



Schulz / Forum 19–20
2022



Zgoda jest nieomal niepiśmienna, spory zaś spływają arkuszami wypowiedzi. Zgoda to przytaknięcia, parafrazy i lepsze lub gorsze reprodukcje tego samego, podczas gdy spór jawi się jako zmyślna orkiestracja argumentów, nowatorskich spostrzeżeń, zwinnych chwytów za słowa i cytaty, która ma wzbudzać wątpliwości u pewnych, przekonywać nieprzekonanych, przeciągać rację (w przeciwieństwie do prawdy dość elastyczną) na określoną stronę, jawnie bądź mimochodem zdradzać naukowe bądź światopoglądowe credo osoby polemizującej. „Tak” to monosylaba, „nie” to spektakl. W zgodzie (nawet retorycznej) „ja” co najmniej błędnie (przechodząc w konsensualną drugą osobę liczby mnogiej), tymczasem w sporze wybrzmiewa ono mocno, także gramatycznie.

Trudno się z tym zestawieniem z g o d z i ć? Tymczasem do tak jaskrawych wniosków prowadzić może lektura bloku tekstów dokumentującego w tym numerze schulzologiczne konfrontacje i spory. By zniwelować asymetrię, która ukazuje zgodę jako postawę mniej elokwentną, posłużmy się innym ogólnym spostrzeżeniem, że to ze zgody schulzologów co do istotności pisarstwa Schulza (wcale nie milczącej zgody) wynika ich (także wymowna) niezgoda w kwestii samej interpretacji.

[spis treści]

Na rzecz niezgodności (hh) / 3

[spory i konfrontacje]

Jakub Orzeszek Ciała Schulza / 5

Józef Olejniczak „Rozpocznę od bardzo skrótowego omówienia...” / 19

Agata Bielik-Robson Dwa ciała Schulza / 26

Michał Paweł Markowski Przeciwno nierozstrzygalności / 36

Jakub Orzeszek Tak i nie / 46

Idit Alphandary Estetyczne fałszy i moralne emocje w *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza i w filmie Wojciecha Hasa / 59

Michał Paweł Markowski Szybkie samoródtwo błagi. Schulz, Deleuze i kwestia interpretacji / 86

[paralele]

Wiera Meniok Modernistyczny oniryzm w dylogii Brunona Schulza i w *Noweli o snach* Arthura Schnitzlera / 117

Marc Sagnol Dzieciństwo, kicz i manekiny. Magiczne doświadczenia i przeżycia Waltera Benjamina i Brunona Schulza / 128

Tymoteusz Skiba Mitologizacja dzieciństwa – *Wysoki zamek* i *Sklepy cynamonowe* / 137

Bruno Arich-Gerz Kometa i rakietka: postęp technologiczny w intertekstualnych konstelacjach *Komety* Brunona Schulza i *Tęczy Grawitacji* Thomasa Pynchona / 152

[horyzont dzieła]

Balbina Tarnowska Mit tricksterski i jego ślady u Schulza / 171

Piotr Jakub Wąsowski Przyspieszyć przyjście Mesjasza: *Wiosna* (1936) / 188

Agata Kulak Mesjasz utknął w Samborze, czyli jak (nie) powstawał *Mesjasz* Brunona Schulza / 204

[archiwum / horyzont życia]

Piotr Szalsza Wiedeńskie spektrum i Bruno Schulz / 229

Magdalena Wasąg Bruno Schulz w Czechach, rozmowa z Hanele Palkową i Janem Jenišťą / 253

[noty o autorach] / 268

[abstracts] / 273

Rada redakcyjna

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

Redakcja

Helena Hejman (sekretarzynie redakcji), Katarzyna Lukas, Piotr Millati, Jakub Orzeszek, Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz, Tomasz Swoboda, Katarzyna Warska, Marek Wilczyński, Zofia Ziemann

Wydawca

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

www.facebook.com/schulzforum
czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz
ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum

Adiustacja: Anna Mackiewicz, Sebastian Salvinski

Projekt graficzny: Janusz Górski

DTP: Joanna Kwiatkowska

ISSN 2300-5823

nakład: 400 egzemplarzy

Na rzecz niezgody

Zgoda jest nieomal niepiśmienna, spory zaś spływają arkuszami wypowiedzi. Zgoda to przytaknięcia, parafrazy i lepsze lub gorsze reprodukcje tego samego, podczas gdy spór jawi się jako zmyślna orkiestracja argumentów, nowatorskich spostrzeżeń, zwinnych chwytów za słowa i cytaty, która ma wzbudzać wątpliwości u pewnych, przekonywać nieprzekonanych, przeciągać rację (w przeciwieństwie do prawdy dość elastyczną) na określoną stronę, jawnie bądź mimochodem zdradzać naukowe bądź światopoglądowe credo osoby polemizującej. „Tak” to monosylaba, „nie” to spektakl. W zgodzie (nawet retorycznej) „ja” co najmniej błędnie (przechodząc w konsensualną drugą osobę liczby mnogiej), tymczasem w sporze wybrzmiewa ono mocno, także gramatycznie.

Trudno się z tym zestawieniem z g o d z i ć? Tymczasem do tak jaskrawych wniosków prowadzić może lektura bloku tekstów dokumentującego w tym numerze scholologiczne konfrontacje i spory. By zniwelować asymetrię, która ukazuje zgodę jako postawę mniej elokwentną, posłużmy się innym ogólnym spostrzeżeniem, że to ze zgody scholologów co do istotności pisarstwa Schulza (wcale nie milczącej zgody) wynika ich (także wymowna) niezgoda w kwestii samej interpretacji.

Wokół tej ostatniej – nieprzypadkowo najwyraźniej – zogniskowały się wypowiedzi naukowe towarzyszące obronie doktoratu Jakuba Orzeszka, która odbyła się 26 października 2022 roku. Przeszła już ona do historii: tytuł doktora został nadany, ukazała się książka *Drugie ciało pisarza*. Pozostało jeszcze uobecnić na łamach „Schulz/Forum” to, co stanowiło nie tylko o akademickiej sprawczości tamtego dnia, ale i o osobistej stawce interpretacji (i) Schulza u osobowości zaangażowanych w ten performans – ich teksty porzuciły formalne ramy autoreferatu czy recenzji, osiągając wymiar i walor esejów, wartych lektury także poza Salą Rady Wydziału Uniwersytetu Gdańskiego, gdzie odczytane na głos przez swych autorów: Jakuba Orzeszka, Józefa Olejniczaka, Agatę Bielik-Robson i Michała Pawła Markowskiego, nadały zwielokrotniony sens „obronie” (doktorskiej).

Schulz nie stanowi w nich oczywiście li tylko pretekstu do erudycyjno-pisarско-erystycznych popisów. Filozoficzne, teoretycznoliterackie czy metakrytyczne implikacje jego pisarskich wypowiedzi wymagają autorskich replik i śmiałych metodologicznych wizji. Pod tym względem Schulz wchodzi w liczne i wszechstronne dialogi z akademickimi monologami swoich interpretatorów/interpretatek, dokładnie tak jak czynią to wszyscy (nie tak znowu liczni) „pisałni” autorzy. Mówienie o ich dziele nie jest aktem bezinteresownym, interpretacja wyłania tak czy owak punkt widzenia, a niekiedy wręcz „kondycję ludzką” tego, kto pisze – interpretatora, egzegetki, filozofki, kronikarza, literaturoznawcy

(jakimikolwiek „trzecimi nazwiskami” by się nie określali). Spór o Schulza – jako wspólnika w myśleniu swych komentatorów – staje się sporem o interpretację – i na odwrót, wyłaniając mnogość interesujących i równowartościowych praktyk krytycznego obcowania z literaturą, które rozrastają się kolejnymi aktami zgody, protestu, empatii, przechwycenia, misreadingu, syntezy itd., o czym przekonują artykuły poszerzające horyzont dzieła (w sekcji o tym tytule).

Strefa sporu ma też w tym numerze konkretną linię ujścia. Kontrapunktem dla prezentowanych tu konfrontacji są paralele – przebłyski nieoczywistych zbieżności, ponadjednostkowych znaków czasu czy wspólnot, zawiązanych – na przekór dużym pozornie dystansom – przez autorów esejów z tego działu między tym, co Schulzowskie, a tym, co Schnitzlerowskie, Lemowskie, Pynchonowskie.

hh

[spory i konfrontacje]

Jakub Orzeszek: Ciała Schulza

Pierwsze ciało pisarza

Pierwsze ciało Brunona Schulza – jak każdego i każdej z nas – było z krwi i kości. Niewiele o nim wiemy. Schulz nie pozostawił po sobie „dziennika ciała”, w którym by notował latami – jak Gombrowicz w *Kronosie* – najdrobniejsze historie swojej seksualności, swoich chorób i ograniczeń, posiłków, rachunków czy innych materialnych zobowiązań, w które na co dzień było uwikłane jego ciało.

Jeśli zaufać Ricie Gombrowicz, autor *Ferdydurke* do śmierci strzegł rękopisu *Kronosu*, jakby skrywał w nim coś sobie najdroższego lub najbardziej wstydliwego, jakby w teczce, którą tak zatytułował, przechowywał nie kartki, lecz własny obnażony i rozczłonkowany w słowach korpus¹. „Nagą prawdę” Gombrowicza o Gombrowiczu. Jego nagą głowę. Nagą pupę. „Podniecenie. Andrea, stacja (5-go), 6-go nie przychodzi, marinero, stacja”². „Lekki katar, pogorszenie oddechu. Kortyzol biorę 120 mlg co 16–17 dni”³.

Czy podobny „dziennik ciała” mógł prowadzić Schulz? Edmund Löwenthal – szkolny kolega jego siostrzeńca Zygmunta – w dwóch listach do Jerzego Ficowskiego twierdził, że jeszcze na długo przed wydaniem *Sklepów cynamonowych* Schulz rzeczywiście pisał „dzienniki” lub

corpus delicti

1 W przedmowie do *Kronosu* Rita Gombrowicz przytacza słowa męża – dziś już legendarne – który na krótko przed śmiercią tak miał określić swój stosunek do rękopisu: „Jeśli wybuchnie pożar, bierz *Kronos* i umowy i uciekaj najszybciej jak możesz”. W tym kontekście – korpusu pisarza – znamienne jest też, że Rita Gombrowicz porównuje rękopis *Kronosu* do serca Chopina (R. Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*, w: W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013, s. 5 i 14).

2 Ibidem, s. 237 (1959).

3 Ibidem, s. 333 (1965).

„pamiętniki”. Obaj chłopcy – wtedy gimnazjaliści – czytali je w tajemnicy przed autorem, licząc, że znajdą treści pokrewne *Xiędze bałwochwalczej*, nad którą w tamtych latach intensywnie pracował.

Wydaje się jednak, że przeznaczenie tych zeszytów było inne. Choć nie sposób określić ich dokładnej zawartości, raczej nie były pisaniem o sobie w rodzaju *Kronosu*. Löwenthal streszcza lapidarnie: „Pamiętam jedynie, że było dużo niezrozumiałych słów i symboli”⁴. Bardziej prawdopodobne więc, że stanowiły przestrzeń intelektualnego dojrzewania młodego artysty. Może krystalizowały się w nich koncepcje estetyczne, fragmenty opowiadań czy próby eseistyczne, a między nimi znajdowały się notatki z bieżących lektur. Bliżej niż do „dzienników ciała” było im zapewne do tradycji „ćwiczenia myśli”, którą Foucault nazywał dość górnolotnie „sztuką samego siebie” („chodziło o zbudowanie siebie jako podmiotu racjonalnego działania w oparciu o przyswojenie, ujednoczenie i upodmiotowienie tego-co-już-powiedziane”⁵).

Zresztą kto wie. Niewykluczone, że Schulz pod przykryciem „niezrozumiałych [dla nieproszonych czytelników] słów i symboli” zapisywał także – z niejasnych powodów – zakamuflowane komunikaty o swojej cielesności. Löwenthal zapamiętał na przykład, że na jednej ze stron dziennika znajdował się akronim „SOM”. Co miał oznaczać? Inspirując się twórczością graficzną i rysunkową Schulza oraz niedawną lekturą *Wenus w futrze*, on i Hoffman rozpoznali w nim słowo „sodomasochizm”⁶.

Była to zatem forma indeksowania treści, która pomagała Schulzowi poruszać się między zeszytami? A może zaszyfrowany znak własnego erotyzmu? Tylko do kogo skierowany? Czemu służący?

Jakkolwiek było, młodzieńcze zeszyty Schulza – bezcenne źródło wiedzy o antropologii jego twórczości – zostały zniszczone w trakcie wojny. Ten sam los spotkał przeważającą część jego nieoficjalnego „przed-dzieła”⁷. Podzieliły go zdziesiątkowane listy, w których Schulz – jak się powszechnie uważa – stał się pisarzem⁸. I w których latach pisał o sobie. Ale też pisał sobą. Pisał siebie („Wyzywałem się kiedyś w pisaniu listów, była to wówczas

pamiętnik
młodego
artysty

SOM

- 4 List Edmunda Löwenthala (Lewandowskiego) do Jerzego Ficowskiego z kwietnia 1981 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Kandziora, Gdańsk 2022, s. 178.
- 5 M. Foucault, *Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 319.
- 6 Albo trzy osobne słowa: „sadyzm”, „onanizm”, „masochizm”. W liście do Ficowskiego nie zostało to dopowiedziane.
- 7 Zob. M. Kitowska-Łysiak, *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2, 2013, s. 63–78.
- 8 Taką opowieść stworzył Jerzy Ficowski w *Regionach wielkiej herezji*. Dziś wiemy, że Schulz na pewno pisał i publikował już na początku lat dwudziestych, czego dowodem *Undula* z 1922 roku.

jedyna moja twórczość”⁹). Czy jednak pisał je również swoim ciałem? Czy powiedzielibyśmy dzisiaj o nich, że są „sometekstami”?

Józef Olejniczak nie ma wątpliwości. Zachowane listy Schulza nazywa zdecydowanie – „tekstami udręki”. Szukając w nich fragmentów dotyczących procesu twórczego, zauważa: „Schulz niemal zawsze podkreśla w nich ogromny, cielesny chciałoby się rzec, wysiłek związany z czynnością pisania oraz niezadowolenie [...] z własnych «gotowych» tekstów. Sprawia to wrażenie, że wszystko, co jest tu z pisaniem i tekstem związane, jest źródłem psychicznej depresji oraz somatycznego cierpienia”¹⁰. Trudno się nie zgodzić. Zebrane przez Olejniczaka cytaty układają się w poruszające świadectwo rezygnacji, słabnięcia woli i wiary Schulza – nawet nie tyle we własne możliwości twórcze, ile egzystencjalne.

Znamienny jest list do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku, w którym Schulz w sposób humorystyczny, posługując się quasi-medyczną metaforą choroby, somatyzuje swoje odczucie czasu: „Pański przewód pokarmowy przepuszcza zbyt łatwo czas, niezdolny jest go zatrzymać w sobie – mój odznacza się paradoksalną wybrednością, opanowany jest przez *idée fixe* dziewiczości czasu”. I zaraz deklaruje: „Nie znoszę rywali do czasu. Obrzydzają mi oni ten skrawek, którego się dotknęli. Nie umiem się dzielić czasem, nie umiem się żywić resztkami po kimś. [...] Gdy mam na następny dzień przygotować lekcję, zakupić w składzie drzewa materiały – już całe popołudnie i wieczór są dla mnie stracone [...]. W s z y s t k o – l u b n i c – jest moją parolą. A ponieważ każdy dzień szkolny jest w ten sposób sprofanowany [...] – nie piszę”¹¹.

W tonie listu do Brezy – mimo okresów depresji i przebytego ataku kamicy nerkowej, do których Schulz przyznaje się w innych listach z tego roku¹² – pobrzmiwa raczej dobre samopoczucie. Na tyle przynajmniej, by pisało mu się z lekkością, a nawet z rzadką u niego nonszalancją, o losach swojej twórczości, którą traktował śmiertelnie serio. Ten krótki przypływ potencji można zrozumieć.

Gdy koresponduje z Brezą, Schulz jest od roku autorem *Sklepów cynamonowych*. W ostatnich miesiącach odnowił ważne dla siebie kontakty literackie i nawiązał nowe. Ma po swojej stronie Nałkowską, Witkacego,

pisanie jest
męczące

9 List Brunona Schulza do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 120. Dalej jako KL.

10 J. Olejniczak, *Udręka tekstu – tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie/czytanie*, w: idem, *Pryncypia i marginesy Schulza*, Gdańsk 2019, s. 28.

11 List Brunona Schulza do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku, w: KL, s. 53–54. Podkreślenie – J. O.

12 Latem 1934 roku przeżył też pierwszy atak kamicy nerkowej, która będzie mu dokuczać okresowo aż do 1940 roku, gdy przejdzie zabieg.

Gombrowicza, Grydzewskiego¹³. Niewątpliwie zna wartość swojej prozy. Wie, że jeśli w następnych latach napisze powieść, może osiągnąć stabilny literacki sukces – także materialny. „Wszystko” przed nim. Jeśli tylko napisze powieść...

Ale perspektywa, jaką kreśli Schulz przed Brezą, nie jest wesoła. Świadoma precyzja, z którą nazywa swoje doświadczenie bycia w czasie, jest bezlitosna. Uderza radykalizm, z jakim Schulz projektuje swoją przyszłość między dwoma przeciwstawnymi biegunami – „czasu odżywczego” albo „czasu zwymiotowanego” (tego określenia używa w *Sanatorium pod Klepsydrą*). Uderza też sam zadeklarowany tu sposób osadzenia się w codzienności. „Czas zwymiotowany” u Schulza należy do doświadczenia abiektalnego, do „innego świata – zwymiotowanego, odrzuconego, upadłego”¹⁴. Zanurzone w nim ciało pisarza – jak ciało Mistrza głodowania z noweli Kafki – nie potrafi lub nie chce go konsumować. Każdego dnia z ostentacją odmawia udziału w posiłkach – choć nikt tego nie widzi, nikt nie docenia.

Po trzech latach ta sama metafora powraca w innych okolicznościach. Do Romany Halpern Schulz pisze 16 sierpnia 1937 roku już bez ironii: „kwestia mego odżywiania duchowego jest tak źle uregulowana”¹⁵. „Czas zwymiotowany” jest nie do zniesienia także 30 sierpnia: „straszliwe wymioty z jałowości życia”¹⁶. „Nic” z listu do Brezy jest wtedy niebezpiecznie blisko. Kilkanaście miesięcy przedtem Schulz porzucił nadzieje na napisanie *Mesjasza*. Zamiast przełomowej powieści, której od siebie oczekiwał, w styczniu oddał wydawcy zbiór dawniejszych utworów *Sanatorium pod Klepsydrą*. Nie jest z niego zadowolony („To raczej słabsze rzeczy”¹⁷). Na kłopoty pisarskie nakłada się kryzys prywatny – próba samobójcza Józefiny Szelińskiej i zerwanie ich narzeczeństwa.

W tym okresie ciało Schulza coraz częściej dochodzi w listach do głosu. Schulz pisze je z bólami głowy, z bólami serca, z gorączką, z zapaleniem tchawicy, z kaszlem. Zwykle fizycznie zmęczony¹⁸. Codzienne wyznania ciała stają się jego pisarskim egzorcyzmem.

czas i czas

„Nic”

¹³ Pierwsza fala recepcji i miejsce Schulza w życiu literackim dwudziestolecia zostały najpełniej opisane przez Piotra Sitkiewicza: *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018.

¹⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 11.

¹⁵ List Brunona Schulza do Romany Halpern z 16 sierpnia 1937 roku, w: KL, s. 149.

¹⁶ List Brunona Schulza do Romany Halpern z 30 sierpnia 1937 roku, w: KL, s. 155.

¹⁷ List Brunona Schulza do Tadeusza Brezy z 11 maja 1936 roku, w: KL, s. 57.

¹⁸ Zwłaszcza w zbiorze listów do Romany Halpern, w których choroby i dolegliwości psychosomatyczne są jednym z tematów przewodnich (KL, s. 136–187).

Drugie ciało pisarza

Jedno z najbardziej intensywnych wyobrażeń cielesności, jakie znam, pochodzi z młodzieńczego opowiadania Schulza *Undula*. Jest to zarazem niezwykle, niepokojące wyobrażenie porodu jako aktu potwornego.

Opowiadanie to, opublikowane w 1922 roku pod pseudonimem Marceli Weron w drohobycko-borysławskim czasopiśmie „Świt”, składa się z monologów nieokreślonego bohatera. Pograżony w narkotycznych majaczeniach, odizolowany od świata w pokoju, w którym słabnące światło rzuca jedynie lampa naftowa, syci się autoerotycznymi marzeniami o tytułowej Unduli – kobiecie, która jako pierwsza rozbudziła w nim sadomasochistyczne pożądanie.

I nagle okazuje się, że jego dyszące ciało, nabrzmiewające pożądaniem i półprzymotne, jest w trakcie porodu. Z jego ciała monotonna, oddech za oddechem wyradza się dziwna, amorficzna masa w łożysku – ból ucieleśniony. „Jest on jak mały bezkształtny embrion, bez twarzy, oczu i ust, i urodził się, żeby cierpieć. Z życia zna on tylko wszystkie kształty i dziwotwory cierpienia, które poznaje w głębi nocy, w jakiej jest pograżony. Zmysły jego zwrócone są na wewnątrz i ujmują chciwie ból w jego wszystkich postaciach. On to wziął moje cierpienia na siebie. Czasem jest on tylko jakby duży pęcherz rybi, nadęty bólem, z gorącymi żyłkami na błonie, które cierpią”¹⁹.

Teratologiczna scena. Ale właściwie co to za poród? Które ciało tu rodzi, a które jest rodzone? Które jest pierwsze, a które drugie? Które podtrzymuje w istnieniu, a które jest podtrzymywane? Ciało somnambulika, o którym nie wiemy nic, bo jest on jakby samą świadomością, czy ów bezforemny twór, ta pozbawiona organów pulsująca miazga ze ścięgien, błon, tkanek miękkich i płynów? Co by się stało, gdyby narrator jednak przeciął pępowinę albo przekłuł jajo, zamiast ukrywać płód pod kołdrą – nadal połączony z łożyskiem – jak coś obscenicznego lub świętego? Nie wiadomo nawet, czy jest on materialny, czy „pseudomaterialny” – jak niektóre niedostwory z późniejszych opowiadań Schulza: „ektoplazma somnambulików”, „astralne ciasto na pograniczu ciała i ducha”, „tkanka majaków”, „emanacja kataleptyczna”.

Pęcherz nadęty bólem. Może gdyby Deleuze i Guattari znali to opowiadanie, sięgnęliby po nie, by zilustrować swój – nie zawsze łatwy – wywód o Ciele bez Organów? Czy bowiem nie zostało tu zrealizowane doskonałe CbO m a s o c h i s t y, które obok ciała narkomana i ciała

wymarzony
poród

19 M. Weron [B. Schulz], *Undula*, „Schulz/Forum” 14, 2019, s. 7.

przed
organizmem

schizola zajmowało ich najbardziej? Zbieżność myśli i obrazowania między dwoma tekstami jest zadziwiająca, choć przecież nie ma mowy o żadnych inspiracjach²⁰. „CbO sporządzone jest w taki sposób – pisali – że zajmować, zaludniać je mogą wyłącznie intensywności [...]. Dlatego z CbO obchodzimy się jak z z a p ł o d n i o n y m j a j e m, przed rozwinięciem się z niego organizmu i wykształceniem się w nim organów, przed jego uwarstwieniem”²¹. Ciało, które jest samą intensywnością, nie może być zorganizowane ani zhierarchizowane. „Jest intensywną materią, nieuformowaną, nieuwarstwioną, intensywną matrycą, o intensywności = 0, w tym zerze jednak nie ma nic negatywnego, nie istnieją bowiem intensywności negatywne ani pozytywne”²².

CbO
masochisty

W Ciele bez Organów narkomana trybem intensywności ma być „chłód absolutny”. W ciele masochisty kluczowe jest absolutne natężenie bólu: „Pewne jest, że masochista sporządza sobie CbO w takich okolicznościach, że obfitować może ono jedynie w intensywności bólowe, fale cierpienia”²³. Czy jednak również intensywność cierpienia nie jest negatywna ani pozytywna? Autorzy *Tysiąca plateau* zdają się tak twierdzić, gdy piszą, że CbO jest „płaszczyzną spójności właściwą pragnieniu” oraz „polem immanencji, w którym pragnieniu niczego nie brakuje”²⁴. CbO może powstać dopiero wtedy, gdy redukcji ulegną „trzy ogromne warstwy [...], które nas pętają w sposób najbardziej bezpośredni: organizm, znaczeniowość i upodmiotowienie”²⁵.

U Schulza nie jest to tak oczywiste. Jajo embrionalne z *Unduli* to nie tantryczne jajo, do którego Deleuze i Guattari porównywali Ciało bez Organów. O ile bowiem jego „organizm” i „znaczeniowość” są głęboko zredukowane, niemal nieistniejące, o tyle jego „podmiotowość” jest jeszcze – czy już – na tyle duża, by owa bolesna miazga płakała. Chyba całym ciałem, skoro nie ma twarzy i ust. „Czemu płaczesz i kaprysisz bez ustanku przez całą noc? Jak mam ulżyć twoim cierpieniom, mały syneczku? Co mam zrobić z tobą, co począć? Wijesz się, dąsas i krzywisz, nie słyszysz i nie rozumiesz mowy ludzkiej, i dalej kaprysisz, nucisz twój ból monotony przez całą noc. Teraz jesteś jak zwój pępowiny, skręcony i pulsujący...”²⁶.

20 Chyba że posądzimy autorów *Tysiąca plateau* o plagiat, a Schulza o „plagiat przez antycypację”. Zob. T. Swoboda, *Plagiat przez antycypację*, „Schulz/Forum” 8, 2016, s. 5–13.

21 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, przedmowa M. Herer, Warszawa 2015, s. 183–184. Podkreślenie – J. O.

22 Ibidem, s. 184.

23 Ibidem, s. 182.

24 Ibidem, s. 185.

25 Ibidem, s. 191.

26 M. Weron [B. Schulz], *Undula*, s. 7.

Agata Bielik-Robson przypuszcza, że jeśli w Schulzowskim świecie Mesjasz gdzieś się może narodzić, to tylko na śmietniku, przechodząc na przykład przez mięsne łono Tłui, zapłodnione przez krzak bzu²⁷. Dotychczas też tak myślałem. Ale tu, w tym debiutanckim opowiadaniu Schulza, czytam mesjańskie zdanie: „On to wziął na siebie...”. Jakby tak właśnie przychodził Mesjasz Schulza – tylko jako ciało w stanie najwyższego natężenia. Mesjasz ukryty pod kołdrą.

W późniejszych opowiadaniach Schulz nie posuwa się tak daleko w obrazowaniu fizycznego bólu. Lektura indeksu ciała i cielesności – który jest jak anatomiczna mapa *Sklepów cynamonowych* – pokazuje, że w dojrzałej twórczości Schulza bezformie przejawia się raczej na metapoziomie języka. Ma być on narzędziem do penetrowania „nieartykułowanej miazgi i tego ciemnego bez tchu, co jest przed wszelkim słowem”²⁸. Najdoskonalszymi realizacjami tego fantazmatu są bezprzestrzenne atopie – pulsująca, maciczna *Noc lipcowa*, podziemne łożyska *Wiosny*, „bezforemny bezmiar”²⁹ *Wichury* – a nie ciała udręczone aż do bezformia.

Co prawda o cierpieniu „istot amorfnych” naucza Jakub w *Traktacie o manekinach*, lecz nawet najbardziej zaawansowany przykład tej „deklasacji” ciała – by trzymać się słownika Bataille’a³⁰ – ów brat Jakuba, który „na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kiszek gumowych”³¹, został tu złagodzony Schulzowską ironią, której w opowiadaniu Marcelego Werona próżno szukać. Podobnie jest

indeks =
anatomiczna
mapa

27 A. Bielik-Robson, *Życie na marginesach. Kabała Brunona Schulza*, w: eadem, *Cienie pod czerwoną skałą. Eseje o literaturze*, Gdańsk 2015, s. 257–258: „Jeśli więc Mesjasz ma przyjść, to tylko z owej wrzawy życia kłębiącego się na marginesach; jeśli gdzieś się narodzi, to tylko z łona nieokreślonej Tłui [...]. Śmiecie, tandeta, bełkot i szum: oto matryca, z jakiej wychynie w końcu Mesjasz, być może tak jak i jego matka-Szechina, w żeńskim ciele – którego żaden ojciec, żaden szacowny reprezentant tradycji, z pewnością nie będzie chciał oglądać”. Jest to oczywiście spojrzenie osadzone w mesjańskiej koncepcji „errosa”. Zob. A. Bielik-Robson, *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.

28 Zob. H. Martinelli, *Bruno Schulz i „informe”*. *Intermedialna nieaktualność*, „Schulz/Forum” 17/18, 2021, s. 5–24.

29 B. Schulz, *Wichura*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 88. Wszystkie cytaty z prozy Schulza za tym wydaniem.

30 G. Bataille, *Szkice z pisma „Documents”*, przeł. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 17/18, 2021, s. 112: „Słownik zaczynałby się w chwili, w której nie podawałby znaczeń, lecz działania słów. I tak, b e z - k s z t a ł t n e nie jest wyłącznie przymiotnikiem mającym takie znaczenie, lecz terminem służącym do deklasowania, wymagającym, by każda rzecz miała swój kształt. To, na co on wskazuje, nie ma praw w żadnym sensie i wszędzie jest miażdżone jak pajak albo dżdżownica. Aby zadowolić akademików, świat musiałby bowiem mieć kształt. Cała filozofia nie ma innego celu niż ten: chodzi o wbić w surdut, w matematyczny surdut, wszystkiego, co istnieje. Natomiast twierdzić, że świat niczego nie przypomina i jest tylko bezkształtny, to tak jakby powiedzieć, że świat jest czymś takim, jak pajak albo plwocina”.

31 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 45.

z ojcem, który staje się kondorem, karaluchem, „członkonogiem”, lecz nie bolesną, niewyrodzoną, płaczącą miazgą.

Ciało u Schulza jednak nie zawsze jest źródłem udręczenia. To również ciało zamaskowane. W jednym z najważniejszych tekstów autote-matycznych – w quasi-liście do Witkacego z 1935 roku – Schulz broni się przed patetyczną lekturą *Sklepów cynamonowych*: „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 [...]. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernie ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”³².

Panmaskarada nie oznacza u Schulza ruchu negatywnego. A przy-najmniej nie zawsze. Nakładanie i ściąganie kolejnych masek częściej bywa w jego prozie zasadą afirmatywną. Prawdziwie niszczące jest znie-ruchomienie. Józefa przeraża w *Wiośnie* rzeczywistość nekrofilitycznie i po faszystowsku zbiurokratyzowana, którą zaludniają martwe, woskowe figury – niepodatne na ból, lecz niezdolne do dalszych metamorfoz. Za to materia w ruchu – choćby nawet „deklasująca się” w „zagęszczenia substancji” – jest przedmiotem najwyższego uwielbienia Jakuba. W *Traktacie o manekinach* ojciec mówi o niej z czułością – „niewyczerpany w gloryfikacji tego przedziwnego elementu, jakim była materia. Nie ma materii martwej, nauczał, martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia”³³.

Spojrzenie Schulza na ciało i cielesność nie ma w sobie nic z gno-styckiego upodrzednienia materii³⁴. Raczej przywołuje na myśl dysy-ndencki, antyakademicki potencjał niskiego materializmu: „Niski mate-rializm (którego bezformie [*informe*] jest najbardziej konkretnym przejawem) ma za zadanie deklas(yfik)ację, to znaczy równoczesne zniżenie w dół i uwolnienie ze wszystkich ontologicznych więzień,

ciała
zamaskowane

potencjał
niskiego
materializmu

32 Idem, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 9. Dalej jako SK.

33 B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 33–34.

34 Niezrozumiałe są dla mnie próby łączenia Schulza z antropologią gnozy. Wydaje mi się, że nie ma nic bardziej obcego Schulzowi niż gnostycki dualizm. Zob. na przykład A. Jocz, *Gnostyczne światy Brunona Schulza*, Poznań 2016.

z wszelkiego «powinno być» (*devoir-être*) – z wszelkich modelowych ról³⁵. Z kolei radykalna otwartość, ontologiczna nieokreśloność i płynność materii, a także obecny w prozie Schulza imperatyw empatyczny i inkluzywny – „miękki humanizm”, szczególnie etyka słabości, którą przepełniona jest jego twórczość – zachęcają dzisiaj, by czytać *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* w horyzoncie nowych materializmów feministycznych³⁶.

etyka słabości

Żaneta Nalewajk nazwała te otwarte, porowate ciała „transgresywnymi”³⁷, a Michał Paweł Markowski – „egzystencjalnie rozwiązłymi”: „Powszechna rozwiązłość bowiem to sytuacja egzystencjalna *par excellence*: wszystko się w świecie z sobą rozmija, rozregulowuje, ale też w tym rozregulowaniu rozkwita, rozwija, bo doświadczenie to jest cudownie dwuznaczne”³⁸.

Ciała Schulza są także erotyczne i w tym sensie również „cudownie dwuznaczne”. Jak „delikatne ludzkie ciała”³⁹ na fotografiach pornograficznych, które w *Sierpniu* oglądał Józef i zachwyił się nimi, jakby czytał w Księdze. Jak ciało Adeli. Jest ono fetyszizowane przez narratora na podobieństwo erotycznego manekina. Lecz zarazem ten sam Schulzowski narrator, w ostatnim opowiadaniu ze *Sklepów cynamonowych*, podgląda ją pełen przejęcia i zachwytu, bez cienia perwersji, jak „ciepła od snu i ze zmierzwionymi włosami, meła kawę na młynku, przyciskając go do białej piersi, od której ziarna nabierały blasku i gorąca”.

piękne ciało

I jeszcze – jakby nie dość było w tym obrazie pięknych ciał – „Kot mył się w słońcu”⁴⁰.

Dotykające się ciała

Przeglądam zachowane fotografie Schulza. Nie jest ich dużo. Raptem dwadzieścia kilka portretów. Co najmniej połowa to zdjęcia urzędowe i oficjalne. Uchwycone na nich ciało należy do urzędnika państwowego – nauczyciela rysunków i robót ręcznych w drohobyckim gimnazjum.

35 Y.-A. Bois, *Niski materializm*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Schulz/Forum” 17/18, 2021, s. 132.

36 Zob. A. Ubertowska, *Bruno Schulz – „fotosynteza tekstowa”, znako-rośliny. Dekodowanie ukrytych porządków*, w: eadem, *Historie biotyczne. Pomiedzy estetyką a geotraumą*, Warszawa 2020, s. 168–189.

37 Zob. Ż. Nalewajk, *Projekt transgresji. Zmiana w rozumieniu pojęcia kultury a somatyzacja świata przedstawionego w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, w: eadem, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Gdańsk 2010, s. 59–82.

38 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 47.

39 B. Schulz, *Sierpień*, s. 12.

40 Idem, *Noc wielkiego sezonu*, s. 104.

Schulz nie czuł się dobrze w tej roli, choć to właśnie w niej najczęściej objawiał się innym⁴¹. Na czterech czy pięciu widzimy go w sytuacjach prywatnych i towarzyskich – spacerującego w grupie kuracjuszy w Truskawcu, siedzącego na kocu obok Mariana Jachimowicza, Anny Płockier i Laury Würzburg albo pozującego w dobrym humorze na słynnej fotografii z doktorem Janem Kochanowskim, pianistą Romanem Jasieńskim i Witkacym.

Wynika z tego przeglądu, że ledwie kilka fotografii przedstawia Schulza w roli, w której chciał siebie przedstawiać innym i samemu sobie – jako a u t o r a. Wszystkie pochodzą dopiero z lat trzydziestych. Te, które nie były drukowane w prasie, często nie mają dokładnego datowania. Możemy najwyżej domyślać się ich chronologii na podstawie oznak ciała.

Przeoglądam te zdjęcia Schulza – choć właściwie po co? Czy reprezentuje się w nich „figura autora”, która – jak by powiedzieli Jean-Luc Nancy i Federico Ferrari – jest niczym innym jak „potencją tego, czego dzieło jest aktem”⁴²? Czy portrety te stają się obszarem mediacji między ciałem autora a jego dziełem? „Kiedy – poprzez obraz – postrzega się charakter podmiotu, który w ten sposób nie zostaje zamknięty w kliszy, lecz otwarty na siły składające się na jego zagadkową naturę, możliwe jest ustanowienie pewnej drogi komunikacji, przejścia od dzieła do autora i odwrotnie – od autora do dzieła. Obraz staje się niczym drzwi wejściowe albo klucz do czytelności [...]. Tym podmiotem jest autor, podmiot-autor, obraz zaś jest m e d i u m między podmiotem a dziełem”⁴³.

Przypominam sobie katalog wydawniczy „Roju” z 1938 roku, który będzie chyba odpowiednim polem do przeprowadzenia eksperymentu Nancy’ego i Ferrariego. Jest dosłownie „ikonografią autorów”. Układając twarze kilkudziesięciu polskich pisarzy i pisarek obok streszczeń ich książek, redaktorzy katalogu przekonują nas, że istnieje silniejsza lub słabsza kongruencja między ciałem, dziełem i nazwiskiem autora (czyli – jak ostatnio proponował Stanisław Rosiek – „Tożsamość pisarza [...] jest hybrydyczna. Jest bio/biblio-graficzna”⁴⁴). Również portret autora *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* znalazł się w gronie prozaików, „których pierwsze utwory powieściowe ukazały się nakładem «Roju»”⁴⁵.

41 Zob. K. Warska, *Portret nauczyciela. Jak uczniowie odmalowali Brunona Schulza?*, „Schulz/Forum” 14, 2019, s. 131–149.

42 J.-L. Nancy, F. Ferrari, *Ikonografia autora*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2020, s. 13.

43 Ibidem, s. 18.

44 S. Rosiek, *Bio/biblio-graficznie*, w: idem, *Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza*, Gdańsk 2021, s. 87.

45 *Katalog Towarzystwa Wydawniczego „Rój”*, Warszawa 1938.

Szukam w fotografii Schulza – naśladowując próby z *Ikonografii autora* – jakiegoś gestu, który by „wyzwalał się z klaustrofobicznego spłaszczenia obrazu”. A zarazem otwierał w obrazie przestrzeń ruchu, potrzebną do „zawiązania komunikacji między światem ciała i światem słów, światem autora oraz czytelnika i światem dzieła”⁴⁶. Ten gest rozpoznaję w portretach niektórych pisarzy sąsiadujących z Schulzem. Witold Gombrowicz, Jerzy Andrzejewski, Adolf Rudnicki – patrzą z fotografii, jakby patrzyli z głębi swojej twórczości, jakby byli z nią cielesnie tożsami. Autor *Pamiętnika z okresu dojrzewania* i *Ferdydurke* – młody mężczyzna z grzecznie, po uczniowsku przylizanymi włosami, ale ze zjadliwą ironią w spojrzeniu. Autor *Ładu serca* – ustawiony do aparatu profilem, patrzący w dal z pewną surowością albo w skupieniu. Autor *Niekochanej* – mocna, męska twarz pochylona frontalnie, szukająca kontaktu wzrokowego.

„patrzą
z fotografii”

W portrecie Schulza jednak nie znajduję podobnego gestu. Jeśli jest w nim jakieś *punctum*, to chyba właśnie w konwencjonalności, sztywności pozy, którą Schulz przybrał zapewne na polecenie fotografa – nie chcąc lub nie potrafiąc przełamać „spłaszczenia obrazu”. Niby spogląda na coś za kadrem – ale jego oczy są nieruchome, pozbawione „chytrości”, pod wpływem której w jego opowiadaniach „rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu”⁴⁷.

Ów gest – a w zasadzie dwa różne gesty – znalazłem dopiero w dwóch innych fotografiach Schulza z lat trzydziestych. Pierwsza z łatwością prowadzi do dzieła graficznego. Przedstawia autora w pracowni, stojącego w tle między dwiema siedzącymi kobietami, wśród porozkładanych w nieładzie malarskich aktów. Schulz jest w marynarce, ma włosy zaczesane gładko do tyłu i skupioną twarz. Patrzy prosto w obiektyw ze śmiałością, jakby mówił: „J e s t e m a r t y s t ą”. Druga fotografia prowadzi do dzieła literackiego. Ukazuje autora na schodkach ogrodowych jego domu przy ulicy Floriańskiej 10. Schulz siedzi na nich w garniturze, pod krawatem, z białą ozdobną chustką w kieszeni marynarki. Noga nonszalancko zarzucona na nogę, na kolanach otwarty zeszyt, w ręce pióro lub ołówek... Tylko na dole obrazu „wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie”⁴⁸ coś, co zaburza ład całości – kaptcie w paski. Schulz patrzy przed siebie lekko pochylony, z delikatnie zarysowaną linią uśmiechu: „J e s t e m p i s a r z e m”.

artysta/pisarz

Nietrudno przecież stwierdzić, że między tymi dwoma gestami nie zachodzi kongruencja, że są one wobec siebie niezgodne, a nawet –

⁴⁶ J.-L. Nancy, F. Ferrari, op. cit., s. 28.

⁴⁷ B. Schulz, *Manekiny*, s. 32.

⁴⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 51.

nawzajem się znoszą. W obrazie autora z pierwszej fotografii ustanawiająca jest „wola mocy”, istic demonologiczna – jak by powiedział Witkacy – aura artystycznego mroku. Nie bez znaczenia jest także sama materialność zdjęcia, w którym kontury ciał uległy częściowemu rozmyciu⁴⁹. Oglądana po niemal stu latach, scena ta przypomina fotografie prasowe z seansów spirytystycznych, rzekomo dokumentujące zjawianie się przywoływanych gości. To właśnie jeden z nich. Wyłaniający się nie wiadomo skąd *demiurgos*. Przybysz z zaświata sztuki. Obraz autora z drugiej fotografii dekonstruuje swego patetycznego sobowtóra. Relacja między jego ciałem i dziełem ustanawia się tu inaczej – w geście ironii, autoparodii, banalności. To także *demiurgos* – choć w kapciach.

Czy te dwie fotografie i zawarte w nich dwa gesty mówią cokolwiek o tożsamości pisarza? Chyba tylko to, że jest ona, jak każda tożsamość, procesualna, chwiejna, wielowymiarowa, każdorazowo zawiązująca się na granicy słów, obrazów i ciał. A jednak przeglądam fotografie Schulza – choć wiem, że nie skrywają w sobie odpowiedzi na żadne z zadanych tu pytań. Dlaczego?

Może dlatego, że nie jestem wolny od prostego instynktu ciekawości, bo „nikt nigdy nie będzie w stanie patrzeć na portret sygnatariusza jakiegokolwiek dzieła, nie doszukując się w nim obecności autora. Choćby nawet miało się przy tym stracić wzrok, co niechybnie nastąpi – przynajmniej wzrok rozumiany jako zdolność ideacji czy teoretyzowania”⁵⁰. Może zastanawiam się zatem – straciwszy najwyraźniej wzrok – j a k i e było pierwsze ciało pisarza, które dało początek wszystkim swoim drugim ciałom? Tym, które są rozsiane w jego twórczości.

A może dlatego, że znowu zwątpiłem w istnienie „pierwszego ciała” Schulza. Jak bohater *Mdłości*, który – jak ja – na dłuższy czas podporządkował swoje życie pisaniu o innym autorze. Od dawna mam w pamięci pewien fragment z książki Sartre’a. Ten, w którym Roquentin notuje na marginesie swojej rozprawy o markizie de Rollebon: „Jeszcze przed chwilą był tutaj, we mnie, spokojny i ciepły, i od czasu do czasu czułem, jak się porusza. Był dla mnie żywy, bardziej żywy niż Samouk

„jak ja”

⁴⁹ Zdjęcie zostało opublikowane dwukrotnie – najpierw w artykule Doroty Abramowicz *Zapach cynamonu* („Dziennik Bałtycki” 2002, nr 296), a później w książce Wiesława Budzyńskiego *Uczniowie Schulza* (Warszawa 2011), który podpisał je, powołując się na ów tekst: „Bruno Schulz (w głębi) w nieznanym miejscu i czasie, prawdopodobnie w jakiejś lwowskiej pracowni, w towarzystwie tajemniczycy dam, których tożsamości nie udało się ustalić – znane są tylko imiona: Bronia i Sabina”. Proweniencja zdjęcia nie jest całkiem jasna. Dorota Abramowicz sfotografowała je u trójmiejskiego kolekcjonera „K.”, który z kolei wszedł w jego posiadanie, odkupiwszy szpargały po „Henryku L.” („Żyd, przedwojenny inteligent, pochodził z Drohobycza”), pozostawione po jego śmierci w jego mieszkaniu w Gdańsku.

⁵⁰ J.-L. Nancy, F. Ferrari, op. cit., s. 8.

czy właścicielka baru Pod Kolejarzem. Miał niewątpliwie swoje kaprysy, przez wiele dni potrafił się nie pokazywać; ale często w tajemniczą pogodę, jak kapucyn z barometru wysadzał nos na zewnątrz, dostrzegałem jego bladawe oblicze i niebieskie policzki. Nawet gdy się nie pokazywał, istniał jako ciężar na sercu [...]. Obecnie nie było już nic. Nie więcej niż wspomnienie świeżego połysku na tych śladach suchego atramentu. To moja wina: powiedziałem jedyne słowa, jakich nie należało powiedzieć – powiedziałem, że przeszłość nie istnieje. I natychmiast, bezszelestnie, pan de Rollebon powrócił do swojej nicości”⁵¹.

Ile razy – gdy pisałem zebrane tu teksty – Schulz rozpraszał się, powracał do swojej nicości. Stawał się bezcielesną „potencją tego, czego dzieło jest aktem”. Nawet teraz, kiedy stukam w klawisze komputera – by zapowiedzieć już napisane szkice o erotycznych i żalobnych ciałach Schulza – nie jestem pewien, gdzie powinienem tych ciał szukać. W granicach pierwszego czy drugiego ciała pisarza?

Jean-Luc Nancy podsuwa rozwiązanie: „Ciało jest tym, co jest w egzystencji”. „Ciała są miejscami egzystencji”, ale też „ciało daje miejsce egzystencji”. Ciało rozpościera się między głową [*kephalos*] i ogonem [*phallos*] nonsensu, „pozwalając na tworzenie zdarzeń (odczuwanie radości, cierpienie, myślenie, narodziny, umieranie, seks, śmiech, kichanie, drżenie, płacz, zapominanie...)”⁵².

To pierwsze ciało pisarza – o nim mówi Nancy w eseju *Corpus*. Ciało zanurzone w „byciu-tu”, ale także w „byciu-tym-czymś”. Zdarzenia, dla których jest ono miejscem i których staje się udziałem, rozisać można w kalendarzu. Na przykład w *Kalendarzu życia i twórczości Brunona Schulza*. Dzięki niemu widzimy je w ruchu – w narodzinach, w umieraniu, w seksie i śmiechu. Ale też wtedy, gdy jako sześciolatek „Bruno Schulz uczy się w męskiej szkole ludowej”⁵³ w Drohobyczu, 3 września 1924 roku zaś „Rankiem [...] po raz pierwszy przychodzi do swojego dawnego gimnazjum – aktualnie Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły – w charakterze nauczyciela”⁵⁴. A także wtedy, gdy w styczniu 1915 roku w Wiedniu „melduje się w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny”⁵⁵, a w roku 1936 w Gdyni – w zgoła innych okolicznościach – „wsiada na Dworcu

miejsce
egzystencji

ciało
w kalendarzu

51 J.-P. Sartre, *Mdłości*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 143.

52 J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 16–18.

53 K. Warska, [1898–1902], w: *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/1898-1902> (dostęp: 17.06.2022).

54 Eadem, *3 września 1924, środa*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/3-wrzesnia-1924>.

55 J. Sass, *27 stycznia 1915, środa*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/27-stycznia-1915>.

Morskim na pokład statku «Kościuszko»⁵⁶, a dwa lata później w Paryżu – w Café de Versailles – „spotyka się z Siegfriedem Kracauerem”⁵⁷.

Widzimy je również w jego niekonsekwencjach. Dlaczego w latach 1937–1938 Schulz praktycznie nie korzystał z urlopów zdrowotnych⁵⁸, skoro w jego listach do Romany Halpern z tego okresu roi się od opisów dolegliwości i chorób? Czy obawiał się, że na skutek nadliczbowych nieobecności zostanie zwolniony z pracy („Staram się nie dać moim władzom pretekstu do oddalenia mnie”⁵⁹)? A może – zupełnie inaczej – ta osobliwa litania ciała była częścią gry uwodzenia? Trudno nie dostrzec, że w listach między Schulzem i Halpern granica poufałości zostaje niejednokrotnie przekroczona. Pierwsze ciało pisarza ma swoje zdarzenia, o których niekoniecznie chce otwarcie mówić.

Drugie ciało pisarza jest obecne w jego dziele⁶⁰. To ciało przez Schulza stworzone. Ciało mnogie, przez niego rozmnażane i reprezentowane – rozproszone w słowach i obrazach. W dużej mierze opublikowane. Staje się ono przedmiotem estetycznego namysłu. Szuka dla siebie formy w konkretnych cielesnościach świata przedstawionego, ale także w odsłonięciach samego stylu – w niejednorodnych, delikatnych ekspresjach seksualności i płci, które z trudem znajdują ujście w języku. Ale przecież czasem znajdują.

Pierwsze i drugie ciało pisarza nie istnieją jednak rozdzielnie. Nie są swoimi przeciwieństwami. Nie są też w pełni tożsame. Jedno nie próbuje kanibalistycznie pożreć drugiego. Trzeba je raczej widzieć jako dwa ciała zawsze skierowane ku sobie, dotykające się, ocierające się o siebie, różnicujące: „nie doznają one wszak przeistoczenia, lecz dotykają się i w ten sposób – odnawiając w nieskończoność własne przestrzennienie – pozostają w oddaleniu, kierując się jedno ku drugiemu, jedno w drugie”⁶¹.

Te spotkania nigdy nie są obojętne. Dowodem autoportrety Schulza – latami multiplikowane w rysunkach, grafikach i ilustracjach do opowiadań. W autoportretach pisarza oba ciała osiągają najwyższy stopień napięcia, właściwy niektórym dotknięciom nienawiści i miłości.

co robią ciała?

- 56 M. Ogonowska, *23 sierpnia 1936, niedziela*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/23-sierpnia-1936>.
 57 S. Rosiek, *13 sierpnia 1938, sobota*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/13-sierpnia-1938>.
 58 Oprócz stycznia 1937 roku, kiedy Schulz choruje przez dwa tygodnie – i rzeczywiście otrzymuje zwolnienie lekarskie z pracy. Zbiega się to w czasie z próbą samobójczą Józefiny Szelińskiej.
 59 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 31 marca 1938 roku, w: KL, s. 172.
 60 A także w dziełach innych twórców, którzy w XX i XXI wieku starają się pośmiertnie ciało pisarza – ofiary Holocaustu – na nowo uobecnić. To także drugie ciało Schulza, choć innego rodzaju. To stwarzane przez niego samego jest „literackie” lub „artystyczne”. To natomiast, które powstaje po jego śmierci – „żałobne”. Por. szkic *Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza*.
 61 J.-L. Nancy, op. cit., s. 20.

Józef Olejniczak: „Rozpocznę od bardzo skrótowego omówienia...”

Na początku wyjaśnię strategię tej recenzji. Rozpocznę od bardzo skrótowego omówienia kolejnych fragmentów/rozdziałów rozprawy, ograniczając komentarze, także krytyczne, do niezbędnego minimum. W drugiej części pojawi się refleksja nad całością rozprawy i jej ocena, która już po pierwszej lekturze jest dla mnie oczywista...

Praca doktorska Jakuba Orzeszka składa się z dziesięciu rozdziałów, ułożonych w cztery części. Pierwszy rozdział (*Ciała Schulza*) rozpoczyna fragment śródtytułowany jako *Pierwsze ciało Schulza*, w którym autor, nawiązując do genezy *Kronosa* Witolda Gombrowicza, zastanawia się, czy Bruno Schulz napisał podobny „dziennik ciała” i czy mógł nim być zaginiony tekst, o którym wspominał w liście do Jerzego Ficowskiego Edmund Löwenthal. Jednak według tego świadectwa ów „dziennik” miał raczej charakter notatek pisarza do tekstów, nad którymi na bieżąco pracował, był to więc rodzaj zbioru szkiców do późniejszych opowiadań i esejów. Dalej Orzeszek zauważa, że z powodu niewielkiego świadectwa o zaginionych w czasie wojny młodzieńczych zeszytach Schulza więcej śladów cielesności można odkryć w obfitej korespondencji, w której bardzo często pojawiają się somatyczne metafory związane z procesem twórczym. Druga część rozdziału (*Drugie ciało Schulza*) to mikroanaliza wczesnego opowiadania Schulza *Undula*, które w ocenie autora w najbardziej radykalny sposób obrazuje cielesną udrękę i które łączy on z koncepcją „ciała bez organów” Deleuze’a i Guattariego, by potem – powołując się na schulzologiczne autorytety – dokonać przeglądu tych „miejsc” w opowiadaniach Schulza (*Noc lipcowa*, *Wichura*, *Traktat o manekinach*), w których somatyczność – chociaż w łagodniejszy niż w *Unduli* sposób – znajduje się w centrum tekstu. W ostatnim fragmencie rozdziału Orzeszek dokonuje przeglądu zachowanych fotografii, na których Schulz został uwieczniony. Jest więc tam urzędnik, nauczyciel prowincjonalnego gimnazjum, pisarz, w końcu widać na nich Schulza w różnych sytuacjach towarzyskich. Ten przegląd wprowadza do wyводу jeszcze jeden kontekst interpretacyjny, wywiedziony z koncepcji „ikonografii autora” J.-L.Nancy’ego. W podsumowaniu wyjaśniona zostaje tytułowa formuła „dwóch ciał” całej rozprawy – „pierwsze ciało”, zanurzone w egzystencji, w „byciu tu”, oraz „drugie”, uobecnione i wykreowane w dziele

niepewne
tropy
„dziennika
ciała”

ikonografia
„pierwszego
ciała”

plastycznym i literackim Schulza. „Dwa ciała” wzajemnie się przenikające i wyjaśniające... Ten rozdział stanowi, moim zdaniem, świetne wprowadzenie w problematykę recenzowanej tu pracy, jest po prostu „wstępem” obiecującym i zapowiadającym frapujące poszukiwania interpretacyjne, a jednocześnie poświadczającym znakomitą erudycję (szulzologiczną, metodologiczną, antropologiczną i filozoficzną) autora.

Drugi rozdział (*Ciało / części ciała / wydzieliny. Indeks do Sklepów cynamonowych*) to właściwie także rodzaj wprowadzenia. Orzeszek przedstawia tu indeks słów związanych z cielesnością, sporządzony na podstawie tekstu zbioru *Sklepy cynamonowe*. To w istocie obszerny zbiór cytatów z gdańskiego wydania *Sklepów cynamonowych*, zawierających słowa związane z cielesnością, bogato ilustrowany reprodukcjami rysunków Schulza bądź ich fragmentów. W mojej opinii jest to świetny pomysł, uświadamiający borykanie się autora *Sklepów cynamonowych* z materią somatyczności, wprowadzający (jak pierwszy rozdział) w proponowane przez autora rozprawy odczytanie dzieła artysty z Drohobycza i uzasadniająca przyjęty w pracy kierunek interpretacji.

W rozdziale *Wszystkie twarze Adeli* Orzeszek przechodzi do interpretacji tekstu Schulza, którą otwiera próbą przyjrzenia się postaci Adeli, będącej kwintesencją kobiecości i kobiecej dominacji. Rozważania o Adeli rozpoczynają się od paradoksu – jest ona obecna w nieomal wszystkich opowiadaniach Schulza, a jednocześnie, mimo obsesji pisarza na punkcie opisu ludzkich twarzy (w opowiadaniach, grafikach i rysunkach), twarz Adeli opisana jest zaledwie w dwóch krótkich fragmentach, pozostaje „anonimowa”, jedynym zaś wyrazistym jej znakiem są pomalowane usta... I właśnie te usta naprowadzają na trop, że kobiecość i kobieca dominacja to nieomal tautologia z erotyzmem i męskim pożądaniem, także z męskimi fantazjami erotycznymi. Nie jest moim – jako recenzenta – zadaniem streszczanie rozprawy krok po kroku, chcę jednak zwrócić uwagę na fragment rozdziału, w którym Orzeszek konstruuje paralelę między dziełem plastycznym a literackim Schulza i Hansa Bellmera. Taka konstrukcja już się w badaniach nad Schulzem pojawiała, sam byłem promotorem rozprawy doktorskiej Michała Spornia (niestety nieopublikowanej), który swój wywód rozpoczął od fantazji na temat spotkania obu artystów w Katowicach, skąd Bellmer pochodził, a dokąd wybierał się autor *Sklepów cynamonowych* z uwagi na możliwość zawarcia tam ślubu. Orzeszek podobnie – również fantazjuje o możliwym spotkaniu obydwu artystów w Paryżu czy w Berlinie... To – być może – zaledwie chwyt retoryczny łączący te prace, ale są one zbieżne także w konkluzjach: Spornó pokazywał, że poprzez podobieństwa między rzeźbiarskimi instalacjami i fotoplastikonem Bellmera a manekinami i fotoplastikonem Schulza można dotrzeć do nazistowskiej krytyki

pomalowane
usta znaczą:
Adela

„sztuki zdegenerowanej”, Orzeszek zaś – poza więzią „estetyczną” – uważa zbieżny stosunek artystów do cielesności i seksualności. Żałuję, że zagubiłem egzemplarz tamtego doktoratu, a z jego autorem, który osiedlił się we Włoszech, utraciłem kontakt. Zestawienie tych dwóch prac byłoby frapujące!

W rozdziale *Schulz jako pornograf. Spojrzenia/spekulacje* autor sięga do często pojawiającego się w recepcji określenia autora *Xięgi bałwochwalczej* jako pornografa i do równie często przywoływanego epizodu biograficznego związanego z wystawą w Truskawcu w 1930 roku, kiedy senator Thullie zażądał jej zamknięcia. Epizod biograficzny to w tym rozdziale rodzaj szczeliny, przez którą autor rozprawy przygląda się problematyce związanej z seksualnością i erotyzmem w dziele plastycznym i literackim Schulza. A więc motywowi (motywom?) centralnemu w rysunkach i grafikach, nieco mniej istotnemu w opowiadaniach. Bo jest tu jakaś opozycja, w opowiadaniach Schulz jednak uchyla się przed dosadnymi (pornograficznymi?) opisami stosunków erotycznych i przedmiotów erotycznego pożądania lub fantazji; to, co zakryte/zasłonięte, podnieca, ale zostaje tajemnicą. Orzeszek w swoim wywodzie uruchamia imponującą erudycję historyczno-kulturową i antropologiczną, konstruując się w przekonujący i spójny system. Wróć do niego w podsumowaniu niniejszej recenzji, bo wpisuje się on w rozpoznawalną tradycję/szkołę, ale o tym później...

Płeć i słowa. Różnicowanie Schulza – tu Orzeszek kontynuuje swoją interpretację erotyzmu/seksualności dzieła Schulza, sięgając po wszystkie nieomal odmiany krytyki feministycznej, gender, queer oraz silnie rozwijających się w „nowej humanistyce” rozważań na temat męskości. Niepokoiliby może ten metodologiczny eklektyzm, gdyby nie to, że osadza on współczesną – ponowoczesną i posthumanistyczną – myśl w tradycji sporów literackich dwudziestolecia międzywojennego, gdzie kryzys męskości związany z doświadczeniem I wojny światowej był stosunkowo często dyskutowany, także w recenzjach, pracach krytycznych i dyskusjach literackich poświęconych Schulzowi. Punkty wyjścia rozdziału są dwa: 1. Artykuł Henryka Voglera; 2. Słynny list Schulza do Stefana Szumana, opisujący fantazmatyczną autokastrację pisarza. Orzeszek ze swadą polemizuje z wcześniejszymi interpretacjami tegoż listu, nawet z artykułem – co należy docenić – promotora swojego przewodu doktorskiego, i znajduje w tym splocie odczytań własną ścieżkę, którą chyba nazbyt skromnie określa jako „spekulację interpretacyjną”. Napiszę to już w tym miejscu recenzji – bardzo podoba mi się styl wywodu zaproponowany przez autora rozprawy. Orzeszek nie stawia twardych tez, nie odrzuca armii schulzologów, wcześniej interpretujących teksty autora *Sanatorium pod klepsydrą*, raczej formułuje pytania, mnoży wątpliwości,

Schulz jednak się uchyla

pochwała
wątpliwości
(jednak)

poszerza pole kontekstowe. Reprezentuje humanistykę – czy też, jeśli ktoś chce, posthumanistykę lub nową humanistykę – otwartą, wątpliwą, rozmnażającą pytania, a dzięki takiemu modelowi pracy interpretacyjnej – ożywiającej historyczne przeciwieństwa, osadzone w realiach sprzed II wojny światowej dzieło. Nie sytuuje się w pozycji jedyne go dysponenta znaczeń i sensów, nie bierze tekstu w posiadanie, po prostu zadaje pytania, zadaje pytania i poszukuje. Dzięki temu Schulz ma nam wiele do powiedzenia w 2022 roku, mówi do nas, uświadamia nasze „tu i teraz” problemy, ze sobą, światem, rzeczywistością, substancjonalnością itd.

„Porównanie biograficznych przyczynków o Henriecie Schulz z postacią matki w prozie jej syna wydaje się podwójnie ryzykowne” – pisze Orzeszek w rozdziale *Matkocholia*, rozważając tajemnicę niewielkiej reprezentacji (nieobecności?) matki Schulza w jego dziele, tym razem przede wszystkim plastycznym... Ale też właśnie w tym rozdziale prezentuje domniemanie/spekulacje o jej obecności, zwłaszcza we wcześniejszych rysunkach Schulza! I w późniejszych opowiadaniach. Uwadze Orzeszka-czytelnika nie umyka fragment z opowiadania *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, gdzie żądze erotyczne Jakuba wobec matki (i dostrzegającego to Józefa) się ujawniają. Więc także matka jest tu figurą seksualności, znakiem erotyzmu, i świetnie to Orzeszek – idąc śladem psychoanalizy Freuda i Lacana – z Schulzowskiego tekstu wyluskuje.

Kolejny rozdział (*Śmierć [3]. Antyhasło do Słownika schulzowskiego*) i kolejna zmiana „poetyki” wywodu! Tu Orzeszek pisze hasło do mającego powstać, rozszerzonego, jak rozumiem, wydania *Słownika schulzowskiego* i koncentruje się na dopowiedzeniu tego, czego hasła z pierwszego wydania nie uwzględniły. I w ten sposób prezentuje się jako wnikliwy i „szczegółarski” historyk literatury, nieomalże archiwista, potrafiący także umiejętnie konfrontować wnioski z analizy rysunków, szkiców, ekslibrisów, opowiadań, z rozległą wiedzą historycznoliteracką i ze wspomnieniami osób pamiętających swoje spotkania z Schulzem, zapisanymi wiele lat po śmierci drohobyckiego pisarza, więc z natury rzeczy zawierającymi niekonsekwencje, anachronizmy, a nawet sprzeczności. Ten fragment rozprawy – chociaż nie tylko ten! – świadczy o rozległym warsztacie badawczym i erudycji autora pracy: filologa, historyka literatury, historyka, antropologa; ale jest także świadectwem, że podchodzi on do swojego projektu badawczego z wielką pasją poznawczą, co chciałbym tu podkreślić i co uznaję za wielką wartość recenzowanej rozprawy.

Projekt książki umarłych to jeszcze jedna egzemplifikacja pasji historycznoliterackich i archiwistycznych Orzeszka. Przeprowadza on w tym niewielkim rozdziale swoiste śledztwo, zmierzające do ustalenia autorstwa, okoliczności powstania i roli Jerzego Ficowskiego w powstaniu

pierwszej w Polsce po II wojnie światowej wzmianki o Schulzu, która ukazała się w 1949 roku w „Opinii”, a podpisana została przez Ernestynę Podhorizer-Zajkin. Tu przyjęta jest perspektywa recepcji dzieła Schulza, nieodległa od nieco zapoznanego projektu historii literatury Hansa Roberta Jaussa, pojawia się więc w rozprawie kolejny metodologiczny ślad, poszerzający jej teoretyczny horyzont. Ale w centrum pozostaje jednak Schulz, jego dzieło, tajemnice związane z jego pracami plastycznymi, tajemnice jego zagubionych tekstów literackich, tajemnice biografii. Przede wszystkim biografii/legendy – „drugiego ciała”... Nie zgłaszam do tego fragmentu pracy żadnych właściwie zastrzeżeń.

Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza to kolejna (która to już w recepcji dzieła Schulza?) narracja o śmierci (legendzie śmierci?) drohobyckiego artysty. Autor rozprawy czerpie z niemal wszystkich literackich, biograficznych i naukowych prób, sięga też po świadectwa (?) filmowe i plastyczne, próbujące metaforyzować lub alegoryzować tragiczną śmierć artysty. Z tego wywodu wyłania się pytanie o miejsce pochówku, a także pytanie o „drugie ciało” Schulza. Zasadne, bo uniemożliwiająca interpretację jego dzieł, powstałych przecież przed Zagładą, bez kontekstu Zagłady. Bo tragedia Schulza staje się w takim ujęciu po prostu alegorią Zagłady. Najpewniej szczegółowych okoliczności jego śmierci nigdy już nie rozwikłamy, najpewniej nie zostanie ustalone w sposób niepodlegający dyskusji miejsce pochówku pisarza, nie odnajdziemy jego szczątków, chociaż szukać będziemy i będą szukać kolejne pokolenia schulzologów i „schulzoidów”... Ta historia śmierci drohobyckiego artysty jest rozpisana i będzie jeszcze rozpisywana na wiele historycznych narracji. Po „lekcji” Haydena White’a pytań o „prawdę historyczną” nie trzeba już zadawać. Głos Orzeszka jest mocny, ważny, kompetentny, świetny to tekst!

Na zakończenie rozprawy Orzeszek przygotował niespodziankę. Esej *Negatywna historia literatury* służy dwóm, jak sądzę, celom: 1. Przypomnieniu teoretycznego konceptu Pierre’a Bayarda dotyczącego „nie-czytelnika” i biblioteki nieistniejących książek; 2. Przypomnieniu postaci Władysława Riffa, bliskiego znajomego Schulza, którego artysta poznał w Zakopanem i z którym korespondował (ale listy nie zostały znalezione) – wspominanego między innymi przez Jerzego Ficowskiego i Adama Ważyka – po którym nie pozostały żadne fotografie i tylko niewiele śladów jego twórczości literackiej. Ten koncept dotyczący Riffa zaskakuje, jako że po przeczytaniu teoretycznej części eseju oczekuje się, że w jego drugiej części nastąpi refleksja nad zaginionym *Mesjaszem* albo nad zagubionymi rysunkami, obrazami czy grafikami. Jednak nie o chwyt retoryczny tu Orzeszkowi chodzi, bo ślady obecności Riffa prowadzą do poważnego namysłu nad literackimi powinowactwami Schulza z Kafką,

„drugie ciało”
wobec
Zagłady

w bibliotece
nieistnieją-
cych książek

Mannem, Proustem... Marginesowo w tym rozdziale pojawia się również postać Stanisława Lema, koniec końców autora trzech zbiorów recenzji nienapisanych książek (*Doskonała próżnia*, *Prowokacja*, *Biblioteka XXI wieku*) oraz zbioru wstępów do także nienapisanych książek (*Wielkość urojona*), a ponadto pisarza z nieodległego od Drohobycza Lwowa – być może warto ten szkic uzupełnić o postać innego lwowianina, Józefa Wittlina, i jego formułę „pism pośmiertnych”, korespondującą z „negatywną historią literatury”, z eseju poświęconego Kafce (*Pisma pośmiertne*)?

Próba konkluzji

Przyznaję, że wolałbym o rozprawie doktorskiej Jakuba Orzeszka pisać/rozmawiać poza ramami instytucji uniwersytetu i procedury awansu zawodowego. Bo to jest po prostu książka, która uwodzi, którą chce się czytać, z którą chce się dyskutować. Że jej autor już parę lat temu zamieszkał na „planecie Schulz” – by użyć sformułowania ze świetnego numeru „Kontekstów” – to wiedziałem, a na tej planecie obowiązują przecież inne hierarchie niż w instytucji... Więc jest to książka, którą pilnie trzeba wydać, dbając o to, aby znalazł się w niej bogaty materiał ilustracyjny, starannie dobrany przez autora (fotografie, kopie rysunków, grafik, ekslibrisów, fragmenty rękopisów listów itd.), o czym piszę, świadomie przekraczając kompetencje recenzenta w przewodzie doktorskim. Na dodatek jest to książka świetnie wpisująca się w poetykę i konwencję Schulz/forum i schulzologicznych monografii gdańskiego wydawnictwa. Poetykę zakorzenioną w tym, co z mojej perspektywy było przełomem w sposobie uprawiania humanistyki w Polsce i w sposobie wydawania prac naukowych – chodzi rzecz jasna o inspirowane przez prof. Marię Janion gdańskie seminaria (ich ważnym uczestnikiem był promotor Jakuba Orzeszka) oraz serię „Transgresje”. Zwracam na to uwagę nie tylko dlatego, że ten aspekt oceny wcześniej zapowiadałem, ale przede wszystkim dlatego, że jest to symboliczny powrót do uniwersytetu rozumianego jako wspólnota i ciągłość. Autor „ocenianej” tu rozprawy jest „stamtąd” (wyrasta z tamtej tradycji) i jest w tej wspólnocie. Zostało parę konwencjonalnych sformułowań...

Wnioskuje do Rady Dyscypliny Literaturoznawstwo na Uniwersytecie Gdańskim o dopuszczenie mgr. Jakuba Orzeszka do dalszych etapów przewodu doktorskiego, a także o uznanie jego rozprawy, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Stanisława Rośka pt. *Różnicowanie Schulza. Pierwsze i drugie ciało pisarza* za wyróżniającą się i sfinansowanie jej pilnej publikacji (ponownie świadomie przekraczam kompetencje recenzenta w przewodzie doktorskim). Argumenty uzasadniające wniosek

rozsiane są w wielu miejscach niniejszej recenzji, teraz mogę je po prostu wymienić: 1. Znakomity i różnorodny warsztat filologa, poświadczający kompetencje historyka literatury, archiwisty, interpretatora, teoretyka literatury; 2. Ponadprzeciętna erudycja metodologiczna i nie tylko, chodzi po prostu o erudycję humanistyczną; 3. Umiejętność podporządkowania wyborów metodologicznych naturze analizowanych tekstów literackich, plastycznych, tekstów kultury; 4. Stosowanie w wywodzie retoryki pytań i wątpliwości, a jednocześnie uchylanie się od stawiania jednoznacznych tez i ocen, co w moim przekonaniu stanowi istotę humanistyki; 5. Pokora wobec zastanego stanu badań, co – niestety – jest coraz radszą cnotą uczonych młodszego pokolenia; 6. Świetny styl rozprawy oraz równie znakomita jej strona kompozycyjna i redakcyjna.

Agata Bielik-Robson: Dwa ciała Schulza

Na rozprawę składa się dziewięć esejów opatrzonych przedmową, która odsłania spajającą je klamrę: dwa ciała Schulza i związek między nimi, ciało materialne i jego „komunikaty” rozsiane po Schulzowskim dziele (chciałoby się napisać: c(dz)iele). Eseje mają charakter samodzielny, ale łączy je jedna, spójna metoda, czyli śledzenie oznak cielesności w Schulzowskim *corpus*, do którego należy nie tylko tekst, ale także prace graficzne. Rozprawa ta jest niezwykle erudycyjna, pięknie napisana, doskonale udokumentowana: nie ma wątpliwości, że stanowi najwyższe osiągnięcie w dziedzinie schulzologii, a w związku z tym także ze wszech miar udaną pracę doktorską, która zasługuje na niejedną nagrodę. Dlatego bez trzymywania czytelnika w napięciu od razu opowiem się za przyjęciem rozprawy Jakuba Orzeszka jako podstawy do dalszego procedowania w przewodzie doktorskim.

najwyższe
osiągnięcie...

Co nie oznacza, że nie mam swoich uwag. Nie należę do grona schulzologów; jestem filozofką, co gorsza: głęboko przywiązana do swojej amatorskiej wizji Schulza, która stoi w pewnej istotnej sprzeczności z tą zaproponowaną przez Jakuba Orzeszka. Doceniam ogromne zalety tego doktoratu, niezwykle sumienne – wręcz solenne – podejście autora do schulzowskiego archiwum i systematyczną pracę na dokumentach, ale muszę zadać kilka filozoficznych pytań związanych ze statusem idei, teorii, interpretacji, a także samego słowa w tym tekście. Począwszy od tytułu, który jest dla mnie niejasny. O jakich bowiem dwóch ciałach tu mówimy? To pierwsze to ciało realne, które pozostaje pod auspicjami bólu: cierpienia cielesnych niedomagań, ale też bólu masochistycznego, sekretnie transmutującego w rozkosz. To także ciało, które zamieni się w trupa, i tej historii pośmiertnej, idącej w ślady badań Stanisława Rośka, poświęcony zostanie przedostatni rozdział. Ale czym jest to ciało drugie? We wstępie Orzeszek pisze: „Drugie ciało pisarza jest obecne w jego dziele. To ciało przez Schulza stworzone. Ciało mnogie, rozmnażane i reprezentowane – rozproszone w słowach i obrazach. W dużej mierze opublikowane. Staje się ono przedmiotem estetycznego namysłu. Produkuje dla siebie formy w konkretnych cielesnościach świata przedstawionego, ale także w odsłonięciach samego stylu – w niejednorodnych, delikatnych ekspresjach seksualności i płci, które z trudem znajdują ujście w języku”.

...ale

Jednak w rozdziale poświęconym drugiej – tej cielesnej, realnej – śmierci Schulza autor podaje nieco inną definicję, kładąc nacisk na ograniczenie możliwości tego, co wcześniej nazwał „estetycznym namysłem”: „Ta druga śmierć uderza bezpośrednio w ciało. Dotyka konkretnego losu, ma datę w kalendarzu, staje się tu i teraz. Jej dosłowna, nieodwracalna faktyczność, a także cielesność, materialność, w znacznie większej mierze przenoszą mówiącego w obszar etyki – sprawiają, że łatwiej osunąć się poza miarę stosowności, w zawłaszczającą przemoc języka lub «obszerniczość rozumienia», w tekstualne podporządkowanie zmarłego. Ta śmierć obarcza innego rodzaju odpowiedzialnością za słowa. Pierwsza [czyli wyobrażenie śmierci w dziele Schulza – A.B.R.] jest niewyraźna jako idea i dlatego stanowi – a przynajmniej może stanowić – szczególne wyzwanie dla stylu i wyobraźni. Druga jest niewyraźna jako anihilujące zdarzenie, które niszczy odniesienia do sensu, «gwałci ideę» i domaga się od mówiącego powściągliwości, bo przecież to nie doświadczenia lekturowe czy ambicje intelektualne są w mówieniu o niej ważne. [...] To właśnie jest drugie ciało Schulza, materialne i historyczne, którego wcześniej nie rozpoznałem: rozczłonkowane w archiwach, licytowane na aukcjach za dziesiątki tysięcy dolarów, eksponowane w muzeach i galeriach sztuki, ukrywane przez kolekcjonerów jak relikwie”.

„druga
śmierć”

Czy zatem – jak sugerowałby tytuł nawiązujący do Ernsta Kantorowicza – chodzi o ciało widmowe, lecz mimo to wciąż materialne, które niejako wciela się w dzieło i w ten sposób nie pozwala autorowi umrzeć, podobnie jak ciało królewskie, które pozostaje pomimo śmierci jego ziemskiego nośnika? Czy raczej o ciało zabite w akcie prawdziwie anihilującej „drugiej śmierci”, jak to miało miejsce w Wielkiej Rewolucji Francuskiej, która uśmierciła także królewskiego ducha? W którą stronę zmierza ta metafora? Czy ku idei pośmiertnego życia widmowego, czy też raczej ku pełnemu tanatyzmowi, w myśl którego po autorskim widmie nie zostaje nic oprócz, jak by powiedział Derrida, „prochu archiwum”? Wyczuwam, że Jakubowi Orzeszkowi bliższa jest ta druga, prawdziwie anihilująca śmierć autora, która „niszczy odniesienia do sensu”: już żadne widmo nie ożywia jego dzieła, które zamienia się wówczas w martwą, archiwalną literę, a entropia i rozproszenie biorą górę nad pozorem życia. Dzieło staje się archiwum, *corpus* literacki zaś trupem, którego można opisywać, ale z którym nie wchodzi się w dialog, nie rozmawia: „namysł estetyczny” ustępuje etycznej powściągliwości, interpretacyjne rozgadanie – ciszy nad trumną. Rozprawa ta nie odtwarza więc „żywej wyobraźni” Schulza, tak jak czyniły to inne interpretacje; stroni od ducha, nawet w postaci ulotno-spektralnej, wręcz go egzorcyzmuje, by uczynić zadość trupiej formie materializmu, który wydaje się w tej pracy założony jako jej niejawną metodologiczną fundament (trupiego materializmu to formuła

Jeana-Luca Nancy'ego, którego *Corpus* pojawia się tu jako ważny punkt odniesienia). Aż by się więc prosiło, by obok Kantorowicza wyłonił się tu także polemista Nancy'ego, czyli Jacques Derrida z *Widm Marksa*, które poniekąd rozwijają metaforę drugiego ciała jako *spectre*, a zarazem stanowią krytykę materializmu integralnego jako postawy teoretycznie niemożliwej. Nawet Marks, ojciec nowoczesnej filozofii materialistycznej, nie potrafi wyegzorcyzmować ducha do końca – już choćby dlatego, że, jak dowodzi Derrida, posługuje się słowem. A to z istoty swojej należy do dziedziny widmowych sensów, czyli do humanistyki rozumianej jako *Geisteswissenschaft*.

Nie chodzi tu więc tylko o status teorii, ale o sam status słowa, w które Jakub Orzeszek chyba nie bardzo wierzy (bo w słowo z jego widmowymi sensami – tu znów Derrida – można tylko wierzyć). Mówi o tym autotematyczny wtręt, z pozoru niezwiązany z resztą doktoratu, w którym autor zwierza się, że wobec wojny toczącej się w Ukrainie niemal nie znajduje w sobie siły, by pisać – ale jednak pisze; jak by powiedział Beckett, „ciągnie to dalej”. Z początku uznałam ten fragment za przejaw autorskiej minoderii, usilnie próbującej nawiązać kontakt z bieżącą rzeczywistością, ale po doczytaniu rozprawy do końca pojęłam, że coś się tu odsłoniło, jakiś brakujący element puzzli, dzięki któremu mogłam przybliżyć sobie osobę autora. Kogoś, kto pisze jednocześnie lekko i niechętnie; kto bez wątpienia potrafi obracać słowami, ale nie wierzy w ich skuteczność; autora, dla którego słowo z pewnością nie jest mocne jak śmierć – jak to prawdziwie nadrzędne, „anihilujące zdarzenie, które niszczy odniesienie do sensu” i „gwałci idee”. Zagrzebanego w schulzowskim archiwum Bartleby'ego, który „wolałby nie”. Stąd też tak wielka w tej rozprawie przewaga negatywności: autor zbija niemal wszystkie interpretacje dzieła Schulza, odtwarzające jego ideotwórczą wyobraźnię w „estetycznym namyśle”, celowo nie dając nic w zamian. Określając siebie jako „czytelnika negatywnego”, który „hegemonię tego, co w historii literatury jest, odczuwa jako przemoc – kulturowe uprzywilejowanie obecności (w pewnym stopniu podobne do hierarchicznego stosunku, jaki panuje w kulturze Zachodu między żywymi a umarłymi)”. Albo też właśnie daje w zamian n i c : sama idea interpretacji rozwiewa się bowiem jako chimera, hipoteza nie do potwierdzenia, którą można tylko opatrzyć pytajnikiem. W rozdziale poświęconym „antyhasłu śmierć” u Schulza – śmierć jako czysta anihilacja formy, która z istoty wymyka się wszelkiej definicji, więc nie da się jej zawrzeć w żadnym hasle – Jakub Orzeszek otwarcie przyznaje, że jego esej... „nie prowadzi do żadnego rozwiązania – choć bardzo się stara – nawet w ramach swojego dyskursu. Jest raczej zbiorem pytań, na które nie udziela odpowiedzi, a także przeglądem figur, metafor i symboli, które niekoniecznie się dopełniają. Tak

myślę teraz, gdy ponownie próbuję je uporządkować. Ale czy można było oczekiwać innego podsumowania?”

To charakterystyczna cecha stylu autora, który wcale tak się znów nie stara, by cokolwiek rozwiązać. Jeśli tylko pojawia się odniesienie do idei, to jest ono wyrażone w pytajnej formie lekko unieważniającego gdybania: a co, gdyby przeczytać Schulza pod kątem teorii wpływu Blooma, kabbalistycznego mesjanizmu Panasa, czy też niemieckiej *Lebensphilosophie* Michała Pawła Markowskiego? *Words, words, words...* Jeszcze jedna sztuczka, jeszcze jeden słowotwórczy popis, do którego nasz logofobiczny autor nie ma przekonania. Chimeryczne zarysy innych możliwych układni migają zwykle na końcu rozdziałów poświęconych archiwalnej analizie i zanikają, nie pozostawiając śladu i nigdy się nie aktualizując. Orzeszek jakby spłacał trybut humanistom starej daty, którzy wciąż wierzą w moc swoich ideografii, a jednocześnie zaznaczał swój dystans do tej przestarzałej gry. To znużenie sceptycznego materialisty, znane już od czasów Hamleta, który pod pianą *words, words, words...* widzi tylko: ciało, ciało i jeszcze raz ciało, właściwie już od początku martwe (*déjà mort*). Słowa odrywają się od cielesności, by tworzyć swoje ideowe wizje – tymczasem ciało pozostaje tym, czym jest: rozczłonkowane, bolące, niezborne, z góry skazane i monotonne, jak cielesne dzienniki Gombrowicza, które pojawiają się w tej rozprawie jako swego rodzaju model do pracy nad ciałem samego Schulza. Przygody ciała są z istoty swojej ograniczone i *Kronos* wyznacza te granice w sposób wzorcowy. Sceptyczny materializm Orzeszka (wręcz funeralny, gdzie każda *soma* to już w istocie *corpus*, czyli stający się trup) nie pozwala mu ich przekroczyć: nie interesuje go Schulz jako stwórca metafizycznej wyobraźni, lecz Schulz-ciało, pozostawiający w swoim dziele oznaki cielesności. Dlatego też zamiast rozdziału o materialistycznej metafizyce Schulza, której logofiliczny czytelnik (czyli ja) naturalnie oczekuje, otrzymujemy indeks wszystkich odniesień do ciała w Schulzowskim *corpus*, już utrupionym i rozczłonkowanym na poszczególne organy: uszy, stopy, nosy itd. Ten indeks to manifest: autopsja zawsze-już-martwego Lacanowskiego *le corps morcelé*, wyzywająca na pojedynek „namysły estetyczne” poruszające się w widmowym ciele sensu.

W tej materialistycznej redukcji jest więc metoda. Rozprawa nie formułuje żadnej wyrazistej tezy, opiera się w dużej mierze na sceptycznym zbijaniu wszystkich tez jako jedynie bujących w obłokach hipo-tez, i robi to na gruncie „kronosowej” metodologii – co czyni ją nowatorską, choć niekoniecznie przez to pasjonującą. Mnie akurat ta metoda zupełnie nie pociąga, tak jak nie pociąga mnie redukcyjny materializm, ale uznaję konsekwencję w jej zastosowaniu przez autora. Osobiście wolałabym rozdział o Schulzowskiej metafizyce materii zamiast indeksu, ale

words, words,
words

ciało, ciało,
ciało

nie ma „dalej”

rozumiem zamysł artysty. Podobnie jak rozumiem, o co chodziło Gombrowiczowi przy pisaniu *Kronosa*, choć jednocześnie nie odczuwam satysfakcji z jego lektury. OK, dokonaliśmy wielkiej subwersji, odwróciłyśmy wartości nadmiernie logofilicznej i duchocentrycznej kultury zachodniej, podważyliśmy jej prymat bytu nad nicością (czytelnik negatywny) oraz życia nad śmiercią, i teraz mamy już tylko c i a ł o, c i a ł o, c i a ł o – przez chwilę żywe, ale jakby już od zawsze martwe (*Klotz und Kadaver*, jak mawiał Marcin Luter, wielki mistrz tanatologii i prekursor Heideggera). I co dalej? W tym właśnie sęk, że tu nie ma żadnego „dalej”. Gdyby słowo Schulza było tylko cielesną emanacją – „zakamuflowanymi komunikatami o jego cielesności” albo „sometekstami” – nie byłby pisarzem, którym się stał. Dla mnie – ale zastrzegam, że nie roszczę sobie tu prawa do powszechności – geniusz Schulza polega na czymś zupełnie odwrotnym: na fantastycznym k o n t r a ś c i e między jego ograniczeniem cielesnym (od problemów zdrowotnych, przez brzydotę i seksualne perwersje, po materialne ubóstwo i zwykłe życiowe wyczerpanie: o tym wszystkim Orzeszek pisze z detalami) a nieskończonym rozmachem jego metafizycznej wizji, którego nie sposób sprowadzić do li tylko kompensacji (choć soma-materialista jest o tym przekonany *a priori*). To manifestacja siły, choć innej niż ta fizyczna. Siły, którą świetnie określiła Emily Dickinson w całkiem skądinąd materialistycznym aforyzmie, znakomicie pasującym także do Schulza: „mózg jest większy niżli niebo”. Nie trzeba być religijnym fundamentalistą, by wierzyć w siłę słowa i wierzyć, że jest ono mocne jak śmierć: inny, nieredukcyjny – a tym samym nie-trupi – materializm też jest możliwy. Więcej jeszcze: to samo sedno Schulzowskiej wyobraźni.

mój Schulz

Moja wizja Schulza jest więc całkowicie inna. Nie kwestionuję jego materializmu, nie sądzę jednak, by przybierał on tak nekrofiliczne formy, jak to ma miejsce w analizie autora – przynajmniej tam, gdzie pozwala on sobie na „estetyczny namysł”. W rozprawie tej brakuje mi rozpoznania, które mnie dla dzieła Schulza wydaje się absolutnie kluczowe: jego miłości do materii i paradoksalnej (z pozoru tylko) wiary w materię i jej ukryte możliwości. W ujęciu Orzeszka dominuje raczej Schopenhauerowski wątek współczucia dla tych rozkawałkowanych, rozproszonych i niedokończonych ciał, ich dojmującego bezsensu przypadkowego zaistnienia, które symbolizuje poroniony płód bólu z debiutanckiego opowiadania pt. *Undula*, w ten oto sposób opisany przez samego Schulza: „Jest on jak mały bezkształtny embrion, bez twarzy, oczu i ust, i urodził się, żeby cierpieć. Z życia zna on tylko wszystkie kształty i dziwotwory cierpienia, które poznaje w głębi nocy, w jakiej jest pogrążony. Zmysły jego zwrócone są na wewnątrz i ujmują chciwie ból w jego wszystkich postaciach. On to wziął moje cierpienia na siebie. Czasem

jest on tylko jakby duży pęcherz rybi, nadęty bólem, z gorącymi żyłkami na błonie, które cierpią”.

Zafascynowany tą mroczną emanacją, zrodzoną w dusznej ciemności z samego ciała narratora, Jakub Orzeszek zapomina natychmiast o wszystkim, co w wyobraźni Schulza przeciwstawia się nocy. Autor zatem nawet *Nemroda* czyta pesymistycznie, nie dając tytułowemu pieskowi szansy na zwrot, za którego sprawą świat, najpierw tylko przerażający, staje się naraz obiektem fascynacji – i cała nostalgia za powrotem do łona matki znika, otwiera się nowa genialna epoka jako niewyczerpana pożywka dla wyobraźni. Czy Schulz cierpiał na syndrom łono-tęsknoty, zdiagnozowany przez Otto Ranka w *Traumie narodzin* jako pragnienie powrotu do prenatalnej jedni i jej odróżnicowanej wielkiej nocy? Autor to wyraźnie sugeruje, wspominając o „matkocholii” Schulza i przywołując Pascala Quignarda, który „pisze, jakby w duchu Beckettowskiego grzechu narodzin: «narodziny wydają się śmiercią w innym świecie»”. Otóż wcale nie „jakby”: idea nocy seksualnej Quignarda to bardzo potężna gnostycka wizja świata, w którym dokonuje się ontologiczny regres do odróżnicowania, a wszystko to, co wiąże się z narodzinami nowej jednostki, zostaje odczynione i unieważnione. Zdaniem Orzeszka wizja ta towarzyszy także Schulzowi: „To przedstawienie Schulz powtórzył także w *Edziu*. Również w tym opowiadaniu noc pochłania kruche ciała nowo narodzonych. Tyle że nie jest to już akt drapieżnego pożarcia, lecz właśnie – *regressus ad uterum*, powrót do łona. Przywierając do piersi śpiących matek, niemowlęta razem z mlekiem ssą jakby samą zmaterializowaną noc, która jest czułym matecznikiem. I tym sposobem, jak meteory w *Nocy lipcowej*, «wsiąkają cicho w wszechświat», skąd przybyły”.

Ja jednak nie jestem pewna; *Nemrod*, moje ulubione opowiadanie, wcale o tym nie świadczy. Autor upiera się, że to cielesny komunikat pragnienia *regressus ad uterum*: „Jego jedyną i daleką parafrazą wśród zachowanych prac plastycznych jest portret siostrzeńca artysty, Ludwika Hoffmana, niekiedy uznawany za szkic ilustracji do opowiadania *Nemrod*. Na tym rysunku tuzzem chłopiec tuli do siebie skulonego pieska. Obaj – pies ma zantropomorfizowaną twarz – patrzą z zatroskaniem za otwarte na oścież okno. Jednak ciemność, której można by się tam spodziewać, jest już po drugiej stronie, za plecami patrzących, w środku pomieszczenia, co nadaje całej scenie nastrój fantastycznego fatalizmu. Podobnie jak w obrazie założycielskim, piesek-dziecko przeczuwa, że musi poddać się «wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki». Czymkolwiek ów katastroficzny żywioł jest – lub może być. Pierwszą świadomością śmierci, przebudzeniem erotyzmu, oboma naraz”.

Ale czy rzeczywiście? Opowiadanie to doskonale uchwytuje moment przełomu, w którym młoda psyche, dotąd owładnięta pragnieniem

regresu do prenatalnego bezpieczeństwa, odwraca się od łona i wybiera świat: wychodzi z matczynego Egiptu (w wyobraźni żydowskiej Raj też jest rodzajem Egiptu, a wygnanie nie tyle karą, ile eksodusem w dojrzałość) i skacze w żywioł światowości. Żywioł materii, bólu, śmierci – ale też istnienia, bez którego nie byłoby nic (co skądinąd jest celem takich gnostyków, jak wspomniany przez Quignarda Beckett).

eksodus w coś

Powrót do łona to regres w nicłość, tymczasem Schulz wydaje mi się ostrożnym zwolennikiem eksodusu w coś – nawet jeśli to coś miałyby być kruche i niedokończone. Nie ma w nim Schopenhauerowskiego lamentu nad niedorobieniem bytu, przeciwnie – jest wielki zachwyt tandetą materii, która namnaża się na marginesach, z dala od demiurgicznego centrum, odpuszczona i przez to swobodna. Co nie oznacza, że Schulz lekceważy „cierpienie istot amorfnych”, które skupia w sobie poroniona istota z *Unduli*. Tyle że noce i ciemności seksualne *Unduli* – mnie zawsze kojarzącej się nie tyle z falowaniem wodnego żywiołu, ile z angielskim słowem *undone*, wyrażającym destytucję, upadek w rozwiąźłość albo, dosłownie, odczynienie, odebranie formy, a tym samym amorfizację – to tylko jedna strona tej, jak by powiedział Derrida, „niedorobionej monety”, jaką jest materia. Drugą stanowi właśnie Nemrod: zwierzęcy emblemat nadziei, odruchowej wiary w materialny świat jako nie tyle sensowny, ile po prostu istniejący. Oto co pisze o nim sam Schulz: „Ach, życie – młode i wątłe życie, wypuszczone z zaufanej ciemności, z przytulnego łona macierzystego w wielki i obcy, świetlany świat, jakże kurczy się ono i cofa, jak wzdraga się zaakceptować tę imprezę, którą mu proponują – pełne awersji i zniechęcenia!

Nemrod

Lecz z wolna mały Nemrod (otrzymał był to dumne i wojownicze imię) zaczyna smakować w życiu. Wyłączone opóźnienie oraz macierzystej prajedni ustępuje urokowi wielości.

Świat zaczyna nań zastawiać swe pułapki: nieznany a czarujący smak różnych pokarmów, czworobok porannego słońca na podłodze, na którym tak dobrze jest położyć się, ruchy własnych członków, własne łapki, ogonek, figlarnie wyzywający do zabawy z samym sobą, pieśczoły ręki ludzkiej, pod którymi z wolna dojrzewa pewna swawolność, wesołość rozpierająca ciało i rodząca potrzebę zgola nowych, gwałtownych i ryzykownych ruchów – wszystko to przekupuje, przekonywa i zachęca do przyjęcia, do pogodzenia się z eksperymentem życia. [...] Nowo obudzona radość życia przeistacza każde uczucie w wesołość. Nemrod szczeka jeszcze, lecz sens tego szczekania zmienił się niepostrzeżenie, stało się ono swoją własną parodią – pragnąc w gruncie rzeczy wysłowić niewymowną udatność tej świetnej imprezy życia,

pełnej pikanterii, niespodzianych dreszczyków i point [podkreślenia – A.B.R.]”.

U Schulza jest więc i olśnienie – i jest strata, co wcale nie musi wieść do przekonania, że ta druga ma automatyczną przewagę nad pierwszym, zarażając moment epifaniczny anihilującą negatywnością. W rozprawie Orzeszka nie ma jednak tego afirmatywnego rewersu, o którym zaświadcza zwrot Nemroda: *świadectwo Unduli* przejmuję wszystko, staje się jądrem, z którego wyrastają Schulzowskie umęczone „sodateksty”, także te krążące wokół tematyki mesjańskiej – „Agata Bielik-Robson przypuszcza, że jeśli w Schulzowskim świecie Mesjasz gdzieś się może narodzić, to tylko na śmietniku, przechodząc na przykład przez mięsne łono Tłui, zapłodnione przez krzak bzu. Dotychczas też tak myślałem. Ale tu, w tym debiutanckim opowiadaniu Schulza, czytamy mesjańskie zdanie: «On to wziął na siebie...». Jakby tak właśnie przychodził Mesjasz Schulza, tylko jako ciało w stanie najwyższego natężenia. Mesjasz ukryty pod kołdrą”.

Tyle że ja znów powtórzę swoje: w maranizującej wyobraźni Schulza jest miejsce i na chrześcijańskiego Zbawcę, który bierze na siebie cierpienie całego świata, i na kabalistycznego Mesjasza, który wywiedzie świat z domu niewoli i otworzy przed nami nieznane jeszcze wymiary obiecanego Wyjścia (kto wie, może tak jak u Agambena, Mesjasz pojawi się ze „zwierzęcą głową” Nemroda). Autor wybrał pierwszą opcję, ale za cenę pominięcia wszystkiego, co wiąże się u Schulza z żydowską heterodoksją: jego zupełnie niechrześcijańską *a f i r m a c j ą* materii, która jest dlań nie tylko źródłem cierpienia, ale też areną Wyjścia i Obietnicy. Tymczasem ta druga perspektywa pozwala dojrzeć, że Schulzowska wizja świata zdecentrowanego i puszczanego wolno, gdzie toczy się „światna impreza życia”, należy do specyficznego dziedzictwa kabały, zwłaszcza do, nazwanej tak przez Gershoma Scholema, „teologii ryzyka”, gdzie istnienie jest rodzajem eksperymentu o niewiadomym rozwiązaniu, brnącym w metafizyczną niepewność po wycofaniu się Boga (*cimcum*) i rozbiciu przedustawnej harmonii boskich naczyń (*szwirat ha-kelim*). To nieco inna wizja kabały niż ta, do której przyzwyczaił nas Władysław Panas: wizja zawrotna, heterodoksyjna, ocierająca się o groteskę, bliższa Jakubowi Frankowi niż pobożnym chasydom. „Schulzowski komizm” (autor go dostrzega, ale nic z nim nie robi) łączy go z Kafką, Scholemem, Benjaminem i Kracauerem – na co wskazywał już Adam Lipszyc w swoim frankistowskim odczytaniu *Wiosny*, a także ja w eseju o Schulzu i kabale. To w tym bardzo szczególnym teologicznym materializmie zakorzenienia się i znajduje wyraz Schulzowska ambiwalentna miłość do materii, afirmująca jej skończoność, przemijalność, ale i nieobliczalność: cechy przygodnego istnienia, które Schulz jednocześnie oplakuje i wychwala,

„Z Mesjaszem
czy bez”

godząc olśnieniem ze stratą. Nieskończony gwar świata – *clamor mundi* – to Schulzowska muzyka sfer. Nawet więc jeśli Mesjasz nie nadejdzie i zbawienie nie nastąpi – i tak było warto. Z Mesjaszem czy bez Boga, *experimentum mundi* posiada wartość autoteliczną: żaden inny pisarz nie wyraża tej wiary z równym Schulzowi estetycznym przeżyciem. To ona czyni go pisarzem wyjątkowym i jedynym w swoim rodzaju.

Tymczasem w „namyśle estetycznym”, którego dokonuje Jakub Orzeszek, tej ekstazy w ogóle nie ma. Pozbywając się oczywistego – kalalistycznego – klucza do materialistycznej wyobraźni Schulza, autor zdany jest na teoretyczne aproksymacje, które są być może pokrewne Schulzowi (jak *informe* Bataille’a, „ciało bez organów” Deleuze’a czy niski materializm feministyczny, wyrosły na gruncie Bachofenowskiej wizji prehistorycznego matriarchatu i „powszechnej rozwiązłości wszechrzeczy”), ale nie trafiają w samo sedno. Autor ma rację, kiedy pisze, że „spojrzenie Schulza na ciało i cielesność nie ma w sobie nic z gnostyckiego upodrzednienia materii”, lecz nie potrafi przebić się na poziom jej afirmatywnego „unadržędzenia”: to bowiem stoi w jawnej sprzeczności z negującym istnienie „grzechem narodzin” i powrotem do łona nocy, którego pragnienie Schulzowi narzucił. Do zrozumienia tej ostatecznej inwersji potrzebne byłoby dogłębne studium żydowskiej tradycji antynomicznej – choćby takiej jak frankizm – której stawką jest właśnie pełne dowartościowanie materii jako żywiołu niezależnego od ducha. Nie jest więc tak, że w rozprawie Jakuba Orzeszka nie ma teorii: jest Bataille (*informe*), Quignard (noc seksualna), Deleuze i Guattari (ciało bez organów), Nancy (*corpus*), ale nie ma akurat tej, która być może byłaby najbliższa temu, co sam Schulz w związku ze *Sklepami cynamonowymi* określił jako jego „własną, prywatną mitologię, własny mityczny rodowód”. Ta prywatna mitologia zakorzenia się w osobistym i osobliwym doświadczeniu żydowskiego antynomizmu, które w idiomie Schulza przybrało literacką formę konfrontacji dwóch Ksiąg: tej oficjalnej, spisanej przez Demiurga, którą narrator odrzuca jako fałszyfikat – i tej prawdziwej, pisanej na żywo przez samo stworzenie. W odniesieniu do interpretacji Panasa Orzeszek pisze: „Temat a-religijności Schulza [...] wciąż czeka na osobne studium”. Istotnie, wciąż tylko czeka i czeka. A przecież materiały już są, wystarczyłoby po nie sięgnąć. Czytany w innym kontekście, zarysowanym przez Scholema, Benjamina, a zwłaszcza ich debatę Kafkowską i rozważania o „judaizmie komicznym” – skądinąd znacznie mu bliższym niż materializm francuski od Bataille’a po Nancy’ego – Schulzowski stosunek do materii i ciała ukazałby się w odmiennym świetle.

religijność
Schulza

Przez całą tę rozprawę przewija się pytanie: Dlaczego Schulz nigdy nie napisał powieści, której powstanie obiecywał, czyli *Mesjasza*? Jedna

z możliwych tez, bliska Michałowi Pawłowi Markowskiemu, byłaby zapewne taka, że koniec końców w Schulzu nie było nadziei; że przytłoczył go egzystencjalny nihilizm rodem z niemieckiej *Lebensphilosophie*, gdzie istnienie to upiorny młyn życia i śmierci, napędzany ślepą wolą (co potwierdzałyby Schopenhauerowsko-Munchowskie w stylu *exlibrisy* tworzone dla Weingartena). Wszak tam, gdzie nie ma nadziei, nie powstanie żadna literacko przekonująca wizja zbawienia. Ale możliwa jest też inna odpowiedź, bardziej w duchu kabalistycznej „teologii ryzyka” i jej ekstazy wizji metafizycznej, gdzie istnienie jest w pewnym sensie tak samo byle jakie, ale rozpoznanie to nie przeszkadza witalistycznej akceptacji, bo w tej tandencie jest coś poruszającego: uporczywość życia, które zerwało się z łańcucha i nie służy już żadnego bóstwu, ani dobremu, ani złemu. Wówczas, jak już zauważyłam, Mesjasz staje się zbędny, bo nie ma czego naprawiać; po co bowiem wieszczyć *tikkun ha-olam*, skoro podoba nam się świat w całym jego tandetnym odpuszczeniu? Może więc, wbrew odczuciom samego Schulza, które Jakub Orzeszek zdaje się podzielać, *Sanatorium pod Klepsydrą* nie byłoby tylko słabym ersatzem nienapisanej powieści, lecz właśnie konsekwentnym potwierdzeniem wizji, w której mesjańska interwencja w ogóle nie jest potrzebna. Jak twierdzi Harold Bloom, nie byłby to pierwszy przypadek, kiedy to podmiot-pisarz okazuje się mądrzejszy od autorskiego Ja dostarczającego autokomentarza. Życie dzieła byłoby wówczas mocniejsze niż to „anihilujące zdarzenie, które niszczy odniesienie do sensu” i które, zdaniem Orzeszka, nosił w sobie – ba, pielęgnował – od zarania Schulz, oddany regresywno-tanatycznym pokusom wielkiej nocy.

Jak już jednak zaznaczyłam na wstępie, wszystkie te uwagi krytyczne w niczym nie umniejszają mojego podziwu dla tak solidnie i pięknie wykonanej pracy. Mogę się z jej autorem nie zgadzać w „namyśle estetycznym” nad dziełem Schulza – tak z jego interpretacyjnym sceptycyzmem, jak i z tanatycznym kierunkiem tego namysłu, kiedy interpretacja jednak się pojawia – ale jest to niezgoda w duchu Bloomowskiego „respektu agonicznego”. Dlatego z pełnym przekonaniem rekomenduję przyjęcie rozprawy doktorskiej Jakuba Orzeszka do obrony.

Michał Paweł Markowski: Przeciwno nierozstrzygalności

Według mojej oceny **przedłożona dysertacja pana magistra Jakuba Orzeszka ze sporym nadmiarem spełnia wszystkie wymagania stawiane rozprawom doktorskim i pozwala dopuścić autora do kolejnych etapów przewodu doktorskiego**. Zaczynam od końca, żeby czym prędzej uczynić zadość wymaganej formule, oczyścić pole konwencji i od razu przejść do części najważniejszej, czyli sprawozdania z uważnej lektury samej rozprawy. Spieszę się, bo jest o czym mówić.

1

Recenzowana rozprawa doktorska – zebrane „szkice o erotycznych i żalobnych ciałach Schulza” [20] – jest bowiem, by użyć słów Jakuba Orzeszka zaaplikowanych do jednej z prac Władysława Panasa, „równie inspirująca co frapująca” [217], albo też – znów słowa Orzeszka o czym innym – jest „jednym z tych dzieł, które dążąc do ideału Pełni, obeszła władnie poczuciem odpowiedzialności i fantazmatem Prawdy, bezustannie oddalają termin swojej realizacji” [234]. Te dwa cytaty z doktoratu pokazują, że kiedy Orzeszek pisze o innych tekstach, to jednocześnie – jak każdy pisarz – pisze o sobie. Z samej zasady nie czynię tu żadnego zarzutu, wręcz przeciwnie, chwalę talent. Przełożywszy na polski zarówno *Śmierć autora* Barthes’a, jak i *Sobąpisanie* Foucaulta, obstaraję nieustannie przy tym drugim. *L'écriture de soi* jednak zobowiązuje, i to zobowiązuje mocno, postaram się więc bezceremonialnie podglądnać pana Orzeszka, jego piszące ego (a także jego superego oraz id), przy pracy. Podglądactwo jest w świecie Schulza, jak przekonująco dowiódł Orzeszek, nie tylko całkowicie usprawiedliwione, ale i nieuchronne, postaram się więc schulzologów nie zawieść.

sobąpisanie
o Schulzu

2

Chciałoby się powiedzieć, że zasługą Orzeszka jest położenie fundamentów pod schulzowską erotanatografię, ale się tego tutaj nie powie. Dyskurs pana Orzeszka nie ma w sobie nic założycielskiego, gdyż jest od początku do końca, jak by powiedział Gombrowicz, „ze szczypty”,

erotanatografia (prawie)

z „cząstki”, albo też, jak u Benjamina, mikrologiczny. Orzeszek mógłby być uczniem Nawareckiego, ale jest uczniem Rośka, i to nie bez powodu. Jak jego Mistrz, ogląda przez lupę dukt pisma pisarza, mierzy rysunki („Czaszka ma średnicę około trzech centymetrów” [212]), porównuje rewers z awersem, pilnie indeksuje dzieło Schulza [23–49] i najchętniej byłby krytykiem genetycznym, gdyby tylko Schulz mu na to pozwolił. Jest niewątpliwie utalentowanym „tropicielem śladów” [53], który żadnej oznace nie przepuści. Niestety, archiwum jest skąpe, mamy tylko kilka zachowanych rękopisów i trzeba na własną rękę prowadzić tekstualne śledztwo, które ograniczyć się musi do tego, co wszyscy widzą, ale niedokładnie. Orzeszek robi to znakomicie, zawstydzając znacznie bardziej doświadczonych badaczy. Zgrabnie pokazuje swój empiryczny warsztat, ufundowany na zaufaniu do materii, z której zrobione są archiwa: do papieru, tuszu, grafitu, farby drukarskiej, ciężaru i rozmiaru. Jego rozprawa jest „niedokończoną pracą żałobną” [238], która zaczyna się od drobiazgu, odrobiny i na odrobinie się kończy, albowiem żal nad utratą nie Schulza, lecz schulzowskiego archiwum nie da się, niestety, przemienić w radość syntezy ani w radość odkrywcy zagubionych manuskryptów. Jest więc to dyskurs radykalnie „trochę-iczny”, bo wszystkiego jest w nim „trochę”: trochę „drobnych obrazków”, „trochę ilustracji” [271], trochę wskazówek w tekście, ale przede wszystkim „trochę cielesnej powłoki”. To ostatnie określenie biorę od cytowanego przez Orzeszka Schulza, ale stosuję do jego dyskursu. Tytułowe „dwa ciała” Schulza to – jak u Kantorowicza – ciało fizyczne i ciało metafizyczne, co się przekłada na ciało przedstawione w tekstach (fizycznego niestety nie znamy, by tak rzec, z pierwszej ręki) i ciało z krypty, złożone w ludzkiej pamięci, przerobione na „legendę pośmiertną” [241]. W obu wypadkach to właśnie „trochę cielesnej powłoki”, z której trzeba jakoś poskładać całość. Ale całości poskładać się nie da i dlatego Orzeszek roztropnie ogranicza się jedynie do „rozpoznania i nazwania kilku węzłów problemowych, co do których będzie musiała się ustosunkować przyszła nekrografia Schulza” [242]. Jego praca to nadszycie wartościowe prolegomena do przyszłej syntezy, jeśli kiedykolwiek ktoś się jej podejmie.

rozprawa
żałobna, ale
nie z żałobą

3

N i e c h y b n ą zaletą rozprawy pana Orzeszka jest to, że nie ściemnia, bo wie, że i tak jest już bardzo ciemno i świadectw tekstowych, za pomocą których można by ułożyć spójną książkę o erotyce i śmierci (u) Schulza, jest jak na lekarstwo (w przeciwieństwie do „niezliczonych” „śladów żałoby po Schulzu” [261]). Ale i tak bierze zacytowane – *nomen*

omen – na śmierć kawałki i układa je z rozkoszą na nowo, choć bez ambicji scalenia, stąd – co sam autor przyznaje – rozprawa jest składanką złożoną z różnych puzzli.

B e z s p r z e c z n i e najlepsze w całej rozprawie, poza skrupulatnym indeksem części ciała (szkoda tylko, że ten indeks dotyczy jedynie *Sklepów cynamonowych*, bo kapitalne znaczenie miałyby porównanie go z indeksem do *Sanatorium*), są według mnie rozdziały o kobietach: Adeli i matce. Z d e c y d o w a n i e najciekawsze z tego, co o nich dotąd napisano. Trafnie także Orzeszek odrzuca zarzuty o pornografię kierowane w stronę Schulza, aczkolwiek za mało tu osadzenia jego pisarstwa i grafiki w pornograficznym kontekście kultury drobnomieszczańskiej, do której Schulz należał, i choć Orzeszek sam przywołuje, à propos Adeli, „mieszczkańską powieść *fin de siècle'u*” [54], to jednak pomost między Schulzem i *la petite bourgeoisie* nadal pozostaje do zbudowania. Znalazłem zresztą u Orzeszka bardzo mało z tego, co mnie teraz u Schulza interesuje najbardziej, a mianowicie politycznych kontekstów jego twórczości, ale z tego zarzutu robić nie mogę. Nie jest zadaniem doktoranta spełniać życzenia recenzentów. Orzeszek pisze wyraźnie: „nie chcę [...] pisać o polityce i literaturze” [224]. Nie zgadzam się z tą niechęcią (bo erotyka jest także polityczna), ale ją respektuję.

4

Orzeszek z p e w n o ś c i ą umie pisać i z tej umiejętności czerpie niemałe zadowolenie. Z rozmysłem wprowadza sam siebie na scenę pisania („mam trzydzieści lat, jest przed północą, za oknem jedzie ciężarówka czyszcząca ulicę” [146]), bo z pisania o Schulzu czyni sprawę osobistą, co umieszczam na pierwszym miejscu pochwał. Nie jest to rozprawa na stopień (to także oczywiście), lecz przede wszystkim „ćwiczenie egzystencjalne”. Obrazy Schulza „nie dają mu spokoju” [194], a na rysunki Schulza „spogląda z nadzieją”, że między nim i nimi „zawijuje się relacja”. O tym, że relacja się zawijuje i dochodzi do osmotycznego transferu wyobraźni między Schulzem i Orzeszkim, ten ostatni nie waha się nam przypomnieć.

„Wincenty śpi w drugim pokoju. Minął prawie rok od jego narodzin. Gdy budzi się w nocy, gwałtownie płacze. Myślę, że w momencie przebudzenia wie coś, co dopiero później stopniowo się w nas zaciera – noc, która go otacza, jest obca. I że czuje się wtedy bardzo samotny, opuszczony. Uspokaja się dopiero przy piersi Moniki. Czasem, w chwilach silnego zmęczenia, oglądam zdjęcia USG. Wyciągam je teraz. Twarz majacząca w biało-czarnych, pulsujących plamach. Migotanie ciała, które nie zna swoich granic” [193].

Niby o sobie pisze Orzeszek i o swojej rodzinie (już niewinnemu dziecku zawiązując konflikt edypalny: ojciec pisze, matka tuli), a jednak ten auto-prezentacyjny kawałek cały jest utkany z Schulzowskich obrazów i słów (obca noc, pulsowanie), jakby piszący już nie wiedział, czy to on, czy to jego bohater mówi. Orzeszek nie jest na szczęście – by zacytować Schulza – „rozanielony do ekstazy” ani nie „przechyla się z afektacją na wszystkie strony”, ale daleki jest także od akademickiej powściągliwości i bezosobowości. Zresztą nic dziwnego: w mieście Schopenhauera trudno jest brać na serio Heglowskie abstrakcje. Tak więc Orzeszka poruszają detale i niedoróbki, szkice i drobiazgi, jakby ten minimalistyczny fetyszizm był jedynym lekarstwem na uwolnienie pisarza z morderczego uścisku krytyki. Kto wie, może do metody Orzeszka dałoby się nawet zastosować określenie, które on sam – za jednym z francuskich krytyków – stosuje do Schulza: „dysydencki, antyakademicki potencjał niskiego materializmu” [12]? Wówczas zrozumiałaby stałaby się niechęć autora do „wszystkich ontologicznych więzień” [13]. Uderzają bowiem Orzeszka (a raczej „dziurawią”, jak Barthesowskie *puncta*) Schulzowskie „kapcie w paski”¹, Adeli „pudełko ze wstążkami” [54] i „kłapanie pantofelków” [51]. Gdybym miał zaproponować jakąś hipotezę objaśniającą tę metodę, zdałbym się chyba na samego Orzeszka, który o Józefie/Brunonie pisał, że jego „typowo fetyszystyczne” spojrzenie przemienia „kobiece ciało w przedmiot pożądania, w zbiór jego zreifikowanych części i substytutów, które zyskują status autonomicznych ikon”. I dodaje: „Józef czerpie rozkosz z samego aktu patrzenia. Jego opowieści o kobiecych ciałach są historiami oka, a nie historiami dotyku” [58]. To bardzo trafne (dowodzi tego hasło „oczy”, najobszerniejsze w indeksie, z którym pod względem rozmiaru konkurować mogą tylko „nogi”) i nie dość przez krytykę podkreślane. Jest to jednak zarazem równie trafna definicja mikrologii jako metody „zdystansowanej i okulocentrycznej” [58], kawałkującej pożądane ciało tekstu na „autonomiczne ikony”, indeksującej je, rozpraszającej, w obawie przed scaleniem, które byłoby zbyt intensywne, zbyt wymagające. W tym sensie centralnym rozdziałem w książce Orzeszka jest indeks części ciał i wydzielin, sporządzony do *Sklepów cynamonowych*. I nic dziwnego, że rozprawa pełna jest spekulacji. „Spekulujmy jednak”, zachęca sam siebie Orzeszek w rozdziale *Schulz jako pornograf. Spojrzenia/spekulacje*, zmyślnie odsyłając do etymologii słowa „spekulacja”, pochodzącego od czasownika *specio*, czyli „patrzę”. Słowo *specula* (w rodzaju żeńskim) oznaczało pierwotnie punkt obserwacyjny wyniesiony p o n a d obserwowaną rzeczywistość, „a high

w mieście
Schopenhauera

okulocen-
tryczne
kawałkowanie
tekstu

„spekulujmy
jednak”

1 Według mojej oceny nie są to wcale „kapcie”, lecz bardzo sztywne, skórzane pantofle domowe typu „opera”, prawdopodobnie na gumowej podeszwie.

place from which to look out, a *look-out*, *watch-tower*”, jak podają Lewis and Short². Ale drugie znaczenie słowa *specula* to „slight hope”, co tłumaczyłbym najchętniej jako „krucha nadzieja”. Bo u Orzeszka spekulacja ciągle wiąże się właśnie z kruchą nadzieją. „Spoglądam też z nadzieją – słabą co prawda i może naiwną, choć przecież dość powszechną – że w akcie patrzenia jest jakiś rodzaj zdarzeniowości” [146].

5

Nie mam wątpliwości: Orzeszek jest subtelnym czytelnikiem i wyczytuje z Schulza – jego obydwu, splątanych ze sobą ciał – coś, z czego zdawaliśmy sobie sprawę, ale chyba nie do końca: *kruch ość* Schulzowskiego świata [275]. To ogromna zaleta recenzowanej pracy, a jednocześnie – na całkiem innym poziomie – jej fundamentalna, *nomen omen*, słabość. Tak jak nad ulicą Krokodyli unosił się „leniwy i rozwiązyły fluid grzechu”, tak nad rozprawą pana Orzeszka unosi się cały czas „gest zaniechania, nieodmknięcia, cofnięcia się przed ostatecznością sądów, zdarzeń i form” [275], „gest zaniechania, powstrzymania się” [154]. Bo tak naprawdę mniej jest to rozprawa o Schulzu, więcej zaś o tym, jak Schulza czytać, wyklądać, interpretować. Rozprawa pana Orzeszka jest bardzo mocnym wyznaniem bardzo słabego podmiotu interpretacyjnego i z tego powodu jest w polskim literaturoznawstwie ewenementem. Kim jest słaby podmiot interpretacyjny? Kimś, kto ma więcej pytań niż odpowiedzi, kto się waha, i komu się dużo rzeczy wydaje. Otóż Orzeszkowi coś się wydaje mniej więcej 46 razy, słowo „zapewne” pojawia się 20 razy, a „chyba” – 63 razy. A ile razy zdanie kończy się znakiem zapytania? Po setnym pytajniku, gdzieś w połowie książki, przestałem liczyć. Dla porównania „na pewno” pojawia się w całej rozprawie tylko 14 razy. W przeciwieństwie do Józefa Olejniczaka, który, jak czytamy na stronie 7 rozprawy, „nie ma wątpliwości”, Orzeszek wątpliwości ma, i to spore. Właściwie na każdy temat. „Może”, „zapewne”, „kto wie”, „niewykluczone” – to zwykła w jego wypadku seria zastrzeżeń, na których zbudowana jest strategia interpretacyjnej niekonkluzywności.

6

Weźmy taką sekwencję, z samego początku rozprawy. Po opisie porodu z *Unduli*, przypisywanej Schulzowi (tu ja mam wątpliwości, czy

wadliwa
zaleta

co słyhać
w meta-
tekście?

2 Zob. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=specula&la=la&can=specula0#lexicon>

rzeczywiście Weron to Schulz, ale to inna para kaloszy), Orzeszek pisze: „Teratologiczna scena. Ale właściwie co to za poród? Które ciało tu rodzi, a które jest rodzone? Które jest pierwsze, a które drugie? Które podtrzymuje, a które jest podtrzymywane?” [9]. Odpowiedzi na te skądinąd ważne pytania nie padają, a moim zdaniem powinny, choć doskonale zdają sobie sprawę, że tekst Marcelego Werona, szczyt dekadencej grafomanii, niczego nie ułatwia. A jednak interpretator, tak uważam, nie jest od zadawania pytań, ale od dawania odpowiedzi. Orzeszek tymczasem uparcie przy każdej okazji powtarza: „Nie potrafię odpowiedzieć na te pytania” [232], „nie wiem” [240].

Gdyby interpretacja miała jedynie powtarzać niejasności tekstu, komu tak naprawdę byłaby potrzebna? Interpretator ma do odegrania ważną rolę społeczną: pisze dla kogoś, ktoś go czyta, bo sam nie umie odpowiedzieć sobie na pytania, które stawia, jeśli w ogóle na aż tak wysoki pułap, jak zadanie tekstowi pytania, się wzniesie. Oczywiście, za swoje uproszczenia interpretator płaci wysoką cenę, ale tak przecież jest: umysł upraszcza życie i trzeba się z tym pogodzić, interpretacja jest bowiem – jak przekonywał Nietzsche – sposobem bycia, a nie poznania, „abrewiatura” zaś, słowo łączące Nietzschego z Schulzem³, jest niezbędnym instrumentem układania się ze światem. Uproszczenie wszelako uproszczeniu nierówne i dlatego jednych interpretatorów czytamy, innych mniej, a jeszcze innych wcale. Dlatego Orzeszek jest najlepszy tam, gdzie trzyma się kurzu albo humusu, pantofelka albo lusterka, gdzie rekonstruuje cierpliwie fałszywe palimpsesty, gdzie wykonuje rzetelną robotę filologiczną, jak na przykład tam, gdzie odkrywa erotyzm u Schulza w miejscach, gdzieśmy go wszyscy przeoczyli. Tam jednak, gdzie daje upust swojej czułości, tęskniąc za „etyką słabości” [13], tam nie znajduje we mnie zwolennika, choć rozumiem jego motywy.

cennik
koniecznych
uproszczeń

7

Czy istnieje taki zwierz jak c z u ł y i n t e r p r e t a t o r?

„Matka w prozie Schulza istnieje po stronie bytów literackich słabych, delikatnych, nie-znaczących. Jest w moim zdaniu gest bezradności. Ale też przekonanie, że wobec postaci matki konieczna jest postawa słabości. Podobnie jak wobec zmarłych, którzy padają ofiarą naszych zawłaszczeń. Żadnych kategoriycznych, krzykliwych stwierdzeń” [191].

3 Por. „Czas upływał nie liczony, tworząc dziwne węzły, abrewiatury w swym upływie” (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*).

Pierwsze zdanie jest superważne, bo odwraca naszą recepcję matki w prozie Schulza i za to panu Orzeszkowi chwala, bo sam Matkę umieścił po stronie bytów mocnych, prozaicznych. Ale potem, po wyznaniu własnej bezradności, autor idzie dalej i daje wskazówkę natury ogólnej: „wobec postaci matki konieczna jest postawa słabości”. Otóż bynajmniej! Nie da się nie zawłaszczać, gdy się interpretuje. Po prostu nie da. Jak mówią Portorykańczycy, albo pomarańcze, albo cytryny. Słaby podmiot, wsparty na – określenie Orzeszka – „miękkim humanizmem” [13], podmiot, który wyraża swoją interpretacyjną bezradność, nie powinien, moim zdaniem, zabierać się do interpretacji, bo – jak by powiedzieli bracia Coen – interpretacja to nie jest kraj dla słabych podmiotów. Nie ma to nic wspólnego z przemocą, gwałtem, chamstwem, niedelikatnością czy krzykliwą męsplikacją. Rozumiem doskonale, że w tle tej „słabującej” postawy jest Schulz, który z jednej strony przekonuje, że każde wielkie dzieło, jak na przykład *Proces* Kafki, jest „wieloznaczne, niezgruntowane, przez żadne interpretacje niewyczerpane”, z drugiej strony zaś ucieka w popłochu (a raczej robi to w jego zastępstwie Józef w *Sanatorium*) przed człowiekiem-psem, który okazuje się „krzykaczem”. Z tego utajonego zestawienia wynika, że kto zechce wyczerpać znaczenia jakiegoś tekstu, musi być autorem „kategorycznych, krzykliwych stwierdzeń”. Otóż na taką właśnie opozycję interpretator nie powinien się zgadzać: że jeśli zechce coś powiedzieć do końca, to będzie krzykaczem, „mową wiecowym i partyjnikiem”. To, że interpretator zauważy w tekście „istnienie graniczne i słabe, zagrożone nicością i niejednokrotnie osuwające się w niebyt” [198], nie oznacza, że on sam ma się takim istnieniem stać, podobnie jak ktoś, kto opisuje antysemickie pogromy, żeby je zrozumieć, nie jest za nie odpowiedzialny ani ich nie popiera.

Dla Orzeszka czułość „jest [...] trybem patrzenia, które widzi delikatność żywego, jego niekompletność, ontologiczną chwiejność, gotowość, by w każdej chwili ulec rozproszeniu, zwinąć się – zupełnie bez uzasadnienia” [156]. Tak rozumiana czułość to rezygnacja z istnienia, albo nawet możliwość odwołania istnienia. Jest apologią r o z p r o s z e n i a. W pewnym momencie Jakub Orzeszek wyznaje: „Od chwili, gdy zacząłem pisać ten tekst, minęło kilka miesięcy. Oddalałem się od niego parokrotnie i wracałem z przeczuciem, że kolejna notatka może coś zmienić, bo odpowiednim sposobem bycia dla tego tematu jest właśnie mnożenie, rozpraszanie, otwieranie nowych sensów, a nie zamykanie [...]” [192].

Czy tematy mają odpowiadające im „sposoby bycia”? Chciałem powiedzieć, że wątpię, ale się natychmiast poprawiam: jestem pewien, że nie. Nic bardziej zgubnego niż przekonanie o takim formalnym mimetyzmie, który nakazywałby krytykowi postępować tak, jak sugeruje autor w swoim tekście. Każdy, nawet nieczytający rozprawki *Traum und*

albo
pomarańcze,
albo cytryny

mocna
interpretacja
nie czyni
krzykaczem

Melancholie terapeuta powie, że żałoba domaga się „zamknięcia”, dzięki któremu będzie dopiero możliwa reinwestycja emocjonalna i powrót do zrównoważonego libido. Interpretacja oznacza, że żałoba została z sukcesem zakończona, że interpretator nabrał dystansu do utraconego tekstu, że odciął się już od pępowiny, która go z nim łączyła. I odwrotnie: dopóki czytelnik trwa w żałobie, niweczy szansę na interpretację. Czułość jako pragnienie rozproszenia i interpretacja jako pragnienie scalenia wzajemnie się wykluczają.

8

Kolejne ogniwa nieodmknęcia:

„A zatem po raz kolejny – fragment, przyczynek, nieodmknęcie. I tak już chyba zostanie” [226].

„Tekst, który piszę [...] nie prowadzi do żadnego rozwiązania. [...]. Jest raczej zbiorem pytań, na które nie udziela odpowiedzi, a także przeglądem figur, metafor i symboli, które niekoniecznie się dopełniają. Tak myślę teraz, gdy ponownie próbuję je uporządkować. Ale czy można było oczekiwać innego podsumowania?” [222]

Otóż właśnie, że tak! Jako czytelnik wymagający oczekuję, ba! – d o m a g a m s i ę od Jakuba Orzeszka podsumowania i rozwiązania, odpowiedzi na zadane pytania. Dwieście odpowiedzi na dwieście pytań. Interpretator nie może stanąć przed tekstem zacukany, słaby i nieśmiały, interpretator musi się za czymś stanowczo opowiedzieć, bo tego właśnie oczekuje czytelnik. Jako czytelnik chcę wiedzieć, czy Józef jest „czułym narratorem swojego świata”, czy raczej „władcą spojrzenia” [140], bo od tego będzie zależała moja dalsza lektura. Chcę wiedzieć „na pewno”, czy Schulz dokonuje „przewartościowania matrycy patriarchy” [139], czy raczej ją paradoksalnie utwierdza? Takich odpowiedzi jako czytelnik oczekuję od każdego interpretatora, bo na tym właśnie polega jego misja i rola, nawet jeśli będzie przeginał i naciągał. Bo interpretacja jest naciąganiem, ale takim, które może zostać zakwestionowane na podstawie tekstu. Schulzowska kołdra jest bardzo krótka, każdy – by użyć ryzykownego skrótu – ciągnie, jak chce, ale nie jest tak, że nie panują tu żadne reguły i nie da się powiedzieć „sprawdzam!”. I tu, przy tym pokerowym stoliku literaturoznawstwa, Orzeszek nagle budzi się ze swojej fantazji rozproszenia. Kiedy dochodzi do oceny innych, Orzeszek nagle wie, co jest trafne albo nietrafne w interpretacji. „Niezrozumiałe są dla mnie próby łączenia Schulza z antropologią gnozy. Wydaje mi się, że nie ma nic bardziej obcego Schulzowi niż gnostycki dualizm” [12], „Nawiasem mówiąc, nie jest to prawda” – pisze w przypisie na stronie 110, dokonując refutacji tezy Jerzego Ziomka, mówiącej, że pornografia i komizm znoszą

jako czytelnik
wymagający...

się wzajemnie (tu akurat jestem za Ziomkiem). I w innych miejscach sprawdza badaczy, czy można znaleźć w ich tekstach „mocne oparcie” dla proponowanych przez nich lektur [190]:

„Czy jednak nadawanie takiego, niemal dogmatycznego, sensu pracom, które jako sztuka po części funkcjonalna powstawały na konkretne zamówienie, nie jest przede wszystkim świadectwem osobistej pasji badacza – i prawem hermeneuty – z Lublina?” [217].

„Odczytanie Władysława Panasasa jest tak spójne, a zarazem tak hermetyczne, że polemika z nim wydaje się bardzo utrudniona. W ramach obranej przez autora metody – jeśli jest nam akurat bliska, nie sposób się z nim nie zgodzić. Inne odczytania natomiast mogą w ogóle nie odnaleźć przestrzeni do spotkania z Panasem” [218].

Ostatecznie Orzeszek stwierdza, że takiej przestrzeni do spotkania z Panasem nie znajduje i że „bardzo ryzykowna jest jego [Panasasa] interpretacja” [220], nieco wcześniej zaś poświęca kilka stron na mocną falsyfikację odczytania Elżbiety Neyman, wykazując – słusznie zresztą – jej „nadużycie” [189].

Więc jak to jest? Ziomek, Panas i gnostycy nie mają racji? To kto ma? Najwięcej racji ma oczywiście Rosiek, ale nie jako promotor, ale jako głęboko spokrewniony z Orzeszkiem archi-żałobnik, Ojciec Założyciel polskiej trupologii i, przede wszystkim, autor szkicu *Bio/biblio-graficznie*, w którym tak pisze o różnicy między dwoma rodzajami tożsamości: życiowej i literackiej, autentycznej i skonstruowanej: „Obraz bycia – podobnie jak ono samo – powinien być toż-samy, integralny, spoisty wewnętrznie – to znaczy: kongruentny. Nie może rozpadać się na poszczególne elementy bycia. A w każdym razie – co wynika z przyjętego tu rozumienia tożsamości – nie powinien. Nawet wówczas, gdy ten obraz ujmuje istnienie rozproszone, istnienie w stanie rozpadu powodującego cierpienie i rozpacz, która nieraz obraca się przeciwko byciu. Tożsamość jako konstrukt nie wie, czym jest cierpienie, które nieraz tak łatwo inkorporuje i którym się żywi. Jest zimna, jest nieczuła dla rozpaczających” (*Odcięcie*).

W tym cytacie odnajduję klucz do negatywnej hermeneutyki Jakuba Orzeszka, który jest po stronie rozpaczyci i czułości, po stronie „istnienia rozproszonego”, „istnienia w stanie rozpadu”, nie może więc być po stronie całościowej konstrukcji i bytu zintegrowanego, gdyż są one fałszem nałożonym na kruchą rzeczywistość. Z tego powodu szuka wśród krytyków sprzymierzeńców we wspólnej sprawie osłabiania apodyktyczności interpretacji i nie lubi, gdy ktoś taką apodyktycznością atakuje jego święty tekst. W pewnym momencie, zastanawiając się, czy można u Schulza mówić o kompleksie Edypa, Orzeszek stwierdza: „Jeśli między nią [czyli matką] a narratorem zachodzi kompleks na tle erotycznego zakazu, jest

kto ma więcej
kołdry?

negatywna
hermeneuty-
ka JO

on tak głęboko zakamufłowany, tak niesamodzielny w porównaniu z innymi Schulzowskimi motywami, że trudno byłoby go uwierzytelnić, opierając się na tekście opowiadań. Taka lektura doprowadziłaby raczej do ogólnych i bezpiecznych hipotez. Albo przeciwnie – do zawłaszczenia tekstu przez zewnętrzne wobec niego metodologie i założenia” [169].

Pozornie Orzeszek stoi tu na straży tekstualnego obiektywizmu i lektury wewnętrznej, opartej jedynie na dokładnej znajomości korpusu. To także – i tę empiryczną stronę jego warsztatu – cenię niezmiernie wysoko. Ale tak naprawdę chodzi tu i w innych miejscach o to, żeby z pola interpretacji wygnać tych, którzy chcą się n a r z u c i ć i n a c z e j, nieadekwatnie do nierozstrzygalnej natury samego tekstu.

9

W zakończeniu swojej wysoce p r o w o k a c y j n e j książki (*pro-vocare* oznacza wezwanie do zabrania głosu) Orzeszek w końcu decyduje się nazwać swoją własną strategię interpretacyjną, ale i tu stara się wyśliznąć, używając do tego celu s n u Adama Ważyka. Mówi: „rozwijam konteksty i słowa – jak bandaże”. Jak to rozumieć? Tak chyba, że teksty przez niego czytane to mumie, zabalsamowane trupy, które trzeba uwolnić z krępujących bandaży za pomocą słów. Ale co się stanie z mumią, gdy się ją ochronnych bandaży pozbawi? Rozpadnie się w proch, unicestwi, zginie. Co zostanie? Nie proch, nie okruchy materii, ale jak sam Orzeszek stwierdza, „bezcieleśna pustka” [290]. Czy warto więc w nieskończoność rozwijać te bandaże, panie Jakubie, czy warto odsłaniać słowami nieistnienie? Chciałby Pan, żebym zakończył tak jak Pan, mówiąc „kto wie?” albo „nie wiadomo!”, ale tej łatwej satysfakcji Panu nie dam. Powiem wprost: nie warto. Zbyt dużo ma Pan w sobie talentów i subtelności, by tak wcześnie dać się porwać pokusom istnienia rozproszonego. Literatura nie jest bynajmniej „prośbą o mniej” [192], ale p r o ś b ą o w i ę c e j: więcej interpretacji, więcej stanowczości, a więc i więcej istnienia. I więcej takich uważnych czytelników jak Pan.

strategia roz-
bandażowa-
nia tekstu

Jakub Orzeszek: Tak i nie

1

„proces”
Bartleby'ego

Czy kopista Bartleby potrzebuje dzisiaj sprzymierzeńców? I czy ma jeszcze prawdziwych przeciwników? O s k a r ż y c i e l i? W jego sprawie powiedziano już sporo. Sama w sobie stała się ona tematem naukowych studiów¹. Polifoniczny proces, który toczył się co najmniej od połowy XX wieku, osiągnął szczyt w jego końcówce. Głos w obronie skryby zabrali wtedy – każdy w swoim stylu i na własny rachunek – Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Michael Hardt i Antonio Negri. Bartleby bywał więc Hiobem/Abrahamem, figurą ojca, który „bierze na siebie odpowiedzialność odpowiedzi bez odpowiedzi”². Ale też przeciwnie – „człowiekiem b e z r e f e r e n c j i”, synem bez ojca, który zrywa z maskami „funkcji ojcowskiej” na rzecz innego projektu podmiotowości: „patchworku [...] pozbawionego centrum, prawej i lewej strony”³. Bywał także ukrytym polemistą Leibniza, dobrym duchem bytów przypadkowych, które inaczej niż te konieczne, „najlepsze z możliwych” – „mogą nie stać się”, „mogą istnieć albo nie istnieć”⁴. I wirusem w trybach kapitalistycznego Imperium⁵.

Kim jeszcze? Retoryczny rozmach i zdecydowanie, z jakimi interpretatorzy obsadzają Melville'owskiego bohatera w kolejnych rolach, kontrastują z nieokreśloną, aż komicznie słabą pozycją samego skryby, o którym „nie wiadomo niczego pewnego”. „To, co widziałem na własne oczy, to c a ł a moja wiedza”⁶ – oświadcza narrator, jakby przemawiał o Bartlebym przed ławą przysięgłych.

To jednak także sytuacja czytelników i czytelniczek noweli. Ustami narratora, „wybitnie solidnego człowieka” z Wall Street, którego nietaktownie byłoby posądzać o prowokatorstwo, ironista Melville zastawia sidła na przyszłych interpretatorów. Kto liczy, że pod powierzchnią

- 1 Ich syntentyczne omówienie można znaleźć na przykład w posłowie Adama Lipszyca i Mikołaja Wiśniewskiego do *Nowel i opowiadań* Hermana Mellville'a (Warszawa 2020). Cytaty z *Kopisty Bartleby'ego* – w przekładzie Krystyny Korwin-Mikke – za tym wydaniem.
- 2 J. Derrida, *Darować śmierć. Komu darować* (*Wiedzieć, by Nie Wiedzieć*), przeł. M. Pawlikowska, w: *Czytanie Derridy*, red. B. Małszyński i R. Włodarczyk, Wrocław 2005, s. 85.
- 3 G. Deleuze, *Bartleby, czyli formuła*, w: idem, *Krytyka i klinika*, przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź 2016, s. 123, 128.
- 4 G. Agamben, *Bartleby, czyli o przypadkowości*, przeł. S. Królak, w: H. Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przeł. A. Szostkiewicz, Warszawa 2009, s. 138.
- 5 Por. M. Hardt, A. Negri, *Imperium*, przeł. S. Ślusarski, A. Kołbaniuk, Warszawa 2005.
- 6 H. Melville, *Kopista Bartleby, czyli opowieść o Wall Street*, s. 7.

Kopisty Bartleby'ego, a więc pod powierzchnią tekstu, ukrywa się coś jeszcze, co należy z r o z u m i e ć i co dopiero pozwoli u z a s a d n i ć sposób jego istnienia, poczuje się zawiedziony – lub zwiedziony. Kto jednak zdoła się oprzeć pokusie interpretowania, gdy tekst raz po raz, z ostentacją, odsłania puste miejsca? Cały jest jak biała kartka Bartleby'ego, który zamiast pokrywać ją znakami/znaczeniem, spędza dni w kącie za parawanem, chrupiąc imbirowe ciasteczka i w zamyśleniu patrząc się w mur. Czasem chciałoby się, jak porywczy skryba Indor, zerwać się z miejsca, szarpnąć za parawan i porządnie potrząsnąć owym młodzieńcem, którego „nadzwyczajna łagodność [...] odbierała [mu] poniekąd wszelkie męstwo”⁷.

kuszenie
miejsc
pustych

Ni to protokolarna, ni to paraboliczna narracja, choć udaje linearną, jest jakby organicznie zrośnięta z Bartlebyem. Staje się jego ciałem, po którym ślizga się nasze spojrzenie w trakcie lektury („żadna zmarszczka podniecenia nie fałdowała jego oblicza”⁸). Choć pasywna i prowadzona nader przejrzystość – raczej pobudza, drażni, nie poddaje się „pragnieniu scalenia”⁹. Jedyna odpowiedź, jakiej udziela interpretatorom, pozostaje wierna swojemu bohaterowi: *I would prefer not to*. Wolałoby nie.

wolałoby nie
(scalać)

2

Czy pisanie, które uchyla się od odpowiedzi, jest zawsze martwe? Czy rezygnując z interpretacji, rozumianej jako „pragnienie scalenia”, zdradzamy tekst literacki? Albo – mówiąc brutalnie – ten tekst zabijamy? Czy alternatywą dla niej jest tylko żałobny lament nad „cmentarzyskiem znaków”¹⁰? Nekrofiliczne zaszepienie się nad korpusami tekstów, które bez „scalającego” gestu interpretatora „rozpadają się w proch, unicestwiają, giną”¹¹, są „stającymi-się-trupami”¹² – jak ciała pozbawione tkanek miękkich i życiodajnych płynów?

Michał Paweł Markowski jest pewien: „Interpretacja oznacza, że żałoba została z sukcesem zakończona, że interpretator nabrał dystansu do utraconego tekstu, że odciął się już od pępownicy, która go z nim łączyła. I odwrotnie: dopóki czytelnik trwa w żałobie, niweczy szansę na interpretację”¹³. Ta mocna deklaracja metodologiczna zawiera w sobie równie

7 Ibidem, s. 30.

8 Ibidem, s. 19–20.

9 M.P. Markowski, *Więcej istnienia*, „Schulz/Forum” 19/20, 2022, s. 43.

10 Zob. J. Baudrillard, *Ciało albo cmentarzysko znaków*, w: idem, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007, s. 128–156.

11 M.P. Markowski, op. cit., s. 45.

12 A. Bielik-Robson, *Dwa ciała Schulza*, „Schulz/Forum” 19/20, 2022, s. 29.

13 M.P. Markowski, op. cit., s. 43.

mocne zobowiązanie etyczne, które krytyk nakłada na nas – piszących o pisaniu innych. „Każdy, nawet nieczytający rozprawki *Traum und Melancholie* terapeuta powie, że żałoba domaga się «zamknięcia»”¹⁴. A jeśli – jak twierdzi Markowski – „scalająca” interpretacja jest możliwa tylko poza rytmem żałoby, jej brak należałoby uznać za podtrzymywanie stanu, któremu z kolei niebezpiecznie blisko do popędu śmierci. Brak interpretacji jest „apologią rozproszenia”¹⁵. A to – zdaniem Markowskiego – traumatyczne celebrowanie straty, zatrucie Freudowską melancholią, „rezygnacja z istnienia, albo nawet możliwość odwołania istnienia”¹⁶.

Przyznam, że trudno mi się zgodzić z takim wyobrażeniem literatury. Podobnie zresztą – nawiasem mówiąc – jak z takim wyobrażeniem żałoby, która w skrócie Markowskiego przypomina dość mechaniczny zabieg chirurgiczny. Jakby możliwe było ustanowienie jasnej granicy. Wczoraj byłem w żałobie, ale dziś jestem już w pełni życia. Przepracowałem ją. Jakby żałoba była chorą narosłą – ciałem obcym w moim ciele. Jakby nie było sposobu innego, afirmatywnego bycia ze zmarłymi. Czy naprawdę tak jest?

Literatura jednak pokazuje, że bywa ono możliwe. Rzecz jasna – literatura pojmowana nie jako „kraj mocnych interpretacji”¹⁷ czy „respekt agoniczny”¹⁸, lecz właśnie ta literatura, która staje po stronie pisania rozproszonego, zakłóconego, nieukierunkowanego na „scalające” odpowiedzi – w tym sensie n i e o d p o w i e d z i a l n e g o. Nazwijmy ją nie tyle „literaturą mniejszą” ile „literaturą słabszą”. Tylko w ramach tej literatury możliwe były zdania, które – zupełnie nie po linii Freuda – próbują przywracać oddech zmarłym. Jak choćby te napisane przez Schulza w *Ostatniej ucieczce ojca*: „Umierał wielokrotnie, zawsze jeszcze nie dośzczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały do rewizji tego faktu. [...] Fizjonomia już nieobecnego rozeszła się niejako po pokoju, w którym żył, rozgałęziła się, tworząc w pewnych punktach przedziwne węzły podobieństwa o nieprawdopodobnej wyrazistości. Tapety imitowały w pewnych miejscach drgawki jego tiku, arabski formowały się w bolesną anatomię jego śmiechu, rozłożoną na symetryczne członki, jak skamieniały odcisk trylobita”¹⁹.

żałoba -
interpretacja
- pełnia życia?

przywracać
oddech
umarłym

¹⁴ Ibidem, s. 42–43.

¹⁵ Ibidem, s. 42.

¹⁶ Ibidem, s. 42.

¹⁷ Ibidem, s. 50.

¹⁸ A. Bielik-Robson, op. cit., s. 35.

¹⁹ B. Schulz, *Ostatnia ucieczka ojca*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 313. Wszystkie cytaty z prozy Schulza za tym wydaniem.

Jak choćby „fantastyczne aforyzmy”²⁰ Canetti, latami rozprasane „bez związku ani tyrańskiego planu”²¹ w luźnych kartkach, a złożone – już bez udziału autora – w *Księdze przeciwko śmierci*. „Użyczam jej mego oddechu. Niech chodzi na moich nogach”²² – notuje w 1942 roku, gdy żałoba po stracie matki jest nadal świeża, mimo że minęło pięć lat od jej śmierci. W 1960 roku Canetti zapisuje ciąg dalszy: „Żałoba po zmarłych ma na celu ich ożywienie, właśnie to jest namiętnością. Żałoba powinna trwać tak długo, aż jej się to uda”²³. Ta sama myśl nie opuszcza go także dziewięć lat później: „[Żywi] [z]ostają pochyceni przez zmarłych i służą im jako ich życie. Nie jest to łapczywy, rabunkowy, szkaradny proces, lecz coś spokojnie uszczęśliwiającego, cichego, naturalnego i oczywistego, co rozgrywa się w taki sposób, jakby tylko to było sensowne, nie pomniejsza człowieka, lecz rozszerza go”²⁴.

Albo te zdania, których autorem jest Roland Barthes, „RB” rozproszony w słabych oddechach *Dziennika żałobnego*. W jednej z pierwszych notatek pisze: „Nie chcę o tym mówić ze strachu przed uprawianiem literatury – albo nie będąc pewnym, że to nią nie będzie”²⁵. A przecież mówi o tym jeszcze dwa lata. Nie na przekór żałobie, lecz rozproszony w jej rytmie, „pchany naprzód przez dziecięce Pragnienie”. Nie ma pewności, bo nie może jej mieć, że uzyska jakąkolwiek odpowiedź na stawiane przez siebie pytania. Chyba że co do jednego: „mama jest obecna we wszystkim, co napisałem”²⁶.

I tak jak – ostatni już przykład z jeszcze innego świata – Nick Cave, który na albumie *Ghosteen* nie chce odciąć pępowiny od zmarłego syna, lecz stwarza dla niego fantazmatyczne „nie-miejsce”, a w nim „drugie ciało” chłopca. Rozproszone, choć na pewno nie martwe, w słowach i oddechu, w głosie. Nieustalone, dopiero stające się w pulsowaniu pieśni, każdorazowo aktualizujące się w trakcie koncertów. Jest ono zbyt kruche

wspólnicy
w słowach
przeciwko
śmierci

rozproszone,
choć
na pewno
nie martwe

20 „Aforyzmy fantastyczne” to termin Paula von Matta. W posłowie do *Księgi przeciwko śmierci* napisał on też, że notatki Canettiego są „ściśłą refleksją w postaci tekstu ściśle wyzbytego refleksji” (s. 81). Małgorzata Łukasiewicz stwierdziła, że to język „nieobłaskawionego sobiepana” (*Nowy, obcy język, w: Świadek wieku zaślepienia. Polska recepcja twórczości Eliasza Canettiego*, oprac. E. Białek i L. Żyliński, Wrocław 2006, s. 169). Łukasz Musiał z kolei spostrzegł – i to chyba najbardziej trafione – że w *Księdze przeciwko śmierci* łączy się „doświadczenie niebywałej intensywności myślenia, doznania wręcz sensualnego, oraz smak hermeneutycznej porażki, wynikającej z niemożności precyzyjnego uchwycenia sensu” (*Pierwsze przykazanie: nie umieraj*”, *Antyteologia Eliasza Canettiego*, w: *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*, red. J. Orzeszek, S. Rosiek, Gdańsk 2022, s. 248–249).

21 E. Canetti, *Księga przeciwko śmierci*, przeł. M. Przybyłowska, Sejny 2019, s. 20.

22 Ibidem, s. 23.

23 Ibidem, s. 115.

24 Ibidem, s. 163.

25 R. Barthes, *Dziennik żałobny*, oprac. N. Léger, przeł. K. M. Jaksender, Kraków 2019, s. 35.

26 Ibidem, s. 147.

i słabe, by mogło zaistnieć w „kraju mocnych interpretacji”. Jeśli cokolwiek od nas – słuchaczy i słuchaczek – to dziwne i chwiejne bycie oczekuje, to nie odpowiedzi na pytanie, kim i dlaczego jest, lecz afirmatywnego towarzyszenia²⁷. Gestu otwarcia. Uważności. Uznania, że j e s t. I że jest t a k i e.

3

Wróćmy jednak do literatury. Bo to ona jest stawką naszych rozmów, prawda? Nie żałoba, nie zmarli, lecz pisanie – także o nich. Mówiąc, że „interpretacja to nie jest kraj dla słabych podmiotów”, Michał Paweł Markowski z polemiczną prowokacją cofa papiery podmiotu melancholijnego spod granicy mocarstwa Interpretacji. A razem z nimi styl pisania melancholijnego, z jego figurami powtórzenia, rozproszenia, zaniechania, litoty, czułości, pseudonimu, ironii, a nieraz i emfazy. Niech i tak będzie. Podmioty melancholijne, ci rozbitkowie bez map i paszportów – jeśli jacyś są wśród nas – znajdują „przytułek i bezpieczeństwo” w nomadztwie „literatury słabszej”. Bramy nasze są otwarte i dla „dezerterów moralnych”²⁸, i dla „zbiegów spod noży zbójceckich”²⁹.

Ale można powiedzieć jeszcze inaczej. „Pragnienie rozproszenia”, które autor *Pragnienia obecności* przeciwstawia interpretacji, nie musi być jednoznaczne z *écriture mélancolique*, a tym bardziej z doświadczeniem żałoby. Wystarczy przesunąć „kierunki oznaczeń moralnych” – zupełnie po Schulzowsku – i „jesteśmy tu w innym klimacie, w którym kompas uczuć działa na opak”³⁰. Kiedy w *S/Z* Barthes pisze o interpretacji tekstów pisalnych, jest jak najdalszy „pragnieniu scalenia”: „Komentować to rozgwieżdżać tekst, a nie czynić zeń skupisko”³¹. „[...] prze-pisanie powinno polegać jedynie na jego rozsiewaniu, rozprasaniu w polu nieskończonej różnicy. Tekst pisalny jest wieczną terażniejszością, na której nie może się opierać żadna mowa ciągła (przekształcająca go nieodwołalnie w przeszłość); tekst pisalny to m y w t r a k c i e p i s a n i a, zanim jeszcze nieskończona gra świata (świat jako gra) nie zostanie

bez interpretacyjnych glejtów

pisalność, wieczna terażniejszość tekstu

27 Nick Cave and the Bad Seeds, *Ghosteen*, Bad Seed / Ghosteen Ltd., 2019. Cave w rozmowie z Seánem O’Haganem mówi wprost: „Cóż, sądzę, że Ghosteen, zarówno tekst, jak i muzyka, to wyobrażone miejsce, gdzie duch Arthura znalazłby spokój i schronienie. Wszystko to jest kruche i niepewne, lecz dla mnie osobiście duch Arthura żyje w tym albumie. I nie jest to tylko metafora, przeciwnie – nadaję temu sens całkiem dosłowny” (N. Cave, S. O’Hagen, *Wiara, nadzieja, i krwawa łaźnia*, przeł. T. Sławek, Kołobrzeg 2022, s. 18).

28 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 72.

29 Idem, *Republika marzeń*, s. 330.

30 Idem, *Księga*, s. 115.

31 R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. Gołębiowska, M. P. Markowski, Warszawa 1990, s. 47.

wzięta w nawias, przerwana, powstrzymana, utrwalona przez jakiś pojedynczy system (Ideologię, Gatunek, Krytykę), narzucony na mnogość początków, otwarcie sieci, nieskończoność języków. To, co pisalne, to powieściowość bez powieści, poezja bez wiersza, esej bez dysertacji [...]; tekst ten jest galaktyką *signifiants*, a nie strukturą *signifié*; nie ma on początku; ma charakter odwracalny; można doń się dostać przez rozliczne wejścia, z których żadne nie powinno zostać pochopnie uznane za główne; kody, które tekst uruchamia, rysują się jak okiem sięgnąć, są nierozstrzygalne³².

W tych kilku słynnych zdaniach, które jakże poetycko przełożyli Michał Paweł Markowski i Maria Gołębiowska, Barthes dokonuje w istocie apologii rozproszenia. Tym razem jednak nie ma ono w sobie nic z melancholii. Jest czystą intensywnością. Radością, pragnieniem, a niekiedy nawet więcej – rozkoszą tekstu. Jego pulsowaniem, „rozwieżdżaniem” czy – by sięgnąć po efektowne porównanie innego krytyka – „pracą orgazmiczną³³”. Jeśli ten styl myślenia o literaturze daje pewną receptę na rzeczywistość pisania – jak by z kolei powiedział Schulz – to chyba właśnie taką. To, co w niej najbardziej żywe i „pisalne”, jest nierozstrzygalne, rozproszone, nieuzgodnione. I przeciwnie, gdy głosy pytających nagle milkną w blasku zrozumienia, gdy pada ostatnia odpowiedź, literatura zaczyna gasnąć, staje się „czytelna” – promieniuje światłem martwych gwiazd, kanonicznych i skończonych tekstów.

Dobrze znamy ten fragment z *Ulicy Krokodyli*: „Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przyływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości wędną i rozpadają się w nicość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół³⁴”. Pisać tak, by utrzymywać przyływ w punkcie napięcia. Być w trakcie pisania. A to znaczy – pisać inaczej niż w trybie sądenia. Nie wiedzieć na pewno, czy „Józef jest «czułym narratorem swojego świata» czy raczej «władcą spojrzenia»³⁵, lecz pozwolić, by dopóki to możliwe – jeszcze był oboma. Pozwolić też, by indeks Schulzowskiego ciała mówił sam za siebie. Nie – jak w lekturze Agaty Bielik-Robson – jako skończona „autopsja zawsze-już-martwego Lacanowskiego *le corps morcelé*” i nie jako scalający „rozdział o Schulzowskiej metafizyce materii³⁶, lecz jako coś potencjalnego, co dopiero się staje. Ciało mgławicowe, pączkująca „galaktyka *signifiants*”. Cieleśność rozgwieżdżona w tekście – jak okiem sięgnąć.

32 Ibidem, s. 39–40.

33 Zob. C. Grivel, *La place d'amour*, w: *Le récit amoureux*, dir. D. Coste, M. Zeraffa, Seyssel 1984.

34 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 80.

35 M.P. Markowski, op. cit., s. 43.

36 A. Bielik-Robson, op. cit., s. 29.

4

Pisać tak, by utrzymać przyływ w punkcie napięcia. Być w trakcie pisania. Jeszcze nie i nie na pewno. Jak kopista Bartleby? Nie, jeśli uznamy go za ucieleśnienie nihilizmu czy – by powiedzieć górnolotnie – za ucieleśnioną Nicość. Lub przynajmniej – jak Agata Bielik-Robson – za arcywzór „logofobicznego autora”: „Kogoś, kto pisze jednocześnie lekko i niechętnie; kto bez wątpienia potrafi obracać słowami, ale nie wierzy w ich skuteczność; autora, dla którego słowo z pewnością nie jest mocne jak śmierć”³⁷. Przekonania, że „na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie, / Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie”³⁸, a już na pewno w bujnych słowach, Bartleby nabrać by miał jako urzędnik w Biurze Martwych Listów w Waszyngtonie, naczytawszy się beznadziejnie smutnych kartek, które nie zdążyły trafić do swoich adresatów.

„Wśród krzątaniny życia listy owe śpieszą ku śmierci”³⁹ – podsumowuje narrator w ostatnich zdaniach noweli. I możemy się domyślić, że to jego interpretacja losu kopisty, którego dziwna, groteskowa śmierć na schodach więzienia dla włóczęgów, zwanego Grobowcem – nie wiadomo, głodowa czy z uwiędu woli – nagle jawi się prawnikowi jako logiczna konieczność. Wielkie Nie, długo dojrzewające w Bartleby w pomniejszych ukąszeniach negacji, w powtarzanych po dziesięciokroć, aż do fatalnego skutku: *I would prefer not to*.

Pisać jak kopista Bartleby oznaczałoby wówczas – pisać ku śmierci. To jednak nie koniec. Bo też jego Formuła nie daje się sprowadzić do czystego zaprzeczenia. Tryb warunkowy, w jakim porozumiewa się skryba (skądinąd „doprowadzając wszystkich do szału”⁴⁰), nie jest trybem orzekania. *I would prefer not to* – jak trzeźwo zauważa Deleuze – „nie jest ani twierdzeniem, ani przeczeniem”⁴¹. To stan zawieszenia pomiędzy Tak i Nie, w szczelinie języka, która otwiera w nim sferę nieokreśloności albo nierozróżnialności⁴². I jeśli niepokojąca Formuła Bartleby’ego stawia nas – jak z kolei chciał Agamben – przed próbą, nie dzieje się tak dlatego, że musimy opowiedzieć się po jednej ze stron alternatywy. Bartleby nie jest bowiem księciem Hamletem. Jego niedokonana negacja zawsze pozostaje niedokonana. Wyzwanie, jakie ze sobą niesie, nie nakłada na nas

pozostać
w nierozstrzygnięciu

³⁷ Ibidem, s. 28.

³⁸ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. H. Gacowa, Wrocław 1981, s. 38.

³⁹ H. Melville, op. cit., s. 60.

⁴⁰ G. Deleuze, op. cit., s. 113.

⁴¹ Ibidem, s. 117.

⁴² Ibidem, s. 120–122.

obowiązku spoglądania w „bezbarną otchłań nicości”⁴³. Skłania raczej do otwarcia się na coś radykalnie innego. Pisać jak Bartleby. Być w trakcie pisania. To znaczy – utrzymywać przyływ w punkcie napięcia, w którym Tak i Nie są nadal równie możliwe.

Czy nie tu właśnie, w „prowincjach niewiernych” języka, zaczyna się praca literatury? Jak w humusie Schulzowskiej *Wiosny*. Jak w pulsowaniu *Nocy lipcowej*: „Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca”⁴⁴.

5

Jeden z najpoważniejszych zarzutów, jakie krytyka literacka stawiała Schulzowi za jego życia, dotyczył nie tyle samego stylu, ile czegoś, co można by nazwać za Jerzym Jarzębskim „światopoglądem prozy”. Tym, czego wielu recenzentów nie potrafiło zaakceptować w jego twórczości, nie była nawet śmiała, nienormatywna erotyka, lecz brak łatwo uchwytnego zaangażowania w kwestie polityczno-ideologiczne, a także – ontologiczna słabość i amoralność rzeczywistości *Sklepów* i *Sanatorium*, w której dopatrywano się zakamuflowanego nihilizmu⁴⁵.

Najdalej posunęli się w tej ocenie Kazimierz Wyka i Stefan Napierski. W słynnym *Dwugłosie o Schulzu* jego teksty oskarżali – to chyba właściwe słowo – o podważanie przyczynowo-skutkowego obrazu świata, o brak mocnego projektu etycznego, o słabą, autoironiczną podmiotowość narratora, o eskapistyczne ukrywanie się autora za językowymi manierami. W odczytaniu Wyki taka postawa twórcza musiała prowadzić do rozpadu – i tak dostatecznie zagrożonego – paradygmatu kultury, dla którego fundamentami były mocny humanizm i metafizyka obecności. Gdy rzeczywistość intelektualna i materialna znajdowała się o krok od zapaści i potrzebowała zdecydowanych gestów ratowniczych – również w literaturze – Schulz oferował jej „a n t y h u m a n i z m i u t w i e r d z a n i e c h a o s u”.

Wyka zobaczył w Schulzu – tak jak przeszło pół wieku później Deleuze w Bartleby – ni mniej, ni więcej, tylko „metafizycznego łajdaka”⁴⁶. Dla Wyki jednak – inaczej niż dla Deleuze’a – nie było w tej pozycji nic afirmatywnego: „Lęk przed formą i prawem, cechy wszelkiego

domniemanie
logofobii

⁴³ G. Agamben, op. cit., s. 132.

⁴⁴ B. Schulz, *Noc lipcowa*, s. 214.

⁴⁵ Por. P. Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018, s. 152–153.

⁴⁶ G. Deleuze, op. cit., s. 143.

dekadentyzmu. Dowolność pretekstów uczyniona dogmatem. *Sanatorium pod Klepsydrą* jest niemoralne artystycznie przez swój absolutny brak hierarchii, przez to, że wartości sztuki są jedynie pozorem na usługach plazmy. [...] To tylko limby. Metafizyczny *no man's land*⁴⁷.

Napierski stwierdzi bardziej brutalnie: „[Schulz] zamiast nowel pisuje traktaty pięknoducha”, które jednak „Nie raju mają zapach, lecz naftaliny”⁴⁸. Jest pięknoduchem, którego „nie przestaje trapić [...] staroświecki nihilizm”⁴⁹. Kimś, kto bez wątpienia potrafi używać słów, lecz dla kogo słowo z pewnością nie jest Słowem. To ledwie pusty ornament, „który z dawna zatracił wszelkie znaczenie”⁵⁰. Niby Schulz udaje, że mu „chodzi o «sprawy ostateczne»”, ale w najlepszych okolicznościach – jak prowincjonalny iluzjonista – „za pomocą licznych [...] rekwizytów uprawiać będzie na wskroś parafiańską i amatorską metafizykę”⁵¹. Jeśli odrzeć je ze stylistycznej „kostiumologii”, jego opowiadania okażą się „trupimi zabawkami”, w których z nekrofiliczną namiętnością kokietuje bezformiem, „grzebie się w resztkach, gmera i pławi w odpadkach”⁵².

Literatura – zdają się mówić Wyka i Napierski u progu 1939 roku – nie jest krajem dla słabych podmiotów. „Zbyt wielu czyha na palenie książek i zbyt łatwym kosztem mogliby ci panowie czerpać słuszności”, a „Stanowisko Schulza jest [...] dobrowolną autoeliminacją”⁵³. Literatura powinna opowiadać się za Sensem, za Słowem. Umacniać je – nie rozpraszać w kolejnych relatywizacjach. Kto tego nie robi, kto „utwierdza chaos”, ten, choćby nieświadomie, osłabia istnienie. Zbyt łatwo, zbyt lekkomyślnie.

Albo, albo...

6

Wyka i Napierski nie mieli racji. To krytycznoliterackie nieporozumienie nie polegało jednak na nietrafnej charakterystyce prozy Schulza. Wiele ich rozpoznań trafia w czułe punkty jego pisania. Błąd – jeśli można tu mówić o błędzie – polegał na nieadekwatności zobowiązań, jakie nałożyli na jego twórczość i na niego jako autora. Krytycy żądali bowiem od

staby podmiot
osłabia
literaturę?

47 K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, red. P. Sitkiewicz, Gdańsk 2020, s. 463 (pierwotny druk: „Ateneum” 1939, nr 1, s. 156–163).

48 Ibidem, s. 464.

49 Ibidem, s. 466.

50 Ibidem, s. 468.

51 Ibidem, s. 467.

52 Ibidem, s. 465.

53 Ibidem, s. 463.

tekstów Schulza niemożliwego – że będą tekstami skrojonymi na miarę ich oczekiwań. Te zaś – jak sądzili – były tożsame z oczekiwaniami „młodej literatury”. Nie było w niej miejsca dla „literatury słabszej”.

Wyka i Napierski przemawiali z pozycji moralnego czy nawet moralizującego autorytetu. I już tym gestem, niejako z góry, skazali dzieło Schulza na wartościowanie negatywne („żadna z cech tej książki nie jest cechą przyszłości”⁵⁴). Interesowała ich hermeneutyka, a nie erotyka sztuki. Inaczej niż my, nie mogli jednak znać manifestu Susan Sontag *Przeciw interpretacji*. Nie mogli więc przeczytać, a później praktykować na przykład takiego zdania: „Funkcją krytyki powinno być pokazywanie, w jaki sposób istnieje dane dzieło, a nawet że istnieje, a nie odkrywanie, co ono znaczy”⁵⁵.

Nie mogli też skonfrontować swoich przedśądów z projektem literatury transgresji. W jej migotliwych ramach, naszkicowanych przez Foucaulta po śmierci Bataille’a, odnaleźliby zapewne przestrzeń dla twórczości Schulza. Twórczość ta – jak sam chciał ją rozumieć – „operuje w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero *in statu nascendi*”. Nie poddaje się łatwo krytycznoliterackim użyciom, „stawia zadania etyce – nie przeciwnie”⁵⁶. Jest osobna i wsobna (to już nie Schulz, tylko Foucault: „doświadcza siebie i swoich granic w języku i w transgresji języka, która prowadzi ją [...] do zaślabnięcia mówiącego podmiotu”⁵⁷). Na pytania etyczne odpowiada w sposób sobie właściwy – „Narcyzmem”⁵⁸. Na pytania o znaczenie – autoerotycznością samego języka.

Wyka i Napierski nie mogli jednak – gdy czytali *Sanatorium pod Klepsydrą* – wiedzieć, co Foucault napisał z myślą o dziele Bataille’a, a co ja cytuję z myślą o Schulzu: „By próbować myśleć to tak czyste i zawile istnienie – myśleć wychodząc od niego i w przestrzeni, którą ono zarysowuje – trzeba uwolnić je od podejrzanych pokrewieństw z etyką. Wyzwolić je z tego, co skandaliczne bądź przewrotne, to znaczy co ożywiane jest mocą negatywności. Transgresja niczego niczemu nie

wspólnicy
przeciw
interpretacji

twórczość
wyzývajúca
etykę
na próbę

54 Ibidem, s. 464.

55 S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. D. Żukowski, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 26.

56 B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 10. Dalej jako SK.

57 M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, w: idem, *Powiedziane, napisane. Sza-leństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, posłowie M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 65.

58 List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016 s. 36. Schulz pisał tam niby o wierszach Szumana, ale najbardziej o Rilke i o sobie. Dalej jako KL.

przeciwstawia, nie usiłuje niczego załatwiać kpinami, nie zamierza naruszać trwałości zasad: nie rozbłyskuje drugą stroną lustra z tamtej strony niewidzialnej i nieprzekraczalnej linii. [...] W transgresji nie ma nic negatywnego. Afirmuje ona ograniczony byt, afirmuje bezgraniczność, w jaką rzuca się, pierwszy raz otwierając ją na istnienie. Ale powiedzieć też można, że w tej afirmacji nie ma nic pozytywnego: żadna treść nie może jej związać, ponieważ, zgodnie z definicją, żadna granica nie może jej utrzymać”⁵⁹.

7

Schulz nigdy nie odniósł się publicznie do recenzji Wyki i Napierskiego. Ślady tej lektury nie zachowały się też w jego prywatnych listach, chyba że pośrednio – w stanie „wielkiej depresji”, z której zwierzał się w styczniu 1939 roku Romanie Halpern⁶⁰. Ale właściwie nie musiał odpowiadać na ich dwugłos.

Zrobił to za niego Jakub, nie bez ironii uprzedzając podobne zarzuty w *Manekinach*: „mniej treści, więcej formy! Ach, jakby ulżył światu ten ubytek treści. Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzemięźliwości w pretensjach – panowie demiurdzy”⁶¹. Zrobił to także sam Schulz w wywiadzie Witkacego, gdy – iście po bartlebyańsku – wolał się uchylić od filozoficznej interpretacji *Sklepów cynamonowych*: „Sądzę, że zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła. [...] Gdyby sztuka miała tylko potwierdzać, co skądinąd już zostało ustalone – byłaby niepotrzebna. Jej rolą jest być sondą zapuszczoną w bezimienne”⁶².

Kilka miesięcy po dwugłosie Wyki i Napierskiego ukazała się w „Wiadomościach Literackich” ankieta *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*. Odpowiedź, której udzielił Schulz, jeszcze inaczej – z rzadko spotykaną u niego otwartością – charakteryzuje jego twórczość na tle poruszanych tu problemów. To także ostatnia opublikowana deklaracja autora:

„Temat – jak zawsze – nieważny i trudny do zreferowania. Ja sam mam dla wewnętrznego użytku pewne nic niemówiące nazwy prywatne. [...] Nie wiadomo właściwie, co nazwać tematem przy tym sposobie krystalizowania treści. Właściwym tematem, a więc ostatecznym

odpowiedzi
zastępcze

⁵⁹ M. Foucault, op. cit., s. 52–53.

⁶⁰ List Brunona Schulza do Romany Halpern z 21 stycznia 1939 roku, w: KL, s. 184.

⁶¹ B. Schulz, *Traktat o manekinach*, s. 31.

⁶² Idem, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 8, 10.

surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis* i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji. Mimo to posiada on całkiem określony klimat, wyznaczający ściśle gatunek treści osadzającej i nawarstwiającej się na nim. Im bardziej ten bezcielesny związek jest *ineffabilis*, tym większa jest jego chłonność, tym wyraźniejszy tropizm i tym silniejsza pokusa zaszczepienia go na materiale, w którym by się zrealizował. Np. pierwszym złączkiem moich *Ptaków* było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej. [...]

Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania «wszystkiego» – jest najsilniejszą podniętą twórczą⁶³.

Nic więcej? Temat nieważny? Ale jednak alternatywą dla tematu nie jest nic. To nic – to coś. A nawet – w s z y s t k o. To, co nieredukowalne. Pewien stan dynamiczny. Twarz ojca o godzinie piątej rano. Zapach Adeli, którym odurza się Józef. Delikatne ciała ludzkie na wstydliwych fotografiach. Kot, który mył się w słońcu.

Intensywność, która nie potrzebuje tematu, by istnieć.

coś, pewien
stan
dynamiczny

63 Idem, *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*, w: SK, s. 139–140.



Szturm figur woskowych na dom Bianki, fragment ilustracji do opowiadania **Wiosna**, rysunek tuszem, przed 1936, Muzeum Literatury w Warszawie, nr inw. ML. K.1463-1.

Idit Alphandary: Estetyczne fałsze i moralne emocje w *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza i w filmie Wojciecha Hasa

Wstęp. Estetyczne fałsze z roku 1937 załącznikiem uczciwej polityki w roku 1973

Celem niniejszego studium jest pokazanie, w jaki sposób artyści operują kategorią czasu, aby skłonić nas do zrewidowania naszego podejścia do moralności i polityki. W artykule skupię się na prozie Brunona Schulza i jej ekranizacji przez Wojciecha Hasa. Interesuje mnie to, za pomocą jakich środków reżyser dokonuje reinterpretacji nieortodoksyjnej postawy Schulza wobec społeczności żydowskiej, z której autor *Wiosny* sam się wywodził. Porównanie prozy Schulza i filmu pod tym kątem pokaże, jaki kształt artystyczny mogą przybierać zobowiązania moralne po Zagładzie.

Jeden z wątków przewodnich *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza stanowi odwrócenie relacji temporalnych i manipulacja czasem. Upływ czasu w opowiadaniach wyznaczają swoiste eksplozje: nieoczekiwane zdarzenia, które naruszają, a koniec końców doszczętnie burzą codzienny porządek. W opowiadaniu *Martwy sezon* Schulz wnika w obsesyjne myśli Jakuba, krążące wokół sklepu, związane z doświadczeniem utraty, z poczuciem ciągłości i dziedzictwa. W *Genialnej epoce* podobne wrażenie wywołują takie epizody, jak podróż Józefa pociągami czy też wyjście Szlomy z więzienia. W *Księżdzie* z kolei bohater wspomina dzieciństwo, kiedy to namiętnie kolekcjonował ilustracje z katalogów i anonse z czasopism – impuls dla jego budzącej się seksualności. Każdorazowo przedmiot opisu sprowadza się do pewnego wydarzenia w czasie, które stanowi punkt zaczepienia w świecie realnym, a zarazem narusza porządek samego życia, intensyfikując je i wyobcowując.

Schulz opisuje wydarzenia na zasadzie metonimii. Obserwujemy na przykład, jak różne gatunki zwierząt mieszają się ze sobą w miarę upływu

swoiste eksplozje w upływie czasu

czasu, biegnącego od terażniejszości do przeszłości, a następnie ku niemalże surrealistycznej przyszłości – sekwencja niemożliwa w świecie rzeczywistym. Struktura narracji płata figle zarówno bohaterom, jak i czytelnikowi. Schulzowskie postacie nabierają wyrazistych konturów dopiero wówczas, gdy zostaną wyrwane z kontekstu codzienności i poddane transformacjom. Przykładowo, w *Wiośnie* „Demiurgos” Franciszek Józef po śmierci brata „pod pozorem żałoby dworskiej zakazał koloru czerwonego”¹. Tymczasem nagle czerwień zaczyna się rozpleniać, świadcząc o bezsilności Demiurga: zakazana barwa wymyka się spod kontroli, cesarz nie panuje nad tym, w jakich formach i miejscach czerwień pojawi się w przestrzeni publicznej. Oświełony południowym słońcem świat zdaje się skąpany w czerwonym świetle, a czytelnik pojmuję, że czerwień uosabia swoistą doskonałość i wyzwolenie: „Czasem przebiega dzień cały jaskrawy w wybuchach słońca, w spiętrzeniach obłoków obwiedzionych na brzegach świetliście i chromatycznie, pełen na wszystkich krawędziach wyłamującej się czerwieni. [...] Ludzie gromadzą się na rynku [...] i nagle, gdy tak czekają – świat osiąga swój zenit, dojrzewa w dwóch, trzech ostatnich pulsach do najwyższej doskonałości. [...] majowa zieleń spienia się i kipi lśniącym winem, ażeby za chwilę przelać się przez brzegi, wzgórza formują się na wzór obłoków: przekroczony szczyt najwyższy, piękność świata oddziela się i wzlatuje – wstępuje ogromnym aromatem w wieczność”².

Wiosna jest przesycona zmysłowością, ta zaś uruchamia fenomenologiczną transformację, eksplozję wewnątrz samej istoty porządku świata, bunt przeciwko władzy: Cesarzowi i Prawu.

W *Sanatorium pod Klepsydrą* Jakub, choć umarł, to nadal żyje dzięki zapętlonemu czasowi, podobnie jak inni pacjenci sanatorium – umarli Żydzi. Dzięki owej pętli mogą podjąć życie na nowo w momencie, w którym je porzucili. Owa koncepcja przesunięcia w czasie – Freudowska *Nachträglichkeit* – to pewna forma opóźnienia właściwa tylko ludziom. O terażniejszości nie wiemy bowiem nic, dopóki nie stanie się ona przeszłością; wiedzę taką zyskujemy dopiero za sprawą retrospekcji, interpretacji i antycypacji przyszłości.

Sanatorium pod Klepsydrą otwiera drogę ku myśleniu kategoriami filozofii Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, którzy wiążą wielość [*multiplicity*] z utratą terażniejszości i władzy strukturalnej nad ustalaniem różnych typów relacji: czasowych (między przyczyną a skutkiem), przestrzennych (między peryferiami a centrum), a także międzygatunkowych

forma
opóźnienia
właściwa
tylko ludziom

1 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 178. Dalej jako OP.

2 OP, s. 178–179.

relacji wyższości i niższości. Schulz ukazuje czas w formie splątanej, aby położyć kres przeświadczeniu, jakoby to przeszłość miała określać przyszłość. W ten sposób chce obalić symboliczny, patriarchalny, hierarchiczny porządek indywidualizacji, narodowości i Prawa. Osobliwa postać Schulzowskiego czasu zachęca do ustanowienia nowej, „przesuniętej” relacji między człowiekiem a naturą, sprzyja też radykalnej transformacji, w wyniku której bohater akceptuje różnicę, zamiast dopasować się do oczekiwania rodziny, społeczności czy też historii.

Wojciech Has w podobny sposób komponuje filmową mozaikę fragmentów, historii i obrazów wyłaniających się ze splątanych sekwencji czasowych – mozaikę, która podkreśla różnicę dzięki ułożeniu obok siebie różnorodnych elementów. Zasadnicza różnica między prozą Schulza a jej ekranizacją polega na tym, że obrazy filmowe są przeplatane tradycyjnymi, stereotypowymi wizerunkami polskich Żydów. W początkowych kadrach widzimy cmentarz. Aby dostać się do budynku sanatorium, Józef musi przejść pośród macew – inaczej niż u Schulza, gdzie bohater przemierza park, a następnie pagórkowaty, „rozległy lesisty krajobraz”³. Decyzję reżysera można wyjaśnić tym, że w okresie powstawania filmu (tzn. przed rokiem 1973) panowało wzmożone zainteresowanie kulturą polskich Żydów i gotowość, by ją ożywić i uczynić częścią współczesnej pamięci historycznej narodu. Film próbuje wywiązać się z tego zadania, reprezentując utracone życie i kulturę żydowską – z intencją, aby umocnić nowo odkryte narodowe zobowiązanie do jej zachowania; wychodzi tym samym naprzeciw potrzebom młodszego pokolenia widzów, dążących do moralnego obrachunku z przeszłością. To właśnie odbiorcy z młodszej generacji stanowią bowiem dla reżysera grupę docelową. Has przemawia do nich, ale też wypowiada się w ich imieniu, wyrażając ich resentyment wobec Polski za jej rolę w zagładzie polskich Żydów. Film *Sanatorium pod Klepsydrą* to sztuka rozumiana jako forma skruchy. Realizuje postulat, aby polska kultura i polityka zobowiązały się moralnie do tego, że będą przypominać o minionych zbrodniach i edukować przyszłe pokolenia.

U Hasa pojawiają się kalekie formy erotyzmu, współtworzące filmowy świat, w którym to, co ludzkie, zlewa się ze światem przyrody. W ten sposób ekranowe *Sanatorium* zrywa z konwencją i staje się filmem raczej trudnym niż przyjemnym w odbiorze. *Sanatorium* u Hasa jest „mniejszościowe” [*minoritarian*] w rozumieniu Deleuze’a i Guattariego. Reżyser usiłuje zerwać z „większościowymi” [*majoritarian*] strukturami społecznymi, podległymi władzy i Prawu. Jednocześnie jego film wyraża

kalekie formy
erotyzmu

3 Ibidem, s. 250–251.

zobowiązanie do przestrzegania nakazów moralnych, które społeczeństwo wprawdzie zaniedbuje, ale nie podważa ich zasadności, podlegając tym samym prawu ziemi i etyce jako takiej. Dla kultury i narodu polscy Żydzi umarli. Z ich śmiercią należy się mierzyć w kategoriach moralnych, sięgając po obrazy ujawniające resentment wobec starszej generacji ojców-Polaków – sprawców ludobójstwa. W odróżnieniu jednak od prozy Schulza film Hasa nie jest w stanie całkowicie wyzwolić się spod Prawa.

Schulzowski (post)modernistyczny obraz społeczności żydowskiej – wielobarwnej i pulsującej życiem, uchwyconej w momencie przełomowej zmiany – różni się zasadniczo od sportretowanej przez Hasa polskiej rzeczywistości, w której umarli Żydzi pojawiają się jako widmowy, upiorny monolit i wcielenie Innego. Kontrast między Schulzem a Hasem zrozumiemy najlepiej, jeśli uważnie przyjrzymy się wspomnianym wyżej kwestiom temporalności i zobowiązań moralnych. Zarówno autorowi *Wiosny*, jak i reżyserowi bardzo zależy na realizacji powtórzenia tak, by mogła się pojawić różnica.

Schulz chce się odróżnić od własnej rodziny i społeczności. Każde powtórzenie uruchamia w jego prozie jakąś nieprzewidzianą różnicę – aktywną decyzję o przynależności do nowej fenomenologicznej konstelacji zjawisk w świecie, co rzutuje zarówno na świadomość, jak i na ciało. Przykładowo, *Księga rewolucjonizuje* wyobrażenie, jakoby Biblia różniła się pod względem ontologicznym i metafizycznym od wszystkich innych książek, od magazynów i „szpargałów”, z których wrywa się kartki, by zawinąć w nie mięso. *Księga mieści* w sobie wszystko, co ożywia jej czytelnika bądź przeciwnie: wprawia go w stan odrętwienia; są tu „ogłoszenia i anonse”⁴, opowieści o szarej codzienności mieszkańców innych krajów: „Zatopiony w czytaniu zapomniałem o obiedzie. Nie omyliło mnie przecucie. Był to Autentyk, święty oryginał, choć w tak głębokim poniżeniu i degradacji”⁵.

Has również poszukuje moralnych odpowiedzi w polityce, by dowartościować ofiary. Swój film otwiera i zamyka scenami na cmentarzu, wiążącymi różnicę z polityczną codziennością, w której afekty – takie jak szukanie przebaczenia za ludobójstwo, okazywanie skruchy i żalu, resentment wobec powojennej Polski – składają się na pozycję nieuchronnie „mniejszościową”. Powtórzenie, wyłonienie się różnicy oraz wypracowanie stanowiska krytycznego wobec światopoglądów „większościowych”, usprawiedliwiających wojny i zbrodnie – wszystko to wiąże

(post)modernistyczny puls / upiorny monolit

Księga mieści w sobie wszystko

4 Ibidem, s. 111.

5 Ibidem, s. 115.

się ze zmarłymi. Obraz czasu, jaki oba omawiane utwory jednocześnie wykiwiają i potwierdzają, czyni opowiadania Schulza rewolucyjnymi, u Hasa natomiast kluczowa jest problematyka etyczna.

W książce *Kafka: ku literaturze mniejszej* Gilles Deleuze i Félix Guattari definiują termin „stawanie-się-zwierzęciem” jako ucieczkę od trójkątnej struktury rodziny bądź narodu. W strukturze tej ojciec – czy też przywódca – sprawuje władzę, kontrolując pożądanie i nim zarządzając. W efekcie „stawania-się” człowiek wyzwala się z opresyjnej struktury prawa i afirmuje różnicę: „[...] w miarę jak owo komiczne powiększenie Edypa umożliwi dostrzeżenie, niczym pod mikroskopem, innych opresyjnych trójkątów, ukazuje się jednocześnie możliwość ucieczki, linia ujścia. Nieludzkiem, ‘diabolicznym mocom’ odpowiada podludzkie stawanie-się-zwierzęciem: stawanie się chrząszczem, stawanie się psem, stawanie się małpą, ‘skok na główkę z jednoczesnym koziołkowaniem’, zamiast opuszczania głowy i pozostawiania biurokrata, inspektorem, sędzią lub sądzonym. Ponownie, nie istnieją dzieci, które nie budowałyby, nie przeczuwałyby owych linii ujścia, owych stawań-się-zwierzętami. [...] Stać się zwierzęciem to starannie wykonywać ruch, nakreślić linię ujścia w całej jej pozytywności, to przekroczyć próg, osiągnąć kontinuum intensywności, które nie mają większej wartości niż one same [...]”⁶.

Kiedy Deleuze i Guattari mówią o „stawaniu-się”, nie interesuje ich podmiot. Wolą badać przemiany w sferze osobistej i publicznej, które „uczestnik w wielości” [*actor in plurality*] zarówno przejmując z otoczenia, jak też wywołuje w swoich kontaktach wewnątrz kłącza. Schulz w swoich opowiadaniach uruchamia ów proces „stawania-się” we własnej wspólnocie domowej i społeczności. Z kolei Hasowi „stawanie-się” umożliwia wyartykułowanie własnych pretensji wobec polskiej polityki oraz zde-maskowanie polskiej winy. Has uczy się od Schulza, jak stać się „mniejszościowym”, tworząc w ten sposób świat możliwości, które prowadzą do upadku systemów „większościowych”.

Naddeterminację czasu u Hasa można rozumieć, opierając się na twierdzeniu Deleuze’a (w drugiej części jego *Kina*, zatytułowanej *Obraz-czas*), że film nie podlega ograniczeniom chronologii, przyczynowości ani prawdy faktograficznej: „[Narracja w filmie] zawsze odsyła do systemu sądenia: nawet gdy następuje uniewinnienie z powodu rozstrzygnięcia wątpliwości na korzyść albo gdy winny jest ofiarą losu. Narracja falsyfikująca, przeciwnie, wymyka się temu systemowi, rozbija system sądenia, ponieważ potęga nieprawdy (nie błąd czy wątpliwość)

„stawanie-się-
-zwierzęciem”

6 G. Deleuze i F. Guattari, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z. Jaksender i K.M. Jaksender, Kraków 2016, s. 69–71.

wpływa zarówno na śledczego i świadka, jak i na domniemanego winnego. [...] Chodzi o to, że same elementy stale się zmieniają wraz z relacjami temporalnymi, w które one wchodzą, a członki wraz z ich powiązaniem. [...] [P]otęgi nieprawdy nie sposób oddzielić od nieredukowalnej wielości”⁷.

Film jest *z d a r z e n i e m*. Trudny film nie wyraża jednej, jedynie słusznej prawdy. Nie podporządkowuje się narracji linearnej, zdeterminowanej relacją przyczynowo-skutkową między terażniejszością a przeszłością. Nie jest dłużnikiem znaczenia tego rodzaju, jaki kojarzymy z takim rozumowaniem.

Powtórzenie – w filmie praktyka nieodzowna – odgrywa w Schulzowskim *Sanatorium pod Klepsydrą* rolę kluczową. Podczas gdy u Hasa pojawiają się umarli Żydzi, najbardziej widoczni w początkowych i końcowych ujęciach na cmentarzu, u Schulza mamy Żydów chorych, lecz wciąż jeszcze żywych. W filmie widzimy Żydów ubranych w tradycyjne chasydzkie stroje, zgromadzonych wokół stołu przy wieczerzy szabasowej. U Hasa modlą się oni po hebrajsku, a między sobą rozmawiają w jidysz. Tego wszystkiego brak w opowiadaniach Schulza. Moralne rozterki skłaniają Hasa do sentymentalnego powrotu w przeszłość; reżyser poszukuje sposobów, by wprowadzić do przyszłości różnicę. Czas i różnica pozostają pojęciami bez znaczenia, dopóki Has nie zastosuje powtórzenia tak, aby wzbudzić u widza tęsknotę za tradycyjnym żydowskim *modus vivendi*. Uczucie to trudno jednak wywołać u docelowych odbiorców filmu: młodego pokolenia Polaków, niepamiętających żydowskiej historii swojego kraju. Chcąc uciec od przesądów na temat Żydów, Has czerpie z bujnej wyobraźni Schulza, z jego zdolności ożywiania własnych różnorodnych i intensywnych doświadczeń żydowskości, a także doświadczenia Żydów w jego rodzinie i społeczności. Jak pisze Deleuze: „Teraźniejszość to repetytor, przeszłość – samo powtórzenie, przyszłość zaś – powtarzane”⁸.

Według Deleuze’a film jako zdarzenie potrafi wyzwolić się od nawyków, od nieświadomego powrotu tego, co wyparte, jeśli przeciwstawi się związkowi przyczynowo-skutkowemu i przerwie historyczną chronologię. Trudny film jest więc przykładem „stawania-się”, ponieważ wybiera różnicę i w ten sposób motywuje do działań społecznych i politycznych. W Schulzowskim *Sanatorium pod Klepsydrą* Józef wspomina ojca i usiłuje go zrozumieć. Zapętlenie Jakuba w czasie oznacza, że jego syn, jako narrator, może porzucić narrację linearną, edypalną afirmację ciągłości i tradycji.

powtarzać aż do tęsknoty

7 G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 358 (wyróżnienie w oryg.).

8 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 147.

Po śmierci ojca Józef udaje się do sanatorium na rozmowę z doktorem Gotardem, który wyjaśnia: „Wie pan równie dobrze jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję”⁹. Pętla czasowa w sanatorium jest z d a r z e - n i e m: Jakub żyje, a jego życie w przeszłości jest otwarte na zmiany. Doktor Gotard wyjaśnia dalej: „Cały trick polega na tym [...], że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła”¹⁰.

Cofnięty w przeszłość, Jakub siedzi w restauracji „niezwykle ożywiony, rozanielony do ekstazy”, a „wszystkie oczy skierowane są na niego”¹¹. Inaczej niż autentyczny Jakub Schulz – cichy, niepozorny i wątlwy – ojciec z *Sanatorium* jest żarłoczny i hałaśliwy. Zanim jednak Józef zrozumie całą sytuację, znajdzie się z powrotem w sanatoryjnym pokoju, u boku chorego ojca drzemającego w łóżku. Pyta sam siebie: „Jak to pogodzić? Czy ojciec siedzi w restauracji, ogarnięty niezdrową ambicją żarłoczności, czy leży w swoim pokoju, ciężko chory? Czy jest dwóch ojców?”¹² Doktor Gotard odpowiada: „Nic podobnego. Wszystkiemu winny jest prędko rozpad czasu, nie nadzorowanego nieustanną czujnością”¹³. Za sprawą owej szczeliny czasowej Schulz roztacza surrealistyczną wizję kultury polsko-żydowskiej, a zarazem unaocznia proces „stawania-się” ojca.

W adaptacji *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulzowskie manipulacje czasem wyglądają całkiem inaczej. Choć reżyser wprowadza elementy surrealistyczne, to jednak respektuje zasadę historycznej przyczynowości. Filmowa rama, ukazując Józefa brnącego w kierunku sanatorium przez cmentarz, wyraża uczucie żałoby po stracie polskich Żydów, w tym oczywiście samego Schulza i świata sportretowanego w jego prozie. Mówiąc słowami Richarda Bégina, Has uruchamia „wyobraźnię ruin” po to, aby uchwycić zarówno przeszłość Polski, tętniącą życiem jej żydowskich mieszkańców, jak i terażniejszość, w której Polska to *lieu de mémoire*, miejsce pamięci¹⁴. Has kładzie nacisk na upamiętnienie. Chce wpłynąć na Polaków z młodego pokolenia – tak, by umieli przeżywać żałobę,

„wyobraźnia
ruin”

9 OP, s. 253.

10 Ibidem, s. 254.

11 Ibidem, s. 263.

12 Ibidem, s. 264.

13 Ibidem.

14 Por. Richard Bégin, „[...] d'un temps qui a déjà servi”. *L'imaginaire des ruines de Bruno Schulz à Wojciech Has*, „Protée” 2007, 35 (2), s. 27–36, tu: s. 27, 35.

naród musi
odczuwać
winę i wstyd

odczuwać wstyd i winę za przeszłość, zamiast tylko liczyć na moralną ekspiację. Polakom nie wolno bowiem zadowolić się samym jedynie poczuciem, że z perspektywy czasu woleliby, aby Żydzi nie zginęli. Naród musi odczuwać winę i wstyd; musi żałować – i to żałować szczerze.

Schulz zapętlą czas, aby powrócić w przeszłość, w której „organiczna” społeczność żydowska nadal istnieje. Operuje powtórzeniem, wypróbowując możliwość wprowadzenia w przyszłość różnicy – aby pokazać Żyda, którego codzienność nigdy nie była tożsama z życiem stereotypowych ortodoksyjnych Żydów. Wspomnienia Schulza związane z ojcem, aczkolwiek niewiarygodne, mimo wszystko tworzą kontekst z d a r z e - n i a, jakim jest przemiana syna w postać literacką i w narratora, czyli w fikcyjnego Józefa. Utrata przeszłości stanowi siłę napędową zarówno ojca, jak i syna, gdyż w narracji Schulza życie nabiera sensu wtedy, gdy prowadzi do powstania różnicy, gdy podlega procesowi „stawania-się”. „Stawanie-się” ukazane jest również przez pryzmat przyszłości syna, w której ojciec jest zaledwie fikcją, estetycznym fałszem, obrazem należącym do systemu tropów, którymi Schulz-autor posługuje się odważnie i nad którymi sprawuje kontrolę. „Stawanie-się” oznacza, że Schulzowskie *Sanatorium* dowolnie skupia i rozprzestrzenia pożądanie, ironię i ból.

sceny z życia
współczesne-
go

Dla Schulza przeszłość umożliwia przyszłość – podatną na różnicę i przez nią przekształcaną. Dla Hasa natomiast przeszłość to trauma założycielska. W scenach z życia współczesnego, w których ujawnia się odległa przeszłość, Has wprowadza różnicę w perspektywę moralną podmiotu. Postacie Żydów ukazują konsekwentnie w tradycyjnym *entourage'u*. Schulzowskie próby, aby stworzyć nowy obraz społeczności żydowskiej i jej struktur na ziemiach polskich, po Zagładzie stały się bezprzedmiotowe. Has usiłuje ożywić te starania, pozwalając, by wspomnienia z przeszłości wniknęły w teraźniejszość. Zmienia w ten sposób nasze moralne rozumienie polityki. Jak bowiem zauważa Jean Améry: „Nikt nie może być tym, kogo daremnie szuka w swoich wspomnieniach”¹⁵.

Améry dąży do udokumentowania historii prześladowań: sprawców należy osądzić i ukarać. Jego zdaniem artyści powinni tworzyć estetyczne, fikcyjne rekonstrukcje ludobójstwa i zmuszać czytelnika (widza, słuchacza) do refleksji nad własnym współudziałem w tych zbrodniach, do przyjęcia moralnej odpowiedzialności. Améry postuluje stworzenie przyszłości, która będzie się różnić od przeszłości zasadniczo, w kategoriach moralnych: „A wówczas, mam czasem taką nadzieję, [Niemcy]

15 J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007, s. 190.

nauczyliby się pojmować swoje przeszłe porozumienie z III Rzeszą jako totalną negację nie tylko udręczonego wojną i śmiercią świata, ale też swego własnego lepszego pochodzenia; przestaliby te dwanaście lat, które dla nas rzeczywiście trwały jakby tysiąc, wypierać, tuszować, tylko przyjęliby je jako swój własny urzeczywistniony świat i autonegację, a więc jako swoją negatywną własność”¹⁶.

Język to nie tylko – i nie zawsze – pozytywny środek komunikacji i zrozumienia. Zdarzało się, że funkcjonował jako wspomniana przez Améry’ego „negatywna własność”. Ułatwiał zbrodnie przeciwko ludzkości. Zadanie pisarza polega na ocaleniu języka od jego mrocznej przeszłości. Twórcy literaccy i filmowi dysponują narzędziami i władzą, by przywrócić językowi jego utajone, niezwykle wymiary afektywne. Oddzielony od biurokratycznych systemów, język może być użyty do wyrażenia ludzkiej niepowtarzalności. Traktowanie go jako „negatywnej własności” oznacza regres: powrót do niewysłowionego, czego nie sposób racjonalnie wyjaśnić, w tym przypadku: ludobójstwa.

Językowi należy przywrócić jego ludzki wymiar, pamiętając jednak o tym, że język jest nieustannie zagrożony: zawsze można go użyć tak, aby ułatwiał zabijanie. Współcześni Améry’emu poeci, filozofowie i krytycy postulowali, aby język sprawców pozostał „negatywną własnością”. Ich zdaniem powinno się stworzyć nowy, krytyczny język – taki, który nie przesłaniałby przeszłości, lecz badał ją z nastawieniem na przyszłość, ze świadomością, że operowanie językiem oznacza działanie w charakterze zaangażowanego podmiotu. W rozumieniu Karla Jaspersa¹⁷ „negatywna własność” odnosi się do wiedzy, którą Niemcy odrzucili podczas wojny – do ich decyzji, by świadomie nie dostrzegać popełnianych zbrodni.

Jak wskazują Jaspers i Améry, „negatywną własność” można wyrazić w narracyjnych i wizualnych reprezentacjach wojny i unicestwienia. Artysta taki jak Has ponosi zatem odpowiedzialność za ową „negatywną własność”. Dzieła literackie, wizualne i architektoniczne, zwłaszcza te nastawione na upamiętnianie, są zawsze uwikłane w inność – wyłaniającą się pośmiertnie i wyrażaną w formach, których nie sposób zredukować do znaczenia semantycznego. Formy te uparcie nawiedzają pisarza (i czytelnika). Améry sugeruje, że dzieła takie mogą przeciwdziałać właściwej Niemcom tendencji do zapominania tego, co było, a tym samym umożliwiać domknięcie [*closure*]. Zawarta w nich „nadzieja” na przyszłość

język jako
„negatywna
własność”

¹⁶ Ibidem, s. 178–179 (wyróżnienie: I.A.).

¹⁷ K. Jaspers, *Problem winy: o politycznej odpowiedzialności Niemiec*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2018.

jako czas moralnych obrachunków pokazuje, jak ważna jest owa „negatywna własność”: nie musi ona być prostym powtórzeniem przeszłości, można ją też rozumieć jako różne sposoby „stawania-się” w teraźniejszości i w przyszłości. Améry pisze nie tylko jako świadek, lecz także jako aktor polityczny.

W dyskusjach o przebaczeniu i resentymentcie, podejmowanych już w latach pięćdziesiątych XX wieku, nie tylko rozpamiętywano przeszłość, ale też skupiano się na ludzkich emocjach. W Schulzowskim *Sanatorium pod Klepsydrą* czas ulega rozluźnieniu, przekształca się w nieliniarny labirynt, który pozwala doświadczyć utopii i poczuć emocje poprzedzające świadome poznanie. Emocje te nie przynoszą domknięcia, nie są też uświadomione dzięki praktykom pojednania – te ostatnie bowiem wiążą się nieodmiennie z tym typem wartości *ad hoc*, jakie są wytworem liberalnych demokracji. Pewne emocje mają charakter polityczny. Dobrym przykładem jest mściwość: postępowanie zgodnie z zasadą „oko za oko, ząb za ząb”. Przebaczenie i resentyment same w sobie nie mają jednak charakteru politycznego, są natomiast zgodne z chrześcijańskim ideałem nadstawiania drugiego policzka; są równie bulwersujące, jak miłość czy wiara. Wyrażone w sztuce, przebaczenie i resentyment kształtują atmosferę polityczną: to dzięki nim polityka reaguje na fakt, że świat nie składa się z ludzi wtłoczonych w ramy instytucji, lecz z żywych istot – ludzkich i nieludzkich. W rzeczy samej, życie wewnątrz kłacza to ciągle „stawanie-się-innym” – odmiennym od struktury umacnianej przez interes większościowy.

I. „Gdzieś na odległym brzegu”¹⁸

W poprzedniej części artykułu pokazałam, że literacka reprezentacja kontyngencji wprowadza do świata różnicę – w postaci decyzji, by uwolnić się od większościowego sposobu postrzegania czasu i związków przyczynowo-skutkowych. Decyzja ta uruchamia proces „stawania-się”. Autor trudnego filmu może zdecydować się na taką różnicę – jak Has, który potwierdza swoją postawę etyczną, sięgając po opatrzone, tradycyjne obrazy żydowskiej codzienności, reprezentujące polskich Żydów. W dalszym ciągu rozważań skupię się na literackich wyborach Schulza, które pozwalają mu odejść od stereotypowych sposobów przedstawiania tej grupy społecznej.

Sanatorium pod Klepsydrą utrwała w pamięci postać ojca z całą jego ekscentryczną naturą i bagażem kulturowym. Dochodzi tu do zderzenia

typ wartości
ad hoc

między kłęczem – polem spójności czy też: kontyngencji – a establishmentem: z jego potężnymi instytucjami, sprawującymi patriarchalną kontrolę w ustroju kapitalistycznym. Schulz stara się przeniknąć przez istniejące granice strukturalne, a zarazem od nich odejść, tworząc księgę, która nie jest „pusta, wklęsła i zatchnięta”¹⁹, lecz w której „wszystkie rzeczy są powiązane, wszystkie nici uchodzą do jednego kłębka”²⁰. Eksponując ową kolizję między „stawaniem-się” w wielości [*multiplicity*] a podporządkowaniem się tradycji, Schulz stawia opór instytucjom władzy i przyjmuje to, co oferuje mu wspólnota jako artyście i jako Żydowi reprezentującemu inność.

W *Sanatorium* ojciec wysłał Józefa na rynek do swojego nowego sklepu, zapewniając: „Szyldu jeszcze nie ma, ale i tak trafisz. Trudno się omylić”²¹. A jednak bohater nie trafia tam, gdzie powinien, gdyż miejsce wskazane przez Jakuba okazuje się nie tyle zwykłym sklepem, ile radykalną transformacją czasową. W świecie fikcji ojciec ma też inny stosunek do własnego sklepu niż w rzeczywistości. Zamiast z nostalgią patrzeć w przeszłość, Józef woli innowację: „Dziwne, mylące podobieństwo do rynku naszego miasta rodzinnego!”²² Zaskakująca różnica pomiędzy powracającymi chwilami, wspomnieniami i symulakrami dawnej rzeczywistości znika, gdy tylko pojawiają się wątpliwości: „Najłżejsza opozycja mogła [ten żalony pozór życia] zachwiać, najslabszy poddmuch sceptycyzmu obalić”²³. Estetyczna reprezentacja rynku pełna jest fałszów tworzących nowe światy – wtedy, gdy fałsze te są afektywne, a nie wtedy, gdy opierają się na historycznej prawdzie i powtarzają przeszłość w poszukiwaniu niezmiennego tożsamości.

Aby unaocznic wspomnianą transformację, Schulz sięga po metaforę lunety, przez którą bohater widzi powiększony obraz rzeczywistości: „labirynt czarnych komór, długi kompleks ciemni optycznych wsuniętych w siebie do połowy”²⁴. Świat złożony z pojedynczych labiryntowych obrazów, oderwanych od siebie i powkładanych naprędce jeden w drugi, pojawia się wyczarowany przez świat marzeń sennych, do którego raz po raz przenoszą się Jakub i Józef. Podmiotowość odzyskuje siłę w sferze wyczerpania – tam, gdzie podmiot jest rozdarty między akceptacją a odrzuceniem świata realnego i zasady przyjemności; gdzie kobieta daje przykład, jak można być częścią społeczeństwa – nawet podlegając ścisłej kontroli, daleko od pożądanego symbolicznego celów organizacji

nie trafia tam,
gdzie
powinien

źródło siły
w sferze
wyczerpania

19 Ibidem, s. 141.

20 Ibidem, s. 168.

21 Ibidem, s. 256.

22 Ibidem, s. 258.

23 Ibidem, s. 259.

24 Ibidem, s. 261.

społecznej; gdzie dziecko oznacza erotyzm, ponieważ dzieci cieszą się głęboką zmysłowością świata; gdzie zwierzę oznacza życie w stadzie, a nie w samotności – tak, że „stawanie-się” współbrzmi z nieoczekiwanymi spotkaniami i rozstaniem wewnątrz kłacza.

Wymienione tu społeczne pozycje kobiety, dziecka, zwierzęcia i rozdwojonej (a nawet: rozszczepionej) świadomości Deleuze i Guattari postrzegają jako podobne do kłacza; to wektory, które umożliwiają „stawanie-się” i biorą w nim udział. Podmioty te oznaczają zjawiska, które istnieją i funkcjonują w społeczeństwie, choć to ostatnie usuwa ich wpływ ujarzmić. Dla istot, które inicjują mniejszościowy tryb działania w społeczeństwie, „stawanie-się” jest kłaczem. Czas chaotyczny istnieje tam, gdzie podmiot jest zarówno afektywny [*affective*], jak i poddany afektowi [*affected*]; jest dowodem na to, że natura działa „przeciw sobie samej”²⁵. Narzędzia, którymi posługuje się społeczeństwo, nadając nazwy chorym psychicznie, kobietom, dzieciom i zwierzętom, pozwalają nazywanym bytom, aby każdy z nich – zamiast służyć konserwatywnym instytucjom – działał jako byt „rojący się, bulgoczący, chwiejny, spieniony, szerzący się niczym zakaźna choroba”²⁶. Deleuze i Guattari wzbraniają się przed określaniem owych agentów radykalnej transformacji mianem „podmiotów”; w zamian proponują termin „istność” [*haecceitas*]: „Istność nie ma ani początku, ani końca, ani źródła, ani punktu docelowego, jest zawsze pośrodku. Nie składa się z punktów, lecz wyłącznie z linii. Jest kłaczem”²⁷.

Schulz wprowadza fragmentaryzację do rzeczywistości, która jest, jak się wydaje, spętana przez spójność. Amerykański badacz Brian O’Keeffe w artykule *Deleuze on Habit* (Deleuze o nawyku) ujmuje relację między różnicą a powtórzeniem w sposób nieco abstrakcyjny: „o ile powtórzenie wygląda jak mdła, bezbarwna powtórka tego samego, o tyle prawdziwe powtórzenie składa się niejako z serii «międzyczasów» [*meanwhiles*]. Różnice z kolei, aby w ogóle być różnicami, polegają na seryjnym występowaniu takich «międzyczasów»”²⁸. Józefowi udaje się spotkać ojca jako żywioł różnicy, ponieważ w teraźniejszości tekst rejestruje bardzo osobistą formę czasu: takiego, który „spowija” i sam jest „spowijany”. Wyraża się on w postaci eks-centrycznego punktu widzenia, z którego dostrzec można osobliwość niepowiązanych doświadczeń, wspomnień i narracji. „Pozbawiony tej opieki, [czas – I.A.] skłania się natychmiast

²⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa J. Bednarek, Warszawa 2015, s. 292.

²⁶ Ibidem, s. 296.

²⁷ Ibidem, s. 318.

²⁸ B. O’Keeffe, *Deleuze on Habit*, „The Comparatist” 2016, 40, s. 71–93, tu: s. 92.

do przekroczeń, do dzikiej aberracji, do płatania nieobliczalnych figlów, do bezkształtnego blaznowania”, co sprawia, że czas terazniejszy Józefa i czas przeszły ojca „już do siebie nie przystawały”²⁹.

Tak oto próba powtórzenia przeszłości przynosi różnicę, następującą zaraz po powtórzeniu – jak się okazuje: niemożliwym, ponieważ czas, nawet cofnięty, nie powraca bynajmniej jako „pełnowartościowy, rzetelny czas, [...] pachnący nowością”³⁰. Czas estetyczny, „niejako ze świeżego postawy odwinęty”³¹, oscyluje między wieloma fikcyjnymi światami. Jest pełen potencjalnych możliwości, pojawiających się za sprawą obrazów, kadrowania i strategii narracyjnych – takich jak na przykład luka czasowa u rosyjskich formalistów Władimira Proppa i Wiktora Szklowskiego, gdzie *f a b u ł a* odpowiada treści opowiadania, a *s j u - ż e t* – jego strukturze organizacyjnej. Fabuła zawsze komplikuje sjużet – czyli: chronologiczny porządek wydarzeń – do tego stopnia, że z estetycznego przedmiotu opowieści nie da się wyodrębnić akcji. Każdy sjużet to jedynie szkielet opowieści – fabuły, obejmującej w pełni rozwinięte tropy, tematy, wątki i strategie narracyjne. Estetyczne pamiętanie nigdy nie może przypominać sjużetu, czyli szkieletu narracji: „Wprost przeciwnie. Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przezroczysty jak sito. Nic dziwnego, toż jest to czas niejako zwymiotowany – proszę mnie dobrze zrozumieć – czas z drugiej ręki. Pożal się Boże!...”³²

Schulz prosi, aby mu „wybaczone”³³, albowiem jego wspomnienia o ojcu i wspólnocie wypełnione są estetycznymi zniekształceniami, dzięki którym przeszłość zdaje się wychylona w stronę przyszłych różnic. Taka pamięć pozostaje „negatywna” nie dlatego, że estetyczne wspomnienia przeszłości tworzą nierzeczywistość pozbawioną wyraźnych konturów, ale dlatego, że narracje takie mają potencjał zdolny rozłożyć relacje władzy i ustanowić ontologiczną grę różnic. Dzięki zjednoczeniu z przedstawicielami mniejszościowych pozycji w kulturze – kobietą, dzieckiem, chorym ojcem, zwierzęciem, osobą z zaburzeniami psychicznymi – Józef ma

Schulz prosi
o wybaczenie

29 OP, s. 264–265.

30 Ibidem, s. 268.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

33 Autorka opiera swoją interpretację na angielskim przekładzie Celiny Wieniewskiej, który w tym miejscu znacznie odbiega od oryginału. Fragment „toż jest to czas niejako zwymiotowany – proszę mnie dobrze zrozumieć – czas z drugiej ręki” w tłumaczeniu Wieniewskiej brzmi: „It is time as it were regurgitated – if I may be forgiven this expression: secondhand time” (B. Schulz, *The Street of Crocodiles and Other Stories*, transl. by C. Wieniewska, London 2008, s. 259); dosł.: „Jest to czas niejako zwymiotowany – proszę mi wybaczyć to wyrażenie: czas z drugiej ręki”. U Schulza brak jednak czasownika „wybaczać” (*forgive*), kluczowego dla odczytania autorki. Zob. polemikę Michała Pawła Markowskiego w tym numerze (przyp. tłum.).

kontakt zarówno z wewnętrznymi, jak i z zewnętrznymi bodźcami pobudzającymi pamięć; właśnie dlatego różnica nie tylko ugruntowuje, ale także rozbija poczucie własnej tożsamości w procesie „stawania-się”.

Schulz powtarza przeszłość, a zarazem z nią zrywa, by poddać się procesowi „stawania-się” – najistotniejszej formie, jaką przybiera różnica. Proces ten obserwujemy, kiedy na tle zimowego krajobrazu Józef idzie z chorym ojcem na rynek. Atmosfera robi się groźna, kiedy oczom bohatera ukazują się tłumy uzbrojonych cywilów, którzy terroryzują mieszkańców miasteczka. I chociaż Józef nie dowierza pogłoskom o bliskiej wojnie, to trudno mu nie zauważyć, że nawet psy są „ciche, pełne napięcia i uwagi”³⁴. Można spekulować, co jest prawdą, a co fikcją – zważywszy, że tekst Schulza, choć powstał już po dojściu Hitlera do władzy, traktuje wojnę jako coś niewyobrażalnego, mimo że groźba konfliktu zbrojnego wisiała wówczas w powietrzu. Józef tłumaczy sobie, że czarno ubrani zamachowcy tłoczący się na rynku to tak naprawdę znajomi z sąsiedztwa: „Informują nas, że inwazja nieprzyjacielskiej armii ośmieliła partię mal-kontentów w tym mieście, którzy wylegli na ulice z bronią w ręku, terroryzując spokojnych mieszkańców”³⁵. Znamienna jest tu bezwiedna historyczna antycypacja: Schulz niejako przewiduje wydarzenia Nocy Kryształowej – pogromu dokonanego przez bojówki SA i ludność cywilną zaledwie rok po wydaniu *Sanatorium pod Klepsydrą*. Obserwujemy, jak zamachowcy „parskają śmiechem” na widok przerażonego tłumu, ostatecznie jednak „mijają nas, nie zaczepiając nikogo”³⁶.

Nieopodal sanatorium Józef napotyka zgraję psów, z którymi odczuwa swoje powinowactwo. Daje to asumpt do refleksji na temat przesądów i uprzedzeń. Od czasu do czasu psy podbiegają do bohatera i taksują go wzrokiem: „Czasem tylko łypną ku niemu [przechodniowi] oczyma w locie i wtedy z tego zeza, czarnego i mądrego, wyziera wściekłość hamowana w swych zapędach jedynie brakiem czasu”³⁷. Wracając do sanatorium, Józef dostrzega wilczura uwiązanego na łańcuchu. Zwierzę zrywa się z uwięzi i rzuca na niego, Józefowi udaje się jednak uciec i schronić w małej altance na podwórzu. Czy wściekłość psa skierowana jest konkretnie przeciw polskiemu Żydowi? A może samotny pies jest uwiązanym na łańcuchu polskim Żydem? Uwięziony w swej kryjówce, Józef przygląda się zwierzęciu i dostrzega, że nie jest to pies, ale człowiek.

„Stawanie-się-zwierzęciem” dokonuje się w owej szczelinie czasowej, w której narracja przynosi refleksję nad uprzedzeniami, a następnie

atmosfera
robi się
groźna

co na to pies?

34 OP, s. 270.

35 Ibidem, s. 271.

36 Ibidem.

37 Ibidem, s. 270.

podsuwa przykłady możliwych styczności między Polakami i polskimi Żydami, pokazanych przez analogię do relacji w stadzie. „Stawanie-się-psem” może działać wyzwalająco, jeżeli jednostka będzie częścią stada zapewniającego jej przetrwanie; ale może też przerażać, jeśli psa potraktujemy jako outsidera wykluczonego z grupy, tak jak polscy Żydzi zostali wyrugowani z polskiego społeczeństwa. Ostatecznie pies zamienia się w introligatora. Jak sugeruje Schulz, w następstwie tej metamorfozy człowiek i pies nie stanowią już odrębnych bytów: w ludzkiej postaci introligatora manifestuje się „jakość psa”³⁸. Józef, wzięwszy błędnie introligatora za psa, czyni sobie z tego powodu wyrzuty. Uświadamia sobie, że uprzedzenie jest antytezą „stawania-się”: „Jak wielka jest moc uprzedzenia! Jak potężna jest sugestia strachu! Co za zaślepienie! Toż to był człowiek. Człowiek na łańcuchu, którego w upraszczającym, metaforycznym, ryczałtowym skrócie brałam niepojętym sposobem za psa. Proszę mnie źle nie rozumieć. Był to pies – niezawodnie, ale w postaci ludzkiej. Jakość psia jest jakością wewnętrzną i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej, jak zwierzęcej. [...] Był to [...] człowiek gwałtowny, o ciemnych, wybuchowych namiętnościach. I tam właśnie, [...] w tej furii szaleńczej [...] był on stuprocentowym psem”³⁹.

Józef rozumie, że człowiek-pies to jego sobowtór: „Ach! jak mi cięży ta straszna przyjaźń. Jak mnie przeraża ta niesamowita sympatia. Jak pozbyć się tego człowieka kroczącego obok mnie i uwisłego okiem, całą żarliwością swej psiej duszy na mojej twarzy”⁴⁰. W tym fragmencie nie ma mowy o „stawaniu-się” – być może dlatego, że „stawanie-się-psem” nie likwiduje uprzedzeń. Mało tego: samotny Żyd zdaje się gardzić psem, ponieważ widzi w nim swoje własne odbicie. Ale to miejscowa ludność ponosi winę za traktowanie Żyda jak obcego, bezpieczeństwa psa, nienależącego do „stada”. „Stać-się-psem” oznacza: nadal podlegać większościowym wizjom swojskości i uczestnictwa w życiu miejskiej wspólnoty – albowiem pies to „zwierzę w największym stopniu edypalne”⁴¹, domowe. A jednak bycie introligatorem czy też pisarzem oznacza przynależność do perspektywy mniejszościowej.

Być może Schulz sugeruje w tym miejscu, że akt pisania unieważnia granice, które zmuszają nas do opowiedzenia się po którejś ze stron. Józef zaciera hierarchiczne linie oddzielające człowieka od zwierzęcia, kobietę od mężczyzny, polskiego Żyda od Polaka. Bohater odnotowuje „w dodatku

„był on stuprocentowym psem”

38 Ibidem, s. 273.

39 Ibidem, s. 273–274.

40 Ibidem, s. 274.

41 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, op. cit., s. 79.

niepojęte pojawienie się matki *incognito*, w jakiejś tajemnej misji⁴², narracja zaś kieruje się ku możliwościom „stania-się-kobietą”.

Kobieta jest tym „stawaniem-się”, które wymyka się z większościowych struktur kontroli i władzy; ów potencjał niesubordynacji sprawia, że Józef opiera się próbom ograniczenia: „Uciekać, uciekać stąd. Gdziekolwiek”⁴³. Uciekając, bohater wsiada do pociągu i już w nim zostaje, stając się nomadą: „Od tego czasu jadę, jadę wciąż”⁴⁴. Józef mógłby więc reprezentować postać Żyda, wiecznego tułacza, potwierdzającego strukturę „większościowych” historii kultury. Żyd-tułacz należy do mniejszości; rozumie przy tym, że zbiorowość tworzy uprzedzenia, a zarazem otwiera drogi ucieczki.

II. Przebaczenie i resentyment: reterytorializacja życia i twórczości Schulza

Wojciech Has sięga w swoim filmie po strategie surrealistyczne, aby jeszcze bardziej rozmyć historyczną prawdę. Nie przedstawia biografii Schulza dosłownie, ale rozważa szereg możliwości i wypróbowuje wiele różnych wariantów opowieści zawartej w tekście. Jedno, czego nie zmienia, to Schulzowska wizja sanatorium, w którym umarli wciąż żyją, z tym że w interpretacji reżysera grupa ta obejmuje wszystkich polskich Żydów. Film dokonuje zatem reterytorializacji Schulzowskiego sanatorium: prezentuje widzom obrazy poszukujące etycznego rozwiązania. Film nie jest „czysto optyczny” – by użyć określenia Deleuze’a⁴⁵; nie jest też „kinem widza”, gdzie szokujące wrażenia wizualne potęgują w ekranowych bohaterach skrajnie afektywne reakcje cierpienia, które prowadzi do śmierci albo miłości i które mogłyby wywołać dionizyjskie pożądanie. To właśnie w tym kontekście wina, wstyd i skrucha wspólnie naddeterminują identyfikację widza z filmowymi postaciami Żydów: zarówno z ich przeszłością, jak i z ich przyszłym potencjałem, polegającym na tym, że mogą albo należeć do kulturowej różnicy, albo dać się zamknąć w mitycznym powtórzeniu przeszłości.

Ekranowy Józef oprowadza widzów po sanatorium. Podczas tej wędrówki spotyka różne postacie: matkę Henriette, ojca Jakuba, Adelę. Film opowiada w ten sposób historię patriarchalnej kultury polsko-żydowskiej. Mówi o zniknięciu tamtego świata, ale też o ożywieniu przeszłości, albowiem reżyser kieruje uwagę widza nie tylko na ludzi, lecz także na

to nie jest
„kino widza”

42 OP, s. 275.

43 Ibidem.

44 Ibidem, s. 276.

45 Por. G. Deleuze, *Kino*, op. cit., s. 230.

przedmioty, miejsca, język i marzenia senne Żydów, wśród których Schulzowi przyszło żyć i działać.

Film operuje na przemian długimi, panoramicznymi ujęciami i fragmentarycznymi, kręconymi z bliska scenami z życia codziennego. Te pierwsze reprezentują większościowe struktury i systemy wartości w sferze związanej z pracą. Rynek jest ośrodkiem handlu i życia towarzyskiego: to tu bije serce miasta, tu skupiają się kontakty międzyludzkie; wszystko to ukazują nam panoramiczne ujęcia krajobrazu. Następnie perspektywa raptownie się zmienia: oko kamery koncentruje się na fragmentach rzeczywistości, eksponując pole spójności: przestrzeń, w której istotną rolę odgrywają kobieta, erotyzm i tłum, podobny do stada zwierząt lub ptaków.

Perspektywa panoramiczna, podobnie jak spojrzenie narratora wszechwiedzącego, tworzy wrażenie strukturalnej spójności; dotyczy tu ona wyobrażonej społeczności żydowskiej, która wciąż trwa mimo doznanych przesładowań. Ową zdolność przetrwania, odporność i wytrzymałość uzmysławiają migawki z domostw żydowskich, przypominające cytaty bądź pastisz. Oglądamy w nich tradycyjne życie społeczności żydowskiej, widziane z perspektywy Polaków.

Przykład wahania między ciągłością mitu a jego gwałtowną transformacją w osobiste „stawanie-się-autorem/artystą” odnajdujemy w *Genialnej epoce*. Bohater opowiadania widzi blask rozświetlający pokój, nie może jednak sprawić, aby ujrzeli go również domownicy. Święte symbole religii i tradycji myślą mu się ze świeckimi gazetami i anonsami, oznaczającymi tandetę teraźniejszości. Konfrontując je ze sobą, Schulz tworzy hipnotyzujący świat obrazów i opowieści. Józef wyciąga z szafy Biblię i księgi handlowe ojca, po czym rzuca je na podłogę razem ze starymi gazetami, które znoszą mu do domu brat i matka: „A ja siedziałem wśród tych papierów, oślepiiony blaskiem, z oczami pełnymi eksplozji, rakiet i kolorów, i rysowałem. Rysowałem w pośpiechu, w panice, na poprzek, na ukos, poprzez zadrukowane i zapisane stronicę”⁴⁶. Nie da się, powiada Schulz, sportretować ani zrozumieć kultury polsko-żydowskiej, nie angażując spojrzenia na płaszczyźnie spójności fragmentarycznych migawek z życia codziennego.

Has opisaną wyżej scenę oddaje – dokonując zarazem jej przemieszczenia – za pomocą innej: w filmie widzimy ojca w drodze na rynek, niosącego wielką, opasłą Biblię z podartymi stronicami. Kartki wylatują z niej jak opadające liście; trzeba je zebrać z ziemi i wcisnąć z powrotem w oprawę. Chaos i zgielek rynku obrazują pozorną, ulotną wartość

nie da się,
powiada
Schulz

nawet kłęczce
podlega
dekonstrukcji

przedmiotów, ludzi, rozmów i znaczeń, które znikają pod koniec dnia. Gdy kamera najeżdża na konkretny przedmiot lub osobę, kadr blednie wobec intensywności emocji. Wyraźnie da się odczuć niepewność sytuacji. Biblia jest metaforą perspektywy panoramicznej; ta jednak ulega rozchwianiu w świecie, w którym kłęczce podlega dekonstrukcji, gdzie „Autentyk” to tylko szpargał, a ludzie i krajobraz są źródłem energii, witalności i zgiełku.

W *Nocy lipcowej* z kolei Schulz ukazuje rywalizację między perspektywą panoramiczną, z którą łączy się wiara w autorytety, a perspektywą dyskursu potocznego, charakterystyczną dla kłęczca. Konflikt ten dochodzi do głosu, gdy patetyczny opis nocy („[Noc] otwiera przed nami gwiazdzistą swą wieczność. Firmament rośnie w nieskończoność, gwiazdozbiory płoną w swej świetności”⁴⁷) zostaje przerwany pospolitą paplaniną: „Od migotania dalekich tych światów płynie rechot żab, srebrny gwar gwiezdny”⁴⁸. Być może ten opis zainspirował Hasa do przedstawienia Adeli jako kusicielki, której uroda jest tematem licznych rozmów i plotek. W opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* Jakub, otoczony swą brygadą strażaków, odbywa „wielką rozprawę” z Adelą, którą krytykuje tymi słowami: „Nigdy nie miałaś zrozumienia dla spraw wyższego porządku. Wszędzie i zawsze krzyżowałaś moje poczynania wybuchami bezmyślnej złości. [...] Pozbawiona szlachetnego polotu fantazji, pałasz nieświadomą zawiścią do wszystkiego, co wznosi się ponad pospolitość”⁴⁹. Zarówno czytelnik Schulza, jak i odbiorca filmu Hasa doskonale rozumie, że mimo dydaktycznych zapędów ojciec swoją tyradą tylko dolewa oliwy do ognia, a jego rozwlekła przemowa okazuje się bezsilna w zderzeniu z „pospolitością”.

ptak zdaje się
patrzeć
w górę

Film Hasa otwiera ujęcie czarnego ptaka frunącego przez szare niebo. Następnie widzimy wewnątrz wagonów kolejowych, a w nich tłumy wycieńczonych – lub raczej: martwych – Żydów. Jaki związek zachodzi między ptakiem a pasażerami pociągu? Ptak zdaje się patrzeć w górę, jakby zachęcając widza do poszukiwania Boga, czy też innego potężnego źródła transcendencji, unieważnionego przez Zagładę. Sceny w pociągu porażają: oto widzimy wywózkę ludzi z całym dobytkiem w miejsce, z którego nie ma powrotu. Jedyne dokumentacja historyczna i estetyczna modulacja mogą przywrócić perspektywę moralną i nadać sens katastrofie. Kamera pokazuje wewnątrz wagonu, podsuwając interpretację, że zbrodniom z przeszłości nie da się ani zadośćuczynić, ani nadać im sensu;

47 Ibidem, s. 216.

48 Ibidem.

49 Ibidem, s. 221–222.

życie pomordowanych wciąż ma wartość, a pamięć o czasach sprzed Zagłady musi pozostać żywa po dziś dzień.

Obraz ptaka przemierzającego puste, szare niebo może też jednak sugerować jeszcze inne spojrzenie na poruszaną w filmie problematykę czasu i moralności. W *Genialnej epoce* dzień, w którym Szloma wychodzi z więzienia, to dla Józefa dzień mesjański, czas emocjonalnej wspaniałości i poczucia przynależności społecznej, a Mesjasz to znak Sądu Ostatecznego. Szloma co roku trafia do więzienia i z niego wychodzi; jest regularnie sądzony, a po odbyciu kary uzyskuje od społeczeństwa przebaczenie. Mesjasz jest figurą ludzkiej cierpliwości, nie zaś boskiego gniewu; oznacza codzienną moralność, a nie transcendentalne dekrety: „W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją tak widzi białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się zgubi w oczach granica, niebieskawe pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię. I ziemia nawet nie zauważy w swej zadumie tego, który zszedł na jej drogi, a ludzie obudzą się z popołudniowej drzemki i nie będą nic pamiętali. Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje”⁵⁰.

Schulzowskie ujęcie figury Mesjasza sugeruje, że mesjanizm jest siłą napędową życia, ciągłym ruchem, ustawicznym odraczaniem i odwlekaniem sądu. Mesjasz u Schulza nie oznacza dnia sądu, lecz empatię – szczególnie kiedy zstępuje na ziemię i wtapia się w tłum. Lot ptaka sugeruje bliskość z naturą i życiem organicznym. Ogląd z góry – synonim oka kamery i spojrzenia Mesjasza – zmienia się w perspektywę, z której możemy obserwować Żydów w pociągu i zweryfikować ich doświadczenia. W tym kontekście Mesjasz to znak nadziei na przywrócenie przebaczenia dla zbrodniarzy i resentymentu przeciwko nim skierowanego. Jak daje do zrozumienia film, po Holokauście nikt już nie ma odwagi wyobrazić sobie obecności Mesjasza.

Niemniej jednak jest on obecny u Schulza, a ekranizacja Hasa przywraca mu życie – podobnie jak dzieje się to w filmie z samym Schulzem i z polskimi Żydami. Obraz Mesjasza pozwala wyobrazić sobie, że społeczność żydowska wcale nie musi żyć w czasie zapętlonym, ponieważ została obdarzona życiem pośmiertnym; zyskała status „legendarny”, by użyć słów W.G. Sebald⁵¹. Wprowadzając do filmu archetypowe portrety

⁵⁰ Ibidem, s. 130.

⁵¹ Sebald w swoim opowiadaniu *Max Ferber* z tomu *Wyjechali* pisze o dawnej żydowskiej dzielnicy Manchesteru, gdzie nad wejściem do opustoszałej kamienicy wciąż wisi „szyld kancelarii adwokackiej z legendarnie brzmiącymi nazwiskami Glickmann, Grunwald i Gottgetreu” (W.G. Sebald, *Wyjechali*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 200) (przyp. tłum.).

o ile jednak
Schulz był
agentem

polskich Żydów i Schulzowską wyobraźnię, Has próbuje przywrócić estetyce wymiar etyczny. O ile jednak Schulz był agentem „stawiania-się-mniejszościowym”, o tyle Has jest agentem konstruktywizmu. Przywraca polskim Żydom pozycję, która popycha większościowe struktury państwowe do przeżywania żałoby po żydowskich zmarłych, upamiętniania ich kultury i tradycji oraz do pokuty za pomocnictwo w ich prześladowaniu.

Jak pisze Améry, podjęcie moralnej dyskusji o zbrodniach z przeszłości wymaga „powrotu w to, co minione, oraz uczynienia niebyłym tego, co się zdarzyło”⁵². Dla Améry’ego ten tryb powtarzania jest znakiem rozpoznawczym resentymentu, moralnej reakcji na historyczne okrucieństwa. A jednak ta praktyka – wymagająca spojrzenia w przeszłość, gdy nadajemy terażniejszości i przyszłości wymiar moralny – jest również koniecznym warunkiem wyrażenia skruchy w obliczu żydowskiego ocalenia. W filmie Hasa rewolucyjne podejście do przeszłości, właściwe Schulzowi, zastępuje pragmatyczna wizja powtórzenia jako szansy na stworzenie przyszłości moralnie lepszej, w której pamięć o narodzie żydowskim będzie kulturowana, a jego tradycje otaczane szacunkiem.

Na początku *Genialnej epoki* Schulz podkreśla linearną historyczność, od której chce się uwolnić: „Zwykle fakty uszeregowane są w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę. Tam mają one swoje antecedeny i swoje konsekwencje, które tłoczą się ciasno, następują sobie na pięty bez przerwy i bez luki. Ma to swoje znaczenie i dla narracji, której duszą jest ciągłość i sukcesja”⁵³. Poszukuje innych podobnych przypadków, wychodząc od pytania: „Cóż jednak zrobić ze zdarzeniami, które nie mają swego własnego miejsca w czasie, ze zdarzeniami, które przyszły za późno, gdy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany, i teraz zostały niejako na lodzie, nie zaszerowane, zawieszony w powietrzu, bezdomne i błędne?”⁵⁴ Takie zdarzenia pozwalają autorowi zaingerować w czas i zrewolucjonizować go swoją sztuką pisarską i malarstwem. Kiedy jednak takie „zdarzenia, które nie mają swego własnego miejsca w czasie”, pojawiają się w filmie Hasa, reterytorializują perspektywę Schulza i powracają do „bycia faktami”, które – „uszeregowane w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę” – mają również „swoje antecedeny i swoje konsekwencje”.

52 J. Améry, *Poza winą i karą*, op. cit., s. 159.

53 OP, s. 120.

54 Ibidem.

Améry wskazuje, że „negatywna własność”, estetyczny artefakt może się wiązać z faktem historycznym, ponieważ ma charakter afektywny. Przypomina o stracie i bólu, aczkolwiek pozostaje otwarty. Nie zmierza w kierunku historycznego uzdrowienia ani estetycznego domknięcia. Zawsze też stanowi część niewysłowionego, wpisując tym samym deterytorializację w większościowe praktyki dokumentacji historycznej. Film Hasa działa jednak odwrotnie: legitymizuje zapomnienie, jakie rodzą systematyczne, faktograficzne relacje z przeszłości, ponieważ wspominając polskich Żydów, zarazem oferuje domknięcie. Jeśli Améry ma nadzieję między innymi na to, że Polacy przyjmą odpowiedzialność emocjonalną za zbrodnie popełnione w ich imieniu i uświadomią sobie, jak łatwo im przychodzi być częścią narodu o zbrodniczej przeszłości, to film Hasa działa z intencją zbliżenia do siebie pamięci i osądu. Czas zapętlony pozwala widzom poczuć, że ekranowi Żydzi wraz ze swą kulturą i tradycją są nieśmiertelni. Tak oto film wskazuje możliwość ratunku dla współczesnej polskiej estetyki i sztuki. To właśnie owa próba zrozumienia życia i świata Innego, którego zdążono już złożyć do grobu, umożliwia skruchę, resentyment i poszukiwanie przebaczenia.

Trzy kluczowe sceny filmu uświadamiają, że nie jest on zwykłą reterytorializacją Schulzowskiej poetyki rewolucjonizowania czasu. Film dokonuje wspomnianej reterytorializacji, ponieważ Has – polski reżyser niepokodzony z historią własnego kraju – cierpi z powodu wyrzutów sumienia bądź jakiejś sekretnej winy i chce, by jego film mówił prawdę, by sprawił, że widzowie zapragną zrozumieć żydowską przeszłość swego kraju w całym jej bogactwie. Józef dociera do sanatorium, przechodząc nie przez las, ale przez cmentarz. Filmowe sanatorium położone jest, jak się wydaje, na terenie cmentarza – czyli: poza pętlą czasową. Budynek stojący wśród nagrobków jest zewsząd otoczony śmiercią.

Pod koniec filmu Józef nie przechodzi, jak u Schulza, z jednego wagonu do drugiego, ale pojawia się znów na cmentarzu; wędruje wśród nagrobków, na których płoną znicze. Te prawdziwe świece – metafora upamiętnienia zmarłych – dokonują reterytorializacji, ponieważ upamiętniają dusze ofiar. Ta różnica estetyczna stwarza poczucie ustrukturyzowanej, narodowej reakcji Polaków na żydowską tradycję, którą Polska utraciła wraz z większością swoich żydowskich obywateli. Reżyserskie wybory Hasa świadczą zarazem o tym, że nie zamierza on wikłać się w fałsze Schulzowskiej wyobraźni. Zależy mu na tym, by stworzyć polską „własność negatywną”, biorąc odpowiedzialność za rolę Polski w zniszczeniu życia i kultury żydowskiej na jej terenach. Kiedy jednak Has, upamiętniając zmarłych Żydów, oferuje domknięcie, film pozostaje własnością kulturową – aczkolwiek nie jest ona własnością niewysłowioną, ani też negatywną.

afektywny
artefakt

budynek
zewsząd
otoczony
śmiercią



Kadry z filmu **Sanatorium pod Klepsydrą** w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa

Co więcej, Józef przyjeżdża do sanatorium pociągiem, do którego wraca potem jako konduktor – nomada w podartym mundurze. W wagonach tłoczą się Żydzi – mężczyźni w tradycyjnych chasydzkich strojach; uwożą ze sobą resztki żydowskiej spuścizny. Filmowi Żydzi reprezentują jednak świat i sposób życia, którego Schulz nie aprobeuje i który w jego pisarstwie zostaje zrewolucjonizowany. Józef opuszcza sanatorium z poczuciem ulgi, że oto wreszcie uwolnił się od zobowiązań wobec rodziny i wspólnoty: „Szczęście, że ojciec już w gruncie rzeczy nie żyje [...] – myślę z ulgą i widzę już przed sobą czarny ciąg wagonów kolejowych stojących u wyjazdu. Siadam do jednego z nich i pociąg jakby czekał na to, rusza z miejsca powoli [...]. Od tego czasu jadę, jadę wciąż [...]”. Ogromne, jak pokoje, wozy pełne są śmiecia i słomy, przeciągi przewiercają je na wskroś w szare bezbarwne dni”⁵⁵.

nomada
w podartym
mundurze

Nomadyzm, ruch, bliskość natury i emocji – wszystko to wprowadza jakość całkiem odmienną, odległą od świata ojcowskich interesów: sklepu, personelu, towarów, rachunków etc. Pragnienie Józefa jest niedostrzegalne, bo nie jest już w nic uwikłane; jest wolne. U Schulza podróż przez „bezbarwne dni” oznacza linię ujścia i drogę ucieczki. W filmie Hasa pociąg jest metaforą czasu, który zatrzymał się wraz z zagładą polskich Żydów.

Podczas gdy w prozie Schulza pociąg symbolizuje pragnienie wolności bądź ucieczki, u Hasa jest obciążony większym ładunkiem w postaci skojarzeń z Zagładą. Pociąg pojawia się także w *Nocy lipcowej*: „A może porównać [noc lipcową] do długiego jak świat, nocnego pociągu, jadącego nieskończonym czarnym tunelem? Iść przez noc lipcową to przedzierać się z trudem z wagonu do wagonu, pomiędzy sennymi pasażerami, wśród ciasnych korytarzy, dusznych przedziałów i krzyżujących się przeciągów”⁵⁶. Metafora pociągu otwiera i zamyka tekst *Sanatorium pod Klepsydrą* – być może sugerując, że potrzeba ucieczki nigdy nie będzie zaspokojona, a estetyczne fałsze nie przyniosą domknięcia. Jednak w ekranizacji Hasa pociąg to rozbudowana metafora, niejako przedłużenie domostwa polskich Żydów. Przesłanie reżysera można odczytać tak: Żyd nigdy nie uwolni się od swoich korzeni, nawet jako tułacz pozostanie Żydem związanym z określonym terytorium, nomadą zakotwiczonym w europejskim micie judeochrześcijańskim.

estetyczne
fałsze nie
przyniosą
domknięcia

Trzeci przykład tego, w jaki sposób emocje moralne stają się częścią narodowych i większościowych praktyk upamiętniania, dotyczy *mise-en-scène*, w którym żydowscy mieszkańcy miasteczka zapalają świece

55 Ibidem, s. 276.

56 Ibidem, s. 214.

szabasowe i zasiadają do wspólnej wieczerzy. Jej uczestnicy witają się po hebrajsku i w jidysz – w językach niedostępnych dla Józefa (i samego Schulza). W tle rozbrzmiewa muzyka klezmerska. Wśród wieczerzających panuje radosna atmosfera, rozmowy się ożywiają – jak gdyby chcieli pokazać, że dla polskich Żydów szabat to nie tylko święto, ale też dzień, w którym odgradzają się od świata gojów: wierni temu, kim naprawdę są, szczęśliwi, że żyją w enklawie własnej, wyjątkowej tradycji. Podczas gdy Adela wnosi na stół ryby, widzimy coraz więcej szabasowych świec – co sugeruje, że nie są to tradycyjne świece szabasowe (u Żydów zwykle matka zapala tylko dwie), lecz świece palone ku czci zmarłych.

Kiedy filmowy Józef opuszcza sanatorium, widzimy go w alejce między dwoma budynkami; scena ta w niczym nie przypomina Schulzowskiego oryginału. W opowiadaniu Józef wychodzi z sanatorium i udaje się z ojcem na rynek; widzi wtedy, jak uzbrojeni cywile terroryzują przechodniów. Józef nie wierzy w ostrzeżenia przed wojną, ma jednak świadomość, że coś jest nie tak, skoro nawet psy zachowują się niespokojnie. Schulz opisuje, na pozór bez związku z otaczającą go rzeczywistością, przygotowania do wojny; jednocześnie jego bohater ufa, że groźni zamachowcy na rynku to mieszkańcy tego samego miasteczka – sąsiedzi, którzy może i są niezadowoleni, ale na pewno nie użyją broni, by skrzywdzić kogokolwiek z własnej wspólnoty.

Film Hasa natomiast odwołuje się do tego, co już stało się faktem historycznym: do wydarzeń Nocy Kryształowej; chce narzucić polskim odbiorcom moralne emocje przebaczenia i resentymentu. Niezadowoleni cywile, którzy w opowiadaniu Schulza przyłączają się do żołnierzy, ale ostatecznie nikomu nie robią krzywdy, w ekranizacji zostają pokazani całkiem inaczej: na tle scen zniszczenia i ruiny. Has próbuje w ten sposób uznać „negatywną własność” za część polskiej kultury, do której sam przynależy – a tym samym sprawić, by takie emocje moralne jak przebaczenie, skrucha i resentyment wybrzmiały i pozostały otwarte, niezależne od polityki, procedur prawnych i dyplomatycznych.

III. „Czy może w ogóle zdarzyć się coś całkiem nowego?”

W roku 2009 izraelski powieściopisarz David Grossman w artykule o Schulzu dla tygodnika „The New Yorker”⁵⁷ pisze o śmierci autora

tak wygląda
życie ulicy

57 D. Grossman, *The Age of Genius. The legend of Bruno Schulz*, transl. S. Schoffman, „New Yorker”, 8.06.2009, <https://www.newyorker.com/magazine/2009/06/08/the-age-of-genius>, dostęp: 3.03.2023.

Wiosny, przytaczając dobrze znaną, choć niezweryfikowaną historię o zamordowaniu Schulza przez nazistowskiego oficera Karla Günthera. Historię tę Grossman przywołuje w kontekście psychoanalitycznej koncepcji „mechanizmów obronnych”: Günther popełnił morderstwo, ponieważ rywalizował z innym niemieckim oficerem, który miał bliskie związki z Schulzem. Günther zaś chciał zarówno zranić swoją Nemezis, jak i sprzeciwić się sytuacji, w której nazista mógłby chronić Żyda. Według Grossmana mechanizmy obronne wywołują tak silny efekt alienacji, że mogą wzbudzić nienawiść i mordercze instynkty względem Innego. To ważna teza: pozwala Grossmanowi zapytać, w jaki sposób „stawanie-się” i różnica mogą nas uchronić przed takim rodzajem obrony, który nas zniewala. Czas „stawania-się” i różnicy uchwycony jest w prozie Schulza, w jego świecie wyobrażonych fałszów rewolucjonizujących czas i tradycje. Pisz Grossman: „Czy genialna epoka kiedykolwiek nastąpiła? – zastanawia się Schulz. A jeśli tak, to czy byśmy ją rozpoznali? Czy odpowiedzielibyśmy na jej ukryte wezwanie? Czy mielibyśmy odwagę zrezygnować ze skomplikowanych mechanizmów, które wytworzyliśmy, aby broniły nas przed pierwotną dzikością i nieprzebranym bogactwem takiej epoki – mechanizmów obronnych, które krok po kroku stały się naszym więzieniem?”⁵⁸.

Jak pisze Grossman, *Genialna epoka* jest źródłem „erotyzmu” – w znaczeniu Georges’a Bataille’a, który odnosi to słowo do dziecięcej zabawy i estetycznej ucieczki⁵⁹. Jest to ten rodzaj ucieczki, który przywraca ludzkim zachowaniom animalność. Pozwala „stać-się- mniejszościowym” i aktywnie dążyć do różnicy, rozumianej jako spełnienie siebie i społeczeństwa w buncie przeciwko zastanym strukturom większościowym, które mogą przetrwać jedynie wtedy, gdy ulegniemy naszym mechanizmom obronnym. Takie „stawanie-się” nie ogranicza się do dzieciństwa. Obejmuje też szereg innych możliwości ucieczki – jako że zachowanie tożsamości oznacza odrzucenie różnicy. Tożsamość (identyczność) nie zostawia miejsca na pojawienie się czegoś nowego, podczas gdy „stawanie-się-mniejszościowym” rozbija system większościowy i wskazuje nam drogę wyjścia, a nawet całkowitą wolność. Tylko powtórzenie tego rodzaju geniuszu może wprowadzić różnicę do przyszłości, gdzie wola sprawowania władzy nie likwiduje możliwości działania jednostkowego. Film *Hasa* dokonuje terytorializacji, aczkolwiek nie idzie w parze z wolą władzy. Stara się raczej formować „negatywną własność”, dając zarazem odpór oskarżeniu i pojednaniu – wyznacznikom polityki. W ten sposób

erotyczna
ucieczka
w animalność

58 Ibidem.

59 G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1999.

film przywołuje rizomatyczną różnorodność i polisemię estetyki, której źródłem jest otwieranie możliwości, a nie ich zawężanie.

Filmowy Józef zadaje sobie pytanie, czy może w ogóle zdarzyć się coś całkiem nowego? Niewidomy konduktor odpowiada: „I tak, i nie”, ponieważ – jak czytamy u Schulza – „są rzeczy, które się całkiem, do końca, nie mogą zdarzyć. Są za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu, i za wspaniałe”⁶⁰. „Negatywna własność” to zabieg estetyczny, który łączy z niewysłowionym. Przywołuje katastrofę, nie redukując jej znaczenia do większościowej formy pojednania z przeszłością.

Na zakończenie odwołam się jeszcze krótko do *Republiki marzeń*, gdzie Schulz wyraźnie pokazuje związek między „stawaniem-się” a różnicą. Narrator opowiadania uświadamia sobie, że w jego mieście panują kapitalizm, paternalizm, porządek i efektywność. Aby zdemaskować ową perspektywę większościową, Schulz roztacza wizję struktury społecznej ukształtowanej – by użyć metafory Deleuze’a – na podobieństwo drzewa: „Tu nie dzieje się nic na darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i bez premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty. Tu rozstrzyga się coś w każdej chwili, egzemplarycznie i po wszystkie czasy. Tu dzieją się wszystkie sprawy raz jeden tylko i nieodwołalnie. Dlatego jest tak wielka powaga, głęboki akcent, smutek na tym, co się tu zdarza”⁶¹.

Schulzowski geniusz polega na przełamaniu tej struktury i jej zrewolucjonizowaniu. Autor *Republiki marzeń* wprowadza do niej deterytorializujący układ przestrzenno-czasowy, opisując, jak słoneczny letni dzień staje się kłaczem wskazującym linie ujścia, czyli drogę ucieczki: „Miasto stoi pod znakiem zielska, dzikiej, żarliwej, fanatycznej wegetacji”⁶², chwasty „wdzierają się do ogrodów, zarastają przez noc tylne nieodzorowane ściany domów i stodół, plenią się w rowach przydrożnych”; roślinność „z szczypty chlorofilu wyprowadza, rozbudowuje [...] w pożarze tych dni tę tkankę wybujałą i pustą”⁶³. Owa tkanka, pełna „zielonych lśnień, listnych refleksów, bibulastych łopotów”⁶⁴, wyłania się z pola immanencji, spowijając również sklep Jakuba. Narrator zastanawia się, „dokąd uciec od żaru, od ciężkiego snu, który się wali zmorą na piersi w gorącej godzinie południa?”⁶⁵. Praktycznym rozwiązaniem okazuje się wyjazd na wieś. Jednak refleksja estetyczna sugeruje, że przeszłość

kapitalizm,
paternalizm,
porządek

60 OP, s. 119.

61 Ibidem, s. 326.

62 Ibidem.

63 Ibidem.

64 Ibidem, s. 327.

65 Ibidem.

i dzieciństwo wspomинane przez narratora zmieniają się w linię ujścia, w teraźniejszość wypełnioną różnicą: „Nie bez przyczyny powracają dziś te dalekie marzenia. Przychodzi na myśl, że żadne marzenie, choćby nie wiedzieć jak absurdalne i niedorzeczne, nie marnuje się w wszechświecie. W marzeniu zawarty jest jakiś głód rzeczywistości, jakaś pretensja, która zobowiązuje rzeczywistość, rośnie niedostrzegalnie w wierzytelność i w postulat, w kwit dlužny, który domaga się pokrycia”⁶⁶.

Schulz chce się uwolnić od większościowych praktyk kapitalistycznych i reguł prawa, dlatego oddaje się marzeniom i fikcji. Wierzy, że autor to ten, kto odnajdzie swoją zdeterytorializowaną perspektywę, „ktoś naiwny i wierny w duszy, kto je [marzenie] przyjął dosłownie, za dobrą monetę, wziął do ręki, jak rzecz prostą i nieproblematiczną”⁶⁷.

Z języka angielskiego przełożyła Katarzyna Lukas

⁶⁶ Ibidem, s. 331.

⁶⁷ Ibidem.

Michał Paweł Markowski: Szybkie samoródtwo blagi. Schulz, Deleuze i kwestia interpretacji

Problemem nie jest znaczenie, tylko użycie¹.

Impas

Czy Schulz cierpi na brak, czy też może nadmiar interpretacji? W ostatnich, powiedzmy, dziesięciu latach dowiedzieliśmy się o Schulzu pewnie więcej, niż wiedzieliśmy przez pół wieku po jego śmierci. Archiwum Schulzowskie, wspierane edycją *Dzieł zebranych* i świadectw recepcji, dzięki staraniom Szkoły Gdańskiej pod dyskretnym, acz stanowczym dowództwem Stanisława Rośka, nasyciło się już chyba zupełnie i tylko jakieś sensacyjne odkrycie zagubionych tekstów (na miarę przeoczonego latami eseju o Lilienie²) mogłoby zmienić naszą wiedzę na temat autora *Sklepów cynamonowych*. A jednak czytelnik szesnastu tomów nieocenionego „Schulz/Forum” odnosi wrażenie, że choć znamy Schulza doskonale w każdym szczególe i ogóle, to rzadko pojawiają się tam odczytania rzeczywiście przełomowe lub choćby ryzykowne. Bardzo trudno jest oprzeć się myśli, że w oczekiwaniu na „Mesjasza”, który objawi nam ostateczną prawdę o Schulzu, wszyscy truchtamy w kółko i nie stać nas na śmiałe interpretacyjne gesty, które mówiłyby coś nowego nie o fragmentach, lecz o c a ł o ś c i, że w przyrastającej lawinowo masie przyczynków i przypisów niknie szansa odczytania Schulza na nowo i posuwamy się raczej wszerz niż w głąb, raczej kłaczasto niż korzennie. Tak jakby schulzologia znalazła się w końcu w sytuacji samego Schulza³: żyje w zamurowanym pokoju, z którego wyjście trzeba sobie dopiero wyobrazić.

raczej
kłaczasto niż
korzennie

- 1 G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, t. 1, przeł. T. Kaszubski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2017. Dalej jako AE z podaniem numeru strony.
- 2 B. Schulz, *E.M. Lilien*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6.
- 3 B. Schulz, *O sobie*, „Studio” 1936, nr 2. Tekst ten ostatecznie został przez autora zatytułowany *Samotność* i pod taką nazwą wszedł do *Sanatorium pod Klepsydrą*. Nic w tym dziwnego: strategia pisarska Schulza polegała na – uwaga: bardzo brzydkie słowo – odpartykularyzowaniu własnych doświadczeń, odciąganiu ich od autobiograficznego kontekstu, o czym piszę szerzej dalej, w kontekście nieobecności świata żydowskiego w jego prozie.

Poza imponującymi (a przez to dyskusyjnymi) próbami Panasa i Dybla, którzy wmontowali Schulza w wielkie systemy interpretacyjne (Kabałę i psychoanalizę), schulzologia jest nader ostrożna w otwieraniu sklepów cynamonowych nowymi kluczami, czego pośrednim dowodem jest niedawny zwrot biograficzno-tekstologiczny. Jest trochę tak, jakby ci znakomici młodzi i starsi badacze mówili: powoli, drodzy państwo, powoli, najpierw ustalmy fakty, potem przyjdzie czas na brawurę, najpierw popatrzymy na rękopisy Schulza pod światło, potem zajmijmy się intelektualną iluminacją. Mają rację i nie mają. Mają, bo żadna interpretacja nie ruszy z miejsca, jeśli skazana jest na domysły bez tekstualnego zaplecza. Nie mają, bo każda interpretacja ma w sobie ziarna anarchii: trzeba gwałtownie zanegować istniejący porządek władzy, za co oczywiście zawsze płaci się wysoką cenę, więc nie wiadomo, czy warto.

Z tego powodu artykuł izraelskiej badaczki Idit Alphandary *Estetyczne fałsze i moralne emocje w „Sanatorium pod Klepsydrą” Brunona Schulza i w filmie Wojciecha Hasa* należy przywitać z uznaniem. Alphandary nie jest schulzolożką w sensie ścisłym, co znaczy, że zajmuje się Schulzem jedynie dorywczo⁴, używając go do własnych celów, ale to właśnie jest interesujące, bo wymusza pytania: jak się Schulza dziś za granicą używa, jakim interesom prywatnym i publicznym służy (dlaczego tak właśnie rozumiem interpretację, powiem za chwilę), komu i do czego jest potrzebny? Ta „obca” recepcja, spojrzenie z boku, śmiałe bluźnierstwo ma kolosalne znaczenie dla każdej literatury, zwłaszcza mniejszej, gdyż narusza jednojęzyczny monopol. Gdy Madeline Levine na nowo przełożyła całą prozę Schulza i *Collected Stories* odesłały (jak się zdawało) poronioną translację Celiny Wieniewskiej do lamusa⁵, można się było spodziewać, że wzbierze nowa fala zagranicznego zainteresowania *Sklepami cynamonowymi*. A jednak nie. Poza wciąż oczekiwaną książką Karen Underhill o galicyjsko-żydowskich kontekstach twórczości Schulza⁶ nie pojawiło się w ostatnim czasie za granicą żadne rewizjonistyczne odczytanie Schulza, które wzięłoby się za łeb z naszymi, polskimi, niedo- lub nadczytaniami.

powoli,
drodzy
państwo

4 O Schulzu pisze także na kilku stronach eseju o W.G. Sebaldzie (I. Alphandary, *Forgiveness and Resentment are Heterogeneous to Politics. W.G. Sebald's „Max Ferber”, [w:] Democracy, Dialogue, Memory. Expression and Affect Beyond Consensus*, ed. by I. Alphandary, L. Koczanowicz, Routledge, London 2018).

5 B. Schulz, *Collected Stories*, transl. from the Polish by M.G. Levine, Foreword by R. Galchen, Northwestern University Press, Evanston 2018.

6 K. Underhill, *Bruno Schulz and Galician Jewish Modernity*, Indiana University Press, Bloomington 2024; zob. zapowiedź: <https://www.amazon.com/Schulz-Galician-Jewish-Modernity-Eastern-ebook/dp/B08GBZMXC4>.

Winny: język

zagraniczni
czytelnicy
zdiagnozowani

Kto dobrze zna język polski, nie interesuje się Schulzem, kto interesuje się Schulzem – polszczyzny ledwie posmakował. Ma to swoje konsekwencje również dla Idit Alphandary, której nie pomaga brak znajomości oryginału, a czytanie Schulza wyłącznie w przekładzie Celinie Wieniewskiej prowadzić musi do stawiania f a ł s z y w y c h tez. Schulz w *Sanatorium* pisze o czasie tak: „Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczysty jak sito.

Nic dziwnego, toż jest to czas niejako zwymiotowany – proszę mnie dobrze zrozumieć – czas z drugiej ręki. Pożal się, Boże!...”⁷.

Wieniewska tłumaczy w ten sposób: “It is used-up time, worn out by other people, a shabby time full of holes, like a sieve. No wonder. It is time as it were regurgitated – if I may be forgiven this expression: secondhand time. God help us all!”⁸.

Alphandary, opierając się na błędnym przekładzie, dodaje kursywę i wyjaśnia: „Schulz prosi, aby mu «wybaczone», albowiem jego wspomnienia o ojcu i wspólnocie wypełnione są estetycznymi zniekształceniami, dzięki którym przeszłość zdaje się wychylona w stronę przyszłych różnic”⁹. Pomijam to, że nie rozumiem zupełnie, co to zdanie znaczy (autorka z reguły nie ułatwia zadania czytelnikom), i zwracam jedynie uwagę, że interpretacja ta bierze się z przekładowej niedokładności. Schulz nie prosi wcale, by mu w y b a c z o n o (interpretatorka chce, żeby tak było, bo cały artykuł jest o wybaczeniu), ale prosi o właściwe z r o z u m i e n i e słowa pochodzącego z rejestru „niskiego”. Wieniewska zmienia interpunkcję, sugerując, że „prośba o wybaczenie” dotyczy wyrażenia „z drugiej ręki”, podczas gdy w rzeczywistości dotyczy słowa „zwymiotowany”, które – notabene – jest w polszczyźnie znacznie mocniejsze niż angielskie *regurgitated*, używane zarówno przez Wieniewską, jak i Levine.

Schulz nie
prosi wcale

7 Wszystkie cytaty z *Sanatorium pod Klepsydrą* podaję za: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Ossolineum, Wrocław 1998 (jako O z podaniem numeru strony), tu s. 268. Elementy biograficzne biorę najczęściej z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny 2002.

8 B. Schulz, *The Street of Crocodiles and Other Stories*, transl. C. Wieniewska, Penguin Books, New York 2008, s. 259.

9 Odwołania do eseju Idit Alphandary w „Schulz/Forum” (2023, nr 19–20) oznaczam w tekście jako IA z podaniem numeru strony; tu s. 71.

W pewnym momencie autorka opisuje ptaka pojawiającego się w pierwszych sekundach filmu Hasa (*IA*, s. 76). Po pierwsze, ptak n i e p a t r z y w g ó r ę, po drugie – jest wyraźnym autocytatem, przeniesionym w sztuczny wymiar z filmu Hasa *Szyfry* (1966), w którym reżyser po raz pierwszy zmierzył się z tematem Holokaustu (nawiasem mówiąc, pociąg z ofiarami Holokaustu w początkowych scenach *Sanatorium* także jest autocytatem). Doszukiwanie się w ptaku odniesienia do transcendencji jest chybione, gdyż świat mesjańskiej nadziei czy zbawczej transcendencji nie jest światem Hasa. Nie zapominajmy, że film zaczyna się i kończy na cmentarzu, a ostatni ruch kamery prowadzi w głąb ziemi. Wizja Hasa jest mroczna i pesymistyczna: polscy Żydzi zostali wymordowani, pozostały po nich jedynie wspomnienia i cmentarze, a my, Polacy, musimy z tego powodu żyć z poczuciem winy i wstydu. Ciemno, głucho, mrok. Tu Alphandary ma całkowicie rację. Ale tylko tu.

po pierwsze,
ptak
nie patrzy
w górę

Has vs. Schulz

Jej artykuł ma trzy wyraźnie postawione cele. Po pierwsze, zestawia ze sobą i interpretuje tekst(y) Schulza i film Hasa. Po drugie, robi to za pomocą filozofii Gilles'a Deleuze'a i Félixa Guattariego. Po trzecie, stosuje wyniki tej interpretacji do dyskusji na temat tego, czym jest przebaczenie. W niniejszym artykule interesuje mnie niemal wyłącznie to, jak autorka rozumie teksty Schulza, ale że rozumie je właśnie poprzez kontrast (z filmem Hasa) i pokrewieństwo (z filozofią Deleuze'a i Guattariego), to i moja analiza będzie z konieczności zahaczać to o film, to o filozofię. Przede wszystkim jednak będzie zahaczać o moją własną interpretację Schulza¹⁰, bo interpretujemy zawsze – choć nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę – agonicznie, p r z e c i w k o innej interpretacji. Interpretacja obstająca „za” jakąś inną interpretacją nie jest żadną interpretacją, lecz zgodą na przystąpienie do tej samej interpretacyjnej wspólnoty. Społecznie ważne, ale intelektualnie pochodne.

przedpole
agonu

Najpierw spróbuję zrekonstruować kontrast Schulz–Has. Jedno z wielu zdań kluczowych dla filozoficznego znaczenia eseju Alphandary brzmi następująco: Has „poszukuje moralnych odpowiedzi w polityce, by do wartościować ofiary” (*IA*, s. 62) i aby jego odbiorcy z młodego pokolenia

10 Tak, Schulz nie daje mi spokoju. Po pierwszej książce (tekst *Za kulisami rzeczywistości. Wprowadzenie do Schulza*, [w:] *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007) przyszło mi niuansować (a czasem i odwoływać) jej rezultaty w kolejnej (*Powszechna rozwiązość. Schulz, egzystencja, literatura*, WUJ, Kraków 2012), po to tylko, by znów zrobić kolejny „obrót śruby”, tym razem w polityczną stronę, w projektowanej książce pod roboczym tytułem *Edyp, Żyd, nowoczesność. Polityki Brunona Schulza*.

„umieli przeżywać żalobę, odczuwać wstyd i winę za przeszłość” (IA, s. 65). Wynika stąd, że polityka nie jest właściwą odpowiedzią na cierpienie i zagładę ofiar Holokaustu. Według Alphandary Has za bardzo skupia się na upamiętnianiu przeszłości i na apelowaniu do nowych pokoleń o uznanie winy i o pielęgnowanie pamięci zamordowanych: „Zasadnicza różnica między prozą Schulza a jej ekranizacją polega na tym, że obrazy filmowe są przeplatane tradycyjnymi, stereotypowymi wizerunkami polskich Żydów” (IA, s. 61). Has według autorki jest całkowicie „sentymalnie” zapatrzony w przeszłość, stąd pełno w jego filmie odwołań do nieobecnej przeszłości i równie nieobecnej przyszłości, wobec czego zamyka nas w stereotypie i traumie („Dla Hasa natomiast przeszłość to trauma założycielska”, [IA, s. 66]). Z kolei Schulz, dzięki rewolucyjnemu traktowaniu czasu, ma otwierać nas na przyszłość, która wyzwala nas spod panowania Prawa („W odróżnieniu jednak od prozy Schulza film Hasa nie jest w stanie całkowicie wyzwolić się spod Prawa” [IA, s. 62]). Zamiast patrzeć w przód i przedstawiać możliwości żydowskiego stawania się w nowoczesnej Polsce, film Hasa zajmuje się upamiętnianiem (zob. IA, s. 65–66). W związku z tym „legitymizuje zapomnienie, jakie rodzą systematyczne, faktograficzne relacje z przeszłości, ponieważ wspominając polskich Żydów, zarazem oferuje domknięcie” (IA, s. 79). Tym samym Has „zdradza” zarówno Schulza, jak i autonomię filmowego medium, albowiem przedkłada politykę (sąd nad Polakami) nad estetykę. W konsekwencji reżyser, krytykując polską historię, „cierpi z powodu wyrzutów sumienia bądź jakiejś sekretnej winy i chce, by jego film mówił prawdę, by sprawił, że widzowie zapragną zrozumieć żydowską przeszłość swego kraju w całym jej bogactwie” (IA, s. 79). Poczucie winy nie może jednak dać dobrych rezultatów ani w sztuce, ani w etyce. Zamiast uwalniać – trzyma w garści, zamiast otwierać – zamyka, dlatego film Hasa konsekwentnie prezentowany jest jako moralne fiasko. Reżyser chce wpłynąć na Polaków z młodego pokolenia i sprawić, że będą odczuwać skruchę, winę i wstyd (por. IA np. 62). Szlachetny cel, ale nieskuteczny, powiada Alphandary, gdyż metafizyka, etyka i literatura poprzedzać muszą politykę, jeśli szukamy właściwych sposobów na radzenie sobie ze zbrodniami. Wspomniane trzy kategorie: skrucha, wina i wstyd łączą się u autorki p r z e c i w k o kategorii przebaczenia, które jest otwarciem w przyszłość, a nie fiksacją na przeszłości. Dlatego ostatecznie autorka staje po stronie Schulza przeciwko Hasowi, albowiem według niej Schulz skutecznie manipuluje czasem, rozrywając jego ciasny krąg (a tym samym, choć o przebaczeniu nie pada u niego ani jedno słowo, daje filozofom przebaczenia solidny argument); tymczasem Has, poprzez wspomnianie i nostalgię, staje się niezdolny do wyjścia z temporalnego zaszpuntowania. Według Alphandary

przebaczenie jest moralnie wyższe od poczucia winy, ponieważ to drugie zamyka nas w przeszłości i unieruchamia naszą moralność, która powinna wyzwolić się spod wpływu Prawa (hierarchii, patriarchy itd.), to pierwsze zaś otwiera przed naszą moralnością poczucie sprawiedliwości, które nie może działać na podstawie gotowych recept i dlatego należy – jak każda autentyczna etyka – do porządku nieobliczalnego. Znamy tę opozycję z filozofii Derridy, który w swoich rozważaniach na temat przebaczenia idzie wbrew filozofii mówiącej, że radykalne zło nie może być wybaczone (Arendt), i sugeruje, że przebaczenie godne tego miana może tylko przebaczać nieprzebaczalne.

Jak widać, nadrzędny cel interpretacji autorki to przeniesienie dywagacji etycznych na temat przebaczenia do sfery literackiej albo – to samo z odwrotnej strony – znalezienie w literaturze dowodu na to, że przebaczenie ściśle się wiąże z otwarciem na przyszłość, z kolei przeciwieństwo przebaczenia – resentyment – zakorzenione jest w rozpamiętywaniu przeszłości. Dlatego Has blokuje przebaczenie swoją wizją obróconą w przeszłość, natomiast Schulz je odblokowuje, albowiem jego „wynalazek” odmiennej temporalizacji świata przedstawionego otwiera przed nami horyzont przyszłości nieobjętej żadnym Prawem.

Egzegeza, lektura, interpretacja

Jasne jest, że Schulz i Has są tu narzędziami, za pomocą których buduje się i uzasadnia własną wizję świata. Tym właśnie jest interpretacja, w odróżnieniu od egzegezy. Egzegeta przekonuje nas, że chodzi mu wyłącznie o tekst, który objaśnia, że nic innego go nie interesuje, że siebie samego skromnie z egzegezy wyłącza, bo najważniejszy jest obiekt egzegezy, a nie osoba. Interpretatorka przeciwnie: jawnie oświadcza, że chodzi jej o coś innego niż sam tekst, że chce coś więcej zrobić, niż wytłumaczyć zagadkowe, objaśnić niezrozumiałe. W gruncie rzeczy jednak obydwoje robią to samo: przynoszą do tekstu swoje interesy i swoje wrażliwości, swoje uprzedzenia i swoje namiętności, swoje wyobrażnie i swoje erudycje, swoje lęki i swoje rozkosze. Tyle że egzegetka chce o nich milczeć, podczas gdy interpretator się z tym wszystkim obnosi, bo milczeć o tym, co robi, wcale nie chce. Egzegeza od interpretacji z technicznego punktu widzenia (tego, co robi) nie różni się niczym (obydwoje zajmują się przepisaniem nieczytelnego na czytelne). Jednak z ideologicznego punktu widzenia różni się wszystkim, albowiem te dwie techniki objaśniające zakorzeniają się w odmiennych instytucjach albo paradygmatach kulturowych. Egzegeza wpisuje się w instytucję *n a u k i*, wierzącej w obiektywność i bezzałożeniowość procesu objaśniania, z kolei interpretacja wpisuje się w instytucję politycznego *d z i a ł a n i a*, którego celem jest

znamy tę opozycję

nie mylmy interpretacji z egzegezą

uzasadnienie własnych potrzeb za pomocą tekstualnego autorytetu. Egzegeta powiada: objaśniam, bo t e k s t tego potrzebuje. Interpretatorka powiada: interpretuję, bo to j a potrzebuję tego tekstu, żeby lepiej wyrazić to, co chcę. Pierwszy odżegna się od własnych poglądów, udając, że egzegeza ich nie potrzebuje; druga właśnie swoje poglądy umieści w centrum interpretacji. Nie chodzi więc o to, co się z tekstem r o b i (nie chodzi tu więc o różnicę między analizą i interpretacją albo wyjaśnianiem i rozumieniem), ale – jak pisałem o tym już dwadzieścia lat temu¹¹ – jak się tego tekstu u ż y w a i po co, czyli – w gruncie rzeczy – o relację władzy. Albo się egzegetycznie – jak Schulz przed każdą *dominatrix* – pada na twarz przed tekstem, albo się interpretacyjnie – jak każda *dominatrix* nad Schulzem – nad tekstem panuje. Egzegeza jest submisywna i masochistyczna, interpretacja – dominująca i sadystyczna. Według mojej wykładni Schulz d o m a g a s i ę – i to domaga stanowczo! – interpretacji, nie egzegezy.

Domyślny czytelnik pojmuje w mig, że wprowadzam perspektywę S/M (można dowolnie te inicjały tłumaczyć) przede wszystkim ze względu na Deleuze'a, bo to on służy autorce za przewodnika po *Sanatorium*. Zanim jednak do tego Deleuze'a się zabiorę, by powiedzieć, że lektura Schulza za pomocą Deleuze'a jest bardzo grubymi nićmi szyta, muszę wprowadzić jeszcze jedną roboczą typologię. Tekst Alphandary jest wprawdzie „słaby” z powodu kompletnej nieznamości polskiej strony twórczości Schulza (zarówno jego tekstów nieobjętych cytowanym wydaniem – nie mówiąc o oryginałach – jak i polskiej tradycji egzegetycznej), ale jest za to bardzo „mocny” interpretacyjnie. Ma poważne tezy, chce Schulza włączyć w szerszy kontekst kulturowy, pokazuje w działaniu, jak czytać literaturę i film na niej oparty, wpisuje się w dyskusję polityczną, uwypukla napięcie między etyką i estetyką, słowem: nie jest błahym przyczynkiem, który można zbyć machnięciem ręki. Czytam ten tekst jako bardzo ciekawy przykład przeciągania krótkiej kołdry na swoją stronę (nic w tym gorszącego, wszyscy to robimy) i jako niezwykle interesujące *exemplum* interwencji w dziedzinie, którą nazywa się zazwyczaj „polityką interpretacji”, czyli używaniem tekstu literackiego do całkiem nieliterackich celów, jak formułowanie programu społecznego czy tworzenie moralnych manifestów, nawet jeśli ów manifest, jak dzieje się to w wypadku Alphandary, obraca się ostentacyjnie przeciwko polityce. Nie budzi to moich zastrzeżeń. Po to są teksty, byśmy ich w ten lub inny sposób używali. Trzeba wszelako uważnie analizować owe użytki, jeśli chcemy wiedzieć, co się za nimi kryje.

S/M (rozwiniecie skrótu ponoć dowolne)

przeciąganie kołdry i polityka interpretacji

Tak jak istnieje mocna dystynkcja między egzegezą a interpretacją, istnieje także nieusuwalna różnica między lekturą a interpretacją. Czytamy na własny rachunek, niefrasobliwie, wedle upodobań, w hamaku albo na plaży, interpretujemy zaś (w fotelu albo w kawiarni; przy biurku i w bibliotece robi się egzegezy) wedle – uświadomionych lub nie – zasad, które są dyskusyjne w tym sensie, że można (i należy) z nimi dyskutować. Lektura nikogo do niczego nie przywołuje, nie jest sprawą publiczną, która do czegokolwiek by zobowiązywała (jak słusznie podkreślała Szymborska, lektury są wyłącznie „nadobowiązkowe”), i dlatego czytelnik jest figurą prywatną, kapryśną, która czyta „po godzinach”. Jest idiotą w sensie źródłowym, czyli kimś od wspólnoty odłączonym, skazanym na istnienie osobne. Interpretacja odwrotnie: jest głosem w sprawie nie tylko tego akurat tekstu, nawet nie literatury jako takiej, ale rzeczy znacznie bardziej zasadniczych, takich jak relacja między fikcją i wiedzą, sens kultury, społeczna pozycja podmiotu w świecie, granice wolności, status przynależności etnicznej czy państwowej i tym podobne imponderabilia, co do których interpretator, w odróżnieniu od czytelnika-idioty, musi sobie zdawać sprawę, gdy zaczyna swoją grę z tekstem. Czytelnik ma pełną swobodę działania, interpretator – przeciwnie, i stąd wysokie ryzyko wpisane w jego przedsięwzięcie. Interpretacja jest ideologiczną interwencją, czy się tego chce, czy nie, z kolei czytanie nikogo nie skompromituje, gdyż nikt się na żaden sztyk nie wystawia. Czytelnik może powiedzieć sobie i innym, że robi, co chce, i oczekuje, że wszyscy się od niego odczepią; interpretator takiego luksusu nie ma i nie będzie miał nigdy. Jego robotą nie jest ani impresja, ani ekspresja, lecz p r e s j a: presja wywarta na innych, by się za tym lub owym opowiedzieli, by wyszli z kryjówek i otwarcie postawili na swoim. Najwięcej nieporozumień bierze się z pomieszania porządku czytania z porządkiem interpretacji, czyli lektury niezobowiązującej i czytelniczego zobowiązania, podobnie jak wiele niepotrzebnego hałasu bierze się z walki egzegetów z interpretatorami.

lektury
„nadobowiązkowe”

Puste stoliki

Schulz nie jest ani realistą, ani alegorystą; rzeczywistości, w której żył, nie ma¹². A to znaczyć musi, że nie ma też u Schulza Żydów, którzy zamieszkiwali historyczny Drohobycz i którzy zapełniają każdy niemal kadr filmu Hasa. W tym sensie Alphandary ma rację: Has trzyma nas

12 Por. S. Chwin, *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim* (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Sklepkach cynamonowych”), „Schulz/Forum” 2014, nr 4.

w moralnym szachu, narzucając Schulzowi upolitycznioną wizję przeszłości. Żydzi polscy zostali wymordowani i trzeba o tym nieustannie przypominać kolejnym pokoleniom, co do tego nie ma żadnych wątpliwości, ale skutkiem ubocznym tej polityki pamięci jest paraliżujące trwanie w traumie. Alphandary chciałaby więc, aby Żydzi u Schulza zostali od tego zamknięcia w przeszłości uwolnieni, gdyż tylko wtedy otwiera się dla wszystkich szansa lepszego życia. O ile zgadzam się całym z tą filozofią, bo obca jest mi nostalgia w każdej postaci, o tyle nie zgadzam się z jej podstawową tekstową przesłanką, a mianowicie, że *Sanatorium pod Klepsydrą* jest utworem, który nam cokolwiek o Żydach mówi.

„W *Sanatorium pod Klepsydrą* Jakub, choć umarł, to nadal żyje dzięki zapętlonemu czasowi, podobnie jak inni pacjenci sanatorium – umarli Żydzi. Dzięki owej pętli mogą podjąć życie na nowo w momencie, w którym je porzucili” (IA, s. 60). W odróżnieniu od Hasa, który stara się wskrzesić umarłych Żydów, u Schulza, powiada Alphandary, Żydzi nie umierają, lecz otwierają sobie furtki przyszłego życia. Czyżby? Tekst Schulza nie mówi nam nic o tym, że pacjenci sanatorium to Żydzi, i nic nie prowadzi do takich wniosków. *De facto* nie wiemy nic o pacjentach, co oznacza, że nie odgrywają oni w opowiadaniu żadnej roli. W samym tekście z mieszkańców sanatorium pojawiają się tylko pokojówka i doktor. W przeciwieństwie do „restauracji na mieście” (O, s. 263), w której „wszystkie oczy” skierowane są na jedzącego Ojca, stoliki w sanatorium – czytamy zaraz na początku – „były puste” (O, s. 252) i ta pustka stolików odpowiadała pustce krajobrazu, „który w obramieniu framugi stał ze swoim głębokim smutkiem i rezygnacją jak żałobne memento. Na obrusach stolików widać było resztki niedawnego posiłku, odkorkowane butelki, na wpół opróżnione kieliszki” (O, s. 252)¹³. Nie widzimy pensjonariuszy sanatorium, nie poznajemy (jak u Manna czy – ostatnio – u Tokarczuk) ich historii, co nie dziwi, skoro tego samego doświadcza narrator: „Mam silne przekonanie, że jesteśmy jedynymi gośćmi w tym Sanatorium i że tajemnicze i dyskretne miny, z jakimi pokojówka zaciska drzwi pokojów, wchodząc lub wychodząc, są po prostu mistyfikacją” (O, s. 266–267).

Oczywiście, literatura jest jedną wielką mistyfikacją, czyli podszywaniem się „pod pozór życia” (O, s. 259), z czego Schulz doskonale zdawał sobie sprawę, bo najważniejsza w sanatorium była dla niego relacja Syna

czyżby?

13 Oczywiście, ta sama pustka z perspektywy po Holokauście musi być interpretowana znacząco, jako nieobecność wymordowanych Żydów (Hasa), ale z punktu widzenia prozy Schulza tak właśnie interpretowana być nie może.

z Ojcem, c a ł k o w i c i e wyjęta z historycznego kontekstu. Po to właśnie to sanatorium na marginesie realnego życia wymyślił i po to był mu potrzebny wynalazek doktora Gotarda, by czas wszedł w wymiar nie-historyczny, a więc i nie etniczny, nie społeczny.

Już w pierwszej rozmowie z doktorem Gotardem padają kluczowe słowa: „Wie pan równie dobrze jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję” (O, s. 253). Co to takiego „ojczyzna” w tym wypadku? Czy Józef jest za granicą? Owszem, za granicą potocznej egzystencji, gdzie nieistotne są w s z y s t k i e fakty biograficzne, ł ą c z n i e z żydowskim pochodzeniem Schulza. Z perspektywy ojczyzny, czyli rzeczywistości, ojciec – żydowski kupiec małomiasteczkowy – już nie żyje, bo jego przeżycie możliwe jest tylko jako postaci z opowiadania, która odziera go z wszelkiej partykularności, a więc także z etnicznej czy narodowej tożsamości. Nie można tego chyba powiedzieć jaśniej: „Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję”. Schulz przywiązywał sporo wagi do słówka „pewien”. W autokomentarzu do własnej filozofii, zawartym liście do Witkacego, szczególnie podkreślał ten zaimek nieokreślony w kontekście zaprojektowanej w jego tekstach rzeczywistości. „Sklepy cynamonowe dają p e w n ą receptę na rzeczywistość, statuują p e w i e n specjalny rodzaj substancji”¹⁴ (podkreślenie moje – MPM). Szukałem, co o tym zaimku mają do powiedzenia krytycy, ale nie znalazłem. A przecież jeśli Schulz powtarza jedno słowo w jednym zdaniu, niezwykle filozoficznie obciążonym, to musi to coś znaczyć, bo u Schulza wszystko znaczy niesłychanie intensywnie. Ale co? Czy można o cieniu powiedzieć „pewien”? Można, jeśli się nie chce powiedzieć za dużo, ale też nie nic. Ta „tutejsza egzystencja” jest egzystencją wyłącznie literacką, zamkniętą w ramach opowieści, która toczy się wedle własnej logiki. Tym jest właśnie „reaktywacja” czasu: odłączeniem go od zdarzeń empirycznych i przekształceniem jego substancji, która już z rzeczywistością czasowością nie ma nic wspólnego, tak jak dzieło sztuki nie ma nic wspólnego z nieartystyczną rzeczywistością. Poniższa scena (niezauważona przez Alphandary, która się bardzo spieszy, żeby udowodnić swoje tezy, ale też nieobecna u Hasa) dobrze to pokazuje: „Stałem przed lustrem, aby zawiązać krawat, ale powierzchnia jego, jak zwierciadło sferyczne, zataiła gdzieś w głębi mój obraz, wirując mętną tonią. Nadaremnie regulowałem oddalenie, podchodząc, cofając

¹⁴ B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 9.

się – ze srebrnej płynnej mgły nie chciało wyłonić się żadne odbicie. Muszę kazać dać inne lustro – pomyślałem sobie i wyszedłem z pokoju” (O, s. 257).

Józef nie ma odbicia, bo postać literacka niczego nie odbija – tak jak nie odbija niczego literatura i żadne inne lustro tu nie pomoże. Postacie literackie zrobione są „ze srebrnej płynnej mgły” i nie są rzeczywiste. A jeśli nie są rzeczywisti ci, którzy działają i mówią, na ile rzeczywisti mogą być ci, których nie przedstawiono? Nie ma pacjentów, nie ma Żydów, jest tylko Syn i Ojciec. I w pewnym momencie, tylko na chwilę, mignie na korytarzu Matka (O, s. 269), na zawsze pozbawiona imienia własnego. To w tym trójkącie, z rzadka poszerzanym przez inne osoby, rozwijają się Schulzowskie opowieści.

Po dwóch, po trzech

Alphandary mówi, że „chcąc uciec od przesądów na temat Żydów, Has czerpie z bujnej wyobraźni Schulza, z jego zdolności ożywiania własnych, różnorodnych i intensywnych doświadczeń żydowskości, a także doświadczenia Żydów w jego rodzinie i społeczności” (IA, s. 64). Tymczasem jedyny tekst Schulza, w którym pojawia się jawnie świat żydowski, czyli *Noc wielkiego sezonu*, zamykająca *Sklepy cynamonowe*, nie pokazuje wcale „wspólnoty”, lecz świat sklepu, od samego początku przepuszczony przez filtry uniwersalizującego przedstawienia, które Schulz nazywa mitem: „Ściany sklepu znikły pod potężnymi formacjami tej sukiennej kosmogonii, pod tymi pasmami górskimi, piętrzącymi się w potężnych masywach. Otwierały się szerokie doliny wśród zboczy górskich i wśród szerokiego patosu wyżyn grzniały linie kontynentów. Przestrzeń sklepu rozszerzyła się w panoramę jesiennego krajobrazu, pełną jezior i dali, a na tle tej scenerii ojciec wędrował wśród fałd i dolin fantastycznego Kanaanu, wędrował wielkimi krokami, z rękoma rozkrzyżowanymi procozo w chmurach i kształtował raj uderzeniami natchnienia”¹⁵.

Tylko tu w całej twórczości literackiej Schulza kultura żydowska pojawia się wprost. Ale co to za „wprost”? Ten „fantastyczny Kanaan” to nic innego jak mityczna dekoracja, jedna z wielu potrzebnych Schulzowi do otwarcia „przestrzeni sklepu” na „panoramę jesiennego krajobrazu”, która jest właściwą scenerią (słowo trafne, bo wszystko sztuczne u Schulza, wszystko przedstawione, wszystko zainscenizowane)

15 Idem, *Dziela zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 116 (dalej cytowane jako SC z podaniem numeru strony).

Schulzowskich fabuł i bajek. Tam gdzie Schulz przywołuje kontekst żydowski, nie ma mowy o Żydach z Drohobycza, których Schulz znał i których widywał codziennie, bo w ogóle codzienności u Schulza nie ma. Weźmy taki fragment, w którym j e d y n y raz pojawia się u Schulza słowo „Żyd”: „Gdzie indziej stały grupy Żydów w kolorowych chałatach, w wielkich futrzanych kołpakach przed wysokimi wodospadami jasnych materii. Byli to mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody i prowadzący wstrzemięźliwe i dyplomatyczne rozmowy. [...] [O]jcowie miasta, mężowie Wielkiego Synhedrionu, przechadzali się w grupach pełnych powagi i godności i prowadzili ciche, głębokie dysputy. Rozszedłszy się po całym owym wielkim, górzystym kraju, wędrowali po dwóch, po trzech na dalekich i krętych drogach. Małe i ciemne ich sylwety zaludniały całą tę pustynną wyżynę, nad którą zwisło ciężkie i ciemne niebo, sfałdowane i chmurne, poorane w długie równoległe bruzdy, w srebrne i białe skiby, ukazujące w głębi coraz dalsze pokłady swego uwarstwienia. Światło lampy stwarzało sztuczny dzień w owej krainie – dzień dziwny, dzień bez świtu i wieczoru” (SC, s. 117–118).

Oczywiście, nie są to Żydzi z prowincjonalnego miasteczka, ale „Żydzi” mityczni, którzy potrzebni są w opowiadaniu po to tylko, aby przemienić sklepową rzeczywistość Ojca w „pustynną wyżynę”, „górzysty kraj”, krainę „bez świtu i wieczoru”, po której „mężowie Wielkiego Synhedrionu” „wędrowali po dwóch, po trzech” (całkiem jak „rozkrzyżczane szczygły” z *Wiosny*, które ulatywały „po dwa, po trzy” (O, s. 149), albo psy koło sanatorium, które również „Przelatują po dwa, po trzy z wyciągniętymi czujnymi szyjami” [O, s. 270])¹⁶. W całym tym świecie panuje „sztuczny dzień”, który wszystko – także Żydów – zmienia w rekwizyt wiecznej, a więc pozahistorycznej opowieści.

Powiedzmy sobie szczerze: wszystkie postaci Schulzowskich utworów pozbawione są „twarzy i indywidualności”, które to wyrażenie pochodzi właśnie z *Nocy wielkiego sezonu* i choć bezpośrednio dotyczy „pospolitego, bezpostaciowego tłumu” (SC, s. 117), to można je zasadnie rozciągnąć na wszystkie postaci. „Cóż powiem o Biance, jakże ją opiszę?”, pyta narrator *Wiosny* i nie znajduje żadnej innej odpowiedzi poza tym, że Bianka jest „cudownie zgodna ze sobą” (O, s. 153). Kiedy pojawia się jej jedyny opis („Bianka jest cała szara” [O, s. 166]), to jasne jest, że

powiedzmy
sobie szczerze

¹⁶ Tak przejawia się u Schulza prymat znaczącego nad znaczoną: dana fraza („po dwa, po trzy”) przenosi się z miejsca na miejsce i na moment przystaje przy jakimś znaczeniu (szczygły, Żydzi, psy), by następnie związać się z całkiem innym znaczoną. Fakt, że „po dwa, po trzy” raz dotyczy Żydów, raz psów, raz ptaków, oznacza, że żadnemu z tych znaczeń nie nadano uprzywilejowanego miejsca w narracji.

kolor jej karnacji musi być „szary”, żeby odpowiadał nie tylko „bezgranicznej martwocie szarej aury” (O, s. 171) wokół jej willi, ale też wszystkim „szarym” tonacjom Schulzowskich krajobrazów melancholii, w tym krajobrazu wokół sanatorium. Świat Schulza jest światem bez pozatekstualnych odniesień¹⁷, za to nasyconym relacjami między tekstami, zarówno jego własnymi¹⁸, jak i tekstami kultury, które niemal nigdy nie pojawiają się w jego utworach w postaci „alegacyjnej”¹⁹, lecz spardiowanej, ironicznej. Świetną ilustracją tego ostatniego zjawiska jest właśnie cytowany wyżej fragment o Żydach, w którym ich „dostojność” i „namaszczenie” (powiedzmy: ich pozatekstualny autorytet) natychmiast zostają uzupełnione przez „element błazeński, roztańczony tłum poliszynelów i arlekinów, który, sam bez poważnych intencji handlowych, doprowadzał do absurdu gdzieniegdzie nawiązujące się transakcje swymi błazeńskimi figlami” (SC, s. 117). Traktuję ten fragment jako świadomy autokomentarz Schulza, który zdaje się powiadać, że literatura niweczy poważne „transakcje” zachodzące między słowami i rzeczami, na mocy których rzeczywistość stanowiłaby jej ekwiwalent. Z tego powodu n i c z e g o, co Schulz mówi, nie można traktować serio²⁰, poza samym mówieniem, które ma przesłonić rzeczy. Założenie takie likwiduje jakikolwiek b e z p o ś r e d n i u ż y t e k, jaki moglibyśmy zrobić z jego tekstów – czy będzie to użytek moralny, polityczny, czy też jakikolwiek inny. W tym sensie Schulz niczego nie otwiera, niczego nie odblokowuje, niczego nie umożliwia. Wręcz przeciwnie: całe jego dzieło jest jednym wielkim zamknięciem, albo lepiej: o d c i ę c i e m²¹.

literatura
niweczy
poważne
„transakcje”

- 17 Jak Undula, bohaterka pierwszych prób literackich Schulza, która, jak pisze Stanisław Rosiek, „nie musi szukać uzasadnień swojego istnienia poza dziełem” (*Cień Unduli*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 4).
- 18 Rosiek dopomina się tu słusznie o „nową semantykę”: „Obok biograficznej logiki figur inna semantyka powinna uwzględniać relacje między znaczeniem i kontr-znaczeniem, a nawet znaczeniową pustką, ponieważ dopiero wtedy staje się możliwa identyfikacja uniwersum, w jakim tekst tkwi, a pośrednio także – klatka znaczeń, w której piszący został uwięziony” (S. Rosiek, *Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021, s. 200–201).
- 19 Michał Głowiński nazywa alegacjami „wszelkie odwołania tekstowe nie łączące się z żywiołem dialogiczności, takie, w których cytat czy aluzja nie tylko nie staje się czynnikiem wielogłosowości, ale – przeciwnie – utwierdza jednogłosowość. Dzieje się tak wówczas, gdy przywołany tekst traktowany jest jako autorytatywny, obowiązujący, a priori słuszny i wartościowy” (M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4, s. 91).
- 20 Piszę o tym w artykule *Poésie et viande ou Pourquoi on ne peut prendre Schulz au sérieux*, [w:] *Bruno Schulz entre modernisme et modernité*, sous la dir. de M. Smorąg-Goldberg et M. Tomaszewski, Éd. L'improviste, Paris 2018, a także w *Powszechnej rozwiązłości* (WUJ, Kraków 2012).
- 21 S. Rosiek, op. cit.

Jak ruda szarańcza

W ten sposób dochodzę do tego, co można by nazwać „esencją” Schulzowskiego świata, który jest światem literackim na wskroś, inscenizującym w obrębie literatury (i tylko jej) spektakle podrabiające rzeczywistość. W *Powszechnej rozwiązłości* szukałem u Schulza egzystencjalnego rozmontowywania esencji, czyli także używałem go do własnych celów, a dokładniej: do mojej wieloletniej kampanii przeciwko pojęciowemu unieruchamianiu ludzkiego doświadczenia. Tak zresztą czytałem cały najbardziej nowoczesny kwartet polskiej literatury – Leśmiana, Schulza, Witkacego i Gombrowicza – rozmiękczejący stwardniałą substancję życia (jednostkowego i zbiorowego)²². Interpretacje takie bez wątpienia były wysoce strategiczne: u z y w a ł e m ich w określonym celu i z określonych powodów, głównie przeciwko metafizyce i polityce „naturalnej” jedności, w którą nie wierzę i która zawsze wydawała mi się podejrzana. Z tego powodu interesowały mnie u Schulza głównie elementy r o z - rzutne, r o z - lazle i r o z - chwierutane, tak jakby Schulz był j e d y n i e kapłanem egzystencjalnej rozwiązłości. Oczywiście, był nim, inaczej nie pisałbym o nim dwóch książek, jednak był nim n i e w y ł ą c z n i e, albowiem ta rozwiązała materia jego tekstów, która tak bardzo fascynuje czytelników, egzegetów i interpretatorów i która każe wielu z nas widzieć w Schulzu apologetę różnicy, wielości i niekonkluzywności, jest tylko jedną stroną jego dzieła, druga strona zaś, także bardzo nowoczesna, nastawiona jest na coś całkiem odwrotnego: na usuwanie różnic, wielości i nierozstrzygalności. Tu już jestem bardzo blisko błędnej aplikacji filozofii Deleuza i Guattariego do Schulza, ale jeszcze nie czas na nią.

Idit Alphandary pisze: „Schulz wprowadza fragmentaryzację do rzeczywistości, która jest, jak się wydaje, spętana przez spójność” (IA, s. 70). Jednostronność jest ojcem interpretacyjnej mocy, ale matką interpretacyjnej ułomności. Nie można, czytając Schulza, utrzymywać, że „wprowadza fragmentaryzację do rzeczywistości”, skoro cały jego estetyczny projekt polega na osiągnięciu celu całkowicie odwrotnego. Weźmy dwa fragmenty z utworu otwierającego *Sklepy cynamonowe* i dokładnie przeczytajmy, co się w nich dzieje, bo to właśnie na poziomie retoryki tekstu najczęściej upadają śmiało wykładnie ideologiczne:

„Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, j a k b i b l i j n a p u s t y n i a. Cierniste akacje, wyrosłe z pustki

rozzrutne,
rozlazle,
rozchwierutane,
ale nie tylko
takie

22 M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, oraz *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, op. cit..

żółtego placu, kipiały nad nim jasnym listowiem, bukietami szlachetnie uczłonkowanych filigranów zielonych, jak drzewa na starych gobelinach. Zdawało się, że te drzewa afektują wicher, wzbudzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic. [...] Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztuczatorzy, objający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamliwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjognomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz” (SC, s. 28).

„Złote ściernisko krzyczy w słońcu, jak ruda szarańcza; w rześszym deszczu ognia wrzeszczą świerszcze; strąki nasion eksplodują cicho, jak koniki polne.

A ku parkanowi kożuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem, jak gdyby ogród obrócił się we śnie na drugą stronę i grube jego chłopskie bary oddychają ciszą ziemi” (SC, s. 30).

Jeżeli u Schulza nic nie istnieje samo z siebie, to dlatego, że coś zawsze odsyła do czegoś innego. Coś jest zawsze jak coś innego²³, coś zawsze zdaje się czymś innym. Ma to wytłumaczenie w Schulzowskiej metafizyce, która zakłada, że świat form jest tylko pozorny i wszystko może w każdej chwili zmienić kształt. Ale to tylko jedna strona świata, stale poddana prawu transformacji. Jest jeszcze strona druga, prawdziwsza, w której rzeczy odsłaniają swoją „treść”. „Przysiedliśmy się do nich, jakby na brzeg ich losu, zawstyżeni trochę tą bezbronnością, z jaką wydali się nam bez zastrzeżeń, i piliśmy wodę z sokiem różanym, napój przedziwny, w którym znalazłem jakby najgłębszą esencję tej upalnej soboty” (SC, s. 33). „Były to przedziwne skróty i formuły, recepty na cywilizację, poręczne amulety, w których można było ująć między dwa palce esencję klimatów i prowincji” (O, s. 143). „Rdzeń świata szedł w głąb, dojrzewał coraz jaskrawiej, docierał do sedna i nagle wylewała się czysta esencja tych dni” (O, s. 166). To właśnie tej drugiej strony – prowadzącej w głąb, nie w-szerz, ku istocie, nie ku pozorom, ku sednu, a nie ku powierzchni – szuka ciągle Schulz i jego narrator. A robi to po to, by wpisać świat w porządek znany, ucłowieczony, zhumanizowany, by go zakończyć, a nie zmienić w nieskończone kłaczce, scalić, nie pokawałkować. Do Witolda Gombrowicza pisał przecież: „W Tobie jest materiał na wielkiego humanistę. Czymże innym jest

prawo transformacji, ruch w głąb

23 Ze strukturalistycznego punktu widzenia rolę porównania w prozie Schulza precyzyjnie omówił Włodzimierz Bolecki (*Źęzyk poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, [w:] tegoż, *Wenus z Drohobyca (o Brunonie Schulzu)*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2017, s. 132–136).

Twoja patologiczna wrażliwość na antynomie, jeśli nie tęsknotą do uniwersalizmu, do zhumanizowania n i e d o l u d z k i c h obszarów, do wywłaszczenia partykularnych ideologii i zaanektowania ich na rzecz wielkiej jedności²⁴. Dlatego wszystko u Schulza zmierza ku porównaniu, które eliminuje jednostkowość i różnicę jako znaki pozoru i ustanawia „prawdziwszy” porządek rzeczy. „J a k g d y b y m z przedśionka nocy wszedł w noc w ł a ś c i w ą. Jak głęboko oddycha się tym nocnym ozonem! Tu jest m a t e c z n i k, tu jest s e d n o nocy wezbrane jaśminem. Tu dopiero rozpoczyna ona swą w ł a ś c i w ą historię” (O, s. 198; podkreślenie moje – MPM). Dzień, noc, świat, rzeczywistość – poza ich złudnymi formami kryje się sens „właściwy”, który trzeba odcyfrować, by nie zgubić się w labiryncie codziennego doświadczenia. Jedyne problemy Schulzowskiego narratora i bohatera polega na tym, że owo sedno świata, choć nieustannie zapowiada swoje objawienie, wciąż wycofuje się jeszcze dalej w głąb, odwlekając moment ostatecznej rewelacji. Ta n i e s p e ł n i o n a a p o k a l i p s a, choć skazuje Schulzowskie postaci na błędzenie w labiryncie świata, nie eliminuje ich przemożnego pragnienia, by uspołnić świat przez powtórzenie. Jak pisał w *Ferdydurke* podziwiany przez Schulza Gombrowicz, „przez powtarzanie, przez powtarzanie najsmadniej tworzy się wszelka mitologia²⁵. Tak jak nie ma powtórzenia bez mitu, tak nie ma mitu bez powtórzenia, i dlatego ucieczka Józefa z sanatorium, które rozmontowało jego poczucie czasowego porządku, kończy się wejściem w m i t p o w t ó r z e n i a t e g o s a m e g o. Pożegnanie z Ojcem, czyli wyjście poza schemat rodzinny, wcale nie prowadzi, jak można by się spodziewać (i jak sugeruje Alphandary), do wyzwolenia spod presji hierarchii społecznej czy Prawa, ale kończy się podporządkowaniem egzystencjalnemu powtórzeniu: „od tego czasu j a d ę, j a d ę w c i ą ż, zadomowiłem się niejako na koleji” (O, s. 276). Koniec przerzuca czytelnika do początku opowiadania, okazuje się bowiem, że to właśnie Józef jest „człowiekiem w podartym mundurze kolejowca”, którego spotkał w pociągu i który „gdzieś przepadł”, zostawiając po sobie „wyciśnięte miejsce w słomie zalegającej podłogę” (O, s. 276). Czytelnik pierwszych akapitów *Sanatorium* jeszcze tego nie wie, ale na końcu rozumie, że to sam Józef znika, zostawiając po sobie puste miejsce. Znika gdzie? W świecie sparodiowanego mitu,

plagiat
egzystencjalny

24 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 118 (podkreślenie Schulza). Dalej jako KL z podaniem numeru strony.

25 W. Gombrowicz, *Pisma zebrane*, t. 2: *Ferdydurke*, oprac. W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 65.

w którym Żyd Wieczny Tułacz zmienia się w anonimowego kolejarza, śpiewającego dla zarobku w „przedziałach drugiej klasy”. Jeśli mit jest strukturą organizującą rzeczywistość, to – znów – nie sposób zgodzić się z tezą Alphantary (korzystającej z rozróżnień rosyjskich formalistów), że *сюжет*, czyli schemat fabularny, jest u Schulza mniej istotny niż *фабула*, czyli treść zdarzeń. Dowodzi tego *Wiosna*, której cała treść wynika z wadliwej interpretacji „historii o porwanej i zamienionej księżniczce” (O, s. 163). Jeżeli każda pora roku „rośnie na historiach” (O, s. 160), to znaczy, że percepcja rzeczywistości jest z a w s z e filtrowana przez literaturę, a ostatecznie przez mit, którego literatura jest jednym z wcieleń. Jakie są tego filtrowania konsekwencje? Ano takie, że mit, oparty z konieczności na grubych kontrastach (światło–ciemność, dobro–zło, wewnątrz–zewnątrz etc.), jest kiepskim wsparciem dla przekonującej etycznej wykładni świata. Wręcz przeciwnie: mitu używa się najczęściej po to, żeby sobie widzenie świata uprościć, a wizję tę upraszcza się najczęściej po to, by przymknąć oczy na złożoną postać tego świata. Schulz, widzący precyzyjnie każdy zawijas w falującej teksturze świata przeobrażonego w dzieło sztuki, jednocześnie przymykał oczy na konsekwencje metafizycznego cięcia, jakim to dzieło separował od świata codziennego doświadczenia. W gruncie rzeczy to właśnie w tej separacji (sztuki i rzeczywistości, nocy i dnia, istoty i pozoru, prawdy i złudzenia) tkwi wątpliwy fundament etyczny jego ideologii estetycznej. Wątpliwy, bo – wbrew temu, co sugeruje Alphantary – niczego on nie otwiera, niczego nie rewolucjonizuje, niczego nie podminowuje. Jest odwrotnie: świat Schulza to świat na wskroś konserwatywny. Świat Wielkiego Zamknięcia.

rewolucja
w konserwie?

Poza fizyką

Nie mogę zatem zgodzić się z antymetafizyczną wykładnią Schulza, jaką proponuje Idit Alphantary i jaka od czasu do czasu pojawia się w badaniach nad Schulzem. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* jest bowiem metafizykiem w sensie najbardziej podstawowym, najbardziej oczywistym. Oznacza to dwie rzeczy. Po pierwsze: sztuka jest dla niego o b i e t n i c ą z b a w i e n i a od niewygody świata, nadzieją na wyjście poza obszar dotkliwej kontyngencji; po drugie zaś – a może nawet przede wszystkim – jest szansą na oszukanie czasu. Podobnie u Hasa, który wprowadza w przestrzeń sanatorium cały świat historyczny, skryształizowany wokół kultury żydowskiej. Wedle różnych wypowiedzi reżysera, zafascynowanego snem, całą niemal treść filmu, włożoną w narracyjne ramy przyjazdu Józefa do sanatorium, można i chyba należy rozumieć jako sensne wyobrażenie Józefa, które *de facto* zbudowane jest z samych cytatów

z różnych fragmentów prozy Schulza²⁶. W sanatorium czas nie płynie linearnie, ba! w ogóle nie płynie, historia starannie je omija, o czym świadczy to, że aby się do niego dostać, trzeba przejść przez żydowski cmentarz. Nie pomylimy się zbyt, twierdząc, że sanatorium to świat sztuki, w którym czas p r z e s t a ł odgrywać rolę i w którym uchylona zostaje logika przyczynowości. W tym sensie Has jest wierny Schulzowi w stopniu najwyższym i nie ma między nimi żadnej różnicy, jeśli chodzi o traktowanie czasu: nie można dowodzić, że świat Schulza jest bardziej wychylony w przyszłość, świat Hasa zaś w przeszłość, albowiem różnienia te tracą swój sens w sztuce, która – wedle obu artystów – zawiesza temporalną, a więc fizyczną strukturę rzeczywistości. Innymi środkami Schulz i Has „uciekają z rzeczywistości” w sferę realnego, która swoją sztucznością i niesamowitością rozsadza ramy potocznego doświadczenia.

Dla obydwu sztuka jest metafizyczna z zasady, bo rozgrywa się poza fizyką tego świata i nie podlega jej regułom. Podobnie nie podlegają jej regułom rzeczy, zdarzenia i postacie „świata przedstawionego”, a raczej podlegają, ale szybko się od niej uwalniają. Ten „świat przedstawiony”, w którym czas płynie linearnie i szybko, ciągnąc wszystko do śmierci, jest ciągle dziurawiony przez wieczność, która go „przeaniela”, przeistacza, transfiguruje.

Tak wygląda Schulzowska „logika katastrofy”: wszyscy oczekują epifanii sensu, opadnięcia masek, objawienia sedna świata, ale w momencie największego przesilenia okazuje się, że dobroczynna apokalipsa została odroczone, Mesjasz znowu nie przyszedł i świat znów popadł w pozór, sztuczność i tymczasowość. „Tęskniącym ludom”, czytamy w opowiadaniu *Emeryt*, „kraj obiecany” ukazuje się „tylko na chwilę” (*O*, s. 308). Schulz zanurza się w materii, jednak nie dlatego że tego pragnie, ale dlatego że nie ma wyjścia, bo jego pragnienia skierowane są nie w stronę „stawania się”, ale tego, co mogłoby się ostatecznie stać, lecz – niestety – nigdy się nie stanie. Najlepiej pokazuje to fragment z *Emeryta*, w którym bohater mówi o swojej fascynacji drewnem. „Ach, drewno, zaufana, poczciwa, pełnowartościowa materia rzeczywistości, na wskroś jasna i rzetelna, ucieleśnienie uczciwości i prozy życia” (*O*, s. 299). Kto wie, że

apokalipsa
znowu
odroczone

26 Które czasami są „fałszowane”, by podeprzeć główny pomysł interpretacyjny filmu. Kiedy Ojciec w jednej ze scen z ptakami mówi: „Trzeba wyeliminować bałamutne przegadywania ptaków, ich spiczaste przysłówki i przyimki, ich płochliwe zaimki zwrotne, ażeby powoli wydzielić zdrowe ziarno c z a s u”, to jest to cytat z *Wiosny*, który jednak brzmi: „Trzeba wyeliminować bałamutne przegadywania ptaków, ich spiczaste przysłówki i przyimki, ich płochliwe zaimki zwrotne, ażeby powoli wydzielić zdrowe ziarno s e n s u” na „c z a s” jest bardzo znamienna, albowiem Hasowi – tak jak Schulzowi – rzeczywiście chodzi o „wydzielenie zdrowego ziarna czasu”; zdrowego, czyli nieskażonego żadną historią.

Schulz prozy życia nienawidził, od razu zacznie strzyc uszami na tę dziwną insynuację, ale czytając dalej, zrozumie, że to nie o drewno samo w sobie chodzi, o jego „włóknisty miąższ”, ale o jego rąbanie, które dzięki temu, że jest tradycją „starą jak ród ludzki”, otwiera w ciągu dnia „lukę czasu”, „szczerbę dnia”, „otwartą na [...] wieczność” (O, s. 299). To otwieranie się świata na wieczność w każdym możliwym momencie jest Schulzowską metafizyczną sygnaturą. Jeżeli interpretacja zakorzenia nas w kontyngencji, bo zawiązuje między tekstem i interpretatorem alians tymczasowego interesu, to interpretator w zasadzie nie ma czego u Schulza szukać, bo czas fizyczny i społeczny – dziedzina interpretacji – istnieje u niego tylko po to, żeby jego ograniczenia przekroczyć. Idealnym czytelnikiem Schulza nie jest ktoś, kto myśli, ale ktoś, kto wzdycha nad niewysłowionym.

W poszukiwaniu utraconego kłacza

No i wreszcie dochodzimy do Deleuze’a i Guattariego.

Według Alphandary „Schulz ukazuje czas w formie splątanej, aby położyć kres przeświadczeniu, jakoby to przeszłość miała określać przyszłość” (IA, s. 61). Czy jednak Schulz rzeczywiście kładzie kres takiemu przekonaniu? I z czego miałyby wynikać obalenie – jak pisze dalej badaczka – symbolicznego, patriarchalnego, hierarchicznego porządku „indywidualizacji, narodowości i Prawa”, do którego dążyć ma pisarz? Otóż taka wykładnia wynika z bardzo wybiórczej lektury. Owszem, gdyby Schulz rzeczywiście miał na oku „obalenie symbolicznego, patriarchalnego porządku”, wówczas zgoda. Tyle tylko, że taki Schulz, którego można by bez zastrzeżeń za pomocą Deleuze’a i Guattariego czytać, nie istnieje.

Pewnie się nie pomyłę, mówiąc, że Schulza za pomocą tego właśnie idiomu krytycznego nie interpretuje się często. Nie znajduję Deleuze’a i Guattariego w indeksach klasyków schulzologii, nie widzę, by zapładniali oni umysły filologicznej młodzieży²⁷. Przyczyna tego stanu rzeczy jest dość prosta. Przede wszystkim mało kto w Polsce Deleuze’a i Guattariego czyta (a może po prostu mało kto w Polsce czyta zachodnią filozofię nowoczesną) i nawet niedawny przekład dwóch ich fundamentalnych dzieł nie spowodował nad Wisłą wielkiej zwyżki lekturowej. Nic dziwnego: są to teksty nieskończenie trudne w śledzeniu

²⁷ Jedyny znany mi przykład czytania Schulza za pomocą Deleuze’a dotyczy nie Schulza samego, lecz filmu Hasa. Zob. M. Jakubowska, *Laboratorium czasu*. Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa, PWSFTviT, Łódź 2010 (szczególnie rozdział IV: „Rezerwat czasu”).

argumentu, a lektura jest uciążliwa, bo zarówno *Anty-Edyp* (1972), jak *Tysiąc plateau* (1980)²⁸ to dzieła odbiegające od retorycznych i gatunkowych standardów rozpraw filozoficznych, których myślowe efekty można by łatwo adaptować. Filozofia dla Deleuze'a to tworzenie pojęć, a nie ich porządkowanie, co daje powód do niebywałej rozrzutności pisarskiej, z której labiryntu trudno wyjść na światło dzienne logicznego argumentu. Dlatego też zainteresowani i nieco skonfundowani czytelnicy sięgają raczej po opracowania popularne, wyjaśniające znaczenie zarówno całego projektu filozoficznego Deleuze'a, jak i poszczególnych pojęć, sprowadzonych do wytrychów. Tak jakby trzeba było wielkiego trudu maszyny uniwersyteckiej, by odcedzić przekazywalną esencję myślenia z wielu setek gęsto zapisanych stron. A jednak, choć wozy transmisyjne przekazujące myśl Deleuze'a i Guattariego są liczne i porozstawiane na wszystkich kontynentach, daleko im rozmiarem do wielkich flotylli przemierzających świat pod banderą Foucaulta czy Derridy. Deleuze z Guattarim są – nie ma co ukrywać – trudni, proteuszowi i, by tak rzec, kompletnie nieobliczalni. Z mieszczańskiego nauczyciela akademickiego, piszącego na stopień rzetelne rekonstrukcje dawnych filozofów, Deleuze nagle, pod wpływem Maja '68 i Félix'a Guattariego, przeobraził się w intelektualnego furiata, którym ani Derrida, ani Foucault nigdy nie byli, i zaczął wyrzucać z siebie kategorię za kategorią w wybuchowym przepływie energii, który szybko utożsamiono z postmodernizmem i odłożono z poczuciem wyższości. Klącze, deterytorializacja, maszyny pragnące, nieświadomość molekularna, schizoanaliza, ciało bez organów, linie ujścia, stawanie-się-zwierzęciem, myśl nomadyczna – cały ten leksykon budził i nadal budzi zakłopotanie.

światło dzienne
logicznego
argumentu

Polityka podmiotu

Filozofię obu tomów Deleuze'a i Guattariego trzeba czytać w historycznym kontekście i tutaj takiej lektury z braku miejsca podać nie mogę. Można jednak śmiało powiedzieć, że między rokiem 1972 i 1980 Deleuze z Guattarim intensywnie obracali kołkiem osinowym w dogorywającym truchle zachodniego podmiotu, bojąc się, że mógłby zmartwychwstać w jakiegokolwiek postaci. Krytyka podmiotu, jaka się dokonywała we Francji po wojnie, była operacją złożoną, wynikającą z lektur Marksa, Heideggera, Nietzschego i Freuda, lecz jednocześnie bardzo prostą. Uznano, że za większość nieszczęść nowoczesnego rodzaju ludzkiego,

dogorywające
truchło
zachodniego
podmiotu

²⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp*, op. cit.; eidem, *Tysiąc plateau* [bez tłumacza], Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

od kapitalizmu po kolonializm, odpowiada wyobrażenie człowieka jako rozumu będącego fundamentalnym warunkiem sensowności świata. To, czego rozum ten nie mógł lub nie chciał pojąć, czyli to, czego nie uczynił przedmiotem swojego namysłu, nie mogło mieć żadnego znaczenia. I odwrotnie: znaczenie miało to tylko, co rozum ten mógł i chciał pojąć. A że przede wszystkim chciał i mógł pojąć samego siebie, to pytanie: „kim jestem”, czyli pytanie o tożsamość, stało się pytaniem kluczowym w walce o sens. Czy jestem tym, kto nadaje sens rzeczywistości, czy raczej tylko tym, czemu ów sens się nadaje? Czy wobec tego jestem panującym czy już opanowanym, podmiotem czy przedmiotem? Jeżeli tym, co mnie jako podmiot określa, jest pozbawienie wszystkiego, co nie-moje, znaczenia, czyli przeniesienie tego do porządku przypadkowości i przygodności, to jasne, że moja podmiotowość, dzięki której wyswabdzam się spod panowania sił, nad którymi nie panuję, musi nabrać pewności, stałości, niezmienności. Musi b y ć, i to byciem niewzruszonym, niepodatnym na ataki bezsensu, który zostaje utożsamiony ze wszystkim, przed czego pomyśleniem rozum się wzbrania. Z tego powodu rozum najchętniej myśli własne myśli (czyli rzeczywistość przełożoną na pojęcia), bo to one chronią go przed światem, czyli wszystkimi „rzeczami” opierającymi się myśleniu. Co natomiast nie chce się myśleniu podporządkować, nie ma wyjścia: albo zostaje wyeliminowane z istnienia, albo podrzucone podmiotowi jako przedmiot jego władzy. Jeśli myślenie jest przedstawianiem sobie świata, przekształcaniem go w „świat przedstawiony”, to wszystko, co kwestionuje wyjątkową suwerenność podmiotu jako samostanowiącego się centrum przedstawienia, nabiera charakteru wywrotowego, a więc napiętnowanego podrzędnością. Nic dziwnego, że logika ta podbiła umysły mężczyzn wykształconych w religijno-politycznym modelu mieszczańskim, w którego centrum tkwił Ojciec, podpora rodziny i społeczeństwa, na którego obrzeżach (powiedzmy symbolicznie: poza wiedeńskim Ringiem, poza krakowskimi Plantami) tłoczyła się niewymienna, niezobiektywizowana rzeczywistość: wariaci, poeci, wilkołaki, pederasci, pijacy, kobiety upadłe, bandyci, biedacy, syfilitycy, bezdomni – pozbawione rozumu wyrzutki społeczeństwa.

Ojciec kontra
mottoch

Ten właśnie model podmiotu mieszczańsko-racjonalnego, który starannie w swoim suwerennym byciu odgradzał się od niepokojącej swoją bezsensownością rzeczywistości i kapitalizował znaczenia narzucone światu, stał się obiektem intensywnej krytyki całej „postmodernistycznej” filozofii francuskiej (Derrida, Foucault, Lyotard), ale Deleuze’a i Guattariego w szczególności. Przeciwno mieszczańskim maszynom przedstawienia Deleuze i Guattari wytoczyli wojenne maszyny pragnienia: „zmontowanie maszyny pragnącej jest niemożliwe bez równoczesnego wysadzenia całych obszarów społecznych” (AE, s. 137), kontrolowanych przez

instytucjonalne ekstensje racjonalnego podmiotu. Najważniejsze kategorie wymyślone przez Deleuze'a i Guattariego z założenia miały rozmontowywać samorzutność panującego nad samym sobą i nad rzeczywistością podmiotu. Jeśli podmiotowi cementującemu wokół siebie niestrudzenie wszystkie formy wspólnoty przypisali oni pozycję *p a r a n o i c z n ą*, to anarchicznym figurom antypodmiotowym wyznaczyli pozycję *s c h i z o i d a l n ą*, traktując obydwie jako „dwa wielkie typy inwestycji społecznych” (AE, s. 323). Pierwszy typ – „segregacyjny” albo „faszyzujący” – „inwestuje w centralną formację suwerenną, przeinwestowuje ją, czyniąc z niej odwieczną i ostateczną zasadę każdej innej historycznej formy społecznej”, odbierając tym samym znaczenie „enklawom czy peryferiom” i „każdej wolnej figurze pragnienia”. Drugi typ – „nomadyczny” albo „rewolucyjny” – odwrotnie: „podąża wzdłuż linii ujęcia pragnienia, przekracza mur, wywołuje przepływy, składa swoje maszyny, gromadzi swoje stopione grupy w enklawach lub na peryferiach”, mówiąc: „nie jestem jednym z was, od wieków należę do podrzędnej rasy, jestem zwierzęciem, Murzynem”. Równocześnie jednak Deleuze i Guattari pokazują, że obydwie te pozycje wywołują się nawzajem, jedna nie istnieje bez drugiej, jedna drugą warunkuje. „Krótko mówiąc, nie ma deterytorializacji przepływów schizofrenicznego pragnienia, której nie towarzyszyłyby globalne bądź lokalne reterytorializacje” (AE, s. 367–368). Jeśli integrująca pozycja podmiotu stara się zakodować rzeczywistość pod postacią klarownego wyobrażenia, które oddziela obraz od rzeczy, pozycja dezintegrująca zmierza do zburzenia spektaklu przedstawienia, w którym podmiot z satysfakcją przygląda się rozpościerającemu się przed nim światu pełnemu znaczeń.

W ten sposób Deleuze i Guattari podsumowują dwustuletni wysiłek zachodniej filozofii nowoczesnej, starającej się określić podstawowe warunki samostanowienia podmiotu: czy to jako suwerennej władzy rozpostartej nad światem, czy to jako podziemnego nurtu władzę tę podmywającego. Ta nowoczesna dialektyka przybiera postać starcia dwóch modeli myślenia o podmiocie: jako o strukturze *a u t o n o m i c z n e j*, wolnej i samocelowej oraz strukturze *h e t e r o n o m i c z n e j*, ulegającej zewnętrznym wpływom, czy też „prawu inności”. Deleuze i Guattari, choć bronią się jak mogą przed zabrnięciem w „ślepą uliczkę jednoznaczności” (AE, s. 62), sami *j e d n o z n a c z n i e* opowiadają się za modelem drugim – schizofrenicznym, rewolucyjnym i heteronomicznym, starając się mocno wyprowadzić podmiot z niego samego, rozluźnić jego solidne podstawy, umożliwić mu ucieczkę od samego siebie.

W książce o Kafce (1975) tak właśnie scharakteryzowane jest „stawanie-się-zwierzęciem” – podstawowa figura Kafkowskiej dekonstrukcji podmiotu, wpisanej szczególnie w ostatnie utwory, *Der Bau* oraz *Josefine*,

„dwa wielkie typy inwestycji społecznych”

die Sangerin: „Stać się zwierzęciem to starannie wykonywać ruch, nakreślić linię ujęcia w całej jej pozytywności, to przekroczyć próg, osiągnąć kontinuum intensywności, które nie mają większej wartości niż one same, odnaleźć świat czystych intensywności, gdzie rozpadają się zarówno wszystkie formy, jak i wszystkie znaczenia, znaczące oraz znaczone, na korzyść nieuformowanej materii, zdeterytorializowanych przepływów, nieznaczących znaków”²⁹.

Dyskurs Deleuze’a i Guattariego sam rozwija się wedle logiki ucieczki: metafory wywołują kolejne metafory, definicje rodzą definicje w nieskończonym ruchu „otwierania znaczeń”. W tym sensie dylogię *Kapitalizm i schizofrenia* czytać należy w granicach rozwijającej się w latach siedemdziesiątych XX wieku we Francji dekonstrukcji interpretacji jako narzędzia jednoznacznego kodowania sensów i stabilizacji władzy mieszczańskiej oraz wstawienia na jej miejsce „eksperymentowania” ze znakami. W rezultacie lektury *Kapitalizmu i schizofrenii* nie sposób nie traktować jako natchnionego manifestu rewolucji semantycznej, która – jak każda rewolucja w świecie znaków, nie polityki – więcej obiecuje, niż spełnia, bardziej komplikuje, niż ułatwia, głównie dlatego że jej inwestycja jest bardzo jednostronna. Wszystkie strategie stabilizacyjne są faszystowskie, a wszystkie pragnienia wyzwalające. Byt jako taki jest zawsze waloryzowany negatywnie, stawanie się jako takie jest nieodmiennie zbawieniem. Znaczenie i interpretacja są instrumentami przymusu i władzy, rozregulowywanie znaczeń jest rewolucyjne. I tak dalej, i tym podobne. Zarówno *Anty-Edyp*, jak i *Tysiąc plateau* wpisują się gładko w ten nurt nowoczesnej krytyki, który staje po stronie permanentnego przewrotu przeciwko permanentnej stabilizacji i choć euforia tego wyboru łatwo się czytelnikowi udziela, jednoznaczność proponowanego świata budzić musi intelektualną podejrzliwość.

Życie w kłęczu

Zwłaszcza wtedy, gdy używa się pojęć wypracowanych przez schizoanalizę w kontekście całkiem jej obcym. Według Alphandary Schulz w swoich utworach sugeruje, że „życie wewnątrz kłęczu to ciągłe «stawanie-się-innym» – odmiennym od struktury umacnianej przez interes większościowy” (IA, s. 68). Ten zaczerpnięty od Deleuze’a i Guattariego sztywny dualizm: mniejszościowe (*minoritarian*) życie w kłęczu *versus* większościowe (*majoritarian*) interesy Prawa – charakteryzuje w całości

jak każda
rewolucja
w świecie
znaków

²⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z. Jaksender i K.M. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2016, s. 71.

jej lekturę Schulza. Schulz jest po stronie „stawania-się”, a nie po stronie „bytu”, po stronie „różnicy”, nie po stronie „powtórzenia”, po stronie pragnienia, nie po stronie „Prawa”, po stronie afektu, nie po stronie idei, po stronie mniejszości, nie po stronie większości, po stronie „kłącza”, nie po stronie „drzewa”, po stronie kobiet, nie po stronie mężczyzn, po stronie zwierząt, nie po stronie ludzi etc. W przeciwstawieniu tych dwóch serii – nomadycznej i stabilizacyjnej – Schulz umieszczany jest z a w s z e po stronie „różnicy”, a nie tożsamości. Z tego powodu Alphandary powiada, że Schulzowski „obraz społeczności żydowskiej – wielobarwnej i pulsującej życiem” (gdzież ten obraz można znaleźć?) jest „(post)modernistyczny” (IA, s. 62).

Wciąż ten sam błąd, bez końca: to, co kontrastuje z modernizmem, musi być post-modernistyczne, wedle serii opozycji zarysowanych wyżej. Pamiętamy te tabelki sprzed pół wieku: tu nowoczesne, tam ponowoczesne, tu patriarchat, tam matriarchat, tu serio, tam ironia, tu idea, tam pragnienie, tak jakby nowoczesność sama nie mogła być podzielona, dialektycznie poróżniona, niejednorodna. Tak jak dialektycznie poróżniony jest Bruno Schulz, przykładowy artysta nowoczesny, podszyty metafizyką amator fizyki, podszyty mizoginią masochista.

Tymczasem kobieta Schulzowska nie otwiera nowych możliwości (zob. IA, s. 69–70), lecz je z a m y k a. Jest czytelną i jedyną figurą władzy i Prawa, oczywiście dlatego że pochodzi z dziedziny prozy. Ojciec musi uciekać w zwierzęcość, by tam – w nieludzkich obszarach bytu – szukać ochrony przed nierozumiejącymi go kobietami. „Przestaliśmy po prostu brać go w rachubę, tak bardzo oddalił się od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste” (SC, s. 42). Ojciec s t a j e s i ę zwierzęciem w aspekcie dokonanym, co c a ł k o w i c i e kłóci się z tym, co o „stawaniu-się-zwierzęciem” piszą Deleuze z Guattarim, podkreślając tego stawania się aspekt nigdy niedokonany. To nie kobieta jest po stronie możliwości, lecz Ojciec, tragicznie oddany sprawie poezji, która nigdy nie triumfuje. Jeśli życie zbiorowości miałyby się otwierać na „nowe możliwości”, to Matka nie mogłaby mieć tak mocnej pozycji w domu Józefa. „Kobieta jest tym «stawaniem-się», które wymyka się z większościowych struktur kontroli i władzy” (IA, s. 74). Kryje się tu interpretacyjna niedoróbka: u Schulza kobieta nie wymyka się z większościowej sieci władzy i kontroli. Ona tę sieć sama splota i dlatego Schulz – masochista – widział w niej ostateczne źródło Prawa.

Potwór

„W książce *Kafka: ku literaturze mniejszej* Gilles Deleuze i Félix Guattari definiują termin «stawanie-się-zwierzęciem» jako ucieczkę od trójkątną

pamiętamy te
tabelki sprzed
pół wieku

struktury rodziny bądź narodu” (IA, s. 63). Właśnie! Z tym że to „stawanie-się-zwierzęciem” nie może odnosić się do Ojca (który u Schulza ostatecznie wylądował na półmisku), lecz do Syna, jak to jest w *Przemianie* Kafki. Jeśli temu *devenir animal* Deleuze i Guattari przypisują aspekt „ucieczkowy” i krytyczny wobec Rodziny, to u Schulza, w przeciwieństwie do Kafki, takiego „stawania-się-zwierzęciem” nie ma. A jakie jest?

Pamiętamy scenę w *Sanatorium*, gdy Józef konfrontuje się z „człowiekiem-psem”, który wcale nie zrywa się sam z uwięzi (jak pisze Alphandary, IA, s. 72), lecz jest puszczony wolno przez głównego bohatera, co ma istotne znaczenie dla rozwoju fabuły. Alphandary nie pyta jednak, jaka jest funkcja tej hybrydycznej postaci w ekonomii opowiadania, i w zamian docieka czego innego: „Czy wściekłość psa skierowana jest konkretnie przeciw polskiemu Żydowi? A może samotny pies jest uwiązany na łańcuchu polskim Żydem?” (IA, s. 72). Jeśli całe opowiadanie, jak sugeruje autorka, jest poświęcone Żydom, mimo ich całkowitej nieobecności, to każdy element opowiadania musi brać udział w tej nadrzędnej ramie interpretacyjnej. „«Stawanie-się-psem» może działać wyzwalająco, jeżeli jednostka będzie częścią stada zapewniającego jej przetrwanie; ale może też przerażać, jeśli psa potraktujemy jako outsidera wykluczonego z grupy, tak jak polscy Żydzi zostali wyrugowani z polskiego społeczeństwa” (IA, s. 73). Wspaniale, ale jak to wygląda w samym tekście? Pies okazuje się introligatorem i Józef wyrzuca sobie, „jak wielka jest moc uprzedzenia”, która powstrzymuje człowieka przed autentycznym stawaniem-się-psem: „W tym fragmencie nie ma mowy o «stawaniu-się» – być może dlatego że „stawanie-się-psem” nie likwiduje uprzedzeń. Mało tego: samotny Żyd zdaje się gardzić psem, ponieważ widzi w nim swoje własne odbicie. Ale to miejscowa ludność ponosi winę za traktowanie Żyda jak obcego, bezpieczeństwa psa, nienależącego do „stadu”. «Stać-się-psem» oznacza: nadal podlegać większościowym wizjom swojskości i uczestnictwa w życiu miejskiej wspólnoty – albowiem pies to «zwierzę w największym stopniu edypalne», domowe. A jednak bycie introligatorem czy też pisarzem oznacza przynależność do perspektywy mniejszościowej” (IA, s. 73).

Sporo tu przypuszczeń, ale przede wszystkim manipulacji. Otóż introligator n i e j e s t wcale pisarzem, który został tu umieszczony przez książkową przyległość. Ów agresywny człowiek-pies to „introligator, krzykacz, mówca wiecowy, partyjnik” (O, s. 273), z czego wynika jego „gwałtowność” i „furia”. Trudno pojąć, jak ów w ś c i e k ł y p o p u l i s t a może należeć do mniejszościowej sfery życia, wyłamującej się ze stereotypu, skoro Józef, rozpoznawszy „wybuchowe namiętności” tego hybrydycznego „potwora”, rzuca się do ucieczki, tak jak Schulz zawsze uciekał

od polityki jako osnowy życia. „Uciekać, uciekać stąd. Gdziekolwiek” (O, s. 275). A gdzie to gdziekolwiek jest? W sferze mitu, który likwiduje upływ czasu i łączy koniec z początkiem. Czyż jednak Deleuze i Guattari nie uczyli, że linie ucieczki muszą być wyznaczone o d „struktur scalających”, a nie ku nim?

Forteca

Na koniec zadam pytanie, które od dawna mnie nurtuje i na które Alphandary zdaje się mieć jasną odpowiedź. Czy estetyka umożliwi skuteczną ucieczkę przed politycznym zamknięciem? Alphandary widzi w sztuce („estetycznych fałszach”) nadzieję na otwarcie przyszłości, dzięki której można uwolnić się od presji politycznych żądań. W tym sensie interpretacja literatury jest z definicji polityczna, choć jej cel stanowi ucieczka od polityki. W zakończeniu swojego eseju Alphandary porzuca *Sanatorium pod Klepsydrą* i zajmuje się *Republiką marzeń*, która podobno „wyraźnie pokazuje związek między «stawaniem-się» a różnicą” (IA, s. 84). Fragment ten jest dobrą okazją do tego, by zapytać – raz jeszcze – co to znaczy interpretować, i powiedzieć, dlaczego Idit Alphandary myli się co do Schulza.

Republika marzeń to tekst, który trudno sklasyfikować gatunkowo. Niby opowiadanie, ale przecież mało się tu – jak zawsze u Schulza – opowiada. Jest to raczej fikcyjne wspomnienie, choć więcej tu – jak zawsze u Schulza – projekcji niż jakiegokolwiek wspomnienia. Schulz robi w *Republice* to, co umie najlepiej: tasuje perspektywy czasowe i geograficzne („tu, na warszawskim bruku [...] przenoszę się myślą do dalekiego miasta mych marzeń” (O, s. 324), „tam, gdzie mapa kraju staje się już bardziej południowa” [O, s. 325]), nakłada marzenie na rzeczywistość, nie dba o „życiową” prawdę, kieruje się wyłącznie zasadą ideowego prawdopodobieństwa, czyli zgodności z jego ogólnym wyobrażeniem rzeczywistości. W istocie wyobrażenie to daje się odnaleźć we wszystkich jego tekstach, nic więc dziwnego, że drugi tom jego prozy nie był konsekwencją twórczego rozwoju (jak chciał sam autor), lecz efektem opróżniania szuflad. Jeśli istnieje coś takiego jak „świat Schulza”, to dlatego że Schulz od pierwszych do ostatnich utworów nie zmienił ani na jotę swojej filozofii („poglądu na istotę życia” [KL, s. 76]), która daje się dość łatwo zrekonstruować. Można ją przypasowywać do różnych języków krytycznych, ale w swym najgłębszym jądrze jest to filozofia estetycznej transfiguracji rzeczywistości, czyli przekonania – dzielonego przez artystów głównego nurtu nowoczesności – iż rzeczywistość codziennego doświadczenia jest znośna tylko o tyle, o ile zostaje przekreślona przez sztukę. Kiedy sztuka nagle

przestaje zastępować rzeczywistość, ta – pozbawiona blasku niezwykłości – wraca do swych niskich źródeł i ciągnie za sobą człowieka, niezdolnego się przed nią bronić. Schulz nie umiał żyć inaczej, jak tylko między estetyczną ekstazą i egzystencjalną depresją. Pierwsza była światem błyskotliwej poezji, druga – światem codziennej prozy. Blask wyobrazonego świata co rusz blaknął, gdyż podtrzymywała go jedynie słaba wyobraźnia pisarza, skazanego na samotne życie na prowincji. Z każdego niemal listu Schulza słyhać rozpaczliwe wołanie o współwyznawcę tej samej estetycznej utopii. „Czy chciałby Pan ze mną i jeszcze z kimś mieszkać na bezludnej wyspie, w samowystarczalnej twierdzy, lekko zagrożonej dzikimi zwierzętami, piratami itd.?” – pisał Schulz 6 października 1935 roku do Kazimierza Truchanowskiego (KL, s. 111). To właśnie obraz „samowystarczalnej twierdzy”, estetycznej fortecy, artystycznego azylu ulokowany jest w centrum *Republiki marzeń*, która bodaj najpełniej i bez osłonek wyklada Schulzowską ideologię estetyczną. Oto kluczowy fragment, który bez wahania uznaję za niewątpliwie najważniejszy cytat z Schulza w ogóle, stąd długie przytoczenie:

„W tych dniach dalekich powzięliśmy po raz pierwszy z kolegami ową myśl niemożliwą i absurdalną, ażeby powędrować jeszcze dalej, poza zdrojowisko, w kraj już niczyj i boży, w pogranicze sporne i neutralne, gdzie gubiły się rubieże państw, a róża wiatrów wirowała błędnie pod niebem wysokim i spiętrzonem. Tam chcieliśmy się oszańcować, uniezależnić od dorosłych, wyjść zupełnie poza obręb ich sfery, proklamować republikę młodych. Tu mieliśmy ukonstytuować prawodawstwo nowe i niezależne, wznieść nową hierarchię miar i wartości. Miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień. Zdawało się nam, że trzeba tylko rozsunąć bariery i granice konwenansów, stare łożyska, w które ujęty był bieg spraw ludzkich, ażeby w życie nasze włamał się żywioł, wielki zalew nieprzewidzianego, powódź romantycznych przygód i fabuł. Chcieliśmy poddać nasze życie temu strumieniowi fabulizującego żywiołu, natchnionemu przyplływowi dziejów i zdarzeń i dać się ponieść tym wezbranym falom, bezwolni i jemu tylko oddani. Duch natury był w gruncie rzeczy wielkim bajazrem. Z jej sedna wypływała niewstrzymanym strumieniem swada fabuł i powieści, romansów i epepei. Cała wielka atmosfera pełna była tłoczących się wątków fabularnych. Trzeba było tylko nastawić sidła pod niebem pełnym fantomów, wbić pal, grający na wietrze, a już trzepotały dookoła wierzchołka złowione strzępy powieści. Postanowiliśmy stać się samowystarczalni, stworzyć nową zasadę życia, ustanowić nową erę, jeszcze raz ukonstytuować świat na małą skalę wprawdzie, dla nas tylko, ale podług naszego gustu i upodobania. Miała to być forteca, blockhaus,

ufortyfikowana placówka opanowująca okolicę – na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne. Cała natura miała być wprzęgnięta w jego orbitę” (O, s. 329).

Nie można jaśniej wyłożyć idealnego układu świata. W szczelnie odgrodzonym od „spraw ludzkich” centrum dochodzi do przemiany zwyczajnego w niezwykłe, prozy w poezję. Z perspektywy tej fortecy natura nie jest naturą, czymś od kultury różnym, lecz fabryką fabuły, potencjalnym rezerwuarem opowieści, które nie pozwalają jej wymknąć się poza uchwyt ludzkiego umysłu. Schulzowska estetyzacja obejmuje cały kosmos, bo tylko tak człowieka można wyrwać z kieratu codzienności. Ta „nowa zasada życia”, czyli idea estetycznego kosmosu (albo kosmosu zestetyzowanego), wyklucza przypadek, zwykłość i użyteczność, a więc wyklucza też historyczność ludzkiej egzystencji, która – pozbawiona znamion wyższej konieczności – staje się kompletnie bezwartościowa. Czym więc jest Schulzowska utopia, to „suwerenne terytorium poezji” (O, s. 331)? Estetycznym projektem b e z r e s z t y totalizującym ludzkie doświadczenie, teatrem, w którym wystawiano by rzeczywistość oczyszczoną z partykularności, przemienioną w mit. W tej utopii przygodność musi zmienić się w przygodę, a świat w wyobrażenie. Jasne jest, że Schulz – jak najdalszy od postmodernistycznego sceptycyzmu – podąża tu ochoczo śladem zachodniej metafizyki, ustanawiającej w wyzbytym przypadkowości podmiocie – centrum świata, w którym rzeczywistość, by przetrwać, musi zmienić się w przedstawienie.

centrum
za granicami
codziennosci

Mesjanizm retroaktywny

Schulzowska republika marzeń zainstalowała się w przeszłości, w dzieciństwie. Jeśli przez obietnicę mesjańską będziemy rozumieli przyrzeczenie „innego życia”, „nowej formy egzystencji”³⁰, która dawałaby pocieszenie wyswobodzenia z egzystencjalnej niefortunny, to Schulzowski mesjanizm jest zdecydowanie regresywny: nie patrzy w przyszłość, lecz obraca się wciąż za siebie. „Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone” (KL, s. 120–121). Tak Schulz pisał w marcu 1936 roku do Andrzeja Pleśniewicza, a więc w tym samym mniej więcej czasie, kiedy powstała *Republika marzeń*.

30 A. Bielik-Robson, *Cienie pod czerwoną skałą. Eseje o literaturze*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016, s. 125.

Mesjanizm Schulza jest nie tylko retroaktywny, ale też esencjalistyczny. Schulz powiada tak: świat jaki jest, każdy widzi, ale świat jaki jest naprawdę, widzą tylko nieliczni. Ci pierwsi ulegają złudzeniu, zmamieni przez zmienne pozory, ci drudzy wiedzą, że prawdziwe oblicze świata tkwi poza maską fenomenów, poza dynamiką form, sobowtórów i cieni. Z tego powodu nie tylko estetyczną fortecę, wzniesioną na rogatkach miasta dzieciństwa, cechowało „oczyszczenie” ze świata, którego maskę należało „strącić z siebie”, gdy „wstępowało” się w „elizejskie wianie”, w „różaną słodycz powietrza”. Tak samo narrator opisywał też kraj swojego dzieciństwa, „wraśta[jący] rok za rokiem w niebo”, „wstępu[jący] w zorze”, „przeaniela[jący] się cały w refleksach wielkiej atmosfery” (O, s. 325). Pisząc o kraju pamiętek, Schulz używa jednoznacznych określeń: „wybrana kraina”, „prowincja osobliwa”, „miasto jedyne na świecie”. „Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos i zainstalowały na własne ryzyko na samym brzegu wieczności” (tamże). Kiedy tylko pojawia się u Schulza wieczność, tam możemy być pewni, że chodzi o porzucenie tymczasowości i wstąpienie w wymiar chroniony przed pozorem.

„Gdy inne miasta rozwinęły się w ekonomikę, wyrosły w cyfry statystyczne, w liczebność – miasto nasze zstąpiło w esencjonalność. Tu nie dzieje się nic na darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i bez premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty. Tu rozstrzyga się coś każdej chwili, egzemplarycznie i po wszystkie czasy. Tu dzieją się wszystkie sprawy raz jeden tylko i nieodwołalnie. Dlatego jest tak wielka powaga, głęboki akcent, smutek na tym, co się tu zdarza” (O, s. 326).

Czym jest to „zstąpienie w esencjonalność”? Rewersem „wniebowstąpienia”. Te dwa ruchy – wwyż i w głąb – określają dynamikę Schulzowskiego świata, który „dzieje się” tylko na powierzchni, w swym sednie zaś pozbawiony jest ruchu. I s t o t a j e s t a t e m p o r a l n a, inaczej byłaby zmienną formą: od tego żelaznego prawa zachodniej metafizyki nie ma ucieczki, jeśli się własną metafizykę buduje – jak Schulz – na przeciwieństwie istoty i pozoru. Ogród o rozwidlających się ścieżkach założony być może tylko w sferze nieistotnej, albowiem w sferze esencji świat jest już od dawna gotowy. Kłopoty z wykładnią Schulza pojawiają się wtedy, gdy czytelnik zaczyna brać pozór za istotę albo odwrotnie, nie dostrzegając, że Schulz tego pomieszania ani nie proponuje, ani nie uzasadnia. Jeśli jego ukochane miasto zstąpiło w esencjonalność, wymykając się „ekonomicznie”, „cyfrowo statystycznym”, „liczebności” (O, s. 326), czyli pozorowi narzuconemu przez nowoczesność, to trzeba konsekwentnie wierzyć w to, że antynowoczesny Schulz będzie się przeciwko pozornemu „bytowi ekonomicznemu” (jak określił to Leśmian³¹) buntował.

W tym kontekście lektura *Republiki marzeń* zaproponowana przez Idit Alphandary zdumiewa swoją opacznością, którą zrozumieć można tylko wtedy, gdy się ją wpisze w całą stosowaną przez badaczkę armaturę interpretacyjną. Otóż miasto opisane w tym utworze **n i e j e s t** opanowane przez „kapitalizm, paternalizm, porządek i efektywność” (IA, s. 84). Jest dokładnie na odwrót! To „inne miasta” zdecydowały się na modernizację, nie miasto Schulza. Wobec tego **n i e m o ż n a** utrzymywać, że „Schulzowski geniusz polega na przełamaniu tej struktury [społecznej] i jej zrewolucjonizowaniu” (IA, s. 84). Schulz wcale nie szuka „kłacza” i „linii ucieczki” z tego miasta: cały zamiar stworzenia utopii estetycznej pod nazwą „republika marzeń” nie jest zaprzeczeniem miejskiej logiki życia (z pewnością **n i e t e g o** miasta), lecz jej spektakularnym powtórzeniem. Owszem, można twierdzić, że Schulz „chce się uwolnić od większościowych praktyk kapitalistycznych i reguł prawa, dlatego oddaje się marzeniom i fikcji” (IA, s. 85), ale **w ł a ś n i e z t e g o p o w o d u** twórczość musi przybrać u niego formę **z a c h o w a w c z e g o z a s t o p o w a n i a c z a s u**. Schulz nie jest żadnym postmodernistą, lecz nowoczesnym estetycznym konserwatystą: świat daje się ocalić jedynie przez piękno. Gdy piękno z tego świata się usuwa, życie przestaje mieć sens, wobec czego jedynym podmiotem wartym wysiłku jest podmiot estetycznej kontemplacji. Nie ma w Schulzowskiej topologii żadnej **d e** terytorializacji, jest za to niezwykle mocne dążenie do **r e** terytorializacji: do zamknięcia, do samowystarczalności, do autonomii, do zatrzaśnięcia murów estetycznej twierdzy, do ustanowienia podmiotowego centrum świata, które rzeczywistość przekształca w zachwycające przedstawienie. To właśnie z tego powodu świat opuszczony przez powiew wieczności, przytłaczający „brutalnym ciężarem” i „skażony codzienną troską i grozą” (KL, s. 173), trwa w stanie wiecznego oczekiwania na „nowy ładunek blasku”, który pozwoli mu się „odnowić”. Różnie można to „odnowienie” wyklądać. Można przyłożyć tu klucz alchemiczny, mejsjański, pauliński, apokatastatyczny albo estetyczny, ale nie zmienia to wcale podstawowego sensu tego „odnowienia”, które zawsze stoi w ostrym przeciwieństwie do „prozy dnia powszedniego” (KL, s. 174). Jeśli na płaszczyźnie prywatnej Schulz najbardziej bał się „ataku” świata na delikatne „wnętrze” własnej istoty (depresja to był dla niego stan, w którym rzeczywistość „pokonuje” podmiot i wdziera się „do wnętrza” [KL, s. 174]), to na płaszczyźnie projektu estetycznego chodziło o to, aby życie podporządkować „natchnionemu przyływowi dziejów i zdarzeń” (O, s. 329), który „od środka” przebudowywał historyczność ludzkiej egzystencji,

ultymatywna
teza

przenosząc ją w wymiar pozahistoryczny. Tam jednak, pozbawiona jakichkolwiek punktów oparcia, ludzka egzystencja skazana jest na spektakularną porażkę.

Dlaczego więc Alphantary p r z e i n a c z a Schulza? Bo potrzebuje go jako sprzymierzeńca we wspólnej sprawie estetycznej odnowy świata poddanego nowoczesnym procesom sekularyzacji. Nie jest w tym roszczeniu jedyna, bo Schulz intensywnie przyciąga umysły chętnie oglądające rzeczywistość przez kolorowe szybki sztuki. Autorka nie rozumie jednak, że ta esencjalistyczna utopia estetyczna nie tylko nie ma nic wspólnego z Deleuzjańską krytyką podmiotu jako punktowego ośrodka przedstawień, ale jest jej radykalnym zaprzeczeniem. Nie rozumie także, że nowoczesna metafizyka estetyczna (czy też metafizyczny estetyzm) nie otwiera wcale horyzontu czasowego, tylko go zamyka (tym samym eliminując przejście do etyki), czego dowodem jest obraz estetycznej twierdzy jako metafizycznego azylu, podsunęty przez Schulza w *Republique marzeń*. Czas wreszcie zobaczyć w Schulzu Schulza: przestraszonego, nieśmiałego impotentą, pragnącego jedynie tego, by rzeczywistość została go w świętym spokoju, w stanie ciągłego estetycznego pobudzenia, dzięki któremu jego edypalizacja mogłaby nabrać szlachetnej wzniosłości.

pożytki
z przeinaczeń

[paralele]

Wiera Meniok: Modernistyczny oniryzm w dylogii Brunona Schulza i w noweli *Jak we śnie* Arthura Schnitzlera¹

Sen rozpoczął się tak, że weszłam do tego pokoju [...] jak aktorka, która wchodzi na scenę.

Arthur Schnitzler²

Refleksje nad oniryzmem jako szczególnym sposobem konstruowania fikcji literackiej i nad jego różnymi odmianami w dylogii *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza oraz w noweli *Jak we śnie*³ Arthura

-
- 1 Artykuł ukazał się pierwotnie w języku ukraińskim, zob.: Віра Меньок, *Сецесійний оніризм в літературній діалогії Бруно Шульца та Новелі про сні Артура Шніцлера*, w: *Компаративні дослідження австрійсько-українських літературних, мовних та культурних контактів. Матеріали Міжнародного Форуму V Днів Австрії у Дрогобичі*, red. Я. Лопушанський і О. Радченко, том 7, Посвіт, Дрогобич – Ґрац 2018, s. 179–189.
 - 2 A. Schnitzler, *Jak we śnie*, tłum. J. Frühling, w: *Panna Elza i inne opowiadania*, wybór B. Surowska, tłum. M. Wisłowska, J. Frühling, Warszawa, 1971, s. 372.
 - 3 Oryginalny tytuł utworu Arthura Schnitzlera *Traumnovelle* w przekładzie Natalii Iwanyczuk na język ukraiński oddany jest arbitralnie jako *Кр́о́лество снóв* (zob. А. Шніцлер, *Повернення Казанови. Царство снів*, tłum. Н. Іваничук, Піраміда, Львів 2012). Jest to typowy przykład tzw. wolnego tłumaczenia, które odwołuje się do językowej i kulturowej sytuacji odbiorcy, a nie do tekstu źródłowego, lub też jest parafrazą, jedną z powszechnych odmian przekładu, która w pewnych okolicznościach kontekstualnych i interpretacyjnych stanowi błąd metodologiczny (obok ingerencji w sens i transkodowania). Uważam, że ukraiński tytuł utworu jest błędny i wynika ze zbyt powierzchownej

Schnitzlera zostaną w niniejszym artykule poprzedzone skrótowym zestawieniem dwóch różnych psychoanalitycznych podstaw tego zjawiska. „Inny jest brakiem we mnie”⁴ – twierdził Jacques Lacan, którego wkład w psychoanalizę polegał przede wszystkim na rewizji teorii Freuda i wiązał się z jeszcze intensywniejszymi niż u tego ostatniego nawiązaniem do filozofii i literaturoznawstwa (koncepcja Innego powróci w dalszej części szkicu). Podstawowa różnica może być zdefiniowana następująco: dla wiedeńskiego psychiatry język jest terytorium ujawniania/manifestowania podświadomości, podczas gdy według Lacana podświadomość tkwi immanentnie w samym języku, zwłaszcza w idiolekcie utworu literackiego. Freudowski psychoterapeuta wprowadza pacjenta w stan hipnozy, by ten opowiedział o najgłębszych traumach i ujawnił przyczyny niezrealizowanego libido, które w opisywanej koncepcji uważane jest za źródło psychoz. Lekarz interpretuje/wyjaśnia pacjentowi jego własną narrację, następnie profesjonalna interpretacja psychiatryczna wytycza ścieżkę terapii, aby pacjent mógł zrozumieć – dotąd nieświadomione – podłoże swoich zaburzeń. Język jest zatem środkiem do ujawniania nieświadomości, gdy pacjent opowiada o źródłach traumy psychicznej, oraz narzędziem interpretacji tej opowieści przez psychoterapeutę. Przestrzenią, w której nieświadomość może się odsłonić, wyzwolić, wyrwać z kajdan świadomości, wymknąć spod jej kontroli. W taki sposób język postrzegali autorzy modernistyczni i w pewnym sensie tak się nim posługiwali, zwłaszcza w utworach, które powstawały pod silnym wpływem freudyizmu. Jednym z takich twórców był niewątpliwie Arthur Schnitzler, który, jak podkreślał Friedrich Hacker, realizował w swoich tekstach te same idee, co Freud w praktyce lekarskiej – tylko że wiedeński psychiatra robił to w sposób „przyrodniczo-naukowy”.



analizy kontekstu oryginalnego przeprowadzonej przez tłumaczkę oraz z jej braku kompetencji interpretacyjnych co do intencji autora i sensu jego dzieła. Wyrażenie „królestwo snów” – jakkolwiek atrakcyjnie i metaforycznie brzmi w ukraińskim środowisku językowym i kulturowym – ma niewiele wspólnego z intencjami Schnitzlera i z perspektywą interpretacyjną tekstu, który jest nowelą, i to zachowującą klasyczne cechy tej formy gatunkowej, będąc jednocześnie jej modernistyczną realizacją. Mamy do czynienia z nowelą oniryczną, nowelą o snach, nowelą o traumie – ale w żadnym razie nie z „królestwem snów”. Warto przy tym podkreślić współbrzmienie, a nawet synonimie wyrażeń „sen” i „trauma” w języku niemieckim (czyli w języku oryginału), co widać nie tylko w tytule utworu Schnitzlera i charakterystycznej dla tego tekstu autentycznej sytuacji językowo-kulturowej, ale także w fikcyjnych i niefikcyjnych, jawnych i ukrytych onirycznych znaczeniach noweli, w których sen staje się najgłębszą i najbardziej bolesną traumą dla obojga głównych bohaterów. W związku z tym tłumaczenie tytułu interpretowanego tekstu mogłoby również brzmieć np. *Nowela o traumie* lub *Nowela traumatyczna*, ponieważ jednak fabułą przewodnią i powieściowo decydującym motywem jest tu sen (oraz przebywanie na granicy snu i jawy lub poza granicami jawy), więc najbardziej adekwatny wydaje się tytuł *Nowela o snach*. [W języku polskim tytuły omawianego utworu brzmią *Jak we śnie* – w przekładzie Jacka Frühlinga (PIW, Warszawa 1971) oraz *Oczy szeroko zamknięte* – w przekładzie Viktora Grotowicza (Sic!, Warszawa 1999) – przyp. A.F.].

4 J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, tłum. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996. Cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 66.

a Schnitzler – w „poetycko-symboliczny”⁵. Ukraiński tłumacz i literaturoznawca Petro Rychło także dostrzega pokrewieństwo intencji twórczych Schnitzlera i Freuda, jak również podobieństwo typologiczne poszczególnych struktur i motywów figuratywnych w tekstach Schnitzlera i Brunona Schulza: „Schnitzler był prawdopodobnie najwybitniejszym i najbardziej konsekwentnym zwolennikiem Freuda w literaturze austriackiej, nadając wyznawanej nauce wyraziste literackie odpowiedniki. Pisarz, dawny członek grupy Młody Wiedeń, w swoich opowiadaniach i dramatach z subtelnym psychologizmem przedstawia odważne sceny erotyczne, można nawet powiedzieć, że erotyzm jest w nich głównym rysem emocjonalnym. Już choćby z tego powodu omawianą twórczość można również porównać z malarstwem Brunona Schulza, gdzie postać Adeli przywodzi na myśl wizerunki „słodkich pańienek” („süße Mädel”) u Schnitzlera (*Anatol, Korowód*). Balansowanie na granicy rzeczywistości i iluzji, charakterystyczne dla noweli *Jak we śnie* (*Traumnovelle*) Schnitzlera [...] można również skojarzyć z prozą Brunona Schulza, w której podobne fantasmagoryczne przejścia nie są rzadkością”⁶.

Nie będzie przesadą stwierdzenie, że dobrzy znajomi, Zygmunt Freud i Arthur Schnitzler, każdy na swój sposób, dążyli do tego samego celu: „człowieka należy przejrzeć na wskroś, aby można było mu pomóc”⁷.

Zarówno Freud, jak i Schnitzler uważają sny i powiązany z nimi oniryzm za najbardziej skuteczne sposoby ujawniania najtajniejszych pragnień człowieka, najgłębiej skrywanych tajemnic jego libido. Chodzi tu o oniryzm rozumiany jako reprezentacja rzeczywistości na wzór snu i nieświadomości, z włączeniem komponentu irracjonalnego; sen zaciera granicę między świadomością a nieświadomością, umożliwiając ucieczkę od prymatu racjonalności. Właśnie dlatego w literaturze modernizmu pojawiają się tak zwane „teksty nocne”: terytorium nocy jest najbardziej korzystne dla manifestacji tajemnic i ukrytych pragnień, dla realizacji nieświadomych potrzeb w snach i poprzez nie. Do tekstów nocnych należy nowela *Jak we śnie* – jeden z najbardziej znanych utworów Schnitzlera, któremu drugie życie dał słynny hollywoodzki film Stanleya Kubricka *Oczy szeroko zamknięte* (1999), z Tomem Cruise’em i Nicole Kidman w rolach głównych. Cztery dni po ukończeniu filmu jego reżyser zmarł we śnie na rozległy zawał serca⁸, natomiast małżeństwo aktorskie rozpadło się wkrótce po premierze. Co ciekawe, cztery kobiety, które bohater utworu poznaje podczas swoich oni-

5 F. Hacker, *Im falschen Leben gibt es kein Richtiges*, „Literatur und Kritik” 1982, nr 163, s. 36.

6 П. Рихло, *Бруно Шульц у контексті віденської модерни*, w: *Бруно Шульц і сучасна теорія культури. Матеріали VII Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі*, red. В. Меньок, Посвіт, Дрогобич 2018, s. 582–583.

7 F. Hacker, op. cit., s. 44.

8 J. Szczerba, *Kubrick – człowiek, który chciał nakręcić najlepszy film w każdym gatunku. Skąd ten geniusz?* http://wyborcza.pl/1,75410,15900104,Kubrick___czlowiek__ktory_chcial_nakrecic_najlepszy.html?disableRedirects=true (dostęp: 12.05.2023).

rycznych wędrówek i postanawia posiąść za wszelką cenę – zanim powróci do bezpiecznej rzeczywistości, w której czekają na niego żona i córeczka – również doświadczają cierpienie na skutek ryzykownego przeniknięcia nieświadomości do sfery świadomości. Marianna, córka radcy dworu, od dawna bez wzajemności zakochana w doktorze Fridolinie, wyznaje mu miłość nad ciałem zmarłego ojca, ostatecznie jednak zostaje zmuszona do wyjazdu z niekochanym narzeczonym. Mizzi to młoda prostytutka – Fridolin przyjmuje jej zaproszenie w nocnym zaułku Wiednia, ale nie decyduje się na akt w obawie przed chorobą, z którą dziewczyna długo zmagiała się w szpitalu (ta rozumie jego lęk: „Nigdy nie można wiedzieć, ale kiedyś musi to przyjść. Masz rację, że się boisz”⁹); na pożegnanie całuje ją z szacunkiem w rękę. Pierretka, figlarna córka właściciela wypożyczalni masek, do którego Fridolin udaje się po strój mnicha i maskę, by móc uczestniczyć w tajnym spotkaniu pewnego towarzystwa, zostaje zmuszona przez własnego ojca do prostytucji. I czwarta, najbardziej pożądana kobieta: bohater gotów jest zaryzykować śmierć, by jedynie dowiedzieć się, kim ona jest, i przeżyć z nią rozkosz. Tajemnicza uczestniczka feerycznego i bardzo niebezpiecznego nocnego spotkania, która wstawia się za nim, nieznanym, pomagając mu uniknąć okrutnej kary i – jak czytelnik może się domyślić dzięki kryminalnemu śledztwu bohatera – przypląci to życiem, na zawsze już bezimienna i zamaskowana, pozostawia mu tylko przelotne wspomnienie głosu, niewiarygodnie pięknego ciała, przepysznych czarnych włosów i promiennego spojrzenia. To wszystko pozostało Fridolinowi jako gorzki ślad onirycznych wędrówek po najdalszych zakamarkach nieświadomości. I to jest kompletna klęska jego, już w pełni świadomej, decyzji o zemście na żonie za to, że ta we śnie oddała się innemu, pozwalając, by jej ukochanemu mężowi zadawano nieludzkie cierpienia, włącznie z ukrzyżowaniem: „Teraz dopiero pomyślał o Albertynie, ale tak, jak gdyby i ją musiał na przód zdobyć, jak gdyby nie mogła, tak jak dawniej, stać się znowu najbliższą mu istotą, dopóki on nie zdradzi jej ze wszystkimi innymi kobietami poznanymi tej nocy, z nagą zakonnicą, z Kolombiną, z Marianną, z kurewką z wąskiej uliczki [...]. Nie zależało mu ani na życiu tamtego, ani na życiu własnym! Czy nie powinno się narażać życia nie tylko z obowiązku, nie tylko z chęci poniesienia ofiary, ale także z kaprysu, z namiętności albo po prostu po to, aby się zmierzyć z losem?”¹⁰.

Fridolinowi nie udaje się zrealizować ambitnego planu przeciwstawienia się losowi. Całość kończy się wybuchem wyrzutów sumienia i spowiedzią przed żoną. Takie same oniryczne perypetie i męki związane z poczuciem winy spotykają Billa Harforda, bohatera thrillera erotycznego *Oczy szeroko zamknięte*.

9 A. Schnitzler, op. cit., s. 345.

10 Ibidem, s. 369-370.

Akcja filmu zostaje przeniesiona z międzywojennego Wiednia do Nowego Jorku końca XX wieku, lecz fabuła noweli Schnitzlera jest skrupulatnie odtworzona. Legenda tego filmu stała się odrębnym faktem interpretacyjnym również w literaturoznawstwie¹¹.

W przeciwieństwie do Arthura Schnitzlera Stanley Kubrick najprawdopodobniej interesował się jednak nie tyle głębią indywidualnej nieświadomości bohaterów i ryzykiem związanym z jej wyzwoleniem, ile tajemną wiedzą, do której dociera bohater filmu podczas spotkań w tajnym, orgiastycznym (a raczej: iluminackim) zgromadzeniu. Opierając się na gruntownych badaniach twórczości Arthura Schnitzlera przeprowadzonych przez Oksanę Brodską¹² i Iwana Megełę¹³, stawiam tezę, że nowela *Jak we śnie* jest błyskotliwą, modernistyczną adaptacją Freudowskiej teorii snów. Tutaj język śnienia staje się płaszczyzną manifestacji nieświadomości bohaterów – odmiennej, ale też wspólnej u postaci męskich i żeńskich. Podobnie jak u Freuda, sny bohaterów okazują się realizacją ich nieświadomych pożądań i impulsów płynących z libido. Nowela Schnitzlera ma modernistycznie wyrefinowaną fabułę i misterną konstrukcję, co pozwala po mistrzowsku oddać dynamiczną strukturę snu w rozumieniu Zygmunta Freuda: 1) źródło snu, czyli ukryte pragnienia bohaterów; 2) treść snu, czyli zastąpienie ukrytego jawnym; 3) racjonalną treść snu, czyli to, co pozostaje w pamięci po nim – a nawet przenika do rzeczywistości, bo pod koniec utworu Fridolin znajduje na swoim małżeńskim łóżu maskę, którą nosił podczas wędrówek czy to na pograniczu snu i jawy, czy w jakiejś alternatywnej rzeczywistości albo zupełnie we śnie. Granica między świadomością a nieświadomością zostaje zatarta, przeniknięcie nieświadomości w sferę świadomości sprawia, że świadome (uświadomione) życie bohaterów już nigdy nie będzie takie samo. Czytelnik nie dowiaduje się, co dalej, jedno tylko jest pewne: perypetie Fridolina i Albertyny nie zakończą się tak po prostu – oni sami naruszyli zakazaną granicę, wypuścili się na wędrówkę „tajnych rewirach”¹⁴, opowiadając sobie nawzajem o „ukrytych, ledwie przeczucowanych”¹⁵ pragnieniach i fantazjach seksualnych. Od tego nie ma odwrotu. Nie wiadomo, czy szczęśliwe małżeństwo dwojga ludzi, którzy naprawdę się kochali, nadal pozostanie tak szczęśliwe, ale raczej nie, bo nie wiedzą już,

11 M.in. w ramach literaturoznawczego studium doktoranckiego w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu przez kilka lat oferowano 30-godzinne seminarium kontekstualno-porównawcze oparte na tekście Schnitzlera i filmie Kubricka. Zob. https://usosweb.amu.edu.pl/kontroler.php?_action=katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot&kod=03-SK-DD-16 (dostęp: 13.05.2023).

12 O. Бродська, *Артур Шніцлер: поетика тексту*, Посвіт, Дрогобич 2011.

13 I. Megela, *Masquerade of Hidden Desires*. Traumnovelle by Arthur Schnitzler. Wersja online: <http://www.korekta-vk.com/pres-kafe/avtory/megela/1-2> (dostęp: 13.05.2023).

14 A. Schnitzler, op. cit., s. 330.

15 Ibidem, s. 330.

czego się spodziewać po sobie samych. Dlatego właśnie Albertyna zwraca się do Fridolina – po ich niby pomyślnym, wspólnym powrocie z koszmarnego snu do rzeczywistości – prosząc szeptem, jakby mówiła do siebie: „Nie należy nigdy pytać o przyszłość...”¹⁶. Tak więc lepiej nie pytać, bo nie tylko na granicy snu i jawy, ale i w codzienności nie wiadomo, jaką odpowiedź można usłyszeć od najbliższej osoby i od samej/samego siebie. Ludzka jednostka w rozumieniu kartezyjańskim, która dokładnie wie, co i jak ma robić, jaki jest cel jej życia, świadomie odpowiedzialna za swoje czyny, ostatecznie umarła w Albertynie i Fridolinie. To jest zwycięstwo psychoanalizy Zygmunta Freuda: w tym wypadku zwycięstwo literackie, które zapewnił jej Arthur Schnitzler. Jako wytrawny modernistyczny stylista zadbał też o to, by język jego utworu – ze wszystkimi jego cechami i walorami symboliczno-metaforycznymi, narracyjnymi i retorycznymi – stał się optymalną ramą konstrukcyjną dla realizacji nieświadomości. Struktura językowa w noweli *Jak we śnie* może być interpretowana jako zjawisko sublimacji, czyli – wedle sformułowania Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego – akt „nieseksualnej inwestycji energii seksualnej”¹⁷, w którym libido jest nakierowane nie na erotyczny obiekt pożądania, ale na realizację innego celu, na przykład artystycznego lub literackiego. Jednocześnie, mimo wszechobecnego oniryzmu, który zaciera powiązania i sekwencje czasoprzestrzenne, zaburza harmonię fabularno-kompozycyjną, podważa fabułę jako taką, nowela *Jak we śnie* zachowuje wymienione elementy genologiczne, pozostając dziełem fikcyjnym z wyraźnymi podziałami i zależnościami konstrukcyjnymi.

Zupełnie inaczej zostaje zrealizowany oniryzm w dylogii Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Twierdząc, że pomimo wielokrotnie podejmowanych przez badaczy Schulza prób powiązania jego utworów z psychoanalizą teoria marzeń sennych Freuda nie daje odpowiedzi na główne pytania o warstwę stylistyczną omawianej twórczości. Język, który nie służy jako terytorium do realizacji określonych teorii, idei, koncepcji, ale jest zjawiskiem intencjonalnym i autonomicznym, stanowi czysty fenomen w sensie filozoficznym, ujawniający się poprzez doznania zmysłowe: obrazy, dźwięki, zapachy, smaki i to, co zgodnie z interpretacją Edmunda Husserla postrzegane jest jako „naoczność fenomenologiczna”¹⁸: zespół spostrzeżeń nie tylko widzialnych i zmysłowych, lecz także wewnętrznych. To właśnie w samym stylu Schulza zawarty jest oniryzm rozumiany jako zdolność widzenia i postrzegania świata w odmienny sposób; oniryzm, który nie musi już łączyć się ze snem ani śnieniem

¹⁶ Ibidem, s. 399.

¹⁷ A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 48.

¹⁸ E. Husserl, *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1990, s. 72. (Tutaj także: „Trzeba się tylko przypatrzeć samym fenomenom, zamiast mówić o nich z góry i tworzyć konstrukcje”). Cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 82, 79.

(tak istotnymi w utworze Schnitzlera), choć ich nie wyklucza – nie powinien być jednak interpretowany przez pryzmat tego powiązania, ponieważ jest czymś większym i głębszym. Schulzowski oniryzm to przede wszystkim wolność wyobraźni, która nie wiąże się z fabułą ani układami czasoprzestrzennymi, to swobodne fantazjowanie, ciągłe zacieranie granic między świadomym i nieświadomym, oczywistym i ukrytym, rzeczywistym i nierealnym. Językiem tekstu literackiego Schulza jest nieświadomość jako taka, a nie obszar realizacji indywidualnej nieświadomości. Na tym polega zbieżność z koncepcją Jacques'a Lacana i właśnie w takim kontekście odczytuję modernistyczny oniryzm Schulza – inny, a nawet przeciwny oniryzmowi Schnitzlera. Różnica ta jest intrygująca, ponieważ Schulz bez wątpienia dobrze znał teorię snów Freuda, jak również teorię psychoanalizy w ogóle¹⁹, natomiast jego znajomość teorii Lacana jest bardzo mało prawdopodobna. Dwie pierwsze prace Lacana: *Au-delà du principe de réalité* (*Poza zasadą rzeczywistości*) i *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu* (*Kompleks rodzinny w kształtowaniu się osobowości*) ukazały się odpowiednio w 1936 i 1938 r. W sierpniu 1938 r. Schulz przebywał w Paryżu, ale jego projekty zawiodły – nie udało mu się nawiązać kontaktów, na które liczył, chcąc pokazać w tym mieście swoje prace plastyczne. W dodatku nie znał francuskiego, za to doskonale znał niemiecki, więc z łatwością mógł opanować główne dzieła Freuda, na przykład podczas studiów w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1913–1915 lub później. Niewykluczone jednak, że czytał także *Nowelę o snach*, wydaną w 1926 roku, co najmniej siedem lat przed publikacją jego debiutanckich *Sklepów cynamonowych*. Zachętą do zapoznania się z tym utworem mogły być pochwały Tomasza Manna, jego ulubionego pisarza, zaraz po Rainerze Marii Rilke. Dowody na to, że Schulz dobrze znał teorię Freuda, można znaleźć zarówno w jego korespondencji, jak i w krytycznoliterackim tekście *Aneksja podświadomości*²⁰, w którym otwarcie odżegnuje się od freudowskiej metody psychoanalitycznej, nieszczególnie entuzjastycznie przyjmując psychoanalityczne próby Marii Kuncewiczowej, która w powieści *Cudzoziemka* zamienia losy swojej bohaterki w sesję psychoterapeutyczną, odbierając jej w ten sposób autentyczność i tożsamość. Schulz akceptuje wybór Kuncewiczowej, tak

19 Znanych jest kilka odniesień Brunona Schulza do teorii Zygmunta Freuda, w szczególności: recenzja eseju Aldousa Huxleya *Muzyka nocą*, w której Schulz stawia psychoanalizę obok najważniejszych odkryć naukowych ostatnich lat, takich jak teoria względności czy geometria nieeuklidesowa (zob. B. Schulz, *Wędrowniki sceptyka*, w: idem, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 47–49); list do Romany Halpern z 16 listopada 1937 r., w którym ocenia powieść Witolda Gombrowicza *Ferdynand* jako „czyn duchowy” na miarę Freuda czy Prousta (zob. B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków, s. 96); krytyka patologizacji podświadomości w psychoanalizie Freuda, wyrażona w przypisie do recenzji wspomnianej powieści Gombrowicza (zob. B. Schulz, *Ferdynand*, w: idem, *Szkice krytyczne*, op. cit., s. 94–101).

20 B. Schulz, *Aneksja podświadomości. (Uwagi o Cudzoziemce Kuncewiczowej)*, w: idem, *Szkice krytyczne*, op. cit., s. 34–42.

jak toleruje metodę psychoanalizy, bardzo popularną w polskiej literaturze międzywojennej, ale sam nie posługuje się nią w swoich tekstach literackich, bo – zgodnie z jego przekonaniem – istnieje coś większego, wiecznego, niepodlegającego zmiennym tendencjom psychoanalitycznym: „W ten wypadek kliniczny, w ten seans psychoanalityczny, wdaje się niepostrzeżenie wieczność i zamienia laboratorium psychoanalityczne na teatr eschatologiczny”²¹. Schulz rozumie twórczość raczej jako „teatr eschatologiczny” niż „laboratorium psychoanalityczne” i to właśnie odróżnia jego oniryzm od oniryzmu Schnitzlera.

Pisarz, jak było powiedziane wyżej, najprawdopodobniej nie znał teorii Jacques’a Lacana, ale warto pamiętać, że pisał w okresie przełomu antypozytywistycznego, był współtwórcą literatury modernistycznej, która w związku ze swoją specyfiką powróciła do idiograficznego języka literackiego i do szeroko rozumianych właściwości indywidualnych – w przeciwieństwie do nomotetycznej metody literackiej realizmu, gdzie jednostka na każdym poziomie podlega nadrzędnym prawidłom. W tym sensie oniryzm Schulza jest całkowicie idiograficzny, zawarty w języku utworów, a nie ujawniający się poprzez język.

Proponowana interpretacja opiera się na założeniu o heterogeniczności współczesnego literaturoznawstwa, które – według Anny Burzyńskiej – należy postrzegać jako „szerokie, interdyscyplinarne, wielokontekstowe i zmienne historycznie uniwersum wszelkiej wiedzy użytecznej w procesie czytania literatury”²². Tak więc praktyka interpretacyjna musi uwzględniać liczne odniesienia kulturowe, które tekst literacki sugeruje lub generuje. Jednym z możliwych nawiązań, użytecznych w kontekście oniryzmu Schulza, jest lacanowska (a nie freudowska) psychoanaliza, zwłaszcza w tej jej części, która traktuje o języku jako wyrazie nieświadomości oraz o kategorii Innego, zgodnie z maksymą zacytowaną na początku niniejszego eseju: „Inny jest brakiem we mnie”.

W teorii Lacana Inny nie jest postrzegany jako odrębna osoba, ale symbolizuje pozycję podmiotu, który odczuwa niedostatek własnej podmiotowości; miejsce, w którym podmiot chce być rozpoznany jako „ja” i domaga się takiego rozpoznania. Takim miejscem jest niewątpliwie twórczość, bo to w niej i poprzez nią autor pokonuje deficyt autentycznego „ja”, wyraża siebie poprzez twórczą wypowiedź i staje się Innym – w którym można rozpoznać autentyczne „ja” autora, niedostępne w realnym życiu. W utworach Schulza uobecnia się prawdziwy, autentyczny Schulz, niedostępny w realnej codzienności, a także w fizycznej śmierci, która go dosięgła tak samo jak w opowiadaniu *Kometa*: „Tak jest, tak jak stał, niegotowy i nie wykończony, w przypadkowym punkcie czasu i przetrzeni, bez zamknięcia rachunków, nie dobiegłszy do żadnej mety, w połowie

21 Ibidem, s. 40.

22 A. Burzyńska, M.P., Markowski, op. cit., s. 38.

zdania niejako, bez kropki i wykrzyknika, bez sądu i gniewu bożego. [...] Nie było niemal nikogo, komu by natychmiast nie trafił do przekonania”²³.

Realne życie pozostaje realnym życiem i autentyczne „ja” pisarza zawsze będzie w nim nieobecne. Dlatego nie ma znaczenia, jakie nowe szczegóły jego biografii zostaną odkryte: on i tak będzie w nich nieobecny.

Realne – to kolejna znacząca kategoria Lacana, rozumiana jako traumatyczne jądro w ludzkiej psychice, doświadczenie, którego nie da się wyrazić w akcie mowy, a także jako cykliczny powrót nieświadomości, odrzucany przez świadomość, wywołujący poczucie niepełnej i niespełnionej egzystencji. Akt mowy, pisania, twórczości literackiej jest według Lacana niestrudzonym wysiłkiem autora, by zamaskować to, co Realne, traumę własnej egzystencji, i znaleźć miejsce, w którym pojawi się Inny – z prawdziwym „ja” autora, nieobecnym w rzeczywistości. Dlatego literatura jako pisanie, akt mowy, jest jednocześnie uobecnieniem i przezwyciężeniem traumy: twórczość jest traumą *a priori*, ponieważ nie może nie reagować na Realne, ale też nie może zrezygnować z prób maskowania traumy, gdyż jest ucieczką od Realnego²⁴.

Oniryczny świat Brunona Schulza, przestrzeń jego artystycznej wyobraźni, jest ucieleśnieniem traumy jako reakcji na Realne, a zarazem jej przezwyciężeniem. Uważam, że próby pokonania albo uniknięcia traumy przeważają w twórczości Schulza nad traumą rozumianą jako reakcja na Realne. Oniryzm jest jedną z charakterystycznych właściwości jego utworów, bo to właśnie on przezwycięża traumę zakodowaną we śnie i śnieniu lub stanowi ucieczkę od niej. Przypomnijmy, że w języku niemieckim słowo „Traum” oznacza „sen” – a sen to trauma zgodnie z lacanowską koncepcją Realnego: we śnie powraca nieświadomość, która, odrzucana przez świadomość, próbuje się jakoś wyrazić, poszukuje szczeliny, przez którą zdoła przeniknąć do aktu mowy czy do twórczości. W dylogii Schulza można odnaleźć niemało przykładów tak rozumianego snu. Za jeden z nich bohater-narrator Józef musi ponieść odpowiedzialność karną w realnym życiu (w opowiadaniu *Wiosna*):

Przyłożyłem pistolet do skroni i strzeliłem, gdy w tej chwili ktoś podbił mi broń. Obok mnie stał oficer feldjegrów i trzymając w ręku papiery, pytał: – Czy pan Józef N.?

– Tak – odpowiedziałem zdziwiony.

– Czy pan przed pewnym czasem – rzekł oficer – śnił sen standardowy Józefa biblijnego?

– Być może...



²³ B. Schulz, *Kometa*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 35, s. 2. Wersja online: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-kometa.html> (dostęp: 15.05.2023).

²⁴ J. Lacan, op. cit. Za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 64–66.

– Zgadza się – rzekł oficer, patrząc na papier. – Czy pan wie, że ten sen został zauważony w najwyższym miejscu i surowo skrytykowany?

– Nie odpowiadam za moje sny – rzekłem.

– Owszem, odpowiada pan. W imieniu Jego Cesarskiej i Królewskiej Mości jest pan aresztowany!

Uśmiechnąłem się²⁵.

Jest także u Schulza oniryczna przestrzeń sanatorium, w którym sen zalecany jest wszystkim pacjentom jako najlepsze lekarstwo przeciwko Realnemu: „U nas ciągle śpią. Pan nie wie? [...] Zresztą tu nigdy nie jest noc [...]. Dajemy naszym pacjentom długo wysypiać się, oszczędzamy ich energię życiową. Zresztą i tak nie mają tu nic lepszego do roboty. [...] Niech się pan także położy. To najlepsze, co pan może w tej chwili uczynić”²⁶.

W opisywanym sanatorium mieszka ojciec Józefa, który, jak można było wywnioskować z poprzedniej opowieści, zmarł w realnym świecie, a przynajmniej zniknął z niego, przestał w nim istnieć, ale tutaj – w tym onirycznym Sanatorium pod Klepsydrą – może jednocześnie leżeć na szpitalnym łóżku jako ciężko chory pacjent, flirtować z panienkami w restauracji i zajmować się swoim odwiecznym fachem: handlem bławatnym. W jaki sposób? Jak to możliwe? I czy ojciec w ogóle żyje? To pytanie Józef zadaje doktorowi Gotardowi, dyrektorowi sanatorium, który leczy jego ojca:

– Czy ojciec żyje? – zapytałem, zatapiając wzrok niespokojny w jego uśmiechniętej twarzy.

– Żyje, naturalnie – rzekł, wytrzymując spokojnie moje żarliwe spojrzenie.

– Oczywiście w granicach uwarunkowanych sytuacją – dodał, przymrużając oczy. – Wie pan równie dobrze, jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję.

– Ale ojciec sam nie wie, nie domyśla się? – zapytałem szeptem.

Potrząsnął głową z głębokim przekonaniem.

– Niech pan będzie spokojny – rzekł przyciszonym głosem – nasi pacjenci nie domyślają się, nie mogą się domyślić...

– Cały trick polega na tym – dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach, już ku temu przygotowanych – że cofnęliśmy czas. [...] Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła²⁷.

²⁵ B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1994, s. 209–210.

²⁶ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, op. cit., s. 250, 253.

²⁷ Ibidem, s. 252.

„Cofnęliśmy czas”. Oto sekret nieoczywistego, onirycznego świata Schulza: cofnąc czas, zatrzeć granicę pomiędzy realnym a nierealnym, między świadomym a nieświadomym, a co za tym idzie – nie ma tu już miejsca na tradycyjną fabułę ani na zwykłą chronologię. Dlatego właśnie nie ma jej w onirycznym świecie Schulza, chociaż pozostaje w noweli *Jak we śnie* Arthura Schnitzlera, przy całej jej symbolice i tajemniczości. Na tym polega zasadnicza różnica między oniryzmem Brunona Schulza i Arthura Schnitzlera. Utwór Schnitzlera jest rodzajem studium nieświadomości jako indywidualnej traumy człowieka, podczas gdy u Schulza nieświadomość nie ma charakteru psychoanalitycznego, lecz metafizyczny i eschatologiczny; jak było powiedziane wcześniej – chodzi o „teatr eschatologiczny”, a nie „laboratorium psychoanalityczne”. Modernistyczny oniryzm Schulza jest także zapowiedzią ery wielkich zniszczeń, totalnej katastrofy, co widać w opowiadaniach *Wiosna*, *Martwy sezon czy Republika marzeń*. W ostatnim z wymienionych czytamy: „Jak w stuletni sen zapadało miasto w tę wybujałość, nieprzytomne od pożaru, ogłuszone blaskiem, i spało stokrotnie oprzędzone pajęczyną, zarosnięte zielskiem, zdyszane i puste. W pokojach zielonych od powoju na oknach, podwodnych i mętnych, jak na dnie starej butelki dogorywały plemiona much na zawsze uwięzione i zamknięte w bolesnej agonii, rozproowanej w monotonne i rozwlekłe lamentsy, w buczenie gniewne i żałosne. [...] Martwy sezon panoszy się na pustych placach, na wymiecionych przez wiatr ulicach”²⁸.

I na zakończenie: utwór literacki może być interpretowany jako analogon aparatu ludzkiej psychiki, czyli jako pole napięć i konfliktów, które badacz może zarejestrować jeszcze przed ich odkryciem i zrozumieniem. Nie oznacza to jednak, że każdy utwór, jak sen, da się zinterpretować i rozszyfrować. Zygmunta Freud twierdził: „Na pytanie, czy każdy sen może zostać wyjaśniony, należy odpowiedzieć przecząco”²⁹.

Zarówno sny, jak i utwory literackie stawiają pewien opór interpretacji, zatem czytelnik jest na ogół skazany na stawianie hipotez, które „swoimi założeniami maskują budowę aparatu umysłowego i grę jego sił czynnych”³⁰.

Przedstawione rozważania na temat istoty i różnic w realizacji oniryzmu modernistycznego w tekstach Arthura Schnitzlera i Brunona Schulza również są jedynie założeniami, wartymi jednak namysłu i otwierającymi nowe perspektywy interpretacyjne.

Z języka ukraińskiego przełożyła Agata Firlej

²⁸ B. Schulz, *Republika marzeń*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-republika-marzen.html> (dostęp: 15.05.2023).

²⁹ Z. Freud, *Objaśnienie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 442. Cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 68.

³⁰ Ibidem.

Marc Sagnol: Dzieciństwo, kicz i manekiny. Magiczne doświadczenia i przeżycia Waltera Benjamina i Brunona Schulza¹

Walter Benjamin, który przez długie lata traktowany był jako pisarz marginalny, ponad osiemdziesiąt lat po śmierci uznawany jest za jednego z najwybitniejszych myślicieli XX wieku. Odegrał on wiodącą rolę w całej filozofii niemieckiej swoich czasów, nie tylko dzięki dyscyplinie intelektualnej i moralnej. Otworzył nowe, niezwykle oryginalne kierunki badań, stworzył najtrafniejsze koncepcje interpretacyjne u progu nowoczesności. Nie jest bynajmniej przypadkiem, że tajemnicze i głębokie pokrewieństwo łączy go z innym wielkim pisarzem XX wieku, podobnie jak on przez wiele lat pozostającym na uboczu i zapomnianym przez długie lata – Brunonem Schulzem. Przedmiotem tego eseju jest wskazanie pewnych zbieżności i powinowactw w ich magicznym pisarstwie, w sposobie myślenia, fascynacji kiczem, manekinami, mitami oraz tym, co pierwotne i archaiczne.

Pierwszy zastanawiający fakt w życiorysach obydwu pisarzy – Walter Benjamin i Bruno Schulz urodzili się w odstępie zaledwie kilku dni; pierwszy przyszedł na świat 12, a drugi 15 lipca 1892 roku. Jeden urodził się w Berlinie, a drugi w Drohobyczu, małym prowincjonalnym mieście na terenie Austro-Węgier. Będąc rówieśnikami, mieli podobne doświadczenia związane z Pierwszą Wojną Światową i następującymi po niej zmianami w Europie. Benjamin był dzieckiem wielkiego miasta, Bruno Schulz zaś przedstawicielem prowincjonalnego miasteczka, kresów austriackich i polskich, niemniej jednak obydwaj przyszli na świat jakby na marginesie dominującej kultury ze względu na żydowskie pochodzenie. Byli ponadto nad wiek rozwiniętymi dziećmi. Obydwaj bardzo wcześnie zainteresowali się Kafką i uznali go za jednego z najwybitniejszych pisarzy ich epoki, w czasach, gdy był on prawie nieznany i niezrozumiany.

1 Tekst wystąpienia na sympozjum w Cerisy-la-Salle (Francja, lipiec 2005), poświęconym Walterowi Benjaminowi. Opublikowany w 2006 r. w czasopiśmie „Les Temps modernes” nr 641, listopad–grudzień 2006 r.). Tytuł oryginału: *Enfance, kitsch et mannequins. L'expérience magique de Walter Benjamin et Bruno Schulz.*

Obydwaj opanowali finezyjnie kunszt pisarski, rozwinęli metafizyczny styl pełen metafor, czerpiący inspirację z dziecięcej wyobraźni.

Dzieciństwo

Dzieciństwo jest jednym z ulubionych tematów zarówno dla Benjamina, jak i dla Schulza, jest źródłem przemyśleń, pisarstwa oraz inspiracji twórczej do tego stopnia, że czasami, czytając ich teksty, mamy wrażenie, że każdy pisarz w najszerszym rozumieniu tego słowa jest wiecznie dzieckiem. Po raz pierwszy temat ten pojawia się u Benjamina w książce *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, niemniej jednak czytelnik odnajduje go także w innych tekstach, a zwłaszcza w *Pasażach*. Natomiast w przypadku Brunona Schulza powrót do lat dziecięcych stanowi główny punkt ciężkości jego twórczości zarówno w *Sklepiach cynamonowych*, jak i w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Obydwaj wychowują się w podobnych warunkach i mają takie same upodobania: fascynują ich znaczki pocztowe, tandeta, kicz, szereg drzwi wzdłuż korytarza, otwierających się na boczne pokoje, udziwnione przedmioty, panoramy, figury woskowe.

Teksty Benjamina *Cesarska panorama* i *Małpi teatr* (*Affentheater*), zamieszczone w książce ze wspomnieniami *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, która jest załączkiem *Pasaży*, bliskie są inspiracjom poetyckim Brunona Schulza. Ich narrator wpadał w zachwyty na dźwięk dzwonka², który „[i]lekość rozbrzmiewał, tęskny nastrój pożegnania przenikał góry aż do ich podnóża, miasta z oknami lśnącymi jak zwierciadła, dalekich, malowniczych tubylców, dworce kolejowe pełne żółtawego dymu, przenikał wzgórze z winnicami aż po najdrobniejszy liść”³. Bruno Schulz opisuje z takim samym entuzjazmem wnętrza sklepów cynamonowych: „Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliuszki, korzeń Mandragory, norymberskie mechanizmy, homunkulusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historyj”⁴.

Od wczesnej młodości Walter Benjamin i Bruno Schulz byli zafascynowani teatrem – ale nie samą sztuką, lecz sceną i dekoracjami, metafizycznym

2 W 1883 roku w Berlinie otwarto Kaiser-Panoramę służącą do publicznej prezentacji stereoskopowych fotografii na szkle. W berlińskim fotoplastykonie każdemu przesunięciu obrazu towarzyszył dzwonek.

3 W. Benjamin, *Cesarska panorama*, w: idem, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 28. Tekst oryginalny *Kaiserpanorama*, w: W. Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, w: idem, *Gesammelte Schriften* IV, 1, Frankfurt 1972, s. 239.

4 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 60–61.

wymiarem teatru – opisując go tak, jakby znaleźli się w odmiennym świecie: „Małpi teatr – mówi Benjamin. – To, że małpy na scenie musiały być czymś niezwykłym, na scenie – tej najbardziej niezwykłej rzeczy – było niezauważalne. Słowo «teatr» przeszywało mi serce jak dźwięk trąbki”⁵. Opis teatru w przypadku Schulza jest jeszcze bardziej poetycki: „Ale gdy przebrnęliśmy przez ciżbę ludzką, wynurzyła się przed nami olbrzymia bladoniebieska kurtyna, jak niebo jakiegoś innego firmamentu. Wielkie, malowane maski różowe, z wydętymi policzkami, nurzały się w ogromnym płóciennym przestworzu. To sztuczne niebo szerzyło się i płynęło wzdłuż i w poprzek, wzbierając ogromnym tchem patosu i wielkich gestów, atmosferą tego świata sztucznego i pełnego blasku, który budował się tam, na dudniących rusztowaniach sceny. Dreszcz płynący przez wielkie oblicze tego nieba, oddech ogromnego płótna, od którego rosły i ożywały maski, zdradzał iluzoryczność tego firmamentu, sprawiał to drganie rzeczywistości, które w chwilach metafizycznych odczuwamy jako migotanie tajemnicy”⁶. Sztuczność nieba odkryta w dekoracjach teatralnych doprowadzi do uświadomienia sobie sztuczności istnienia: „Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność”⁷.

Benjamin i Schulz – mimo że byli rówieśnikami – nigdy nie poznali się osobiście. Nie byłoby to zresztą możliwe – nie tylko dlatego, że dzielił ich język (co prawda Schulz czytał po niemiecku, lecz Benjamin nie znał języka polskiego), ale z innej, prostej przyczyny: nie byli wówczas znanymi szerszym kręgom pisarzami. Każdy z nich za życia opublikował zaledwie kilka książek. Do tego Walter Benjamin skazany był na wygnanie, a Bruno Schulz doświadczył tragedii okupacji. Schulz opublikował swoją pierwszą książkę w 1934 roku, w czasach, gdy Benjamin walczył o byt na emigracji w Paryżu.

Obydwoj zginęli śmiercią tragiczną, jeden w wieku czterdziestu ośmiu, drugi w wieku pięćdziesięciu lat, jako ofiary holokaustu i barbarzyństwa nazistów. Benjamin ze strachu przed aresztowaniem przez Gestapo odebrał sobie życie na granicy francusko-hispańskiej, a Bruno Schulz został zamordowany strzałem w głowę na ulicach getta w Drohobyczu przez członka Gestapo.

Podobieństwa i liczne korelacje między dziełem literackim Waltera Benjamina i Brunona Schulza mogłyby stanowić materiał do głębszych analiz. Tematem niniejszego eseju są najważniejsze tematy wspólne dla obydwu pisarzy.

5 W. Benjamin, *Affentheater*, w: idem, *Berliner Kindheit...*, s. 268. W polskim wydaniu (W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*) tekst ten nie figuruje. Tłumaczenie Katarzyny Lukas.

6 B. Schulz, op. cit., s. 58–59.

7 Idem, *Ulica krokodyli*, w: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 76.

Kicz i tandeta

Pojęcie kiczu odgrywa bardzo ważną rolę w myśli filozoficznej Benjamin. W swojej teorii „poszukującej stosunku snu do prawdy” odkrywa on świat sztucznych rzeczy, sztuczności i samego kiczu, który stanowi wielką atrakcję nie tylko dla dzieci, ale również dorosłych. Benjamin nazywa go „kiczem sennym” (*Traumkitsch*) XIX wieku, który kojarzy się z fetyszowym charakterem towaru i który wywołuje „fantasmagorie”. Bruno Schulz również zafascynowany jest tym, co określił mianem „tandety”.

Po raz pierwszy Benjamin użył terminu „kicz senny” w artykule z 1927 roku, poświęconym spotęgowanej roli śnienia, czy też marzeń sennych, i napisanym w odpowiedzi na badania surrealistów. „Sen nie otwiera już błękitnej dali. Poszarzał. Szara warstwa kurzu na rzeczach jest jego najlepszą częścią. Sny są dziś prostą drogą do banału. [...] Stroną, którą rzecz obraca ku snom, jest kicz”⁸. Dzięki psychoanalizie możliwe staje się „odszyfrowanie ostrych konturów banału jak rebusa”. Niemniej jednak Benjamin nie wyrusza w poszukiwaniu duszy, ale rzeczy. Poszukuje „totemicznego drzewa przedmiotów w gęstym lesie historii pierwotnej. Najwznioślejszą, ostateczną figurą strojącą miny jest kicz. Jest on ostatnią maską banału, który przywlekamy we śnie, jak i rozmową włączająca w nas zaginiony świat przedmiotów”⁹.

Kicz pojawia się w pasażach i w sklepach z nowościami, świątyniach wzniesionych ku czci towarów, w modzie, która „układa przepisy rytuału, wedle którego towar ma być czczony fetysz-towar”¹⁰, oraz w mieszczańskim wnętrzu wykreowanym przez kolekcjonera: „Jego prawdziwym lokatorem jest zbieracz. Stawia on sobie za cel idealizację przedmiotów. Podejmuje trud Syzyfa, usiłując przez posiadanie rzeczy odebrać im cechy towaru”¹¹.

Przedmioty gromadzone przez kolekcjonera są reprezentacją archaicznych obrazów rzeczy, które Platon nazywa Ideami. Benjamin nadaje kolekcjonerowi rangę filozofa: „Nie trzeba sądzić, że właśnie kolekcjonerowi obcy jest *topos hyperouránios* [miejsce nadniebne], w którym według Platona bytują niezmiennie prawzorze rzeczy. Zatraca się on, rzecz jasna. Ma jednak w sobie dość siły, by znów ucześcić się jakiejś słomki, i oto z morza mgieł otaczających jego umysł wyłania się, jak wyspa, nowo zdobyty przedmiot. – Kolekcjonerstwo to forma praktycznej pamięci i najbardziej chyba przekonywująca spośród świeckich

8 W. Benjamin, *Kicz oniryczny*, w: idem, *Sny*, przeł. B. Baran, Warszawa 2017, s. 83.

9 Idem, *Wyśniony kicz*, tłum. M. Palka, „Odra” 2017, nr 5, s. 51 (por. idem, *Kicz oniryczny*, op. cit., s. 86).

10 Idem, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2015, s. 51.

11 Ibidem, s. 52.

manifestacji «bliskości». [...] Konstruujemy tutaj budzik zdolny wytrącić ze snu zesłowieczny kicz i wezwać go «na zbiórkę»¹².

Jedną z typowych francuskich form kiczu jest bibelot. Benjamin odwołuje się do definicji Rémy'ego de Gourmonta: „Publikacja dzieła *L'Histoire de la société française pendant la Révolution et sous le Directoire* otwiera epokę bibelotu – i niechże nikt nie dostrzega w tym słowie intencji deprecjonującej; bibelot historyczny ongiś nosił miano relikwii”¹³. Bibelot osiąga wyżyny treści i skondensowanej formy poetyckiej w wersecie sonetu Mallarmégo, który brzmi następująco: „*Aboli bibelot d'inanité sonore*” (dosłownie: „Abolicja bibelotu nicością dźwięku”).

Bruno Schulz interesuje się podobnym do kiczu zjawiskiem, jakim jest tandeta (prawdopodobnie określenie to ma związek z językiem niemieckim *Tand*, które oznacza bibelot, rzecz bezużyteczną i lichotę): „[...] my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do *papier-mâché*, do lakowej farby, do kłaków i trociny?”¹⁴.

Ojciec Józefa, narratora opowiadań Schulza, jest właśnie kolekcjonerem z opisu Waltera Benjamina, który to odbiera przedmiotom cechy towaru i przyłącza je do świata idei: „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 przychylić się w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji”¹⁵.

Sklepy cynamonowe, które na prowincji są odpowiednikiem pasaży paryskich, pełne są aż pod sufit tandety i lichoty: „Te budki i kramiki, sklecone z pudełek po cukrach, wytapetowane jaskrawo reklamami czekolad, pełne mydełek, wesołej tandety, złożonych błahostek, cynfolii, trąbek, andrutów i kolorowych miętówek, były stacjami lekkomyślności, grzechotkami beztroski, rozsianymi na wiszarach ogromnej, labiryntowej, rozłopotanej wiatrami nocy”¹⁶. Ulica Krokodyli to ciąg przestarzałych sklepów, a mieszkańcy miasta to „istna lichota moralna”¹⁷.

Spośród całej masy dziwnych przedmiotów, które łączą pasaże Benjamina ze sklepami cynamonowymi Schulza należy wymienić peruki w witrynach zakładów

12 Ibidem, s. 232.

13 R. de Gourmont, *Le II^e livre des Masques*, Paris 1924, s. 259, cyt. za: W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 233–234.

14 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 35–36.

15 Idem, *Manekiny*, w: ibidem, s. 32.

16 Idem, *Noc Wielkiego Sezonu*, w: ibidem, s. 96.

17 Idem, *Ulica Krokodyli*, op. cit., s. 72.

fryzjerskich: „W witrynach zakładów fryzjerskich można oglądać ostatnie kobiety z długimi włosami. Noszą one ciężkie, bogate «trwałe» ondulacje, skamieniałe wieże z włosów. [...] zdradzono je i sprzedano, wystawiając niby głowę Salome w charakterze fantu (o ile to, co śni tam, na konsolce, nie jest wręcz głową z balsamowanej Anny Csillag)”¹⁸.

W monarchii austro-węgierskiej powszechnie znana była reklama przedstawiająca kobietę o bujnych włosach o nazwisku Anna Csillag, która zachwala cudowną pomadę przyspieszającą porost włosów. „Z głowy tej damy spływał ogromny kozuch włosów, staczał się ciężko z pleców i włókł się końcami grubych splotów po ziemi. Był to jakiś nieprawdopodobny wybryk natury, płaszcz fałdzisty i obfity, wyprzędzony z korzonków włosów, i trudno było wyobrazić sobie, żeby ten ciężar nie sprawiał dotkliwego bólu i nie obezwładniał obarczonej nim głowy. Ale właścicielka tej wspaniałości zdawała się z dumą ją nosić, a tekst wydrukowany obok tłustymi czcionkami głosił historię tego cudu i zaczynał się od słów: „«Ja, Anna Csillag, urodzona w Karłowicach na Morawach, miałam słaby porost włosów»”¹⁹. „I oto – dodaje Schulz – stało się na skutek gorących modlitw, że zdjęta była z jej głowy klątwa. Anna Csillag dostała łaski oświecenia, otrzymała znaki i wskazówki i sporządziła specyfik, lek cudowny, który jej głowie przywrócił urodzajność”²⁰. Walter Benjamin, podobnie jak Bruno Schulz, znał tę popularną postać z almanachów i przywołał ją w paryskich pasażach.

Manekiny

Bruno Schulz, zafascynowany sztucznymi wyrobami i tandetą, tworzy teorię ponownego stworzenia człowieka na wzór manekina (nazywa ją „wtórną demiurgią”), której daje literacki wyraz w *Traktacie o manekinach*, stanowiącym jedną z najważniejszych części *Sklepów cynamonowych*. „[...] twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. [...] – Słowem [...] chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”²¹.

Bruno Schulz wyraża swój zachwyt nad muzeum figur woskowych Grévin: „Figury panopticum, moje panie – zaczął on – kalwaryjskie parodie manekinów, ale nawet w tej postaci strzeżcie się lekko je traktować. Materia nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tragicznej powagi”²².

Dokładnie w tym samym czasie, w Paryżu, Benjamin sporządza zapiski i przygotowuje materiały na temat panoram i mody na figury woskowe. „Żadna bodaj

¹⁸ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 231–232.

¹⁹ B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 109.

²⁰ Ibidem, s. 110.

²¹ Idem, *Traktat o manekinach*, op. cit., s. 35–36.

²² Ibidem, s. 38.

forma uwiecznienia nie jest tak poruszająca, jak utrwalone w gabinetach figur woskowych zjawiska efemeryczne i formy mody. Kto je ujrzał kiedykolwiek, musi, jak André Breton, stracić głowę dla figury kobiety w Musée Grévin, poprawiającej sobie podwiązkę w kącie łoża²³. Zainteresowanie Brunona Schulza i Waltera Benjamina manekinami daje wyobrażenie o ścisłości więzów łączących ich z surrealistami.

Figura woskowa jest próbą sztucznej reprezentacji postaci historycznych i literackich. Gabinet figur woskowych tworzy – na wzór dekoracji teatralnych – świat istniejący obok świata rzeczywistego. Kiedyś za kilka franków, a dzisiaj za kilka euro można dotknąć olimpu znakomitości zwykle niedostępnych. Benjamin porównuje gabinet figur woskowych do wnętrza mieszkalnego, w którym skupiają się jak w soczewce czas i przestrzeń kolekcjonerska: „Figura woskowa jako manekin historii. – W muzeum figur woskowych, przeszłość ulega takiemu samemu zgęszczeniu, jak dal we wnętrzu mieszkalnym”²⁴.

Benjamin analizuje warunki pojawienia się w paryskich pasażach lalek, manekinów, automatów, rekwizytów teatralnych. Cytuje *Szkice paryskie* Huysmansa: „W Batignolles, w sklepiku przy ulicy Legendre, cała seria popiersi damskich bez głów i nóg, z wieszadłami na firanki zamiast ramion i obciążniętych, niby skórą, satyną o mocnych barwach – brunatnej, mięsistoróżowej, smolistoczarnej, popiersi ustawionych rządkiem, nadzianych na patyki lub ułożonych na stołach. [...] Patrząc na te oklapłe biusty, na to Musée Curtius piersi przypominamy sobie niejasno owe podziemia, w których spoczywają antyczne rzeźby Luwru, gdzie jeden powtarzający się w nieskończoność tors wywołuje wyuczoną radość ludzi, którzy ziewając, kontemplują go w deszczowe dni. [...] O ileż górują nad smętnymi posągami Wenus te tak pełne życia krawieckie manekiny, o ileż sugestywniejsze są te wyścielane biusty, na których widok popadamy w długie zamyślenia – pełne rozpustnych rojeń wobec cycuszków dziewczęcych i piersi w pełni dojrzałych – oraz piersi przywiedłych i scherłałych albo też rozdętych tłuszczem”²⁵. Benjamin takimi słowami analizuje to całkiem nowe zjawisko: „Rozliczne zastosowania muzealnych figur woskowych rzucają światło na zjawisko utuzinkowienia przestrzeni, a więc również na fundamentalną ambiwalencję pasaży. Statuy i głowy z wosku, dziś przedstawiające cesarza, jutro przestępcę politycznego, pojutrze wygalonowanego strażnika, albo znów Julie Montague jednego dnia, drugiego Marię Lafargue, a trzeciego Mme Doumergue – są na swoim miejscu w tych pełnych szeptów optycznych galeriach”²⁶.

²³ Walter Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 97.

²⁴ Ibidem, s. 582.

²⁵ J.-K. Huysmans, *Croquis parisiens*, Paryż 1886, s. 129–131, cyt. za: W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 743.

²⁶ Ibidem, s. 579.

W artykule *Pochwała lalki (Lob der Puppe)*, pokazuje bardzo osobisty, ścisły związek między pasją do dziecięcych zabaw i lalkami oraz kolekcją, albowiem lalka stanowi pewnego rodzaju archetyp kolekcji i zarazem jej kwintesencję: „Prawdziwa, głęboko niedoceniona pasja kolekcjonera jest zawsze anarchiczna, destrukcyjna. Taka jest bowiem jej dialektyka: polega ona na tym, by wierność wobec rzeczy, wobec tego, co jednostkowe, co chowa u siebie kolekcjoner, połączyć z upartym, subwersywnym protestem przeciwko temu, co typowe i możliwe do sklasyfikowania. Stosunek posiadania prowadzi do rozłożenia całkowicie irracjonalnych akcentów”²⁷. „Otóż musimy mieć świadomość, że w oczach kolekcjonera każdy przedmiot nosi w sobie cały konkretny i uporządkowany świat. Uporządkowany wszelako według zdumiewających, ba, dla profana wręcz niezrozumiałych zależności i związków, mających się do potocznych sposobów porządkowania i systematyzacji rzeczy mniej więcej tak, jak porządek słów w leksykonie ma się do ich porządku naturalnego”²⁸.

Jak widać, koncepcja ta jest bardzo bliska teorii, którą Schulz przypisywał Jakubowi z opowiadań. Zapewne Benjamin, pisząc w 1940 roku swą rozprawę *O pojęciu historii*²⁹, przypomniał sobie lalkę grającą w szachy kupioną w Rydze i automaty, które oglądał w sklepach paryskich pasaży.

Bibeloty i manekiny we wnętrzach mieszkalnych XIX wieku odtwarzają wielkie sceny historyczne: „Syty drobnomieszczanin chciałby mieć bodaj cień poczucia, że pokój obok mógłby być widownią zarówno koronacji cesarza Karola Wielkiego, jak i morderstwa Henryka IV; zarówno podpisania traktatu z Verdun, jak i zaślubin Ottona z Teofano. Koniec końców rzeczy są tylko manekinami, a nawet wielkie momenty w dziejach świata to jedynie kostiumy, pod którymi wymieniają one porozumiewawcze spojrzenia z nicością, lichotą i banałem”³⁰. Schulzowski traktat o manekinach zostaje jakby zinscenizowany w *Sanatorium pod Klepsydrą*, zwłaszcza w noweli *Wiosna*: „Czy można to uznać za przypadek, że w tych dniach właśnie zjechał wielki teatr iluzji, wspaniałe panoptikum i rozbiło swój obóz na placu Św. Trójcy?”³¹.

Narrator jako młody człowiek przekracza próg tego muzeum w towarzystwie swojego przyjaciela Rudolfa i obserwuje zza uchylonej kotary postacie, z którymi prawie mógłby porozmawiać. „Tak, nie byli to w samej rzeczy całkiem autentyczni Dreyfusi, Edisonowie i Luccheniowie, byli do pewnego stopnia symulantami”³².

27 W. Benjamin, *Lob der Puppe*, w: *Gesammelte Schriften*, III, wyd. 3, Frankfurt 1989, s. 216. Tłumaczenie Katarzyny Lukas.

28 Idem, *Pasaże*, op. cit., s. 235.

29 Idem, *O pojęciu historii*, przekł. K. Krzemieniowa, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 413.

30 Idem, *Pasaże*, op. cit., s. 245.

31 B. Schulz, *Wiosna*, op. cit., s. 182.

32 Ibidem, s. 183.

Wśród nich znajdował się również arcyksiążę Ferdynand. „Nie był to cud, był to zwykły trick mechaniczny. Nakręcony odpowiednio, odbywał arcyksiążę *cercle* według zasad mechanizmu kunsztownie i ceremonialnie, jak był przywykł za życia. Toczył wzrokiem po kolei po obecnych, zatrzymując go przez chwilę uważnie na każdym. [...] Trudno było zapewne w tym woskowym zmartwychwstaniu wejść dokładnie w siebie samego”³³. Narrator jest świadkiem różnych wydarzeń, które następują w miarę jak figury woskowe ożywają się, jak gdyby wyrwały się z kolekcji znaczków pocztowych zaginionych na zawsze krajów. Spotyka w mieście Murzynów, żołnierzy napoleońskich, austriackich, z Ekwadoru czy też z Kolumbii.

Opisywany przez Schulza świat, w którym ożywają figury woskowe, jest światem z marzeń sennych, oniryczną rzeczywistością. „[...] noc w noc odbywam te niezmiernie ważne posiedzenia w Panoptikum, które muszą do czasu pozostać w najgłębszej tajemnicy. [...] Są tam przecież wśród nich i koronowane głowy i pertraktowanie z nimi nie należy do łatwych rzeczy. Z dawniejszych czasów zachowali ten bezprzedmiotowy heroizm, pusty teraz i bez tekstu, ten płomień, to spalanie się w ogniu jakiejś koncepcji, to postawienie całego życia na jedną kartę.”³⁴

Bruno Schulz odbył tylko jedną podróż do Francji – był w Paryżu od 2 do 26 sierpnia 1938 roku. Podobno zwiedził tylko jedno paryskie muzeum, Muzeum Grévin. Nie spotkał nikogo, kto byłby zainteresowany jego dziełem literackim czy też jego grafiką, z wyjątkiem swojego przyjaciela z Drohobycza, malarza Ludwika Lille. Jedną z nielicznych osób, które mógłby spotkać w Paryżu, był Walter Benjamin, w którym na pewno znalazłby bratnią duszę, ale niestety w tym czasie Benjamin przebywał w Skovbostrandzie, u Bertolda Brechta, będącego wówczas na uchodźstwie w Danii³⁵. Może spotkaliby się w którymś z pasaży albo w Pałacu Złudzeń Muzeum Grévin w poszukiwaniu wspólnej inspiracji literackiej i artystycznej.

Z języka francuskiego przełożyła Ewa Pawlikowska

33 Ibidem, s. 184–185.

34 Ibidem, s. 201.

35 Latem 1938 roku Walter Benjamin przebywał u Bertolda Brechta w Danii, o czym świadczą m.in. list do Gershoma Scholema z 8.07.1938 r. i do Theodora W. Adorno z 3.10.1938 r. Istnieje słynna fotografia przedstawiająca Benjamina i Brechta grających w szachy pod śliwą.

Tymoteusz Skiba: Mitologizacja dzieciństwa – *Wysoki Zamek* i *Sklepy cynamonowe*

Wysoki Zamek – co to właściwie za książka? Od początku był z nią pewien problem, nie tylko z klasyfikacją gatunkową, ale w ogóle z jej scharakteryzowaniem¹. Stanisław Lem tuż po ukończeniu utworu w 1965 roku określił go mianem „120 stronicowego tomiku niby-wspomnień z dzieciństwa, pełnego dywagacji wszelakiego rodzaju, niby-eseistycznych”². W kwietniu 1966 roku, niedługo przed wydaniem *Wysokiego Zamku*, pisał w liście do Mrożka, że jest to „zabawna dosyć książeczka, chociaż też znów nie otchłań”³. Z kolei w samym wstępie do książki napisał, że nie ma w niej „mowy o jakichś drastycznych kłamstwach, o przeinaczeniu”⁴ – sugerując poniekąd istnienie kłamstewek, ubarwień i delikatnych zafałszowań. Co zatem w *Wysokim Zamku* jest prawdą, a co kłamstwem? Czyżby chodziło o kłamstwa wytropione przez Wojciecha Orlińskiego podczas legendarnego śledztwa w sprawie zbyt pięknych wystaw cukierniczych⁵ we Lwowie?

Jednak na następnej stronie tego samego wstępu Lem stwierdza dobitnie: „niczego nie dodałem”⁶. Ta deklaracja niestety nie rozwiązuje problemu, a wręcz przeciwnie – przysparza kolejnych wątpliwości. Skoro nic nie zostało dodane, to co w takim razie zostało odjęte? Co zostało przemilczane? Wiemy oczywiście, że niemało, że autor milczy o swoim żydowskim pochodzeniu⁷, że wszystkie konflikty narodowościowe, zamachy, napięcia społeczne i rozruchy, jakie miały

1 Nieliczne próby interpretacji *Wysokiego Zamku* szczegółowo przedstawia w swoim artykule Piotr Bojko, zob. P. Bojko, *Historia zaklęta w przedmiotach. Świat widziany oczami dziecka w „Wysokim Zamku” Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska LXIII. Literatura”, z. 382, Toruń 2006, s. 135–155.

2 List Stanisława Lema do Sławomira Mrożka z 9 lipca 1965 roku, w: S. Lem, S. Mrożek, *Listy 1956–1978*, Kraków 2017, s. 419.

3 List Stanisława Lema do Sławomira Mrożka z 30 kwietnia 1966 roku, w: ibidem, s. 541.

4 S. Lem, *Dzieła*, t. XIV: *Wysoki Zamek*, Warszawa 2009, s. 6.

5 Wojciech Orliński, niczym Astral Sternu Tarantoga, dobitnie udowodnił, że opisy cukierni Zalewskiego w *Wysokim Zamku* to czyste łągarstwo, gdyż gdzieś na zachodzie, np. u Harrodsa albo w Nowym Jorku na Piątej Alei, musiała być przecież ładniejsza wystawa cukiernicza niż we Lwowie, zob. W. Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wołowiec 2017, s. 22–24.

6 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 7.

7 Nie chciał, ale też nie mógł o tym pisać – zwłaszcza w okresie nasilających się nastrojów antyżydowskich, których apogeum nastąpiło w marcu 1968 roku.

miejsce we Lwowie w latach międzywojennych⁸, w *Wysokim Zamku* sprowadzają się w zasadzie do lakonicznej konstatacji: „pewno, bywało i wtedy rozmaicie”⁹. Co prawda Lem przywołuje także dramatyczne wydarzenia z tamtych czasów, na przykład rozruchy podczas pogrzebu Władysława Kozaka¹⁰, ale w tak lakonicznej formie, że w najnowszych wydaniach zmarłego przemianowano na osiedlowego, pisanego małą literą, „kozaka”¹¹, a więc według *Miejskiego słownika slangu* kogoś, kto „kozaczył”, czyli był nadmiernie odważny¹². Wspomnienie Lema to w zasadzie błysk oświetlający przez sekundę moment z przeszłości, w którym policjant w błyszczącym hełmie spada z konia, ściągany na bruk przez wściekły tłum¹³. Wspomnienie rozruchów, w których zginęło co najmniej 14 osób, a ponad 100 odniosło poważne rany¹⁴, Lem zamknął w jednym, ale wymownym zdaniu.

Należy przy tym pamiętać, że autor *Solaris* musiał wspominać Lwów w taki sposób, aby cenzura te wspomnienia pozwoliła wydrukować. I rzeczywiście, władze PRL zezwoliły na publikację, uznając *Wysoki Zamek* za „niewinne wspomnienia z dzieciństwa”¹⁵.

W 1974 roku w liście do Michaela Kandla Lem napisał o *Wysokim Zamku*, że „to jest b. szczerza książka, tyle że materiał autentyków został zamknięty w bursztynie refleksji”¹⁶. Ten bursztyn refleksji sprawił zapewne, że książka przez wielu krytyków została uznana po prostu za powieść – co nie podobało się autorowi. Na początku lat 80. w rozmowie ze Stanisławem Beresiem Lem przekonywał, że nie jest to żadna powieść, gdyż „nie ma tam ani jednego elementu fikcyjnego”¹⁷, i sąd ten powtarzał, na przykład w tekście *Klimat przeszłości i smak*

8 Więcej o niepokojach w międzywojennym Lwowie zob. T. Stańczyk, *Miasto konfliktów*, w: S. Koper, T. Stańczyk, *Ostatnie lata polskiego Lwowa*, Warszawa 2019.

9 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 117.

10 Pogrzeb Władysława Kozaka przerodził się najpierw w manifestację, a następnie w rozruchy, w trakcie których zginęło co najmniej 14 demonstrantów, a 69 policjantów zostało rannych, zob. A. Biedrzycka, *Kalendarium Lwowa 1918–1939*, Kraków 2012, s. 788.

11 Ten błąd powtarza się m.in. w popularnej edycji wydanej przez Agorę (2009) i w najnowszym wydaniu Wydawnictwa Literackiego (2021) – „podczas pogrzebu kozaka” – co może niestety wprowadzać czytelników w błąd, zob. S. Lem, *Wysoki Zamek*, Warszawa 2009, s. 117; idem, *Wysoki Zamek*, Kraków 2021, s. 200. Właściwy zapis odnajdziemy m.in. w pierwodruku, zob. S. Lem, *Wysoki Zamek*, Warszawa 1966, s. 192.

12 <https://www.miejski.pl/slowo-Kozak> (dostęp: 27.01.2022).

13 Jest to wydarzenie autentyczne, odnotowane nawet przez *Kalendarium Lwowa* pod datą 16 kwietnia 1936 roku: „Po zakończeniu pogrzebu wracający z cmentarza robotnicy ściągnęli z konia i poturbowali posterunkowego, po czym ruszyli ul. Janowską i Gródecką w kierunku śródmieścia”, zob. A. Biedrzycka, op. cit., s. 787.

14 Według nieoficjalnych danych zabitych i rannych było trzykrotnie więcej, zob. ibidem, s. 788.

15 *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*, Kraków 2007, s. 71.

16 List Stanisława Lema do Michaela Kandla z 15 listopada 1974 roku, w: S. Lem, *Sława i fortuna. Listy Stanisława Lema do Michaela Kandla*, e-book, Kraków 2016.

17 *Tako rzecze Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Beres*, e-book, Kraków 2013, rozdz. *Czas nieutracony*.

rzeczy¹⁸. A więc stanowisko Lema dotyczące *Wysokiego Zamku* z czasem ulega znaczącym przemianom – od „niby-wspomnień” i „niby-esejów”, w których nie ma „drastycznych kłamstw”, poprzez „szczerą zakłęta” w „bursztynie refleksji”, aż po czystą prawdę bez elementów fikcyjnych¹⁹. Opinia autora radykalizuje się, prawdopodobnie pod wpływem głosów podważających autentyczność wspomnianych wydarzeń.

Wszyscy znają to radykalne stanowisko Lema w kwestii *Wysokiego Zamku*, a jednak mało kto bierze te deklaracje na poważnie. Wojciech Orliński stwierdza: „powieść autobiograficzna”²⁰. Powieść autobiograficzna, zgodnie z definicją Michała Głowińskiego, różni się od autobiografii tym, że zawiera elementy fikcji literackiej²¹. A więc Lem przekonuje: to nie powieść, nie ma tam elementów fikcji, Orliński zaś stwierdza: to powieść autobiograficzna, są tam elementy fikcji. W sukurs idzie mu Piotr Bojko, który twierdzi, że jest to „powieść po prostu, a uściślając – powieść autobiograficzna, odwołująca się do formy pamiętnika”, ale zarazem „niejako «dążąca» do formuły autobiografii”²². Co dziwniejsze, nawet narrator, jakby wbrew samemu autorowi, sugeruje, że *Wysoki Zamek* to po prostu „jeszcze jedna książka”²³. Artur Hellich skłania się natomiast do uznania *Wysokiego Zamku* za rodzaj eseju, czy też utworu eseistyczno-literackiego, którego tematem jest autobiografia²⁴ – a jednocześnie za kryptoautobiografię, której strategią jest ukrywanie.

Z czego wynika ten chaos? Ta seria nieporozumień i rozbieżności? Zdaje się, że te dywagacje genologiczne są ślepym zaułkiem, z którego nie ma wyjścia – poza tymi zaproponowanymi przez Małgorzatę Czermińską, która pisze, że Lem, owszem, nawiązuje do formuły autobiograficznej i pamiętnikarskiej, ale polemicznie, na zasadzie kontrapunktowej²⁵, oraz Artura Hellicha, który w innym

18 „W *Wysokim Zamku* opisałem własne dzieciństwo i pierwsze lata nauki; wszystko to prawda, co się tam znajduje”, zob. S. Lem, *Klimat przeszłości i smak rzeczy*, w: idem, *Planeta LEMa. Felietony ponadczasowe*, wybór W. Zemek, postowie J. Jarzębski, e-book, Kraków 2016.

19 Jest to zresztą typowy problem twórców fantastyki naukowej – zaszufladkowanych do getta science fiction, tego dolnego królestwa literatury – którym trudno przekonać opinię publiczną, że nie wszystko, co wychodzi spod ich ręki, musi być fikcją służącą łatwej rozrywce. To uwięzienie w fantastycznonaukowym getcie literackim i brak zrozumienia dla bardziej ambitnych utworów doskwierało Lemowi od dłuższego czasu, czego najlepszym wyrazem jest jego list do Sławomira Mrożka z 29 października 1964 roku, zob. S. Lem, S. Mrozek, op. cit.

20 W. Orliński, *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków 2007, s. 261.

21 *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2002, s. 419.

22 P. Bojko, op. cit., s. 138.

23 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 8.

24 A. Hellich, *Kryptoautobiografia: „Wysoki Zamek” Stanisława Lema*, w: idem, *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Warszawa 2018, s. 140–141.

25 M. Czermińska, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, w: *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, tom poświęcony VIII kongresowi slawistów, Wrocław 1978, s. 235.

miejszu uznaje *Wysoki Zamek* za rodzaj eksperymentu wykorzystującego wzorzec autobiograficzny²⁶.

Ten jałowy spór ma swoje poważne konsekwencje. W dyskursie o *Wysokim Zamku* najważniejsza okazuje się bowiem kategoria prawdy. Najistotniejszy staje się pomiar tego stałego napięcia pomiędzy faktami i zmyśleniami, które współtworzą *Wysoki Zamek*. Czy słusznie poświęcamy temu tyle uwagi? Czy ustalanie poziomu prawdy w dziele, procentowej zawartości elementów fikcyjnych, to łapanie za słówka, to prześwietlanie książki pod kątem autentyczności i badanie autora wariografem jest w istocie najważniejsze? Jak daleko dojdziemy, podążając za pytaniem Orlińskiego, „czy wystawa cukierni Zalewskiego naprawdę mogła być taka piękna jak w książkowym opisie?”²⁷.

Oczywiście zgadzamy się w większości, że choć *Wysoki Zamek* jest książką wspomnieniową, autobiograficzną, to jednak te formalne wytrzychy nie spełniają tutaj swojej funkcji. Zdaniem Małgorzaty Czermińskiej jest to efekt polemiki, jaką Lem prowadzi z formą autobiografii²⁸. Wspominający narrator dystansuje się od „wytartych, fałszywych chwytów łysiejącego pamiętnikarza”²⁹, sugerując tym samym, że nie mamy tu do czynienia ze zwykłym pamiętnikarstwem, czy też z nostalgicznymi wspomnieniami dziadka, który swoje opowieści przemienia w „słodką papkę niemowlęcą”³⁰. *Wysoki Zamek*, podobnie zresztą jak wiele innych utworów Lema, wymyka się klasycznym podziałom genologicznym. W związku z tymi niedostatkami tradycyjnej terminologii czujemy potrzebę, aby ten utwór jakoś nazwać, dookreślić, ujarzmić. Jerzy Jarzębski twierdzi, że jest to książka o pamięci³¹. Artur Hellich dodaje, że to w zasadzie „esej o pamięci i autobiografii”³². Wojciech Orliński mówi: „dziwna” autobiografia, a zarazem powieść³³. Ale Agnieszka Gajewska pisze już: „fantazja o Lwowie”³⁴. Jurij Andruchowycz: „Księga Zdziwień”, czy też „książka inna, o innej planecie, fantastycznej, i o mieście, w którym nikt nie umierał”³⁵. Dominique Sila: „rodzaj magicznego klucza”³⁶, który notabene pozwala autorce porównać twórczość Lema z opowiadaniem Brunona Schulza. Dziwność, fantazja, fantastyczna

26 Zob. A. Hellich, op. cit., s. 131–132.

27 W. Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi...*, s. 22.

28 M. Czermińska, op. cit., s. 235.

29 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 72.

30 Ibidem.

31 J. Jarzębski, „Dziecko, którym byłem”, w: S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 128.

32 A. Hellich, op. cit., s. 141.

33 W. Orliński, *Co to są sepulki?...*, s. 261.

34 A. Gajewska, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2017, s. 71.

35 J. Andruchowycz, *Chłopiec z Wysokiego Zamku*, tłum. K. Kotyńska, w: S. Lem, *Dzieła zebrane*, t. 14: *Wysoki Zamek*, Kraków 2000, s. 143 i 145.

36 D. Sila, *Stanisława Lema gry ze wszechświatem*, tłum. B. Czalczyńska, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989, s. 57.

planeta, magiczny klucz – a więc jednak zmyślenie? Kolejne science fiction? Nie, zdaje się, że nie o zmyślenie w tej „fantastyczności” chodzi, ale o jakąś fantastyczną, metafizyczną, magiczną atmosferę, o czarodziejski fluid przenikający opowiadaną historię. „Piękny drogowca”, „jeszcze jedna książka” – mówi narrator-Lem, po czym dodaje: „Jak gdybym od początku nie wiedział, nie domyślał się, że inaczej być nie może, że wszelkie zamierzenia, patronujące protokołowaniu wspominków są ułudą”³⁷.

Tomasz Fiałkowski pisał, że czytając *Wysoki Zamek*, wchodzi się w obszar poza czasem i historią³⁸. Jest w tej myśli kuszący trop, którym należałoby podążać. Trop prowadzący w stronę mitu. „Mit tworzył wyobrażenie świętej przestrzeni, swistego centrum świata, oraz świętego czasu, który nie płynie w sposób ciągły, ale stanowi element powracalny”³⁹. Tą świętą przestrzenią jest oczywiście *Wysoki Zamek* oraz cały Lwów, nie tyle przywołany z przeszłości, co pogrążony w wiecznym trwaniu, zaklęty we wspomnieniu.

A więc mit Lwowa – miasta, które Lem uważał za swoją jedyną ojczyznę, a Kraków za miejsce wygnania. W lipcu 2005 roku Lem napisał o tym w felietonie *Obiektywem w przeszłość*: „Do szczególnych osiągnięć zaliczam *Wysoki Zamek*, pierwszą książkę w Peerelu, w której ktoś ważył się napisać o Lwowie. Znow zresztą nie był to czyn zamierzony, ja po prostu pisałem o moim dzieciństwie. Odzew był jednak silny, dostałem masę listów od lwowiaków wyrzuconych ze swego miasta. Kartkowałem niedawno nowy przewodnik po Lwowie i serce mnie bolało, nie w sensie kardiologicznym, tylko psychologicznym, bo nie mogę się pogodzić z nowymi nazwami ulic znanych mi tak dobrze”⁴⁰. A więc mit Lwowa, którego już nie było, a zarazem istniał we wspomnieniach. Lwów, do którego nigdy nie wrócił, a zarazem wracał do niego zawsze. Bo wiemy przecież, że choć Lwowa nie ma, to „Lwów jest wszędzie”.

Jest to wizja niezwykle kusząca i nostalgiczna, jednak *Wysoki Zamek* zdaje się tworzyć mitologię bardziej uniwersalną, wykraczającą poza mitologizację świętej przestrzeni miasta nad Pełtwią.

Według Małgorzaty Czermińskiej *Wysoki Zamek* jest kolejnym wcieleniem mitu o Galicji⁴¹. Oczywiście Galicja przestała politycznie istnieć w 1918 roku, trwała jednak dalej jako pewna atmosfera, opowieść, historia czy właśnie jako mit⁴². Tezę tę potwierdza relacja Sławomira Mrożka, który w liście do Lema opisał swoje wrażenia z lektury *Wysokiego Zamku*:

37 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 7–8.

38 *Świat na krawędzi...*, s. 9.

39 *Słownik terminów literackich...*, s. 314.

40 S. Lem, *Obiektywem w przeszłość*, w: idem, *Planeta LEMa...*

41 M. Czermińska, op. cit.

42 Zob. *Mit Galicji*, Kraków 2014. (Album towarzyszący wystawie *Mit Galicji* w Galerii Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie [10 października 2014 – 8 marca 2015]).

„Książka mnie dziwnie poruszyła, bo mi mnie przypominała. Ani tę parę lat, które nas dzieli, ani inne miasto jako tło młodości, ani dosyć znaczne różnice w usposobieniu nic tu, jak się okazuje, nie znaczą. Ważniejsze jest to, że obaj byliśmy dziećmi jeszcze przed wojną, w tym samym kraju, w tej samej mniej więcej jego strefie, że mniej więcej tak samo nas coś kierowało ku temu, kim się być staramy [...] Nie tylko ogólnie, szczegóły także. Twój piec kaflowy z delikatną siatką pęknięć na kafelkach, białych, to także mój piec taki sam, sprzed wojny, na ulicy Kieleckiej w Krakowie i mój piec skontaktował z twoim piecem z szybkością nadnaturalną. Twój piec był dla mojego pieca zapłonem, mój piec odżył i teraz żyje, bo o nim jakoś już zapomniałem. Widocznie takie piece stawiało się w Galicji z takich białych, pękających, kafelków. Ławki, tak, ławki w mojej szkole były takie same, jeszcze po wojnie, takie same też tulejkowate kałamarze. Dorożki także pamiętam, nie jako zabytek i dziwactwo, ale jako coś naturalnie wożącego, jak dzisiaj taksówki”⁴³.

Mrożek odczytuje *Wysoki Zamek* jako pewną opowieść o Galicji. Ważnym elementem tego mitu są przedmioty, charakterystyczne galicyjskie artefakty, które odgrywają w tej historii ważniejszą rolę niż ludzie. Jak zauważa Mrożek, jest to jednocześnie opowieść o czasach przedwojennych, a więc także pewien wariant mitu o dwudziestoleciu wojennym. W 1996 roku Lem napisze w jednym z felietonów: „*Wysoki Zamek* opowiada o międzywojennej Polsce, w której żyło mi się nieźle, a spokój umożliwił mi zajmowanie się wymyśloną legitymacjonistyką, wynalazkami, lekturami”⁴⁴. Czy jest to zatem mit o wolności, o młodej, nowo narodzonej Polsce, mit narodzin i dojrzewania, ale w skali całego kraju? Oczywiście, że tak. W pewnym stopniu. Wydaje się bowiem, że nad Polską, Galicją, Lwowem, dwudziestoleciem międzywojennym dominuje inny mit. Mniej patetyczny. Prywatny. Dla Lema topografia Lwowa to przecież przede wszystkim cukiernie, kawiarnie czy lodziarnie. To czas nie tyle międzywojnia, co dorastania. Jest to mitologia własnego dzieciństwa, opowieść o własnym początku, o mitycznym domu rodzinnym, o inicjacjach cukierniczych, a także „o poszukiwaniu sensu”⁴⁵.

W artykule *Chance and Order*, opublikowanym w 1984 roku w „New Yorkerze”, Lem napisał: „Chciałem osiągnąć rzecz niemożliwą – wyciągnąć z całego mojego życia esencję dzieciństwa, w jego czystej formie: odrzucić wierzchnią warstwę wojny, masowych morderstw i eksterminacji, warstwę nocy w schronach podczas bombardowań, ukrywania się pod fałszywym nazwiskiem, zabaw w chowanego

43 List Sławomira Mrożka do Stanisława Lema z 29 czerwca 1966 roku, w: S. Lem, S. Mrożek, *Listy...*, s. 557–558.

44 S. Lem, *Klimat przeszłości i smak rzeczy...*

45 O tym, że *Wysoki Zamek* jest opowieścią o poszukiwaniu sensu, pisał już Piotr Bojko, zob. P. Bojko, op. cit., s. 144.

i wszystkich niebezpieczeństw, tak jakby nigdy nie istniały. Bo rzeczywiście nic z tego nie istniało kiedy byłem dzieckiem a nawet szesnastoletnim licealistą”⁴⁶ (tłum. T.S.).

W tym kontekście *Wysoki Zamek* wydaje się alchemicznym eksperymentem, przeprowadzonym na własnej biografii, próbą, według Lema daremną, wydestylowania esencji dzieciństwa w czystej postaci – bez wszystkich strasznych wydarzeń, które nie miały wstępu do świata dziecka. Tym tropem podąża Artur Hellich, pisząc, że *Wysoki Zamek* to eksperyment wykorzystujący wzorzec autobiograficzny, ale skazany od samego początku na niepowodzenie – z czego sam Lem, zdaniem Hellicha, doskonale zdawał sobie sprawę i dlatego doprawił go dawką ironii oraz autoironii⁴⁷. Hellich dowodzi, że zamiar napisania autobiografii kończy się „ostatecznym fiaskiem” oraz „klęską”⁴⁸. Cały wywód brzmi bardzo przekonująco, ale trudno się z nim w pełni zgodzić. Mój sprzeciw budzi przede wszystkim teza o ostatecznej klęsce. Jakiegokolwiek argumentacji byśmy bowiem użyli, nie możemy przecież zaprzeczyć istnieniu wspomnieniowej książki Stanisława Lema. Proces twórczy nie zakończył się spaleniem maszynopisu – co autor miał w zwyczaju robić z nieudanymi tekstami⁴⁹. Jeśli był to eksperyment, to doprowadzony do końca, choć mógł zostać przerwany, jak na przykład *Skocony kryminał*. Z tego eksperymentu autobiograficznego coś jednak wynika, coś z niego powstało, a sam eksperymentator nie odrzucił rezultatu ze wstrętem, jak doktor Frankenstein, ale postanowił go upublicznić i wielokrotnie komentować. Po prostu efekt okazał się inny od zakładanego na początku – zupełnie zwyczajne zjawisko, zarówno w procesach alchemicznych, jak i literackich. Esencja dzieciństwa, którą Lem zamierzał wydestylować, nie okazała się czystym biograficznym pierwiastkiem, ale związkiem chemicznym, amalgamatem, czy też stopem biograficzno-mitologicznym.

Innymi słowy (tj. odrzucając medyczną metaforę destylatów) jest to świadoma próba mitologizacji dziecięcej rzeczywistości, tego prywatnego początku

46 “I wanted something impossible to attain – to extract the essence of my childhood, in its pure form, from my whole life: to peel away, as it were, the overlying strata of war, of mass murder and extermination, of the nights in the shelters during air raids, of an existence under a false identity, of hide-and-seek, of all the dangers, as if they had never existed. For, indeed, nothing of this had existed when I was a child, or, even a sixteen-year-old highschool boy”, S. Lem, *Chance and Order*, „The New Yorker” 1984, 59 (30 stycznia), s. 88–98, http://csc.ucdavis.edu/~chaos/courses/poci/Readings/Lem_CA0_NY1984.html (dostęp: 24.01.2022).

47 A. Hellich, op. cit., s. 131–132.

48 Ibidem.

49 Lem palił niedokończone i nieudane maszynopisy w ognisku za domem na łące. Wiele z nich spłonęło 13 grudnia 1981 roku po wprowadzeniu stanu wojennego, gdyż Lem obawiał się, że w przypadku rewizji i przeszukań niektóre z nich mogą stanowić zagrożenie dla całej rodziny. Opowiada o tym Michał Zych w filmie *Autor Solaris* (2016) w reżyserii Borysa Lankosza, pisze o tym też Orliński, zob. W. Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi...*, s. 361–362.

świata, Schulzowskiego żelaznego kapitału ducha, tych wersetów zadanych na początku istnienia. Esencja dzieciństwa to w istocie jego mitologia. A biografia okazuje się rozumianą po schulzowsku genealogią *kat' exochen*.

Jednym z takich umitycznionych wersetów jest chociażby słynny legitymacjonizm, o którym Lem pisał w liście do Michaela Kandla: „jako [o] metaforze-paraboli, ukazującej inicjację dziecka w byt społeczny, a zarazem wprowadzenie tegoż dziecka w ten układ instrumentów symbolicznych, dzięki któremu zaczyna ono partycypować w życiu duchowym ludzkości”⁵⁰. Ta metaforyczność i doniosłość przedstawionych wydarzeń młodego bohatera zbliża *Wysoki Zamek* do *Sklepow cynamonowych*. Proces mitologizacji jest tu bowiem przeprowadzony z pełną premedytacją.

Zwrócenie uwagi na podobieństwo między *Wysokim Zamkiem*, książką o charakterze autobiograficznym, a utworami literackimi Brunona Schulza – nie jest niczym odkrywczym. Wspominał już o tym Wojciech Orliński: „nie mogłem się oprzeć skojarzeniu ze *Sklepmi cynamonowymi* Schulza. W obu narratorem jest dorosły wspominający dziecięce przygody, w obu wewnętrzny świat dziecka – jego fantazje, sny, lęki i marzenia – jest ważniejszy od świata rzeczywistego. Obie też opisują świat przedwojennej Galicji, po której nic już nie zostało”⁵¹. Pisał o tym także Piotr Bojko, zwracając uwagę na „mitologizację rodem z Schulza”⁵², mówił o tym Stanisław Bereś w filmie Borysa Lankosza *Autor Solaris*. A jednak nikt nie poszedł o krok dalej, w stronę analizy porównawczej. Orliński poprzestał jedynie na przytoczonej powyżej konstatacji, Bojko zaś ograniczył się do porównania Lemowskich legitymacji z mitem Schulzowskiej Księgi⁵³.

Pierwszą rzucającą się w oczy osobliwością *Wysokiego Zamku* Lema jest częste nawiązywanie do Schulzowskiego stylu i sposobu prowadzenia narracji⁵⁴. Podobieństwa widoczne są przede wszystkim w opisach różnych prac i przedsięwzięć domowych – które nabierają cech religijnego rytuału. Narracja zmierza do uwznioślenia i sakralizacji wszelkich czynności codziennych, najczęściej związanych ze sprzątaniami. Pranie, polerowanie podłóg, prasowanie, szycie – to wszystko jawiło się Lemowi jako święte obrządki czy nabożeństwa: „domowe

50 List Stanisława Lema do Michaela Kandla z 9 lutego 1975 roku, w: S. Lem, *Sława i fortuna...*

51 Zob. W. Orliński, *Co to są sepulki?...*, s. 262.

52 P. Bojko, op. cit., s. 146.

53 Problematyka motywu Księgi jest jednak znacznie bardziej skomplikowana, a jego analiza, w kontekście twórczości Schulza i Lema, nie powinna ograniczać się wyłącznie do *Wysokiego Zamku*.

54 Być może jest w tym jakaś zasługa Mieczysława Chojnowskiego (1909–2001), który stał się intelektualnym przewodnikiem Stanisława Lema, studiującego medycynę. Chojnowski był wielbicielem prozy Schulza – jeszcze przed wojną zachwalał *Sklepy cynamonowe* w liście do Witkacego, zob. S.I. Witkiewicz, *List do Mieczysława Chojnowskiego nr 9*, w: idem, *Listy II (wol. 1)*, opracowali i przypisami opatrzyli T. Pawlak, S. Okołowicz, J. Degler, Warszawa 2014, s. 761.

dziedziny życia, nietknięte bakcyłem rozleniwiającej automatyzacji, prezentowały mi się w całym bogactwie liturgicznego rozczłonkowania”⁵⁵. Podobne wątki odnajdujemy w prozie Schulza, niekiedy mocno przejawione. Na przykład w opowiadaniu *Ptaki* fascynacja sprzątaniami nabiera charakteru mistyczno-erotycznego: „Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniebyszał nigdy być świadkiem, śledząc z mieszaniną strachu i rozkosznego dreszczu wszystkie manipulacje Adeli. Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze, symboliczne znaczenie”⁵⁶.

Ale do najwspanialszych i najbardziej tajemniczych czynności, zdaniem Lemowskiego narratora, należało przyrządzanie konfitur malinowych, charakteryzujące się „procesami rozpętanymi w rondlach i baliach”, „danaidowym «szumowaniem», i magią raczej niż chemią sterylizacji «wecków»”. Chwiejna równowaga między cukrzeniem a pleśnieniem, utrzymywana w słojach, przypominała o „krnąbrności tylko na poły oswojonej Natury, co na blasze kipiała lub w piecach buzowała”⁵⁷.

Cały proces tworzenia konfitur wydaje się bezpośrednim nawiązaniem do prozy Schulza. Przygotowanie dżemów jest czynnością alchemiczną, tajemniczym demiuirgicznym eksperymentem Schulzowskiego ojca. A jednak pod przykrywką tej tajemniczej demiuirgii kryje się najzwyczajniejsze łakomstwo. Narrator *Wysokiego Zamku* chciał przede wszystkim umieścić dżem w „ociekającej słodkościami gębie”⁵⁸, podobnie jak Jakub, który buńczucznie zapowiadał Adeli, że będzie „maczał bułkę w pucharze soku malinowego i powoli popijał szlachetny ten i gęsty likwor”⁵⁹. W istocie obaj demiuirrzy musieli uciekać się do podstępów, aby zdobyć upragnione słodycze.

Metaforyczny opis spiżarni przemieniającej się w muzeum, który pojawia się w *Wysokim Zamku*, odnajdziemy również w opowiadaniach Schulza, a konkretnie w *Drugiej jesieni*, gdy mowa o „sztuce muzealnej przecukrzającej się, zamkniętej bez odpływu, jak stare konfitury”⁶⁰.

Podobieństwa nie ograniczają się do wymienionych wyżej przykładów. Nawiązania do prozy Schulza są w *Wysokim Zamku* niespodziewanie liczne. To alchemiczno-magiczna atmosfera galicyjskiego domu rodzinnego, objazdowe cyrki, wesołe miasteczka, panoptika, katarzyniarze, domowe sprawunki przemieniające się w rytualne obrządki, magiczny syrop malinowy, nieokiełznana natura,

55 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 79.

56 B. Schulz, *Ptaki*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 44.

57 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 80.

58 Ibidem.

59 B. Schulz, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Warszawa 2011, s. 283–284.

60 B. Schulz, *Druga jesień*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 286.

powracające motywy alchemicznej kreacji, barwne opisy dziwaków i kuglarzy wszelkiej maści czy podkreślanie świętokradczego aspektu mitu Księgi⁶¹.

Podobieństwa dotyczą także samych bohaterów. Ciotki i Wujkowie pojawiają się epizodycznie i niewiele o nich wiadomo, choć stanowią ważny element obu mitologicznych opowieści. Często symbolizują różnego rodzaju dziwactwa i potworności, stanowią personifikację żywiołów lub wiążą się z przerażającymi wydarzeniami z dzieciństwa. W *Wysokim Zamku* są to: groźnie sapiący prawujek z dziwaczną laską o gałce z kości słoniowej, wuj Fryderyk, który podstępem zabierał Lema do dentysty, wuj Fryc, właściciel melonika i skóry z niedźwiedzia, czy ciotka – posiadaczka magicznego salonu z kamiennym marcepanem. U Schulza postaci ciotek i wujków są znacznie bardziej zmetaforyzowane, czego konsekwencją są ich groteskowe metamorfozy. Ciotka Perazja kurczy się i przemienia w popiół na skutek własnej złości. Modny i nowoczesny wuj Edward zostaje zamieniony przez Jakuba w dzwonek elektryczny. Wuj Marek, przytłoczony przez własną żonę, przemienia się w istotę bez życia, szarą, bezpłciową i bezpłodną, natomiast ciotka Agata, prawem symetrii, okazuje się jego przeciwieństwem: „wielka i bujna”⁶² jak Wenus z Willendorfu, przeistacza się w pierwotną boginię płodności, która rozmnaża się niemal samorodnie.

Epizodyczne role zostały zarezerwowane także dla matek. Zarówno w prozie Schulza, jak i w *Wysokim Zamku* są one niemal niewidoczne, pozbawione mitycznych właściwości, występują co jakiś czas w charakterze tła lub kontrapunktu dla męskich bohaterów. Na pierwszy plan literackiego panteonu wysuwają się natomiast postaci ojców i synów oraz ich wzajemna relacja. Ojcowie przynależą ewidentnie do sfery sacrum. To przewodnicy duchowi, właściciele magicznych artefaktów, tajemniczych ksiąg i niedostępnych gabinetów, w których dochodzi do rzeczy wspaniałych i strasznych jednocześnie. Wspominani są z szacunkiem – także Jakub, mimo wielu swoich dziwactw, oznak dziedziczenia i erotycznych ekscesów, na które syn spuszcza zasłonę milczenia lub otacza je mitologiczno-biblijną aurą. Poza tym obaj ojcowie są zafascynowani sztucznym ptactwem. Bohater Schulza zajmuje się między innymi wylęganiem jaj ptasich w opowiadaniu *Ptaki*, ale motyw sztucznych ptaków powraca wielokrotnie, chociażby w *Nawiedzeniu*, w *Manekinach* oraz w *Nocy Wielkiego Sezonu*. Z kolei w *Wysokim Zamku* narrator wspomina niezwykle figurki ptaków, będące cennymi automatami Samuela Lema, z których jeden został zakupiony na jakimś tajemniczym

61 Księga to nie tylko istotny element świata przedstawionego w utworach Schulza i Lema. To także metafora kreacji i twórczości artystycznej. Korzenie poetyckiej wyobraźni obu pisarzy sięgają do mitycznego obrazu praksięgi, Autentyku, stanowiącego *axis mundi* rzeczywistości. Artystycznym zadaniem Schulza była rekonstrukcja tej zaginionej idei, natomiast Lem definitywnie ją odrzucił, zastępując księgę wizją olbrzymich, przytłaczających bibliotek. Więcej o tym zagadnieniu zob. T. Skiba, *Księga Schulza, Księga Lema*, „Schulz/Forum” 2018, nr 12.

62 B. Schulz, *Sierpień*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe...*, s. 33.

i egzotycznym stanowisku Targów Wschodnich, przywodzącym na myśl sklepy cynamonowe.

Aluzji bądź kryptocytatów należy upatrywać także w postaciach służących, Adeli oraz Mili. Adela odgrywa oczywiście nieporównanie ważniejszą rolę w opowiadaniach Schulza niż wspomniana bodajże tylko raz przez Lema praczka, co nie zmienia faktu, że scena z Miłą wydaje się bezpośrednim odwołaniem do słynnej bohaterki *Sklepow cynamonowych*. Obydwie służące były obiektami męskiej adoracji – nawiązanie zdawałoby się banalne, a podobieństwo wręcz przypadkowe. Agnieszka Gajewska zwraca jednak uwagę, że Lem celowo posłużył się w tym przypadku żartobliwą aluzją i zamiast zgrabnych nóg Adeli pokazał w swoich wspomnieniach pokryte żyłakami nogi Mili⁶³. Celem tej trawestacji mogło być wyśmianie albo zanegowanie masochistycznych wątków obecnych w utworach Schulza. W innym miejscu *Wysokiego Zamku* Lem stwierdza wprost, że wyrósł z dziecięcej obsesji lub strachu związanego ze stopą: „dość długo za najbardziej nieprzyzwoitą część ciała ludzkiego uważałem nogę, a właściwie stopę [...] ale nic z nogi mi nie zostało, a już fetyszystą jej nie zostałem ani trochę”⁶⁴.

A więc wspomnieniowy *Wysoki Zamek* tworzy Lemowską mitologię lwowskiego dzieciństwa⁶⁵ – podobnie jak *Sklepy cynamonowe* mitologizują dzieciństwo Schulza w Drohobyczu. Co więcej, są to mitologie bardzo sobie bliskie. Spośród obrazów i motywów, nazwijmy je schulzowskimi, z międzywojennego Lwowa, nie tak odległego od Drohobycza, które szczególnie pociągają Lema, wymienić można między innymi: wszechobecnych szarlatanów, sztukmistrzów i kataryniarzy (ich muzykę miał Lem „w wielkim poszanowaniu”⁶⁶), sam Wysoki Zamek, będący czymś w rodzaju Republiki Marzeń („Tym, czym jest dla chrześcijanina niebo, był dla każdego z nas Wysoki Zamek [...] nie było to właściwie miejsce, ale stan doskonały [...] tonęliśmy w nim, dawaliśmy się mu nieść, jak ciepłej rzece, pod niebem w chmurach, to nie był rozmodlony, skromny raj chrześcijański, ale raczej nirwana”⁶⁷), ponadto napięcie między uczniami gimnazjalnymi i katedrą wykładowcy, wydrapywanie na ławkach szkolnych tajemnych

63 A. Gajewska, *Stanisław Lem. Wypędzony z Wysokiego Zamku. Biografia*, Kraków 2021, s. 79.

64 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 36.

65 Nawiązania do prozy Schulza są dowodem na to, że mitologizacja wspomnień jest świadomie zastosowaną strategią literacką w *Wysokim Zamku*, a na utwór ten należy patrzeć zarówno pod kątem biograficznym, jak i w kontekście literackiej kreacji. Twierdzenie, jakoby Lem celowo ukrywał pewne fakty ze swojej biografii, jest więc trafne, ale formułowane jako zarzut staje się bezsensowne – gdyż wynika z niezrozumienia konwencji tych wspomnień.

66 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 76.

67 Ibidem, s. 56–57. W *Republice marzeń* z kolei czytamy: „chcieliśmy się oszańcować, uniezależnić od dorosłych, wyjść zupełnie poza obręb ich sfery, proklamować republikę młodych [...] Miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień”, zob. B. Schulz, *Republika marzeń*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 367.

znaków i hieroglifów, przypominających Schulzowskie cliché-verre, starotestamentowe porównania, obrazy zdegenerowanej flory („wewnątrz mieszkania też było trochę roślin-degeneratów, tych dalekich skarłałych krewniaków flory południa, jakaś palma, co wciąż umierała rdzawo, ale nie mogła skończyć ostatecznie”⁶⁸), wtórną demiurgię (motyw oczywisty w prozie Schulza, ale także w *Wysokim Zamku* czytamy o destrukcji zabawek, tworzeniu manekinów, sztucznych częściach twarzy w gabinecie ojca, przywodzących narratorowi na myśl jakiś rodzaj maskarady), projektowanie i szkicowanie zwierząt, niepohamowane łakomstwo (pamiętajmy, że młody Lem zjadł nawet dyplom lekarski swojego ojca), a nawet takie smaczki, jak typowo Schulzowskie „elephantiasis” („Pięści urastały mi do rozmiarów istic górskich, palce przemieniały się w jakieś zamknięte, ogromne łuki, wszystko w nich ulegało zmonstrualnieniu, elefantiazie”⁶⁹) oraz gruszka czy też kiszka hegarowa, pojawiająca się zarówno w *Wysokim Zamku*, jak i w *Traktacie o manekinach*.

Z czasem dorastający Lem opisany w *Wysokim Zamku* rezygnuje z aktów destrukcji, przeistaczając się w szalonego naukowca-alchemika. Tworzy dziwaczne maszyny i silniki, odkrywa zjawiska już dawno odkryte i zbadane, skupuje całkowicie nieprzydatne mechanizmy i urządzenia, czyta *Elektrotechnisches Experimentierbuch*, nie znając niemieckiego, a także – tu już zaczyna przemieniać się w bohatera schulzowskiego – tworzy modele *perpetuum mobile*, zajmuje się elektrolizą wody, próbuje stworzyć złoto, a w zasadzie jakąkolwiek nieistniejącą substancję, swoim wynalazkom składa krwawe ofiary (dowodem pokrwawione palce), a w dodatku fascynują go „potężne elektryczne wyładowania”⁷⁰. Zainteresowania tego typu przywodzą na myśl ekscentryczne pasje Jakuba z *Traktatu o manekinach*, którego „fascynowały formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja katalptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uspiętego na cały stół...”⁷¹. Młody bohater *Wysokiego Zamku*, którego także interesują formy graniczne, przyjmuje więc role Schulzowskiego ojca: konstruktora, alchemika, szamana, a także naukowca zafascynowanego prądem. W tym ostatnim bardziej niż Jakuba przypomina doktora Frankensteina, który wychował się na pismach alchemicznych, a wyrósł z nich dzięki galwanizmowi, aby je następnie przekroczyć i pogłębić o metodologię naukową.

68 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 13–14.

69 Ibidem, s. 42. Przykładowy fragment prozy Schulza: „Ojciec nasłuchiwał. Jego ucho zdawało się w tej ciszy nocnej wydłużać i rozgałęziać poza okno: fantastyczny koralowiec, czerwony polip fałujący w mętach nocy”, zob. B. Schulz, *Noc Wielkiego Sezonu*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe...*, s. 114.

70 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 104.

71 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe...*, s. 64.

Co więcej, bohater *Wysokiego Zamku* staje się także artystą grafikiem oraz pisarzem, dzięki pieczołowicie tworzonym legitymacjom. Artystą, bo, jak twierdzi, podniósł „martwą z natury i jałową czynność biurokratyczną do rangi artysty”⁷² – co jest zarazem częściową realizacją Schulzowskiego postulatów o twórczym wstąpieniu we własnej niższej sferze. Pisarzem, bo pomiędzy tworzonymi dokumentami rodziły się spięcia, które prowokowały narodziny historii. Swoimi fantastycznymi legitymacjami niczym wszechbiurokratyczny demiurg tworzył więc całe uniwersa, pełne bohaterów, zdarzeń i historii.

Legitymacje Lema wydają się artefaktami wyjętymi wprost ze świata Schulza – artysty wizualnego i pisarza, zafascynowanego odkrywaniem i rekonstrukcją dawnych historii, ukrytych na strychach i w piwnicach naszej kultury, pomiędzy klaserem ze znaczkami pocztowymi, reklamami w starych gazetach a zdjęciami pornograficznymi. Wśród nich z pewnością znalazłoby się miejsce także dla mitycznych legitymacji z nieistniejących światów. Prace graficzne Schulza i jego opowiadania stanowią równoprawne zjawiska artystyczne, opisujące ten sam świat – „jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki”, odpowiadał Witkacemu w wywiadzie⁷³. Te dwie drogi twórcze uzupełniają się więc wzajemnie, tak samo jak pieczęcie i podpisy na Lemowskich legitymacjach.

Dzięki temu szybkiemu wyliczeniu widać wyraźnie, że Lem, pisząc *Wysoki Zamek*, czerpał z Schulzowskiego repertuaru motywów i obrazów, niekiedy naśladując także styl autora *Sklepów cynamonowych*⁷⁴. Artur Hellich twierdzi, że Lem próbował napisać o swoim dzieciństwie w taki sposób, „jakby problem żydowskiego pochodzenia nie istniał albo jakby tylko od woli autora zależało, jaka krew płynie w jego żyłach”⁷⁵. Być może nawiązania do prozy Schulza przeczą tej tezie. Być może odwołanie się do twórczości pisarza o pochodzeniu żydowskim, który przez to pochodzenie zginął, było jednak gestem znaczącym. Jeśli tak, to problem własnej tożsamości i pochodzenia nie został przez Lema pominięty, ale przeniesiony z przestrzeni bezpośrednio zakomunikowanych treści w przestrzeń formy i stylu, które okazują się równie ważnym, jeśli nie najważniejszym komunikatem *Wysokiego Zamku*. Dalsze, bardzo przenikliwe rozważania Hellicha – o możliwych aluzjach do *Zamku* Kafki oraz powieści *Człowiek z Wysokiego Zamku* Philipa K. Dicka, przedstawiającej alternatywną historię

72 S. Lem, *Wysoki Zamek...*, s. 100.

73 B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 8.

74 A zatem, zgodnie z terminologią Branislavy Stojanović, możemy włączyć Stanisława Lema w poczet tak zwanych schulzoidów, zob. B. Stojanović, *Bursztynowe skojarzenia, czyli schulzoidzi na Bałkanach*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Tysiak i W. Panasa, Lublin, 2003, s. 515–532.

75 A. Hellich, op. cit., s. 132.

świata, w której nazistowskie Niemcy wygrywają II wojnę światową, a główny bohater jest ukrywającym się Żydem – tylko potwierdzają tę tezę. Tezę, że w *Wysokim Zamku*, jak w żadnej innej książce Lema, kwestia żydowskich korzeni została podniesiona świadomie i konsekwentnie. Czego najdobitniejszym wyrazem są nawiązania do twórczości Brunona Schulza.

Być może opowiadania Schulza stały się dla Lema wzorem tej innej narracji autobiograficznej – pozbawionej „falszywych chwytów łysiejącego pamiętnikarza”, uchwytyjacej sedno minionego świata i człowieka, który także przeminął, ale jednak nadal trwa. W takim wypadku podziały na prawdę i fałsz przestają być istotne. *Wysoki Zamek* to książka autobiograficzna nie dlatego, że przywołuje wydarzenia i postaci związane z młodością Stanisława Lema, ale dlatego, że dotyka tej ostatecznej głębi Lemowskiego świata, tych mitologicznych początków, o których pisze Schulz, omawiając *Sklepy cynamonowe*: „Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat' exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu”⁷⁶.

Mimo różnicy czasu (Schulz urodził się w 1892 roku, a Lem w 1921) u zarania Lemowskiej i Schulzowskiej wyobraźni tkwią tożsame obrazy magicznych zjawisk i obrządków, ukonstytuowane w dzieciństwie, w świecie, który z perspektywy dziecka, mimo przełomowych wydarzeń politycznych, nie uległ znaczącej zmianie. Schulz poświęcił swoje piarstwo nieustannej interpretacji tych pierwotnych wyobrażeń i na wstępie zadanych wersetów. Lem wybrał inną drogę twórczą, lecz jego *Wysoki Zamek* jest doskonałym przykładem, że te obrazy były w nim cały czas żywe i domagały się werbalizacji. Potwierdzają to także niektóre sformułowania Lema z innych utworów, które, wyrwane z kontekstu, wydają się częścią Schulzowskiego uniwersum, na przykład: „Plankton gwiazd, martwa fosforescencja, postrzępione kłaczki w zamglonych konturach”⁷⁷. To, co przede wszystkim zwraca uwagę w kontekście schulzowskiej stylizacji, to porównanie ciał niebieskich do świata roślinnego, skojarzenie światła gwiazd ze zjawiskiem fosforescencji, a także uwypuklenie sztucznego i tandetnego charakteru odległych słońc, które z perspektywy obserwatora wydają się zamglonymi świetłkami, a nawet zwykłymi kłaczkami.

Jednak poza *Wysokim Zamkiem* rzadko zdarzają się w twórczości Lema fragmenty, które z całą pewnością można uznać za celowe parafrazy stylu Schulza. Jednym z nielicznych wyjątków jest opis twarzy śpiącego Admiradiera

⁷⁶ B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 10.

⁷⁷ S. Lem, *Młot*, w: idem, *Maska. Opowiadania*, Warszawa 2010, s. 185.

z *Pamiętnika znalezionego w wannie*: „Awanturnicze i samozwańcze uroszczenia, całe to hochsztaplerstwo poszukiwania nowego wyrazu, nowych, nieznanych dotąd form, kończyło się wobec braku inwencji, przy kompletnej jałowości, sromotnym bulwieniem, kałafiorowatością, tu splagiował formę roślinną, coś z grzyba wziął, tam się u drobiu zapożyczył – po imieniu należałoby to nazwać kradzieżą”⁷⁸.



78 S. Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Warszawa 2009, s. 97.

Bruno Arich-Gerz: Kometa i rakietą: postęp technologiczny w intertekstualnych konstelacjach *Komety* Brunona Schulza i *Tęczy Grawitacji* Thomasa Pynchona

W powieści Thomasa Pynchona *Tęcza Grawitacji* (1973) główny bohater Tyrone Slothrop układa w myślach wykaz swoich pragnień, zatytułowany „Częściowa lista życzeń na widok gwiazd wieczornych”¹. Akcja dzieje się latem 1945 roku w Niemczech, a jedno z życzeń Slothropa przybiera postać błagalnej prośby: „Żeby to był tylko meteoryt”². Ewidentnym źródłem lęków bohatera jest fakt, że wobec owego meteorytu istnieją alternatywy dużo bardziej przerażające; dwie z nich będą przedmiotem niniejszych rozważań. Spadający obiekt może bowiem okazać się rakieta ponaddźwiękową – podobną tej, która stanowi główny wątek powieści Pynchona; dokładniej mówiąc, chodzi o urządzenie, które pozwoliłoby klice „wtajemniczonych” (zwanych w książce Pynchona, traktującej o paranoikach, w iście paranoiczny sposób „Oni”) utrzymać władzę nad grupą określaną jako „odrzućni” bądź „pominięci”³. Równie dobrze jednak spadający obiekt może być ciałem niebieskim, większym niż zwykły meteoryt i siejącym większe spustoszenie – innymi słowy: bolidem, jak ten opisany przez Brunona Schulza w opowiadaniu *Kometa* (1938). Pynchonowską rakieta łączy z Schulzowską kometa fakt, że w wizjach obu pisarzy szczególnej wagi nabiera kształt trajektorii opisywanych obiektów, a symboliczne znaczenie przypisuje się zwłaszcza figurze wierzchołka kreślonej przez nie paraboli. Mimo oczywistych różnic między rakieta (dziełem postępu technicznego) a kometa (zjawiskiem naturalnym) obie przedstawione są podobnie: jako nieruchome przedmioty wiszące złowrogo u szczytu paraboli. Ponadto u Pynchona fakt znieruchomienia rakiety w punkcie zwrotnym jej trajektorii wiąże się ze zjawiskiem przemiany. Także Schulz kojarzy

1 T. Pynchon, *Tęcza Grawitacji*, tłum. R. Sudół, Warszawa 2001, s. 436. Dalej jako TG.

2 Ibidem, s. 437.

3 Także jako „system-My”, zob. ibidem, s. 504.

przemianę z bezruchem; co więcej (i co nie dziwi u pisarza, który tak dużą wagę przywiązywał do symboliki), związek ten u autora *Komety* uwidacznia się w postaci cyklistów, zamaryłych na firmamencie i zamienionych w nowy znak zodiaku.

W podobny sposób obraz gwiazdnego jeźdźca przywołuje Pynchon. Analogia do Schulza bierze się stąd, że *Kometa* i *Tęcza Grawitacji* zawierają wspólne intertekstualne odniesienia do liryki Rainera Marii Rilkego z drugiej i trzeciej dekady XX w. W *Elegiach duinejskich* i *Sonetach do Orfeusza* niemiecki poeta zestawia jeden z głównych motywów swej poezji, jakim jest pragnienie przemiany, z wyobrażeniem fikcyjnej konstelacji zwanej Jeźdźcem. W *Tęczy Grawitacji* pojawia się złowroga postać prominentnego nazistowskiego urzędnika Weissmanna, wielbiciela poezji Rilkego. W finale powieści, w najwyższym punkcie lotu rakiety, bohater ów faktycznie przeżywa swoistą metamorfozę: przeobrażony w nowy gwiazdozbiór, zwiastuje ucisk i zniewolenie tym wszystkim, którzy pozostali na ziemi. Schulz z kolei nadaje symbolice Rilkego całkowicie odmienne znaczenie, choć i on, podobnie jak Pynchon, przemienia Rilkeowskiego „jeźdźca na koniu” w „jeźdźca” dosiadającego bicykla. W *Komecie* gwiazdny cyklista to figura ambiwalentna. Z początku bicykl uosabia postęp techniczny, w ostatecznym rozrachunku zaś – ludzką skłonność do autodestrukcji: oto bowiem cykliści usiłują obrócić groźbę unicestwienia świata przez kometę w „bicyklowo-cyrkowy, hopla-prestidigitatorski, wspaniale hokus-pokusowy i pouczająco-eksperymentalny koniec świata”⁴. Ślepa wiara w postęp symbolizowana przez bicykl pryska jednak w konfrontacji z quasi-boską interwencją ojca. Schulzowski ojciec ma świadomość, że jedyną alternatywą dla apokaliptycznej katastrofy jest odwrót od postępu technicznego. Skutkiem tej refleksji jest wymaginowane (i fantasmagoryczne) zbawienie świata: oto gwiazdnemu bicyklowi udaje się prześcignąć i ostatecznie pokonać kometę.

Pynchon ukazuje wynalazki techniczne jako narzędzie podziału świata na uciskających i uciskanych, natomiast Schulz jest orędownikiem rezygnacji z postępu – to według niego jedyna droga, by uniknąć samozagłady. Konkluzje te, wywiedzione ze wspólnego dla Schulza i Pynchona kontekstu Rilkeowskiego, w końcowej części artykułu zostaną skonfrontowane z pismami (rzecz jasna niefikcyjnymi) Wernhera von Brauna – niemieckiego uczonego i budowniczego rakiet. Autor *Tęczy Grawitacji*, której oś tematyczną stanowi technologia rakietowa, otwarcie przywołuje postać von Brauna, kreśli też pewne paralele między nim a Weissmannem – figurą ciemności. U Schulza brak co prawda bezpośredniej wzmianki o historycznym von Braunie, jako że autor *Komety* zginął jesienią 1942 roku mniej więcej w tym samym czasie, gdy konstruktorzy

4 B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejsów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 347. Dalej jako OP.

skupieni wokół niemieckiego wynalazcy po raz pierwszy wystrzelili swój pocisk balistyczny, tak zwaną raketę V2. Mimo to warto przez chwilę oddać się spekulacjom i pokusić o odczytanie *Komety* w kontekście postaci i wynalazków von Brauna, skupiając się na postawach moralnych, którym projekty twórcy V2 *implicitie* zaprzeczają. W roku 1946 niemiecki inżynier pracował nad konstrukcją dwuczłonowego pocisku naddźwiękowego z głowicą atomową, który nazwał „Kometa”. Dlatego zasadne wydaje się, aby dostrzeganą wielokrotnie u Schulza zdumiewającą przenikliwość w preczowaniu przyszłych wypadków⁵ połączyć z moralnymi implikacjami działalności naukowej Wernhera von Brauna. Na tę osobliwość Schulzowskiej prozy można też spojrzeć w kontekście problematyki nurtującej Pynchona: autor *Tęczy Grawitacji* pisze wszak o lęku przed pociskami hipersonicznymi, nieustannie towarzyszącym ludzkiej egzystencji w epoce nowoczesności.

Parabole

„Koniec zimy stał tego roku pod znakiem szczególnie pomyślnej koniunktury astronomicznej”⁶ – tak rozpoczyna Schulz swoją *Kometę*, po czym przechodzi do opisu sytuacji, która przypomina wtargnięcie nowoczesności w senną atmosferę Drohobycza: „Epoka stała pod znakiem mechaniki i elektryczności, i cały rój wynalazków wysypał się na świat spod skrzydeł geniuszu ludzkiego”⁷. Elektryczne kontakty, dzwonki i przewodniki prądu budzą powszechną fascynację: niektórzy ze zdumieniem i niedowierzaniem doświadczają „tajemnie wibrującego życia, zamkniętego w obwodzie elektrycznym”⁸, większość jednak entuzjastycznie wita nową epokę i rychło przyswaja sobie jej wynalazki. Stąd też „niedługo trzeba było czekać, a miasto zaroilo się od welocypedów różnej wielkości i kształtu. [...] Kto przyznawał się do idei postępu, wyciągał konsekwencje i dosiadał welocypedu”⁹. Jak wynika z tekstów poetologicznych Schulza, owe znaki nowoczesności i postępu techn(ologicznego) to jednak „bynajmniej nie jakaś kulturowo w dziejach utwierdzona, historycznie przypieczętowana mitologia”¹⁰. Innymi słowy, przywołanie ich nie tyle odzwierciedla rzeczywistość historyczną w Drohobyczu u progu XX w., ile raczej stanowi akt symboliczny

5 Jak ujął to Daniel R. Schwarz, „kolejno następujące wydarzenia w groteskowy sposób ożywiały jego [Schulza] rozgorączkowaną wyobraźnię” (D.R. Schwarz, *Imagining the Holocaust*, New York 1999, s. 317–318).

6 OP, s. 333.

7 Ibidem, s. 336.

8 Ibidem, s. 338–339.

9 Ibidem, s. 337.

10 B. Schulz, *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”*, w: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 165.

rzządzający się własnymi prawami, gdzie słowa mają wartość same w sobie, mogą też odwrócić konwencjonalny związek między rzeczywistością a jej reprezentacją: „Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa”¹¹ – pisze Schulz w *Mityzacji rzeczywistości*. W swojej twórczości pisarskiej autor *Komety* przyjmuje tę protokonstruktywistyczną zasadę za dobrą monetę, przeobrażając świat w słowo¹² – zamiast po prostu opisywać wiek elektryczności jako rzeczywistość historyczną. Dzięki swym cechom mitopoetyckim proza Schulza w niezwykle sposób wyraża z jednej strony fascynację epoką przedkulturową, gdy słowo „jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem”¹³ współuczestniczącym w „mitologicznym idiomie”¹⁴, z drugiej zaś strony ujawnia *par excellence* modernistyczną świadomość tego, że znak jest wytworem kultury. W ten sposób Schulz potwierdza dominację mitycznej Natury nad postępową Kulturą, opisując tę pierwszą w niezwykle wyrafinowanych kategoriach kulturowych, które dają impuls do bezprecedensowych, fascynujących objawień. Słowo musi się stać „przewodnikiem nowych sensów”¹⁵ – po to, by elektryzować w całkiem dosłownym znaczeniu: „Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają”¹⁶.

W *Komecie* przykładem tego typu działań są eksperymenty ojca – postaci mocniej niż inne zafrapowanej i zainspirowanej nowymi odkryciami oraz wynalazkami nowoczesności: „Nie człowiek włamywał się tu w laboratorium natury, ale natura wciągała go w swoje machinacje [...]. Natura chciała i sprawiała, człowiek był oscylującą strzałką, czółenkiem tkackiego warsztatu, strzelającym to tu, to tam wedle jej woli. Był on sam tylko składnikiem, częścią młotka Neefa”¹⁷. Skoro zaś słowa mogą przekształcać rzeczywistość, to świat, jaki odzwierciedlają, różni się od tego realnego diametralnie: słowa przekazują w nim fantasmagorie, w których „dzwonek elektryczny, oparty na zasadzie tzw. młotka Neefa”¹⁸, przejmuje antropomorficzne cechy wuja Edwarda¹⁹. Na tej samej

11 OP, s. 368.

12 Jak pisze John Updike we wstępie do amerykańskiego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*, „Bruno Schulz był jednym z wielkich pisarzy, jednym z tych, którzy świat przekształcają w słowa” (J. Updike, *Introduction*, w: *The Fictions of Bruno Schulz. The Street of Crocodiles & Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, transl. C. Wieniewska, London 1988, s. 117).

13 OP, s. 368.

14 B. Schulz, *Exposé o „Sklepach cynamonowych”*, op. cit., s. 165.

15 OP, s. 368.

16 Ibidem.

17 Ibidem, s. 341.

18 Ibidem.

19 „Wuj Edward nie miał żadnych zastrzeżeń, aby dla dobra nauki dać się fizycznie zredukować do nagiej zasady młotka Neefa” (ibidem, s. 343). Poddany metamorfiozie, „gwałtował wniebogłosy przez wszystkie te jasne i puste pokoje” (ibidem, s. 315).

zasadzie mieszkańcy Drohobycza, zdezorientowani i „zagubieni w nieskończonych przestrzeniach”²⁰, przekraczają owe granice i reguły takie, jak choćby prawo grawitacji, które inaczej przykułyby ich na dobre do zwyczajnej ziemskiej egzystencji: „Tak wędrowaliśmy przez niebo wyciągniętą bezładną tyralierą, [...] emigranci opuszczonego globu, płądrujący niezmierne mrowie gwiazd. Otworzyły się ostatnie bariery i bicykliści wjechali w czarną przestrzeń gwiezdną, stanąwszy dęba na swych welocypedach, trwali w nieruchomym locie w planetarnej próżni, otwierającej się coraz nowymi gwiazdozbiorami”²¹.

Ów fantasmagoryczny epizod wstąpienia cyklistów na firmament to reakcja na zbliżającą się kometa, grożącą uderzeniem w ziemię; badacze zidentyfikowali ją jako kometa Halleya, która faktycznie pojawiła się na niebie w roku 1910²². W opisie komety Schulz sięga po sformułowania analogiczne do tych, które uprzednio dotyczyły cyklistów: „Znowu otwierało się nad nami niebo ze swymi bezmiarami zasianymi pyłem gwiazdnym. Na tym niebie pojawiał się już o wczesnej godzinie noc w noc ów fatalny bolida ukośnie przechylony, uwisły u wierzchołka swej paraboli, nieruchomo wymierzony w ziemię, polykający bez skutku tyle i tyle tysięcy mil na sekundę”²³.

Poruszeni tym widokiem mieszkańcy miasteczka przygotowują się na „nieuchronną zaturę”²⁴ – wyczekiwaną jednak bynajmniej nie jako „od dawna przez proroków przepowiedziany, tragiczny finał”, lecz jako impuls wyzwalający niemal pogańską ekstazę, z jaką gawiedź wita nową (czy też dosłownie: nowoczesną) apokalipsę: „Była to po prostu niesłychana szansa, koniec świata najbardziej postępowy, wolnomyślicielski, na wysokości czasu stojący, po prostu zaszczytny i przynoszący zaszczyt Mądrości najwyższej”²⁵.

Również w *Tęczy Grawitacji* Pynchona główny temat to zachłyśnięcie nowością i postępem techn(olog)icznym, pokazane jako przeciwwaga dla lęku przed spadającym obiektem o gigantycznej sile rażenia. W powieści amerykańskiego pisarza chodzi jednak nie o kometa, która nadlatuje skądś z kosmosu i grozi błękitnej planecie unicestwieniem, lecz o wynalazek techniczny: niemiecki pocisk rakietowy zwany „Aggregat 4” lub V2 (od *Vergeltungswaffe*, ‘broń odwetowa’). Broń tę po raz pierwszy wystrzelił zespół inżynierów skupiony wokół Wernhera von Brauna i generała Waltera Dornbergera 3 października 1942 r.; od tamtej pory V2 uchodził za najnowocześniejszy pocisk balistyczny swoich czasów. Na bazie jego konstrukcji opracowywano później amerykańskie i radzieckie

20 Ibidem, s. 348.

21 Ibidem.

22 Zob. M.A. Nelson, *Bruno Schulz – parabola komety*, tłum. A. Olszowy, „Kresy” 1996, 27 (3), s. 121–127.

23 OP, s. 351.

24 Ibidem.

25 Ibidem, s. 347.

programy raketowe i plany lotów kosmicznych. Mimo uderzających podobieństw Schulzowski „bolida” i nazistowski pocisk V2 przedstawiony przez Pynchona różnią się od siebie zasadniczo: pierwszy to twór naturalny, drugi – produkt inżynierii i kultury technicznej. Oprócz destrukcyjnej siły, jaką przypisuje się obu tym obiektom, łączy je wygląd ich trajektorii, która ma kształt paraboli – figury geometrycznej regularnie powracającej na kartach *Tęczy Grawitacji*. Przykładowo, określenia kolejnych faz ruchu parabolicznego pojawiają się w podtytułach dwóch ostatnich fragmentów powieści, w których Pynchon opisuje lot osławionej rakiety 00000: specjalnej konstrukcji opartej na technologii pocisku V2, a zbudowanej po to, by wystrzelić w kosmos Gottfrieda, kochanka oficera SS Weissmanna. Fragment zatytułowany „WZLOT”²⁶ kończy się słowami: „Pierwsza gwiazda wisi między jego stopami. A teraz – SPADANIE”²⁷. Największe znaczenie ma środkowa, najkrótsza faza ruchu po paraboli: jej punkt zwrotny, gdy rakietą osiąga maksymalną wysokość. Pynchon łączy ten moment z gwiazdą zawieszoną między stopami Gottfrieda. Na drugim końcu paraboli, jaką zakreśla sama powieść²⁸, w pierwszym z jej 73 rozdziałów pojawia się „najnowsza i jak dotąd najtajniejsza niemiecka broń raketowa”²⁹; wzlot pocisku kończy się w chwili, gdy następuje „odcięcie dopływu paliwa, koniec spalania, jak to się nazywa... *Brennschluss*”³⁰. Zarówno na początku, jak i na ostatniej stronie powieści moment, kiedy ruch wzwyż przechodzi w spadanie, zasygnalizowano jednym krótkim słowem, wyróżnionym kursywą: „Pocisk, na wysokości sześćdziesięciu mil, pewnie osiąga teraz szczyt swej trajektorii... zaczyna spadać... t e r a z...”³¹.

W miarę przebiegu wydarzeń to właśnie ów szczytowy punkt parabolicznego lotu rakietą nabiera u Pynchona dodatkowej wagi, działając jak Schulzowski „przewodnik nowych sensów” i narzędzie przemiany. Zachodzi tu ona jednak nie tyle na płaszczyźnie językowo-semantycznej, ile w ten sposób, że Pynchon, przywołując obraz czubka paraboli, prezentuje klasyczny przykład operacji, którą Lance W. Ozier określa w tytule swojego artykułu jako „The Calculus of Transformation”³². Amerykański pisarz słynie ze swej wiedzy technicznej

26 TG, s. 596.

27 Ibidem, s. 597.

28 Badacze twórczości Pynchona wielokrotnie podkreślali podobieństwa strukturalne między budową jego powieści a właściwościami i parametrami rakiety. Zob. np. jedną z wczesnych prac na ten temat: L.C. Wolfley, *Repression's Rainbow: The Presence of Norman O. Brown in Pynchon's Big Novel*, „PMLA” 1977, 92 (5), s. 873–889.

29 TG, s. 12.

30 Ibidem.

31 Ibidem. W przekładzie polskim brak w tym miejscu wyróżnienia (przyp. tłum.).

32 L.W. Ozier, *The Calculus of Transformation: More Mathematical Imagery in „Gravity's Rainbow”*, „Twentieth Century Literature” 1975, 21 (2), s. 193–210. Chodzi tu o rachunek różniczkowy i całkowity, jednak polski ekwiwalent tego terminu nie obejmuje znaczenia ‘przemiany’ („transformation”), kluczowej w niniejszym artykule (przyp. tłum.).

i inżynierskiej oraz z zawiłych algebraicznych równań wypełniających karty jego książek. Nie dziwi zatem, gdy mniej więcej w połowie powieści pojawia się wzmianka o całce podwójnej – jednym z pojęć kluczowych dla obliczeń stosowanych w technice raketowej. Całkę podwójną oznacza się symbolem „ \iint ”, który Pynchonowi kojarzy się z kształtem podziemnej fabryki raket V2 – tak zwanej *Mittelwerk* („Wyobraźmy sobie nieco wyszczuplone litery «SS». Litery te to dwa główne tunele, wydrążone na przeszło milę”³³), oraz z wejściem do tuneli („Włot do tunelu ma kształt paraboli. Piętno Alberta Speera [i] nowej architektury niemieckiej”³⁴). Następnie, dając brawurowy popis erudycji, Pynchon łączy kształty i symbole architektoniczne z analizą algebraiczną: „[W] dynamicznej przestrzeni żywej Rakiety całka podwójna nabiera innego znaczenia. W tym wypadku całkować znaczy funkcjonować w takim tempie zmiany, że czas nie nadąża: zmiana jest unieruchomiona... «Metry na sekundę» scałkowane są w «metry». Poruszający się obiekt zamiera w przestrzeni, żeby stać się architekturą i bezczasowością. Nigdy nie była wystrzelona. Nigdy nie spadnie”³⁵.

Matematycznie uzyskany efekt zamrożenia pojazdu w powietrzu (bądź w przestrzeni) oznacza równocześnie dwie rzeczy. Po pierwsze: parabola przestaje być figurą geometryczną, a staje się algebraiczną. Po drugie: eliminując czas, zachowuje się ideę paraboli (oraz jej wierzchołka, którego wyznaczenie stanowi *clou* całej kalkulacji), natomiast sekundy, podczas których rakieta wznosi się i opada, wylicza się poprzez podwójne całkowanie. Wskutek tych operacji szczyt paraboli jawi się jako moment poza układem fenomenologicznym, to jest strukturą, w której czas jest nieodzownym elementem rzeczywistości tak samo, jak wzlot i spadanie charakteryzują ruch rakiety, i gdzie w efekcie każdy historyczny wzlot zostanie przewyżczony przez Grawitację³⁶. „Paradoksalna bezczasowość wewnątrz czasu”³⁷, wywiedziona przez pisarza drogą analizy matematycznej, ma swój „punkt *Brennschlussu*” (pojęcie użyte tu, technicznie rzecz biorąc, nie całkiem precyzyjnie), stanowiący punkt „w przestrzeni, dokładnie umiejscowion[y] na niebie, jak ten, w którym musi dobiec końca spalanie; nigdy niewystrzelona, nigdy nie spadnie”³⁸. Implikując ponadto „styk między jednym a drugim porządkiem rzeczy”³⁹, wierzchołek paraboli jawi się tu jako matematyczny odpowiednik Schulzowskich słów przekształcających rzeczywistość; podobnie jak one, sugeruje on scenariusz odbiegający od powszechnie akceptowanych standardów percepcji, a nawet przekraczający ich granice.

33 TG, s. 243.

34 Ibidem, s. 242.

35 Ibidem, s. 244.

36 Por. ibidem, s. 596.

37 L.W. Ozier, *The Calculus of Transformation*, op. cit., s. 200.

38 TG, s. 245.

39 Ibidem.

Jak wspomniano, w *Komecie* słowa mające moc transformacji rzeczywistości to na przykład „bicykliści na swych welocypedach”. Schulz przeobraża zwykły świat, używając nazwy „bicykliści” do opisu najzupełniej fantastycznego, nierealistycznego „wjazdu w czarną przestrzeń gwiazdą”. Obserwacja ta pozwala sformułować pierwszy, roboczy wniosek: w literackich wizjach obu autorów – w matematycznym opisie Pynchona i fantasmagorycznym Schulza – rakietę, kometa i bocykle jawią się jako obiekty bez ruchu, „zamrożone” bądź zamarłe w locie. Określenie „nieruchomy lot” w opowiadaniu Schulza to wspólny mianownik ciał niebieskich i welocypedów, przy czym te ostatnie reprezentują, podobnie jak Pynchonowska rakietę, wynalazki techniczne i zdobycze współczesnej kultury, które opuszczają ziemię i wstępują na firmament. Ponadto symbolika paraboli – w szczególności jej wierzchołka – dopełnia obrazu triady: rakietę – bocykl – kometa, łącząc Schulzowską kometa z pociskiem V2: na niebie pojawia się „noc w noc ów fatalny bolida ukośnie przechylony, uwisły u wierzchołka swej paraboli”, wykonując „z matematyczną dokładnością swe dzienne pensum” zgodnie z owym „[wzorem] fatalny[m] ujęty[m] w fajkę wielokrotnej całki, z której po wstawieniu granic wynikała nasza nieuchronna zatrać”⁴⁰.

Jeźdźcy Rilkego

Pynchonowska rakietę w momencie *Brennschlussu*, kometa u szczytu trajektorii, cyklisci dosiadający welocypedów – figury te łączy jedna wspólna właściwość: bezruch. Cyklistów i rakiety można przy tym powiązać z motywem przemiany. Choć ujęcie tego zjawiska różni się u obu pisarzy (w Schulzowskiej fantasmagorii metamorfoza dokonuje się za sprawą słowa, u Pynchona – w wyniku obliczeń matematycznych), to samą koncepcję przemiany oraz symbolikę ilustrującą jej konsekwencje obaj czerpią z tego samego źródła: z poezji Rainera Marii Rilkego⁴¹.

⁴⁰ OP, s. 351.

⁴¹ Schulz w listach zachwycał się Rilke: „Cieszę się bardzo, że Pani okazała się dostępną dla Rilkego”, pisał do Anny Plockier w sierpniu 1940. „Z czasem, gdy Pani oswoi się z jego wierszami, otworzą się Pani światy piękna jeszcze bardziej skondensowanego. Oby Pani często doznawała takich objawień” (OP, s. 430). Lektura Rilkego zdaje się Schulzowi doświadczeniem porównywalnym z przebywaniem „w planetarnej próżni, otwierającej się coraz nowymi gwiazdozbiorami” (OP, s. 348) – co jasno wynika z listu do Romany Halpern z 30 września 1936: „Od czasu do czasu wchodzi na chwilę w jego świat trudny i natężony, pod wielokrotne sklepienia jego nieb i znów powracam do siebie” (OP, s. 425–426). Krytyczny ogląd Rilkeowskich inspiracji Schulza prezentuje m.in. Jan Zieliński (*Schulz a Rilke. Hipotetyczna próba rekonstrukcji lektury*, w: *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Matuszek, G. Ritz, Kraków 1999, s. 248–263). W wypadku Pynchona temat reminiscencji z Rilkego w *Tęczy Grawitacji* zbadano dość wnikliwie. Najbardziej wyczerpujące opracowanie przynosi obszerna monografia Charlesa Hohmanna *Thomas Pynchon's „Gravity's Rainbow”: A Study of Its Conceptual Structure and of Rilke's Influence* (New York 1986), oparta na założeniach poststrukturalizmu. Z kolei Dwight Eddins analizuje *Tęczę Grawitacji* pod kątem

Rilke wprost wiąże przemianę (*Wandlung*) z punktem zwrotnym (*wendender Punkt*) charakterystycznym dla krzywej parabolicznej. Ponadto, zgodnie z własnym rozumieniem przemiany jako stanu, w którym „gehenna” pospolitego świata zostaje ostatecznie „przezwyciężona”, Rilke wyraźnie kojarzy metamorfozę z niebem jako przestrzenią położoną poza granicami ziemskiej egzystencji i wymykającą się jej restrykcjom. Dlatego też sonet XII z drugiej części *Sonetów do Orfeusza* rozpoczyna się słowami:

„Pragnij metamorfozy. O, zachwyć się płomieniem,
gdzie umyka ci rzecz, co się pyszni z przemiennej natury;
ten kształtujący duch, trudzący się nad istnieniem,
kocha jedynie punkt zwrotny we wzlocie figury”.⁴²

Początek wiersza to jeden z niewielu cytatów przytoczonych w *Tęczy Grawitacji* dosłownie⁴³. Pynchon uruchamia i przetwarza cały szereg tematów i toposów z sonetu Rilkego – takich jak wspomniane implikacje „metamorfozy” („(Ver-)Wandlung”) i „punktu zwrotnego” („wendender Punkt”). Inny przykład to przypadek geniuszu przezwyciężającego siłę grawitacji: „ów kształtujący duch” („jener entwerfende Geist”) Rilkego materializuje się w osobach konstruktorów rakiety, w szczególności Weissmanna: ten ostatni to „nowy typ wojskowego, po części człowiek interesu, po części naukowiec”⁴⁴.

Jako wielbiciel poezji Rilkego, Weissmann usilnie zabiega o to, by doświadczyć Rilkowskiej metamorfozy, „odsłony i n n e g o p o r z ą d k u i s t n i e n i a”⁴⁵, w którym śmierć jawi się jako część większego życia. Aby dostąpić tej przemiany, zmusza swój zespół do skonstruowania specjalnie wyposażonej rakiety V2, zwanej 00000. Potrzebna mu jest po to, aby wiosną 1945 roku wystrzelić młodego Gottfrieda w przestrzeń kosmiczną, aż do szczytu paraboli – do jej „punktu zwrotnego”, w którym następuje przemiana. Choć sam Weissmann ciałem pozostaje na ziemi, by nadzorować lot rakiety, bezwarunkowa miłość Gottfrieda pozwala mu duchem towarzyszyć młodzieńcowi w podróży ku śmierci i poza jej granice: „Chcę się

Rilkowskiego mistycyzmu orfickiego (D. Eddins, *The Gnostic Pynchon*, Bloomington 1990, s. 109–154, zwłaszcza 116–146). Z innych prac zob.: P. Jordal, *The Savage Flower. Reading Pynchon Reading Rilke*, w: *Blissful Bewilderment. Studies in the Fiction of Thomas Pynchon*, eds. A. Mangen, R. Gaasland, Oslo 2002, s. 103–123.

42 R.M. Rilke, *Sonetów do Orfeusza*, przełożył i wstępem poprzedził M. Jastrun, Kraków 1961, s. 64. W oryginale: „Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert, / drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunckt; / jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, / liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt” (R.M. Rilke, *Die Gedichte*, Frankfurt a.M. 1993, s. 702).

43 „«Pragnij metamorfozy – pisał Rilke. – O, zachwyć się płomieniem»” (TG, s. 84).

44 Ibidem, s. 322.

45 Ibidem, s. 197 (wyróżnienie w oryginale).

wydostać, wyrwać z tego koła zarażania i śmierci”, mówi kochankowi przed lotem. „Chcę być wchłonięty przez miłość: wchłonięty tak bardzo, żebyśmy ty i ja, i śmierć, i życie scalili się nierozdzielnie, w promienności tego, czym się staniemy...”⁴⁶. Weissmannowi najwyraźniej udaje się zrealizować inspirowany Rilke plan, aby u szczytu parabolicznej trajektorii rakiety samemu doświadczyć metamorfozy.

Zestawienie beczasowego punktu w przestrzeni, wyprowadzonego drogą matematyczną, z Rilkeowską ideą przemiany wcielonej w postać Weissmanna – to specyficzna i radykalna interpretacja dzieła niemieckiego poety. Autor *Sonetów do Orfeusza* zdaje się służyć Pynchonowi jako intertekstualny *advocatus diaboli*: Weissmann (nad)używa postaci Rilkego i jego liryki „w drodze do osiągnięcia statusu nieludzkiego demona, który przekracza najodleglejsze krańce naturalnej egzystencji”⁴⁷. Na uwagę zasługują też słowa narratora skierowane do Weissmanna: „Patrz wysoko, nie nisko”⁴⁸ – i w nich bowiem pobrzmiewają tony Rilkeowskie. Wiele lat wcześniej, na długo przed zerwaniem wszelkich więzi z ludźmi i z naturą, młody Weissmann niezwykle intensywnie doświadcza uroku poezji Rilkego i pod jej wpływem tęskni za przemianą. Podobny „młodym umarłym” z *X Elegii duinejskiej*⁴⁹, „bierze w objęcia swą Skargę, ostatnią więź, ale zaraz wyrzeka się na zawsze jej szczątkowo ludzkiego dotyku i wspina się w samotności, w śmiertelnej samotności, na góry prastarego Cierpienia, nad głową niesamowicie obce gwiazdozbiory... «I jego krok nie oddzwoni ni razu z głuchego losu»”⁵⁰. Przebywszy drogę od tęsknoty za przemianą do faktycznej metamorfozy, Weissmann radykalnie zmienia swoją pozycję. Nie jest już przywiązany do ziemi obserwatorem gwiazd, lecz staje się zjawiskiem na firmamencie (względnie tak jest postrzegany): pojawia się pod postacią nowej, skrajnie obcej konstelacji z jej własną wykładnią astrologiczną.

W *X Elegii duinejskiej* oraz w *Sonetach do Orfeusza* Rilke powołuje do życia nowy gwiazdozbiór. Sonet XI z pierwszej części *Sonetów*... rozpoczyna się wezwaniem: „Spójrz w niebo. Wśród gwiazdzistej smugi / jestże Jeździec?”⁵¹. Podobnie w elegii czytamy:



⁴⁶ Ibidem, s. 570.

⁴⁷ D. Eddins, *The Gnostic Pynchon*, op. cit., s. 144.

⁴⁸ TG, s. 589.

⁴⁹ R.M. Rilke, *Elegie duinejskie*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1962, s. 46. W oryginale: „die jungen Toten” (R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., s. 667).

⁵⁰ TG, s. 84. W wersji polskiej cytata z Rilkego w przekładzie Mieczysława Jastruna, notabene przytoczona z błędem; powinien brzmieć: „I jego krok nie oddzwoni ni razu z głuchego lasu” – zob. R.M. Rilke, *Elegie duinejskie*, op. cit., s. 47 (przyp. tłum.).

⁵¹ R.M. Rilke, *Sonety do Orfeusza*, op. cit., s. 31. W oryginale Rilke wyraźnie mówi o jeźdźcu dosiadającym wierzchowca: „Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild «Reiter»?/ Denn dies ist uns seltsam eingepägt: / dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter, / der ihn treibt und hält und den er trägt. // Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt, / diese sehnige Natur des Seins? / Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt. / Neue Weite. Und die zwei sind eins. // Aber sind sie's?

„A wyżej gwiazdy. Nowe. Gwiazdy Krainy Cierpienia.
Powoli wymienia je Skarga: – Tu,
Spójrz: Jeździec, Pastorał, i obfity gwiazdozbiór
zwany Wieńcem Owoców. A dalej w stronę bieguna:
Kołyśka, Droga, Płonąca Księga, Lalka, Okno – [...]”⁵²

Pynchon z kolei przywołuje Rilkeowskiego Jeźdźca jako symbol egzystencji ludzi urodzonych pod nieszczęśliwą gwiazdą, których opuszcza Weissmann, przenosząc się dzięki rakiecie w inny porządek istnienia. W *Tęczy Grawitacji* Tyrone Slothrop to bodaj najwyrazistsza postać spośród tych, którzy mają pozostać „na dole, wśród pominiętych”⁵³ (tj. adwersarzy „wybrańców”, takich jak Weissmann). Latem 1945 roku w Peenemünde – tam, gdzie von Braun i Dornberger z zespołem konstruowali historyczne rakiety V2 – Slothrop spogląda „ku niebu przepływającemu równomiernie, tak poźółkdemu, że słońce niechybnie kryje się gdzieś tuż za nim, a skrzydła pracujących wiatraków mogą być szprychami w rozpedzonych kołach: straszliwy Rowerzysta, Rowerzysta Tyrone’a Slothrop, jego dwie eksplozje hen w górze, niebiański cyklista...”⁵⁴. Dla Slothropa obce zjawisko na niebie zaprzecza możliwości przemiany w sensie „spełnienia tęsknoty”; świadczy o tym kolejne zdanie: „Ale skąd, nawet To przemyka tylko przez płat mózgowy Slothrop i rozplywa się na powierzchni, zanika. Zatem tutaj czeka go kolejne zaniechanie... i podobnie dojrzewa odrzucenie...”⁵⁵. Wydaje się, że to raczej sam Weissmann, przybrawszy postać Rilkeowskiego Jeźdźca – nowego gwiazdozbioru Krainy Cierpienia – materializuje się jako jeździec ujarzmiający Slothrop jak konia; tym samym zapowiada Slothropowi ucisk i terror, sobie zaś usurpuje prawo do ciemienia innych.

W wypadku Schulza interpretacja nawiązań do Rilkeowskiego Jeźdźca nie wymaga – na pierwszy rzut oka – szczególnej ekwilibrystyki lekturowej. Jak

Oder meinen beide / nicht den Weg, den sie zusammen tun? / Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide” (R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., s. 681–682).

Przyp. tłum.: Z polskich tłumaczy lepiej niż Jastrun oddaje to znaczenie Artur Sandauer: „W niebo spójrz! Czy nie ma znaku – Jeźdźca? / Któż dwugwiedzdia tego nie pamięta? / Dumny ziemi syn; i samodzierzca, / co na przemian pędzi go i pęta. // Nie jestże czymś na kształt końskich pęcin / dola nasza – to pędzona, to pętana? / Droga, zakręt. Gest nieznacznego pana. / Nowa dal. I obaj są zrośnięci. // Lecz czyż s ą zrośnięci? [...] / Dzieli przecież stajnia ich i łoże” (R.M. Rilke, *Poezje*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył A. Sandauer, Warszawa 1987, s. 221).

52 R.M. Rilke, *Elegie duinejskie*, op. cit., s. 46. W oryginale: „Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands. / Langsam nennt sie die Klage: – Hier, / siehe: den Reiter, den Stab, und das vollere Sternbild / nennen sie: Frucht Kranz. Dann, weiter, dem Pol zu: / Wiege; Weg; Das Brennende Buch; Puppe; Fenster” (R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., s. 669).

53 TG, s. 429.

54 Ibidem, s. 403.

55 Ibidem.

wspomniano, w tym samym czasie, gdy Schulzowscy bicykliści zatrzymują się „w nieruchomym locie”, na niebie pojawiają się coraz to nowe konstelacje. U Rilkego nowy gwiazdozbiór to Jeździec, Schulz zaś pisze tak: „O, gwiazdna areno nocy, porysowana aż po najdalsze krańce przez ewolucje, spirale, arkany i pętle tych jazd elastycznych, o cykloidy i epicykloidy egzekwowane w natchnieniu po przekątniach nieba, gubiące drucziane szprychy, tracące obojętnie lśniące obręcze, dobiegające już nagie, już tylko na czystej idei bicyklicznej do mety świetlanej! Z tych dni wszak datuje się nowa konstelacja, trzynasty gwiazdozbiór przyjęty na zawsze w poczet Zodiaku, świetniejący odtąd na niebie naszych nocy: «Cyklista»”⁵⁶.

W Schulzowskim nawiązaniu do Jeźdźca Rilkego brak obecnej w *Tęczy Grawitacji* aluzji do podziału na ciemieżonych i ciemieżycieli – również dlatego, że w opowiadaniu Schulza to nie jeździec, lecz kometa, naturalny „bolida” u szczytu swej trajektorii, może potencjalnie odegrać rolę nowej gwiazdy symbolizującej podbój, ucisk i niewolę. Natomiast cykliści w *Komecie* zwiastują „nową, szczęśliwą erę ludzkości – zbawienie przez bocykl”⁵⁷, co na końcu zdaje się oznaczać wybawienie od grożącej zagładą komety. Schulz wyzwała cyklistów i kometę ze stanu bezruchu, w jaki ich uprzednio wprawił, i przeobraża ich w rumaki galopujące po gwiazdnym torze wyścigowym: „Bolida pędził dzielnie, rwał z kopyta jak rumak ambitny, ażeby dosięgnąć mety zawczasu. Moda sezonu [tzn. cyklista, B.A.-G.] biegła z nim razem. Przez czas jakiś leciał on u czoła epoki, której nadawał swój kształt i imię. Potem zrównały się te dwa dzielne bieguny i szły równolegle w wysilonym galopie, serca nasze były solidarnie wraz z nimi. Potem jednak moda wysunęła się z wolna naprzód o długość nosa, wyprzedziła niestrudzonego bolidę. Ten milimetr zadecydował o losie komety. Była już przesądzona, raz na zawsze zdystansowana. Już serca nasze biegły z modą, zostawiały z wolna w tyle świetnego bolidę, patrzyliśmy obojętnie, jak bladł, małał i stał w końcu zrezygnowany na horyzoncie, bokiem przechylony, biorąc już na próżno ostatni zakręt na swym zakrzywionym torze, daleki i błękitny, na zawsze nieszkodliwy. Odpadł bezsilnie w konkursie, siła aktualności wyczerpała się, nikt nie troszczył się o zdystansowanego. Pozostawiony sobie, wiądlł po cichu wśród powszechnej obojętności”⁵⁸.

O ile (re-)interpretacja symboliki jeźdźca i konsekwencje jej użycia w *Tęczy Grawitacji* miały charakter prowokacyjny, o tyle w *Komecie* fantasmagoryczny wyścig w przestrzeni kosmicznej zdaje się nie do pogodzenia z szerszym kontekstem tematycznym elegii i sonetów Rilkego. U niemieckiego poety nie ma nigdzie sugestii, by gwiazdozbiór Jeźdźca uwikłany był w jakiegokolwiek relacje

56 OP, s. 349–350.

57 Ibidem, s. 338.

58 Ibidem, s. 353.

z innymi obiektami astralnymi, a już na pewno z żadnym nie rywalizuje. Abstrahując od swobody, z jaką Schulz nawiązuje do wymagowanego gwiazdozobioru Rilkego, to fakt, że mieszkańcom miasteczka ledwie udaje się uniknąć zagłady, ujawnia więcej niż samo tylko definitywne zwycięstwo kultury (reprezentowanej przez bicykl) nad naturą i jej destrukcyjną siłą symbolizowaną przez kometa. Szczęśliwy finał starcia, jakie rozgrywa się na firmamencie, usuwa bowiem na plan dalszy fakt, iż mieszkańcy żywią zrazu osobliwą megalomańską nadzieję, że uda im się przywłaszczyć sobie nieuchronną apokalipsę i nadać jej rys sztuczności. W zbiorowym pragnieniu przypominającym Freudowski popęd śmierci ludzie wyrażają nadzieję, że katastrofie naturalnej zdołają przeciwstawić osiągnięcie kultury w postaci wynalazku techniki, co pozwoli potraktować kataklizm jako zdarzenie zaplanowane technicznie, a więc autodestrukcyjne: „był to raczej bicyklowo-cyrkowy, hopla-prestidigitatorski, wspaniale hokus-pokusowy i pouczająco eksperymentalny koniec świata – wśród aplauzu wszystkich duchów postępu”⁵⁹. Funkcja przypisywana bicyklowi nie polega oczywiście na tym, by miał on zapobiec nieszczęściu przez rozpostarcie jakiejś tarczy chroniącej przed deszczem meteorytów; welocypedy raczej symbolizują (i uwypuklają) nadciągający kataklizm, w związku z czym nie tylko ścigają się z kometa, ale też faktycznie stanowią pod tym względem jej uzupełnienie. Z tych samych powodów mieszkańcy miasteczka stają się „bogatsi o jedno rozczarowanie”⁶⁰, kiedy kometa traci swą „siłę aktualności”, a koniec świata zostaje udaremniiony za sprawą zbawczej interwencji bicykla.

Zbawienie owo stoi w sprzeczności z ludzkim myśleniem życzeniowym i pragnieniem śmierci, przychodzi bowiem pomimo z gruntu narcystycznych i autodestrukcyjnych skłonności ludzi. Sprzeczność tę Schulz likwiduje, sięgając po artystyczny chwyt, w którym ujawnia się refleksja nad *conditio humana* w epoce zaawansowanego postępu technicznego. Ów trick, który pozwala przechytrzyć cyklistę-samochwałę na firmamencie, polega – po pierwsze – na tym, by ekstazytyczne wloty fantazji ku gwiazdom ukazać jako senne majaki niewidzącego tłumu: „Lecąc tak ślepym torem, wytyczali [bicykliści – B.A.-G.] drogi i szlaki bezsennej kosmografii, w istocie zaś trwali w planetarnym letargu, czarni jak sadza, jak gdyby wsadzili głowę w lufcik od pieca, ostateczną metę i cel wszystkich tych ślepych lotów”⁶¹. Po drugie, Schulz przedstawia ojca jako *deus ex machina*, ostatecznie bowiem to jego mądrość okazuje się źródłem zbawienia za sprawą bicykla: „Podczas gdy gawiedź rozbiegła się w wielkiej nocy, gubiąc się wśród gwiazdnych blasków i fenomenów, ojciec pozostał cichaczem w domu. On jeden

59 Ibidem, s. 347.

60 Ibidem, s. 353.

61 Ibidem, s. 348.

znał tajne wyjście z tej matni, tylne kulisy kosmologii”⁶². W kolejnej przemianie fantastyczni jeźdźcy gromadzą się w przestrzeni kosmicznej, ojciec zaś pozostaje w domu, wsadza „po cichu głowę do lufcika od pieca”⁶³ i dostrzega, jak przez komin „wpadał nikły promyk gwiazdy i załamany jakby w szklach lunety, kiętkował światłem w ognisku, zaczynał się załążkiem w ciemnej retorcie komina”⁶⁴. Tak oto rozpoczyna się proces rozwoju, wzrostu nadzorowanego przez ojca: zdumiewające połączenie wymiaru „teleskopowego” z „mikroskopowym”, gdzie narodziny nowej gwiazdy i uniwersalna kosmogonia zlewają się w jedno z filogenetyczno-historycznym rozwojem gatunku ludzkiego w ogólności, mieszkańców miasteczka w szczególności, a także z prenatalną ontogenezą jednostki. Widoczny równocześnie na niebie (przez lunetę) i wewnątrz pieca (przez mikroskop), akt zgubnej w skutkach kreacji obejmuje kolejno powstające i ewoluujące twory: obiekt o strukturze podobnej do sera, mózg ludzki pokryty drobnymi literkami, a na koniec – „wyraźnie przeświecające kontury embriona w charakterystycznie przekożiołkowanej pozycji, z piąstkami przy twarzy śpiącego na opak swój sen błogi w jasnej wodzie amnionu. W tej pozycji zostawił go ojciec”⁶⁵. Jak wynika z ostatniego zdania, na embrionie kończą się demiurgiczne manipulacje ojca: udaremnia on ewolucję zarodka w kierunku *homo faber* zdolnego do autodestrukcji. Schulz zdaje się mówić, że alternatywą dla ludzkiego pędu ku samozagładzie uosabianej przez bicykl jest rezygnacja z postępu, co w konsekwencji – a zarazem ironicznie – uzasadniane jest zbawieniem przez tenże bicykl. A jednak paraboliczna opowieść Schulza zdaje się również sugerować potrzebę nadludzkiego wysiłku (lub, jak w tym wypadku, quasi-boskiej interwencji), aby wyrzeczenie to stało się faktem.

Nawiązując do Rilkeowskiego gwiazdozbioru Jeźdźca, zarówno Pynchon, jak i Schulz traktują go jako pretekst do dyskusji nad postępek i nowoczesnością, nad technologią i jej praktycznym zastosowaniem. W tym celu obaj przekształcają figurę Jeźdźca z wierszy Rilkego w cyklisę. Podejmują więc i udobitniają wątek nowości – cechy, którą autor *Elegii duinejskich* przypisuje swojej wymyślonej konstelacji. Łączą ją ponadto z niebezpiecznymi dążeniami ludzi – motywowanymi jednostkowo, jak u Weissmanna, bądź zbiorowo, jak w wypadku mieszkańców miasteczka. Problematyka ta jest wspólnym mianownikiem narracji Schulza i Pynchona, przy czym obaj zajmują stanowisko inne niż sugerowane przez Rilkego. Niezależnie od podobieństwa intertekstualnych nawiązań, obaj pisarze wyciągają odmienne, a wręcz wykluczające się nawzajem wnioski w odniesieniu do Jeźdźca – gwiazdozbioru, który symbolizuje konsekwencje

62 Ibidem, s. 351.

63 Ibidem.

64 Ibidem, s. 352.

65 Ibidem, s. 353.

wspomnianych ludzkich dążeń. W *Tęczy Grawitacji* cyklista na firmamencie reprezentuje niepohamowane i, koniec końców, urzeczywistnione pragnienie Weissmanna, by poddać się osobistej metamorfozie z pomocą techniki rakietowej, co niesie fatalną zapowiedź tym wszystkim, którzy pozostali na ziemi. W *Komecie* gwiazdozbiór Cyklisty to pod wieloma względami dokładna odwrotność konfiguracji ukazanej przez Pynchona. U Schulza to masy ludzkie, w swym zagorzałym entuzjazmie podobne Weissmannowi, dążą do profanacji nowoczesnej wersji Rilkeowskiego Jeźdźca, rozmyślnie przekształcając ów nowy gwiazdozbiór w przeznaczoną dla samych siebie Slothropiańską Krainę Cierpienia. „Ulice Miasta Cierpienia”⁶⁶ (jak czytamy w *X Elegii* Rilkego) przeobrażają się w przyziemną scenię Drohobycza i innych miast: „W pismach ilustrowanych pojawiły się całostronicowe ryciny, antycypowane obrazy katastrofy w efektownych inscenizacjach. Widziano tam ludne miasta w nocnej panice pod niebem świecącym w sygnałach świetlnych i fenomenach”⁶⁷. W *Komecie* apokalipsę w takim kształcie udaremnia zbawcza interwencja (za sprawą tej samej, ironicznie użytej figury jeźdźca), którą uruchamia, w akcie świadomej rezygnacji, ojciec: odpowiednik Pynchonowskiego Weissmanna w kategoriach wyższości i władzy, a zarazem jego całkowite przeciwieństwo pod względem poczucia odpowiedzialności moralnej.

Refleksja Schulza nad nowoczesnym „wierzchowcem” rodem z poezji Rilkego krąży wokół aspektów etycznych współczesnej nauki. Autor *Komety* umieszcza ją przy tym w kontekście, który niemal całkowicie wyklucza prawdopodobieństwo fenomenologiczne i rzeczywistość historyczną (godne uwagi wyjątki to scenaria Drohobycza i wspomniane pojawienie się komety Halleya w 1910 r. jako możliwy impuls do napisania tekstu). Pynchon z kolei najwyraźniej pomija kwestię moralnych implikacji postępu naukowego, radykalizując Rilkeowską ideę przemiany w postaci Weissmanna i jego fikcyjnej rakiety 00000. Z drugiej strony jego powieść otwarcie czerpie z realiów historycznych: pojawiają się w niej autentyczni poprzednicy Weissmanna i pierwowzory jego wynalazków. Kolejny podrozdział będzie poświęcony subtelnie krytycznej postawie Schulza wobec Rilkeowskiego Jeźdźca, po czym interpretację tę potwierdzą odwołania do faktów historycznych: osoby Wernhera von Brauna (który był jedną z inspiracji dla Pynchonowskiego Weissmanna) oraz rakiety V2 (prekursora rakiety 00000 z *Tęczy Grawitacji*).

Jeśli ponownie spróbujemy powiązać ze sobą figury jeźdźca, rakiety i komety – tym razem w kontekście niefikcyjnym, historycznym: zestawiając Schulza, Pynchona i ich intertekstualne odniesienia do Rilkego z wynalazkami Wernhera

⁶⁶ Zob. R.M. Rilke, *Elegie duinejskie*, op. cit., s. 44. W oryginale: „Gassen der Leid-Stadt” (R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., s. 665).

⁶⁷ OP, s. 347.

von Brauna – to nie unikniemy pytania o zasadność ich połączenia z prozą Schulza. Postacie jeźdźca i komety pełnią w opowiadaniu istotną funkcję, natomiast brak w nim jakiegokolwiek wzmianki o pociskach hipersonicznych. Niemniej jednak związek ten da się uzasadnić dwojako. Po pierwsze, można argumentować poniekąd okrężną drogą: przez powieść Pynchona, w której zestawienie jeźdźca i rakietę jako astrologiczno-historycznego *novum* da się potraktować jako *tertium comparationis* między „Schulzem” (jeźdźcem i kometa) a „von Braunem” (rakietą). Przykładowo, *Tęcza Grawitacji* przynosi „cyklistę” i krytykę, jaką sugeruje Schulz w swej fantasmagorii, w kontekst rzeczywistości historycznej. W poszczególnych rakietach V2 używanych przez nazistów różne momenty odcięcia paliwa tworzą tę samą konfigurację: „Dla każdej wyrzutni istnieje konkretny punkt Brennschlussu. Wciąż trwają, zawieszane w górze wszystkie co do jednego, konstelacja oczekująca, by nazwać dla niej trzynasty znak zodiaku...”⁶⁸

Drugi sposób, by połączyć opowiadanie Schulza z badaniami von Brauna, polega na wykorzystaniu osobliwego zbiegu okoliczności: otóż jeden z projektów raketowych, nad którymi pracował Wernher von Braun po skonstruowaniu V2, nosił tę samą nazwę, co tytułowa „bohaterka” Schulza: Kometa.

„Kometa” Wernhera von Brauna

Wernher von Braun realizował swoje plany naukowe z ogromnym uporem i wytrwałością, nie zważając na poglądy tych, dla których pracował (z przymusu bądź dobrowolnie): najpierw nazistów, a po II wojnie światowej – Stanów Zjednoczonych, których obywatelem został w 1955 roku.

Pragnąc spełnić oczekiwania amerykańskich decydentów i ekspertów od wojskowości, von Braun w roku 1946 rozpoczął prace nad rakietą nowego typu, to jest wyposażoną w głowicę jądrową. W niedatowanym dokumencie pod tytułem *Opis rakiet dalekiego zasięgu „Kometa”* von Braun pisze, że chodzi o „projekt rakiety o bardzo dalekim zasięgu, stanowiącej kombinację niemieckiej rakiety A4 (V2) z nowym urządzeniem, a nazwanej «Kometa»”⁶⁹. Więcej szczegółów zawiera szkic z 12 kwietnia 1946: „po zakończeniu prac projektowych można stosować zarówno zwykłe materiały wybuchowe, jak i głowice atomowe”⁷⁰. Uzbrojona w taki ładunek rakietą miała pokonać planowaną drogę w dwóch etapach: „Nowa rakietą dalekiego zasięgu ma konstrukcję dwuczłonową, przy

68 TG, s. 245.

69 W. von Braun, *Beschreibung der Fernrakete „Comet”*, archiwum Wernhera von Brauna przechowywane w amerykańskim Centrum Kosmiczno-Rakietowym (U.S. Space & Rocket Center) w miejscowości Huntsville. Dziękuję Rainerowi Eisfeldowi z Uniwersytetu w Osnabrücku za udostępnienie mi kopii tego dokumentu oraz innych materiałów archiwalnych.

70 W. von Braun, *Use of Atomic Warheads in Projected Missiles. Letter to Office Chief of Ordnance*, 12.04.1946, archiwum Wernhera von Brauna.

czym człon dolny to nieznacznie zmodyfikowana rakietą V2”. Punkt zwrotny przewidziany dla rakiet V2 „Kometę” miała osiągnąć w pierwszym etapie lotu. W tym momencie „w punkcie A trajektorii, po osiągnięciu wspomnianej prędkości, specjalny mechanizm odłącza górny człon (Kometę) od rakiet V2, która z tej wysokości spada pusta na ziemię; w razie potrzeby może się jeszcze w powietrzu rozpaść na małe fragmenty, aby zapobiec zniszczeniu. Natomiast jej górny człon wznosi się dalej do punktu B, na wysokość ok. 20 km, początkowo bez napędu. [...] W punkcie B następuje zapłon dwóch naddźwiękowych silników strumieniowych”⁷¹, które od tej pory napędzają „Kometę”: „Zapas paliwa wystarczy [...] na zasięg około 1000–2000 km w zależności od masy ładunku, która wynosi 500 lub 1000 kg (1110 lub 2220 funtów)”⁷².

Nowo powołany zespół pracujący nad V2 na poligonie White Sands wkrótce porzucił „Kometę” na rzecz badań nad górną atmosferą. Niemniej jednak udział Wernhera von Brauna w tym przedsięwzięciu pozwala dostrzec pewien rys jego osobowości, który nie ujawnia się ani w powieściowej fabule, ani w strategiach narracyjnych Pynchona: chodzi o bezkompromisową chęć wcielania postępu w życie, bez względu na dylematy moralne. Tę cechę von Brauna widać wyraźnie, jeśli zestawimy powieść amerykańskiego pisarza z opowiadaniem Schulza. Straszliwa wizja komety grożącej unicestwieniem Ziemi ma swój odpowiednik – nie mniej przerażający, choć stworzony przez człowieka – w projektowanym pocisku atomowym o tej samej nazwie; różnica „naturalny vs. ludzki” sama w sobie ma znaczenie, jeśli porównać wysiłki von Brauna ze świadomą decyzją ojca z Schulzowskiej *Komety*, by powstrzymać się od forsowania postępu za wszelką cenę. Kontrast między von Braunem a ojcem uwidacznia się jednak szczególnie wyraźnie w obliczu faktu, że niemiecki inżynier usiłował zaangażować w projekt „Komety” innych wybitnych uczonych. Wspomniany wyżej opis dwuczłonowego pocisku nuklearnego to fragment zapytania, jakie von Braun wysłał na adres: „Los Alamos Laboratory, Dr. J.R. Oppenheimer”⁷³ na początku roku 1946. Adresat listu, amerykański fizyk Robert Oppenheimer, właśnie zrezygnował ze stanowiska dyrektora ośrodka w Los Alamos. Odmówił udziału w pracach nad bombą wodorową po tym, jak w 1943 roku w ramach tak zwanego Projektu Manhattan pod jego kierunkiem opracowano konstrukcję pierwszej amerykańskiej bomby atomowej. Jak widać, Oppenheimer w swoich decyzjach uwzględniał dokładnie te wątpliwości i rozterki, które von Braun ewidentnie

71 W. von Braun, *Beschreibung der Fernrakete „Comet“*, op. cit.

72 Ibidem.

73 W. von Braun, *Briefentwurf an Los Alamos Laboratory, Dr. J.R. Oppenheimer*, archiwum Wernhera von Brauna. Ponownie dziękuję Rainerowi Eisfeldowi za udostępnienie mi kopii tego dokumentu. Niemiecki nagłówek listu został przekreślony, dodano zaś odręczny dopisek „TAJNE” („SECRET”).

definitywnie sprawią, że inne z wieczornych życzeń Slothrop'a okaże się niemożliwe do spełnienia: „Żeby ten dzisiejszy spokój przetrwał do jutra, gdy się obudzę”⁷⁹. Zamiast tego noc szykuje dla niego i innych nowe, potworne zagrożenie: takie, które w pełni uzasadnia obawę, z jaką ludzie będą odtąd spoglądać w górę; takie, które von Braun w 1946 roku chciał „udoskonalić”, łącząc własne doświadczenie w konstruowaniu V2 z wiedzą Oppenheimera dotyczącą bomby atomowej; takie wreszcie, które proza Brunona Schulza zdaje się przewidywać z niepokojącą precyzją.

Z języka angielskiego przełożyła Katarzyna Lukas



później („około połowy sierpnia”, jak pisze Weisenburger), choć epizody te dzieli w książce około 140 stron (zob. S. Weisenburger, *Gravity's Rainbow Companion*, Athens 1988, s. 236 i 282).

79 TG, s. 437.

[horyzont dzieła]

Balbina Tarnowska: Mit trickster- ski i jego ślady u Schulza

W monografii *Błazen. Maski i metafory* Monika Sznajderman sięga po postać trickstera z mitologii Indian północnoamerykańskich i odnajduje w niej praprzodka dzisiejszego klauna¹. Opierając się na źródłosłowie, można powiedzieć, że „trickster” oznacza kogoś, kto robi sztuczki (ang. *trick*). W języku Winnebagów słowo to brzmi *wakdjunkaga* i znaczy tyle, co „łobuz”. Trickster bywa określany jako kuglarz, „boski szelma”, oszust². Klasyczne studium Paula Radina poświęcone tej postaci³ w głównej mierze dotyczy mitologii plemion indiańskich, przy czym autor podkreśla jej obecność zarówno wśród najprostszych, jak i najbardziej rozwiniętych plemion. Niewiele jest mitów, powiada Radin, które byłyby tak rozpowszechnione w różnych mitologiach; niewiele mitów należy do najstarszych wytworów ludzkości; niewiele z nich zachowało niezmienną treść. Postać trickstera pojawia się w podaniach afrykańskich, greckich, chińskich, nordyckich, słowiańskich etc. Komentarze Karla Kerényiego i Carla Gustava Junga uzupełniają publikację Radina o konteksty potwierdzające uniwersalność trickstera. Kerényi odnajduje cechy tego prabłazna w bohaterach mitologii greckiej, Jung dostrzega w tej figurze psychologem, archetypową strukturę psychiczną, odpowiadającą psychice ludzkiej w fazie wyzwalania się z etapu zwierzęcości.

1 M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Warszawa 2014, s. 33. Zob. też M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990, s. 15. Warto zaznaczyć, że czytanie figury trickstera w kontekście mitu błazna to tylko jedna z możliwości; archetyp trickstera jest konstruktem znacznie pojemniejszym znaczeniowo.

2 Zob. A. Struzik, *Trickster – definicje, stan badań. Rekonesans*, „Roczniki Humanistyczne” 2013, t. LXI, z. 4.

3 P. Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich, z komentarzami Karla Kerényiego i Carla Gustava Junga oraz wstępem Stanleya Diamonda*, tłum. A. Topczewska, Warszawa 2010.

Trudno przypuszczać, by Bruno Schulz interesował się mitologią Indian północnoamerykańskich. Śmieszne i ryzykowne zakładać, że mógł znać pojęcie „trickstera” (choć kto wie...). Jeżeli jednak uznać za Jungiem figurę praprzodka błazna za archetyp, to próba szukania jej w prozie Schulza nie wyda się bezpodstawną. Mit o tricksterze z czasem przedostał się ze sfery podań oralnych do literatury. Doszło nawet do wykształcenia się gatunku literackiego *trickster tale*, którego zasięg obejmuje rozmaite teksty obfitujące w obscenę i skatologiczne poczucie humoru⁴. Na gruncie europejskim odpowiednikami *trickster tale* mogłyby być na przykład powieści łotrzykowskie, komedie rybałtowskie, intermedia i inne gatunki literatury sowizdrzalskiej, chętnie czerpiącej z ludowej kultury śmiechu.

Schulz sięga do tej tradycji, co zostało już przez schulzologów zauważone⁵. Pewne echa ludowej farsy ujawniają się w jego prozie w abiektualnych opisach bohaterów i przestrzeni, w sposobie operowania ironią i groteską z ducha bachtinowską, bliską przecież teatralnej grotesce Tadeusza Kantora czy Wsiewołoda Meyerholda, w której Leszek Kolankiewicz dopatrywał się „tricksterskiego napędu popisów i samej akcji”⁶.

„Element błazeński”

Popularna wśród artystów XIX i XX wieku fascynacja błaznem⁷ bliska była i Schulzowi. Karnawałowe toposy i obrazy inspirowane teatrem jarmarcznym przeniknęły do *Xięgi bałwochwalczej*, do ekslibrisów z *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena*. W liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza, opublikowanym jako rodzaj wywiadu w „Tygodniku Ilustrowanym” ze wstępem Witkacego, Schulz pisał, że ukazana w *Skleпах cynamonowych* „rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. [...] W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony”⁸. Często w tej prozie motyw błazenady towarzyszy opisowi przestrzeni – w opowiadaniu *Księga czytamy*, że „w tapetach pączkowały uśmiechy,

4 *Trickster tale* (hasło z encyklopedii Britannica), <https://www.britannica.com/art/trickster-tale> (dostęp: 24 marca 2023).

5 „Wesołość przybierająca czasem nawet formy sowizdrzalskie, jest w opowiadaniach Schulza obecna, i to jawnie” (F. Szałasek, *Gra w światy*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1, s. 68). Zob. też T. Bocheński, *Humor*, w: *Schulz. Słownik mówiony*, pod red. M. Całbeckiego i P. Millatiego, Gdańsk 2019.

6 L. Kolankiewicz, *Postowie*, w: P. Radin, op. cit., s. 249.

7 Zob. na przykład J. Starobinski, *Artysta kuglarzem*, tłum. M. Trenkler, „Pismo literacko-artystyczne” 1986, nr 11–12.

8 List Brunona Schulza do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 107. Dalej jako KL.

wykluwały się oczy, koziołkowały figle”⁹, w *Ulicy Krokodyli* „chwilami ma się wrażenie, że tylko na małym skrawku [...] układa się wszystko przykładowie w ten pointowany obraz bulwaru wielkowiejskiego, gdy tymczasem już na bokach rozwiązuje się i rozprzega ta zaimprovizowana maskarada”¹⁰.

Bardziej jednak od przestrzeni interesuje mnie tutaj bohater schulzowskich opowieści. Warto postawić pytanie: Kto u Schulza przeobraża się w błazna? W opowiadaniu *Sierpień* czytamy: „w s z y s c y, którzy szli dziś ulicami [...] szczyrzyli do siebie ten grymas bakchiczny”¹¹, w *Nocy Wielkiego Sezonu* dowiadujemy się, że błaznuje z g r a j a subiektów („Jakaś parodystyczna pasja, jakaś zaraza śmiechu opanowała tę gawiedź”¹²), błaznują też klienci sklepu („Był to element błazeński, roztańczony t ł u m poliszynelów i arlekinów, który, sam bez poważnych intencji handlowych, doprowadzał do absurdu gdzieniegdzie nawiązujące się transakcje swymi błazeńskimi figlami”¹³), w tym grupa dostojnych Żydów („w tej ceremonialnej konwersacji, w spojrzeńcach, które wymieniali, był błysk uśmiechniętej ironii”¹⁴).

Bywa, że ludzie zbierający się w tłumie tracą w oczach Józefa-narratora swoją osobowość: „Wśród tych grup przewijał się pospolity lud, bezpostaciowy tłum, gawiedź bez twarzy i indywidualności”¹⁵. A w innym fragmencie: „Ludzie uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu [...] i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce”¹⁶. Te obrazy budzą skojarzenia z korowodem karnawałowym. Wedle antropologicznej teorii karnawału uczestnicy zabawy doznają uczucia z a t r a c e n i a swej jednostkowości i mają wrażenie, że stanowią jedno ciało. Norbert Schindler nazywa to zjawisko „utopią karnawału”, której ulegają świętujący, świadomie godząc się na ignorowanie własnej cielesności¹⁷. Z tym że u Schulza to nie ludzie będący wewnątrz korowodu doświadczają zagubienia własnego ja. Nie mamy dostępu do ich myśli. Takimi widzi ich narrator stojący z boku: przyglądający się im bacznie Józef. W innym miejscu jego wywodu bez-osobowość tłumy przybiera jeszcze bardziej radykalną formę – depersonifikacji:

9 B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 2013, s. 12. Dalej jako SPK.

10 Idem, *Ulica krokodyli*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i opracowanie J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, opracowanie językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2018, s. 94. Dalej jako SC.

11 Idem, *Sierpień*, SC, s. 28.

12 Idem, *Noc Wielkiego Sezonu*, SC, s. 116.

13 Ibidem, s. 117. Wszystkie podkr. B.T.

14 Ibidem.

15 Ibidem.

16 Ibidem, s. 112.

17 N. Schindler, *Aspekty historyczno-antropologicznej teorii karnawału*, tłum. B. Ostrowska, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i redakcja L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 400.

„Zdawało się, że to ruszyły tłumami jesienne, suche makówki, sypiące makiem – głowy-grzechotki, ludzie-kołatki”¹⁸. W *Ulicy Krokodyli* Józef zauważa: „Wszelako, mimo zaaferowania i interesowności, ma się wrażenie błędnej, monotonnej, bezcelowej wędrówki, jakiegoś sennego korowodu marionetek”¹⁹. Ludzie w tłumie z błaznujących arlekinów i poliszynelów przepoczwarzają się w zmechanizowane kukły. Podobne obrazy przedwojenni krytycy odnajdywali w powieści *Akacje kwitną* Debory Vogel, jednak Schulz stanowczo przeczył tym analogiom, zaznaczając, że zbieżności są jedynie powierzchowne, a obydwa dzieła wyrastają z zupełnie innych postaw światopoglądowych²⁰.

Jakub tricksterem?

Sceny te potwierdzają zasadę panmaskarady, o której Schulz pisał w liście do Witkacego. Rzeczywistość ogarnięta błazenadą, wszyscy (i wszystko – wspomnijmy tapety i gzymsy) oddają się figlom. Zgraja subiektów, gawieź bez twarzy i indywidualności, pospolity lud, grupa dostojnych Żydów. Błaznowanie bywa więc u Schulza domeną tłumu. Ale nie tylko. Zdarza się, że błaznuje podglądany przez Józefa włóczęga w opowiadaniu *Pan*, słuchający prorocत्व strychowych subiekt Teodor, opuszczający więzienie Szloma. Błaznuje wreszcie – i przede wszystkim – ojciec. Zwracali już na to uwagę Radosław Kostrzewa: „Ojcowskie harce budzą jednoznaczne skojarzenie z chęcią zabawy”²¹ i Żaneta Nalewajk-Turecka, której opisy zachowania ojca kojarzą się z groteskową arlekinadą²². Jakub nakłada błazeńską maskę podobnie jak inni bohaterowie opowiadań. Coś go jednak wyróżnia.

Dzięki precyzyjnym opisom Józefa poznajemy całe spektrum jego dziwacznych zwyczajów, osobliwe cechy charakteru i zmieniającej się fizjonomii. Skrupulatnie zbierany przez Józefa materiał obserwacyjny dosyć jest obszerny, by nie poprzestać na stwierdzeniu, że ojciec ma w sobie coś z błazna. Wiele wskazuje na jego podobieństwo do błazna w pierwotnej postaci.

Nie będę udowadniać, że Jakub = trickster. Zależałoby mi raczej na tym, by zwrócić uwagę na parę zbieżności między Jakubem a pewną figurą ze świata mitów indiańskich, w piśmiennictwie angloamerykańskim nazywaną

18 B. Schulz, *Noc Wielkiego Sezonu*, SC, s. 113.

19 Idem, *Ulica Krokodyli*, SC, s. 94–95.

20 Idem, *[Akacje kwitną]*, w: idem, *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, opracowanie językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 82.

21 R. Kostrzewa, „*Pater familias*” – rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza, „*Pamiętnik Literacki*” 1995, z. 4, s. 39.

22 Ż. Nalewajk-Turecka, *Materia tożsamości – tożsamość materii. O postaci literackiej w prozie Brunona Schulza*, „*Tekstualia*” 2007, nr 1 (8), s. 11.

tricksterem. Podobno postać o cechach błazna-trickstera posiada każda mitologia. A zatem także mitologia Schulza.

Ojciec bywa nazywany prestidigitatorem i magnetyzerem. Cyrkowe sztuczki dostarczają całej rodzinie rozrywki, lecz ich główną rolą nie jest zabawianie. Józef pisze o „suwerennej magii”, która ratuje „od letargu pustych dni i nocy”²³. Obecność ojca sprawia, że życie przestaje być prozaiczne, a zwykły dzień urasta do rangi święta. Jakub wzbudza fascynację: „Był on cudownym młynem, w którego leje sypały się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkimi kolorami i zapachami korzeni Wschodu”²⁴. Jak sztukmistrz zadziwia publiczność: „Ojciec odwrócił się raz jeszcze, zabłysnął całym przepychem ryzsztunku, salutując nam w milczeniu, potem z otwartymi ramionami, jasny jak meteor, skoczył w noc płonąca tysiącem światła. Był to tak piękny widok, że wszyscy w zachwycie klasnęliśmy w dłonie”²⁵. Ten fragment dobrze oddaje szczególną tendencję w narracji Józefa – do dychotomii: „on”, czyli ojciec-aktor, i „my”, czyli pozostali-widzowie. Ojciec-kuglarz występujący przed rodziną-widownią, która obserwuje jego zachowania tak, jakby oglądała spektakl.

Outsider

Jakub wzbudza w domownikach również trwogę. Wykonywane przez niego czynności bywają odbierane jako dziwaczne i niezrozumiałe: „Przestaliśmy zwracać uwagę na te dziwactwa, w które się z dnia na dzień głębiej wplątywał. Wyzbyły jakby zupełnie cielesnych potrzeb, nie przyjmując tygodniami pokarmu, pograżał się z dniem każdym głębiej w zawile i dziwaczne afery, dla których nie mieliśmy zrozumienia”²⁶.

Trickster jest „postacią liminalną”, nieustannie trwa w stanie zawieszenia, „jest zawsze kimś obcym, *outsiderem*”²⁷, istotą marginalną i „wyłączoną”²⁸. W tym punkcie Jakub zbliża się więc do trickstera. Obserwując ojca, pozostali zachowują dystans, który umacnia podział, jaki się między nimi tworzy. Nigdy do końca nie wiedzą, czego jeszcze mogą się spodziewać. Ich reakcją staje się brak reakcji: „Przywykliśmy do jego nieszkodliwej obecności. [...] Przestaliśmy po prostu brać go w rachubę, tak bardzo oddalił się od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste. Węzeł po węzle odluźniał się od nas, punkt po punkcie gubił związki łączące go ze wspólnotą ludzką”²⁹.

23 B. Schulz, *Manekiny*, SC, s. 48.

24 Ibidem, s. 48.

25 Idem, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, SPK, s. 235.

26 Idem, *Nawiedzenie*, SC, s. 42.

27 M. Sznajderman, op. cit., s. 24.

28 Ibidem, s. 23.

29 B. Schulz, *Nawiedzenie*, SC, s. 42.

Józef niejednokrotnie wspomina, że ojciec znika gdzieś na całe dni. Jego bojkot dnia powszedniego sprawia, że nie spełnia warunków życia we wspólnocie. Grupa reaguje wykluczeniem nieprzystającej jednostki. Choć oficjalnie nic się nie wydarza, ojciec przestaje być „brany w rachubę”. „Zapomnieliśmy o nim”³⁰ – relacjonuje Józef.

Osamotnienie ojca nie jest skutkiem wykluczenia ze strony rodziny. Jest jego przyczyną. Zdaniem Kostrzewy doświadczenie alienacyjne ojca wynika z konfliktu wewnętrznego, którego powodem jest „zderzenie sprzecznych ze sobą racji i konieczność wyboru modelu życia”³¹. Problem wyrasta zatem z psychiki Jakuba, a dopiero później rzutuje na relacje rodzinne.

Śmiech z błazna

Śmiech często bywa u Schulza okrutny³². Wchodząc w rolę artysty-klauna, Jakub liczy się z tym, że inni będą reagować śmiechem. Taka kolej rzeczy wpisana w profesję błazna. Ale istnieją co najmniej dwa rodzaje śmiechu na widowni cyrkowej: śmiech ze sztuczek klauna i śmiech z klauna. Koncepcję tego okrutnego śmiechu z błazna przedstawia Henri Bergson w eseju o komizmie, w którym pisze między innymi o szczególnym związku śmiechu z nieczułością³³. Zwraca na to uwagę także Sznajderman, gdy przytacza wykonaną przez Victora Klemperera analizę językową niemieckiego słowa *aufziehen*, w którego metaforycznym znaczeniu („zrobić z kogoś pajaca”) zauważa on potwierdzenie Bergsonowskiej definicji komizmu, związanej z uprzedmiotowieniem obiektu śmiechu³⁴. W opowiadaniach Schulza ten nieempatyczny śmiech staje się na przykład udziałem panienek, gdy słuchają wywodu Jakuba na temat nieszczęśliwych pałub woskowych. A gdy nie wypada już się śmiać, przychodzi zakłopotanie: „Staliśmy skonsternowani, głęboko zawstydzeni tym żalonym faktem, unikając nawzajem naszych spojrzeń”³⁵.

Ojciec wywołuje w innych konsternację, gdy przestaje panować nad swoim zachowaniem. Te niekontrolowane odruchy także jemu wydają się dziwaczne i sam reaguje nerwowym, nienaturalnym śmiechem: „Niekiedy przez zapomnienie zrywał się z krzesła przy stole i trzepiąc rękoma jak skrzydłami, wydawał pianie przeciągłe, a oczy zachodziły mu mgłą bielma. Potem, zawstydzony, śmiał

30 Ibidem, s. 48.

31 R. Kostrzewa, op. cit., s. 37.

32 Ale bywa też empatyczny, o czym pisał Tomasz Bocheński (T. Bocheński, op. cit., s. 38).

33 H. Bergson, *Rozdział pierwszy. O komizmie w ogólności. O komizmie form i ruchów. Siła ekspansywna komizmu*, w: idem, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, przedmowa S. Morawski, Kraków 1977, s. 47.

34 M. Sznajderman, op. cit., s. 98.

35 B. Schulz, *Martwy sezon*, SPK, s. 265.

się razem z nami i starał się ten incydent obrócić w żart”³⁶. Nienormatywne zachowania także wskazują na podobieństwo między ojcem a tricksterem, który – cytując Radina – „wiecznie jest przymuszany, by zachowywać się tak, jak się zachowuje, ulega odruchom, nad którymi nie panuje”³⁷.

Ambiwalentna psychika

Choroba Jakuba zbliża go do błazna cierpiącego, błazna-szalonego³⁸. „W tym czasie – czytamy w *Nawiedzeniu* – ojciec mój zaczął zapadać na zdrowiu. Bywało już w pierwszych tygodniach tej wczesnej zimy, że spędzał całe dni w łóżku”³⁹. Schorzenie, na które cierpi, wywołuje w nim sprzeczne stany emocjonalne. Bywa „podniecony i skłonny do sprzeczek”, a zaraz „spokojny i skupiony”⁴⁰. Nie wiadomo, co właściwie dolega ojcu, ale objawy jego przypadłości są osobliwe. Staje się ona punktem wyjścia jego dziwactw, a przynajmniej to w niej domownicy doszukują się przyczyny nietypowego zachowania. Na początku choroby Jakuba po raz pierwszy zauważają jego sprzeczną naturę: „Zdawać się mogło, że osobliwość jego rozpadła się na wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni, gdyż kłócił się ze sobą głośno, pertraktował usilnie i namiętnie, przekonywał i prosił”⁴¹. W tym fragmencie najdobitniej objawia się ambiwalencja psychiki ojca, jedna z głównych cech trickstera, który łączy w sobie kilka odrębnych ról⁴².

Jakub zachowuje się tak, jak gdyby nie chciał, nie potrafił lub nie mógł wybrać jednego sposobu życia. Praca kupca bławatnego w prowincjonalnym miasteczku kontrastuje z wielkimi ideami, których jest twórcą, wyznawcą, głosicielem. Poza głównym zajęciem, jakim jest prowadzenie sklepu, posiada rozmaite zainteresowania, naukowe i artystyczne. Niemożność wyboru jednej drogi życiowej sprawia, że Jakub, podobnie jak trickster, znajduje się w zawieszaniu, „pomiędzy” tak różnymi od siebie światami.

36 Idem, *Ptaki*, SC, s. 47.

37 P. Radin, op. cit., s. 21.

38 Chorobę ojca interpretowano na przykład jako schizofrenię (zob. B. Sienkiewicz, J. Sienkiewicz-Wilowska, *Motyw szaleństwa w opowiadaniach Brunona Schulza. Studium psychologiczno-literackie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 22), jednak Bocheński słusznie przestrzega przed pochopną analizą postaci Jakuba jako szaleńca, gdyż „z zewnątrz nawiedzenie trudno odróżnić od szaleństwa. Szczególnie, gdy neguje się możliwość wtajemniczenia. Równie trudno odróżnić rozpoznanie śmieszności istnienia od śmiechu szaleńca. Z zewnątrz wszelkie przemiany duchowe wyglądają jak obłąd, dziwactwa, fanaberie” (T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, Kraków 2005, s. 158).

39 B. Schulz, *Nawiedzenie*, SC, s. 37.

40 Ibidem.

41 Ibidem, s. 40.

42 F. Boas, *Introduction to the Traditions of the Thompson River Indians of British Columbia*, w: J. Teit, *Traditions of the Thompson River Indians of British Columbia*, Boston – New York 1898, s. 2–19, cyt. za: A. Struzik, op. cit., s. 243.

Komiczny dubler, łzedemiurg

Quasi-patetyczne opisy Jakuba, charakteryzowanego na Atlasa, biblijnego pro-roka, potężnego męża, w zderzeniu z następującymi po nich szczegółowymi analizami dolegliwości gastryczno-cielesnych tworzą dziwaczny dysonans. Połączenie „niskiego” z „wysokim” przywodzi na myśl charakterystyczny dla rzeczywistości karnawału topos „świata na opak wywróconego”, w którym zastane porządki ulegają przestawieniu, a przyjęte wartości – wyśmianiu⁴³. „Dialektyka niższości i wyższości stanowi jedno z odkryć literackich Gombrowicza”⁴⁴, pisał w *Mitach przebranych* Michał Głowiński. To samo można by powiedzieć i o Schulzu, z tym że ucieleśnieniem tej idei będzie u niego nie średniowieczny Marchołt, lecz błazen w innej postaci. Nocne dysputy z Bogiem, heretyckie teorie dotyczące aktu stworzenia, (łże)demiurgiczne zapędy do eksperymentów z materią pozwalają widzieć w Jakubie błazna-sobowtóra, współistniejącego w przestrzeni mitów jako brat bliźniak boga, wieczny antagonist, „komiczny dubler”. Mirosław Słowiński widzi w istnieniu dwoistego bohatera specyfikę mitologicznego myślenia⁴⁵. Píše o nieustannej grze między Demiurgiem a jego sobowtórem: „Przebiegłość, spryt służyć mają parodiowaniu poważnych, kreacyjnych wysiłków demiurga, kuglarskiej kpinie ze świętych rytuałów. Obok swoiście wyrażonego poglądu na panujący w świecie porządek w aktach tych można więc znaleźć obraz wszystkich niskich instynktów, prowadzących wprost do czynów łamiących tabu”⁴⁶.

Podobną charakterystykę złośliwego błazna-antagonisty podejmującego tematy wielkiej wagi po to tylko, by je wyśmiać, znajdziemy u Mircei Eliadego, który w analogiczny sposób opisuje trickstera: „Oszust (Trickster) parodiuje i karykaturalnie przedstawia doświadczenia szamańskie lub obrzędy odprawiane przez kapłanów. Duchy, które są strażnikami szamana, Oszust [...] groteskowo utożsamia z własnymi ekskrementami”⁴⁷.

U Schulza ta kuglarska kpina jest obecna już na poziomie leksyki i składni, w języku stylizowanym na biblijną mowę („przykładał ogromną twarz do górnych szyb okna, na których płaszczyl się potwornie mięsisty nos jego”; „Nie widziałem nigdy proroków Starego Testamentu, ale na widok tego męża, którego gniew boży obalił, rozkraczonego szeroko na ogromnym porcelanowym urynale [...]

43 Bocheński widzi w tej fascynacji niskością fascynację szczególną, nie do usunięcia, bo wpisana w charakter współczesnych czasów (T. Bocheński, *Czarny humor...*, s. 152–153).

44 M. Głowiński, *Portret Marchołta*, w: idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 110.

45 M. Słowiński, op. cit., s. 19.

46 Ibidem, s. 20.

47 M. Eliade, *Prolegomena do dualizmu religijnego: diady i polaryzacje*, w: idem, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, tłum. A. Grzybek, Warszawa 1997, s. 213 (tu: *Oszust (trickster)*).

zrozumiałem gniew boży świętych mężów”⁴⁸). Schulz chętnie sięga po estetykę abiektualną i skatologię we fragmentach przedstawiających Jakuba, co pozwala sytuować ojca wśród sowizdrzalskich „łotrzyków”, a częste opisy zestawiające topografie „góry” i „dołu” – czytać w kontekście teorii karnawalizacji Michaiła Bachtina. Niektóre opisy świata w opowiadaniach Schulza świadczą o tym, że mamy do czynienia z rzeczywistością w dobie karnawału, którą Bachtin postrzegał jako parodię, degradację i profanację zwykłego, pozakarnawałowego życia⁴⁹. Pojawianie się w prozie Schulza motywów związanych z pierwiastkiem „materialno-cielesnym” ujawnia obecność groteski szczególnego rodzaju, który Bachtin nazywa „realizmem groteskowym”⁵⁰ i który odnosi się do częstych obrazów ciała, jedzenia, picia, defekacji, życia płciowego etc. O podobnym rodzaju groteski pisze Radin: „[trickster] nie wyznaje żadnych wartości, moralnych ani społecznych, jest zdany na łaskę własnych namiętności i apetytów”⁵¹. Amoralność Jakuba ujawnia się choćby wtedy, gdy do głosu dochodzą jego kacerskie zapędy do eksperymentowania z materią. Właściwy jest mu także typowy dla trickstera żarłoczny apetyt i nadmierny popęd płciowy⁵². Znajduję co najmniej dwa przykłady, w których z całą siłą ujawnia się łakomstwo Jakuba⁵³. Obydwa pochodzą z *Sanatorium pod Klepsydrą*: „Wyobraź sobie, podano mi tu zaraz pierwszego dnia wspaniały *filet de boeuf* z grzybkami. Była to piekielna sztuka mięsa, Józefie. Ostrzegam cię najusilniej, Józefie – gdyby ci tu kiedykolwiek miano podać *filet de boeuf*... Jeszcze czuję ogień w brzuchu. I diarea za diareą... Nie mogłem sobie całkiem dać rady”⁵⁴.

I drugi fragment: „I kogóż spotykam tu na środku sali przed stołem uginającym się od potraw? Ojca. [...] Ze sztuczną brawurą, na którą patrzeć nie mogę bez najwyższego niepokoju, zamawia wciąż nowe potrawy, które piętrzą się stosami na stole. Z lubością gromadzi je dookoła siebie, chociaż nie uporał się jeszcze z pierwszym daniem. Młaskając językiem, żując i mówiąc jednocześnie, markuje on gestami i mimiką najwyższe ukontentowanie tą biesiadą”⁵⁵.

48 B. Schulz, *Nawiedzenie*, SC, s. 39.

49 M. Bachtin, *Wstęp*, w: idem, *Twórczość Franciszka Rabelais'a go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp, koment. i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975, s. 68.

50 Ibidem, s. 78.

51 P. Radin, op. cit., s. 21.

52 M. Eliade, op. cit.

53 Chociaż znajdziemy również opisy długotrwałych głodówek Jakuba. I tu także zbliża się on do trickstera; w homeryckim *Hymnie do Hermesa* poświęcenie polegające na rezygnacji z przyjmowania pokarmu (mięsa) ma związek z (nie)śmiertelnością – rezygnacja z jedzenia jest unikaniem śmierci (L. Hyde, *Trickster makes this world. How disruptive imagination creates culture*, New York 1998, s. 38).

54 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, SPK, s. 233.

55 Ibidem, s. 314–315.

Trickster jest wiecznie głodny i wiecznie niezaspokojony seksualnie. Z Jakubem jest chyba podobnie (dość wspomnieć jego relację z Adelą). Zresztą nie tylko ojciec skazany jest na niepowodzenie w sferze seksualnej; podobny problem dotyka innych bohaterów opowiadań, co trafnie opisuje Jerzy Jarzębski: „Erotyzm u Schulza jest raczej napięciem pożądań niż spełnieniem, raczej wizją ściganą w marzeniach niż konkretem [...]. Więcej tu czynności zastępczych, seansów masochizmu czy fetyszyzmu, niż erotycznych spełnień. [...] Erotyka wchodzi w świat bohaterów Schulza tak, jakby trzymała ją na wodzy wstydlivość dorastającego chłopca”⁵⁶.

Istota amorficzna

Jakub często bywa nazywany „chytrym” („z miną chytrze uśmiechniętą”⁵⁷; „lineatura jego zmarszczek rozwijała się i zawijała z wyrafinowaną chytrnością. W każdej spirali ukryty był pocisk ironii”⁵⁸; „ojciec mój był dnia tego dziwnie ożywiony, spojrzenia jego, chytre, ironiczne spojrzenia tryskały werwą i humorem”). Chytrność, spryt i przebiegłość w połączeniu z „pierwotną głupotą” tworzą typowy dla błazna rodzaj inteligencji, nazwany przez Marcela Detienne’a i Jeana-Pierre’a Vernanta „inteligencją typu *metis*”⁵⁹. Trickstera, obdarzonego tą inteligencją, cechuje wyjątkowa zaradność i umiejętność wydostawania się z wszelkich tarapatów. Często w celu uzyskania korzyści naśladuje inne zwierzęta, na przykład podpatrując ich sposoby zdobywania żywności. Nieznośne małpowanie sprawia, że bywa nazywany pasożytem. Trickster nie tylko naśladuje inne formy, ale też zmienia swoją postać – jest jednocześnie człowiekiem i zwierzęciem⁶⁰, „prymitywną «kosmiczną» istotą o bosko-zwierzęcej naturze”⁶¹.

Motyw naśladowania zwierząt pojawia się w opowiadaniach Schulza wielokrotnie⁶². W zainteresowaniu zwierzętami, jakie przejawia ojciec, Józef dostrzega jakąś „głębszą zoologiczną sympatię kreatury” dla pokrewnych form życia

⁵⁶ J. Jarzębski, *Erotyczne wtajemniczenia*, w: idem, *Schulz*, Wrocław 2000, s. 131.

⁵⁷ B. Schulz, *Nawiedzenie*, SC, s. 41.

⁵⁸ Idem, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, SC, s. 60.

⁵⁹ M. Detienne, J.-P. Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, Sussex and New Jersey 1978, s. 7. Do publikacji dotarłam dzięki książce Moniki Sznajderman *Błazen. Maski i metafory* (M. Sznajderman, op. cit., s. 43).

Inteligencja typu *metis* nazwę bierze od imienia greckiej bogini, która została poślubiona przez Zeusa, ponieważ ten obawiał się, że urodzi mu syna potężniejszego od niego. Zeus stał się tym samym pierwszym tricksterem obdarzonym *metis*. Pojęcie *metis* nie ogranicza się jednak do mitologii greckiej; można je spotkać na przykład w mitologii Bliskiego Wschodu.

⁶⁰ C.G. Jung, op. cit., s. 229. W mitologii północnoamerykańskich Indian najczęściej występował pod postacią kojota, kruka, pająka, zająca (P. Radin, op. cit., s. 22).

⁶¹ C.G. Jung, op. cit., s. 230.

⁶² Zob. A. Ossowski, *Drohobyckie bestiariusz*, w: *Bruno Schulz in memoriam. 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, Lublin 1992.

i skłonność do eksperymentowania w „niewypróbowanych rejestrach bytu”⁶³. Nie wszystkie metamorfozy ojca realizują się w pełni, niektóre zachodzą jedynie na poziomie narracji (poprzez porównanie). Te niepełne metamorfozy można uznać za próby ćwiczenia się w umiejętnościach transformacji (ojciec „podnosi się kocim ruchem”⁶⁴, ojciec „dobrze się czuje w ptasiej perspektywie”). Proces przeobrażenia się w ptaka Jakub rozpoczyna od imitowania ptasiej mimiki i mowy – trzepocze rękami, jakby to były skrzydła, wydaje dźwięki przypominające pianie koguta, przybiera ptasie pozy („wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę symetrycznie do wielkiego wypchanego sępa, który po drugiej stronie okna zawieszony był na ścianie”⁶⁵). Z czasem bardziej przypomina ptaka niż człowieka: „W pamięci pozostał mi szczególnie jeden kondor, ogromny ptak o szyi nagiej, twarzy pomarszczonej i wybującej naroślami. [...] Gdy siedział naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich [...] wydawał się ze swym kamiennym profilem starszym bratem mego ojca. [...] nie mogłem oprzeć się wrażeniu, widząc go tak uśpionego, że mam przed sobą mumię – wyschłą i dlatego pomniejszoną mumię mego ojca”⁶⁶.

Jego podobieństwo do zwierząt wynikać może ze stanów, w których akurat się znajduje, i z emocji, których doświadcza⁶⁷. Gdy całymi tygodniami nie wychodzi z domu, upodabnia się do starego lisa („Twarz jego i głowa zarastały [...] bujnie i dziko siwym włosem, sterczącym nieregularnie wiechciami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa – co nadawało jego fizjonomii wygląd starego, nastroszonego lisa”⁶⁸). Jako surowy właściciel sklepu, który nie jest zadowolony z pracy subiektów, przypomina skorpiona, innym razem mysz⁶⁹. Wyprowadzony z równowagi, zamienia się w monstrualną muchę, która obja się o sklepowe ściany⁷⁰. Andrzej Ossowski zwraca uwagę na to, że zwierzęta, w które przemienia się ojciec, z reguły są agresywne. To wrażenie wzmacnia nacechowane słownictwo: „zacząjony”, „jadowity”, „gniewny”. Niektóre przemiany (na przykład w karakona) wywołują w domownikach lęk albo wstręt: „Wnet pojawiły się pierwsze podejrzane znaki, które napełniły nas przerażeniem i smutkiem. Od tego czasu wyrzekliśmy się ojca.

63 B. Schulz, *Ptaki*, SC, s. 44.

64 Idem, *Sklepy cynamonowe*, SC, s. 78.

65 Idem, *Nawiedzenie*, SC, s. 41.

66 Idem, *Ptaki*, SC, s. 45-46.

67 Piotr Millati tak właśnie interpretuje metamorfozę ojca w muchę (P. Millati, *Mucha*, w: *Słownik schulzowski*, pod red. W. Boleckiego, J. Jarzębskiego, S. Roška, Gdańsk 2002, s. 229).

68 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, SC, s. 78.

69 Idem, *Martwy sezon*, SPK, s. 256.

70 Ibidem, s. 265.

Podobieństwo do karakona występowało z dniem każdym wyraźniej – mój ojciec zamieniał się w karakona⁷¹.

Metamorfozy zwierzęce ojca interpretowano już nie raz, na różne sposoby⁷². W interesującym mnie kontekście ważna wydaje się propozycja Jerzego Speiny: „Groteskowe [...] metamorfozy teriomorficzne starego Jakuba w metafizycznej rzeczywistości psychicznej Junga zyskują nieoczekiwane wyjaśnienie: zdają się wskazywać na pierwotny nieświadomy stan tożsamości człowieka z organicznym procesem życia obejmującym całość biologicznego bytu. Symbolika zwierzęca ujawnia «przedludzkie aspekty rzeczywistości»⁷³.

Amorficzność ojca miałyby więc świadczyć o tym, że posiada on zdolność transgresji i (podobnie jak trickster) nie należy do porządku ludzkiego (albo nie tylko do niego). Z obserwacji Józefa wynika, że ojciec „unosił się wiecznie na peryferii życia, w półrealnych regionach, na krawędziach rzeczywistości”⁷⁴. Za winną tej sytuacji Józef uznaje matkę: „nigdy go nie kochała [...], a ponieważ ojciec nie był zakorzeniony w sercu żadnej kobiety, przeto nie mógł też wrócić w żadną realność”⁷⁵. Tymczasem – być może – ten osobliwy fakt bierze się nie tyle z zewnętrznych uwarunkowań, ile z błazeńskiej (tricksterskiej?) osobowości ojca. „Wszystkie zdarzenia, związane z transformacją amorficznej natury trickstera [...] w sposób naturalny należą do pierwotnego cyklu mitycznego”⁷⁶, pisze Radin. Przemiany ojca mogłyby zatem wynikać z jego nie-ludzkiej (przed-ludzkiej) natury. Może być człowiekiem, ale z nie mniejszym powodzeniem może stać się ptakiem, karakonem czy krabem. Może też utracić trzeci wymiar: „Osłoneczniona ściana domu wciągała go słodko w swą płaskość zniwelowaną błogo, wygładzoną do zaniku. Na chwilę stawał się ojcem płaskim, wrośniętym w fasadę [...]. Ale potem odrywał się ostatkiem woli, odzyskiwał trzeci wymiar i znów uczłowieczony uwalniał okute drzwi sklepu od kłódek i sztab żelaznych”⁷⁷.

71 Idem, *Karakony*, SC, s. 102.

72 Na przykład jako sposób na poznanie innych form wcielenia (J. Jarzębski, *Zwiedzanie „Sklepów cynamonowych”*, w: idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 31); wyraz pociągu do tego, co wstrętne, realizację Schulzowskiego postulatu skrajnego monizmu substancji, efekt rodzinnych i społecznych presji, przejaw alienacji, skutek poczucia winy (R. Kostrzewa, op. cit., s. 41).

73 J. Speina, *Bruno Schulz wobec psychoanalizy*, w: *Studia o prozie Brunona Schulza. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, pod red. K. Czaplowej, Katowice 1976, s. 25.

74 B. Schulz, *Karakony*, SC, s. 99.

75 Ibidem.

76 P. Radin, op. cit., s. 194.

77 B. Schulz, *Martwy sezon*, SPK, s. 251.

Wiecznie w drodze

Trickster jest postacią, która znajduje się p o m i ę d z y. Nie posiada na stałe określonego kształtu. Może przemieszczać się między niebem a ziemią, a także między życiem a śmiercią. Jest tym, który „przekracza granice”, jest wiecznie „w drodze”.

Tyle razy ojciec umiera w opowiadaniach Schulza, ale nigdy nie jest to śmierć definitywna. Zamienia się w karakona, później z powrotem w człowieka. Staje się wściekłą muchą, po czym wraca do ludzkiej formy. „Umierał wielokrotnie, zawsze jeszcze nie doszczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały do rewizji tego faktu. Miało to swoją dobrą stronę. Rozdrabniając tak śmierć swoją na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia”⁷⁸.

(Ostatecznie) Jakub przemienia się w (właściwie nie wiadomo) kraba, raka albo skorpiona, zostaje ugotowany i podany na obiad, a mimo to udaje mu się jakimś fantastycznym sposobem przeżyć. I jakoś oswaja się w swoim nowym ciele. A potem wyrusza w dalszą drogę, ponieważ jest wiecznym wędrowcem, a jego życie – nieustanną „podróżą bez celu”: „Pewnego ranka [...] powlókł się ostatkami sił dalej, w bezdomną wędrowkę, i nie ujrzeliśmy go więcej na oczy”⁷⁹.

Schulz i trickster. Dwa obrazy autokastracji

Bruno Schulz i trickster. Pierwsze skojarzenie wynika z zauważenia prostej analogii dwóch scen: 1. pochodzącej z cyklu tricksterskiego Winnebagów i 2. z listu Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku⁸⁰. Obydwie historie opowiadają o autokastracji dokonanej w przestrzeni mitu (*casus* trickstera) i w przestrzeni snu (*casus* Schulza). Trickster pozbywa się penisa, który ze względu na monstrualne rozmiary przeszkadza mu w codziennym funkcjonowaniu. Ucina go i chowa do pudełka, z którym się odtąd nie rozstaje i które nosi na głowie podczas swoich podróży. Schulz – we śnie – pozbywa się penisa i zakopuje go w przygotowanej jamce w ziemi. Trickster bynajmniej nie czuje żalu za straconym narządem (który, wbrew pozorom, nie jest spisany na straty i w kolejnych opowieściach odgrywa rozmaite role). Schulz zaklina się, że nigdy nie zapomni „tego uczucia męki nieskończonej, wieczystości potępienia”⁸¹, którego miał doświadczyć, gdy uświadomił sobie potworność i straszliwość popełnionego grzechu.

78 Idem, *Ostatnia ucieczka ojca*, SPK, s. 434.

79 Ibidem, s. 445.

80 List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, KL, s. 36-37.

81 Ibidem, s. 37.

Stanisław Rosiek podaje w wątpliwość autentyczność Schulzowskiego snu („Nie można wykluczyć, że Schulz na jawie wymyślił swój sen, wiedząc, że list kieruje do Stefana Szumana, profesora psychologii na Uniwersytecie Jagiellońskim”⁸²), co jednak nie dyskwalifikuje go jako ważnego przekazu dla odbiorców. Schulz napisze o nim: „najistotniejszy i najgłębszy mój sen”, „sen antycypujący mój los”⁸³, Rosiek nazwie go „mitem własnego początku”, mitem założycielskim Schulza. Mamy zatem dwa mity o autokastracji – jeden należący do imaginarium zbiorowego dawnych ludów indiańskich, drugi – do prywatnej mitologii przedwojennego pisarza galicyjskiego.

Jakie są skutki tego potwornego i nieodwołalnego czynu? Jeśli chodzi o trickstera, niewiele się zmienia. Jak to bywa w bajkach, ucięty penis nie przestaje być penisem i nic nie stoi na przeszkodzie, by w razie potrzeby wyjąć go z pudełka i z powodzeniem użytkować. Można na przykład wrzucić go do wody, w której kąpie się młoda córka wodza. Albo zaatakować nim pręgowca, który jednak wykazuje się większym sprytem i w odwecie przegrzyza go na kilka części. Trickster zdumiewająco szybko otrząsa się po tej makabrycznej scenie („What a shame”) i postanawia, jak na herosa kulturowego przystało, wykorzystać pokawałkowane genitalia jako dary dla ludzi. Następnie porzuca puste pudełko i rusza dalej, z pozostałym – zmniejszonym do „ludzkich” rozmiarów – narządem. Mimo dokonania autokastracji trickster nie staje się kastratem. To nie mit o utracie, tylko o antropogenezie.

Inaczej z Schulzem. Rzeczywistość jest dla bohatera jego narracji bezlitosna. Po pierwszej części snu („to jest niejako antecedens, partia snu bez intonacji uczuciowej”⁸⁴) następuje druga, w której dochodzi do otrzeźwienia i konstatacji. Trickster decyduje się na autokastrację spontanicznie i nie dręczy go sumienie. Schulz podobnie. Dopiero później pojawia się u niego poczucie winy („Jestem jak gdyby już poza czasem w obliczu wieczności, która dla mnie nie będzie już niczym innym jak straszną świadomością winy”⁸⁵).

„Co to znaczy (i jakie ma skutki), że ktoś – na przykład Schulz – imaginacyjnie dokonuje autokastracji i komunikuje to innym”⁸⁶, pyta Rosiek. I dochodzi do kilku ważnych wniosków – Schulz ucinając sobie penisa, staje poza płciami. Z własnej woli rezygnuje z seksualnych potrzeb swojego ciała i możliwości prokreacji, a tym samym wychodzi poza czas i historię, „wyłącza się z następstwa pokoleń”⁸⁷. Rosiek dostrzega w śnie Schulza „symboliczny akt przejścia od życia

82 S. Rosiek, *Odcienie. Siedem fragmentów*, w: idem, *Odcienie. Szkice wokół Brunona Schulza*, Gdańsk 2021, s. 151.

83 B. Schulz, KL, s. 36.

84 Ibidem.

85 Ibidem, s. 37.

86 S. Rosiek, op. cit., s. 154.

87 Ibidem.

biologicznego (i biologicznej wieczności) do życia w literaturze i sztuce”⁸⁸. Trickster przeciwnie – mimo dokonania autokastracji nie pozbawia się możliwości spółkowania ani rozmnażania się. Ostatecznie nie traci penisa, traci jego poprzedni, pierwotny wygląd. Więcej jednak różnic niż podobieństw między tymi dwiema scenami. Ich bohaterowie od początku kierują się inną motywacją. Trickster działa z powodów pragmatycznych, Schulz – ideowych.

Lewis Hyde i artyści-tricksterzy

Na tym nie koniec dziwacznej zabawy w szukanie pokrewnych cech Schulza i trickstera. Korzystając z koncepcji Lewisa Hyde’a, autora książki *Trickster makes this world. How disruptive imagination creates culture*, można podjąć próbę interpretacji Schulza-artysty w kontekście mitu o tricksterze. Publikacja Hyde’a pokazała, że mityczna figura błazna-łotrzyka może uobecniać się nie tylko w konkretnym bohaterze, ale w samym myśleniu o sztuce i sposobach jej tworzenia. Metafora artysty-trickstera posłużyła amerykańskiemu krytykowi jako określenie twórców, dla których sztuka jest przestrzenią przekraczania granic. „Trickster jest wystarczającą abstrakcją, już zdystansowaną przez konkretne wcielenia takie jak Hermes czy Kojot. Rzeczywiste osoby są zawsze bardziej skomplikowane niż archetyp. [...] Tak czy owak, moje stanowisko nie jest takie, że artyści, o których piszę, są tricksterami, ale że w ich twórczości są takie momenty, gdy ich działania artystyczne są zbieżne z tym mitem”⁸⁹, pisze Hyde. Pochodzenie, żywotność i trwałość kultury wymagają, by istniało miejsce dla postaci, których rolą jest odkrywanie i zakłócanie tego, na czym jest oparta kultura⁹⁰.

„Tricksterskość” Hyde odnalazł między innymi w malarstwie Pabla Picassa, w *ready-mades* Marcela Duchampa, w kompozycjach muzycznych Johna Cage’a, w poezji konfesyjnej Allena Ginsberga. Metaforą artysty-trickstera można za Hyde’em objąć tych artystów, którzy wiedzą, że „kreatywny duch” musi porzucić koncepcje „ciasne i przewidywalne”, i którzy odczuwają potrzebę burzenia określonych porządków. Schulz wpisuje się chyba w ten krąg, choćby ze względu na obecny w jego twórczości specyficzny rodzaj krytyki kultury europejskiej, opisany przez Marcina Całbeckiego. Jego zdaniem Schulz sięga po środki charakterystyczne dla twórców awangardowych, polegające na wyszydzeniu tradycyjnego dziedzictwa, i choć blisko mu do dadaistów, „jest w swej krytyce kultury dużo bardziej radykalny”⁹¹.

⁸⁸ Ibidem, s. 155.

⁸⁹ L. Hyde, op. cit., s. 14 (tłum. własne).

⁹⁰ Ibidem, s. 9.

⁹¹ M. Całbecki, *Szulz dadaistą? Parodystyczna krytyka kultury europejskiej w opowiadaniu Brunona Schulza „Dodo”*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1, s. 23.

Bożena Stokłosa w artykule *Trikster – postać mityczna, archetyp i figura twórcy* cytuje słowa współczesnego artysty, który zauważył, że obecnie trickster wyraża „tęsknoty tych, którzy pragną odzyskać indywidualizm, swobodę i wolność [...] stosując sztuczki, za których pomocą przechytrzają siły polityczne, zaspokajają potrzeby finansowe i rozkoszują się wolnością oraz swobodą indywidualnego stylu życia, pełnego przygód i oznaczającego samorealizację”⁹². Ta myśl wydaje mi się nie tylko aktualna, ale przede wszystkim uniwersalna. Z nie mniejszym powodzeniem można by ją przenieść do lat 30. XX wieku, gdy ukazały się drukiem opowiadania Schulza. Jak pisze Piotr Sitkiewicz, który skrupulatnie prześledził i opisał dzieje przedwojennej recepcji *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, „krytycy dostrzegli w Schulzu zjawisko wspaniałe, wyjątkowe, oryginalne, ale jednocześnie dziwne, niespotykane, tajemnicze, inne, osobne. Samorodny talent, w pełni ukształtowany w chwili późnego debiutu, zaprezentował świat swojej wyobraźni przemyślany w każdym szczególe. Nie przystawał do żadnego oswojonego modelu prozy, dlatego niewiele się zdało poszukiwanie paranteli w świecie sztuki i literatury. Wymykał się prostym schematom. [...]. Dla niektórych stał się niebezpieczny”⁹³.

Dla kogo? Kto w międzywojniu bał się trickstera i dlaczego? Z pewnością bali się go ci, którzy postulowali społeczną użyteczność sztuki, a w przededniu drugiej wojny światowej do tej grupy należeli zarówno prawicowi, jak i lewicowi krytycy. Schulzowi zarzucano, że jego twórczość jest apolityczna i antyideowa, oczekiwano, by opowiedział się po którejś ze stron. Przyczyną tej tendencji wśród krytyków była (wyjaśnia Sitkiewicz) „postępująca ideologizacja dyskursu krytycznego”, która wynikała „zarówno z zaostrzenia się stosunków Polski z sąsiedami, jak i z radykalizacji politycznej [...], charakteryzującej całą ówczesną Europę”⁹⁴.

Tymczasem Schulz pisze swoje „traktaty pięknoducha”⁹⁵ i „brnie w abrakadabry formalne”⁹⁶. Przesadne eksperymentatorstwo, fascynacja fizjologią i patologią, wyczerpanie ideowe – to wszystko, zdaniem Ignacego Fika, cechy

92 Niestety nie udało mi się dotrzeć do źródła cytatu. Słowa artysty podaję za Bożenną Stokłosą. Wa–Conner, *The Trickster: A God's Evolution from Ancient to Modern Times*, http://www.authorsden.com/categories/article_top.asp?catid=238id=39689 (16. 02. 2012), cyt. za: B. Stokłosa, *Trikster – postać mityczna, archetyp i figura twórcy*, <http://www.opposite.uni.wroc.pl/2011/stoklosa.htm#sdfootnote46sym>, dostęp: 28 marca 2023.

93 P. Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018, s. 81.

94 Ibidem, s. 152.

95 S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, w: K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967, s. 264.

96 Z. Broncel, *Literatura maligny. O „Sklepiach cynamonowych” Brunona Schulza*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 6, s. 1; <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/4-lutego-1934> (dostęp: 28 marca 2023).

charakterystyczne literatury „skrzywionej i chorej”, „literatury choromania-ków”⁹⁷, którym Fik zarzucał, że w ich twórczości „człowiek [...] składa się z gestów, grymasów ust, parszającej śliny, odurzających zapachów, szlagierowych frazesów, zwierzęcych popędów, mistycznych wzlotów, chamskich rękoczynów, zestarzałych kompleksów”⁹⁸. Oburzał się, że „kpiny z rozumu i logiki święcą w ich świecie najzuchwalsze orgie. Różne niedouki wyśpiewują hymny na cześć nonsensu i paradoksu”⁹⁹.

„Może to nie trickster jest pozbawiony zasad; może to nasze własne zasady i nasza potrzeba porządku są odpowiedzialne za złe rządy i okrucieństwo?”¹⁰⁰, pyta Hyde, za Johnem Strattonem Hawleyem w jego eseju o młodym Krisznie. Świat przesadza z zasadami – zjawisko, niestety, dobrze znane. Czy przesadzał także w dwudziestoleciu międzywojennym? Włodzimierz Bolecki w *Słowniku schulzowskim* wyjaśniał powody, jakimi kierowali się krytycy Schulza – także tej miary co Kazimierz Wyka, który wytykał mu antyhumanizm, utwierdzanie chaosu, brak hierarchii¹⁰¹: „Schulz swoją twórczością zakwestionował najważniejsze normy, kryteria i wartości, jakie respektowała i jakich od pisarzy wymagała krytyka literacka lat trzydziestych”¹⁰².

Schulz zwykle nie odpowiadał na zarzuty stawiane mu przez krytykę. W publicznym quasi-liście do Witkacego odniósł się jednak do negatywnych opinii dotyczących *Sklepów cynamonowych* i ich destrukcyjnej tendencji. Wyjaśnia w nim własną koncepcję sztuki, z którą się utożsamiał, jako odbiorca i jako artysta: „Sztuka jako spontaniczna wypowiedź życia stawia zadania etyce – nie przeciwnie. Gdyby sztuka miała tylko potwierdzać, co skądinąd już zostało ocalone – byłaby niepotrzebna”¹⁰³.

W tej refleksji na temat sztuki, która jest „sondą zapuszczoną w bezimienne”, która z natury jest amoralna i ma pełne prawo odrzucać tradycyjne konstrukty, odbija się nieprzenikniona twarz trickstera – błazna, który jest wieczną przemianą.

97 Oprócz Schulza do grona choromaników Fik zaliczał m.in. Gombrowicza, Witkacego, Chormańskiego, Uniłowskiego.

98 I. Fik, *Literatura choromaników*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, s. 1; <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/23-lutego-1935> (dostęp: 28 marca 2023).

99 Ibidem, s. 2.

100 L. Hyde, op. cit., s. 279.

101 K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, w: idem, *Stara szuflada*.

102 W. Bolecki, *Dwugłos o Schulzu*, w: *Słownik schulzowski...*, s. 95.

103 List Brunona Schulza do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 10.

Piotr Jakub Wąsowski: Przyspieszyć przyjście Mesjasza: *Wiosna* (1936)

Masochista czeka. Na sensy, na ich zjawienie się kiedyś, w odległej przyszłości, kiedy rozbity obraz ułoży się we wzór. Rzecz dokonuje się powoli. „*Mesjasz* rośnie pomału”¹.

Nie zawsze chce czekać. Pomyślmy o *Wiosnie* Brunona Schulza jako o próbie przyspieszenia przyjścia Mesjasza. Nie chodzi o mesjasza osobowego², ale o ustanie poszukiwania znaczeń, które w czasach mesjańskich uzgadniają się i ustanawiają jedność z rzeczywistością. Wiosnę, doświadczenie wiosny (czymkolwiek by ono było) próbuje masochista pojąć natychmiast, ryczałtem, dlatego mnoży wytłumaczenia, pisze komentarz za komentarzem.

Gdzie indziej pisałem o roli, jaką moim zdaniem odegrał masochizm w życiu duchowym Brunona Schulza³. W tym miejscu, tylko dla porządku, przywołam skrótowo moje hipotezy. Masochista ma skłonność do retrospekcji, ponieważ jedynie przypominając sobie sadomasochistyczny seks, odczuwa przyjemność. Sesja BDSM nie daje mu przyjemności w trakcie jej trwania. Bity, poniżany, wiązany, deptany, przebrany za zwierzę – godzi się na ból, na zagrożenie zdrowia lub nawet życia, na zanegowanie jego człowieczeństwa i prawa do samostanowienia. Postępuje wbrew instynktowi Podczas katuszy odchodzi od zmysłów. Nienawidzi siebie za swoją zgodę na przemoc. „Czy ja jestem szalony, czy ona”⁴?

-
- 1 B. Schulz, *List do Kazimierza Truchanowskiego* z 6 października 1935 r., w: idem, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 104.
 - 2 Inaczej u Michała Pawła Markowskiego, którego zdaniem mesjaszem u Schulza jest Szłoma: idem, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 130; Władysław Panas nazywa mesjaszem Biankę: idem, *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiosnie” Brunona Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. W. Panas, M. Kitowska-Łysiak, TNKUL, Lublin 2003, s. 45; *Słownik schulzowski* milczy na ten temat, nie zawiera również hasła „mesjanizm”, a hasło „Mesjasz” dotyczy zaginionej powieści Schulza: zob. *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
 - 3 P.J. Wąsowski, *Powrotne przyjemności psiogłowców. Masochizm w twórczości Brunona Schulza*, w: *Schulz. Między mitem a filozofią*, red. J. Michalik, P. Bursztyka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 228–247.
 - 4 L. von Sacher-Masoch, *Wenus w futrze*, słowo wstępne K. Imieliński, Wydawnictwo Res Polona, Łódź 1989, s. 107 (tekst według publikacji Wydawnictwa „Kultura i Sztuka”, Lwów 1920, bez nazwiska tłumacza).

„Zdaje mi się, że zaczynam nienawidzić tej kobiety”⁵ – zastanawia się główny bohater *Wenus w futrze*, Seweryn von Kusiemski. Przemiana w psa nie ma dla człowieka-psa sensu. Niewolnik traci poczucie sensu swojego wyboru. Kwestionuje swoją racjonalność. Metamorfoza w podnózek podkopuje jego przekonanie o własnej poczytalności. Czy wyprawa po rozkosz, którą podjął, godząc się na uprzedmiotowienie, kiedyś się zakończy? Jak przetrwa chwile krańcowego załamania? Wiara w rozum się falsyfikuje, ale męczony nadal nie mówi „dość”. Konsensualność zabawy nie zostaje unieważniona. Właśnie ta cecha seksu sado-masochistycznego nie daje mu spokoju. Skoro mogę powiedzieć dość, dlaczego nie mówię dość, czy ogarnia mnie obłąd?

Wanda przerywa męczarnię podporządkowanego, nazywanego „Gregorem”. „Mój najdroższy niewolniku, jak ja ciebie kocham, jak uwielbiam, jak wspaniale wyglądasz w stroju krakowskim”⁶. Na krótko wraca do łask „klasyczna” ekonomia przyjemności: obaj partnerzy robią to, co lubią. „Czy jednak nie za wiele ci już tego, czy nie znienawidziłeś mnie jeszcze?” W interludium Gregor powraca do dawnego imienia: „jak ty Sewerynie grasz przecudnie swą rolę”⁷. Uwagi sadysty na metapoziomie dają chwilę wytchnienia strudzonemu niewolnikowi. Podczas sesji sado-maso osoba dominująca zachowuje kontrolę, jej poczuciu własnej racjonalności nic nie zagraża. Chwilowy powrót do dawnych reguł wzmacnia determinację Gregora. „Czułem, że przeobraziłem się w zupełności” – wyznaje⁸.

Tak opisany mechanizm rządzący seksualnością powoduje, że relacja masochisty z terażniejszością komplikuje się. Masochiście umyka sens granicznego doświadczenia, które inscenizuje. Masochista nie rozumie czasu terażniejszego, ponieważ dopiero po sesji BDSM wraca do niej pamięcią i nadaje jej sens. Jego domenę – przeszłość – tworzą retrospektywne zdarzenia, które nabierają sensu z opóźnieniem.

Trzeba zobaczyć życie duchowe tresowanego w konkretnym historycznym czasie. Na jego pojmowanie czasowości i samego siebie nieunikniony wpływ ma dyskurs seksuologiczny jego czasów. Wróć do tej kwestii w dalszej części eseju.

Wiosna opowiada o klęsce interpretatora. Władysław Panas wskazuje trzy metody wykładni, jakie Józef ma w zanadrzu: totalną kombinatorykę i kombinację (temura, atbasz), litery w słowie jako skróty lub inicjały innych słów (abrewiatura), interpretacja optyki zapisu (massora)⁹. Zdaniem Panasa *Wiosna* mówi o fiasku interpretacji kabalistycznej: „[W *Wiośnie*] mamy przedstawioną historię

5 Ibidem, s. 111.

6 Ibidem, s. 90.

7 Ibidem, s. 94.

8 Ibidem, s. 91.

9 W. Panas, *Żeński Mesjasz...*, s. 40–41.

pewnego interpretatora i dzieje zaproponowanej przez niego interpretacji. Wszystko inne w opowiadaniu, wszystkie pozostałe wątki i motywy fabularne, układ i przebieg zdarzeń, postacie i relacje między nimi – wszystko to, o czym się w utworze opowiada, jawi się jako efekt i zarazem zapis jego hermeneutycznych czynności. Narrator-interpretator dokładnie relacjonuje, krok po kroku, od czego zaczął lekturę i wedle jakich reguł wyjaśnia otaczającą go rzeczywistość, opisuje bardzo dynamiczny i bardzo dramatyczny rozwój tej lektury, wszystkie zwroty, trudności i odkrycia, i pracowicie buduje swój interpretacyjny dyskurs. Aż do fatalnego końca, kiedy okazuje się, że nie miał racji. Bo jest to historia interpretatora, który okrutnie się pomylił i zbudował z gruntu fałszywą wykładnię. [...] narrator Schulzowego opowiadania czyta swój tekst, posługując się klasycznymi metodami egzegezy kabalistycznej”¹⁰.

Doprecyzujemy: nie chodzi o klęskę kabały jako takiej, ale kabały używanej do zrozumienia własnego życia. Z jednej strony bowiem kabalistyczne myślenie zakłada indywidualną interpretację słowa bożego. Mojżesz Kordowero z Safedu w *Księdze o wędrówce dusz* pisał, że istnieje 600 tysięcy dusz Izraela i dlatego Tora ma 600 tysięcy sensów. Przytaczając słowa kabalisty, K.E. Grözinger tłumaczy, że każda z 600 tysięcy dusz ma swój obszar w Torze, przeznaczony jedynie dla niej i nikomu innemu nie będzie dozwolone rozumieć Torę w taki szczególny sposób, tylko dla niej przeznaczony¹¹. Z drugiej strony indywidualne rozumienie Tory nie oznacza samopoznania. Magid z Międzyrzecza przestrzegał Żydów, że afirmacja jednostkowości prowadzi do grzechu, ponieważ jedyna rzeczywistość, rzeczywistość duchowa, jest boską jednością¹². Zatraciła się ona na skutek stworzenia świata: samoograniczenia się bóstwa i powstania tysięcy istnień. W tym sensie boska jedność padła ofiarą grzesznej indywidualizacji. Pragnienie posiadania własnego „ja” stoi w kontrze do projektu przywrócenia światu jedności. Właśnie z tej przyczyny kabała nie może służyć do samopoznania, ale do negacji samego siebie i zapatrzenia w duchowy, boski sens. Być może *Wiosna* Brunona Schulza żartobliwie ilustruje kabalistyczny zakaz wykorzystywania kabały do zrozumienia samego siebie.

Kto próbuje przeniknąć wiosnę, odczytać jej tekst, uzmysłowić sensy? Rozgorączkowany śledczy. Jego interpretacje wybiegają we wszystkich kierunkach, plenią się, wykluczają się wzajemnie, wybrzmiewają w ironicznych kakofoniach. Ich nadmiar nie ma sobie równych. W żadnym dziele Schulza skojarzenia i słowotok nie wybuchają tak spektakularnie. Próba zrozumienia tu i teraz dziejącej się historii ma postać palimpsestu. Porównajmy go ze spokojem i interpretacyjną

10 Ibidem, s. 39–40.

11 K.E. Grözinger, *Kafka a kabała. Pierwiastek żydowski w dziele i myśleniu Franza Kafki*, tłum. J. Günther, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2006, s. 60–61.

12 Ibidem, s. 234 i n.

jednością *Jesieni* czy *Samotności*. Nadprodukcja sensów przynależy czasowi terazniejszemu. Schulz z rozmysłem pisze *Wiosnę* w czasie terazniejszym, na przykład tymi słowami: „Bianka jest cała szara”¹³. „Bianka, cudowna Bianka, jest dla mnie zagadką. Bianka wie wszystko”¹⁴.

Schulz pisze o wiosnie. Wybiera tę porę roku, ponieważ wszystko zmierza wtedy do realizacji, dąży do czegoś, rośnie.

Pomimo wiedzy o sensotwórczej mocy przeszłości masochista chce wiedzieć już teraz. Chce doświadczać. Chce, żeby to, czego zaznaje, było dla niego rzeczywiste. A ponieważ „co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste”, szuka sensów. Na skrót.

Markownik, czyli klaser jego kolegi Rudolfa (*Wiosna*), a także Autentyk, czyli zbiór szpargałów z dzieciństwa (z opowiadania *Księga*), wyrażają ideę drogi na skrót do sensu. Zestaw uzupełnijmy wykładem Ojca w *Traktacie o manekinach* i eksperymentem z lęgiem ptaków na strychu w *Ptakach*. W markowniku, Autentyku, wykładzie i hodowli widzę pewne analogie. Zbadajmy sprawę.

Dwie dominy panują w Drohobyczu. To Adela i Bianka. Ulegają im Jakub, Józef i Szłoma, lokalny złodziejaszek. Jedyni, którzy przeczuwają obecność „sensu ostatecznego”, który należy odkryć. Jedyni, którzy pragną zrozumieć sens swojego życia.

Gdyby nie interwencja władczej i wzdorliwej dominy, Ojciec dokończyłby wykład wtórnej demiurgii. W komitywie z Poldą i Pauliną Adela przekreśla nóżką rojenia herezjarchy. Z kolei Bianka „Nagle bez słowa, jednym wstrząśnięciem nóżki pod kołdrą strąca wszystkie papiery na ziemię i patrzy przez ramię z wysokości swych poduszek rozszerzonymi zagadkowo oczyma, jak nisko schyłony zbieram je gorliwie z ziemi, zdmuchując z nich igliwie. Te pełne zresztą wdzięku kaprysy nie ułatwiają mi i tak już trudnej i odpowiedzialnej roli regenta”¹⁵.

Józef zaprasza Szłomę do opustoszałego domostwa, by pokazać mu swoje malunki i ich domniemane źródło – Autentyk. Jednak medytacja nad pantofelkiem Adeli zaprzęta uwagę gościa i źródło wszechrzeczy przestaje go zajmować.

W *Xiądze bałwochwalczej* tryumfy elementu żeńskiego nad nagimi lub skróconymi do głowy mężczyznami nie zostają wrzucone w przebieg wydarzeń¹⁶.



13 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 177.

14 Ibidem, s. 178.

15 Ibidem, s. 211.

16 Jerzy Ficowski stwierdza: „To, co w Schulzowskiej prozie u swych korzeni ma postać sprawdzalną i poświadczoną powszednim doświadczeniem – i dopiero w toku działania spiętrzonej metafory ulega przemianom, dojrzewa do nowych «heretyckich» znaczeń – to w rysunku poprzestaje na przedstawieniach punktu wyjścia lub dojścia Schulzowskich przemian lub procesów, bez możliwości plastycznego wyrażenia tajemnicy ich przebiegów [...] Niektóre grafiki *Xiągi bałwochwalczej*

Niewolnicy nad niczym nie pracują. Czy dążą do czegokolwiek poza widokiem Unduli? Nic o tym nie wiadomo. Uchwycono ich jedynie w momencie adoracji. W piśmiennictwie Schulza – przeciwnie. Scenom masochistycznych przyjemności brak samoistności. Za każdym razem coś je poprzedza. Czy ta różnica ma znaczenie?

Zabawy w Panią i niewolnika służą za klody rzucające pod nogi bohaterów. Ale są to klody szczególnego rodzaju. Jakub, Józef i Szłoma dobrowolnie się o nie potykają. Rozpoczęcie sadomasochistycznej gry stanowi nieodwołalną cezurę. Kończy działalność interpretatora.

Ekswiężenie Szłoma porzuca uroki Autentyku. Kłania się bałwanowi. Cześć oddana pantofelkowi przekreśla wersety świętej księgi odkrytej przez Józefa. Szłoma utyskuje na pokawalkowanie sensów, na brak jednoczącego je spoiwa. Jednak gdy dostaje Autentyk w swoje ręce, odrzuca go ze wzgardą, oczarowany pantoflem posługaczki. Ze zdobyczym obuwiem za pazuchą wybiera defenestrację i ucieka. W nadziei jakich rozkoszy? Fetysz na krótko przywraca „zwykłe” prawo miłosnej gry: dawanie i czerpanie przyjemności tu i teraz. Sadystka przywraca poczucie sensu u masochisty, wzmacnia jego determinację, daje mu chwilę ulgi. Te kilka sekund wystarczy, wnet odsuwa but i wraca do batów. Sens fetyszu nie zaspokaja masochisty, ponieważ czeka on na sens, który swą jednością i wspólnością przekracza dający krótkotrwałą satysfakcję fetysz. Fetysz daje fałszywą obietnicę sensu. Szłoma dokonuje wyboru między dwoma placebo: ani Autentyk, ani but Adeli nie gwarantują mu finalnej ekstazy i zrozumienia. Józef i Jakub niekiedy nie popełniają błędów Szłomy i nie omamia ich fetysz.

W *Ptakach* eskapadę Ojca w ptasią eugenikę zaprzepaszczają szczerką Adela¹⁷. Nieulekła, obraca wniwecz ojcowską wylęgarnię, powstałą drogą ryzykownych krzyżówek, zamierzonych nieprawidłowości w sztuce hodowli.

Masochistyczne „poddanie” prowadzi do świadomej, dokonanej z własnej woli rezygnacji z „regeneracji pierwotnych mitów”¹⁸ za pomocą markownika, Autentyku (kabały teoretycznej) oraz wykładu Ojca (kabały praktycznej). Rezultat zadaje kłam metafizyce. Odnowiciele uniwersalnego sensu świata poddają się tyranii sprzątaczk i androgynicznego triumwira (Bianki). Tylko sesja BDSM udaremnia u Schulza projekt mitologów. Kabalista zrzuca jarzmo swego projektu na barki kobietek pozbawionych dążności ku transcendentowi. Zamiast świata oddanego na nowo do użytku, zjednoczonego, pełnego narracyjnego

zbyt dosłownie, niejako bez mitorodnych perspektyw, obrazują elementarne, instynktowne obsesje autora [...] Nie ma w niej – lub prawie nie ma – dalszych ciągów, fantazjotwórczych następstw kultu kobiety [...]”; idem, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, w: B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1988, s. 28, 44, 39.

¹⁷ B. Schulz, *Ptaki*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 25.

¹⁸ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 384.

uporządkowania, w którym zdarzenia odzwierciedlają biblijne pierwowzory, świat jednoczy się pod berłem w postaci bucika zdeprawowanej kokietki. Dlaczego?

Syn i ojciec rządzą seanse sadomasochizmu po to, by zrozumieć, że sens przychodzi z czasem. Podczas seansu cała musztra, tresura i tortury nie mają dla masochisty najmniejszego sensu. Schulz wykropkowuje miejsce, kiedy Adela dręczy Ojca. Zacytujmy je: „Adela wstała z krzesła i poprosiła nas o przymknięcie oczu na to, co się za chwilę stanie. Potem podeszła do ojca i z rękoma na biodrach, przybierając pozór podkreślonej stanowczości, zażądała bardzo dobitnie...

Panienci siedziały sztywno ze spuszczoneymi oczyma, w dziwnej drętwości...”¹⁹.

Jaki sens może mieć ból? Schulz oddaje bezsens bólu przez zamilknięcie. Gdy wraca się do opowiadań Schulza, to miejsce szokuje wyjątkowością swej niemoty. W żadnym innym miejscu jakiegokolwiek tekstu Schulz nie wykropkowuje zdania.

Dopiero retrospekcja przyniesie przyjemność, zrozumienie i zbawienie od życia pozbawionego sensu. Właśnie dlatego ojciec przerywa swój wykład, Szloma odrzuca precz Autentyk, ojciec pozwala na położenie kresu jego awifaunie.

Powiedzieliśmy, że tresury w jej trakcie nie da się opowiedzieć. Ale gdy jest już po, gdy pamięć wykona swą żmudną pracę i przepracuje traumy, tresura wraca. Przepracowanie wyraża się w ustanowieniu masochisty centrum opowieści, w afirmacji dla świata i empatii dla postaci w jego wspomnieniu, w reprezentacji bólu jako przyjemności, w nadaniu sensu bezsensownemu przeżyciu, w zrozumieniu przyczyn subordynacji. Dzięki sesji BDSM masochista przepracowuje relacje władzy, którym jest nieuchronnie poddany. Przepracowuje, ponieważ w niego godzą, ale nie sposób ich uniknąć. Boleść pozwala odczuć na własnej skórze, że władza rodzi się w jego własnej woli²⁰. Przeciwno jakiej władzy buntował się Schulz?

Mógł pisać przeciwko seksuologom. W czasach jego dojrzewania tryumfy święcił Krafft-Ebing. Has w *Sanatorium pod klepsydrą* (1973) czyni *Psychopathia*

19 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 42.

20 Rolando Perez z kolei konstatuje: „Masochistę i fetyszystę odróżnia od normalnej jednostki to, że wiedzą oni przynajmniej, że od podporządkowania i upokorzenia nie sposób uciec, a najlepszym sposobem, aby pokonać relacje władzy, jest się im poddać i odczuć z tego przyjemność”; idem, *Preface. The Divine Duty of Servants: A Book of Worship Based on the Artwork of Bruno Schulz*, New York 1999, s. xxvi; za: S.D. Chrostowska, *Masochistic art of fantasy: The literary works of Bruno Schulz in the context of modern masochism*, „Russian Literature” 2004, L V, s. 491 (tłum. własne).

sexualis częścią Autentyku. Po odkryciu cennego woluminu Józef, grany przez Jana Nowickiego, odczytuje krótki fragment o neurastenii płciowej.

Psychopathia sexualis, najbardziej znane dzieło Richarda Freiherra von Krafft-Ebinga (1840–1903), od 1886 do 1931 roku miała siedemnaście niemieckich wydań. Pierwsze dwanaście (z lat 1886–1903) nadzorował i rozszerzał sam autor²¹. W pierwszym wydaniu opisał jedynie 50 przypadków²², ale już w monumentalnej, finalnej edycji z 1903 roku zebrał 238 przypadków, które poddał seksuologicznej refleksji.

Język austriackiego interpretatora zna narzędzia dziennikarstwa śledczego. Tropi wielkie tajemnice, nalega, węszy. Krafft-Ebing nie tylko wysłuchuje swoich pacjentów, ale także namawia ich do nieskrytości. Badany, przyparty do muru, wyznaje. „Po długich perswazjach zgodził się wreszcie odsłonić swoją *vita sexualis*”²³. Lekarz patrzy i notuje swoje obserwacje. Najbardziej perwersyjne detale zapisuje łaciną („Pewnego razu zakradł się do pokoju ślicznej pokojówki *ut urinam puellae bibat*”²⁴). Bada ciała: owłosienie, kształt czaszki, ruchy ciała („kobiecy” czy „męskie”). Pyta o przodków i przebyte przez nich choroby, o onanizm, o polucje. Sumuje wszystkie znaki. Ich wymowa ma niedwuznacznie seksualny charakter. Na jego kozetce leżą prawie wyłącznie mężczyźni z klas wyższych, dobrze sytuowani, wykształceni, pełnoletni, zazwyczaj wizytujący go z własnej woli i bez konsultacji z rodziną. Jeśli rodzina wie o wstydlwym problemie krewnego, często daje porękę jego wysokich moralnych standardów.

Autor przytacza listy i autoprezentacje pacjentów. Komentuje je, ale jego komentarz nie cenzuruje zwierzeń, nie dezawuuje ich. Lekarz daje przemówić perwersji jej własnym głosem²⁵, nawet jeśli to, co ona mówi, trudno wytłumaczyć proponowanym przez niego słownikiem. Jeżeli chodzi o zwierzenia (wymuszone zeznania?), to przypadek 57 ma własne „pomysły” interpretacyjne. Co z tego wynika? Krafft-Ebing stworzył pewną narrację o życiu masochisty, pewien wzorzec, zbiór pytań (o onanizm, polucje, datę rozbudzenia libido, rodzinę, męskość/

21 D. Kulick, *Theory in Furs: Masochist Anthropology*, „Current Anthropology” 2006 (grudzień), 47 (6), s. 935.

22 P. Savoia, *Sexual science and self-narrative: epistemology and narrative technologies of the self between Krafft-Ebing and Freud*, „History of the Human Sciences” 2010, 23 (5), s. 37.

23 R. Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis with Especial Reference to the Antipathic Sexual Instinct: A Medico-forensic Study*, F.J. Rebman, Rebman Company, New York 1903, s. 163 (tłum. własne z tłumaczenia angielskiego); cf. Wiktor Marzec, *Zapomniani protopłaści. Archeologia refleksji o sadyzmie i masochizmie*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 220–233.

24 Ibidem, s. 138.

25 Podobny pogląd reprezentuje Gertrud Lenzer, *On Masochism: A Contribution to the History of a Phantasy and Its Theory*, „Signs” 1975 (zima), 1 (2), s. 280. Autorka ucieka się nawet do stwierdzenia, że niezapośredniczone wypowiedzi dewiantów stanowią przejaw ich oporu, którego Krafft-Ebing nie unieważnia. Warto podkreślić, że Freud nigdy nie przytacza wypowiedzi pacjentów w formie mowy niezależnej.

zniewieściaość itd.). Zastawia semiotyczną pułapkę: oto macie zestaw znaków do zrozumienia swojego życia. Nigdy wcześniej nie powstała tak rozbudowana i dalekosiężna praktyka badania przyczyn odstępstwa od normy i tworzenia całościowego, skrupulatnego *dossier* odszczepieńca. O przypadku „wioskowego głupka”, lotaryńskiego chłopca Jouy, który w 1867 roku molestował małą dziewczynkę, pisze Foucault: „Zwykły przejaw wiejskiej seksualności, liche przyjemności zażywane w krzakach mogły stać się od pewnego momentu nie tylko obiektem grupowej nietolerancji, ale i postępowania sądowego, interwencji lekarskiej, dokładnych badań klinicznych i pełnego opracowania teoretycznego. Znamienne jest to, że osobnikowi stanowiącemu dotąd nieodłączny element wiejskiego życia postanowiono zmierzyć czaszkę, zbadać układ kostny twarzy, skontrolować budowę anatomiczną w celu wykrycia ewentualnych oznak zwyrodnienia; że zmuszono go do mówienia; że wypytywano go o myśli, skłonności, nawyki, doznania, poglądy”²⁶.

Wyposażony w narzędzia analityczne z *Psychopathia sexualis* masochista grzebie we wspomnieniach, patrzy badawczym wzrokiem na ojca, poznaje historię rodziny, przesiaduje przed lustrem, sprawdza wypukłości czaszki. I zapytuje siebie samego: czy inni widzą to samo, co ja? Czy znaki, jakich nosicielem jest jego ciało, są aż tak czytelne?

Mnóżmy łacińskie terminy, by zmapować to nieszczęsne monstrarium. Słownictwo seksuologa ma utrzymać czytelnika w moralnym spokoju, dzięki *coitus*, „flagellacji”, „libido” chciano uniknąć ryzyka „erekcji” i „ejakulacji”. Dążenie do wiedzy dziewiętnastowiecznej seksuologii wikła się w mechanizm wyplenienia, opanowania i uzdrowienia. Nauka ma cel. Dociekliwa maniera badacza i bogata nomenklatura pracują w służbie wiedzy, która nie jest niewinna. Wiedzy, która chce zamknąć „perwersów” w potrzasku. Spektrum interpretacji, jakie oferuje *Psychopathia sexualis* masochistom, nie obejmuje kategorii takich jak „przyjemność sama w sobie”. Seksualność zawsze czemuś służy – mówi *implicite* Krafft-Ebing. Obarczeni brzemieniem perwersji czynią niewłaściwy pożytek ze swej płci, ponieważ ich *coitus* niczemu nie służy. Nie chodzi o żaden „wyższy cel”, lecz o sprawienie sobie przyjemności, zaspokojenie libido, siły niepowstrzymanej i w ich przypadku jałowej. Nie pracują dla społeczeństwa, poświęcają swe siły na pielęgnację własnych obsesji.

Krafft-Ebing nie tylko prowokuje do retrospekcji, ale także do narracji całościowej o swoim życiu. Napomyka o powinności ujmowania rzeczy w ich całokształcie. Gani fetyszystę za pożądanie tylko jakiejś rzeczy lub jednej cechy ukochanego, zamiast pragnąć i jego duszy, i ciała. „Seks rozporządza niewyczerpalną,

26 M. Foucault, *Wola wiedzy*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, w: *Historia seksualności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 30.

polimorficzną mocą sprawczą – pisze Foucault – mniemano, że najdrobniejsza okoliczność w zachowaniu seksualnym [...] może za sobą pociągnąć najróżniejsze następstwa rzutujące na całe życie”²⁷. Ofiary perwersji, członkowie rasy przekłętej, złej rasy, w niczym nie przypominają grzeszników z epok wcześniejszych, grzeszących przygodnie, łasych na podszepty sił zła atakujących każdego, zawsze i wszędzie.

Półświatek perwersji przepoczwarza się i oddaje w ręce medycyny. Zmienia się forma sprawowania władzy. Wcześniej władza posługiwała się zakazem, mając na podorzędziu wieloznaczną, sakralną i mało „naukową” taksonomię. Dziewiętnasty wiek wymyślił nowe przejawy wykonywania władztwa nad jednostkami: nie tylko zakaz, ale także nazywanie i eksplorację, kontrolę, doszukiwanie się przyczyn perwersji poprzez tworzenie historii choroby. Historia choroby przekracza przygodne grzeszki, przypadkowe bakcyle, staje się bowiem znakiem, rezultatem spójnej osobowości. Foucault pisze sławne zdanie, powtarzane jako skrzydlate słowa: „sodomita był odszczepieńcem, homoseksualista jest teraz gatunkiem”²⁸. Czy to ma znaczenie dla zrozumienia pojęcia „masochizm”? Tak, ponieważ tak opisana struktura powtarza się w każdej perwersji. Wcześniej sodomia, której znaczenie wahało się od seksu oralnego, seksu kobiety z kobietą, seksu analnego mężczyzny z mężczyzną aż do seksu analnego mężczyzny ze zwierzęciem, była grzechem, podobnie jak grzech pychy, obżarstwa czy gniewu. Każdy mógł popełnić grzech, skłonność ku chłopcom lub ku dziewczynom przejawiał każdy, ponieważ grzech nęci, a szatan nie śpi. Bogobojny człowiek wzdrygał się przed grzechem, ale był do niego zawsze zdolny. W 1868 roku węgierski pisarz i tłumacz Karoly Maria Kertbeny w prywatnym liście do Karla Ulricha, a potem w anonimowych pamfletach przeciwko art. 143 pruskiego kodeksu karnego z 14 kwietnia 1851 roku (penalizującemu sodomię), ukuwa termin „homoseksualizm”²⁹. Dwanaście lat później powstaje heteroseksualizm. Homoseksualista wiecie określony tryb życia (rozwiązły? przeestetyzowany? egoistyczny?), porusza się miękko, w dzieciństwie bawi się lalkami, przywiązuje się do matki i nie pozwoli, by żadna z kobiet zajęła jej miejsce.

Podobnie ma się rzecz z masochizmem. Od 1886 roku, czyli od pierwszego wydania *Psychopathia sexualis*, ów dewiant odkrywa, że jego dziwactwo, jego wstydlivy sekret, czyni go członkiem rasy pariasów. Ludzi jego pokroju tylko jeden szczebel w taksonomii dzieli od homoseksualistów, jeszcze marniejszych kreatur. Tak samo bowiem jak oni, choć w mniejszym stopniu, przejęli cechy przyrodzone płci przeciwnej. Zła rasa perwersów, idąca na smyczy swych

²⁷ Ibidem, s. 51.

²⁸ Ibidem, s. 38.

²⁹ J. Takacs, *The Double Life of Kertbeny, w: Past and Present of Radical Sexual Politics*, ed. G. Hekma, Mosse Foundation, Amsterdam 2004, s. 29.

zwierzęcych instynktów, charakteryzująca się osobliwą, swoistą anatomią, tworzyła nieco odmienny, niższy, podlżejszy gatunek ludzkości.

Terapia Krafft-Ebinga zna jedno, bardzo potężne zakłęcie: normalne *vita sexualis*. Nie chodzi bowiem o to, by być szczęśliwym, chodzi o to, by być normalnym. Nie chodzi o to, by zrozumieć, dlaczego jest się masochistą, jak manifestuje się masochizm, dlaczego postępuje się tak, a nie inaczej. Lekarz nie stawia sobie za cel zwiększenia odczucia szczęścia pacjenta. Albo inaczej: gdzie indziej lokuje nieszczęście. W masochizmie. Tylko normalny człowiek osiąga szczęście. „Podziękował mi za pomoc, jaką dało mu przestudiowanie mojej książki, która pokazała mu, jak ma się wyleczyć ze swojego defektu”³⁰ – pisze w liście do Krafft-Ebinga wyleczony z fetyszyzmu damskich butów 33-letni pan M., z dobrej rodziny, po kądzieli potomek linii wykazującej psychiczną degenerację, z matki charakterologicznie nienormalnej.

Jaki kształt przybierały idee przesławnego traktatu *Psychopathia sexualis* w umysłach masochistów? Skatalogowani jako przypadki, naznaczeni formacyjnym piętnem, nieszczęśliwi, niewolnicy perwersji, które nadają formę ich człowieczeństwu. Ich jedynym ratunkiem było wyjawienie, pokajanie się. Ich fizjonomia mówiła o nich całą prawdę. Dzieciństwo zadecydowało o ich losie. Jeden dziwny brat? Jedna szalona ciotka? Zdradzały ich sekret. Śnią na jawie. Pochłaniają ich fantazje i retrospekcje. Ich żywot usiany jest znakami przynależności. Jedyne ukojenie da im nauka, medycyna.

Opisując kondycję masochistyczną w kategoriach życia duchowego, można powiedzieć, że masochiści zamieszkują gabinety osobliwości, zatęchłe i przeludnione sztukamery w społeczeństwie pochłoniętym reprodukcyjnym *coitus*. Perwersja czai się w każdym zdarzeniu, każdym przedmiocie. Gotowa jest wybuchnąć, gdy tylko na to pozwolimy. Parafrazując słowa Krafft-Ebinga, można powiedzieć: Matko, nie karz swego dziecka zbyt ostro, nie bij go po stopach. Istnieje zagrożenie, że znajdzie upodobanie w „pasywnej flagellacji”. Chybotliwa jest konstrukcja normalności. Tabu trzeba pielęgnować, chronić ciepłarnianymi interpretacjami. Bez przerwy pręży mięśnie, by się przełamać i wywołać skandal. Cóż za nieszczęście dla moralnej rodziny! Przewinę jeszcze gorszą od perwersji popełnia wyuzdany. Nie mówi o swych ekscesach ze wstydem, nie czyni rozpaczliwych zapewnień o pragnieniu powrotu do normalności. Jednak tacy bohaterowie nie mają prawa głosu w *Psychopathia sexualis*. Wszyscy X., Z. i K., jak określa swych pacjentów Krafft-Ebing, powtarzają jak jeden mąż: wyrzekamy się siebie, przyjmijcie nas z powrotem. Bezimienny przypadek 57 ma własne interpretacyjne pomysły, między podziękowaniami częściowo podważa *idée fixe* Krafft-Ebinga, jak na przykład widzenie masochizmu jako przyjęcie cech

30 R. Krafft-Ebing, op. cit., s. 178.

kobiecych przez mężczyznę (za argument mając, m.in., swoje bogate owłosienie). Nie zmienia to jednak faktu, że także prosi o dyspensę z getta naznaczonych, zapewniając o swym normalnym życiu pomimo swej „skazy”. Dzięki temu normalność ma się dobrze. Jej „urok” sprawia, że każdy chce do niej należeć.

Wyciągnijmy z tych rozważań konsekwencje dla interpretacji twórczości Brunona Schulza. Spróbujmy zrekonstruować, co odpowiedziałyby Krafft-Ebingowi (i seksuologom) nieprawomyślny, autonomiczny myślowo czytelnik.

Lubicie opisywać mnie pseudonaukową, łacińską nomenklaturą niczym eksponat z parku rozrywki? Nasycę swój język jeszcze większą ilością obcych wyrazów. Chcecie, żebym w kształcie czaszki, owłosieniu, budowie ciała dostrzegał znaki mej perwersji? Uczynię z fizjonomiki moją ewangelię, zobrazuję ludzkość jako zwierzyńiec. Chcecie, żebym przeprowadził studia nad moim dzieciństwem, by dociec, w którym miejscu zawiódł mechanizm uspołecznienia? Zamknę oczy na dzień dzisiejszy i poświęcę moje siły na retrospekcje. Retrospekcje, które zabiorą mi czas na kronikę codzienności. Jestem nienormalny? Zaludnię moją powieść dziwakami dręczonymi dziką namiętnością (Tłuja, Szłoma, Dodo, Ojciec). Uważacie, że takich jak ja należy leczyć, bo nie umieją powściągnąć zwierzęcego elementu w człowieku? Zatańczę, jak mi zagraliście. Nałożę maskę psa, będę szczekał, warował, aportował i się łaślił. Przecież, jak mówicie, mój duch nie umie zapanować nad bestią we mnie.

W sensie dosłownym natomiast bunt Schulza wobec władzy wyraża się w tym, że niewolnik walczy z dominą, Jakub walczy z Adelą, Józef zaś z Bianką.

Na Adeli, przedstawicielce świata technokratów, świata precyzyjnego rozdzielania wiedzy pewnej i wiedzy ezoterycznej, rewelacji Jakuba nie robią wrażenia. Traktuje je jak starcze brednie. Służy u państwa za pomoc domową i sprzątaczkę. Nie dąży do żadnego transcendentu. Nie w głowie jej metafizyczne awantury. Świat jej nie zajmuje – jest zajęta sobą. Życie duchowe Adeli zamyka się w toalecie.

Bianka, przeciwnie, czuła na metafizyczne treści obecne w świecie, przypomina w swej mądrości Jakuba. Świadoma swego sadyzmu, tłumaczy Józefowi, jak ma postępować. Adela nic nie tłumaczy Ojcu, on sam ma wyciągnąć wnioski z sadystycznej udręki.

„Bianka mówi o zdradzie i twarzyczka jej płonie ekstazą, oczy zwięzają się od napływu rozkoszy, gdy, wijąc się jak jaszczurka pod kołdrą, insynuuje mi zdradę najświętszej misji. Sonduje z uporem moją pobladłą twarz słodkimi oczyma, które wchodzą w zez. – Uczyni to – szepce natarczywie – uczyni to. Staniesz się jednym z nich, z tych czarnych Murzynów. [...] Ach w samym sednie wiosny coś psuje się i rozprzęga. Bianco, Bianco, czy i ty mnie zawodzisz?”³¹

31 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 211–212.

„Spisek” Bianki wymierzony jest w lekturę i tłumaczenie wiosny. Chce pozbawić chłopca markownika i wiążącej się z nim władzy nad interpretacją wiosny.

O jaką misję tu chodzi? O zrozumienie wiosny, o zrozumienie swojego życia za pomocą, pardon, erzacu (markownika, Autentyku, kabaly itp.), o przyspieszenie przyjścia Mesjasza i zapomnienie, że na Mesjasza trzeba czekać. Bianka, świadoma sadystka, mówi masochiście: nie próbuj zrozumieć bólu teraz. To ci się nie uda. Poczekaj, aż skończymy zabawę, odczujesz przyjemność, zrozumiesz, pojmiesz sens tych scen. Podobnie Adela udaremnia przyspieszenie „przyjścia mesjasza”, swym narzędziem pracy niszcząc ptaszarnię ojca. W każdym z tych scenariuszy ból łączy się z oczekiwaniem na czasy mesjańskie³².

W *Księdze* ojciec tłumaczy synowi: „Księga jest postulatem, jest zadaniem”. A zatem Bianka mówi to samo, co ojciec. Na Mesjasza trzeba czekać (w bólach). „Centralną ideą całej Biblii jest oczekiwanie” – mówi Tomasz Jelonek³³. „Masochizm to stan oczekiwania: masochista odczuwa oczekiwanie w jego czystej formie” – mówi Deleuze³⁴. Zestawienie tych dwóch oczekiwań dowodnie wskazuje, że idea mesjasza osobowego ma o wiele mniejszą wagę dla zrozumienia świata Schulza, niż się powszechnie w schulzologii sądzi³⁵. U Izaaka Lurii mesjasz traci charakter osobowy, mesjaszem staje się cały naród³⁶. Warto przypomnieć o pseudomesjaszach (Sabataj Cwi, Jakub Frank), których wystąpienia co najmniej podkopały wśród Żydów wiarę w ideę mesjasza osobowego.

Moim zdaniem mesjasz, czyli koniec czasów, nadanie sensu pozbawionym go i łaknącym doczesnym czasem, przychodzi z czasem. W retrospekcji. We wspomnieniu. W czasie przeszłym. Gdy pamięć wykona swą pracę, sens świata nie rozbija się w bezlik odczytań, ale ulega scaleniu. Zbawienna moc retrospekcji ustanawia jedność świata i znaczenia.

Józef kapitułuje: „W zaślepieniu moim podjąłem się wykładu pisma, chciałem być tłumaczem woli boskiej, w fałszywym natchnieniu chwytałem przemykające przez markownik ślepe poszlaki i kontury. Łączyłem je niestety tylko w dowolną figurę. Narzuciłem tej wiosnie moją reżyserię, podłożyłem pod jej nie objęty

32 Ks. Tomasz Jelonek pisze: „Oczekiwanie Mesjasza było wśród Żydów tym żywsze, im cięższe spadały na nich nieszczęścia. W obliczu tych nieszczęść pojawiło się pojęcie «bólów Mesjasza», wielkich cierpień, które będą towarzyszyć nadejściu Mesjasza”; idem, *Mesjanizm*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 2009, s. 175.

33 Ibidem, s. 23.

34 L. von Sacher-Masoch, G. Deleuze, *Masochism. Coldness and Cruelty. Venus in furs*, Zone Books, New York 2006, s. 71.

35 Por. Michał Paweł Markowski: „Schulz rozsypuje w swoich tekstach aluzje mesjańskie, lecz całkowicie zmienia ich znaczenie przede wszystkim przez to, że zapowiadając jakieś przyjście, nadejście, nigdy nie mówi wprost, kto lub co miałyby nadejść”; idem, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 123.

36 T. Jelonek, op. cit., s. 176, 185.

rozkwit własny program i chciałem ją nagiąć, pokierować według własnych planów. Niosła mnie ona jakiś czas na swym rozkwicie, cierpliwa i obojętna, zaledwie mnie czując. Jej niewrażliwość wziąłem za tolerancję, ba, za solidarność, za zgodę. Myślałem, że odgaduję z jej rysów, lepiej od niej samej, jej najgłębsze intencje, że czytam w jej duszy, że antycypuję, czego ona, zbałamucona swą nieobjętością, nie umie wyrazić. Ignorowałem wszystkie oznaki jej dzikiej i nieokiełznanej niezawisłości, przeoczałem gwałtowne perturbacje wzbudzające ją do głębi i nieobliczalne³⁷.

W *Wiosnie* narrator przyznaje się do złudnych nadziei, jakie żywił niegdyś co do możliwości zrozumienia świata inną drogą. Finguje³⁸ czas teraźniejszy, by pokazać sprzeczne pragnienia: zrozumienia (siebie, rzeczywistości) od razu i z czasem. Nie ukrywa jednak, że pisze już z perspektywy doświadczonego interpretatora, który odgadł sens swego życia. Dwoistością *Wiosny* Schulz wprawnie administruje. Włącza do opowiadania, jako rozdział XVII, wydrukowany wcześniej w prasie literackiej³⁹ fragment pod tytułem *Zmierzch wiosenny*. Narrator daje tu niedwuznaczny sygnał, że czerpie już rozkosze czasów mesjańskich. Odkrył bowiem, że sedno jego starań tkwi w anamnezie, wspomnieniach, odbywających się podczas zmierzchu⁴⁰. Pisze: „Tak dokonuje się w nas regresja na całej linii, cofanie się w głąb, powrotna droga do korzeni. Tak rozgałęziliśmy się w głębi anamnezą, wdrygając się od podziemnych deszczów, które nas przebiegają. [...] Teraz rozumie się ten wielki i smutny mechanizm wiosny. Ach, ona rośnie na historiach! Ile zdarzeń, ile dziejów, ile losów! Wszystko cośmy kiedykolwiek czytali, wszystkie zasłyszane historie i wszystkie te, które się nam majączą od dzieciństwa – nigdy nie zasłyszane – tu, nie gdzie indziej jest ich dom i ojczyzna⁴¹”.

Brzmi w tych zdaniach masochistyczna nieumiejętność odczuwania „kronikarskiego” i zbytne zajęcie retrospekcją. Podobnie jak w tych: „gdy pod darnią nabiera się zbyt wiele przeszłości, dawnych powieści, prastarych historyj, gdy

37 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 217–218.

38 Por. Stanisław Rosiek: „Schulz tworzy i rozwija w ukryciu równoległe dyskursy i niepostrzeżenie, myląc tropy, przechodzi od jednego do drugiego (i od drugiego do trzeciego), a potem na odwrót do dyskursu pierwszego, który – jak *Księga* z opowiadania – rozwijał się przez cały czas w ukryciu, więc znajdował się o zdanie, o fazę dalej”; idem, *Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?*, w: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Drohobycz 2014, s. 103.

39 „Wiadomości Literackie” 1937, nr 21, s. 3.

40 Podobnie Tomasz Bocheński: „Podziemie to [...] historie z przeszłości [...]. Narrator schodzi do podziemi nie po to, by uleczyć się z mitologizowania, by odbyć terapię, lecz by móc mitologizować, by stworzyć mitologię swej rodziny”; idem, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2004, s. 200.

41 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 169, 171.

nagromadzi się pod korzeniami zbyt wiele zdyszanego szeptu [...]”⁴². Interpretacja, o jakiej mowa, to nie działanie, ale cofanie się, oczekiwanie, oddawanie pola.

Mityzacja rzeczywistości przynależy do porządku wspomnienia, a nie „szybkiego” odczytania. Retrospekcja niczego nie narzuca, nie posługuje się przemocą symboliczną. Jakub w *Traktacie o manekinach* i Józef w *Wiosnie* wybierają mityzację rzeczywistości przez retrospekcję, a odrzucają kabałę, procentującą spektakularnymi, ale wiodącymi na manowce interpretacjami⁴³.

M.P. Markowski inaczej interpretuje *Mityzację rzeczywistości*. Filozof zaciera różnicę między pracą pamięci a interpretacją kabalistyczną z markownika i Autentyku. Pisze on: „Schulzowski tekst, jak każda kartka papieru, posiada dwie strony, lecz tylko jedna z nich poddaje się lekturze. Owa druga, ciemna strona tekstu to sfera sensu, zbierająca to, co nigdy nie daje się bezpośrednio przedstawić, co nigdy nie zostaje w pełni uobecnione, pozostając – według słów samego autora – wieczyście „niezgruntowane”, a więc umykające jednoznacznej wykładni”⁴⁴.

Markowski ustanawia jedność całej twórczości Schulza. Przekonuje: „klęska bohatera jest klęską hermeneutyczną: nie udało mu się zrozumieć, co się dzieje w jego świecie, nie udało mu się zbliżyć do dziewczynki, w której się zakochał. Przyczyną jego interpretacyjnej porażki była pewność jednego, jedyne odczytania oraz lekceważenie wieloznaczności”⁴⁵. Pisze: „w Schulzowskim uniwersum przedstawionym w tekście obowiązuje żelazna zasada *p e r m a n e n t n e g o o d w l e c z e n i a o b j a w i e n i a*. Oznacza to, że niemal każdy tekst przynosi

42 Ibidem, s. 168.

43 Postrzeżenie kabały jako „drogi na skróty” cechowało osiemnastowieczną reakcję rabinatu na herezję sabataizmu i frankizmu: „Sabataizm od samego początku charakteryzował się mocnym akcentowaniem kabały i studiów nad nią”: P. Maciejko, *Wieloplemienny tłum. Jakub Frank i ruch frankistowski, 1755–1816*, tłum. J. Chmielewski, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2014, s. 107; i dalej: „Rabini zaangażowani w formułowanie klątw przeciwko frankistom kładli w swoich listach szczególny nacisk na kwestię herezyckiej literatury. Najpełniejszy przejaw takiej tendencji można znaleźć w końcowym fragmencie heremu z Brodów z maja 1756 roku: «Uznajemy za konieczne nałożyć ograniczenia i zaprowadzić porządek w związku z tymi, którzy [...] porzucili studiowanie Talmudu oraz kodyfikatorów i usiłują przeniknąć do najgłębszych tajemnic Tory bez uprzedniego nauczania się, jak odczytywać jej proste znaczenie, a także bez zrozumienia Gemary. [...] Tak więc ogłaszamy, że zakazujemy jakiegokolwiek studiowania owych pism [...] Ich studiowanie jest surowo zabronione przed ukończeniem czterdziestego roku życia» [podkreślenie moje – P.J.W.], ibidem, s. 110–111. W postrzeganiu kabały przez Brunona Schulza pewną rolę musiała odgrywać perspektywa historyczna w postaci konfliktu między „talmudystami” a „kabalistami” w XVII wieku, a to ze względu na bezprecedensowość frankizmu w relacjach polsko-żydowskich i z powodu jego wpływu na literaturę polską.

44 M.P. Markowski, „*Wiosna*”: między retoryką i erotyką, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992 roku, red. J. Jarzębski, Oficyna Naukowa i Literacka T.I.C., Kraków 1994, s. 286.

45 Idem, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007, s. 195.

(zarówno jego bohaterom, jak i jego czytelnikom) obietnicę i nadzieję finalnej epifanii transcendentu [...]”⁴⁶ (podkreślenie – M.P.M.). Chciałbym dołożyć wyjątków do asekuranckiego „niemal” Markowskiego, a z „żelaznej zasady permanentnego odwleczenia objawienia” ująć żelaza.

W mojej opinii mitycznego i mesjańskiego uporządkowania nic nie łączy z łączącym, niecierpliwym interpretatorem z *Wiosny* i *Księgi*. Jan Gondowicz pisze: „mit to opowieść, służąca wyjaśnieniu, jakim sposobem zyskało sens to, co nas otacza obecnie”⁴⁷. Przyklaskuję tej konkluzji. Pobrzmiewa w niej freudowska metafora zysku. „Zyskało sens”⁴⁸! Mit nie odsłania „kulis” rzeczywistości niczym *deus ex machina*, jak markownik czy Autentyk, nagle i rewelatorsko, ale po cichu i z czasem. Mityzacja rzeczywistości nie przewiduje markownika ani Autentyku. Zbieranie potłuczonych ułamków zwierciadła, czyli *tikkun*, które zwieńczy zstąpienie Zbawiciela (rozumianego nie jako jednostka), trwa dzięki pracy ducha ludzkiego, niestrudzonego w „głosowaniu życia przy pomocy mitów, w «usensawianiu» rzeczywistości. Słowo samo, pozostawione sobie, grawituje, ciąży ku sensowi”⁴⁹. Czy duch ludzki musiałby niestrudzenie głosować, gdyby miał w swym arsenale cudowne narzędzie: Autentyk lub markownik?

Markowski w sensie *Wiosny* zamyka sens wszystkich opowiadań drohobyckiego autora. Schulzowskie credo: „co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste” wyjaśnia w taki sposób: rzeczywiste – a więc podlegające interpretacji – staje się to, co wypowiedziane, a ściślej: napisane⁵⁰. Przeinaczenie sensu tej zasady ma posmak markownika. W moim rozumieniu Schulz jako rzeczywiste rozumie to, co zrozumiane, pojęte, wytłumaczone. Markowski robi krok wstecz, inspirowany, być może, magnetyzmem bioder Bianki, gdy twierdzi: rzeczywiste jest to, co da się zrozumieć. Gdyby Schulz za rzeczywiste uznawał dopiero to, co będzie interpretowane (a zatem co nie ma jeszcze sensu), nie byłby masochistą. Potrafiłby doświadczać. Dlaczego masochista nie umie doświadczać? Ponieważ tortury nie mają sensu, ponieważ sens rzeczy potrzebuje czasu na wyjawienie swej formuły.

Jerzy Ficowski w swych prześwietnych *Regionach wielkiej herezji* rozdziałowi o masochizmie nadał tytuł *Feretron z pantofelkiem*. Na grafice pod tytułem *Procesja* (1920–1922, cliché-verre, 17 × 23, Muzeum Literatury w Warszawie) ze świątyni⁵¹ wyłania się dama w neglizżu, za jedyny ubiór mając zwieńczone

46 Idem, „Wiosna”: między retoryką i erotyką, w: *Czytanie Schulza...*, s. 287.

47 J. Gondowicz, *Bruno Schulz [1892–1942]*, Wydawnictwo Edipresse, Warszawa 2006, s. 66.

48 „Sprężyną napędową wszystkich aktywności ludzkich jest dążenie do dwóch zbieżnych ze sobą celów – pożytku i zysku rozkoszy”; Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, w: idem, *Pisma społeczne*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 188–189.

49 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 385.

50 M.P. Markowski, „Wiosna”: między retoryką i erotyką, w: *Czytanie Schulza...*, s. 286.

51 Świątynia jest podobizną fasady kościoła św. Trójcy w Drohobyczu; J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, w: B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza...*, s. 21.

podwiązkami czarne pończochy i półbuty na lekkim koturnie z zatkniętą kokardką. Księżyc w pełni stoi nisko i świeci rzęsście. Oświeca twarze zebranych. Puste rozety wieży świątynnej w tle spoglądają na niepokojące zbiegowisko ciemnymi oczodołami. Istota o niewielkich piersiach, rubensowskim brzuchu i pośladkach wyłania się z klauzury świątynnej między dwoma rzędami balustrad. Kroczy między mężczyznami, zebranymi w dwa szpalery, po drodze upstrzonej smugami krwi. Widzowie kulą się w sobie, zmarznięci, ściskają poły ubrań. Diwie, przeciwnie, taki klimat służy, nie ma nawet gęszej skórki. Jedynie dwóch mężczyzn, obaj o twarzach Schulza, jeden tuż u stóp boginki, drugi niosący za nią pelerynę (?), wyglądają młodo. Resztę starców, łysych niziolków, rzucił na kolana szacunek do matriarchini. Dwaj łokietkowie, o oczach zasłoniętych przyciemnianymi szklami, wyróżniają się pośród twarzy ściśniętych religijnym ferworem. Uczestniczą w procesji z dziwnym spokojem, w pełnej świadomości rezygnacji. Kącikami ust dają prześmiewcze znaki autodystansu. Za nimi stoi urzędniczyna o kartoflanej czaszce. Pokurcz filuje na trzymany kurczowo feretron, na którym widnieje, niby na tarczy herbowej, damski półbut na lekkim obcasie. Dlaczego właśnie feretron z pantofelkiem tak rzucił się w oczy Ficowskiemu? Naszkicowany kilkoma szybkimi kreskami nie przykuwa uwagi. Coś jednak jest na rzeczy. W pracach plastycznych pisarza panuje nieurodzaj dopracowania. Schulz nie kończy szkiców. Dlaczego twórca pozwala sobie na niedoróbki, niedbały rysunek, kreśli nerwowe, nieukończone postaci wyłaniające się z cieni? Jan Gondowicz komentuje: „fascynacji, jaką wzbudza sztuka Schulza, nic nie ujmuje fakt, że nie jest on bynajmniej mistrzowskim rysownikiem i – aczkolwiek nauczyciel rysunków – popełnia czasem szkolne błędy”⁵². Dlaczego Schulz rysuje kontury?

Nieukończone rysunki na granicy bohomazu kreślą nieukończony, roboczy, bieżący obraz tego, co się dopiero wydarza. Perfekcja prozy bogatej w przemysłany sens kontrastuje z wybrakowaniem dziejącej się tu i teraz adoracji pantofelka. Sadosochistyczne spotkanie – w sztuce Schulza emblemat czasu terażniejszego – można odmalować tylko niedbałymi bazgrołami i opisać przez wykropkowanie. Teraźniejszość zna tylko błędy i tandetę. Chcemy już teraz, w tej chwili być genialni. Nie dajemy sobie czasu na zrozumienie, na ułożenie żmudnie odczytanych sensów i idei w jeden wzór, który wytłumaczy nasze życie. A wielkość przychodzi z czasem. Dlatego Schulz, ten „marny” rysownik, szkicujący uniesienia z obecnej chwili, zostaje genialnym pisarzem, który opisuje to, co zdarzyło się dawno temu.

52 J. Gondowicz, *Bruno Schulz [1892–1942]...*, s. 72.

Agata Kulak: Mesjasz utknął w Samborze, czyli jak (nie) powstawał Mesjasz Brunona Schulza

Zaginione dzieła

Bruno Schulz stał się w ostatnich latach artystą coraz chętniej opisywanym. Przyczyniło się do tego oczywiście ogłoszenie roku 2022 rokiem Brunona Schulza, ale chyba przede wszystkim sensacyjne odkrycie, jakim okazała się *Undula*¹, która na nowo rozbudziła naszą poszukiwawczą ciekawość, nieco uśpioną przez narzucające się przeświadczenie o naiwności i daremności idei poszukiwań. Schulz zaintrygował wielu. W całej swojej tajemniczości wydaje się coraz bardziej fascynujący, a jego proza, korespondencja, obrazy stanowią elementy większej całości, którą z zapartym tchem chcemy poukładać. Jednak pomimo że od śmierci Schulza nie minął nawet wiek, nadal jest to niemożliwe, ponieważ wielu elementów brakuje. Mowa oczywiście o zaginionych dziełach Schulza, na które, oprócz rysunków i obrazów, składają się rękopisy takie, jak nowela *Die Heimkehr*, opowiadanie o synu szewca, tom złożony z czterech obszernych opowiadań, z których jedno to *Masz za porte-épée* (utwór, którego fragment miało stanowić opowiadanie *Ojczyzna*), oraz powieść *Mesjasz*. Choć nasz zasób wiedzy o pierwszych czterech dziełach jest niewielki, to i tak większy od stanu wiedzy na temat powieści *Mesjasz*. Przewaga polega na jednej znaczącej i pewnej informacji – istniały. Wróćmy jednak do tych czterech dzieł.

Na temat pierwszego – noweli *Die Heimkehr* – wiemy, że prawdopodobnie powstawała na przełomie września i października 1937 roku. Schulz w listach do Romany Halpern pisał: „zacząłem pisać utwór niemiecki (mam już przeszło

1 Tekst opowiadania został zidentyfikowany jako Schulzowski na stronach czasopisma urzędników naftowych w Boryslawiu „Świt” z 15 stycznia 1922 roku. Pismo, finansowane przez brata Brunona Schulza, Izydora, opublikowało wówczas *Undulę*, której autorem był Marceli Weron. Autorka tegoż odkrycia, Łesia Chomycz, opisuje utwór jako uzupełnienie literackie *Xsięgi bałwochwalczej*, pełne niedojrzałych zdań, które powtórzone i ulepszone znajdują swe miejsce w późniejszej twórczości Schulza.

20 str. zeszytu)”², „Skończyłem już dość dawno moją niemiecką nowelę”³, „Niemiecką nowelę (30 str. maszynopisu) skończyłem i dałem do oceny Bermanowi [...]”⁴.

Mamy zatem dowody na to, że nowela istniała i została przez Schulza ukończona. Wiemy również, że ilustracje do niej stworzyła Egga van Haardt. W *Okolicach sklepów cynamonowych* czytamy: „I znów po kilku miesiącach wspomina o niemieckiej noweli *Die Heimkehr*: «Matka mego przyjaciela chce zawieźć Heimkehr Th. Mannowi, gdyż jedzie do Zurychu». Wiadomo skądinąd, że matka Jerzego Brodnickiego, męża graficzki Eggi van Haardt, ilustratorki tego właśnie opowiadania, zawiozła je do Zurychu i wręczyła Tomaszowi Mannowi”⁵.

Niestety list Schulza do Manna zaginął. Nie wiemy też o żadnym liście będącym odpowiedzią ze strony Manna. Być może właśnie on zawierałby jakieś recenzje noweli. Jerzy Ficowski próbował odszukać *Die Heimkehr*, jednak przedwczesna śmierć Eriki Mann, córki Tomasza Manna, przerwała poszukiwania. Niezbyt pomocni okazali się również – czy to z braku chęci, czy z powodu nieuporządkowanych zbiorów – pracownicy szwajcarskiego archiwum. Zapewne nowela znajduje się obecnie w ich zbiorach lub czeka na swoje drugie życie, ukryta w mieszkaniu niczego nieświadomego właściciela.

Najbardziej zagadkowy wydaje się jednak fragment, którego część miałoby stanowić opowiadanie *Ojczyzna*. O tym fragmencie wiemy zdecydowanie najmniej, a w zasadzie tylko tyle, że Schulz, publikując *Ojczyznę* we lwowskich „Sygnałach”, 15 grudnia 1938 roku, dodaje do niej przypis mówiący, że to „fragment większej całości”. To właśnie ową „większą całość” zaliczył Ficowski do rękopisów, które musiały znaleźć się w paczce przekazanej przez Brunona Schulza katolikom spoza getta.

Nie został również odnaleziony tom czterech opowiadań, o którym Schulz wspomina w odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich”, opublikowaną 16 kwietnia 1939 roku: „Moją najbliższą książką będzie tom złożony z czterech opowiadań. Temat – jak zawsze – nieważny i trudny do zreferowania. Ja sam mam dla wewnętrznego użytku pewne nic nie mówiące nazwy prywatne. Tak np. temat jednego z tych opowiadań nosi zapożyczony od Jokaia tytuł «Marsz za porte-épée»”⁶.

Nie wiemy, czy tom został ukończony. Schulz używa formy: „nosi [...] tytuł”, ponieważ prawdopodobnie już rozpoczął pisanie. Nie mamy jednak informacji

2 List do Romany Halpern z 29 września 1937 roku, [w:] B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 155. Dalej jako KL (tu: I, 91). (Wszystkie cytaty z korespondencji Schulza pochodzą z tej publikacji).

3 List do Romany Halpern z 13 października 1937 roku (KL I, 92).

4 List do Romany Halpern z 16 listopada 1937 roku (KL I, 93).

5 J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków 1986, s. 58.

6 *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*, „Wiadomości Literackie”, 16 kwietnia 1939 roku, nr 17, s. 5.

o tym, ile zdołał napisać przed udzieleniem wywiadu. Wiemy natomiast, że zamierzał dokończyć tom w okresie wakacyjnym. Jeszcze w czerwcu 1939 roku pisze w liście do Romany Halpern: „Najchętniej usunąłbym się z jakimś jednym człowiekiem w zupełne zacisze i zabrał się jak Proust do sformułowania ostatecznego mego świata. [...] O moich planach i pracach nie piszę, nie mogę pisać. Zbyt mnie to denerwuje i nie mogę o tym spokojnie mówić”⁷.

List ten został napisany dwa miesiące po wywiadzie opublikowanym w „Wiadomościach Literackich”. Mógłby on wskazywać na to, że Schulz nie zrealizował zamierzonych planów, ponieważ nawet mówienie o nich go irytowało. Nie wiemy jednak, czy napisał cokolwiek przez dwa wakacyjne miesiące. Wiemy za to, że po wybuchu wojny nie napisał już niczego.

Kolejnym zaginionym dziełem byłoby opowiadanie o szewskim synu, które Schulz przesłał w 1939 roku do lwowskich „Nowych Widnokręgów”. Wiemy to od Artura Sandauera, który w wywiadzie udzielonym „Trybunie Ludu” w 1982 roku powiedział: „Po wkroczeniu na wschodnie obszary Rzeczypospolitej w 1939 roku Armii Czerwonej, Schulz przesłał do świeżo powstałego pisma «Nowe Widnokregi» opowiadanie o szewskim synu, który narodził się – to wyrażenie pamiętam dosłownie – «z ojcowskiego ciśnięcia zydlem». [...] Opowiadanie – ostatnie, jakie napisał – nie było dobre i zostało – chyba słusznie – odrzucone przez redakcję «Nowych Widnokręgów», która dołączyła jednak – zupełnie niepotrzebnie – podpisany przez Adama Ważyka pouczający list”⁸.

Treści owego listu niestety nie znamy, wiemy tylko tyle, że Ważyk pouczał Schulza, iż ten powinien zmienić sposób pisania. Co do samego opowiadania natomiast – wiemy, że poruszało tematykę społeczną i że „nie było dobre”. Możemy również zastanowić się, w jakim stopniu negatywna wymowa listu Ważyka miała swoją przyczynę w samej treści opowiadania, w jakim zaś była wynikiem frustracji spowodowanej niepowodzeniem jego własnej prozy⁹. Fragment wypowiedzi Sandauera przekazuje nam jeszcze jedną ważną informację – opowiadanie to było ostatnim napisanym przez Schulza dziełem.

Większość rękopisów, według relacji Tadeusza Lubowieckiego, trafiła do jakiegos „katolika spoza getta”, którego nazwiska Lubowiecki nie pamiętał. Schulz miał poinformować znajomego o zdeponowaniu wszystkich swoich papierów podczas wspólnej pracy w drohobyckiej bibliotece¹⁰. Wśród owych papierów miał znajdować się również rękopis *Mesjasza* – rzecz najbardziej pożądana przez

7 List do Romany Halpern z czerwca 1939 roku (KL I, 115).

8 R. Pietrzak, Świat Brunona Schulza, rozmowa z prof. Arturem Sandauerem, „Trybuna Ludu”, 27–28 listopada 1992, nr 281.

9 Tę przyczynę wskazuje Artur Sandauer, pisząc: „Mogły sobie jednak oszczędzić pouczającego listu, podpisanego przez Adama Ważyka, który brał teraz odwet za niepowodzenie własnej «awangardowej» prozy [...]”. A. Sandauer, *Byłem...*, Warszawa 1991, s. 25.

10 Por. J. Ficowski, *Listy Schulza*, „Współczesność”, 5 sierpnia 1964 roku, nr 16/168, s. 6.

schulzologów i poszukiwana z ogromną determinacją szczególnie przez Jerzego Ficowskiego¹¹.

Wydawać by się mogło, że powstało dostatecznie dużo wypowiedzi poświęconych *Mesjaszowi*. Możemy o nim przeczytać w *Regionach wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego, w *Księdze blasku* Władysława Panasa lub w książce *Bruno od Mesjasza* tegoż autora. Owszem, znajdziemy tam całe opisy poszukiwań *Mesjasza*, zarówno tego powieściowego, jak i tego, którego mógł mieć w głowie Bruno Schulz. Niewiele jesteśmy w stanie dodać. Możemy jednak spróbować odpowiedzieć sobie na jedno zasadnicze pytanie, które do tej pory było pomijane, a jest niewątpliwie kluczowe: czy *Mesjasz* w ogóle istniał? Czy kiedykolwiek został napisany? Aby spróbować odpowiedzieć na to pytanie, należy uporządkować wszystkie wypowiedzi Schulza i najbliższych mu osób na temat powieści, a następnie zastanowić się, którym z nich możemy wierzyć. Nie będzie to łatwe. Być może już nigdy nie będziemy w stanie na niektóre pytania odpowiedzieć jednoznacznie. Sądząc bowiem po ostatnim odkryciu *Unduli*, możemy zaryzykować tezę, że Schulz mógł posiadać jeszcze inne „przebłyksi mesjaszowe” w jakiejś małej szufladzie, lecz jego ogromne problemy, których nie sposób nazwać jednym słowem, mogły sprawić, że praca odbywała się w sposób bardzo nieciągły, a jej małe szczątki ulegały rozproszeniu i nie potrafiły połączyć się w całość.

11 Ficowski całkowicie poświęcił się badaniom biografii i prozy Brunona Schulza. Przełomowym momentem tychże badań, o którym warto wspomnieć, jest otrzymanie przez Jerzego Ficowskiego wiadomości od Alexa Schulza (nieślubnego syna brata Brunona Schulza), że „do jego domu w Kalifornii zatelefonował ktoś z Nowego Jorku, kto przybył ze Lwowa (dyplomata?, funkcjonariusz sowieckich organów bezpieczeństwa – KGB?) i zaoferował mu kupno paczki rękopisów Brunona Schulza, której zawartości nie umiał dokładniej określić” (Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 382). W archiwum Ficowskiego w Ossolineum znajduje się list Alexa Schulza z 10 września 1987 roku, w którym nazywa on Schulza wujem, zawierający wrażenia z wizyty u Ficowskich, pozbawiony jednak jakichkolwiek konkretnych reminiscencji rodzinnych. Spotkanie z Alexem Schulzem oraz późniejszy kontakt z Jeanem Christopphem Öbergiem, ambasadorem Szwecji w Warszawie, który w 1990 roku powiadomił Ficowskiego o rękopisach Schulza znajdujących się w archiwum KGB, ożywiły nadzieje Ficowskiego między innymi na odnalezienie niedokończony powieści Schulza *Mesjasz*, czemu dał wyraz w wielu wywiadach (*Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, oprac. J. Kandziora i zespół Pracowni Schulzowskiej Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2022, s. 412–413). Dwa lata później w liście od Reginy Silberner do Jerzego Ficowskiego z 17 listopada 1992 roku czytamy: „[...] a teraz zaczyna Pan znów kwerendę *Mesjasza* – może i w Moskwie znajdą się ludzie dobrej woli, którzy Panu pomogą” (*Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, s. 275). Poszukiwania rękopisów okazują się jednak bezowocne, ponieważ trzy lata później Regina Silberner ponownie wysyła list do Ficowskiego, w którym pisze: „Ja bardzo naiwnie, głupio, wyobrażałam sobie, że w archiwach *Mesjasz* jest skatalogowany pod nazwiskiem Brunona. [...] Nowy Rok jeszcze młody, proszę więc przyjąć me najlepsze życzenia. Oby wkrótce znalazł się *Mesjasz*!!” (*Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 275).

Drohobycz – miasto chasydów

Pisząc o procesie tworzenia *Mesjasza*, z całą pewnością nie można uwzględnić jedynie samego aktu pisania, lecz należy wziąć pod uwagę wszystko, co mogło ukształtować w głowie Schulza myśl o *Mesjaszu*. Proces rodzenia się dzieła obejmował, jak się okazuje, całe życie artysty. *Mesjasz* miał być jego najważniejszym utworem, a więc pełnym i skończonym dziełem życia, do którego napisania Schulz przygotowywał się już od dzieciństwa. Bruno całe swoje życie spędził w Drohobyczu, mieście chasydów. Spotykał ich każdego dnia i przesiąkał ich kulturą. Już jako sześciolatek miał narysować obraz, który przedstawiał siedzącego pod wiekowym drzewem starca z długą brodą, przypominającego chasyda. Mały Bruno nadał rysunkowi tytuł „Bóg”¹². Informacja ta pochodzi od Elli Schulz-Podstolskiej i zapewne stanowiła rodzaj rodzinnej opowieści, która została Elli przekazana. „Mały rysunek na papierze żółtawym lub takim, który z czasem żółk, pod drzewem o grubym pnie, zdaje się, wierzbie, siedzi zgarbiony starzec z bardzo długą brodą. Nazywał się Pan Bóg i był rysowany podobno przez Brunia, jak miał 6 lat”¹³.

Rysunek ten możemy uznać za przejaw obecności w jego głowie pewnej treści, która towarzyszyła mu już od najmłodszych lat. Pozwala nam na to również wypowiedź samego Schulza, zawarta w Liście otwartym do Witkacego. Opisuje on w nim swą „artystyczną filozofię”:

„Są treści niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia. [...] Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuć i na wpol świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany”¹⁴.



¹² Por. *Magia Brunona Schulza. Z prof. Shalomem Lidenbaumem z Uniwersytetu Bar-Ilan w Ramat Gan w Izraelu rozmawia Aleksander Fiut*, „Dekada Literacka” 1993, nr 20.

¹³ List do Jerzego Ficowskiego od Elli Schulz-Podstolskiej z 6 kwietnia 1976 roku (*Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 258).

¹⁴ List otwarty do Witkacego – zima 1934/1935 rok (KL I, 63).

Właśnie ów mesjański „kapitał ducha” został mu przekazany w rodzinnym Drohobyczu. Miasto to od 1404 roku zaludniane było przez Żydów. Źródła donoszą, że w 1869 roku zamieszkiwało je: osiem tysięcy Żydów, pięć tysięcy Ukraińców i cztery tysiące Polaków. Od 1874 roku do wybuchu wojny zastępcą drohobyckiego burmistrza był Żyd¹⁵. W ukraińskim miasteczku żyło wielu żydowskich twórców, m.in. Lilien, Shapira czy Maurycy i Leopold Gottliebowie. W wywiadzie zatytułowanym *Magia Brunona Schulza* profesor Shalom Lindenbaum opowiada również o Samuelu Agnonie, laureacie Nagrody Nobla, który miał napisać wiersz oparty na średniowiecznej legendzie żydowskiej¹⁶. Bohaterem legendy był Józef della Reina, wyznawca magicznej kabały, który próbował przyspieszyć przyjście Mesjasza poprzez pozbawienie mocy diabła. W tym celu za pomocą modłów wywołał Samuela – księcia demonów, jednak kabalistyczna magia okazała się niewystarczająca i nie udało się pokonać wcielonego diabła. W efekcie Józef sam popadł w zależność od sił ciemności, aby następnie – za czasów wielkiego kabalisty Izaaka Lurii – odrodzić się pod postacią czarnego psa. Z czasem jego osoba stała się symbolem i przestrożą przed niebezpieczeństwami związanymi z uprawianiem kabały¹⁷. Nie jesteśmy, rzecz jasna, w stanie określić, w jakim stopniu Schulz identyfikował się z tego rodzaju legendami i w jakim stopniu w nie wierzył. Pewne jest dla nas jedynie to, że doskonale znał kulturę żydowską i wiedział, z czym wiązałoby się przyjście Mesjasza. Można by się oczywiście podjąć interpretacji prozy Schulza jako próby ukazania degradacji świata, który czeka na przybycie zbawiciela. Byłoby to nawet zasadne, biorąc pod uwagę to, że powieść *Mesjasz* miała być kontynuacją *Sklepów cynamonowych*. Oba dzieła tworzyłyby zatem spójny obraz ewolucji świata przed przyjściem Mesjasza i po jego przyjściu. Są to jednak w dużej mierze wyłącznie domysły. Nie wiemy przecież, co dokładnie miała zawierać powieść *Mesjasz*. Co więcej, wydaje się, że cała magia Brunona Schulza polega właśnie na tym, że o nim i o jego prozie nie wiemy wszystkiego. Nie warto więc odbierać sobie przyjemności obcowania z Schulzem poprzez określanie jednej i konkretnej wizji zawartej w jego prozie.

Mesjasz, na którego czekał Schulz

Wróćmy zatem do postaci samego Mesjasza. W odniesieniu do Schulza niezbyt trafne byłoby postawienie pytania o to, w jakiego Mesjasza wierzył. Bardziej rozsądne byłoby pytanie: Jaki Mesjasz stanowił dla Schulza inspirację, zarówno

15 Por. *Historia społeczności żydowskiej w mieście od pojawienia się pierwszych żydowskich mieszkańców do 1989 roku*, <http://www.sztetl.org.pl/pl/article/drohobycz/5,historia/>.

16 Por. *Magia Brunona Schulza*, op. cit.

17 Por. A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Warszawa 1994, s. 134.

życiowo, jak i artystycznie? Warto bowiem przypomnieć, że Schulz nie był zdeklarowanym wyznawcą żadnej religii. Mimo wielu przekazów potwierdzających jego brak przynależności do jakiegokolwiek doktryny, na temat jego wiary snuto różne śmiałe teorie. Wykorzystywano na przykład fakt, że drohobycki nauczyciel był ze swoimi uczniami w kościele i wykonał znak krzyża. Nie mogło to być, rzecz jasna, dowodem jego katolicyzmu. Należy powtórzyć za wypowiadającą się już na ten temat Ellą Schulz-Podstolską, że Schulz, jako osoba kulturalna, potrafił po prostu dostosować się do miejsca, w którym przebywał. Faktem natomiast jest, że postać Jezusa go fascynowała. Według wielu świadectw Schulz znany był z opowiadania swoim uczniom bajek, których częstym tematem miał być właśnie Chrystus. W liście do Jerzego Ficowskiego od Andrzeja Chciuka czytamy: „Nigdzie w publikacjach nie znalazłem nic o Jego przejściu na katolicyzm, co było faktem. Sam Schulz nam, uczniom, i mnie później po maturze nieraz mówił, że pasjonuje Go postać Chrystusa i że o Nim chce napisać powieść (chyba *Mesjasz*)”¹⁸.

Schulz nigdy nie zdecydował się na katolicyzm, czego dowodem była również jego niechęć do propozycji Józefiny Szelińskiej, aby przyjął chrzest. Zachowanie i listy Schulza świadczą o tym, że był osobą poszukującą. Nie szukał jednak religii, ale jakiejś idei, która stałaby się dlań budulcem sensu życia. Tę ideę wiązał niewątpliwie z nadejściem „genialnej epoki” oraz z powrotem do dzieciństwa jako do „czasów mesjaszowych”. Chęć regresji jest widoczna w życiu Schulza bardzo wyraźnie. Mamy bowiem do czynienia z pisarzem, który zostaje zdominowany przez otaczający go świat i który, jako dojrzały człowiek, nie może znaleźć w nim życiowego spełnienia. Być może dlatego próbuje uciekać w świat *Mesjasza*. W tym kontekście możemy więc powiedzieć, że powieść *Mesjasz* miała stać się dla Schulza Mesjaszem, to znaczy – wybawicielem. Nie byłaby zatem jedynie dziełem literackim, lecz wybawczym *opus magnum*, którego stworzenie pozwoliłoby Schulzowi na ucieczkę od codziennych problemów.

„Mesjańskie” dzieła Schulza

To właśnie stworzenie powieści tak ważnej, wręcz decydującej o życiu samego autora, stało się dla niego formą realizacji pisanego wyżej „kapitału ducha”. Ów kapitał okazał się jednak bardzo ciężkim balastem, którego Schulz do końca życia nie potrafił z siebie zrzucić. Był on czymś niewyraźnym i zbyt przytłaczającym, by móc go lekko przelać na papier w całej okazałości. Pisarz doskonale zdaje sobie z tego sprawę, więc początkowo sięga po formę, której stworzenie

¹⁸ List do Jerzego Ficowskiego z lutego 1966 roku od Andrzeja Chciuka (*Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 59)

przychodziło mu znacznie łatwiej. Mowa oczywiście o rysunkach przedstawiających chasydów, którzy czekają na Mesjasza¹⁹. Rysunki te jednak nie mówią nam zbyt wiele. Mimo że są tak charakterystyczne, dają odbiorcy wrażenie, że obcuje wciąż z zaledwie częstką „mesjańskiej filozofii”. Z jakimś małym jej skrawkiem, który, jako najłatwiej wyrażalny, to w nich właśnie ujrzał światło dzienne w pierwszej kolejności. Owa filozofia znacznie pełniej ukazała się natomiast w trzech *exlibrisach*, narysowanych przez Schulza między 1919 a 1920 rokiem. Dwa z nich powstały dla Stanisława Weingartena, a jeden dla Maksymiliana Goldsteina. Wszystkie trzy zostały szczegółowo opisane przez Władysława Panasa i uznane za „mesjańskie”²⁰. Przedstawiały silnie zmitologizowany obraz świata, który ze względu na mnogość zawartych w nim symboli mógłby funkcjonować jako synteza wizji Schulza. Jeden z nich miałby, jako jedyny w twórczości artysty, ukazywać postać samego Mesjasza. Mowa o *Exlibrisie Stanisława Weingartena*, w którym kluczowym elementem kompozycji jest prostokąt, znajdujący się pod napisem „EXLIBRIS”. Przedstawia on mężczyznę walczącego ze złą bestią podobną do smoka. Z całą ostrożnością, jaką należy zachować, narzucając Schulzowi jakiegokolwiek interpretacje, można spróbować udowodnić, że ten *exlibris* faktycznie przedstawia Mesjasza. Uczynił to Władysław Panas, podając wiele argumentów przemawiających za prawdziwością tej tezy. Najważniejszym z nich i najbardziej przekonującym wydaje się fakt, że zgodnie z doktryną żydowską na świat przyjdzie dwóch Mesjaszy: pierwszy z nich, z rodu Józefowego, zejdzie na ziemię, aby podjąć walkę ze złem i z wszelkimi siłami przeciwnymi zbawieniu świata. Walka ta zakończy się jednak śmiercią „Mesjasza wstępnego” (często identyfikowanego przez Żydów jako Jezus). Ostateczne wyzwolenie przyniesie drugi Mesjasz – z rodu Dawidowego. Mamy zatem podział na dwie fazy zbawienia: przygotowawczą i spełniającą²¹. Zdaje się, że narysowany przez Schulza około 1920 roku *exlibris* mógłby być próbą zobrazowania fazy przygotowawczej. Pozostałe rysunki Schulza zwane „mesjańskimi” byłyby zatem projekcją oczekiwania na fazę drugą – spełniającą. Jest to, rzecz jasna, jedynie hipoteza. Z odmienną interpretacją spotykamy się w tekście Debory Vogel z 1930 roku: „Schulz podejmował następujące tematy: «Xięga Bałwochwalcza» (18 rycin), «Spotkanie», «Chora rodzina», «Rewolucja w mieście», «Karły», «Czasy Mesjasza» – wszystkie w niezliczonych wariantach; wszystkie – warianty tego samego tematu: skończona doskonałość kobiety w obliczu męskiego podziwu. Także w «Czasach Mesjasza»

19 Por. W. Panas, *Przyjście Mesjasza. O ikonologii mesjańskiej Brunona Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 33–36.

20 Por. W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch exlibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001.

21 Por. *Polski Słownik Judaistyczny*, Warszawa 2003, s. 141.

występują podobni do karłów pokurczeni mężczyźni i uskrzydłone, fantastyczne kobiety, które w głębokich powozach, nagie, przejeżdżają ulicami miasta”²².

Interpretowanie opisywanych przez Deborę Vogel rysunków jako mesjańskich jest jednak dość dyskusyjne. Otóż Vogel, wyróżniając oddzielną kategorię obrazów Schulza – „Czasy Mesjasza” – pisze, że miały być one wariantami tematu „skończonej doskonałości kobiety w obliczu męskiego podziwu”. Stwierdza więc, że mesjańskimi obrazami były nie tylko te, które przedstawiały wyłącznie mężczyzn – chasydów, ale również te, które przedstawiały kobiety w powozach lub w towarzystwie uniżonych karłów. Wydaje się to pewną nadinterpretacją. Być może nie warto spierać się z Deborą Vogel, która przecież bardzo dobrze знаła Schulza, lecz nie można także zaprzeczyć, że teoria ta brzmi zadziwiająco. Bardziej logiczne i trafne jest uznanie za rysunki mesjańskie jedynie tych, które przedstawiały chasydów czekających na Mesjasza. Interpretowanie wszystkich rysunków Schulza jako nawiązujących do „czasów mesjaszowych” jest posunięciem ryzykownym i niewątpliwie mogłoby się stać tematem niejednej rozprawy. To, co pewne, to fakt, że wbrew wieloletnim przekonaniom schulzologów rysunki powstały równoległe z tekstem pisany. Jeśli zatem na światło dzienne wyszła *Undula*, to wcale nie jest wykluczone, że także jakieś inne „mesjaszowe odłamki” zagościły w którejś z ukraińskich gazet, zanim jeszcze Schulz został uznanym pisarzem. Z całą pewnością można jednak założyć, że z większą swobodą odbijał on swoje idee w rysunkach niż w tekście pisany. Był tych prac również bardziej pewny. O ile swoją twórczością plastyczną mógł się pochwalić na wystawach, o tyle trudno mu było zebrać w jeden tom i wydać fragmenty napisanych opowiadań.

Kluczowa wydaje się skłonność Schulza do krótkich form, do których można zaliczyć rysunki i opowiadania. Ta krótka forma stała się dla Schulza więzieniem, z którego do końca życia nie zdołał się wydostać. Jedną z nich, niewątpliwie najbardziej „mesjańską”, byłby obraz *Przybycie Mesjasza*, o którym wspomina w *Okolicach sklepów cynamonowych* Jerzy Ficowski, opisując lwowskie mieszkanie Izydora: „Znajdował się tam także duży olejny obraz formatu mniej więcej 100 cm × 120 cm, utrzymany w różnych odcieniach czerwieni, *Przybycie Mesjasza*, podobny w tematyce i kompozycji do szkiców zamieszczonych w *Drugiej jesieni* (nr 4 – *Chasydzi*²³) i w *Księdze listów* (nr 3 – *Żydzi*)”²⁴.

Obraz ten niestety zaginął. Z wypowiedzi Ficowskiego możemy jednak wnioskować, że nie zawierał on niczego, co mogłoby rzucić nowe światło na Schulzowskiego *Mesjasza*. Owe dzieła plastyczne są więc dowodem na to, że

22 D. Vogel, *Bruno Schulz*, „Judisk Tidskrift”, listopad 1930.

23 Pełny podpis pod reprodukcją szkicu z 1973 roku brzmiał: „Chasydzi – prawdopodobnie ilustracja do powieści «Mesjasz»; tusz, ok. 1935 r. (?)”.

24 J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 38.

tworzenie obrazów i rysunków przychodziło Schulzowi łatwiej niż tworzenie większych form zapewne również z powodu neurastenii. Wyrażały bowiem jedynie małe i skondensowane części jego wielkiej wizji, którą łatwiej było przedstawiać fragmentarycznie, niż dawać jej pełniejszy wyraz w prozie. Potwierdzenie tego znajdujemy w liście Tadeusza Lubowieckiego, który w sierpniu 1948 roku tak pisał o Schulzu do Jerzego Ficowskiego: „Był skromny, ale z rzeczy napisanych dumny, jakkolwiek tego nie okazywał. Zdaje mi się, że był leniwy i że powoli tworzył. Wiem, że utwory swoje czytelował i wielokrotnie poprawiał. Wolał rysować niż pisać, ale pragnął stać się raczej znanym pisarzem jak malarzem. Rysował dużo i łatwo. Poza rysunkami, o których wspominałem, często sięgał do żydowskiego folkloru. Częstym tematem był rynek małego miasteczka, noc, cmentarz żydowski, *Mesjasz*, *Żyd Wieczny Tułacz*, jakieś schadzki i narady”²⁵.

Pisanie *Mesjasza*. Rekonesans

Plany stworzenia *Mesjasza* snuł Schulz przez wiele lat. Andrzej Chciuk, uczeń pisarza, wspomina: „Pomnę, raz na przerwie, po jakiejś bajce mówił o Chrystusie, że chciałby o Nim książkę napisać, właśnie o Nim. Na nasze grzeczne zdziwione spojrzenia – *Żyd o Chrystusie?* – uśmiechnął się tylko”²⁶.

Nie jesteśmy w stanie ustalić, w którym roku doszło do tego zdarzenia. Wiemy jedynie, że Chciuk trafił do klasy I B drohobyckiego gimnazjum w 1930 roku, a świadectwo dojrzałości otrzymał 23 maja 1938 roku. Wydaje się jednak, że wspomnienie to powinno pochodzić z kilku pierwszych lat nauki Chciuka, ponieważ już 26 stycznia 1934 roku Schulz pisze list do Juliana Tuwima, używając w nim dokładnie tych sformułowań, które możemy odnaleźć w opowiadaniach *Księga* i *Genialna epoka*. W liście czytamy: „Stare dzieje. [...] Nosilem w sobie wówczas jakąś legendę o genialnej epoce, która kiedyś była rzekomo w moim życiu, niezlokalizowana w żadnym roku kalendarza, unosząca się ponad chronologią, epoka, w której wszystkie rzeczy oddychały blaskiem bożych kolorów, a całe niebo wchłaniało się jednym westchnieniem, jak haust czystej ultramaryny. Nigdy jej tak naprawdę nie było. Ale w Pańskich wierszach była ona urzeczywistniona i jaskrawa, jak pawie oko broczące lazurem i urzęsione krzycząco – była, jak rozkrzyczane gniazdo kolibrów...”²⁷

Możemy tu znaleźć nie tylko sam tytuł opowiadania *Genialna epoka*, ale również pochodzące z niego sformułowanie „blask żywych kolorów”. Z *Księgi* pochodziłyby zaś fragmenty takie jak: „haust czystej ultramaryny”, „jak pawie

²⁵ List Tadeusza Lubowieckiego do Jerzego Ficowskiego z 24 sierpnia 1948 roku (*Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 186).

²⁶ *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, „Kultura” 1957, nr 7/8.

²⁷ List do Juliana Tuwima z 26 stycznia 1934 roku (KL I, 10).

oko broczące lazurem i urzęsione krzycząco”, „rozkryczane gniazdo kolibrów”. Jak wiemy, opowiadania te ukazały się niechronologicznie, ponieważ *Genialna epoka*, opublikowana jako pierwsza, 1 kwietnia 1934 roku, jest przecież kontynuacją *Księgi*, której załączki sięgają, jak widać, czasu jeszcze sprzed publikacji *Genialnej epoki*.

Zaczyna się więc intensywne prace nad *Mesjaszem*. Miesiąc po opublikowaniu *Genialnej epoki*, 9 maja 1934 roku, Schulz pisze podanie do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z prośbą o urlop, którą motywuje następująco: „Ostatnio podjąłem pewne zamierzenia i plany szerzej zakrojonego dzieła, do którego realizacji nie wystarczy dorywcza praca na marginesie zajęć szkolnych”²⁸.

Zarys „szerzej zakrojonego dzieła” musiał się już zatem dawno wykrystalizować w głowie Brunona Schulza. Potrzebuje on jedynie trochę wolnego czasu, aby móc zacząć pisać. W wielu listach skarżył się, jak ogromnym utrapieniem jest dla niego szkoła. Z pewnością wolałby spokojnie tworzyć, niż pracować jako nauczyciel, lecz nie do końca możemy ufać jego skargom. Bez wątplenia szkoła była jedną ze składowych pisarskiej niemocy Brunona Schulza, ale z pewnością nie była jedyną przyczyną jego bezproduktywności. Dowodem na to jest treść listu do Zenona Waśniewskiego z 5 czerwca 1934 roku, w którym Schulz pisze: „Przyjmijcie raczej zgodnie z prawdą, że pogrążony jestem w głębokim upadku ducha i że zdaje mi się, że już nic więcej nie potrafię napisać! Pocieszam się i perswaduję sobie, że to neurastenia, ale już przeszło sześć miesięcy trwa ta awersja do pióra i to jednak daje nieco do myślenia”²⁹.

Upadek ducha Schulz tłumaczy neurastenią, czyli odmianą nerwicy objawiającą się, między innymi, niemożnością skupienia uwagi, niepokojem, drażliwością oraz rozmaitymi bólami. Choroby Brunona Schulza z pewnością mogłyby się stać tematem bardzo obszernej publikacji. Ich analiza byłaby niezwykle ciekawa. Lektura listów pisarza odsłania przed nami ich nieskończoną ilość. Warto chyba jednak podzielić je na te fizyczne, istniejące rzeczywiście, i te psychiczne, które Schulz często opisywał w swych listach hiperbolicznie, co może sprawiać wrażenie pewnej hipochondrii. Nie można, rzecz jasna, kwestionować jego stanu ducha, który zdeterminowany był trudną sytuacją finansową, niemożnością zrealizowania swoich życiowych ambicji, a co za tym idzie – niemożnością spełnienia się jako artysta, ale też – najzwyczajniej – jako człowiek, który potrzebuje zrozumienia otaczającego go społeczeństwa oraz spokojnego bytowania. Można się jednak zastanawiać, czy usprawiedliwianie swej bezproduktywności neurastenią nie jest jedynie wymówką, próbą wytłumaczenia się Schulza przed samym

28 Podanie do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z prośbą o urlop – 9 maja 1934 roku (KL II, 10).

29 List do Zenona Waśniewskiego z 5 czerwca 1934 roku (KL I, 29).

sobą. Wyrazem jego bezradności i usilnego szukania przyczyn zastanego stanu rzeczy. Owa potrzeba tłumaczenia się skłania wszak do refleksji. W swojej korespondencji Schulz jawi się jako człowiek, który nieustannie się usprawiedliwia i prosi o wybaczenie, jakby ciągle czuł się do czegoś zobowiązany. Przeprasza za to, że zbyt późno odpisuje, za to, że się do kogoś nie odzywał, lecz – co najistotniejsze – wciąż rozlicza samego siebie ze swojego czasu. Nie należy oczywiście mylić zwykłego przejawu dobrego wychowania, które nakazuje przeprosić, gdy ktoś czekał na naszą odpowiedź zbyt długo, z ciągłą potrzebą rozliczania samego siebie przed adresatem. To drugie w przypadku Schulza wydaje się wręcz przesadne. Artysta stawiał sobie bardzo wysokie wymagania i obierał wysokie cele, którym nie potrafił sprostać. Były to zarówno cele życiowe, jak i artystyczne, chociaż zdaje się, że obie kategorie wzajemnie się przenikały. To naturalne, że autor próbuje stworzyć swoje *opus magnum*. Wielu pisarzy marzyło o czymś na kształt *Pana Tadeusza* dla Adama Mickiewicza czy *Genezis z Ducha* dla Juliusza Słowackiego. Schulz jako pisarz również czuł się zobowiązany do stworzenia dzieła swojego życia i kiedy prace nie postępowały, natychmiast się z tego tłumaczył. Już samo zobowiązanie się – choćby przed samym sobą – do stworzenia „dzieła życia” nakładało na Schulza ogromną presję. Być może to właśnie ona stała się kluczową przeszkodą w napisaniu *Mesjasza*, który w założeniu nie miał być formą krótką, mistrzowsko już przez Schulza opanowaną.

Przyczyn jego bezproduktywności może być wiele. Sam Schulz nie potrafił ich jednoznacznie nazwać. Zawsze kiedy wydawało mu się, że właśnie zasiądzie do napisania *Mesjasza*, rzeczywistość weryfikowała jego plany. Biorąc pod uwagę zawód, który wykonywał, wydawać by się mogło, że idealnym momentem będzie dla niego na przykład czas wakacji, kiedy to, uwolniony od konieczności pracy w szkole, odda się pisaniu. Jednak w liście do Zenona Waśniewskiego z 28 sierpnia 1934 roku Schulz wyznaje: „Nic przez całe wakacje nie napisałem – co za strata czasu. A myślałem, że stanę do konkursu na powieść «I. Kuriera Codz.»»³⁰.

Nie pomagały również drobne czynniki motywujące, takie jak wspomniany konkurs na powieść, na który Schulz najwyraźniej zamierzał wysłać *Mesjasza*. Pisze jednak, że posiada już kolejne fragmenty powieści. W liście z 15 października 1934 roku czytamy: „Co do zamierzonych prac, to trudno mi o tym pisać. Gdy będziemy razem, pomówimy o tym. Przeczytam Wam też fragmenty, jakie mam. Diabelnie to trudna sprawa coś z siebie wydobyć.

Czasami zdaje się człowiekowi, że ma ogromny materiał i ugina się aż pod ciężarem nałożonej sobie misji – to znowu ze zdziwieniem konstatuje pustkę u siebie. Są to perypetie zwykłe – przyływy i odpływy, z którymi trzeba sobie

30 List do Zenona Waśniewskiego z 28 sierpnia 1934 roku (KL I, 31).

jakoś radzić. Trzeba tkwić ciągle w pracy, nie przerywać jej – nie uczyć np. w szkole – gdyż ten brak ciągłości zabija natchnienie”³¹.

Zatem nawet dwa miesiące wakacji nie zapewniły Schulzowi poczucia „ciągłości”. Pisarz oczekiwał od siebie czegoś spektakularnego, czegoś, co powstanie od razu w całości, dlatego jesienią 1934 roku decyduje się na urlop.

31 października 1934 roku otrzymuje jednak informację, że jego podanie zostało odrzucone. Zrezygnowany, pisze list do Zenona Waśniewskiego: „Od miesiący już nic nie pisałem, nie malowałem – i mam niekiedy uczucie, że już nic porządnego nie napiszę. Wielka mi szkoda zmarnować taki sukces, jaki odniosłem *Sklepami*, a zmarnuję go, jeśli jeszcze w tym roku nie wydam rzeczy przynajmniej na tym poziomie stojącej. Napisałbym ją, gdybym otrzymał urlop”³².

Co istotne i warte odnotowania, list pochodzi z 7 listopada 1934 roku. Mija więc już rok od wydania *Sklepów cynamonowych*, które okazały się sukcesem. Schulz czuje, że powinien jak najszybciej napisać coś na miarę pierwszego tomu opowiadań lub nawet lepszego. Warto również wspomnieć, że zgodnie z koncepcją Schulza *Mesjasz* miał być ich kontynuacją. Mamy zatem do czynienia nie tylko z opisywaną już presją formy, lecz także z presją czasu, którą Schulz na siebie nałożył. Czas ten znowu zaczynają wypełniać obowiązki szkolne i cała jesień mija pisarzowi bezowocnie. W liście z 2 grudnia 1934 roku czytamy: „Nie umiem się dzielić czasem, nie umiem się żywić resztkami po kimś. [...] Gdy mam na następny dzień przygotować lekcję, zakupić w składzie drzewa materiały – już całe popołudnie i wieczór są dla mnie stracone. [...] A ponieważ każdy dzień szkolny jest w ten sposób sprofanowany – żyję w dumnej abstynencji i – nic nie piszę”³³.

Nie widząc innej możliwości wygospodarowania czasu na pisanie *Mesjasza*, Schulz składa drugie podanie o urlop. Pociąga to za sobą zarówno nadzieję na stworzenie dzieła, jak i strach. Sam Schulz opowiada o tym w liście z 19 marca 1935 roku, adresowanym do Władysława Zawistowskiego: „Trochę przeraża mnie myśl o – odpowiedzialności, jaką na siebie biorę. Jednak uspokaja mnie dotychczasowe doświadczenie, które dotychczas nie zawodziło, że zawsze krótkie okresy mojej wolności były okresami produktywnymi. Gdy zewnętrzny nacisk zwalniał – natura wracała niejako do normalnych swych praw, do naturalnej swej funkcji. Pozostawiony samemu sobie, mechanizm mój – produkował”³⁴.

31 List do Zenona Waśniewskiego z 15 października 1934 roku (KL I, 35).

32 List do Zenona Waśniewskiego z 7 listopada 1934 roku (KL I, 36).

33 List do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku (KL I, 13).

34 List do Władysława Zawistowskiego z 19 marca 1935 roku (KL I, 60).

Dwa miesiące później Schulz udziela wywiadu „Wiadomościom Literackim”: „Czekam wolniejszego czasu, aby powrócić do pracy nad powieścią *Mesjasz*”³⁵.

Trudno na podstawie listów stwierdzić, czy Schulz napisał cokolwiek od opublikowania *Genialnej epoki*. Pojawia się tutaj bardzo dużo pytań. Skoro bowiem pisarz „czeka wolniejszego czasu”, składa podanie o urlop i mówi przyjaciółom, że od miesięcy niczego nie napisał, to dlaczego w maju 1935 roku wydaje *Księgę*? W dwóch listach, adresowanych do tego samego znajomego – Zenona Waśniewskiego, czytamy: „Piszę bardzo mało, a właśnie teraz należałoby więcej pisać [...]”³⁶, „Od miesięcy nic nie piszę i wyczerpuję ostatki dawnych manuskryptów”³⁷.

Widoczna jest tutaj u Schulza pewna niekonsekwencja. Możemy jednak wnioskować, że pisarz miał na myśli to, że owszem, nie napisał niczego, ale niczego nowego. Wykorzystywał za to „ostatki dawnych manuskryptów”, czyli najprawdopodobniej kończył *Księgę* – opowiadanie stanowiące wstęp do innego, zatytułowanego *Genialna epoka*. A zatem wydał je niechronologicznie. Znaczący jest również fakt, że *Księga* – w przeciwieństwie do *Genialnej epoki* – nie została opatrzona żadnym dopiskiem. Możemy to rozumieć jako formę rezygnacji albo brak przekonania co do kształtu *Mesjasza*. *Księga* byłaby przecież w takim wypadku kolejnym zamkniętym opowiadaniem, którego opublikowanie stałoby się krokiem do tego, aby uznać *Mesjasza* za tom opowiadań. A to zdecydowanie nie zgadzałoby się z wizją Schulza, który wymagał od siebie zupełnie innej formy pisarskiej. Aby zacząć pisać bardziej intensywnie, zwraca się więc ponownie do Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego z prośbą o urlop. Motywuje ją następująco: „Z kolei stanąłem teraz przed zadaniem zakreślonym na większą miarę, którego kontury z fragmentów naszkicowanych coraz wyraźniej mi się zarysowują. Większe i poważniejsze trudności tego zadania narzucają mi nieodparcie konieczność poświęcenia mu niepodzielonych sił i całego czasu. Dorywcze i przerywane wysiłki podejmowane na marginesie zajęć szkolnych okazały się rozpraszaniem i trwonieniem impulsu twórczego, który powinien być skierowany cały w jedno łożysko”³⁸.

Kluczowe dla rozumienia całego procesu tworzenia przez pisarza będącego również nauczycielem jest zrozumienie jego życiowego rytmu. Ów rytm z pewnością był zdeterminowany rozkładem roku szkolnego. Stąd widzimy na przykład, że największe kryzysy pisarskie Schulz miewa w okresach wiosennych, wakacyjna regeneracja zaś sprawia, że jesień przynosi mu nowe nadzieje. Choć wakacje nie zawsze okazują się produktywne, zawsze są one dla niego nową

35 *W pracowniach pisarzy polskich*, „Wiadomości Literackie”, 19 kwietnia 1935 roku, nr 20, s. 5.

36 List do Zenona Waśniewskiego z 28 stycznia 1935 roku (KL I, 39).

37 List do Zenona Waśniewskiego z 19 marca 1935 roku (KL I, 40).

38 List do Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego z 20 marca 1935 roku (KL II, 12).

szansą na stworzenie *Mesjasza*. Tej szansy Schulz po raz kolejny nie wykorzystuje. Mimo że 6 października 1935 roku pisze do Kazimierza Truchanowskiego: „*Mesjasz* rośnie pomалу – będzie to dalszy ciąg *Sklepów cynamonowych*”³⁹, to już miesiąc później w liście do Tadeusza Brezy czytamy: „Moje dzieło bardzo powoli postępuje. Nie miałem dobrych czasów. Na wakacjach nie mogłem nic pisać. Teraz, kiedy mógłbym pisać – szkoła”⁴⁰.

Nadzieje Schulza po raz kolejny trwały tylko chwilę, ponieważ po bezowocnych wakacjach znów zmuszony był stanąć do walki ze swoim największym wrogiem – czasem. Nauczyciel rysunku pracował w szkole około 36 godzin tygodniowo, wliczając w to pracujące soboty. Ponadto z racji swoich uzdolnień plastycznych Schulz często angażował się w przygotowywanie uroczystości szkolnych oraz w szeroko pojęte aranżowanie szkolnej przestrzeni. O swoich przygotowaniach do zajęć pisał w cytowanym już liście do Tadeusza Brezy: „Gdy mam na następny dzień przygotować lekcję, zakupić w składzie drzewa materiały – już całe popołudnie i wieczór są dla mnie stracone”⁴¹.

Możemy się jednak zastanawiać, czy naprawdę praca w szkole tak bardzo go ograniczała, czy może mamy do czynienia z odmienną przyczyną jego pisarskiej bezproduktywności. Zapewne problemem był tutaj „brak ciągłości”. W jej zachowaniu miało pomóc kolejne wydarzenie z życia Schulza, które przyniósł mu nowy rok – wymarzony, półroczny urlop. Wydawałoby się, że nareszcie pisarz będzie miał okazję przełać na papier wszystkie swoje wizje. Po doliczeniu do tych sześciu miesięcy okresu wakacji Schulz ma równe osiem miesięcy na to, aby z pełnym spokojem i przy braku innych obowiązków nadrobić zaległości w pisaniu. Tymczasem zapytany przez Kazimierza Truchanowskiego o postępy nad *Mesjaszem*, w liście z 4 marca 1936 roku odpowiada: „Dotyka Pan bolesnej rany, gdy Pan mówi o *Mesjaszu*. Praca mi nie idzie”⁴². A miesiąc później pisze do niego: „*Mesjasza* nie tykam”⁴³.

Zaskakujący jest fakt, że pisarska bezproduktywność Schulza dotyczy jedynie *Mesjasza*. Pierwsze miesiące zaowocowały bowiem napisaniem noweli *Wiosna*, o której czytamy w liście do Tadeusza Brezy: „Ja napisałem tylko większą nowelę około 60 stron druku (*Wiosna*). Mam zamiar wydrukować ją w jakimś piśmie, a potem wydać razem z innymi nowelami w jakimś osobnym tomie. Nie jestem z niej zadowolony. Tęsknię już do jakiegoś nowego stylu. Kilku nowel nie mogę dokończyć”⁴⁴.

39 List do Kazimierza Truchanowskiego z 6 października 1935 roku (KL I, 64).

40 List do Tadeusza Brezy z 18 listopada 1935 roku (KL I, 16).

41 List do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku (KL I, 13).

42 List do Kazimierza Truchanowskiego z 4 marca 1936 roku (KL I, 65).

43 List do Kazimierza Truchanowskiego z 11 kwietnia 1936 roku (KL I, 66).

44 List do Tadeusza Brezy z 11 maja 1936 roku (KL I, 17).

Schulz, jak widać, jest wobec siebie bardzo krytyczny. Nowela, choć napisana z łatwością, nie była dla niego satysfakcjonująca. Zagadkowa jest jednak jej treść. Otóż z uwagi na kontynuowany w niej motyw księgi z opowiadań *Księga* i *Genialna epoka* moglibyśmy przypuszczać, że autor chciał utrzymać ją w tonacji mesjańskiej. Co istotne, opowiadanie *Wiosna*, które zostało opublikowane w „Kamienie”, nie jest pierwotną wersją utworu. Początkowo bowiem zawierał on wspomnienie o żydowskim święcie Paschy, które zostało przez Schulza wykreślone przy okazji rozbudowywania opowiadania. Te fakty zdają się sugerować następującą tezę, że Schulz miał w zamyśle dołączenie fragmentu pt. *Wiosna* do powieści *Mesjasz*, lecz, podobnie jak w wypadku *Księgi*, zdecydował o jej samodzielnym kształcie⁴⁵. Stąd być może decyzja o rozbudowaniu fragmentu po to, by mogło tworzyć samodzielne opowiadanie. Kwestię uznania *Wiosny* za nieudaną próbę pisania *Mesjasza* pozostawmy otwartą.

Wyobraźmy sobie sytuację, w której pisarz wydaje *Mesjasza*. Zgodnie z obecnym stanem badań można przyjąć, że byłby to jego kolejny zbiór opowiadań, który, podobnie jak *Sklepy cynamonowe*, składałby się z kilku – spójnych tematycznie, lecz autonomicznych pod względem formy – części: *Księgi*, *Genialnej epoki*, (być może) *Wiosny* i *Ostatniej wieczery*, o której istnieniu nie możemy powiedzieć nic pewnego. Nowela ta będzie jeszcze omawiana. Jak widać zatem, sama forma literacka stała się dla Schulza czymś niemożliwym do pokonania. Pragnął napisać powieść, która stanowiłaby pewnego rodzaju ucieczkę od dawnych form pisarskich. Ucieczkę utożsamianą przez Schulza z życiowym spełnieniem, które z powodu formy, braku czasu oraz narastającej depresji nie mogło się ziścić. Dochodzimy do tego momentu rozważań, w którym możemy zaryzykować stwierdzenie, że *Mesjasz* powoli stawał się jedną z chorób Schulza, która nieuchronnie pociągała za sobą inne, ale też przez nie istniała. Presja pisania i ciągła chęć sprostania własnym ambicjom paraliżowały Schulza. Bezproduktywność rodziła depresję i stawała się przyczyną wielu niepokojów. Można odnieść wrażenie, że ocieramy się o pewien absurd: jedynie napisanie *Mesjasza* mogłoby dać Schulzowi spokój i szczęście, a zarazem tylko spokój i szczęście pozwoliłyby mu na napisanie *Mesjasza*. Złe samopoczucie psychiczne i niemożność pisania wywoływały się wzajemnie i zapętlały, tworząc jakiś zaklęty krąg, z którego Schulz do końca swojego życia nie zdołał się wydostać. Napisanie tego dzieła, a co za tym idzie – zaspokojenie własnych potrzeb i ambicji, z pewnością uwolniłoby go przynajmniej od części psychicznych niepokojów. Schulz jest więc w getcie znacznie wcześniej niż po wybuchu wojny – na długo przed nią stworzył je sobie sam. Na jego szyi zaczęła się zaciskać pętla niemocy i niewyraźności

45 Nad przynależnością *Wiosny* do powieści *Mesjasz* zastanawia się również Katarina Šalamun-Biedrzycka w swoim artykule *Tłumacząc „Sklepy cynamonowe” i „Mesjasza”* („Literatura na Świecie” 1992, nr 3, s. 256–277).

idei, które opisuje w liście do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 roku. Być może właśnie taką wizję świata chciał zawrzeć w powieści *Mesjasz*: „To, co Pan mówi o naszym sztucznie przedłużonym dzieciństwie – o niedojrzałości – dezorientuje mnie trochę. Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość”⁴⁶.

Zdaje się zatem, że Schulz próbował zaznać spełnienia poprzez sztukę, w której stworzyłby własny mit – mit dzieciństwa. Jednak pomimo wykrystalizowanej idei „czasów mesjańskich” nie udaje mu się napisać nowych fragmentów *Mesjasza*. Wspomina nieustannie o swej bezproduktywności, podając jej rozmaite przyczyny. Chociaż już od sześciu miesięcy jest na urlopie, napisał jedynie (a może aż) *Wiosnę*. Co prawda możemy wskazać wiele przyczyn złego samopoczucia Schulza, które uniemożliwiało mu pisanie. Mowa tutaj o jego samotności (rok wcześniej umiera jego brat Izydor, a rok później także jego przyjaciel – Emanuel Pilpel) i dużych problemach materialnych. Zapewne jedynie narzeczona – Józefina Szelińska, dawała mu poczucie bezpieczeństwa i niejaki spokój ducha. Mamy tego dowód w liście skierowanym do Romany Halpern z 19 września 1936 roku: „To są problemy, dookoła których krąży teraz moja myśl. Muszę mieć zapewnioną bliskość i łączność z Juną [...], ażeby móc w ogóle funkcjonować. [...] Nie mogę teraz nic pisać ani rysować”⁴⁷.

Cofnijmy się jednak do miesięcy letnich tegoż roku. To właśnie na przełomie lipca i sierpnia Schulz spędza sześć tygodni w miejscowości Bóbrka. Nie byłoby w jego wyjeździe nic nadzwyczajnego, gdyby nie świadectwo Artura Sandauera, który wspomina, że w trakcie wyprawy Schulz czytał swoim znajomym *Mesjasza*. Zadziwiające jest również to, że Sandauer dokładnie przypomina sobie i cytuje pierwsze zdanie powieści. Robi to, mimo że usłyszał je niespełna pięćdziesiąt lat wcześniej. W przeprowadzonym z nim wywiadzie, opublikowanym na łamach „Trybuny Ludu”, czytamy: „Przez sześć tygodni mieszkaliśmy w jednym pokoju, przedzielonym tylko przepierzeniem. Trudno o znajomość bliższą. Czytał mi wówczas rozpoczętą i nigdy nie ukończoną powieść pt. *Mesjasz*. Pamiętam tylko pierwsze jej zdanie: «Wiesz – powiedziała mi rano matka – Nadszedł Mesjasz. Jest już w Samborze»”⁴⁸.

⁴⁶ List do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 roku (KL I, 68).

⁴⁷ List do Romany Halpern z 19 września 1936 roku (KL I, 78).

⁴⁸ R. Pietrzak, Świat Brunona Schulza. Spotkanie z prof. dr Arturem Sandauerem, „Trybuna Ludu” 1982, nr 281, 27–28 listopada.

Dokładne zapamiętanie tego Schulzowskiego zdania jest mało prawdopodobne, lecz z uwagi na występujące w nim rodzinne miasto Sandauera – jednak możliwe. Artur Sandauer, znany z ogromnej pewności siebie i gotowości obrony wypowiedzianych przez siebie zdań, w dalszej części wywiadu w bardzo zdecydowany sposób wyraża się o Jerzym Ficowskim, który miał rzekomo przeinaczyć usłyszane od Sandauera informacje. Problem polegał na tym, że Ficowski inaczej przekazał owo słynne pierwsze zdanie *Mesjasza*. Ponad dziesięć lat wcześniej napisał on bowiem w *Regionach wielkiej herezji*: „ludzie podawali sobie z ust do ust radosną wieść, że oto Mesjasz nadchodzi i jest już o trzydzieści zaledwie kilometrów od Drohobycza...”⁴⁹.

Sandauer nie wziął jednak pod uwagę tego, że zdanie nie było ujęte w cudzy-słów. Było jedynie parafrazą. Ficowski nie dopuścił się więc przeinaczenia. Zagadkowe są jednak dwa fakty związane z tym wydarzeniem: po pierwsze – skoro to Sandauer przekazał tę informację Ficowskiemu, to dlaczego ten nie umieścił w tekście jego nazwiska? I po drugie – dlaczego Artur Sandauer na tak palącą dla niego sprawę odpowiada dopiero piętnaście lat później? Kwestię tę pozostawiam ocenie czytelników.

Faktem istotnym dla tej rozprawy jest jedynie to, że Schulz w wakacje 1936 miał już fragmenty powieści. No właśnie. Czy na pewno powieści? Artur Sandauer nie podaje informacji o formie odczytanego przez Schulza tekstu. Co prawda Jerzy Ficowski pisze o „urywkach z *Mesjasza*”, lecz jest to wyrażenie bardzo wieloznaczne. Należy też wziąć pod uwagę, że Ficowski jest w tym wypadku osobą trzecią. Znacząca byłaby informacja, czy mamy tutaj do czynienia z kolejną nowelą Schulza, czy rzeczywiście z fragmentami powieści. Logiczne wydaje się, że gdyby Schulz odczytał Sandauerowi pełną nowelę pt. *Mesjasz*, to badacz przekazałby chociaż jej ogólną treść. Sądząc jednak po zdawkowości informacji Sandauera i po tym, co w swoich listach pisał sam Schulz, chodziło prawdopodobnie jedynie o krótkie fragmenty, wręcz rwane odcinki tekstu, być może nieosadzone nawet w jednej fabule. Zbyt śmiało byłoby zatem stwierdzenie, że na tym etapie mamy do czynienia z nowelą *Mesjasz*. Trudno mówić w ogóle o jakichkolwiek spójnych fragmentach. Podczas tych samych wakacji Schulz pisze w liście do Romany Halpern o „rozpadzie i chaosie”: „Męczę się bardzo moimi próbami pisania. Pisarz (przynajmniej w moim rodzaju) to najędzniejsze stworzenie na ziemi. Musi nieustannie kłamać, musi przekonywająco przedstawić jako ziszczone i realne, co jest w nim naprawdę w nędznym rozpadzie i chaosie”⁵⁰.

49 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, Warszawa 1992, s. 175.

50 List do Romany Halpern z 16 sierpnia 1936 roku (KL I, 77).

Sam Schulz nakazuje nam więc pewną ostrożność. Możemy bowiem przypuszczać, że wiele jego słów, które można by traktować jako dowód na postęp w pracach nad *Mesjaszem*, stanowiło jedynie grę pozorów lub dyplomatyczne odpowiedzi. Tak właśnie było w przypadku pisma zawierającego sprawozdanie z urlopu, które Schulz napisał 30 listopada 1936 roku do Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego: „Dzięki temu udogodnieniu mogłem w mojej pracy nad powieścią posunąć się znacznie naprzód, napisać tom nowel, który oddaję w tych dniach do druku, przetłumaczyć powieść F. Kafki (nakł. „Roju”) potężnego pisarza-mistyka, w Polsce dotychczas prawie nie znanego, oraz opracować szereg artykułów krytycznych drukowanych w różnych pismach periodycznych”⁵¹.

Praktycznie rzecz ujmując, prawie żadna z tych informacji nie mogła być prawdą. „Znaczne posunięcia w pracy nad powieścią” zostały tu już opisane. Z całą pewnością mamy do czynienia z próbą jak najkorzystniejszego dla wizerunku Schulza rozliczenia się z urlopu. Co jest oczywiście zrozumiałe i samo w sobie nie może być wobec Schulza żadnym zarzutem. Następnym dokonaniem relacjonowanym przez pisarza jest napisanie tomu nowel. Miał on zapewne na myśli tom *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jak wiemy, większość zawartych w nim nowel powstała przed rokiem 1936. Chodziło zatem nie o „napisanie”, lecz o „dokończenie” tomu nowel. Dodatkowo w liście mowa jest o tłumaczeniu *Procesu* Kafki, jednak autorstwo tego przekładu budzi wątpliwości. Z dużym prawdopodobieństwem tłumaczenia dokonała bowiem Józefina Szelińska, a Schulz jej pracę jedynie nadzorował. W obliczu tak wielkiej niemocy pisarskiej byłoby niezrozumiałe, gdyby Schulz tyle wolnego czasu poświęcił na tłumaczenie *Procesu*, odkładając tym samym na bok pracę nad *Mesjaszem*. Autorstwo tego tłumaczenia pozostaje jednak kwestią osobną i jeszcze niezbadaną.

Mijają zatem trzy lata od rozpoczęcia prac nad *Mesjaszem*⁵², a przez cały ten czas Schulz napisał jedynie dwa opowiadania mesjańskie (nie wliczając w to *Wiosny*) oraz kilka opowiadań do tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*. To znacznie mniej, niż zamierzał. Jesienią 1936 roku formułuje przyczynę takiego stanu rzeczy: „Dochodzę do przekonania, że najważniejszą przyczyną mojej depresji jest beczyność, nieproduktywność. Przyczyną zaś mojej beczynności jest przesąd, że mogę tylko wtedy pracować, kiedy wszystko jest w porządku i kiedy jestem zadowolony, i mam trochę pogody w duszy”⁵³.

Dwa dni później pisze natomiast: „Wpadam z jednej depresji w drugą i to paraliżuje moją aktywność. Dochodzę do tego, że winę mojej skąpej produkcji przypisać należy brakowi dyscypliny, czy techniki życia, nieumiejętności

51 List do Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego z 30 listopada 1936 roku (KL II, 18).

52 Data ta jest oczywiście umowna, ponieważ nie wiemy, kiedy tak naprawdę Schulz zaczął pracę nad *Księżą i Genialną epoką*.

53 List do Romany Halpern z 29 listopada 1936 roku (KL I, 83).

zorganizowania sobie dnia. Ulegam przesądowi, że twórczość może się dopiero wtedy rozpocząć, gdy na całym obszarze życia wszystkie trudności są załatwione, nic nie zagraża i tchnienie pogody unosi się nas uspokojoną „duszą”. A na to trzeba długo czekać. Wystarczy jakaś sprawa zaległa i niezałatwiona, jakaś niedogodność wewnętrzna, ażeby mi zepsuć ochotę do pisania”⁵⁴.

Schulz zdecydowanie nie jawi się jako artysta, który tworzy, by wyrzucić z siebie problemy codzienności. Pisanie nie przynosi mu ulgi, wręcz przeciwnie – jest dla niego kolejnym z obowiązków, który należy wykonywać podczas spełniania swojej życiowej misji. Nie podchodził do swojego rzemiosła tak jak większość artystów. Nie tworzył pod wpływem chwili, nie przelewał na papier swych wizji w wielkim uniesieniu inspiracji. Niewątpliwie jego pisaniu nie sprzyjały również bliskie relacje z pisarzami, którzy swym dorobkiem i sukcesami dawno go przewyższyli. Schulz nieustannie starał się więc doścignąć innych i zaspokoić własne ambicje. Chociaż nigdy wprost nie napisał o swoich kompleksach pisarskich, wynikających z porównywania się z innymi pisarzami, w jego listach możemy odnaleźć fragmenty takie jak ten: „Czytam teraz *Zmory* Zegadłowicza. Bardzo mnie to interesuje i podnieca. Poza tą książką widzę kontury innej książki, którą sam chciałbym napisać. Tak że właściwie nie wiem, czy czytam tę książkę, czy też tę potencjalną, niezrealizowaną”⁵⁵.

Schulz nadal więc mówi o książce, którą chciałby napisać i w której napisanie wciąż wierzy. Ten rodzaj lektur budzi w nim swoiste niespełnienie i nieodpartą chęć napisania czegoś równie wielkiego. Po raz kolejny jednak jego marzenia pozostają na etapie zamierzeń, ponieważ następne pięć miesięcy mija Schulzowi bezowocnie. 30 kwietnia 1937 roku pisze on w liście do Romany Halpern: „Żyję teraz bardzo marnie, nic nie piszę. Podtrzymuje mnie cały czas nadzieja, że może na wakacjach będę mógł parę tygodni spędzić całkiem sam – ze sobą tylko – chociaż nie wiem, czy wytrzymam teraz ze samym sobą. Chciałbym gdzieś zaszyć się w zupełną samotność”⁵⁶.

Przychodzi wiosna, a w głowie Schulza, jak co roku, rodzą się nowe nadzieje na napisanie *Mesjasza*. Wydawałoby się, że zapał i nadzieja będą się zwiększać wraz z nastaniem pełni lata, ale jest wręcz odwrotnie. Już 2 czerwca Schulz pisze do Zenona Waśniewskiego niezwykle pesymistyczny list: „Ja, który zawsze miałem głowę pełną zagadnień, problemów, podniecony zawsze przez różne idee, teraz włokę się pusty, bezmyślny, ospały i mam uczucie, że to już koniec wszystkiego. Od miesięcy nic nie piszę, nie jestem w stanie najmniejszego artykułu

54 List do Andrzeja Pleśniewicza z 1 grudnia 1936 roku (KL I, 70).

55 List do Romany Halpern z 5 grudnia 1936 roku (KL I, 84).

56 List do Romany Halpern z 30 kwietnia 1937 roku (KL I, 85).

napisać. Nawet napisanie listu kosztuje mnie ogromnego przewyciężenia. [...] *Mesjasz leży odłogiem*⁵⁷.

Tak długi okres bezproduktywności powoduje, że u Schulza narasta poczucie beznadziei. Popada w coraz większą depresję, która nie tylko nie pozwala mu pisać *Mesjasza*, ale właściwie nie pozwala mu na nic. Jak zawsze w takich sytuacjach, Schulz szuka logicznego i zasadnego wytłumaczenia tego, że nie pisze. Otóż tym razem przyczynę odnajduje w swej dojrzałości uniemożliwiającej osiągnięcie takiego naiwnego i beztroskiego stanu ducha, jaki towarzyszył mu podczas pisania *Sklepow cynamonych*. Przypomnijmy bowiem, że Schulz źródło prawdziwej dojrzałości upatrywał w regresji. Zdaje się, że pisarz nie dojrzał jednak w zamierzony przez siebie sposób. Utracił mianowicie tak skrzętnie pielęgnowane w sobie pierwiastki dziecięce i dorósł, znalazłszy się w położeniu, które uniemożliwia pisanie. W liście z 30 sierpnia 1937 roku czytamy: „Żeby móc tworzyć, musiałbym mieć szczególnie dobrotliwy i sprzyjający klimat dookoła siebie – dobrą wiarę w siebie, ciszę, bezpieczeństwo... Jestem teraz dojrzałszy i bogatszy niż wówczas, kiedy pisałem *Sklepy cyn.* Nie mam już tylko tej naiwności, tej beztroski. Nie czułem wtedy żadnej odpowiedzialności na sobie, żadnego ciężaru, pisałem dla siebie. To bardzo ułatwia”⁵⁸.

Kolejny raz widzimy u Schulza przejaw ambicji związanej z chęcią powtórzenia sukcesu, jaki odniósł, publikując *Sklepy cynamone*. To właśnie ta wewnętrzna ambicja staje się wspomnianym ciężarem. Schulz zdaje sobie bowiem sprawę z tego, że wszyscy liczą na jego następne dzieło. A najbardziej, jak wiemy, liczy na to on sam. Podejmuje zatem małą próbę ukojenia swojego sumienia zaprzątniętego bezczynnością. Jesienią 1937 roku pisze niemiecką nowelę *Die Heimkehr*, która została przedstawiona na wstępie tej rozprawy. Jej napisanie jest sygnałem swoistej kapitulacji pisarza, a więc zaprzestania prac nad *Mesjaszem*. Utwierdza nas w tym dodatkowo sam Schulz, który miesiąc później wydaje w „Roju” *Sanatorium pod Klepsydrą*. Kiedy przegląda się ten tom opowiadań, można odnieść wrażenie, że Schulz dokonał w nim „uśmiercenia *Mesjasza*”. Publikując w książce *Genialną epokę* i *Księgę*, zrezygnował bowiem z publikowania ich w formie powieści.

Mimo że Schulz pozornie kończy w swoim życiu etap starania się o napisanie *Mesjasza*, to nie przestaje obwiniać się o niepisanie innych utworów. Wciąż czuje się niespełniony. Usprawiedliwia się przed Romaną Halpern, choć w gruncie rzeczy przed samym sobą. Tym razem przyczyn swej bezczynności szuka w podjęciu nieodpowiedniego zawodu. W liście z 31 marca 1938 roku czytamy: „Powinienem był jeszcze przed kilku laty uniezależnić się od szkoły, wejść

57 List do Zenona Waśniewskiego z 2 czerwca 1937 roku (KL I, 46).

58 List do Romany Halpern z 30 sierpnia 1937 roku (KL I, 90).

w dziennikarstwo. Było to wtedy możliwe i byłbym się przyzwyczaił do produkcji na zamówienie, a może nawet znalazł w przymusie pewien bodziec do pisania i pewną bardziej zdawkową, codzienną formę pisania”⁵⁹.

Szulz kolejny raz pisze o swojej niesystematyczności, dając tym samym do zrozumienia, że w jego głowie rodzą się nowe plany literackie. Pozostaje tylko pytanie, czy na pewno są to nowe plany, czy może Schulz nadal żywi nadzieję na napisanie *Mesjasza*? Rozważmy to, czytając fragmenty jego listów z 24 kwietnia i 12 lipca 1938 roku: „mógłbym powiedzieć, że treściowo staję się bogatszym, że materiał rośnie, tylko brak podniety, napędu, pasji, żeby przekuć w formę. [...] O moich planach nie chcę pisać. Mam przesąd, że się nie udają, gdy się o nich przedwcześnie mówi”⁶⁰. „Zacząłem pisać. Idzie mi bardzo ciężko i powoli. Gdybym miał 4 miesiące wolnego czasu, ukończyłbym książkę. To jest także powód, dla którego nie chce mi się jechać”⁶¹.

Treść listów brzmi bardzo znajomo, ale przeczyć tezie, że zostały one napisane w nawiązaniu do *Mesjasza*, mógłby zwrot: „Mam przesąd, że się nie udają, gdy się o nich przedwcześnie mówi”. Takie sformułowanie w świetle niemalże czteroletniego obwieszczania przez Schulza planów związanych z napisaniem powieści *Mesjasz* brzmi dość dziwnie. Schulz jednak mógł mieć na myśli udzielenie Waśniewskiemu zbyt szczegółowych informacji, czego najwyraźniej nie chciał zrobić. W drugim zacytowanym fragmencie pisze również o wyjeździe. Mowa oczywiście o podróży do Paryża, do którego nie chciał jechać z uwagi na zamierzone cele. Znowu bowiem uwierzył w to, że właśnie pozostanie w Drohobyczu przyczyniłoby się do napisania *Mesjasza*. Zastanawiające jest natomiast użycie słowa „ukończyłbym”, zamiast „napisałbym”. Mogłoby ono świadczyć o tym, że objętość *Mesjasza* zwiększyła się od 1936 roku, czyli od czasu odczytywania Arturowi Sandauerowi pierwszych zdań powieści. Możemy zatem domniemywać, że Schulz, pozbywając się z *Mesjasza* dwóch opowiadań: *Księgi* i *Genialnej epoki*, zaczął go pisać – zgodnie z jego powieściową formą – jeszcze raz i od początku. Dowodem na powrót Schulza do prac nad powieścią są dwa listy napisane do niego w dniu 12 lipca 1938 roku. Autorem pierwszego był Witold Gombrowicz. Oto stosowny fragment: „Co do Twego *Mesjasza*, to trudno mi coś powiedzieć, gdyż nie znam tego utworu nawet w jego założeniach – jeżeli daje Ci on możliwość odświeżenia się, to tym lepiej! Ten postulat jest ważny nie ze względu na Twoją sztukę, ale na Ciebie samego – pod względem psychicznym”⁶². Drugi list napisał Artur Sandauer: „Strasznie jestem ciekaw *Mesjasza*. Oby Ci Twój Bóg wewnętrzny dał jak najwięcej siły i geniuszu w tych wielkich

59 List do Romany Halpern z 31 marca 1938 roku (KL I, 103).

60 List do Zenona Waśniewskiego z 24 kwietnia 1938 roku (KL I, 49).

61 List do Romany Halpern z 12 lipca 1938 roku (KL I, 109).

62 List od Witolda Gombrowicza z 19 lipca 1938 roku (KL III, 13).

chwilach. Do Paryża radziłbym Ci jechać tylko w tym wypadku, jeśli praca nad *Mesjaszem* nie poniosłaby na tym żadnego uszczerbku. [...] Czekam rychłej odpowiedzi, a zwłaszcza wiadomości o *Mesjaszu*⁶³.

Jak wiadomo, Schulz mimo wszystko zdecydował się na wyjazd do Paryża. Prawdopodobnie nie odpisał na wspomniane wyżej listy, bo jeszcze 25 lipca 1938 roku Sandauer pyta: „co z *Mesjaszem*?”. Tydzień później Schulz był już w Paryżu. O jego pobycie we Francji wiemy stosunkowo niewiele. Z pomocą przychodzi nam jednak audycja radiowa autorstwa Ludwika Lillego, napisana w 1956 roku, która oprócz opisu wrażeń Schulza zawiera bardzo ciekawą informację: „Do *Cynamonowych sklepów* i *Sanatorium pod Klepsydrą* doszedł nowy rękopis *Ostatnia wieczerza*”⁶⁴.

Audycja ma, rzecz jasna, charakter poetycki i w dużej mierze należy ją traktować jako fikcję literacką. Warto jednak wspomnieć, że Bruno Schulz podczas swojego pobytu w Paryżu nocował u Ludwika Lillego, zatem mógłby on wiedzieć o takowym rękopisie lub nawet go widzieć.

Dwa miesiące przed wybuchem wojny Schulz pisze do Romany Halpern: „Najchętniej usunąłbym się z jakimś jednym człowiekiem w zupełne zacisze i zabrał się jak Proust do sformułowania ostatecznego mego świata. [...] O moich planach i pracach nie piszę, nie mogę pisać. Zbyt mnie to denerwuje i nie mogę o tym spokojnie mówić”⁶⁵.

Frustracja zwiększa się, a Schulz coraz niechętniej opowiada o swoich zamierzeniach. „Sformułowanie ostateczne mego świata” może oznaczać napisanie *Mesjasza*, lecz bardziej prawdopodobne jest, że te słowa odnoszą się do tomu opowiadań, o którym Schulz wypowiada się dwa miesiące wcześniej na łamach „Wiadomości Literackich”. Pisarz potrzebuje jednak zmiany miejsca. Aura, która mu teraz towarzyszy, z całą pewnością nie sprzyja pisaniu. Schulz był pisarzem silnie zdeterminowanym przez swoje otoczenie. Nawet najmniejsza niedogodność mogła przerwać jego natchnienie. Zupełnie nie dziwi zatem jego rozmowa z Kazimierzem Truchanowskim z czerwca 1939 roku:

„Schulz: Jeśli będzie wojna, to ja tego nie przeżyję.

Truchanowski: A co z *Mesjaszem*?

Schulz: Nie będzie *Mesjasza*. To nie wartości... Ja już nic nie zrobię”⁶⁶.

Wyżej zacytowana rozmowa stanowi ostatnią, zachowaną wypowiedź Schulza o powstaniu *Mesjasza* i, jak się wydaje, jest rozstrzygająca dla tej rozprawy. Sugeruje nam ona nie tylko rezygnację ze stworzenia dzieła, ale także upadek

63 List od Artura Sandauera z 19 lipca 1938 roku (KL III, 34).

64 A. Kato, *Schulz i Lille*, „Schulz/Forum” 2014, nr 3, s. 132.

65 List do Romany Halpern z czerwca 1939 roku (KL I, 115).

66 Rozmowa Kazimierza Truchanowskiego i Brunona Schulza odbyła się w czerwcu 1939 roku w warszawskiej kawiarni „Zodiak”. Zob. S. Zawiśliński, *Sklepy Schulzowe*, „Trybuna” 1992, nr 267, s. 6.

ducha, który doprowadził Schulza do utraty wiary w dotychczasowe wartości. Wypowiedź ta nie jest, rzecz jasna, dokładnym przekazem słów pisarza. Ma charakter wspomnienia, może więc być wyłącznie parafrazą. Powstaje również pytanie, na ile możemy zaufać samemu Truchanowskiemu, który przecież dopuścił się plagiatu, pisząc w łudząco podobnym do Schulzowskiego stylu *Ulicę wszystkich świętych* i *Aptekę pod słońcem*. Z braku innych przekazów jesteśmy jednak zmuszeni uznać tę wypowiedź za dowód w sprawie. Trudno też dostrzec powody, dla których Truchanowski miałby przeinaczyć fakty. Pewne jest natomiast to, że w 1939 roku Schulz miał jedynie fragmenty powieści *Mesjasz*. Czy mógł ją dokończyć w czasie wojny? Trudno to sobie wyobrazić. Wszak do podjęcia aktu pisania potrzebował pewnego rodzaju harmonii i na pewno nie byłby w stanie tworzyć w rzeczywistości wojennej.

Ginie jako niespełniony pisarz 19 listopada 1942 roku, zastrzelony przez gestapowca na jednej z drohobyckich ulic. Nie sposób nie zgodzić się ze słowami zamykającymi wspomnienie o Schulzu zamieszczone na łamach „Nowej Kultury”: „Strzał gestapowca był już tylko fizyczną likwidacją człowieka, który zmarł na długo przed tym”⁶⁷.

Ten artykuł mógłby zakończyć się stwierdzeniem: „Tak właśnie umiera niespełniony Schulz, a wraz z nim *Mesjasz*”. Należy się jednak zastanowić, czy możemy mówić o „śmierci *Mesjasza*”. *Mesjasz* istnieje i chociaż poszukiwać możemy jedynie jego urywków, bo jako powieść nigdy nie powstał, to bez wątpienia jako byt pisarsko-filozoficzny na zawsze stanowić będzie pewien fenomen. Który autor bowiem zapewnia sobie nieśmiertelność poprzez niestworzenie dzieła? Schulz pozostawia nam swój „kapitał ducha”, który my możemy rozwijać za niego. Daje nam niezapisaną kartę, która rozbudziła kreatywność twórców całego świata bardziej niż niejedno dzieło napisane. Możemy więc z całą pewnością stwierdzić, że *Mesjasz* istnieje i tak długo, jak długo istnieć będą miłośnicy Schulzowskiej sztuki, wciąż będzie pisany na nowo. Nienapisane dzieło stało się bytem kulturowym, a zatem, w pewnym rozumieniu, dziełem, którego istnienia podważyć już nie sposób.

67 J. Sieradzki, L. Cieślík, *Wspomnienia o Brunonie Schulzu*, „Nowa Kultura” 1957, nr 45, s. 7.



Wiedeń, Nordbahnhof, fotografia zrobiona przez Ferdinanda Küssa (1800–1886) lub Michaela Frankensteina (1843–1918), pomiędzy 1865 a 1880 rokiem, Galerie Bassenge.

[archiwum]

Piotr Szalsza: Wiedeńskie spektrum i Bruno Schulz

Opierając się na nieznanym dotąd dokumentach, chciałbym podjąć próbę skromnego uzupełnienia dotychczasowych cennych badań w omawianym tu temacie. Pragnę przy tym wyrazić przekonanie, że zapewne powinno się przeprowadzić kolejne kwerendy w archiwach wiedeńskich. Pozwoliłyby one wyjaśnić wiele nieznanych faktów i powiązań dotyczących biografii Schulza, rozwinąć zaledwie zasygnalizowane wątki. Nowe informacje – być może – znajdują się na wyciągnięcie ręki.

Przyjazd do Wiednia

Bruno Schulz, w towarzystwie siostry i jej syna, przyjechał do Wiednia w listopadzie 1914 roku¹. Powodem opuszczenia rodzinnego Drohobycza był wybuch I wojny światowej, a konkretnie – szybka ofensywa armii rosyjskiej. Do jesieni 1914 roku zdobyła ona tereny Galicji i osiągnęła przedpole Krakowa. Schulz należał do około 200 000 galicyjskich uciekinierów, którzy w krótkim czasie dotarli do naddunajskiej stolicy.

Do jakiego miasta przybył dwudziestodwuletni Bruno Schulz?

¹ W niniejszym artykule korzystam z – opublikowanych przez Joannę Sass w „Schulz/Forum” 10, 2017 – bardzo ważnych i dokładnych informacji, które powstały na podstawie sprawdzonych przez autorkę zapisów zawartych w dokumentach różnych instytucji wiedeńskich. Informacje te dotyczą przede wszystkim miejsc zameldowania Schulza i jego bliskich, a także potwierdzeń pobierania zapomogi i przebiegu nieukończonych studiów w Wyższej Szkole Technicznej oraz egzaminu wstępnego w Akademii Sztuki.

Wiedeń był politycznym centrum państwa, które prowadziło wojnę. Sytuacja była napięta i skomplikowana. Miasto borykało się z wielkimi problemami. Z miesiąca na miesiąc kryzys stawał się poważniejszy. Trzeba było zająć się nie tylko potrzebami mieszkańców Wiednia, ale właśnie także tych obywateli, którzy szukając schronienia, przybyli tu z różnych zakątków cesarstwa. Wprowadzono wypłacanie z kasy miasta stałych zasiłków. Równoległe – na ogromną skalę – rozwinęto wszelkie formy działalności charytatywnej. Bruno Schulz był jednym z beneficjentów otrzymujących comiesięczny zasiłek w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny. W dokumencie wypełnionym przez urzędnika tej organizacji w rubryce „zawód” odnotowano, że Schulz jest studentem Szkoły Politechnicznej we Lwowie, działającym jako sanitariusz w Akademickim Legionie Pomocy². Także w Wiedniu Schulz podejmuje studia w podobnej uczelni (Technische Hochschule), ale dopiero rok później. Jego uczestnictwo w Legionie trudno więc potwierdzić, ponieważ – prawdopodobnie – nie zachowały się listy studentów pracujących na rzecz tej organizacji w Wiedniu.

Analiza dostępnych informacji związanych z pobytem Brunona Schulza w naddunajskiej stolicy w okresie trwania I wojny światowej oraz pięć lat po jej zakończeniu pozwala skonstatować, że oprócz wspomnianych, sprawdzonych i niezwykle cennych, danych wciąż wiemy niewiele o tym, czym zajmował się on w Wiedniu *n a c o d z i e ń*, a ściśle: *w ż y c i u p r y w a t n y m*.

Wiemy, że Schulz był w stałym kontakcie z bratem, odznaczonym oficerem armii austriackiej, który wraz z rodziną mieszkał w cesarskiej stolicy. Znane są również informacje o kontaktach pisarza ze skoligaconymi w różnych wariantach rodzinami – Polturaków, Kuhmerkerów, Suchestowów³, a także Gartenbergów – czyli – w mniejszym lub większym stopniu z krewnymi ze strony matki Schulza. Wspólny mianownik, łączący wymienione nazwiska, to znaczący udział większości w przemyśle naftowym Galicji. A o tym, jak rodziny były ze sobą powiązane, świadczy na przykład dokument z roku 1912, informujący o pobycie na kuracji w Karlsbadzie (Karlovy Vary) wuja Brunona – Heinricha (Juda Hersz) Kuhmerkera wraz z żoną Pepi (Pesia – z domu Gartenberg). Pod ich opieką przebywały tam również dwie wnuczki – Dora i Ella Suchestow⁴.

2 Krótkie kalendarium pobytów Schulza w Wiedniu: pierwszy przyjazd – późna jesień 1914; powrót do Drohobycza – 15 grudnia 1915; ponowne przybycie do Wiednia, aby podjąć studia w Wyższej Szkole Technicznej – 4 listopada 1916; przerwa wakacyjna w Drohobyczu – sierpień–październik 1917; w naddunajskiej stolicy pozostanie potem do 8 sierpnia 1918. Po raz ostatni do Wiednia przyjedzie 7 lutego 1923 roku (nieudany egzamin wstępny w Akademii Sztuk Pięknych). Do Drohobycza, już na stałe, powróci w lipcu tegoż roku.

3 Henryk Suchestow był zięciem Henryka Kuhmerkera.

4 „Karlsbader Kurliste”, 27.07.1912, Nr. 449.

Wohnungswechsel:		
Herr Heinrich Kuhmerker , Privat-Beamter, mit Frau Pepi, Enkeln: Dora und Ella Suchestow und Bedienung	Drohobycz	Etabl. Sanssouci, Goetheweg
Frau Benö Schmelczer , Kaufmannsgatt., mit Bedienung	Budapest	Germanenhof, Andreasgasse
Herr Maximilian Bohutinsky , E.-B.-Beamter	Prag	Wartburg, Wiesenberg
Herr Dr. Herman Karel Westendorf , Bankier	Amsterdam	Koburg, Marienbaderstrasse
Herr Jakob Rubinsohn , Kaufmann	Lemberg	St. Pierre, Arnemannstrasse
Frau Cilli Gross , Kaufmannsgattin	Bukarest	Tennyson, Kais. Elisabeth-Kai
Frau Regine Losner , Kaufmannsgattin	Odobesti	dto.
Frau Rebekka Silberstein , Kaufmannsgattin	dto.	dto.
Frau Barbara Ochsner , Kaufmannsgattin, mit Tochter Amalie	Cherson	Grossmeister, Andreasgasse
Herr Leop. Bach , Kaufmann	München	Moltke, Gartenzeile
Herr Peter Ranef , Kaufmann	Sophia	Belle-Alliance, Parkstrasse
Herr Daniel Hantower , Rechtsanwalt, mit Frau Sophie und Bedienung	St. Petersburg	Fürstenhof, Parkstrasse
Frau Marie Labinska mit Tochter Raise	Begoduchow	Miramar, Schulgasse
Herr Georg Popowits , Lehrer	Velika Mucna	Hotel gold. Baum, Kaiserstrasse
Frl. Irene Kren , Weingartenbesitzers-tochter	Cseged	Villa Fink, Ed.-Knollstr.
Frau Elise Miech	Hamburg	Bellona, Schlossgässchen
Frau Louise Wolf , Stationschefsgattin, mit Tochter Elisabeth	Panesova	Dampfschiff, Kais. Frz. Jsphstr.
Frau Cäcilie Makowsky , Provisorsgattin	Moskau	4 Jahreszeiten, Marienbaderstr.
Es soll richtig heissen:		

Spis kuracjuszy przybyłych do Karlsbadu w lipcu 1912 roku z nazwiskami Heinricha i Pepi Kuhmerkerów oraz Dory i Elli Suchestow [„Karlsbader Kurliste“, Nr. 449]

Wien, VIII. Alserstrasse, karta pocztowa z 1915 roku. W zbiorach własnych



Schulz po kilku miesiącach pobytu w Wiedniu również udał się na kurację do Karlsbadu. Na razie jednak musiał zadowolić się regularną przejażdżką do drugiej dzielnicy miasta – w celu odebrania wspomnianego już zasiłku. I nie można wykluczyć, że w pierwszym roku pobytu nad Dunajem był to jedyny obligatoryjny obowiązek niezbyt zdrowego dwudziestodwulatka.

Wiemy, że – także wspólnie, z trzydziestojednoletnią siostrą Anną (Chana) i jej dwunastoletnim synem Ludwikiem – często zmieniał mieszkania. Niektóre z nich znajdowały się w budynkach, w których rezydowały różne agendy oraz instytucje żydowskie. Na przykład w domu przy Alserstrasse 42 mieściła się organizacja pomagająca galicyjskim Żydom uciekinierom między innymi w zakresie przydziału używanej odzieży⁵.

Pod innym adresem, przy Seegasse 3⁶, miała swoją siedzibę agenda żydowskiego klubu sportowego Hakoah, zaś na tejsze ulicy pod numerem 9 – żydowski szpital i dom starców. Przy Skodagasse 15 podczas wizyt w Wiedniu, zapewne w pensjonacie Baltic, często zatrzymywała się matka Brunona Schulza. Właściciele hoteliku reklamowali się w prasie: „pierwszorzędne pokoje ogrodowe z tarasami, umywalki z ciepłą wodą, centralne ogrzewanie, wyśmienita kuchnia. Bardzo wskazane dla rekonwalescentów”⁷.

Od roku 1916 Schulz studiował w wiedeńskiej Wyższej Szkole Technicznej. Ciągle jednak niewiele wiemy na temat kręgu jego ewentualnych znajomych, z którymi studiował bądź też – ewentualnie – wspólnie pracował. Nie wiemy na przykład, gdzie się stołował. Czy odwiedzał restauracje? Czy chodził do kina, do teatru, do opery, na koncerty, na wystawy malarstwa? Czy czytał gazety, a jeżeli tak, to jakie? W okresie pobytu Schulza w Wiedniu ukazywało się kilka periodyków polskich, a także żydowskich, wydawanych właśnie w języku polskim, niemieckim oraz w jidysz. Uwagę zwraca założony w 1915 roku niemieckojęzyczny dziennik „Jüdische Korrespondenz”. Na jego łamach tematy związane z Galicją poruszano bardzo często. Wpływ na taki stan rzeczy miała osoba pomysłodawcy, wydawcy i redaktora naczelnego – urodzonego w Drohobyczu – Jonasa Krepla.

Od roku 1915 piastował on także stanowisko rzecznika prasowego w austriackim Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Miał dzięki temu decydujący wpływ na publikacje prasowe we wszystkich gazetach ukazujących się na terenie Cesarstwa. Także na „Cetinjer Zeitung” – gazetę, w której w latach 1917–1918 opublikowano dwa antywojenne opowiadania podpisane nazwiskiem Brunona

5 „Neue Freie Presse”, 4.03.1916, Nr. 18511, s. 19. Artykuł zatytułowany: *Wiedeńska zbiórka odzieży dla biedoty żydowskiej*.

6 Pod tym adresem mieszkał także prominentny drohobyczanin, dziennikarz i polityk – Jonas Kreppel. (Informacja oparta na danych uzyskanych w Archiwum Centrum Dokumentacji Austriackiego Ruchu Oporu – DÖW).

7 „Neue Freie Presse”, 4.05.1916, Nr. 18570, s. 21. Por. ilustracja na poprzedniej stronie.

Die Russen in Drohobycz. — Eine Offiziers- frau als Räuberin.

Wien, 12. September. (Korr.-B.)

Aus dem Kriegspressquartier wird gemeldet: Die aus dem Bezirk Drohobycz vorliegenden amtlichen Berichte geben ein anschauliches Bild von dem Vandalismus, mit dem die Russen in diesem Gebiete gehaust haben. Diebstahl, Raub, Plünderung und Brandlegung folgten ihren Spuren. Dort, wo Kosaken waren, erging es den Leuten am schlimmsten. Dort waren Raub, Erpressung, Vergewaltigung von Frauen und selbst Mord an der Tagesordnung. So wurden in einer Gemeinde des Bezirkes vor dem Rückzuge der Russen 23 jüdische Einwohner in bestialischer Weise niedergemetzelt.

Lemberg zur Rückkehr für die Flüchtlinge freigegeben.

Die Polizeidirektion Wien hat bezüglich der Freigabe weiterer Bezirke Galiziens für die Rückkehr der Flüchtlinge drei Kundmachungen erlassen. Sie bestimmen: Außer den im Aufruf vom 20. Juli, 14. August, 28. September, 27. Oktober 1915 und im Aufruf B. von heute für die Rückkehr der Flüchtlinge freigegebenen Bezirken Galiziens werden noch folgende in das „weitere“ Kriegsgebiet fallende Bezirke freigegeben: Jaslo, Cieszanow, Jaworow, Rudki, Sambor, Drohobycz und Skole. Ferner: Przemyslanv, Bohorodczany, mit Ausnahme der

Die Berichte der verbündeten Generalstäbe.

Meldung des österreichisch-ungarischen Generalstabes:

Amtlich wird verlautbart: „17. Mai 1915, mittags.“

Im Verhältnis zu den hartnäckigen Kämpfen der vergangenen zwei Wochen verlief der gestrige Tag an der ganzen Front im allgemeinen ohne wesentliche Ereignisse.

Die Armeen haben weiter nach vorwärts Raum gewonnen. Die gegen den oberen Dnjepr vorgedrängten Kolonnen haben mit Teilen nun auch Drohobycz genommen, weitere 5100 Gefangene gemacht und 8 Maschinengewehre erbeutet.

Der Stellvertreter des Chefs des Generalstabes:

v. Höfer, Feldmarschalleutnant.“

Początek artykułu Rosjanie w Drohobyczu – żona oficera jako rabuś, „Pester Lloyd“ [13.9.1916, Nr. 255]

Informacja prasowa o odbiciu Drohobycza z rąk Rosjan, „Neue Freie Presse“ [18.5.1915, Nr. 18224]

Oficjalna informacja policji o możliwości powrotu do wyzwolonego Lwowa i okolicznych miejscowości, „Jüdische Korrespondenz“ [2.12.1915, Nr. 16]

Schulza⁸. Jak dalece interesowała dwudziestodwulatka sytuacja frontowa i polityczna, w tym – los Polski, na temat której stale pojawiały się w prasie wiedeńskiej istotne artykuły omawiające, na przykład, aktywność bardzo wpływowego Koła Polskiego, działającego przy cesarskiej Radzie Państwa? Czy Schulz znał treść ważnych wystąpień słynnego drohobyczanina, posła Hermana Liebermana, lub wpływowego posła lwowskiego, Hermana Diamanta, który w 1918 roku w energiczny sposób domagał się równouprawnionego – w ramach cesarstwa – traktowania Galicji⁹.

Nie posiadamy informacji, czy Schulz znał, zamieszczane także w gazecie Kreppla, prasowe wiadomości na temat wyzwolenia Drohobycza 17 maja 1915 roku¹⁰. Możemy tylko przypuszczać, że je czytał. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że Schulz poznał, opublikowaną w prasie 2 grudnia 1915 roku, oficjalną informację policji o możliwości powrotu do wyzwolonego Drohobycza. Wpłynęła ona na decyzję wielu uciekinierów. Należy dodać, że w mieście nie brakowało licznych plakatów powiadamiających, zachęcających i wręcz nakłaniających do powrotu.

Schulz wyjechał do Drohobycza 14 grudnia 1915 roku – czyli dwanaście dni po ogłoszeniu zezwolenia policji. Nie wiemy, czy przed podjęciem podróży przeczytał, opublikowany w wielu dziennikach, artykuł zatytułowany: *Rosjanie w Drohobyczu – żona oficera jako rabuś*. Oto jego treść: „Opublikowane informacje urzędowe przedstawiają pełny obraz wandalizmu będącego dziełem Rosjan na tym terenie. Objawił się on w postaci pozostawionych śladów kradzieży, rozbój, grabieży i podpaleń. Ludności najgorzej działo się tam, gdzie pojawiali się Kozacy. Rozbój, przemoc, gwałcenie kobiet, a nawet mord – były na porządku dziennym. W takich okolicznościach w jednej z dzielnic przed wycofaniem się Rosjan w bestialski sposób zamordowano 23 żydowskich mieszkańców. Dla żołnierzy rosyjskich wzorem w kradzieży i grabieniu stali się oficerowie ich własnej armii. Drastyczny przykład takiego sposobu bogacenia się dał miejski komendant Drohobycza. Ów funkcjonariusz wojskowy o nazwisku Tilo przebywał tu wraz z małżonką. W Drohobyczu wędrowała ona od domu do domu i wybierała sobie najpiękniejsze rzeczy – wyposażenie pokoi, obrazy, odzież i tak dalej, po czym nakazywała transportowanie tego wszystkiego do swojego mieszkania. Pani Tilo przybyła do miasta z jedną walizką. Kiedy w wyniku naszej ofensywy przyszedł czas na opuszczenie Drohobycza, wtedy okazało się, że do załadowania

8 Porównaj blok tekstów z działu: [czy to Schulz?], „Schulz/Forum”, 2020, nr 15, s. 145–186.

9 „Neue Freie Presse”, 28.02.1918, Nr. 1920, s. 3: *Der Beschluss des Polenklubs gegen das ordentliche Budget und gegen ein Budgetprovisorium* (Postanowienia Klubu Polskiego przeciw budżetowi i prowizorium budżetowemu).

10 We wszystkich gazetach Monarchii ukazał się, podpisany przez Marszałka Polowego von Höfera, komunikat Sztabu Generalnego, w którym podano informację o wyzwoleniu miasta Drohobycza w dniu 17 maja 1915 roku.

wszystkich zarekwirowanych przedmiotów, między innymi: sześciu fortepianów oraz wielu salonowych kompletów meblowych, będą jej potrzebne trzy wielkie wagony towarowe”¹¹.

Z końcem 1915 roku Schulz powrócił do miasta, które bardzo ucierpiało. Ale po kilku miesiącach drohobyczanie zdobyli się nawet na, połączone z odsłonięciem pomnika *Rycerz w zbroi* autorstwa porucznika Backa¹², huczne świętowanie pierwszej rocznicy wypędzenia Rosjan. Obchody miały miejsce 14 maja 1916 roku i zgromadziły ponad 20 000 mieszkańców miasta. Po części oficjalnej w parku miejskim zorganizowano wielki festyn z tańcami. Czy wśród zgromadzonych na uroczystościach znalazł się dwudziestoczterolatek Bruno Schulz?¹³

Powracając do wiedeńskich pobytów Schulza, należy także zwrócić uwagę na generalny brak korespondencji (na przykład listów do rodziny i przyjaciół) czy jakiejś innej formy adnotacji osobistych na temat tamtych czasów. Oprócz kilku wyrwykowych informacji z lat późniejszych nie dysponujemy w pełni udokumentowanym przekazem, który mógłby w tym względzie naprawdę wiele uzupełnić i wyjaśnić.

Wiadomo na przykład, że Schulz i wybitna poetka Debora Vogel (osoba w latach trzydziestych blisko z pisarzem związana) przebywali w Wiedniu w tym samym czasie¹⁴. Wtedy nie znali się osobiście, chociaż ich życie toczyło się w sąsiadujących ze sobą dzielnicach. Schulz był już osobą dorosłą, Vogel – gimnazjalistką. Szkoda, że nie wiemy, jak potem oceniali Wiedeń i czas tam przebyty. A o tym, że stolica Austrii mogła być tematem ich rozmów, świadczy fakt, że w latach trzydziestych Debora utrzymywała kontakty z żydowskimi kręgami literackimi Wiednia. Swoje znajomości próbowała nawet wykorzystać, by zainteresować tamtejsze środowiska prozą Brunona Schulza, który w sprawie przetłumaczenia i wydania jego książki w Wiedniu napisał nawet list do Mendla Neugröschla¹⁵.

Miasto kultury i sztuki

Wiedeń, pomimo wspomnianych powyżej problemów związanych z Wielką Wojną, nie zatracił charakteru metropolii kulturalnej. W latach 1914–1918

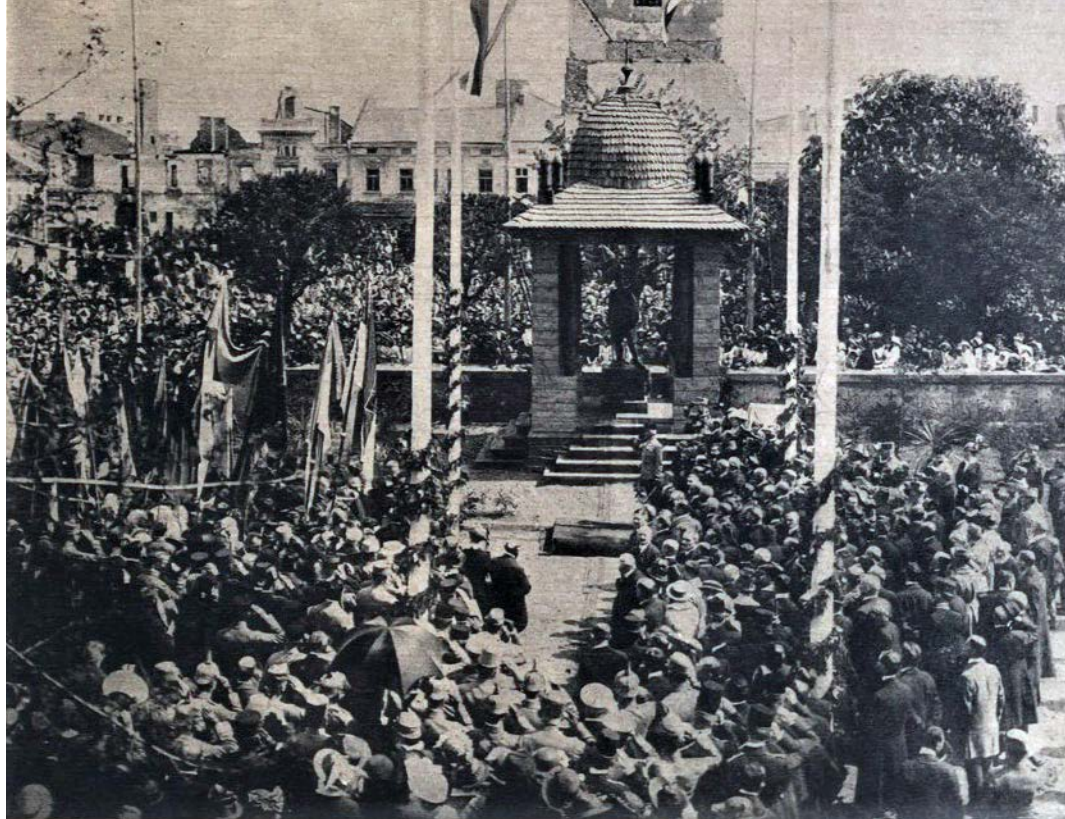
11 „Pester Lloyd”, 13.9.1916, Nr. 255, s. 3: *Jüddische Korrespondenz*. W innym artykule na temat Drohobycza podaje, że Rosjanie wywieźli z miasta ponad 100 fortepianów.

12 „Reichspost”, 18.05.1916, Nr. 231, s. 3.

13 „Das interessante Blatt”, 25.05.1916, Nr. 21, s. 13.

14 Debora Vogel przebywała w Wiedniu w latach 1914–1918. W jednej z tamtejszych szkół uzyskała świadectwo dojrzałości.

15 Wiersz Debory Vogel pod tytułem *Trinklied* znalazł się w tomie zatytułowanym *Mała antologia liryki galicyjskiej w jidysz*, wydanym przez żydowskich literatów wiedeńskich: Mendla Neugröschla i Eliezera Schindla. Por. *In a Shtod woss starbt in einer Stadt, die stirbt. Jüdische Lyrik aus Wien*, Hrsg. G. Kohlbauer-Fritz, Wien 1995.



Pierwsza rocznica wyzwolenia Drohobycza spod okupacji Rosjan, fotografia drukowana w gazecie „Das interessante Blatt” [25.05.1916, Nr. 21]

Odślonięcie pomnika **Rycerz w zbroi**, fotografia drukowana w gazecie „Reichspost” [18.05.1916, Nr. 231]

aktywne były placówki artystyczne. Funkcjonowały sceny operowe i teatralne. Prezentowano dzieła wybitnych malarzy. Muzyczny Wiedeń odwiedzali wielcy artyści¹⁶. W bogatej pałacie kulturalnej nie brakowało też znaczących polskich i żydowskich akcentów. Abstrahując już od obligatoryjnego dla osób związanych z Polską zwiedzania kościoła polskiego na Kahlenbergu¹⁷, zwróćmy uwagę na pewne ważne polskie wydarzenie, jakie miało miejsce w piątym miesiącu pobytu pisarza w Wiedniu. Arcyksiężna Zita i arcyksiążę Karol Stefan z Żywca 11 kwietnia 1915 roku w słynnym Künstlerhaus przy Placu Karola (Karlsplatz) dokonali otwarcia wielkiej wystawy malarstwa polskiego¹⁸. Przedstawiono dzieła najważniejszych twórców XIX i początków XX wieku. Czy Schulz zwiedził tę wystawę?¹⁹ Pisano o niej we wszystkich wiedeńskich gazetach.

Należy zauważyć, że w okresie I wojny światowej kultura rodem z Galicji (polska i żydowska) była w Wiedniu bardzo często reprezentowana. Wspomniano już o wybitnym polskim skrzypku Bronisławie Hubermanie. Wiele działa się także w życiu teatralnym miasta. W języku niemieckim wystawiano sztukę Gabrieli Zapolskiej *Warszawska Cytadela*²⁰, w polskim zaś Tadeusza Rittnera – *W małym domku* i *Człowiek z budki suflera*. Grano ponadto *Grube ryby* Michała Bałuckiego oraz *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego²¹. Akcja tej ostatniej sztuki toczy się w galicyjskiej wsi pod Stanisławowem – w środowisku żydowskim.

W roli karczmarza z powodzeniem wystąpił znany wówczas aktor – lwowianin – Marian Jednowski. Czy Bruno Schulz widział ten spektakl? Z jednej strony, nazwisko Wyspiańskiego było mu zapewne nie tylko dobrze znane, ale być może i przez niego cenione. Z drugiej, pojawiła się – nie obca przecież – tematyka żydowska. W tym kontekście mogła Schulza zainteresować także inscenizacja

16 Na przykład wybitny polski skrzypek Bronisław Huberman koncertował w Wiedniu wielokrotnie.

17 Według programu nauczania w Żeńskim Gimnazjum przy Albertstrasse 38 Debora Vogel jako uczennica tejeż placówki zwiedziła Kahlenberg.

18 „Neue Freie Presse”, 11.04.1915, Nr. 18187, s. 20. W obszernym artykule zatytułowanym: *Otwarcie wystawy sztuki polskiej* wymieniono autorów prezentowanych dzieł: Siemiradzki, Axentowicz, Boznańska, Brandt, Chełmoński, Fałat, Gieryski, Grottger, Kossakowie, Matejko, Malczewski, Mehoffer, Rodakowski, Rozwadowski, Ruszczyk, Stachiewicz, Wyczółkowski, Wyspiański, Tetmajer, Uziębło.

19 Podobna wystawa, przedstawiająca dzieła wielu wymienionych powyżej artystek i artystów, miała miejsce w roku 1910 we Lwowie, gdzie Schulz wówczas studiował. Czy ją odwiedził?

20 „Neue Freie Presse”, 15.10.1917, Nr. 19091, s. 7. Reklama spektaklu w teatrze Wiener Kammerspiele. Adaptację sceniczną utworu Zapolskiej opracował Bernard Scharlit, znany także z tego, że w 1911 roku opublikował korespondencję Chopina w języku niemieckim. „Fremden-Blatt” zaś w bardzo pozytywnej recenzji pisze o spektaklu *W małym domku* z udziałem wybitnych aktorów galicyjskich Tekli Trapszo i Jana Nowackiego. W sezonie 1914/1915, wespół z innymi aktorami ewakuowanymi z Galicji, występowali oni właśnie w Wiedniu w Bürgertheater.

21 „Arbeiter Zeitung”, 24.01.1915, Nr. 24, s. 9. Znakomita recenzja wspomnianej sztuki Wyspiańskiego. Warto dodać, że w omawianym okresie wystawiono także *Warszawiankę* i *Wesele*.

sztuki *Estera* Franza Grillparzera oraz wystawione w Operze Ludowej dzieło czeskiego kompozytora Karela Weisa *Polski Żyd*.

Zamykając temat sceniczny, nie sposób nie zapytać o zainteresowanie Schulza spektaklami sztandarowych kulturalnych instytucji wiedeńskich – Teatru Cesarskiego i oczywiście Opery Cesarskiej, z ich wspaniałymi inscenizacjami, jak również filharmonii (Musikverein). Temat opowiadania Schulza *Ojczyzna*²² – jeśli przyjąć, że prototypem miejsca akcji jest t a k ż e Wiedeń – nawiązuje właśnie do tej, wymienionej przez autora, świątyni muzyki²³. Pozostaje tylko zadać pytanie: czy Schulz bywał na koncertach w Musikvereinie, w Operze Cesarskiej (Hofoper), w Operze Ludowej (Volksoper)?

Wiedeński świat malarstwa

6 lutego 1918 roku zmarł Gustav Klimt, o czym informowały wszystkie gazety austriackie. Schulz studiował w tym czasie w Wyższej Szkole Technicznej. W jakim stopniu interesowała go osoba wielkiego malarza? Nawiasem mówiąc, Debora Vogel jako uczennica wiedeńskiego liceum, do którego uczęszczała²⁴, z twórczością Klimta zapoznała się właśnie w latach 1916–1918.

Jak dalece był wtedy Schulz zainteresowany malarstwem? On, przybysz z miasta, z którego pochodzili Maurycy Gottlieb i Efraim Moses Lilien. Czy Schulz znał słynną Galerię Arnot, w której w latach jego pobytu w Wiedniu prezentowano prace Egona Schiele²⁵. Czy bywał w wiedeńskiej Secesji?²⁶

Czy Schulz interesował się malarstwem austriackim, działalnością owego stowarzyszenia „Sezession” oraz bardzo znanego Stowarzyszenia Artystycznego „Hagenbund”? Jeżeli tak, to może właśnie dlatego zrezygnował w roku 1918 z kontynuacji studiów w Wyższej Szkole Technicznej? Może tematy obowiązkowych egzaminów oraz zaliczeń z dziedziny „mechaniki budowy, z rozwinięciem

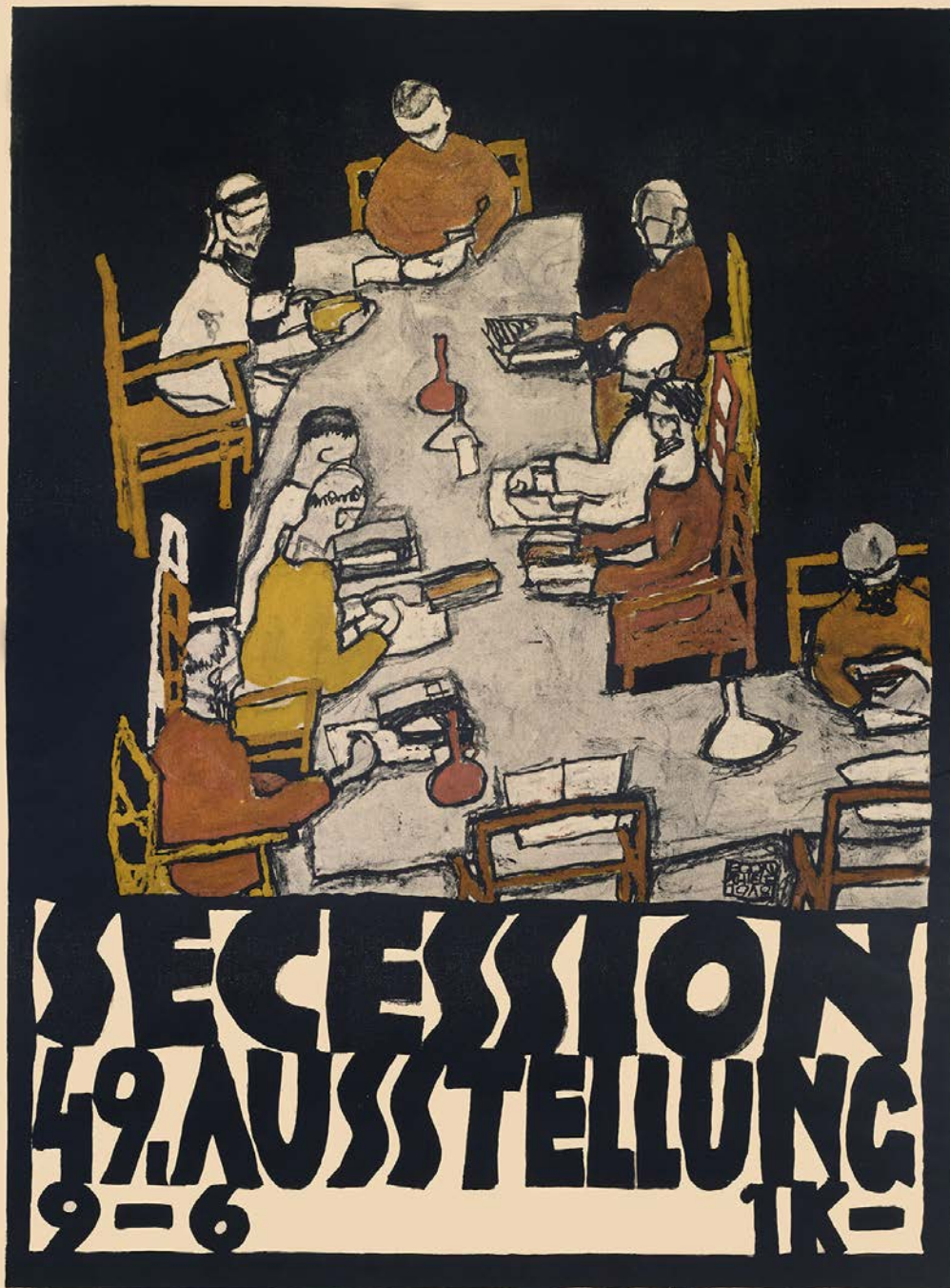
22 Pierwodruk w czasopiśmie „Sygnały” 1938, nr 59.

23 Schulz używa w swoim opowiadaniu zwrotu „towarzystwo muzyczne”. Tak w języku niemieckim brzmi nazwa budynku oraz instytucji wiedeńskiej filharmonii: Musikverein. Gwoli uściślenia – nigdzie na świecie nie spotkamy tego rodzaju nazwy nadanej filharmonii. Tylko w Wiedniu budynek filharmonii nazywa się „Towarzystwo Muzyczne”. Nazwa „filharmonia” w Wiedniu nie jest używana. Można to uznać za potwierdzenie hipotezy, że miejsce akcji opowiadania to Wiedeń.

24 Program nauczania w Żeńskim Gimnazjum przy Albertstrasse 38, do którego uczęszczała Debora Vogel, wymienia wiele nazwisk wybitnych malarzy, wśród nich – Maxa Liebermanna i Gustava Klimta.

25 „Neue Freie Presse”, 28.05.1918, Nr. 19308, s. 1. Recenzja wystawy Egona Schiele w Salonie Sztuki Arnot przy Kärntnerring 15.

26 „Deutsches Volksblatt”, 1.03.1918, Nr. 10472, s. 10. Recenzja wystawy Egona Schiele w wiedeńskiej Secesji.



Egon Schiele, 49. wystawa Secesji, 1918, plakat, litografia, 62,6x46,8 cm. W zbiorach Museum of Fine Arts w Houston

na stronie 303

Artykuł zapowiadający wystawę sztuki polskiej, „Neue Freie Presse” [11.04.1915, Nr. 18187, s. 20]

tematów żelazobetonu, czy też budownictwa naziemnego”²⁷ przestały odpowiadać jego artystycznej duszy i wydały mu się w pewnym momencie po prostu trudne do zniesienia, całkowicie obce? Może dlatego w tym samym jeszcze roku przerwał owe studia techniczne i powrócił do Polski, aby skupić się właśnie na malarstwie. Bo przecież do takiego artystycznego Wiednia, jaki poznał, który chyba jednak cenił, postanowi w roku 1923, po pięciu latach pobytu w Drohobyczu, powrócić z zamiarem podjęcia studiów w Akademii Sztuk Pięknych, do której nie zostanie jednak przyjęty. Wiemy, jak słusznie przypuszcza Joanna Sass, że komisja oceniła przedstawione przez Schulza prace jako dzieła osoby, która powinna dalej malować i wystawiać, a nie studiować, bowiem uznano go zapewne za dojrzałego profesjonalistę. Bądź co bądź, w swojej tece twórczej miał już Schulz kilkadziesiąt udanych prac.

W tym miejscu trzeba zadać pytanie: co wydarzyłoby się, gdyby Schulz dostał się na studia? Jak potoczyłyby się jego dalsze losy artystyczne i życiowe? A może żałować należy, że tak się nie stało, i – przede wszystkim – że nie doszło do jakiejś wystawy jego prac w Wiedniu. Wszak w 1923 roku przyjechał do tego miasta po zaliczeniu w Polsce kilku wystaw malarskich, nieraz pozytywnie recenzowanych. A może szkoda, że m i m o zamożnych krewnych i znajomych, między innymi w świecie finansjery oraz przemysłu naftowego Drohobycza i Borysławia, nie doszło do sfinansowania i zorganizowania takiej wystawy – prezentacji dotychczasowego dorobku Schulza właśnie w Wiedniu²⁸.

Może to być dowodem generalnego syndromu „niezaradności” życiowej młodego artysty, bo tego określenia używał on w stosunku do swojej osoby na różnych etapach życia. Bowiem – kto wie, jaka byłaby recepcja jego malarstwa, gdyby spróbował sił w naddunajskiej stolicy. Na początku zapewne, jak wielu artystom, w szczególności emigrantom, nie byłoby łatwo. Ta uwaga dotyczy także tematyki jego prac. Wiemy, jak traktowano wcześniej odważną twórczość Egona Schiele albo Oskara Kokoschki. Przez długi czas bardzo negatywnie. Ale od pewnego momentu chętnie i coraz częściej organizowano w Wiedniu wystawy ich dzieł. Schulz jednak nie spróbował zostać wolnym malarzem artystą w Wiedniu. Powrócił do Polski, gdzie prezentował swoją twórczość często w ramach wystaw organizowanych w hermetycznym środowisku żydowskim. A w rezultacie został nauczycielem rysunku w prowincjonalnej szkole w Drohobyczu, z czego, dając temu wyraz, nigdy nie był zadowolony.

Nie wiadomo oczywiście, jak potoczyłyby się późniejsze losy Schulza – literata emigranta – piszącego w języku polskim na obczyźnie. Chociaż znane są literackie

27 Joanna Sass podaje, że Schulz nie zaliczył owych przedmiotów – czyli na wiosnę 1918 roku. Wtedy to właśnie odbywały się omawiane wystawy.

28 To właśnie w Borysławiu tamtejsze wpływowo osoby ze środowiska „naftowego” w roku 1921 zorganizowały wystawę dzieł Schulza. Szkoda, że nie doszło do takiej prezentacji w Wiedniu.

losy wielkich emigrantów ze Wschodu, którzy pisali w języku ojczystym, takich jak Bunin czy Gombrowicz. Jeden z nich został laureatem Nagrody Nobla, a drugi, niestety, jej nie doczekał.

Jak w ogóle potoczyłoby się na obczyźnie życie Schulza jako Żyda? Oczywiście, że po marcu 1938 roku prześladowania, a potem zbrodnie Holokaustu mogły go osiągnąć także w Austrii. Chyba że, podobnie jak znający jego twórczość, wspomniany już literat Mendel Neugröschel, Schulz uratowałby się emigracją za ocean²⁹.

Powyższa uwaga pozwala wspomnieć osobę Izaaka Bashavisa Singera, którego rozstanie z Polską, rodzimym krajem, nie stało się, jak wiadomo, przyczyną regresu twórczego. Wręcz przeciwnie. Z perspektywy amerykańskiej odległości odtwarzał on świat (żydowski) na zasadzie jego „terytorialności”. Schulz, pomimo realnego osadzenia akcji swoich opowieści, „terytorialność” traktował jako środek do celu, czyli do ujęcia i przedstawienia świata jako „eksterytorialnego” – „transcendentnego” f i l o z o f i c u m. Izaak Bashavis był kronikarzem. Bruno – filozofem. Ten pierwszy dobrze wiedział, o czym mówił, kiedy oceniając prozę Schulza, stwierdził: „Czasami pisał jak Kafka, czasami jak Proust. A z biegiem czasu udało mu się osiągnąć głębie, jakiej ci dwaj nie osiągnęli nigdy”.

Na temat wyboru miejsca przebywania i działania w świecie kultury przywołać można wiele przykładów. Spójrzmy jeszcze na dziedzinę muzyki. Pewne podobieństwa „losu”, nie wchodząc tu w szczegóły przyczyn i skutków, dotyczą innego wielkiego Polaka, rodem z Ukrainy – Karola Szymanowskiego, któremu sprzyjał Emil Hertzka³⁰, wybitny wiedeński wydawca partytur – właściciel jednego z najbardziej prestiżowych światowych wydawnictw muzycznych, czyli Universal Edition. A jednak po roku 1918 Szymanowski, pomimo wynajmowania tam eleganckiego mieszkania, nie powrócił do Wiednia czy też – generalnie – na Zachód. Wybrał muzyczną krajową prowincję, gdzie potem nierzadko był nękanym przez konserwatywne środowisko i właściwie przez całe życie, mimo że tworzył dzieła niepospolite, pozostał w Polsce. A miało to niezawodnie negatywny wpływ na recepcję jego twórczości w Europie. Z różnych oczywiście powodów światową sławę osiągnęli obaj dopiero wiele lat po śmierci. W obydwu wypadkach – i Schulza, i Szymanowskiego – istotną rolę w kwestii wyboru miejsca przebywania odegrały

29 W tym miejscu, na marginesie, nie sposób nie zadać sobie jeszcze jednego, surrealistycznego wręcz pytania: jak potoczyłoby się życie Schulza, gdyby Hitler w roku 1907 zdał na studia do wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych? To retoryczne pytanie dotyczy oczywiście całej ludzkości. Profesorowie Akademii w obu wypadkach, choć z diametralnie różnych powodów, zdecydowali o nieprzyjęciu na studia i Hitlera, i Schulza. Jako ciekawostkę podajmy, że w obu komisjach zasiadał znany malarz austriacki Rudolf Bacher. Por. B. Hamann, *Wiedeń Hitlera*, przeł. J. Dworzczak, Poznań 2013, s. 48.

30 Emil Hertzka – właściciel Universal Edition – jednego z największych wydawnictw muzycznych na świecie. Może i Schulz w dziedzinie malarstwa, podobnie jak Szymanowski, doczekałby się w Wiedniu „swojego Hertzki”?

problemy zdrowotne oraz aspekty rodzinne. W obu wypadkach były to silne związki i uzależnienia na liniach: syn–matka, brat–siostry.

Inaczej potoczyły się losy wielkiego skrzypka Bronisława Hubermana³¹, który właśnie międzywojenny Wiedeń świadomie wybrał na swój domicyl, nigdy nie tracąc kontaktu, także artystycznego, ze swoją ojczyzną – Polską. Wybitny wirtuoz, podobnie jak Schulz w swojej dziedzinie, doceniał artystyczną siłę Wiednia, czemu dał wyraz w jednej ze swoich wypowiedzi³².

Pędzel, siekiera i kosa

Zamykając temat malarstwa w Wiedniu tamtych lat, nie sposób nie wymienić osoby Alexandra (Abrahama) Gartenberga (ur. w 1867 w Drohobyczu). Jego ojciec Moses oraz wuj Lazar byli wielkimi potentatami naftowymi. Związki rodzinne na linii Schulz–Gartenberg były odległe: Henryk (Juda Hersz) Kuhmerker, kuzyn matki Brunona Schulza – Henrietty (Hendli), zawarł związek małżeński z Pepi (Pesią) z domu Gartenberg.

Nie wiadomo, czy Alexander Gartenberg i Schulz kiedykolwiek się zetknęli. Łatwiej wyobrazić sobie, że obaj wiedzieli, kto jest kim. Schulz mógł więc zdawać sobie sprawę, że przedstawiciel niezwykle zamożnej i ważnej dla Drohobycza rodziny przemysłowców jest także malarzem. Przygodę z pędzlem i płótnem rozpoczął Gartenberg po czterdziestym roku życia³³, czyli w mniej więcej w tym czasie, kiedy Bruno po raz pierwszy przyjechał do Wiednia. Tematem jego prac była rodzinna Galicja.

Alexander Gartenberg, przez prasę austriacką postrzegany zawsze jako mieszkający w Wiedniu polski malarz i przemysłowiec, zmarł w 1934 roku.

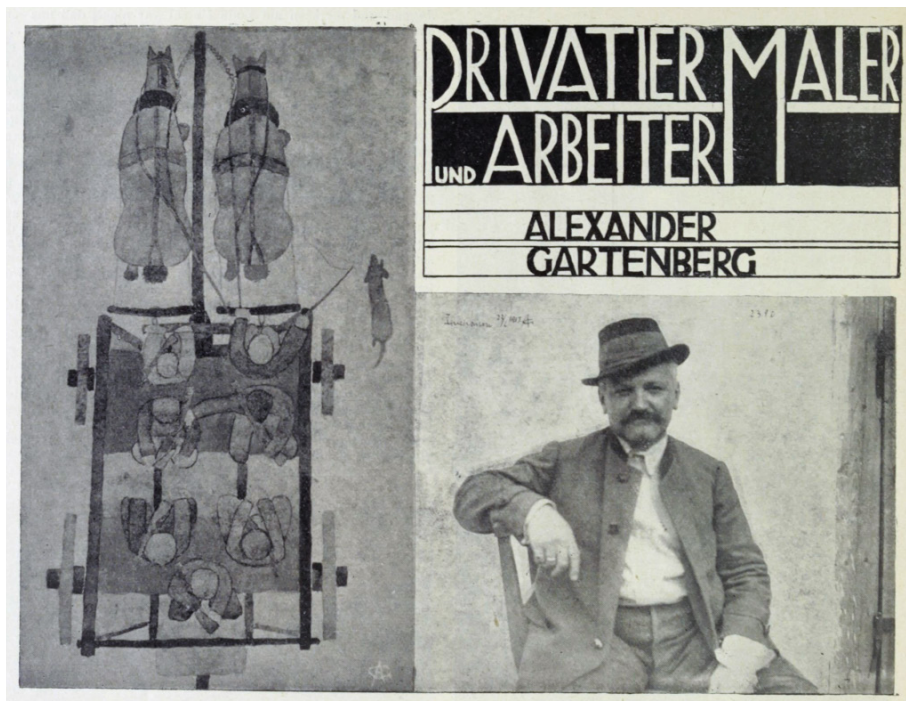
Wiedeń i skrzypce

W tym miejscu należałoby przedstawić dzieła malarskie, które Bruno Schulz zaprezentował w Wiedniu. Ale, jak wiadomo, nigdy do wystawy jego dzieł w tym mieście nie doszło. Czas zatem powrócić do tematu – czyli do muzyki. Artystyczny

31 Huberman bardzo często grał w Wiedniu utwory Szymanowskiego. Jego pierwszy *Koncert skrzypcowy* wykonał w kilku krajach – wielokrotnie. Czynił to ze względu na przyjaźń łączącą go z kompozytorem, a także dlatego, że wysoko oceniał jego muzykę i pragnął, aby zaistniała w krajach Zachodu.

32 P. Szalsza, *Bronisław Huberman, czyli pasje i namiętności zapomnianego geniusza*, Częstochowa 2001, s. 36: „W jakimś sensie Hubermana uważano słusznie za artystę wykreowanego właśnie tu nad Dunajem... W wywiadzie udzielonym przedstawicielowi «Neue Freie Presse» (4 II 1903) tak wyraził się na ten temat: «Wiedeń jest muzyczną stolicą świata. Tu żywe są tradycje wielkich mistrzów. Jako miasto niemieckie z biegiem stulecia wzbogaciło się ono o elementy południowe i słowiańskie, które wiedeńskiemu smakowi dodały odpowiedniej przyprawy»”.

33 P. Gütersloh, *Der Maler Alexander Gartenberg*, Wien 1928.



In namenloser Trauer geben wir Nachricht von dem Ableben unserer innigstgeliebten, herzensguten Mutter und Grossmutter

Pepi Kuhmerker geb. Gartenberg

welche am 11. Mai 1932 nach langem, schwerem Leiden für immer von uns gegangen ist.

Wien-Drohobycz.

Die tieftrauernden Hinterbliebenen.

Frau **Steffi Gartenberg** gibt im eigenen Namen im Namen aller Verwandten die traurige Nachricht bekannt, dass ihr geliebter Lebensgefährte und Mann, Herr

Alexander Gartenberg

Mutter und Grossvatermutter

nach kurzem Leiden am 28. Dezember 1934 im 67. Lebensjahre nach schwerem ist.

Das Leichbegängnis findet am Dienstag den 1. Januar 1935 um 12 Uhr mittags vom Zentralfriedhof, 1. Tor, aus statt.

Es wird gebeten, von Kondolenzbesuchen abzusehen.

Aleksander Gartenberg, fotografia z czasopisma „Bühne“ [1925, Nr. 137]

Nekrolog Pepi (Pesi) Gartenberg z domu Kuhmerker, „Neue Freie Presse“ [18.5.1932, Nr. 24309]

Nekrolog Aleksandra Garteberga, „Neue Freie Presse“ [1.01.1935, Nr. 22253]



Alfred Pellegrini, fotografia pocztówkowa z autografem, po 1918, 8,2×13,3 cm. Własność prywatna

wyraz fascynacji Wiedniem, miasta przychylnego ludziom sztuki, przekazuje Schulz w opowiadaniu zatytułowanym *Ojczyzna*: „Zaledwie odczułem to jako zadośćuczynienie długo niezaspokajanej potrzeby, jako głębokie nasycenie wiecznego głodu odtrąconego i nieuznanego artysty, że tu wreszcie poznano się na moich zdolnościach [...], który przebywałem dotychczas na wpół w podziemnym świecie egzystencji zdeklasowanych, pasażerów na gapę, pod pokładem nawy społecznej. Legalizowały się szybko, wchodziły przez się w życie aspiracje, które jako tłumione i buntownicze uroszczenia wiodły w głębi mej duszy żywot podziemny i dręczący. [...] Miasto, w którym los pozwolił mi znaleźć przystań tak spokojną i błogą”³⁴.

Powyższy cytat stanowi jakiś rodzaj reminiscencji na temat straconego czasu, straconych szans³⁵. Mamy zatem do czynienia z marzeniami człowieka związanego ze sztuką (w opowiadaniu – z muzyką, konkretnie: skrzypce). Z bohaterem mówiącym czytelnikowi właśnie o bezpiecznym życiu artysty. A to przecież autor tych słów – Schulz – na co dzień w latach trzydziestych żył między piórem a lekcjami rysunków i prac ręcznych w prowincjonalnej szkole. Był to stan, którego nie mógł już odwrócić, bowiem wyboru dokonał w chwili, kiedy powrócił do Drohobycza na stałe. Choć wiadomo, że Schulz bił się z myślami i podejmował próby przeprowadzki – na przykład do Warszawy lub do Lwowa – nie zdołał tego zmienić³⁶.

Nie mogę sobie odmówić dodatkowej przyjemności „asocjatywnego pofantazjowania”. Rozpocznę od tego, że w wielu aspektach zgadzam się z opinią Władysława Panasa i Jacka Scholza, który stwierdził: „Prof. Panas wyraził także przypuszczenie, że tekst ten [*Ojczyzna*] może mieć niejaki związek z pobytem Schulza w Wiedniu... co wydaje mi się również bardzo możliwe”³⁷.

Jacek Scholz podaje wiele bardzo uzasadnionych informacji oraz argumentów, które potwierdzają wpływ Wiednia na merytoryczny i topograficzny kształt opowiadania *Ojczyzna*. Powyżej była już mowa o jednym, poruszonym także przez Jacka Scholza motywie – czyli o filharmonii (Musikverein). Ale pojawiają

34 B. Schulz, *Ojczyzna*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, s. 373, 375.

35 Jerzy Jarzębski użył trafnego sformułowania: „mit bezpiecznego schronienia”.

36 Przychodzi tu na myśl trzydniowy wyjazd Schulza do Sztokholmu w roku 1936. Powody tej ekskursji są nieznane i wymagają zbadania. Kto ją sfinansował? Nowa przyjaciółka – Józefina Szelińska? A może lwowianin dr Mordechaj Ehrenpreis – zamożny wuj poprzedniej przyjaciółki, poetki Debory Vogel, który był naczelnym rabinem Sztokholmu oraz współtwórcą nowoczesnego syjonizmu? I znowu rodzi się pytanie, dlaczego Schulz już nigdy nie pojechał osobiście do Wiednia, gdzie przed 1938 rokiem mógł na miejscu poczynić starania w sprawie tłumaczeń swojej prozy. Spotykając się na przykład ze wspomnianym już Mendlem Neugröschlem.

37 J. Scholz, *Oryginał czy przekład? Zagadka tekstu Brunona Schulza „Ojczyzna”*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, Lublin 2003.

się jeszcze inne subtelne akcenty. Bohater opowiadania to skrzypek. Jego mentorem i przełożonym jest profesor Pellegrini: „Z grajka kawiarnianego, szukającego byle jakiej pracy, awansowałem szybko na pierwszego skrzypka opery miejskiej [...]. Dyrygent orkiestry filharmonicznej, pan Pellegrini, ceni mnie i zasięga mojej opinii we wszystkich decydujących kwestiach”³⁸.

Otóż w latach pobytu Schulza w Wiedniu w wielu miastach monarchii występował pewien skrzypek. Jego częste koncerty, także charytatywne, cieszyły się tak wielką popularnością, że artysta doczekał się nawet odznaczenia Srebrnym Krzyżem Honorowym z Wieńcem Laurowym nadanym przez Czerwony Krzyż oraz Złotym Krzyżem Honorowym Saksonii³⁹. Był ulubieńcem publiczności. Pisały o nim gazety. Jego nazwisko – Alfred Pellegrini.

Możemy tylko przypuszczać, że Schulz usłyszał o Pellegrinim, czytał o skrzypku w prasie bądź też przelotnie zapamiętał jego nazwisko widniejące na licznych afiszach koncertowych. Wychodzę jednak z założenia, że ciągle tak mało wiemy na temat wiedeńskich lat Schulza, iż każdy, nawet drobny element, nawet nieudowodniony, godny jest przynajmniej zauważenia.

Bardziej prawdopodobny wydaje się inny przykład, który spróbuję przedstawić i uwiarygodnić.

„Gra w karty kwitnie”

Aby kolejne rozważania naświetlić szczegółowo, przytoczę tekst relacji prasowej z pewnego procesu sądowego przeprowadzonego 12 maja 1915 roku w Wiedniu. Artykuł zatytułowany *Rozrywki leniwych nierobów* ukazał się w wielu gazetach codziennych Monarchii. Oto jego treść: „Przed sędzią dzielnicowym Schwarzmayerem odbył się dzisiaj kolejny monstrialny proces przeciwko hazardzistom – dobrze sytuowanym uciekinierom z Galicji. Na początku stycznia, dzięki anonimowym informacjom, uwaga dyrekcji policji skupiła się na znajdującej się w centrum miasta Café Splendide, gdzie określonego sortu uciekinierzy prawie codziennie grali o bardzo znaczne sumy w przeróżne gry hazardowe, czyli w kolory i w pokera.

20 lutego koncypista policyjny Rottensteiner, w towarzystwie sześciu agentów policji, udał się do wymienionej kawiarni. Tam policyjne organy wprawdzie mogły same się przekonać, że w znajdującym się na pierwszym piętrze, a przeznaczonym do gry pokoju przy czterech stołach uprawiano hazard. To znaczy przy trzech grano w pokera, przy jednym – w kolory. Po trwającej ponad godzinę

³⁸ Ibidem.

³⁹ „Neue Freie Presse”, 5.09.1916, Nr. 18693, s. 10.

obserwacji koncypista policyjny Rottensteiner dał znak agentom policyjnym w celu podjęcia akcji.

Uczestnicy, grający przy wymienionych czterech stołach, zostali przez organy policyjne spisani i wezwani do podania narodowości. Odpowiednie zawiadomienie o popełnieniu przestępstwa w związku z uprawianiem hazardu przekazane zostało sędziemu dzielnicy. Znalaziono wiele kompletów kart. Pieniądzy nie znaleziono, ponieważ do gry używano żetonów. Podczas odbytej dzisiaj rozprawy oskarżono grupę następujących indywiduów: Arnold Spitzmann, Abraham Horwitz, Herz Bloch, Salomon Backenroth, Salomon Spitzmann, Elias Spitzmann, Wilhelm Thau, Moses Steuermann, Jakob Kammermann, Friedrich Lapajowker, Abraham Horwitz [...] ⁴⁰.

Przedstawiony jako świadek agent policji Paul Radler potwierdził treść policyjnego oskarżenia i dodał, że po podjęciu akcji przez organy policyjne w pokoju gry zapanowała panika, chytrze zaaranżowana przez wszystkich grających. Przewracano stoły i krzesła. Kieliszki padały z trzaskiem na podłogę, a wielu uczestników próbowało zbiec.

Sędzia skazał obwinionych o przewinienie uprawiania hazardu na karę grzywny w wysokości 50 koron, z możliwością zamiany na 48 godzin aresztu.

Jako argument obciążający sędzia uznał fakt, że przypadki frywolnego hazardu, które nasiliły się w szczególnie trudnym dla kraju okresie, wymagają zdecydowanego przeciwdziałania. Taka jest też opinia miejscowej społeczności. Przed piekarniami codziennie ustawiają się cierpliwie setki przedstawicieli ludu pracującego, czekając na chleb, którego dzisiaj, w ciężkich warunkach wojennych, nie wystarcza dla wszystkich i musi on być racjonowany. Zaś w luksusowych zaciemnionych salach zamożne lekkoduchy ⁴¹ uprawiają hazard ⁴².

Tyle sprawozdanie prasowe. Część z oskarżonych ukarana została rzeczywiście grzywną w wysokości 50 koron, z możliwością zamiany na 48-godzinny areszt.

Spróbujmy przyjrzeć się bliżej niektórym z oskarżonych – uciekinierom z Galicji. Zacznijmy od ogólnej uwagi. Pośród kilkuset tysięcy uciekinierów galicyjskich jesienią 1914 roku do Wiednia dotarła również spora grupa mieszkańców Drohobycza i Borysławia. Byli to przedstawiciele różnych warstw społecznych. W przeważającej większości ludzie niezamożni. Ale nie brakowało także reprezentantów tak zwanych wyższych warstw społecznych – różnych zawodów. Wśród nich wielu takich, którzy działali w ramach przemysłu

⁴⁰ Mamy tu do czynienia z wyborem. W cytowanym sprawozdaniu sądowym pada jeszcze kilka nazwisk, nieistotnych w kontekście naszych rozważań. Jako ciekawostkę podajmy, że oskarżonym był także właściciel Café Splendide, który przysięgał, że w ogóle nie wiedział o tym, iż w jego lokalu ktoś grał w karty. Sąd nie dał wiary jego zeznaniom.

⁴¹ Wyraźny przytyk prowadzącego rozprawę, skierowany do oskarżonych, których wysmienita sytuacja materialna była znana sądowi.

⁴² „Reichspost”, 12.05.1915, Nr. 221, s. 9.

naftowego. Byli prawdziwymi potentatami i decydentami. Ich biznesowe powiązania z Wiedniem, gdzie także po części zamieszkiwali, były bardzo silne. Nie miejsce tu na szczegółowe opisywanie ich wielostronnej działalności. Przytoczmy tylko kilka informacji. Oto trzech zamożni i znaczący przemysłowcy: Spitzmannowie.

A r n o l d (A r o n) S p i t z m a n n: istnieją zapisy podające wysokość zasobów, jakimi operował on w roku 1918. Wymieniane są kwoty w wysokości miliona koron⁴³. Wiedeński nekrolog podaje informację, że był on właścicielem kopalni ropy i byłym burmistrzem Tustanowic⁴⁴.

W innym nekrologu – S a l o m o n a S p i t z m a n n a – pod nazwiskiem zmarłego widnieje zapis „przemysłowiec naftowy”⁴⁵. Istnieją też potwierdzenia jego ścisłej wiedeńskiej współpracy na polu naftowym z osobami blisko związanymi rodzinnie z Schulzami, czyli z rodziną Suchestow (w roku 1914 obrót kapitałem spółki gazu ziemnego wynosił około 800 000 koron)⁴⁶.

W Schodnicy zainstalowało się tamtejsze Towarzystwo Górniczo Naftowe Ltd., Silva Nowa Ltd., Spitzmann & Kamermann Ltd. Dwa nazwiska znajdujemy pośród oskarżonych w omawianym procesie. Panowie byli zresztą skoligaceni rodzinnie, ponieważ siostra właściciela kopalni naftowych – E l i a s a S p i t z m a n n a, była żoną J a k o b a K a m e r m a n n a.

O spółkach Spitzmannów w Austrii i w Galicji głośno było od wielu lat. A w wolnej już Polsce, w wydanej w roku 1923 książce *Przemysł naftowy w zarysie* dr Maksymilian Hopfinger tak ocenił spółki naftowe braci Spitzmannów: „Zdarza się, że małe produktywne przedsiębiorstwo przeprowadza z bieżących dochodów większe inwestycje i daje podstawę dla powstania wielkiego, ekonomicznie silnego przedsiębiorstwa”⁴⁷.

Na zakończenie prezentacji niektórych hazardzistów z Drohobycza warto odnotować pewien fakt. Swego rodzaju smaczku nadaje całości odnaleziony dokument świadczący o tym, jak bardzo „przejęli się” oni całą sprawą. Proces odbył się 12 maja 1915 roku. Na liście kuracjuszy uzdrowiska w Badenie pod Wiedniem z dnia 13 maja znaleźć można nazwiska trzech, dzień wcześniej osądzonych drohobyczan: Arona i Salomona Spitzmannów oraz Jakoba Kamermanna. Zaś na plus „grzeszników” odnotujemy informację, że stale uczestniczyli oni w akcjach pomocy przebywającym w Wiedniu uciekinierom i żydowskim sierotom galicyjskim, a delegowane kwoty przewyższały nierzadko wysokość kary nałożonej przez sąd w wyniku hazardowej afery.

⁴³ „Neue Freie Presse”, 23.06.1918, Nr. 19334, s. 14 oraz „Fremden-Blatt”, 14.05.1916, Nr. 133, s. 15.

⁴⁴ „Neue Freie Presse”, 7.03.1929, Nr. 23160, s. 16.

⁴⁵ „Neue Freie Presse”, 6.07.1926, Nr. 22201, s. 19.

⁴⁶ „Neue Freie Presse”, 20.08.1914, Nr. 17955, s. 14.

⁴⁷ M. Hopfinger, *Przemysł naftowy w zarysie*, Lwów 1923, s. 129.

Szersze potraktowanie tematu naftowych potentatów z Drohobycza i Borysławia nie jest dziełem przypadku i ma swoje uzasadnienie. Jak wiadomo, starszy brat Brunona Schulza – Izydor – działał w branży naftowej już przed rokiem 1910 i piął się po szczeblach kariery w sferach kierowniczych spółek aż do funkcji dyrektorskich⁴⁸. Można więc założyć, że poznawał sukcesywnie najważniejszych producentów i właścicieli związanych z przemysłem naftowym w rodzinnych stronach. Nierzadko byli to członkowie szeroko pojętej rodziny. Są wśród nich również tacy, którzy już przed wybuchem I wojny światowej znaleźli się w Wiedniu. Do takich zalicza się kolejny oskarżony w procesie hazardowym: Wilhelm (Wolf) Thau – właściciel kilku wiedeńskich kamienic. W jednej z nich, przy Elisabethpromenade 29, w lokalu 5a, mieszkał Bruno Schulz. Cytowana już Joanna Sass wymienia kolejną kamienicę Thaua, przy Pfeilgasse 20, w której pisarz rezydował od listopada 1916 roku.

O tym, jakie warunki oczekiwały Brunona Schulza w mieszkaniu przy Elisabethpromenade 29, dowiadujemy się z ogłoszenia zamieszczonego jeszcze latem 1914 roku: „Duży bardzo piękny pokój, widok na park oraz ulicę, pełny komfort [...]”⁴⁹. W tym właśnie lokalu od dnia 5 marca 1915 roku mieszkał Bruno Schulz.

W osobie Wilhelma Thaua, paradoksalnie „dzięki” incydentowi hazardowemu, udało się więc natknąć na kogoś, kogo Schulz znał w latach pobytu w Wiedniu *p r y w a t n i e*. Był on bowiem jego wujem. Matka Rosy, żony Thaua, to Ryfka (Ruchla, Regina) Kuhmerker – siostra Hendli (Henrietty), matki Brunona⁵⁰.

Istnieje jeszcze jeden dokument potwierdzający rozwiązania na temat związków Thaua i Schulza, który w sierpniu 1915 roku wraz z siostrą i siostrzeńcem opuścił Wiedeń, udając się na wspólną kurację do Marienbadu. W spisie kuracjuszy odnotowano dane gości, przybyłych w celach leczniczych do słynnego uzdrowiska 9 sierpnia: „Hoffmann Anna, osoba prywatna, z synem i z bratem”.

48 Alfred Döblin, który w 1924 roku przebywał w Drohobyczu i w Borysławiu, opisał sytuację takich osób jak Izydor Schulz oraz tamtejszego świata naftowego: „Dyrektorzy to pracownicy najemni, dobrzy fachowcy, muszą się nieźle narobić. Dochód jest dzięki nim. Ale do kogo należą wieże, grunt, kto tu wszystko zgarnia, tego nie wiedzą nawet dyrektorzy. [...] Mam wrażenie Dzikiego Zachodu, pospiechu, spekulacji. Amerykańska idea, która ugrzęzła w błocie. To nie jest osada ludzka. Tylko przedmiot wyzysku. Kto ciągnie zyski z kopalni [...]. Właściciele tu nie mieszkają, w Wiedniu i Paryżu przepuszczają pieniądze, pieniądze tego kraju. Wieczorem w pociągu robotnicy opowiadają [...]. Jeden jak zarobił, uznał, że nie ma nic pilniejszego, jak zamówić sobie do willi meble w stylu Franciszka Józefa”. Por. A. Döblin, *Podróż po Polsce*, przeł. A. Wołkowicz, Kraków 2000, s. 209.

49 „Neues Wiener Tageblatt”, 14.05.1914, Nr. 135, s. 8.

50 AGAD, PL_1_300_1974_0067, Drohobycz, Księga urodzin, Rok: 1902, karta 62, poz. 188: Akt urodzenia Moritza Thaua – syna Wolfa Thaua (Wilhelma) oraz matki – Róży (Rosy) recte Ruchel Malke Thau, córki Izraela i Ryfki (Reginy) Kuhmerker-Heimberg, właścicieli realności w Drohobyczu. Rosa (Różia) była więc ciotką Bruno Schulza. Ojcem chrzestnym małego Moritza (kumem) był kuzyn Brunona – Dawid Heimberg. Zwraca uwagę jego dziecięcy (infantylny) podpis. Dawid to prototyp postaci upośledzonego bohatera tytułowego opowiadania Schulza *Dodo*.

Brat (*Bruder*) to oczywiście dwudziestotrzyletni Bruno Schulz. Osoba postronna mogłaby odnieść wrażenie, że Anna Hoffmann przyjechała z dwójką nieletnich podopiecznych. W tym samym wykazie kurortu można przeczytać bardzo istotną informację: Schulzowie zamieszkali w Willi Królewskiej (Königsvilla). Wydaje się, że nie jest dziełem przypadku, iż w tym samym czasie i w tej samej willi zamieszkał Wilhelm Thau z Drohobycza – wraz z małżonką Rosą (Rózia, Ruchel, Malke).

Przy okazji odnotujmy, że według zapisu w katalogu kurortu Thau działał w popularnej berlińskiej agencji ubezpieczeniowej Viktoria. Zaś odpowiedź na pytanie o to, kto sfinansował pobyt Schulza, jego siostry i bratanka w Marienbadzie, pozostanie niewyjaśnione. Może brat, a może – częściowo – Thau?

Nie dowiemy się także, czy Schulz znał szczegóły procesu hazardowego i czy motyw gry w karty w opowiadaniu *Ojczyzna* jest tylko wymysłem fantazji autora? A może to właśnie od Wilhelma Thau dowiedział się on czegoś o hazardowych pasjach drohobyczan? Nie dowiemy się też, czy Schulz udał się kiedyś do Café Splendide. Aczkolwiek w opowiadaniu bohater konstatuje przecież: „Czasem, wysiadłszy z gry, mogę bez zwrócenia czyjejkolwiek uwagi opuścić stół i przejść po cichu do drugiego pokoju”⁵¹.

Możemy jednak założyć, że 20 lutego 1915 roku, czyli w dniu obławy policyjnej, Schulza nie było w Café Splendide wraz ze znajomymi krajanami, bo wtedy przeczytalibyśmy o nim zapewne w cytowanym sprawozdaniu sądowym. A tak pozostaje nam tajemniczy, zawoalowany, pełen wyrazu opis atmosfery panującej w nieokreślonym pomieszczeniu: „Lampa rozlewa spod abażuru łagodne światło na stół, dookoła którego grupa ludzi głęboko zaabsorbowana nad wachlarzem kart, trzymany w dłoni, odbywa imaginacyjny pościg za złudnym śladem fortuny. [...] Cisza jest, padają półgłosne słowa, znaczące zmienne i kręte szlaki szczęścia. Co do mnie, to czekam na chwilę, kiedy cichy i żarliwy trans ogarnia wszystkie umysły, kiedy zbywszy pamięci, znieruchomieją, pochyleni kataleptycznie, jak nad wirującym stolikiem, ażeby wycofać się niepostrzeżenie z tego zaklętego kręgu i usunąć się w samotność mych myśli”⁵².

51 B. Schulz, *Ojczyzna*, s. 377.

52 Ibidem.

Magdalena Wasąg: Bruno Schulz w Czechach, rozmowa z Hanele Palkovą i Janem Jenišťou

Czeskie wydanie *Księgi listów* Brunona Schulza w przekładzie Hanele Palkovej i pod redakcją Jana Jeništy ukazało się w 2021 roku nakładem wydawnictwa Protimluv¹. To niemal 400-stronicowy tom, bardzo starannie opracowany, z przełożonymi przypisami Jerzego Ficowskiego.

Magdalena Wasąg (M.W.): Czeskie wydanie *Księgi listów* Schulza było dla mnie prawdziwą rewelacją. Zareagowałam na nie spontanicznie i entuzjastycznie. Jak długo trwała praca nad przygotowaniem tego tomu?

Hanele Palková (H.P.): Jeśli chodzi o sam przekład, to trwał rok, ale nie takiej prawdziwej pracy po osiem godzin dziennie. Bo to były czasy największego COVID-u, więc siadałam do tłumaczenia wieczorem, kiedy troje dzieci zasnęło (bo miałam dzieci w domu, szkoły były pozamykane). Tłumaczyłam od 10 wieczorem do 2 rano, codziennie, sześć dni w tygodniu, i miałam założony plan, ile muszę każdego dnia zrobić, żebym trzymała się w pewnej ramie. Potem stopniowo wysyłałam do Jana cykle listów do sprawdzenia. I myślę, że ta kolejna faza naszych poprawek redakcyjnych trwała mniej więcej trzy miesiące.

M.W.: Czyli to była praca etapami, tak żeby nie czekać do ukończenia tłumaczenia całości, tylko pracować na bieżąco?

H.P.: Większość była już przetłumaczona, kiedy wysłałam Janowi te pierwsze listy do sprawdzenia, ale potem jeszcze trzy miesiące trwały poprawki redakcyjne.

M.W.: Dlaczego wybór padł właśnie na tę pozycję ze spuścizny Schulza? Skąd pomysł, żeby to była *Księga listów*? Czyja to była inicjatywa?

H.P.: To była moja inicjatywa, bo mnie tej korespondencji brakowało w dorobku Schulza, który w Czechach jest znany już od końca lat 60. XX wieku. Ciągłe mamy tylko opowiadania w kilku wydaniach, które się co prawda trochę różnią, ale wciąż chodzi o ten sam przekład. Brakowało korespondencji i szkiców. Teraz brakuje jeszcze *Unduli* i kolejnych tekstów, na przykład eseju o Lilienie, które zostały ponownie odkryte. Miałam taki pomysł, że byłoby fajnie zrobić całość. Zaczęłam od korespondencji, która wydawała mi się najłatwiejsza do tego, żebym znalazła

¹ B. Schulz, *Kniha dopisů*, tłum. H. Palková, red. J. Jeništa, Ostrava 2021. (Wszystkie przypisy M.W.).

jakiegoś wydawcę. I na początku zaproponowałam tłumaczenie czasopismu „Protimluv”, które jest powiązane z wydawnictwem, bo szefem i redaktorem jest ta sama osoba, Jiří Macháček. Zaproponowałam taki cykl korespondencji między Witkacym, Schulzem i Gombrowiczem. Stopniowo w tym kwartalniku wychodziły pojedyncze rozmowy jako dialogi zawsze między dwoma pisarzami. I ten cykl zamknęliśmy po jednym roku. Jiříemu podobały się te tłumaczenia i treść listów, więc potem zebrałam się na odwagę i zapytałam, czy wydałby całość.

M.W.: I on już wtedy był gotowy się zgodzić?

H.P.: Mniej więcej, bo Schulz mu się podobał jako autor i myślę, że jest skłonny wydawać pisarzy i z Polski, i ze Słowenii, i z bliskich krajów słowiańskich, z Ukrainy.

M.W.: Jaka jest historia tłumaczeń twórczości Schulza w Czechach?

H.P.: Pierwsze, co powstało, to był przekład *Traktatu o manekinach* oraz opowiadania *Sklepy cynamonowe* pióra Hany Jechovej w 1963 roku w czasopiśmie „Světová literatura”. W 1967 roku Vlasta Dvořáčková opublikowała swój przekład noweli *Wiosna* w antologii *Deset polských novel, a rok później* w wydawnictwie Odeon ukazały się całe *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* (bez *Wiosny*). Później ten sam przekład został wznowiony w 1988 roku, po dokonaniu poprawek redakcyjnych za zgodą jednej z tłumaczek, Hany Voisine-Jechovej, która mieszkała wtedy na emigracji we Francji. W tym wydaniu z 1988 roku nie mogła zostać wymieniona jako tłumaczka, będąc niepożądaną w kraju emigrantką, więc tylko dała zgodę Otakarowi Bartošowi na poprawki redakcyjne. To jego nazwiskiem został podpisany przekład, mimo że prawdopodobnie przetłumaczył on tylko dwa opowiadania. Zasłynął jako tłumacz całości ze względu na tę skomplikowaną sytuację.

M.W.: Rok 1968 wydaje się znaczący ze względu na okoliczności polityczne, które chyba w pewien sposób umożliwiły ukazanie się tych tłumaczeń w Czechach. Jak to wyglądało w przypadku kolejnych książek Schulza?

Jan Jeništa (J.J.): Sytuacja polityczna była wyjątkowo ważna. To wydawanie Schulza i tłumaczenie Schulza na czeski trochę odzwierciedla rozwój polityczny z systemu totalitarnego. Kiedy jest odwilż, to się pojawia tłumaczenie Schulza. To jest właśnie koniec lat 60. I potem czas pierestrojki w Związku Radzieckim, kiedy można już było nieco swobodniej publikować, ale wznowione wydanie Schulza pojawia się dopiero w 1988 roku. A trzeba jeszcze dodać, że zupełnie na początku było tłumaczenie krótszych tekstów Schulza w czasopiśmie „Světová literatura” – to był rok 1963. To nie jest przypadkowa data, ponieważ wtedy wznowiono wydawanie Franza Kafki w języku czeskim, odbyła się też słynna Kafkowska konferencja. Do tego czasu twórczość Kafki w Czechach była uważana za typowy burżuazyjny dekadentyzm, a zmieniło się to właśnie w tamtym roku. Kafka nadal był potępiany przez oficjalne instytucje państwowe, ale udało się jednak go wydać – najpierw w czasopiśmie, później już książkę. Myślę, że tak jak Schulz otwierał trochę Kafce drogę do polskich czytelników przez to, że jako

jeden z pierwszych – o ile nie pierwszy – tłumaczył go na język polski², tak samo Kafka wyświadczył tę przysługę Schulzowi w latach 60. w Czechosłowacji. Zainteresowanie Kafką nie tylko badaczy, ale także czytelników otworzyło ich oczy również na Schulza i może właśnie na jego czytanie w takim związku z wczesnym egzystencjalizmem i z klimatem Kafkowskim. Myślę, że jest ważne, że Schulz bez Kafki mógłby we właściwym czasie nie zaistnieć w Czechosłowacji, tak samo jak Kafka bez Schulza w Polsce.

M.W.: Kiedy zastanawiałam się, jakiego punktu odniesienia dla Schulza należałoby szukać w Czechach, pierwsze, co przyszło mi do głowy, to oczywiście wspomniany Kafka. Czy ktoś jeszcze?

J.J.: Na pewno Bohumil Hrabal.

H.P.: Tak, też chciałam o tym wspomnieć.

J.J.: Hrabal był zafascynowany Schulzem i ten jego króciutki tekst, który się później pojawił także w tłumaczeniu na polski, jest cytowany – jeżeli się nie mylę – na każdym wydaniu (a przynajmniej na tych nowszych) właśnie jako taki wątek Hrabala czytającego Schulza.

H.P.: Bohumil Hrabal w jednej ze swoich książek, w *Zadaniach domowych z pilności*, poprowadził niby-rozмовy z samym sobą, zadając sobie pytania, które chciałby otrzymać. W wywiadzie odpowiadał na pytanie o swoje ulubione miejsca lub miasta i wymienił Drohobycz. I po tym pada takie słynne zdanie, często cytowane, że – parafrazując – „od czasu, gdy przeczytałem *Sklepy cynamonowe*, ja się tam przenieśliem i mieszkam tam na stałe, aczkolwiek nigdy tam nie byłem. Ale cóż z tego? Fikcja jest czasami mocniejsza od rzeczywistości”³. Myślę, że to jest zdanie znane zarówno czeskim, jak i polskim czytelnikom, ale może trochę mniej znane jest to że „Světovej literatury”, ze specjalnego numeru z okazji 70. urodzin Bohumila Hrabala. Na wstępie znajduje się ankieta *Z czym literatura wstępuje w XXI wiek* i właśnie tam Hrabal zwierza się ze swojej miłości do dwóch największych poetów XX wieku, za których uważał Guillaume’a Apollinaire’a i Brunona Schulza.

M.W.: To bardzo ważne zdanie, bo przenosi nas do myślenia o tym, czym są proza i poezja. W prozie można odnaleźć najpiękniejszą poezję – tak jest u Schulza. Jak trudne było przetłumaczenie Schulza i na ile udało się zbliżyć do jego języka?

2 „[...] wiele wskazuje na to, że pierwszy i najczęściej wznawiany polski przekład *Procesu* miał w edycji przedwojennej dwóch autorów, Józefinę Szelińską i Bruno Schulza (w takiej właśnie kolejności), przy czym tylko ten drugi został wymieniony z imienia i nazwiska i ta reguła obowiązuje do dnia dzisiejszego [...]” (Ł. Musiał, *Proces – co nowego?*, „Przegląd Humanistyczny” 2016, nr 4, s. 104).

3 „– Gdzie by pan chciał mieszkać dzisiaj?
– Jak już powiedziałem, w Drohobyczu. Od czasu, gdy przeczytałem *Sklepy cynamonowe*, przeprowadziłem się tam i mieszkam do dzisiaj, chociaż nigdy tam nie byłem, lecz cóż z tego? Fikcja jest niekiedy doskonalsza i bardziej realistyczna niż sama rzeczywistość” (B. Hrabal, *O Brunonie Schulzu*, tłum. J. Zarek, „NaGłos” 1992, nr 7, s. 82).

H.P.: Na ile udało się zbliżyć do jego języka, to powinni sprawdzić, jak myślę, czescy poloniści, którzy mogą porównać polski oryginał z czeskim przekładem. Może Jan jest do tego odpowiednią osobą, bo sprawdzał naprawdę (czego się dzisiaj nie robi) zdanie po zdaniu. Długo nad tym siedział. Jest to praca nieoceniona. Jeśli chodzi o sam przekład, to oczywiście była wielka różnica między listami, które Schulz pisał do jakiejś przyjaciółki o sprawach zwykłych, a tymi, które pisał do swoich kolegów, gdy chciał się pokazać także jako pisarz. I Jan teraz o tym wspominał, przy naszym spotkaniu. Na przykład w listach Schulza do Tuwima, do Witkacego, do Gombrowicza – tam są fragmenty, które mogłyby stać osobno jako proza albo poezja w prozie. Często używane są te same metafory, które znamy z późniejszych opowiadań Schulza, więc myślę, że w wielu miejscach na swoich adresatach wypróbował on swoją językową ekwilibrystykę. Później przepisywał te listy, oryginały wysyłał, ale koncept został mu w domu, więc wykorzystywał te najlepsze miejsca i nad nimi pracował. I właśnie te metafory stosował później w opowiadaniach. Dlatego myślę, że warto czytać to łącznie, jako całość. I właśnie dlatego czeski czytelnik także zasłużył na tłumaczenie *Księgi listów*.

M.W.: Co okazywało się najbardziej pomocne podczas przygotowywania tego tłumaczenia? Czy na przykład wcześniejsze przekłady opowiadań były dla Pani w jakiś sposób drogowskazem służącym rozwiązaniu problematycznych sformułowań?

H.P.: Problematyczne miejsca zawsze konsultowałam ze swoim kolegą Krzysztofem, Polakiem, który jest bohemistą. Wymieniamy się opiniami, kiedy potrzebujemy, i wzajemnie się wspieramy. To było bardzo pomocne w rozstrzygnięciu niektórych trudniejszych kwestii. Później jeszcze konsultowałam się z Janem na etapie poprawek i nawet było jedno szczególnie trudne miejsce w tym pseudoliście Schulza do Witkacego, nad którym się długo zastanawialiśmy. Ja pytałam Krzysia Wołosuika, a Jan pytał swoich kolegów, przyjaciół z Polski. Co ciekawe, otrzymaliśmy różne odpowiedzi. Musieliśmy więc jeszcze potem wybrać to, co najbardziej odpowiadało.

M.W.: A który to był fragment?

J.J.: Mam go nawet tutaj przed sobą. Jest to większa całość, która generalnie jest bardzo skomplikowana, ale to zdanie, z którym był największy problem, brzmi tak: „Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji. Jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów”⁴. I właśnie z tymi „uchodzącymi w głąb szeregami” był największy kłopot. Bo jest to jakaś kluczowa

⁴ List do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w: B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 100. Zob. „Ten obraz patří k železnému zásobě mé fantazie, je jakýmsi uzlovým bodem mnoha dalších řetězců mé fantazie mizejících v nekonečnu” (B. Schulz, *Kniha dopisů*, op. cit., s. 89).

metafora, pokazująca, tłumacząca znaczenie większej całości, która ma kilka, czy nawet kilkanaście zdań. I „uchodzące w głąb szeregi” były dla nas na początku nie do rozgryzienia po prostu. Czy to są jakieś linie łączące się w węzły? Czy to są jakieś szeregi inspiracji i szeregi obrazów, które ustępują miejsca kolejnym szeregom w wyobraźni Schulza? Czy to po prostu dotyczy schodzenia na drugi plan, uchodzenia w głąb itd. Właśnie o to chodziło, ale myślę, że jakoś rozwiązaliśmy tę sprawę w tym znaczeniu, o którym mówiłem, jako schodzenie na drugi plan obrazów jego fantazji.

Myślę, że takich sytuacji nie było aż tak dużo, bo trzeba dodać, że te listy, jak schulzologom dobrze wiadomo, to są zaledwie strzępy olbrzymiego dorobku korespondencji Schulza, którą on bardzo dokładnie archiwizował, segregował, katalogował, ale która w większości niestety się do dzisiaj nie zachowała. Nawet w tej książce jest na przykład duży rozdział z jego korespondencją z urzędami, która sama w sobie być może nie ma żadnej, czy też prawie żadnej, wartości literackiej, ale z drugiej strony ma ogromną wartość biograficzną, dlatego warto ją tłumaczyć i udostępniać czytelnikom właśnie po to, żeby się mogli zorientować, co robił ten pisarz w 1937 roku, jakie miał problemy, itd. Można też zawsze porównać to na przykład z sytuacją niektórych czeskich pisarzy tamtych czasów.

Jeżeli chodzi o te wyjątkowo trudne fragmenty, powiedzmy właśnie: poetyckie, zbliżone już do poezji, to są listy, które Schulz pisze do Witkacego, do Tuwima, do Gombrowicza. To są kluczowe teksty całego zbioru. Zwłaszcza gdy mamy, tak jak w liście do Tuwima: „haust czystej ultramaryny”, „pawie oko broczące lazurem i urzęsione krzycząco” albo „rozkryzyczne gniazdo kolibrów”⁵. Wszystkie te obrazy są piękne, są bardzo bogate, są też szeleszczące. Ten dźwięk właśnie jest szczególnie ważny, a jednak tutaj praca została już trochę zrobiona za nas przez Jerzego Ficowskiego, który będąc swego czasu chyba największym ekspertem od twórczości Schulza, wiedział bardzo dobrze, gdzie się te obrazy jeszcze pojawiły w jego prozie. I właściwe przypisy wstawił już w odpowiednie miejsca, więc nie było to na naszych barkach. Praca została wykonana przez ekspertów przed nami, a do nas należało tylko odnalezienie tych fragmentów w prozie i porównanie ich, a potem rozwiązanie w taki sposób, żeby jak najmniej zaszkodzić sile słowa Schulza.

M.W.: Rozmawiamy o kwestiach językowych, ale przecież na pewno mierzyliście się także z problemami dotyczącymi przełożenia elementów kulturowych. Dodatkowo dla współczesnego czytelnika okres międzywojenny staje się coraz odleglejszy. Czy tłumaczenie listów Schulza nie nastęrczało podwójnej trudności – przybliżenia kultury polskiej w realiach międzywojennych? Jak to wyglądało?

5 *List do Juliana Tuwima*, w: B. Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 46. Zob. „doušek čistého ultramarínu”, „paví oko zalité blankytem a křiklavě obrvené”, „křičící hnízdo kolibříků” (B. Schulz, *Kniha dopisů*, op. cit., s. 42).

H.P.: Myślę, że okres międzywojenny także bardzo dobrze przybliżają nam przypisy, ale było jeszcze kilka miejsc, co do których zgodziliśmy się z Janem, że warto tam wstawić nowe przypisy. Chodziło o sytuacje, które czeskiemu czytelnikowi były zupełnie nieznanne, w odróżnieniu od czytelnika polskiego, dla którego kontekst mógł być znany. Zdecydowaliśmy się więc dodać kilka przypisów. Wyjaśniamy to pod koniec książki w nocie edytorskiej.

M.W.: Jakie to są przypisy?

J.J.: Mam jeden przykład, jeżeli sobie przypomnisz, Hanele, z witryną „Wiadomości Literackich”.

H.P.: Pamiętam.

J.J.: To była kwestia do rozwiązania w pierwszej wersji tłumaczenia. Schulz pisze w liście, że: „W związku z tą recenzją dał mi Grydzewski witrynę «Wiadomości Literackich», którą zaaranżował Eile, autor «Grypsa», bardzo miły chłopak, moimi rysunkami”⁶. Zastanawialiśmy się, o co chodzi z tą witryną „Wiadomości Literackich”. W rękopisie, który jest też dostępny na „Schulz/Forum”, można było sprawdzić to słowo. Jest ono prawie nieczytelne. Nie do końca może to być „witryna”, ale skoro Ficowski tak zdecydował, i ja się z nim zgadzam, to szukaliśmy, o co może chodzić, i tutaj właśnie te realia międzywojnia dochodzą do głosu. Okazało się, że nie chodzi o samo czasopismo, tak jak myśleliśmy, ani o to, że w tym czasopiśmie ukazały się jakieś rysunki Schulza, bo tak rzeczywiście było. Tak naprawdę chodziło o okno sklepowe, wystawę w siedzibie „Wiadomości Literackich”. Właśnie ta witryna, wystawa sklepowa, była w danym tygodniu aranżowana przez jakiegoś artystę w stylu aktualnej okładki pisma z tego tygodnia. Ficowski nie miał potrzeby, żeby cokolwiek tłumaczyć, ale myślę, że dzisiaj jest to kontekst zupełnie nieznanymi nie tylko Czechom, lecz także Polakom. Okazało się, że nawet w jakichś archiwach w internecie można odnaleźć kilka zdjęć takich witryn „Wiadomości Literackich”. A może w przyszłości pojawi się nawet gdzieś zdjęcie z Schulzowską witryną, co może być arcyciekawe. Na razie jednak nic nam na ten temat nie wiadomo, dlatego napisaliśmy o tym w nocie redaktora i tłumaczki. To jest jeden z przykładów.

M.W.: To interesujące, jak praca redaktora przypomina czasami dochodzenie detektywistyczne. Z jednej strony trzeba odszukać odpowiedni kontekst historyczny, z drugiej strony – wczuć się w sytuację współczesnego czytelnika. Myślę, że w przypadku polskiego czytelnika przypis dotyczący witryny „Wiadomości Literackich” też byłby istotny. Dziś myślimy przecież o reklamie w inny sposób. Okazuje się, że niuanse kulturowe uczą również uważnego czytania. Zastanawiam

⁶ *List do Romany Halpern*, w: B. Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 167. Zob. „V souvislosti s tou recenzí mi Grydzewski věnoval výlohu Lit. novin, kterou i s mými kresbami uspořádal Eile, autor Grypse, moc milý chlapík” (B. Schulz, *Kniha dopisů*, op. cit., s. 146).

się, co z Schulza jest bliskie kulturze czeskiej. Czy w ogóle można wskazać takie obszary w jego twórczości albo biografii?

H.P.: To trudne pytanie. Rozmawiałam o tym ze zwykłymi czytelnikami, którzy znali twórczość Schulza, i nie jest ich tylu, ilu ja bym chciała albo ilu mogłoby ich być, po tym jak go promował Hrabal. Zazwyczaj są to pojedyncze osoby, które zachwycają się tym rodzajem poezji w prozie i nawarstwionymi metaforami. Myślę, że nie jest to jakaś tendencja ogólna, że na przykład ktoś, kto lubi awangardę, sięga także po awangardę z innego kraju, albo coś w tym sensie. Z tym się nie spotykałam. Najczęściej ktoś dotarł do Schulza z polecenia kogoś innego i się zachwycił. Na początku zwykle językiem, a potem zszedł jeszcze na te inne plany.

M.W.: Jaki jest odbiór tego tomu? Jak wyglądają spotkania poświęcone *Księdze listów*?

H.P.: Mieliliśmy tylko jedno spotkanie, kiedy promowaliśmy książkę w Ostrawie w ramach Protimluf Festu, który organizuje wydawnictwo Protimluf. Miałam poczucie, że odbiór był bardzo dobry. Na sali byli też poloniści z Uniwersytetu w Ostrawie. Ale drugi wieczór, w Brnie, nam się nie udał ze względu na COVID, więc w listopadzie 2022 roku przedstawiliśmy *Księgę listów* w Pradze. Zamiast tego nieudanego brneńskiego spotkania nagraliśmy podcast dotyczący *Księgi listów* z czytaniem fragmentów wybranych listów po czesku ze wstępami, komentarzami Jana i moimi. Chcielibyśmy przedstawić tę książkę ludziom, którzy nie mogli przyjść na spotkanie. Podcast będzie dostępny na stronie www.brnoc-tebruna.cz.

J.J.: Ta książka w pewien sposób będzie żyła własnym życiem, nawet w tej wersji skróconego audiobooka czy podcastu. Myślę, że nie liczyliśmy na to, żeby miała ona mieć jakiś większy rozgłos, bo jednak jest to korespondencja jednego pisarza. Nie jest to też książka, po którą sięgnie zwykły czytelnik, tylko prawdopodobnie ten, kto Schulza nie tylko przeczytał, ale też polubił. Takich osób może być niewiele. Ale myślę też, że robiliśmy to także po to, żeby ta pozycja po prostu była, bo ona w wydaniu książkowym będzie wszędzie w bibliotekach, będzie tam kolejnych 50 lat i być może nastąpi efekt kuli śniegowej, tak że tego efektu może nawet nie dożyjemy, ale on się pojawi w przyszłości. Ja się niczego więcej tak naprawdę nie spodziewałam. Po prostu nasze pokolenie polonistyczne powinno dodać swoje i robimy to, co powinniśmy robić, a następne pokolenie może to doceni.

H.P.: Ja również uważam, że w ten sposób spełniliśmy obowiązek wobec Schulza w czeskiej polonistyce. Krąg czytelników nie będzie zbyt szeroki, ale ciągle zdarza się, że ktoś do mnie napisze, bo gdzieś mnie znalazł, i poprosi, żebyśmy się wymienili książkami. Na przykład słowacki pisarz Marek Vadas właśnie poprosił mnie o *Księgę listów*. W ogóle nie wiedziałam, że lubi Schulza. A on nie wiedział, że ją przetłumaczyłam. Zaprosiłam go na czytanie fragmentu opowiadań Schulza w ramach festiwalu, który współorganizuję. I on od razu mnie zapytał o to

tłumaczenie i chciał się wymienić książkami. Zdarza się również, że napisze do mnie ktoś zupełnie mi nieznany, nie wiadomo, gdzie znalazł kontakt do mnie, a na przykład czytał pracę magisterską, którą pisałam o Schulzu, i pyta, czy jest korespondencja. Właśnie tak było na początku – kilka osób pytało, czy coś przetłumaczyłam, czy jest dostępna korespondencja, pytali o to także moi studenci na zajęciach Schulzowskich na Uniwersytecie Masaryka, które prowadziłam. Również studenci, którzy nie byli polonistami, ale bardzo lubili dyskutować i chcieli mieć czeskie tłumaczenie. Myślę, że to także leży u podstaw tego przekładu.

M.W.: Jeżeli już myślimy tak dalekosiężnie – co Schulz daje kulturze czeskiej?

J.J.: Chwilę się teraz nad tym zastanawiałem i być może wpadłem na jeszcze jeden aspekt związany z kulturą czeską. Trochę też nawiązuję właśnie do Hrabala. W Czechach podczas wojny, dokładnie w roku, w którym umarł Schulz – 1942, powstała tzw. Grupa 42. Należeli do niej m.in. Jiří Kolář i Jiřina Hauková, czescy poeci, którzy nawiązywali do międzywojennego egzystencjalizmu. Myślę, że kiedy już Schulz będzie kompletny i znany w Czechach, warto byłoby właśnie znaleźć te analogie pomiędzy czeską Grupą 42, która nawiązywała w świadomy sposób na przykład do Kafki i czytała go już w tamtym czasie, i zobaczyć, co to następne pokolenie, które dochodziło do głosu pod koniec życia Schulza, co ono miało z nim wspólnego. Bo pomimo tego, że prawdopodobnie nie spotkali się oni z jego twórczością – albo poznali ją dopiero wiele lat później, w latach 60. – myślę, że mają z nią wiele wspólnego. To jest zadanie dla czeskiej bohemistyki, żeby zobaczyć, jak to pokolenie '42, które my uważamy za szczególnie ważne, co ono ma wspólnego z literaturą krajów okolicznych z tego samego czasu, z tekstami niemieckojęzycznymi, a także, oczywiście, jakie są jego związki z Francją i z francuskimi egzystencjalistami. I gdzieś tam będzie miejsce Schulza w tym towarzystwie. Ale to jest praca do odrobienia.

H.P.: Skoro już Jan wspomniał o tych zadaniach do odrobienia czeskiej bohemistyki, to chciałabym jeszcze wrócić do dwóch spraw, a mianowicie, po pierwsze, do Bohumila Hrabala. Kiedyś na konferencji w Gdańsku zadano mi pytanie o Schulzowskie inspiracje w twórczości Bohumila Hrabala i było mi aż wstyd, że nie potrafiłam odpowiedzieć dokładnie. Zadałam więc sobie to jako prywatne zadanie do odrobienia. I na innej konferencji wygłosiłam na ten temat referat, który opublikowałam w postaci artykułu. Długo nad tym siedziałam i porównywałam różne miejsca w twórczości obu pisarzy. Chodziło głównie o *Postrzyżyny* Hrabala i kolejne dwie książki z trylogii *Miasteczko, w którym czas się zatrzymał*. Polskim polonistom była ta więź znana, z kolei czescy bohemiści są, jak sądzę, zamknięci w swoim czeskim kółku i nie patrzą w pewien sposób w prawo, w lewo, więc nie uświadamiają sobie, że wiatr inspiracji Hrabalowskiej, licznych metafor i toposów mógłby wiać aż z Drohobycza. Motyw kobiecych włosów, który jest bardzo mocny na samym wstępie *Postrzyżyn*, a nawet w samym tytule, i potem powraca kilka razy w tej książce, ale nie dotyczy tylko mamy

głównego narratora, ten wątek jest reduplikowany, tak jak u Schulza ważne motywy zazwyczaj się powtarzają. Byłam zdziwiona, ile jest tych miejsc, i to wcale nie znaczy, żeby Hrabal kopiował Schulza. Po prostu ten zachwyt zrobił swoje. Powstał kolejny bardzo osobisty pisarz, który zasłuży na osobną ocenę. Nie jest to żaden epigon i jeśli już Paweł Huelle pisał o tym, że kiedy zmarł Hrabal, zamknęła się dla niego cała epoka XX wieku, i że siedząc z kolegami w knajpie, przerzucali się fragmentami prozy Hrabala i odgadywali, z której książki pochodzą, to ja bym sobie bardzo życzyła, żeby się czegoś takiego na czeskim gruncie doczekał Schulz, ale to tylko takie marzenie.

I jeszcze druga sprawa, do której chciałam wrócić. Taka drobniotka więz, o której nie wiedziałam, i właśnie po nagraniu tego podcastu, kiedy Janek odszedł, jeden z moich kolegów zaznajomił mnie z taką ciekawostką. Wiadomo, że Schulz opublikował recenzję pt. *U wspólnej mety*, w której porównywał książkę Karin Michaëlis *Serce mojej matki* z *Cudzoziemką* Marii Kuncewiczowej. Jerzy Ficowski wspomina w przypisach o innej książce duńskiej autorki, a mianowicie o *Niebezpiecznym wieku*. I właśnie do *Niebezpiecznego wieku* nawiązuje pewien czeski poeta tego samego pokolenia, aczkolwiek trochę młodszy od Schulza – Jiří Orten. Napisał on słynny tom *Elegii* i tak zwana *Elegia siódma* zaczyna się od słów:

„Piszę do pani, Karino, choć nie wiem, czy pani żyje,
Czy nie przebywa pani w miejscu, gdzie żądź się nie czuje,
czy aby nie dobiegł końca niebezpieczny wiek”.⁷

Przez długie dziesięciolecia ten wątek był odczytywany, recytowany, interpretowany w kontekście śmierci, Holokaustu, że Orten pisze do jakiejś swojej rówieśniczki, młodej tak jak on, obawiając się o jej życie, czy nie zmarła, zanim jeszcze list do niej dotarł. Teraz się okazuje, że on pisał do Karin Michaëlis i że całe kółko młodych poetów wokół Jiříego Ortena, mających w większości żydowskie pochodzenie, czytało Michaëlis i książkę *Niebezpieczny wiek*. Zatem słowa te mają zupełnie inny podtekst dla dwudziestolatków, których zachwyciła otwartość, z jaką duńska autorka pisała o życiu seksualnym kobiet po czterdziestce. Czyli pożądanie/*toužení*, o którym wspomina Orten w *Elegii siódmej*, było pożądaniem seksualnym, a nie tylko ogólnym pragnieniem, i metafora niebezpiecznego wieku nie odnosi się wyłącznie do Holokaustu i śmierci, jak zostało to zinterpretowane, ale możemy ją odczytać jako metaforę dwuznaczną, na pierwszym planie

7 Tłumaczenie przywołanego fragmentu autorstwa Hanele Palkovej i Krzysztofa Wołoskiuka. Por. J. Orten, *Elegia siódma*, tłum. J. Waczków, „Literatura na Świecie” 1991, nr 8/9, s. 332–335.

„Piszę, choć nie wiem, pani, czy żyjesz, Karino,
czy może masz już w oczach obojętność siną
i zagrożenia dni dla ciebie się skończyły. [...]”

odnoszącą się do *Niebezpiecznego wieku* Michaëlis, czyli do niebezpieczności wyrażania własnych pożądań cielesnych. W wyniku tego kontekst Holokaustu i zagrożenia schodzi na drugi plan. To była dla mnie nowość. Nie wiem, czy to się nadaje do przypisów, ale byłam zachwycona, że coś takiego wychodzi na jaw i pokazuje nam na nowo na przykład *Elegię siódmą* Jiřiego Ortena.

M.W.: Dla pewnych pokoleń książki są niczym kody kulturowe, którymi się porozumiewają, i dzięki temu już nie trzeba jakiegoś dopowiedzenia, bo znaczenie jest dla nich oczywiste. To później my się nad tym zastanawiamy, po latach, kiedy już nie łapiemy odpowiedniego kontekstu. Ciekawi mnie jeszcze, czy podczas prac nad listami Schulza zdarzyło się, że zupełnie inaczej, na nowo odczytaliście pewne motywy powracające w tej korespondencji. Myślę o takich tematach, które można nazwać ponadczasowymi, ponadindywidualnymi. Ostatnio czytając biografię Kafki autorstwa Reinera Stacha, zwróciłam uwagę na taki fragment: „[Kafka] Znowu zaczyna się skarżyć na pracę w biurze, przede wszystkim na kradziony mu czas [...]”⁸. Pomyślałam, że to przecież także powód ciągłych narzekań Schulza. Nawet kiedy był już dojrzałym, 44-letnim mężczyzną, pisał do Romany Halpern, że nie odnajduje przyjemności w nauczycielstwie i czuje, że praca zarobkowa kradnie mu czas i radość życia. I to chyba jest takie uczucie, które dotyka nie tylko artystów, ale staje się dojmujące, kiedy chcemy ratować nasze życie przed pożarciem, przed trywializacją. Czy odkrywaliście w listach Schulza tematy, być może powracające, ulubione motywy, które mają ponadindywidualny wymiar i są ponadczasowe?

J.J.: Ja mam właśnie to, o czym mówiłaś. W tym kontekście można przeczytać ostatnie zachowane zdanie, zapisane przez Schulza w jego ostatnim liście, który nosi datę dokładnie na rok przed jego śmiercią, czyli 19 listopada 1941 roku. Tam zauważyłem ostatnie zdanie, które oczywiście ma swój kontekst, ale bez tego kontekstu mówi trochę właśnie o tym traceniu własnego życia, traceniu między innymi przez to, o czym mówiłaś, czyli przez pracę, której nie lubimy i która zajmuje nam czas, o którym wiemy, że potrafilibyśmy go wykorzystać lepiej. Myślę, że to ostatnie zdanie wiele mówi o tym egzystencjalizmie u Schulza. Brzmi ono tak: „Nie wiem dlaczego, mam poczucie winy wobec siebie samego, jakbym z własnej winy coś tracił”⁹. Generalnie to możemy powtórzyć za Janion, że żyjąc, tracimy życie. Niezależnie od tego, w jakim kontekście ten fragment został napisany, to jest jednak zupełnie ostatnie zdanie Schulza i jego ostatni list. Myślę, że powinno ono mieć znaczenie o wiele bardziej uniwersalne. Można je tak odczytywać i mamy prawo je tak czytać. Dla mnie to szczególnie ciekawe odkrycie, którego dokonałem dzięki listom Schulza, a nie dzięki jego prozie.

⁸ R. Stach, *Kafka. Wczesne lata 1883–1911*, tłum. R. Wojnakowski, Warszawa 2021, s. 513.

⁹ *Do Anny Plockier*, w: B. Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 201. Zob. „Nevím proč, ale cítím vinu sám vůči sobě, jako bych něco ztratil vlastní vinou” (B. Schulz, *Kniha dopisů*, op. cit., s. 177).

H.P.: Ja mam sporo ulubionych miejsc w korespondencji i w samych opowiadaniach, więc nie wiem, czy powinnam tutaj wszystkie wymieniać. Cenię metaforę Schulza, nie tylko w tym sensie, że zderzają się w nich słowa, których zwykły czytelnik prawdopodobnie by ze sobą nie zestawiał, i w ten sposób dochodzi do tego, co on sam w korespondencji nazywa pewną jonizacją – po prostu jest w tych metaforach niesamowita energia, jakaś nowość, ciekawość. Mnie się podoba to, że są one rozsiane po całej książce i niektóre miejsca nie tylko możemy, ale wręcz powinniśmy odczytywać w powiązaniu z tą samą metaforą, która zabrzmiała poprzednio w innym opowiadaniu, bo później wyjaśnia nam się to w jeszcze innym kontekście. I tak jest na przykład z motywem złamanego biodra, który się powtarza więcej razy i nie jest tylko w tym słynnym opowiadaniu o Jakubie i aniołach, o tej walce z czarnobrodym, z nieznanym gościem. Ale jest choćby już w *Nawiedzeniu*, które także ma metaforyczne znaczenie. Myślę, że trudno jest znaleźć odpowiednie tłumaczenie tego opowiadania, żeby były tam oba odniesienia: do wizyty, a także do nawiedzenia duchowego. To pierwsze może nas zmylić i kiedy spotykamy motyw złamanego biodra drugi raz, to już wyjaśnia się w innym kontekście, a takich motywów jest więcej. Lubię też ptasie metafory, które są nie tylko w *Ptakach*, ale w całych *Skleпах cynamonowych*.

J.J.: Mnie się bardzo podoba, że Hana od razu użyła słowa „jonizować”, które pochodzi bezpośrednio z Schulza. Mam tutaj ten fragment, bo chciałem pokazać nasze różne trudności językowe, spowodowane tym, że Schulz wykorzystuje nawet terminologię z fizyki atomowej, jak np.: „To ten ubytek elektronu, który ich jonizuje i usposabia do związków chemicznych”¹⁰, czyli porównanie do związków chemicznych i energii atomowej. Bardzo mi się podoba, że nawet do naszego własnego zasobu języka polskiego wchodzi właśnie takie zwroty, i to w zupełnie naturalny sposób, dzięki temu, że kiedyś musieliśmy się zmierzyć z takimi właśnie fragmentami i poszukać, jak ta energia atomowa działa.

H.P.: Następnym razem, gdy napiszemy do siebie z Janem coś odręcznie i będzie to niezrozumiałe, nie będziemy mówili o nieczytelności tego fragmentu, ale raczej o „tureckim alfabecie wron”¹¹.

M.W.: W listach Schulza intryguje mnie m.in. warstwa biograficzna. We wprowadzeniu do *Księgi listów* Jerzy Ficowski pisał, że: „Właściwie cała znana nam dziś biografia Brunona Schulza została zrekonstruowana z jego listów [...]”¹². Dziś ten stan wiedzy oczywiście się zmienia. Badaczom udaje się odnaleźć coraz

10 Do *Tadeusza i Zofii Berezów*, w: B. Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 48. Zob. „Je to jako ztráta elektronu, který je ionizuje a nutí k vytváření chemických sloučenin” (B. Schulz, *Kniha dopisů*, op. cit., s. 44).

11 Aluzja do fragmentu korespondencji Schulza, nad którym Hanele Palková i Jan Jeništa zastanawiali się trochę dłużej i dyskutowali różne warianty frazy „turecki alfabet wron” / *tureckými klikyháky vran*. Zob. Do *Zenona Waśniewskiego*, w: B. Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 74 (B. Schulz, *Kniha dopisů*, op. cit., s. 67).

12 J. Ficowski, *Wprowadzenie do Księgi listów*, w: B. Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 5.

więcej dokumentów. Odtworzenie utraconego archiwum Schulza to nieustanny *work in progress*, to ogromna praca, której podjął się zespół badawczy tworzący projekt *Kalendarium życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza* pod kierunkiem prof. Stanisława Rośka. Czy według Państwa jest coś szczególnego, co listy wydobywają z biografii Schulza?

J.J.: Trochę już o tym mówiliśmy. Muszę przyznać, że w pewnym momencie miałem Schulza dość, bo to ciągle utyskiwanie, to ciągle wołanie o pomoc, skarżenie się, taka stylizacja na wiecznego outsidera sprawia, że jeżeli jest tego za dużo, to po prostu przestajemy być wyczuleni, a stajemy się uczuleni. Myślę, że to jest taki aspekt Schulza być może bardziej bliski jego naturalnemu charakterowi. I właśnie dzięki korespondencji ten charakter jest o wiele bardziej widoczny. Powstaje pytanie, czy my w ogóle chcemy takiego autentycznego Schulza poznać, będąc miłośnikami jego utworów, ale myślę, że powinniśmy. Może więc między innymi to dała mi korespondencja.

H.P.: Z drugiej strony jest tam taki malutki wątek, który mnie zaciekał i którego się w ogóle nie spodziewałam. W jednym z listów do Romany Halpern Schulz nie prosi wyłącznie o coś, co by pomogło jemu samemu, ale o interwencję w Ministerstwie w sprawie pewnego swojego byłego studenta z gimnazjum, który został uwięziony za granicą – myślę, że to było na Węgrzech – w bardzo trudnych, biednych warunkach i w słabym stanie zdrowia. Interweniował więc w sprawie tego studenta i prosił Romanę Halpern o wsparcie i o to, żeby zapytała swoich szefów albo odpowiednich ludzi w Ministerstwie, czy mogliby pomóc rodzinie wydostać tego chłopaka z powrotem do domu. I to był wątek, który pokazał mi Schulza z zupełnie innej strony. Podobnie jak na przykład to, co nie pojawiło się w korespondencji, ale wiadomo, że Joanna Sass badała dokumenty wiedeńskie i ślady Schulza jako emigranta 1915 roku. Okazało się, że Schulz nie spędził w Wiedniu tylko krótkiego okresu w czasie studiów, które przerwał, ale że z małymi przerwami był w Wiedniu dużo dłużej, niż myśleliśmy wcześniej. Nawet to, że pracował jako pielęgniarz (choć sądziliśmy, że nie był do tego zdolny fizycznie), za co otrzymywał kartki żywnościowe dla rodziny. Ten wątek także pokazał mi Schulza z innej strony.

M.W.: Właściwie zaczęliśmy mówić o Schulzu również jako o człowieku, o tym, co w jego życiu mogłoby budzić zdziwienie, czasami irytację, ale co pokazuje jednocześnie, że pomimo stereotypowo utrwalonej słabości był wyczulony i wrażliwy na to, żeby pomagać innym, chociażby za pomocą swoich kontaktów. Mam poczucie, że *Księga listów* pozwala sobie wyobrazić, jak wyglądała Schulzowska sieć kontaktów, z kim był blisko związany albo z kim chciał utrzymywać kontakt. Jakkolwiek Schulz zapewne kreował siebie, np. w listach do artystów, to przecież korespondencja ratowała go także w tych momentach, kiedy czuł się szczególnie samotny. Widzimy, jak różne role w jego życiu odgrywał list, który czasami być może pozwalał mu nawet odzyskać równowagę emocjonalną. W listach Schulza nakłada się więc na siebie wiele planów, wyłania się z nich złożony pod względem

psychologicznym portret człowieka. Chciałabym jeszcze zapytać o kolejne tłumaczenia książek Schulza w Czechach. Czy są jakieś plany z tym związane? Co dalej po *Księdze listów*?

H.P.: Pod koniec 2022 roku skończyłam przekład *Szkiców krytycznych*, który wspierał Czeski Fundusz Literacki. Jesteśmy umówieni z Janem, że ponownie zrobi redakcję. I wreszcie Jiří Macháček zgodził się, że w 2024 roku Protimluc wyda również *Szkice krytyczne*, aczkolwiek nie robię sobie zbyt wielkich nadziei. Moim zdaniem dużo trudniej będzie znaleźć czeskich odbiorców szkiców krytycznych Schulza niż jego korespondencji. Pomimo wszystko bardzo się cieszę, że nad książką będzie pracował ten sam zespół ludzi, że znajdzie się ona pod opieką Jana, w tym samym wydawnictwie i w podobnej szacie graficznej. Będzie to już taki dwugłos Schulzowski. Myślę, że Schulz na to zasłużył. W międzyczasie kwartalnik „Protimluc” opublikował nowy przekład *Manekinów* pióra Petra Motyla z moim krótkim wprowadzeniem. Dobrze więc, że mamy w Czechach wydawnictwo, które „na Schulza słyszy”.

M.W.: Wobec tego serdecznie życzę, żeby to była seria, bo szata graficzna *Księgi listów* jest bardzo charakterystyczna i rzeczywiście się wyróżnia. Nie sposób nie zapytać jeszcze o SchulzFest, a także o zeszłoroczny festiwal Brno czyta Brunona. Jak udała się organizacja tego wydarzenia?

H.P.: W ubiegłym, 2022 roku naszym tematem przewodnim były Ukraina i uchodźcy, przy czym nie chodziło wyłącznie o ukraińskich uchodźców wojennych, ale nawiązaliśmy właśnie do wątku emigracyjnego Schulza, o którym wspomniałam. Chcieliśmy pokazać pisarza od nieznannej wcześniej strony. Dodajmy: nieznannej nawet dla jego czytelników. Festiwal otworzyła polonistka Joanna Sass wykładem o Schulzu jako uchodźcy wojennym. Z powodu kłopotów zdrowotnych prelegentki referat został przedstawiony zdalnie. Autorka mówiła po polsku i bez tłumaczenia, bo jej słuchaczami byli studenci polonistyki wyższych roczników, którzy po polsku mówią już dość biegle. Z Ołomuńca przyjechała judaistka Marie Krappmann z wykładem, który na pierwszy rzut oka może się wydawać niezwiązany z Schulzem, mówi bowiem o Purimszpil, czyli sztuce teatralnej odgrywanej zazwyczaj w żydowskie święto Purim, obchodzone na początku marca. Kiedy rozpoczęła się ta faza agresji na Ukrainę, a było to pod koniec lutego i na początku marca, przyszedł mi do głowy pewien związek: prezydent Zełenski jest pochodzenia żydowskiego i my właśnie przygotowujemy się do święta Purim, które bierze swoje początki od biblijnej narracji o konflikcie dobra i zła, o dążeniach dyktatora, by zniszczyć cały naród. Możemy więc odczytywać to znaczenie jako uniwersalne, dotyczące nie tylko narodu żydowskiego. Postanowiłam pokazać ten związek. Drugi wykład, po czesku, mówił zatem o Purimszpil, który powstał w Brnie na początku XX wieku. Zorganizowaliśmy również dwa spacery, podczas których staraliśmy się pokazać naszym gościom miasto z innej, nieturystycznej perspektywy, zaprezentować im Brno poetyckie i żydowskie. Wieczorami odbywały się spotkania kulturalno-muzyczne. Pierwszy

wieczór poświęciliśmy *Księdze listów*. Wystąpiły ukraińskie studentki, które przybyły do Brna – niektóre jeszcze przed wojną, inne właśnie z jej powodu. Śpiewały ukraińskie pieśni ludowe w różnych dialektach. Drugiego wieczoru zorganizowaliśmy sztafetowe czytanie *Manekinów*. Jeden z fragmentów został odczytany w języku białoruskim przez Siarheja Strialouskiego, białoruskiego emigranta politycznego, który razem ze swoją przyjaciółką i moją byłą studentką, Vladimírą Saláškovą, ofiarował mieszkanie ukraińskim uchodźcom. Zamierzamy opublikować zapis tego spotkania, w którym znajdą się całe *Manekiny* łącznie z *Traktatem o manekinach* w kilku językach. W ramach drugiego wieczoru wystąpił także rosyjski pieśniarz Aleksiej Kudrjawcew w duecie z czeskim muzykiem Jiřím Vondráčkem. Śpiewali po rosyjsku i po czesku, zarówno własne utwory, jak i Okudżawę, Wysockiego, również w przekładach na czeski. Aleksiej żyje na Morawach już od wielu lat i od samego początku tej fazy wojny wspiera Ukrainę, co sprowadziło na niego kampanię pomówień w rosyjskiej prasie, a jego dorosła córka była z tego powodu przesłuchiwana w Moskwie. Zresztą cały ten wieczór nazwaliśmy *Serce dla Ukrainy*, do czego zainspirował nas tytuł płyty Aleksieja *Serce*, ponieważ pokazuje on swoją postawą obywatelską, że solidarność z Ukrainą może odczuwać każdy, niezależnie od tego, do której ze stron wojny należy jego państwo. Prawdziwą rewelacją okazały się zorganizowane w finałowej części festiwalu warsztaty z ukraińską rzeźbiarką Darią Alioszkina, która przyjechała do nas z Krakowa, aby przedstawić swoje wielkoformatowe papierowe wycinanki. Zorganizowaliśmy dla niej wystawę w małej sali słynnego teatru Gęś na sznurku (Husa na provázku). W otoczeniu wycinanek Darii, które robią niesamowite wrażenie, i pod jej opieką mieliśmy okazję poznać tajniki wycinania. Zajęcia były przeznaczone dla dorosłych i dzieci. Sala była pełna, musieliśmy przynieść dodatkowe stoliki i krzesła, żeby wszyscy mogli wziąć udział w warsztatach. Wycinać przyszły czeskie, ukraińskie i polskie dzieci. Była także dyrektorka Czeskiego Centrum w Kijowie. Atmosfera była niezwykła. Podobnej ciszy, pełnej skupienia, przerywanej jedynie szeleszczeniem papieru, nie doświadczyłam nigdy wcześniej. Czułam, jakbyśmy przenieśli się do rzeczywistości opowiadania *Manekiny*. Słyszać było tylko szcęk nożyc, a wokół nas nawarstwiały się resztki kartek jak wokół Schulzowskich szwaczek, „mar-notrawnych papug”. W trakcie festiwalu sprzedawaliśmy dzwonki na choinki bożonarodzeniowe w kolorach narodowych Ukrainy, a dochód ze sprzedaży przekazaliśmy na pomoc Ukrainie, konkretnie na konto Uniwersytetu Masaryka, wspierającego ukraińskich studentów i wykładowców, konto szkoły waldorfskiej w Brnie, utworzone z myślą o ukraińskich rodzinach, a największą część na konto Serhija Żadana, ukraińskiego muzyka i poety, który angażuje się w obronę cywilną Charkowa.

M.W.: Myślę, że jest to dobre podsumowanie naszej rozmowy, bo festiwal Schulzowski pokazuje, że pod nazwiskiem Schulza prowadzi się mnóstwo różnych badań. To są wydarzenia kulturalne, inicjatywy mające wymiar

ponadkulturowy, a także takie, które odpowiadają na potrzeby współczesności. To nie wymaga komentarza, bo mówi samo za siebie.

Bardzo serdecznie dziękuję za rozmowę.

Podziękowania

W lutym 2022 roku dr Jan Jeništa przyjechał do Łodzi. Podczas tego pobytu, na zaproszenie dr Magdaleny Lachman i Koła Naukowego Kultury Literackiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego, wygłosił na Wydziale Filologicznym inspirujący wykład na temat recepcji twórczości Schulza w Czechach i czeskiego wydania *Księgi listów* Brunona Schulza. Za to spotkanie, w którym miałam wielką przyjemność wziąć udział, bardzo serdecznie dziękuję. Za pełne zainteresowania wsparcie podczas przygotowywania wywiadu i za odczarowywanie sekretów nowoczesnej techniki z całego serca dziękuję mojemu mężowi.

Magdalena Wasąg

[noty o autorach]

Idit Alphandary

Stopień doktora uzyskała w roku 2001 na Yale University. Pracuje jako *senior lecturer* na Wydziale Literatury Uniwersytetu w Tel Avivie. Redaktorka monografii naukowych i autorka rozpraw z zakresu interdyscyplinarnych badań nad literaturą i filmem z perspektywy psychoanalizy i postmodernizmu. Interesuje ją, w jaki sposób teksty reprezentują siłę emocji pobudzających jednostki do działania. Uznana międzynarodowa ekspertka w dziedzinie takich zagadnień, jak: przebaczenie, resentyment i pojednanie w Europie po Holokauście, w Afryce Południowej, Indiach i Stanach Zjednoczonych. Wygłaszała wykłady na te tematy na uniwersytetach w New Haven, Jerozolimie, Tel Awiwie, Berlinie, Pradze, Kopenhadze, Antwerpii, Wrocławiu, Bernie, Pekinie, Szanghaju, a ostatnio w Harbinie i Cambridge.

Bruno Arich-Gerz (ur. 1966)

Literaturoznawca, językoznawca. Stopień doktora w dziedzinie amerykanistyki uzyskał w roku 2000. Do roku 2009: pracownik naukowy (*Juniorprofessor*) Politechniki w Darmstadt (Technische Universität Darmstadt), obecnie zatrudniony na Politechnice w Akwizgranie (Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen). Jego zainteresowania badawcze obejmują teorię literatury, komparatystykę literacką, socjolingwistykę, kulturę pamięci, studia nad ludobójstwami, problemy literatur i języków Afryki Subsaharyjskiej. Autor i wydawca monografii i artykułów naukowych, m.in.: *Heinrich Böll: Wybór pism* (Kraków: Wyd. Eperons-Ostrogi 2017, red. wspólnie z Pawłem Piszczatowskim); *Bruno Schulz's Literary Adoptees. Jewishness and Literary Father-Child Relationships in Cynthia Ozick's and David Grossmann's Fiction* (w: "European Judaism", 2009, vol. 42, no. 1); *Edmund Polak: KZ-Überlebender, Lyriker, Journalist. Ein biographisches Lesebuch* (Wiesbaden: Harrassowitz 2019, red. wspólnie z Magdaleną Latkowską).

Agata Bielik-Robson (ur. 1966)

Naukowiec, filozofka, profesorka Instytutu Filozofii i Socjologii PAN oraz Wydziału Teologii i Religioznawstwa Uniwersytetu w Nottigham. Opublikowała kilkadziesiąt artykułów w językach polskim, niemieckim i angielskim oraz szereg książek m.in.: „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności, Erros. Mesjański witalizm i filozofia, The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*. Zajmuje się współczesną filozofią podmiotu, teorią literatury oraz filozofią religii, ze szczególnym uwzględnieniem dziedzictwa żydowskiego.

Jan Jeništa (ur. 1983)

Polonista, tłumacz i wykładowca w Katedrze Sławistyki Uniwersytetu Pałackiego w Ołomuńcu, doktor filologii słowiańskiej porównawczej. Tłumaczy na język czeski

literaturę z zakresu historii sztuki oraz współczesną prozę polską, m.in. Michała Witkowskiego, Sylwię Chutnik, Jacka Dehnela. Specjalizuje się w kulturze i literaturze Europy Środkowej po 1945 roku oraz w dziedzinie przekładu. Jest redaktorem czeskiego wydania *Księgi listów* Brunona Schulza.

Agata Kulak (ur. 1995)

Absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego. Filolożka i pasjonatka epoki dwudziestolecia międzywojennego. Od wielu lat zafascynowana twórczością oraz życiem Brunona Schulza. Założycielka gdyńskiej Pracowni Polonistycznej „Dogadam się”, w której na co dzień stara się zaszczepić ciekawość języka i literatury w młodych ludziach. Prywatnie mama dwójki cudownych dziewczynek – Mai i Jagody.

Michał Paweł Markowski (ur. 1962)

Wykładowca, teoretyk literatury, historyk idei, tłumacz, eseista, felietonista. Od 2010 roku szef Wydziału Studiów Polskich, Rosyjskich i Litewskich oraz Katedry Języka Polskiego i Literatury na University of Illinois w Chicago. Research Professor na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie do 2010 roku pracował jako fundator i dyrektor Centrum Studiów Humanistycznych. Współredaktor dwóch serii wydawniczych, *Horyzonty nowoczesności* (Universitas) oraz *Hermeneia* (Wydawnictwo UJ). Ekspert European Research Council (Bruksela) oraz National Endowment for the Humanities (Washington, D.C.). Autor monografii poświęconych Gombrowiczowi, Schulzowi, Leśmianowi, Nietzsche i Derridzie, ośmiu zbiorów eseistycznych (w tym *Dnia na ziemi*, skomponowanego z powieści, esejów podróży oraz fotografii autora), trzech *Notesów podróży* (Ameryka, Indie, Andaluzja), oraz trylogii polityczno-akademickiej o stanie współczesnej humanistyki (*Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki; Wojny nowoczesnych plemion. Spór o rzeczywistość w epoce populizmu; Polska, rozkosz, uniwersytet. Opowieść edukacyjna*). Laureat Nagród: Kościelskich, Kazimierza Wyki, Aleksandra Brücknera, „Literatury na Świecie” i Ministra Edukacji Narodowej oraz Stypendium „Mistrz” Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Dyrektor Artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Literatury Josepha Conrada od 2008. Mieszka w Oak Park, Illinois.

Wiera Meniok (ur. 1968)

Teoretyczka literatury, schololożka, tłumaczka, pracowniczka naukowa i akademicka w Zakładzie Literatury Powszechnej i Polonistyki Uniwersytetu w Drohobyczu, kierowniczką Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka w tejże uczelni. Współinicjatorka i dyrektorka Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu i redaktorka cyklu tomów z materiałami Festiwalu Brunona Schulza. Na język ukraiński przetłumaczyła m.in. *Szkice krytyczne* Brunona Schulza, książkę *Narzeczona Schulza* Agaty Tuszyńskiej. Trzykrotna stypendystka Programu „Gaude Polonia” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2006, 2008, 2012). Otrzymała nagrody i odznaczenia: „Za dobrą sprawę” Lwowskiej Kapituły Orderu „Ji” (2009), „Zasłużona dla Kultury Polskiej” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2012), Karpacka Europa Wspólnych Wartości (2020).

Józef Olejniczak (ur. 1957)

Profesor zwyczajny w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego, autor kilkunastu autorskich monografii naukowych, redaktor naukowy kilkunastu monografii zbiorowych, autor opracowania edycji korespondencji Józefa Wittlina z redaktorami londyńskich „Wiadomości”, uczestnik prawie stu ogólnopolskich i międzynarodowych konferencji naukowych, m. in. w Nowym Jorku, Neapolu, Frankfurtu nad Menem, Lille, Wilnie, Kownie, Drohobyczu i Opawie. Zajmuje się teorią literatury i polską literaturą modernistyczną. Jest członkiem kapituły nagrody za debiut prozatorski im. Witolda Gombrowicza.

Jakub Orzeszek (ur. 1991)

Interesuje się tanatologią, antropologią literatury i muzyką popularną. Publikował między innymi w „Czasie Kultury”, „Dwutygodniku”, „Er(r)go”, „Kontekstach”, „Tekstach Drugich” i „Twórczości”. Redaktor tomu *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli* (ze Stanisławem Rośkiem, 2022). Autor książki *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu* (2023). Mieszka w Gdyni.

Hanele Palková (ur. 1980)

Bohemistka, historyczka, polonistka i judaistka. Tłumaczka z polskiego, hebrajskiego i jidysz, nauczycielka hebrajskiego, lektorka czeskiego dla ukraińskich i polskich dzieci. Poetka. Zainicjowała specjalne numery czasopisma „Plav” pt. *Gabinet muz Brunona Schulza* i *Polskie kresentymenty*. Przełożyła *Księgę listów Brunona Schulza* na język czeski. Corocznie współorganizuje kulturalne wydarzenia Brno czyta Brunona.

Ewa Pawlikowska (ur. 1956)

Jest tłumaczem konferencyjnym i tłumaczem literackim. Od 1981 roku mieszka w Paryżu. Ukończyła filologię romańską na Uniwersytecie Warszawskim. Odbyła studia doktorskie na Uniwersytecie Paris VII – Jussieu na Wydziale Literatury (komparastyka i semiologia). Opublikowała liczne artykuły na temat Georges’a Pereca (zagadnienia intertekstualności i wyniki pracy badawczej nad rękopisami pisarza). W latach 2015–2023 wykładała sztukę tłumaczenia w ramach programu licencjackich i magisterskich studiów tłumaczeniowych na Wydziale Sławistyki na Sorbonie. Opublikowała w „Literaturze na Świecie” przekłady takich pisarzy jak Georges Percec, Eugène Ionesco, Jacques Chessex, Philippe Sollers, Roland Barthes, Michel Foucault. Jej przekłady obejmują: literaturę, teksty z zakresu nauk humanistycznych, katalogi wystaw, materiały konferencyjne z historii sztuki, eseje, napisy do filmów i sztuk teatralnych, libretta operowe. W 2016 roku ukazał się jej przekład artykułu Marca Sagnola: *Bruno Schulz i Joseph Roth – wędrowcy na rozstajnych drogach* (w: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. W. Meniok, Drohobycz 2016).

Marc Sagnol (ur. 1956)

Filozof, pisarz, fotograf. Po ukończeniu germanistyki, filozofii i języków słowiańskich pracował na uniwersytetach i jako radca kulturalny we francuskich instytucjach w Berlinie, Dreźnie, Kijowie, Moskwie i Erfurcie. Mieszka w Paryżu. Autor publikacji o Walterze Benjaminie: *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, Paryż

2003; a także o Paulu Celanie, Schulzu, Kafce, Perecu oraz o Galicji (*Galizien und Lodomerien, eine Spurensuche*, Berlin 2021; *Voyage au pays de l'Europe extrême, l'Ukraine*, Paryż 2022). Jego artykuł *Bruno Schulz i Joseph Roth* ukazał się w polskim tłumaczeniu w: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. W. Meniok, Drohobycz 2016. Jego fotografie z cyklu „Les lieux de Bruno Schulz” były pokazywane w Musée d'art et d'histoire du judaïsme (Paryż) w 2005 roku oraz w synagodze w Drohobyczu w 2018 roku.

Tymoteusz Skiba (ur. 1987)

Niezależny schulzolog, niespełniony koszykarz i niedoszły zawodnik StarCrafta. Falszywy wieszcz muzycznego kolektywu sepr.online, który opublikował swoje epigońskie dokonania na falach Radia Kapitał. Doktor nauk humanistycznych zakochany w science fiction, dwudziestolecium międzywojennym i podwójnej hawajskiej. Najsłynniejszy bard Jasienia, Kokoszek i Szadółek, znienawidzony na Stogach i Biskupiej Górze. Od wielu lat związany z Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA w Gdańsku. Publikował opowiadania w „Schulz/Forum”, „Blizie”, „Czasie Kultury”, „Stronie Czynnej”, „Drobniaczkach”, „Tlenie Literackim” i „Bravo Girl”. W 2020 roku wyróżniony w II Ogólnopolskim Konkursie na Książkę Literacką Nowy Dokument Tekstowy w kategorii epika za opowiadania *Kto napisał Brunona Schulza?* oraz *Rozmowy ze spamem*. Autor najgorzej sprzedającej się książki w historii Szadółek pt. *Worstseller* (Słowa na Wybiegu, Gdańsk 2022).

Piotr Szalsza (ur. 1944)

Reżyser, muzyk, scenarzysta, tłumacz, pisarz, dziennikarz i publicysta, redaktor i producent widowisk telewizyjnych, organizator projektów muzycznych, teatralnych i naukowych. W latach 1962–1967 odbył studia na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. W latach 1967–1976 był kierownikiem redakcji Działu Artystycznego TVP Katowice, następnie w latach 1976–1981 kierownikiem redakcji Muzyki i Rozrywki w TVP Gdańsku, skąd w 1982 roku w ramach represji politycznych został zwolniony. Od 1983 roku na stałe mieszka w Wiedniu. Jest autorem kilkudziesięciu haseł Wielkiej Encyklopedii Muzycznej Austrii (głównie dotyczących muzyków polskich w Austrii w XVIII–XX wieku) oraz tłumaczeń na język polski sztuk austriackich autorów – Michaela Ronzoni, Gabriel Barylli, Gerald Szyszkowitz. Wydał także szereg publikacji książkowych, w tym: *Karol Szymanowski w Pradze* (1982), *Bronisław Huberman – czyli pasje i namiętności zapomnianego geniusza – biografia skrzypka wirtuoza* (2001). Skomponował muzykę do wielu spektakli teatralnych i telewizyjnych, był także kierownikiem muzycznym kilkudziesięciu nagrań płytowych, radiowych i telewizyjnych. Działal również aktywnie jako dziennikarz i muzykolog, pisząc artykuły do prasy, biorąc udział w audycjach radiowych i telewizyjnych oraz publikując w wydawnictwach specjalistycznych. Przygotował telewizyjne biografie kompozytorów XIX–XX wieku takich, jak: Edvard Grieg, Robert Schumann, Richard Wagner, Antonín Dvořák, Nikołaj Rimski-Korsakow, Dmitrij Szostakowicz.

Balbina Tarnowska (ur. 1994)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka scenariuszy teatralnych: *Wieczornica, czyli pokaz dziwołagów Witkacego*, *Maski*, *Powidoki z Schulza*.

Trzyście obrazów. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat obecności sztuk widowiskowych w życiu i twórczości Brunona Schulza. Należy do Pracowni Schulzowskiej.

Magdalena Wasąg (ur. 1988)

Adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI w. Uniwersytetu Łódzkiego. Jest autorką monografii *W cieniu ojca. Awangarda prozatorska lat 30. XX w. Rudnicki, Napierski, Schulz, Tarn* (2019). Publikowała w „Schulz/Forum”, „Kontekstach”, „Teatrze”, „Didaskaliach”, „Twórczości”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”. Brała udział w konferencjach naukowych organizowanych podczas Międzynarodowego Festiwalu im. Brunona Schulza w Drohobyczu (2016, 2018). W latach 2019–2020 pełniła funkcję sekretarz czasopisma „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Obecnie realizuje projekt badawczy poświęcony spuściźnie Adama Tarna w ramach konkursu „Granty dla młodych badaczy” UŁ Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza.

Piotr Jakub Wąsowski (ur. 1983)

Kulturoznawca, radca prawny. W Uniwersytecie Łódzkim obronił w 2022 roku pracę doktorską o autentyczności w twórczości Marka Bieńczyka, Doroty Masłowskiej, Andrzeja Stasiuka, Olgi Tokarczuk i Magdaleny Tulli. Interesuje się filozofią podmiotowości, wątkami biblijnymi w literaturze, narratologią, łódzkimi schulzianami i rozwojem dyskursów o wielkich pisarzach (leśmianologii, mironologii, schulzologii) na tle przemian polskiej humanistyki.

[abstracts]

hh

In Favor of Disagreement

Consensus is almost illiterate, while disagreements flow as statements. Disagreement includes nods, paraphrases, and better or worse reproductions of the same, while disagreement appears as a clever orchestration of arguments, novel insights, nimble grasping of words and quotations, designed to raise doubts in the certain, convince the unconvinced, drag the right (as opposed to the truth which is quite flexible) to a particular side, overtly or in passing betray the scientific or ideological credo of the person arguing. “Yes” is a monosyllable, “no” is a spectacle. In agreement (even rhetorical), “I” at least fades (passing into the consensual second person plural), meanwhile, in an argument it resounds strongly, also grammatically.

Is it hard to agree with this juxtaposition? A reading of the block of texts documenting schulzological confrontations and disputes in this issue may lead to such glaring conclusions. To offset the asymmetry that shows agreement as a less eloquent attitude, let's use another general observation that it is from the agreement of schulzologists on the relevance of Schulz's writing (by no means tacit) that their (equally eloquent) disagreement on the question of interpretation itself stems.

Schulz, of course, is not merely a pretext for erudite-writing-eristic showing off. The philosophical, theoretical-literary or metacritical implications of his writings require authorial replications and bold methodological visions. In this regard, Schulz enters into numerous and comprehensive dialogues with the academic monologues of his interpreters/interpreters, exactly as all (not so many) “written” authors do. Speaking about their work is not a gratuitous act; interpretation emerges anyway from the point of view and sometimes even the “human condition” of the one who writes - the interpreter, the exegete, the philosopher, the chronicler, the literary scholar (by whatever “third names” they call themselves). The dispute over Schulz – as an accomplice in the thinking of his commentators – becomes a dispute over interpretation - and vice versa, provoking a panoply of successive acts of assent, protest, empathy, capture, misreading, synthesis, etc., as evidenced by articles that expand the horizon of the work (in the section with this title).

Jakub Orzeszek

The Bodies of Schulz

Bruno Schulz's first body was flesh and blood. Like any body, it was a place of existence. The events of which it became part can be written out in a calendar. We see them in

motion – in birth, in dying, in fatigue, in sex and laughter. The other body of the writer is present in his work. It is the body created by Schulz, reproduced and represented – dispersed in words and images. It is largely published. It becomes an object of aesthetic reflection. It seeks form for itself in the concrete corporealities of the represented world, but also in the unveiling of the style itself – in the heterogeneous, delicate expressions of sexuality and gender. The writer's first and second bodies do not exist separately. They are not opposites, nor are they fully identical. One does not attempt to cannibalistically devour the other. Rather, they must be seen as two bodies always facing each other, touching, rubbing against each other, differentiating.

The essay is taken from a Ph.D. dissertation on Schulz, *Differentiating. The First and Second Body of the Writer*, defended at the University of Gdansk on October 26, 2022, whose theme was the erotic and mournful bodies of the author of *Cinnamon Shops*.

Józef Olejniczak

"I shall begin with a very brief overview..."

A review of Jakub Orzeszek's Ph.D. dissertation titled *Differentiating Schulz. The First and Second Body of the Writer*, focused on its content and method. The first part includes a brief overview of particular chapters, as well as a praise of the author's erudition, knowledge of literary history, archivist's passion, and impressive style. In the second part, the reviewer summed up a high academic value of Orzeszek's work, anticipating a prominent role that he may play in the field of Schulz Studies and, more generally, the studies on corporeality in literature.

Agata Bielik-Robson

Bruno Schulz's Two Bodies

A review of Jakub Orzeszek's Ph.D. dissertation titled *Differentiating Schulz. The First and Second Body of the Writer*, in which the reviewer engages in a polemic with reading Schulz in terms of negative materiality. In her opinion, Orzeszek, as learned, insightful, and meticulous as he is, fell into a trap of reducing Schulz's work to thanatocentric corporeality. Emphasis on the negative aspects of somatic materiality, such as pain, disfigurement, death, and the wish to be annihilated in the nothingness of the uterus/night, ignores other aspects of corporeality in Schulz's fiction. Contrary to Orzeszek's alleged logophobia opposed to her logophilia, the reviewer proposes a different reading of the topic, calling for a more affirmative and positive interpretation of corporeality present in Schulz's work and suggesting an alternative version of materiality.

Michał Paweł Markowski

Against Undecidability

The concept of inconclusiveness entered the literary lexicon through deconstruction, or more precisely, its American practitioners. According to Paul de Man, we deal with undecidability, when "it proves impossible to sustain a clear dividing line between rhetoric, abstraction, symbol and all other forms of language. In each case, the undecidability effect is due to the asymmetry of the binary model, which contrasts the figurative with

the proper meaning of the figure.” This asymmetry results in the fact that what is said does not coincide with how it is said, for language, especially literary language, evades the simple function of adjudicating reality, as it creates a reality of its own, governed by special laws, and into the trap falls anyone who wants to take the texts “at their word.” In this essay on Jakub Orzeszek’s dissertation, I show that inconclusiveness can take various forms in literary studies, and the one I accuse the author of a very interesting book on Schulz of taking has nothing, contrary to appearances, to do with deconstruction, and everything to do with the construction of a very weak interpretive subject that shirks responsibility for reading decisions. The interpretive subject manifested in de Man’s writings was superhumanly strong, so to speak: he would take any text and say, “oh no, I will not succumb to the illusion that the author knows what he is doing, that he knows what he is saying. Rather, I will show that the master of ceremonies is me, because only I know what the text here does to the author and how it messes him up.” Meanwhile, in *Peanut’s*, which I read as a sign of how the interpretive subject manifests his weakness and predilection for non-conclusiveness: “I will not say what a given text means so as not to do it any harm, so as not to impose anything on it, so as not to fetter its ambiguity too much.” The moral underbelly of this gesture is obvious and arouses my disagreement, since the life of texts and the life of people do not coincide, and nobility pays off in human relations, but not necessarily in the sphere of interpretation. However, the political side of this attitude should also be obvious. An intellectually strong interpretation must stand firmly on its side to exclude the intellectually weak but noisy statements of interpretive populists. In this sense, an interpreter who is resolute rather than affectionate should not give up the field, because his concession will be immediately exploited by a host of showy but airborne readings. Thus, if I were to formulate my interpretive credo AD 2023, I would say straightforwardly: interpretation is not a country for wavering subjects.

Jakub Orzeszek

Yes and No

Is writing – something that evades answers – always dead? Do we betray the literary text by abandoning interpretation, understood as “the desire to merge”? Or – to put it brutally – do we kill that text? Is the alternative only a mournful lamentation over the “graveyard of signs”? Michal Pawel Markowski is unshakably sure of his point: “Interpretation means that the mourning has been successfully completed, that the interpreter has gained distance from the lost text, that he has already cut himself off from the umbilical cord that connected him to it. Conversely, as long as the reader persists in mourning, he nullifies the chance for interpretation.” Agata Bielik-Robson also has no doubts when she refers to me as a “logophobic author”: “Someone who writes lightly and reluctantly at the same time; who can undoubtedly turn words around, but does not believe in their effectiveness; an author for whom words are certainly not as strong as death.” And if, as Markowski argues, a “unifying” interpretation is only possible outside the rhythm of mourning, its absence would have to be considered the perpetuation of a condition that in turn is dangerously close to the death drive. The lack of interpretation is an “apologia for dissipation.” And this, according to Markowski and Bielik-Robson, is

a traumatic celebration of loss, a poisoning of Freudian melancholy. I'll admit that I find it hard to agree with such a depiction of literature. Reading texts in this way resembles a rather mechanical surgical procedure. As if there is no way to be differently, affirmatively engaged with texts that do not lend themselves to a "merging" interpretation. Literature, however, shows that it is sometimes possible. Of course, a literature conceived not as a "land of strong interpretations" or an "agonistic legacy", but precisely that literature which stands on the side of the dispersed, disturbed writing, not oriented towards "merging" answers – in this sense, non-responsive. Let's call it not so much a "lesser" but a "weaker literature." For such literature – and criticism – the subject is not the most important thing. Because also the alternative to the subject is nothing. It is nothing – it is something. And sometimes – everything. That which is irreducible. A certain dynamic state. For example, in Schulz. The father's face at five o'clock in the morning. The scent of Adela with which Joseph is intoxicated. Delicate human bodies in embarrassing photographs. The cat that washed in the sun. An intensity that doesn't need a subject to exist.

The text was read on October 26, 2022 in the Council Hall of the Faculty of Philology at the University of Gdansk. It is an attempt to respond to the reviews by Agata Bielik-Robson, Michał Paweł Markowski, and Józef Olejniczak.

Idit Alphandary

Aesthetic Falsehood and Moral Emotions in *Sanatorium under the Sign of the Hourglass* and *The Hourglass Sanatorium*

This article explores how artists deploy time in their work and, in so doing, compel us to reconsider the way we think about morality and politics. My study focuses on works by the Polish-Jewish fiction writer Bruno Schulz and the Polish filmmaker Wojciech Has. In particular, I examine Has's *The Hourglass Sanatorium*, in which he reimagines the cycle of stories collected in Schulz's *Sanatorium under the Sign of the Hourglass*. By juxtaposing Schulz's unorthodox treatment of his familial heritage against Has's reshuffling of the terms of their relationship, I offer one compelling example of how moral commitments are articulated in the aftermath of the Holocaust.

Sanatorium under the Sign of the Hourglass paves the way for the philosophical thinking of Gilles Deleuze and Felix Guattari, who associate multiplicity with a loss of presence and of structural authority over the determination of the temporal relation between cause and effect, the spatial relation between center and periphery, the relation of superiority and inferiority among species. Schulz presents time in jumbled form in order to upend the notion that the past must determine the future. In this way he means to subvert the symbolic, patriarchal, hierarchical order of individuation, nationality, and the Law. Schulz's extraordinary treatment of time encourages a new, shifting relation between man and nature, as well as a radical transformation that leads to the embrace of difference, rather than conforming to the expectations of family, community, or history.

Has's film, *The Hourglass Sanatorium*, is an adaptation of Schulz's cycle. It similarly weaves together a tapestry of fragments, stories, and images, which emerge from jumbled time-sequences to present assemblages that accentuate difference through juxtaposition. The central difference between Has's adaptation and the original text is that his sequences are peppered with traditional, stereotypical images of Polish Jews. Has chooses his

different framing images because by 1973 when the film was released, there was a renewed interest in reviving Polish-Jewish culture and making it part of the modern historical memory of the nation. Has's target audience is a younger generation of viewers, and he speaks to them by expressing their resentment toward Poland for its role in the annihilation of Polish Jewry.

Michał Paweł Markowski

The Rapid Self-Administration of Blag. Schulz, Deleuze and the Question of Interpretation

The essay is a polemic against Idit Alphandary's article, "Aesthetic Falsehood and Moral Emotions in *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* and *The Hourglass Sanatorium*." The author notes that the strong interpretive theses of Alphandary's article often turn out to be false, as they are based on Celina Wieniewska's translation errors, as well as research presuppositions aimed at linking Schulz to Deleuze and Guattari's category of "becoming-other." Proving that the scholar took shortcuts in her interpretation, the author proposes a counter-interpretation according to which Schulz is no postmodernist, but a modern aesthetic conservative: in his vision, the world can only be saved by beauty. When beauty is removed from this world, life ceases to make sense, in view of which the only subject worth the effort is the subject of aesthetic contemplation. There is no deterritorialization in Schulz's topology, instead there is an extremely strong aspiration for reterritorialization: for closure, for self-sufficiency, for autonomy, for slamming down the walls of the aesthetic fortress, for establishing a subjective center of the world that transforms reality into a delightful spectacle.

Why does Alphandary misrepresent Schulz? Because she needs him as an ally in the common cause of aesthetic renewal of a world subjected to modern processes of secularization. She is not alone in this claim, for Schulz intensely attracts minds eager to view reality through the colorful panes of art. What the author fails to understand, however, is that this essentialist aesthetic utopia not only has nothing to do with the Deleuzian critique of the subject as a punctuated center of representation, but is its radical negation. Nor does she understand that modern aesthetic metaphysics (or metaphysical aestheticism) does not open the temporal horizon at all, but rather closes it (thus eliminating the transition to ethics), as evidenced by the image of the aesthetic fortress as a metaphysical asylum hinted at by Schulz in "The Republic of Dreams."

Wiera Meniok

Modernist Onirism in Schulz's Fiction and Arthur Schnitzler's "Dream Story"

A post-psychoanalytic idea of Jacques Lacan that "Other is a lack inside me" helped the author to develop her interpretive strategy of conceptualizing onirism in Schnitzler's "Dream Story" (*Traumnovelle*) and Schulz's stories collected in *Cinnamon Shops* and *Sanatorium Under the Sign of an Hourglass*. In reference to Lacan's concepts of the Other and the Real, she interpreted the plots, meanings, and the modernist paradigm of narration and the structure of subjectivity in the texts under scrutiny. Freud and Schnitzler believed that dreams and onirism are the most effective ways to make humans' most intimate desires come true. Schnitzler's "Dream Story" is a literary confirmation of Freud's theory of dreamwork: the language of dreams opens up the space for manifestations of

the characters' unconscious and for the fulfillment of the impulses of their libido. Schnitzler's story presents a sophisticated modernist plot combined with complex composition that demonstrates the dynamic structure of dreams. The borderline between consciousness and the unconscious is blurred, and the intrusion of the latter in the former deeply changes the life of the protagonists. Schulz's fiction does not provide any answers to questions concerning the text's idiom which is not a territory for affirming any theories, but is an intentional, pure phenomenon supplied by the senses as a "phenomenological perception" (Edmund Husserl). Schulz's variant of onirism is not based on any linear order of the plot but remains a free-floating phantasy, a continuous blurring of the borderline separating consciousness and the unconscious, the overt and the covert, the real and the surreal. The language of Schulz's stories is the unconscious as such, not a space for the realization of an individual unconscious. Referring to Lacan's categories of the Other and the Real, the author interprets onirism in the Schulzean text as overcoming the trauma of the Real and the dream as trauma.

Marc Sagnol

Childhood, Kitsch, and Mannequins. The Magical Experience of Walter Benjamin and Bruno Schulz

In this article, presented in July 2005 at the Cerisy-la-Salle symposium on Walter Benjamin, the author attempts to highlight some similarities in thought and inspiration between Benjamin and Bruno Schulz, particularly in their approach to childhood and their fascination with kitsch, knick-knacks, wigs, and mannequins.

Marc Sagnol begins by comparing Benjamin's *Berlin Childhood* with Schulz' *Cinnamon Shops*, noting the importance for both writers of the 'imperial panorama' or 'panopticon' of their childhood, and of the theater as a metaphysical event that divides the world into an immediate and a fictitious reality. Just as Schulz has a predilection for junk and all things futile, mannequins, wax figure cabinets, and postage stamps from exotic or lost countries, so Benjamin is interested in the nineteenth-century 'kitsch,' which he theorizes in *Passages*, collectors, wax figures from the Musée Grévin, automata and curiosity cabinets that he finds in the passages. A troubling example of their intellectual affinities is their shared interest in Anna Csillag, the woman with long hair whom Benjamin thought he saw in a wigmaker's window in a passageway, while for Schulz, this character discovered in an almanac is like the matrix of the Book itself, in a famous fragment of the *Sanatorium under the Sign of the Hourglass*

In conclusion, Sagnol imagines a meeting that could have taken place between the two writers, in a passageway or at the Musée Grévin, during Schulz's stay in Paris in August 1938. Unfortunately, Benjamin was at that time playing chess in Denmark with his friend Brecht.

This text partially inspired a literary work, *À Paris, égaré*, by Dominique Hérody (2019).

Tymoteusz Skiba

Mythologizing Childhood: *Highcastle: A Remembrance* by Stanisław Lem and *Cinnamon Shops* by Bruno Schulz

At the core of Bruno Schulz's and Stanisław Lem's imaginary are the same images of magical phenomena and rituals formed in their childhood. These prospectings of two

children, these two overpast worlds, almost thirty years apart, separated by groundbreaking political events, are surprisingly close to each other. Schulz devoted his writing to a constant interpretation of these primal ideas and “pre-set verses”. Lem deposited this potential in one book, *Highcastle: A Remembrance*. Lem’s autobiography is connected with *Cinnamon Shops* not only by the same repertoire of motifs and memories, but also by a characteristic style and metaphorization of language. The *Highcastle* turns out to be a record of the Lem’s mythology of his Lviv childhood – just like *The Cinnamon Shops*, the book that mythologizes Schulz’s childhood in Drogobych. The paper is an attempt to analyze these two mythologies, and indicate points of contact as well as references and polemics in Lem’s text.

Bruno Arich-Gerz

The Comet and the Rocket: Intertextual Constellations about Technological Progress in Bruno Schulz’s *Kometa* and Thomas Pynchon’s *Gravity’s Rainbow*

Twentieth-century literary representations of objects that fall from the sky include technological, man-made items as well as natural phenomena. Writers have contributed their specific readings to instances of this kind, and have grafted specific symbolic meanings on these phenomena. The falling object in question can be a supersonic rocket like the one that constitutes the thematic center of the American novelist Thomas Pynchon’s 1973 *Gravity’s Rainbow*. It may likewise be a celestial body, a larger and usually more destructive one than a mere meteor — a bolide, in other words, like the one Bruno Schulz describes in his 1938 story “Kometa”. What the rocket and the comet have in common is that Pynchon and Schulz ascribe a special significance to their respective flight curves and, more specifically, to the turning point of this parabola. Pynchon associates the issue of immobility at the rocket’s turning point with that of transformation; an instance mirrored in the text by Schulz, who moreover does so – again like Pynchon later – with reference to cyclists transmogrified into frozen firmament riders.

The paper identifies a common intertextual reference point for this in the poetry of Rainer Maria Rilke. It demonstrates the impact as well as the similarities, but also interpretational differences of the Rilkean constellation of new stars named “Rider” in Schulz’s and Pynchon’s fiction.

Balbina Tarnowska

The Myth of Trickster and its Traces in Schulz’s Work

Paul Radin in his classic book dedicated to the trickster in Native American cultures pointed out that this mythical figure appears in cultures all over the world. This “jester’s ancestor,” as Monika Sznajderman named him in her monograph *Jester. Masks and Metaphors*, is called conjurer, “divine rascal”, and cheater. The trickster is known in various mythologies, so he might be present also in the private mythology of Schulz. The first part of the article is an attempt to compare the father from Schulz’s stories with the trickster. My purpose is not to insist that Jakub = trickster, but to show some similarities between these two figures. In the second part, I describe two analogous scenes of self-castration (from the Winnebago Trickster Cycle and from the letter of Bruno Schulz to Stefan Szuman). Using Lewis Hyde’s book *Trickster Makes This World: How Disruptive*

Imagination Creates Culture, in which he included interpretations of the works of some modern artists in the context of the trickster myth, I make an effort to look at Schulz as an artist-trickster. The metaphor of trickster refers to those artists who know that the “creative spirit” must abandon concepts that are “exact and predictable.” Schulz implements that model in his critique of European culture, but not only at that point. If we look at the reception of his work in the interwar period, we can see that he was perceived as inconvenient for those who accused him of not fulfilling the postulates that the critic of the 1930s expected. There were objections to his work as apolitical, amoral, propagating anti-humanism, perpetuating chaos and the lack of hierarchy, socially useless. “If art was only to confirm what already had been saved, it would be unnecessary,” he wrote. In that idea of art which is naturally amoral, “a probe sunk into the nameless”, looms the impenetrable face of the trickster, the jester who is an eternal change.

Piotr Wąsowski

To Make the Messiah Come Sooner: *Wiosna* (1936)

The author interprets Bruno Schulz’s story „Wiosna” in the context of the Kabbalah, pre-Freudian sexology and the vision of an impersonal Messiah in messianism. The essay analyzes the relationship between masochism as a construct of sexological discourse and the representation of the present and the past in Schulz’s works. The nineteenth-century sexology left its mark not only on the way masochists perceived themselves, but also on their art. Schulz’s writing bears the mark of an interpretive rebellion against sexological discourse. The author hypothesizes that Schulz’s messianism is impersonal in nature, contrary to interpretations that seek a personal Messiah among the individual characters of his fiction. The Kabbalah is seen by the author as a way of reading the text opposed to a “messianic” reading. In his work, Schulz repeatedly illustrated the failure of the Kabbalah as an interpretive tool, but he did not claim that achieving meaning is doomed to failure. According to the author, there is a formal equivalence between the way Schulz writes about the present and uses flashbacks and the manner in which he creates visual representations of BDSM sessions.

Agata Kulak

The Messiah is Stuck in Sambor or, How Bruno Schulz’s *Mesjasz* Was (Not) Created

Bruno Schulz’s *Messiah* is one of the most sought after manuscripts of all times. Schulz hinted at working on it on many occasions. Although the novel was supposed to unlock the author’s “iron capital of the spirit,” there is no proof that it was ever written. This paper is a detailed examination of Schulz correspondence thanks to which we can see Messiah’s birth: both the Messiah who existed in Schulz’s imagination and the one who was to appear on paper. The journey through the letters is very sad indeed, because one can observe the author’s inner struggle which leads to his spiritual death many years before the physical one. This paper tells a story of Schulz’s challenges (lack of time, unrealistic expectations, and his poor mental health), being also an attempt to familiarize the reader with a sad conclusion – *Messiah* does not exist.

Piotr Szalsza

The Viennese Spectrum and Bruno Schulz

The purpose of my article is to review the known and verified facts of Bruno Schulz's life in the aspect of his connection with Vienna, and to supplement these facts with some hitherto unknown and unrecorded information complementing or enriching the data already possessed. The search I was able to make in the Viennese archives allowed me to supplement the already known facts with additional detailed information, such as the exact addresses of his places of residence, and to expand the information on Schulz's circle of acquaintances, his relatives and people from his hometown of Drohobycz. I also focused my attention on the cultural spectrum of Vienna from the period of the writer's stays in that city, with particular attention to events in such fields of art as painting, theater - with emphasis on Polish accents. I devoted the final part of the article to Schulz's short story titled: "Homeland" - searching - through the use of semiotic connotations - for points of convergence between facts related to Viennese episodes in his life and the writer's creative fantasy.

Magdalena Wasąg

Bruno Schulz in Czechia. A Conversation with Hanele Palková and Jan Jeništa

In an interview concerning the Czech edition of Schulz's *Book of Letters*, published in 2021 by Protimluv Press, the translator Hanele Palková and the editor of the volume Jan Jeništa told Magdalena Wasąg about their work, translation problems, their reading of Schulz's prose, and the significance of his correspondence. Palková and Jeništa provided the Polish reader with information about translating Schulz into Czech since 1963. They put forward original hypotheses concerning Schulz's place in the Czech culture, connecting with such writers as Kafka and Hrabal, as well as the Group 42. Palková mentioned Hrabal's oft-quoted confession that of all the poets of the 20th century he loved Apollinaire and Schulz.

Ilustracja na pierwszej stronie: *Musztra figur woskowych*, fragment ilustracji do opowiadania *Wiosna*, rysunek tuszem, przed 1936, Muzeum Literatury w Warszawie, nr inw. ML. K. 1489.

Ilustracja na okładce: *Szturm figur woskowych na dom Bianki*, fragment szkicu ilustracji do opowiadania *Wiosna*, ołówek, przed 1936, Muzeum Literatury w Warszawie, nr inw. ML. K. 699-1.

Fragment na stronie 283 pochodzi z: Piotr Sitkiewicz, *Między archiwum a biografią. O Kalendarzu życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza w Internecie*. Referat wygłoszony podczas VII Światowego Kongresu Polonistów „Polonistyka światowa - archiwa i współczesność” (Wrocław, 20-23 października 2021).

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

Ukazanie się drukowanej wersji "Schulz/Forum" nie byłoby możliwe bez finansowej pomocy Wiesława Żyznowskiego

Schulz/Forum 19–20

Gdańsk 2022

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISSN 2300-5823

www.schulzforum.pl

Pod tym adresem mieści się *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza* – od 2017 roku dostępny dla czytelników, stale rozrastający się projekt badawczy, którego celem jest odzyskiwanie biografii Schulza na podstawie archiwum (tego znanego, jak i wciąż poszerzającego się o nowe odkrycia), a także prezentowanie zweryfikowanych śladów w formie otwartego, interaktywnego kalendarium, gdzie uporządkowane chronologicznie wpisy umożliwiają śledzenie zdarzeń i faktów związanych z życiem Schulza, obserwowanie jego rezonowania z wydarzeniami epoki, głosami czytelników i krytyki czy poznawanie dziejów pośmiertnej recepcji jego dzieła.

Kalendarz schulzowski pozwala spojrzeć na tego twórcę z kilku perspektyw:

Z perspektywy życia, odtworzonego z ocalałych okruców i uszeregowanego dzień po dniu w zadziwiająco pełną całość – życia rekonstruowanego często na podstawie dokumentów nieznanych dotąd nikomu lub znanych tylko pojedynczym osobom.

Z perspektywy obrazów – kalendarz zbiera wszystkie znane wizerunki Schulza, wszystkie jego dzieła plastyczne (jeśli to możliwe, w nowych, barwnych reprodukcjach), a także ikonografię dodatkową, ukazującą jego szeroko rozumiany świat: portrety przyjaciół i znajomych, skany artykułów, książek czy dokumentów, zdjęcia związanych z nim miejsc i przedmiotów.

Z perspektywy dzieła – tekstu w nowej edycji krytycznej, która sukcesywnie ukazuje się od roku 2016 i liczy już cztery tomy, a także dzieła plastycznego, dostępnego za pośrednictwem dobrej jakości skanów.

Z perspektywy recepcji jego twórczości, podzielonej na dwa okresy – okres aktywności twórczej (1920–1943) i okres recepcji pośmiertnej (1943–2021), zawierającej wszystkie, nawet najmniejsze wzmianki wraz z filologicznym komentarzem, utkanej w sieć wzajemnych relacji.

Z perspektywy miejsc – istotnych dla Schulza miast, ulic, budynków.

Z perspektywy osób, które znały Schulza, które miały coś ciekawego do powiedzenia na jego temat, z którymi się zetknął (osobiście lub przez swoją twórczość) i które odcisnęły choćby najmniejsze piętno na jego życiu lub sztuce.

Z perspektywy źródeł – rękopisów, dokumentów, listów, tekstów wspomnieniowych, publicystycznych, naukowych i literackich, które ukazane zostają nie tylko w postaci skanów, lecz także w postaci tekstowej, umożliwiającej dalszą pracę nad nimi.

Z perspektywy ścieżek – mikronarracji tworzących mniej lub bardziej spójne opowieści, uporządkowane nie chronologicznie, lecz tematycznie.

Biblioteka „Schulz/Forum”

Pod patronatem czasopisma wydawane są najnowsze książki schulzologiczne zarówno polskich, jak i zagranicznych autorów. W serii opublikowano:

1. Schulz. Między mitem a filozofią, red. Joanna Michalik, Przemysław Bursztyka, Gdańsk 2014.

Antologia ukazuje mapę filozoficznych wpływów, jakim Schulz ulegał, zarazem twórczo je przekształcając.

2. Jerzy Jarzębski, Schulzowskie miejsca i znaki, Gdańsk 2016.

Autor jest przekonany, że istnieje wspólna historia czytania Schulza i rozumienia jego twórczości. Jedną z jej wersji zaprezentowano w tym tomie.

3. Włodzimierz Bolecki, Wenus z Drohobycza, Gdańsk 2017.

Komu potrzebna jest dziś schulzologia, skoro wiadomo, że z Schulza nie da się zrobić bohatera mediów czy polityki?

4. Serge Fauchereau, Fantazmatyczny świat Brunona Schulza, przeł. Paulina Tarasiewicz, Gdańsk 2018.

Błyskotliwy esej analizujący twórczość plastyczną i literacką Schulza w kontekście awangardowych europejskich prądów literackich i artystycznych XX wieku.

5. Piotr Sitkiewicz, Bruno Schulz i krytycy, Gdańsk 2018.

Książka poświęcona odbiorowi krytycznemu, literaturoznawczemu oraz artystycznemu opowiadań i dzieł plastycznych Schulza w latach jego aktywności twórczej.

6. Henri Lewi, Bruno Schulz, czyli strategie mesjańskie, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2019.

Jedyna do tej pory francuskojęzyczna próba całościowej analizy twórczości literackiej i plastycznej autora *Sklepow cynamonowych*.

7. Józef Olejniczak, Pryncypia i marginesy Schulza, Gdańsk 2019.

Zbiór osobistych esejów o twórczości, biografii i legendzie Brunona Schulza, które są zapisem fascynacji „od pierwszego wejrzenia”.

8. Schulz. Słownik mówiony, red. Marcin Całbecki, Piotr Millati, Gdańsk 2019.

Kontynuacja prac nad słownikiem Brunona Schulza. Hasła zebrane w tym tomie są plonem konferencji naukowej zorganizowanej na Uniwersytecie Gdańskim.

9. Katarzyna Warska, Schulz w kanonie. Recepcja szkolna w latach 1945–2018., Gdańsk 2022.

Publikacja omawia recepcję szkolną życia i twórczości Brunona Schulza z uwzględnieniem tła polityczno-społecznego oraz krytyczno- i historycznoliterackiego w latach 1945–2018.

10. Stanisław Rosiek, Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza, Gdańsk 2022.

Zbiór esejów, w których punktem odniesienia jest tożsamość literacka Schulza, rozumiana nie jako ciągłość pamięci, lecz jako migotliwa i nigdy niedokończona gra między stylem, wyobraźnią a egzystencją pisarza.

11. Jakub Orzeszek, Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu, Gdańsk 2023.

Jedenaście ilustrowanych esejów, dla których tematem przewodnim są erotyczne i żałobne ciała Brunona Schulza. Zarówno te stworzone przez autora *Sklepów cynamonowych* w prozie, rysunkach i grafikach, jak i te powstające po jego śmierci – w postaci artystycznego hołdu lub martyrologicznego kultu.

Archiwum schulzowskie

Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych lat 1920–1939, redakcja Piotr Sitkiewicz, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021.

Od pierwszej wzmianki prasowej we lwowskiej „Chwili” aż po nekrolog opublikowany w konspiracyjnym miesięczniku „Sztuka i Naród” – antologia tekstów krytycznych i publicystycznych ukazuje, jak współcześni postrzegali dzieło literackie i plastyczne Brunona Schulza, a także jego samego.

Podstawą zakwalifikowania tekstu do niniejszej antologii było występowanie w nim nazwiska Schulza w jakimkolwiek kontekście – krytycznym lub biograficznym. Dlatego rozbudowane recenzje i szkice krytyczne sąsiadują tu z krótkimi wzmiankami prasowymi o charakterze stricte informacyjnym.

Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego, redakcja Jerzy Kandziora, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2022.

Pierwsze apele Jerzego Ficowskiego z prośbą o wspomnienia o Schulzu i informacje o pamiątkach po nim ukazały się w czerwcu 1948 roku. Listy tych, którzy zgłosili się do Ficowskiego najwcześniej, stworzyły kościec biografii Schulza wykorzystany w *Regionach wielkiej herezji*, pierwszej monografii mającej w znacznym stopniu charakter opowieści biograficznej. Następna książka o Schulzu, *Okolice sklepów cynamonowych*, zmienia tę regułę, jest zbiorem reportaży czy szkiców, opowieści rek wizytowych, w których dużą rolę zaczynają odgrywać także artefakty Schulza i ujawnieni po raz pierwszy, nowi świadkowie.

Krótko przed śmiercią Ficowski tak pisał o swoim archiwum schulzowskim, polecając je uwadze Jerzego Jarzębskiego: „Jest tam [...] masa różnych listów, relacji korespondencyjnych itp., co stanowi podstawę moich niegdysiejszych biografistycznych kwerend i zbiorów. Nie wszystko do końca wykorzystałem: jest w tych materiałach trochę szczegółów, które nie zmieściły się w tym, co napisałem, lub po prostu zostały potraktowane przeze mnie skrótowo, pobieżnie. Myślę, że może się to jeszcze nie raz przydać – jako dopełnienie czy egzemplifikacja”.

Dzieła zebrane

Dzieło Schulza nie zostało dotąd edytorsko uporządkowane i opracowane. Brak było krytycznego wydania jego prozy, które uwzględniałoby czasopiśmiennicze pierwodruki opowiadań, nieraz znacznie różniące się od wersji z *Sanatorium pod Klepsydrą*. W książkowym wydaniu recenzji i esejów Schulza nie znalazły się wszystkie znane nam krytycznoliterackie publikacje pisarza. Podobnie z tomem jego korespondencji. Edycja *Dzieł zebranych* zbiera i porządkuje całą dotychczasową wiedzę o pisarzu. Nie tylko. Schulz – podobnie jak Norwid czy Witkacy – należy do twórców „dwujęzycznych”, posługujących się zarówno słowem, jak i obrazem. Nie sposób oddzielić Schulza pisarza od Schulza artysty i ta równoległość została uwzględniona w układzie jego *Dzieł zebranych*. Cykl, który początkowo planowano na siedem tomów, rozszerzył się na tomów dziewięć, z czego jak dotąd opublikowano trzy – kolejne znajdują się w opracowaniu.

Tom 1: Xięga bałwochwalcza

Pierwsza publikacja zbierająca reprodukcje wszystkich zachowanych tek *Xięgi bałwochwalczej*, wraz z naukowym opracowaniem. Ukaże się w 2023 roku.

Tom 2: Sklepy cynamonowe, wstęp i opracowanie Jerzy Jarzębski, dodatek krytyczny Stanisław Rosiek, opracowanie językowe Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2018.

Tom 3: Sanatorium pod Klepsydrą

Drugi tom opowiadań Schulza w opracowaniu uwzględniającym czasopiśmiennicze warianty tekstów i na powrót zilustrowany oryginalnymi grafikami autora. Publikacja planowana na 2024 rok.

Tom 4: Kometa i inne opowiadania

W tomie znajdują się wszystkie opowiadania Schulza, które nie weszły do *Sklepów cynamonowych* i do *Sanatorium pod Klepsydrą*, w tym także odnaleziona niedawno *Undula*. Publikacja planowana na 2024 rok.

Tom 5: Księga listów, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, uzupełnił Stanisław Danecki, Gdańsk 2012.

Tom. 6: Księga rękopisów

Tom 7: Szkice krytyczne, koncepcja edytorska Włodzimierz Bolecki, komentarze i przypisy Mirosław Wójcik, opracowanie językowe Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2017.

Tom 8: Rysunki i szkice

Tom. 9: Varia

