną dowolność w zakresie wyboru haseł i metodologii.

To oczywiste, że nasza książka nie może być ostatnia. W badaniach nad Schulzem nie ma ani ostatecznego hasła, ani ostatniego słowa. Tak więc praca nad słownikiem schulzowskim pewnie nie zakończy się nigdy. W przyszłości mogą, a nawet powinny powstać kolejne tomy, które jak kłaczka będą odrastać z pnia pierwszego słownika.

Marcin Całbecki
Piotr Millati

Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu

Należy do najstarszych uczelni artystycznych w Europie. Bruno Schulz odwiedzał ją podczas I wojny światowej, gdy była jeszcze instytucją cesarsko-królewską. W stolicy ówczesnej monarchii austro-węgierskiej spędził niemal cztery lata, zapoznając się między innymi ze zbiorami tamtejszych muzeów – uczelnia na placu Schillera mieściła nie tylko pracownie malarskie, lecz także jedną z największych galerii dzieł sztuki. Reprezentacyjna budowla w stylu włoskiego renesansu usytuowana naprzeciw Muzeum Secesji nie mogła umknąć jego uwadze. Po pierwsze oddalona była zaledwie o trzy minuty drogi od Wyższej Szkoły Technicznej, w której kontynuował naukę na wydziale architektury, po drugie należała do wiedeńskich centrów międzynarodowej sztuki. W jej wnętrzu zdobionym przez Anselma Feuerbacha mógł młody Bruno podziwiać nie tylko okazały plafon przedstawiający *Upadek Tytanów*, ale również rozmieszczoną w dziewięciu salach ekspozycję obejmującą malarstwo późnego średniowiecza, renesansu i baroku, w tym obrazy Botticelli, Tycjana, Rubensa, van Dycka, Poussina czy Boscha. Dwadzieścia tysięcy rysunków, akwarel i rycin między innymi Rembrandta, Cranacha i Dürera. Imponujący zbiór sześćdziesięciu trzech tysięcy miedziorytów, drzeworytów i litografii oraz czterysta pięćdziesiąt odlewów gipsowych słynnych rzeźb z piętą Michała Anioła i partenonским fryzem Fidiasza na czele. Jakby tego było mało, w bibliotece uczelni znajdowała się największa na świecie kolekcja szkiców budowli gotyckich i pozostały zbiór czterestu tysięcy dzieł sztuki pełniących funkcję pomocy dydaktycznych dla studentów. Niewykluczone, że Bruno Schulz miał do nich dostęp. Zdaniem Artura Sandauera w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych spędził on dwa lata. Także adwokat Michał Chajes wspominał w listach do Ficowskiego o przerwanych studiach malarskich młodego Brunona. Obaj znali drohobyckiego twórcę osobiście i choć nie figuruje on w dokumentach uczelni z tego okresu, to przecież nie musieli się mylić. Statut akademii przewidywał miejsce dla tak zwanych gości. Osoby te bez obowiązku zapisu mogły z zachowaniem pełnych praw korzystać z oferty edukacyjnej, zwolnione były z opłat semestralnych i egzaminów, nie obejmował ich jednak bogaty system stypendialny, nagrody i zniżki do muzeów, teatrów czy stowarzyszeń artystycznych. Jak wskazują statystyki uczelni, podczas I wojny światowej akademię odwiedzało czterestu wolnych słuchaczy. Pięciu z Galicji, sześciu wyznania mojżeszowego, trzech polskojęzycznych. Istnieją przesłanki, by sądzić, iż jedną z tych osób był Bruno Schulz. Jego największe

działa zaczęły powstawać krótko po powrocie z Wiednia. W ciągu zaledwie pięciu lat, począwszy od roku 1918, stworzył liczne rysunki, portrety, ekslibrysy, katalog do księgozbioru Weingartena, trzy obrazy oraz cykl grafik *Księga bałwochwalcza*. Prace te zostały wykonane z użyciem różnorodnych technik: kredki, tuszu, piórka, ołówka, farb olejnych, gwaszy, pasteli, rzadkiej i skomplikowanej metody *cliché-verre*, a nawet heliograviury (fotograficzne przenoszenie obrazu na płytę metalową i wytrawianie za pomocą emulsji światłoczułej, por. *Święto bałwochwalców* z roku 1921). Musiał zatem posługiwać się biegle narzędziami rysunkowymi i rytowniczymi, swobodnie operować kreską, płamą i walorem (stopień natężenia odcieni szarości), wytrawiać, naświetlać i lawować (cieniować za pomocą piórka czy pędzelka). Miał duże pojęcie o kierunkach artystycznych, ponadto doskonale znał właściwości materiałów, ich skład chemiczny, fakturę, możliwości użytkowe oraz estetyczne, a także środki wiążące i konserwujące. Jedną z nielicznych wypowiedzi Schulza na ten temat odnajdujemy w liście do Zenona Waśniewskiego: „Zawsze myślałem sobie, że tempera to szlachetniejsza technika niż olejna. To technika mniej realistyczna, chłodniejsza i wytworniejsza. Ale trudności też są bez porównania większe: niemożność mieszania i zlewania tonów, konieczność płaszczyznowego traktowania i rozjaśniania po wyschnięciu. Za to kolory mają coś aksamitnie-gobelinowego”¹. Nie ulega wątpliwości, że posiadał rozległą wiedzę teoretyczną i praktyczną w zakresie sztuk plastycznych. Od wczesnej młodości pragnął zostać malarzem, za namową brata wybrał architekturę, podczas pobytu w Wiedniu mógł jednak kontynuować przerwana we Lwowie naukę na Wydziale Budownictwa Lądowego, a zarazem odwiedzać Akademię Sztuk Pięknych. Zajęcia zaczynały się również późnym popołudniem i trwały do godziny 20.30. Program studiów pokrywał się zaś w znacznym stopniu z jego późniejszymi kwalifikacjami. Do przedmiotów, z którymi młody Bruno mógł się zapoznać, należały: historia sztuki i kultury ze szczególnym uwzględnieniem mitologii, rysunek z natury obejmujący studium głowy, stroju oraz akt dzienny i wieczorny. Ponadto chemia farb, w tym techniki malarskie, estetyka kolorów, nauka o stylu i kompozycji oraz nauka perspektywy z naciskiem na konstrukcję cienia i odbić lustrzanych. Na pewno nie miał zajęć z grafiki, jej pracownia była podczas wojny zamknięta ze względu na zredukowaną liczbę studentów. Umiejętności praktyczne w dziedzinie *cliché-verre* przyswoił sobie gdzie indziej i to prawdopodobnie na drodze samokształcenia. W akademii mógł co najwyżej uzyskać przygotowanie teoretyczne z zakresu chemii i fotografii oraz korzystać z pomocnej wiedzy wykładowców, zwłaszcza szanowanego grafika profesora Ferdynanda Schmutzera. Poza tym w bibliotece znajdowało się piętnaście tysięcy woluminów przeznaczonych dla kursantów. Wśród nich fachowa literatura niemieckojęzyczna dotycząca tak zwanych *glasklischeedruck* – „kliszy-szyb”. Nie

1 B. Schulz, *Księga listów*, Gdańsk 2016, s. 354–355.

wiadomo, czy znał wydaną w roku 1895 książkę Theodora Goebela *Sztuki graficzne współczesności* (*Die graphischen Künste der Gegenwart*) oraz dwa opracowania dotyczące światłodruku/heliografii autorstwa Josefa Alberta i Jaroslava Husnika (*Das Gesamtgebiet des Lichtdrucks; Die verschiedenen Methoden des Lichtdrucks*). Pewne jest, że prawie czteroletni pobyt w stolicy monarchii nadunajskiej utwierdził go w powołaniu malarskim. Po zakończeniu wojny, przerwawszy studia architektoniczne, powrócił do Drohobycza, gdzie z zapałem poświęcił się pracy twórczej. W roku 1923 już jako ukształtowany artysta, mający za sobą trzy udane wystawy we Lwowie, w Wilnie i w Warszawie, postanowił jeszcze raz spróbować swoich sił w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. 11 kwietnia złożył wniosek z prośbą o przyjęcie na wydział malarstwa, ale z nieświadomych przyczyn nie został przyjęty. Nie zrezygnował bynajmniej z ambicji artystycznych, pozostał w mieście jeszcze przez kilka miesięcy, wykonując między innymi portrety mieszkającej w Wiedniu rodziny².

Joanna Sass

-
- 2 Zob. *Die k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien in den Jahren 1902–1917. Zum Gedächtnis des zweihundertfünfundzwanzigjährigen Bestandes der Akademie*, Herausgegeben vom Professorenkollegium, Wien 1917; nieopublikowany list Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 18 czerwca 1948 roku. Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957. Zob. też źródła: skan wniosku Brunona Schulza o przyjęcie na Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu/ Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Verwaltungsakten; skan karty meldunkowej Brunona Schulza z 7 lutego 1923/ „Prominentensammlung“, WStLA, Historische Meldeunterlagen, K11.

Baśnie

We wrześniu 1924 Bruno Schulz został zatrudniony jako nauczyciel rysunków w Gimnazjum Państwowym im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu¹. Praca nauczyciela rysunków, a w późniejszym okresie także i robót ręcznych stanowiła główne źródło dochodów Schulza i jego rodziny niemal do końca jego życia (Schulz pracował jeszcze pod okupacją sowiecką w dziesięcioklasowej szkole powszechnej, aż do momentu wkroczenia Niemców do Drohobycza w 1941 roku). Schulz uczył nie tylko w gimnazjum państwowym, lecz także w gimnazjum prywatnym oraz w kilku szkołach powszechnych. Ten natłok zajęć (wraz z wykonywanymi pracami dekoratorskimi oraz obowiązkiem uczestnictwa w szkoleniach i konferencjach nauczycielskich) sprawiał, że Schulz nie mógł poświęcić się pracy artystycznej w takim stopniu, w jakim sobie tego życzył. Wielokrotnie w listach (między innymi do Tadeusza i Zofii Brezów²) skarżył się na obciążenie zajęciami szkolnymi i niemożność pogodzenia działalności artystycznej i pracy pedagogicznej.

Schulz jako nauczyciel szczególną uwagę poświęcał uczniom, u których dostrzegał zalążki talentu plastycznego. Swe lekcje wzbogacał opowieściami o historii sztuki i prezentowaniem albumów z reprodukcjami arcydzieł malarstwa. Wychowankowie Schulza wielokrotnie wspominają o jeszcze innym sposobie urozmaicania lekcji, często stosowanym dla zdyscyplinowania niesfornych uczniów. Tą metodą było opowiadanie baśni, czy jak mówią dawni uczniowie – bajek. Jak mówił Edmund Lowenthal: „Dla uspokojenia rozwydrzonych chłopców, szczególnie w niższych klasach, opowiadał bajki «własne» i miał wyraźną satysfakcję na widok zasłuchanych gęb nieznośnych, groźnych wyrostków”³.

We wspomnieniach uczniów regularnie pojawiają się wzmianki o niezwyklej charyzmie, która ujawniała się w opowiadającym Schulzu, o hipnotycznym wpływie, jaki wywierał na słuchaczy. Emil Górski przywołuje: „O tym, jak ciekawie umiał Schulz opowiadać, przekonałem się już dużo wcześniej, kiedy byłem jeszcze uczniem gimnazjum. Pamiętam lekcje rysunków, które niekiedy wypełniał Schulz opowiadaniem o niezwyklej fantazji – na przykład: o podróżach międzyplanetarnych. W czasie snucia opowieści – a były to naturalnie improwizacje – rysował

1 Zob. hasło: *Szkoła* autorstwa Jerzego Jarzębskiego w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 374–376.

2 Zob. listy Brunona Schulza do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 i 13 maja 1935, w: B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i oprac. J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 53–55.

3 *Bruno Schulz. Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków–Wrocław 1984, s. 58.

na tablicy kredą o różnych barwach wspaniałe ilustracje, które w miarę przebiegu akcji ścierał i rysował nowe. [...] Siedzieliśmy wszyscy tak zafascynowani, że dzwonek szkolny na zakończenie lekcji budził nas jakby z jakiegoś pięknego snu”⁴.

Różnice w relacjach pojawiają się, kiedy przywołuje się treść tych baśni. Górski mówi o improwizowanych historiach. Podobnie wspomina je w rozmowie z Jerzym Jarzębskim Zeew Fleischer. Zdaniem Fleischera były to pozbawione konstrukcyjnej zasady i niekontynuowane po dzwonku na przerwę opowieści, których materiały były zwykle wypadki z codziennego życia Schulza⁵. Z kolei cytowany przez Wiesława Budzyńskiego w książce *Uczniowie Schulza* Tadeusz Wolański pamięta, że były to baśnie z kanonu literatury dziecięcej.

„Przepięknie opowiadał, a mówiąc rysował na tablicy. Bajki te znałem wcześniej, bo były powszechnie znane, jak na przykład *Czerwony kapturek*. Najpiękniej opowiadał *Dziadka do orzechów*. I rysował.

– To niech nam pan to namaluje. – On patrzył, uśmiechał się i malował”⁶.

Jeszcze inny był uczeń, Czesław Biliński, wspomina o innym repertuarze baśniowych historii.

„Zaczęły się bajki. To ciekawe – jako dziecko bajek nie lubiłem, rodzice mi ich sporo czytali, a ja za tym nie przepadałem. Schulz opowiadał – jak twierdził – tylko bajki «z tysiąca i jednej nocy». Zastrzegął, że bajek Grimma u niego nie będzie, bo te są okrutne, brutalne, ponure... Tak mówił. A kiedy opowiadał – jakbym to po raz pierwszy słyszał...

Potem w domu sprawdzałem, miałem dużo różnych bajek, lecz takich (jak opowiadał) tam nie było!”⁷

Możliwe, że wybór baśniowego repertuaru miał charakter sytuacyjny i spontaniczny. Sprzeczności we wspomnieniach wynikają z tego, że w różnych klasach Schulz opowiadał różne baśnie.

Treść tych najbardziej efemerycznych utworów Schulza w zdecydowanej większości przepadła. Uczniowie Schulza mówią głównie o doznaniach wywołanych przez jego baśnie, o jakościach je cechujących (wyjątkowość, niepowtarzalność, zapomnienie o upływie czasu), rzadko kiedy nazywają pojedyncze motywy. W publikacjach o Schulzu pojawiają się tylko nieliczne baśniowe fabuły. Jerzy Ficowski przywołuje w *Regionach wielkiej herezji* wspomnienie pewnej niewymienionej z nazwiska uczennicy Schulza z gimnazjum koedukacyjnego: „Usiadł na krześle jak na koniu [...] i zaczął opowiadać nam bajkę. O błędnym rycerzu, którego przepołowiła wraz z rumakiem zamykająca się niespodzianie brama. Odtąd jeździec wędrował po świecie na połowie swego konia, «pół na pół»”⁸.

4 Ibidem, s. 70.

5 J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 74 i 120.

6 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011, s. 63.

7 Ibidem, s. 76.

8 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 50.

Inne zarysy fabuł przywołuje cytowany przez Budzyńskiego Jerzy Wygnaniec. Druga bajka zwłaszcza przypomina tę opisaną przez Ficowskiego.

„Któraś z bajek, na przykład, była o tym, jak bohater przelatywał z jednej pozycji na drugą na pocisku. Siadał na końcu lufy armatniej i kiedy kulę wystrzeliwano, dosiadał jej i leciał do fortu przeciwnika... Potem inna bajka, jak pędził na koniu gdzieś z szablą bez pochwy i ta szabla odrąbała zad. Nasz bohater podszedł do krzaków, ściął wierzbę, załatał, zakołkował ten zad i jechał dalej. Ale wierzba, wiadomo, zapuściła korzenie i rosła, rosła tak, że zahaczyła o chmury. A co było dalej – już nie pamiętam...

Starym «koniom» opowiadał takie bajdy, a spokój był i nikt nie szumiał!”⁹

Można zauważyć tu kilka motywów charakterystycznych dla oficjalnej, kanonicznej twórczości Schulza. Przede wszystkim uwagę zwraca motyw konia, o którym sam Schulz mówił jako o szczególnie oddziaływającym na jego wyobraźnię. To także eksperymentowanie z cielesnością postaci, testowanie jej granic i przekraczanie ich, przejawiające się poprzez opisywanie bohaterów okaleczonych¹⁰. Wreszcie motyw wrastającej wierzby kojarzy się z schulzowskimi obrazami rozrodu i rozrastania się (na przykład we fragmencie o rogach jelenia z *Genialnej epoki*).

Czym więc są Schulzowskie baśnie opowiedane na lekcjach i ilustrowane kredą na tablicy? W jaki sposób oddziałują na legendę autora *Sklepów cynamnowych*? Po pierwsze, są azylem dla twórczej wyobraźni, schronieniem przed nudą jałowej bezproduktywnej roboty nauczycielskiej. Tak postrzega tę sprawę Jerzy Ficowski: „W toku snucia tych opowieści Schulz także był gdzie indziej, jakby w transie. To była twórczość w całym tego słowa znaczeniu; nigdy nie zapisane karty Schulzowskiej Księgi”¹¹.

Po drugie, wspomnienia o baśniach umacniają obraz Schulza jako osoby o niezwykłej charyzmie i mocy oddziaływania, pozostają w zasięgu wzoru opowieści o odbiorze jego słów jako urzeczeniu czymś niewypowiedzianie fascynującym.

Po trzecie, baśnie Schulza przynależą do obszernej listy nieobecności, do zbioru legendarnych tekstów utraconych, rozpaczliwie niepoznanych. W tym wypadku jednak przyczyna tkwi nie w splocie tragicznych wydarzeń historycznych, lecz w efemerycznej naturze tych aktów artystycznych.

Marcin Romanowski

⁹ W. Budzyński, op. cit., s. 58.

¹⁰ Zob. W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 13–35.

¹¹ J. Ficowski, op. cit., s. 115.

Beksiński – Schulz

Fotograf, rzeźbiarz, malarz, rysownik, artysta zaliczany do osobowości niekonwencjonalnych, zafascynowany motywami okrucieństwa i seksualnych perwersji. Złożył akces do rodziny demonologów, zgłębiając ciemne rejony ludzkiej natury. Jego relacja z Schulzem, pełna niuansów, pozornych podobieństw uwrażliwia na sztukę codziennych absurdów, niepokojących fascynacji i wstydliwych pragnień.

Zdzisław Beksiński urodził się 24 lutego 1929 roku w Sanoku, z którym jego rodzina była związana od kilku pokoleń. Studiował architekturę na Politechnice Krakowskiej. Do początku lat siedemdziesiątych pracował jako stylista w Sannockiej Fabryce Autobusów „Autosan”. Pod koniec lat siedemdziesiątych wraz z rodziną wyprowadził się do Warszawy. Na początku lat osiemdziesiątych rozpoczął współpracę z marszandem Piotrem Dmochowskim, który organizował zagraniczne wystawy jego prac malarskich. Pilnie śledził rozwój grafiki komputerowej, gdyż tworzył także kompozycje graficzne.

Beksiński utrzymywał swoją rodzinę w dzienniku fonicznym, następnie na taśmach filmowych, mieszając materię życia i twórczości. Po latach legenda Beksińskich, naznaczona samobójstwem syna Tomka (1999) – kultowego dziennikarza Radiowej Trójki – i tragiczną śmiercią ojca (2005), stała się tematem biografii, reportaży, filmu. Weszła na tory, które Beksiński ironicznie opisał w liście do Andrzeja Urbanowicza, przyznając, że celowo datuje swoje obrazy z opóźnieniem: „moi biografowie będą mieli pożywkę dla własnej dociekliwości, a jeśli jeszcze zachowasz ten list, który teraz piszę, to będzie coś w rodzaju podstawy dociekań, kto wie, może i prace doktorskie będą pisali na temat prawdziwej chronologii. He He”¹. Prowokacja Beksińskiego działa do dziś jak samospełniająca się przepowiednia, a mistyfikacje artystyczne przysłużyły się zainteresowaniu przekornym artystą.

Zgodnie z praktyką odsłaniania-zaciemniania tropów interpretacyjnych Beksiński sam naprowadzał na więź łączącą go z autorem *Xięgi bałwochwalczej*. W rozmowie z współpomysłodawcą i organizatorem cyklu wystaw *W stronę Schulza* Janem Bończą-Szablowskim deklarował: „Nigdy się tego nie wypierałem. Te podobieństwa są najbardziej ewidentne, kiedy patrzy się na moje rysunki o treści erotycznej. Z Schulzem wiązały mnie pewne odchylenia w dziedzinie erotyki. Kiedy uświadomiłem sobie, co rysowałem, jak to robiłem, co chciałem ukryć w tych rysunkach, pomyślałem, że bardzo wiele nas łączy”².

1 Cyt. za: M. Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 119.

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

Agata Demkowicz, pisząc o wyobraźni literackiej obu artystów, analizowała motywy erotyczne powracające w rysunkach i obrazach Schulza i Beksińskiego, w których starała się przybliżyć najbardziej widoczne analogie. Zastrzegła jednak, że ich uchwycenie stałoby się czytelniejsze po opublikowaniu tekstów literackich Beksińskiego³, który od wiosny 1963 do lutego 1964 roku tworzył opowiadania, fragmenty i pomysły. Zostały one wydane dopiero w 2015 roku. Dla Beksińskiego odniesienie stanowiła twórczość największych: Dostojewskiego, Czechowa, Manna, Kafki, Rilkego i Schulza. Rękopisy i maszynopisy tekstów prozatorskich artysty znajdują się w archiwum Muzeum Historycznego w Sanoku. Stały się podstawą wydania zbioru opowiadań, którego wyboru i krytycznego opracowania dokonał Tomasz Chomiszczak.

Z przykazań Beksińskiego: nie będziesz naśladował Schulza

Beksiński praktykował jako autor i krytyk swoich tekstów prozatorskich. Na marginesie opowiadania *Chmura* Beksiński zapisał karcąco: „Przykazanie nr 1: Nie będziesz usiłował, chuju rybi, naśladować Schulza, bo w tym stylu dalej niż Schulz zajść nie podobna, więc się tylko ośmieszasz, tracisz czas i dobre samopoczucie. A to zachowaj na przestrożę. AMEN!”⁴.

Beksiński miał świadomość wartości literackich, a mimo to jego pomysły roztrzaskiwały się o niedoskonałą warsztat pisarski. Zapewne niecierpliwość, niezadowolające efekty pracy, a może przede wszystkim lęk przed naśladownictwem stylu Schulza przyczyniły się do decyzji o zaniechaniu kolejnych prób. Pozostały opowiadania, które świadczą nie tylko o inspiracji Beksińskiego twórczością Schulza, lecz także dowodzą, że znajomość reguł nie zawsze okazuje się wystarczająca tam, gdzie choćby najlepsza wizja gubi się w nieznośnym wykonaniu...

Schulza i Beksińskiego połączyła wyobraźnia, którą charakteryzowały masochistyczne wyobrażenia i szczególnie wyczulenie na wybór formy artystycznego wyrazu. Uwagę zwraca zwłaszcza jeden z tekstów Beksińskiego – *Manekiny* – będący rodzajem ekfrazy, nawiązania do *Manekinów* Brunona Schulza, opowiadania ze zbioru *Sklepy cynamonowe*. Tekst Beksińskiego rozwija Schulzowską historię według pornograficznego, prześladowczego wyobrażenia, w którym kaleki starzec tyranizuje otoczenie. To rodzaj dialogu, który próbuje prowadzić Beksiński z inspirującą go zapewne schulzowską wizją ojca masochisty. Beksiński oceniał *Manekiny* jako nieudane, pisał: „Jest niedopracowane. Pomysł tego pornograficznego opowiadania jest niewątpliwie dobry, ale wykorzystanie gorsze”⁵.

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

4 Cyt. za: M. Grzebałkowska, op. cit., s. 81.

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

Schulzowskie powinowactwa są zauważalne również w innym tekście Beksińskiego pod tytułem *Bakterie*, w którym artysta z Sanoka wykorzystał potencjał reklamy. Powtarzająca się w różnych wariantach formuła: „Są ich miliony [...]. Niezliczone miliony naciskających guziki, wduszających klawisze”⁶ przypomina slogany, które umaswiają potrzeby człowieka, wyrabiają automatyczne nawyki, zachwyt na zawołanie, życzenie powszechnego, banalnego piękna. Postulaty te zagościły już kiedyś na kartach Schulzowskiej *Księgi*. Uobecniły się w postaci uzdrowionej cudownym specyfikiem Anny Csillag, odtąd pięknej „apostołki włochości”...

W próbach pisarskich Beksińskiego pojawia się ponadto powtórzenie, które podobnie jak w twórczości Schulza pełni nie tylko funkcję rytmizacyjną, lecz także semantyczną⁷. W wielu opowiadaniach Beksińskiego rozsiane są powtórzenia, modyfikowane znaczeniowo nieraz przez cały tekst. W *Lustrach* przez kilka akapitów z różną intensywnością powracają następujące frazy: „Człowiek, którego szukam – słyszałem gdzieś, że gra on rolę biskupa; [...] Człowiek w długiej szacie, grając rolę biskupa, chodzi dlatego tak ostrożnie, bo bardzo boi się upaść. [...] Człowiek, który gra rolę biskupa, zastanawia się, kto czeka na niego przed domem. [...] Człowiek grający rolę biskupa skorzysta teraz z zapasowej głowy”⁸.

Motyw manekinów, potencjał reklamy, powtórzenia to jedynie kilka przykładów, które pojawiają się w opowiadaniach Beksińskiego i korespondują z pisarstwem Schulza. Przypominają one rodzaj praktyk inwencyjnych, dzięki którym Beksiński próbował oddać rytm swoich niesamowitych wizji i jednocześnie odmierzał wartość literacką zapisanych pomysłów. Być może zainteresowanie Beksińskiego twórczością Schulza wynikało również z bliskiego mu kontekstu biograficznego – szczególnie rozumianej samotności...

Dla miasteczka? To „dziwaczna osobność”

Przyjaciel Beksińskiego, Henryk Waniek, tak opisywał niełatwy urok miasteczka, do którego wpada się na parę dni i wraca: „a oni tam na zawsze, wiosna, lato... Sanok to nie był przedwojenny Drohobycz, ale nie przypadkiem jego historia jakoś się rymuje z Brunonem Schulzem. Tam coś specyficznie galicyjskiego było. To jedna z przyczyn, dla których Zdzisław chciał się wyrwać”⁹. To pozorne podobieństwo stara się odczarować Dariusz Wojakowski. Zbierając materiały do pracy socjologicznej poświęconej życiu codziennemu miast Schulza, Beksińskiego

6 Z. Beksiński, *Bakterie*, w: idem, *Opowiadania*, s. 118, 122.

7 Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni studium z poetyki historycznej*, wyd. 2 popr. i uzup., Kraków 1996.

8 Z. Beksiński, *Lustra*, w: idem, *Opowiadania*, s. 85–87.

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

i Grotowskiego, zwraca uwagę na podstawową różnicę w przypadku autorów z Drohobycza i Sanoka¹⁰. Schulz portretował w twórczości swoje rodzinne miasto. Beksiński natomiast unikał w pracy malarskiej przedstawień Sanoka. Stwarzał granicę, którą w codziennym życiu Beksińskich przekraczała jedynie jego żona Zofia. Według Wiesława Banacha po przeprowadzce do Warszawy to ona oczekiwała wizyt z Sanoka, by móc wypytać o znajomych, sąsiadów, zmiany, które zaszły w mieście¹¹. Być może jest to jedno ze świadectw tego, jak Beksiński atawistycznie reagował na ludzi reprodukowalnych, z którymi nie łączyły go wspólne tematy. Niechęć do pracy na etat, odpowiedzialnego i czasochłonnego stanowiska kierowniczego pozostawały zdaniem Beksińskiego niezrozumiałe dla sanoczan. W liście Marii Turlejskiej wyjaśniał, jak jego decyzja była oceniana w Sanoku: „zwariowałem, zeszedłem na psy, syn dobrej rodziny, wykształcony, ale zdeklasowany półidiota, który nie nadawał się do poważnej pracy, wstyd rodziny etc.”¹²

Schulz i Beksiński na prowincji ratowali się, prowadząc intensywną korespondencję z bratnimi duszami. Dla Schulza listy stanowiły rodzaj inspiracji twórczej, a także środka, dzięki któremu zwalczał „bezbrzeżny żywioł nudy”. Stefan Szuman, Zenon Waśniewski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Andrzej Pleśniewicz, Debora Vogel, Romana Halpern, Anna Płockier to zaledwie kilka osób, z którymi przez lata korespondował Schulz. Beksiński natomiast, jak to określał: „pasożytuje listami na ludziach spoza miasteczka”. Skarżył się na samotność, na którą remedium była korespondencja między innymi z Marią Turlejską i Andrzejem Urbanowiczem.

Wydaje się, że adresaci listów pisanych przez Schulza i Beksińskiego sekundowali szczególnie rozumianej samotności, poczuciu osobności w obliczu twórczych poszukiwań. „Dziwaczna osobność” artystów z Drohobycza i z Sanoka, która nie pozwalała im poczuć się jak u siebie, to w końcu los nieustannie wiercących się samotników. Część legendy „artystycznych szaleńców”, których przewrotna historia po latach przywraca miasteczkom jako zaszczytnych obywateli...

Praca pisarska to ścisła reguła, przymus, które jedynie oglądane z daleka mogą przypominać niektórym niekończące się wakacje. Znali tę mało atrakcyjną, banalną prawdę Schulz i Beksiński. Autor *Luster*, chcąc osiągnąć sprawność warsztatową, zapisywał od siedemnastu do czterdziestu stron dziennie. Autor *Sklepów cynamonowych* boleśnie odczuwał stracony czas, którego nie wykorzystywał twórczo, pracując w szkole. Obaj artyści podporządkowani naturalnemu prze-

10 D. Wojakowski, *Lokalne korzenie uniwersalnych idei. Życie codzienne miast Schulza, Beksińskiego i Grotowskiego*, prezentacja podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, 3–9 czerwca 2016 rok.

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

12 Z listu Zdzisława Beksińskiego do Marii Turlejskiej z 4 listopada 1966 roku, cyt. za: M. Grzebałkowska, op. cit., s. 71.

wrotnemu obowiązkowi tylko dla wybranych tworzyli w rytm słów zapisanych w dzienniku przez Máraiego: „Praca pisarska... Ileż nieporozumień narosło wokół tego pojęcia! [...] To po prostu odmiana pracy przymusowej. Plan dnia. Ścisły rozkład zajęć. Podporządkowanie życia towarzyskiego, posiłków, owszem, nawet życia płciowego służbie pisania. Od rana do wieczora przygotowania do tej półtorej, najwyżej dwóch godzin, podczas których jestem w stanie pracować. Jem owoce, żeby móc pracować – choć nie lubię owoców; nie piję wina, żeby móc pracować – choć lubię wino. Oszczędne gospodarowanie mijającym czasem przy zadaniu, które nie ma końca – tego nie zrozumie nikt, kto nie zna owego przymusu. Czeka na mnie kobieta? Niech czeka. Czeka świat? Niech czeka. To koszmar. Ale nikt o tym nie wie”¹³.

Magdalena Wasąg

13 S. Márai, *Dziennik 1943–1948*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2016, s. 41.

Czeremcha

Krzew (lub drzewo) czeremchy pojawia się u Schulza wyłącznie w opowiadaniu *Wiosna*. Inaczej jednak niż inne Schulzowskie rośliny, które – jak to ujmuje Stanisław Rosiek – przeważnie „są nieme, pozbawione wewnętrznego znaczenia” albo „stanowią człon porównania, nie należą więc do świata przedstawionego”¹, czeremcha posiada tu pewien symboliczny potencjał i – jako niezbywalny motyw – współorganizuje sferę sensotwórczą *Wiosny*.

Przede wszystkim istotny jest zapach wydobywający się z kwiatów czeremchy, za pomocą którego Schulz wprowadza do utworu tonację melancholijnej tęsknoty i żaloby. We fragmencie XVI czytamy: „Ledwo wyczuwalny powiew przepływa przez wierzchołki drzew, z których osypuje się dreszczem suchy nalot czeremchy – niewysłowny i gorzki. Przesypuje się wysoko pod zmierzającym niebem i spływa bezgranicznym westchnieniem śmierci ten gorzki aromat, w który pierwsze gwiazdy ronią swe łzy, jak kwiatki bzu uszczknięte z tej nocy bladej i liliowej”².

Zapach kwitnącego krzewu występuje także wcześniej, już przecież w ustępie XII z „pobliskich ogrodów [...] nadpływa w skupionych ładunkach i rozładowuje się bezbronne w niewymownych rozprzestrzeniach”³. Później natomiast powraca jeszcze dwa razy i łączy sąsiadujące rozdziały XVI, XVII i XVIII w osobny wątek zmierzchu wiosennego – jak leitmotyw, który intensyfikuje się przy każdym kolejnym użyciu. Za chwilę przeczytamy zatem, że na swój smutek wiosna ma „tylko bezdenną woń czeremchy, płynącą jednym, wiecznym, nieskończonym tokiem, w którym jest wszystko...”⁴ i że głęboko w nocy „z wszystkich flakonów i naczyń pachnie gorzko czeremcha [...]”⁵. „Ach to ta gorzka czeremcha rozszerza tak noc bezdenną i serce znękaną od lotów, zbiegane od gonitw szczęśliwych, chciałoby usnąć na chwilę na jakiejś napowietrznej granicy, na jakiejś najcieńszej krawędzi [...]”⁶. Jeśli uznać z kolei ów aromat za stały rekwizyt scenograficzny parku miejskiego – nawet wtedy, gdy nie jest wydobywany przez narratora na pierwszy plan – wówczas można by przypuszczać, że stanowi tło wielu innych rozdziałów opowiadania (ostatecznie

1 S. Rosiek, hasło: *Rośliny*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 316.

2 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 155.

3 Ibidem, s. 150.

4 Ibidem, s. 161.

5 Ibidem, s. 163.

6 Ibidem.

niemała część *Wiosny* rozgrywa się w okolicy mrocznych parków, ogrodów, altan): XIII, XIV, XX, XXI, XXIII, XXVII...

Dlaczego jednak czeremcha? Czy funeralne asocjacje, jakie nadaje czeremsze Schulz, odnajdują wytłumaczenie w jakimś utrwalonym systemie symbolicznym lub kulturowym? Trudno stwierdzić. Uniwersalne słowniki symboli nie odnotowują żadnego oficjalnego znaczenia tego krzewu⁷. Także słownikowe opracowania tanatologiczne nic o nim nie wspominają⁸. Na pewno nie jest to więc roślina o tak utrwalonej semantyce żałobnej jak choćby: lilie (nawiasem mówiąc, obecne w metaforyce przywołanych fragmentów *Wiosny*), firletki nazywane „kwiatami śmierci”, asfodele i chryzantemy, a z drzew i krzewów: wierzyby płaczące, cyprysy czy różne odmiany cmentarnego bluszczu. Dopiero intuicyjny przegląd literatury romantycznej i modernistycznej – która słynie z upodobania do „mowy kwiatów” – pozwala sformułować pewne hipotetyczne tropy.

Czeremcha występuje w tych dyskursach w dwojakiej roli. Z jednej strony jako symbol odnowy cyklu życia i epifania erotycznej, triumfującej wiosny (czeremcha zakwita na przełomie kwietnia i maja). Tak jest na przykład w III Księdze *Pana Tadeusza*, gdzie antropomorficzne „czeremchy opłatane dzikich chmielów wieńcem”⁹ towarzyszą schadzce Hrabiego i Telimeny, oraz w wierszach Maryli Wolskiej: „Kwitną czeremchy! Woń gorzka i świeża”¹⁰ czy Bronisławy Ostrowskiej: „Idzie wiosna w czeremch wianku / Idzie życie bujne, wrzące”¹¹. Z drugiej strony Słowacki w epilogu *Jana Bieleckiego* umieszcza ją nieopodal zapomnianych mogił: „Wonnej czeremchy orzeźwiał tchnienie, / Szumiały wzniosłe po grobowcach trawy”¹², a w balladzie Mickiewicza *Kurhanek Maryli* czeremcha rośnie bezpośrednio na grobie młodej dziewczyny i koronuje go, jak ślubny (i pośmiertny) wieniec.

Funeralne konotacje tego krzewu pochodzą być może ze słowiańskiego folkloru. Jedyne przesąd odnotowany na temat tego krzewu przez Krystynę Szcześniak – specjalistkę od słowiańsko-roślinnych transgresji – mówi właśnie, że jeśli „na grobie zmarłego wyrośnie czeremcha, oznacza to, że czuje się on zbyt mało opłakiwany i prosi o westchnienie do Boga”¹³. Ta ambiwalentna symbolika krzewu w jakimś stopniu wpisuje się nawet w sytuację zaprezen-

7 Nie ma czeremchy na przykład w: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012; A. Pascual Chanel, A. Serrano Simarro, *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006; D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.

8 Na przykład: M. Wańczowski, M. Lenart, *Księga żałoby i śmierci*, Opole 1993, s. 228.

9 A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1968, s. 181.

10 M. Wolska, *Czeremchy*, w: eadem, *Poezje wybrane*, oprac. K. Zabawa, Kraków 2002, s. 74.

11 B. Ostrowska, *Otwórz, Janku!*, w: eadem, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1955, s. 22.

12 J. Słowacki, *Jan Bielecki*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. I, oprac. J. Ujejski, Wrocław 1952, s. 72.

13 K. Szcześniak, *Świat roślin światem ludzi. Na pograniczu wschodniej i zachodniej Słowiańszczyzny*, Gdańsk 2008, s. 152.

waną w *Wiośnie*, zwłaszcza jeśli zdamy sobie sprawę, jak płynnie (i bezwiednie) – w asyście pachnącej czeremchy – młodzi zakochani zachodzą tam „przez chłód” w „inny jakiś, ciemniejszy szum drzew, płynący żalobnym kirem”¹⁴, a także gdy pomyślimy o wszystkich zapomnianych i bezcielesnych opowieściach, które w Podziemiu *Wiosny* czekają na zmartwychwstanie. Lecz dowodzić na podstawie paru przesłanek, że Schulz świadomie odwołuje się do Słowiańszczyzny – lub innego kręgu wielokulturowej Galicji – byłoby chyba tyleż ekscentryczne, co nieuprawnione. Ostatecznie przecież najczęściej o pisarstwie Schulza mówią jego własne teksty.

Pytanie powinno zatem brzmieć inaczej: Jak pachnie czeremcha u Schulza i w jaki sposób ten zapach – nazywany przez narratora „westchnieniem śmierci” – współtworzy estetykę cytowanych rozdziałów?

Bezpośrednia lektura *Wiosny* pozwala wyróżnić co najmniej pięć cech tej woni. Po pierwsze określana jest (aż czterokrotnie) jako gorzka. Po drugie – niebywale intensywna. Tak dalece nasycona, że niemal materializuje się w gęste chmury („nadpływa w skupionych ładunkach”), osiąga jakieś przedcielesne stężenie mgły czy oparów. Trudno jednak powtórzyć za encyklopedią Orgelbranda, która na przełomie wieków katalogowała wiedzę świata, że czeremcha u Schulza ma zapach „ostry” i „nieprzyjemny”, skoro jej gałązki zabiera się w *Wiośnie* do domu, gdzie pachną ze „wszystkich naczyń i flakonów”. Jest to raczej – po trzecie – woń odurzająca, narkotyczna, choć w jakimś sensie także dekoracyjna. Wprowadza do opowiadania aurę dwuznacznego upojenia goryczą i pięknym (wprost do przesady) smutkiem żałoby, mroczy w „blade fascynacje, w drętwe, lunatyczne sny i dreszcze letargiczne”¹⁵ (i jeżeli łączy się z fantazmatem śmierci, to bardziej przypomina w tym omdlewające aromaty kwiatów zła niż fetor truchła „co tchem zaraźliwym zieje”¹⁶ w wierszu Baudelaire’a *Padlina*). Po czwarte zapach czeremchy jest u Schulza nieograniczony czasowo i przestrzennie: „wieczny”, „nieskończony”, „bezgraniczny”, „bezdeny”. Unosi się wszędzie i nigdzie, nie zamyka go żadna miara. Każdy figuratywny fragment świata przedstawionego dryfuje w jego toni i właściwie jest z nim tożsamy. I wreszcie piąty atrybut – woń czeremchy pozostaje w opowiadaniu ostatecznie niewypowiadalna, „niewysłowiona”, „niewymowna”. Nieuchwytna więc również w ramy języka, jak tyle innych ulotnych treści *Wiosny*.

Powyższe cechy – choć wymienione w pewnym hierarchicznym ciągu – nie występują jednak osobno. Dopiero ujmowane razem pokazują, jak konsekwentnie Schulz posługuje się zapachem do zmysłowego zakomunikowania (i spotę-

14 B. Schulz, *Wiosna...*, s. 156.

15 Ibidem, s. 164.

16 Ch. Baudelaire, *Padlina*, przeł. M. Jastrun, w: idem, *Kwiaty zła*, wyb. i oprac. M. Leśniewska i J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 83.

gowania) określonego nastroju utworu. Byłaby to gorycz żałoby i śmierci, ale gorycz – przemożna, melancholia – wszechogarniająca, tęsknota – nie do opisanania... Niewykluczone zresztą, że poza tym sensualno-estetycznym aspektem zapach czeremchy odgrywa w opowiadaniu rolę faktycznego medium, jest pomostem między ontologicznymi porządkami życia i śmierci, powierzchni i głębi. Jako niezwykle nasycona, a zarazem najbardziej eteryczna – przynależna jak gdyby do innego świata – formuła istnienia prowadzi bezpośrednio w dół – przez kwiaty, łodygę i korzenie krzewu – aż do grobowców Podziemia.

Jakub Orzeszek

Fermentacja

Słowa „ferment”, „sfermentowany” i „fermentacja” nie pojawiają się w prozie Schulza specjalnie często; ściśle rzecz ujmując, użyte zostały trzykrotnie w subcyklu *Manekinów*, tyleż razy w *Wiośnie*, po jednym zaś – w *Ulicy Krokodyli*, *Wichurze*, *Nocy lipcowej* i *Martwym sezonie*. Od wątlej frekwencji ciekawsze są jednak modulacje znaczeniowe, jakim podlegają w kontraście do swych standardowych sensów czy użyć, co widać wyraźnie, kiedy słowa te podda się lekturze w metaforyzującym jej kontekście („Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest już rezultatem techniki” – podpowiada sam pisarz w *Mityzacji rzeczywistości*).

O fermentowaniu, w znaczeniu bynajmniej nie dosłownym, ale jakoś najbliższym potocznym użyciom, mowa jest zatem jedynie w *Martwym sezonie* („fermentacja zielska”). Ku ujęciu względnie jeszcze intuicyjnie uchwytnemu dryfuje „fermentacja materii” w trzeciej odsłonie *Traktatu. Ulica Krokodyli* jest w pewnym przynajmniej wymiarze dziełem „fermentacji pragnień”. Ciemność fermentuje w *Wichurze* i XVI epizodzie *Wiosny*, powietrze – w XXIII jej epizodzie, aura w III części *Traktatu*, wreszcie dzień lub „szum dni” podlegają temu procesowi w XXXVI epizodzie *Wiosny*, w *Manekinach* oraz w *Nocy lipcowej*.

Potoczne użycie słowa „fermentacja” na ogół najsilniej współkonotuje procesy destrukcji, zjawiska pokrewne rozpadowi (tak na przykład w dyskursie technicznym biochemii), gniciu czy butwieniu (a więc destrukcji materii i to materii biologicznej)¹. Już jednak „ferment” – wraz ze swoim synonimicznym odpowiednikiem „zaczyn” – zbliża się do sensów „nowego początku” i „substancjalnej przemiany”, co wydaje się bliższe globalnej aurze znaczeniowej tekstów Schulzowskich i wpisuje się w procesualny charakter świata czy światów, które pisarz powołuje do życia. Także – powszechne w potocznej polszczyźnie – katachrezy i frazeologizmy w rodzaju „ferment społeczny”, „siać/powodować/wywoływać ferment” niosą ze sobą znaczenia gniewu, buntu, niepokoju, zaczątku gwałtownych przemian; odniesione do twórczości autora *Sklepów cynamonowych* przywołują na pamięć obrazy rewolucji (choćby w *Sanatorium pod Klepsydrą* lub *Wiośnie*) lub subwersywnych bachanaliów (na

1 Tego rodzaju globalnemu kontekstowi podporządkowuje dzieło Schulza np. Artur Sandauer; por. A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: idem, *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981, t. 1, s. 557–580.

przykład w rysunku i *cliché-verre* z *Xięgi bałwochwalczej* pod tak właśnie brzmiącym tytułem²).

Jedno z Schulzowskich użyć, ściślej zaś jego dość bliskie sąsiedztwo, pozwala na przywołanie jeszcze jednego kontekstu terminu *fermentatio*. W *Traktacie o manekinach* w bezpośrednim otoczeniu opisu „fermentu dnia” mowa jest o „amalgamacie świtu”, co przywodzi na myśl alchemiczne koligacje procesu fermentowania, przywołując na zasadzie metonimii inne ognia pojęciowego łańcucha (czy raczej węzły tej sieci metafor), takie jak *distilatio*, *putrefactio* czy *sublimatio*. O tym, że Schulzowskie użycia metaforyki fermentacyjnej wykazują znacznie silniejszy związek z symboliką odrodzenia, odnowy, tworzenia niż rozpadu i zepsucia, świadczy właściwie każdorazowo ich narracyjny kontekst: „Coś chce się sfermentować ze zgęszczonego szumu tych dni spochmurniałych – coś rewelacyjnego, coś ponad wszelką miarę ogromnego” (*Wiosna*).

Powróćmy do pytania o to, co fermentuje w prozie Schulza. Otóż przemianie tej nie podlega substancja w rozumieniu arystotelejskiego bytu poszczególnego, ani materia w intuicyjnym, naiwnie realistycznym, ujęciu. To, co Schulz – jako demiurg swego świata – poddaje fermentacji, można określić mianem „żywiołu” (choć znów, nie w ujęciu wywiedzionym wprost z teorii Empedoklesa czy presokratyków w ogóle). Jest to nie tyle „element”, ile pewna całość, coś – zgodnie z polską, „hylozoistyczną”, etymologią – żywego. Jakiś rodzaj substancji pierwszej, metafizycznej zasady rzeczywistości, obdarzonej życiem czy też swoistą energią twórczą, w prozie autora *Sanatorium...* metaforyzowanego za pośrednictwem serii określeń względem siebie synonimicznych, wzajemnie wzmacniających swój przewrotny potencjał znaczeniowy³. Nawet Schulzowskie „zielsko” i „materia” noszą w sobie tego rodzaju charakterystykę (por. Empedoklejskie określenie ῥιζώματα – korzenie). „Dzień”, „ciemność”, „powietrze”, „aura” muszą w tego rodzaju kontekstach ewokować mity kreacyjnego potencjału pary światło–mrok, a także „elementarny” charakter powietrza (ἀήρ) i eteru (αἴθρηρ, *quinta essentia*). Wymiar *creationis continuae* odnośnych fragmentów łatwo wykazać, przywołując cytaty: „w spalonych, wielobelkowych lasach strychów i dachów, ciemność zaczęła się wyradzać i dziko fermentować. Tam zaczęły się te czarne sejmy garnków, te wiecowania gadatliwe i puste, te bełkotliwe flaszgowania, bulgoty butli i baniek. Aż pewnej nocy wezbrały pod

2 Reprodukcje obu wariantów *Bachanaliów*: B. Schulz, *Księga obrazów*, zeb., oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, na stronach odpowiednio s. 286–287 oraz s. 268. Por. też: M. Kitowska-Lysiak, hasło: *Bachanalia*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 36–38.

3 O retorycznej strategii Schulza „poliptoton-ploke” i technice „asymptotycznego” zbliżania się do sensu poprzez namnażanie synonimów por. W. Bolecki, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, w: idem, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. II popr. i uzupeł., Kraków 1996.

gontowymi przestworami falangi garnków i flaszek i popłynęły wielkim słoczonym ludem na miasto” (*Wichura*); „Przez chwilę z tych dymnych miódów, z tych mętnych bursztyńów mogły się rozpowić kolory najpiękniejszego popołudnia. Ale szczęśliwy moment mijał, amalgamat świtu przekwitł, wezbrany ferment dnia, już niemal dościsły, opadał z powrotem w bezsilną szarość” (*Manekiny*).

Taki – w zarysie – zespół konotacji każe powrócić do ambiwalencji czy dialektycznego napięcia znaczeń w samym słowie „fermentacja” i pozwala dostrzec w nim jeden z symbolicznych znaków jedności przeciwieństw (*coincidentiae oppositorum*), którymi przesycona jest Schulzowska proza. Fermentacja musi być postawiona w jednym rzędzie z innymi metaforami Schulza o podobnym potencjale znaczeniowym (jako pierwsza nasuwa się tu wegetacja⁴), ujmującymi rzeczywistość jako proces stały, twórczej przemiany, w którym rozpad czy degradacja substancji (arystotelejsko-sandaauerowskich) jest wstępem do ich przemiany (transformacji, transmutacji) w nowe formy. Model rzeczywistości *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium...* ma charakter procesualny, energetyczny, dialektyczny (w rozumieniu w pewnym sensie heglowskim).

Wzmianki o „fermentacji pragnień” w *Ulicy Krokodyli* pozwalają dodatkowo na uwikłanie tej ściśle metafizycznej problematyki w zagadnienia *logosu* i *Logosu*. Fermentacja „pragnień” jest indywidualnym dziełem jednostek istniejących *sub specie Fermentationis* – kosmicznej zasady fermentacji, postrzeganej jako heraklitejski *Logos* wiecznej przemiany. Inne nasuwające się w tym kontekście metafory to *Logos spermatikos* / $\psi\chi\eta$ κόσμου / *pneuma* stoików czy *anima mundi* / *Natura naturans* z tradycji neoplatońskiej i romantycznej.

To, że energie psychiczne bohaterów opowiadań podlegają tym samym prawom, co Schulzowska materia i biorą udział w nadrzędnym kosmicznym procesie, można przedstawić za pośrednictwem rozmaitych wariantów symboliki platonizującej. W polskiej tradycji interpretacyjnej na pierwsze miejsce wysuwa się rzecz jasna Luriańsko-Panasowska praca kabalisty⁵. *Tikkun* Schulza to – zgodnie z jego własnymi deklaracjami w *Mityzacji rzeczywistości* – destrukcja „naturalnych”, „technicznych”, potocznych użyców słów i przywracanie ich nieskończonej, „pierwotnej” więzi z wszelkimi innymi słowami, tworzenia „tysięcy połączeń”, do których słowa z natury swej „się prężą”. Połączeń, które – by użyc stosownej metafory – dosłownie buzują od fermentu znaczeń. Można by po panasowsku określić ten rodzaj działań artysty jako *temurę* – działanie

4 Por. S. Rosiek, hasło: *Wegetacja*, w: *Słownik schulzowski...*, s. 406–408.

5 Por. W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997. Por. także: Sh. Lindenbaum, *Wizja mesjanistyczna Schulza i jej podłoże mistyczne*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 33–67.

kabalisty, pragnącego odcyfrować imię Boga. Podobny w zarysie obraz wyłoniłby się z próby translacji symboliki Schulzowskiej na język alchemii w jej odczytaniu Jungowskim – ostatecznym celem istnienia rzeczywistości jest alchemiczne Dzieło scalenia materii i sensu, natury i kultury, *logosu* jako poszczególne doświadczenia psychicznego i *Logosu* jako zasady, słowa i Mitu.

Pewnej ostrożności domagają się zapewne dwie przynajmniej sprzeczności obecne w przywołanych tradycjach mistycyzującej refleksji. Materialistyczny monizm stoików kłóci się z postplatońskim dualizmem, w którym w dodatku dominuje pierwiastek spirytualny. Kłóci się także silny w Luriańskiej kabale gnostycki motyw upadku światła w materię z mniej udratyzowanymi, ściśle emanacyjnymi modelami głównego nurtu neoplatonizmu. Tym ciekawiej jednak prezentuje się w takim kontekście zasada *coincidentiae oppositorum* konsekwentnie przez Schulza eksploatowana, a w obrazach fermentacji uzyskująca jedno ze swoich kluczowych wcieleń, pozwalające na zniesienie potocznych opozycji pojęciowych i wskazanie na energetyczną, niematerialną obecność w rzeczywistości jakiejś zasady przemiany zmierzającej ku zniesieniu „rozdrobnienia” świata, jego istnienia w hipostazach czy fenomenach, przemiany ukierunkowanej na nadrzędny cel (re)konstrukcji jakiejś ponad- czy zgoła pozakategorialnej Jedni.

Dzięki seriom rozproszonych w korpusie tekstów Schulza analogii metaforę fermentacji można z jednej strony połączyć w zespół z obrazami twórczego potencjału Natury (fermentowanie żywności, powietrza, światła, nocy, ciemności, wichury), z drugiej zaś – z wyobrażeniami ulotnej, „heretyckiej” i hochsztaplerskiej twórczości artystycznej czy kulturowej (szybko powstające i równie szybko „unieważniane” szkice w *Cudownej epoce*, rozrastający się i puchnący od nowych stronic szpargał w *Księdze*, idea tworzonych naprędce manekinów, „emanacyjne” wykwyty *Ulicy Krokodyli*). Tym samym, jak się zdaje, Fermentacja włącza się w sieć kluczowych dla całości Schulzowskiego dzieła metafor, takich jak Blask, Materia, Wegetacja etc.

Maciej Dajnowski

Golem

Golem to postać z żydowsko-kabalistycznych podań i ksiąg (Talmud, Sefer Jecira), ale znana jest głównie dzięki siedemnastowiecznej legendzie o polskim rabinie Eliaszu Baal Szemie z Chełma oraz jej osiemnastowiecznej adaptacji o praskim rabinie Jehudzie Löw ben Becalelu (zwanym Maharalem). Dzięki owym legendom golem stał się jednym z bardziej rozpoznawalnych symboli sztucznego życia i wtórnej demiurgii – i w tej roli występuje w opowiadaniach Brunona Schulza.

Korzenie postaci golema sięgają aż do biblijnego opisu stworzenia Adama, człowieka ulepionego z ziemi przez Boga. Wedle tekstu Księgi Rodzaju Bóg „ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia” (Rdz 2,7)¹. Człowiek jest więc jedynie plastyczną materią, którą starotestamentowy Bóg formuje wedle własnej woli: „Jak glina w ręce garncarza, który ją kształtuje według swego upodobania, tak ludzie są w ręku Tego, który ich stworzył” (Syr 33,13).

Podobną plastyczność materii, skłonność do ciągłych przemian, proklamuje Jakub w *Traktacie o manekinach*: „Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami [...]. Materia jest najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna”². Materia opisana we Wtórej Księdze Rodzaju zachowuje więc plastyczne właściwości gliny ze Starego Testamentu, z której później żydowscy mędracy tworzyli sztucznego człowieka.

Zgodnie z tradycją żydowską zanim Bóg tchnął duszę w ciało pierwszego człowieka, był on zarazem pierwszym golemem – a więc nieuformowaną masą, bezkształtną substancją, surowcem. Gershom Scholem pisze, że o możliwości powtórzenia tego aktu boskiej kreacji przez człowieka wspomina już żydowski Talmud, spisany między III wiekiem p.n.e. a VI wiekiem n.e. Przeczytać w nim można między innymi o rabbim Chaninie i rabbim Oszaju, którzy studiując Księgę Stworzenia (tak zwaną Sefer Jecira), stworzyli ciele jednej trzeciej wielkości normalnego cielęcia i je zjedli, a także o mędrцу o imieniu Rabha, który stworzył niemego człowieka³.

1 Wszelkie cytaty z Biblii, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z edycji: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. 4, Poznań 1983.

2 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Warszawa 2011, s. 136.

3 G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Warszawa 2014, s. 238.

W judaistyczną koncepcję kreacji golema wpisana jest zatem nieunikniona niedoskonałość twórców ludzkich. Jest to ułomność wynikająca z niedokładnego naśladowania słów Boga, którego dzieła były przecież idealne. Schulz nawiązując w *Traktacie o manekinach* do tej tradycji, pisze o ważnych i ciekawych receptach twórczych Demiurgosa, które nie wiadomo, czy zostaną kiedykolwiek zrekonstruowane. Dlatego wszelka kreacja musi odbywać się w niższej sferze, co wiąże się z nieuniknionymi defektami stwarzanych istot. Podobnie jest w przypadku legend o polskim i praskim rabinie, którzy tworzyli golemy. Ożywiane przez nich istoty były nieme, toporne, pozbawione własnej woli oraz intelektu.

A zatem, przyjmując perspektywę badawczą Władysława Panasa i Roberta Looby'ego – zgodnie z którą „koncepcja tworzenia przedstawiona w opowiadaniach Brunona Schulza jest kabalistyczna”⁴, łatwo odszukać postaci golemiczne w twórczości autora *Sklepów cynamonowych*. Są to wszyscy bohaterowie wybra-kowani, dotknięci kalectwem, degeneracją i wewnętrzną pustką: kuzyn Emil, mieszkańcy ulicy Krokodylej, kataryniarze z opowiadania *Księga*, kmiotek z *Martwego sezonu* zastygły w jednym cyklicznym geście, Dodo, Edzio, ptaki, manekiny, figury woskowe i cała plejada wujków: wuj Marek, wuj Karol, wuj Edward i wuj Hieronim.

Drugi wniosek, który wynika z opowieści talmudycznych, jest taki, że niezbędny warunek do stworzenia sztucznego człowieka to studiowanie tajemniczej Księgi Jecira (Księgi Stworzenia), napisanej między III a VI wiekiem n.e., będącej jednym z pierwszych tekstów żydowskiego mistycyzmu. To między innymi z niej wynika przekonanie kabalistów, że golema można stworzyć dzięki dogłębnemu analizowaniu liter, słowotwórstwu i kombinacji alfabetów.

Kabalistyczna metodologia jest zatem bliska poglądom Schulza, który w centralnym punkcie swojej filozofii twórczej, przedstawionej w *Mityzacji rzeczywistości*, stawia słowo i nieustanną pracę nad słowem. Potwierdza to w wywiadzie z Witkacym, w którym pracę pisarza porównuje z nieustanną egzegezą i glosowaniem zadanego na wstępie, mitycznego wersetu. Rzeczywistość ma więc u Schulza charakter opowieści, przedmioty, zjawiska i pory roku są porównywane z wielotomowymi romansami, kartkami z kalendarza, zapomnianymi archiwami, bajaniami ludowymi lub legendami, a sam motyw Księgi jest jednym z węzłowych wątków wielu opowiadań. Księga bywa zagubionym Świętym Graalem, tajemniczym Autentykiem, Markownikiem ukazującym bogactwo świata czy nawet Księgą Blasku – a więc słynnym mistycznym dziełem kabalistycznym, co zdaniem Władysława Panasa oznacza, że całe dzieło Schulza, to w istocie zakamuflowany traktat o kabale⁵.

4 R. Looby, *Mit golema w twórczości Brunona Schulza*, „Pamiętnik literacki” XCVIII, 2007, z. 2.

5 Zob. W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

Centralną postacią tego traktatu jest, według Roberta Looby'ego, Jakub – „żydowski mistyk”, kabalista i „charyzmatyczny chasyd”⁶. Looby dokładnie wypunktowuje jego kabalistyczne cechy i zachowania: izolacja, poszczenie, odmienna percepcja, skłonność do medytacji i natchnień oraz studia nad księgami⁷. Żydzi to naród księgi. Wierzą, że Bóg stworzył świat, wypowiadając słowo, dlatego u podstaw kabały leży przekonanie o twórczej mocy liter i słów. Przekonanie to podziela Jakub, obrońca „straconej sprawy poezji”, który chce „słowem [...] stworzyć po raz wtóry człowieka”⁸. Kabała tworząca golemy to zatem jednocześnie twórczość poetycka, magiczny żywioł, który przyczynia się do „regeneracji pierwotnych mitów”. Golemem w tym wypadku jest każdy bohater literacki stworzony przez demiurga-pisarza.

Ciekawym argumentem, który przemawia za obecnością kabalistycznej teorii tworzenia w opowiadaniach Schulza, jest samo słowo „golem”, które zarówno u drohobyckiego pisarza, jak i w Biblii pojawia się tylko raz. Problem tkwi w tym, że w czasach biblijnych słowo to miało inne znaczenie niż obecnie. Hebrajskie słowo „golem”, nie miało bowiem żadnego związku z istotą sztucznie stworzoną z gliny. Nie było symbolem wtórnej demiurgii. Oznaczało pewien stan surowy, coś nieukształtowanego i nie w pełni rozwiniętego. Etymologicznie w polu semantycznym słowa „golem” nie mieściło się pojęcie humanoidalnej istoty. Nawet współcześnie słowniki hebrajskie podają na pierwszym miejscu znaczenie „surowiec”, „poczwarzka”, a dopiero później „niedokończona maszyna” i „człekopodobna kukła”⁹. Słowo „golem” jako określenie ożywionej ludzkiej postaci stworzonej przez człowieka funkcjonuje dopiero od końca XII wieku – zwłaszcza dzięki niemieckim i francuskim chasydom oraz kabalistom, takim jak Eleazar z Wormacji.

Ponadto wiele elementów schulzowskiej prozy stoi w opozycji do kabalistycznej teorii tworzenia sztucznych ludzi. Jednym z nich jest kwestia wartościowania aktu twórczego. Według żydowskiej tradycji osoba, która potrafi powtarzać, choćby nieudolnie, boską kreację, musi należeć do kręgu najsprawiedliwszych i najpobożniejszych mędrców. U Schulza tworzenie ma charakter występku, znanie heretyckiego przestępstwa, którego konsekwencje wydają się moralnie wątpliwe.

Powoływanie do życia jakiejś istoty oznacza wtargnięcie na tereny „grzesznych manipulacji”, które nieodmiennie oznaczają cierpienie. Schulz wplątuje swoich bohaterów w poważny konflikt moralny, który w żydowskiej tradycji

6 R. Looby, op. cit., s. 100.

7 Ibidem, s. 98.

8 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: idem, *Opowiadania*, s. 138.

9 Zob. A. Klugman, *Nowy słownik polsko-hebrajski, hebrajsko-polski*, Warszawa 2009 oraz internetowy *Rosnący słownik hebrajski*, www.iwrit.pl (data dostępu: 14 września 2019 r.).

jest nieobecny¹⁰. Kabalistyczny golem nie może cierpieć, gdyż jest pozbawiony duszy. U Schulza każdej formie istnienia przyznaje się prawo do cierpienia – do tego stopnia, że zatarciu ulega granica między człowiekiem a przedmiotem. Meble zbite z nienawidzących się ras drzewa cierpią straszliwe męki, nie mniej niż człowiek wmurowany w ścianę lub zamieniony w dywan. Tworzenie sztucznych istnień i wszelkie doświadczenia z substancją rzeczywistości są zatem obwarowane pytaniami natury etycznej i moralnej.

W osobie Józefa także można dopatrzeć się cech kabalisty. W opowiadaniu *Wiosna* bohater pobudza do życia figury woskowe za pomocą tajemnych zaklęć, „wymawiając szeptem słowa dla nich najistotniejsze” – podobnie jak żydowscy mędrzy wypowiadający imię Boga nad powoływanym do życia golemem. U Schulza kabała nie jest jednak żywiołem samoistnym. Słowa wymawiane przez Józefa, które przenikają puste fantomowe ciała mieszkańców panoptikum, mają być jak prąd elektryczny. Ożywianie staje więc tu jednocześnie rodzajem galwanicznego eksperymentu, powtórzeniem aktu doktora Frankensteina, który ma tchnąć życie w martwą materię.

Cechą charakterystyczną żydowskiego golema jest jego telluryczność – golem powstaje z gliny, ziemi lub prochu. Sztuczni ludzie Schulza nie powstają z ziemi, ale z równie plastycznej bibułki, włóków, trocin i ewentualnie wosku. Są to kalwaryjskie parodie prawdziwych golemów, których stworzenie ma niewiele wspólnego z sakralną podniosłością żydowskiego mistycyzmu. Taumaturgia Jakuba to zatem kabała w wydaniu schulzowskim: pełna ironii i groteski. Przypomnijmy, że demiurgiczne zapędy ojca to prawdopodobnie jedynie kulgarska sztuczka, która ma zaimponować służebnym dziewczętom. Paulina i Polka, jak relacjonuje narrator: „odpłacając się za pełną galanterii i dowcipu konwersację [...] pozwalały zapalonemu badaczowi studiować strukturę swych szczupłych i tandetnych ciałek”¹¹.

Schulzowska kabała podszyta jest erotycznym pożądaniem, które okazuje się faktycznym *spiritus movens* większości aktów demiurgicznych dokonywanych przez bohaterów – przy czym nigdy do końca nie wiadomo, kto jest tu Stwórcą, a kto stworzeniem. Sztuczni ludzie Jakuba to w rzeczywistości panienki do szycia, które słuchają go z „nieruchomymi szklanymi, oczyma”, ogłupione do poziomu golemów, aż nie wiadomo, do której generacji stworzeń można je zaliczyć. Golem to sam Jakub, który widząc wystawioną stopę Adeli, przemienia się w humanoidalny automat z zepsutym mechanizmem, staje się bezwolnym

10 Niektóre z talmudycznych opowieści o stworzeniu golema przestrzegają jedynie przed zagrożeniem bałwochwalstwa. Kwestia uczuć i cierpienia samych golemów nie zostaje tam podjęta, zob. G. Scholem, op. cit., s. 255.

11 B. Schulz, *Manekiny*, w: idem, *Opowiadania*, s. 134.

i niemym sługą prowokacyjnego stąpania na wymyślnych obcasach – podobnie jak golem z polsko-czeskiej legendy, służące bezmyślnie swoim stwórcom.

Pewną inspiracją dla schulzowskich golemów, może nawet w większym stopniu od samej kabały, mógł być *Golem* Gustava Meyrinka¹². Tytułowy stwór paradoksalnie ma w sobie niewiele z tradycji judaistycznej, mimo że w całej powieści jest ona ewidentnie obecna, głównie pod postacią żydowskich motywów, symboli i rekwizytów. Jednak tworząc postać golema, Meyrink tylko w niewielkim stopniu nawiązał do nauk kabały oraz legend o polskich i czeskich rabinach. W jego powieści różne koncepcje mieszają się ze sobą, tworząc zupełnie nową wartość – podobnie jak w opowiadaniach Schulza – a co za tym idzie, zupełnie nowy wizerunek golema (ahaswerus, sobowtór, zjawa, dusza czeskiego getta, lustrzane odbicie marzeń i myśli napotkanych osób). Scholem nazywa to nawet „mistycznym kuglarstwem” oraz „*épater le bourgeois*”¹³. Bohaterowie Schulza mogą w pewnym sensie przypominać meyrinkowskiego golema – chociażby poprzez zjawisko przemian i pojawianie się sobowtórów oraz zanurzenie w mityczno-baśniowej atmosferze miasta, w którym cyklicznie powtarzające się wydarzenia poddają się logice sennego marzenia. Wspólnym symbolem golema może być także motyw zamurowania. Obrazem egzystencji Atanazego Pernata jest odizolowana izba o zakratowanych oknach, do której trafia, idąc tropem golema. Jest to postać pozbawiona przeszłości i duchowo zamurowana, podobnie jak muchy uwięzione w sklepie Jakuba, narrator *Samotności* zamknięty w pokoju bez drzwi lub Dodo, w którym skrywa się ktoś jęczący po nocach, „starzejący się bez przeżyć”, ktoś „zamurowany” w fizycznej powłóce niedorozwiniętego bohatera.

Schulzowska kabała ma jednak zupełnie inny charakter od meyrinkowskiej. Jest to kabała tragikomiczna i groteskowa, przesiąknięta atmosferą niehalachicznego święta Purim, jedyne go wesołego święta w kalendarzu żydowskim, które w latach przestępnych odbywa się w miesiącu adar szejni, będącym trzynastym, nadprogramowym miesiącem. Jest to czas charakteryzujący się atmosferą karnawału, radości i błazenady, podczas którego pobożni Żydzi parodiują swój pełen powagi etos. Jest to jednocześnie święto nieusankcjonowane świętymi pismami, a więc częściowo nielegalne, a nawet heretyckie, obchodzone mimo sprzeciwu wielu rabinów¹⁴.

¹² Schulz znał jego twórczość, do czego przyznał się w jednej z recenzji pisanych do „Wiadomości Literackich” – zob. B. Schulz, *Towarzysze snów*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 22 (708). Jest to recenzja powieści Leonarda Franka pod tytułem *Towarzysze snów*, o której pisze Robert Looby – zob. *Mit golema...*, s. 97.

¹³ *Épater le bourgeois* (fr.) – zadziwić mieszczczyństwo. Zob. G. Scholem, op. cit., s. 227.

¹⁴ O święcie Purim w twórczości Schulza pisze Shalom Lindenbaum – zob. S. Lindenbaum, *Obecność elementów judaistycznych oraz tożsamości żydowskiej Brunona Schulza w jego twórczości literackiej (Noc wielkiego sezonu)*, w: *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, pod red. P. Próchniaka, Kraków 2013, s. 204–207.

Kabała wstępująca na regiony wielkiej herezji miesza się z praktykami magicznymi, alchemią, transplantacją i galwanizmem. Schulzowscy bohaterowie to „golemy błazeńskie”, które przemieniają się w równie błazeńskie homunkulusy, manekiny czy zupełnie groteskowe kiszki hegarowe. Golem to więc kolejna maska, którą może przybrać plastyczna materia *Sklepow cynamonowych*. W opowiadaniach drohobyczanina nie realizuje się więc żadna z kabalistycznych doktryn, choć tradycja i legendy żydowskie były dla autora *Wiosny* niewątpliwym źródłem inspiracji. Schulz czerpie z tej tradycji w sposób przekorny. Gershom Scholem, przytaczając różne wersje opowieści o mędrkach z VII wieku p.n.e. tworzących golem, ukazuje wspólną istotę wszystkich przekazów – ostrzeżenie przed bałwochwalstwem. Z tego bałwochwalstwa Schulz czyni jeden z symboli własnej twórczości, w której miejsce golemów-idoli zastępują niedosięte kobiety-władczynie.

Tymoteusz Skiba

Homunkulus

Słowo pochodzące od łacińskiego *homunculus*, będącego zdrobnieniem słowa *homo* (człowiek), dosłownie oznacza „człowieczek”. Jest to stworzona sztucznie, bez udziału kobiety, istota ludzka. Gershom Scholem wywodzi ideę homunkulusa z przekazów o Szymonie Magu, żyjącym w I wieku n.e.¹ Z kolei według Carla Gustava Junga początki tej figury sięgają przełomu II i III wieku n.e.² i wiążą się z osobą niejakiego Zosimosa z Panopolis, greckiego myśliciela, gnostyka, uważanego za jednego z ojców alchemii³.

Figura homunkulusa zasłynęła jednak dzięki średniowiecznym alchemikom takim jak Albert Wielki (1206–1280), Henryk Korneliusz Agryppa (1486–1535) czy Paracelsus (1493–1541), którzy wedle legend lub własnych pism potrafili stworzyć sztucznego człowieka, którego nazwali homunkulusem⁴. W pismach Paracelsusa znajduje się dokładny opis tego aktu stworzenia: w retorcie należy umieścić spermę i koński obornik będący w stanie zaawansowanego gnicia. Po czterdziestu dniach powstałe wewnątrz naczynia życie należy ostrożnie karmić ludzką krwią przez równo czterdzieści tygodni. Po tym czasie w retorcie powstanie bardzo małe sztuczne dziecko⁵. Homunkulus zawsze pozostanie mały i w pewnym sensie kaleki, co jest zresztą jego cechą rozpoznawczą. Jest obdarzony inteligencją, umiejętnością mowy i wolną wolą, co odróżnia go od klasycznych przedstawień postaci golema.

Alchemiczny człowiek w twórczości Schulza pojawia się dwukrotnie. Odnajdujemy go wśród asortymentu sklepów cynamonowych, gdzie sprzedawany jest razem z wieloma przedmiotami przywołującymi na myśl sztucznych ludzi. Ponadto pojawia się w opowiadaniu *Kometa*, kiedy tytułowe ciało niebieskie przeistacza się w ludzki płód złapany w alchemiczną retortę.

1 Zob. G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Warszawa 2014, s. 248.

2 Informacje o życiu Zosimosa nie są ścisłe. Jung datuje działalność filozofa na II wiek, Guiley podaje dokładne lata 250–300, natomiast Curran pisze o okolicach roku 300.

3 Zob. C.G. Jung, *Wizja Zosimosa*, w: idem, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2005, s. 233–255.

4 Zob. hasła: *Albertus Magnus* oraz *Paracelsus*, w: R.E. Guiley, *The Encyclopedia of Magic and Alchemy*, foreword by D.M. Kraig, New York 2006.

5 *The Hermetic and Alchemical Writings of Aureolus Philippus Theophrastus Bombast, of Hohenheim, called Paracelsus The Great. Now for the first time faithfully translated into English*, edited with a biographical preface, elucidatory notes, a copious hermetic vocabulary, and index by A.E. Waite, vol. I, London 1984, s. 124.

Homunkulus u Schulza to jednak coś więcej niż dwukrotnie powracający ozdobnik, ornament zaczerpnięty ze średniowiecznych, przednaukowych pism. To symbol i metafora całego świata przedstawionego.

Rzeczywistość opowiadań Schulza jest niestabilna. Jej stałą zasadą jest skłonność do metamorfoz, dążenie do ciągłych przemian i aberracji. Zaciera się tu granica między żywym a martwym, między człowiekiem a materią. Ludzie i przedmioty wymieniają się rolami. Cały świat pulsuje, kipi, przeobraża się w formy miniaturowe lub cierpiące na *elephantiasis*. Rzeczywistość jest eksperymentem fermentującym w retorcji demiurga-alkemika⁶.

Najwyższym celem alchemików było odkrycie receptur kamienia filozoficznego i eliksiru życia – są to tak naprawdę inne nazwy homunkulusa, którego stworzenie równało się przecież z odkryciem tajemnicy życia⁷. Jakub podejmuje to alchemiczne wyzwanie. Dołącza tym samym to liczne grono bohaterów literackich owładniętych manią stworzenia sztucznego człowieka. Choć jego cel wydaje się bliski planom doktora Frankenstein’a i doktora Moreau, to jednak metodologia jego pracy okazuje się całkowicie odmienna. Jakub nie jest naukowcem, ale alchemikiem. Jego kreacja nie opiera się na solidnej naukowej wiedzy i zimnym wyrachowaniu, lecz na połączeniu magii, eksperymentu i teatralnego prestidigitatorstwa. Jest to alchemia nieco błazeńska, przerysowana, w której naczelną zasadą pozostaje żonglerka rekwizytami z różnych dziedzin nauki, kabały oraz magii. Takie oscylowanie na granicy szarlatanerii to przecież immanentna cecha alchemii. Przed mecenasami i widownią często odgrywano zakamuflowane przedstawienie. Transmutacja bywała jedynie trikiem i iluzją. Naiwnym sprzedawano oszukane leki, a „magiczne” mikstury odmładzające nie miały żadnych specjalnych właściwości – czego przykładem w opowiadaniach Schulza może być cudowny specyfik na porost włosów opracowany przez tajemniczą Annę Csillag.

Świat przedstawiony u Schulza wymyka się bowiem trzeźwej naukowej percepcji. W *Komecie* i *Wędrówkach sceptyka* Schulz wyśmiewa najnowsze naukowe mody, także jak galwanizm, które w tamtych czasach wszyscy traktowali ze śmiertelną powagą. W istocie, mówi narrator *Komety*, to natura eksperymentuje na ludzkości: „Nie człowiek włamywał się tu w laboratorium natury, ale natura wciągała go w swoje machinacje, osiągając poprzez jego eksperymenty swoje własne cele”⁸. W literackim świecie *Sklepow cynamonowych* człowiek nie jest władcą natury, który bez przeszkód wydziera jej ostatnie tajemnice – jak sądziło wielu

6 Zob. S. Chwin, *Bruno Schulz – Golem, Demiurg i Materia*, w: idem, *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989.

7 Zob. H.A. Glaser, S. Roszbach, *The artificial human. A tragical history*, Frankfurt 2011, s. 113.

8 B. Schulz, *Kometa*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Warszawa 2011, s. 376.

dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych naukowców i obserwatorów⁹. Jeśli bohaterowie Schulza są w stanie tworzyć – to jedynie we własnej niższej sferze, czego efektem pozostanie marna i prowizoryczna istota, kaleki niedoskonały byt, powołany do istnienia na moment – jednym słowem homunkulus. W dodatku okazuje się, że właściwym przedmiotem eksperymentu jest sam eksperymentator-alchemik, który w toku kolejnych doświadczeń ulega postępującym przemianom.

Tak dzieje się w przypadku Jakuba. Ten ostatni obrońca straconej sprawy poezji jako jeden z nielicznych postanawia iść występłą drogą wtórnej demiurgii, przeprowadzając ryzykowne doświadczenia, niczym doktor Henryk Jekyll i doktor Faust, którzy zawierając pakt ze Złem, stali się obiektem własnych eksperymentów – choć w przypadku schulzowskiego bohatera metamorfozy nie sięgają jego istoty, a jedynie formy zewnętrznej. Takie przemiany form to zresztą zjawisko charakterystyczne dla alchemii, której najważniejszym celem była przecież transmutacja.

Metodologia Jakuba to właśnie sztuka transmutacji. Wynik połączenia wielu dziedzin: eksperymentalnej nauki, szarlatanerii, okultyzmu, kabalistycznych zaklęć, alchemicznych rekwizytów oraz magicznych rytuałów zakrawających o szaleństwo. „Fascynowały go formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu”¹⁰. Jego badania są tajemnicze, niewytłumaczalne, całkowicie występne i godne potępienia. W ich wyniku powstają pokraczne i zdeformowane homunkulusy – przykładem mogą być papierowe, zdegenerowane ptaki (*Noc wielkiego sezonu*), zamieniony w dzwonek wuj Edward i ożywiona z rzeźbionego krzesła ciocia Wandzia (*Kometa*), karmieni sokiem malinowym strażacy, którzy przypominają poczwarki (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*), a przede wszystkim n i e z a i s t n i a ł e manekiny z *Traktatu*, realizujące alchemiczną ideę homunkulusów *imagunculae*. W terminologii alchemicznej terminem tym określa się magiczne figurki-obrazy, ulepione niedbale z wosku, gliny lub drewna, wykorzystywane do pobudzania wyobraźni i wywierania wpływu na osoby trzecie¹¹. W przypadku Jakuba mogłoby chodzić oczywiście o uwiedzenie słuchających go służących, poprzez stworzenie obrazu istot drugiej generacji.

Wykład natchnionego herezjarchy z pierwszej części *Traktatu* nawiązuje także do powstającej w czasach Schulza transplantologii, która rozwijała się dzięki rosnącej liczbie sekcji i wiwisekcji. Zasadą tego nowego kierunku badań było założenie, że z materią (a szczególnie ciałami organizmów żywych) można zrobić

9 O naukowych próbach stworzenia sztucznego życia szczegółowo pisze Jon Turney w książce *Ślady Frankenstein. Nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. Marta Wiśniewska, Warszawa 2001.

10 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: idem, *Opowiadania*, s. 144.

11 F. Hartman, *The Life of Philippus Theophrastus Bombast of Hohenheim known by the name of Paracelsus and The Substance of his Teachings*, London, s. 36 (hasło: *homunculus imagunculae*).

wszystko. Stefan Chwin nazwał to „grzesznymi manipulacjami”, a zwrot Schulza w ich kierunku „lirycznym porywem złego marzenia o dowolnym formowaniu żywej materii”¹². Z tego powodu w kolejnych odsłonach *Traktatu* Jakub całkowicie sprzeciwia się swojej bluźnierczej wizji, gdyż narusza ona zasadę *principium individuationis*. Sztucznie stworzone homunkulusy przepełniają go prawdziwą trwogą. Nie mogąc zrezygnować z imperatywu tworzenia, opracowuje teorię wolnej od cierpienia *generatio aequivoca*, która okazuje się jednak mistyfikacją.

Stworzone wbrew naturze homunkulusy są zjawiskiem przerażającym, ale jednocześnie fascynującym Jakuba – podobnie jak dla doktora Jekylla życie w skórze pokracznego i zdeformowanego pana Hyde’a. Odczuwa on grozę zgwałconej materii, ale jednocześnie nie może oprzeć się pokusie nieograniczonej wolności twórczej.

Jak słusznie zauważa Stefan Chwin, konflikt ten pozostaje nierozwiązany¹³. Jakuba dalej pociągają formy graniczne, redukowanie człowieka do zasady dzwonka elektrycznego i studiowanie niezgłębionej istoty ognia.

W opowiadaniu *Kometa* Ojciec obserwuje sytuację na niebie poprzez lufcik od pieca, który pełni jednocześnie funkcję lunety. Zbliżające się do Ziemi ciało niebieskie wydaje się Jakubowi żywym stworem „poorany ospą”, sobowtorem księżycy „świecącym wapienną rzeźbą”¹⁴, jest niczym ożywiony ludzki posąg. Ponadto przypomina anatomiczny preparat mózgu, a nawet ludzki embrion otoczony wodami płodowymi.

Kometa, tracąc zainteresowanie ludzkości, blednie, kurczy się, a w końcu staje bezradnie gdzieś na horyzoncie – zbędna i zapomniana. Jedyne Jakub kontynuuje swoją samotną misję. Kiedy jego komin przeistacza się w retortę z przepisu Paracelsusa, cały wszechświat staje się wielkim alchemicznym laboratorium. Pędząca ku ziemi kometa przypominająca płód przeistacza się w astralnego homunkulusa – nierozwiniętego, kalekiego i nikomu niepotrzebnego, jak preparat zamknięty w zakurzonym słoju, o którym nie pamięta nikt poza samym Jakubem.

Każdy element wszechświata przedstawionego w opowiadaniach Schulza może stać się częścią aparatury badawczej, składnikiem chemicznym lub efektem doświadczenia laboratoryjnego – koloidem zawieszonym w roztworze soli kuchennej czy starym pięknem poddanym destylacji pod ciśnieniem czasu. Nawet natura nie opiera się tym metamorfozom. W *Martwym sezonie* roślinność opisana jest językiem alchemicznego eksperymentu. Mowa tu o „zjadliwej substancji zielska”, „swarliwym odwarze”, „jadowitym derywacie chlorofilu” i „febrycznym fermentie”. Jednocześnie rośliny są jednakowo brzydkie i tandetne, „ząbkowane

12 S. Chwin, „Grzeszne manipulacje”. *Historia sztuki a historia medycyny*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, pod. red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.

13 Ibidem, s. 285.

14 B. Schulz, *Kometa*, w: idem, *Opowiadania*, s. 384.

i pomarszczone” jak homunkulus, „powtórzone tysiącrotnie według jednego wzoru” jak masowo produkowany sztuczny człowiek. Przez moment cała okoliczna flora zmienia się w homunkulusa, przejmując wiele właściwości z Jakubowego *Traktatu o manekinach*: rośnie „bibulastą paplaniną zielonych pleonazmów, lichota zielna rozmnożona stokrotnie w niewybredne brednie – papierowa tandetna łatanina tapetująca ścianę magazynu”¹⁵.

Ten roślinny homunkulus, co nota bene jest oksymoronem, ma wyraźny charakter grafomańskiej opowieści. Świat jest homunkulusem, a więc także słowo i sens przeistaczają się w absurd, w tę „bibulastą paplaninę” i „niewybredne brednie”, o których mowa w *Martwym sezonie*. Demiurgiem-alchemikiem, który zarządza tym olbrzymim laboratorium, jest więc sam pisarz, owładnięty romantycznym marzeniem o tworzeniu nowych światów i kreowaniu nowych rzeczywistości; a opowiadanie staje się najważniejszym elementem jego skomplikowanej aparatury, gdyż „w dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu”¹⁶. Wedle założeń teoretycznych z *Mityzacji rzeczywistości* poezja powinna „przywracać słowom ich miejsce, łączyć je według dawnych znaczeń” – tak samo jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki odnalazły się w ciemności, mebel zbity nie z obcych, ale z właściwych sobie ras drzewa, potwór Frankensteina poskładany z pasujących do siebie części ciała lub niezdegenerowany homunkulus stworzony nie ze spermy, krwi i zwierzęcych odchodów, ale „z ułamków rzeźb i posągów bogów”.

Tak według autora *Mityzacji rzeczywistości* powinien wyglądać idealny akt twórczy – niczym alchemiczna transmutacja pierwiastków bezsensu w sens. Autor *Sklepów cynamonowych* wie jednak, że człowiek nie dysponuje demiurgicznymi receptami twórczymi i musi uciekać się do „metod illegalnych, całego bezmiaru metod heretyckich i występnych”. Jakub wciąż szuka kamienia filozoficznego, który umożliwiłby transmutacje bredni w sens, paplaniny w mit i potocznej mowy w poezję. Jest to jednak metoda eksperymentalna. Dlatego w literackim świecie Schulza pojawia się tyle deformacji, odchyłeń od normy i zwyrodnień materii. Stefan Chwin pisze o teratofilii schulzowskiego kosmosu, czyli swoistym upodobaniu, czy nawet obsesji na punkcie form kalekich i nie-naturalnych: „groteska Schulza raz po raz ociera się o potworność: znamienne, że metaforyka porównuje wszelkie wynaturzenie kształtu, czasu i przestrzeni z anomaliami ludzkiego ciała”¹⁷.

15 Idem, *Kometa*, s. 238–239.

16 Idem, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wydanie trzecie, Gdańsk 2002, s. 101.

17 Zob. S. Chwin, *Bruno Schulz – Golem, Demiurg i Materia...*, s. 119.

Świat *Sklepow cynamonych* przypomina zdegenerowanego człowieka, a zamieszkujący go ludzie okazują się homunkulusami. Występują one w wielu formach rozciągających się pomiędzy dwoma biegunami. Od ożywających figur woskowych z objazdowego panoptikum i gipsowych rzeźb profesora Arendta, poprzez wizerunki nieludzkich kobiet-idoli jak Magda Wang, aż po zwyczajnych ludzi przemieniających się w lalki i manekiny, wśród których są: tandetni mieszkańcy ulicy Krokodyli, znikający kuzyn Emil (*Sierpień*), Pan Karol, efemeryczni staruszkowie z opowiadania *Księga*, wiejski chłopak z *Martwego sezonu*, Dodo i wuj Hieronim, Edzio, bohater opowiadania *Emeryt*, narrator *Samotności* czy „anemiczna, blada i bezkostna” służąca Genia z *Ostatniej ucieczki ojca*.

Wszystkie schulzowskie homunkulusy i aberracje materii to wynik powtarzających się eksperymentów, nieustannych alchemicznych transmutacji wykorzystujących „proteuszową naturę”¹⁸ substancji, wynik cyklicznych prób odtworzenia pierwotnego mitu i zagubionej Księgi – która jest kamieniem filozoficznym w tej alchemicznej interpretacji schulzowskiej mitologii. Te „grzeszne manipulacje” mogą być kontynuowane, gdyż towarzyszy im atmosfera kulis, aura alchemicznej błazenady i język po błazeńsku wystawiony, który bierze w cudzysłów cierpienia materii, zamkniętej w formie homunkulusa jedynie na krótką chwilę.

Tymoteusz Skiba

18 O proteuszowej naturze pisze Schulz w liście do Anny Płockier – zob. B. Schulz, *Księga listów*, s. 194–195.

Humor

Już na samym początku *Sklepów cynamonowych* znajdujemy piękny przykład empatycznego humoru: „Ogromny słonecznik, wydzwignięty na potężnej łodydze i chory na elephantiasis, czekał w żółtej żałobie ostatnich, smutnych dni żywota, uginając się pod przerostem potwornej korpulencji. Ale naiwne przedmijskie dzwonki i perkalikowe, niewybredne kwiatuszki stały bezradne w swych nakrochmalonych, różowych i białych koszulkach, bez zrozumienia dla wielkiej tragedii słonecznika”¹.

Autor nie odwraca tego obrazu litoty niepojmującej hiperboli i nie dowiadujemy się, co sądzi słoniowaty słonecznik o „niewybrednych kwiatuśkach” w „nakrochmalonych, różowych i białych koszulkach”. W pierwszych wersach Schulz uzmysławia nam podstawową formę przejawiania się materii: istnienie samotne w swoim bytowaniu godne współczucia i godne współczującego śmiechu spotyka się zwykle z obojętnością, a nawet z okrucieństwem. Już w pierwszym opowiadaniu ustanowiona zostaje obrazowa genealogia śmieszności. Humor wywodzi się zarówno z empatii, jak i okrucieństwa; ze współczucia dla materii potwornej i z obojętności dla choroby innych. Fluktuacja między obojętnością a współczuciem i między śmiechem okrutnym a empatycznym należy do najważniejszych cech prozy Schulza. Można to wahanie opisać również jako poetycką uważność, która stara się nie ulegać mechaniczności mowy. Powiedzmy, że Schulz w swoich opowiadaniach przedstawia drogę od humoru, który oddziela od cierpienia i samotności innego, do humoru, który podziela troskę o innego, i od mówienia, które oddziela od przedmiotu, do mowy, która wnika w rzecz. Przechodzimy od „bezzadnych, naiwnych dzwonek” do dzwonek rozumiejących „tragedię słonecznika”. I z powrotem, muszę dodać, gdyż okrucieństwo, obojętność i bezzadność wobec cierpienia, łatwiejsze od współczucia i zrozumienia, także bywają głosem tej prozy.

Nieraz zdarza się Schulzowi śmiać okrutnie z siebie. Okrutnie patrzy na siebie oczami nowoczesnego społeczeństwa, by właściwie określić skalę swego cierpienia. W liście do Brezy spogląda na swoje wyrafinowane, subtelne zmysły z punktu widzenia bezosobowego mechanizmu, z punktu widzenia władzy innych. To władza szkolnych władz, władza materii ułożonej w program nauczania, to dyktat prac ręcznych nad twórczością, rozwrzeszczanych uczniów nad sub-

1 B. Schulz, *Sierpień*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989 (BN I 264), s. 6.

telnością języka ich nauczyciela, to dyktatura biografii ułożonej przez nowoczesną, niezbyt mądrą użyteczność. Schulz szuka porozumienia z Brezą poprzez ustalaną przez siebie wspólnotę ludzi niedoskonałych, chorujących na nowoczesne choroby, w ogóle chorujących na nowoczesność i z powodu nowoczesności: „Dobrze, że Pan nie jest doskonały – pisze w liście 21 czerwca 1934 – że Pan konsumuje nadmiernie czas”². Od tej metafory obzartucha czasu, od chronofagii przechodzi Schulz do aprobaty słabości i ludzkich wad. Ludzie bez wad są „zamknięci w sobie i nie potrzebujący niczego. Dopiero ich wady nadają im smak i czynią pociągającym”. Słabości widziane z perspektywy władzy, z perspektywy udawanej władzy, czyli widziane z góry, wydają się zabawne, choć godne są współczucia. Właściwie jest odwrotnie, to pozorna wyższość godna jest współczucia i potrzebuje humoru, by mogła zobaczyć właściwy wymiar swej uzurpacji. W imię powinowactwa ludzi dręczonych przez czas wysłała Schulz list do Brezy z zaproszeniem do wspólnoty ośmieszonych: „trzeba bowiem wiedzieć, że nerwy moje rozbiegły się siecią po całej pracowni robót ręcznych, rozprzestrzeniły po podłodze, wytapetowały ściany i oplotły gęstą plecionką warsztaty i kowadło. Jest to znane w nauce zjawisko pewnego rodzaju telekinetyki, mocą której wszystko, co dzieje się na warsztatach, strugnicach itd., dzieje poniekąd na mojej skórze. Dzięki tak znakomicie rozbudowanej sieci sygnalizacyjnej jestem predestynowany na nauczyciela robót ręcznych”. Piękna coda tego humorystycznego, masochistycznego fragmentu napisana w języku władz szkolnych przecina rozbudowany, hiperbolizowany obraz własnego cierpienia, równie zabawny, co straszny. Schulz rozwija improwizację na temat ciała udręczonego przez nowoczesne narzędzia tortur, umieszczone w inkwizycyjnej pracowni robót ręcznych. Sama pracownia staje się również nazwą metonimiczną nowoczesnej sali tortur, właściwie sali tortur ręcznych. Ten fragment listu wprost mógłby stać częścią następnej książki Schulza. Powinowactwo humoru masochistycznego udawało się bowiem Schulzowi znakomicie w opowiadaniach, w listach tę nutę śmieszności słyszeli jego korespondenci jako kokieterię, użalanie się nad sobą lub po prostu jako opis stanu rzeczy. Trzeba dodać, że opis stanu rzeczy nowoczesnych, opis nowoczesnego urzędnika życia czy też rekapitulacje z tego, jak mu urządzano biografię, to właściwe źródło humoru. Trudno przecież nie śmiać się z nowoczesnej tandety, która udaje marmur, i trudno nie współczuć żywej materii zamkniętej w kształtach tak ograniczonych.

Spytajmy zatem, gdzie znajduje się Schulzowski humor, skoro dotyka i władzy, i poddanego? Oczywiście znajduje się wszędzie, tkwi w każdej formie bycia. Nie ma przecież takiej wagi, której nie można obniżyć, nie ma takiego ciężaru, którego nie można zlekceważyć. Z pewnego punktu widzenia każda powaga,

2 Idem, *Księga listów*, Gdańsk 2016, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, s. 51–52.

każdy poważny sens egzystencji może stracić nieco ze swego ciężaru. Gdzie znajduje się jednak ten punkt widzenia, który zajmuje humor? Często utożsamia się to miejsce z dystansem, ze znaczną odległością od znaczenia i ciężaru spraw. Właściwie należałoby jednak mówić o wymienności ciężaru i lekkości, gdyż zdarza się, że humor nadaje ziemski, cielesny ciężar wzniosłym sensom i ujmuje wagi rzeczom ciężkim, takim jak tragedia, cierpienie czy śmierć. Być może nie należy sądzić, że znajdziemy w określonym miejscu oddalonym od przedmiotu stałe miejsce Schulzowskiego humoru, skoro rzeczy ujęte humorystycznie raz jawią jako nieoczekiwanie ciężkie, a innym razem jako zadziwiająco lekkie. Zdaje się nawet, że śmieszność wybiera sobie wiele miejsc, a nawet można powiedzieć, że śmieszności miejsce zajmuje powaga, która przecież sama, jak się zdaje, ma stałe miejsce, gdyż potrafi nadal nadać ciężar najbardziej lekkim sprawom. Nie chcę jednak powiedzieć, że humor i powaga to dialektyczna para, że to jeden z dialektycznych związków, gdyż w tym związku jest przecież humor słabszą częścią, jest partnerem narażonym nieustannie na zanik. Wystarczy poważnie rozważać humor – uprzedmiotowiony w ten sposób zaczyna nikać, zamierać, zmieniać kształt, powiedziałbym, że wierci się w jednym miejscu. Z pewnej perspektywy humor, duch czy Pan Bóg ujawniają piękne podobieństwo, zadziwiające podobieństwo do uciekinierów. Bronią swej istoty przed zwolennikami pojęciowych osaczeń. Już go mam, nazwałem, przyszpiliłem do miejsca – to zabawne okrzyki chorych na kategorię. Żeby zatem rozważać kwestię humoru, trzeba założyć własną śmieszność, własną poznawczą słabość, trzeba powściągnąć oczywistą potrzebę powagi i stałości. Nie można przecież sprostać nadzwyczajnym przymiotom rozważanego przedmiotu: zmienności, błyskotliwości, metamorficzności, ruchliwości. Chciałoby się nawet napisać, że nie można sprostać witalności, chciałoby wysunąć narzucającą się hipotezę, że humor jest synonimem żywotności, czyli właściwie łatwej do usunięcia cechy istnienia. Przynajmniej takie sugestie podpowiada humor wielu wybitnych modernistycznych pisarzy, także Brunona Schulza. Prowizoryczność form istnienia, ich zmienność, ich oczywista przemijalność przegląda się w śmieszności. Wydawało się wielu modernistom, choć nie Schulzowi, że humor ludzkiej egzystencji przynależy do sfery obrazoburczej, znajdującej się daleko od transcendencji, i że śmieszność znaleźć można po przeciwnej stronie nieba. W takim rozumieniu humoru wiele jest ciężkiej drwiny z egzystencji, wiele oskarżeń o absurd istnienia, wiele suplikacji kierowanych do stwórcy, w którego się nie wierzy. Wystarczy jednak pozbawić kreację zbędnego ciężaru, wystarczy dostrzec prowizoryczność transcendencji, umowność Boga oraz innych poważnych form, by dostrzec bliskość śmiechu i kreacji. W słowniku Schulza można tę bliskość zobaczyć jako powinowactwo kreacji i kreatury. W prowizorycznych kreacjach rozpoznają swoje dzieło i demiurg, i artysta. Ale śmiech i kreacja zaczynają się gwałtownie oddalać do siebie, kiedy prowizoryczność zamienia im się w skałę mitu, księgi czy fundamentu istnienia. Oddalają się od

siebie humor i demiurg, kiedy w jakimś języku, w jakiejś „modernistycznej” koncepcji przyjmują rolę przeciwników. Ta walka odbywa się w cieniu, w egzystencjalnej ciemności. Można zdobyć się na prowizoryczne uogólnienie i powiedzieć, że humor zaczyna zanikać w romantycznej, młodopolskiej i nowoczesnej walce o powagę, zanika też we wzniosłych wyobrażeniach obcości, zwalczających wszelkie obniżenie tonu.

Modernizator i inkwizytor skłonni są utożsamiać humor z niedojrzałością przeciwników. Najokrutniejszą formą humoru jest śmiech z humorysty, w ogóle najokrutniejszy jest śmiech pochodzący z wyższości. Ale czy to jeszcze humor? Czy humorem można nazwać śmieszność, która nie dostrzega własnej śmieszności? Powiniennem raczej napisać: czy powaga nie dostrzegająca własnej śmieszności zasługuje na łaskę humoru? Powaga ubrana w wieczne formy powinna przegłądać się w błazeńskim zwierciadle, szczególnie wtedy, gdy ulega pokusie władzy dla władzy, gdy zaczyna przekonywać innych o swej doskonałości. Piedestał i podnóżek to fundamentalne formy istnienia. Jakże piedestał i podnóżek potrzebują uśmiechu! Humor potrzebny jest władzy, panowaniu czy dominacji, potrzebny jest też poddaństwu, podległości czy upokorzeniu. Skłonność do boskości i skłonność do ofiary mogą siebie znieść tylko wtedy, gdy potrafią się śmiać z siebie. Nie chcę powiedzieć, że humor i autoironia to właściwe to samo. Nie, raczej uważam, że ironia warunkuje humor³. Humor może się obyć bez autoironii – wówczas może dotyczyć wszystkich z wyjątkiem humorysty. Zresztą nie ma bardziej nudnej formy humoru niż śmieszność niedostrzegająca własnej śmieszności. Szczytem nudy i ponurej władzy jest wyuczony dowcip, który udaje dystans. Możliwa jest przecież dyktatura humoru, możliwe jest trzymanie innych we władzy humoru. Metafora śmierci ze śmiechu oznacza właściwie dyktaturę. Humor, który nie zamierza ujawnić własnej słabości, jest nie do zniesienia. Wyobraźmy sobie, że Adela nie zaprzestaje robić porządków i wprowadza porządek absolutny, ostateczny, porządek totalny w kreaturach Jakuba. Wtedy Jakub musiałby umrzeć, załaskotany na śmierć. Wyobraźmy sobie także, że Jakub ciągle oblewa Demiurga zawartością nocnika. Musiałby chyba wypróżnić się na amen. Mądry modernista, taki jak Schulz, znajduje kosmicznie wiele miejsca dla humoru, powiedzmy – dość miejsca powyżej nocnika i poniżej Pana Boga.

Najpierw napiszmy kilka zdań o łatwiejszej formie śmieszności, o formie, która znajduje humor poniżej. Spór ojca i Demiurga ukazuje Schulz w *Skleпах*

3 Przenikliwie opisał Schulzowską ironię Piotr Millati. Wybieram z jego analizy jedną inspirującą konkluzję: „[...] ironia, po którą sięga Schulz, pozostaje dyskretna i subtelna. [...] Ma służyć jako wyraz filozoficznego dystansu, nie zaś narzędzie cynicznego szyderstwa”. Zob. *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2000, s. 158.

cynamonowych jako dialog dwóch wezwań, dwóch powołań i dwóch metafor wyrażających poznanie:

„Od dni, od tygodni, gdy zdawał się być pogrążonym w zawiłych kontokorrentach – myśl jego zapuszczała się tajnie w labirynty własnych wnętrzości. Wstrzymywał oddech i nasłuchiwał. I gdy wzrok jego wracał zbiebiał i mętny z tamtych głębin, uspokajał go uśmiechem. Nie wierzył jeszcze i odrzucał jak absurd te uroszczenia, te propozycje, które nań napierały.

Za dnia były to jakby rozumowania i perswazje, długie, monotonne rozważania, prowadzone półgłosem i pełne humorystycznych interludów, filuternych przekomarzań. Ale nocą podnosiły się te głosy namiętniej. Żądanie wracało coraz wyraźniej i donioślej i słyszeliśmy, jak rozmawiał z Bogiem, prosząc się jak gdyby i wzbraniając przed czymś, co natarczywie żądało i domagało się”⁴.

Widzę w tym fragmencie *Nawiedzenia* humorystyczny palimpsest, który został zapisany – to oczywiście – jako współistnienie głębin i powierzchni. Głębiny myśli oddaje Schulz poprzez metaforę wnętrzości ciała, a zamyślenie jako zapuszczenie się wzroku w głębinę – myśli i cielesności. Uśmiech i humor pozwalają uspokajać myśli i przerywać narzucającą się pokusę, między innymi pokusę patosu czy wzniosłości. Wieloznaczna gra między cielesnym konkretem a metafizycznym abstraktem pozwala Schulzowi pokazywać ruch od tajemnego do wyjawionego jako ciągłą fluktuację. Trywialny, cielesny, humorystyczny aspekt postępowania ojca zawsze współistnieje z aspektem metafizycznym. Nawiedzenie znajduje swój niski odpowiednik w zamyśleniu nad rachunkami, wyrażaniu myśli odpowiada eufemizowane wypróżnienie. Bliżej powierzchni znajduje się oczywiście warstwa humorystyczna, wyrażona przez uśmiech, przez humorystyczne interludium i wreszcie przez zawartość wnętrzości. Schulz nie pozwala jednak, by ludyczny, humorystyczny sens przeważał, choć przyznaje mu swoje prawa. Humor powściąga mętne metafizyczne myśli i pozwala odsunąć pojawiający się jako wezwanie głos boski. Można mówić nawet o śmiechu, który hamuje prorocze tyrady, który powstrzymuje demiurgiczne aspiracje. Ten śmiech przypomina o nieusuwalnym podobieństwie wypowiedzianego i wypróżniania. Nawiedzenie opowiada bowiem Schulz nie tylko jako agon Jakuba z Bogiem, lecz także jako walkę Jakuba z własnym ciałem. Historia toczy się zarówno w duchu sporu o demiurgię, jak i w ciele pobudzonym przez „długą kiszkę gumową”. Metafizyczna lewatywa kończy się podobnie dwuznacznym finałem: przekleństwem i potężnym chlustem nocnika.

Czy można powiedzieć, że śmiech jest stanem materii, która jeszcze nie znalazła formy? I że śmiejąc się, doświadczamy regresu do stanu podstawowego, do stanu pierwotnego? Jakub w *Sklepach* jest nie tylko śmiejącym się starcem, wstrząsanym przez regres, zanikanie, poprzedzający śmiechem własne unice-

4 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989 (BN I 264), s. 16.

stwienie, lecz staje się także twórcą teorii uśmiechu: „W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami”. Trzeba dodać jeszcze, że to „materia lubieżnie podatna” na formowanie. Ojcowski wykład o manekinach ma wywołać stan porozumienia, a właściwie stan wspólnego doznania materii żywej, i w konsekwencji intymnego, erotycznego porozumienia z dziewczętami – ma wywołać śmiech. „Wwiercał się tą chytrą w swe interlokutorki, gwałcił cynizmem tego spojrzenia najwstydlwsze, najintymniejsze w nich rezerwy i dosięgał wymykające się w najgłębszym zakamarku, przypierał do ściany i laskotał, drapał ironicznym palcem, póki nie dołaskotał się błysku zrozumienia i śmiechu, śmiechu przyznania i porozumienia się, którym w końcu musiało się kapitulować”⁵.

Zdaje się, że ten śmiech wywołany wykładem różni się zasadniczo od śmiechu, do którego skłonne są dziewczęta słuchające ojca. *Traktat* ma przeobrazić humor wynikający z wyższości w humor wynikający z empatii. Ironiczny palec ojca przemienić ma głupią wyższość w udręczoną niższość, gdyż wszystkie formy, w które obleka się materię, godne są współczucia, ale ten demiurgiczny palec ma również zmienić okrutną wyższość młodości w mięką uległość. W tym sensie ironia ukazuje dwuznaczny, prowizoryczny charakter wszelkich form. Ten fragment wykładu znalazł teoretyczne rozwinięcie w znanym liście do Witkacego. Sądzę, że w tej teorii wymuszonej przez innego teoretyka Schulz starał się zbliżyć swoją koncepcję do słownika Czystej Formy. Gdzie widać to dostosowanie do warunków adresata? Choćby w braku współczucia. W swej translacji Schulz nie znalazł miejsca, by zapisać empatię dla cierpiącej materii żywej, może nawet wyrzucił współczucie, bo wiedział, że na litość Witkacego nie może w tym względzie liczyć. Witkacy dla „bebechowatych” treści w sztuce nie miał przecież zrozumienia. Co innego dla metafizyki, którą przedstawiał w języku wzniosłości. Witkacowską dziwność i grozę istnienia przekłada Schulz na język humoru: „W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony”. Takiego zdania nie mógłby napisać Witkacy, właściwie mogłoby go takie zdanie bardzo zirytować, gdyby przeczytał je w liście w latach dwudziestych. Pomyślałby, że Schulz nie tylko parodiuje jego koncepcję istnienia poszczególnego, ale i podsuwa aluzje do jego aktorskich czy nawet błazeńskich kreacji. Jednak już w latach trzydziestych, po raz kolejny przepisując założenia swej ontologii, mógłby Witkacy uśmiechnąć się do siebie po przeczytaniu słów „nabieranie” czy „ironia”. Jemu także istnienie poszczególne wystawiło po błazeńsku język, choć inaczej niż Schulzowi. Jakże się przecież różni teoretyk bytu, który tyle prób podjął, by wyrazić tożsamość Istnienia Poszczególnego, od apologety materii żywej, którego humor powstrzy-

5 Ibidem, s. 34.

mywał przed daremnymi próbami systemowych ujęć. Witkacy, obdarzony wybitnym poczuciem humoru, mógł wcześniej odczuć rewers tajemnicy istnienia – humor. Jak na znanym rysunku z inskrypcją: „Bóg-Ojciec pierwszy raz zastanowił się nad istotą ziemi (n i e świata)”⁶ z 6 kwietnia 1931 roku.

W *Traktacie o manekinach* empatia pozwala oddzielić dwie odmienne formy śmiechu:

„Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płótna wyraz gniewu i pozostawiacie ją z tym gniewem, z tą konwulsją, z tym napięciem raz na zawsze, zamknięcia ze ślepą złością, dla której nie ma odpływu. Tłum śmieje się z tej parodii. Płaczcie, moje panie, nad losem własnym, widząc nędzę materii więzionej, gnębionej materii, która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano.

Tłum śmieje się. Czy rozumiecie straszny sadyzm, upajające, demiurgiczne okrucieństwo tego śmiechu? Bo przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się straszego bezprawia. Stąd płynie, moje panie, straszny smutek wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem”⁷.

Z punktu widzenia ojca, ale i samego Schulza śmiech powściągany przez współczucie dla materii ubranej w formy przeciwstawia się śmiechowi napędzanemu sadyzmem. Nie będzie uproszczeniem powiedzieć, że śmiech sadystyczny powściągnąć może odkrycie w sobie masochisty, tzn. jednostki uwięzionej w prowizorycznej formie istnienia. Mimo wykładu dziewczętom nie zamiera jednak na wargach śmiech okrutny. Przeciwnie, przywołana przez Jakuba opowieść o bracie zamienionym w zwój kiszek wyzwała w nich okrutny śmiech z ojca, Adela grozi łaskotaniem, Pola prztyczkiem w nos. Jeszcze raz Schulz konfrontuje swego bohatera ze śmiechem gawiedzi w scenie sprzedaży, gdy subiekci chwytają Adelę wpół i wciągają przez okno.

„Jakaś parodystyczna pasja, jakaś zaraza śmiechu opanowała tę gawieź. Jakże można było żądać powagi od nich, od tego ludu kołatek i dziadków do orzechów! Jak można było żądać zrozumienia dla wielkich trosk ojca od tych młynków, mielących bezustannie kolorową miazgę słów! Głusi na gromy proczego gniewu, przykucali ci handlarze w jedwabnych bekieszach małymi kupkami dookoła sfałdowanych gór materii, roztrząsając gadatliwie wśród śmiechu zalety towaru. Ta czarna giełda roznosiła na swych prędkich językach szlachetną substancję krajobrazu, rozdrabniała ją siekaniną gadania i połykała niemal”. W tym fragmencie pokazuje Schulz najokrutniejszą formę śmiechu,

6 *Wistość tych rzeczy jest nie z świata tego. Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki*, wybrały i do druku podały A. Micińska i U. Kenar, Kraków 1977, s. 99.

7 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: idem, *Opowiadania*, s. 38–39.

formę ograniczoną do mechanicznego powtarzania słów. Gadanina, wyrażona poprzez mechanizmy kołatek, dziadków do orzechów oraz młynków „mielących bezustannie kolorową miążgę słów”, przemienia „szlachetną substancję krajobrazu” w „siekaninę”. Dwa rodzaje humoru, humor władzy i humor pokory, dzieli zatem również sposób mówienia. Można się śmiać z wyższością, gdy zapomina się o współczuciu i mechanicznie gada. Jakim cudownym środkiem otepiającym jest gadanina! Dzięki niej można odgrodzić się od innych, można innych posiekać. Jeśli wierzymy w antropologiczne teorie mówiące o pochodzeniu śmiechu, wywodzące humor z powściągniętej agresji, powiemy, że Schulz tylko w humorze empatycznym widzi rezygnację z okrucieństwa. Współczesna gadanina, współczesny produkowany humor unicestwia „szlachetną substancję” rzeczywistości. Rozdrabnia i połyka. Okrutny humor sugeruje również inną formę śmieszności i inną formę wysłowienia. Subtelności humoru odpowiada ją subtelności wypowiedzi nie potrafiącej niszczyć „szlachetnej substancji”.

Znamy świetnie tę obronę „szlachetnej substancji” przed atakiem trywialnego śmiechu – to odpowiedź Schulza na prowokację Gombrowicza w sławnym sporze o doktorową z Wilczej. W tym akcie obrony własnej suwerenności Schulz akcentuje też pociągający, erotyczny aspekt doktorowej uosabiającej trywialność. Niski humor zapewne nosi cechy erotyczne – jest bezpośredni, prosty, instynktowny, chciałoby się powiedzieć – łatwy. Schulz przyznaje, że pociąga go doktorowa, choć jednocześnie nią pogardza. Czy można widzieć w tej ambiwalencji charakterystykę humoru? Czy zaproszenie Gombrowicza do uwzględnienia doktorowej z Wilczej oznacza w istocie uwzględnienie śmiejącej się gawiedzi? Czy można ustalić pokrewieństwo między tłumem zarażonym śmiechem a tłumem zarażonym podczas tauromachii okrucieństwem? Z pewnością takie powinowactwa Schulz odkrywa przed Gombrowiczem. Z areny, na którą próbuje go zwabić zwolennik bezwzględnego pojedynku, chce wyjść pod rękę z prowokatorem. Właściwie z tauromachii powinna ich wyprowadzić subtelność rozmowy, wyrafinowanie artystycznego języka, delikatność formy. To artystyczne ujmowanie różnic i odcieni, zamykające się na gadanie tłumy, agon przeobraża w dialog. Schulz chce umknąć śmiechowi gawiedzi, dla której jego subtelność i subtelność jego sztuki jest śmieszna. Znana jest cena takiej ucieczki, takiego lekceważenia trywialnego humoru – niezrozumienie i samotność. Tak rozmawiają ze sobą artyści późnego modernizmu, rozważając własną nieuniknioną śmieszność widzianą z perspektywy doktorowej z Wilczej. Gombrowicz rozważa uwzględnienie tej optyki w języku swojej twórczości, Schulz wyraża swoją erotyczną fascynację istnieniem pozbawionym subtelności. Z perspektywy doktorowej to dwie monady, ustanawiające swoje odmienne artystyczne porządki, monady śmieszne i niezrozumiałe.

Sądzę, że Schulz odczuwa również fluid okrucieństwa w śmiechu empatycznym. Przecież śmiech empatyczny ma coś wspólnego ze śmiechem sadystycznym. Doktor Gotard uśmiecha kilkakrotnie, wspominając o nieugruntowanym ist-

nieniu ojca. Schodzi poniżej Boga, ale ma w sobie jeszcze demiurgiczną siłę wyleczenia ze śmierci. W *Sanatorium* grają te dwie odmiany czarnego humoru: humor spowinowacony ze śmiercią i humor wystawiający język śmierci. Schulz przedstawia wiele form rezygnacji z władzy, aż do formy ostatniej, czyli regresu do samej żywej materii, do erosa. Wszzechwładny humor ostatecznie przeobraża ojca w potrawę, w danie na półmisku i wtedy dopiero odkrywa swoje zawstydzające okrucieństwo. Z perspektywy humoru można zakończenie *Sanatorium* interpretować jako zamieranie humoru władzy i cudowny renesans humoru ofiary. Żywa materia wspomaga jej wielbiciela. Ojciec, cudownie ocalały z kanibalistycznej uczty, kontynuuje swoją wędrówkę.

Jednak ta ucieczka ojca udaje się tylko w prozie. Humor nie pozostawia złudzeń. Nowoczesne, pragmatyczne postawy wyrażają się w nowoczesnej formie śmiechu z ojców anachronicznych, skazanych na zanikanie i marginalizację. W polifonicznej prozie Schulza doskonale słychać okrutny nowoczesny humor. Józef musi posługiwać się również tą formą śmiechu, by ocalić swe istnienie w czasie, który nie znajduje zrozumienia dla przekonań ojców. Mechaniczny śmiech z ojców skazanych na zagładę to oczywista konieczność, ale i zgubna, okrutna postawa. W języku bezosobowego humoru nie można wyrazić skomplikowanej, wielowarstwowej struktury bycia. Schulz potrafi wokalizować nowoczesne, pozbawione empatii dla ojców formy humoru, ujmując je jako mechaniczne formy wypowiedzania. Potrafi też opisywać siebie poprzez te bezosobowe wypowiedzenia. Zajmuje go jednak nie wspólnota śmiechu mechanicznego i okrutnego, ale samotny, skryty, odgrywający masochizm, empatyczny, wyrafinowany humor. Można zatem widzieć w prozie Schulza etyczny dialog między dwoma formami śmiechu. Z punktu widzenia nieubłaganego upływu czasu to dialog między anachronicznym głosem przeszłości a użytecznym głosem współczesności. Szczęśliwie udaje się też w tej prozie powstrzymać bieg rzeczy, oddawać wyrafinowanemu, subtelnemu humorowi, kultywować erotyczną metamorficzność materii, jakby tandetna nowoczesna wyższość nigdy nie miała przyjść. Udaje się też regres do form, które wymykają się humorowi. W tym sensie Schulz jest niezwykłym nowatorem, który rozumiał, że nowoczesność oferuje pozornie bezpieczne, a może nawet najbezpieczniejsze dla pisarza z Drohobycza formy tożsamości. Wystarczy jedynie śmiać się z „potwornych korpulencji” i stowarzyszyć się z porządkami na miarę Adeli. Ale wtedy pisze się prozą płaską, pozbawioną poezji, wtedy traci się zdolność empatycznego śmiechu. I taka proza, jak wiadomo, też nie ocala.

Tomasz Bocheński

Hybryda

Zasadniczą trudnością mówienia o hybrydzie w kontekście sztuki – czy będzie to literatura, czy będą to sztuki plastyczne – jest samo zdefiniowanie pojęcia, a tym samym zawężenie pola tematycznego rozważań. Nie ułatwia tego ani obfite występowanie motywu w licznych mitologiach (*resp.* inspirowanych nimi dziełach naukowych w rodzaju *Fizjologa* czy bestiariów, czy też wyrosłych na gruncie mitu nurtów filozoficzno-mistycznych), ani w zrodzonej z takich inspiracji zjawiskach sztuki i literatury, ani silny związek motywu z kategorią estetyczną, jaką jest groteska, ani wreszcie mnogie użycia metaforyczne terminów „hybryda” czy „hybrydacja”, na przykład w funkcji krytycznego komentarza odniesionego do całości innego rzędu niż literacki czy plastyczny motyw („hybrydy gatunkowe”, „hybrydy stylistyczne” etc.). W sukurs nie przychodzi też sam Schulz: w jego utworach prozatorskich sam motyw pojawia się w niezliczonych odsłonach, odnośne słowa natomiast – w ogóle.

Na potrzeby niniejszego szkicu przyjmijmy zatem, że: (1) ignorujemy zmetaforyzowane użycia słów „hybryda” i „hybrydyzacja”; (2) wykluczamy motywy tradycyjnie związane z estetyką groteskową, ale opisywalne w innych kategoriach (na przykład karykatury lub deformacji; „niepokojące” figury *commedii dell'arte*, postaci kalekie i szalone, „stworzenia nocne i podziemne” etc.); (3) pomijamy istoty o cechach *mixti compositi*, ale skonwencjonalizowane w stopniu tak wysokim, że ich „dziwność”, „alogiczność”, „niesamowitość”, „antyeμπiryczny” charakter umykają uwadze (do tej grupy należą bez wątpienia rozmaite anioły, skrzydlaty Amor, smok etc.); (4) wykluczymy wreszcie twory, których aspekt „hybrydalny” czy metamorficzny realizuje się wyłącznie w wymiarze warstwy stylistycznej – poprzez obecność specyficznego *comparantis* – podczas gdy spoistość substancjalna *comparandi* pozostaje nienaruszona (tak w porównaniach, animizacjach, fizjonomicznych karykaturach akcentujących rys zwierzęcy modelu etc.). Jako twory hybrydalne potraktowane zostaną tu zatem jedynie *mixta composita sensu stricte*.

Pojęcie *mixtum compositum* samo w sobie nie grzeszy jednak precyzją. To, co w odbiorze tekstu kulturowego kategoryzowane jest jako „twór zmieszany”, zależy w dużej mierze od wspólnoty interpretacyjnej czy kręgu kulturowego odbiorcy. Płaszczyzną odniesienia jest na ogół suma doświadczenia życiowego i kompetencji kulturowej, „encyklopedia” w rozumieniu Umberta Eco. W tradycji śródziemnomorskiej istnieją przynajmniej dwa ważne źródła kulturowe, które na przestrzeni dziejów dostarczały inspiracji i wzorców dla wyobrażeń omawianego rodzaju. Pierwszym z nich jest lista stworzeń rytualnie nieczystych

zawarta w biblijnej Księdze Powtórzonego Prawa. Choć stworzenia wskazane tam stały się inspiracją dla niezliczonych późniejszych twórców groteskowych i istot niesamowitych, *Księga* ta zawiera wskazania dziś już nieoczywiste. Nadal inspirujący w tej materii charakter zachowuje natomiast „zdroworozsądkowy” podział bytów na kategorie, który uładzony obraz odnajduje w tak zwanym drzewie Porfiriusza (*arbor Porphyriana*). W świetle tego porządku uniwersum *mixtorum compositorum* stanowią byty i zjawiska opisywalne w terminach zniesienia różnicy kategorialnej między substancją duchową a materialną, materią organiczną a nieorganiczną, tworami żywymi a minerałami, między człowiekiem i zwierzętami a roślinami, między człowiekiem a zwierzęciem.

O dziwo, w ocalonym korpusie twórczości plastycznej Schulza sprawa tak zdefiniowanych hybryd wygląda prosto, by nie rzec: ubogo. Jeśli spośród rysunków i grafik autora *Xięgi bałwochwalczej* odrzucić wyobrażenia konwencjonalne (smok, śmierć, Amor¹ etc.), przedstawienia karykaturalne (głównie o zdeformowanych proporcjach, w wydłużonych nakryciach głowy lub „dziwnie” ukontekstwowione; także konie i dorożki, bryki, karety), inne przedstawienia związane z groteską, ale zasadniczo niehybrydalne (Pierrotty i Arlekiny z *commedii dell'arte* etc.), zespół wyobrażeń hybrydycznych obejmie zaledwie: (1) dwie grafiki książkowe („drzewoluda” z okładki *Ferdydurke* oraz wypuszczającą pędy głowę w misie z innej okładki²); (2) kilkakrotnie powracający motyw człowieka-psa w wariantach ilustracji do *Sanatorium pod Klepsydrą* i projektu inicjału litery „K”³ oraz sado-masochistycznych scen adoracji w cyklu *Unduli*⁴; (3) również kilkakrotnie powracające przedstawienie człowieka-tygrysa (zawsze w wariacie sado-masochistycznym⁵); (4) nieco dyskusyjny (jako *mixtum* techniczno-techniczne) refraktor astronomiczny z ilustracji o takim właśnie tytule⁶.

Obie ludzko-roślinne hybrydy ująć można w kategoriach metamorficznego modelu Natury-Kosmosu, o czym niżej, podobnie ma się rzecz z refraktorem--aparatem-automobilem. Pewnego komentarza tutaj domaga się natomiast kwestia hybryd zwierzęco-ludzkich, które w dodatku należy uporządkować według innego klucza niż powyższy – czym innym bowiem jest człowiek-pies rodem z opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą* (figurę tę precyzyjnie opisał

1 Motywy te pojawiają się głównie w exlibrisach, winietach i innych formach grafiki użytkowej autorstwa Schulza, jedynie Amor – w rysunkach; reprodukcje, w: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, na stronach odpowiednio: 229, 212 i 282–283, 322.

2 Reprodukcje, w: ibidem, odpowiednio s. 271 i 230.

3 Ibidem, odpowiednio s. 83–89, 219.

4 Ibidem, s. 302, 390–391.

5 *Mademoiselle Circe i jej trupa* z *Xięgi bałwochwalczej* (1920–1922), reprodukcja, w: ibidem, s. 258; zaginiona praca z roku 1919, reprodukowana w *Księdze obrazów* na s. 393.

6 Reprodukcja, w: ibidem, s. 73.

Stanisław Rosiek w *Słowniku schulzowskim*⁷), czym innym człowiek-pies z cyklu *Unduli / Xięgi bałwochwalczej*. Ten ostatni wydaje się reprezentować taki sam symboliczny inwariant jak człowiek-tygrys. Zoo- czy teratomorfizm jest w tym akurat kontekście znakiem ontologicznej niższości mężczyzny względem kobiety⁸.

Rzecz komplikuje się, kiedy przychodzi do analizy Schulzowskich hybryd literackich. Ze względu na ich ilość i ważne funkcje fabularne należy je uznać za wyobrażenia kluczowe dla wyobraźni pisarskiej i filozoficznej autora *Sklepów cynamonowych*. Wyliczyć wszystkich nie sposób, można jednak pokusić się o roboczy opis kilku ważniejszych typów.

Mamy więc w prozie Schulza przykłady zmieszanych tworów materialno-duchowych (takie są na przykład steatralizowane krajobrazy w *Sanatorium pod Klepsydrą* i opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, a także na poły „psychiczny” sposób istnienia ulicy Krokodyli, sklepów cynamonowych, miasteczka w *Sanatorium...*). Mamy też do czynienia z hybrydami rzeczowo-rzeczowymi, choćby z udokumentowanym zarówno w opowiadaniu, jak i ilustracji mediacyjnym bytem refraktora (teleskopu), który w tekście literackim jest równocześnie albumem pornografii, aparatem fotograficznym, dziurką od klucza i labiryntem pożądań, na ilustracji zaś – aparatem i automobilem. Nieco podobny *modus existendi* ma mapa miasteczka opisana na początku *Ulicy Krokodyli*. Jest równocześnie folią, planem miasta na ścianie, perspektywiczną panoramą, oknem, wreszcie samą ulicą. We wszystkich tych przypadkach chodzi przede wszystkim o zniesienie kategorii wnętrza i zewnątrz, różnicy między tym, co bliskie, a tym, co oddalone, między spojrzeniem a obiektem pragnienia, biernością a uczestnictwem, między istnieniem a poznaniem.

Jako metafory w głównej mierze epistemologiczne, pejzaż, mapa czy refraktor wpisują się jednak w szerszy kontekst platońskiej panmetamorficzności Schulzowskiego świata i pozostają w bezpośrednim związku z jego kapryśną ontologią. Wszelkie Schulzowskie hybrydy muszą być bowiem włączone w sieci symboliczną metamorfozy materii w różnorakie formy, w emanacyjną symbolikę Blasku, wegetacji etc. Związki te w opowiadaniach scharakteryzowane są wyraziście przez hybrydyczne procesy transkategorialnych metamorfoz, takich jak przekształcanie się fermentującej ciemności w niezliczone graty na strychach (*Wichura*), utajony szal wegetacyjny tapet (*Nawiedzenie, Manekiny, Traktat o manekinach*) etc.

Hybrydacja – szczególnie w swoim wariacie teratomorficznym – pozostaje w opowiadaniach w silnym związku także z zagadnieniami subkrecacji i arty-

7 S. Rosiek, hasło: *Człowiek-pies*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 73–76.

8 Por. na przykład M. Kitowska-Łysiak, hasło: *Groteska (2)*, w: *Słownik schulzowski*, s. 132–138.

stowskiego buntu przeciwko monopolowi stwórczemu Demiurga. W tym porządku pierwszeństwo przypada ptakom hodowanym przez Ojca i ich kolejnym, kalekim, hybrydalnym pokoleniom (*Noc wielkiego sezonu*), szaleńczym rysunkom Józefa (*Genialna epoka*) oraz manekinom (hybryda człowiek-przedmiot), które równocześnie uwikłane są w szerszy symboliczny kontekst platońskiego motywu człowieka-marionety, automatu, pałuby, świata jako teatru stworzenia.

Wśród tworów szczególnie uderzających w twórczości autora *Komety* trzeba wreszcie wymienić liczne hybrydowe wcielenia Jakuba. Jego transformacje w wypchanego sępa (*Nawiedzenie*), kondora (*Karakony*), karalucha (*Karakony*), nieokreślonej natury stawonoga (zarazem kraba, raka i skorpioną w *Ostatniej ucieczce Ojca*), a także niejasny status wówczas, gdy pozostaje w postaci ludzkiej, ale poniekąd sobowtórowo zdublowanej w przeciwstawnych względem siebie hipostazach (*Sanatorium pod Klepsydrą*) są często widowym znakiem zniesienia granicy między rzeczywistością doświadczaną a tą jedynie wspomnianą, życiem a śmiercią, istnieniem a nieistnieniem.

Wspominając zoomorfizmy czy też teriantropie Schulzowskich postaci, trzeba w tym momencie przywołać jeszcze jedno kulturowe źródło tego rodzaju wyobrażeń istot mieszanych. W kompleksach symbolicznych mitu-baśni teriantropia czy teriocefalia są znamionami odpowiednio mocy sakralnej (mit) lub *sacrum* zdegradowanego (baśń). Zapewne te znamiona świętości da się wiązać także z innymi wariantami hybrydycznej formy przyjmowanej przez bohaterów opowiadań. Takie właśnie cechy należy widzieć zatem nie tylko w postaci Jakuba, ciotki Perazji (*Wichura*) czy człowieka-psy, lecz także w obrazach „wegetatywnej” ciotki Agaty czy na przykład – tu hybrydyczność pozostaje jednak zaledwie domniemaniem, sugestią kreowaną przez kontekst narracyjny – Tłui i Adeli w *Sierpniu*.

Jako wpisana w szerszy kompleks panmetamorfizmu symbolika hybrydy wiąże się z takimi rysami Schulzowskiego świata jak procesualność (motyw *creatio continua*), emanacyjność, dialektyczne znoszenie sprzeczności w samym bycie (motyw *coincidentia oppositorum*) i w jego postrzegalnych fenomenach (motyw *theatrum mundi*). W odróżnieniu od metafor procesualnych (transformacja-metamorfoza, wegetacja, fermentacja etc.) symbol hybrydy (jako zachowującej pamięć różnicy w tworze zespolonym) zdaje się natomiast silniej od przywołanych ewokować mit upadku, skalania, degradacji *sacrum* oraz – w dialektycznej opozycji do nich – zbawienia, *tikkun*, odkupicielskiej roli wyobraźni kreacyjnej.

Maciej Dajnowski

Jakubowe biodro

Jakubowe biodro to motyw, z którym spotykamy się w opowiadaniach *Nawiedzenie* i *Martwy sezon*, i który ma dwa pierwowzory, a mianowicie historię biblijną o walce Jakuba z Bogiem na rzece Jabok oraz kabalistyczny motyw wywichniętego biodra Jakuba w *Pardes rimonim* Mosze Cordovera.

Opowiadanie *Martwy sezon* otwierają liczne metafory blasku, zapowiadające nadejście czegoś wyjątkowego. „Czworobok blasku na podłodze pałał. [...] W jasnym czworoboku drzwi omdlewały w blasku dalekie lipy parku miejskiego. [...] Błazniane dachy pały. Nad światem wzdymała się ogromna, złota bania upału”¹. Owym nadzwyczajnym wydarzeniem jest przybycie tajemniczego czarnobrodęgo gościa, z którym ojciec Jakub do późnej nocy dyskutuje o kwestiach handlowych, żeby się z nim w końcu upić i walczyć w symbolicznym pojedynku przypominającym walkę jego biblijnego imiennika z tajemniczym nieznanym na rzece Jabok. „Na którymś kilometrze snu – czy nurt senny złączył ich ciała, czy sny ich niepostrzeżenie zeszyły się w jedno? – uczyli w jakimś punkcie tej czarnej bezprzeprzeźni, że leżąc sobie w objęciach walczą ze sobą ciężkim bezprzytomnym zmaganiem. Dyszeli sobie w twarz wśród jałowych wysiłków. Czarnobrody leżał na ojcu jak Anioł na Jakubie”². Przywołana biblijna wzmianka kryje w sobie grę znaczeń – anagram w rdzeniu słów Jakob (בְּקָעִי, Jaakov) i Jabok (יַבּוֹק). Młodszy Jakob otrzymał od ojca – na skutek oszustwa – błogosławieństwo pierworodnego, które miał dostać jego starszy brat bliźniak Ezaw. Pod koniec walki, kiedy słońce już wschodziło, nieznanemu pobłogosławił Jakuba i zmienił mu imię z Jakob, to znaczy podstępny, na Izrael, to znaczy „Bóg walczy”. Podobieństwem do biblijnej zmiany imienia jest Schulzowska walka Jakuba. „Tak walczyli, o co? o imię? o Boga? o kontrakt?...”³ Również kupiec Jakub doczekał się błogosławieństwa zapewniającego siedem długich lat urodzaju. Nie doszłoby jednak do tego bez jednego ważnego szczegółu – wywichniętego biodra, którym nazaczył go Bóg. „Nazajutrz ojciec kulał lekko na jedną nogę”⁴. Na ogromne znaczenie tego tematu wskazuje fakt, że powtarza się on właśnie w opowiadaniu *Nawiedzenie*. „Słyszeliśmy łomot walki i jęk ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem, który jeszcze urąga”⁵. Biblijna zasada podwo-

1 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 1985, s. 217.

2 Ibidem, s. 226–227.

3 Ibidem, s. 227.

4 Ibidem.

5 Ibidem, s. 47

jenia ważnych informacji zyskuje tutaj jeszcze jeden aspekt, a mianowicie zwraca uwagę czytelnika na to, że powinien powiązać ze sobą oba opowiadania. W przypadku tajemniczego Czarnobrodego nie zostało dopowiedziane, o czyją walkę naprawdę chodziło. Kiedy jednak czytamy tę scenę w kontekście znanej nam już walki ojca z Bogiem z opowiadania *Nawiedzenie*, walki „tytana ze złamanym biodrem”⁶, jasna staje się także tajemnicza wizyta w *Martwym sezonie*.

Motyw złamanego Jakubowego biodra mógł mieć swój pierwowzór także w kabalistycznej księdze Mosze Cordovera pod tytułem *Pardes rimonim*, czyli *Ogród jabłek granatowych*, która – zdaniem Gershoma Scholema – była bardzo wpływową syntezą podstawowych myśli kabalistycznych, znaną w całej Europie. Według Cordovera Jakob powinien być rozumiany jako symbol sefiry Tiferet, czyli jako uroda, która łączy się z Torą, powinien być doskonały, być cadykiem, na którego barkach spoczywa świat. Odzwierciedleniem tego jest u Schulza cadyk Jakob, który ma wypełniać Boże przykazania Tory poprzez swoje kupieckie posłanie. Jednakże Jakob nie był doskonały, dlatego nie mógł poradzić sobie z Bożym aniołem Samaelem tak, jak powinien. W wyniku tego został w symboliczny sposób ranny w biodro, a jego potomkowie musieli przejść próbę niewoli egipskiej i złotego cielca. Efektem walki Jakoba, której symbolem jest złamane biodro, była wymiana sefir łaski i sądu, świat zламаł się i odbiegł od Bożego planu, doszło do kosmicznej katastrofy, *szwirat ha-kelim*. Schulz zresztą przyznaje, że zadanie, które zostało powierzone kupcowi Jakuba, znajdowało się poza jego kompetencjami. „Był on dla niego nadmiernym zadaniem, zadaniem nad siły, zadaniem wzniosłym i niebjętym. Ogrom tej pretensji przeżył go. Z grozą wpatrzony w jej wielkość, której całym swym życiem rzuconym na tę jedną kartę nie mógł zadośćuczynić...”⁷ Tym bardziej, że opowiadanie *Martwy sezon* zakończone jest wymownym obrazem losu księgi rachunkowej ojca, która stała się dla niego Księgą, Torą, Bożym przykazaniem. „Czworobok światła doszedł do biurka i papiery płonęły jak Apokalipsa”⁸.

Hana Nela Palková

⁶ Ibidem, s. 27.

⁷ Ibidem, s. 215.

⁸ Ibidem, s. 217.

Korzeń, głębia

U Brunona Schulza powierzchnia jest głębią, a głębia jest powierzchnią. Dualizm został tam zastąpiony jednością tych dwóch wymiarów bytu. Wynika to z tego, że myślenie Schulza jest myśleniem rozdartym (to paradoks). W *Sklepiach cynamonowych* widać troskę wyłącznie o powierzchnię świata, tkaninę zewnętrzną. Powierzchnia bowiem to wypchane ścierwa kondorów, sępów, ptactwa, z których zostają jedynie trociny. W rzeczy samej mamy tam nawet do czynienia ze swoistym karnawałem powierzchni. Świat wewnętrzny nie jest światem wyobraźni – w całości bowiem przeniósł się, by wielbić tandetę, grzech, dzielnicę Klondike’au. Wszystko to należy aspektowo do porządku cielesnego. O duszy, czy też tym, co duchowe, można mówić w *Sanatorium pod Klepsydrą* i później w *Republice marzeń*. Dusza objawia się na przykład w swego rodzaju wierze w życie po śmierci, czy też niezupełną odłączność / rozdzielność świata życia oraz świata, który nastaje po życiu. Istotnym wyznacznikiem tej dialektyki porządku światowego oraz zaświatowego jest szczególna forma przetrwalnikowa, która występuje na łamach tej prozy, przejawiająca się przede wszystkim w postaci Ojca. Ojciec bowiem w zasadzie nigdy do końca nie umarł, ale też nie został zupełnie ocalony. Nie *metanoia* zatem decyduje o jego nieśmiertelności, ale jakby jej odwrotność, to jest powolne, stopniowe oraz metamorficzne zstępowanie w formy coraz bardziej zdegradowane, jak na przykład skorupiaki, karakony czy wypchane sępy albo kondory. Ojciec nie przetrwa w bycie zaświatowym, ale w porządku światowym, jako immamentna część tego porządku. W *Sanatorium pod Klepsydrą* widać jednak pewne próby transcendencji, czyli światy wobec porządku rzeczywistości albo zewnętrzne, albo oboczne, albo alternatywne. Tak dzieje się w sanatorium doktora Godarda, kiedy ojciec jakby choruje na śmierć. Śmierć jest tam bowiem przedstawiona jako ciągły niedosyt śmierci i życia – ojciec nie może umrzeć definitywnie, ale nie może również żyć pełnią życia – jest zawieszony między tym, co żywe, a tym, co następuje po życiu. Trwa zatem w rodzaju śnienia, somnambulicznego transu, przypominającego poniekąd zaświatowe wędrówki duszy. Staje się na przykład kupcem bławatnym, kiedy sanatorium daje na chwilę możliwość przywołania dawnego, przeszłego świata, kiedy Józef, jego syn, a zarazem narrator tej opowieści, był dzieckiem, wtajemniczonym przez ojca-maga w arkana tajemnicy. Można powiedzieć w tym kontekście, że w *Sanatorium pod Klepsydrą* pojęcie duszy zostało zastąpione przez tajemnicę. Owa tajemnica opiera się na fundamentalnym micie dzieciństwa, czasów rajszych, arkadyjskich, sprzed upadku, kiedy świat lśnił barwami, tętnił życiem domowym i tym podskórnym, wyczuwalnym jedynie w duszy dziecka, czyli narratora Józefa. Przecież jego

opowieść jest nasycona właśnie owym podskórnym rytmem dzieciństwa, rytmem, który ocala i zarazem stwarza rzeczywistość nad rzeczywistością, czyni ją nieoczywistą, nieprzewidywalną, niezwykle bogatą w przypadki, wypadki, przygody oraz zdarzenia, który poniekąd ją unieśmiertelnia, czyniąc równocześnie namacalną, gęstą, sensualną, dającą się dotknąć, poczuć. Odejdźcie od tematów tandety i kiczu, czyli od tego, co pojawiło się w *Skleпах cynamonowych*, wyznacza pewną linię światopoglądu filozoficznego narradora opowiadań Brunona Schulza. Linia ta składa się z dwóch sprzecznych fragmentów, które tak naprawdę stanowią jedność. Pierwszy fragment to tandeta, kicz, powierzchnia, ciało – dajmy na to ubóstwienie grzechu oraz rozpusty, swoisty masochizm, który przynosi rozkosz. Drugi natomiast przybiera postać wędrowki duchowej, jakby zaświatowej, którego ostatecznym residuum przynoszącym ocalenie jest najbardziej chyba fundamentalny dla opowiadań Schulza mit dzieciństwa, spełnionego, rajskiego, arkadyjskiego – wymarzonego. Te dwie połowy nie są sprzeczne, ale raczej dialogują, tworząc jeden świat, a nie dwa światy. Świat, który nie tyle przemawia poprzez dualizmy, ile raczej jest wołaniem o jedność. Ta jedność nie jest jednak wydobywana za pomocą pojęć, dialektyki, światopoglądu czy argumentacji. Jest raczej zdobyta przez co, o czym już pisałem, czyli przez rytm tych opowieści, rytm, który tak jak u Leśmiana, tak i u Schulza powinien być badany jako osobna kategoria filozoficzna, łącząca niewidzialnie te dwa obszary ontologiczne: powierzchnię ciała oraz głębię mitu. Narrator Schulzowski w sposób genialny wyczuwa fakturę świata po pierwsze jako zewnętrżność, pozór, tandetę, kicz, fantom, maskę, złudę, a po drugie – jako głębię, wędrowkę duszy. Oba te wymiary cechuje jednak pewna efemeryczność, nietrwałość, niedokończoność. Zarówno świat materii, jak i świat ducha cierpią na ontologiczny defekt. Jest to pewna słabość ontologiczna, niemożność zaistnienia czegoś, co potocznie nazywa się pełnią życia. U Schulza życie nie żyje swoją pełnią w potocznym sensie: albo pasożytuje na nietrwałej materii i to żywi istotnie masochizm narradora opowiadań, jest to rodzaj rozkoszy, czerpanej z pewnej ontologicznej wyrwy czy szczeliny, braku w bycie, albo też narrator pokazuje w *Sanatorium pod Klepsydrą*, może w sposób mniej sensualny aniżeli w *Skleпах cynamonowych*, że również świat wędrującej duszy, czyli forma pośrednia pomiędzy istnieniem a nieistnieniem, jest skazany na pewien brak, wyrwę, niedoskonałość czy niedokończoność. Zatem tym, co spaja, prócz rytmu, wymiary powierzchni i głębi, jest ontologiczna słabość owych dwóch wymiarów bytu – ich skaza, niedowład, kalekość, rodzaj niemożności, by zaistnieć prawdziwie. Defekt Schulzowski z pewnością powinien być osobnym hasłem tego słownika. Ale nie tyle defekt fizyczny Schulza jako osoby, ile defekt świata przedstawionego jego opowieści – wpisany w ich strukturę immanentnie, bo też ten świat od chwili stworzenia z niczego, wyłonienia się z chaosu na zasadzie przypadku, jest chory, kaleki: cierpi na ontologiczny defekt, słabość. Receptą na tę słabość jest powołanie do życia innego świata – świata marzeń, który lśniłby, jak w *Republice marzeń*, z wszystko przeszywającym, do-

brym i łagodnym wejrzeniem Błękitnookiego. To on wskazuje na marzenie jako na istotne ocalenie przed defektem stworzenia w jego wymiarze powierzchniowym oraz głębokim, ponieważ marzenie unieważnia owe wymiary na rzecz wszędobylstwa marzenia, w którym jasność mgły znosi cień, światło i światłościę na rzecz dobrego rozproszenia we mgle, spoza której spoziera źrenica Błękitnookiego.

Słowo korzeń związane jest silnie ze słowem głębia. W opowiadaniu *Wiosna* mowa o zstępowaniu do korzeni, do pierwotności. Słowo korzeń również generuje sensory mityczne – podobnie jak słowo głębia. Korzeń u Schulza jest także związany z mityczną „fajczarnią fabuł i bajek”, z rodzajem archetypu, a nawet matrycy strukturalnej, która daje wzór wszelkim poczynaniom artystycznym, poetyckim. To właśnie u korzeni, w podziemiu, wydarza się swoista tajemnica twórczości. To, co korzenne, jest również nieoficjalne – tu dokonuje się bowiem tajemniczy akt zawierzenia sztuce. To właśnie w podziemiach zachodzą decydujące procesy, które zaważą w największym stopniu na kształcie sztuki młodego Józefa, na jego rysunkach, na jego opowieściach. Podaję odpowiedni fragment z opowiadania *Wiosna*:

„Gdy korzenie drzew chcą mówić, gdy pod darnią nazbiera 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. Pograć się twarzą w tym puszystym futrze zmięszu, wtedy staje się przez chwilę całkiem ciemno, głucho i bez tchu jak pod wiekiem. Trzeba wtedy przystawić oczy jak pijawki do najczarniejszej ciemności, zadać im lekki gwałt, przycisnąć je przez nieprzeniknione, przepchać na wskroś przez głuchą glebę – i oto nagle jesteśmy u mety, po drugiej stronie rzeczy, jesteśmy w głębi, w Podziemiu. I widzimy...”

Nie jest tu wcale ciemno, jak można by przypuszczać. Przeciwnie – wewnątrz pulsuje całe od światła. Jest to, rzecz oczywista, wewnętrzne światło korzeni, błędna fosforescencja, nikłe żyłki poświaty, którymi marmurkowana jest ciemność, wędrujące świetliste majaczenie substancji. Tak samo przecież, gdy śpimy, odcięci od świata, daleko zabłąkani w głębokiej introwersji, w powrotnej wędrówce do siebie – widzimy również, widzimy wyraźnie pod zamkniętymi powiekami, gdyż wtedy myśli zapalają się w nas wewnętrznym łuczywem i tlą się majaczliwie wzdłuż długich lontów, zanieczając się od węzła do węzła. Tak dokonuje się w nas regresja na całej linii, cofanie się w głąb, powrotna droga do korzeni”¹.

1 Bruno Schulz, *Wiosna*, www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-sanatorium-pod-klepsydra-wiosna.html (data dostępu: 7 marca 2017).

Zatem cofnięcie się, regresja, wejście w głąb siebie są warunkiem *sine qua non* twórczości artystycznej, jak również możliwości zaistnienia opowieści. Kolejny fragment z opowiadania wzmacnia ową tezę: „Ale nie tu koniec jeszcze, zstępujemy głębiej. Tylko bez strachu. Proszę mi podać rękę, krok jeszcze i jesteśmy u korzeni i natychmiast staje się gałęzisto, mrocznie i korzennie jak w głębokim lesie. Pachnie darnią i próchnem, korzenie wędrują w ciemności, płaczą się, wstają, soki wstępują w nich w natchnieniu, jak w pijących pompach. Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej płaczącą się fosforescencją. Co za krążenie, ruch i ciżba! Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiąckrotnie rozmnożone biblie i iliady! Co za wędrówka i tumult, płatanina i zgiełk historii! Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary osjaniczne, te oplakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek”².

To, co korzenne oraz archetypowe, mityczne mitem głębi, nie jest jednak odcięte u Schulza od tego, co nazwać można za samym autorem fluktuacją czy też falowaniem powierzchni. Rzeczywistość świata przedstawionego jest bowiem kapryśna, chimeryczna, zmienna, kameleonowa, oraz przesycona duchem zabawy, swoistym duchem karnawałowym, implikującym nieustające metamorfozy świata. Nawet to, co głębinowe, wydawałoby się tak fundamentalne i mocno w sobie osadzone, nie jest przecież wolne od ciągłego ruchu, od ciągłej dynamiki, nawet swego rodzaju metamorficzności. To połączenie korzenia i głębi z tym, co powierzchniowe widać dobrze w następującym cytacie: „Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te występne, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji”³.

To, co umownie tylko można nazwać sakralnym czy świętym, bo zanurzonym w głębinie, nie dochodzi jednak do całkowitego wybrzmienia swojego korzennego *definitivum*, albowiem w ostatniej chwili wykonuje ruch, by tak rzec, oboczny, zaskakujący i dryfuje niebezpiecznie w sferę grzechu, występku, w sferę dzikiego Klondike’au, „regionów wielkiej herezji”, żłudy, pozor, iluzji, fantomów, jak również cielesności, masochizmu, rozkoszy i rozpusty. Wobec tego dwa te wymiary ontologiczne, które ogólnie można nazwać wymiarami *sacrum* oraz *profanum*, stale ze sobą dialogują dialogiem zaskakującym, nieoczywistym, kapryśnym oraz zmiennym, w którym wątki z jednej sfery stale przenikają się i przeplatają z wątkami ze sfery drugiej.

2 Ibidem.

3 Por. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Proza*, Kraków 1957, s. 63–64.

Zatem teza o rozłączności czy oddzielności tych dwóch wymiarów nie zostaje tu potwierdzona. Można jedynie zastanawiać się nad próbami zestawienia tego, co u Schulza korzenne oraz głębokie, ze sferą nieoficjalną, a zatem kloaczną i występłą, a nie świętą, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać, kiedy mowa jest o zstępowaniu w głębinę. Być może bowiem to, co święte, święte jest jedynie pozorne, a tak naprawdę u Schulza chodziłoby o jedno: o odstępstwo od reguł, a tym samym ominięcie dualizmów, zarastanie sprzeczności na rzecz wszędobylstwa żywiołu panmaskarady: „Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji [...]. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony [...]. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności”⁴.

Być może tym, co rozluźnia „tkankę rzeczywistości”, jest właśnie owa sfera nieoficjalna, grzeszna, występła, karnawałowa w samym swoim rdzeniu oraz istocie, nacechowana dynamiką nieustającej metamorfozy, która generujące sensory na powierzchni świata, sprawia, że naskórek jest stale zrzucany. Zrzucanie naskórka jest jednak pozornie jedynie czczą, autoteliczną zabawą dla zabawy. Ma ona bowiem istotny cel, podobnie jak święta karnawałowe opisane przez Bachtina, kiedy niskie staje się wysokim, a wysokie niskim. Celem tych ciągłych metamorfoz jest istotne pragnienie Schulzowskiego narratora, o którym już pisałem, to jest ocalenie Ojca choćby w formie najbardziej rudymenarnej oraz zdegradowanej. Trzeba bowiem powiedzieć, że ruch Schulzowskiego narratora nie jest ruchem progresywnym, ale regresywnym, degradującym raczej rzeczywistość, ukazującym coraz niższe, coraz bardziej pokraczne oraz poniżające jej formy. Przetrwac zatem za wszelką cenę byłoby może ukrytą dewizą tych opowieści. Nie w formie pomnika, w formie monumentalnej, ale niskiej, zdegradowanej, w formie skorupiaka czy karakona, w której tlą się jeszcze jakieś pozory życia. Ocalenie zatem pozorów byłoby ocaleniem tego, co najbardziej istotne – to jest samego życia w jego ciągłej przemianie, zrzucaniu naskórka, nieoczywistości, chimeryczności oraz kapryśności. Metamorfoza odbywa się zarówno „u matek”, jak i na powierzchni. Oba te wymiary są połączone właśnie ową kategorią zmiany. Zatem dialektyka głębi i powierzchni jest dialektyką przenikania się tego, co wysokie, i tego, co niskie, aby ocalić, kogoś najbardziej cennego, czyli Ojca, choćby w formie przetrwalnika, będącego efektem owej dialektyki oraz przenikania się wymiaru korzennego, głębokiego, mitycznego,

4 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Proza*, s. 160.

archetypowego z powierzchniowym wymiarem tandety, kiczu, pozoru, złudy, panmaskarady, karnawału, zmienności form, ciągłego zrzucania naskórka. Być może to jeden z wielu kluczy do odczytania tego niesamowitego świata prozy Schulza.

Michał Piętniewicz

Magda Wang

Postać sadyistycznej *femme fatale*, która w całym dorobku literackim Schulza wspomniana jest zaledwie dwa razy w opowiadaniu *Księga*. Najpierw Józef odnajduje ją na ostatnich stronicach tytułowej Księgi: „Tam drobnym kroczkiem wychodziła spleciona trenem sukni niejaka pani Magda Wang i oświadczała z wysokości ściągniętego dekoltu, że kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad, i że jej specjalnością jest łamać najsilniejsze charaktery. (Tu ruchem nóżki układała tren na ziemi). W tym celu istnieją metody, ciągnęła przez zaciśnięte zęby, niezawodne metody, nad którymi nie chce się rozwodzić, odsyłając do swych pamiętników, zatytułowanych *Z purpurowych dni* (Wydawnictwo Instytutu Antropozoficznego w Budapeszcie), w których złożyła rezultaty swych doświadczeń kolonialnych w dziedzinie tresury ludzi (ten wyraz z naciskiem i ironicznym błyskiem oczu). I rzecz dziwna, ta opieszale i bezceremonialnie mówiąca dama zdawała się być pewna aprobaty tych, o których z takim cynizmem mówiła, i wśród osobliwego zawrotu i migotania czuło się, że kierunki oznaczeń moralnych przesunęły się dziwnie i że jesteśmy tu w innym klimacie, w którym kompas uczuć działa na opak”¹. Następnie Magda Wang pojawia się pod koniec opowiadania, gdy narrator z zawodem stwierdza, że przejęła władzę nad miastem: „O, odysejo brodaczy, błądzących z katarynkami od miasta do miasta w poszukiwaniu swej matki duchowej! Kiedyz znajdzie się rapsod godny tej epopei? Bo komuż zostawili gród oddany ich pieczy, komu powierzyli rząd dusz w mieście Anny Csillag? Czy nie mogli przewidzieć, że pozbawione swej duchowej elity, swych patriarchów wspańiałych, miasto popadnie w zwątpienie i odszczepieństwo i otworzy swe bramy – komu? – ach, cynicznej i przewrotnej Magdzie Wang (Wydawnictwo Instytutu Antropozoficznego w Budapeszcie), która założy w nim szkołę tresury i łamania charakterów?”².

Choć Schulz poświęca Magdzie Wang tylko dwa akapity, to przedstawia ją jako perfidną i diaboliczną kobietę pogromczynię, ucieleśnienie erotyki i swoisty symbol ukorzenia mężczyzny przed kobiecością. Ten typ kobiety demonicznej jest dobrze znany zarówno z *Xięgi bałwochwalczej*, jak i z innych prac plastycznych czy literackich Schulza.

1 B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, przejrzone i uzupełnione, Wrocław 1998 (BN I 264), s. 124.

2 Ibidem, s. 126.

Postać Magdy Wang Schulz prawdopodobnie pamiętał z lat dzieciństwa – wspomniane w opowiadaniu pamiętniki istniały naprawdę i były drukowane pod koniec dziewiętnastego wieku³. Można jednak podejrzewać, że głównym źródłem inspiracji była dla Schulza Magda Vang, główna bohaterki filmu krótkometrażowego *Przepsać* (reż. Urban Gad, 1910), grana przez duńską aktorkę Astę Nielsen. Film opowiada o nieszczęśliwej miłości młodej nauczycielki gry na pianinie do artysty cyrkowego, Rudolfa. Wydaje się, że szczególnie jedna scena z *Przepsaći* mogła zainspirować Schulza do stworzenia postaci Magdy Wang w opowiadaniu *Księża*. Jest to wypełniony erotycznymi, zmysłowymi ruchami taniec głównej bohaterki wokół Rudolfa „złapanego na łąso” (to właśnie między innymi ta scena była głównym powodem, dla którego film został ocenowany w Szwecji i Norwegii). Scena ta idealnie łączy się z akwarelą zatytułowaną *Kobieta z pejczem i trzech nadzy klęczący mężczyźni*, na której Schulz przedstawił jakby tańczącą kobietę, ubraną w czarną, obcisłą suknię, z burzą czarnych włosów i z pejczem w dłoni, oraz trzech nagich, ukorzonych mężczyzn u jej stóp.

Katarzyna Kaszorek

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

Matriarchat

Koncepcja dotycząca systemu społeczno-religijnego, który według pewnych antropologów idących tropem Johanna Jakoba Bachofena istniał w starożytnej Grecji przed epoką bogów olimpijskich, była niewątpliwie znana Schulzowi. W opowiadaniu *Noc lipcowa* tak pisze on o położeniu domu w związku z narodzinami syna siostry. „Sprowadził on na nasz dom pewien powrót do stosunków prymitywnych, cofnął rozwój socjologiczny do koczowniczej i haremowej atmosfery matriarchatu z obozowiskiem pościeli, pieluszek, bielizny wiecznie pranej i suszonej, z niedbalstwem toalety kobiecej dążącej do obfitych obnażeń o charakterze wegetatywnie niewinnym, z kwaskawym zapachem niemowlęctwa i piersi mlekiem nabrzmiałych”¹. Tezy Bachofena zakładały w pierwszym rzędzie antagonistyczne ujęcie porządków: męskiego i kobiecego oraz permanentną rywalizację obu systemów. Tak szwajcarski antropolog charakteryzuje swe fundamentalne dzieło: „niniejsza rozprawa poświęci szczególną uwagę uniwersalnej w dziejach walce – o tyle, o ile przejawia się ona w formach stosunków międzypłciowych – badając na podstawie wielu jednostkowych śladów ów uparty opór, jaki tubylcza zasada Izdydy przeciwstawiała greckiej teorii ojcostwa”². Antagonizm obu zasad: męskiej i kobiecej jest też osią opowiadań Schulza. Szczególnie daje się on zauważyć w *Sklepiach cynamonowych*, które w charakterystyce Schulza przedstawiają w centrum ojca oraz jego „arcywroga” – pokojówkę Adelę. *Exposé o książce „Sklepy cynamonowe”*³ sytuuje w centrum opowieści postać męską – ojca, jednak lektura opowiadań pokazuje, że Jakub staje się bohaterem *Sklepiów* w drugim z opowiadań – *Nawiedzeniu* – mimo że przywołany w otwierającym zdaniu w *Sierpniu* pojawia się tam jako wielki nieobecny. Pierwszą postacią ukazaną w tych opowiadaniach jest właśnie jego antagonistka – Adela. Jednocześnie pokojówka zostaje opisana w ramach mitograficznej konwencji, gdyż jawi się narratorowi jako żeńskie bóstwo – Pomona. Powody pojawienia się tej rzymskiej bogini w inicjalnej części opowiadań mają być może swoje uzasadnienie w związku z generalną koncepcją *Sklepiów cynamonowych* jako genealogii duchowej, gdyż dzieło to tak zostało scharakteryzowane przez Schulza w liście do Witkacego: „Są one [*Sklepy cynamonowe*] autobiografią albo raczej genealogią duchową,

1 B. Schulz, *Noc lipcowa*, w: idem, *Proza*, oprac. A. Sandauer, Kraków 1973, s. 205.

2 J.J. Bachofen, *Matriarchat. Studium na temat ginajkokracji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 50.

3 B. Schulz, *Exposé o książce „Sklepy cynamonowe”*, <http://www.brunoschulz.org/expose.html> (data dostępu: 3 listopada 2016).

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 ściągane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku⁴. Jeśli zaś całość jest genealogią, to oznacza to chronologiczne ujęcie historii rodu, u której początku znajdują się mityczni przodkowie. Schulz, czego dowodzi przytoczone zdanie z *Nocy lipcowej*, przyswoił sobie koncepcję Bachofena, jakoby ginajkokracja i kult bóstw kobiecych stanowiły „powrót do stosunków prymitywnych”. Dlatego historia rodziny opisana w *Sklepkach cynamonowych* powieli hipotezę dotyczącą historii człowieka jako istoty społecznej, w której u zarania dziejów ludzkości istnieć miał system matriarchatu i kult bogiń. Pomona-Adela jest właśnie tą protoplastką rodu – mityczną matką, której rządy poprzedzają pojawienie się postaci męskiej – ojca. Jest to bóstwo antyczne i te antyczne koneksje *Sklepków cynamonowych* zostały nazwane wprost: „tu autor czuje się bliski odczuciom Antyku, sądzi, że swoją kreację, swe fantazjowanie i snucie wywiódł z pogańskiego pojmowania życia⁵. „Pogaństwo” *Sklepków cynamonowych* ma związek z przywołaniem koncepcji powszechnie traktowanej jako opozycyjnej w stosunku do patriarchalnego porządku zapisanego w Biblii.

Adela w inicjalnym opisie dysponuje wyraźnymi atrybutami świętości kobiecej. Jej przyniesione z miasta zakupy to róg obfitości, płody ziemi, które stanowiły obiekt ginjakokratycznego kultu. Jeśli zaś mityczne podglebie opowiadań Schulza dochodzi do głosu już w tym fragmencie, to nie ulega wątpliwości, że opis Adeli jest kobiecą hierofanią, nie jedyną w inicjalnym opowiadaniu. *Sierpień*, swoista Schulzowska kosmogonia, zawiera zapis ujawniania się świętości kobiet w trzech odsłonach. Pierwsza, uładzona – to opis Adeli, którą przedstawiono zgodnie z klasycystycznym wzorcem jako rzymską boginię sadów. Kolejny opis odwołuje się do przekonania autora *Sklepków cynamonowych*, jakoby matriarchat realizował się w „prymitywizmie” form religijnych i społecznych. Opis Thui – druga kobieca hierofanta – zawiera zapis świętości najbardziej rudymenarnej. W określeniu „pół zwierzęca, pół boska pierś” wyobraźnia Schulza kreśli hipotetyczny moment wyłonienia się form kulturowych ze sfery zachowań czysto zwierzęcych. Takiemu animistycznemu ujęciu postaci towarzyszy zarazem przekonanie, że w ramach pierwotnej hierofanii świętą jest postać kobieca. Nie bez znaczenia jest też sceneria ujawniania się animistycznego bóstwa, gdyż opis śmietniska-ogrodu obfituje w określenia należące do pola semantycznego związanego z kobiecością. Ten naturalny charakter przestrzeni, w jakiej ujawnia się kobieca świętość, koresponduje z materialnością

4 B. Schulz, *Opowiadania, eseje, listy, wybór, układ, posłowie W. Bolecki*, Warszawa 2000, s. 384.

5 B. Schulz, *Exposé o książce „Sklepki cynamonowe”*, www.brunoschulz.org/expose.html (data dostępu: 3 listopada 2016).

opisu płodów ziemi, które przynosi Adela. Kobięca świętość wiąże się bowiem w pisarstwie Schulza z naturalnością i biologizmem i przeciwstawia się ambicjom metafizycznym, które są domeną ojca i sfery męskiej. Zwieńczeniem myślenia o kobiecie i jej atrybutach jako sferze czysto materialnej jest trzecia hierofania zawarta w opowiadaniu *Sierpień*. Jest to opis ciotki Agaty. W tym przedstawieniu można odnieść wrażenie, że intencją Schulza było ustanowienie w centrum relacji społecznych postaci matki. O ciotce Agacie – najważniejszej osobie z rodu – mówi się przede wszystkim w związku z jej płodnością. Możliwość urodzenia potomstwa jest jedynym atrybutem tej osoby i właśnie ta cecha sytuuje ją w centrum relacji społecznych. Płodność ma tu charakter samoródzcy i ta wyobrażona partenogeneza koresponduje z wierzeniami mówiącymi o nieuczestniczeniu mężczyzn w procesie poczęcia. Mężczyzna jako wielki nieobecny w tym jedynym z punktów widzenia ginajkokracji, to także temat opowiadania *Sierpień*. Funkcja męża ciotki Agaty – wuja Marka – przypomina bowiem marginalną rolę, jaką w systemie matriarchalnym zwykli odgrywać mężczyźni. Postać ta – „mały, zgarbiony, o twarzy wyjąłowionej z płci, siedział w swym szarym bankructwie pogodzony z losem, w cieniu bezgranicznej pogardy”⁶ – jest istotą społecznie zmarginalizowaną, a jedynym pełnoprawnym członkiem społeczności, któremu należy się cześć, jest postać matki – ciotki Agaty. Jednocześnie o tej bohaterce mówi się w sposób, który z punktu widzenia wyobrażenia człowieka jako istoty psychocieleśnej znacząco urąga jej godności. Otóż ciotka Agata to „mięso białe i płodne, bujające już jakby poza granicami osoby”⁷. Ten skrajny materializm, który dochodzi do głosu w opisie Schulza, zdradza wyobrażenie tego autora na temat matriarchatu jako systemu, w którym całkowicie nieobecna jest jakakolwiek sankcja metafizyczna. Biologia jest jedyną sferą, w której zanurzony jest człowiek w systemie ginajkokracyjnym – i jedynie jej przejawy mogą być obiektem kultu. Ten zasadniczy brak instancji formotwórczej (*logosu*) jest w tym porządku zauważalny i alternatywna „metafizyczna misja” – obsesja ojca – stanowi osnowę kolejnych opowiadań. Jednak jest to wyłącznie nadbudowa, „herezja” – bazą i prymarną rzeczywistością *Sklepów cynamonowych* jest przesiąknięty biologizmem porządek ginajkokracji.

Co istotne, jest on ustanowiony w sposób naturalny, przedustawny: ambicje męskie są zawsze w tym ujęciu nadużyciem lub – z punktu widzenia religii – grzechem. Takie są „imprezy” ojca, natomiast jeśli Schulz opisuje porządek zgodny z naturą, to zawsze tworzy się on w oparciu o relację kobieta – świat. Taką rzeczywistość przedstawiono w opowiadaniu *Nemrod*, które jest kontrapunktem do męskich *Ptaków*, gdzie porządek matriarchatu statuowany jest za

6 B. Schulz, *Proza*, s. 43.

7 Ibidem.

sprawą relacji, jaka tworzy się między kobietą a naturą. Adela jest w tym tekście „matką” małego pieska lub ściślej „instynkty macierzyńskiej Adeli” realizują się również w odniesieniu do zwierząt. Kobieta jest bowiem matką wszystkiego, co żyje, a Nemrod – radosny mały piesek – jest przeciwstawiony ojcowskim ptakom – posępnym i przedstawionym przez Schulza jako istoty pałubiczne „dziwna, fantastyczna padlina”.

Sam matriarchat jako system społeczno-religijny w prozie Schulza eksponowany jest często poprzez pewną nastrojowość, zazwyczaj uobecnia się on w czasie pełni lata – w sierpniu (*Sierpień, Nemrod*) lub lipcu (*Noc lipcowa*), podczas gdy „aferom” ojca towarzyszy zwykle posępna jesień lub zima, zmrok i chłód (*Ptaki, Nawiedzenie, Manekiny*).

Marcin Całbecki

Metafizyczna misja

Określenie, które znalazło się w *Exposé o książce „Sklepy cynamonowe”*, charakteryzujące funkcję, jaką pełni ojciec na kartach opowiadań. „Pisane było temu srodze doświadczonemu, prześladowanemu przez los mężowi pielęgnować samotnie swe medytacje o zbawieniu świata pośród tępego i obojętnego otoczenia, niezulego na jego troski metafizyczne, załamać się nieomal pod naporem metafizycznej misji”¹. Kategoria metafizyki wprowadzona do tego metatekstu zarazem odsyła nas do ustaleń starożytnych filozofów, gdyż sam Schulz deklaruje, iż „tu autor czuje się bliski odczuciom Antyku”. W ramach antycznej narracji mitycznej początki rodu („w książce tej podjęto próbę wydobycia dziejów pewnej rodziny”) sytuują się wraz z początkami człowieczeństwa wywiedzionymi z matriarchalnej hipotezy. O tym opowiada inicjalne opowiadanie *Sierpień*, sankcjonujące ginajkokrację jako obowiązujący system społeczno-religijny. Zarazem jednak *Sklepy cynamonowe* obrazują walkę, w której naturalny, biologiczny matriarchat toczy z zasadą męską, uosabianą przez ojca. Postać ta pojawia się w drugim opowiadaniu *Nawiedzenie*. Od tego momentu w opowiadaniach na przemian występują atrybuty kobiecego dominium i zasadniczo słabszego, aberracyjnego i heretyckiego porządku władzy ojcowskiej. Podstawową cechą porządku patriarchalnego w *Sklepkach cynamonowych* jest obecność sfery, która w tradycji europejskiej nosi miano metafizyki. Ten nadnaturalny porządek wywiedziony został w irenistyczny sposób z obydwóch filarów europejskiej kultury w epoce jej patriarchalnej dominacji – z Biblii oraz z antycznej filozofii. Co ciekawe, w *Sklepkach cynamonowych* mówi się o nim zazwyczaj w scenerii mało przyjaznej, odpychającej, przeciwstawionej ekstatycznej pełni lata, kiedy świat poddany jest prawu ginajkokracji. Tak jest w opowiadaniu *Nawiedzenie* – pierwszym tekście, w którym pojawia się postać ojca: „Już wówczas miasto nasze popadało coraz bardziej w chroniczną szarość zmierzchu, porastało na krawędziach liszajem cienia, puszystą pleśnią i mchem koloru żelaza”². Główną cechą metafizycznej misji zobrazowanej w tym opowiadaniu jest swoisty paralelizm płaszczyzn, polegający na tym, że sfera niebiańska, boska, idei (której nie ma w naturalnym porządku matriarchalnego życia) komunikuje się z domeną materialną, ziemską, a pośrednikiem między oboma wymiarami jest właśnie ojciec. Już sama obecność

1 B. Schulz, *Exposé o książce „Sklepy cynamonowe”*, www.brunoschulz.org/expose.html (data dostępu: 3 listopada 2016).

2 B. Schulz, *Nawiedzenie*, w: idem, *Proza*, oprac. A. Sandauer, Kraków 1973, s. 46.

tej naddanej dymensji świadczy o ustanowieniu patriarchalnego wzorca kulturowego, w którym obecni są olimpijscy bogowie, a Stwórca nazywany jest za Platonem „Demiurgiem”. Ojciec zaś przypomina w nim „proroka Starego Testamentu, którego gniew boży obalił”³. Zatem w opowiadaniu tym ojciec tylko z pozoru przynależy do porządku ziemskiego, bowiem w swej istocie jest postacią, która albo wypowiada prorockie tyrady na wzór biblijnych świętych mężów, albo spiera się z platońską, zaczerpniętą z *Timajosa* postacią Demiurga – rzemieślnika tworzącego w oparciu o domenę wiecznych, niezmiennych idei świat materialny. Widzimy więc, że ambicją ojca jest kreacja świata i właśnie w tym celu przywołane zostaje wyobrażenie istoty, która w mitycznych opowieściach Starego Testamentu, bądź w mitoidalnej narracji Platona, jest męskim odpowiednikiem rodzącej istoty. Zarazem jednak te męskie, metafizyczne ambicje, aby stwarzać świat tak, jak robi to kobieta, zazwyczaj w wyobraźni Schulza traktowane są pobłażliwie i ironicznie, ponieważ „gniew boży” obalił ojca na nocnik, będący jawnym dowodem na fizjologiczny, skrajnie biologiczny charakter doświadczeń antropologicznych, lub traktowane jako kacerska impreza, do której wrogo nastawione są postaci kobiece, niepodzielnie panujące w *Sklepkach cynamonowych*.

Exposé, przedstawiając w centrum opowiadań postać ojca, zarazem skupia swoją uwagę na jednym opowiadaniu, które z punktu widzenia patriarchalnej „metafizycznej misji” może odgrywać rolę kluczową. Mianowicie Jakub przedstawiony został w tym tekście nie tyle jako ojciec Józefa, ile jako „ojciec nieprzeliczonego ptasiego rodu, wyhodowanego przezeń w pomieszczeniach ustronnego mieszkania”⁴. Dlaczego fakt posiadania tego osobliwego, choć w zasadzie dość częstego hobby jest najważniejszym zajęciem z punktu widzenia „metafizycznej misji”? Otóż warto zwrócić uwagę, że Jakub w opowiadaniu tym podejmuje się kluczowej próby, która ma na celu ustanowienie męskiego, ojcowskiego zwierzchnictwa nad społecznością i rzuca tym samym wyzwanie żeńskiemu porządkowi, przedstawionemu w *Sklepkach cynamonowych* jako zasada dominująca i zarazem usankcjonowana naturalnym porządkiem rzeczy. Aby ojciec mógł podjąć się tego wyzwania, potrzebna była ingerencja sił wyższych, „metafizycznych”, czyli męskiego Boga – Demiurga. Tak naznaczony ojciec, niczym prorok lub patriarcha (sic!) Jakub siłujący się z aniołem spróbuje narzucić światu swe panowanie. W opowiadaniu *Ptaki* wszystko się zaczyna od kontemplacji symbolu, który historia kultury jednoznacznie łączy z porządkiem patriarchatu: „ojciec nie wychodził już z domu. Palił w piecach, studiował nigdy niezgłębioną istotę ognia, wyczuwał słony metaliczny posmak i wędzony zapach zimowych płomieni, chłodną pieszczotę salamander, liżących błyszczą-

3 Ibidem, s. 49.

4 B. Schulz, *Exposé o książce „Sklepy cynamonowe”*, www.brunoschulz.org/expose.html (data dostępu: 3 listopada 2016).

cę sadzę w gardzieli komina”⁵. Już od czasów Heraklita związane z sobą dwie zasady – niematerialne, prawo, forma, słowo – grecki *logos* łączy się z herakli-tejską *arche*, czyli ogniem. Języki ognia – symbol niematerialnego Ducha – obecne są w Biblii, tym samym ojciec przed podjęciem swej misji zgłębia istotę tego, co niematerialne, duchowe, a wszystkiego, co symbolizuje greckie słowo *logos*. Symbol ten pojawia się w zasadzie już w narracji babilońskiej, gdzie Mar-duk, w przeciwieństwie do rodzącej Tiamat, stwarza rzeczywistość dzięki słowu, czyli za pośrednictwem *logosu*. Zresztą przywołana w cytowanym fragmencie salamandra ściśle łączona jest z ogniem (uważano w starożytności, że zwierze to gasi płomień) i symbolizuje także niematerialne słowo – *logos*. Zatem ojciec w początkowych fragmentach tego kluczowego opowiadania jawi się jako oso-ba przygotowująca się do heroicznego czynu i przywołująca w związku z tym niematerialną, idealną, ale też męską zasadę *logosu* – ognia. Dopiero wtedy – niczym Marduk wobec Tiamat – jest gotów rzucić wyzwanie matriarchalnemu dominium. Żeby to uczynić zobowiązany jest udowodnić, że jest w stanie stwo-rzyć nowe życie, zapanować nad nim i być jego prawodawcą. Czyn ten wynika bowiem z zaobserwowanego przez Ericha Fromma i powszechnego wśród mężczyzn kompleksu zazdrości o ciążę. Postępowanie ojca to dość ewidentna realizacja tego kompleksu, którego rzeczywistym tłem jest rywalizacja o prawo do stwarzania i zarządzania wszystkim, co istnieje, a przede wszystkim – żyje. Owo przyrodzenie, nowy rodzaj istnieje jednak na nowych prawach, nie ma już naturalnego i biologicznego uzasadnienia, jak działo się to w świecie matriar-chatu, a w Schulzowskich opowiadaniach rzeczywistość ta przedstawiona zo-stała w opowiadaniu *Sierpień*, lecz wiąże się z metafizyczną zasadą, prawem, *logosem* – najczęściej zapisanymi w świętej księdze. Zanim jednak ojciec podej-mie się stworzenia własnej, nowej księgi – będzie to od razu „wtóra Księga Rodzaju” – zdecydował się rywalizować z kobietami na ich gruncie i wyhodo-wać, wysiedzieć „jaja ptasie”, z których wykuło się jego potomstwo.

To „matkowanie” ojca przybiera jednak inny charakter niż na przykład troska Adeli o małego pieska Nemroda. Ojciec odczuwa w stosunku do zwierząt „namiętność myśliwego i artysty zarazem”⁶ – i te dwie funkcje w pełni oddają charakter relacji męskiego Boga do przyrodzenia. Nie ma tu miejsca na biolo-giczne przywiązanie, naturalną więź, typową dla relacji ginajokratycznych, w zamian jest figura „deus artifex”, klasyczna postawa demiurgiczna oraz prawo przemocy, prawo odbierania życia – również typowe dla męskiego porządku. Ciotka Agata w opowiadaniu była jedynie samoródczą matką, gotową mnożyć się, nie wychodząc poza porządek biologii. Ojciec stwarzający życie jest zarazem tego życia panem i władcą, jest nie tylko stwórcą, lecz także ustanawia w swojej

5 Ibidem, s. 52.

6 Ibidem, s. 53.

społeczności prawa, których w zasadzie nie ma w świecie matriarchatu (gdyż tu liczą się jedynie biologiczne więzi).

Stąd o ile w porządku ginajkokracji wszystkie istoty są sobie równe, ponieważ wszystkie urodziła zwierzchniczka rodu – matka – i wszyscy są jej dziećmi, o tyle w świecie patriarchatu dominuje rywalizacja o względy ojca. Antropologowie podkreślają, że w porządku patriarchalnym kluczową rolę w społeczności odgrywa postać umiłowanego ucznia bądź syna, którego pojawienie ustanawia już hierarchię społeczną, niewystępującą w egalitarnej ginajkokracji. Z takim patriarchalnym systemem społecznym wśród istot, które ojciec wysiedział, mamy do czynienia w opowiadaniu *Ptaki*. Opis kondora „chudego ascety, lamy buddyjskiego” ewidentnie nawiązuje do stratyfikacji społeczeństwa patriarchalnego. Kondor bowiem „wydawał się ze swym kamiennym profilem starszym bratem mego ojca [...]. Charakterystyczne jest, że kondor używał wspólnego z moim ojcem naczynia nocnego”⁷.

W tak hierarchicznie uporządkowanej, patriarchalnej zbiorowości ojciec wobec swych ptaków jest także instancją kulturotwórczą i właśnie z tego powodu „urządzał na strychu wesela ptasie, wysyłał swatów, uwiązywał w lukach i dziurach strychu ponętne, stęsknione narzeczone i osiągnął w samej rzeczy to, że dach naszego domu [...] stał się prawdziwą gospoda ptasią, arką Noego”⁸. Figura patriarchy, ratownika wszystkich stworzeń z otchłani potopu, i zestawienie jej z postacią ojca wymownie wskazuje, że Jakub jest w tym ujęciu prawodawcą, ale też nieomal protoplastą wszystkich istot żywych – na tym polega wspomniana w *Exposé* „metafizyczna misja” i ta funkcja stanowić może wyzwanie rzucone roli, jaką w *Skleпах cynamonowych* odgrywają kobiety. Jednak możliwość ewentualnej zmiany porządku społeczno-religijnego poprzez ptasią imprezę nie umknęło uwadze dotychczasowych władczyń świata przedstawionego *Sklepow cynamonowych*. Postępowanie Adeli w końcowych fragmentach opowiadania *Ptaki* jest w pełni uzasadnione. Ma ona pełną świadomość, że podjęta przez ojca próba ustanowienia patriarchalnego porządku, opartego na metafizycznych przesłankach, stanowi poważne zagrożenie dla naturalnej, ginajkokratycznej zasady, która obecna jest w opisie z *Sierpnia*. Adela jawi się w tym fragmencie niczym Amazonka, kobieta, która broni przedustawnego ładu przyrody przed męskimi zakusami, staje się „podobna do szalejącej Menady, zakrytej młyncem swego tyrsu” i „tańczy taniec zniszczenia”⁹. Metafizyczna misja ojca załamuje się, ginajkokracja okazuje się silniejsza, jednak Jakub nie poprzestaje w swych duchowych poszukiwaniach, które umożliwią mu ustanowienie męskiego planu stworzenia. Metafizyczna misja trwa i przyjmuje formę

7 Ibidem, s. 54.

8 Ibidem, s. 55.

9 Ibidem.

wizji nowej Księgi Rodzaju, w której nie nad żywymi istotami, nad ptakami rozacza swe panowanie ojciec – patriarcha. Tym razem męskie stworzenia ma przyjąć formę martwych przedmiotów – manekinów, gdyż ojciec po „ptasiej imprezie” zdał chyba sobie sprawę, że wszystko co żyje, zawdzięcza swe życie i opiekę w pierwszym rzędzie istocie, która to życie urodziła – matce.

Exposé nie pozostawia wątpliwości – wizja stworzenia na wzór manekina to „zdrożne i kacerskie metody” dotyczące „procesu powstawania życia”. Sugestia ta potwierdza przypuszczalny kompleks zazdrości o ciążę, który prześladowuje ojca. Tym razem jednak stworzenie, tak jak w oryginale, czyli w Księdze Rodzaju, ma charakter męski, to znaczy uwzględnia dualizm duszy i ciała, a owa duchowa dymensja potwierdza przypuszczenie dotyczące metafizycznej misji ojca. W kreacji z *Sierpnia* w opisie ciotki Agaty jest sama materia, mięso, które jest żywe, ale pozbawione pierwiastka metafizycznego. Tak pojmowana materia powraca w *Traktacie o manekinach*. Mowa w nim o materii, która jest „pozbawiona własnej inicjatywy, lubieżnie podatna, po kobiecemu plastyczna”¹⁰. W sekwencji tych określeń, którą kończy epitet kobiecy, ujęto już patriarchalną wizję relacji między pierwiastkiem męskim a żeńskim, w której męzczyzna jest instancją nadrzędną, a sfera materialno-kobieca to tylko obiekt męskich modyfikacji. Jeśli zaś pytać, co stanowi o owej męskiej dominacji, to wynika ona z platońskiego dualizmu i jego metafizyki, w której pozycję nadrzędną w świecie zyskała transcendentna, niematerialna sfera duchowa, sfera idei. W *Traktacie* zauważalne są też wątki arystotelejskie¹¹, a to z racji eksponowanej ściślej zależności między materią a formą, przy czym formie przyznaje się wartość nadrzędną. Forma zaś, forma wewnętrzna, to po grecku także *logos*¹² – pojęcie ściśle związane z wyobrażeniem męskiej, „duchowej” dominacji. Owo uprzywilejowanie *logosu* oznacza też uprzywilejowanie ducha, dlatego w męskiej kreacji, wyrażonej w *Traktacie o manekinach* [...] kobieca materia „czekając na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłizn i miękkości”¹³.

W takim ujęciu uprawnione jest roszczenie ojca: „chcemy być twórcami we własnej niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy – jednym słowem – demiurgii”¹⁴. Jest to zatem ambicja, która stanowi powtórzenie „ptasiej imprezy”, a ojcu przyświeca ta sama intencja bycia Stwórcą. W męskim wydaniu jest to możliwe, o ile założymy, że stworzo-

10 Ibidem, s. 62.

11 Kontekst ten wskazuje także Barbara Sienkiewicz. B. Sienkiewicz, *Filozofia życia Brunona Schulza*, „Polonistyka” 2003 nr 10.

12 Por. hasło *Form, innere*, w: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. J. Ritter, Bd. 2, Basel-Stuttgart 1972, s. 974.

13 B. Schulz, *Proza*, s. 62.

14 Ibidem, s. 63.

ne obiekty są konglomeratem cielesno-duchowym, męski udział w stworzeniu oznacza zaś przyporządkowanie materii, która jest podstawą i ma charakter czysto kobiecy, element duchowy, ponieważ tylko w tym wymiarze możliwa jest męska uzurpacja w dziele stworzenia. Dlatego ojca nie tyle interesuje materia sama, ile „astralne ciasto na pograniczu ciała i ducha”¹⁵. Jest to jednak metoda „zdrożna i kacerska”, gdyż dzieło naturalnego, prawego stworzenia mają w *Sklepach cynamonowych* w pierwszym rzędzie kobiety. Dlatego po opisie owej heretyckiej demiurgii w porządku opowiadań pojawia się opis pieska, zrodzonego „z prawego łoża”, czyli za sprawą kobiecej natury. Opis ten kontrastuje z posępnymi wizjami ojca, przedstawia, jak zwykle, gdy Schulz opisuje świat kobiecy, pełnię lata, a przypisanie Nemrodowi kategorii „niemowlęctwa” oraz sugestia, że piesek ten „pachnie jeszcze mlekiem”, wskazują, że w jego wyobraźni nie ma granicy między światem ludzi a światem zwierząt, gdyż wszystkie istoty są dziećmi naturalnego, to znaczy matczynego porządku świata.

Opowiadanie *Nemrod* jest kontrapunktem męskiej, heretyckiej wizji stworzenia i opowiada o wspólnocie żywych istot bez rozróżnienia na ludzi i zwierzęta. Nie ma w nim mowy o metafizycznej misji, tchnieniu ducha, lecz o „sekrecie życia, jego najistotniejszej tajemnicy”, „tym samym wątku życia, który i w nas był”, ale transponowany jest „na formę od naszej odmienną, zwierzęcą”.

Tym samym kwestie ontologiczne *Sklepów cynamonowych* zakładają dwoisty podział bytów, ze względu na męski bądź żeński udział w stworzeniu. Ten kobiecy jest przedustawny, naturalny i eksponuje tajemnicę życia bez znaczenia, czy dotyczy to człowieka, czy psa. Męski zaś ma charakter uzurpacji i jest próbą wtłoczenia w żywe istoty instancji metafizycznej – ducha. Zakłada on poniekąd elitaryzm człowieka, jedyne go fortunnego dzieła demiurga, i prowadzi do ustanowienia platońskiej w swym przesłaniu metafizyki, w której to co niematerialne i transcendentne (*logos*, Księga, słowo, duch, forma) góruje nad porządkiem natury. U Schulza jednak metafizyczna misja to aberracja chorego ojca.

Marcin Całbecki

Miłosz Czesław

Schulz (rocznik 1892) i Miłosz (ur. 1911) nigdy się nie spotkali¹. Nigdy nie wymieniali listów, nie prowokowali się wzajemnie recenzjami, polemikami, pochwałami. Schulz, kiedy zabierał się do pisania recenzji, oceniał prozę raczej (Marii Kuncewiczowej, Witolda Gombrowicza, Zofii Nałkowskiej, Juliusza Kadena-Brandowskiego) niż poezję (wyjątkiem jest tutaj szkic *Wolność tragiczna* o Kazimierzu Wierzyńskim, wydrukowany w 1936 roku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, a także pochwalne wzmianki o poetach takich jak Juliusz Wit czy Stefan Szuman). Nazwisko Miłosza, który do śmierci Schulza w 1942 roku miał na swoim koncie trzy tomy poetyckie² oraz szeroko rozumianą działalność literacką w Żagarach, nie pojawiło się w żadnym z tekstów Schulza. Nie wiemy również, kiedy przyszły noblista spotkał się z twórczością pisarza z Drohobycza. Szanse na wzajemne poznanie stwarzała na przykład „Kamena” – czasopismo literackie założone przez Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, na łamach którego ukazywały się teksty każdego z nich.

Współczesny czytelnik ma zatem do dyspozycji jedynie komentarze Miłosza o twórczości Schulza – nie odwrotnie. Jest to spowodowane wspomnianą już nieznaną wzajemnej twórczości w okresie międzywojennym oraz przedwczesną śmiercią Schulza w 1942 roku (to jest niespełna trzy lata przed wydaniem *Ocalenia*; Miłosz miał wówczas 31 lat).

Zastanawiające jest, iż przy bogactwie prozy Schulza komentarze Miłosza są śladowe, powściągliwe, zakrawające o milczenie. Przy swym ogromnym zainteresowaniu historią literatury, ujmowaną nie tylko w podręcznikową syntezę, lecz także w eseje filozoficzne oraz krytycznoliterackie (jak na przykład te zebrane w tomach *Życie na wyspach* oraz w *O podróżach w czasie*) czy też literackie gawędy (na przykład artykuły pisane dla „Tygodnika Powszechnego” opublikowane później w tomie *Spiżarnia literacka*), osobne – ale przecież obowiązkowe – miejsce dla twórcy z Drohobycza znalazł noblista jedynie w podręcznikowej *Historii literatury polskiej*. Oczywiście, nazwisko Schulza pada w listach i w esejach, pełni w nich zawsze jedynie funkcję egzemplaryczną lub

1 W napisanej przez Andrzeja Franaszka biografii poety (*Miłosz. Biografia*, Kraków 2008) brak nawet hasła „Bruno Schulz” w indeksie nazwisk.

2 Dwa z nich – *Poemat o czasie zastygłym* z roku 1933 oraz *Trzy zimy* z 1936 – sygnowane były prawdziwym imieniem i nazwiskiem poety. Maszynopis konspiracyjnego wydania wierszy (*Wiersze*, Warszawa 1940) podpisywał poeta pseudonimem Jan Syruć (imię i nazwisko pradiadka poety) i opatrywał fikcyjnym adresem wydawniczym (Lwów 1939).

służy za porównanie. Nie istnieje żadne osobne studium ani wiersz o Schulzu czy jemu dedykowany – w poezji nawet się o nim nie wspomina. Trudno również doszukiwać się wpływu (choćby negatywnego) prozy Schulza na twórczość poetycką oraz prozatorską Miłosza³.

Zacznijmy od funkcji egzemplaryczno-porównawczej. Uwagę zwraca tu fakt, iż nazwisko Schulza pada zwykle w towarzystwie Witolda Gombrowicza i Witkacego – pisarz tworzy z nimi trójkę wędrowców po ciemnościach świata i człowieka. W *Ziemi Ulro* Miłosz uznaje Schulza za jednego z reprezentantów kryzysu moderny, rozumianego jako „dogłębne przeżycie pozytywizmu i biologicznego ewolucjonizmu, które to polscy pozytywiści łągodzili moralistyką i rozwodnioną religijnością”⁴, obok wspomnianej wyżej trójcy stawiając jeszcze Bolesława Leśmiana. Obecność moderny Schulza nie musi tu być konieczne być rozumiana jako epigonizm⁵.

Trójca pojawia się również w szkicu *Noty o Brodskim* z 1996 roku, w którym Miłosz zapytuje: „Czy Gombrowicz, Schulz, Witkacy zastąpią piękną plejadę Skamandra?”⁶ W szkicu *Pesymizm- optymizm* z 1993 roku nazwisko Schulza – obok Kafki, Eliota, Becketta, znów Witkacego, Czechowicza oraz odłamu poetyckiego nazwanego przez Miłosza „żagaryści i ich potomstwo”⁷ – sygnuje „dzisiaj spożywane [...] owoce mroku”. Albowiem „mrok – twierdzi Miłosz,

3 Innego zdania jest Zofia Ożóg-Winiarska, która w Miłoszowym *Świecie* dostrzega wpływy onirycznej estetyki Kafki oraz własnie Schulza. Skojarzenie to wydaje się jednak bardzo dalekie i ogólne, a przez to – średnio przekonujące. Most między *Światem* Miłosza a uniwersum Schulza buduje również Aleksander Fiut (*Wygnanie z raju*), pisząc: „Ojciec, przypominający bardzo bohatera opowiadań Schulza, wtajemniczony, mrużący nad księgami zaklęcia «czarodziej», reprezentuje wiedzę nabytą: w jego gestii leży intelektualny porządek obserwacji” (zob. *Poznanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 331). Ojciec jako figura wiedzy, doświadczenia i życiowej mądrości rzeczywiście występuje u każdego z pisarzy. Czy jednak nie wynika to raczej z cech archetypicznych tej figury? Poza nimi trudno bowiem znaleźć podobieństwa między neurotycznym, pożądlwym i swoiście „biednym” ojcem u Schulza a spokojnym i jasnym ojcem w *Świecie*, który opiera się na fundamentach Tomaszowego ładu. Jeszcze inną propozycję przedstawia Giovanna Tomassucci w swoim artykule *Opisywanie końca światów*. Twierdzi ona, iż kret z wiersza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* jest – wraz ze swoją czerwoną latarką na czole – niczym wyjęty „z fantazji Brunona Schulza” (zob. G. Tomassucci, *Opisywanie końca światów*, w: *Rodziny świat Czesława Miłosza*, red. T. Bilczewski, L. Marinelli, M. Woźniak, Kraków 2014, s. 203). Byłoby to bardzo ważne również ze względu na problem żydostwa Schulza. Jerzy Jarzębski przyrównał natomiast chłopca z wiersza *Kuźnia* Miłosza do chłopca z Schulzowskiej *Genialnej epoki* (zob. J. Jarzębski, *Przeciw metaforze (i co z tego wynika)*, w: *Rodziny świat...*, s. 98).

4 Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1985, s. 40.

5 Jak podkreśla Jerzy Jarzębski, Miłosz był w swojej konstatacji bliski Arturowi Sandauerowi, który w szkicu *Rzeczywistość zdegradowana* wskazywał na modernistyczne, owszem, ale wciąż nowatorstwo prozy Schulza, które uprawomocnia porównywanie go z twórcami takimi jak Mann, Gide, Proust, Kafka czy Joyce. Por. J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1998, s. CVI– CVII. Por. ponadto szkic Andrzeja Kijowskiego, w którym pada stwierdzenie: „to ta «moderna» ze swą awangardową działalną jest tą rodziną duchową, przeciw której Miłosz kieruje swe furie” (A. Kijowski, *Tematy Miłosza*, w: *Poznanie...*, s. 162).

6 Cz. Miłosz, *Noty o Brodskim*, w: idem, *Życie na wyspach*, Kraków 1993, s. 317–329 (cytat: s. 325).

7 Cz. Miłosz, *Pesymizm- optymizm*, w: idem, *Życie...*, Kraków 1993, s. 28–36 (cytat: s. 32 i 33).

odnosząc się do ciemności, towarzyszących jakoby często dobrej twórczości – bardziej sprzyja wyobraźni”⁸. Oto, wciąż na zasadzie *exemplum*, ale już przez sam wybór „towarzyszy mroku”, docenienie twórczości Schulza.

W datowanym na wrzesień 1948 roku liście z Waszyngtonu Miłosz relacjonuje Jerzemu Andrzejewskiemu sytuację literatury polskiej na rynku amerykańskim. Wśród narzeką na społeczeństwo, które nie chce kupować książek „o wojnie ani o żadnych okropnościach”, pada również i takie zdanie: „Elita czyta Kafkę itp., Schulz i Gombrowicz toby poszli, ale Gombrowicz to już właściwie nie, bo zanadto polski, no i nazwisko, wszystko, co słowiańskie, to już śmierdzi piekłem, a kilka lat temu wydawali mnóstwo książek sowieckich i łkali z rozczulenia nad dzielnymi Słowianami”⁹. W liście do Jarosława Iwaszkiewicza (datowanego w zbiorze *Zaraz po wojnie* na lato 1948 roku¹⁰) Miłosz przywołuje nazwisko Schulza do zilustrowania absurdu tkwiącego w artykułach Zbigniewa Bieńkowskiego oraz Kazimierza Brandysa na temat literatury amerykańskiej. Następnie prosi przyjaciela o eksperyment myślowy: stawia Schulza obok Stefana Żeromskiego, Wandy Wasilewskiej i Kamila Nordena (właściwie Marii Jadwigi Migowej) i każe Iwaszkiewiczowi wyobrazić sobie, iż ktoś próbuje za pomocą przywołanych sylwetek sformułować sąd o przedwojennej literaturze polskiej. Dobór postaci wydaje się zupełnie przypadkowy i bez wątpienia emocjonalny. Prawdopodobnie Miłosz chciał nie tyle dać wyraz anonimowości Schulza (argumentem przeciwko tej tezie jest pojawienie się nazwiska Żeromskiego), ile użyć nazwisk „przekrojowych”, zupełnie do siebie niepasujących, tak, by zobrazować chaos wspomnianych artykułów.

Aby dobrze ocenić sposób, w jaki Miłosz omówił twórczość i sylwetkę Schulza w podręczniku *Historia literatury polskiej*, należy zdać sobie sprawę ze specyfiki przedsięwzięcia, jakim jest napisanie syntezy historycznoliterackiej w ogóle, a w szczególności, jak to było w tym przypadku – syntezy dla obco-krajowców¹¹. Poświęcone pisarzowi niepełne półtora strony nabiera innego wydźwięku w momencie, w którym podobną przestrzeń zajmuje notka pod nazwą *Literatura wojenna*¹². W notatce o Schulzu Miłosz w zawrotnym tempie

8 Ibidem.

9 Cz. Miłosz, *Korespondencja z Jerzym Andrzejewskim* – list z września 1948, w: *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 2007, s. 94–100 (cytaty: s. 97 oraz 97–98).

10 Ibidem, s. 208–211 (cytat: s. 210). Por. również zbiór *Czesław Miłosz / Jarosław Iwaszkiewicz, Portret podwójny*, red. B. Toruńczyk, oprac. R. Papierski, Zeszyty Literackie, Warszawa 2011, s. 182, gdzie w liście do Felicji z 15 sierpnia 1948 roku Eleuter (Jarosław Iwaszkiewicz) cytuje pogląd Miłosza wraz ze wspomnianymi nazwiskami, a następnie komentuje: „To nie ja tak powiedziałem, moja droga, to jeden z literatów w rzeczach literatury amerykańskiej naprawdę kompetentny”.

11 Por. uwagi Teresy Walas w eseju *Czesław Miłosz jako historyk literatury polskiej*, „Dekada Literacka”, nr 11 (94), R. IV, s.1 i 8–10. Badaczka wspomina tam między innymi, iż Miłosz wydaje się świadomy utopijności postanowionego sobie celu.

12 Por. Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, tłum. M. Tarnowska, Kraków 1995. Część rozdziału *Polska niepodległa: 1918–1939* o tytule *Bruno Schulz (1892–1942)*: s. 491–493, część *Literatura wojenna*: s. 484–485.

przedstawia elementy biograficzne oraz wymienia główne elementy tej twórczości: „narratora, który jest nieco fantasmagorycznym «ja» autora; figurę ojca i odnajdywane w stosunku do niej pokrewieństwo z Kafką przy równoczesnej oryginalności i niezależności artystycznej samego Schulza; rolę materii i metafory w przedstawianiu żydowskiego miasteczka oraz filozoficzne nowatorstwo niektórych opowiadań” (Miłosz ma tu na myśli *Ulicę Krokodyli*, nadającą się w jego przekonaniu na „studium o ludzkim wyobcowaniu w wielkich miastach amerykańskich”¹³). Najprawdopodobniej najważniejszą tezę wybrzmiewającą w rozdziale o Schulzu jest podkreślenie, iż został on „uformowany intelektualnie przez Młodą Polskę”¹⁴ – w kontekście bardzo krytycznego spojrzenia Miłosza na (nie tylko polską) wrażliwość modernizmu stwierdzenie to nabiera szczególnej wagi.

Rozdział o Schulzu kończy się konstatacją, iż potwierdzone są sądy literatów¹⁵ z lat trzydziestych oraz Polskiej Akademii Literatury (która przyznała mu Złoty Wawrzyn). Na końcu rozdziału noblista formułuje przekonanie: „Dziś uważa się Schulza za jednego z najważniejszych prozaików okresu między wojnami”. Do krytyków należy rozsądzenie, czy na bezosobowości powyższego stwierdzenia jakkolwiek zaważyły prywatne sądy Miłosza.

Nieźródnanym źródłem informującym o opinii Miłosza o polskich pisarzach są wywiady i rozmowy. Konwencja mówiona, nieszlifowana przez słowo pisane, przypadkowo może ujawnić o wiele więcej niż rozdział w podręczniku. I tak w *Rozmowach polskich* Miłosz wypowiada się o Schulzu bodaj dwa razy. Po raz pierwszy w rozmowie o polskiej prozie z Krzysztofem Myszkowskim (*Litwa, labirynt, nadzieja*), w której zapytany o Schulza, odpowiada: „To taka boczna droga – nie można wszystkiego szosą rozstrzygać. Ale główna droga to jest opowiadać coś interesującego. Schulz to jest fermentacja języka”¹⁶. Choć Miłosz – na co nie zgodziłby się Wyka – pozwala Myszkowskiemu na porównanie sfery językowej Schulza i Mirona Białoszewskiego, widoczne są w jego wypowiedzi zarówno krytyczny stosunek do wartości Schulzowej prozy, jak i zarzut przerostu niepotrzebnej formy, „gadaniny”. W rozmowie *Zadania polonistyki*,

13 *Ulica Krokodyli* musiała mocno zapaść Miłoszowi w pamięć, skoro pojawia się ona – bodaj jako jedyny utwór Schulza wymieniony z tytułu – również w *Roku Myśliwego*. Pod datą 12 IX 1987 umieszcza Miłosz następującą uwagę: „Ten kapitalizm polski tak się miał do amerykańskiego, jak ulica w Drohobyczu opisana przez Schulza w *Ulicy Krokodyli* do amerykańskiej ulicy”. Ciekawe, iż opowiadanie to zapamiątane zostało tak, iż zawsze pojawia się w kontekście kapitalizmu i Ameryki. Cytat za: Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 50. Zob. również *Wilno* (rozmowa z Aleksandrem Fiutem), w której Miłosz przyrównuje miasto swojej młodości do Drohobycza Schulza: „jedna ulica czy dwie były absolutnie amerykańskie: kapitalizm dwudziestego wieku, szyldy, neony”.

14 *Historia literatury...*, s. 492.

15 Miłosz może tu mieć na myśli między innymi Deborę Vogel, Zofię Nałkowską oraz Witolda Gombrowicza, jak również krytyka Artura Sandauera.

16 *Litwa, labirynt, nadzieja*. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Krzysztof Myszkowski, „Kwartalnik Artystyczny” 2000, nr 3 (27), s. 40.

przeprowadzonej wraz z Aleksandrem Fiutem i Jerzym Jarzębskim, zapytany o miejsce Schulza w kanonie literatury dla polskiej młodzieży szkół średnich (bowiem Schulz jest, jak wspomina Fiut, bardzo popularny na Zachodzie¹⁷), Miłosz odpowiada: „Schulz łączy się z tym, o czym wspomniałem, to jest z literaturą żydowską w języku polskim. Jego Drohobycz to było środowisko inteligencji używającej języka polskiego, ale tkwiącej w swoich odrębnych problemach. Tutaj z innej strony wracamy do kwestii przykrej, ale zasadniczej. Cała walka ze Skamandrem, «Wiadomościami Literackimi» była wyrazem przekonania, że to nie są polscy pisarze, że to są Żydzi piszący po polsku”¹⁸.

We wspomnianym już tomie *Poznawanie Miłosza* Andrzej Werner formułuje tezę: „Miłosz nigdy nie darzył sympatią estetyzujących kierunków w literaturze. Niechętnie wyrażał się o młodopolskich kapłanach Sztuki, niechętnie przyjmował wszystkie kierunki awangardowe, które koncentrowały swą uwagę na odnowie literackich środków wyrazu”¹⁹. Obok szerzej omawianego przypadku Gombrowicza Werner wymienia również nazwiska Witkacego i Schulza. Czy zatem niechęć lub brak sympatii do Schulza kryłyby się w podejrzeniu go o przynależność do grona estetyków, kapłanów „pustej transcendencji”²⁰? Pytanie brzmi raczej: na ile prawomocne jest utożsamienie Schulza z tymi, którzy twierdzą: „nie ma podszewki świata” – i na ile jest ono projekcją Miłoszowych lęków i obsesji.

Magdalena Amroziewicz

17 Powodzenie, jakim na Zachodzie cieszył się Schulz, w rozmowie z Miłoszem podkreślała również Clare Cavanagh (*Polska szkoła poezji. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Clare Cavanagh*, przekł. M. Heydel, źródło: „Plus Minus” 2001, nr 3).

18 *Zadania polonistyki. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Aleksander Fiut i Jerzy Jarzębski*, w: *Rozmowy polskie*, „Teksty Drugie” 1993, nr 3 (21).

19 A. Werner, *Świadomość kryzysu a kryzys świadomości*, w: *Poznawanie...*, s. 528.

20 Termin Hugo Friedricha (zob. idem, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, Warszawa 1978).

Napierski Stefan

„Ostatni dekadent Młodej Polski”, „bogacz, Żyd i homoseksualista”, „sfuszerowany romantyk”¹. To zaledwie kilka określeń, które przywoływał Tomasz Kaliściak, by ujawnić, jak w międzywojniu postrzegano Stefana Napierskiego – pisarza, poetę, krytyka i tłumacza. Człowieka, którego „schyłkowy” portret pośmiertny odmalowali we wspomnieniach znajomi i współpracownicy, między innymi Czesław Miłosz², Jerzy Andrzejewski, Tymon Terlecki, Seweryn Pollak, Paweł Hertz i Adam Ważyk³. Człowieka, który w schyłkowej krytyce zapisał się jako współautor najbezwzględniejszej międzywojennej krytyki pisarza z Drohobycza.

Nieznośna nerwowość i... erudycja

Marek Eiger urodził się w 1899 roku w Warszawie. Pseudonim literacki Stefan Napierski przyjął prawdopodobnie od Antoniego Langego, którego poezją inspirował się w młodości. Pochodził z zasymilowanej rodziny żydowskiej. Jego siostra Maria (ps. Anna Kamińska, późniejsza działaczka komunistyczna) wspominała, że ojciec Bolesław, honorowy konsul Danii, właściciel wielkich cementowni, czuł się zawiedziony wyborami synów Marka, Zdzisława i Kazimierza, z których żaden nie chciał przejąć pieczy nad rodzinnym majątkiem.

Marek Eiger w wieku osiemnastu lat przyjął chrzest. Nie bez sprzeciwu rodziców, którzy jednak nie zmienili postanowienia syna, wymogli jedynie, by poczekał do osiągnięcia pełnoletniości. Studiował polonistykę i germanistykę na Uniwersytecie Warszawskim. W 1920 roku, podczas służby wojskowej, brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej. W 1922 roku ożenił się z Ireną Tuwim, poetką, tłumaczką literatury dla dzieci i młodzieży. Małżeństwo przetrwało do 1930 roku, w 1935 roku Irena Tuwim wyszła ponownie za mąż.

Napierski debiutował w 1922 roku wierszem *Karp* opublikowanym w „Ska-mandrze”. Od 1924 roku współpracował z „Wiadomościami Literackimi”, w których do 1934 roku zamieszczał krytyki i recenzje. Publikował także w:

-
- 1 T. Kaliściak, *Stefan Napierski, czyli ostatni dekadent Młodej Polski*, w: idem, *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011, s. 181–228.
 - 2 Cz. Miłosz, *Rodzina Europa*, Kraków 2001, s. 230; Listy Czesława Miłosza do Janusza Pasternskiego, w: *Miłosz listy pisze*, red. J. Wolski, Rzeszów 2011.
 - 3 Wspomnienia: J. Andrzejewski, *I cóż, że przemija?*, s. 263–269; T. Terlecki, *Stefan Napierski rozstrzelany przez Niemców w więzieniu w 1940 roku*, s. 301–318; S. Pollak, *Wspomnienie o Stefanie Napierskim*, s. 286–300; P. Hertz, *O Stefanie Napierskim*, s. 270–285; A. Ważyk, *W stronę Marka*, s. 319–325, w: S. Napierski, *Wiersze wybrane*, wyb. i oprac. P. Hertz, Warszawa 1983.

„Drodze”, „Kurierze Naukowo-Literackim”, „Kamienie”, „Miesięczniku Literackim”, „Okolicy Poetów”, „Pionie” i w „Sygnałach”. Wydał dziewięć tomów poezji: *Poemat* (1924), *Odjazd* (1927), *List do przyjaciela* (1928), *Ziemia wolna* (1930), *Poeta i świat* (1932), *Obrazy z podróży* (1933), *Ziemia, siostra daleka* (1936), *Elegie* (1937), *Chmura na czole* (1938). Oprócz tego publikował aforyzmy i krótkie obrazki poetyckie: *Cienie na wietrze* (1928), *Drabina* (1930), *Pusta ulica* (1931), *Próby* (1937). W 1933 roku ukazała się jedyna powieść Napierskiego, *Rozmowa z cieniem*, w zamierzeniu jedna z części cyklu pod tytułem *Przemiany*. Napierski był także autorem przekładów, między innymi elegii Rainera Marii Rilkego, liryki francuskiej, a także *Na Zachodzie bez zmian* Ericha Marii Remarque’a. W 1933 roku opublikował zbiór szkiców krytycznych *Od Baudelaire’a do nadrealistów*. W latach 1938–1939 wydawał i redagował miesięcznik literacki „Ateneum”. Nie był formalnie związany z żadną grupą literacką. Często podróżował. Postrzegano go jako człowieka nadmiernie nerwowego, prześladowanego nieokreślonym lękiem, którego wynikiem miały być wielokrotne przeprowadzki.

W 1934 roku w liście do Wandy i Seweryna Pollaków, z którymi się przyjaźnił (Pollak przez osiem lat był osobistym sekretarzem Napierskiego), zwierzał się z kolejnej decyzji o zmianie miejsca zamieszkania. Opowiadał także o niedogodnościach, dokuczliwym hałasie podczas pobytu na kuracji w Skolimowie. „Dojrzała tu we mnie decyzja opuszczenia mieszkania i szukania innego małego. Wiem, że to z deszczu pod rynnę, będę osamotniony, wydatki duże, które mógłbym nareszcie użyć produkcyjnie na wymarzony warsztat pracy, cóż, kiedy nie ma rady. Trzeba będzie wszystko organizować od początku w skromniejszej skali. Teraz mam życie rozbite gruntownie i to mi sen spędza z powiek. [...] Pani mnie przeniosła mistrzowsko, lecz tam było nie do wytrzymania. Psalmi, pienia tuż pod moim oknem, same kaleki i staruszkowie, posępna atmosfera szpitalna, co więcej hałasy ciągle na korytarzu i schodach. W pensjonacie jest nieco lepiej, mam cichy dość pokój, który wreszcie wydostałem (martwię się, że tak przepłacam)”⁴.

Napierski został aresztowany niedługo po wybuchu II wojny światowej w 1939 roku i osadzony na Pawiaku. Rozstrzelany prawdopodobnie 2 kwietnia 1940 roku w Palmirach. O śmierci Napierskiego krążyły opowieści, które miały potwierdzać opinie współczesnych o jego nadmiernej nerwowości. Janusz Pasterski w komentarzu dotyczącym korespondencji z Miłoszem – *Nie tylko o Napierskim* – przypuszczał, że autor *Rodzinnej Europy* próbował sprostować

4 List Stefana Napierskiego do Wandy i Seweryna Pollaków, 23 VIII 1934, Skolimów, oprac. M. Jarnotowska, wraz z komentarzem został opublikowany w całości w: „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2014, nr 3, s. 289–292. Oryginał znajduje się w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

swój wcześniejszy opis ostatnich chwil Napierskiego⁵. Miłosz w liście do Pasternskiego wyznawał: „Muszę się przyznać do pomyłki w moim niegdysiejszym opisie jego [Napierskiego] ostatnich chwil, co było oparte na błędnych informacjach. Kiedy dokonano się, jego nerwice znikły i na wykonanie wyroku szedł spokojny. Rozstrzelano go w Palmirach 2 kwietnia 1940 roku”⁶.

Niezrozumiała głębia

Relację Schulza i Napierskiego naznaczyła krytyka, którą Włodzimierz Bolecki nazwał „wyjątkowo drastyczną pomyłką na giełdzie wartości literackich”⁷, a także „jednym z najbardziej intrygujących «błędnych» odczytań utworu literackiego w polskiej krytyce XX wieku”⁸. *Dwugłos o Schulzu* Wyki i Napierskiego ukazał się w 1939 roku w „Ateneum”. W tych dwóch recenzjach krytycy odmówili twórczości literackiej Schulza jakiegokolwiek wartości. Napierski próbował zdyskredytować autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, pisząc: „z nietrzepanego pluszu unoszą się tumany kurzu. [...] Po tym zamkniętym, nie przewietrzanym pokoju nigdy nie przejechał się rozumny elektroluks; w jego zakisłym zaduchu zwisa pajęczyna – i udaje kabalistykę. [...] Autor ten bowiem ciągle grzebie się w resztkach, gmera i pławi w odpadkach”⁹.

Za pomocą obrazów nacechowanych aksjologicznie Napierski wprowadzał opozycję czysty – brudny, odwoływał do idei porządku i sugerował niemoralność prozy Schulza. Sam krytykowany, do aktywności krytycznej Napierskiego odnosił się jedynie marginalnie w listach do znajomych i przyjaciół.

1 grudnia 1936 roku Schulz w liście do Andrzeja Pleśniewicza pisał: „Recenzji Napierskiego też dobrze nie zrozumiałem, ale przypisuję to jej głębi i trudnym drogom myślowym, przez które prowadzi. Czy Pan nie tak sądzi?”¹⁰. Aluzja Schulza dotyczyła stylu i formy tekstów Napierskiego, który tworzył recenzje w sposób bardzo poetycki. Jako krytyk poeta używał wyszukanych porównań, które miały opisać recenzowany utwór. Ten swoisty liryczny styl

5 Miłosz tak pisał o śmierci Napierskiego: „O ostatnich chwilach Marka każdy powinien rozmyślać tak, jak rozmyśla się o własnej słabości. Jeżeli współwięźniowie przekazali prawdę, nie miał siły iść i ten skrzeczący worek przerażenia niesiono pod mur, przed lufę karabinu maszynowego. W naszych modlitwach nie mniej niż o dobre życie powinniśmy prosić o łatwą śmierć” – Cz. Miłosz, op.cit., s. 230.

6 J. Pasternski, *Nie tylko o Napierskim*, w: *Miłosz listy pisze*, s. 55.

7 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni studium z poetyki historycznej*, wyd. 2 popr. i uzupełn., Kraków 1996, s. 306.

8 Idem, *Dwugłos o Schulzu*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 94.

9 S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1. Przedruk w: K. Wyka, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, red. H. Markiewicz, M. Wyka, Kraków 2000, s. 424–427.

10 B. Schulz, *Do Andrzeja Pleśniewicza*, w: idem, *Księga listów*, zebrał i przygotował J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 117.

i afektacja z pewnością wyróżniały teksty Napierskiego, często zaciemniając jednak właściwy przedmiot krytyki. Rzekome „głębia i trudne drogi myślowe”, o które ironicznie pytał Schulz, odnoszą się prawdopodobnie do subiektywnego, kwiecistego sposobu pisania Napierskiego. Pozornie naiwna postawa przyjęta przez wyrobionego czytelnika, którym był przecież Schulz, znaczyłaby w tym przypadku ni mniej, ni więcej, że według niego z tej wyrafinowanej krytyki Napierskiego wynikało niewiele. Nie było to zresztą w międzywojniu zdanie odosobnione. Miłosz w liście do Pasterskiego datowanym na 21 sierpnia 1998 roku wspominał: „zarówno redaktor Grydzewski, jak i Skamandryci tępilili Marka, dlatego po prostu, że był dla nich zbyt wykształcony i chciał pisać recenzje językiem niezbyt dostępnym dla czytelników «Wiadomości Literackich». Przypominam sobie satyryczne wierszyki o Napierskim, w których były aluzje do jego rudości włosów i wers następujący: «Z Claudelem chodzi do klozetu», co może Pan zresztą znaleźć w «Wiadomościach Literackich»”¹¹.

Opinia o zbyt wygórowanych oczekiwaniach artystycznych Napierskiego, złośliwości dotyczące jego wyglądu i upodobań, ambicji tworzenia tak zwanej kultury wysokiej z pewnością wpływały na międzywojenną atmosferę pobłażania jego pracy krytycznej.

18 stycznia 1938 roku w korespondencji Schulza pojawiła się kolejna wzmianka poświęcona Napierskiemu. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* w liście do Romany Halpern pisał: „Przecenia Pani moją wrażliwość i moje zdetonowanie skutkiem przemówienia Eigera. Nic sobie z tego nie robię i nigdy nie przyszło mi na myśl brać Pani za złe, że Pani zainicjowała ten wieczór. Pisze mi Gombrowicz, że wyświadczyliśmy mu ogromną przysługę, że efekt był doskonały, jak go zewsząd informują, i jest nam ogromnie zobowiązany”¹².

Schulz nawiązywał do spotkania poświęconego twórczości Witolda Gombrowicza, zorganizowanego w lokalu Związku Literatów w Warszawie, w trakcie którego wygłosił tekst pod tytułem *Ferdydurke*, później opublikowany w „Skamandrze” w lipcu–sierpniu 1938 roku¹³. Zaledwie parę dni wcześniej w liście z 12 stycznia po tym samym wydarzeniu Schulz zwierzał się Halpern: „Nie wiem, czemu – wyszedłem z tego wieczoru trochę przybity świetnymi przemówieniami dyskutantów i z niesmakiem do mojego odczytu, ale to powoli mija”¹⁴. Możliwe, że jednym z dyskutantów mógł być właśnie Napierski, którego później w kontekście tego spotkania wspominał Schulz.

Po latach to jednak *Dwugłós o Schulzu* jest tym tekstem, który ciągle intryguje w relacji Schulz–Napierski–Wyka. Maria Janion w eseju dotyczącym

11 Fragment listu do Janusza Pasterskiego, Kraków, 21 sierpnia 1998, w: *Miłosz listy pisze*, s. 61.

12 B. Schulz, *Do Romany Halpern*, w: idem, *Księga listów*, s. 152.

13 *Księga listów*, s. 327.

14 *Ibidem*, s. 151.

problemu czasu w międzywojennej twórczości krytycznej Wyki wspominała: „Pamiętam, jak z pewnego rodzaju świętokradczą zgrozą czytałam to, co napisał Wyka o Schulzu w «Ateneum» Napierskiego z roku 1939”¹⁵. Zapewne ze względu na wrażenie, które wywiera ten tekst, raczej niesłusznie łączony jest on ze zdaniem Schulza, że nic sobie nie robi z przemówienia Eigera. List do Halpern datowany jest na 18 stycznia 1938 roku, *Dwugłos...* zaś ukazał się dopiero na początku 1939 roku. Wpływ *Dwugłosu...* bywa rozciągany więc na całą relację Schulz–Napierski. Oba wydarzenia rozegrały się w bardzo krótkim czasie, zaledwie rok dzielił odczyt poświęcony *Ferdynurke* i ukazanie się *Dwugłosu...*, nigdy nie doszło jednak do oficjalnej polemiki między Schulzem a Napierskim. Głos Napierskiego na temat Schulza wybrzmiał jednostronnie i bardzo zdecydowanie. Schulz zaledwie wspominał o Napierskim w listach. Próba rekonstrukcji stosunku Schulz–Napierski wymaga więc cofnięcia się przed 1939 rok. Wówczas dopiero formowały się powody, które mogły skłonić Napierskiego do opublikowania miażdżącej krytyki Schulza.

Napierski miał określony program krytyczny, któremu starał się pozostawać wierny. W tekście *O sumienie intelektualne. Zadania krytyki. W odpowiedzi St. Ig. Witkiewiczowi* opublikowanym w 1926 roku w „Wiadomościach Literackich” postulował stworzenie grupy czytelników-wyznawców. Krytyka porównywał do apostoła. Ujawniał w ten sposób rozumienie krytyki jako posłannictwa. Zgodnie z kategorią stworzoną przez Jana Ziębę zaangażowany klerkizm Napierskiego¹⁶ domagał się selekcji w obrębie kultury w imię wysokich wartości artystycznych, a w końcu zakreszenia tak zwanych właściwych granic literatury. Napierski jako apostoł kultury wysokiej w celach perswazyjnych wykorzystywał retorykę religijną. Szczególnie kategorycznie brzmi zdanie sformułowane przez niego na koniec tego tekstu-postulatu: „W konkluzji myślę, że jednym z naczelných zadań krytyki jest zwalczanie anarchii duchowej; przydałyby się tutaj zarządzenia natury policyjnej, stosowane przez Mussoliniego”¹⁷. Ten zaskakujący jak na humanistę policyjny rygor zdaje się w pełni ujawnił właśnie w *Dwugłosie...*, kiedy Napierski wbrew własnemu przykazaniu: „Zwalczać należy nie jednostki, lecz ich *creda*”¹⁸, w stosunku do Schulza wysuwał zarzuty *ad personam*. Nazywał Schulza epigonem, stylizatorem „pociesznym wykwintnisiem”, mistyfikatorem, którego źródłem twórczości są kompleksy. Zaciekły atak Napierskiego składający się z metafor opisujących przekraczanie granic w prozie Schulza

15 M. Janion, *Wyka i czas*, „Dekada Literacka” 2001, nr 1/2 (171/172), s. 9.

16 J. Zięba, *Klerk zaangażowany. Stefana Napierskiego nowoczesna krytyka literacka wobec dyskursów krytycznych w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2006.

17 S. Napierski, *O sumienie intelektualne. Zadania krytyki. W odpowiedzi St. Ig. Witkiewiczowi*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. J. Zięba, Kraków 2009, s. 60.

18 Ibidem, s. 57.

został w zasadzie zbudowany tak, by ukazać przykład twórczości całkowicie przeciwnej jego postulatom jako krytyka.

Współautor *Dwugłosu...* niczym śledczy wytykał Schulzowi „przekroczenie reguł”, silnie strzegąc granic, które być może stawały się dla niego szczególnie istotne pod wpływem retoryki czystości i porządku wdzierającej się do języka lat trzydziestych XX wieku. Antagonizm Napierski–Schulz stał się niechlubnym symbolem kulturalno-społecznych przemian, podobnie jak kampania antyboyowska, symptomem ideowych podziałów kończących epokę dwudziestolecia międzywojennego.

Magdalena Wasąg

Niebo

W prozie Schulza niebo jest na przemian: aktywną, całkiem o s o b n ą i górującą nad światem r z e c z y w i s t o ś c i ą (jak w *Genialnej epoce*, gdy lśniąca para kominów „wybuchła wielkim wzlotem aniołów, burzą skrzydeł, które niebo wchłaniało niesyte, wciąż otwarte dla nowych wybuchów”¹); pełnym chaosu i agresji k o s m o s e m (w jednym z listów Schulz zaznacza: „Ona [moja osobliwość, moja wyjątkowość – przyp. M. A.], która mnie zamykała przed atakami świata, odsuwa się łagodnie w głąb, a ja, jakby wypuszczony z poczwarki owad, wystawiony na burzę obcego światła i wiatry nieba, powierzam się jakby po raz pierwszy żywiołom”²; chaos i agresja kosmosu ujawniają się również w opowiadaniu *Kometa*); p o z a ś w i a t e m zaznaczającym swoją obecność na sposób niepokojąco tajemniczy („Jesteśmy teraz sami w całym rynku, ja i ty – rzekłem cicho, gdyż wydęta bania nieba dźwięczała jak beczka”³); s t r e f ą zupełnie o b c ą, daleką, niezrozumiałą i nieprzyjazną (w *Wiosnie* pojawia się „płynące wysoko białe niebo jakiejś innej i obcej strefy, zamknięte ze wszystkich stron alejami – odcięte i zapomniane jak zatoka bez odpływu”⁴); m i e j s c e m, w k t ó r y m zgodnie z tradycyjnymi wyobrażeniami p r z e b y w a B ó g (na przykład w *Genialnej epoce* barokowa fasada Trójcy Świętej porównana jest do koszuli zrzuconej z nieba przez Boga – podobny obraz pojawia się również w *Republice marzeń*, gdzie mówi się o progach nieba, na których zatrzymuje się zrzucony przez Boga płaszcz-kraj; w *Nawiedzeniu* modlitwa ojca rozrywa „niebo na sztuki”, by ukazać się mogła gniewna twarz Jahwe; wreszcie w *Księdze westchnienie* zachwyty nad samym faktem jej istnienia porównuje się do czegoś „szerokiego jak niebo i świeżego, jak haust czystej ultramaryny”⁵); i n s t a n c j ą

-
- 1 Bruno Schulz, *Genialna epoka*, w: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 132.
 - 2 List Brunona Schulza do Romany Halpernowej napisany między 20 a 26 sierpnia 1937 roku, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 460–461. Jest to ciekawa uwaga również ze względu na cierpienia, jakie musiał znieść Schulz w związku ze swoimi fobiami, między innymi z agorafobią.
 - 3 Idem, *Genialna epoka*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 140.
 - 4 Idem, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 204.
 - 5 Co ciekawe, metafora ta pojawia się niemal w identycznym brzmieniu w liście do Juliana Tuwima z 26 stycznia 1934 roku w odniesieniu do legendy o „genialnej epoce”: „epoka, w której wszystkie rzeczy oddychały blaskiem bożych kolorów, a całe niebo wchłaniało się jednym westchnieniem, jak haust czystej ultramaryny” – B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 460–461 (podkreślenie – M. A.). Por. komentarz Jerzego Ficowskiego: „Podobnie w liście do Juliana Tuwima znajdujemy obrazy i metafory powtarzające się w prozie artystycznej Schulza” w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 455, przyp. 5.

w y ż s z ą, która zsyła kary i nagrody (w uwagach o *Cudzoziemce* Kuncewiczowej jedną z halucynacji Róży uznana jest za „nagrode”, a równocześnie „sankcję nieba”⁶); p i e r w i a s t k i e m odnajdywanym w całym świecie ożywionym (w opowiadaniu *Pan* mówi się o ogrodzie, w którym wszystko było „podbite błękitnym wiatrem i napuszczone niebem”⁷, a w *Księdze* mowa jest o twarzach staruszków, które pachną „już tylko deszczem i niebem”, zupełnie jak spękana „kora drzew”⁸); o g r o m e m (na przykład w szkicu *Wolność tragiczna* o Kazimierzu Wierzyńskim pisze Schulz o „wielkim na całe niebo obliczu mitu”⁹); ź r ó d ł e m ś w i a t ł a, k t ó r e poprzez gwiazdy d a j e z n a k i (jak w *Wiosnie*, gdzie mamy do czynienia z „całą fosforescencją nieba pełną świetlistych znaków”¹⁰); ruchomym i przechodzącym transformacje s r e b r n y m a b s t r o l a b i u m¹¹; s z a f i r o w ą r ó ż ą (która jest „ogromna, stokrotna [...], rozdmuchana do dna”, a ponadto posiada swoje „olśniewające sedno”¹² w postaci boskiego Oka); l a b i r y n t e m (w *Sklepach cynamonowych* jest to „labirynt odrębnych niebios wystarczających do obdzielenia całego miesiąca nocy zimowych i do nakrycia swymi srebrnymi i malowanymi kłoszami wszystkich ich nocnych zjawisk, awantur i karnawałów”¹³, a w znanym początku drugiej części *Wiosny* gwiazdny labirynt nieba „składa się” z tego samego, co labirynty ziemskie – z wertepów „i rozłogów powietrznych”¹⁴ oraz z tego, co labirynty morskie – z mielizn, rozlewisk i wirów); l u s t r e m (w *Wiosnie* jest napisane: „świat leciał w to zwierciadlenie bez pamięci, grawitował na oślep, pełen impetu, w to wielkie, uniwersalne, szare zamyślenie, w te odwrócone korkociągi drzew uciekające bez końca, w tę wielką rozchwianą bladeść bez kresu i mety”¹⁵); k o n s t r u k c j ą (na którą składają się dziwne substancje – „spirale i słoje światła [...], kroje seledynowych brył nocy, plazma przestworzy czy też tkanka rojeń nocnych”¹⁶); m a p ą (kolorową, rozgwieżdżoną i ogromniejącą „w kopułę niezmierną”¹⁷); starym f r e s k i e m przedstawiającym fantastyczne zwierzęta¹⁸ (w *Nocy wielkiego sezonu* pojawia się na niebie „kolorowa

6 B. Schulz, *Aneksja podświadomości*, w: *Opowiadania...*, s. 396.

7 Idem, *Pan*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 55.

8 Idem, *Księga*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 121.

9 Idem, *Wolność tragiczna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 434–435.

10 Idem, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 150.

11 Idem, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 73.

12 Idem, *Wiosna...*, s. 157.

13 Idem, *Sklepy cynamonowe...*, s. 62–63.

14 Idem, *Wiosna...*, s. 145.

15 Ibidem, s. 204.

16 Idem, *Sklepy cynamonowe...*, s. 64.

17 Ibidem, s. 72.

18 Por. sformułowanie użyte w liście do Tadeusza Brezy z 21 czerwca 1934 roku: „freski malowane na nieboskłonnie ożywają jak w pantomimie” (B. Schulz, *Księga listów*, Gdańsk 2016, s. 51).

wysypka” ptaków¹⁹); p o l e m b i t w y (czytamy w XXIV części *Wiosny*: „Niebo pociemniało, jak na starych freskach²⁰, skłębiło się w dusznej ciszy spiętrzenie chmur, jak tragiczne pobjowiska na obrazach szkoły neapolitańskiej”²¹); t y m, c o p o d p o w i e k a m i (szukając porównania dla topografii nocy lipcowej, narrator zapytuje: „Czy porównam ją do czarnego firmamentu naszych przy-mkniętych powiek, pełnego wędrujących pyłów, białego maku gwiazd, rakiet i meteorów?”²²); m o r z e m (dostrzeżonym w „spiętrzeniach letnich obłoków i pod szczelinami blasku: przez to czerwone zaćmienie krwi uderzającej do głowy przepływała przez całe niebo wielka korweta Gujany, eksplodując wszystkimi żaglami”²³); r o l ą u p r a w ą (w *Nocy wielkiego sezonu* opisuje się niebo jako „poorane w długie równoległe bruzdy, w srebrne i białe skiby, ukazujące w głębi coraz dalsze pokłady swego uwarstwienia”²⁴); s u f i t e m (pokoju, w którym artysta-demiurg staje się bogiem: „malowane niebo sufitu”²⁵ w *Traktacie o manekinach* oraz stające się „lichem, bezbarwnym, odrapanym niebem”²⁶ różnych dzielnic sufitu w krawieckich magazynach w *Ulicy Krokodyli* – jest tam i „zagmentwane niebo strychu”²⁷ – czy wreszcie niebo nie wprost porównane do sufitu nowego domu w *Nocy wielkiego sezonu*, gdzie mówi się: „Głos drżał pod tymi nowymi niebami dźwięcznie i świeżo, jak w nowym jeszcze i pustym mieszkaniu”²⁸); n a m i o t e m (w samym początku *Wiosny. II* mówi się o nocach „n a k r y t y c h ogromnymi niebami”²⁹); d r a p e r i ą (wielowymiarową tkaniną, która swe warstwy głębsze potrafi zakrywać, odsłaniać lub obdarzać nimi inne dni czy sezony); wreszcie – k u r t y n ą t e a t r a l n ą (w *Sklepiach* sztuczne i absolutnie oszalamiające niebo, które mały Józef ujrzał w teatrze jest niczym innym, jak „wezbranym niebem kurtyny”³⁰).

U Schulza często się zdarza, że niebo pełni funkcję ekranu, na który rzutowane są nastroje, niepokoje i wyobrażenia ludzi. Dzieje się tak na przykład w *Karakonach*, gdzie „długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel

19 We wspomnianym liście do Tadeusza Brezy pojawia się również motyw ptasiej „inwazji na niebo”. Por. również komentarz Jerzego Ficowskiego: „Piękny artystycznie obraz wron kołujących na jesiennym niebie jest zapewne wyimkiem lub zaczątkiem jakiegoś nieznanego utworu literackiego Schulza”, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 455, przyp. 5.

20 Por. przyp. 18.

21 B. Schulz, *Wiosna...*, s. 200.

22 Idem, *Noc lipcowa*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 225.

23 Idem, *Wiosna...*, s. 176.

24 Idem, *Noc wielkiego sezonu*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 108–109. Dla tego cytatu por. również „draperia” oraz „kurtyna”.

25 Idem, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 45.

26 Idem, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 78.

27 Ibidem.

28 Idem, *Noc wielkiego sezonu...*, s. 98.

29 Idem, *Wiosna...*, s. 145.

30 Idem, *Sklepy cynamonowe...*, s. 62–63.

i świąt upływają przy zamkniętym niebie”³¹. W tym samym opowiadaniu staje się niebo ekranem nie tylko dla odczuć, lecz także dla ekspresji ożywionych zjawisk atmosferycznych: dla „linii sił” i „utajonej dynamiki wiatrów”, dla „diagramów wichury” oraz dla „zimnych i martwych kolorów”³². Jest tak również w *Wiosnie*, gdzie przestrzeń nieba zostaje podbita, zdominowana przez noc i użyta przez nią jako pole do własnej rozrywki: „Ach, ten cynizm triumfującej nocy! Objąwszy w posiadanie całe niebo, grała ona teraz w domino na jego przestrzeniach, opieszale i bez rachuby, zagarniając obojętnie milionowe wygrane”³³. Bywa również niebo obszarem zwykłych, codziennych, niemających nic wspólnego z fantastyką zjawisk, takich jak burza (w *Wiosnie* zwiastowana przez „pomruk ciemniejącego nieba, szum dalekich przestworzy”³⁴, a innym razem nazwana „stalową”³⁵) czy też zmierzch. Przeciętność tych zjawisk nie oznacza jednak, iż miałyby one nie podlegać „alchemicznym” przeobrażeniom w wyobraźni i w języku Schulza – i najczęściej tak się właśnie dzieje.

Różne są określenia, jakie Schulz przydaje niebu (niebiosom). Obok „kolorowych”, „ogromnych” i „rozgwieżdżonych” znaleźć można nieba mniej oczywiste, na przykład: „n o w e” (w opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* znaczy to w pewnym sensie „przebóstwione”, łączą się wszak one ściśle z „inną serią dni, z nową okolicą Bożego Roku”); „s f a ł d o w a n e” lub też „u w a r s t w i o n e” (por. „draperia”); „jeszcze surowe i bez woni”³⁶ w *Wiosnie*; „głębokie, zatchnione, obracające się w zenicie kolorową różą wiatrów” (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*³⁷); opisywane w liście „jasne niebiosy grynszpanowe, seledynowe, topazowe, jak księża czarodziejska popstrzone czarnymi znakami, tureckim alfabetem wron”³⁸; „srebrzystobiałe i przestronne, porysowane [...] w linii sił, natężone do pęknięcia [...] Podzielone na pola energetyczne i drżące od napięć, pełne [...] utajonej dynamiki” (to z *Karakonów*, ze wspomnianego już fragmentu o dynamice wichrów³⁹); wreszcie: „r o z w i c h r z o n e” (ciekawe zjawisko powrotu do znaczenia pierwotnego słowa, które w wyniku neosemantyzacji na mocy pierwszego skojarzenia przywołuje raczej człowieka pozbawionego równowagi wewnętrznej lub niechlujnie ułożone, „rozwichrzony” włosy⁴⁰).

31 Idem, *Karakony*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 86.

32 Ibidem, s. 90.

33 Idem, *Wiosna...*, s. 147. Por. również dalsze opisy ekspansji uosobionej nocy przez okna cukierni – s. 148 i dalej.

34 Ibidem, s. 161.

35 Ibidem, s. 202.

36 Ibidem, s. 145.

37 Idem, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 230.

38 Z listu do Zenona Waśniewskiego z 7 listopada 1934 roku, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 454–455.

39 Por. przyp. 31.

40 Zob. www.sjp.pwn.pl/slowniki/rozwichrzony.html. Cytat pochodzi ze s. 91.

Jakie wnioski wyciągnąć należy z tego wykazu Schulzowskich porównań, metafor i epitetów związanych z niebem? Na pewno niepochopte. Na przykład fakt, iż o niebie jako siedzibie Boga Jahwe czy jakichkolwiek boskich mocy albo rajskiego stanu wybawionych mówi się o wiele rzadziej niż o niebie jako fizycznej, astronomicznej przestrzeni, należy potraktować ostrożnie, a może nawet nieufnie. Jest to z pewnością ilościowy tryumf *sky* nad *heaven* – astronomii, fizyki i całego świata zmysłowego nad metafizyką. Nie wolno jednak zapomnieć, iż w przypadku Schulza znaczenie metafizyczne może mieć (i najpewniej ma) właśnie to, co pozornie „jedynie materialne” lub też „jedynie estetyzujące”.

Magdalena Amroziewicz

Noc

Noc to bez wątpienia pora doby nacechowana w prozie Schulza wyjątkowym znaczeniem. Jest też w jego pisarstwie niemal wszechobecna. Towarzyszy prawie wszystkim najważniejszym zdarzeniom, w które uwikłani zostali Schulzowscy bohaterowie. Opowiadania, w których się w ogóle nie pojawia, stanowią wyjątek.

Tak więc nocą będzie się odbywała wędrówka Józefa pragnącego w labiryncie ulic odnaleźć czynne tylko o tej porze sklepy cynamonowe.

Noc będzie tłem dla naznaczonej osobliwym pięknem i magią lekcji rysunków profesora Arendta (*Sklepy cynamonowe*).

Schorowany Jakub obrzuci bluźnierczymi kalumniami Jehowę nawiedzającego go w środku najciemniejszej nocy (*Nawiedzenie*).

Także w godzinach nocnych zostanie przez Ojca wygłoszony Poldzi i Paulinie traktat o manekinach, będący esencją jego kacerskiej ontologii (*Traktat o manekinach*).

Noc stanie się czasem inwazji karakonów i Jakub przeobrazi się w jednego z nich właśnie w nocy, gdy jego fascynacja wstrętem do tych owadów stawała się nie do odparcia (*Karakony*).

Potężna wichura z opowiadania noszącego taki właśnie tytuł nocą uderzy w miasteczko.

Wizja Księgi – jednego z fundamentalnych symboli Schulzowskiego świata – objawi się Józefowi podczas nocnego snu, z którego zbudzi się jeszcze w ciemnościach wczesnego świtu (*Księga*).

Zimową nocą Józef po raz pierwszy spotka Biankę – swój fantazmat idealnej miłości, a kluczowe momenty fabuły opowiadania *Wiosna* umieszczone zostaną również w nocy – a więc rozpoznanie w kukle Maksymiliana podczas wizyty w muzeum figur woskowych żywej istoty uwikłanej w dworską intrygę, przygotowania spiskowców z panoptikum do porwania Bianki, scena jej metamorfozy, gdy niespodziewanie zrzuca ona maskę Beatrycze i zamienia się w jedną z kapryśnych, płytkich, gnuśnych i władczych kobiet znanych nam dobrze choćby z *Xsięgi bałwochwalczej*. I wreszcie atak na willę Bianki oraz szokujący dla Józefa finał tej historii – a więc zdrada Bianki, która ucieka z Rudolfem – jego równie fałszywym, co małodusznym przyjacielem.

W opowiadaniu *Martwy sezon* „głęboko po północy” przybędzie do sklepu Ojca tajemniczy czarnobrody kontrahent, z którym stoczy on podczas snu zwycięski pojedynek na podobieństwo biblijnych zapasów Jakuba i anioła, co zakończy przeciągający się okres zastoju w interesach.

Czas w noweli *Sanatorium pod Klepsydrą* to czas wstrzymany za sprawą szalbierych zabiegów doktora Gottarda. Dlatego napotkana przez Józefa pokojówka oświadcza: „tu nigdy nie jest noc”¹. Jednak konsekwentnie utrzymywana w ciemnej tonacji monochromatyczna sceneria tego opowiadania ewidentnie przypomina noc i bywa do niej nie raz porównywana.

Szaleństwo wuja Hieronima (*Dodo*) oraz zwierzęca żądza Edzia (*Edzio*) podpełzającego pod okno śpiącej Adeli osiągają swój paroksyzm dopiero późną nocą, a mieszkańcy miasteczka z opowiadania *Kometa* w radosnej ekscytacji wyczekują kosmicznej katastrofy, tłumnie wylewając się co noc na jego ulice, by oddawać się onirycznym bachanaliom, kiedy to widoczny jest sunący po niebie meteor mający im przynieść ostateczną zagładę.

To tylko najważniejsze przykłady i można by dalej bez większego trudu wskazywać następne. Wystarczy przypomnieć, że Schulz poświęcił nocy dwa osobne opowiadania. Są nimi *Noc wielkiego sezonu* oraz *Noc lipcowa*, przy czym w tym ostatnim noc staje się głównym i autonomicznym bohaterem.

Niemal obsesyjna skłonność Schulza, by wciąż powracać do tego motywu, na pewno nie była czymś przypadkowym.

Wiemy, że Schulz przyszedł na świat w lipcową noc i jak pisze Jerzy Ficowski: „dowiedziawszy się [...] od matki o tym, że lipcowa ciemność powitała pierwsze chwile jego samodzielnego istnienia włączył Noc Lipcową, jako ważny element, do topografii swej indywidualnej mitologii”².

Ale pora narodzin, której sam nadał wymiar mitu, to nie wszystko. Dwa najważniejsze dla Schulza praobrazy, będące, jak sam się wyraził, jego „żelaznym kapitałem ducha”³, obrazy, które we wczesnym dzieciństwie wyłoniły się z jego podświadomości, również były organicznie powiązane z nocą.

Pierwszy z nich to oczywiście powóz konny wyjeżdżający z nocnego lasu.

Drugi – trochę rzadziej przywoływany – to małe dziecko niesione przez ojca „przez przestrzenie ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością. Ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przezroczyste, noc dosięga je w nich i poprzez piśszcoty ojca słyszy on nieustannie jej straszliwe perswazje. I znękanie, pełne fatalizmu, odpowiada na indagacje nocy z tragiczną gotowością, całkiem zaprzędane wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki”⁴.

Należałoby tu dołączyć jeszcze i trzeci, szczególnie poruszający, który Schulz ujawnił tylko raz jeden w swej prywatnej korespondencji do Stefana Szumana.

1 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989 (BN I 264), s. 252.

2 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Rzec o Brunonie Schulzu*, Warszawa 1992, s. 16.

3 List Brunona Schulza do S.I. Witkiewicza, w: B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 105.

4 Ibidem.

Opisywał tam sen, który miał w siódmym roku życia, sen „najistotniejszy i najgłębszy”, mający zapowiadać dominantę jego losu – a więc samotność, wyobcowanie i nieusuwalne poczucie winy. Śniło mu się, że był w nocy w lesie, gdzie odciął sobie nożem penisa, po czym zakopał go w ziemi w niewielkim dołku⁵.

Widzimy więc, że w mitologii stworzonej przez Schulza, tej, która bezpośrednio odnosiła się do niego samego, wszystko co stanowi rdzeń jego osoby, rozgrywa się w nocnej scenerii.

Noc ma tu dwa zasadnicze, przeciwstawne sobie oblicza, których sens wyznaczają dwa wspomniane powyżej, powracające w rozmaitych wariantach i znajdujące się w opozycji do siebie obrazy.

W pierwszym z nich noc jest porą cudownych objawień, odkryć i spełnień. Czasem, w którym unosi się na jedną chwilę gruba kotara oddzielająca Schulzowskich bohaterów od tego, co można by nazwać prawdziwą rzeczywistością. Taka jest właśnie noc w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*.

Jego punkt kulminacyjny to jazda Józefa dorożką w zimową noc i dwukrotnie wypowiedziane słowa: „byłem szczęśliwy”. W samej końcówce noweli znajdziemy zdanie stanowiące konkluzję dla tej nocnej przygody: „W taką noc, jedyną w roku, przychodzą szczęśliwe myśli, natchnienia, wieszczce tknięcia palca bożego”⁶.

Te noce zmysłowego i metafizycznego szczęścia są z reguły u Schulza jasne i ciepłe, mimo że bywają nocami zimowymi. Bez obaw można podczas nich ułożyć się do snu w śniegu, wtulając się w „niedźwiedzie futro krzaków”⁷.

To zarówno noce beksieżycowe, nasycone wszechobecnym „mlecznym światłem” emitowanym z nieokreślonego źródła (Schulz nazywa je często „białymi nocami”), jak i te, w których księżyc multiplikuje swój blask i w przyspieszonym tempie przechodzi wszystkie metamorfozy, a firmament niczym w pokazie sztucznych ogni jest sceną rozgrywającej się na nim kosmicznej zamieci.

W taką noc synowi Jakuba objawi się wspaniałe proroctwo, będące repetycją snu biblijnego Józefa (*Wiosna*), narrator opowiadania *Samotność* odkryje zapomniany pokój z dzieciństwa (*Samotność*) i taka dokładnie noc zostanie uznana za omen „szczególnie pomyślnej koniunktury astronomicznej” w opowiadaniu *Kometa*.

Drugie oblicze nocy naznaczone jest lękiem i niepokojem. W tym przypadku noc to źródło paraliżującego zagrożenia. Kładzie swe długie ręce na wtulonym w ramiona mężczyzny dziecku, niewątpliwie po to, by mu je odebrać, upominając się w ten sposób o należną jej od zawsze własność.

5 List Brunona Schulza do Stefana Szumana, w: B. Schulz, *Księga listów...*, s. 36–37.

6 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 69.

7 Ibidem, s. 64.

Za każdym razem, kiedy pojawia się tego rodzaju obraz, Schulz mówi o wypowiedzianych przez nią pod adresem dziecka „perswazjach”, o nagabywaniach, wobec których pozostaje ono bezbronne, ale ostatecznie im ulega, i co ciekawe, dzieje się to nie bez jego własnego przyzwolenia.

Inny wariant tej wizji znajdziemy w opowiadaniu *Jesień*, gdzie mowa o nocy „ogromnej i nieskończonej”, będącej „rojowiskiem widziadeł”, które „ściągają teraz do człowieka, szukają ciepła jego oddechu, ciasnego przytulnego schronienia jego domu, niszy, w której stoi jego łóżko. Dom człowieka staje się, jak stajenka betlejemka, jądrem, dookoła którego zagęszcza przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer”⁸.

Jak można się domyślać, Schulz identyfikował się z dzieckiem niesionym przez mężczyznę, a zapewne także i z dzieckiem ze stajenki betlejemskiej. Obrazy, o których tu cały czas mowa, stanowiły w jego oczach jeszcze jeden symbol będący kluczem do jego powikłanej i nadwrażliwej egzystencji.

Przypomnijmy raz jeszcze, że wydała go na świat lipcowa noc, a swoje wątle istnienie uważał za nieustannie zagrożone zarówno ze strony fizycznej (przez całe życie był słabego zdrowia), jak i w związku ze zgubną w jego ocenie skłonnością do zatracania się w urojonym świecie swej wyobraźni. Józefina Szelińska w liście do Jerzego Ficowskiego pisała o nim jako o człowieku „kruchym, bezbronny i obnażony wobec życia”⁹.

Tak więc noc to potężny, dążący do ekspansji, złowrogi żywioł, który nieustannie napiera na człowieka bezskutecznie próbującego się schronić przed jego agresywną mocą. Będąc wszechwidząca, śledzi go i bacznie przygląda się wszystkim jego poczynaniom, jak to się dzieje choćby podczas nocnego spaceru Józefa z Ojcem i fotografem po niemal wymarłym miasteczku, od którego rozpoczyna się opowiadanie *Wiosna*.

Nieustannie kusi i wabi Schulzowskich bohaterów do swego wnętrza, które bywa pułapką, labiryntem bez wyjścia. W opowiadaniu *Noc lipcowa* znajdziemy bardzo charakterystyczny *passus*, będący rozszerzonym powtórzeniem tego, który można znaleźć w *Sklepiach cynamonowych*:

„Czy czujecie tajemny, głęboki sens tej przygody, gdy wąty i blade maturzysta wychodzi przez szklane drzwi z bezpiecznej przystani sam jeden w bezmiar nocy lipcowej? Czy przebrnie kiedyś te czarne moczary, trzęsawiska i przepaście nieskończonej nocy, czy wyląduje jakiegoś poranku w bezpiecznym porcie? Ile dziesiątek lat trwać będzie ta czarna odyseja?”¹⁰

Noc jest też czasem buntu i rozprzężenia wszelkiego ładu, unieważnienia odwiecznych zasad. Bele materiału z ojcowskiego sklepu, które w dzień pokor-

8 B. Schulz, *Jesień*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 322.

9 List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego, w: B. Schulz, *Księga listów...*, s. 21.

10 B. Schulz, *Noc lipcowa*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 214.

nie spoczywają „uszeregowane podług starszeństwa, uszeregowane podług pokoleń”, nocą wyłamują się tego porządku (*Noc wielkiego sezonu*), a ogarnięci seksualną żądzą subiekci ścigają niczym zwierzynę łowną Adelę i żadna siła nie jest w stanie ich powstrzymać.

Noc jest więc uosobieniem pierwotnego chaosu – chaosu, z którego wyłonił się świat i który ten świat chce z powrotem w siebie wchłoniąć, oraz analogicznie: symbolem bezkresnej – niczym ocean – ludzkiej podświadomości, w którym unosi się malutka łódeczka naszego „ja”. Dlatego też w prozie Schulza noc stała się najczęstszą porą metamorfoz. W nocy, a także podczas snu, w naturalny sposób osłabia się i rozluźnia *principium individuationis*, na którym opiera się jakże pozorny i kruchy ład naszej pozornie tylko zdroworoządkowej rzeczywistości.

Noc, o której tu mowa, jest zawsze nocą ciemną, zimną, niepokojąco błyszczącą odległymi gwiazdami.

Te dwie tak różne od siebie wizje nocy z zasady nigdy nie występują oddzielnie. To dwa oblicza jednej nocy, awers i rewers tego samego żywiołu, który często w obrębie jednego tekstu naprzemiennie ujawnia raz swój przyjazny, a raz złowrogi aspekt. Jest tak choćby w opowiadaniach *Sklepy cynamonowe* czy *Wiosna*.

Jak wiemy, Schulza fascynowała, a zarazem niepokoiła podskórna dwuznaczność wszystkiego, co mogłoby się wydawać trwałe i niezmiennie. I tak jak Bianka podczas jednej z najczarniejszych nocy przeobraża się w Undulę, tak i noc wciąż oscyluje pomiędzy dwoma przeciwnymi biegunami swej natury.

Trzeba tutaj wspomnieć o jeszcze jednym – mitycznym – wymiarze nocy. U Schulza pojawia się on choćby w opowiadaniu *Kometa*, gdzie narrator tak komentuje nadzwyczajne poruszenie, jakie w miasteczku wywołał nadlatujący meteor: „[...] ogromny patos tych scen wskazuje, że wybiliśmy tu dno odwiecznej beczki wspomnień, jakiejś prabeczki mitu, i włamaliśmy się w przedludzką noc pełną bełkoczącego żywiołu, bulgocącej anamnezy, i nie możemy już wstrzymać wezbranego zalewu”¹¹.

Mit i noc były z sobą przez Schulza wielokrotnie utożsamiane. Noc służyła mu wówczas jako metafora ludzkiej preegzystencji, którą rozumiał jako fazę bytu poprzedzającą nasze narodzenie, kiedy przebywaliśmy jeszcze u Goetheańskich „Matek”, a więc w mateczniku, czy innymi słowy, wylęgarni pierwotnych mitów.

Ją właśnie miał na myśli, pisząc w liście do Juliana Tuwima następujące słowa: „Pan mnie nauczył, że każdy stan duszy, dostatecznie daleko ścigany w głąb, prowadzi poprzez cieśniny i kanały słowa – w mitologię. Nie w zastygłą mitologię ludów i historyj – ale w tę, która pod warstwą nawierzchnią szumi

11 Idem, *Kometa*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 349.

w naszej krwi, płacze się w głębiach filogenezy, rozgałęzia się w metafizyczną noc”¹².

Najpełniej związek ten został przedstawiony przez Schulza w XVII rozdziale opowiadania *Wiosna*, gdzie wraz z narratorem zstępujemy do „Podziemi”, będących magazynem odwiecznych i uniwersalnych historii tworzących całość ludzkiego doświadczenia, historii, które podczas naszego ziemskiego życia nieświadomie zapożyczamy stamtąd na swój indywidualny użytek, mylnie przekonani, że należą one wyłącznie do nas.

Bardzo wyraźna jest tutaj, występująca obok Geotheańskiej, inspiracja platońska. Jej bezpośrednim źródłem był najprawdopodobniej dobrze znany Schulzowi dialog *Fajdros*, gdzie mówi się o poprzedzającym narodziny każdego człowieka pobycie jego duszy w pleromie, w uproszczeniu będącej synonimem nieba. Tam ogląda ona rzeczywistość idealną, o której przypomina sobie na Ziemi tylko w krótkich momentach anamnezy.

Droga do „korzeni”, którą zstępujemy w XVII rozdziale *Wiosny*, jest tutaj również metaforycznym obrazem wędrówki do najgłębszych pięt podświadomego. Wiedzie przez „najczarniejsze ciemności”, by zakończyć się w miejscu jednocześnie mrocznym i „pulsującym od światła”, co znów przywodzi na myśl noc rozjarzoną iluminacją nieprzeliczonych ciał niebieskich, która tak często pojawia się w tej prozie.

Piotr Millati

¹² List Brunona Schulza do Juliana Tuwima, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 49–50.

Pająk

Pająki i pajęczyny nie należą do najczęściej omawianych motywów w prozie Schulza, choć pojawiają się w niej wielokrotnie. Pająki w powszechnym myśleniu o schulzowskiej faunie zostały wyparte przez karakony (wszechobecne w *Sklepiach cynamonowych*), cierpiętnicze muchy, a nawet pojawiające się tylko raz pluskwy. Te „torebki na krew” wystąpiły bowiem w erotyczno-perwersyjnej scenie ze śpiącą Adelą i doprowadzonym do rozpaczycy Edziem, podglądającym ją przez okno – niemal tak samo odczłowieczonym jak Genezyp Kapen podglądający księżną Irinę w *Nienasyceniu*.

Figura pająka musiała ulec tej owadziej konkurencji, jednak wydaje się, że niesłusznie. O istotnej roli schulzowskiego pająka świadczy istnienie jego antytezy – a więc muchy. W literackim świecie Schulza, skonstruowanym z przeciwstawnych zjawisk i wartości, to okoliczność niezwykle nobilitująca. Schulzowskie opozycje w większości obracają się wokół kluczowej problematyki tworzenia. Narrator co chwilę przypomina czytelnikowi o stałym napięciu pomiędzy wrogimi siłami kreacji i destrukcji. Przybierają one formę przeciwstawnych par, wśród których odnajdziemy także pająka i muchę. Stworzenia te nakładają się do pewnego stopnia na inne kontrastowo zestawione przez Schulza pojęcia, takie jak: autentyk i skażony apokryf, mężczyzna i kobieta, człowiek i manekin, młodość i starość, wewnątrz i zewnątrz oraz dzień i noc. Idealnym przykładem tej antynomii są przemiany asortymentu w sklepie Jakuba: „W dzień leżały te sukienne generacje, pełne patriarchalnej powagi, ułożone podług starszeństwa, uszeregowane podług pokoleń i descendencji. Ale nocą wyłamywała się buntownicza, sukienna czarność i szturmowała niebo w pantomicznych tyradach, w lucyferycznych improwizacjach”¹.

Ten fragment to metafora idealnie obrazująca schulzowski wszechświat. Na pierwszy rzut oka widać, że dzień to królestwo Adeli i Cesarza Franciszka Józefa I, pełne powagi, zdrowego rozsądku i nudy. Noc to z kolei czas, w którym jaśnieje światło Księgi i rodzą się teorie Jakuba. „Szary i pusty” dzień, statuujący się poprzez prozaiczne rozmowy subiektów w *Manekinach*, musi zostać pokonany, chociażby poprzez zjedzenie półmiska z rybą, przybliżające narratora do zmierzchu, kiedy rozpoczynają się tajemnicze misterium zycia i ojcowskie wędrówki. Noc to czas samotników, którzy mogą oddać się rozmyśleniom

1 B. Schulz, *Martwy sezon*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Warszawa 2011, s. 299.

i pracy, ale także dziecinnym zachciankom, wstydlivym pasjom czy nawet nieokielznanym żądzom. Noc to pora drapieżników, takich jak pająk. Okres, w którym realizuje się męska autonomiczna kreacja, studiowanie ksiąg, przeprowadzanie eksperymentów i snucie pajęczyn – na naiwne muchy lub lekko-myślne krawcowe, mające wpaść w misterną sieć przedziwnych teorii.

Symbolika tych przeciwstawnych zjawisk nie jest jednak ustalona raz na zawsze. Pary przeciwieństw zachodzą na siebie, tworząc rozmaite kombinacje i skomplikowane układy. Pory dnia nakładają się na pory roku, cykle wegetacji, kalendarz świąt i wiek bohaterów. Nie bez znaczenia jest tu także niebo, odsłaniające swój mechanizm z poruszającymi się planetami i fazami księżyca, zgodnie ze „złocistą matematyką swych kół i trybów”². Każdy element schulzowskiego świata wpisany jest w ten skomplikowany kosmiczny zegar, który nadaje wartość zachodzącym w nim zjawiskom.

W związku z tym postrzępione szpargały mogą okazać się autentycznym, człowiek wymienia się rolami z manekinem, a najwyższe duchowe natchnienie kończy się erotycznym upadkiem. Noc może być jasna jak dzień, ale i tu nie można być pewnym jej znaczenia – jakże różna jest biała noc („fałszywy dzień”) w dwóch tytułowych opowiadaniach ze zbiorów *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Antynomie Schulza, choć pozornie skrajne i biegunowe, jawią się jako płynne i skłonne do przemian. Ich radykalna opozycyjność często okazuje się jedynie pozorem³.

Pająk i mucha doskonale wpisują się w tę poetykę zacierania kontrastów. Przeciwności widoczne są na pierwszy rzut oka. Pająk jest drapieżnikiem, a mucha ofiarą. Pająk jest bezlitosny, podstępny, uosabia agresję i niszczycielską siłę. Mucha jest stworzeniem niewinnym, bezsilnym wobec agresji pająka, w każdym momencie narażonym na wplątanie w jego zdradziecką pajęczynę. Ich relacje najlepiej obrazuje scena z opowiadania *Martwy sezon*, w której znużeni subiekci, widząc wchodzącego do sklepu kmiotka, „spuszczali się z drabin, jak pająki na widok muchy”⁴.

Niewinny wiejski chłopak wnet staje się obiektem okrutnych żartów ze strony pracowników sklepu. Wpada w skrzętnie usnutą sieć blagi i kpiny. Nieśmiały klient traci swoją indywidualność i podmiotowość. Jego człowieczeństwo zatracza się i kompromituje w narzuconej siłą roli, z której nie może się wyrwać. W tym sensie relacja pająka i muchy pozostaje u Schulza relacją kata i ofiary. Chłopak uwięziony jest w formie niczym w pajęczej sieci – „otoczony, ciągnio-

2 Idem, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 164.

3 Michał Paweł Markowski stworzył nawet krótki katalog antynomii schulzowskich, opatrując go cytatem z artykułu Krisa Van Heuckeloma: „oczywistą intencją Schulza jest zamazanie tych konwencjonalnych opozycji”, zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 260.

4 B. Schulz, *Martwy sezon...*, s. 296.

ny i popychany, zasypywany tysiącem pytań” – podobnie jak prawdziwe muchy z tego samego opowiadania, które wleciały do sklepu i nie mogą się z niego wy dostać.

Jakub zbulwersowany błazeństwem subiektów dosłownie utożsamia się z ich ofiarą, przemieniając się momentalnie w wielką kosmatą muchę, głośną i wykrzykującą swój ból. W *Martwym sezonie* mucha okazuje się symbolem głębokiego cierpienia i „beznadziejnego lamentu”. Przemiana w muchę jest jak happening wymierzony przeciwko cierpieniu zniewolonej materii, co przywodzi na myśl drugą część *Traktatu o manekinach*. Mucha reprezentuje więc z jednej strony tragiczną materię, zamkniętą w jednej formie jak figury panoptików, która „nie wie czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie”⁵. Pająk z kolei staje się okrutnym demiurgiem lub alchemikiem, eksperymentującym na bezbronnej i „po kobiecemu plastycznej” materii.

Z drugiej strony mucha jest owadem latającym, skierowanym ku sprawom wyższym i nieosiągalnym dla istot przyziemnych, takich jak pająk. Dlatego zamknięcie jest dla muchy, stworzonej do lotu, szczególnie bolesne. Z kolei obraz pająka zwisającego na pajęczynie, a więc wyłamującego się z właściwej dla siebie przyziemności, wydaje się narratorowi *Komety* czymś nieprzyzwoitym i jednocześnie komicznym, skoro wykorzystuje go do opisu „żałośnie skompromitowanych” apostołów pustej nowoczesności, oferujących zbawienie poprzez modne gadżety, takie jak bicykl czy galwanizm⁶.

Stworzenia te są zatem odmiennie nacechowane ze względu na przestrzeń i perspektywę. Mucha przynależy do górnych regionów pokoju, strychów i poddaszy, gdzie Jakub hoduje ptaki – jest to przestrzeń zadumy i natchnienia, sfera sacrum. Pająk przynależy natomiast do strefy przyziemnej, cielesnej, ale także trywialnej. Jest symbolem zniszczenia i kobiecej wściekłości, widocznym chociażby w opowiadaniu *Wichura*, kiedy ciotka Perazja w ataku niepoohamowanej złości niemal rozpada się „w sto pająków”.

Naturalną konsekwencją takich spostrzeżeń jest utożsamienie muchy z Jakubem, a pająka z Adelą. Ojciec, ostatni bojownik o sprawę poezji, jest jak szamocząca się w zamknięciu mucha, której marzenia o wysokich lotach kończą się brutalnymi interwencjami ze strony pająka-Adeli. W tym świetle zrozumiała staje się fascynacja pajęczymi odnóżami, które mogą kojarzyć się z „opiętą w czarny jedwab” kobiecą stopą. W opowiadaniach wielokrotnie mówi się o „niesamowitym pajęczym biegu” (*Nawiedzenie*), „niesamowitej ruchliwości pajęczych nóg” (*Nemrod*), „pajęczej bieżaninie” (*Karakony*) czy „nózkach subtelniejszych od pajęczyny” (*Edzio*), choć nigdy nie dotyczy to samych pająków.

5 Idem, *Traktat o manekinach*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 140.

6 Idem, *Kometa*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 374.

Co ciekawe, pajęczka bieganina jest atrybutem karakonów i pluskiew. Same pająki uderzają swoją cichą i spokojną nieobecnością. O ich istnieniu świadczą jedynie pojawiające się co rusz pajęczyny. Muchy charakteryzuje z kolei nieokiełznana wściekłość i szaleństwo. W opowiadaniu *Sierpień* powietrze przecinane jest „błyskawicami lśniących much końskich, rozwścieczonych słońcem”, a one same wlatują „huczącym rojem, pełnym wściekłego bzykania”⁷. Podobnie jest w opowiadaniu *Pan Karol* („dzień za storami huczał coraz płomiennie bzykaniem much oszalałych od słońca”⁸) czy *Martwy sezon* („metaliczne i lśniące muchy polne przecinały błyskawicami wejście do sklepu [...] i wymieniały swe miejsca w wściekłych gzygzakach”⁹).

Mucha w stadzie staje się groźna i niebezpieczna. Rój jest lśniący i metaliczny jak ostrza sztyletów. Muchy na wolności w niczym nie przypominają biednych i nieporadnych współbraci zamkniętych wewnątrz sklepu. Muchy stają się więc Adelą z opowiadania *Ptaki*, kiedy ta „podobna do szalejącej Menady”¹⁰ rozpoczyna bakchiczny taniec sprzątania i zniszczenia.

Tym samym mucha zaczyna przypominać swojego naturalnego wroga – pająka, drapieźnika symbolizującego agresję i śmierć. Jego pajęczyny są znakiem zapomnienia („drzwi rzadko otwierane zarastały pajęczyną”¹¹), zniszczenia („kruszące w pajęczynach rumowisko”¹² gipsowych figur), ale także życiowej pustki i degradacji („twarze, wyjedzone przez życie, były jakby zasnuwane pajęczyną i całkiem niewyraźne”¹³).

Antynomia pająka i muchy zostaje więc przełamana, podobnie jak dzieje się to w przypadku innych opozycyjnych zjawisk w prozie Schulza¹⁴. Przeciwstawne wartości i idee stają się tożsame, choć oczywiście tylko na moment, po to, aby ulec ponownym przeobrażeniom.

Przykład z *Martwego sezonu* pokazuje, że w relacjach pająka i muchy realizuje się także schulzowska koncepcja kreacji. Płodność jest charakterystyczną cechą pierwiastka żeńskiego: natury, kobiet, a więc także much – owadów na wskroś brudnych i obrzydliwych, rozwijających się w ekskrementach i odpadach. Pewna „niechlujność” jest u Schulza charakterystyczna dla kobiecej i naturalnej płodności, która niekiedy pomnaża się w sposób chaotyczny i monstrialny

7 Idem, *Sierpień*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 117.

8 Idem, *Pan Karol*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 153.

9 Idem, *Martwy sezon*, s. 293.

10 Idem, *Ptaki*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 130.

11 Idem, *Martwy sezon...*, s. 295.

12 Idem, *Sklepy cynamonowe...*, s. 160.

13 Idem, *Księża*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 199.

14 Taką analizę postaci Jakuba i Adeli przeprowadził w swojej książce Michał P. Markowski, Zob. M.P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.

(ciotka Agata, Tłuja) – podobnie jak muchy sklepowe „skłonne do dzikich i niespodziewanych mutacji”¹⁵.

Pająk natomiast, oprócz tego, że niszczy i gnębi bezbronną materię (muchę), jest także niestrudzonym twórcą konstrukcji napowietrznych. Jego pajęczyny to przejaw kunsztownej, oryginalnej i samotnej twórczości. Są one nie tylko pułapką, lecz także przede wszystkim subtelną i przemyślaną architekturą.

Słownik symboli podaje: „pająki bezustannie niszczą i budują” co oznacza „ciąglą ofiarę», za której pośrednictwem człowiek bezustannie w ciągu swojego życia się zmienia; nawet śmierć właściwie tylko pruje stare życie, aby uprząść nowe”¹⁶. Filozofia niszczenia i tworzenia, którą symbolizuje pająk, jest zarazem kacerską doktryną Jakuba wyłożoną w *Traktacie o manekinach*: „Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące”¹⁷.

Ojciec zaleca nieustanne niszczenie, gdyż tylko ono pozwala tworzyć. Pająk odwrotnie: tworzy, aby zabijać. Ojciec i pająk stają się więc swymi lustrzanymi odbiciami, sobowtórami głoszącymi teorię nieustannej zmienności materii, którą należy na przemian unicestwiać i formować. „Materia jest najbierniejszą i najbezbronnejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna” – czytamy w *Traktacie*. Materia jest jak bezbronna mucha, a eksperymentujący na niej Jakub jest niczym pająk pochylający się nad swą ofiarą.

Jakub bardzo zbliża się do pajęczego świata. W opowiadaniu *Nawiedzenie* wylania się „oblepiony szmatami pajęczyny”¹⁸. Pająk pośrodku sieci, symbolizujący środek świata i zagrożenie, jest niczym ojciec wsadzający głowę do lufcika od pieca, obserwujący zbliżającą się kometę. Jakub nigdy jednak nie przemieni się w pająka, tak jak zmienił się w muchę, mimo że mogłaby być to forma najbardziej mu odpowiadająca.

Ojciec przeistacza się jedynie w istoty pokrewne pająkowi – karakony, raki, skorpiony. Jest to być może symbol kreacyjnych porażek Jakuba, gdyż, mimo pajęczych nóg, stworzenia te pozbawione są możliwości tworzenia. Rak czy homar, w którego zmienia się w *Ostatniej ucieczce Ojca*, to marna imitacja pająka, wersja wykastrowana, pozbawiona twórczych zdolności. Podobnie jak karakony, które w całej swej masie wyzbyły się podniosłości, charakterystycznej dla „romantycznego” pająka-samotnika.

Ta przemiana w skorupiaka może więc oznaczać ostateczną porażkę, ograniczenie własnego „ja” do wstydlivej sfery lubieżności i niskiej satysfakcji.

15 B. Schulz, *Martwy sezon*, s. 295.

16 J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 299–300.

17 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, s. 136.

18 Idem, *Nawiedzenie*, s. 125.

Dzieje się to w momencie, kiedy sklep jest już w stanie zupełnego upadku, a Adela, wedle wszelkich doniesień, zginęła w katastrofie statku. Jakub w postaci homara (bezpłodnego pająka) ucieka więc po raz ostatni. Świat, w którym żył, kończy się bezpowrotnie. Nie ma sklepu, w którym uwięzione były muchy, nie ma subiektów-pająków, nie ma Adeli, która mogłaby wystawić nóżkę i poła-skotać.

Pozostaje nadzieja, że uciekający homar, gubiący po drodze nogi, przygotowuje się do kolejnej metamorfozy. Zasadą schulzowskiego świata jest bowiem „panmaskarada”, a istotą życia jest „wędrówka form”. Forma pająka i pajęczyny jest w tej wędrówce wieloznacznym symbolem, a w zasadzie maską, którą narrator nadaje przedmiotom i bohaterom, aby wyrazić ich złość, pośpiech, pazer-ność, komizm, ukazać skalę zniszczenia i degradacji, ale także ich romantyczną samotność i niebezpieczeństwa, kryjące się w procesie tworzenia. Stałym punktem odniesienia dla interpretacji pająka pozostaje mucha – jego antytetyczna rywalka, a zarazem bliska partnerka. Pająk w każdym wypadku pozostaje „rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony”¹⁹.

Tymoteusz Skiba

19 B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989 (BN I 264), s. 444–445.

Panoptikum

Termin obecny w prozie Schulza, zgodnie z jego podwójnym znaczeniem, jako: 1. gabinet osobliwości, muzeum figur woskowych; 2. więzienie.

Gdy pod koniec kwietnia 1913 roku wędrownie panoptikum Heinricha Trabera rozbiło swój namiot na placu Świętej Trójcy w Drohobycz, anatomiczne muzea osobliwości oraz wystawy figur woskowych miały już status jednej z najpopularniejszych miejskich rozrywek. Atrakcja Londynu, Paryża (filie muzeum figur woskowych Madame Tussauds) i Wiednia (Prater, habsburski park rozrywki z muzeum figur woskowych, sławne muzeum anatomiczne Hermann Präuschera) nie mogła nie przyjąć się w zapatrzonej na Zachód prowincji. Drohobycz, miasteczko, które dzięki sprawnie działającej rafinerii u progu XX wieku zapełniło się klubami, gabinetami uciechy, willami, sklepami z egzotycznymi produktami, było gotowe na przybycie wędrownego panoptikum, można też powiedzieć, że miało własne panoptikum: nieco rozproszone i rozciągnięte na cały „dystrykt przemysłowo-handlowy z podkreślonym jaskrawo charakterem trzeźwej użytkowości”¹, służący za „gabinet kolekcjonerski wyrafinowanego zbieracza”², pełny „wielkich woskowych manekinów i lalek fryzjerskich”³ – ulicę Krokodyli.

Panoptika, wykształcone z prywatnych gabinetów osobliwości (tzw. *Kunst-kamer*, obecnych na każdym europejskim dworze od XV wieku), a następnie włączone do naukowej instytucji muzeum, zachowały swój rozrywkowy charakter. Ekspozycja stała muzeów z czasem uległa zmianie. Zbiór niezwykłych eksponatów zastąpił zbiór odlanych z wosku postaci. Rzeczy ustąpiły miejsca „ludziom”. Drohobyczanie mieli okazję zapoznać się wystawą nauczającą o deformacjach ludzkiego ciała oraz o skutkach braku higieny. *Wielka wystawa higieniczna: Człowiek* miała też bardziej rozrywkowe oblicze – prezentowała sylwetki bohaterów zbiorowej wyobraźni: zbrodniarzy, monarchów i zdrajców w formie zaklętych w wosku figur. I właśnie tę drugą odsłonę panoptikum opisuje w *Wiośnie* Schulz, który cytuje niemalże katalog muzeum Trabera.

Pojawienie się panoptikum w *Wiośnie* antycypuje historia markownika, po zapoznaniu się z którym Józef przewiduje nastanie niezwykłych wydarzeń.

1 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998 (BN I 264), s. 76.

2 Ibidem, s. 79.

3 Ibidem, s. 83.

Przybycie „wielkiego teatru iluzji – wspaniałego panoptikum”⁴ uznaje za dopełnienie wiedzy ujawnionej mu przez markownika.

Do jasno oświetlonego panoptikum chadzało się wieczorami⁵. Wewnątrz namiotu, oprócz widzów, obecni byli też „tamci”, czyli eksponaty. Przedziwne istoty, nienależące już do świata żywych, jednak pozostające w nim na ściśle określonych warunkach; prowadzące „oddzielone, reprezentatywne i zabalsamowane życie na piedestale, życie wystawione na pokaz i odświętnie puste”⁶. Figury wielkich tego świata, sportretowanych u kresu ich dni (Madame Tussauds uczyła się swojego „rzemiosła” w trakcie wykonywania odcisków głów ściętych podczas rewolucji w Paryżu), z białymi twarzami i błyszczącymi oczami, odziane były w odświętne kostiumy. Zawsze pozostający w gotowości do autoprezentacji, posiadający „nawyk pokazywania się z wszęch stron”⁷, wyzbyci pamięci i myśli. Narrator *Wiosny* sugeruje najpierw, że „tamci” to umarli, następnie uzupełnia opis o szczegóły z ich przeszłych istnień, bliskich losom byłych pacjentów szpitala psychiatrycznego⁸, obłąkanych, ogarniętych schizofrenią, manią wielkości – przypadłościami, które predestynowały ich do wcielenia się w wybraną postać i do występów w panoptikum. Schulz nie odmawia figurom odgrywającym rolę Dreyfusa, Edisona, Luchenięgo, Garibaldięgo, Bismarcka, Wiktora Emanuela I, Gambetty, Mazzinięgo i wielu innym⁹ autentyczności. Wskazuje jedynie na wyżej wymienione okoliczności „wypreparowania” się ich nowej egzystencji, na chwilę, w której „ich obłąd był przez chwilę prawdą”¹⁰. Status ontologiczny figur panoptikum pozostaje jednak w sferze domysłów – opisując go, bezradny narrator często musi posłużyć się określeniami: „może”, „być może”, „pewnie”, „niejako”, „do pewnego stopnia”. Wyjątkową figurą był arcyksiążę. Smutny, przestraszony i „nakręcany”¹¹, wiele lat po własnej śmierci był sobą „w tym stopniu, w jakim to w ogóle jeszcze było możliwe w tym stanie rzeczy”¹². Sugeruje się, że nie był on podróbką, ale tym właściwym arcyksięciem, choć nie wolnym od mechanizmu i sztuczności. Dociekanie przez narratora prawdziwej natury postaci arcyksięcia Maksymiliana wskazuje na zaskakujący problem z rozróżnieniem figur woskowych od ludzi. Ludzie zdolni byłiby zatem do trudnej sztuki unieruchomienia, zakonserwowania własnego istnienia już za życia. Józef Roth w swoich późnych powieściach, na przykład w *Marszu Radetzky’ęgo*, często używa metafory panoptikum. Porównuje symbole odchodzącego w niepamięć świata c.k. Monarchii

4 Idem, *Wiosna*, w: *Opowiadania...*, s. 193.

5 Ibidem, s. 193–194.

6 Ibidem, s. 194

7 Ibidem.

8 Ibidem, s. 194–195.

9 Ibidem, s. 213.

10 Ibidem s. 194–195.

11 Ibidem, s. 195.

12 Ibidem, s. 196.

do figur woskowych: nieczułe i wyrachowane żony to „modele z wosku i jedwabnej bielizny”¹³, dorożki, które przed pojawieniem się w miejscu stacjonowania garnizonu ruletki podobne były raczej „do sztucznych, woskowych pojazdów w panoptikum”¹⁴, a także wojskowi oficjele „Przypominali woskową grupę w panopticum”¹⁵. Alfred Kubin w dołączonej do swojej powieści *Po tamtej stronie* autobiografii opisał „kawiarnianą wizję”, której doświadczył: „wydawało mi się, że kelnerki to lalki woskowe, poruszane Bóg wie jakim mechanizmem”¹⁶. Roth w 1930 roku wydał zbiór swoich wcześniejszych felietonów zatytułowany nie inaczej jak *Panoptikum. Gestalten und Kulissen*. Metafora kukły, pałuby, manekina czy figury woskowej, niezwykle popularna w literaturze modernizmu, wzbudzić miała przerażenie nowym, pozbawionym uczuć, coraz bardziej technicyzującym się człowiekiem, co na przykład opisał Gustav Meyrink napisał opowiadanie *Gabinet figur woskowych. Dziwne opowieści* (1908).

Przy okazji opisu figur Schulzowski narrator odznacza się wyjątkową empatią wobec woskowych bohaterów, wskazuje na ludzki aspekt ich egzystencji: na zmęczenie, a nawet chorobę: „Dawno powinni być już leżeć w łózkach, zażywszy łyżeczkę lekarstwa, zawinięci w swe chłodne prześcieradła, z zamkniętymi oczyma”¹⁷. Dlaczego eksponaty muzeum¹⁸ przebywały „w tym szpitalu figur woskowych”¹⁹? Ponieważ cierpią, jak cała ukształtowana przez twórcę materia. U Schulza materia jest żywym tworem, z którego stwarza się ludzi, a także manekiny i woskowe figury. Materia przeznaczona do wykonania przedmiotów nie dysponuje prawami człowieka, poddawana jest licznym przekształceniom, w wyniku których narzuca jej się raz na zawsze nie zawsze dobrze przemyślaną formę. Istnienie zastygłe w figurze woskowej skrywa cierpienie uciemnionej materii. Metaforą panoptikum posługuje się i Jakub podczas swojego natchnionego wywodu o wtórym stworzeniu. Przestrzega swe słuchaczki przed lekceważącym stosunkiem wobec woskowych figur, „figur panoptików, kalwaryjskich parodii manekinów”²⁰, „cierpiącej pałuby”²¹, które są ucieleśnieniem nieświadomej własnego przeznaczenia, pełnej tragicznej powagi unieruchomionej materii.

Unieruchomionej, a zatem i więzionej. Jakub wyraża żal z powodu istnienia „materii więzionej, gnębionej materii, która nie wiem, kim jest i po co jest,

13 J. Roth, *Marsz Radetzky'ego*, tłum. W. Kragen, Kraków 1995, s. 97.

14 Ibidem, s. 194.

15 Ibidem, s. 335.

16 Zob. autobiografię Kubina, *Demony i nocne zjawy*, dołączoną do A. Kubin, *Po tamtej stronie*, przeł. A.M. Linke, Warszawa 1980, s. 271.

17 B. Schulz, *Wiosna...*, s. 194.

18 Zob. ibidem s. 215.

19 Ibidem, s. 197.

20 Idem, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 40.

21 Ibidem.

dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano”²². W *Wiosnie* okazuje się bowiem, że figury przebywające w panoptikum panicznie obawiają się pilnujących ich strażników, przy których zawsze „udawali martwych i głuchych”²³, a odwiedzający je Józef musi posunąć się do podstępu, by dostać się miejsca ich spoczynku.

Wszelobecna obserwacja to idea związana z podstawowymi cechami idealnego więzienia, panopticonu właśnie, którego pomysłodawcą jest Jeremy Bentham. W 1787 ten angielski prawnik i filozof przedstawił swoją koncepcję Domu Nadzoru²⁴, innymi słowy: więzienia. Panopticon wyróżniał się swoją konstrukcją, umożliwiającą strażnikom nieustanną obserwację i kontrolę więźniów. Wieża strażnicza o kilku poziomach została umieszczona w środku rotundowej budowli, w której mieściły się cele z wewnętrznymi i zewnętrznymi oknami. Więzień nie widział strażnika, za to zawsze był dlań widoczny. Konstrukcja więzienia, zgodnie z zamysłem, miała wpływać na rozpowszechnienie się autokontroli, samoregulacji zachowań wśród skazanych, którzy niepewni tego, czy ktoś ich obserwuje, zachowywaliby spokój i porządek oraz tępiliby wszelką patologię. Michel Foucault w pracy *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*²⁵ analizuje fenomen panopticonu pod względem rozwoju aparatu władzy, marzącej o permanentnym nadzorze, eliminującej bezpośrednio sprawowanie kontroli. Foucault mówi o panopticonie jako o laboratorium²⁶ władzy, które pozwala na rozważania na temat tego idealnego systemu: „Panoptikon da się wykorzystać jako maszyna przydatna do doświadczeń, do modyfikowania zachowań, do tresowania i korekty jednostek”²⁷. Panopticon to, według Foucaulta, także jedna z wielu instytucji nadzoru, które związane są z funkcjonowaniem społeczeństwa, a do których należą między innymi „zakład psychiatryczny, kolonia karna, dom poprawczy, instytucja dozoru wychowawczego i po części szpital, a mówiąc ogólniej wszystkie instancje kontroli indywidualnej”²⁸. W jednym ze swoich porównań Foucault zbliża się do rozrywkowego rozumienia terminu. Nazywa panopticon królewską menażerią²⁹, w której okazy ludzkie zastąpiły okazy zwierzęce.

²² Ibidem.

²³ Idem, *Wiosna...*, s. 213.

²⁴ J. Bentham, *The Works of Jeremy Bentham*, vol. 4: *Panopticon, Constitution, Colonies, Codification*, 1843, www.files.libertyfund.org/pll/pdf/Bentham_0872-04_EBk_v7.0.pdf (data dostępu: 18 marca 2017).

²⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.

²⁶ Ibidem, s. 244–245.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 239.

²⁹ Ibidem, s. 244.

Bruno Latour³⁰ odwraca metaforę panopticonu i mówi o współczesnym oligopticonie (gr. *oligos* – pomniejszenie), zakładającym doskonale widzenie jedynie wybranego wycinka rzeczywistości, przez pryzmat którego ogląda się cały świat. Zygmunt Bauman³¹ w kontekście inwigilacji użytkowników nowoczesnych mediów przez nie mówi natomiast o synopticonie (odnoszącym się to telewizji) i superpanopticonie (dotyczącym śladów zostawianych przez użytkowników Internetu).

W świecie Schulzowskiej opowieści nie ma podatnego gruntu dla rozwoju popularyzowanego przez Foucaulta schematu panoptycznego, a żywa materia domaga się uwolnienia z krępujących ją form. Schulz odmawia konserwacji, a co za tym idzie – definitywnego zakończenia istnienia: postaci, materii, historii. Figury z wosku nie tylko opuszczają panoptikum na czele Józefa, lecz także ruszają uzbrojone do boju³². Panoptikum płonie, a figury zostają zapewnione o odmianie swego losu: „Po tym, co się stało, żadne panoptikum was nie przyjmie, tym bardziej, że konkurencja jest wielka”³³.

Monika Szyszka

30 B. Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005.

31 Z. Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, Warszawa 2000.

32 B. Schulz, *Wiosna...*, s. 215.

33 *Ibidem*, s. 221.

Park

Park jest ważnym punktem topografii Schulzowskiego świata. W opowiadaniach pojawia się wielokrotnie. Najczęściej jako powtarzający się wciąż niemal w tej samej postaci motyw wezbranego szumu parkowych drzew, których zbite w jedną masę korony są przedstawiane w ciemnej tonacji kolorystycznej. Gdy pojawia się jego bardziej szczegółowy opis (jak w opowiadaniu *Wiosna*), to przypomina on park zdrojowy w Truskawcu¹. Nieliczne i niewielkie drohobyckie parki w znaczący sposób różnią się od tych, które znaleźć możemy w prozie Schulza.

Truskawiecki park zdrojowy, z którym pisarz był związany w sposób szczególny, powstał w XIX wieku wraz z tutejszym uzdrowiskiem. Zajmuje stosunkowo rozległą przestrzeń. Jego dolna część, gdzie znajdują się pawilony pijalni wód mineralnych, ma charakter klasycystyczny – proste aleje spacerowe ciągną się wzdłuż podłużnych, wypielęgowanych klombów. Cechuje go otwarta, przesycona światłem przestrzeń. Natomiast górna – zajmująca bardziej pofałdowany teren – została zaprojektowana jako park angielski, w którym nieregularnie rozmieszczone, rozłożyste drzewa przypominają (szczególnie w jego bardziej oddalonej części) zacięziony las. Ten podwójny układ, w którym chłodny geometryczny porządek przechodzi niepostrzeżenie w stan dzikości i anarchii, będzie później często powracał w prozie autora *Sklepów cynamonowych*.

Przed II wojną światową park nosił nazwę Adamówka na cześć Adama Mickiewicza, któremu mieszkańcy miasta wystawili w setną rocznicę urodzin pomnik, znajdujący się w Truskawcu do dziś. Park zdrojowy stanowił rzeczywiste centrum wówczas jeszcze niewielkiego uzdrowiska – krzyżowały się w nim drogi wszystkich, którzy przyjechali tu na kurację.

Dla wyobraźni Schulza był on źródłem szczególnej inspiracji. Pisarz postrzegł go jako autonomiczny mikroświat z różnymi strefami geograficznymi i klimatycznymi – skondensowaną postać osobnej krainy.

Schulz odwiedzał go przez całe życie. Ten park stał się dla niego mityczną przestrzenią, świadkiem „genialnej epoki” jego dzieciństwa, kiedy to często bawił się w nim, spędzając w Truskawcu wakacje lub przebywając na jednodniowych wycieczkach z rodziną.

1 Zob. hasło *Truskawiec*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 395.

Jego ówczesna fascynacja tym miejscem znalazła swe odbicie choćby we fragmencie opowiadania *Jesień*, kiedy to piętnastoletni narrator pod koniec wakacji na małym rondo ze statua Mickiewicza doznaje wprawiającego go w euforię olśnienia, że właśnie przełamało się lato, a jego gasnący, choć wciąż jeszcze intensywny, blask jest już zapowiedzią nadchodzącej jesieni.

W dorosłym życiu park zdrojowy w Truskawcu stanie się dla Schulza miejscem spacerów, a przede wszystkim niezliczonych spotkań. Szczególnie z kobietami. Oddalenie od Drohobycza oraz specyficzna populacja miasteczka, która głównie składała się z przyjezdnych, zapewniały dyskrecję i anonimowość, umożliwiając większą swobodę, na którą nauczyciel państwowego gimnazjum nie mógł sobie pozwolić w miejscu, gdzie był dobrze znany.

Park ten będzie scenerią dla powtarzającego się „spektaklu” uwodzenia, oczarowywania oraz adoracji zaproszonych przez Schulza na spacer przyjaciółek. Wśród nich będzie choćby Zofia Nałkowska, która w swym dzienniku z czerwca 1939 roku zostawi następujące wspomnienie: „I doskonale rozmowy z Brunonem Schulzem w Truskawcu. – W pięknej, najdalszej części parku, dzikiej i łąkowej, jak parki londyńskie, na ławce gorącej od słońca słuchałam tego tekstu, pełnego słuszności, a ponadto wszelkiej myślowej finezji” (mowa o zaginionym eseju Schulza dotyczącym krytyki literackiej). Do wspólnej wędrówki po parku jeszcze w 1940 roku namawiał w charakterystyczny dla siebie sposób Annę Płockier w jednym z listów: „[...] niech Pani pojawi się któregoś dnia w luce parku – lekka wędrownica wkraczająca z gajów Borysławia w aleje Truskawca”² oraz: „Zapraszam ponownie do Truskawca [...]. Natura jest teraz śliczna. Są pewne drzewa egzotyczne wyglądające jak ptaki rajskie w przepychu swych pysznych purpurowych ogonów”³.

We wspomnianym już opowiadaniu *Wiosna* tytułowa wiosna, będąca symbolem mesjańskiego odnowienia świata, objawia się na jedną chwilę właśnie w parku (rozdział XIII). Ten sam park stanie się miejscem wtajemniczenia w miłość i śmierć, które tutaj są z sobą niemal tożsame. To w nim narrator będzie spotykał Biankę przechodzącą jego alejami codziennie z guwernantką (rozdział XIV). Tu też będzie się odbywał pełen teatralnej sztuczności i dystynkcji miłosny rytuał, w którym uczestniczą przypominające mechaniczne zabawki młodzieńcy i dziewczęta, wielokrotnie mijający się podczas spaceru w parkowych alejach, eksponując swe piękno i młodość (rozdział XVI). W tej Schulzowskiej fantasmagorii park nagle staje się labiryntem, gdzie krążący w nim kochankowie w końcu spotykają się „na samotnej polanie [...] nad sadzawką, która od wieków zarasta czarnym szlamem”, „gdzieś na rubieży czasu, u tylnej furtki świata”. Tam

2 List Brunona Schulza do Anny Płockier z 7 października 1940 roku, w: B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 2, przejrane i uzupełnione, Gdańsk 2002.

3 List Brunona Schulza do Anny Płockier z 10 października 1940 roku, w: ibidem.

doświadczają swej „preegystencji”, docierając „do jakichś szczytów i granic, poza którymi już tylko śmierć jest i zdrętwienie nienazwanej rozkoszy”.

Ta enigmatyczna scena znajdzie swe niemal dokładne powtórzenie, łącznie z użyciem tych samych rekwizytów (para kochanków, park, polana, furтка, sadzawka) w XXIII rozdziale opowiadania. Józef, krążący wokół willi Bianki, doświadcza tutaj wizji miłosnego spełnienia, którym jest spacer z Bianką po najdalszych zakątkach parku. Spotkają tam jej zmarłą matkę. Także i w tym wypadku szczęście spełnionej miłości jest jednoznaczne z wkroczeniem do krainy zmarłych.

Piotr Millati

Podręczniki szkolne (do roku 1989)

Podręcznik szkolny musi odzwierciedlać ministerialne wytyczne dotyczące nauczania danego przedmiotu na danym stopniu edukacji. Zgodność z obowiązującymi standardami sprawdzają organy nadzorujące. Można by zatem założyć, że od końca lat czterdziestych XX wieku, gdy komunistyczne władze zaczynają z całą intensywnością ideologizować polską szkołę, podręczniki, w większym nawet stopniu niż lekcyjne wypowiedzi samych nauczycieli, będą wyrazem dążeń indoktrynacyjnych¹. Tymczasem nazwisko Schulza nie pojawia się w powojennych programach, jego opowiadań niepodobna znaleźć na bibliotecznych półkach, a jednak wspominają o nim właśnie autorzy podręczników. I to na podręcznikowych kartach można śledzić zmieniające się przez lata opinie na temat twórczości przemilczanych autorów dwudziestolecia, które przecież muszą być akceptowane przez władzę.

Najpierw – w początkach powojennego szkolnictwa – obowiązują podręczniki sprzed roku 1939. Wznawiane są, wydawane w latach trzydziestych, opracowania Juliusza Balickiego i Stanisława Maykowskiego *Mówią wieki* oraz *Obraz literatury polskiej* Antoniego i Mikołaja Mazanowskich². Na rok szkolny 1946/1947 zostaje też naprędce przygotowany podręcznik Teofila Wojeńskiego *Historia literatury polskiej*³. Zakres materiału dla dwóch klas liceum ogólnokształcącego, który obejmuje, kończy się jednak na Młodej Polsce. I tak do roku 1950 nie zostanie opublikowany żaden podręcznik omawiający zagadnienia z literatury następnych okresów. Trzecią klasę obowiązują jednak trzyczęściowe *Drogi i rozdroża* Jerzego Kreczmara i Juliusza Salonięgo – wypisy uwzględniające literaturę dwudziestolecia i powojenną⁴.

W 1950 roku jako książka pomocnicza dla ucznia pojawia się antologia artykułów krytycznoliterackich opracowana przez Jana Zygmunta Jakubowskiego

-
- 1 Na temat indoktrynacji nauczycieli zob.: S. Mauersberg, *Indoktrynacja komunistyczna nauczycieli polskich w latach 1947–1956*, [w:] *Oświata, wychowanie i kultura fizyczna w rzeczywistości społeczno-politycznej Polski Ludowej (1945–1989). Rozprawy i szkice*, pod red. R. Grzybowski, Toruń 2004, dz. cyt., s. 115–123.
 - 2 Zob. J. Balicki, S. Maykowski, *Mówią wieki. Wyciąg z podręcznika do nauki języka w gimnazjach*, Poznań 1945; A. i M. Mazanowscy, *Obraz literatury polskiej*, okresem lat 1918–1947 uzup. S. Papée, t. 1–2, Kraków 1947.
 - 3 T. Wojeński, *Historia literatury polskiej*, t. 1–2, Warszawa 1946. Podręcznik ten wznawiany był także w roku 1947, 1948 oraz 1949.
 - 4 J. Kreczmar, J. Saloni, *Drogi i rozdroża. Wypisy polskie dla klasy trzeciej gimnazjum (dawnej czwartej)*, cz. 1–3, Warszawa 1948.

i Kazimierza Budzyka, której drugi tom obejmuje literaturę współczesną⁵. Znajdują się tam szkice o jednym autorze (Gabriela Zapolska, Adolf Dygasiński, Jan Kasprówic, Stefan Żeromski, Mieczysław Jastrun, Adam Ważyk), okresie literackim (Młoda Polska, proza powojenna), utworze (*Chłopi*, *Przedwiośnie*, *Popiół i diament*, *Stare i nowe*) lub zbiorze (*Ludzie stamtąd*), szkic o kobiecych relacjach obozowych oraz marksistowskie wyznania Jerzego Andrzejewskiego⁶.

W latach 1950–1954 przygotowuje się i wprowadza nowe podręczniki i wypisy z literatury dla różnych epok i okresów. Zadanie ich opracowania zostaje zlecone Instytutowi Badań Literackich, za druk odpowiedzialne są Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych. Od roku szkolnego 1951/1952 jako materiał pomocniczy obowiązuje więc w końcu podręcznik *Historia literatury polskiej dla klasy XI* – część pierwsza Jakubowskiego⁷ oraz druga Ewy Korzeniewskiej, przygotowana przy współpracy z Andrzejem Wasilewskim⁸.

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

Oderwanie się tego kierunku sztuki od życia było jednak czymś pozornym. Dziś dla nas jasna jest reakcyjność takich teorii. Chodziło o to, aby sztuka nie przekazywała treści rewolucyjnych, zagrażających ustrojowi. Formalizm był więc jednym z najbardziej reakcyjnych kierunków, który walczył ze społecznym znaczeniem i rolą sztuki jako czynnika kształtującego nowe formy społeczne”⁹.

Powyższe akapity to zresztą niezbyt reprezentatywna próbka ocen zawartych w syntezie omawianego okresu literackiego, wydaje się bowiem, że Korzeniewska

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

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

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

8 E. Korzeniewska, *Zarys literatury polskiej dla klasy XI wraz z antologią poezji i publicystyki*, cz. II: 1918–1950, oprac. przy współpracy A. Wasilewskiego, Warszawa 1952. (Następne i ostatnie wydanie ukazuje się rok później). Korzeniewska, obecnie chyba nierozpoznawalna w środowisku polonistycznym, była pracowniczką Instytutu Badań Literackich, zajmowała się głównie twórczością Marii Dąbrowskiej.

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

nieraz posuwa się dalej w budowaniu antagonizmów¹⁰. We fragmencie poświęconym Schulzowi i innym przedstawicielom „formalizmu” widać jednak wyraźnie kolaż marksistowskich sloganów, niepopartych żadnym szczegółowym argumentem. Wymienieni pisarze są, według autorki, obojętni na treść sztuki, skupiając się wyłącznie na warstwie formalnej, ale co ważniejsze odczuwają nienawiść do człowieka i postępu, nie proponują żadnych wartości pozytywnych. Korzeniewska dostrzega w działaniach artystycznych Schulza zakamuflowaną, lecz prowadzoną z pełną premedytacją walkę o utrzymanie społecznego *status quo*¹¹.

Dogmatyzm tych i innych sformułowań z *Zarysu literatury polskiej dla klasy XI* spotkał się z krytyką nawet w kręgach marksistowskich. O jej podręczniku debatuje się między innymi na sekcji poezji ZLP 7 października 1953 roku¹². Na autorkę spadają gromy za wulgaryzację marksizmu, daleko posunięte uproszczenia i pominięcie artystycznej warstwy utworów literackich. Zły zapis nazwiska Schulza zapamięta Korzeniewskiej Sandauer, który w 1965 roku na łamach „Współczesności” napiętnuje jej ignorancję. Wtedy też odniesie się do książki Ryszarda Matuszewskiego¹³. Mowa o jego *Literaturze międzywojennej*, wydanej w 1953 roku, która choć nie jest podręcznikiem, zapewne musi służyć niejednemu poloniście, skoro brakuje odpowiednich opracowań okresu, który omawia¹⁴. Wskazywałyby na to także bardzo pochlebna recenzja Władysława Janczewskiego wydrukowana w „Polonistyce”, w której podkreśla on właśnie wagę książki Matuszewskiego dla nauczycieli, do tej pory niemogących liczyć na żadną pomoc w postaci kompleksowego opracowania okresu 1918–1939¹⁵.

Autor *Literatury międzywojennej* wspomina o Schulzu trzykrotnie – krótko i niepochlebnie. Najobszerniejszy passus to zaledwie jedno znamienne zdanie: „W granice psychopatologii wkraczały także [podobnie jak *Zazdrość i medycyna* Michała Choromańskiego – K.W.] pełne niesamowitych wizji utwory Brunona Schulza (*Sklepy cynamonowe* 1934 i *Sanatorium pod klepsydrą* 1937)”¹⁶. Dwa

10 Zob. ibidem, s. 3–10.

11 Zob. ibidem, s. 8.

12 Zob. np.: K. Wyka, *O podręcznikach – serio...*, „Życie Literackie” 1953, nr 47, s. 1.

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

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

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

16 R. Matuszewski, op. cit., s. 255.

pozostałe napomknienia o Schulzu stawiają go obok Kadena-Bandrowskiego w rzędzie ekspresjonistów – jako autora „dziwaczných utworów”, będących „wrazem bezradnego zbłąkania i ucieczki od rzeczywistości” oraz w gronie satelitów „Przedmieścia” – wraz z Gustawem Morcinkiem. Obu pisarzy – „mimo różnic ideowych i artystycznych” – próbowano, jak relacjonuje Matuszewski, wciągnąć do tej grupy literackiej, tak pochlebnie ocenianej w czasach stalinizmu¹⁷.

Niedługo po opublikowaniu *Literatury międzywojennej* Matuszewski otrzymuje propozycję napisania podręcznika dla klasy jedenastej od ówczesnej wiceminister oświaty Zofii Dembińskiej¹⁸. W roku szkolnym 1954/1955 ministerstwo zatwierdza napisaną przez niego *Historię literatury polskiej*, która zastępuje publikację skompromitowanej Korzeniewskiej¹⁹. Zapewne autor przygotowuje podręcznik w dużym pośpiechu. Najpierw ukazuje się zeszyt pierwszy poświęcony twórczości Żeromskiego w latach 1914–1925, Staffa od roku 1918, Tuwima, Nałkowskiej, Dąbrowskiej i Broniewskiego – wraz z antologią. Informacje o innych pisarzach dwudziestolecia znajdują się już w zeszycie drugim, również w układzie według nazwisk²⁰. W podręczniku na czoło wysuwa się Boy-Żeleński jako człowiek instytucja, wśród poetów zaś Słonimski. Krótsze notki jako „inni poeci dwudziestolecia” otrzymują „niezwykły i oryginalny” Bolesław Leśmian; „doskonała” Maria Pawlikowska-Jasnorzewska; krytyce poddana jest szeroko pojęta awangarda, na tle której wyróżniają się Julian Przyboś i Józef Czechowicz. Osobą grupę stanowią poeci rewolucyjni – Edward Szymański i Stanisław Ryszard Dobrowolski – oraz szerzej przedstawieni prozaicy rewolucyjni – szczególnie Kruczkowski i Wasilewska²¹.

Po nich Matuszewski charakteryzuje pokrótce innych pisarzy, Schulzowi poświęcając jeden akapit: „Inny nieco charakter [od Gombrowiczowskich – K. W.] miały pełne fantastycznych wizji powieści Brunona Schulza: *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod klepsydrą*. Jego fantastyka była dramatyczną próbą przeciwstawienia się szarzyźnie i beznadziejności mieszczańskiego życia w małym, prowincjonalnym miasteczku, swoistą formą protestu przeciw płaskim, trywialnym schematom tego życia, niespokojnym szukaniem wyjścia z nich. Schulz był osobiście człowiekiem o poglądach postępowych, współpracował z zespołem «Przedmieście» i z pismem «Sygnały». W utworach swoich ulegał

17 Ibidem, s. 106.

18 R. Matuszewski, *Słonimski Antoni*, w: idem, *Alfabet. Wybór z pamięci 90-lotka*, Warszawa 2004, s. 412.

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

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

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

jednak wyraźnie tendencjom antyrealistycznym. Fantastycznie przetworzony obraz świata w jego powieściach mówił o wewnętrznym skłóceniu pisarza z otaczającą go rzeczywistością, ale prawdziwego mechanizmu tej rzeczywistości nie wyjaśniał, nie doprowadzał do żadnych bezpośrednich wniosków społecznych. Bruno Schulz – jak wielu innych pisarzy – padł ofiarą hitlerowskiego terroru w czasie okupacji²².

Powyższy fragment pochodzi z podrozdziału „Fantastyka i groteska w prozie dwudziestolecia”, w którym Matuszewski zawarł głównie analizę twórczości Witkacego oraz podobnie jednoakapitową wzmiankę o Gombrowiczu, po której następuje właśnie krótka informacja o Schulzu. Wymowa tej charakterystyki jest zdecydowanie odmienna od fragmentów z *Literatury międzywojennej*²³, choć łatwo dostrzec powrót do niektórych formuł: fraza „pełne niesamowitych wizji” zostaje zastąpione przez „pełne fantastycznych wizji”, a „ucieczka od rzeczywistości” staje tu „szukaniem wyjścia”. Są to bowiem realizacje tych samych programowych klisz.

Następują przesunięcia akcentów w innych kwestiach, poprzez które Matuszewski zdaje się bronić Schulza, pozostając przy tym wierny oficjalnym wykładniom. Głównym wątkiem tego typu zdaje się powracająca współpraca Schulza z zespołem Przedmieście, która ma powiązać go z nurtem „postępowym”. Jest to interpretacja zapewne celowo na wyrost, gdyż drogi Schulza z tą grupą literacką prędko się rozeszły, żaden jego utwór nie ukazał się w przedwojennych tomach zbiorowych *Przedmieście* ani *Pierwszy maja*. Dopiero w 1959 roku zamieszczono *Sierpień* w wyborze pism Przedmieścia, co zresztą wskazywałoby na to, że próby podobne do działań Matuszewskiego podejmowali też inni, na przykład wydawcy powyższego tomu²⁴.

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

22 Idem, *Historia literatury polskiej. Materiały do nauczania dla klasy XI*, z. II, Warszawa 1955, s. 124–125.

23 Podobnie obszedł się Matuszewski z innymi pisarzami wymienionymi wcześniej w rozdziale *Odwrot od realizmu*. Zob. idem, *Literatura międzywojenna*, s. 236–256.

24 Zob. B. Schulz, *Sierpień*, w: H. Boguszewska [i inni], *Przedmieście. Zespół Literacki Przedmieście*, Warszawa 1959; Zespół Literacki „Przedmieście”, *Przedmieście*, z przedm. H. Krehelskiej, Warszawa 1934. Więcej na ten temat zob. np.: D. Knysz-Rudzka, *Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu „Przedmieście”*. (Z dziejów tradycji naturalistycznej w wieku XX), Warszawa 1972. Zdaje się, że to jeszcze nie sam Matuszewski pracował nad wydaniem tomu *Przedmieścia* w 1959 roku, gdyż objął kierownictwo w wydawnictwie Czytelnik dopiero rok później.

Schulz nie akceptował zresztą – według charakterystyki Matuszewskiego – otaczającej rzeczywistości, a zatem nierówności społecznych i rządów sanacji. Skonfrontowany ze wzorcem pisarza zaangażowanego ideowo, odgrywającego ważną rolę w społeczeństwie wypada oczywiście blado, ale w alienacji Matuszewski zdaje się szukać dla niego obrony. Schulz był jakby już o krok od właściwej drogi, ale jej nie odnalazł, bo nie rozumiał sytuacji historycznej. Przez to też wybierał złą metodę opisu rzeczywistości, z którą się jednak nie godził. Ten właśnie bunt akcentowany jest chyba przez autora podręcznika jako najbardziej wartościowy.

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

Ze względu na zmiany programowe i stojące za nimi zmiany w przestrzeni społecznej Matuszewski musi podjąć dalsze prace nad podręcznikiem. W 1958 roku ukazuje się kolejna wersja książki: *Literatura polska lat 1918–1956*²⁵. Przychylając się do powszechnych opinii, autor zmniejsza zawarty w podręczniku zakres materiału. I tak już wcześniej marginalizowanemu Schulzowi przypada w nim jeszcze mniej miejsca – w rozdziale „Nastroje niepokoju i pesymizmu. Sytuacja w literaturze ostatnich lat międzywojennych” pojawia się tylko następująca wzmianka: „Pisarzom o jeszcze innym typie wyobraźni [niż katastroficznej – K.W.] cała rzeczywistość społeczna owych lat przedstawiała się w rezultacie jako jakiś niezrozumiały koszmar lub bijący w oczy nonsens, dyktując im formę fantastycznej groteski, karykatury. Przejawem tego rodzaju reakcji na świat otaczający są fantastyczne powieści Brunon Schulza *Sklepy cynamonowe*, *Sanatorium pod klepsydrą*, niezwykle interesująca groteskowo-satyryczna powieść Witolda Gombrowicza *Ferdydurke*, duża część twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego”²⁶.

Główna zmiana w oglądzie Schulza przez Matuszewskiego zdaje się polegać na tym, że to rzeczywistość narzuca pisarzowi taką formę wyrazu. Jest ona adekwatna w stosunku do otaczającego świata, a w każdym razie w stosunku do mniemania, jakie pisarz ma o świecie; poza tym jako antyrealistyczna wcale nie skazuje Schulza na możliwość dotarcia do istoty spraw. Warstwa formalna pozostaje właściwie jedynym wyróżnikiem charakteryzowanej prozy. Poza tym brak w przytoczonym fragmencie określeń waloryzujących, a także innych wyznaczników pisarstwa Schulza czy choćby najmniejszej próby pogłębienia już postawionego problemu.

25 R. Matuszewski, *Literatura polska lat 1918–1956*, Warszawa 1958.

26 Ibidem, s. 17.

W 1959 roku w szkole obowiązuje już kolejny podręcznik Matuszewski *Literatura współczesna*²⁷, która z drobnymi zmianami wznawiana jest do 1968 roku. W ustępie poświęconym Schulzowi, a także Gombrowiczowi i Gałczyńskiemu, Matuszewski nie dokonuje żadnych zmian²⁸. W chronologicznym zestawieniu ważniejszych wydarzeń pojawia się śmierć Schulza – w poprzednim podręczniku przy roku 1942 widniało bowiem tylko nazwisko rozstrzelanego Ignacego Fika.

Na początku lata siedemdziesiątych Matuszewski rozbija swój podręcznik na dwie części, obejmujące osobno dwudziestolecie międzywojenne i literaturę współczesną. Tom do dwudziestolecia nosi tytuł *Literatura polska lat 1918–1939...*²⁹ i od 1974 roku publikowany jest pod szyldem Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych.

Schulzowi najpierw przypada krótka wzmianka: „Wejściem na nowe tory prozy zrywającej z XIX-wieczną tradycją opisową, a opartej na swobodnej kreacji wyobraźni, jak dzieła Kafki, były utwory Brunona Schulza – *Sklepy cynamonowe* (1933) i *Sanatorium pod klepsydrą* (1937). Przetwarzały one rzeczywistość w fantastyczną wizję, obsesje i kompleksy człowieka przerażonego otaczającym światem i zarazem nim zafascynowanego przenosiły w sferę mitu. [...] Zarówno wizje Schulza, jak pomysły Gombrowicza oddawały przy tym wyraźnie klimat niepokoju, grozy, szyderstwa i ogólnego kryzysu wartości, znamienne dla epoki poprzedzającej drugą wojnę światową”³⁰.

Petitsem Matuszewski podaje treści dodatkowe, a wśród nich spory fragment o Kafce. Następnie zamieszcza drobnym drukiem dłuższy fragment o Schulzu, zaznaczając, że nie należał on do głównego nurtu prozy dwudziestolecia, którym była proza realistyczna: „Nie tylko jednak utwory będące zwierciadłem życia, obyczajów i problemów społecznych epoki, tworzyły oblicze prozy międzywojennego dwudziestolecia. Pojawiały się w niej również dzieła stanowiące świadectwo czynnej pracy wyobraźni autora: wyobraźni przetwarzającej rzeczywistość zgodnie z właściwym pisarzowi sposobem jej widzenia. Jako przykład dzieła tego rodzaju może służyć twórczość Brunona Schulza (1892–1942), jedno z najbardziej interesujących zjawisk w prozie tego okresu. Schulz wydał dwie książki: *Sklepy cynamonowe* (1933) i *Sanatorium pod klepsydrą* (1937). Przez całe życie mieszkał w rodzinnym mieście, Drohobyczu, gdzie był nauczycielem rysunków. Tam zginął, zamordowany przez hitlerowców.

27 R. Matuszewski, *Literatura współczesna. Antologia i opracowanie*, Warszawa 1959.

28 Ibidem, s. 17.

29 R. Matuszewski, *Literatura polska lat 1918–1939. Podręcznik dla klasy III liceum ogólnokształcącego oraz klasy IV techników i liceów zawodowych*, Warszawa 1970. (Pierwsze dwa wydania ukazały się w tym samym roku. Podręcznik – ze zmianami – będzie wychodził do 1994 roku, kiedy ukaze się jego 25 wydanie).

30 Idem, *Literatura polska lat 1918–1939. Podręcznik dla klasy III liceum ogólnokształcącego oraz klasy IV techników i liceów zawodowych*, wyd. 7, Warszawa 1974, s. 91–92.

Opowieść o własnym mieście, domu i najbliższym otoczeniu, pełna poetyckiej i malarskiej plastyki, staje się pod piórem tego autora wielkim mitem. Fantastycznych rysunków nabierają zachodzące w mieście przemiany, związane z jego uprzemysłowieniem, ufantastyczniona zostaje postać ojca narratora, który – jako bankrutujący w związku z tymi przemianami drobny kupiec – widzi w nich klęskę swojego świata i jego tradycyjnych wartości³¹.

Matuszewski wprost przyznaje więc, że jedno z najbardziej interesujących zjawisk okresu otrzymało miejsce w podręcznikowym ekskursie. Obnaża tym samym mechanizm marginalizacji ze względów pozaartystycznych. Warto też zauważyć, że Schulz nie spędził całego życia w Drohobyczu i nie tylko tam mieszkał. Jest to stereotyp biograficzny, któremu Matuszewski ulega i który rozpowszechnia.

Matuszewski wspomina o Schulzu również w podręczniku omawiającym późniejszy okres, w ukazującej się od 1970 roku *Polskiej literaturze współczesnej*, zatwierdzonej przez ministerstwo jako materiał pomocniczy. Píše tam o tragicznej śmierci Schulza w 1942 roku³².

Taki wizerunek Schulza i jego prozy będą poznawać uczniowie przez kolejne dziesięć lat. Zmianę przynosi dopiero podręcznik dostosowany do programu z 1984 roku. Fragment ogólnej charakterystyki dwudziestolecia poświęcony Schulzowi (i Gombrowiczowi) nie zostaje przeredagowany. Matuszewski wprowadza osobny podrozdział „Proza awangardowa”, w którym już bez zmiany wielkości litery (petitu zresztą nie stosuje już w ogóle, wszystkie treści mają więc tę samą wagę) najpierw pokrótce przybliży biografię Schulza, a następnie jego dorobek artystyczny. Nie zapomina przy tym o twórczości plastycznej i prezentuje reprodukcję autoportretu Schulza.

Matuszewski akcentuje drohobyckość Schulza, wspomina o okresie lwowskim i wiedeńskim, ale wyraźnie umniejsza ich znaczenie. Wymienia bohaterów jako czynnik spajający cykl opowiadań, charakteryzuje kunsztowne opisy oraz koncepcję mityzacji rzeczywistości, a także rolę, jaką odgrywają w niej ojciec i Adela. Zestawia też Schulza z Kafką, a jedno z podobieństw widzi w ich wyobcowaniu ze świata³³. Wskazuje jednak różnice między pisarzami – odmienność stylu oraz problematyki: „o ile Kafkę zdaje się zaprzętać przede wszystkim metafizyczny tragizm losu człowieka, o tyle w prozie Schulza dominuje problematyka pokus i pragnień natury biologicznej oraz obsesji erotycznych”³⁴.

31 Ibidem, s. 297.

32 R. Matuszewski, *Polska literatura współczesna. Antologia do użytku szkolnego*, Warszawa 1970. Od 1976 roku: *Polska literatura współczesna. Podręcznik pomocniczy dla kl. IV liceum ogólnokształcącego oraz dla kl. V techników i liceów zawodowych*.

33 Zob. idem, *Literatura polska lat 1918–1939*, wyd. 21 poprawione, Warszawa 1990, s. 307–309.

34 Ibidem, s. 309.

Trudno uznać takie podsumowanie za prawomocne. Sprowadzanie do wymiaru erotycznego bogatej problematyki lektury szkolnej zamieszczonej w aktualnym programie nauczania, mającej już wiele różnorodnych wykładni, wydaje się co najmniej zaskakujące.

Czy Matuszewski spodziewa się podobnych opinii w całym środowisku krytycznoliterackim? Relacjonuje: „Na oryginalność prozy Schulza pierwsza zwróciła uwagę Zofia Nałkowska, ułatwiając mu debiut i wprowadzając w środowisko literackie. Niemniej, zarówno za życia pisarza, jak i w pierwszych latach po wojnie [...], twórczość jego spotykała się z bardzo różnymi ocenami. O jej powszechnym uznaniu zdecydowało dopiero zainteresowanie wydawców zagranicznych, liczne przekłady na obce języki (w latach sześćdziesiątych)”³⁵. Jest to pogląd powtórzony za *Wojną o Schulza*, w której Sandauer zarzuca aparatowi partyjnemu zainteresowanie się Schulzem dopiero po sukcesach odniesionych za granicą³⁶. Czy jednak takie ujęcie kwestii przez Matuszewskiego nie stawia w złym świetle nie tyle politycznych decydentów, ile dyskredytowanego pisarza? Jeśli ma to być próba oddania trudnej sytuacji Schulza w dobie socrealizmu, trudno oceniać ją jako trafioną.

Na koniec podrozdziału sam Matuszewski przypomina: „W pierwszym okresie po wojnie, na fali głoszonych wówczas postulatów zwrotu literatury ku realizmowi, książki Schulza i Gombrowicza bywały przedmiotem surowych osądów. Ale już w połowie lat pięćdziesiątych doszło do rewizji owych ocen i coraz szerszego zainteresowania twórczością obu pisarzy”³⁷.

Po zmianach ustrojowych podręcznik Matuszewskiego zostanie zastąpiony przez *Literaturę polską dwudziestolecia międzywojennego*, autorstwa Tomasza Wroczyńskiego. Konkurencją dla państwowego wydawcy będą prywatne, nowo powstałe oficyny. Rozpocznie się czas pluralizmu w szkolnym dyskursie o Schulzu i jednocześnie zamknie ważny rozdział dla jego szkolnej recepcji.

Katarzyna Warska

35 Ibidem, s. 309–310.

36 Zob. A. Sandauer, *Wojna o Schulza*, s. 3.

37 Ibidem, s. 313.

Programy nauczania i podstawy programowe

Programy nauczania, a więc przygotowywane przez ministerstwo edukacji dokumenty określające treści realizowane na danym etapie edukacji, które uwzględniałyby Schulza, pojawiają się bardzo późno.

W dwudziestoleciu międzywojennym uczniowie zasadniczo nie poznawali literatury współczesnej na lekcjach języka polskiego. I jeśli robiono od tego jakieś odstępstwa, to już po reformie jędrzejewiczowskiej dla Kadena-Bandrowskiego. Tuż po wojnie oświata nadal opierała się na niezniesionej ustawie z 1932 roku. Energię decydentów pochłaniały bowiem problemy stworzenia i ujednoczenia sieci szkół w zmienionych granicach państwowych i wprowadzenia powszechnego obowiązku szkolnego. Kwestie ideologiczne schodziły na dalszy plan¹. Nie trwało to jednak długo. Po Krajowej Naradzie Aktywu Oświatowego PPR w październiku 1948 roku wzmożła się ideologizacja². Kolejne programy – *Programie nauki w 11-letniej szkole ogólnokształcącej*³ i *Program nauki w 11-letniej szkole ogólnokształcącej: projekt. Język polski*⁴ – stanowiły odzwierciedlenie dążeń indoktrynacyjnych w szkolnictwie i opierały się na marksistowskiej metodzie ogłędu literatury, kładącej nacisk na ekonomiczno-polityczno-społeczny kontekst twórczości artystycznej. Z jednej strony władza próbowała więc już z całą stanowczością stworzyć nowy oficjalny kanon literatury. Z drugiej strony wyznaczała zaś krąg odniesień negatywnych, antyideałów. Decydenci wyraźnie nie troszczyli się w tym względzie o walory artystyczne, lecz o zgodność z obowiązującą wówczas poetyką realizmu socjalistycznego.

W samych programach nie wymieniono Schulza. Sądy na temat „burżuazyjnych pisarzy” zawarte także w tych dokumentach w formie bezrefleksyjnie sto-

1 Zob. S. Mauersberg, *Reforma szkolnictwa w Polsce w latach 1944–1948*, Wrocław 1974, s. 37–51.

2 Po przejściu władzy politycznej i ekonomicznej PZPR wszczynają „ofensywę ideologiczną”. Zmiany w kulturze i szkolnictwie są ostatnim etapem uzyskiwania władzy totalitarnej poprzez przejście władzy symbolicznej. Partia dąży do opanowania świadomości obywateli poprzez tendencyjny dobór treści kształcenia i narzucenie ich „jedynie słusznej” interpretacji. Więcej na temat ideologizacji polonistyki w okresie stalinowskim zob.: M. Sienko, *Polonistyka szkolna w gorsecie ideologii. Dyskusje wokół wychowania literackiego w latach 1944–1989*, Kraków 2002, s. 20–28. Należy z pewną ostrożnością przyjmować informacje podawane w powyższej publikacji, zebrany w niej materiał jest jednak nieoceniony przy odtwarzaniu historii szkolnej polonistyki powojennej.

3 *Program nauki w 11-letniej szkole ogólnokształcącej: projekt. Język polski*, Warszawa 1949.

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

sowanych klisz padały jednak także pod jego adresem. Szczególnie bliskie ocenie twórczości Schulza wydaje się określenie „dziwne fenomeny”, które wkrótce stały się etykietką dla jego utworów, nieco przeformułowywaną w zależności od kontekstu⁵.

Późniejsze instrukcje nie przynosiły istotniejszych poprawek⁶, aż do instrukcji na rok szkolny 1957/1958⁷, będącej odzwierciedleniem przemian w polskim życiu politycznym i społecznym⁸. Nie był to jednak dokument wyraźnie odmieniony od wcześniejszych, czego można by się spodziewać po krytyce ideologizacji oświaty, jaka nastąpiła po Październiku '56. W instrukcji zrezygnowano w pewnym stopniu z rygorów poprzednich wytycznych, dając nauczycielowi trochę swobody, a procesy polityczno-ekonomiczno-społeczne nie przysłaniały już tak dalece procesów artystycznych. Utwory Tuwima i Słonimskiego oraz nowo wpisanego Leopolda Staffa zostały określone jako „postępowe i humanistyczne”⁹.

Poza tym spis lektur właściwie się jednak nie zmienił. Schulz został zatem znów pominięty w oficjalnych wykazach. Niemniej, ważną zmianą wydaje się włączenie do oficjalnego kanonu literatury zachodnioeuropejskiej. Jako przykłady twórcy programu podali: Romaina Rollanda, Tomasza Manna¹⁰, Bernarda Shawa i Józefa Conrada, nie pojawiło się jednak jeszcze nazwisko Franza Kafki¹¹.

Dążenia reformatorskie w szkolnictwie prędko i zdecydowanie skrytykował Władysław Gomułka¹². W marcu 1959 roku odbywał się III Zjazd PZPR, nawiązujący do końcówki roku 1948, na którym zapowiedziano kolejną reformę oświaty i powrót do socjalistycznych wzorców wychowawczych. 15 lipca 1961 roku weszła w życie ustawa *O rozwoju systemu oświaty i wychowania*¹³. Była to pierwsza tak kompleksowa regulacja prawna po wojnie, obejmująca wszystkie szczeble

5 Zob. *ibidem*.

6 Zob. *Zarządzenie Ministra Oświaty z 16 czerwca 1951 r. (Nr GM. Sekr. – 2465/51) w sprawie instrukcji programowej i podręcznikowej dla 11-letnich szkół ogólnokształcących na rok szkolny 1951/52* (Dz.U. MO 1951, nr 11, poz. 135). Instrukcja na rok szkolny 1952/1953 wyszła jako osobne wydawnictwo; *Instrukcja programowa dla 11-letnich szkół ogólnokształcących na rok szkolny 1954/1955*, Warszawa 1954.

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

8 Chodzi oczywiście o pewną swobodę, którą przyniosła odwilż październikowa.

9 *Instrukcja programowa dla liceów ogólnokształcących na rok szkolny 1957–58...*, s. 33.

10 Na marginesie można by dodać, że Schulz przecież bardzo cenił Manna. Jeśli przyjąć, że obok Kafki i z pewnością Rainera Marii Rilkego był to jeden z najważniejszych dla niego pisarzy, to właśnie od Manna rozpoczynałoby się powolne zbliżanie szkoły do Schulza.

11 Zob. *Instrukcja programowa dla liceów ogólnokształcących na rok szkolny 1957–58...*, s. 33.

12 Zob. *Referat Władysława Gomułki na IX Plenum: Węzłowe problemy polityki partii, „Nowe Drogi” 1957*, nr 6, s. 3–55.

13 *Ustawa z dnia 15 lipca 1961 roku o rozwoju systemu oświaty i wychowania* (Dz.U. 1961, nr 32, poz. 160). W tym czasie władza przeznacza na oświatę duże środki finansowe. Między innymi buduje około tysiąc dwieście szkół na tysiącletnie państwo polskiego w ramach propagandowej walki z Kościołem katolickim.

kształcenia, wiele kwestii organizacyjnych i ideowych. Została wprowadzona ośmioklasowa (a więc wydłużona o rok) szkoła podstawowa, a na czteroletnim szczeblu średnim miały funkcjonować trzy typy szkół: licea ogólnokształcące, licea zawodowe i technika zawodowe. Pokłosiem ustawy były również nowe programy nauczania¹⁴.

Pierwszym krokiem w kierunku reformy była instrukcja programowa na rok szkolny 1961/1962¹⁵. Za ciosem szedł program z roku 1964, choć jego wytyczne nie wydają się wcale przełomowe¹⁶. Literaturę (międzywojenną) wciąż rozpatrywało się pod względem „konfliktów klasowych i narodowościowych”, wyrażania „protestu społecznego” i „postępowych” treści. Widać jednak dążenie autorów programu do większej ogólności w formułowaniu obowiązkowej problematyki poruszanej na zajęciach. W zamierzeniu tło historyczne ma pozostać tłem¹⁷. W oczy rzuca się pojawienie się w programie zapalczywie atakowanego wcześniej Kadena-Bandrowskiego, choć żaden jego utwór nie znajduje się na liście lektur¹⁸. Niemniej będący wcześniej jak najbardziej negatywnym przykładem wymienia- nym z nazwiska w programie z roku 1949, kilkanaście lat później stał się kano- niczny. Podobnie działo się w wypadku ekspresjonizmu i surrealizmu, które jako główne kierunki w poezji europejskiej miały zostać omówione na lekcjach¹⁹. Zmiana dokonała się także w szkolnym kanonie poezji polskiej: w „treściach postępowych i humanistycznych” Leśmian zajął miejsce narażającego się wła- dzom Słonimskiego.

Dwa lata później program znów przybrał nowy kształt²⁰. *Noce i dni* oraz *Granica* stały się przykładami rozwoju prozy realistycznej, wypadało sformu- łowanie „silne akcenty protestu społecznego w powieściach”, a Kruczkowski i Wasilewska stworzyli osobną od Dąbrowskiej i Nałkowskiej grupę przedsta-

14 Zob. *Przemówienie tow. Gomułki na VII Plenum KC PZPR (Zagajenie obrad nad pierwszym punktem porządku dziennego: reformą szkolnictwa podstawowego i średniego)*, „Nowe Drogi” 1961, nr 2, s. 3. Zob. także analizę tego okresu w: M. Sieko, op. cit., s. 76–109.

15 *Instrukcja programowa dla szkół ogólnokształcących i zawodowych na rok szkolny 1961/62* (Dz.U. MO 1961, nr 6).

16 *Program nauczania liceum ogólnokształcącego (Klasy VIII–XI). Język polski*, Warszawa 1964. (wpro- wadzony zarządzeniem ministerstwa z 16 marca 1964 roku).

17 Przy czym takie czcze deklaracje występowały i w poprzednich programach. Wydaje się jednak, że teraz mają rzeczywiście zostać wprowadzony w życie.

18 Rehabilitacja Kadena-Bandrowskiego nastąpiła już wcześniej i znalazł się na uzupełniającej liście lektur dla klasy IX w programie z 1957 roku. Zob. *Instrukcja programowa dla liceów ogólnokształc- acych na rok szkolny 1957–58...*, op. cit., s. 20. Wydawnictwo Literackie opublikowało kilka utworów dla dzieci autorstwa tego pisarza.

19 Jako literatura powojenna do wyboru pojawia się na przykład *Dżuma* Alberta Camusa. Na liście uzupełniającej przeważa literatura powszechna – w dużej mierze zachodnia. Otwarcie się także na Zachód. Komentarz na ten temat daje w „Polonistyce” Maria Knothe. Zob. M. Knothe, *Lektura do wyboru w programie licealnym*, „Polonistyka” 1967, nr 1, s. 10–16.

20 *Program nauczania liceum ogólnokształcącego. Klasy I–IV (tymczasowy). Język polski*. Warszawa 1966.

wicieli nurtu rewolucyjnego. Strug z listy obowiązkowej trafił na uzupełniającą. Obowiązkowo miała zaś pojawić się informacja o „wybitnych przedstawicielach literatury światowej”, którzy dotąd łączeni byli z późniejszą literaturą, jak Mann i Shaw. Nastąpiło też osłabienie obecności literatury radzieckiej²¹. Widać więc, że do programu z 1966 roku przeniknęły postulaty z toczącej się nieustannie dyskusji. Wydaje się, że mimo zainteresowania krytyczno- i historycznoliterackiego nie było w niej Schulza, a w każdym razie nadal nie wpisano go do spisu lektur.

Gdy w grudniu 1970 roku zmieniło się kierownictwo partii, kontroli miało zostać poddane całe szkolnictwo ze względu na zacofanie względem Zachodu. Pod koniec stycznia minister zlecił wykonanie raportu o stanie oświaty²², a w lutym podpisał nowy program na rok szkolny 1971/1972²³. Wraz z tymi wytycznymi na lekcjach języka polskiego miała pojawiać się na przykład sylwetka Gombrowicza w ramach omawiania „różnorodności nurtów w powieści lat 1918–1939”, choć żaden jego utwór nie został zalecony do lektury, nawet na liście uzupełniającej. Podobnie wyglądała sytuacja z Proustem, Kadenem-Bandrowskim czy Polą Gojawiczyńską. Do grona publicystów reprezentowanego dotąd przez Boya-Żeleńskiego dołączał Karol Irzykowski. Dla spraw okołoszcolowskich istotne jest zaś włączenie do listy lektur uzupełniających Witkacego z utworem *W małym dworku*, który miał obrazować rozwój literatury dramatycznej w okresie międzywojennym²⁴.

Dalej ewoluowała retoryka tekstu, w którym próbowano, jak się zdaje, ocalić podmiotowość twórcy. Odzyskanie niepodległości wróciło jako pierwszy punkt wytycznych i nie pociągało za sobą „walki klasowej”. Pojawia się także „filozoficzna i moralna problematyka” *Granicy*. Dotąd nie było miejsca na podobne tematy podczas omawiania żadnego utworu, wyrażającego przecież zgodnie z obowiązującą metodologią głównie treści społeczne. Te ostatnie znalazły się w osobnym punkcie w ostatnim akapicie programu z dwudziestolecia, przewijały się jednak przez cały program, lecz nienachalnie, raczej jako podtekst – jak na przykład w wypadku marzeń i rozczarowań Żeromskiego wyrażonych w *Przedwiośnie*²⁵.

Jeszcze w tym samym roku – 1971 – zgodnie z rozpoznaniem Komitetu Ekspertów dla Opracowania Raportu o Stanie Oświaty w PRL rozpoczęły się prace nad nowym modelem systemu edukacyjnego: jednolitą pod względem

21 Ibidem, s. 38–40.

22 Zob. Komitet Ekspertów dla Opracowania Raportu o Stanie Oświaty w PRL, *Raport o stanie oświaty w PRL*, Warszawa 1973, s. 9–10; L. Pawelec, *Raport o stanie oświaty w PRL – 1973 rok, Oświata, wychowanie i kultura fizyczna...*, s. 83–91.

23 *Program nauczania liceum ogólnokształcącego. Język polski. Klasy I–IV*, Warszawa 1971.

24 Ibidem, s. 21–23.

25 Ibidem, s. 22–23.

programowym dziesięcioletnią szkołą ogólnokształcącą²⁶. Zapowiedziała ją uchwała sejmu z 1973²⁷.

Wstępna wersja programu dziesięcioletki została ogłoszona na specjalnie zwołanym w 1976 roku I Ogólnopolskim Sejmiku Polonistycznym²⁸. Klasy VII–IX miały omawiać literaturę w układzie chronologicznym, a klasa X – utwory, które były zbyt trudne dla młodszych uczniów. Materiał podzielony był według autorów, którym przyporządkowano daną problematykę, nie zaś odwrotnie, jak do tej pory, gdy twórców umieszczano w procesie historycznoliterackim (i historycznym w ogóle). Zgodnie z założeniami złożonej propozycji poddano ją szerokim konsultacjom społecznym²⁹.

W 1977 roku Instytut Programów Szkolnych Ministerstwa Oświaty i Wychowania udostępnił poprawiony program planowanej dziesięcioletki³⁰. Był to pierwszy tego typu dokument, w którym literatura i dydaktyka wygrywały z ideologią, co znalazło odzwierciedlenie w kształcie spisu lektur. Literatura dwudziestolecia obowiązywała w ostatniej klasie, a grono obligatoryjnie omawianych autorów tworzyli: Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Leśmian, Tuwim, Broniewski, Przyboś oraz Witkacy. O ile większość wymienionych autorów miała już ugruntowaną pozycję na liście, o tyle nowością było przesunięcie Witkacego z listy uzupełniającej na listę obowiązkową. Na listę dodatkową literatury powszechnej trafił zaś Kafka – z *Procesem* lub *Zamkiem* do wyboru. Znów jednak brak było Schulza, którego nieobecność może stanowić zaskoczenie – wszak zawarto w programie utwory wszystkich tych autorów, z którymi jest zazwyczaj łączony i których powojenne recepcyjne losy są wyraźnie podobne. W ogólnej charakterystyce literatury współczesnej znalazł się Gombrowicz, choć co prawda tylko wzmiankowany.

Część szkół realizowała już testowy program szkoły dziesięcioletniej od 1978 roku. Jednak w zasięgu ogólnopolskim nigdy nie wszedł on w życie z powodów finansowych i niechęci nauczycielskich związków zawodowych. Wycofanie się z planów od stycznia ogłosił minister w listopadzie 1980 roku³¹. Wtedy były już w toku procesy zmierzające do uniezależnienia, uwolnienia może nie tyle od

26 Przebieg dyskusji z roku 1972 relacjonuje Sienko: M. Sienko, op. cit., s. 110–117.

27 *Uchwała Sejmu PRL z dnia 13 października 1973 roku w sprawie systemu edukacji narodowej* (Monitor Polski 1973, nr 44, poz. 260). Między szkołą powszechną a studiami wyższymi należało by uczęszczać do dwuletniej szkoły specjalizacji kierunkowej.

28 *Program nauczania języka polskiego w klasach IV–X. Wersja wstępna*, „Polonistyka” 1976, nr 2, s. 1–59. Zob. też: M. Sieko, op. cit., s. 153.

29 Szczegółową ocenę wstępnej wersji programu oraz proponowane zmiany zob. w: M. Sienko, op. cit., s. 154–166.

30 Instytut Programów Szkolnych Ministerstwa Oświaty i Wychowania, *Programy dziesięcioletniej szkoły średniej*, cz. I, Warszawa 1977.

31 Zob. Cz. Kupisiewicz, *O reformach szkolnych. Wybór rozpraw i artykułów z lat 1977–1999*, red. nauk. A. Knap, A. Siemak-Tylikowska, M. S. Szymański, Warszawa 1999, s. 165.

władz państwowych, co jest w każdym czasie i w każdym systemie niemożliwe, ile od ideologizacji i bezwzględnej dominacji.

Wycofanie się ze zmian strukturalnych, to jest wprowadzenia dziesięcioletniej szkoły ogólnokształcącej, nie wstrzymało procesu reformatorskiego. Środowisko polonistyczne dążyło do realnego unowocześnienia programów i ich zupełnej dezideologizacji. Był to zresztą tylko jeden z postulatów nauczycieli strajkujących od sierpnia 1980 roku. 5 marca 1981 roku rozpoczęły się ich negocjacje z ministerstwem, strony przedłożyły swoje wersje programów³². Pierwszą przygotował Instytut Programów Szkolnych, drugą zaś – tak zwaną poznańską – Krajowa Sekcja Oświaty i Wychowania NSZZ „Solidarność”, czyli zespół pod kierownictwem Bożeny Chrzęstowskiej i Barbary Krydy. Oba projekty opublikowała „Polonistyka” w piątym numerze z 1981 roku³³.

W obu programach Schulz znajdował się na liście lektur uzupełniających, podczas gdy Witkacy i Gombrowicz mieli swoje miejsce na liście podstawowej³⁴. Program solidarnościowy dodatkowo problematyzował lekturę *Sklepów cynamonowych*: „Odmienne jakości nowatorstwa w prozie Schulza: afabularność, poetyka snu, zmetaforyzowany język. Piękno ginącego świata i krytyka cywilizacji”³⁵. Czy ministerstwo uznało potrzebę zapoznawania uczniów z utworami Schulza, czy może zbieżność obu programów i wpisanie sklepów na listę IPS-u wynikały z inspiracji programem solidarnościowym? Dokonanie zmian w propozycji resortowej pod wpływem złożonego przez siebie projektu zarzuciła potem adwersarzom Chrzęstowska³⁶.

Nie było zgody, by wdrożyć w całości którąś z propozycji. Pod kierunkiem Stanisława Bortnowskiego została opracowana kompromisowa instrukcja, która weszła do szkół jeszcze w tym samym roku – z zastrzeżeniem o jej doraźności. Nauczyciele otrzymali szeroki wachlarz możliwości lekturowych, jakiego nie mieli nigdy dotąd. Autorów wymienionych na samej liście obowiązkowej było niespełna pięćdziesięciu, a były to często tylko przykłady i jak najbardziej dopuszczano własne propozycje³⁷.

W ten sposób Schulz po raz pierwszy oficjalnie trafił do edukacji szkolnej. Jego pozycja w programie wydaje się zresztą dość mocna. Z jednej strony wybrany

32 Zob. *Wystąpienie Dyrektora IPS – doc. dra hab., Stanisława Fryciego*, „Polonistyka” 1983, nr 7, s. 673.

33 Instytut Programów Szkolnych Ministerstwa Oświaty i Wychowania, *Program nauczania liceum ogólnokształcącego. Język polski (projekt)*, „Polonistyka” 1981, nr 5, s. 422–478; Krajowa Sekcja Oświaty i Wychowania NSZZ „Solidarność”, *Projekt programu nauczania języka polskiego w liceum ogólnokształcącym*, „Polonistyka” 1981, nr 5, s. 479–511.

34 Instytut Programów Szkolnych Ministerstwa Oświaty i Wychowania..., s. 446; Krajowa Sekcja Oświaty i Wychowania NSZZ „Solidarność”..., s. 501.

35 Ibidem, s. 504.

36 B. Chrzęstowska, *Nasze projekty powstawały w wirze nauczycielskich dyskusji i sporów*, „Polonistyka” 1983, nr 7, s. 538.

37 Zob. *Instrukcja programowa dla liceum i technikum. Język polski*, Warszawa 1981.

utwór Schulza lub Gombrowicza obowiązywał jako lektura obowiązkowa przy punkcie „proza awangardowa”, z drugiej *Sklepy cynamonowe* znajdowały się też na liście lektur uzupełniających³⁸. Nie zostały im przyporządkowane żadne zagadnienia, żaden komentarz interpretacyjny. W całym dokumencie zrezygnowano bowiem z określenia takich wskazówek ze względu na potrzebę ich weryfikacji i rzetelnego przygotowania w duchu najnowszych osiągnięć wiedzy o literaturze³⁹.

Dwa lata później proces modyfikacji programów dobiegł końca. Na rok szkolny 1986/1987 przypadło wprowadzenie nowych instrukcji do szkoły średniej – zatwierdzonych w połowie roku 1984⁴⁰. Zalecenia dla klasy trzeciej zostały zaś zrealizowane w roku szkolnym 1988/1989. Swoboda w zakresie spisu lektur obowiązkowych skończyła się w tym sensie, że nieraz można było wybrać utwór z dorobku danego pisarza, ale lista nazwisk była przygotowana odgórnie. Znajdowali się na niej: Żeromski, Dąbrowska, Nałkowska, Iwazkiewicz, Gombrowicz, Witkacy oraz poeci: Leśmian, Staff, Tuwim, Broniewski, Przyboś i Czechowicz⁴¹.

Wybór pomiędzy dwoma trudnymi i nowatorskimi dziełami padł więc na *Ferdydurke*. *Sklepy cynamonowe* uczniowie mogli przeczytać (podobnie jak *Proces* Kafki) jako lekturę uzupełniającą, na którą według twórców programu „składają się teksty świadczące o żywotności tradycji literackiej lub pobudzające wyobraźnię uczniów”⁴². Wyboru spośród dostępnych propozycji bez przymusu ilościowego miał dokonywać nauczyciel wraz z uczniami, którzy zachęceni byli do samodzielnej, pozaszkolnej lektury utworów z tej listy.

W 1989 roku nikt nie chciał dokonywać rewolucji w oświacie⁴³. Po pierwsze priorytetem były wtedy kwestie polityczne i gospodarcze, po drugie nauczyciele odczuwali już zmęczenie ciągłymi reformami, które doprowadzały raczej do chaosu niż do poprawy sytuacji. Transformacja ustrojowa nie wydawała się zatem przełomem w szkolnictwie: ewolucja zaczęła się wcześniej, a kończyła później. Widoczny był jednak proces uspołeczniania systemu oświaty, a w planie idei – tendencje do rozwoju podmiotowości i wspierania nonkonformizmu tak uczniów, jak nauczycieli⁴⁴.

38 Ibidem, s. 11–12.

39 Ibidem, s. 3.

40 *Program liceum ogólnokształcącego oraz liceum zawodowego i technikum. Język polski*, Warszawa 1985. Zob. też: *Program liceum ogólnokształcącego, liceum zawodowego i technikum. Język polski*, „Polonistyka” 1985, nr 5.

41 *Program liceum ogólnokształcącego oraz liceum zawodowego i technikum. Język polski*, Warszawa 1985, s. 27–28.

42 Ibidem, s. 40.

43 Od połowy roku 1989 obowiązuje nowe prawo wobec nadawania szkołom patronów. Wydaje się, że od tego czasu do dziś żadna szkoła nie przyjęła imienia Schulza. Zob. *Zarządzenie Nr 36 Ministra Edukacji Narodowej z dnia 31 maja 1989 r. w sprawie nadawania szkołom i innym placówkom oświatowochowawczym imienia patrona, sztandaru i godła szkolnego* (Dz. U. MEN z dnia 12 czerwca 1989 r.).

44 Do indywidualizmu nakłania się także nauczycieli polonistów: I. Szypowska, *O niezależność intelektualną nauczyciela*, „Polonistyka” 1990, nr 7, s. 362–367.

Przejęciowość tego okresu odzwierciedlała forma programu nauczania do języka polskiego. Program wprowadzany od roku szkolnego 1990/1991 miał bowiem dwa warianty. Pierwszy, sporządzony pod redakcją Chrzastowskiej, niósł za sobą większe zmiany, drugi był zmodernizowanym programem z 1984 roku – pozostawienie niektórych zapisów z czasów socjalistycznych trudno było sobie bowiem wyobrazić. Decyzję o obieraniu danej ścieżki miał podjąć indywidualnie każdy nauczyciel, choć zespół autorski we wstępie wyraźnie zachęcał do wyboru swojej propozycji⁴⁵. W pierwszym wypadku Schulz ze *Sklepami cynamonowymi* mógł być omawiany w klasie trzeciej, ale w przeciwieństwie do Gombrowicza (*Ferdydurke*), Witkacego (*Szewcy*) czy Kafki (*Proces*) znalazł się na liście lektur uzupełniających. Nie zalicza się Schulzowskich opowiadań do „głównego kanonu lekturowego”, który „stanowią arcydzieła i utwory literatury narodowej reprezentatywne dla danego czasu”⁴⁶. Sami autorzy programu przyznali jednak, że na realizację fakultatywnych utworów nie starczy zapewne czasu, więc pozostawiono je uczniom do samodzielnej lektury lub omówienia na zajęciach pozalekcyjnych. W drugiej, odświeżonej wersji obowiązującego wcześniej programu fragmenty *Sklepów cynamonowych* znajdowały się w wykazie lektur obowiązkowych dla klasy trzeciej. Jednocześnie Schulz wpisuje się zapewne w zagadnienie uwzględnione w „kierunkach interpretacji” jako „tradycja i awangarda w prozie”⁴⁷.

Ostatecznie w 1991 roku rozpoczął się długi proces reformatorski: 7 września została uchwalona *Ustawa o systemie oświaty*⁴⁸. Wcześniej, jesienią 1990 roku, powstał już zespół opracowujący nowe programy, które powinny zapewniać realność i swobodę, odciążać uczniów szkół średnich i wyposażać ich w umiejętności zamiast w wiedzę encyklopedyczną. Na początku 1992 projekt przygotowany zgodnie z takimi założeniami był gotowy – nosił nazwę minimum programowego. Zakładał neutralność i lakoniczność, tak by dać jak najszersze pole działania autorom programów nauczania, które to dopiero miały określać sposób realizacji treści wyznaczanych przez resort.

Zgodnie z nowymi standardami minimum zostało poddane konsultacjom. Ze względu na negatywny odbiór pojęcia minimum programowego, kojarzącego się z minimum wiedzy i wymagań, kolejne projekty nosiły już nazwę podstawy programowej. W czerwcu powstała druga wersja dokumentu, który swój osta-

45 Zob. *Wstęp*, w: Ministerstwo Edukacji Narodowej, *Program liceum ogólnokształcącego, liceum zawodowego i technikum. Język polski (dwie wersje)*, Warszawa 1990, s. 3–4. Zob. też: B. Kryda, *Program nauczania – propozycja otwarta*, „Polonistyka” 1990, nr 7, s. 341–347.

46 Ministerstwo Edukacji Narodowej, *Program liceum ogólnokształcącego, liceum zawodowego i technikum. Język polski (dwie wersje)*, Warszawa 1990, s. 50.

47 Ibidem, s. 83.

48 *Ustawa z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty* (Dz.U. 1991, nr 95, poz. 425).

teczny kształt przyjął we wrześniu⁴⁹. Prozaików dwudziestolecia międzywojennego reprezentował w podstawie tylko Gombrowicz (*Ferdydurke*). Poza tym nauczyciel powinien wyznaczyć do omówienia „inny wybrany utwór z prozy polskiej XX w.” Wśród lektur z literatury powszechnej można było znaleźć *Proces*, Witkacego zaś – przy „wybranych dramacie XX w.”⁵⁰

Tymczasem w ostatnich dniach wakacji w 1992 roku ministerstwo opublikowało oraz przesłało do szkół swoją wersję doraźnego minimum programowego. *Sklepy cynamonowe* były w niej lekturą obowiązkową w klasie trzeciej – obok wierszy Leśmiana, Tuwima, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Broniewskiego, Gałczyńskiego i Majakowskiego, a także *Przedwiośnia*, *Granicy*, *Ferdydurke*, *Szewców*, *Mistrza i Małgorzaty* oraz *Ziemi, planety ludzi*⁵¹. Taki kształt dokumentu nie uzyskał jednak aprobaty środowiska polonistycznego – ze względu na niejasności, rygoryzm, ale przede wszystkim nadmiar wyznaczanego materiału⁵².

Żaden z dotychczasowych projektów nie został wdrożony, przez kilka lat utrzymywała się sytuacja równoległej pracy różnych zespołów. Z prasy początku lat dziewięćdziesiątych wyłania się obraz chaosu i dezinformacji, ale też indywidualnej i zbiorowej inicjatywy. Na razie reforma dokonywała się bowiem oddolnie.

Prace nad kolejną podstawą programową zostały sfinalizowane w 1995 roku⁵³. Próżno już było szukać liście lektur nazwiska Schulza. Z polskiego dwudziestolecia znajdowali się w spisie tylko Żeromski i Gombrowicz (z literatury powszechnej można było wybrać między Kafką, Camusem i Bułhakowem). Autorzy pozostawili jednak dwie furtki: pierwszą był znany z poprzedniej wersji punkt „inny wybrany utwór z prozy polskiej XX w.”, drugą – „utwory zaproponowane przez młodzież i nauczyciela (co najmniej dwa w roku szkolnym)”⁵⁴. Tymczasem i ten zamknięty projekt nie wszedł w życie. Uzyskał poparcie na Zjeździe Polonistów, a także Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza oraz Stowarzyszenia Nauczycieli Polonistów, lecz nie został uznany przez ministerstwo⁵⁵.

W maju 1997 rok minister Jerzy Wiatr podpisał inny dokument: *Podstawy programowe obowiązkowych przedmiotów ogólnokształcących*. Na liście lektur znaj-

49 Zob. *Kalendarium prac nad dokumentem „Podstawa programowa języka polskiego”*, oprac. M. Woźniak, M. Ratajczak, „Polonistyka” 1996, nr 7, s. 404–406.

50 *Podstawa programowa z języka polskiego (projekt – wersja III, poprawiona)*, „Polonistyka” 1992, nr 9, s. 541.

51 *Zarządzenie Nr 23 Ministra Edukacji Narodowej z dnia 18 sierpnia 1992 r. w sprawie minimum programowego obowiązkowych przedmiotów ogólnokształcących* (Dz.U. MEN 1992, nr 5, poz. 25).

52 Zob. *List do ministra Kazimierza Marcinkiewicza*, „Polonistyka” 1992, nr 9, s. 560–561. Bortnowski porównuje resortowe minimum do programów z połowy lat pięćdziesiątych i namawia do buntu. (Zob. S. Bortnowski, *O hańbo, o wstydział*, nr 9, s. 561–562).

53 *Podstawa programowa języka polskiego (1995)*, „Polonistyka” 1995, nr 5, s. 317–330.

54 *Ibidem*, s. 327.

55 Zob. B. Chrzęstowska, *Od Redakcji. Co dalej z reformą?*, „Polonistyka” 1996, nr 7, s. 387–389.

dowały się *Przedwiośnie* oraz fragmenty *Ferdydurke* lub *Iwony księżniczki Burgunda*. Pozostał również zapis o wybranym utworze dwudziestowiecznym⁵⁶.

Jednocześnie WSiP zamówił program u Stowarzyszenia Nauczycieli Polonistów, niezależnie od trwającej – a niemogącej się dokonać – działalności reformatorskiej resortu. Ministerstwo zatwierdziło pomysł – oparty na wciąż niewprowadzonej podstawie programowej – w lipcu 1997 roku. W propozycji dla nauczycieli korzystających z WSiP-owskich podręczników i programów *Traktat o manekinach* miał być „lekturą rozszerzającą” z literatury XX wieku, realizowanej w klasie czwartej⁵⁷.

Na początku 1998 roku minister Mirosław Handke ogłosił kontynuację i przyspieszenie reformy programowej, a przy tym kolejną zmianę strukturalną szkolnictwa. Z tego względu zespół skupiony wokół „Polonistyki” i organów reformatorskich powołanych na początku lat dziewięćdziesiątych przygotował nowelizację poprzedniej przygotowanej przez siebie podstawy i przesłał ją resortowi. Układ prozaików dwudziestolecia pozostał w niej podobny: miały obowiązywać tylko fragmenty *Ferdydurke* oraz *Przedwiośnie* (a także wcześniejsi *Ludzie bezdomni*). Kafka nie był wyszczególniony, lecz mógł być omawiany jako „inna wybrana powieść [z literatury powszechnej] XX w.” W podobnej formule mieściły się *Sklepy cyrkonowe*, choć autorzy programu podawali w nawiasie przykłady „innego wybranego utworu z prozy polskiej XX w.” i nie było wśród nich opowiadań Schulza⁵⁸. Autorkami „wybranych utworów” mogły więc być na przykład Dąbrowska, Nałkowska i Kuncewiczowa, co oczywiście nie wykluczało propozycji spoza zasugerowanej trójki.

Ministerstwo starało się uzgodnić swoje projekty z tymi publikowanymi w „Polonistyce”, najpierw zajęło się jednak budowaniem fundamentów pod nowe szkoły podstawowe i gimnazja. A ponieważ żaden z podanych wyżej dokumentów nie wszedł w życie pod koniec XX wieku, *Sklepy cyrkonowe* nadal oficjalnie należały do lektur szkolnych dla szkół średnich na zasadach określonych w 1990 roku.

Od 1 września 1999 roku obowiązywała nowa struktura oświaty, obejmująca trzy stopnie nauczania: sześcioletnią szkołę podstawową, trzyletnie gimnazja oraz szkoły ponadgimnazjalne, w tym trzyletnie licea ogólnokształcące⁵⁹. Każdy z nowopowstałych szczebli edukacji wymagał osobnych podstaw programowych. W szkołach średnich zaczęły one obowiązywać dopiero, gdy pierwszy rocznik

56 Zarządzenie Nr 8 Ministra Edukacji Narodowej z dnia 15 maja 1997 r. w sprawie podstaw programowych obowiązkowych przedmiotów ogólnokształcących (Dz. U. MEN z dnia 16 maja 1997 r.).

57 *Język polski. Dialog z człowiekiem i czasem. Dla szkoły średniej*, [M. Sobocińska (przewodn.) i in.], Warszawa 1998, s. 28.

58 Ibidem, s. 34.

59 *Ustawa z dnia 8 stycznia 1999 r. Przepisy wprowadzające reformę ustroju szkolnego* (Dz.U. 1999, nr 12, poz. 96). Reforma oświaty jest jednym z punktów tak zwanego programu czterech reform, przeprowadzonego przez rząd Jerzego Buzka.

ukończył gimnazjum. W rozporządzeniu z lutego 1999 roku, określającym między innymi lektury dla szkół ponadgimnazjalnych, utwory Schulza zostały ujęte w tę samą co we wcześniejszych propozycjach formułę: „innego wybranego utworu prozy polskiej XX w. (np. M. Dąbrowska, M. Kuncewiczowa, Z. Nałkowska)”⁶⁰. Wszystkich uczniów obowiązywały zaś fragmenty *Ferdydurke*, a także *Proces* Kafki. Poza tym z autorów dwudziestolecia międzywojennego wyszczególniony był także Żeromski. Profilu humanistycznego dotyczyły szersze treści kształcenia, ale miał on tę samą listę lektur⁶¹. Powyższy dokument nie stanowił jeszcze podwalin dla nowego liceum. Niemniej w tak zwanej niebieskiej książeczce, czyli projekcie udostępnionym w kwietniu 2000 roku do szerokiej dyskusji, powyższy układ pozostał bez zmian⁶². Podobnie rzecz miała się w przyjętej przez sejm w połowie 2001 roku podstawie programowej⁶³.

Ostateczny kształt dokumentu został zatwierdzony rozporządzeniem ministerstwa z 26 lutego 2002 roku, podpisanym przez Krystynę Łybacką⁶⁴. Z prozy międzywojnia uczniowie obowiązkowo mieli przeczytać *Przedwiośnie*, fragmenty dzieł Gombrowicza, a także „wybrany utwór z prozy polskiej XX w. (np. M. Dąbrowskiej, Z. Nałkowskiej)”. Bogatszy spis lektur otrzymały klasy humanistyczne: poznają dodatkowo *Trans-Atlantyk*, *Cudzoziemkę* oraz dramat Witkacego *Szewcy*, z literatury powszechnej zaś *Proces*, a także *Mistrza i Małgorzatę* Michaiła Bułhakowa. I tak 1 września 2002 roku rozpoczął się drugi etap reformy, wdrażający postanowienia zapisane w powyższym dokumencie.

W marcu 2005 roku został wydany kontrowersyjny projekt nowej podstawy programowej, której część polonistyczną firmowała swoim nazwiskiem Alina Kowalczykowa. Nie spełniał on dotychczasowych standardów i znaczenie rozbudowywał zakres obowiązującego materiału. W ten sposób „wybór ze *Sklepow cynamonowych*, w tym *Ulica Krokodyli*”, miał trafić do szerokiego spisu lektur obowiązkowych w zakresie podstawowym. Za to *Ferdydurke* obowiązywała wyłącznie w zakresie rozszerzonym⁶⁵.

60 Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 15 lutego 1999 r. w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego (Dz.U. nr 14, poz. 129).

61 Zob. ibidem.

62 Ministerstwo Edukacji Narodowej, *Reforma systemu edukacji. Szkolnictwo ponadgimnazjalne. Projekt. Materiały do dyskusji*, Warszawa, kwiecień 2000.

63 Podstawa programowa kształcenia ogólnego (Dz.U. 2001, nr 61, poz. 625).

64 Rozporządzeniem MENiS z 26 lutego 2002 r. w sprawach podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół (Dz.U. 2002, nr 51, poz. 458). Załącznik 4: Podstawa programowa kształcenia ogólnego dla liceów ogólnokształcących, liceów profilowanych i techników.

65 E. Bartnik, K. Konarzewski, A. Kowalczykowa, Z. Marciniak, T. Merta, *Podstawa programowa kształcenia ogólnego. Projekt*, Warszawa 2005, s. 142.

Jednak ostatecznie zmienił listę lektur dopiero minister Roman Giertych⁶⁶. Najpierw w listopadzie 2006 roku zadbał o włączenie do spisu Sienkiewiczowskiego *Quo vadis* i *Potopu*⁶⁷, a późniejszym rozporządzeniem z lipca 2007 wykreślił Gombrowicza. Wprowadził zaś na przykład *Listy Nikodema* Jana Dobraczyńskiego⁶⁸. Te arbitralne decyzje stanowczo skrytykowała środowisko polonistyczne i część opinii publicznej. Wielu komentatorów odnalazło w działaniach decydentów podobieństwo do stylu zarządzenia oświatą sprzed 1989 roku⁶⁹. Premier Jarosław Kaczyński uchylił rozporządzenie Giertycha, a kilka dni później na stronie resortu widniał już nowy projekt, przywracający *Ferdydurke* we fragmentach⁷⁰.

W krótkim czasie po zerwaniu koalicji rządowej i objęciu teki przez Ryszarda Legutkę lista lektur znów uległa zmianie. Zgodnie z rozporządzeniem z 23 sierpnia 2007 od najbliższego roku szkolnego pierwszoklasistów obowiązywała inna podstawa programowa. Wybrane opowiadania ze *Sklepów cynamonowych* widniały na liście do zakresu podstawowego, a wybrany utwór Gombrowicza – tylko do zakresu rozszerzonego. Przy tym *Noce i dni* miały być jak wiele lat wcześniej omawiane w całości, podobnie jak znów wymieniona z tytułu *Granica*⁷¹. Rok 2007 ze względu na ministerialne roszady został rokiem dyskusji o kanonie, a spis lektur głównym tematem debaty publicznej i kością niezgody w rozpadającej się koalicji rządowej⁷².

Po objęciu funkcji ministra edukacji przez Katarzynę Hall nastąpiło przywrócenie listy lektur z dwudziestolecia do kształtu podobnego do tego sprzed 2006 roku⁷³. Obowiązywały zatem: *Przedwiośnie*, fragmenty prozy Gombrowicza oraz wybrany utwór z prozy polskiej XX wieku (w tym utwór Marii Dąbrowskiej

66 Zob. B. Niemierko, *Podręczniki w potrzasku. Między państwem a wolnym rynkiem*, „Polonistyka” 2007, nr 3, s. 59.

67 Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 30 listopada 2006 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół (Dz.U. nr 228, poz. 1669).

68 Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 3 lipca 2007 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół (Dz.U. nr 123, poz. 853).

69 Zob. np. B. Chrzęstowska i in., *List otwarty do Pana Jarosława Kaczyńskiego – Prezesa Rady Ministrów*, „Polonistyka” 2007, nr 7, s. 43–44; M. Markowski, *Gombrowicz? Obecny*, <http://wyborcza.pl/1,76842,4338570.html> (data dostępu: 30 czerwca 2017 roku).

70 APE, PAP, *Kolejny kanon lektur podpisany*, „Gazeta Wyborcza” 2017, nr 183, s. 6.

71 Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 sierpnia 2007 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół (Dz.U. nr 157, poz. 1100). Zob. też: K. Biedrzycki, *Opinia na temat nowej listy lektur z języka polskiego do gimnazjum i liceum*, „Polonistyka” 2008, nr 1, s. 12–19. Krzysztof Biedrzycki chwali bez żadnych zastrzeżeń tylko jedną decyzję: „Uznanie budzi wprowadzenie opowiadań Brunona Schulza pominiętych w dawnej podstawie!” (ibidem, s. 14).

72 Zob. np. piąty numer „Polonistyki” z 2007 roku, poświęcony kanonowi.

73 Z prośbą do ministerstwa o taką decyzję zwrócił się Prezes Polskiej Izby Książki. Zob. *List Piotra Marciszuka do Minister Katarzyny Hall*, „Polonistyka” 2008, nr 1, s. 6–7.

i Zofii Nałkowskiej)⁷⁴. Ministerstwo przygotowywało się już jednak do radykalnych zmian mających nastąpić za kilka miesięcy.

Zespół pod kierownictwem Sławomira Żurka przygotował nowe podstawy programowe. Zawarta w nich obowiązkowa lista lektur była bardzo okrojona. W całym okresie nauczania trzeba było omówić łącznie nie mniej niż trzynaście „pozycji książkowych”. Realizując zakres podstawowy, należało jednak przeczytać z uczniami wybrane opowiadanie Schulza. Było ono opatrzone gwiazdką, a więc nie można było go pominąć, podobnie jak *Bogurodzicy* i *Lamentu świętokrzyskiego*, Kochanowskiego, *Dziadów części III*, *Pana Tadeusza*, *Lalki* i *Wesela*. Wymienieni autorzy i dzieła mieli więc zupełnie wyjątkową pozycję. Nowe podstawy weszły w życie w gimnazjum w roku szkolnym 2009/2010, a w liceum 2012/2013⁷⁵. Rozporządzenie z 27 sierpnia 2012 roku utrzymało taki stan rzeczy⁷⁶.

Od początku 2016 roku ministerstwo edukacji kierowane przez Annę Zalewską ekspresowo przygotowywało kolejną zasadniczą reformę edukacji, która miała przywrócić strukturę oświaty sprzed 1999 roku: ośmioletnią szkołę podstawową i czteroletnie liceum (a pięcioletnie technikum). Plany zostaną wdrożone 1 września 2017⁷⁷. Ogłoszony wiosną tegoż roku projekt podstawy programowej dla szkoły średniej zakłada obligatoryjne omówienie wybranego opowiadania ze *Sklepów cynamonowych* na poziomie rozszerzonym. Uczniowie realizujący język polski na poziomie podstawowym będą mogli zetknąć się z ekranizacją utworów Schulza. *Sanatorium pod klepsydrą* w reżyserii Wojciecha Hasa jest bowiem zalecanym dziełem filmowym⁷⁸. 26 maja skończyły się konsultacje społeczne powyższego projektu. Mimo przeszło dziewięciuset podpisów pod wnioskiem o referendum, sprzeciwu środowisk nauczycielski oraz wielu ośrodków akademickich ministerstwo dąży do przeprowadzenia pośpiesznej reformy oświaty.

Katarzyna Warska

74 Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 29 sierpnia 2008 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół (Dz.U. 2008, nr 159, poz. 992).

75 Rozporządzeniem Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 grudnia 2008 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół (Dz.U. 2009, nr 4, poz. 17).

76 Podstawa programowa z komentarzami, t. 2: *Język polski w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum*, s. 58.

77 Zob.: <http://reformaedukacji.men.gov.pl> (data dostępu: 30 czerwca 2017 roku).

78 Zob. *Język polski. Liceum ogólnokształcące i technikum. Projekt*, <https://men.gov.pl/wp-content/uploads/2017/04/liceum-ogolnoksztalcalce-i-technikum.pdf> (data dostępu: 30 czerwca 2017 roku).

Regiony wielkiej herezji

Regiony wielkiej herezji Jerzego Ficowskiego to pierwsza publikacja książkowa poświęcona Schulzowi. Została wydana w 1967¹ roku, a kolejne jej wznowienia – uwzględniające nowe odkrycia i korygujące dotychczasowe ustalenia – ukazywały się je w 1975², 1992³ i 2002⁴. Dwie pierwsze edycje opatrzone podtytułem *Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza* ukazały się w krakowskim Wydawnictwie Literackim. Edycja trzecia ze zmienionym podtytułem (*Rzecz o Brunonie Schulzu*), najobszerniejsza treściowo, choć najskromniejsza edytorsko, wyszła w wydawnictwie „Słowo” w popularnej serii biograficznej „Wybrańcy bogów” (w której ukazały się też między innymi takie książki jak *Miłość i śmierć Krzysztofa Kamila Baczyńskiego* Wiesława Budzyńskiego czy *Mahatma Witkac* Joanny Siedleckiej). Wreszcie czwartą edycję przygotowała Fundacja Pogranicze z Sejny. Jest to obszerny tom, zatytułowany *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, zawierający niemal wszystko, co Ficowski o Schulzu napisał: *Regiony wielkiej herezji*, *Okolice sklepów cynamonowych*, wstępy do *Drugiej jesieni*, *Xięgi bałwochwalczej* oraz do planowanej, a wydanej dopiero po śmierci pisarza *Księgi obrazów*, jak również kilka niepublikowanych studiów o Schulzu oraz świeżo odnalezionych listów.

Regiony wielkiej herezji, które pojawiły się w 1967 roku, były owocem dwudziestoletniej pracy Ficowskiego nad zgromadzeniem wszelkich ocalałych pozostałości po Schulzu: listów, prac plastycznych, rękopisów, a przede wszystkim świadectw osób⁵, które знаły autora *Sklepów cynamonowych* i które zdecydowały się odpowiedzieć na wydrukowany w 1947 w kilku ogólnopolskich czasopismach apel anonimowego wówczas Ficowskiego o podzielenie się wiedzą na temat Schulza i jego dzieła.

Trudno o jednoznaczne przyporządkowanie genologiczne książki Ficowskiego. Podtytuł pierwszego wydania wskazuje na fragmentaryczność (*Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*) i heterogeniczność zawartego materiału. Książka składa się z przeplatających się rozdziałów o charakterze biograficznym i inter-

1 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967.

2 Idem, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1975.

3 Idem, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa 1992.

4 Idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.

5 O korespondentach Ficowskiego zob. J. Kandziora, *Przestrzenie pamięci, przestrzenie rozproszenia (Składanie biografii Brunona Schulza)*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 245–265.

pretacyjnym⁶. Partie biograficzne cechują się dużym stopniem zbeletryzowania i milczącym wtapianiem zebranych świadectw w narrację biografą. Z kolei rozdziały o charakterze interpretacyjnym dotyczące problematyki mitu, przestrzeni, kwestii przedstawiania rzeczywistości oraz języka artystycznego są przez Ficowskiego określane skromnie jako glosy czy impresje zafascynowanego czytelnika.

Regiony wielkiej herezji są pracą głęboko osobistą, napisaną przez autora nieskrywającego swego emocjonalnego zaangażowania⁷. Książka rozpoczyna się od autobiograficznego rozdziału zatytułowanego *Znalazłem Autentyk*, w którym Ficowski opisuje historię swej pracy schulzologicznej. W 1942 roku osiemnastoletni Jerzy Ficowski czyta *Sklepy cynamonowe*. Poruszony i oszołomiony lekturą zdobywa adres autora i wysyła doń egzaltowany list, nie wiedząc, że Schulz właśnie zginął zastrzelony na ulicy drohobyckiego getta przez hitlerowców. Dowiedziawszy się wiosną 1943 roku o śmierci pisarza, młody Ficowski tworzy pierwsze *Regiony wielkiej herezji* – zawstydzający autora po latach zapis wrażeń czytelniczych młodego odbiorcy; zapis, z którym późniejsze *Regiony* łączyć ma tylko tytuł. Jeszcze w czasie wojny Ficowski pozyska trzy listy Schulza do krytyka literackiego Andrzeja Pleśniewicza, które staną się zaczątkiem jego schulzowskich zbiorów (w wyniku tragicznego zbiegu okoliczności – śmierci Pleśniewicza w bombardowaniu w ostatnich dniach wojny, która uniemożliwiła Ficowskiemu oddanie pożyczonych listów). Po wojnie Ficowski zacznie metodyczną pracę nad zbieraniem pozostałości po Schulzu, której efektem były właśnie *Regiony*.

Ten początek fascynacji, wyobrażany przez Ficowskiego jako moment zeknięcia z dziełem obezwładniająco pięknym, przekraczającym możliwości odbiorcy⁸, staje się gestem poruszającym zachwyconego czytelnika do pracy kry-

-
- 6 Poetykę *Regionów wielkiej herezji*, mechanizmy wykorzystywania zebranych świadectw i związki z praktyką poetycką Ficowskiego wyczerpująco analizuje Jerzy Kandziora w artykule *Jerzy Ficowski o Schulzu. Regiony wielkiej herezji – między retoryką a rekonstrukcją*, „Schulz/Forum” 3, 2014.
 - 7 Co zauważali już pierwsi recenzenci: Julian Przyboś, Arnold Słucki czy Krzysztof Miklaszewski. Zob. J. Przyboś, *Ficowski o Schulzu*, „Życie Warszawy” 1967, nr 280, s. 7; A. Słucki, *Artysta i herezjarz*, „Wiatraki” (dodatek do „Faktów i Myśli”), 1967, nr 19, s. 2; idem, *Księża i Autentyk*, „Twórczość” 1967, nr 10, s. 122–125; K. Miklaszewski, *Bezcenny rezultat czytelniczej fascynacji*, „Ruch Literacki” 1969, nr 6, s. 372–374. Z kolei Andrzej Chciuk na łamach paryskiej „Kultury” wypowiedział się nieprzychylnie o książce Ficowskiego jako dziele hagiograficznym – zob. A. Chciuk, *Pierwsza książka o Schulzu*, „Kultura” (Paryż) 1968, nr 4, s. 137–140. Zob. też J. Jarzębski, *Krytyk miłujący*, w: idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2006.
 - 8 W zaskakująco podobny sposób Marek Zaleski opisuje styl lektury Jana Błońskiego: „To lektura jako ekstasis, czyli wytrącenie z równowagi i zarazem bycie przychwyconym. Lektura nie tylko sprawozdająca zachwyty, stanowiąca odpowiedź na napotkane piękno, które przecież – jak wielu utrzymuje – to, co sobą wyposaża, odziera z sensu, wtrącając widza czy czytelnika w niemotę. Taka lektura to nierzadko konfuzja, doświadczenie bezradności czy niepokoju. Można więc uznać, że sprowadza się do rozkoszy, tak jak pojmuje ją Barthes, czyli do lacanowskiej jouissance. Jest lekturą w afekcie, a właściwie lekturą noszącą ślad afektu, jednak polskie słowo «rozkosz» z uwagi na swoje pozytywne tylko konotacje odcina tu część afektywnego pola, w jakim owa lektura się dokonuje” – M. Zaleski, *Ekstazy Jana Błońskiego*, „Wielogłos” 2014, nr 4 (22), s. 9.

tycznej. Praca nad Schulzem staje się gestem wierności wobec tego źródłowego doświadczenia lektury. Zachwyty krytyka staje się w narracji Ficowskiego wzorcowym sposobem odbierania pracy Schulza. W podobny sposób bowiem, przy użyciu tych samych określeń („zachwyty”, „olśnienie”), Ficowski opisuje wrażenia innych osób stykających się z Schulzem. Akcentując tożsamość z własnym doświadczeniem recepcji, tworzy modelową reakcję na dzieło Schulza. Zachwyty jako paradygmatyczny afektywny odbiór twórczości autora *Sklepów cynamonowych* obejmuje zarówno współczesnych Schulzowi: między innymi Deborę Vogel, Zofię Nałkowską, Witkacego, jak i współczesnych oraz potomnych biografów. W poprzedzającym ostatnie wydanie *Regionów* tekście *Do czytelnika* snuje Ficowski wizję nowych odkryć i odczytań, które mają stać się udziałem kolejnego pokolenia badaczy: „W ciągu tylu moich lat poświęconych Brunonowi Wielkiemu wyrosły zastępy świetnych znawców i interpretatorów jego twórczości. Już dokonali niemało, dokonają jeszcze więcej – a może będzie im dana także możliwość lektury i analizy tych dzieł, które czekają jeszcze na odnalezienie? Może dostąpią nad nimi szanse nowych olśnień i zachwytyów”⁹.

Owe nowe odczytania pozostawać mają w ramach modelu doznań lekturowych ustanowionego przez moment założycielski schulzologii (czyli młodzieńczy odbiór Ficowskiego) i spajającego wokół siebie wspólnotę odbiorczą.

Ficowski interpretuje Schulza realistycznie i ahistorycznie. Schulz jest w jego ujęciu mitologiem codzienności, ukazującym przy użyciu mitycznych przeobrażeń jej ukryty, cudowny wymiar: „Jedynie ten cud jest cudem prawdziwym, który wyrasta ze złożeń powszedniości, z rzeczy, które nie domyślają się swych mitycznych potencji”¹⁰. W swych obrazach poetyckich (Ficowski bowiem utrzymuje, że Schulz w prozatorskiej formie realizuje misję poety) Schulz jest niezwykle precyzyjny i spostrzegawczy. Zasadę rządzącą tymi przeobrażeniami nazywa Ficowski mitologiką: „Schulz w swych doznaniach i przekazach elementów widzialnego świata jest mistrzem, widzi, dostrzega celnie i precyzyjnie. Dopiero z tych dostrzeżeń, poprzez podsunięte im związki i konsekwencje – buduje mit, daleki od potocznego widzenia świata, nie surrealistycznie alogiczny, ale w jakiś sposób oczywisty, rządzący się – by znów użyć neologizmu – Schulzowską mitologiką”¹¹.

W przeciwieństwie do innego krytyka, który odegrał wielką rolę w przywróceniu Schulza kanonowi polskiej literatury – Artura Sandauera, interpretacja Ficowskiego jest ahistoryczna. Ficowski nie interesuje się związkiem między kreacją literacką Schulza a jego doświadczeniem historycznym: intruzją nowoczesności w świat drohobyckiego mieszczaństwa w dobie boomu naftowego na

9 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 9.

10 Ibidem, s. 32.

11 Ibidem, s. 71.

początku XX wieku czy wzrostem nastrojów totalitarnych, militarystycznych i antysemickich w okresie bezpośrednio poprzedzającym wybuch II wojny światowej.

Warstwa biograficzna książki opiera się na przeciwstawieniu walorów wewnętrznych Schulza jego słabości fizycznej¹². Drobny wzrost, cichy głos, słabe zdrowie, chorobliwa nieśmiałość i wszechogarniające poczucie lęku skonstrastowane są z wielkością uwielbianego przez Ficowskiego dzieła, wybitnymi walorami intelektualnymi Schulza oraz charyzmą, którą mimo swej nieśmiałości umiał oczarowywać ludzi. Za tym przeciwstawieniem sfery psychofizycznej i duchowo-intelektualnej idzie wręcz przeciwstawienie biografii i dzieła. Życie, które przeżywał Schulz, tłamsiło obowiązkami szkolnymi i załamywało miernym intelektualnie towarzystwem drohobyckich krewnych i znajomych, znajduje w ujęciu Ficowskiego swą rekompensatę w sferze twórczości, która pozwala wyzwolić się z partykularnych uwarunkowań środowiskowych i historycznych oraz tworzyć świat na własnych warunkach.

Marcin Romanowski

12 Jak pokazuje Jerzy Kandziora koncept ten zaczerpnął Ficowski ze świadectwa zawartego w listach Michała Chajesa. Zob. J. Kandziora, *Ukryci świadkowie, czyli co pozostało (w książce Ficowskiego) i w realnym świecie po dwóch kolegach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 218–220.

Schreyer Alfred

A mnie jest szkoda lata
I letnich, złotych wspomnień.
Niech mówią: głupi o mnie,
A mnie jest żal...
Za oknem szaro, smutno,
A jeszcze przed miesiącem
Wesoło, zielen, słońce...
Naprawdę żal.
To tak jak gdyby ktoś najdroższy nagle odszedł
I zabrał radość, uśmiech, a zostawił łzy.
Dlatego żal mi lata i ludzi żal, i nieba,
Po którym płyną smutne jesienne dni.
A mnie jest szkoda lata

Ta opowieść zaczyna się na Mickiewicza 1, gdzie przez lata prowadziły schulzowskie ślady. Do mieszkania Alfreda Schreyera w Drohobyczu docierali wszyscy ci, którzy chcieli zobaczyć, posłuchać ucznia Brunona Schulza.

„Zostaję w Drohobyczu, w szkole, gdzie nadal hałastra będzie wyprawiała harce na moich nerwach. Trzeba bowiem wiedzieć, że nerwy moje rozbiegły się siecią po całej pracowni robót ręcznych, rozprzestrzeniły się po podłodze, wytapetowały ściany i oplotły gęstą plecionką warsztaty i kowadełko. Jest to znane w nauce zjawisko pewnego rodzaju t e l e k i n e t y k i, mocą której wszystko, co dzieje się na warsztatach, strugnicach itd., dzieje się poniekąd na mojej skórze. Dzięki tak znakomicie rozbudowanej sieci sygnalizacyjnej jestem predestynowany na nauczyciela robót ręcznych”¹.

To znany fragment z listu Schulza do Tadeusza i Zofii Brezów. Schulz zdradził w nim, na czym polegała szczególna psychosomatyczna więź, która połączyła go z zawodem nauczyciela... Autor *Sklepów cynamonowych* uczył rysunków i robót ręcznych w Państwowym Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu. Alfred Schreyer (1922–2015) przez cztery lata chodził na lekcje, które prowadził Schulz². Wspominał, że w czasie drugiej wojny światowej pra-

1 List Brunona Schulza do Tadeusza i Zofii Brezów, w: idem, *Księga listów*, zebrał i przygotował J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 50.

2 G. Józefczuk, *Wstęp*, płyta *Alfred Schreyer Trio*, wyd. 2016, <http://4evermusic.pl/pl/home/2683-alfred-schreyer-trio-5900276813000.html> (data dostępu: 26 lutego 2017).

cował w tartaku, w którym Niemcy urządzili obóz prac przymusowych. Miał tam wykorzystać umiejętności stolarskie, które nabył właśnie w trakcie nauki u Schulza. Po latach interpretował to wydarzenie ze swojego życia jako dowód na wszechstronność Schulza. Strzegł pamięci o artyście z Drohobycza jako kimś wyjątkowo uzdolnionym, niezwykłym i zarazem skromnym. Kiedy próbuje sobie uzmysłowić, co wyróżniało relację Schreyera o Schulzu, to był to ogromny szacunek, który w dawnych czasach mógł cechować jedynie szczególny stosunek ucznia i mistrza.

Schreyer przeszedł przez hitlerowskie obozy koncentracyjne w Płaszowie, Gross-Rosen i Buchenwaldzie. Ocalał, ale podczas wojny stracił całą rodzinę. W 1946 roku powrócił do Drohobycza. Skończył studia muzyczne i przez lata wykładał w Liceum Muzycznym im. Wasyla Barwińskiego. Na początku lat dziewięćdziesiątych założył chór dziecięco-młodzieżowy „Odrodzenie”. Muzykował razem z dwoma kolegami – Tadeuszem Serwatkem (akordeon) i Lową Łobanową (piano) – z którymi w 2006 roku wystąpił na zakończenie II Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza. Po tym wydarzeniu zespół rozpoczął serię występów w Polsce, a także w wielu innych krajach Europy.

Trio Alfreda Schreyera przenosiło słuchaczy w inny, wielokulturowy świat, wykonując polskie, żydowskie i ukraińskie przeboje, takie jak: *Umówiłem się z nią na dziewiątą*, *Gdy Dorota gra fokstrotę*, *Tylko we Lwowie*, *Kinder yorn*, *Dos lidl fun goldenem land*, *Shalom alei hem*, *Och, ty dziewczyno jak ziarno orzecha*. W 2016 roku nakładem Studia Linguae Anna Żurowicz ukazała się płyta *Alfred Schreyer Trio*, którą nagrano 23 maja 2011 roku podczas koncertu w Teatrze Polskim w Warszawie. Było to drugie nagranie zespołu, kilka lat wcześniej ukazała się płyta studyjna *Przy kominku*.

Być może to właśnie entuzjazm artysty muzyka powodował, że Schreyer z niesłabnącym zapałem swą przedwojenną polszczyznę przybliżał świat kresów, z wdziękiem uwodził opowieściami o lekcjach rysunku i prac ręcznych prowadzonych przez Schulza. Brał udział w kolejnych edycjach Międzynarodowego Festiwalu Schulzowskiego w Drohobyczu, oddziałując swoją niesamowitą osobowością na atmosferę schulzowskiego święta. W 2001 roku uczestniczył w odnalezieniu przez niemieckiego filmowca dokumentalistę Benjamin Geisslera fresków stworzonych przez Schulza w willi zajmowanej w czasie II wojny światowej przez gestapowca Feliksa Landaua.

Jerzy Ficowski we wstępie do *Księgi listów* pisał: „Właściwie cała znana nam dziś biografia Brunona Schulza została zrekonstruowana z jego listów, z ułamkowych wspomnień tych, którzy go przeżyli, oraz z nielicznych dokumentów”³. Dziś, choć faktów dotyczących biografii Schulza, gromadzonych

3 J. Ficowski, *Wprowadzenie do „Księgi listów”*, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 5.

na podstawie wielu kwerend, przybywa, to przez lata przewodnikiem po schulzowskim świecie był właśnie Alfred Schreyer, dzięki którego wspomnieniom udawało się odtwarzać topografię przedwojennego Drohobycza, otrzymywało żywe świadectwo codzienności, życia Schulza. To ze wspomnień Schreyera dowiadujemy się o talencie autora *Sanatorium pod Klepsydrą* do opowiadania bajek, kiedy proszony przez uczniów rozpoczynał opowieści. Spostrzeżenie Schreyera potwierdza także relacja Alicji Dryszkiewicz⁴, przyjaciółki Schulza, która w listach do Henryka Berezy wspominała o swojej znajomości z pisarzem z Drohobycza.

„Nie jestem absolutnie [?] w stanie przypomnieć sobie dokładnie, co Bruno Schulz mi opowiadał, a dużo tego było i trwało godzinami – jak najpiękniejsze bajki zaprawdę [?] raczej zbliżone do bajek Braci Grimm, a więc i okrutnych (ale to mnie fascynowało). Mówił zresztą zupełnie wyraźnie i nigdy mi się nie nudził. Były to przedziwne przygody małego chłopca „rycerza” o szlachetnej duszy, ale pokonanego – zawsze pokonanego – ale wierzącego w świat i jego zmiany. Chłopiec żyjący wśród zaduchu – pierzyn – zapachu cebuli – czosnku – ryb – śledzi – podglądający ojca i matkę, siostry – brud – pajęczyny – smród nocników – i potu [?] kobiet – dziewczynek wtedy – getto – getto! – ale inne niż my znamy. Były te opowieści i ten klimat trochę jak u I. B. Singera, a trochę jak opowieści biblijne”⁵.

Z takich ułamkowych wspomnień wyłania się skomplikowany obraz Schulza, nauczyciela, przyjaciela, pisarza. Z takich wspomnień powstają nie tylko schulzowskie mity, lecz także pochodzą świadectwa dokumentujące to, jak ważną rolę odegrał Schulz w życiu wielu osób. Zgodnie z jednym z utrwalonych wyobrażeń Schulz nie opuszczał Drohobycza, choć nie jest do końca prawda, o czym dowiadujemy się dzięki badaniom schulzowskim prowadzonym m.in. w Wiedniu, Sztokholmie, to jednak zgodnie ze słowami Władysława Panasa: „[...] prowincja drohobycka była dla Schulza całym i jedynym światem. Tu się urodził i tu mieszkał, tu skończył gimnazjum, w którym później podjął pracę jako nauczyciel niezbyt zresztą cenionych w szkole przedmiotów, tu –

4 Alicja Mondschein-Dryszkiewicz (1912–?) – pisarka i scenarzystka, autorka bajek dla dzieci: *Wędrówki po zwierzyńcu*, *Różowy młyn*, *Dwa zielone listki*, a także scenariuszy filmów animowanych, między innymi *O ptaszku, który nie chciał śpiewać*, *O małym lwiątku*, *Przygoda kota Julii*. Należała do kręgu przyjaciół Witkacego. Była żoną porucznika Wojska Polskiego Jana Edwarda Dryszkiewicza, który na początku lat czterdziestych zginął w Dachau. Jeszcze w czasie wojny związała się z rysownikiem Henrykiem Tomaszewskim, z którym rozstali się w 1956 roku. Na początku lat sześćdziesiątych wyemigrowała do Francji. Najpierw zamieszkała w Paryżu, następnie przeprowadziła się do córki Ewy, niedaleko Nicei. Przez lata utrzymywała kontakt listowny z przyjacielem Henrykiem Berezą.

5 Fragment listu Alicji Dryszkiewicz do Henryka Berezy z 15 października 1992. Korespondencja Dryszkiewicz do Berezy jest przechowywana w Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie. O jej istnieniu dowiedziałam się dzięki życzliwości Profesora Stanisława Rośka.

i tylko tu – tworzył swoją sztukę, tu wreszcie został zamordowany i tu gdzieś spoczywają jego prochy”⁶.

I to właśnie stąd pochodziło świadectwo, które dawał o swoim nauczycielu Alfred Schreyer, oprowadzając po ulicach, uliczkach Drohobycza i okolicach...

Magdalena Jarnotowska

6 W. Panas, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, przygotowanie do druku i nota P. Próchniak, Lublin 2006, s. 8.

Schulz jako bohater literacki

Magiczna proza Brunona Schulza wraz z jego niemal legendarną śmiercią spowodowała wielkie zainteresowanie wśród pisarzy z całego świata, co zaowocowało coraz częstszym pojawianiem się pisana jako bohatera literackiego. Fenomen ten można obserwować już w prozie lat osiemdziesiątych XX wieku, kiedy w opowieściach dwojga amerykańskich pisarzy żydowskiego pochodzenia – w *Praskiej orgii* (1985) Philipa Rotha i w *Mesjaszu ze Sztokholmu* (1987) Cynthii Ozick – pojawił się Schulz-bohater. Podczas gdy w *Praskiej orgii* chodzi o marginalną wzmiankę o śmierci żydowskiego pisarza w wyniku osobistej wendety dwóch oficerów nazistowskich i jego zaginionym rękopisie, to w *Mesjaszu ze Sztokholmu* Schulz staje się postacią centralną, wokół której Ozick snuje całą powieść. Tematem głównym jest poszukiwanie zaginionej powieści Schulza pod tytułem *Mesjasz*. Polski Żyd, którego rodzice zaginęli podczas II wojny światowej, mieszka w Sztokholmie, przyjął imię Lars Andemening i pracuje jako krytyk literacki w słynnej gazecie. Ma silne przekonanie, że jest synem Brunona Schulza, którego twórczość uwielbia. Lars spotyka grupę szarlatanów – między innymi doktora Eklunda, który przedstawia mu rzekomą córkę Schulza, Adelę, posiadającą rękopis *Mesjasza*. W końcu Lars odkrywa, iż ów manuskrypt jest falsyfikatem i pali go. Razem z tym duchowym dziedzictwem spali również wszystkie swoje sny i – podobnie jak ojciec Jakub w opowiadaniach Schulza – zrezygnuje z komercyjnego świata tandety. Motyw zaginionej powieści *Mesjasz* oparty jest na prawdziwych wydarzeniach z lat 1987 i 1990, kiedy to Jerzy Ficowski był blisko odnalezienia i zakupienia *Mesjasza* za pośrednictwem rzekomego krewnego Schulza z Ameryki, Alexa Schulza, który niestety zmarł w wyniku krwotoku mózgu. Ficowskiemu pomagał szwedzki dyplomata Jeana Christoph Öberg, który również umarł wkrótce po nieudanej próbie odzyskania rękopisu *Mesjasza* z archiwów KGB.

Wątek mesjański jest obecny w literaturze od lat osiemdziesiątych do pierwszych lat XXI wieku, od Ameryki poprzez Izrael aż do Europy. Do popularyzacji autora *Mesjasza* w Izraelu przysłużyła się między innymi powieść Dawida Grossmana *Patrz pod: Miłość* (1986). Grossman w swoim artykule *Confronting the beast* stwierdza, że po raz pierwszy o tym, jak umarł Schulz, dowiedział się zaraz po przeczytaniu jego opowieści. Wtedy zamknął książkę, wyszedł i kilka godzin chodził jakby we mgle, nie chcąc dalej żyć. Doświadczenie to stało się dla niego kluczem do tego, jak pisać o Holokauście, nie tylko pisząc o zagładzie, lecz także o miłości. Ta z kolei zostaje zachowana dzięki językowi. Do autora *Mesjasza* odnosi się przede wszystkim druga część powieści zatytułowana *Bru-*

no. To w niej młody pisarz Momik, którego obsesją jest dzieło i życie Schulza, wyrusza w archetypalną podróż, której celem jest pokonanie potwora ciemności, zwycięstwo nad „nazistowską bestią” oraz poradzenie sobie z traumą Holokaustu. Warszawscy schulzolodzy polecają mu wyjazd do małej wioski Narwia koło Gdańska, dokąd koleją z Drohobycza przybywa „chroniony Żyd” Schulz, który – będąc pod głębokim wpływem obrazu *Krzyk* Muncha – wchodzi do morza, stopniowo się z nim łączy, aby wreszcie zmienić się w łososia. Motywem równoległym do Schulzowskiej katabazy staje się u Grossmana wejście do morza, ponieważ zstąpienie do zaświatów jest archetypalnym powrotem do stanu prenatalnego, do macicy, a morze – jak wiadomo – w Jungowskiej teorii archetypów ma konotacje kobiece. Dodajmy, że w oryginalnym języku opowieści Grossmana, hebrajskim, morze jest rodzaju żeńskiego. A zatem to fikcyjne przesunięcie w czasie i przestrzeni oraz kolejna metamorfoza Brunona pozwala na ratowanie go z drohobyckiego getta, usuwa piętno haniebnej śmierci jako jednego z sześciu milionów i przywraca mu jego wyjątkowość.

Aura mesjańska unosi się także nad dwoma opowiadaniem Amira Gutfreunda z tomu *Dwory na wybrzeżu* (2003): *Triest* i *Gdyby siedział tutaj Bruno Schulz*. Opowiadanie *Gdyby siedział tutaj Bruno Schulz* jest grą imaginacji, bo Gutfreund stwarza w nim hipotetyczną możliwość egzystencji Schulza w Jerozolimie, którą porównuje z prawdziwym życiem Schulza w Drohobyczu. Autor dochodzi do wniosku, że gdyby Schulz żył w Jerozolimie, to jako pisarz czułby się sparaliżowany i zupełnie by oniemiał. *Triest* jest historią bezimiennego ucznia Schulza, który uciekł z Drohobycza i przeżył wojnę w różnych obozach emigranckich. Mieszkał i pracował w Trieście, po drugiej stronie byłej monarchii austro-węgierskiej, w małym mieście podobnym i zarazem niepodobnym do rodzinnego Drohobycza. Przez trzydzieści pięć lat skrywał tajemnicę, którą starał się przechwycić cały świat akademicki – obrazy Schulza i „zaginionego” *Mesjasza*. W ten sposób staje się *Łamed-wownikiem*, jednym z Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych pokolenia, dzięki którym istnieje świat. Schulzowi poświęcił Gutfreund również swoją ostatnią książkę *Legenda o Brunonie i Adeli* (2014). Jest to powieść kryminalna o serii morderstw we współczesnym Tel Awiwie i o śmierci Schulza w Drohobyczu podczas Holokaustu. Obie historie łączy tajemnica i śmierć, bo na ciałach wszystkich zamordowanych ofiar znaleziono graffiti z cytatami z dzieł Brunona Schulza.

O Schulzu pisali także pisarze włoscy, polscy i serbscy. Powieść *Człowiek, który chyba nazywał się Schulz* (1998) Uga Riccarelliego nawiązuje do wspomnienia Jerzego Ficowskiego, który przekonywał, że Mesjasz z powieści Schulza miał pojawić się zaledwie trzydzieści kilometrów od Drohobycza. Wiadomość o Jego bliskości rozchodzi się u Riccarelliego wśród Żydów w drohobyckim getcie, którzy na spotkanie z Nim wysyłają narratora, protegowanego Landaua. Ten zaś niedaleko skrzyżowania znajduje człowieka przywiązanego do słupa – niczym Chrystus do krzyża – wraz z ostrzeżeniem, że taki będzie koniec

wszystkich Cyganów, włóczęgów i fałszywych Mesjaszy. Człowiek, który chyba nazywał się Schulz, wraca do getta, gdzie ginie w wyniku zemsty pomiędzy dwoma nazistowskimi oficerami, zastrzelony przez Günthera. Jego śmierci towarzyszy legendarne już zdanie, znane w kilku wersjach: „Ty jesteś Żyd Landaua. On zabił mojego Żyda, więc ja zabijam jego Żyda”. W podobny sposób ostatnim okresem życia Schulza zajmuje się Edward Mielniczek w *Portrecie psubrata* (1999). Skupia się w nim na jego roli „potrzebnego Żyda”. Przeniesiony do getta Schulz maluje dla Landaua nie tylko ściany dziecięcego pokoju, lecz także jego portret. Przy tej okazji obaj dochodzą do wniosku, że spotkali się wcześniej, choć w zupełnie innych okolicznościach, w Wiedniu, gdy Bruno, student Akademii Sztuk Pięknych, portretował, a następnie nauczał rysunku biednego Feliksa, który zarabiał na życie pozowaniem studentom ASP. Podczas powstawania portretu psubrata Hauptscharführer Landau i „potrzebny Żyd” Schulz prowadzą dialog o ich roli w wojnie, dialog, w którym granica pomiędzy ofiarą a zbrodniarzem, pomiędzy ludzkością a bestialstwem zostanie zatarta. Pseudobiograficzną wizję ostatniego dnia Schulza staje się opowieść Jovicy Aćina *Zaczarowany Bruno Schulz* (1997). Fikcja łączy się tam z elementami biograficznymi. Kontynuacją tego utworu jest *Róża cierniowa* (2002) Aćina, w której dzięki odkryciu fresków Schulza dochodzi do przebudzenia Schulza i jego zniknięcia wraz z nimi.

Bohaterem niemal „niewidocznym” staje się Schulz w pseudoepistolograficznej powieści Mirko Demića *Bursztyn, miód, jarzębina* (2001). Ukrywa się on za listami adresowanymi do koleżanki z drohobyckiego gimnazjum, w której jest zakochany, i która tłumaczy je na język niemiecki w obawie przed tym, że mogłyby wpaść w ręce jej męża. Dodając do tłumaczeń własne komentarze w nawiasach, prowadzi jednocześnie dialog z ich autorem.

W ostatnich latach udało nam się zamieszkać *W głowie Brunona Schulza* (2013) dzięki Maximowi Billerowi oraz nauczyć się latać z Brunonem dzięki słowom Nadii Terranovej i ilustracjom Ofry Amit (*Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać*, 2012). Maxim Biller odnosi się do rzeczywistego listu, który w 1938 roku Bruno Schulz napisał do swojego literackiego idola Tomasza Manna, dołączając tekst swojego opowiadania napisanego po niemiecku. Ani list, ani opowiadanie nie zachowały się, co pozostawia mnóstwo miejsca na spekulacje. Biller zamieszkuje w głowie Schulza, aby wymyślić ów list, ale nie na płaszczyźnie realistycznej dywagacji, lecz w duchu poetyki Schulza i z odrobiną cynizmu w stosunku do Tomasza Manna, którego nazywa fałszywym Mesjaszem. Biller miesza rzeczywistość z fikcją, pozwala Schulzowi poruszać się między własnymi postaciami literackimi i ostrzega przed mityczną apokalipsą, przed którą Schulz chciałby uratować siebie, Drohobycz i świat. Zamieszkując *W głowie Brunona Schulza*, Biller prowadzi z nim burzliwy dialog – dialog pisarza z pisarzem, dialog podwójny, skierowany również do ikonicznej postaci Manna w literaturze niemieckiej. Podczas gdy opowieść Maxima Billera ma charakter

pseudoepistolograficzny, opowieść Nadii Terranovy oparta jest na baśniowej poetyce i dziecięcej perspektywie opowiadań Schulza. Opowiada o losie Brunona, prawdziwego żydowskiego „alter kop”, niby dorosłego mędrca w dziecięcym ciele, któremu przyszło żyć w trudnych czasach wojny. Bruno – nieśmiały chłopiec z wielką głową – ratuje swojego znikającego ojca, który przybiera postaci pająka, ptaka czy karakona. Bruno uwielbia niesamowitego swojego ojca i rozmyśla, jak pójść w jego ślady i zostać pisarzem i rysownikiem. Kiedy dorasta, uczy inne dzieci rysować. Jednak trwa wojna i ludzie wokół niego znikają. Pewnego dnia sam znika, kiedy zrzędzeniem losu ginie od kuli niemieckiego oficera. Rysunki małego chłopca, który nie został rozstrzelany na ulicy dzięki temu, że nauczył się – jak jego ukochany ojciec – latać, odkryje dopiero po wojnie dziewczynka zamieszkująca rodzinny dom Brunona.

Bruno Schulz jest także bohaterem wielu wierszy napisanych przez poetów z całego świata. Pierwszeństwo wśród nich należy do poetów polskich – między innymi wiersze *Nad listami Brunona Schulza* Anny Frajlich, *Bruno Schulz* Arnolda Słuckiego, *Mój nieocalony* i *Drohobycz 1920* Jerzego Ficowskiego, *w świetle lamp filujących* Tadeusza Różewicza, *niedomówka. nutka biograficzna* Joanny Mueller czy *To nie ja zabiłem Bruno Schulza* Lecha Lamenta. Schulz interesuje również bałkańskich poetów, odnajdziemy go zatem w wierszach *Osiedle cynamonowe* Dragana Boškovića, *Bruno Schulz* Muharema Bazdulja, *Traktat o manekinach* Sašy Skenderiji, *Kraków*, *Kazimierz* Delimira Rešickiego, *Projekt Polska* Ivana Šamiji oraz *Eskapizm*, *Elegia o wygnaniu* Zorana Đerića. Pisarz pojawia się także w wierszach angielskich *Bruno Schulz in Amber: The Demons* George’a Szirtesa oraz *To Bruno Schulz* Yaly Korwin.

Hana Nela Palková

Sok malinowy

W opowiadaniu *Sierpień* Józef odbywa cotygodniowy spacer z matką przez pusty rynek miasteczka. Punktem kulminacyjnym opisu placu jest przedstawienie apteki znajdującej się u zbiegu rynku i ulicy Stryjskiej (czyli ulicy Krokodyli): „Aż wreszcie na rogu ulicy Stryjskiej weszliśmy w cień apteki. Wielka bania z sokiem malinowym w szerokim oknie aptecznym symbolizowała chłód balsamów, którym każde cierpienie mogło się tam ukoić”¹.

Opis apteki można by potraktować jako znakomity przykład na plastyczność i synestezyjność schulzowskiej prozy, w której wrażenia wzrokowe łączą się z odczuciem cienia i chłodu, a przez obraz soku malinowego konotują wrażenia smakowe i zapachowego. Nie jest to jedyne opowiadanie Schulza, w którym pojawia się sok malinowy. Po raz drugi zostaje on przywołany w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, w którym stanowi upragniony przysmak chrońiących się na poddaszu przed jesiennymi chłodami strażaków, przez Ojca otaczanych szacunkiem i zachwytem, a przez Adelę przeklinanych. Wreszcie po raz trzeci sok malinowy pojawia się w opowiadaniu *Dodo*, w którym jest podawany w sobotnie popołudnie tytułowemu bohaterowi odwiedzającemu dom Józefa. Te fragmenty także nie będą mnie zajmować.

Bardziej od egzegezy powyższego fragmentu *Sierpnia* interesuje mnie popularność motywu soku malinowego na wystawie apteki w tekstach poświęconych Schulzowi i Drohobyczowi. Sok malinowy z opowiadania *Sierpień* odgrywa bowiem istotną rolę w dziejach recepcji Schulza. Staje się stałym elementem przywoływanym przez piszących o Schulzu i jego świecie.

W 1965 roku Jerzy Ficowski odbywa podróż do Drohobycza. Wrażenia z tej wyprawy i poczucie rozczarowania niepomyślnymi rezultatami kwerend opisuje w reportażu *W poszukiwaniu śladów Brunona Schulza* opublikowanym w czasopiśmie „Współczesność” (1965, nr 25–26). Obszerne fragmenty tego tekstu zostaną włączone do wydanych dwa lata później po raz pierwszy *Regionów wielkiej herezji*. Nieobecność bani z sokiem malinowym wystawionej w oknie (istniejącej aż do początku XXI wieku) apteki nienależącej już do Gorgoniusza Tobiaszka² (Schulz nie podaje nazwiska aptekarza) zostaje przez Ficowskiego

1 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989 (BN I 264), s. 6.

2 Po raz pierwszy oryginalne nazwisko aptekarza Gorgoniusza Tobiaszka w świadomości czytającej publiczności pojawia się za sprawą wspomnienia o Schulzu Hanny Mortkowicz-Olczakowej. Przywołując rozmowę z Schulzem o Drohobyczu w czasie przyjęcia zorganizowanego przez Marię Kuncewiczową z okazji wydania *Cudzoziemki*, Mortkowicz-Olczakowa wspomina między innymi

zestawiona z uwagami o zgodności wędrówki światła słonecznego po drohobyckim rynku z opisem Schulza. Nieobecność nieodwracalnie utraconego materialnego świata łączy się z doświadczeniem ścisłego zakorzenienia schulzowskiej prozy w realnej przestrzeni Drohobycza. Nieistniejąca bania z sokiem staje się znakiem utraty schulzowskiego świata. „Nie ma już bani z malinowym sokiem na wystawie apteki, należącej ongiś do magistra Gorgoniusza Tobiaszka, tylko słońce, wschodząc i zachodząc, rozjaśnia i gasi fasady poszczególnych domów zgodnie ze ścisłym opisem Schulza”³.

W wydanej dwa lata później książce wspomnieniowej Andrzeja Chciuka *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku* wśród charakterystyk znanych obywateli przedwojennego Drohobycza pojawia się również farmaceuta Gorgoniusz Tobiaszek. „A tu dalej idzie sobie najmniejszy aptekarz świata o dziwnym imieniu i nazwisku: Gorgoniusz Tobiaszek w staromodnym tużurku, jak z grafiki Schulza, mający olbrzymie cwikiery i poźółcone od dymu papierosowego wąsy”⁴.

Zarówno poetyka opisu, jak i bezpośrednie odwołanie do Schulza składają do ujrzenia w opisie Chciuka postaci rodem z wyobraźni schulzowskiej. Mimo iż butla z sokiem malinowym nie pojawia się u Chciuka wprost, to należy odnotować wspomnienie o Tobiaszku na zasadzie metonimii.

W podobny sposób, bez atrybutu, którym jest butla soku malinowego, przywołany został aptekarz Tobiaszek w wierszu Jerzego Ficowskiego *Drohobycz 1920* opublikowanym w tomie *Śmierć jednorożca* w 1981. Opisana w wierszu sytuacja, nawiązująca do Schulzowskich scen bałwochwalczych, rozgrywa się na rynku drohobyckim.

Na rynku w Drohobyczu
pod szyldem Gorgoniusza Tobiaszka
pod wieczór smukłe nogi szły
pieczętując się herbem wysokich obcasów⁵

„aptekarsza o nazwisku Gorgoniusz Tobiaszek” (H. Mortkowicz-Olczakowa, *Bunt wspomnień*, Warszawa 1959, s. 333). Pobieżna kwerenda internetowa pozwala sądzić, że w dobie boomu naftowego na przełomie XIX i XX wieku farmaceuta Tobiaszek był szanowanym obywatelem Drohobycza. Był członkiem zwyczajnym Macierzy Szkolnej dla Księstwa Cieszyńskiego (między innymi z Adolfem Arendtem). Zob. *Sprawozdanie z działalności Macierzy Szkolnej dla Księstwa Cieszyńskiego za czas od 15 września 1900 do 15 września 1901*, Dodatek do nr 45 „Głosu Ludu Śląskiego” z 8 listopada 1902, <http://www.sdl.org.pl/dlibra/plain-content?id=56365> (data dostępu: 15 listopada 2016). Był też w gronie sędziów przysięgłych w c.k. Sądzie Obwodowym w Samborze powołanych na 1. kadencję w 1905 (razem między innymi z księgarzem Jakubem Pilplem). „Gazeta Samborska”, 5 marca 1905, <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/plain-content?id=2879> (data dostępu: 15 listopada 2016).

3 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 67.

4 A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 27

5 J. Ficowski, *Drohobycz 1920*, w: idem, *Śmierć jednorożca*, Warszawa 1981, s. 17.

Bania z sokiem malinowym pojawia się na początku drugorzędnej powieści Edwarda Mielniczka *Portret psubrata* poświęconej wojennym losom Schulza. W otwierającej scenie wkroczenia Niemców do Drohobycza w 1941 (czyli po raz drugi) bania z sokiem malinowym zostaje zniszczona przez niemieckiego żołnierza:

„Po kilku minutach podoficer na pierwszym motocyklu zsiadł z maszyny, rozejrzał się jeszcze raz wokół rynku i, nie celując, gruchnął serią pocisków po najbliższych domach.

Posypał się tynk ze ścian, brzęknęła szyba w szerokim oknie apteki Gorgoniusza Tobiaszka i wielka bania z sokiem malinowym stojąca na wystawie rozprysnęła się na drobne kawałki. Czerwona posoka zalała chodnik przed apteką”⁶.

Rekwizyt z Schulzowskiego *Sierpnia* jest tu symbolem przedwojennej idylli, ewokującym jednocześnie poczucie nieodwracalnej straty. Bania z sokiem otrzymuje tu podobne znaczenie jak u Ficowskiego, ale ukazana jest poprzez inną poetykę – nawiązującą do literatury sensacyjnej (sok malinowy jako krew, rozbite szkło).

W tym samym 1999 roku apteka Tobiaszka pojawia się na kartach popularnej monografii Schulza autorstwa Jerzego Jarzębskiego, wydanej w serii A to Polska właśnie: „Tam na rogu Stryjskiej, prototypu ulicy Krokodyli, nadal jeszcze mieści się apteka, która należała kiedyś do Gorgoniusza Tobiaszka i przyciągała dziecięce oczy banią soku malinowego na wystawie. Z okien domu Schulzów zapewne nie było jej widać, przysłał ją masyw stojącego w środku Rynku ratusza”⁷.

Wkrótce jednak po ukazaniu się tej książki ów opis stał się nieaktualny, gdyż słynna apteka przestała istnieć.

Także w książce Martina Pollacka o wiele mówiącym tytule *Po Galicji. O chasydach, Huculach, Polakach i Rusinach. Imaginacyjna podróż po Galicji Wschodniej i Bukowinie, czyli wyprawa w świat, którego nie ma* pojawia się drohobycka apteka i jej właściciel Tobiaszek. „Sklep przy rynku *vis-à-vis* apteki należącej do magistra o dźwięcznym nazwisku Gorgoniusz Tobiaszek, mógłby sugerować, że handlarz towarami jedwabnymi i łokciowymi, Jakub Schulz, był członkiem gildii zamożnych kupców galicyjskich”⁸.

Innym dziełem, w którym wręcz naocznie opisano banię z sokiem malinowym z witryny apteki Tobiaszka, jest oparty na motywach prozy Schulza komiks Dietera Jüda pod tytułem *Heimsuchung und andere Erzählungen von Bruno Schulz*⁹.

6 E. Mielniczek, *Portret psubrata*, Bydgoszcz 1999, s. 5. Zob. omówienie tej książki: F. Szałasek, *O Portrecie psubrata i dyskursywizowaniu Schulza*, „Schulz/Forum” 5, 2015.

7 J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 17.

8 M. Pollack, *Po Galicji. O chasydach, Huculach, Polakach i Rusinach. Imaginacyjna podróż po Galicji Wschodniej i Bukowinie, czyli wyprawa w świat, którego nie ma*, przeł. A. Kopacki, Olsztyn 2000, s. 39.

9 Dziękuję za tę informację dr Katarzynie Lukas.

Wreszcie w książce *Narieczona Schulza* Agaty Tuszyńskiej zostaje przywołany motyw soku malinowego i nazwisko aptekarza o oryginalnym imieniu: „Niekiedy zwracał [Schulz] moją uwagę na szyldy miejscowych akuszek z bocianami trzymającymi niemowlęta w falbaniastych poduszkach. Albo wskazywał na aptekę Pod Opatrznością Gorgoniusza Tobiaszka, obracając na języku to wspaniałe imię jak dzieło sztuki. Tam na wystawie można było zobaczyć wielki słój z syropem malinowym dobrym na wszystko. Widziałam, że Bruno patrzy na ten słój specjalnie, a mówi o nim z czułością dziecka przyłapanego na marzeniach. Byłam pewna, że baniak z sokiem malinowym pojawi się kiedyś w jego opowiadaniach. Nie wiedziałam tylko, że tak szybko. I że nieraz”¹⁰.

Powyższy fragment narracji Agaty Tuszyńskiej opatrzę tylko krótkim sprostowaniem. Nieprawdą jest, że Schulz banię z sokiem malinowym przywoływał nieraz. Przeciwnie, jednorazowy w prozie Schulza detal żyje bogatym życiem pośmiertnym, ponieważ pojawia się w wielu różnych tekstach poświęconych pisarzowi.

Sok malinowy zamknięty w szklanej bani na wystawie apteki magistra farmacji Gorgoniusza Tobiaszka w narracjach wspomnieniowych, biograficznych i literackich staje się wehikułem nostalgii, zmysłową figurą historycznego konkretnego, a także rozpoznawalnym narzędziem konstruowania przedwojennego *milieu*. To synekdocha, która każe nam wierzyć, że poprzez przywołanie apteki Gorgoniusza Tobiaszka i bani z sokiem malinowym z opowiadania Schulza zyskujemy dostęp do świata drohobyckiego sprzed wojny. Równocześnie staje się znakiem nieobecności, metonimią utraty świata przedwojennego, który uległ historycznej katastrofie. Świata, którego częścią był Schulz.

Marcin Romanowski

10 A. Tuszyńska, *Narieczona Schulza. Apokryf*, Kraków 2015, s. 18.

Szlemielowie

Obecne w języku jidysz słowo *szlemiel* może pochodzić z dwóch źródeł: z niemieckiego i hebrajskiego. Pierwsze odsyła nas do częściowo autobiograficznego opowiadania francuskiego emigranta żyjącego w Niemczech Adelberta von Chamisso – *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* – w którym bohater Peter Schlemihl sprzedaje swój cień diabłu, przez co do końca życia jest naznaczony, żyje na marginesie społeczeństwa, a szczęściem napędza go tylko praca badawcza. Drugie źródło, hebrajskie, każe nam sięgnąć do imienia *Salamiel*. Był to syn przywódcy z plemienia Symeon, który – w przeciwieństwie do zwycięskich generałów – przegrywał każdą bitwę. *Szlemiel* oznacza zatem prostaka, głupca, kozła ofiarnego, przegranego. Słowo to jest bardzo bliskie wyrazowi *szlimazl*, będącego kombinacją niemieckiego *schlimm*, czyli ‘zły’, i hebrajskiego לזם (*mazal*), czyli ‘szczęście’. Znaczy więc ‘złe szczęście’, a określa człowieka nieustannie przegranego, którego nigdy nic się nie udaje. Wreszcie słowo *szlemiel* może pochodzić z hebrajskiego frazeologizmu שלחך לאן (szalu’ach min el), którego znaczenie jest dwojake – to ktoś zarówno ‘wysłany przez Boga’, ‘Bogu miły’, jak i ‘wypędzony z nieba’, ‘przeklęty przez Boga’.

Do literatury jidysz postać szlemiela wprowadził Izaak Baszewis Singer. Jego szlemiel jest połączeniem wolności i niewoli, prawdziwej wiary i wątpliwości. Wydaje się, że szlemielowie, którzy zamieszkują strony Schulzowskich opowiadań, odziedziczyli ów podwójny charakter. Są bowiem zarówno przekłęci, jak i kochani przez Boga, oscylują pomiędzy wolnością a odpowiedzialnością, między wiarą a wątpliwością.

Szlemielowie Schulza to postaci na marginesie, które określa się na wiele sposobów – w zależności od cech, które różnią je od reszty społeczeństwa.

Meszuge pochodzi z hebrajskiego מגושם, oznacza więc wariata, gbura, ale też śmiesznego, żenującego człowieka, więc *meszuge* Schulza to głupcy, durnie, ludzie niedorozwinięci, chorzy psychicznie lub chorzy w wyniku jakiejś straty. Do *meszuge* należy Tłuja, niedorozwinięta bezdomna, mieszkająca na kupie śmieci, starych garnków, pantofli i gruzu, na łóżku podpartym dwiema cegłami zamiast dwóch brakujących nóg. Ogród, w którym zobaczy ją Józef-narrator, opisuje Schulz jako silnego, dominującego mężczyznę, natomiast jej nieokiełznaną roślinność – jako szaloną, namiętną i grzeszną kobietę, pełną pożądania niczym pogańska bogini płodności. Kolejnymi *meszuge* są także: upośledzony umysłowo kuzyn Dodo, który swoje pełne tępej monotonii życie przyjmuje z nonszalancką oczywistością, a także chory psychicznie wuj Hieronim, który pewnego dnia w wyniku niepowodzenia wrócił do domu i zaczął się ukrywać,

porzucił swoją dawną egzystencję i wycofał się z życia. Dwóch głupców, ojciec i syn, którzy nigdy nie rozmawiają ze sobą, żyją obok, nie mogąc zrozumieć siebie nawzajem. „Gdy zasiadano do stołu, ciotka Retycja, siedząc między mężem a synem, stanowiła granicę dwóch światów, istmus między dwoma morzami obłędu”¹.

Drugim typem szlemiela – upośledzonego nie psychicznie, lecz fizycznie – jest *kalike*. Słowo to pochodzi od polskiego określenia ‘kaleka’ oznaczającego człowieka okaleczonego, chorowitego, ale też gamonia, durnia czy nieuka. Jest nim na przykład Edzio, młodzieniec mieszkający w drugiej części domu rodziny Józefa. Edzio ma sparaliżowane nogi, nie wiadomo, czy już taki się urodził, czy też chodzi o kulach po jakimś wypadku. Jego życie, podobnie jak życie *meszuge*, również jest monotonne, jednakże Edzio czuje się z tego powodu dobrze. Ograniczone jest ono rutyną – codziennymi wycieczkami po gazetę, co trzeci dzień rytuałem golenia czerwonej brody, wieczornymi oskarżeniami rodziców, kończącymi się często przemocą, i ryzykownymi nocnymi wyprawami bez kul w celupodglądania śpiącej, półnagiej Adeli.

Takim samym objawieniem, jakim dla małego Józefa była szalona Tłuja, staje się również Pan bez fletu, *sztunk* czy *siker*. *Siker* pochodzi z hebrajskiego שיקר (szakar, pił), czyli oznacza pijanego, natomiast *sztunk* pochodzi z niemieckiego *stinken*, co tłumaczy się jako ‘śmierdzieć’ i nazywa śmierdzącego, brudnego flejtucha, lenia, po prostu nieprzyjemnego szlemiela. Taki właśnie jest Pan – brudny włóczęga, pijak o dzikiej zaniedbanej twarzy, którego brudne ciało w podartych szmatach Józef znajdzie przykucnięte w jakimś skurczu w rogu ogrodu za rodzinnym domem. Pan, podobnie jak jego starożytny imiennik, pół-człowiek, pół-zwierzę, nie czeka w zarośniętym ogrodzie na nimfy, lecz ukrywa się w nim ze względu na swoją ludzką potrzebę.

Szlemielem jest także *sleper*, który pochodzi od niemieckiego *schleppen* – włóczyć się – i oznacza niezdare, oferme, zaniedbanego, nieporządnego człowieka oraz złodziejaska, którym jest lokalny awanturnik Szlomo. Co roku trafia do więzienia za swoje eskapady, a oczarowany urokiem Adeli – grasuje pod jej oknami, żeby ukraść jakąś należącą do niej rzecz, która stanie się jego fetyszem.

Swego rodzaju szlemielami są także *trombenicy*, którzy zostali tak nazwani od polskiego określenia ‘trąba’. W jidysz oznaczają chwalipiętów, łakomczuchów, leniuchów, darmozjadów oraz oszustów. Właśnie za takich *trombeników*, leniwych i pasożytniczych obżartuchów, Adela i subiekt Teodor uważają strażaków śpiących często na stojąco na progu ich domu, upojonych sokiem malinowym,

1 B. Schulz, *Dodo*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, przejrzone i uzupełnione, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998 (BN I 264), s. 254.

„pijanych snem i nieprzytomnych”², którzy „uśmiechają się swym zawstydzonym uśmiechem pełnym winy i złego sumienia i ślaniają się jak pijani na nogach”³.

Do owych przedziwnych szlemielów należy również ojciec Jakub. Jest on ponadto *luftmenczem* (z niemieckiego *Luft* – powietrze – i *Mensch* – człowiek), to znaczy poetę-marzycielem z głową w chmurach oraz *szabcitwajnikiem* (od siedemnastowiecznego fałszywego mesjasza Szabtaje Cvi), czyli wizjonerem i samozwańczym mesjaszem, który wymyśla teorie stworzenia i poszukuje sposobu na zbawienie świata.

Interesujące, że owi szlemielowie nie budzą wstrętu, ale są postrzegani bardziej jako istoty półboskie, władcy natury i tych opuszczonych miejsc sztetlu, które czcigodni mieszkańcy Drohobycza omijają. Schulz jest nimi zafascynowany, ponieważ są zjawiskami nadzwyczajnymi, są mostem do świata fantazji.

Hana Nela Palková

2 B. Schulz, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, w: idem, *Opowiadania*, s. 208.

3 Ibidem.

Taine Hippolyte

Francuski filozof i myśliciel, historyk literatury i sztuki, a także krytyk literacki. Uznawany za jednego z czołowych przedstawicieli europejskiego pozytywizmu, autor między innymi: *Les philosophes français du XIX^e siècle* (1856), *Essais de critique et d'histoire* (1858), *Histoire de la littérature anglaise* (1861–1863), *Philosophie de l'art* (1865) czy *Les origines de la France contemporaine* (1875–1892). Niezwykle popularny w Polsce doby pozytywizmu, chętnie tłumaczony na język polski, omawiany i wydawany jeszcze na początku XX wieku.

O szczególnym zainteresowaniu Schulza Taine'em świadczy niewielka notatka, sporządzona przez pisarza na podstawie drugiego tomu *Filozofii sztuki* w przekładzie Antoniego Sygietyńskiego (Lwów 1911). Jest to zarazem jedyny zachowany ślad, który pokazuje Schulza bezpośrednio w sytuacji czytania. Kartka z ołówkowym rękopisem ocalała przypadkiem, pomiędzy stronami książki, którą Schulz w 1942 roku – na krótko przed śmiercią – pożyczył za przyjaźnionemu poecie Marianowi Jachimowiczowi, a następnie przeleżała w bibliotece Jachimowicza pięćdziesiąt lat, zanim została opublikowana (ze zwięzłym komentarzem Jerzego Jarzębskiego) w katalogu wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam”, zorganizowanej przez Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w roku 1992¹.

Nie wiadomo, kiedy dokładnie powstała notatka ani czemu miała służyć. Jerzy Jarzębski podejrzewa, że była roboczym planem jakiegoś wykładu (tak sugerowałaby instrukcja pisarza: „odczytać 5 6”) i przypuszcza, że powstała w drugiej połowie lat trzydziestych, już po debiucie Schulza, kiedy był on dostatecznie sławny, aby wygłaszać publiczne referaty. Warto jednak zaznaczyć, że okazji do podobnego wystąpienia mógł posiadać Schulz wiele, także przed opublikowaniem *Sklepów cynamonowych*, na przykład – w pracy zawodowej. Edmund Löwenthal zatem, dawny uczeń drohobyckiego gimnazjum, wspomina: „Dobór naszych lektur, ich wartościowanie, były pośrednio pod wpływem Schulza. Jako nauczyciel w szkole czytał nam i omawiał na lekcji *Filozofię sztuki Taine'a*”².

1 J. Jarzębski, Notatka „Cywilizacje pierwotne i cyw.[ilizacje] pochodne”, w: 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. 150–151.

2 Wspomnienie Edmunda Löwenthala, załączone do listu tegoż do Jerzego Ficowskiego z kwietnia 1981 roku, znajduje się w zbiorach Ossolineum. Przytoczony fragment został opublikowany w: Sh. Lindenbaum, *Lektury Schulza*, „Midrasz” 2003, nr 3, s. 26–28.

Analizując z kolei treść notatki – jak mapę lektury³ – można jednak postawić hipotezy hermeneutyczne na temat powinowactwa intelektualnego Schulza i francuskiego myśliciela. Hasła wypisane przez Schulza, zatytułowane *Cywilizacje pierwotne i cyw. pochodne*, są wybiórczym streszczeniem fragmentów rozprawy Taine’a (część IV: „Rzeźba w Grecji”, rozdział II: „Doba”, paragrafy II–III na stronach 51–71), które całościowo porównują kulturę antycznych Greków oraz ich sposób istnienia ze wzorcami panującymi w Europie nowożytnej. Taine pokazuje rozwój kultury jako proces chorobliwego rozrostu i oddalania się od stanu pierwotego zdrowia. Współczesna cywilizacja – zdaniem autora *Filozofii sztuki* – jest wtórna i labiryntowa względem szlachetnej prostoty starożytnych, ugina się pod ciężarem własnych tworców, co objawia się we wszystkich sferach działania ludzkiego, między innymi w przesadnie ozdobnej architekturze i modzie, pustej galanterii obyczaju, a także nieefektywności języka czy perwersyjności sztuki, w której dominują groteska i głód wrażeń zdolnych podniecić „smak stępiiony, pogwałcony, przyzwyczajony do likierów mocnych”⁴.

Zwłaszcza te ostatnie uwagi Taine’a – zauważa Jerzy Jarzębski – do pewnego stopnia przypominają wywód Schulza z *Mityzacji rzeczywistości* lub Jakubowe doktryny wtórej demiurgii z *Traktatu o manekinach*. Widać to nawet w doborze leksyki, nie raz stylizowanej u Schulza na dziewiętnastowieczny manifest filozoficzny. I tak na przykład Taine opisuje, że nowożytne języki, pełne niezrozumiałych dzisiaj zapożyczeń z łaciny i greki, „podobne są do tych gmachów zbudowanych ze szczątków starożytnej świątyni i z innych materiałów pozbiieranych byle gdzie”⁵, a Schulz: „Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historii, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów”⁶. Taine, gdy charakteryzuje nowy typ człowieka i artysty (który notabene może posłużyć za ironiczny portret Jakuba), powiada, że jest on „mózgiem nadzwyczajnym [...] uganiającym się za niemożliwością lub zepchniętym do rzemiosła, rzuconym w marzenie bolesne, natężone i wspaniałe, jak Beethoven, Heine i *Faust* Goethego, lub [...] spaczonym całkiem na jedną stronę przez specjalność i monomanię, jak osobistości Balzaca”⁷. Jakub zaś, idąc jakby o krok dalej: „Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego

3 Bardziej szczegółowo piszę o tym w szkicu „*Niepokój, groza wieczności*”. *Taine czytany przez Schulza (próba lektury równoległej)*, „Schulz/Forum” 2015, z. 6, s. 43–57.

4 H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Gdańsk 2010, s. 238.

5 Ibidem, s. 233.

6 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 366.

7 H. Taine, op. cit., s. 237.

słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę”⁸. Ponadto ogólne wyobrażenie zmierzchu kultury Europy – odpowiednio zintensyfikowane – o którym pisze Taine, przypomina sytuację kobolda z *Wędrówek sceptyka*: „Jak daleko i szeroko okiem sięgnąć – wszędzie gruz i miał. Wędrowiec zastał już wszystko w gruzach, przeorane wzdłuż i w poprzek przez pług nieustrudzonej myśli ludzkiej”⁹. (Francuskiego filozofa należałoby zapewne umieścić w tym kontekście jeszcze po stronie „dobrego starca”, w poprzednim pokoleniu sceptyków, zanim „freudyzm i psychoanaliza, teoria względności i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidesowa”¹⁰ przesączyły świat w plankton). Choć oczywiście podobne przekonania w epoce Schulza nie były już czymś odosobnionym, a powyższe rozważania równie dobrze można by odnieść do koncepcji Nietzschego czy Oswalda Spenglera.

Innym ważnym tematem podejmowanym w *Filozofii sztuki*, któremu Schulz poświęcił sporo uwagi (o czym świadczą dodatkowe podkreślenia wynotowanych haseł), jest odmienny stosunek Greków i ludów późniejszych do „pojęcia śmierci” oraz idei „z a ś w i a t o w o ś c i”. Analogicznie do poprzednich wywodów Taine dokonuje krytyki nowoczesnej wyobraźni eschatologicznej, która powstała pod wpływem chrześcijaństwa. Jego zdaniem w ogóle „chryścianizm można przyrównać do skurczu gwałtownego, który zgiął pierwotną postać duszy ludzkiej”¹¹ – pogańską radość życia ziemskiego i racjonalne oswojenie przemijania jako koniecznego doświadczenia egzystencji zastąpił wybujałym lękiem o zbawienie duszy, fetyszyzacją śmierci, wizjami grzechu i kary piekielnej. Uwaga Schulza: „odczytać 5 6” odsyła do obszernego fragmentu z Platońskiej *Obrony Sokratesa* – cytowanego w *Filozofii sztuki* – w którym Sokrates przeprowadza subtelny (i konsolacyjny) dowód o nikomości śmierci: „Umrzeć jest to jedno z dwojga: albo stać się niczym i nie posiadać po śmierci żadnej o niczym wiadomości, albo też, zgodnie z tym, co ludzie mówią, śmierć sprowadza jakąś na duszę przemianę, jest przesiedleniem się z tego miejsca na inne. Jeśli to jest zupełne znieczulenie, coś podobnego do snu, podczas którego śpiącemu nie roi się nawet żadne marzenie senne, to śmierć cudną byłaby wygraną... [...] Jeśli zaś przeciwnie, śmierć jest niejako wędrówką stąd do innego miejsca, jeśli prawdą jest to, co mówią podania, że tam przebywają wszyscy zmarli, cóż nadto większym może być szczęściem, sędziowie?”¹². Na przeciwnym biegunie Taine sytuuje Pascala – jako reprezentanta nowożytności – z jego poczuciem grozy kosmicznej i obsesyjnym zapatrzeniem w nieodwołalność pośmiertnej kary,

8 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: idem, *Opowiadania*, s. 35.

9 B. Schulz, *Wędrówki sceptyka*, w: idem, *Opowiadania*, s. 407.

10 Ibidem, s. 408.

11 H. Taine, op. cit., s. 230.

12 Ibidem, s. 232.

„okropną alternatywę wiecznego unicestwienia lub wiecznego nieszczęścia”¹³, jaka czeka grzeszników.

Trudno ocenić, czy (i w jakim stopniu) to opozycyjne zestawienie opisuje eschatologiczne intuicje samego Schulza. Ciekawe jednak, że notatka w tym miejscu oddala się od bezpośredniej lektury *Filozofii sztuki*. Być może pojęcie Schulza: „Uczucie metafizyczne”, które nie pojawia się w narracji Taine’a – poprzedzone przez hasło: „Niepokój, groza wieczności” – dotyczy właśnie fantazmatu metafizycznego osamotnienia Pascala, który w *Mysłach* parokrotnie posługuje się obrazem człowieka spoglądającego z przestachem w otchłan kosmosu: „Wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie”¹⁴. Lecz niewykluczone, że odsyła ono zarazem do słownika Witkacego, który w swoich wypowiedziach teoretycznych – niewątpliwie znanych Schulzowi – za źródło wszelkiej działalności twórczej człowieka (religijnej, filozoficznej czy artystycznej) uważał pierwotne doznanie „uczucia metafizycznego”, rozumianego jako radykalne doświadczenie zagrożenia jednostkowości, rozpoznającej się w wielości bezosobowego kosmosu: „Jest to połączone z pewnym unicestwieniem nas samych w nieskończonych otchłaniach wszechświata; zatraceniem poczucia indywidualnego istnienia przez jego niezmierne spotęgowanie”¹⁵. Niczego oczywiście nie rozstrzygając, warto zasygnalizować, że także w prozie Schulza – na przykład w *Wiosnie* – znajdują się ustępy, które przypominają wariacje na ten temat: „Szliśmy w mokrym świetle latarń, brzęczących w podmuchach wiatru, na przelaj przez wielki sklepiony plac rynku, samotni, przywaleni ogromem labiryntów powietrznych, zagubieni i zdeorientowani w pustych przestrzeniach atmosfery. Ojciec podnosił do nieba twarz oblaną nikłą poświatą i patrzył z gorzką troską w ten żwir gwiazdny rozsiany po mierzniach szeroko rozgałęzionych i rozlanych wirów”¹⁶.

Na koniec wypada jeszcze powiedzieć, że – pomimo powyższych podobieństw – sama metodologia Taine’a, jak i jego koncepcja doskonałego dzieła sztuki, to znaczy mimetycznego, oddającego specyficzne warunki, w jakich powstało, zdaje się niezupełnie Schulzowi bliska. Jako krytyk Schulz – choć niejednokrotnie dawał dowody przygotowania genologicznego – szukał w utworze literackim przede wszystkim tego, co nowatorskie i systemowo nieuchwytnie. Tak przynajmniej było, kiedy pisał o arcydziełach: „Krytyk skazany jest na przekładanie dyskursywnej prozy *Ferdynandurke* na język konwencjonalny, popularny. Ale w tym obnażeniu, w tym wypreparowaniu suchego szkieletu jakżeż zatracą całą nieskończoną perspektywiczność, wieloznaczność i ekspansywność metaforyczną,

13 Ibidem.

14 B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac. J. Chevalier, Warszawa 2000, s. 140 (p. 334).

15 S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 1919, s. 11.

16 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 135.

która ideom Gombrowicza nadaje wartość mikrokosmosu, uniwersalnego modelu świata i życia!”¹⁷. Wybrzmiewa w tej deklaracji wrażliwość pokrewna raczej Rilkemu, który w jednym z listów do Franza Kappusa sformułował swoisty projekt e r o t y k i artystycznej: „Dzieła sztuki są nieskończenie samotne i krytyka w najmniejszym stopniu ich nie dosięga. Tylko miłość potrafi je objąć, wytrwać przy nich i oddać im sprawiedliwość”¹⁸.

Jakub Orzeszek

¹⁷ B. Schulz, *Ferdydurke*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 389.

¹⁸ R.M. Rilke, *Listy do młodego poety*, przeł. J. Nowotniak, Warszawa 2010, s. 30.

Tłuja (Tłoja)

Bohaterka opowiadania *Sierpień* z tomu *Sklepy cynamonowe*, wzorowana najprawdopodobniej na autentycznej postaci – chorej psychicznie żebracze, mieszkance Drohobycza¹. Stefan Chwin i Jerzy Ficowski zwracali uwagę na gest spolszczenia pierwotnego imienia Tłoja, które może być odczytywane jako „zacieranie” sygnałów żydowskości w opowiadaniach Schulza². Józef spotyka ją podczas wędrówki po obrzeżach miasteczka: „Na kupie śmieci i odpadków, starych garnków, pantofli, rumowiska i gruzu stało zielono malowane łóżko podparte zamiast brakującej nogi dwiema starymi cegłami. Tłuja siedzi przykucnięta wśród żółtej pościeli i szmat. Wielka jej głowa jeży się wiechciem czarnych włosów. Twarz jej jest kurczliwa, jak miech harmonii. Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd, a zdziwienie rozkłada ją z powrotem [...]”³. Bohaterka reprezentowana jest poprzez podlegającą nieustannym transformacjom cielesność, stającą się miejscem emanacji sprzecznych (a zarazem typowych dla szaleństwa) stanów silnej emocjonalnej ekspresji: płaczu i zdziwienia. W ruchu twarzy widoczna jest intensywność odczuwanych przez nią doznań. Poprzez doświadczenie choroby postać Tłui zostaje wykluczona z ustalonego porządku społecznego. Choroba psychiczna wpływa na otwartość bohaterki na wszelkiego rodzaju zmienność materii, która w *Sierpniu* – i innych opowiadaniach – staje się dynamiczna, niepoddająca się uchwyceniu i zatrzymaniu. Samo otoczenie, w którym znajduje się Tłuja, wywołuje doświadczenie wstrętu – jak zabarwiona na żółto pościel, zniszczone łóżko czy śmietnik. Podobny sposób obrazowania pojawia się w dalszej charakterystyce bohaterki – uwagę w opisie jej twarzy przykuwają: „drobne oczy i wilgotne dziąsła z żółtymi zębami pod ryjowatą, mięsistą wargą”⁴. Epitety związane z „mięsistością” oraz „żółcią” zębów reifikują i animizują bohaterkę; zarazem jednak nabiera ona cech „pogańskiego bożka”: „[...] na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich dziecinnych nóżkach, a z napęczniałej napływem złości szyi, z poczerwieniałej, ciemniejszej od gniewu twarzy, na której

1 Por. B. Schulz, *Sierpień*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, przejrzone i uzupełnione, Wrocław 1998 (BN I 264), s. 7.

2 Por. S. Chwin, *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod klepsydrą” i „Sklepiach cynamonowych*; „Schulz/Forum” 2014, nr 4, s. 11; J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 134.

3 B. Schulz, *Sierpień*, s. 7.

4 Ibidem, s. 7–8.

jak malowidła barbarzyńskie wykwitają arabeski nabrzmiątych żył, wrywa się wrzask zwierzęcy, wrzask chrapliwy, dobyty ze wszystkich bronchij i pischczalek tej półzwierzęcej-półboskiej piersi”⁵. Postać kobiety wyróżnia groteskowe zderzenie cech ludzkich ze zwierzęcymi: jej ciało to hybryda łącząca w sobie cechy dziecka i dojrzałej kobiety. Szyja Tłui wyraża ciągle napływy życiowej energii: pęczniąc, budzi obrzydzenie i niepokój. Zwierzęcość, kojarzona z boskością, staje się wyrazistym elementem bakchicznego, „pogańskiego kultu”. Bohaterka nie potrafi mówić, co również staje się powodem wykluczenia: jedyną formą ekspresji staje się „chrapliwy wrzask”, „ciche zrzęczenie” i „chrząkanie”. Jej ciało zostaje porównane do muzycznego instrumentu: „pischczalki piersi”, przypominają dźwięki wydawane w nieświadomy sposób przez kobietę. Kojarzona jest z kawałkiem mięsa, do którego zlatują się muchy – „podnoszące się wielkim, huczącym rojem, pełnym wściekłego bzykania błysków i migotań”⁶. Bohaterka staje się rządzącą nimi w perwersyjny sposób boginią: postacią pół-boską, pół-zwierzęcą, boginią płodności, odbywającą pogański, kopulacyjny rytuał z krzewem dzikiego bzu. (Sam wybór gatunku drzewa towarzyszącego kobiecie również może łączyć się tu ze sferą szaleństwa: Władysław Kopaliński wskazuje gatunek bzu jako podstawę etymologiczną „bzika”⁷). Tłuja jest równocześnie symbolem witalizmu i pogańskiej energii oraz szaleństwa i kobiecości. W szkicu *Wariatka na śmietniku*. „Sierpień” Brunona Schulza Ewa Świąc interpretuje jej postać w kontekście pracy *Madwoman in the Attic* autorstwa Sandry Gilbert i Susan Gubar⁸. Stanowiąca jeden z kluczowych toposów krytyki feministycznej postać szalonej kobiety symbolizuje stłumienie i wyparcie z kobiecej codzienności sfery szaleństwa, sytuującej się w przestrzeni metaforycznego „strychu”, do którego dostęp zostaje zablokowany. Choć rozpoznania obu autorek dotyczą przede wszystkim postaci pisarki, „wariatka” staje się zarazem metaforą kobiecego uwięzienia w kojarzonej z porządkiem męskim przestrzeni Słowa – Logosu. Funkcję strychu przejmuje w *Sierpniu* śmietnik – dodatkowo stygmatyzujący postać kobiety poprzez związki z brudem i obrzydzeniem. Tłuja reprezentować może w opowiadaniach Schulza to, co wyparte i nieświadome, niepoddające się słownej artykulacji, pierwotne i kobiece. Choroba psychiczna wywołuje u bohaterki otwartość na wszelkiego rodzaju zmienność materii – dynamicznej, niepoddającej się uchwyceniu i zatrzymaniu. Dzięki spotkaniu z Tłują narrator opowiadania – dorastający chłopiec – konstruuje swój opis porządku świata; podejmuje refleksję nad jego symboliczną geografiją, tym, co już poznane i wciąż obce. (Podobną rolę zdają się zresztą odgrywać inne postacie kobiece w *Sierpniu*: ciotka Agata, Adela,

5 Ibidem, s. 8.

6 Ibidem.

7 Por. W. Kopaliński, *Bez*, w: idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 130.

8 E. Świąc, *Wariatka na śmietniku*. „Sierpień” Brunona Schulza, w: *Białe plamy w schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010, s. 216.

Maryśka i Łucja, dzięki którym Józef zdaje się poznawać różnorodne emanacje kobiecości). Opisowi Tłui towarzyszy u Schulza opozycja brudu i porządku, które interpretować można w kategoriach „czystości” i „zmazy” opisywanych przez Mary Douglas. W ujęciu badaczki każde działanie związane z wprowadzaniem sfery porządku – zarówno w umyśle, jak i świecie zewnętrznym – łączy się z dwiistością postawy wobec wypieranych elementów – ich równoczesną tabuizacją i rytualizacją⁹. Przywołanie skojarzenia z monstrialnością i wynaturzeniem cielesności oddziałuje na czytelnika poprzez pełen metafor opis barw i wyszczególnionych fragmentów ciała. Odrzuceniu i obrzydzeniu towarzyszy zarazem fascynacja narratora: dostrzeżenie misternej konstrukcji, „arabeski” żył, tworzącej z kobiety rodzaj groteskowego posągu, łamiącego zasady tradycyjnej estetyki. Postać Tłui pojawia się w opowiadaniach Schulza raz jeszcze w *Komecie* – tym razem w ekstatycznym tańcu: „na jakimś odległym placu [...], doprowadzona do rozpaczki dogadywaniem malców, zaczynała tańczyć swoją dziką sarabandę, podrzucając wysoko spódnice ku uciesze gawiedzi. Powiew wiatru przyglądał, wyrównywał te wybuchy, rozprowadzał w zgiełk monotonny i szary i rozwlekał jednostajnie nad morzem gontowych dachów w mlecznym i dymnym powietrzu popołudnia”¹⁰. Sarabanda – przesycony erotyką starohiszpański taniec o żywym tempie, przez kilkaset lat zakazany w katolickiej Hiszpanii, był zarazem, na co zwraca uwagę Jerzy Jarzębski, rozpowszechniony w XVII i XVIII wieku w kulturze dworskiej Anglii i Francji¹¹. Scena ta ponownie przedstawia Tłuję jako postać balansującą na granicach porządku natury i kultury – nieustannie kwestionując ich oczywistość.

Aleksandra Naróg

⁹ Por. J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków*, w: M. Douglas, *Czystość i zmaza* (1966), tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 32.

¹⁰ B. Schulz, *Kometa*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 353.

¹¹ Por. ibidem.

Uchodźca

Gdy 6 sierpnia 1914 roku Austro-Węgry wypowiedziały wojnę popierającej Serbię Rosji, północno-wschodnie rubieże monarchii stały się areną krwawych walk. Przeważające liczebnie carskie armie Brussilowa i Ruzskiego przekroczywszy rzekę Zbrucz, dokonywały spustoszeń na zajętych terenach. Hordy kozackie za przyzwoleniem oficerów płądowały okoliczne powiaty, dopuszczając się gwałtów i grabieży na ludności cywilnej, szczególnie brutalne prześladowania dotknęły posądzanych o szpiegostwo Żydów. Bruno Schulz, jak większość mieszkańców Galicji, zmuszony został do uchodźstwa. 8 września w towarzystwie starszej siostry i dwunastoletniego siostrzeńca Ludwika przedostał się do oddalonej o trzysta kilometrów węgierskiej miejscowości Szerelmes¹. W niewielkiej gminie karpackiej postanowił prawdopodobnie przeczekać oblężenie panujące na dworcu w pobliskim Preszowie, przez który po upadku Lwowa przebiegał jedyny szlak komunikacyjny prowadzący ze wschodnich rejonów monarchii do Wiednia. Koleje cesarsko-królewskie transportowały w tym czasie głównie rannych, chorych i jeńców², brakowało taborów dla dziesiątków tysięcy uchodźców wojennych opuszczających w pośpiechu rodzinne strony. Większość z nich, pozbawiona środków do życia, docierała do licznych miast Austro-Węgier w wagonach towarowych przeznaczonych do przewozu bydła³. Ponadto podróż jednotorową koleją ciągnęła się wzdłuż górzystych terenów tygodniami. Zapewne z tego względu do stolicy monarchii naddunajskiej Schulz dotarł dopiero 30 listopada. Jeszcze tego samego dnia zameldował się wraz z rodziną przy Seegasse 3, w zabytkowej kamienicy należącej niegdyś do Johanna Baptista Freiherra von Pasqualati – serdecznego przyjaciela Ludwika van Beethovena. Niewątpliwie miał zaplecze finansowe. Zgodnie z ówczesnym rozporządzeniem c.k. Ministerstwa Spraw Wewnętrznych prawo najmu w Wiedniu przysługiwało jedynie uchodźcom po-

-
- 1 Obecnie Lubiša w rejonie Preszowa (węg. Eperjes) w północno-wschodniej Słowacji. Paolo Caneppele, znalazca kart meldunkowych Schulza, w tekście poświęconym jego wiedeńskim losom źle odczytał nazwę tej miejscowości, „Szelerem” zamiast „Szerelmes”, zapewne z tego powodu nie był w stanie jej zidentyfikować. (Paolo Caneppele, *Bruno Schulz w Wiedniu, W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Władysław Panas, Lublin 2002).
 - 2 2 października w wiedeńskich szpitalach znajduje się już 43 151 rannych i chorych żołnierzy z Galicji. Zob. *Im Epizentrum des Zusammenbruchs. Wien im Ersten Weltkrieg*, Hrsg. Alfred Pfoser, Andreas Weigl, Wien 2013, s. 17.
 - 3 Beatrix Hoffman-Holter, *Abreisendmachung. Jüdische Kriegsflüchtlinge in Wien 1914–1923*, Wien–Köln–Weimar 1995.

siadającym środki do życia lub pełniącym ważne funkcje publiczne. Ponaddwumilionowa metropolia zmagiała się od lat z trudną sytuacją mieszkaniową. Wiele rodzin, nierzadko kilkupokoleniowych, musiało pomieścić się w jednym pokoju z przechodnią kuchnią i toaletą na podwórzu. Dla rzeszy galicyjskich migrantów brakowało miejsca. Według oficjalnych danych policji na początku roku w stolicy monarchii naddunajskiej szukało już schronienia sto pięćdziesiąt tysięcy Żydów i około pięćdziesiąt tysięcy Polaków. Ich większa część, pozbawiona zasobów materialnych, trafiała po obowiązkowej procedurze kontrolnej do obozów barakowych lub zatęchłych kwater żydowskiej dzielnicy Leopoldstadt. Bruno Schulz przebywał zaś przez rok w Alsergrund – jednym z zamożniejszych dystryktów miasta. Przeprowadzał się trzykrotnie, co wskazuje, że meldowany był na pobyty czasowe, za każdym razem jednak do położonych nieopodal siebie kamienic (Elisabethpromenade 29, Seegasse 27, Seegasse 28). Pod koniec stycznia 1915 roku zgłosił się wprawdzie do Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny (Zentralstelle der Fürsorge für Flüchtlinge aus Galizien und der Bukowina)⁴, ale zapomoga w wysokości 29 koron i 40 halerzy, którą odtąd przez siedem miesięcy odbierał co dwa tygodnie przy Zirkusgasse 5, była niższa od poziomu minimum socjalnego, ponadto musiała wystarczyć dla trzech osób⁵. 70 halerzy (1/100 korony) wobec szalejącej inflacji nie pokrywało dziennego zapotrzebowania na nawet najbardziej podstawowe produkty. W tym czasie więcej kosztował kilogram mąki (80 h), tyle samo pięć jaj, niewiele mniej kilogram chleba (50 h) i dwa litry mleka (60 h)⁶. Schulz przypuszczałnie tylko dzięki finansowemu wsparciu starszego brata – oficera armii cesarskiej przebywającego wraz z rodziną w pobliskim Gerarsdorf – mógł chłonąć atmosferę miejsca, które pomimo trwającej wojny i narastających problemów ekonomicznych nadal zaliczało się do kulturowych centrów Europy. Przez cały okres pobytu na uchodźstwie mieszkał on w bliskim sąsiedztwie docenta doktora Zygmunta

-
- 4 Organizacja założona przez burmistrza Wiednia doktora Richarda Weiskirchnera przy współpracy z Ministerstwem Spraw Wewnętrznych 10 września 1914 roku. Do jej zadań należała szeroko pojęta opieka socjalna nad uchodźcami wojennymi z Galicji i Bukowiny, między innymi zapewnienie im bezpłatnej opieki lekarskiej, wyżywienia i odzieży, darmowej ochrony prawnej, transportu dla powracających do domów oraz bezpłatnych lokali mieszkalnych (w rzeczywistości były to obozy barakowe lub sutereny). Zob. Beatrix Hoffmann-Holter, *Abreisendmachung*, s. 44; Gabriele Kohlbauer-Fritz, *Elend wohin man schaut, Kriegsflüchtlinge in Wien, im Epizentrum des Zusammenbruchs, Wien im Ersten Weltkrieg*, Hrsg. Alfred Pfoser, Andreas Weigl, Wien 2013, s. 97, „Neue Freie Presse”, 18 listopada 1914).
 - 5 Zgodnie z rozporządzeniem c.k. Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z roku 1914 dzienna kwota na osobę korzystającą ze wsparcia Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny wynosiła 70 halerzy. Suma, którą otrzymywał Schulz (29,40 korony), przeznaczona była zatem dla trzech osób. Potwierdza to tylko dane znajdujące się na należącej do niego karty uchodźcy wojennego, z której wynika, że w Wiedniu przebywał razem z siostrą Joanną Hoffmann (lat 31) i siostrzeńcem Ludwikiem (lat 12).
 - 6 Dane Austriackiego Urzędu Statystycznego ze stycznia 1915 roku (*Die Entwicklung der Verbraucherpreise seit 1900, Beiträge zur österreichischen Statistik, Heft 956*).

Freuda, a także w pobliżu barokowego Pałacu Lichtenstein zawierającego jedną z najwartościowszych kolekcji dzieł sztuki na świecie. Prywatne zbiory rodziny książęcej, zawierające wiele obrazów Rubensa, Cranacha i van Dycka, dostępne były zwiedzającym już od roku 1805, Schulz miał więc okazję, by się z nimi zapoznać. Na pewno wielokrotnie podziwiał galerię siedemnastu tysięcy obrazów i rysunków Akademii Sztuk Pięknych (między innymi dzieła Tycjana, Lucasa Cranacha czy Hieronima Boscha), do której uczęszczał jako wolny słuchacz. Uczelnia znajdowała się w pobliżu zabytkowego kompleksu Hofburg, wraz z wchodzącym w jego skład Muzeum Albertina oraz położonym niedaleko Muzeum Historii Sztuki. Po zajęciach na Schiller Platz mógł zatem kontemplować, poza wyżej wymienionymi mistrzami baroku, także bogate zasoby malarstwa okresu renesansu, między innymi Rafaela Santi i Albrechta Dürera. W Wiedniu nie brakowało miejsc dających schronienie od przesytu wojenną codziennością, dwudziestotrzyletni Bruno zaś, po bolesnych przeżyciach galicyjskich, miał dość powodów, by szukać duchowego ukojenia w rozległych obszarach sztuki. Od momentu przyjazdu opuścił on stolicę monarchii tylko raz – na pobyt w luksusowym kurorcie Marienbad (7 sierpnia – 24 września 1915), nie był więc obecny przy śmierci ojca, który odszedł 23 czerwca 1915 roku. Do Drohobycza powrócił dopiero 16 grudnia, pół roku po tym wydarzeniu, kiedy to we Lwowie i okolicznych powiatach, odbitych spod panowania armii Romanowów, przywrócone zostały struktury organizacyjne.

Joanna Sass

Ułomność (kalectwo)

Kategoria występująca w Schulzowskiej filozofii, antropologii i koncepcji przestrzeni, charakterystyczna zarówno dla materii, jak i cech psychofizycznych bohaterów opowiadań. Jerzy Ficowski zwraca uwagę na łączące się w jej przedstawieniach doświadczenia przerażenia i fascynacji: „w [...] predylekcji do elementów życiowych deformacji tkwi nie tylko przerażenie rzeczywistością, ale jednocześnie nieobca surrealizmowi teratofilia, głębokie zafascynowanie istnieniem form kuriozalnych, podważających sztywne reguły rzeczywistości”¹. Kalectwo opisywane jest przez Schulza w programowym eseju *Wędrowki sceptyka* w kontekście refleksji nad procesem rozpadu i destrukcji kultury: „Jak daleko i szeroko okiem sięgnąć – wszędzie gruz i miał [...], problemy i problemy, szczątki, ułamki i fragmenty problemów. Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wgrzebuje się, gramoli i kuśtyka samotnie przez śmietnisko [...]. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia. Tak powstają dziwolągi”². Ułomność cechuje kondycję psychiczną wybranych postaci (Tłuja w *Sierpniu*), która często związana jest również z niepełnosprawnością fizyczną (opowiadania *Dodo* i *Edzio* z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*). Aleksandra Smusz podkreśla znaczącą rolę kalectwa w Schulzowskiej kreacji kategorii „wybrakowanej”, ponoszącej wieczną klęskę męskości³. Przedstawia również jego wątek na tle sytuacji osób niepełnosprawnych w dwudziestoleciu międzywojennym: niedostatku szkół specjalnych oraz braku dostępu chorych do powszechnej edukacji, co skazywało ich na społeczne wykluczenie⁴.

Tytułowy bohater opowiadania *Dodo* wzorowany był najprawdopodobniej na postaci autentycznej – kuzynie Schulza, Dawidzie Heimbergu (synu ciotki Reginy, nazywanej w opowiadaniach Retycją)⁵. Bohater opisywany jest poprzez pryzmat swojej fizycznej ułomności – powiększonej głowy, będącej najprawdopodobniej wynikiem przebytej w dzieciństwie choroby. „Przychodził do nas w sobotę po południu, w ciemnym tużurki do białej pikowej kamizelki, w meloniku, który na rozmiar jego czaszki musiał być specjalnie sporządzony, [...]

-
- 1 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulzi jego mitologia*, Sejny 2002, s. 71.
 - 2 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, przejrzone i uzupełnione, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998 (BN I 264), s. 426.
 - 3 A. Smusz, *Schulz i kalecy. Figury ułomności w opowiadaniach Schulza*, „Czas Kultury” 2014, nr 1, www.czasokultury.pl/?mod=archiwumtekst&id=11771 (data dostępu: 29 stycznia 2017).
 - 4 Ibidem.
 - 5 Ibidem, s. 134; zob. także: *Dodo*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 85.

aby posiedzieć kwadrans lub dwa nad szklanką wody z sokiem malinowym, podumać z brodą opartą na kościanej gałce laski, [...] zamyślić się nad błękitnym dymem papierosa”⁶. Kalectwo pozwala również bohaterowi na wejście w inny wymiar czasowości; mężczyzna cierpi na zanik pamięci, przez co cechuje go „wycofanie ze wspólnoty ludzi rozumnych”. Wyłącza się z przestrzeni obowiązującego czasu, a w jego życiu brak podziału na typowe „fazy i okresy”; zastępuje je ciągła potencjalność. Dodo nie porozumiewa się ze światem za pomocą słów: główną formą jego ekspresji staje się „wodzenie [...] pełnymi wyrazu oczyma” oraz posługiwanie się „wyrzyskami minami i gestami”; „wydłużanie się” i „wychodzenie ze stawów” mięśni twarzy. Jedną z niewielu form codziennej aktywności Doda stają się spacerunki po trzech wybranych uliczkach w mieście. Jak pisze narrator: „brak pośpiechu, jakiegoś kierunku lub celu, który by się w jego ruchach wyrażał, przybierał niekiedy kompromitujące formy, gdyż Dodo okazywał skłonność do zagapienia się: przed drzwiami sklepów, przed warsztatami, w których stukano i majstrowano, a nawet przed grupą ludzi rozmawiających”⁷. „Żywa, mimiczna ekspresja” znamienna dla mężczyzny, opisywana jest za pomocą określeń związanych z dźwiękiem – „rezonans racjonalności”. Postać Doda, poprzez przerysowaną artykulację doznań emocjonalnych, staje się groteskowa: tragizm splata się w niej z rodzajem niewyartykułowanego komizmu, wynikającego z intensyfikacji pozawerbalnej ekspresji. Relacje nawiązujące się między bohaterem a pozostałymi mieszkańcami miasta opisywane są na zasadzie metafor związanych ze zwierzęcością. Reakcja na odmienną przypomina wydanie na „żer oceny”: „jego uprzywilejowana wyjątkowość została wysłędzona, zwężona drapieżnie przez chytrze zaczajoną i zawsze głodną żeru złośliwość ludzką”⁸. Pozostali bohaterowie oceniają kalectwo Doda przez pryzmat wstrętu i fascynacji. Niechęć i wstręt wuja oraz mieszkańców do tytułowego bohatera wyłączają go z bezpiecznej przestrzeni języka, sytuując go zarazem na „granicach świata” – i pograniczu snu i jawy. W wyniku choroby bohater cierpi na bezsenność: „[...] wzdychał ciężko, sapał, powstawał bezradny w poduszkach. Nie żyte życie męczyło się, dręczyło w rozpacz, kręciło jak kot w klatce. W ciele Doda, w tym ciele półgłówka ktoś starzał się bez przeżyć, ktoś dojrzewał do śmierci bez okruszyny treści”⁹. „Nie żyte życie” (czy też może potencjalność *zoe*, „nagiego życia”, przeciwstawianego *bios* – życiu „społecznemu”?) staje się symbolem jego udręczenia, choroby odbierającej siłę do pełnego przeżywania istnienia i powodującej „starzenie się bez przeżyć”. Równocześnie opis ten konstruuje doświadczenie rozpadu tożsamości mężczy-

6 B. Schulz, *Dodo*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 291.

7 Ibidem, s. 293–294.

8 Ibidem, s. 293.

9 Ibidem, s. 299.

zny, rysując wyraźną opozycję między kalectwem ciała a pełnią siły ducha. Zapytany przez ciotkę Retycję o powód swojej bezsenności, bohater odpowiada: „– To nie ja, to on... – Jaki on? – Zamurowany... – Kto taki? Ale Dodo z rezygnacją machnął ręką: – Eh... i obrócił się na drugą stronę”¹⁰.

Tytułowy bohater *Edzia* również jest dorosłym mężczyzną, wciąż mieszkającym z rodzicami z powodu swojego fizycznego kalectwa: „Edzio ma skłonność do korpulencji, jednakowoż nie do tej gąbczastej i miękkiej formy, ale raczej do atletycznej i muskularnej odmiany. Jest on silny w ramionach jak niedźwiedź, cóż z tego, kiedy nogi jego całkiem zwyrodniały i bezkształtne są niezdatne do użytku”¹¹. Materię ciała bohatera cechuje rozrost i nienaturalne „pomnożenie”: ma on „co najmniej o dwa stawy więcej niż normalne nogi”, a „jego nogi wyboczają się nieregularnie to w bok, to ku tyłowi”¹². Sposób poruszania się mężczyzny, polegający na skakaniu na kulach, wpisany jest w kontekst jego relacji ze światem: „Takimi rzutami ciała zdobywa on przestrzeń”¹³. Równocześnie jego egzystencja oparta jest na nieustannym wysiłku i cierpieniu: „Kark jego [...] pęcznieje, pod brodą zarysowują się dwie fałdy podbródka, a w ukośnie trzymanej twarzy z zaciśniętymi od natężenia ustami pojawia się ukradkiem bolesny grymas”¹⁴. Bohater co noc podgląda Adelę, zakradając się pod jej okno. W scenie tej porównany zostaje w groteskowy sposób do zwierzęcia – biegnącego na czworakach psa: „Jak wielki biały pies zbliża się w czworonożnych przysiadach, w wielkich szurgających skokach [...]. Jak co nocy, przyciska swą bladą tłustą twarz z bolesnym grymasem do lśniącej od księżyca szyby i mówi coś płaczliwie, natarczywie, opowiada z płaczem, że mu zamykają na noc kule do szafy i teraz musi biegać po nocach jak pies na czworakach”¹⁵. Opis postaci odzwierciedla tu widoczną również w innych opowiadaniach konstrukcję świata opartą na wynaturzeniu i chorobliwym nadmiarze: „Nie wiadomo właściwie, gdy się patrzy na nogi Edzia, na czym polega to dziwne kalectwo. Wygląda to tak, jakby miały one za wiele przegubów, między kolanem a kostką [...]. Nic dziwnego, że w tych nadliczbowych stawach załamują się żałośnie i to nie tylko na boki, ale i ku przodowi, i we wszystkich kierunkach”¹⁶. Motyw ten powraca – w funkcji opisu konstrukcji czasu – w rozpoczęciu *Nocy wielkiego sezonu*: „Każdy wie, że w szeregu zwykłych, normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym – jak szósty, mały palec u ręki – wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc. Mówimy fałszy-

10 Ibidem, s. 300.

11 B. Schulz, *Edzio*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 300.

12 Ibidem, s. 301.

13 Ibidem.

14 Ibidem.

15 Ibidem, s. 307.

16 Ibidem, s. 300–301.

wy, 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”¹⁷. Edzio również funkcjonuje poprzez swoją chorobę niejako „w bocznych odnogach” czasu: „W cieniu swego kalectwa [...] korzysta w całej pełni z tego wyjątkowego prawa do próżniactwa i w cichości ducha zadowolony jest ze swojej prywatnej niejako, indywidualnie zawartej transakcji z losem”¹⁸. Wydaje się zatem, że fizyczna i psychiczna ułomność wiąże się u bohaterów opowiadań Schulza z wykluczeniem z przestrzeni społeczności i języka; pozwala jednak zarazem na odmienne, silnie emocjonalne, choć często tragiczne doświadczanie otaczającego świata.

Aleksandra Naróg

¹⁷ B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 97.

¹⁸ Idem, *Edzio*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 301.

Wegrocki Henry Joseph

Amerykański doktor medycyny i psycholog polskiego pochodzenia. Urodził się w Newark w stanie New Jersey. W 1931 roku ukończył studia na Columbia University z tytułem magistra (*Master of Arts*) psychologii. Po studiach nabierał doświadczenia zawodowego na kilku uniwersytetach amerykańskich oraz w Austrii, gdzie na Uniwersytecie Wiedeńskim poznał Karla i Charlotte Bühlerów, założycieli Instytutu Psychologii. W ramach stypendium przyznanego mu przez polskie Ministerstwo Edukacji i World Union of Poles w 1933 roku spędził dwa lata w Warszawie¹.

W 1940 roku ukończył studia na wydziale medycznym University of Minnesota z tytułem doktora medycyny i w tym samym roku obronił stopień naukowy doktora psychologii na Columbia University. Pracował w California Hospital w Los Angeles oraz w St. Elizabeths Hospital w Waszyngtonie, prawdopodobnie największym stanowym szpitalu psychiatrycznym.

W 1946 roku w czasopiśmie „Psychoanalytic Review” ukazał się jego artykuł poświęcony Schulzowi, zatytułowany *Masochistic motives in the literary and graphic art of Bruno Schulz*, w którym analizuje motywy masochistyczne występujące w jego pracach². W artykule Wegrocki przyznaje, że wymieniał z Schulzem korespondencję na tematy poruszane przez niego w swojej pracy, a nawet cytuje słowa pisarza, tłumacząc je na język angielski tak wiernie, jak tylko potrafi. Poza tym dołącza do swojej analizy rysunek dorożki, który Schulz miał narysować na jego specjalne życzenie.

Wegrocki, choć nie wymieniony z nazwiska, jest także obecny we wspomnieniach Reginy Silberner: „[...] zostały mi więc strzępy z długich rozmów i częstych monologów Schulza. Tak na przykład wyrażenie ochoty wypróbowania marijany i mowa o korespondencji z jakimś psychiatrą w Nowym Jorku”³.

Katarzyna Kaszorek

- 1 Wegrocki przyżywał do Polski trzykrotnie na statkach pasażerskich SS Kościuszko (1934), SS Pułaski (1934) i SS Piłsudski (1935). Jego podróż na pokładzie SS Pułaski była prawdopodobnie związana z II Światowym Zjazdem Polaków z Zagranicy, który odbywał się w dniach 5–12 sierpnia 1934 roku. Zob. listy pasażerów na stronie The Statue of Liberty-Ellis Island Foundation, www.libertyellisfoundation.org (data dostępu: 3 października 2016) oraz *Lista pasażerów*, „Na Morzu”, 15 lipca 1934, s. 19.
- 2 Henry J. Wegrocki, *Masochistic motives in the literary and graphic art of Bruno Schulz*, „Psychoanalytic Review” 1946, No. 33, s. 154–164. Zob. tłumaczenie na język polski: Henry J. Wegrocki, *Motywy masochistyczne w prozie i rysunkach Brunona Schulza*, tłum. K. Kaszorek, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 197–204.
- 3 Regina Silberner, *Strzępy wspomnień. Przyczynek do biografii zewnętrznej Brunona Schulza*, Londyn 1984, s. 18–19.

Wstręt

Jedno z podstawowych doświadczeń egzystencjalnych w filozofii literatury i prozie Brunona Schulza. Wyznacza fundamenty jej antropologii i epistemologii; stanowi również często wykorzystywaną kategorię estetyczną, pozwalającą na dokonanie wnikliwego opisu mechanizmów interakcji pomiędzy bohaterami a światem. Określa relacje pomiędzy postaciami, zwierzętami i przedmiotami, zarazem wytrącając z ustalonych przekonań na temat rzeczywistości. W *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* wstręt określić można mianem doświadczenia granicznego, nieustannie podważającego ustalony status ontologiczny bohaterów. Doświadczenie obrzydzenia stanowi również jedną ze strategii konstrukcji kategorii podmiotowości i cielesności, podlegających nieustannym zabiegom transgresji i dezintegracji; często towarzyszy procesowi wyłaniania się nowych jakości języka i materii. Na poziomie języka wstręt widoczny jest w powtarzalności metafor pleśni, rozkładu materii, rozpadu części ciała, rojących się owadów, pokrywającego przedmioty kurzu czy brudu i starości. Stanowi doświadczenie towarzyszące opisom materii w dosłowny i symboliczny sposób podlegającej zniszczeniu i zepsuciu; fermentującej, pokrytej polipami i naroślami czy pleśniejącej („świata [...] sfermentowanego lekko na powierzchni, spierzchniętego cienkim zaledwie nalotem chorej pleśni”¹).

Doświadczenie to można – w szkicowy sposób – uporządkować w twórczości Schulza według trzech kategorii. Po pierwsze, przyczynia się ono do kształtowania topografii przestrzeni, wydzielając w niej elementy oswojone i obce: centrum i peryferie. W *Sierpniu*, otwierającym *Sklepy cynamonowe*, budzące wstręt obrazowanie występuje już w opisie kosza niesionego przez Adelę: „nabrzmiąle siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą żeber cielejących, wodorosty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy [...]”²; towarzyszy także opisowi cielesności ciotki Agaty czy Tłui. *Nawiedzenie* rozpoczynają związane z brudem i chorobą metafory „liszczają cienia” i „puszystej pleśni” – kończy je natomiast obraz „szarej kupki śmieci”, w którą najpewniej przemienia się Jakub. W opisie postaci ojca wstręt pełni funkcję łączącą ze sobą sfery *sacrum* i *profanum*: „Nie widziałem nigdy proroków Starego Testamentu, ale na widok tego męża, którego gniew boży obalił, rozkraczanego szeroko na ogromnym porcelanowym urynale, zakrytego wi-

1 B. Schulz, *Wędrówki sceptyka*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, przejrzone i uzupełnione, Wrocław 1998 (BN I 264), s. 427.

2 Idem, *Sierpień*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 3.

chrem ramion, chmurą rozpaczliwych łamańców, nad którymi wyżej jeszcze unosił się głos jego, obcy i twardy – zrozumiałem gniew boży świętych mężów”³. W opisie postaci Adeli, „która nie nadzorowana przez nikogo, spędzała dni przed lustrami na rozwlekłej toalecie, zostawiając wszędzie ślady w postaci wyczesanych włosów, grzebieni, porzuconych pantofelków i gorsetów”⁴ materialne ślady obecności służącej – włosy i porzucane części garderoby – stają się dla narratora namacalnymi „świadkami” jej egzystencji. Równocześnie sytuują się one na granicach ciała, łamiąc reguły intymności i wywołując doświadczenie obrzydzenia jako „krańcowe” elementy podmiotowości. W opowiadaniu *Pan* obrzydzenie wpływa na strategię opisu świata poznawanego przez dorastającego bohatera, oddzielając przestrzeń oswojoną od nieznaną. Ogród, do którego wkracza Józef, odgradza od reszty miasteczka: „strużka czarnej, śmierdzącej wody, żyła gnijącego, tłustego błota, nigdy nie wysychająca – jedyna droga, która poprzez granice parkanu wyprowadzała w świat”⁵. Schulz posługuje się w swojej narracji całą gamą epitetów związanych z doświadczeniem rozpadu i obrzydzenia: „omszony”, „czarny”, „śmierdzący”, „gnijący” i „tłusty”. To właśnie wstręt otwiera spojrzenie Józefa na świat, namawia do przekroczenia jego granic, wyzwala ciekawość. Obrzydzenie w narratorze budzi również tytułowy bohater; chowający się wśród łopianów drohobycki włóczęga, oddający się procesowi defekacji. Pan, upodobniony do postaci mitycznej, nabiera jednak poprzez kontakt z tym, co obrzydliwe cech boskich, a wydalanie staje się rodzajem jej paradoksalnej emanacji, w której to, co nieczyste, staje się uświęcone „[...] najwyższym uniesieniem bólu albo dziką rozkoszą natchnienia”⁶.

Drugą ze sfer związaną z doświadczeniem wstrętu jest opis groteskowych, surrealistycznych metamorfoz Jakuba, w symboliczny sposób przemieniającego się w opowiadaniach Schulza w różnorodne gatunki zwierząt. *Ptaki*, *Karakony* czy *Noc wielkiego sezonu* opisują jego demiurgiczne, kwestionujące paradygmat antropocentryczny eksperymenty. Najbardziej wyrazisty wydaje się tu obraz przedstawiony w *Karakonach*, gdzie: „ojciec [...] leżał na ziemi nagi, popstrzony czarnymi plamami totemu, pokreślony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii, leżał na czworakach, opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb swych zawiłych dróg”⁷. Obroną przed doświadczeniem obrzydzenia, sposobem jego sublimacji i wyparcia często staje się śmiech – jak w opowiadaniu *Ptaki*: „Niekiedy, przez zapomnienie zrywał się z krzesła przy stole i trzępiąc rękoma jak skrzydłami, wydawał pianie przeciągłe, a oczy zachodziły mu mgłą bielma. Potem, zawstydzony, śmiał się razem z nami i starał

3 B. Schulz, *Nawiedzenie*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 17.

4 Ibidem, s. 13.

5 B. Schulz, *Pan Karol*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 54.

6 Ibidem, s. 57.

7 B. Schulz, *Karakony*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 89.

się ten incydent obrócić w żart”⁸. Strażniczką domowego porządku, odczuwającą wstręt wobec rezultatów eksperymentów Jakuba i często konfrontującą się z jego postacią, staje się Adela – jak w opowiadaniu *Karakony*: „Adela co rana znajdowała brzuchem do góry leżące [martwe owady] które ze wstrętem brała na śmietniczkę i wyrzucała”⁹. Motyw ten powraca również w opisie bohaterki w *Edziu*, w którym w trakcie snu poprzez jej ciało przechodzą „szeregi i kolumny pluskiew”, przypominające „rude mieszki na krew” – w Schulzowskiej metaforze cielesność stapia się z odrzucającym „mrowieniem się” owadów.

Trzecią sferą, w której można umieścić pole oddziaływania wstrętu, są doświadczenia snu oraz nudy. W opowiadaniu *Pan Karol* wstręt określa podszytą monotonią relację bohatera ze światem: opisuje jego sen i postać otoczoną budzącą obrzydzenie pościelą: „Pościel rosła dokoła niego, puchła i nakisała – i zarastała go znowu zwałem ciężkiego białawego ciasta”¹⁰. Czynność ziewania porównywana jest do „konwulsyjnego”, pełnego wstrętu zwracania pokarmu: „Pan Karol wyziewał ze swego ciała, z głębi jam cielesnych, resztki dnia wczorajszego. To ziewanie chwyciło go jak konwulsje, jak gdyby chciało go odwrócić na nice. Tak wyrzucał z siebie ten piasek, te ciężary – nie strawione restancje dnia wczorajszego”¹¹. „Resztki wczorajszego dnia” stają się uchwytym w materialny sposób elementem egzystencji mężczyzny. Motyw ten powraca również w opisach postaci subiektów w *Nawiedzeniu*: „W świetle pozostawionej przezeń świecy wywijali się leniwie z brudnej pościeli, wystawiali, siadając na łózkach, bose i brzydkie nogi i z skarpetką w ręce oddawali się jeszcze przez chwilę rozkoszy ziewania – ziewania przeciągniętego aż do lubieżności, do bolesnego skurczu podniebienia, jak przy tęgich wymiotach”¹². Na związki doświadczenia wstrętu z fantazmatem snu w prozie Schulza zwraca uwagę Wojciech Owczarski, pisząc o świecie, w którym: „bohaterowie, wkraczając w sferę snu, nurzają się w nieczystościach, narażając na szwank własną tożsamość, lecz jednocześnie zyskują szansę na konsolidujące oczyszczenie”¹³. Jak zauważa Julia Kristeva w eseju *Potęga obrzydzenia*: „We wstręcie przejawia się jeden owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co [...] nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia”¹⁴. Wstręt związany jest z metaforyczną „eksplozją”: wybuchami i nieustannym „przelewaniem się” życia, w wyniku których język i materia zostają

8 Ibidem, s. 25.

9 B. Schulz, *Karakony*, s. 90.

10 B. Schulz, *Pan Karol*, s. 59.

11 Ibidem.

12 B. Schulz, *Nawiedzenie*, s. 14.

13 W. Owczarski, *Zapomniane sny Brunona Schulza*, w: idem, *Sennik polski. Literatura, wyobraźnia i pamięć*, Gdańsk 2014, s. 115.

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

niejako „rozsadzone” od wewnątrz. Awersja każdorazowo podszyta jest fascynacją; skłania do refleksji nad płynnością opozycji natury i kultury; zarówno tworzy materię świata przedstawionego, jak i poddaje ją dekonstrukcji. Schulzowską „filozofię wstrętu” cechuje modernistyczna świadomość istnienia niepoznanej „podszewki” rzeczywistości, (którą za Ryszardem Nyczem określić można mianem „progowej, predyskursywnej i przedpojęciowej”¹⁵) i wymykającej się próbom jednoznacznej klasyfikacji; „nieuchwytnego, [...] systemu, nigdzie nie zlokalizowanego, przenikającego jakby międzycząsteczkowo nasze wartościowania [...]” – jak pisał Schulz w jednym z listów do Witolda Gombrowicza¹⁶.

Aleksandra Naróg

15 R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria, nowoczesność, literatura*, Kraków 2012, s. 148.

16 B. Schulz do W. Gombrowicza, w: B. Schulz, op. cit., s. 488.

Wydania szkolne

Za wydania szkolne utworów Brunona Schulza uważam wszystkie te edycje, w których wydawca daje wyraźny sygnał, że kieruje je do szkolnego odbiorcy, głównie ucznia, ale w jakiejś mierze także nauczyciela. Wydaniem szkolnym będą więc dla mnie nie tylko tak zwane lektury z opracowaniem, lecz także publikacje pozbawione jakichkolwiek dodatków, ale na przykład wchodzące w skład spójnej serii o nazwie wskazującej na szkolnego odbiorcę.

Wydania szkolne nie mają dobrej prasy. Często wychodzą w bardzo dużych nakładach, a jak najniższym kosztem. Z jednej strony bywają wykonane niestannie i z tanich materiałów. Rażą swoją tandetną estetyką, zazwyczaj dającą się odczuć już w zetknięciu z samą okładką. Z drugiej strony zaś powszechnie uchodzą za pół- lub nieprofesjonalne merytorycznie. Żadne prawo nie reguluje bowiem poziomu, jaki miałyby osiągać zamieszczane w nich treści (jak to jest w wypadku podręczników). Właściwie każdy może więc dawać głosy do polskiej i światowej klasyki, publikować swoje interpretacje najważniejszych utworów w naszej kulturze. Byłabym jednak niesprawiedliwa, gdybym stwierdziła, że efekt jest zawsze opłakany. Jest on po prostu różny i wart zbadania.

Schulzowskie edycje tego typu zapoczątkowało, podobnie jak powojenne wznowienia dla szerszego kręgu odbiorców, Wydawnictwo Literackie. WL prowadziło w tym czasie, a więc na początku lat osiemdziesiątych, gdy Schulz trafił do szkolnego kanonu, serię Biblioteka Lektur Szkolnych, która nie zawierała opracowań. W 1984 roku w stutysięcznym nakładzie ukazała się całość *Sklepów cynamonowych*. Podstawą wydania był tekst z 1957 roku, co zostało zaznaczone przez wydawcę. Za stonowaną szatę graficzną, w wyraźnie jesiennym klimacie odpowiadał Lech Przybylski¹.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły zmianę w estetyce wydawanych publikacji, także publikacji Schulzowskich wydawanych na potrzeby szkolne. Najchętniej wybierane na okładki były prace plastyczne samego Schulza: grafiki i jedyny znany obraz olejny. W większości wypadków kadrowanie, kolorystyka i/lub dobór litery pozostawiały wiele do życzenia.

Bez opracowania rozpowszechniał tekst Dom Wydawniczy „Jota”, który w 1991 roku drukował *Sklepy cynamonowe* w serii Lektura Szkolna. Czytelnikowi nie zdradzono podstawy wydania². Podobnie została przygotowana publikacja łódz-

1 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1984.

2 Idem, *Sklepy cynamonowe*, Warszawa 1991.

kiego Inicjału z 1994 roku³. W tym samym roku w serii Lektura Szkolna ukazały się PIW-owskie *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, oparte na przedwojennych wydaniach w Roju⁴. Dwa lata później swoją krzykliwą estetycznie edycję przygotował Siedmioróg (seria Narodowa Biblioteka Lektur Szkolnych)⁵.

Cztery opowiadania – *Wichura*, *Sklepy cynamonowe*, *Karakony* oraz *Ulica Krokodyli* – weszły do przeznaczonej dla szkół *Antologii noweli polskiej*, przygotowanej dla Ludowej Spółdzielni Wydawniczej „Morex”. Wstępem opatrzyła zbiór Ewa Ihnatowicz, historyczka literatury, wówczas adiunkt na Uniwersytecie Warszawskim⁶.

Najwięcej kontrowersji mogą wzbudzać wydania opatrzone komentarzem. Jednak wydawnictwo Kama (seria Lektury z Opracowaniem) w 1994 roku zamieściło w swojej edycji wstęp Jerzego Jarzębskiego i rzetelną notę biograficzną⁷. Zupełnie przyzwoity był też wstęp Regny i Zbigniewa Ślęzakowskich, opracowany na potrzeby edycji wydawnictwa „Twój Styl” (tak zwana Seria z Krukiem). Autorzy zapoznali się z kilkoma pracami na temat Schulza i udanie wykorzystali je w swojej interpretacji⁸.

Poza tym w latach dziewięćdziesiątych ukazały się wydania popularne, które mogą trafiać do rąk uczniów i nauczycieli, często były przygotowywane z myślą także o nich jako sporej części odbiorców, niemniej nie były do nich bezpośrednio kierowane⁹. Nie uznaje ich jednak za wydania szkolne.

Na początku lat dwutysięcznych symbolami wydań szkolnych stały się głównie dwa wydawnictwa: Zielona Sowa oraz Greg. Poza nimi o takie edycje pokusił się

3 Idem, *Sklepy cynamonowe*, Łódź 1994.

4 Idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1994.

5 Idem, *Sklepy cynamonowe*, Wrocław 1996.

6 Idem, *Wichura, Sklepy cynamonowe, Karakony, Ulica Krokodyli*, [w:] *Antologia noweli polskiej. Lektury szkolne*, t. 1, [wybór L. Wrzosek, M. Gołębniak], [wstęp E. Ihnatowicz], Warszawa 1993, s. 299–327.

7 Idem, *Sklepy cynamonowe*, [wstęp J. Jarzębski], Warszawa 1994.

8 Idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą. Wybór*, [wstęp R. i Z. Ślęzakowscy], Warszawa 1996.

9 Porównaniu wydań popularnych należałoby poświęcić osobny szkic. Zob. np.: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, [wstęp A. Sandauer], Warszawa 1985 (Wydawnictwo Literackie); idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*, Warszawa 1993 (wydawnictwo TEMARK); idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*, Warszawa 1994 (Państwowy Instytut Wydawniczy; seria Kolekcja Prozy Polskiej XX Wieku); idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*, Kraków 1992 (Wydawnictwo Literackie, seria ABC – Klasyka dla Każdego, kolejne wydania w latach 1993, 1994); idem, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą oraz inne opowiadania*, Warszawa 1995 (wydawnictwo PAVO); idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, [posł. Jerzy Ficowski], Wrocław 1996 (Wydawnictwo Dolnośląskie, seria Biblioteka Klasyki); idem, *Sklepy cynamonowe*, oprac. A. Chmielewska, [wstęp P. Kunczewicz], Warszawa 1996 (Towarzystwo Upowszechniania Czytelnictwa); idem, *Sklepy cynamonowe*, Warszawa 1996 (Wydawnictwo PAVO); idem, *Opowiadania*, Warszawa 1997 (wydawnictwa: LIBER i PAWO); idem, *Sklepy cynamonowe*, Kraków [1997] (Wydawnictwo Zielona Sowa); idem, *Opowiadania*, Warszawa 1998 (Wydawnictwo PAVO); *Sklepy cynamonowe*, a nie *Sanatorium pod Klepsydrą*, zostały w nim zadedykowane Józefinie Szelińskiej).

kilkakrotnie także Siedmioróg, a wcześniej Oficyna Wydawnicza „Promocja”. Trudno nawet zliczyć wszystkie edycje utworów Schulza w seriach lekturowych po 2000 roku, ponieważ nieraz ukazały się one bez daty wydania, a ich nakłady, choć nieujawniane, musiały być ogromne¹⁰. Nie warto w nich szukać również informacji o podstawie wydania. Można by pomyśleć, że wydawcy cały trud wkładali w pozbawienie prozy Schulza wymiaru artystycznego poprzez strywalizowane opracowania, które miały przyciągnąć młodego czytelnika, chcącego oszczędzić sobie trudu samodzielnej lektury lub – w bardziej optymistycznym scenariuszu – pragnącego lepiej zrozumieć Schulza po przeczytaniu zadanych opowiadań.

Najdalej posuwał się w tych praktykach Greg, który poza streszczeniem i interpretacją tworzył także sieć komentarzy do tekstu. Była ona czymś w rodzaju indeksu rzeczowego, zawierającego motywy, miejsca, bohaterów, sporządzonego wyraźnie na podstawie innych opracowań. Tymczasem *Sanatorium pod Klepsydrą* zostało według edycji z 2017 roku zadedykowane „Józefinie Szakińskiej” [sic!]¹¹, a jak można się domyślać, ta pomyłka to tylko wierzchołek góry lodowej.

Katarzyna Warska

10 Zob. np.: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Wrocław 2000 (Siedmioróg; Narodowa Biblioteka Lektur Szkolnych); idem, *Sklepy cynamonowe*, wstęp R. Ślęzakowska, Wrocław 2001 (Oficyna Wydawnicza „Promocja”); idem, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 2002 (Greg; Lektury z Opracowaniem); idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, oprac. A. Knapik, Kraków 2003. (Zielona Sowa; Lektura z Opracowaniem); idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 2013 (Greg); idem, *Sklepy cynamonowe*, Wrocław 2017 (Siedmioróg; niezmienione przez szesnaście lat).

11 Zob. idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, oprac. W. Rzehak, K. Duda-Kaptur, wyd. II rozszerzone i uzupełnione, Kraków 2017.

Wyka Kazimierz

Niechęć Kazimierza Wyki do twórczości Brunona Schulza została utrwalona w napisanym wraz ze Stefanem Napierskim (Markiem Eigerem) *Dwugłosie o Schulzu*¹. Postawę krytyka, który rozpoznał talent choćby Dąbrowskiej, Baczyńskiego czy Miłosza, interpretuje się zarówno jako niezrozumienie geniuszu Schulza, jak i jako intrygujący oraz literacko i analitycznie wytrawny wkład do schulzologii². Konsekwentne potępienie pisarstwa Schulza mówi również wiele o kondycji, wymaganiach i marzeniach krytyki literackiej lat trzydziestych (do jednych z nich zaliczyć można aksjologiczne nacechowanie pastiszu)³.

Schulz widziany oczyma Wyki to „prometeuszek rozpięty na wskazówce zegarowej, pożerany przez roje sekund”. Uwaga ta, formułująca zdaniem krytyka Schulzowską obsesję „czasu pustego”, jest oczywiście sarkastyczna i protekcyjna, choć również swoiście trafna. W pierwszej części artykułu wybrzmiewa ona znacznie wyraźniej niż w części drugiej (Napierskiego). O ile bowiem Napierski nasycy swój styl złośliwą ornamentyką pastiszu⁴, o tyle w wypowiedzi

-
- 1 W zbiorze pism Wyki *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939* przy *Dwugłosie* widnieje data 1938. W czasopiśmie „Ateneum” artykuł ukazał się w roku 1939 (nr 1, s. 153–163). Por. S. Napierski, K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu (I)*, w: K. Wyka, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, Kraków 2000, s. 420. Zob. również hasło: *Dwugłos o Schulzu* autorstwa Włodzimierza Boleckiego w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski i S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 94–95.
 - 2 Inaczej pytanie to postawić można następująco: co takiego się stało, by krytyk tak wybitny jak Kazimierz Wyka napisał w *Dwugłosie* rzeczy tak krytyczne? Pobrzmiwa w tym pytaniu bardzo jasny ton: jak ktokolwiek śmiał nie docenić Brunona Schulza? Małgorzata Krakowiak wskazuje, iż powojenną „pomyłką krytyka” porównywalną z niedoceniem prozy Schulza przed wojną było odrzucenie prozy Jana Józefa Szczepańskiego w 1947 roku. Zob. M. Krakowiak, *Katastrofizm – personalizm – realizm: O krytyce literackiej Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*, Kraków 2001, s. 280.
 - 3 „Międzywojenni krytycy zarzucali Schulzowi antyhumanizm i utwierdzenie chaosu, indyferentyzm moralny, bo wierzyli jeszcze, że ład gwarantuje bezpieczeństwo i chroni przed dehumanizacją. Wyka i Napierski opowiedzieli w *Dwugłosie o Schulzu* o międzywojniu, które pielęgnowało wyobrażenie o stabilności wszelkich granic” – pisze Magdalena Jarnotowska w szkicu *Brud jako metafora w twórczości Brunona Schulza*, „Prace Polonistyczne” 2014, seria LXIX. Co do aksjologicznego nacechowania pastiszu – por. teza Kazimierza Wyki postawiona w *Dwugłosie*, jakoby *Sanatorium pod Klepsydrą* było „niemoralne artystycznie przez swój absolutny brak hierarchii”.
 - 4 Por. choćby zdania: „W głosie tego kłiwego sentymentalisty ciągle pobrzmiwa łęza, liryczne tremolando; Po tym zamkniętym pokoju nigdy nie przejechał elektroluks; w jego zakisłym zaduchu zwisa pajęczyna – i udaje kabalistykę” czy też „Obfitość frazeologiczna, rozrost tropów tej gąbczastej prozy są uderzające; wyrazy ślimaczą się limfatycznie i ciągną jak lepka gutaperka” – S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu (II)*, w: idem, *Stara szuflada...*, s. 424. Tekst Napierskiego upada w ciężkostrawną egzaltację, która ma być jakoby odbiciem manieri Schulzowskiej prozy. Jest to gest ryzykowny, jeśli weźmie się pod uwagę, iż czytelność rysu parodystycznego zależy nie tylko od ucha czytelnika, lecz także od epoki czy znajomości pism samego krytyka. Pisze Magdalena Jarnotowska: „Spór wokół jego [Schulza – przyp. M. A.] toczył się m.in. o styl. Dlatego międzywo-

Wyki więcej jest argumentów dyskursywnych, w otoczeniu których pierwotnie już mocny obraz „prometeuszka” zyskuje dodatkową siłę⁵.

Liczba zarzutów Wyki w *Dwugłosie* wydaje się wprost proporcjonalna do jego milczenia lub też zdawkowych, nieprzychylnych komentarzy zamieszczanych w innych szkicach. Schulz służył Wyce zazwyczaj jako *exemplum* stylistycznego solipsyzmu, dziwacznej depersonalizacji groteskowo utożsamianej z widmem „antyhumanizmu”⁶, wreszcie: „fantastyki” rozumianej najpewniej jako snucie niepotrzebnych, artystowskich fantazmatów.

Porównanie do Schulza w tekstach Wyki bynajmniej nie nobilituje, czemu krytyk dał wyraz na przykład w szkicu *O poezji* z 1937 roku, w którym debiuty Rymkiewicza (Aleksandra) oraz Świrszczyńskiej kojarzy z Schulzowską „fantastyką”⁷. Z kolei w szkicu *Na odpust poezji* dotyczącym Białoszewskiego Wyka polemizuje z Sandauerem, który za poprzednika zjawisk obecnych w *Obrotach rzeczy* chce widzieć Schulza. „I tak, i nie” – przyznaje krytyk, podkreślając, iż Białoszewskiemu nie można zarzucić śmiertelnie poważnego traktowania mitów i kompleksów, na których w dodatku nie spoczywa „ani jeden promyk humoru”. Dzięki humorowi, argumentuje Wyka, Białoszewski zyskuje przewagę nad anachronicznym, fobicznym, straszącym ekspresjonizmem Schulzem⁸. W artykule *Porocznicowe rozważania*, uprzedzając zarzut braku oryginalności względem poetów takich jak Piechal, Bąk czy Łobodowski, mówi zaś: „Dwuznaczną i zdradliwą jest pochwała za przesadną oryginalność, za technikę, której jednak powtórzyć nie można. Za metodę Choromańskiego, Schulza, żeby pozostać przy najgłośniejszych nazwiskach”⁹. Prócz tego rodzaju uwag znaleźć można przykłady służące jedynie ilustracji – na przykład w *Modernizmie polskim* opowiadanie *Kometa* Schulza miałyby symbolizować najpóźniejszy (chronologicznie,

jenni krytycy niechętni Schulzowi z upodobaniem pisali językiem wziętym wprost ze *Sklepów cyrjonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*. Pastiszowe wysiłki zmierzały do moralnej oceny twórczości pisarza z Drohobycza”.

- 5 Por. komentarz Marty Wyki w książce *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji*, Kraków 2013, s. 359: „P o m a w i a j ą c S c h u l z a o s e c e s j ę (podkr. – M. A.), kontestował też Wyka w jakimś stopniu własną książkę, gdyby traktować ją przede wszystkim jako badawczą apoteozę wczesnego modernizmu”.
- 6 Por. fragment hasła: *Panmaskarada*, w: *Słownik schulzowski*, s. 256–258: „Schulzowska panmaskarada unicestwienia persony. Tego rodzaju redukcja «ja», redukcja wszelkiej podmiotowości wydała się Wyce i Napierskiemu «antyhumanizmem» – niebezpiecznym tak dalece, że wymagającym gwałtownej polemiki”. Autorem hasła jest Stanisław Rosiek. Za konsekwencje antyhumanizmu sam Wyka uznawał rozkład czasu oraz to, co nazywał „redukcjonizmem fizjologicznym”.
- 7 Por. K. Wyka, *O poezji*, w: *Stara szuflada...*, s. 462.
- 8 Por. idem, *Na odpust poezji*, w: *Stara szuflada...*, s. 151.
- 9 Idem, *Porocznicowe rozważania*, w: *Stara szuflada...*, s. 134. Por. również komentarz do opowiadania *Kometa* (s. 264–265): „*Kometa* przynosi zarówno ostatnie echo eschatologii modernistycznej, jak pierwszy takt w instrumentalizacji nowej eschatologii – atomowej oraz międzyplanetarnej. Ludzkość zostaje zagrożona pojawieniem się komety, ale ta kometa jest zarazem «bolidem», rakieta, sputnikiem [...]. Świat zostaje uratowany, ale w sposób groteskowy i wieloznaczny. Bo ów ratunek może oznaczać kpinę z alarmistów katastroficznych, jak przekorne potwierdzenie ich obaw”.

bo z roku 1938) artystyczny wyraz eschatologii oraz anarchizmu modernistycznego, dla których, dodajmy, buduje Wyka linię prowadzącą od frenezji romantycznej, poprzez katastrofizm o wymiarze historiozoficznym raczej niż eschatologicznym (Witkacego), na nadrealizmie i egzystencjalizmie kończąc¹⁰.

Ciekawym aspektem dalszych dziejów *Dwugłosu* jest autorska przedmowa do *Starej szuflady*, podpisana datą 31 lipca 1966¹¹. Dochodzi w niej do swego rodzaju złagodzenia tez wygłaszanych o Schulzu przed niespełna trzema dekadami. „Co innego również o Schulzu myślę dzisiaj, aniżeli tamten młodzieniec” – mówi Wyka. Warto jednak zauważyć, iż wyzwanie to poprzedzone jest stwierdzeniem, iż Schulz (obok Gombrowicza), ma „swoje ustalone miejsce w naszej literaturze”¹². Intrygująco, a nawet niepokojąco brzmi dalsza część wyzwania: „W takiej sytuacji wolałem się ubezpieczyć. Stefan Napierski, redaktor i wydawca kwartalnika «Ateneum», uważał prawdopodobnie mój artykuł za zbyt słabo i od strony niewłaściwej uderzający w pisarstwo Schulza. Więc podparł go filipiką (*sic!*) która zdaje się być majstersztykiem, także w sensie niezamierzonej i mimowolnej podróbki literackiej”. Czyżby naprawdę pastisz Napierskiego był niezamierzony? Píše Wyka dalej: „gdyby Bruno Schulz zapragnął na sobie popełnić samobójstwo literackie, mógłby tego dokonać jedynie w ramach własnego stylu. Uczynił to za niego Napierski”¹³.

Na koniec jeszcze jeden akcent „łagodzący” niechęć Wyki. W napisanej między 1960 a 1961 rokiem rozprawie *Krzysztof Baczyński (1921–1944)* zamieścił on następującą uwagę: „Jeśli chodzi o Brunona Schulza, mowy nie ma, ażeby początkujący prozaik mógł osiągnąć tę niesłychanie zwartą, konsekwentną, pozbawioną jednej luki tkanekę narracji fantazjotwórczej i stwarzającej same przedmioty i same tematy podległe owej narracji [...]. Jednakowoż z tego, co bliskie jest Schulzowi, z tego, co określilibyśmy dzisiaj generalnym przymiotnikiem: kafkowski, wypływają najciekawsze pomysły Baczyńskiego [...]”¹⁴. Mając w pamięci epitety sprzed ponad dwóch dekad, porównanie to można uznać za ogromny komplement od krytyka Kazimierza Wyki.

Magdalena Amroziewicz

¹⁰ Por. K. Wyka, *Modernizm polski. Aneks V (do str. 110)*, w: idem, *Modernizm polski*, Kraków 1959.

¹¹ Por. idem, *Od Autora*, w: *Stara szuflada...*, s. 12–13. Maria Janon, komentując międzywojenną problematykę czasu u Wyki, uznała za akt odwagi przedruk *Dwugłosu* w *Starej szufladzie* (1967): „Pamiętam, jak z pewnego rodzaju świętokradczą zgrozą czytałam to, co napisał Wyka o Schulzu w «Ateneum» Napierskiego z roku 1939”. Cyt. za: M. Jarnotowska, op. cit., s. 1.

¹² Ibidem. Wspomniany w przedmowie *Obywatel-Krytyk*, który według Wyki miałby wyrobić sobie patent i monopol interpretacyjny na twórczość Schulza i Gombrowicza, to prawdopodobnie Artur Sandauer (lub Jerzy Ficowski?).

¹³ Ibidem.

¹⁴ K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, Kraków 1961, s. 84.

Zmierzch wiosenny

„Co to jest zmierzch wiosenny?”¹ – pyta narrator w XVII rozdziale *Wiosny*, na początku słynnego opisu zejścia w głąb, do labiryntów Podziemia. I rzeczywiście – kto podejmuje próbę egzegezy tego opowiadania, prędzej czy później musi się zmierzyć z tym fragmentem. „Co to jest zmierzch wiosenny? Raz jeszcze stawiamy to pytanie, ten refren żarliwy naszych dociekań, na który nie ma odpowiedzi”². Oto jednak zasadniczy paradoks, który sprawia, że *Wiosna* w ogóle, a w szczególności ów tajemniczy wątek, skutecznie wymyka się kolejnym interpretacjom: właściwa intryga noweli rozgrywa się gdzieś na skraju przemilczenia. Tekst *Wiosny* jest bezustannym krążeniem wokół niewypowiedzalnego (jak w gruncie rzeczy dramatyczny to temat, przypomina sztandarowa deklaracja Schulza: „Nienazwane nie istnieje dla nas”³). Niewyraźna – lub wręcz „jawnie niedorzeczna”⁴ – akcja utworu realizuje się przeważnie poprzez domysły, przeczucia, insynuacje i często ustępuje subtelnym medytacjom fenomenologicznym i metatekstowym. „Cóż powiem o Biance, jakże ją opiszę?”⁵ – pyta gdzie indziej Józef. A przecież – jeśli ufać narratorowi – esencja zmierzchu jest jeszcze mniej uchwytna niż popielatość skóry Bianki i markownik Rudolfa, skrywa w sobie jakieś ostateczne sekrety wiosny (bo tajemnice wiosny – jak zauważa Dariusz Czaja – ulegają stopniowaniu⁶).

„Misterium zmierzchu! Dopiero poza naszymi słowami, gdzie moc naszej magii już nie sięga, szumi ten ciemny, nieobjęty żywioł”⁷.

Jakże mówić o czymś takim? Oczywiście schulzologia zna rozmaite interpretacje tego motywu. Podróż do Podziemia można więc objaśniać choćby według klucza jungowskich archetypów (Olchanowski⁸), platońskiej anamnezy (Sikorski⁹), nietzscheańskiego „powrotu do źródeł” (Bolecki¹⁰) czy dekonstrukcji

1 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 157.

2 Ibidem.

3 Idem, *Mityzacja rzeczywistości*, w: ibidem, s. 365.

4 J. Błoński, *Świat jako Księga i komentarz*, w: idem, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008, s. 172.

5 B. Schulz, *Wiosna...*, s. 153.

6 D. Czaja, *Zmierzch wiosenny. Mitopoezy Schulza*, w: *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, pod red. P. Próchniaka, Kraków 2013, s. 122.

7 B. Schulz, *Wiosna...*, s. 157.

8 T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001.

9 D. K. Sikorski, *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Słupsk 2004.

10 W. Bolecki, *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 17–33 oraz hasło: *Principium individuationis (2)*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.

(Stala¹¹). Te i inne metodologicznie ukierunkowane odczytania – choć do pewnego stopnia pozwalają zracjonalizować i udostępnić Schulzowski idiom – nadal jednak nie dają wyczerpującej odpowiedzi. Ponadto ich sugestywność polega na zaaplikowaniu do Schulza zewnętrznego systemu znaczeń – maleje ona, co zrozumiałe, poza obrębem zapożyczanego dyskursu. Dobrze to widać, gdy zestawimy obok siebie na przykład mesjanistyczno-kabalistyczne egzegezy Władysława Panasa¹² i szkice Jana Gondowicza, który – z właściwym sobie eseistycznym rozmachem – w wizjonerskim rozdziale XVII noweli rozpoznaje „miecznik fatamorgan” rodem z *Wyznań angielskiego opiumisty* De Quinceya i *Sztucznych rajów* Baudelaire’a¹³.

Warto dodać zresztą, że ustępu XVII nie ma w pierwotnym wariancie opowiadania, który po raz pierwszy został opublikowany przez Schulza w „Skamandrze” (1936, z. 74 i 75). Pojawia się dopiero w następnym roku, jako osobna proza zatytułowana *Zmierzch wiosenny*, w „Wiadomościach Literackich” (1937, nr 21). Jeżeli przyjąć za Jerzym Ficowskim, że Schulz dołączył go do *Wiosny* dosłownie w ostatniej chwili, kiedy tom *Sanatorium pod Klepsydrą* „był już oddany do druku”¹⁴, czy należy wówczas koniecznie szukać logicznego – i sensotwórczego – związku pomiędzy tym, a sąsiadującymi rozdziałami i wreszcie całym utworem? Innymi słowy, czy misterium „zmierzchu wiosennego” jest samodzielnym tematem, który realizuje się wyłącznie w Schulzowskiej katabazie w ustępie XVII, czy wypada mówić o nim też w kontekście pozostałych fragmentów? Powyższe hipotezy wymagałyby dookreślenia. A jednak – aby sprostać formule hasła słownikowego – spróbujemy rozstrzygnąć to arbitralnie.

Bez względu na pobudki, jakie towarzyszyły ingerencjom autora w ostateczny układ *Wiosny* – dziś już zapewne ich nie poznamy – bezpośrednia lektura noweli pozwala rozciągnąć wątek zmierzchu przynajmniej na rozdziały XVI–XVIII, a zapewne także na dalsze ustępy utworu, rozgrywające się w granicznej aurze półmroku, cienia, „późnej godziny”¹⁵: XXVII, XXIX czy XXXI. (Wbrew częstym odczytaniom *Wiosna* jest opowiadaniem mrocznym – nawet kolorystycznie. Zwłaszcza w drugiej połowie znajdziemy, obok erupcji barw, całe fragmenty zanurzone w szarości i czerni). Łącznikiem jest tutaj nie tylko przedmiot przedstawienia, lecz także wielowymiarowy sposób jego ujęcia.

Po pierwsze zmierzch występuje w *Wiosnie* jako pora doby i – podobnie jak świt, południe czy noc – staje się źródłem fenomenologicznego przeżycia. Schulzowskie opisy zmierzchu są niebywale intensywne i zmysłowe – natężone

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

12 W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w twórczości Brunona Schulza*, Lublin 1997.

13 J. Gondowicz, *Trans-Autentyk: Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 130.

14 J. Ficowski, *Mały apokryf „Wiosny”*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 173.

15 B. Schulz, *Wiosna...*, s. 173.

wręcz do granic możliwości. Już w parkowej scenie XVI, która jest rodzajem wstępu do tajemniczego epizodu z Podziemiem, Schulz komponuje opis z doświadczenia wzroku: „Szybko napełnia się park różowym werniksem, lśniącem lakierem [...]”¹⁶, słuchu: „wysoko gdzieś przesywa młodą zieleń głoś wilgi [...]”¹⁷, węchu i smaku: „Przesypuje się wysoko pod zmierzchającym niebem i spływa bezgranicznym westchnieniem śmierci ten gorzki aromat [...]”¹⁸, dotyku czy odczuć skóry: „I nie wiadomo kiedy zachodzą przez chłód tych mroczniejszych ogrodów w całkiem zapomniane, obce ustronia [...]”¹⁹. Pośród konkretnych wrażeń powstają zaś synestezyjne związki, jak na przykład barwne słyszenie: „ciemniejszy szum drzew, płynący żałobnym kirem [...]”²⁰, widzenie dotykiem: „błądząc po omacku w czarnym pluszu tych parków [...]”²¹, a nawet słyszenie zapachu: „westchnienie śmierci”, którym Schulz nazywa gorzki aromat czeremchy oraz szelest liści kołysanych wiatrem.

A przecież – po drugie – zmierzch jest w *Wiośnie* obarczony bardzo wyrazistym potencjałem symbolicznym. Sensualność tych opisów współuczestniczy w budowaniu żałobno-funeralnej tonacji, która co jakiś czas nawiedza partie utworu. Tak działa na przykład skrupulatne wytracanie kolorystyki i ekspozycja barw żałoby: bieli (kwiatów, nieba, kobiecych sukien) i czerni (korzeni, drzew, szlamu w sadzawce) w scenie parkowej, gra uczuciem chłodu (grobowego), a przede wszystkim zapach czeremchy, który w sposób zmysłowy przedłuża aurę goryczy i narkotycznego upojenia tkliwym smutkiem w ustępach XVI–XVIII. Do sfery tanatycznej odsyła też słownictwo i metaforyka, którymi Schulz konsekwentnie nasycy swoje przedstawienia zmierzchu – z prawdziwym zatrzęsieniem tego w ustępie XXVII, który pod wieloma względami przypomina fragment XVI, tyle że zamiast bezimiennych kochanków w ciemne królestwo Tanatosa wkraczają tam – ścieżkami wyobraźni – Józef i Bianka: „Zbudzimy biały marmur statuy śpiącej z pustymi oczyma w tym zamarginesowanym świecie, za rubieżą zwiędłego popołudnia. [...] Nie będzie już żadnej pociechy. Zmierzch będzie zapadał”²².

Niewykluczone, że należałoby o tym wszystkim powiedzieć choćby w nawiązaniu do długiej tradycji – zapoczątkowanej przez Jerzego Ficowskiego – czytania Schulza jako pisarza, który wypiera ze swojej twórczości kategorię śmierci. Tymczasem w skondensowanych emocjonalnie i symbolicznie scenach zmierzchu Schulz – jak się zdaje – z premedytacją przywołuje coś, co można by

16 Ibidem, s. 154.

17 Ibidem, s. 155.

18 Ibidem.

19 Ibidem, s. 156.

20 Ibidem.

21 Ibidem.

22 Ibidem, s. 174.

właśnie nazwać – posługując się słowami Guiomara – estetycznym przecuciem „nieokreślonej bliskości w nas samych i wokół nas”²³ pewnego widma śmierci. „Śmierć wyczytać można z twarzy i z portretu, z zamglonego i przyćmionego pejzażu; słyszymy ją w krzyku i w muzycznym akordzie, nie myśląc nawet o przywołaniu jej obrazu i nie mogąc sobie wyobrazić”²⁴.

Czyżby więc narrator *Wiosny* usłyszał śmierć w wieczornym zaśpiewie wilgi? Albo rozpoznał jej jakość na dnie szarych i smutnych (notabene: „aż do śmierci”²⁵) oczu Bianki?

Oczywiście figura zmierzchu wiosennego jest u Schulza – po trzecie – wyraźnie umocowana w kulturze i stanowi element gry pisarza z literackimi i artystycznymi konwencjami przedstawiania tego tematu. Fragmenty *Wiosny* można by przeczytać na przykład przez pryzmat antycznego toposu *Et in Arcadia ego* (z elegijno-sielankowym upojeniem „wieczorną mieszaniną smutku i spokoju”²⁶), realizowanego u Schulza zapewne w wariacie wiedeńskich secesjonistów czy ekspresjonistów, dla których zmierzch był estetycznym symbolem „pogodnej apokalipsy”. Ponadto muzyczna (symfoniczna) metaforyka sceny XVI zdaje się nawiązywać do romantycznego wyobrażenia muzyki jako języka transcendencji, tak jak komentuje ją między innymi Vladimir Jankélévitch: „U muzyków romantycznych [...], którzy oddają cześć przede wszystkim majestatowi śmierci, pompatyczność i emfaza tak rozciągają chwilę, że czynią z niej niemal wieczność”²⁷. Nawiasem mówiąc, bliźniaczy motyw pojawia się w *Ojczyźnie* (opublikowanej przez Schulza w 1938 roku), której bohater i narrator – melancholijny dyrygent orkiestry – dywaguje na temat słodczy śmierci, także o zmierzchu, tyle że w noweli panuje jesień: „Z dna tej pełni bez granic wstaje jak gdyby ciężka i głęboka muzyka, żałobne, uroczyste, głuche takty majestatycznej uwertury”²⁸. (Innym razem można by porównać oba utwory i analogicznie do zmierzchu wiosennego wyłonić kategorię zmierzchu jesienno). Wszystko to zatem składa się w *Wiosnie* na fantazmat romantycznej śmierci, pośród oszołamiających zapachów i lirycznych uniesień miłości. Oto śmierć, która – jak pisze Erwin Panofsky – „nie objawia się nam z otwartą brutalnością, lecz widzimy ją poprzez miękką, barwną mgłę sentymentu”²⁹, która

23 M. Guiomar, *Zasady estetyki śmierci*, przeł. T. Swoboda, w: *Wymiary śmierci*, oprac. S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 82.

24 Ibidem, s. 88.

25 B. Schulz, *Wiosna...*, s. 184.

26 E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, przeł. A. Morawińska, w: idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 327.

27 V. Jankélévitch, *La mort*, Paris 1966, s. 229. Cyt. za: Ph. Ariès, *Pięć wariacji na cztery tematy*, przeł. J.M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i oprac. S. Cichowicz i J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 242.

28 B. Schulz, *Ojczyzna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów...*, s. 361.

29 E. Panofsky, op. cit., s. 327.

już właściwie – dodajmy za Arièsem – wcale „nie jest śmiercią, jest iluzją sztuki [...] kryje się pod pięknem”³⁰.

Te i inne Schulzowskie stylizacje bywały niekiedy oceniane przez krytykę jako bierne naśladownictwo modernizmu europejskiego. Na temat słynnego *Dwugłosu o Schulzu* Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego napisano wiele, choć w kontekście *Wiosny* warto może na koniec powiedzieć jeszcze jedno. Oceniając Schulza jako „pięknoducha” i epigona, „pociesznego wykwintnisia” i ckliwego sentymentalistę, w którego głosie „ciągle pobrzmiewa łezka, liryczne tremolando”³¹, obaj krytycy – jak się zdaje – nie zauważyli autoironicznego zaplecza tego hiperromantyzmu. W rozdziale XXIX Józef przyrównuje wieczorny krajobraz miasta do widoku szklanej kuli ogrodowej „z miniaturową i świetlaną panoramą świata”³², która wzrusza szczególnym urokiem rupieci. Otóż motyw zmierzchu wiosennego przypomina w *Wiośnie* pewien rodzaj kapsuły estetycznej, w której artysta zamyka s z t u c z n y (jakże teatralny) świat, jak Atlantyde na moment przed potopem. I właśnie ów gest demiurga, układającego rekwizyty w kanoniczne przedstawienie triumfu śmierci, świadczy raczej o pełnej świadomości twórcy – jakby z ducha postmodernizmu – a nie epigoństwie. U progu wojennej apokalipsy mogło się to wydawać tyleż naiwne, co metaforyczne, zarazem konsolacyjne i prześmiewcze – czarnym humorem melancholika.

Jakub Orzeszek

30 Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 463.

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

32 B. Schulz, *Wiosna...*, s. 179.

Spis haseł

Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu	7
Baśnie	10
Beksiński – Schulz	13
Czeremcha	18
Fermentacja	22
Golem	26
Homunkulus	32
Humor	38
Hybryda	47
Jakubowe biodro	51
Korzeń, głębia	53
Magda Wang	59
Matriarchat	61
Metafizyczna misja	65
Miłosz Czesław	71
Napierski Stefan	76
Niebo	82
Noc	87
Pająk	93
Panoptikum	99
Park	104
Podręczniki szkolne (do roku 1989)	107
Programy nauczania i podstawy programowe	117
Regiony wielkiej herezji	129
Schreyer Alfred	133
Schulz jako bohater literacki	137
Sok malinowy	141
Szlemielowie	145
Taine Hippolyte	148
Tłuja (Tłoja)	153
Uchodźca	156
Ułomność (kalectwo)	159
Wegrocki Henry Joseph	163
Wstręt	164
Wydania szkolne	168
Wyka Kazimierz	171
Zmierzch wiosenny	174

Korekta: Roksana Blech
Projekt graficzny i typograficzny: Janusz Górski
Skład i łamanie: Piotr Sitkiewicz
Druk i oprawa: Grafix. Centrum Poligrafii, Gdańsk

© Fundacja Terytoria Książki, 2019

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



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

Fundacja Terytoria Książki
ul. Pniewskiego 4/1, 80-246 Gdańsk
tel. (058) 345 47 07
fax (058) 520 80 63
e-mail: fundacja@terytoria.com.pl
www.terytoria.com.pl

Gdańsk 2019

ISBN 978-83-7908-164-6