Schulz / Forum 11
2018

ISSN 2300-5823

[spis treści]

Drohobycz stolicą XX wieku (**sr**) / **3**

[odczytania]

Paweł Huelle Wiersze truskawieckie / **5**

Maciej Dajnowski Szpargał, artefakt, fantazmat. Mapa w *Ulicy Krokodyli* / **7**

Katarzyna Szalewska Akwarium i luneta. Metaforyka okulocentryczna w twórczości Brunona Schulza / **31**

Marcin Romanowski Porządek kalendarza, porządek wyobrażenia. W stronę biogeografii Schulza / **45**

[paralele]

Marek Wilczyński Miejsca bezpieczne: Kafka, Walser, Schulz / **55**

[miejsce życia]

Panorama Drohobycza z 1907 roku i inne ujęcia miasta. Ze zbiorów Zbigniewa Milczarka / **64**

[horyzont życia]

Stanisław Rosiek Zobaczyć Drohobycz (i…) / **85**

Jerzy Kandziora Opowieści o mieszkaniach z kręgu Schulzowskiego mitu / **101**

A. Brun Bruno Schulz – i co dalej? / **117**

Iga Lasek Sinowskie „pożegnanie z mistrzem"? / **121**

Wacław Bojarski Pożegnanie z mistrzem / **128**

Jakub Orzeszek Projekt księgi umarłych / **143**

[horyzont dzieła]

Zofia Ziemann *It's a writer's book*. Anglojęzyczni pisarze czytają Schulza (na potęgę) / **153**

Ewa Badyda Słownik języka Brunona Schulza? / **167**

[archiwum]

Łesia Chomycz Wyjazd Brunona Schulza do Francji / **179**

[noty, recenzje, przeglądy]

Balbina Hoppe VIII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu / **189**

[noty o autorach] / **191**

[abstrakty] / **194**

Rada redakcyjna

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

Redakcja

Piotr Millati, Jakub Orzeszek (sekretarz redakcji), Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz, Filip Szałasek, Marek Wilczyński

Wydawca

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

www.facebook.com/schulzforum
cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/schulz
ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum
issuu.com/schulzforum/docs/schulzforum11

Adiustacja: Piotr Sitkiewicz
Projekt graficzny: Janusz Górski
Skład i łamanie: Joanna Kwiatkowska
Druk i oprawa: Grafix. Centrum Poligrafii, Gdańsk

ISSN 2300-5823

Urodzić się w Jeziorach? Albo w Małoszycach? Jakie to może mieć znaczenie? Dla Witkacego i Gombrowicza – żadnego. A co z Drohobyczem Sch.? Pisarz miał (nie)szczęście urodzić się i żyć właśnie tam. To średniej wielkości miasto w Galicji końca XIX wieku, satelitarne wobec stołecznego Lwowa, stało się podszewką jego biografii. Nie sposób dzisiaj myśleć o Sch. poza Drohobyczem. W innych miastach, w których się pojawia: w Wiedniu, w Marienbadzie, Kudowie czy Zakopanem, w Warszawie i Paryżu, jest uchodźcą, kuracjuszem, gościem lub turystą – więc zawsze kimś obcym. I czuje się obco. Tak też postrzegają go współcześni. Po części winien jest temu sam Sch. Byłoby może inaczej, gdyby tak często w listach (ale też pewnie w bezpośrednich kontaktach) nie deklarował, że nie potrafi żyć i tworzyć poza swoim rodzinnym miastem. Ale oświadczenia samego pisarza jedynie mogły ośmielać innych do tworzenia stereotypu „skromnego nauczyciela z małego miasteczka", piewcy prowincjonalności, którego proza w pełni realizuje program grupy literackiej „Przedmieście". Resztę zrobiły panujące schematy, według których porządkowano i wartościowano mapę świata. Sch. jednak stawia na głowie istniejące w świecie podziały i napięcia. Centrum świata – dzięki pisaniu – przemieszcza do rodzinnego miasteczka. I dzięki temu Drohobycz staje się stolicą XX wieku? Tak, k a ż d y D r o h o b y c z.

Kranzberg
Ortynice
Dorozów
Wlk
Prusy
Byków
Nowoszyce
Broniea
Przerwa
Glinne
Dobrowlany
Soltyska Góra
Wola-Jakubowa
Niedźwiedza
Śniatynka
Wacowice
Ruskie
Rychcice
Manaster Liszniański
Stara Wieś
Polskie
Lisznia
Uniatycze
Nowa Wieś
DROHOBYCZ
Poczajowice
Raniowice
Manaster Dereżycki
Dereżyce
Młynki
Modrycz
Soleć
Kołpiec
Stebnik
BORYSŁAW
TUSTANOWICE
Truskawiec
Stanyla
Nadl. Drohobycz
Nadl. Tustanowice

nakład: 400 egzemplarzy

Drohobycz stolicą XX wieku?

Zacznijmy od B. Od Waltera Benjamina jako twórcy *Paryskich pasaży*. Niezbyt to dzisiaj oryginalne. Przykro mi, ale czytany przeze mnie od lat Georg Simmel (dalej S.) – który jako myśliciel w niczym nie ustępuje młodszemu o jedną generację B., więc należy go studiować (a zwłaszcza cytować w doktoratach!) równie intensywnie – tym razem na otwarcie się nie nadaje, bo pytań o sposób istnienia nowożytnego miasta nie postawił tak mocno jak autor nieukończonego dzieła o Paryżu XIX wieku, choć przecież napisał odkrywczy esej *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, a kontestując swoim pisarstwem filozoficzne dyskursy akademickie epoki, torował B. drogę do otwartej formy pasażu. Skupmy się jednak na Schulzu (dalej Sch.) i na miejscu jego życia.

Dlaczego Drohobycz miałby być stolicą XX wieku, jak wiek wcześniej był nią – według B. – Paryż?

Kłopotliwe pytanie. Działania B. i Sch. mają przeciwne wektory. Nieukończone (nie-do-ukończenia) dzieło B. mit Paryża demontowało i rozbrajało, gdy tymczasem Drohobycz, miejsce narodzin Sch., nie miał jeszcze własnego oblicza, dopóki on sam swoim pisarstwem nie rozpoczął pracy odnawiania znaczeń – „mityzacji rzeczywistości", a w końcu też „urzeczywistnienia mitu".

Nigdy dość powtarzania (zwłaszcza niektórym filozofom zbyt łatwo tworzącym efektowne uogólnienia), że nie żyjemy „w ogóle", lecz zawsze gdzieś i kiedyś. Każde istnienie dokonuje się w ściśle określonym horyzoncie *sic et nunc*, a więc jednostkowy punkt widzenia świata jest nie tylko ucieleśniony (i u-zmysłowiony – jak w *Socjologii zmysłów* precyzuje S.), lecz również zlokalizowany w jakimś czasie i jakiejś przestrzeni. Wynikają stąd trudne do przewidzenia skutki. Raz takie, raz inne.

Urodzić się w Jeziorach? Albo w Małoszycach? Jakie to może mieć znaczenie? Dla Witkacego i Gombrowicza – żadnego. A co z Drohobyczem Sch.? Pisarz miał (nie)szczęście urodzić się i żyć właśnie tam. To średniej wielkości miasto w Galicji końca XIX wieku, satelitarne wobec stołecznego Lwowa, stało się podszewką jego biografii. Nie sposób dzisiaj myśleć o Sch. poza Drohobyczem. W innych miastach, w których się pojawia: w Wiedniu, w Marienbadzie, Kudowie czy Zakopanem, w Warszawie i Paryżu, jest uchodźcą, kuracjuszem, gościem lub turystą – więc zawsze kimś obcym. I czuje się obco. Tak też postrzegają go współcześni. Po części winien jest temu sam Sch. Byłoby może inaczej, gdyby tak często w listach (ale też pewnie w bezpośrednich kontaktach) nie deklarował, że nie potrafi żyć i tworzyć poza swoim rodzinnym miastem. Ale oświadczenia samego pisarza mogły jedynie ośmielać innych do tworzenia stereotypu „skromnego nauczyciela z małego miasteczka", piewcy prowincjonalności, którego proza

w pełni realizuje program grupy literackiej „Przedmieście". Resztę zrobiły panujące schematy, według których porządkowano i wartościowano mapę świata.

Już z prowincjonalnością Sch. jest pewien kłopot. W końcu XIX wieku za sprawą nafty Drohobycz wyrwał się z wielowiekowego zastoju, przed którym wcześniej nie uchroniły go nawet czynne od średniowiecza kopalnie soli. Nafta odmieniła życie mieszkańców sporej części Galicji – także Drohobycza. „Duch czasu – pisał Sch. – mechanizm ekonomiki nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasożytniczą dzielnicę". Opowiadanie *Ulica Krokodyli*, z którego pochodzi cytowane zdanie, pokazuje nie tylko dwuznaczny urok wielkomiejskich rozkoszy, lecz również płynność przejścia od przestrzeni małego miasteczka w wielkomiejski wymiar. Sch., nie wyjeżdżając z Drohobycza, mógł obserwować i doświadczać na własnej skórze opisane przez S. narodziny wielkomiejskiej mentalności. I to w dawkach pozwalających zachować niezależność i stabilność ducha. Już jednak Paryża jest mu za dużo. Po trzech tygodniach pobytu ucieka bez słowa. Podsumuje po powrocie: „Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne". Gdyby musiał na nowo wybierać miejsce życia, zamieszkałby raczej w podparyskim Wersalu. Żyć w stolicy XIX wieku byłoby dla niego męką. Sch. nie unieważnia więc opozycji centrum–peryferia, stołeczne–prowincjonalne. Sch. stawia na głowie istniejące w świecie podziały i napięcia. Centrum świata – dzięki pisaniu – przemieszcza do rodzinnego miasteczka.

I dzięki temu Drohobycz staje się stolicą XX wieku? Tak, każdy Drohobycz.

Wystarczy miejsce swojego życia wyłączyć spod władzy czasu i historii. I rozpocząć budowę nowej republiki marzeń, do której demaskowany przez B. paryski świat pozorów i stadności istnienia, świat rozmaitych przymusów i nieautentyczności nie będzie miał wstępu. Po ucieczce z Paryża Sch. napisze: „Jestem już znowu w Domu, zamknięty w małym i bezpiecznym kręgu horyzontu drohobyckiego. […] Jest jesień i wszędzie kwitną astry i dalie".

Mityzacyjna praca budowniczego Sch. urzekła już niejednego czytelnika. Bohumil Hrabal – na pytanie gdzie chciałby mieszkać – odpowiedział bez wahania, że w Drohobyczu, i wyjaśniał: „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".

Rzeczywistość XX wieku nieraz (i to brutalnie) przypominała jednak o swoim istnieniu. Sam Sch. poniósł śmierć z ręki oprawcy w stworzonym przez siebie refugium. Zbyt często można było w tej epoce słyszeć złowrogie syczenie, które – przenikając przerażeniem protagonistę opowiadania Kafki *Der Bau* kryjącego się w budowanej jamie – zwiastowało zagładę. Cmentarny zapach astrów. I dalii.

sr

Paweł Huelle: Wiersze truskawieckie

■■■

Gdyby choć część nieśmiertelności
Można było wziąć tutaj i ułożyć
Na dłoni, aby tak jak dzieci
Gdy ciągną z trawy swoje losy
Dmuchnąć w nie tym oddechem
Wraz z którym oddajemy życie
I wejść z nim w ciemność słysząc głosy
Które są tylko żywych echem.

Kaszlnięcie, szept, czy poklask dłoni
Zostają wewnątrz jeszcze długo
W jaskini, gdzie jesteśmy prochem
I własnym znikającym cieniem.

Tak. Byłoby nam lżej zapewne
Znosić od bogów tę nikczemność.

w jaskini

■■■

te dni nie należą już do mnie
są tylko przedmioty w pustej przestrzeni
która nie pociesza

serce bije jak dotąd
ale to złudzenie pióro
zegarek kartka papieru
obracają się w słabym świetle
nikną kształty zagubiony obrys

obrysy

na zewnątrz świat
pusty jak łupina orzecha
w mętnej kałuży rozpłaszczony
kopytem dręczonego konia

Maciej Dajnowski: Szpargał, artefakt, fantazmat. Mapa w *Ulicy Krokodyli*

Proza Schulza jest poezją ruchu, mapa zaś – centralny i, wespół, ramowy motyw *Ulicy Krokodyli* – to w potocznym rozumieniu ucieleśnienie bezruchu, z jednej strony schematycznie utrwalony dokument złożonych doświadczeń czasoprzestrzennych, a z drugiej zatrzymany w kartograficznym kadrze „moment wieczny" nieustającej ewolucji przestrzennego kształtu świata.

Zanim zajmiemy się literacką reprezentacją mapy u Schulza, należy poświęcić kilka słów pozornie oczywistej ontologii tego rodzaju kartograficznego artefaktu. Upraszczając sprawę, mapa traktowana jest we współczesnych dociekaniach teoretyczno-kartograficznych na trzy odmienne sposoby. Koncepcja najstarsza, odrzucona przez zorientowane humanistycznie nurty tej refleksji, które rozwinęły się pod wpływem pism Nietzschego, Foucaulta, Derridy, głosi, że jest to płaskie, uogólnione odwzorowanie obiektywnego kształtu powierzchni Ziemi, wyrażone za pośrednictwem określonego zbioru konwencji matematycznych i graficznych[1].

odrzucone

Podejście drugie – umiarkowanie krytyczne względem tradycyjnego – stanowi, że mapa odwzorowuje nie obiektywność przestrzennego ładu powierzchni naszej planety, ale raczej jego wyobrażenie, zależne od historycznych, kulturowo-społecznych i politycznych uwarunkowań środowiska, w jakim powstaje i funkcjonuje. Istotnym aspektem tego ujęcia jest teza, iż mapa jako „przezroczysta", mistyfikująca własny wymiar mimetyczny forma propagacji rozproszonych dyskursów władzy jest środkiem umacniania dominujących ideologii i z natury narzędziem

1 Dla przykładu wybieram kilka klasycznych definicji podręcznikowych, powstałych w różnych kręgach kulturowych, ale w zbliżonym przedziale czasowym i w ramach wyznaczonych przez wspólną *episteme*. „Mapa jest to graficzny obraz powierzchni Ziemi, innego ciała niebieskiego lub nieba, przedstawiona w zmniejszeniu w sposób określony matematycznie, uogólniony i umowny" – piszą Witold Ostrowski i Jacek Pasławski we *Wprowadzeniu do kartografii i topografii* (Wrocław 2006, s. 16). Jest to punkt widzenia zbieżny z prezentowanym w klasycznej (pierwodruk w 1976 roku), wznawianej w Polsce wielokrotnie pozycji Konstantina Aleksiejewicza Saliszczewa, *Kartografia ogólna*: „Specyfikę map geograficznych określają trzy cechy: 1) matematycznie określona konstrukcja, 2) zastosowanie specjalnych systemów znaków (symboli kartograficznych), 3) wybór

politycznej opresji. W klasycznym już, dość radykalnym sformułowaniu prekursora geografii krytycznej – Johna Briana Harleya – brzmi to następująco: „Społeczna historia map – inaczej niż dzieje literatury, sztuk plastycznych czy muzyki – zdaje się nie odnotowywać wielu prawdziwie popularnych [w sensie: stworzonych przez *populus* – M. D.], alternatywnych lub burzycielskich modeli ekspresji. Mapy ucieleśniają przede wszystkim język władzy, nie język protestu. Choć wkroczyliśmy w epokę masowej komunikacji [dokonującej się także] za pośrednictwem map, narzędzia komunikacji kartograficznej, niezależnie od tego, czy mają charakter komercyjny, czy instytucjonalny, są wciąż kontrolowane przez ośrodki reprezentujące władzę. […] Kartografia pozostaje dyskursem teleologicznym, utwierdzającym władzę, umacniającym *status quo*, unieruchamiającym relacje społeczne w ramach nakreślonych przez siebie granic”[2].

Trzecie teoretyczne stanowisko dotyczące roli map w kulturze – najbardziej radykalne i najsilniej inspirowane tezami teorii krytycznej – idzie w swych sformułowaniach jeszcze dalej. Jeden z najbardziej wpływowych współczesnych przedstawicieli kartografii krytycznej, Denis Wood, utrzymuje na przykład, że mapa w ogóle nie jest żadnym odwzorowaniem ani realnego stanu przestrzeni, ani jej mniej lub bardziej subiektywnego mentalnego obrazu, lecz projektem zagospodarowania tej przestrzeni, narzędziem przestrzennej dyslokacji symboli władzy, jej sprawowania, aktem performatywnym. Tworzenie map nie jest przy tym postrzegane w ujęciu kartografii krytycznej (szczególnie „lewego” jej skrzydła) jako zjawisko uniwersalnie ludzkie, lecz jako fenomen kulturowy właściwy wyłącznie niektórym formacjom historyczno-społecznym (w tym epoce nowoczesnej

i uogólnienie przedstawionych zjawisk (przeł. B. Horodyski, Warszawa 2003). Nie inaczej wyglądają definicje powstałe w niemieckim obszarze językowym: „Mapy są to zmniejszone, uogólnione, objaśnione i uzupełnione o dodatkowe treści rzuty rysunkowe powierzchni Ziemi lub jej fragmentów” (E. Imhof, *Gelände und Karte*, Erlenbach–Zürich–Stuttgart 1968, s. 69; por. też wersję prawie identyczną w: E. Arnsberger, *Handbuch der thematischen Kartographie*, Wien 1966, s. 3; jeżeli nie zaznaczono inaczej, przekłady moje – M. D.). Wreszcie – mimo pewnych niuansów podobnie brzmi definicja sformułowana przez prominentnego przedstawiciela kartografii amerykańskiej, Arthura Robinsona: „[Mimo wszelkich szczegółowych różnic] Wszystkie mapy są zredukowanymi (skala) przedstawieniami Ziemi lub innego ciała niebieskiego, do konstrukcji których wykorzystano zasady geometrii oraz użyto zgeneralizowanych znaków przedstawiających rzeczywistość” (A. H. Robinson, R. Sale, J. Morrison, *Podstawy kartografii*, red. nauk. przekładu W. Ostrowski, Warszawa 1988, s. 13).

2 J. B. Harley, *Maps, Knowledge and Power*, w: *The Iconography of Landscape. Eassays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, ed. D. Cosgrove, S. Daniels, Cambridge 1989, s. 301–303. Jest to punkt widzenia dobrze znany na gruncie polskim, choćby w następującym sformułowaniu historyka Karla Schlögla: „Mapy nie są […] tylko pasywnym odwzorowaniem, odbiciem lub wyrazem naszych czasów. Są również konstrukcjami, projektami, projekcją przyszłości. Mówią coś o władzy, ekspansji, agresji i panowaniu, o apetytach, ambicjach i pasjach” (K. Schlögel, *Czas map. Czas zamknięty w mapach*, w: idem, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopoetyce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, posłowie H. Orłowski, Poznań 2009, s. 85).

Zachodu) jako narzędzie kontroli – a zatem kartografia sama jest rozumianym w duchu Michela Foucaulta dyskursem władzy[3].

W obu ostatnich przypadkach można zatem mówić o fundamentalnej więzi łączącej w kontekście kartografii zagadnienie reprezentacji z ideologią (rozumianą jako zespół wartości organizujących więź podmiotu reprezentacji ze światem, nadających światu sens)[4]. Optyka taka dobrze zgadza się z Deleuzjańską metaforą artefaktu kulturowego jako fałdy, której sensem (czy może lepiej: interpretantem) pozostaje to, co w stosunku do niej samej zewnętrzne: funkcjonalny kontekst[5]. Zwraca przy tym mapie jej ontologiczną dynamikę, „zrabowaną" w mortyfikującej metaforze statycznego odwzorowania.

Mapa wykreowana w *Ulicy Krokodyli* Schulza nie jest, rzecz jasna, zjawiskiem tego samego rzędu, co realnie istniejące „odwzorowania" kartograficzne. Refleksja nad nimi pozwala jednak ustanowić kilka punktów wyjścia dogodnych dla niniejszej interpretacji.

lekcja Harleya

Po pierwsze zatem (efekt lekcji Harleya) – zasadniczym dla Schulzowskiej mapy odniesieniem nie będzie realna topografia czy pejzaż Drohobycza, ani też sposób doświadczania ich przez samego Schulza, ale sposób postrzegania jej, a raczej kreowania, przez tekstowy podmiot narracji. Właściwie jest to sprawa z punktu widzenia metodologii literaturoznawczej oczywista, niemniej – nadmieniam dla porządku wywodu, szczególnie, że w punkcie tym optyka reprezentowana przez zorientowane ergocentrycznie teorie interpretacji jest zbieżna z semiotycznym, tekstualnym i komunikacyjnym ukierunkowaniem dociekań wczesnej kartografii krytycznej.

…i Wooda

Po drugie (lekcja Wooda) – radykalnie krytyczne spojrzenie na mapę jako taką, pozwala dowartościować w niniejszych analizach kreacyjny, performatywny i procesualny wymiar Schulzowskiego planu miasta, w miejsce akcentowania jego charakterystyki „stabilizującej", mimetyczno-

3 Por. np. D. Wood, *The Fine Line Between Mapping and Mapmaking*, „Cartographica" 1993, No. 4 (30), s. 50–60 passim.

4 Posługuję się tu rozumieniem tego pojęcia zaproponowanym przez Michała Pawła Markowskiego, który z kolei idzie tropem rozważań Louisa Althussera i Corneliusa Castoriadisa; por. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 316.

5 Idę tu tropem interpretacji myśli Deleuze'a zaproponowanej przez Bogdana Banasiaka w: B. Banasiak, *De Interpretatione. Deleuze versus Derrida…*, „Nowa Krytyka" 2002, t. 13, s. 115. Cytat dotyczący wnętrza jako „fałdu zewnętrza" autor lokalizuje następująco: G. Deleuze, *Foucault*, Paris 1986, s. 104. O postdeleuzjańskim modelu tworzenia (się) i interpretacji mapy pisałem nieco w: M. Dajnowski, *Mapy literackie – kłącze, fałdy i „efekt przedpokoju"*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2016, nr 8; oraz w: *Gdańskie tramwaje jako mobilne miejsca upamiętnienia. Formowanie nowej narracji historycznej*, w: *O Gdańsku literackim 1945–2015. Archeologie miejsca, palimpsesty historii*, red. J. Mosakowski, B. Dąbrowski, R. Młynarczyk, A. Nowaczewski, Gdańsk 2018. Tam także wyjaśniam, dlaczego wybieram formę „fałda" zamiast spopularyzowanego w polskich przekładach „fałdu".

-imitacyjnej, reprodukcyjnej. W konsekwencji przyjęcia takiej decyzji – uprzedzam tu nieco właściwe rozważania – zmierzam do tezy, że w strukturze opowiadania ten ewoluujący, rozwijający się motyw „ucieleśnia władzę" podmiotu narracyjnego nad światem przedstawionym. Oczywiście nie chodzi tu o władzę w rozumieniu politycznym (jak w koncepcjach kartografów szkoły krytycznej), raczej o to, że opis dialektycznych metamorfoz mapy niejako *pars pro toto* przedstawia mechanizm rozwoju fabuły, która w poszczególnych fazach tej deskrypcji się materializuje, że mapie zawdzięczamy w *Ulicy Krokodyli* nie tyle orientację w przestrzeni rzeczywistości przedstawionej, ile rodzaj przewodnika po świecie wartości opowiadania (po jego uwarunkowaniach ideologicznych), z zagadnieniem samej możliwości *mimesis*, reprezentacji jako naśladownictwa czy reprodukcji na czele.

Deleuze jako trzeci

Po trzecie (lekcja Deleuze'a) – sens mapy Schulza postrzegany tu będzie przede wszystkim jako to, co w stosunku do niej zewnętrzne, kontekstowe. Oprócz rozmaitych konkurujących o prawo do głosu dyskursów mimetycznych i artystycznych wypada w tym kontekście wymienić przynajmniej zapożyczone z psychoanalizy zainteresowanie tym, co pominięte, przesłonięte, zmarginalizowane, w jawnym obrazie opowiadania niejako „uśpione", jedynie potencjalnie niosące jakiś rodzaj przekazu. Deleuzjańska koncepcja tekstu kulturowego jako fałdy presuponuje istnienie także „kontrafałd", to jest obszarów w tekstowej tkaninie „zaprasowanych", ukrytych[6]. Perspektywa taka uzasadnia w mojej ocenie wzmianki (kilkukrotnie niżej poczynione) o tym, czego w tekście Schulza „nie ma", a co zda mi się odgrywać ciekawą rolę podczas jego interpretacji.

Przyjęcie takiego punktu wyjścia unieważnia pozorną opozycję, którą sformułowałem w pierwszym zdaniu artykułu, a która zdawała się wskazywać na jakąś sprzeczność strukturalną w *Ulicy Krokodyli*: renesansowo-romantyczny mag, kabalista i zatracony neoplatonik, jakim jest Schulz, powinien – spodziewamy się – raczej wymierzyć cios w reprezentacyjno-naśladowczy wymiar mapy. Zgodnie z Platońską koncepcją *mimesis* literacki opis mapy jako odwzorowanie odwzorowania, które naśladuje świat sam w sobie będący kopią, jest pozbawione wartości, przynajmniej tych poznawczych. U Schulza, rzecz jasna, kwestia reprezentacji nie sprowadza się jednak do naśladowania, a mimetyczny wymiar jego obrazów ma własną, odrębną (to znaczy nienaśladowczą) charakterystykę. Ma też wewnętrzną dynamikę, którą – w nieco innym kontekście – Włodzimierz Bolecki opisał niegdyś jako dialektyczne napięcie pomiędzy awangardową

6 Szerzej piszę o tym w: M. Dajnowski, *Mapy literackie – kłącze, fałd i „efekt przedpokoju"*…, s. 21–32.

formą poszukiwania metafory-synonimu dla tego, co „przedstawione", i symbolistyczną ideą niemożliwości przedstawienia tego, co esencjalne, aproksymatywnych jedynie przybliżeń, swoistej poetyki peryfrastycznej[7] czy – rzekłbym nawet – apofatycznej.

najpierw „czysty" apelatyw

Przyjrzyjmy się zatem metamorfozom owego zasadniczego motywu opowiadania. Wielka mapa ścienna miasta pojawia się najpierw jako „czysty" apelatyw (po prostu nazwa zaadresowana jedynie do słownikowych kompetencji czytelnika, niezmodyfikowana ani na drodze deskrypcji, ani też tropologicznie), by wraz z pierwszym opisem przybrać kształt swego własnego destruktu – wolumenu pergaminowych kart *in folio*, pierwotnie spojonych paskami płótna. Spoczywa on „na dnie" prywatnego mebla, jakim jest ojcowskie biurko (ściśle – w jego dolnej szufladzie). Do kwestii „dna" ojcowskiej przestrzeni prywatnej będzie chyba trzeba jeszcze powrócić.

mapa powraca na ścianę

Następnie mapa „fenomenologicznie" odzyskuje postać oryginalną – zawieszonej na ścianie panoramy z ptasiej perspektywy. Dookreślenie to zawiera zalążek wewnętrznej sprzeczności (jeżeli ptasią perspektywę utożsamić ze spojrzeniem z góry, pozostaje w konflikcie z raczej horyzontalnie uformowaną panoramą). Wymiar „fenomenologiczny", o którym tu mówię, sprowadza się do faktu, że mapa powraca na ścianę za sprawą pamięci narratora lub – co bardziej prawdopodobne – ruchu jego wyobraźni. Przy tym jej ujęta w deskrypcji sprzeczność tyleż zdradza cechy awangardowej metaforyki, intelektualnej raczej niż wizualnej[8], ile – już na tym wczesnym etapie – wskazuje na możliwość derridiańskiego czytania „reproduktywnych" obrazów Schulza. Uwikłane w rozmaicie definiowane i niekoniecznie uzgadnialne ze sobą opozycje par „oryginał–reprodukcja" znoszą sens tego przeciwstawienia, podważają substancjalną naturę „oryginału" i obiektywną – „reprezentacji", dowartościowują Różnicę, to, co pomiędzy, tym samym pozwalając wskazać na swoiście apofatyczny, „neoplatoński" charakter nazw i opisów stosowanych przez Schulza w odniesieniu do rzeczywistości[9].

7 Por. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2 popr. i uzup., Kraków 1996; szczególnie rozdział części poświęconej Schulzowi, zatytułowany *Nazywanie nienazywyalnego*, s. 269–280.

8 Por. np. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 34, 126–127.

9 O Platońskich źródłach paradoksów mimetyczności w Schulzowskim wariancie modernizmu znakomicie pisze Krzysztof Stala w drugim (na przykład) rozdziale swego studium *Na marginesach rzeczywistości*: „Świat Schulzowski […] jest oparty na bardzo wyraźnej hierarchii, przesycony wartościami, które nadają mu czasem piętno sakralnej istotności i powagi. To uwznioślenie przez słowo dotyka sfer najbardziej powszednich: codziennych czynności, zwykłych sytuacji, domowych sprzętów i otoczenia. Bierze się ono ze skrajnie intensywnego przeżycia rzeczywistości; przeżycia przetwarzającego kształt świata, studiującego jego formy, «czytającego» świat – wprost i między

mapa
okno
sztych

Jakby na potwierdzenie tych intuicji seria metamorfoz mapy rozwija się w opowiadaniu dalej – panorama przekształca się w okno na dolinę Tyśmienicy i miasto, następnie jednak opisywany widok przypisany zostaje pracy sztycharza-rytownika. W materii opisu i jego konotacji zachodzą więc na tym etapie przekształcenia o charakterze znaczącym (w semiotycznym, niewartościującym sensie tego słowa). Po pierwsze, reprezentacja (mapa) ulega metamorfozie w okno (bliższe wzorcowi tego, co reprezentowane, lub interpretacji odwzorowania), następnie ponownie w reprezentację, ale o charakterze ewidentnie artystycznym, to jest będącym oczywistą, jawną interpretacją (sztych). Po drugie, „ptasia" perspektywa zostaje zastąpiona renesansową perspektywą malarską (której metaforą od traktatów Giovanniego Battisty Albertiego i Albrechta Dürera po studia Svetlany Alpers pozostaje właśnie okno); sztych zachowuje takie właśnie pejzażowe, a nie kartograficzne ujęcie miasta, choć należy odnotować także etap przejściowy pomiędzy tymi dwoma kadrami, kiedy budynki rysują się jak w okularze lunety. Wypadałoby więc zwrócić uwagę także na ten okulocentryczny i mikrofokalizujący symbol jako na jeszcze jeden element dynamiki przekształceń wyobrażenia miasta.

Rozwinę nieco intuicje naszkicowane w powyższym ustępie. Tradycja europejskiej historii sztuki (z jej kulminacyjnym momentem w postaci studiów Erwina Panofsky'ego) postrzegała sztukę renesansu jako rodzaj wzorca z Sèvres malarstwa i punkt odniesienia analiz malarskości, obrazowości, figuratywności dla późniejszych modeli sztuki[10]. Amerykańska historyczka sztuki (rosyjskiego pochodzenia) Svetlana Alpers

wierszami, dosłownie i figuralnie, w tekście oficjalnym i na jego marginesach. […] *mimesis* zostaje związana u swoich źródeł [u Platona – M. D.] z pojęciem prawdy; czy to jako *aletheia* – odsłanianie, czy jako *homoiosis*, adekwatność – relacja zgodności między przedstawieniem a rzeczą samą. W tym drugim przypadku *mimesis* wyraża bardziej relację, to tu pojawia się możliwość tłumaczenia jej poprzez słowa, imitacja, naśladowanie – w zgodzie z prawdą natury, aż do wytarcia samej siebie, uczynienia się przeźroczystą, niewidzialną. To krążenie *mimesis* wokół pojęcia prawdy, jej podążanie za «procesem prawdy» wyznacza horyzont jej norm i wartości […] *Mimesis* – jako jednocześnie naśladowanie, imitacja, «przedrzeźnianie» natury oraz odkrywanie jej prawdy, ujawnianie, czy raczej samoujawnianie, jej istoty, samouzewnętrznianie – paradoks ten, jak się wydaje, rządzi pewnym przekrojem Schulzowskiej rzeczywistości. […] Z tego właśnie splotu wysnuwa się cała sieć opozycji: materia – forma, zmysłowość – pojęciowość, materia – idea, słowo – obraz" (K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 31–34).

10 Por. następujący cytat: „Sztuka włoska i dyskurs wokół niej zdominowały nie tylko główne nurty w artystycznej praktyce Zachodu, ale także sposób jej badania. Od momentu, w którym historia sztuki się zinstytucjonalizowała, stając się dyscypliną uniwersytecką, punktem odniesienia zasad analitycznych, nauczanych i stosowanych do oglądania i interpretowania obrazów […], zawsze była tradycja włoska" (S. Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, Paris 1990, s. 15; cyt za: L. Marin, *Pochwała pozoru*, przeł. J. Bodziańska, w: idem, *O przedstawieniu*, wybór D. Arasse i in., przeł. P. Pieniążek i in., Gdańsk 2011, s. 278. Por. także I. Gaskell, *The Art of Describing*, [recenzja] „The Oxford Art Journal" 1984, Vol. 7:1, s. 57.

dokonała znaczącego przesunięcia w tym paradygmacie za sprawą swego głośnego studium *The Art of Describing*[11]. Idąc w ślady Michela Foucaulta i jego rozważań nad formacją rozmaitych *épistémès*[12], badaczka zestawiła kontrastywnie charakterystyki włoskiego malarstwa renesansowego i holenderskiego malarstwa wieku XVII, a także ich doktryn oraz społeczno-kulturalnych i ekonomicznych kontekstów ich zaistnienia. Tezą wynikłą z jej analiz jest z jednej strony wykazanie zbieżności pomiędzy teoriami naukowymi Północy w wieku XVII a językiem malarstwa holenderskiego, z drugiej zaś wyraźnie uargumentowana różnica tego malarstwa w stosunku do modelu renesansowego, włoskiego[13]. Ograniczając niniejszy ekskurs do minimum, trzeba wskazać na zasadnicze cechy różnicujące oba paradygmaty wizualności. Włoski – narracyjny, podporządkowany humanistycznej kulturze słowa, ucieleśnia się w zaczerpniętej ze studium Albertiego metaforze okna, przez które artysta i widz wespół z nim spoglądają na wykreowany na płótnie świat, uformowany na ogół jako ilustracja fundamentalnych dla odrodzenia tekstów z tradycji antycznej i chrześcijańskiej. Bohaterami są ludzie, ich działania, emocje, pozostałe elementy zaś stanowią rampę i kulisy swoistej sceny, na której rozgrywa się „boska komedia" dziejów. Niezbywalnym elementem tego modelu wizualności jest też wyróżniony punkt widzenia (technicznie rzecz biorąc – wirtualnego zbiegu linii perspektywicznych przed obrazem, punktu, w którym musi się znaleźć oko patrzącego, by doznania wzrokowe odpowiadały doznaniom artysty)[14].

dwa paradygmaty wizualności:

włoski…

Paradygmat holenderski różni się we wszystkich wymienionych punktach znacząco. Jego zapleczem teoretycznym jest fascynacja

11 S. Alpers, *The Art of Describing*, Chicago 1983.

12 Por. ibidem, s. 79.

13 Por. także eadem, *Interpretation without Representation, or, the Viewing of „Las Meninas"*, „Representations" 1983, No. 1, s. 37. W tłumaczeniu polskim kluczowy fragment przedstawia się następująco: „Wyobraźmy sobie dwa rodzaje obrazów. Pierwszy z nich zaprojektowany jest jak okno otwierające się na postrzeganą rzeczywistość. Artysta ustawia się po tej samej, co widz, stronie obrazu i wygląda na świat przez ramę. Świat ten rekonstruuje później na powierzchni obrazu za pomocą geometrycznej konwencji perspektywy liniowej. Z tego modelu korzysta na przykład [Albrecht] Dürer na grafice przedstawiającej rysownika przy pracy. Stosunek artysty-mężczyzny do obserwowanej kobiety, oferującej mu swoje nagie ciało, by ukazał je na rysunku, jest nieodłączną częścią władczego podejścia do świata wpisanego w ten model reprezentacji. Drugi model to nie okno, lecz płaszczyzna, na którą świat rzuca swój obraz, podobnie jak światło zogniskowane przez soczewkę tworzy wizerunek na siatkówce oka. O ile w pierwszym modelu artysta, by stworzyć obraz świata, wkłada go w ramy, o tyle tutaj to świat produkuje swój własny obraz, bez żadnej ramy. Ta replikacja istnieje jako dana do oglądania bez ludzkiego udziału. Zakłada się, że widziany w ten sposób świat jest uprzedni wobec artysty-widza" (*Interpretacja bez interpretacji, albo oglądanie „Panien dworskich"*, przeł. M. Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 219).

14 Por. S. Alpers, *Interpretation without Representation*…, s. 36.

…i holenderski

patrzeniem jako takim, wizualnym wymiarem poznania w naukach empirycznych, wynalazek mikroskopu, studia Christiaana Huygensa czy traktat Johannesa Keplera o oku. Figurą odpowiadającą albertiańskiemu oknu jest *camera obscura* – urządzenie ułatwiające artyście wyczerpującą rejestrację niezliczonych szczegółów odtwarzanego otoczenia[15]. Nie bez znaczenia wreszcie dla niniejszych rozważań jest bliski (czasem bezpośredni wręcz) związek malarstwa holenderskiego z rozwojem sztuki kartograficznej. Do cech spokrewniających rodzące się równocześnie dwa modele odwzorowania rzeczywistości, kartograficzny i pejzażowy (holenderski), należą „dokumentarne" podejście do rejestrowania materialnej faktyczności świata, swoiście „addytywna" poetyka (traktowanie przedstawienia jako nieograniczonego żadną ramą, otwartego na możliwość rozszerzenia), brak dominacji określonego punktu widzenia w kompozycji (tak jak oko „błądzi" po mapie, tak samo dzieje się w przypadku „naturalistycznego" obrazu holenderskiego, który, nie będąc już renesansowym oknem-sceną, zda się być przypadkowym wycinkiem rzeczywistości, w której zanurza się i wędruje spojrzenie)[16].

Powyższa dygresja pomaga rzucić odrobinę światła na dialektyczny charakter przemian Schulzowskiej mapy-okna. Motyw mapy – tak bliskiej poetyce holenderskiego pejzażu w ujęciu Alpers – w jakimś sensie prefiguruje następującą wkrótce metamorfozę do postaci krajobrazu – wycinka rzeczywistości, w który niezauważenie wkracza narrator. Zawiera w sobie także wyobrażeniowe zawiązki „stadiów pośrednich": „niestabilnej" znaczeniowo „perspektywy z lotu ptaka" (w której spojrzenie z góry odpowiada kartograficznemu modelowi odwzorowań, perspektywiczność zaś – raczej malarsko-pejzażowemu, jej natura odpowiada więc charakterem filmowemu „montażowi na ruchu"); wzmiankowanemu teleskopicznemu spojrzeniu, w którym można upatrywać wyrażoną w modalności synekdochy, charakterystyczną dla formacji okulocentrycznej fascynację „narzędziami" patrzenia (obok lornet i teleskopów mieści się tu i mikroskop, i *camera obscura*, i – wkrótce wyraziściej ujawniający się w opowiadaniu – aparat fotograficzny). Jednocześnie swoista redundancja „technik patrzenia" i odpowiadającego im instrumentarium reprodukcji w opowiadaniu („okno" i zmatematyzowana

spojrzenie teleskopiczne

15 Por. eadem, *The Art of Describing*…, s. 45; eadem, *Interpretation without Representation*…, s. 37. Por. także J. Crary, *Camera obscura i jej podmiot*, przeł. M. Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej*…

16 Por. np. S. Alpers, *The Mapping Impulse in Dutch Art*, w: *Art and Cartography: Six Historical Essays*, ed. D. Woodward, Chicago 1987, s. 54, 59, 60–67. Dyskusja pojęcia naturalizmu w tym kontekście – por. np. L.O. Goedde, *Naturalism as Convention. Subject, Style, and Artistic Self-Consciousness in Dutch Landscape*, w: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ed. W. Franits, Cambridge – New York 1997, s. 129–143.

perspektywa Włochów, domyślna *camera obscura* Holendrów, „addytywna" poetyka i skala kartografii, ślady kubizmu analitycznego – to jest odwzorowania na płaszczyźnie wymiaru czasowego – w opisie sztychu centrum miasta, luneta, aparat fotograficzny) ujawniają się jako symptomy zjawiska określonego przez Martina Jaya jako kryzys władzy spojrzenia[17], „pomieszania języków widzenia" Hansa Beltinga[18], a być może wręcz wpisują się w dyskusję nad kategorią obrazu jako problemu, każąc zastanowić się nad uwikłaniem refleksji Schulzowskiej na przykład w rozważania nad różnicą widzialności i wizualności[19].

a jednak nie!

Wszystkie wyliczone wyżej etapy metamorfoz – *in toto* – przeciwstawiają się renesansowemu oknu-scenie, na której mogłyby się rozegrać wydarzenia opowiadania, a wobec których narrator zachowywałby neutralną i bezpieczną pozycję spoglądającego bóstwa-spektatora. Zważywszy na uzależnienie renesansowego modelu przedstawienia od narracji mitologii i historii świętej, takie uformowanie nie byłoby sprzeczne z Schulzowską ambicją mitologizowania własnej pisarskiej rzeczywistości. Nie wprowadzałoby też dysonansu w tendencję artysty do nieustannego demistyfikowania konstruowanego świata jako steatralizowanego, reprodukowanego, podrobionego. Wręcz przeciwnie. Niemniej – droga ta wydaje się w opowiadaniu zarzucona: narrator-bohater wkrótce „wyruszy" w głąb rzeczywistości, choć ta i tak razić go będzie właśnie brakiem głębi,

17 Por. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 295–330.

18 Por. np. H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. M. Bryl, „Artium Questiones" 2000, nr XI, s. 295.

19 Por. np.: „Aktualna topografia wizualności musi opierać się na kategorii otwartości, która ujawnia swoje znaczenie w bardzo różnych kontekstach. Metodologie badawcze i dyscypliny wiedzy kształtują się w odniesieniu do tej kategorii; właśnie dlatego dyskursy mówiące o obrazie nigdy nie są autonomiczne, nie mają z góry określonej formy, lecz tworzą się w wyniku serii wymian i interakcji. Współczesna topografia wizualności jest zatem niestabilna i relacyjna, a istniejące w jej ramach kategorie – w tym także kategoria obrazu – nie m a j ą raz na zawsze ustalonego znaczenia" (A. Leśniak, *Obraz otwarty. Współczesna topografia wizualności*, „Artium Questiones" 2007, nr XVIII, s. 261). Por. też: H. Belting, op. cit., s. 295; a także G. Didi-Huberman: „W obrazie dochodzi do p r a c y negatywności, «mrocznego» oddziaływania, które drąży widzialność (porządek przedstawienia) i zabija czytelność (porządek znaczenia). Z pewnego punktu widzenia ta praca może się wydawać r e g r e s e m, ponieważ prowadzi nas do czegoś, co symboliczne opracowanie dzieł sztuki już przemodelowało. Jest to jakby ruch wyłaniania się z morza, w którym to, co było zanurzone, wyłania się na chwilę, by zaraz ponownie zniknąć. To *materia informis*, kiedy dopasowuje się do formy, to uobecnienie, kiedy dopasowuje się do przedstawienia, to wizualność, kiedy dopasowuje się do widzialności. […] nie chodzi tu o wybór: wiedzieć a l b o widzieć – byłoby to proste „albo" wyłączenia, a nie alienacji. Chodzi o pozostanie wewnątrz dylematu, p o m i ę d z y w i e d z ą a w i d z e n i e m: wiedzieć coś, nie widząc czegoś innego, widzieć coś, nie wiedząc czegoś jeszcze innego… W żadnym wypadku nie chodzi o zastąpienie tyranii tezy przez tyranię antytezy. Chodzi jedynie o dialektykę: myślenie tezy r a z e m z antytezą, architektury z jej brakami, reguły z jej transgresją, dyskursu z jego lapsusami, funkcji z dysfunkcją […], a tkaniny z jej rozdarciem…" (G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzeziecka, Gdańsk 2011, s. 99).

tandetno-jarmarczną widowiskowością, widmem splagiatowania. Elementy te ujawniają jednak, że metafora okna-sceny, na której rozgrywa się już czytana (*déjà lu*) opowieść, nie zostaje ostatecznie unieważniona – przeciwnie, zawiera się u Schulza dialektycznie w pozostałych, z pozoru dominujących metaforach (lunety, pejzażu, spaceru).

fenomenologia widowiska kartograficznego

Powróćmy teraz do fenomenologii samego Schulzowskiego „widowska kartograficznego". W obrębie poszczególnych obrazów zachodzą tu znaczące fluktuacje kolorystyki. Jako destrukt i panorama ścienna mapa pozostaje jeszcze „chromatograficznie neutralna" – jest pozbawiona sugerowanych wprost treści barwnych. Natomiast jako okno oraz sztych zdominowana zostaje przez słowa, aluzje, peryfrazy wskazujące na prawie wyłączną obecność czerni i bieli – odpowiadających raczej rysunkowym i graficznym walorom światła i ciemności niż wartościom malarskim. Prawie wyłączną, ponieważ „okienna hipostaza" mapy różni się w tym względzie znacząco od „rytowniczej". Tyśmienica widziana przez okno to „bladozłota wstęga", obraz zaś zamyka „złotawa i dymna mgła horyzontu", pochmurne popołudnie tonie w „ciemnym złocie", a cień nasuwa na myśl „plastry ciemnego miodu". Kwestie kolorystyczne nie powinny być tu lekceważone – „chromatonimy" i odpowiadające im peryfrazy są w opowiadaniu znacząco zredukowane. Jeżeli pominiemy popielną szarość, która jest bezdyskusyjną dominantą wyobrażenia ulicy Krokodyli, jedynym – prócz barwy złota – kolorem wyraźnie sugerowanym w tekście jest brąz (tabaki, ciemnej pigmentacji skóry prostytutek etc.), obecny w późniejszym obrazie tej szemranej dzielnicy. Prócz budowanych przez autora jednoznacznych odniesień symbolicznych do zakazanych postaci erotyzmu ów delikatny brąz – już w początkowych deskrypcjach Schulz nazywa go sepią – indeksuje także artefaktualny, imitacyjny charakter zakazanych rewirów miasta. Indeksuje raczej, niż sugeruje, ponieważ – mimo sięgających XVIII stulecia związków z pigmentami otrzymywanymi z ciała mątwy – współcześnie termin ten odsyła dość jednoznacznie do barwy właściwej technice tonowania odbitek fotograficznych (albuminowych, kolodionowych i późniejszych), charakterystycznej dla końca XIX i początków XX wieku. Symboliczne indeksy przeszłości (minionego czasu) oraz imitacyjności spokrewniają zatem sepię w wymiarze znaczeń z dominującą w opisach, charakterystyczną dla dyskursu melancholijnego (*l'écriture mélancolique*) szarością popiołu czy ołowiu[20]. Trop ten przybliża nas do zagadnienia współczesnego podmiotu melancholijnego z jego inherentnym rozszczepieniem.

20 O symbolice barw melancholii por. np. W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 37–38; M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 65. Por. też cytat z Awicenny: „Jeden z rodzajów wydzielinowej

Złota barwa tła natomiast w tradycji malarstwa bizantyńskiego (i pochodnych, zatem również w ikonopisarstwie i malarstwie wieków średnich) w sposób symboliczny odsyła do obecności *sacrum*; jeżeli czasową sygnaturą sepii jest przeszłość, w przypadku złota odpowiada jej przyszłość lub zgoła wieczność[21]. Wyobrażona „substancjalność" barwy również ukształtowana jest w tej parze opozycyjnie – jeżeli przeszłość sepii została zdestruowana i wydobywa się jedynie z pamięci; przyszłość (lub wieczność) złota ma charakter pragnienia, nadziei, wyobrażenia ukierunkowanego na jakiś transcendentny *telos*. Zróżnicowanie charakterystyk reprezentacji miasta, jakimi posłużył się tu Schulz, obrazu będącego hybrydą renesansowego pejzażu i bizantyńskiej ikony oraz sepiowej fotografii, w kontekście ich charakterystyk barwnych staje się sygnałem jeszcze jednej ważnej w tym opowiadaniu opozycji formuł mimetycznych: interpretacji (obraz) i imitacji (fotografia)[22].

Powracam do śledzenia kolejnych etapów transformacji wyjściowej mapy. Dialektyki mapy-panoramy oraz okna-sztychu ujawniają jeszcze kilka migotliwych (i ewoluujących) właściwości tej przedziwnie artefaktualnej reprezentacji, jaką jest „ojcowska" mapa w opowiadaniu Schulza. Widok z okna – mimo „metafizycznego", bizantyńskiego tła, a wespół z symboliką zarówno lunety-oka, jak i rytowniczego charakteru szczegółu ujawnianego w „zbliżeniach" – nie jest reprezentacją uczestnictwa w krajobrazie (w przestrzeni przedstawionej), lecz spojrzenia nań oddzielonego szybą. Jest figurą panoptyczną. Zawiera w sobie jednak zalążek metamorfozy, która nastąpi za chwilę, gdy spoglądanie z okna płynnie przemieni się w spacer uliczkami krokodylej dzielnicy. Zalążkiem tym jest metaforyczny opis miasta jako zespołu „wydobytych" przez sztycharza brył o wyraźnej architektonice światła i cienia, niejako przywołanie substancji rzeźbiarskiej (i architektonicznej – stąd wyliczenia „gzymsów, architrawów, archiwolt i pilastrów" etc.[23]) w miejsce dominującej dotąd substancji graficzno-malarskiej. W miarę jak

dialektyka mapy i okna

melancholii nienaturalnej powstaje ze s p o p i e l o n e j żółci… […] Inny ze s p o p i e l o n e j flegmy […], jeszcze inny ze s p o p i e l o n e j krwi. Czwarty wreszcie rodzaj powstaje z melancholii naturalnej, która została s p o p i e l o n a [podkreślenia moje – M. D]" (cyt. za: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 108).

21 Por. L. Uspienski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Poznań 1993, szczególnie rozdział *Znaczenie i treść ikony*; M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. nowe, uzup., Kraków 1983, szczególnie rozdział *Estetyka blasku*, s. 110–118.

22 Imitacyjność jako pojęcie związane z fotografią przyjmuję tu, oczywiście, jako pewne heurystyczne uproszczenie (por. szczegółową dyskusję o nieredukowalnej konwencjonalności fotografii „realistycznej" w: A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hademann, Kraków 2007, szczególnie rozdział zatytułowany *Prawda fotografii*).

23 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 70.

obraz-reprezentacja nabiera trzeciego wymiaru, dynamizuje się także sam podmiot spojrzenia i sposób, w jaki fokalizuje doświadczenie przestrzeni-pejzażu. Okno symbolicznie przekształca się w drzwi, którymi narrator opowiadania rusza na podbój ulicy Krokodyli. Tym samym mamy do czynienia z jeszcze jedną, niejako podskórnie zachodzącą metamorfozą. Renesansowa perspektywa „okna na świat", nieodrodnie związana ze stabilnym punktem widzenia-władzy (oraz ze statyczną – pasową kompozycją opisywanego krajobrazu), przemienia się w siedemnastowieczną perspektywę „holenderską", swoiście „uczestniczącą", wedle reguł której pozycji podmiotu spoglądającego odpowiada stan „zanurzenia" w rzeczywistości, a nie – oddzielenia od niej szybą. Zmiana ta następuje stopniowo, wraz z uruchamianiem się spojrzenia wyobraźni, która przemierza przestrzeń (oraz czas, o czym zaraz) przemianowując jej charakterystyki, i owocuje przyjęciem przez nie (narracyjne spojrzenie) statusu ruchomego punktu widzenia, „przechadzającego się" podmiotu poetyki percepcyjnej[24].

ewolucja spojrzenia

Tym ewolucjom spojrzenia generującego kolejne reprezentacje patronuje jednak cały czas mapa, o czym przypominają wzmianki o widniejących na niej nazwach ulic oraz obszarach „białych plam". W tej mierze początek *Ulicy Krokodyli* przypomina obraz *Alegoria malarstwa* Vermeera. Centrum obrazu zajmuje tam mapa, którą kreśli artysta, na niej zaś widnieją, skreślone ozdobnym liternictwem, nazwy własne. Innymi słowy – zarówno u Vermeera, jak i u Schulza mapa, artefakt przede wszystkim wizualny, ujawnia się od razu jako przedmiot opisany i w związku z tym plasuje się nie tylko w polu tego, co widziane, ale także w polu wiedzy dyskursywnej[25]. W przypadku planu Schulzowskiego napisy (a więc jakby przedustawne sensy obrazu) są zróżnicowane: krojem ozdobnym opisano uliczki starego miasta, „dzielnicę krokodyli" zaś, prócz rozmytych konturów i niewielkiej dokładności wyobrażenia, charakteryzują napisy nieozdobne, czysto „techniczne", jakby pośpieszne i wstydliwe.

24 Por. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, szczególnie rozdział *Zmiana perspektywy: od panoramy do przechadzki*: „Kwestia wyboru perspektywy – tak przestrzennej, jak narracyjnej – jest sprawą zasadniczą dla sposobu prezentacji miasta. Symptomem nowoczesnego przedstawienia przestrzeni miejskiej, jak przyjęto uważać, jest […] przejście od zewnętrznego punktu widzenia (panoramicznego, z lotu ptaka lub, jak w dawnych wedutach, spoza granic miasta) do wewnętrznego (percepcji doświadczanej przez przechodnia), od osi wertykalnej do horyzontalnej. Perspektywa panoramiczna sytuuje się ponad lub poza miastem, zakłada nieruchomy punkt widzenia, ogląd całości i dystans przestrzenny, perspektywa przechodnia natomiast warunkuje ruch i zmienność punktów widzenia, zniesienie bądź skrócenie dystansu" (s. 109).

25 Por. S. Alpers, *The Mapping Impulse in Dutch Art…*, passim (zagadnienie związków widzialności i wiedzy jest jednym z zasadniczych tematów tego studium).

Wola jakubowa
Zabrusne
Mielniki
Rakowiec
Ruda
Lazy
Jedline
Sosówka
Brycznik
Smyczów
Pohiboliwskie
Obszar ruski
Hryniowiec
Krzywy las
Dubiena
Chałki
Śniatynka
Wacowice
Manaster liszniański
Browar
Kogucik
Rychcice
Staraśnia
Obszar średniański
Liszna
Michałowice
Uniatycze
Nowa Wieś
Plebania
Zadworna
Czarny P.
Poczajowice
DROHOBYCZ
Zalesie
Zahora
Raniowice
Manaster derežycki
Spital
Truskawiec
Stonica
Derežyce
Paraffin Fb.
Korost
Romanówka
Szkodlukowe
Dąbrowa kołpiecka
Bolec
Za mogiłami
Górka
Modrycz
Hubicze
Solec
Kołpiec
Stebnik
Malinicz hora
Babina góra
Wolanka
Borysław
Tustanowice
Truskawiec
Stanyła
Dąbrowa
Lipa
Łysa
Krzywcze
Dobroh

Jest jeszcze coś – plan ulicy Krokodyli skojarzony zostaje przez Schulza z białą plamą na mapie, swoistym ekranem fantazmatycznych projekcji (które w pewnym stopniu ziszczą się w dalszej części utworu)[26]. W kontekście relacji między słowem a obrazem (i – analogicznie – między interpretacją a odwzorowaniem) warto w tym miejscu przypomnieć, jakim znakiem na mapach średniowiecznych i wczesnorenesansowych oznaczano odpowiednik dziewiętnastowiecznych białych plam. Dość znanym faktem jest w tym kontekście maksyma „Hic sunt leones" („Tu są lwy"). Faktem mniej znanym jest, że okazjonalnie napis ten przybierał także formę „Hic sunt dracones" (*resp.* „HC SVNT DRACONES") – „Tu żyją smoki"[27]. Konotacja ta rzuca pewne światło na metaforyczne znaczenie i samej ulicy Krokodyli, i poświęconego jej opowiadania. Ulica Krokodyli, gdzie „żyją smoki", a więc bestie zrodzone z wyobraźni pełnej lęku i ciekawości zarazem[28], jest tyleż obszarem zakazanym, ile białą plamą – ekranem, na którym rozgrywają się (*resp.* spełniają) fantazmaty.

Hic sunt dracones

Jest to chyba właściwy moment, by do rozważań niniejszych ponownie wprowadzić rozróżnienie widzialności i wizualności, rozwijane współcześnie w pracach Georges'a Didi-Hubermana. Jeżeli analizy Alpers wskazujące na paradygmatyczną różnicę narracyjnego (linearnie

26 „Na tym planie, wykonanym w stylu barokowych prospektów, okolica ulicy Krokodylej świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy nie zbadane i niepewnej egzystencji" (B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 71).

27 Gwoli ścisłości należy jednak zaznaczyć, że w istocie napis tej treści został udokumentowany dla zaledwie dwóch artefaktów kartograficznych, przy czym drugi jest odkryciem na tyle świeżej daty, że nie odnotowuje go jeszcze monumentalna *Historia kartografii* Harleya i Woodwarda. Chodzi mianowicie o dwa globusy, pretendujące do miana najstarszych, tak zwany Globus Hunta-Lenoxa (datowany na mniej więcej rok 1510) oraz bezimienny na razie globus wykonany na dwóch połówkach strusiego jaja, powstały około roku 1504, a odkryty dopiero w roku 2013. Por.: E. Dekker, *Globes in Renaissance Europe*, w: *The History of Cartography*, Vol. 3: *Cartography in the European Renaissance*, Part 1, ed. D. Woodward, Chicago–London 2007, s. 160; wersja pdf dostępna online na stronach The University of Chicago Press: http://www.press.uchicago.edu/books/HOC/index.html (dostęp: 4 lutego 2018); E. L. Stevenson, *Terrestrial and Celestial Globes. Their History and Construction Including a Consideration of Their Value as Aids in the Study of Geography and Astronomy*, New Haven 1921, Vol. 1, s. 73–74; wersja pdf dostępna online w serwisie Archives.org: https://archive.org/details/terrestrialceles01stev_0 (dostęp: 4 lutego 2018); por. też *Earliest Globe Mention America*, artykuł redakcyjny na stronie Washington Map Society, dostępny online: http://www.washmapsociety.org/Earliest-Globe-Mention-America.htm (dostęp: 4 lutego 2018). Niemniej na późnośredniowiecznych *mappae mundi* adnotacje o obecności smoków w różnych częściach świata rzeczywiście się zdarzają. Do najsłynniejszych przypadków należą mapa Borgii (ok. 1430) i mapa Brata Maura (1457–59) – por. np. szczegółowe opracowania obu autorstwa Jima Siebolda, dostępne online: http://www.myoldmaps.com/late-medieval-maps-1300/ (dostęp: 5 lutego 2018).

28 Szeroko o związkach figury smoka z wyobrażeniem krokodyla np. w: G. E. Smith, *The Evolution of the Dragon*, Manchester 1919, passim; wersja pdf książki dostępna online w serwisie Archive.org: https://archive.org/stream/evolutionofdrago00smituoft#page/n5/mode/2up (dostęp: 3 lutego 2018); Por. też: W. Bölsche, *Drachen. Sage und Naturwissenschaft. Eine volkstümliche Darstellung*, Stuttgart 1929; rozdział pierwszy, w którym sporo na temat wyobrażeń krokodyla w tym kontekście, dostępny online w serwisie Projekt Gutenberg: http://gutenberg.spiegel.de/buch/drachen-3023/1 (dostęp: 3 lutego 2018).

ustrukturyzowanego) modelu wiedzy o człowieku w sztuce włoskiego renesansu i kumulatywnie („addytywnie") zorientowanego, wzrokowego modelu wiedzy o świecie w malarstwie holenderskim zachowywały cechy strukturalnego myślenia o obrazie i jego kulturowych uwarunkowaniach, Didi-Huberman idzie o krok dalej, przenosząc ciężar rozważań na sytuację percepcji-odbioru. Rozróżnienie tego, co widzialne (w sensie fenomenalnym), od tego, co wizualne (zrozumiałe w widzialnym w kontekście dyskursywnym, historyczno-kulturowym), nosi u niego znamiona płynnej różnicy[29], opozycji swoiście dialektycznej, samounicestwiającej, bliskiej pod względem dynamik Derridiańskiej Różnicy[30]. Stąd jego analizy Freudowskich opisów pracy marzenia sennego i redefinicji snu jako rebusu (łączącego substancję widzialną z językową), a nie „*disegno*" (monosymbolicznego „rysunku" imitującego fragmenty rzeczywistości), uzasadniają posłużenie się kategorią symptomu, „nocnego śladu", znamienia zapomnienia[31]. To, czego poszukujemy w obrazie – zdaje się mówić Didi-Huberman – nieustannie umyka, pozostawiając nas w nieuniknionym i trwałym zawieszeniu pomiędzy tym, co możemy nazwać (i już nazwaliśmy, czyniąc je cząstką wiedzy syntetycznej, totalizującej, a więc unieważniając), a tym, co nazwaniu wciąż się wymyka (i jest zaprzeczeniem możliwości wszelkiej trwałej syntezy sensu)[32]. Ujęcie takie tłumaczy zarówno nieustanny ruch interpretacyjny („gorączkę" deskryptywną, peryfrastyczną, tropologiczną) Schulzowskiego podmiotu spoglądającego i opowiadającego, jak i nieredukowalną niespójność symboliczną efektów owego spojrzenia i jego narracji. Bohater-narrator *Ulicy Krokodyli* stoi „przed obrazem" (*devant l'image*) świata, bezradny wobec fenomenu jego widzialności, poszukując w nim objawicielskich znamion trwałego sensu, a odnajdując nieustannie ślady *déjà lu* (resp. *déjà vu*), tego, co wizualne, wiedzy dziedziczonej, tradycji ustanawiającej (i mortyfikującej tym samym) kondycję tego, kto spogląda. Tym natomiast, co niezmienne w jego (narratora) nieustannym „błądzeniu" wzrokiem, jest głód (pożądanie) znaczenia, symptom odsyłający do wnętrza podmiotu jako swego domniemanego źródła.

widzialne i wizualne

29 Zapożyczam się tu u Andrzeja Leśniaka, którego metafora „płynnego obrazu" ujmuje swoistość koncepcji obrazowości Didi-Hubermana (por. A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2012).

30 Por. obszerny cytat w przypisie 19.

31 Por. G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, przeł. M. Loba, „Artium Questiones" 2000, nr X, s. 245–246.

32 Por. ibidem, s. 246. Por. także: „stajemy w obliczu symptomu, tak jak wobec pewnego przymusu do nie-rozumu, według którego fakty nie dają się odróżnić od fikcji, według którego fakty są fikcyjne z istoty, a fikcje skuteczne. […] Freud ośmielił się głosić jako metodę interpretacji to, co w żargonie historyków często uchodzi za najcięższą obelgę: mianowicie «nadinterpretację» (*Überdeutung*) […]" (s. 247).

Szkic ołówkiem, lata 30., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, K.175

Powracam zatem do kwestii fantazmatyki, projekcji rzutowanych na „białą plamę" mapy – ich dynamika być może odsłoni jakiś fragment wewnętrznej złożoności bohatera-opowiadacza. Jakiego rodzaju są te fantazje, przekonujemy się w momencie, gdy podmiot opowieści rezygnuje z bezpiecznej pozycji „przed obrazem" (*alias* „nad mapą"), poniekąd odrzuca insygnia swej panoptycznej władzy nad miastem i zanurza się w jego niebezpieczeństwa.

podróbka i blamaż

Miasto, które w pierwotnej, wyłącznie okulocentrycznej perspektywie jawiło się jako czarno-biała szachownica, gdzieniegdzie znaczona plamami sepiowego cienia i podświetlona od horyzontu mistycznym złotem, ujawnia się teraz jako obszar niezróżnicowanej, popielnej szarości, chwilami przechodzącej jedynie w blaknącą sepię fotografii. „Oryginał" rzeczywistości na każdym kroku zdradza się jako podróbka i blamaż. Wejście w obszar obiecującego fantazmatu okazuje się odpowiednikiem kartkowania dwuwymiarowych odbitek zdjęć w starym katalogu handlowym, wszędzie straszy imitatywna, gipsowa fasadowość, dodatkowo szpecona działaniem czasu i naznaczona stygmatami rozkładu, niepodzielnej władzy entropii. Odwiedziny w labiryntach tajemnic (ksiąg) to raczej błąkanie się w rekwizytorni teatru, sam teatr zaś to raczej kabaret czy lichy tingel-tangel, nieoferujący nawet porządnej imitacji snu, którym kusił. Stary szpargał reklamowy i wodewilowa scenografia są tu kolejnymi inkarnacjami mapy, od której rozpoczęła się ta dzika przygoda wyobraźni. Należy tu raczej mówić nie o esencjalnej ewolucji motywu, ale o jego inwolucji, „zwijaniu się", redukcji jego potencjalnie atrakcyjnych znaczeń. Można zatem widzieć w nim ucieleśnienie „płaskiej" scenografii świata melancholii, gdzie wielowymiarowość (i wiecznotrwałość) symbolu zredukowana zostaje do jednokierunkowego (wiodącego wstecz, pod prąd czasu niejako) ruchu alegorii samounieważniającej się poprzez odesłanie do swej mitycznej przeszłości (i równie mitycznego, nigdy do końca nieucieleśniającego się sensu).

„na długo przed Derridą"

„Na długo przed Derridą melancholia opisała na swój niefilozoficzny sposób, że w jej świecie, który jest światem bez początku i bez końca, światem, w którym wszystko już było i wszystko zostało zapisane, i wszystko kręci się w kole powtórzenia (melancholia też sobie mówi, dla swoich potrzeb, *toujours déjà*, «zawsze już»), nie ma imienia własnego. Jest tylko teatralne rozmnożenie masek, przybrań [sic!], alter ego w miejscu i w miejsce utraty, wielorodność, w której znaleźć swoje imię, to zobaczyć i przywłaszczyć byt oraz słowa «innych jeszcze»" [33]. W taki oto sposób ujmuje kondycję melancholijną Marek Bieńczyk, a nie jest to jedyne jego

33 M. Bieńczyk, *Melancholia…*, s. 35.

(i innych klasyków studiów nad melancholią) sformułowanie, w którym zetlały świat obrazów, znaczeń i istnień *Ulicy Krokodyli* odbija się jak w zwierciadle.

pełnia erotycznej swobody

Najciekawsza jest w omawianym kontekście rola erotyzmu, który wydaje się ośrodkową wartością krokodylej dzielnicy. Kobiety – sprzedawczynie, prostytutki, gimnazjalistki – wszystkie reprezentują typ zmysłowy, ucieleśniają pełnię erotycznej swobody. Prócz zwierzęcej gibkości i uległości, naznaczone są tajemniczą skazą – raczej ponętną niż odpychającą (przy czym jej natura pozostaje oczywiście niedopowiedzeniem). Efeminacji ulegają także tutejsi mężczyźni – subiekci (a ich „handlowy" rys zawodowy udziela się jakby samemu ich człowieczeństwu); nie tylko wszystkie kobiety tej dzielnicy to kokoty – mężczyźni także.

Cóż z tego, jeżeli czar trwa jedynie przez chwilę, naprężenia charakteryzujące rozerotyzowaną przestrzeń zdarzeń rozluźniają się, rozpływają się w powietrzu obiekty seksualnej idolatrii, a gniazda zepsucia okazują się mieszczańskimi gniazdkami.

Ta nagłość i żałosna momentalność erotycznego uniesienia w opowiadaniu ujawnia (ponownie) charakter rzeczywistości jako marzenia, snu, fantazmatu, które mogą trwać jedynie przez chwilę. Spod ich maski wyłania się jarmarczno-małomieszczańska, prowincjonalna namiastka fantazji – rzeczywistość. Innymi słowy, kiedy biała plama na mapie wypełnia się treścią, reprezentacja świata traci swój fantastyczno-interpretacyjny charakter, a niebezpiecznie zbliża się do tandetnej imitacji. Paradoksalnie tym, co w mapie najważniejsze, jest więc to, czego na niej nie ma…

fanaberie umysłu marzącego

Pozostaje mi na koniec pytanie o status ontologiczny samej mapy, będącej pretekstem do tej erotyczno-dramatycznej przechadzki po przestrzeniach zakazanego, które nie istnieje. Czy istnieje sama mapa? Wszak jej pierwotnym i ostatecznym miejscem ulokowania jest dolna szuflada ojcowskiego biurka, a jej stanem materialnego skupienia – destrukt, pofragmentowany, niespoisty zbiór kart. „Przygody mapy" – jej metamorfozy w ewolucyjno-inwolucyjnej dialektyce (Schulzowska metafora fermentacji byłaby w tym kontekście bodaj najcelniejsza) – to oczywiście fanaberie umysłu marzącego. Co może najciekawsze, fantazje bohatera opowiadania naznaczone są znacznie częściej sygnaturami czasu przeszłego (są popielne, są sepiowe, są re-produktywne) niż czasu przyszłego lub modusu niedokonanego (znaczący wyjątek stanowi tu metafizyczne złoto obrazu-panoramy, wskazujące na nadzieję i wartość tego, co za horyzontem rzeczywistości). Wyobraźnia – ciekawość i pożądanie ożywiają martwą mapę, by oznaczyć w jej pustych obszarach przestrzenie realizacji marzeń i sekretnych pragnień. Marzenia jednak przyjmują formę obrazów, w dodatku jakoś zapośredniczonych, reprodukowanych, należących do

utraconych wymiarów czasu. Ich termin zdatności do spożycia okazuje się krótki – prawie natychmiast ujawniają swoje zmediatyzowanie – to upiory materializujące się przez chwilę w medium snu i marzenia. Wszystkie kokoty naszej dzielnicy są kokotami minionego czasu…

Opowiadanie Schulza – jak sen – uchyla możliwość realizacji fantazmatu, szczególnie fantazmatu erotycznego. Skaza, która swą atrakcyjnością naznacza bywalczynie ulicy Krokodyli, nie oznacza jedynie atrakcyjnego i łatwo dostępnego zepsucia; przeciwnie, równocześnie oznacza także zakaz dostępu. Być może dlatego, że jak twierdzą Jacques Lacan i Slavoj Žižek, pożądaniu bynajmniej nie zależy na tym, by być zaspokojonym. Jest wprost przeciwnie – doścignięty obiekt pożądania musi natychmiast stracić swój fantazmatyczny, pociągający walor, by pożądanie mogło pozostać wieczne[34]. Nie jest więc przypadkiem, że korzenny zapach sprzedawczyń z ulicy Krokodyli zmienia się w przesycony smrodem tabaki zaduch, kiedy tylko bohater się do nich nadmiernie zbliża. I nie jest przypadkiem, że i jawnogrzesznice, i dzielnica czerwonych świateł ujawniają się natychmiast jako reprodukowane, nieautentyczne, unurzane w sepii, a złoty horyzont znika jak złoty sen. Czerwień burdelowych latarń w ogóle się w opowiadaniu nie pojawia, a byłaby w tym kontekście figurą żywego doświadczenia-spełnienia…

Fantazje erotyczne bohatera i narratora należą do przeszłości, są imitatywne, są powtórzeniem innych, cudzych fantazji, które je poprzedziły. Nie jest przypadkiem, że rzutowane są na ekran mapy, której miejsce (bodaj przez cały czas) jest na dnie (przeszłość/pamięć) biurka (prywatność przestrzeni) ojca (przeszłość, zarazem też dominacja w wymiarze ontologicznym). Ktoś przeżywał (i zużywał) je już dużo wcześniej.

Ów imitatywny, reproduktywny charakter erotyki w *Ulicy Krokodyli* pozwala na dokonanie w tym miejscu jeszcze jednego ekskursu interpretacyjnego. We współczesnych rozważaniach nad erotyką melancholijną tradycyjnym punktem odniesienia jest szkic Freuda z roku 1917, przeciwstawiający pracy żałoby odmowę jej podjęcia, która charakteryzuje kondycję melancholijną[35]. W refleksji Freudowskiej kondycja ta omarkowana jest znakami narcyzmu i ambiwalentnego wczesnodziecięcego stosunku homoseksualnego względem ojca. Ten „olbrzym" skupia w sobie cechy źródła lęku i przemocy, ale także staje się pożądanym wzorcem własnej kondycji dziecka, składnikiem kształtującej się podmiotowości, rozszczepiającym w efekcie jej spoistość. Jest zewnętrzem, zagnieżdżonym w samym

jeszcze jeden ekskurs

34 Por. np. S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, przeł. J. Bator, P. Dybel, „Teksty Drugie" 1998, nr 1–2, s. 161–166.

35 Por. S. Freud, *Żałoba i melancholia*, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 145–159. Por. też: W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 136–145; M. Bieńczyk, *Melancholia*…, s. 21–23.

sercu podmiotowego wnętrza, źródłem narcystycznego zakochania i cierpienia związanego z nieredukowalną niemożnością zaspokojenia pożądań. Od samego początku jest szczeliną w podmiocie, swoistą pustką, na której status utrata realnego obiektu (ojca) ma wpływ stosunkowo niewielki. Melancholik tym samym nie jest w stanie podjąć pracy żałoby w sytuacji straty, ponieważ przedmiot jego miłości ma zawsze charakter paradoksalny – istnieje i nie istnieje zarazem, jest pogrzebany wewnątrz podmiotu, i choć nie umiera, nie jest też dostępny jako zaspokajający pragnienie[36].

znaczące rozszerzenie

Freudowskie refleksje na ten temat znacząco rozszerzyli w latach 60. i 70. XX wieku Maria Torok i Nicholas Abraham. Przeciwstawiając sobie pojęcia introjekcji i inkorporacji, wskazali na jeszcze inną możliwą dynamikę procesu melancholijnego. Pierwsze ze zjawisk odpowiada w ich teorii żałobnemu pochłonięciu przedmiotu pożądania i straty („strawieniu" go i przetworzeniu w część siebie – własnej pamięci, projektu, pożądania, podmiotowości). Drugie – związane z gwałtowną odmową żałoby – polega na uczynieniu z własnego wnętrza schronienia dla utraconego obiektu („połknięciu" go w całości). Schronienie to – nazywane przez autorów *L'Écorce et le noyau* „kryptą" – jest w strukturze podmiotu inkluzem, obcym ciałem, rozszczepiającym jego spoistość (pustkę krypty „zamieszkuje" obraz utraconego przedmiotu pragnienia, osoby, której nie objęła praca żałoby). Podmiot melancholijny udziela w sobie azylu temu, kogo przejęła śmierć, oferuje mu swoiste życie wieczne, ale kosztem dzielenia się własnym życiem ze swoim upiorem, oddaje je pragnieniom, dążeniom, tęsknotom tego, kogo skrywa, podporządkowując kryptycznemu obrazowi własną podmiotowość[37].

Powróćmy ponownie do kwestii ojcowskiej przestrzeni prywatnej – najniższej szuflady biurka, gdzie kryje się mapa – plan fantazmatycznych podbojów. Podporządkowanie tej symboliki propozycji Abrahama i Torok umożliwia zinterpretowanie znaczeń, które w opowiadaniu odgrywa melancholijna niemożność zaspokojenia pragnień, fakt, że z wszystkimi kobietami (a może również z mężczyznami[38]) w naszej dzielnicy już ktoś się kochał (figura „zużytych" kokot), wszystkie przestrzenie ktoś

36 Por. S. Freud, op. cit., s. 151–153.

37 Por. N. Abraham, M. Torok, *Mourning* or *Melancholia: Introjection versus Incorporation*, w: *The Shell and the Kernel*, vol. I, ed., trans. and with introduction by N.T. Rand, Chicago–London 1994, s. 125––138; por. także: N. Abraham, *Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology*, w: ibidem, s. 171–176; oraz J. Derrida, *Fora. „Kanciaste" słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. B. Brzezicka, „Teksty Drugie" 2016, nr 2: *Widmologie*, s. 122–168.

38 Warto przypomnieć, że delikatne przeczucia homoerotycznych fascynacji ojca ciążą także bohaterowi *Sanatorium pod Klepsydrą* – por. B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania*…, s. 263–264.

przemierzył (figura tandetnych dekoracji), wszystkie obrazy już ktoś obejrzał i utrwalił, wszystkie imiona nadał i odczytał. Tym, kto „zużył" świat przed bohaterem opowiadania, jest oczywiście jego ojciec – w opowiadaniu wspomniany zaledwie raz[39].

Ta szczątkowa obecność „winowajcy" nie musi jednak unieważniać wyartykułowanego tu podejrzenia, skoro w lekturze przyjmujemy rozmaite modalności czytania wywiedzione z Freudowskich analiz snu i języka. Ich znamiona ma i analiza poszukiwanego w obrazie „symptomu" Didi-Hubermana, i koncepcja kryptonimii pary Torok–Abraham. Kryptonimia to – w największym skrócie – odwołujący się do relacji metonimicznych język krypty. Charakteryzuje go ambiwalencja ucieleśniająca się w jednoczesnym zdradzaniu i maskowaniu istnienia mieszkańca krypty, udzielaniu mu głosu i utrzymywaniu tego głosu w sekrecie. Właściwe jej są rozmaite „uskoki" mowy, poprzez które podmiot jednocześnie odsłania i maskuje swoją wewnętrzną tajemnicę[40]. Jest oczywiście rzeczą dyskusyjną, czy mówiąc o *Ulicy Krokodyli*, da się cechy kryptonimii przypisać zerwaniom logiki towarzyszącym kolejnym etapom metamorfoz mapy oraz pozycji i statusu podmiotu opowieści. Wątek ten porzucam jednak w tym miejscu, aby dotknąć problemu bardziej mnie intrygującego niż relacje narrator–ojciec (a także by zerwać tę nić rozważań, która nieuchronnie musi wywołać pytania o genetyczne związki opowiadania i domniemanych relacji autora z rzeczywistą osobą jego ojca).

winny ojciec

Kluczem do wynurzenia się z czysto psychoanalitycznych rozważań jest zagadnienie widmontologii – filozoficznej ekstrapolacji koncepcji Abrahama i Torok, której dokonał Jacques Derrida w *Widmach Marksa*[41]. W opowiadaniu Schulza cała rzeczywistość nosi charakter swoiście widmowy, a już szczególnie są nim naznaczone obrazy ulicy Krokodyli, zanurzonej w melancholijno-infernalnej szarości i indeksującej re-produktywny charakter obrazów sepii. Brak onirycznej feerii barw odsyła do innych rejestrów marzenia. Jest to – jak starałem się pokazać – melancholijne marzenie nie do końca rozpoznanej straty (popielne szarości) i jednocześnie fantazja „nie-utraty" (fotograficzne sepie). Widmo, *spectrum* Derridy jest jednym z tych pojęć, za pośrednictwem których

kluczem widmontologia

39 Por. też całą, ośrodkową dla symbolicznego kompleksu melancholii, ikonografię kanibalizmu saturniczego: „starzec, sierp, symbolika płodności, a zwłaszcza e m b l e m a t y p o ż e r a j ą c e g o w s z y s t k o c z a s u [podkreślenie moje – M. D.]" (D. Birnbaum, A. Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, przeł. J. Balbierz, „Literatura na Świecie" 1995, nr 3, s. 159). Klasyczne rozważania na ten temat zawiera studium *Dramat tragiczny i tragedia* Waltera Benjamina w tymże numerze czasopisma (przeł. M. Sugiera, s. 104–107).

40 Por. N. Abraham, *Notes on the Phantom*…, s. 175–176.

41 Por. J. Derrida, *Specters of Marx. The State of the Dept, the Work of Mourning & the New International*, trans. P. Kamuf, New York 1994.

francuski filozof rzucał wyzwanie metafizyce obecności. Widmo nie istnieje w sposób, w jaki ujęłaby to tradycyjna metafizyka. Jest śladem, resztówką przeszłości, która odeszła wraz z biegiem historii, ale nie została definitywnie uśmiercona, unieważniona, „pochowana". Istnieje w nieświadomości kultury, w archeologicznych warstwach języka i wyrażonych w nim idei, jest zbiorowym odpowiednikiem melancholijnej odmowy pochowania Boga (idei Absolutu, Prawdy, Transcendencji, Sensu itd.) po jego skonkludowanej przez Nietzschego śmierci i kryzysie przełomu antypozytywistycznego. Widmo w każdej chwili może wynurzyć się ze swego pozornego niebytu, interferując w językową, pojęciową, dyskursywną, obrazową grę współczesności ze sobą samą, nie ukrywając jednak swego wątpliwego statusu powtórzenia, re-petycji, *déjà vu*. Jest tym, czego świadomość rozsadza z pozoru stabilne porządki reprezentacji, dyskursy prawdy, pewność ontologiczną, epistemologiczną, aksjologiczną. Analogicznie jak Derridiańska Różnica uniemożliwia ustabilizowanie światoobrazu, wprowadzając weń nieuchronnie czasowość, dynamikę zmiany, energię różnicowania[42]. Innymi słowy, widmowa *Ulica Krokodyli* pozwala się dzięki Derridzie czytać jako dokument modernistycznego kryzysu wiary w przedstawienie, ucieleśniającego się w hiperproliferacji obrazów zaczerpniętych z „ojcowskiej" pamięci (pamięci kulturowej, porządku symbolicznego w rozumieniu lacanowskim), jako świadectwo prób powrotu do Realnego, maskowanego nieustającą grą kulturowych znaków. Powrotu – oczywiście – naznaczonego klęską, ponieważ Realne (w tym przypadku przedustawna więź słowa i rzeczy,

widmo z niebytu

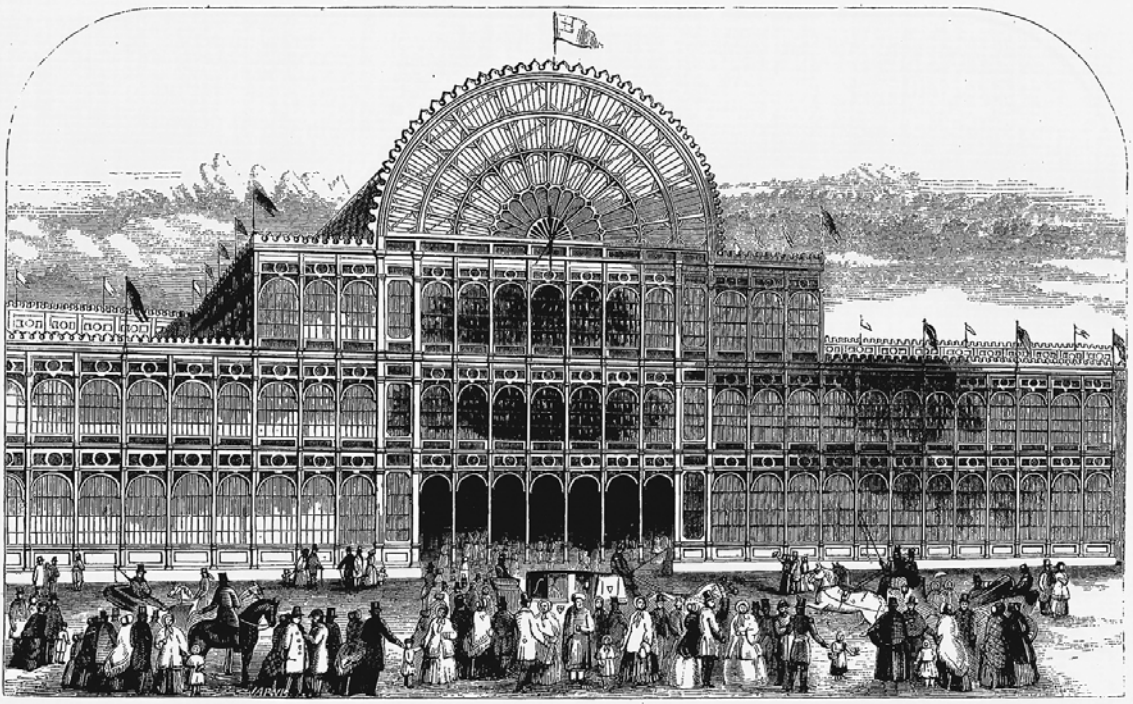
och!

42 Por. np. następujące cytaty: „pojęcie zwiastuje zawieszenie obowiązywania zasady tożsamości, zwornika metafizyki zachodniej, czyli jednego z pierwszych praw myślenia i bytu, wedle którego każda rzecz jest tożsama, identyczna sama ze sobą (A=A). Widma kpią sobie z tożsamości, gdyż mogą ją swobodnie przybierać oraz dowolnie zmieniać, podszywając się pod każdy podmiot, dzięki czemu rozwarstwiają jego granice oraz rozmywają, podważają stabilne do tej pory poczucie własnego istnienia. Podobna sytuacja odnosi się do wszystkich kategorii klasycznej filozofii, które od tego momentu przestają być spójne, zostają rozwarstwione, a ich dotychczas mocne granice stają się naruszone i nadwyrężone. Pojęcia, podmioty i przedmioty nie posiadają już ściśle określonej, zdeterminowanej istoty, zatem nie możemy się dłużej na nich opierać jak na czymś stabilnym ani ufać bezwzględnie, że zawsze już będą tym samym, czym są w danej chwili" (A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 127); „Nawiedzenie przez widma polega między innymi na posiadaniu wspomnień czegoś, co nigdy się nie wydarzyło i nie miało miejsca. […] Wykorzystując koncepcję widm do dekonstrukcji metafizyki obecności i opisu zjawisk słabych, Derrida zwraca uwagę na niepogrzebane, powracające, wciąż aktywne pozostałości przeszłości lub ledwo majaczące, jednak już w jakiś sposób zarysowane na horyzoncie zapowiedzi jutra. Przeszłe wizje przyszłości łączą w sobie obie cechu przypisywane widmom: już wprawdzie nie istnieją, a wciąż jeszcze przecież się nie wydarzyły. Funkcjonują zatem jako niepogrzebane i nieodżałowane pozostałości, gdyż nadal wywierają pewien wpływ na teraźniejszość, a jednocześnie stanowią zapowiedź tego, co mogłoby się zdarzyć, lecz nigdy się nie uobecniło. Charakteryzują się dwiema, całkowicie sprzecznymi, typowymi dla widma cechami: byciem niepogrzebanym (już nie) i niewydarzonym (jeszcze nie)" (ibidem, s. 231).

postulowana przez Schulza w *Mityzacji rzeczywistości*) zawsze ujawnia się jako to, co „już było", nigdy nieutracony obiekt melancholijnego pożądania, dostępny spojrzeniu Benjaminowskiego Anioła, jako szczątki, ślady, alegorie.

Jeżeli jednak treść fantazji (zarówno tych ściśle erotycznych, jak i tych o świecie obiecującym spełnienie, o odzyskaniu totalizującego, platońskiego sensu świata) ma charakter wtórny, re-produktywny, imitacyjny, a więc także momentalny i nietrwały, sama mapa okazuje się koniecznością jako ekran marzenia i pożądania (które jest wieczne). Jest impulsem (pożądaniem samym) i zasadą zmiany (jako pustka domagająca się zapełnienia). Co w opowiadaniu wydaje mi się istotne, to fakt, że o ile poszczególne pragnienia przybierają kształt zużytych znaków, reprezentacji-imitacji, o tyle mapa pozostaje fantazmatem reprezentacji-interpretacji, światem-ekranem, który w każdej chwili mogą zapełnić nowe obrazy-pragnienia – czy będzie nimi złote światło zanikającego za pagórkami *sacrum*, czy też (nieistniejące) krwiste latarnie ulicy Krokodyli.

ekran marzenia i pożądania



Pałac Kryształowy podczas wystawy światowej w Londynie w 1851 roku, widok od frontu

na stronie 33: **Wnętrze Pałacu Kryształowego,** rycina z XIX wieku

Katarzyna Szalewska: Akwarium i luneta. Metaforyka okulocentryczna w twórczości Brunona Schulza

Jedną z cech wyróżniających twórczość Brunona Schulza jest bez wątpienia wrażliwość na doświadczenia multisensoryczne, przekładająca się na zdolność jego prozy do synestezyjnego ukazywania rzeczywistości w jej najbardziej bujnych i zmysłowych przejawach. I choć lektura utworów Schulza prowadzi do wskazania fragmentów szczególnie nasyconych reprezentacjami doświadczeń słuchowych, haptycznych i olfaktorycznych, to znaczące okazuje się również nasycenie tej twórczości metaforyką wzrokocentryczną. Lunety, lustra, a zwłaszcza okna budynków mieszkalnych i sklepowe witryny to nad wyraz częste motywy pisarstwa Schulza. Ten trop interpretacyjny okazuje się istotny, kiedy przyglądamy się wyobraźni autora, w swym bogactwie skłonnej także do fascynacji rekwizytami konotującymi fantazmaty szkła. W tym sensie teksty Schulza można czytać jako artystycznie przetworzone świadectwo fascynacji jednym z materialnych wymiarów nowoczesności, jakim jest właśnie architektura szkła i „okiennizacja"[1] miejskiej rzeczywistości.

multisensoryczność Schulza

fantazmaty szkła

„Scena pierwotna współczesnej architektury jawi się niespodziewanie w samym sercu Londynu, w połowie XIX wieku, i nosi imię – wspaniałe imię – Crystal Palace. […] Dzieło Josepha Paxtona, który nie był ani inżynierem, ani architektem, tylko namiętnym konstruktorem cieplarni, miało być ogromnych rozmiarów – 70 000 m. Szkielet z żelaza, wypełniony cienkimi szklanymi taflami – nie tylko wielkość, ale i zastosowana technologia budowy – prefabrykowane, gotowe elementy – była wzbudzającą podziw nowością. […] Od tej chwili Crystal Palace tkwić będzie w wyobraźni zbiorowej jako najśmielszy i najbardziej fantasmagoryczny epizod XIX wieku"[2] – pisze Roberto Salvadori w *Mitologii nowoczesności*. Crystal Palace określa on jako scenę pierwotną współczesnej architektury, upatrując w tej szklano-żelaznej budowli jednego z fundamentów

1 Określenia tego używam za Stefanem Symotiukiem – zob. S. Symotiuk, *„Okiennizacja" świata jako proces kulturowy*, w: idem, *Filozofia i Genius Loci*, Warszawa 1997.

2 R. Salvadori, *Crystal Palace: mit pierwotny*, w: idem, *Mitologia nowoczesności*, Warszawa 2004, s. 9–10.

fantazmatyki nowoczesnego świata. Metaforycznie pojęty „szklany pałac" w swych licznych mutacjach (witryna, pasaż, okna kamienicy, akwarium, szklana kula, zwierciadło itd.) stanie się motywem silnie obecnym w rozmaitych tekstach literackich podejmujących problem wyrażania doświadczenia nowoczesności.

Mit „Kryształowego Pałacu", jeśli nazwę tę potraktować jako hasło wywoławcze wyraźnej tendencji w modernistycznym imaginarium, pobrzmiewa w wyobrażeniu miasta z opowiadania *Wiosna*: „Potem pod wieczór łagodnieje ten ogień huraganowy światła, horyzont zaokrągla się, pięknieje i napełnia l a z u r e m j a k o g r o d o w a k u l a s z k l a n a z m i n i a t u r o w ą i ś w i e t l a n ą p a n o r a m ą ś w i a t a, z szczęśliwie uporządkowanymi planami, nad którymi jak ostateczne uwieńczenie szeregują się obłoki nad widnokręgiem, roztoczone długim rzędem jak rulony złotych medali albo dźwięki dzwonów dopełniające się w różanych litaniach. Ludzie gromadzą się na rynku, milcząc pod tą ogromną, ś w i e t l a n ą k o p u ł ą, grupują się mimo woli i uzupełniają w wielki, nieruchomy finał, w skupioną scenę czekania, obłoki spiętrzają się różowo i coraz różowiej, n a d n i e wszystkich o c z u jest głęboki spokój i refleks świetlanej dali i nagle – gdy tak czekają – świat osiąga swój zenit, dojrzewa w dwóch, trzech ostatnich pulsach do najwyższej doskonałości. Ogrody aranżują się już ostatecznie na k r y s z t a ł o w e j c z a s z y h o r y z o n t u […]"[3]. U Schulza metaforyka okulocentryczna bardzo często uzupełniana jest wyobrażeniami teatralnymi[4]. Horyzont, rynek miasta czy las pełnią funkcję obramowanej sceny, na której ludzie lub przyroda odgrywają swoje role. Sięganie po pola semantyczne związane ze sceną nie jest jednak przypadkowe – nie tylko bowiem służy estetyzacji rzeczywistości i jej odrealnieniu (zależnie od interpretacji twórczości Schulza – odrealnieniu umożliwiającemu mityzację świata, poetyzację języka, dopełnienie strategii onirycznej lub baśniowej, czy też dyskursowi psychoanalitycznemu itd.). Teatralizacja wiąże się również ze sceną jako jedną z figur najsilniej przecież powiązanych z czynnością patrzenia/oglądania.

pobrzmiewanie

Małgorzata Litwinowicz-Droździel, analizując kulturowy fenomen dziewiętnastowiecznych wystaw, zauważa, że „Miasto nowoczesne zostaje wyposażone w kod wizualny, którego gęstość nie ma odpowiedników

3 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków–Wrocław 1957, s. 174.

4 Twórczość Schulza obfituje również w nie – zob. np. „I może pod wpływem tej aury, ciężkiej i bezbarwnej, ciemniała cała ta wielka misa horyzontu, na której aranżował się rozległy, lesisty krajobraz ułożony kulisowo z pasm i warstw zalesienia, coraz dalszych i bardziej szarych, spływających smugami, łagodnymi spadami, to z lewej, to z prawej strony" (idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Sklepy…*, s. 229).

GEO. MEASOM SC.

w przeszłości: pomniki, budynki publiczne, tablice pamiątkowe, reklamy, plakaty, kioski, szyldy z nazwami ulic i numerami domów, wizytówki, oznakowania tramwajów konnych, napisy na budynkach i kościołach. A przedmiotem oglądania staje się zarówno to, co typowe i powtarzalne, jak i to, co ostentacyjnie odmienne: równą atrakcją jest to, co seryjne, i to, co unikatowe, ponieważ największą wartością pozostaje i tak samo patrzenie. Ikonografia dziewiętnastego wieku dostarcza nam tutaj wielu przykładów: jeśli sięgniemy do ilustracji prasowych, bez trudu odnajdziemy wśród nich przykłady p o k a z y w a n i a o g l ą d a n i a"[5]. Bez trudu znajdziemy je również w twórczości Schulza. Teatr i miejski rynek (budzący przecież także w sposób oczywisty, ze względu na teatralny charakter życia społecznego, sceniczne skojarzenia) to wyodrębnione przestrzenie przeznaczone do oglądania. Podobnie jak panoptikum, ogród zoologiczny, muzeum czy pasaż handlowy stanowią, rzec by można, wzrokocentryczne machiny dominujące pejzaż nowoczesności i determinujące zachowanie podmiotu, który niejako zostaje zmuszony poprzez miejsce do wejścia w rolę oglądającego, a bardzo często – jednocześnie oglądanego. Proza Schulza obfituje w machiny okulocentryczne, a pojawiającym się w niej tematem staje się właśnie wspomniane „pokazywanie oglądania".

machiny okulocentryczne Schulza

Temu pokazywaniu służy takie budowanie deskrypcji, by poprzez opis przestrzeń nabrała cech teatralnych lub wystawienniczych. Doskonale w tej roli spełnia się miejski rynek. Nie trzeba Goffmanowskich analiz spektaklu codzienności, by w Schulzowskich sposobach wprowadzania postaci przechodniów dostrzec wyobrażenia choreograficzne. Bohaterowie *Wiosny*, niczym tłum statystów na scenie, gromadzą się pod „świetlaną kopułą". Horyzont zostaje przyrównany do ogrodowych baniek i do „kryształowej czaszy". Aktywność postaci sprowadza się przy tym do patrzenia, wyrażonego w metaforze „den wszystkich oczu". Cytowany fragment stanowi przykład kumulacji metaforyki związanej z oglądaniem, a kopuła, kryształowa czasza i szklana kula przywołują wyobrażenia szkła i właściwej mu przezroczystości[6]. Z jednej strony w zdaniach tych pobrzmiewa niepokojące wrażenie klaustrofobii, zamknięcia w szklanym więzieniu. Przestrzeń opowiadania przeistacza się w gablotę, za którą usytuowany jest czytelnik, ale także narrator, bo do rozważenia pozostaje przecież kwestia usytuowania podmiotu mówiącego jako medium nadrzędnego „oka" w świecie przedstawionym opowiadań, do czego jeszcze wypadnie powrócić. Z drugiej strony klaustrofobiczne unieruchomienie świata w szklanej

5 M. Litwinowicz-Droździel, *Wiek ekspozycji. Kilka słów o praktyce dziewiętnastowiecznych wystaw*, „Napis" 2014, R. XX, s. 153; wyróżnienie za oryginałem. Zob. też eadem, *Okruchy zwierciadła. Od wystawy światowej do wystawy sklepowej*, „Przegląd Humanistyczny" 2013, nr 1.

6 Na temat fantazmatów przezroczystości zob. M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Kraków 2009.

kopule zostaje wzbogacone o wyobrażenie kuli „z miniaturową i świetlaną panoramą świata", co z kolei prowadzi do skojarzeń związanych z doskonałością szkła i miniaturyzacją, jaką uosabia idea wystawy/gabloty.

W innym z opowiadań, zatytułowanym *Sierpień*, ponownie natrafiamy na motyw szklanych kul: „W jednym z tych domków, otoczonym sztachetami brązowej barwy, tonącym w bujnej zieleni ogródka, mieszkała ciotka Agata. Wchodząc do niej, mijaliśmy w ogrodzie kolorowe szklane kule, tkwiące na tyczkach, różowe, zielone i fioletowe, w których zaklęte były całe świetlane i jasne światy, jak te idealne i szczęśliwe obrazy, zamknięte w niedoścignionej doskonałości baniek mydlanych"[7]. I tutaj tendencja wyobraźni Schulza do multiplikowania szklanych motywów dochodzi do głosu w figurach szklanych kul, ale też baniek mydlanych pozostających w łańcuchach metaforycznych, tworzonych wokół materii szkła ze względu na ich analogiczną nietrwałość i przezroczystość, a także samo znaczenie słowa „bańka". Ponownie budowanie literackiej deskrypcji wokół optycznych wyobrażeń skłania ku temu, by dostrzeżec niepokój wywołany przez klaustrofobiczne asocjacje, ale też nietrwałość materii; wszak bańki i kule są standardowym wyposażeniem tradycyjnej topiki wanitatywnej, zwłaszcza barokowej[8].

szklane motywy

Rys przemijalności z pozoru bujnego świata jest nieodłącznym elementem imaginarium Schulza. Ta dwoistość spełnia się w figurze szklanej kuli, która stanowi metaforę ogrodowych kwiatów – jednocześnie bujnych (doskonałych niczym szkło) i przypominających o marności (zwizualizowanej w bańce ustawicznie zagrożonej destrukcją). Bańka może w każdej chwili się rozbić, tak jak cały świat stworzony w Schulzowskim micie prywatnym. Wszak jest ona kontenerem na „całe świetlane i jasne światy", które są w niej zaklęte, co od razu przeinterpretowuje ich status, czyniąc owe „rzeczywistości" baśniowymi, fantastycznymi czy sennymi. Ogrodowa szklana kula zawiera w sobie „miniaturową i świetlaną panoramą świata" – a więc w oku narratora mieści się całość możliwa do opisania dzięki miniaturyzacji, idealny prototyp, makieta, na podstawie której zostanie stworzone wyobrażone miasto[9].

barokowość?

7 B. Schulz, *Sierpień*, w: idem, *Sklepy…*, s. 41.

8 Zob. na ten temat D. Künstler-Langner, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996; B. Purc-Stępniak, *Kula jako symbol vanitas*, Gdańsk 2005.

9 Jak czytamy we fragmencie *Wiosny*, bardzo znamiennym w kontekście powyższych rozważań: „Jasny i nieskończony przeciąg wiał przez całą szerokość horyzontu, ustawiał szpalery i aleje pod czyste linie perspektywy, wygładzał się w wielkim i pustym wianiu i stawał wreszcie, zatchniony, ogromny i lustrzany, jak gdyby chciał w swym wszechobejmującym zwierciadle zamknąć idealny obraz miasta, fatamorganę przedłużoną w głąb jego świetlanej wklęsłości. Wtedy świat nieruchomiał na chwilę, stawał bez tchu, olśniony, chcąc wejść cały w ten złudny obraz, w tę prowizoryczną wieczność, którą mu otwierano" (B. Schulz, *Wiosna…*, s. 147).

Małgorzata Nieszczerzewska pisze, że „«Świat w miniaturze» to świat przykrojony do potrzeb narcystycznego podmiotu, który mógłby powtórzyć za Gastonem Bachelardem następujące słowa: «Lepiej się czuję w światach miniaturowych. Są to światy, nad którymi panuję. Gdy w nich przebywam, czuję, jak moja marząca jaźń wysyła fale doznającego świata»[10]. Doświadczenie miniatury pozwala oddzielić melancholijny podmiot od przyległego świata i pomaga przeciwstawić się jego rozpadowi. Miniatura, jak pisze Beata Frydryczak, nie spaja świata, ale może udostępnić jego wzór, według którego jest to możliwe. Wystawa światowa to swoisty mikrokosmos, pomniejszenie świata, który da się objąć jednym spojrzeniem. To inaczej wszechświat sprowadzony do wymiarów oka"[11]. Narcyzm podmiotu opowiadań Schulza wyraża się w konstrukcji spojrzenia, w usytuowaniu medium narracyjnego budującego deskrypcję, która jest jednocześnie procesem stwarzania świata, ukazywania go w prywatnej wystawie[12]. A ten proces kreacji odbywa się właśnie poprzez miniaturyzację rzeczywistości.

narcyzm spojrzenia

Miniatura jest modelem – w wypadku prozy Schulza nie tylko pozwala przedstawić przestrzeń w sposób pomniejszony, ale również stanowi reprezentację, która równocześnie jest uobecnieniem[13]. Schulz stwarza świat kreacyjną mocą słowa – to sąd wielokrotnie powtarzany przez badaczy, jednak znamienny wydaje się sam proces kreacji ujęty w perspektywie wyobraźni topograficznej. Przy czym topografia nie pozostaje tu bez związku z kontekstem ontologicznym i epistemologicznym. Ontologicznym, bo – jak pisze Nieszczerzewska za Bachelardem

10 Zob. G. Bachelard, *Miniatura*, tłum. K. Mokry, T. Markiewka, „Literatura na Świecie" 1999, nr 9, s. 166.

11 M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, Poznań 2009, s. 130.

12 „Wystawy", które tworzy poprzez deskrypcję narrator Schulza, przywodzą na myśl idee wystaw światowych (a więc – podobnie jak Crystal Palace – jeden z mitów nowoczesności), analogiczna jest tu bowiem tendencja do miniaturyzacji świata, a także obrazowość i metaforyzacja, o której pisze Nieszczerzewska: „Przewaga obrazu, żywość doznań i metaforyczny porządek znakowania to cechy narracji wystaw światowych. Wynoszą one wymienną wartość towaru do sfery ideału, tworzą sytuację, w której ich wartość użytkowa schodzi na dalszy plan. Wystawy powszechne, jak również je nazywano, modernizowały świat, pomyślane bowiem były jako coś więcej niż pasaże, czyste targi handlowe czy pokazy najnowszych technologii. Centralną pozycję w programie wystaw zajął bowiem temat «miniaturowego świata», pierwszych tematyzowanych środowisk. Niezależnie od tego, czy przestrzenie tematyczne należą do nowoczesności czy ponowoczesności, łączy je to, że stanowią swoisty mikrokosmos, są bowiem zdominowane przez określony motyw – historię, która jest przez nie opowiadana" (M. Nieszczerzewska, op. cit., s. 129).

13 Jak pisze Michał Paweł Markowski, łącząc uobecnienie z ontologiczną ideologią reprezentacji: „W takiej – ontologicznej – wykładni reprezentację i to, co reprezentowane, łączy nierozerwalna tożsamość" (M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 323). W innym miejscu zaś Markowski cytuje Gadamera: „dzieło sztuki, które może być wzorcowym przykładem reprezentacji «nie tylko odsyła do czegoś, ale że w nim właściwie tu oto jest to, na co się wskazuje. Innymi słowy: dzieło sztuki oznacza pewien przyrost bytu»" (ibidem, s. 322).

i Frydryczak – zamiłowanie do miniaturyzacji jest przejawem narcystycznego modelu podmiotowości. Narcyz staje się podmiotem silnym, tworząc świat możliwy do ogarnięcia wzrokiem. Ten zaś, jak wiadomo, jest w modernistycznej, okulocentrycznej kulturze zmysłem dominującym w procesie poznania. Tutaj więc do głosu dochodzi kontekst epistemologiczny – widzenie oznacza poznanie, a wiedza okazuje się dla podmiotu władzą. Narrator Schulza panuje niepodzielnie w świecie, który stwarza we własnym spojrzeniu, chroni go kryształowymi kopułami i „zaklina" (a więc zamyka, ale jednocześnie rzuca czar; stwarza poprzez magiczną funkcję języka i wyobraźni) w szklanych bańkach. Unieruchamia swoje dzieło, a osadzając przestrzeń w przezroczystych ramach, umacnia własną władzę spojrzenia.

wspólne fascynacje Benjamina i Schulza

Marzenie o „wszechświecie sprowadzonym do wymiarów oka" przyświeca nie tylko twórczości Schulza. Fascynacja szkłem jest także jednym z motywów przewodnich dzieł Waltera Benjamina. Na związek między tymi pisarzami zwracało już uwagę wielu krytyków[14]. Jak tłumaczy Adam Lipszyc: „Po pierwsze, ewidentne jest, że Schulz był solidnie zaznajomiony z niemiecką tradycją literacką i – jak się zdaje – pozostawał pod silnym wpływem niemieckiego romantyzmu […]. Jeśli zaś idzie o Benjamina, rola, jaką w jego myśleniu odgrywały takie postaci, jak Hamann, Friedrich Schlegel czy Novalis, nie ulega kwestii. Po drugie, kult słowa i tekstu […] wskazuje zarazem na ich zadłużenie w innej tradycji, a mianowicie tradycji żydowskiej. Po trzecie, obaj pisarze byli głęboko zafrapowani dziełem Franza Kafki i obaj pozostawili głębokie komentarze do ich twórczości, to zainteresowanie Kafką u żadnego z nich nie było też z pewnością sprawą peryferyjną, lecz wiązało się z samym sednem ich myślenia. Po czwarte – obaj zainteresowani byli światem doświadczeń dziecięcych, dla obu też był on kwestią najwyższej teoretycznej wagi: obaj upatrywali w dziecięcych doświadczeniach pewnej wyższej czy głębszej formy percepcji. W tej dziedzinie zresztą zbliżają się do siebie czasem w sposób zdumiewający. Po piąte wreszcie – rzecz wcale niebagatelna – sprawą do rozważenia pozostaje, czy spostrzeżenie, że to, co pozostało z książki Benjamina o paryskich pasażach, tak bardzo przypomina resztki Schulzowskiej «Księgi», jest tylko bezwartościowym gazeciarskim frazesem, czy też istotnym rozpoznaniem teoretycznym"[15].

14 Zob. przede wszystkim M. Tokarzewska, *Bruno Schulz i Walter Benjamin. Między zachodnioeuropejską metropolią a środkowoeuropejską prowincją*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2010, nr 3; zob. też A. Czabanowska-Wróbel, *Drohobyckie i berlińskie dzieciństwo. Bruno Schulz i Walter Benjamin*, „Ruch Literacki" 2016, R. LVII, z. 1 (334).

15 A. Lipszyc, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 65.

Elementem, który silnie zbliża Schulza i Benjamina, jest bez wątpienia wyobraźnia architektoniczna[16]. W *Sklepach cynamonowych* czytamy na przykład:

„Jedna jego [korytarza] ściana otwierała się szerokimi s z k l a n y m i a r k a d a m i do w n ę t r z a mieszkania. Zaczynała się tu przed oczyma długa amfilada pokojów, biegnących w głąb i urządzonych z olśniewającą wspaniałością. Szpalerem obić jedwabnych, l u s t e r złoconych, kosztownych mebli i k r y s z t a ł o w y c h pajączków biegł wzrok w puszysty miąższ tych zbytkownych wnętrzy, pełnych kolorowego wirowania i migotliwych arabesek, plączących się girland i pączkujących kwiatów.

paraleli ciąg dalszy

Głęboka cisza tych pustych salonów pełna była tylko tajnych s p o j r z e ń, które oddawały sobie z w i e r c i a d ł a, i popłochu arabesek, biegnących wysoko fryzami wzdłuż ścian i gubiących się w sztukateriach białych sufitów”[17].

Nietrudno skojarzyć wyobraźnię architektoniczną Schulza z obsesjami Benjamina. Figura arkad przywodzi na myśl łukowate półcienie z obrazów Giorgia de Chirico poświęconych melancholii miejskiej, ale też niezliczone na kartach *Pasaży* motywy luster, witryn, pasaży itp., nade wszystko zaś – słynne loggie z *Berlińskiego dzieciństwa na przełomie wieków*[18]. Arkady, podobnie jak pasaże czy loggie właśnie, umożliwiają przezwyciężenie spacjalnych opozycji wnętrze–zewnętrze, prywatne–publiczne, są zarówno intymną przestrzenią osobistego odosobnienia, jak i dostępną dla ogółu miejską przestrzenią teatru społecznego. Dzielą zresztą te właściwości ze szkłem – jednocześnie izolującym wnętrze i wystawiającym je na pokaz.

16 Kwintesencją myśli architektonicznej Schulza jest fragment *Republiki marzeń*, w którym czytamy: „Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów i sceneryj kosmicznych. Kunszt jego polega na tym, że podchwytuje intencje natury, że umie czytać w jej tajnych aspiracjach. Bo natura pełna jest potencjalnej architektury, projektowania i budowania. Cóż innego robili budowniczowie wielkich stuleci? Podsłuchiwali szeroki patos rozległych placów, dynamiczną perspektywiczność dali, milczącą pantomimę symetrycznych alei. Na długo przed Wersalem układały się obłoki na rozległych niebach wieczorów letnich w rozbudowane szeroko eskoriale, rezydencje napowietrzne i megalomaniczne, próbowały się w inscenizacjach, w spiętrzeniach, w arrangementach ogromnych i uniwersalnych. To wielkie teatrum nie objętej atmosfery niewyczerpane jest w pomysłach, w planowaniu, w napowietrznych preliminarzach – halucynuje architekturę ogromną i natchnioną, urbanistykę obłoczną i transcendentalną” (B. Schulz, *Republika marzeń*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław–Kraków–Warszawa 1998, BN I, 264, s. 349).

17 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Sklepy…*, s. 86.

18 „Dlatego niedziela była dniem loggii. Niedziela, której inne pomieszczenia, jakby z ułomności, nie potrafiły w pełni uchwycić, gdyż przesączała się przez nie – tylko loggia, wychodząca na podwórze z trzepakami i innymi loggiami, uchwytywała ją […]” (W. Benjamin, *Blumeshof 12*, w: idem, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 117).

W cytowanym fragmencie *Sklepów cynamonowych* dochodzi do kontaminacji obu wyobrażeń – szklana arkada sygnalizuje wejście do mieszkania. W jego zaś bogatym wnętrzu elementem wyposażenia pozostają lustra, co więcej – zwierciadła te wypełniają salon własnymi „spojrzeniami". Wnętrza mieszkalne nierzadko pojawiają się w Schulzowskich opowiadaniach, stanowiąc ważny komponent mitycznego uniwersum dzieciństwa. Są metonimią ludzi w nich zamieszkujących, ale odgrywają również rolę podobną do szklanych kul – będąc „pojemnikami" na zaklęty w nich świat baśni/snu/wspomnienia. To ostatnie zaś znajduje w zagraconych przestrzeniach swoisty budulec dla obrazów – nośników pamięci. W tym sensie Schulzowskie salony przypominają Benjaminowskie loggie w ich funkcji „pretekstu mnemotechnicznego"[19]. U obu pisarzy „Mieszkanie staje się formą ucieczki przed rzeczywistością i miejscem schronienia prywatności, podkreślanej na każdym kroku i każdym aranżowanym przedmiotem: «Stara się ona niestrudzenie [pisze Benjamin – K. S.], by odciśnięta została mnogość przedmiotów. Troszczy się o futerały i puzderka dla pantofli oraz kieszonkowych zegarków, dla termometrów oraz kubków do jaj, dla sztućców oraz parasoli. Upodobała sobie pokrycia z aksamitu i pluszu, przechowując ślad każdego dotknięcia». Tak rozumiana «architektura otulenia» – rodzaj fortecy, twierdzy chroniącej przed światem zewnętrznym i jego ulotną, fragmentaryczną naturą – staje się miejscem, w którym ze szczególną starannością udobitnia się osobowy charakter wnętrza […]"[20]. „Architektura otulenia" okazuje się trafną formułą dla przestrzeni w twórczości Schulza. Wnętrza mieszkalne i sklepowe, podobnie jak rynek miasteczka schowany pod kopułą ze szkła z opowiadania *Wiosna*, są pretekstem dla pracy i oka (dzięki ich deskrypcji Schulz „pokazuje oglądanie"), i pamięci oraz wyobraźni.

salony jak loggie

architektura otulenia

Niczym w antycznej retoryce wnętrze przeistacza się w Kwintylianowską siedzibę argumentów, rekwizytów mieszczaństwa, z których wykreowany zostanie fantasmagoryczny świat narratora. Raz jeszcze miniaturyzacja rzeczywistości (tutaj przez jej zamknięcie w oglądane przez szyby mieszkania czy sklepy) pozwala melancholikowi walczyć z rozpadem świata, stworzyć własny, prywatny mit całości (który swój stylistyczny odpowiednik znajduje w częstych w idiomie Schulza figurach wyliczenia[21], amplifikacji, gradacji czy peryfrazy), muzeum intymnych

19 Tak intepretuje rolę architektury w twórczości Benjamina Anna Zeidler-Janiszewska – zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Berlińskie loggie – paryskie pasaże. Miasto jako pretekst mnemotechniczny*, w: *Pisanie miasta –czytanie miasta*, pod red.…, Poznań 1997.

20 B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 172.

21 M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 37–43.

eksponatów z dzieciństwa; syntezę, która nigdy nie zaistniała, lecz którą cały czas narrator próbuje uobecnić w procesie zaklinania.

„Architektura otulenia" oznacza w prozie Schulza inwentaryzację rzeczywistości poprzez drobiazgowy opis przestrzeni, a także szczególną wrażliwość na materialną stronę świata. Benjamin wspomina o pokryciach z aksamitu i pluszu, Schulz pisze w *Nocy wielkiego sezonu* o „pluszu parków szumiących"[22], w *Sanatorium pod Klepsydrą* zaś o „gamie zgaszonych szarości pluszowych popiołów"[23]. Podobnych, niezwykle zmysłowych, synestezyjnych fraz można znaleźć w pisarstwie autora *Sklepów cynamonowych* wiele. A zatem szkło nie tylko buduje jego materialną wyobraźnię, ale szkło właśnie stanowi również przeciwstawienie dla miękkich i nieprzezroczystych tkanin, albo mówiąc precyzyjnie – szkło wprowadza do tego świata nierozstrzygalnik, który zaciera granicę między „pluszowym", „aksamitnym" wnętrzem sklepu czy mieszkania a miastem/rynkiem/przyrodą na zewnątrz, między pejzażem taktylnym tej prozy i jej „optyczną" metaforyką deskryptywną.

szkło i aksamit

Te właściwości Schulzowskich przestrzeni analizuje Jerzy Jarzębski, pisząc, że „Ten świat marzeń jest u Schulza bardzo mocno rozbudowany, zarówno we śnie bohatera, jak na jawie, a co więcej – przenika się ze światem realnym, zyskując jego strukturę i symboliczne znaczenia. Dlatego można «zwiedzać» miasto i dom, zwiedzając jednocześnie ludzką psychikę wraz ze wszystkimi jej zakamarkami – jak to widać świetnie w opisie snu Adeli z opowiadania *Edzio*. «Drohobyckie pasaże» – tak jak «paryskie pasaże» Benjamina – są więc z jednej strony dziełem kultury, z drugiej – wytworem ludzkiej wyobraźni. Dziełem kultury (z domieszką natury) jest u Schulza miasto pojmowane jako stabilna przestrzeń, domena porządku, a także miejsce, w którym szczególnie wyraziście rysuje się opozycja przestrzeni otwartej i zamkniętej. Ta ostatnia przedstawia się jako obszar bezpieczny, chroniony ścianami azyl. Takim azylem może się stać całe miasteczko – otoczone łagodnymi wzgórzami, odseparowane od świata, który mu zagraża"[24]. Jarzębski zauważa analogię między modelami konstruowania przestrzeni w twórczości Schulza a jego ujęciami temporalnymi. W pespektywie czasowej jedną z podkreślanych i podawanych w wątpliwość opozycji jest dychotomia dni i nocy[25]. Schulz tworzy ciągi przeciwstawne zbudowane z par dzień/noc, wnętrze/zewnętrze, mieszkanie/miasto i jednocześnie je unieważnia, negując linearność czasu w *Sanatorium pod Klepsydrą*, widząc w mitycznym mieście

Jarzębski zauważa

22 B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, w: idem, *Sklepy…*, s. 110.
23 Idem, *Sanatorium…*, s. 234.
24 J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 8.
25 Ibidem.

„architekturę otulenia" dla patrzącego podmiotu, zaburzając proporcje między niewielkim zewnętrzem miasta a labiryntowym wnętrzem mieszkań i sklepów.

A te kryją w sobie bogate skarby, ukryte przed wzrokiem narratora i równocześnie wystawione na pokaz dzięki przezroczystości szkła (opisując sklepy, Schulz bardzo często korzysta z figur szklanych drzwi i okien wystawowych). Jak pisze Stefan Symotiuk, „najbardziej tryumfująca kariera okna w cywilizacji to jego funkcja wystawowa w magazynach, sklepach, gablotach. Okno konstruuje poza sobą mini-świat o bajkowej poetyce. Wszystko tam jest w obfitości, w nadmiarze, dobrotliwie kusi i zachęca. […] Coś z akwarium i coś z pokoju dziecinnego zawiera się w tej poezji wystaw. Ale i analogicznie człowiek w oknie ma w sobie coś z nierealności odbicia lustrzanego, coś z kruchości i delikatności szkła"[26]. Nie do przecenienia jest rola wystawy sklepowej w rozwoju konsumeryzmu, konstruowaniu nowoczesnej podmiotowości miejskiej, konceptualizowanej w figurze flâneura, wreszcie – w narodzinach postaci *flâneuse* i dowartościowaniu kobiecej percepcji miasta[27]. Witryna sklepowa i towarzyszące jej zagadnienia wzrokocentryzmu epoki modernistycznej i utowarowienia przestrzeni miejskiej to jeden z fetyszy nowoczesności, czemu wiele miejsca poświęcił przecież Benjamin. W prozie Schulza można widzieć zadłużenie w fantasmagoryce rodzącej się nowoczesności, ale widać także, podobnie jak u autora *Pasaży*, fascynacje dziecięcej wyobraźni, która w wystawie sklepowej znajduje swój obrazowy ekwiwalent.

„poezja wystaw"

Symotiuk porównuje okno wystawowe do akwarium i dziecięcego pokoju. Obie te figury spacjalne można odnaleźć w twórczości Schulza: „Nie wiem, czy jest to wpływ późnej pory roku, ale dni poważnieją coraz bardziej w barwie, mroczą się i ciemnieją. Jest tak, jakby patrzyło się na świat przez całkiem c z a r n e o k u l a r y. Cały krajobraz jest jakby d n e m o g r o m n e g o a k w a r i u m – z bladego atramentu. Drzewa, ludzie i domy zlewają się w czarne sylwetki, falujące jak rośliny podwodne na tle tej atramentowej toni"[28]. Ten fragment *Sanatorium pod Klepsydrą* nasycony jest określeniami sensorycznymi, pozostającymi w związku ze zmysłem wzroku. Dominuje jednak wyobrażenie krajobrazu jako akwarium, a zatem kolejna w tej prozie machina do patrzenia. Schulz ponownie ukazuje oglądanie, a jego narrator znów zyskuje

26 S. Symotiuk, op. cit., s. 48.

27 Zob. G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London 1988; J. Wolff, *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*, „Theory, Culture and Society" 1985, No. 2/3.

28 B. Schulz, *Sanatorium…*, s. 244.

atrybuty boskiego oka, które ogrania całość rzeczywistości i pod którego spojrzeniem się ona stwarza.

Jest w tej kreacyjnej mocy fantazja dziecka marzącego o boskich prerogatywach. W tym sensie akwarium łączy się z dziecięcym pokojem. W tym wyobrażeniu zaś: „Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste […] wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliszki, korzeń mandragory, norymberskie mechanizmy, homunculusy w doniczkach, m i k r o s k o p y i l u n e t y, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historii”[29]. Schulzowskie sklepy i mieszkania to rupieciarnie, w których z pozoru bez logiki ułożone zostaną przedmioty-odpadki, pozostałości/ślady dawnych światów, egzotycznych krain, śmietnisko wspomnień, marzeń i projekcji narratora-dziecka. Schulz ponownie przypomina Benjamina, z jego zainteresowaniem przedmiotem pozostającym poza towarową wymianą, kolekcjonowaniem odłamków ruin dawnego świata. U obu twórców, podobnie jak w projekcie pasażu Siegfrieda Kracauera, zdaniem Blanki Brzozowskiej chodzi o „przestrzeń marginalną kultury, przynależną obiektom wyrzucanym poza jej obręb i ponownie «zbawionym» – przestrzeń «śmietniska». Kracauerowski pasaż stanowił schronienie dla wartości antymieszczańskich, dla rzeczy z różnych powodów usuniętych na margines, wstydliwie ukrywanych, a przez to właśnie pasjonujących dla miejskiego tropiciela śladów; jednocześnie nierozerwalnie związany był z nowym rynkowym obiegiem przedmiotów/towarów, których «trwałość» stawała się coraz bardziej ograniczona. W tej sytuacji odnalazł się Benjaminowski kolekcjoner, zaznajomiony z dwuznacznym charakterem przedmiotów/śmieci (rzeczy pozbawionych kontekstu), który za sprawą «posiadania» ponownie zbliża się do zapomnianej sfery tabu i magii opowieści”[30].

Schulz jako kolekcjoner?

W przytoczonym fragmencie *Sklepów cynamonowych* (tak chwilami zbliżonym do studiów przedmiotów – fetyszy dziecięcej wyobraźni z *Berlińskiego dzieciństwa na przełomie wieków*) Schulz wymienia przedmioty „pozbawione kontekstu”. Oddzielone od własnej aury, przez to oddalenie i dekontekstualizację nabierają widmowego, niesamowitego charakteru. Powracają do rzeczywistości przedstawionej opowiadania

29 Idem, *Sklepy…*, s. 82–83.

30 B. Brzozowska, *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje*, Łódź 2009, s. 57–58.

z przeszłości lub snu, zachowując swój niepokojący i jednocześnie fascynujący status (jak „marki krajów dawno zaginionych", będące doskonałym przykładem Benjaminowskiego śladu). Stając się częścią kolekcji (poprzez wyróżnienie, enumerację budującą opis narratora), zyskują ocalenie dzięki magii opowieści. Schulz, niczym Benjaminowski kolekcjoner, wybiera przedmioty, które sygnują fascynującą nowoczesność, ale również takie, które stanowią widomy znak dziecięcych fantazji – „aromat dalekich krajów" przywodzi na myśl pragnienie podróży, ciekawość świata znanego z baśni i relacji wędrowców, „norymberskie mechanizmy" można łatwo skojarzyć z Schulzowskimi manekinami, ale też z Freudowsko-Hoffmannowskim Niesamowitym, homunculus zaś już jawnie kieruje myśl ku pracowni alchemika, ku „sferze tabu i magii opowieści".

archaiczny gabinet osobliwości

Schulzowska kolekcja – choć skojarzona poprzez wzrok z wiedzą (luneta i mikroskop) oraz nowoczesnością – okazuje się zatem całkiem archaiczna. Enumeracja ze *Sklepów cynamonowych* to oczywisty przykład literackiego oddania fenomenu *cabinet de curiosités*, popularnego przecież przed narodzinami nowoczesnej nauki. Anachronizm, jaki powstaje z zestawienia alchemicznych atrybutów z asortymentem współczesnych narratorowi sklepów, skutkuje zanegowaniem realizmu. W tym kontekście natomiast znamienne okazuje się wykorzystanie metaforyki okulocentrycznej. W kolekcji Schulza znajdowały się lunety i mikroskopy, motyw ten powtórzy się również w *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie „Następował teraz zawiły opis składanego refraktora astronomicznego, o wielkiej sile świetlnej i rozlicznych zaletach. Zaciekawiony, wydobyłem z koperty ten instrument zrobiony z czarnej ceraty lub sztywnego płótna złożonego w płaską harmonijkę. Miałem zawsze słabość do teleskopów. […] Było to coś na kształt długiego auta z lakowego płótna, jakiś rekwizyt teatralny imitujący w lekkim materiale papieru i sztywnego drelichu masywność rzeczywistości. Spojrzałem w czarny lejek okularu i ujrzałem w głębi zaledwie majaczące zarysy podwórzowej fasady Sanatorium"[31].

Ponowne połączenie metaforyki teatralnej z okulocentryczną umożliwia podanie w wątpliwość oka jako atrybutu wiedzy. Władza spojrzenia nie jest już powiązana z sukcesem epistemologicznym, lecz metafizycznym i ontologicznym. Nie jest to wszak władza „szkiełka i oka", ale Wunderkamery z mandragorami i norymberskimi mechanizmami ze *Sklepów cynamonowych*. Luneta z *Sanatorium pod Klepsydrą* nie gwarantuje wglądu w naturę widzianego, jej zadaniem jest deformacja.

31 B. Schulz, *Sanatorium*…, s. 237.

intymna kolekcja form

Spojrzenie nie tyle dostarcza materiału do obserwacji i płynącej z niej wiedzy, ile powołuje do życia intymną kolekcję form ułożoną w narrację prywatnej wystawy tematycznej.

Cytując Frydryczak: „*Wunderkammer* wyraża […] ciekawość świata, towarzyszące mu odczucie niedosytu i niepełności. Stanowi także kolejną, po średniowiecznej «rupieciarni», formę kolekcji rozumianej jako «chaotyczny» zbiór rzeczy, którym wtóruje wiara w ich uporządkowanie. Chociaż za renesansową ciekawością kryje się systematyczny wgląd w naturę i świat, jednak jego «wizualizacja» (w postaci kolekcji) jawi się jako bezładny proces gromadzenia wszystkiego, co ciekawe i interesujące: w przyrodzie szukano nie praw, lecz znaczeń, nie regularności, lecz przesłań – Boga lub demonów”[32]. Trudno odnaleźć świat bardziej pełen znaczeń pozbawionych regularności, świat zawieszonych praw realizmu, lecz pełen głosów Boga i demonów, niż ten, który kreuje Schulz za pomocą machin okulocentrycznych.

32 B. Frydryczak, op. cit., s. 153.

Marcin Romanowski: Porządek kalendarza, porządek wyobrażenia. W stronę biogeografii Schulza

Tytuły obu książek Jerzego Ficowskiego poświęconych Schulzowi zawierają określenia przestrzenne. Oba tytuły odsyłają do wyobrażenia czytania/pisania jako metaforycznej podróży po jakiejś odległej i niezwykłej krainie. W przypadku *Regionów wielkiej herezji* formuła tytułowa została zaczerpnięta, rzecz jasna, z *Manekinów* Schulza i w pierwotnym kontekście odnosi się do ojca.

regiony Ficowskiego/ /Schulza

Małgorzata Mikołajczak pisze o konfrontacyjności w rozumieniu pojęcia regionu na gruncie literaturoznawstwa. Refleksja badaczki dotyczy badań w nurcie geopoetyki i nowego regionalizmu, ale można ją odnieść także do metaforycznie rozumianych regionów Ficowskiego/Schulza: „Już samo słowo «region» wyzwala mechanizm różnicy i implikuje szereg opozycji, które układają się w pary: małe–wielkie, cząstkowe–całościowe, poszczególne–powszechne, partykularne–uniwersalne itd. Ta binarna struktura funkcjonuje jako ogólna rama odniesienia do regionalistycznego dyskursu, w którym narracja rozwija się przy udziale przeciwstawnych pojęć, takich jak: «centrum» – «peryferie», «otwartość» – «izolacjonizm», «kosmopolityzm» – «zaściankowość», «nowatorstwo» – «tradycja», a także przywołując inny zestaw terminów, «wysokoartystyczne" – «niskoartystyczne», «ważne» – «nieznaczące»"[1].

Region jest więc czymś wydzielonym, osobnym, peryferyjnym, idiosynkratycznym, przeciwstawionym temu, co centralne, powszechnie uznane, wielkie. I taki osobny, peryferyjny charakter ma w ujęciu Ficowskiego zarówno twórczość Schulza, jak i jego życie. Eksploracja obszaru życia i dzieła Schulza, owych tytułowych regionów wielkiej herezji, staje się zanurzeniem w sferę odmienności, odstępstwa od norm i przyzwyczajeń poznawczych.

z kolei okolice

Z kolei *Okolice sklepów cynamonowych* to tom esejów podejmujących tematy poboczne i marginesowe nawet we fragmentarycznej biografii Schulza. Podtytuł zbioru: *Szkice, przyczynki, impresje*, podkreśla jego poboczny

1 M. Mikołajczak, *Dyskurs regionalistyczny we współczesnym polskim literaturoznawstwie – pytania o status, poetykę i sposób istnienia*, w: *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012, s. 37.

charakter. Relacje między tymi dwiema książkami zostały wyraźniej uwydatnione w tytule książki zbierającej niemal cały dorobek schulzologiczny Ficowskiego – wydanych w 2002 roku *Regionach wielkiej herezji i okolicach*. Sama narracja biograficzna Ficowskiego nie wykorzystuje jednak kryterium przestrzennego jako narzędzia porządkowania historii życia bohatera. Ani *Regiony wielkiej herezji*, ani *Okolice sklepów cynamonowych* nie są jednak pracami, w których doświadczenie spacjalne odgrywa dominującą rolę.

drugi biograf Schulza

Również drugi biograf Brunona Schulza – Wiesław Budzyński – nie zdecydował się na uwydatnienie geograficznego wymiaru egzystencji bohatera. Jego druga (po biograficznym *Schulzu pod kluczem*) książka z Schulzem w tytule, zatytułowana *Miasto Schulza*, wykorzystuje nazwisko autora *Sanatorium pod Klepsydrą* w funkcji jedynie promocyjnego wabika. Książka podaje wiele interesujących informacji na temat Drohobycza w czasach Schulza, a także w bardzo obszerny sposób przedstawia dzieje miasta w czasie II wojny światowej (między innymi środowisko drohobyckich gestapowców), choć niestety autor nie dokumentuje źródeł, na których opiera swe ustalenia. O samym Schulzu jednak w książce Budzyńskiego znajdziemy niewiele.

miejsca jako emblematy duchowości

Jeśli istotą narracji biograficznej jest układanie w spójną całość wydarzeń z życia bohatera w porządku czasu linearnego, to efekt chronologiczny zostaje wzmocniony, gdy kolejne etapy tego życia wyodrębnia się w związku ze zmianą miejsca pobytu. W książce *Geografia pragnień. Opowieść o Gombrowiczu* miejsca, do których docierał Gombrowicz, Janusz Margański nazywa „swoistymi emblematami jego duchowości”[2]. Są to miejsca, w których ujawniały się ukryte pragnienia i niepokoje pisarza. Wędrówkę autora *Pornografii* przedstawia Margański raczej jako ucieczkę przed Historią w mit artysty wygnanego. Z kolei we wstępie do biografii Juliusza Słowackiego Jan Zieliński pisze, że „w jakiejś mierze może być ona też czytana jako przewodnik po miejscach z osobą S. związanych”[3]. Kolejne rozdziały odpowiadają kolejnym miejscom pobytu poety, każdy z nich rozpoczyna się także od topograficznego podrozdziału *Miejsca*. Usytuowanie przestrzenne bohatera jako narzędzie periodyzacji biegu jego życia to stały zabieg Zielińskiego. Jego biografia Igora Newerlego opiera się na tym samym schemacie.

O ile w przypadku biografii Gombrowicza[4] czy Słowackiego pomysł porządkowania historii życia według miejsc wydaje się użyteczny, o tyle

2 J. Margański, *Geografia pragnień. Opowieść o Gombrowiczu*, Kraków 2005, s. 12.

3 J. Zieliński, *Słowacki. SzatAnioł*, Warszawa 2009, s. 14.

4 Zresztą w dwutomowej biografii Gombrowicza napisanej przez Klementynę Suchanow również podział narracji na części pokrywa się z usytuowaniem geograficznym bohatera.

w przypadku Schulza zawodzi. Mapę egzystencji Gombrowicza czy Słowackiego możemy wyobrazić sobie w postaci struktury linearnej. Jerzy Jarzębski[5] w szkicu zatytułowanym *Geografia twórczości* wątpi w owocność ujęć biogeograficznych w przypadku Schulza: „Geografia życia i twórczości Schulza na pozór nie przynosi żadnych rewelacji. Artysta urodził się w Drohobyczu i całe życie tam mieszkał, z rzadka tylko i chyba dość niechętnie wyjeżdżając stamtąd na wakacje w sprawach zdrowotnych, edukacyjnych bądź zawodowych. Zginął zastrzelony w odległości jakichś stu metrów od miejsca, gdzie przyszedł na świat. Niezbyt to atrakcyjne dla ujęć geograficznych, jak się zdaje"[6].

Z dalszego wywodu okazuje się, że jest to temat oczywisty pozornie, Jarzębski bowiem rozważa rozmaite przestrzenne uwarunkowania twórczości Schulza oraz geografię recepcji, skupiając się na grze między prowincjonalnością a uniwersalizmem. Natomiast w eseju *Prowincja Centrum* Jarzębski dystansuje się od stereotypu geobiografii Schulza jako prowincjusza prowadzącego żywot doskonale osiadły: „Usytuowanie Schulza w krajobrazie prowincjonalnym należy do sfery krytycznoliterackich banałów. Setki razy powielano już ten stereotypowy wizerunek pisarza, który całe swe życie związał z kresowym miasteczkiem. Wprawdzie nie wszystko w tym obrazku pasowało do rzeczywistości: ani Drohobycz nie był na przełomie wieków tak prowincjonalną dziurą, jak by się komentatorom wydawało, ani jego lokacja na mapie – nieopodal stołecznego wówczas Lwowa – nie odpowiadała wersji osady zagubionej na kresach, ani też Schulz nie był takim znów prowincjuszem: w Wiedniu bywał częściej i dłużej, niż to wcześniej sądzono, a wystarczyło sprawdzić w aktach miejscowej policji, że przybywał tam niekoniecznie prosto z Drohobycza, ale czasem też na przykład z Marienbadu"[7].

stereotyp prowincjusza

Cytaty otwierające dwa studia Jarzębskiego o spacjalnych aspektach dzieła Schulza dokumentują istnienie stereotypu biografii osiadłej autora *Sklepów cynamonowych*[8]. Wobec takiego wyobrażenia biegu życia bohatera

5 Jerzy Jarzębski to trzeci badacz, którego można przyłapać na tendencji do określeń spacjalnych w tytułach książek o Schulzu – wszak to autor książek zatytułowanych *Prowincja Centrum* i *Schulzowskie miejsca i znaki*.

6 J. Jarzębski, *Geografia twórczości*, w: idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 97.

7 Idem, *Prowincja Centrum*, w: idem, *Schulzowskie miejsca i znaki…*, s. 95.

8 Por. inną zwięzłą charakterystykę tego stereotypu autorstwa Shaloma Lindenbauma w tekście o owianej tajemnicą podróży Schulza do Berlina:
„Tak więc do danych biograficznych Schulza, obok znanych podróży między innymi do Wiednia, Kudowy czy Paryża, trzeba dodać i ten zagraniczny wyjazd.
Nie zmienia to, oczywiście, ogólnie przyjętej opinii, że Schulz rzadko opuszczał rodzinny Drohobycz. Nawet z pobliskiego Lwowa, po rozpoczęciu tam studiów, często zaglądał do domu – pozbawiony bliskości znajomych miejsc i ludzi w obcym mieście czuł się źle. Tylko w Drohobyczu czuł się bezpieczny – nie przewidując, że tu właśnie zostanie zamordowany" (S. Lindenbaum, *Bruno Schulz w Berlinie*, w: *Białe plamy w schulzologii*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 2010, s. 11).

biogeografia wydaje się formą niemożliwą. W przypadku Schulza mapa egzystencji nie ma bowiem postaci linii podzielonej na odcinki odpowiadające kolejnym adresom[9]. Mapa egzystencji Schulza powinna mieć postać struktury promienistej z wyraźnym centrum, jakim jest Drohobycz, i promieniami-ekskursami. Pytanie, jaką długość i wyrazistość powinny mieć owe promienie. Obecne w tekstach Jarzębskiego i Lindenbauma określenie „rzadko" nie daje jednoznacznej i niepodważalnej odpowiedzi.

mapa o strukturze promienistej

Za istnienie tego stereotypu biografii w dużej mierze odpowiada Jerzy Ficowski jako pierwszy biograf, a zarazem kreator biograficznego mitu Brunona Schulza. Kiedy konstatuje: „Jakże ciasny, maleńki był krąg jego zewnętrznej biografii. Od miejsca jego urodzenia do miejsca zgonu jest tylko parę chwil drogi"[10], w istocie zdradza bezradność modelu linearnego wobec życia Schulza. W jego ujęciu życie Schulza zdaje się zataczać koło, choć nie tyle wraca on do punktu wyjścia, ile nigdy go nie opuszcza. Istotniejsze jest jednak co innego: przeciwstawienie biografii zewnętrznej (ciasnej, prowincjonalnej i – dopowiedzmy – przegranej) i niewypowiedzianej biografii wewnętrznej – tej, w której ujawnia się artysta i w której może się on schronić przed groźnym światem zewnętrznym.

„W niewielkim prowincjonalnym mieście skromny nauczyciel rysunków podjął się samotnie stworzenia nowego, własnego świata, stał się twórcą niepokojącej biblii, w której przedmiotem kultu jest tajemnicza biologia rzeczy przekraczających swą miarę, magia twórczości"[11] – w tym cytacie zawiera się cały mit Schulza kreowany przez Ficowskiego, i jest to w dużym stopniu mit kompensacyjny. Biografia Schulza w ujęciu Ficowskiego to bowiem opowieść o życiowej klęsce[12], doświadczanej we wszystkich wymiarach życia z wyjątkiem sztuki, stanowiącej wyobrażone miejsce schronienia przed zagrażającym światem. Również przestrzeń jest sferą, w której ujawnia się ten rodzaj odczucia świata. Wszelkie próby wyjścia poza bezpieczną przestrzeń Drohobycza, wszelkie wyprawy w świat kończą się niepowodzeniem, wiążą się z poczuciem lęku i osamotnienia.

mit Schulza przez Ficowskiego

Ficowski stosunkowo niewiele uwagi poświęca topografii miasta, adresom, architekturze, krajobrazom. Bardziej interesują go relacje międzyludzkie nawiązywane w różnych miejscach oraz odczuwane w nich stany emocjonalne. Sam Drohobycz u Ficowskiego ma charakter ambiwalentny. To z jednej strony matecznik wyobraźni, źródło schulzowskich mitów, jedyne miejsce, w którym Schulz był zdolny do tworzenia.

9 Nie miałoby to wielkiego sensu z punktu widzenia narracji geograficznej, gdyż dom przy rynku, dom przy ulicy Floriańskiej i dom przy ulicy Stolarskiej dzieli kilkaset metrów.

10 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 102.

11 Ibidem, s. 15.

12 Por. F. Szałasek, *AntySchulz*, „Bliza. Kwartalnik artystyczny" 2016, nr 2, s. 162.

W zakończeniu swej biograficznej narracji Ficowski przewiduje, że gdyby Schulzowi udało się przetrwać wojnę, nie byłby w stanie dalej tworzyć. Wraz z nastaniem września 1939 roku przestał istnieć świat będący źródłem jego inspiracji i przedmiotem mityzacyjnych przeobrażeń. Po 1945 roku Schulz musiałby opuścić swe rodzinne miasto lub pozostać w kraju, którego polityka kulturalna wykluczała jego wrażliwość. Z drugiej strony owo miejsce bezpieczne jest przedstawiane przez Ficowskiego jako źródło samotności, stagnacji, nudy i niezrozumienia: „Środowisko, w którym Schulz przebywał, dalekie było od spraw sztuki. Ani z rodziną, ani z gronem nauczycieli gimnazjalnych nie mógł dzielić się przemyśleniami, wieść dyskusji na tematy interesujące go najbardziej. Szukał takich duchowych towarzyszy, czasem darzył zaufaniem i intelektualnymi zwierzeniami osoby niebędące w stanie zrozumieć go w pełni”[13].

Schulz po 1945?

Gdybyśmy na podstawie lektury *Regionów wielkiej herezji* mieli odtworzyć mapę życia Schulza i trajektorie jego wędrówek, doszlibyśmy do wniosku, że przez całe życie mieszkał on w Drohobyczu, a miasteczko to opuszczał rzadko i niechętnie, a nadto niemal każdy jego wyjazd kończył się bardzo przykrymi doświadczeniami. Jeśli jednak przejrzymy dołączone do czwartego wydania *Regionów* (2002) kalendarium, dostrzeżemy, że podróże stanowiły wcale nierzadkie wydarzenia w życiu Schulza. Lwów, Wiedeń, Kudowa, Warszawa (wielokrotnie), Kraków, Zakopane (wielokrotnie) Stryj, Żywiec, Boberka, Sztokholm, Paryż, Truskawiec – oto kierunki jego wypraw w świat.

Geograficzny aspekt egzystencji Schulza, wyłaniający się z kalendarium, okazuje się trudny do uzgodnienia z wyobrażeniem, którego dostarcza narracja *Regionów*. Porządek kalendarza i porządek narracji biomitograficznej zdają się podążać w odmienne strony. Zresztą tak musi być, zasady rządzące tymi formami ujmowania życia bohatera są odmienne. Kalendarz tworzy spójną całość, szeregując wydarzenia w porządku chronologicznym. Nie selekcjonuje i nie hierarchizuje wydarzeń, umieszcza je tylko w obcym i obojętnym porządku linearnego następstwa[14]. Narracja biograficzna funkcjonuje inaczej. Opiera się na dokonywanym przez biografa wyborze wydarzeń, przeżyć i cech, z których zostaje skonstruowana jednolita figura bohatera biografii. Biografia bowiem – jak pisze Roman Loth – „na plan pierwszy wysuwa fakty uczestniczące

13 Ibidem, s. 75.

14 Aczkolwiek Ksenia Kostenicz zauważa, że „kronikarze spodziewają się, że ktoś odbierze tak wykonany obraz jako całość, tę zaś jako próbę kompleksowego, integrującego ujęcia tematu” (K. Kostenicz, *Kalendaria życia i twórczości pisarzy,* w: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*, pod red. J. Czachowskiej, Wrocław 1970, s. 208).

w kształtowaniu ogólnej koncepcji bohatera, inne wzmiankując marginesowo lub eliminując całkowicie”[15].

przestrzeń tworzy bohatera

Przyjrzyjmy się zatem bliżej, w jaki sposób przestrzeń uczestniczy w tworzeniu figury bohatera w *Reginach wielkiej herezji*. Można wskazać trzy mechanizmy: dekontekstualizację, desocjalizację i wyobrażenie miasta potwora.

Przez dekontekstualizację rozumiem takie informowanie o podróżach i pobytach Schulza, w którym wydarzenia te zostają wyrwane ze swego kontekstu czasowego i ujawniają się w opowieści Ficowskiego w obrębie ramy narracyjnej: „pewnego razu, gdy Schulz był w miejscowości X, wydarzyło się Y”. Na przykład gdy mowa jest o spotkaniu ze Stefanem Jaraczem, czytelnikowi oszczędzone zostają jakiekolwiek informacje na temat kontekstu spotkania pisarza ze słynnym aktorem. Epizod ten służy jedynie charakterystyce wpływu, jaki Schulz miał wywierać na innych[16]. Kiedy z kolei jest mowa o wizycie w Łodzi, podczas której przestraszył Schulza widok komina fabrycznego, nie dowiadujemy się ani o dacie wydarzenia, ani o jego okolicznościach, nie poznajemy nawet nazwiska przyjaciółki, którą Schulz odwiedzał[17]. O ile opis zaskakującej, zdradzającej szczególną wrażliwość reakcji Schulza na tak nieznaczący detal architektoniczny jak komin łączy się harmonijnie z wyobrażeniem bohatera proponowanym przez Ficowskiego, o tyle wymagająca podróży do innego dużego miasta znajomość z międzynarodowej sławy pianistką już się w ten obraz nie wkomponowuje.

Inną formą dekontekstualizacji jest enumeracja, pozostawanie na poziomie wyliczenia miejsc pobytu bez opisywania okoliczności. O wyprawie Schulza do Sztokholmu pisze Ficowski: „Była to – nie licząc «niezagranicznego» przed laty wyjazdu do Wiednia i Kudowy – pierwsza w jego życiu podróż za granicę”[18]. Jest to zarazem jedyne miejsce w książce, w którym można przeczytać o pobycie Schulza w kurorcie Bad Kudowa na początku lat dwudziestych XX wieku, epizodzie, o którym obszernie we wspomnieniu o Schulzu pisała Irena Kejlin-Mitelman[19].

Schulz w Warszawie spotyka Stefana Jaracza, Schulz w Łodzi parokrotnie spotyka się z Marią Chasin, Schulz w Kudowie nawiązuje znajomość z panią Kejlin, co zaowocuje wizytą w Warszawie i wykonaniem

15 R. Loth, *Z problemów biograficznej kroniki literackiej*, w: *Stan i perspektywy rozwoju biografistyki polskiej. Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Historii Uniwersytetu Opolskiego w dniach 23–25 września 1997 r.*, pod red. L. Kuberskiego, Opole 1998, s. 20.

16 J. Ficowski, op. cit., s. 51.

17 Ibidem, s. 73. Była to pianistka Maria Chasin.

18 Ibidem, s. 78.

19 Zob. wspomnienie Ireny Kejlin-Mitelman, w: B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1983.

serii portretów. Przykłady te ukazują, jak podróże Schulza łączyły się z budowaniem sieci mniej lub bardziej owocnych i prestiżowych znajomości. Ficowski kreuje postać Schulza jako outsidera, samotnika poszukującego partnerów do rozmowy intelektualnej, zakompleksionego prowincjusza tworzącego w zaciszu swej drohobyckiej samotni oryginalny literacki świat – azyl. W niewielkim stopniu jednak zwraca uwagę na to, że Schulz nawiązywał relacje z wybitnymi postaciami życia kulturalnego.

podróże i znajomości

Czytając samo kalendarium, dowiadujemy się o dynamice życia towarzysko-społecznego Schulza, którą trudno by wydedukować na podstawie lektury *Regionów*. Oto w 1927 roku umiera w Zakopanem Władysław Riff, „utalentowany początkujący pisarz o pokrewnej Schulzowi wyobraźni i podobnym – jak się zdaje – programie artystycznym”[20], z którym Schulz od kilku lat korespondował. Riffa mógł poznać jednak jedynie w czasie wcześniejszego pobytu w Zakopanem, gdyż ten, zmożony tuberkulozą, nie ruszał się z górskiego kurortu. Również w Zakopanem w 1930 roku poznaje Schulz Deborę Vogel, która będzie miała wpływ na powstanie i wydanie *Sklepów cynamonowych*. W 1933 roku w Warszawie odwiedza Zofię Nałkowską, zapoczątkowując znajomość, która nie ograniczy się do protekcji w sprawie wydania jego debiutanckiej książki. Spotkania tej dwójki będą odbywały się prawie zawsze w Warszawie (wyjątkowo w Górkach i Zakopanem). Tylko raz, w czerwcu 1939 roku, to Schulz będzie gościł Nałkowską, kiedy uda się ona na kurację do uzdrowiska w Truskawcu. W czasie wizyty Schulza w Warszawie w kwietniu 1934 roku Nałkowska organizuje spotkanie, na które zaprasza grono entuzjastów Schulza z kręgów literackich: „Błeszyńskiego, Brucza, Wata, Czapskiego, Rudnickiego, Boguszewską, Kornackiego”[21]. Sam Schulz spotyka się wówczas z Julianem Tuwimem, Adamem Ważykiem i Polą Gojawiczyńską. Z kolei w czasie ferii świątecznych w Warszawie spotyka się z Witkacym i poznaje Gombrowicza oraz Józefa Wittlina.

ruch (tłok) w kalendarzu

Oczywiście nie wszystkie relacje okazały się pogłębione i długotrwałe. Nawiązanie znajomości z wybitnymi postaciami ówczesnego życia literackiego nie chroniło przed depresją, lękiem czy poczuciem oszołomienia wielkomiejskim zgiełkiem. Dla perspektywy biogeografii istotne jest jednak to, że mapa podróży Schulza to również mapa jego relacji towarzyskich. Opisanie sieci relacji interpersonalnych nawiązanych przez niego może jednak podważać wyobrażenie Schulza niedorajdy, zahukanego prowincjusza uciekającego przed przerastającym go światem w sztukę.

20 J. Ficowski, op. cit., s. 492.
21 Ibidem, s. 496.

zderzenie z wielkim miastem

Wobec charakterystyki Schulza jako niereformowalnego prowincjusza szczególnego znaczenia nabierają opisy jego zderzeń z wielkim miastem. Podkreślają one wizerunek człowieka, który nigdzie poza swym rodzinnym Drohobyczem nie czuł się komfortowo. Opisując doświadczenie wielkomiejskie Schulza, Ficowski podkreśla jego niepokój, tęsknotę, lęki i poczucie zagubienia. Kiedy pisze o studiach architektonicznych we Lwowie, stwierdza autorytatywnie: „Pozbawiony bliskości znajomych miejsc i ludzi, czuł się źle [Schulz] w obcym mieście, a studia nie dawały mu pełnej satysfakcji, jako że ich wybór był wynikiem kompromisu między istotnymi zamiłowaniami plastycznymi a praktyczną rozwagą starszego brata”[22]. Kiedy pisze o pobycie w Warszawie podczas półrocznego urlopu w 1936 roku, również podkreśla poczucie obcości Schulza. Choć pisarz wyjechał dobrowolnie i wielokrotnie deklarował pragnienie przeprowadzki, w ujęciu biografa staje się wygnańcem[23]. Pomysł wyprawy do Paryża został przez Ficowskiego przedstawiony jako z góry skazany na porażkę i wymagający przezwyciężenia przez Schulza swych słabości. Wielkie miasto było – zdaje się sugerować Ficowski – nie dla niego: za dalekie, za duże i zbyt obce[24]. Opisując paryską wyprawę Schulza – w ostatecznym rozrachunku rozczarowującą – biograf akcentuje poczucie lęku i zawodu brakiem nawiązanych kontaktów. Wielkie miasto nie dało się przezwyciężyć, a wszystkie niepokoje i obawy się urzeczywistniły: „Rozżalony tym swoim osamotnieniem w tłumie paryżan, pisał, że Paryż jest «najbardziej ekskluzywnym, samowystarczalnym, zamkniętym miastem na świecie». […] Niechętnie, z obawą poruszał się sam po mieście, bojąc się zabłądzić bez ratunku w labiryncie ulic”[25].

Georg Simmel w eseju *Mentalność mieszkańców wielkich miast* pisał o charakterystycznej dla przestrzeni miejskiej wielości i intensywności działających na człowieka doznań, odmiennej od tej, której doświadczają mieszkańcy prowincji: „Psychologicznym tłem indywidualności wielkomiejskiej jest natężenie podniet nerwowych, wynikające z szybkich, nieustannych zmian zewnętrznych i doznań wewnętrznych. Człowiek jest istotą uwrażliwioną na różnice, jego świadomość rejestruje różnice między doznaniem aktualnym i doznaniem poprzednim. Powtarzające się doznania, mało się od siebie różniące, na pamięć znany rytm ich kolejnych nawrotów mniej zużywa – jeżeli tak można powiedzieć – świadomość niż natłok szybko zmieniających się obrazów, nieciągłość i zróżnicowanie

22 Ibidem, s. 26.
23 Ibidem, s. 78.
24 Ibidem, s. 80.
25 Ibidem.

doznań jednocześnie bombardujących świadomość, nieoczekiwane wrażenia. Takie właśnie warunki psychologiczne stwarza wielkie miasto, takich bowiem wrażeń dostarcza nam każde przejście przez ulicę, obserwacja tempa i różnorodności życia gospodarczego, zawodowego, społecznego. Wielkie miasto tedy już w aspekcie zmysłowych przesłanek życia psychicznego, w aspekcie *quantum* świadomości, jakiego od nas – istot uwrażliwionych na różnice – żąda, stanowi jaskrawy kontrast małego miasteczka i wsi, gdzie życie zmysłowo-duchowe zachowuje powolny, zwyczajny, równomierny rytm"[26].

nb. Simmel!

Wielkie miasto nie tylko atakuje mieszkańców ogromem bodźców, ale też roztapia jednostkę w tłumie. W przeciwieństwie do małego miasteczka i wsi, które wiążą mieszkańców silniejszymi więziami, wielkie miasto, dając człowiekowi anonimowość, obdarowuje go jednocześnie wolnością tworzenia siebie. Wyróżnienie siebie jako indywidualności staje się wielkomiejskim imperatywem, a wielkie miasto staje się przestrzenią walki o człowieka. Miasto Simmla to z jednej strony sensoryczna maszyna, bombardująca przechodnia ogromem bodźców, a tym samym stająca się alegorią nowoczesności. Z drugiej strony to miejska dżungla, sceneria bezlitosnej walki o prawo do mówienia „ja" pośród anonimowego tłumu. W tak zarysowanej przestrzeni osoba nieśmiała, delikatna i słaba jak Schulz, antyteza Rastignaków i Sorelów[27], musi być skazana na porażkę. Miasta odwiedzane przez Schulza[28] to nie tyle dziewiętnastowieczne industrialne miasta demony, pochłaniające masy ludzi, ile raczej przestrzenie obcości i osamotnienia, w których oszołomiony przybysz z prowincji obawia się zawstydzenia i upokorzenia.

antyteza Rastignaków i Sorelów

Świętym prawem pierwszego biografa jest kreowanie mitu bohatera poprzez odpowiedni dobór faktów i nadanie im określonej interpretacji. Ale prawem następców jest zaglądanie pod podszewkę tych biograficznych mitów, stawianie im pytań i proponowanie alternatywnych odpowiedzi. Taką możliwością podważenia mitu Schulza prowincjusza

26 G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: idem, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 305–306.

27 Jak pisze Roger Caillois: „W istocie by sprostać miastu mitycznemu, które jest tyglem namiętności i na przemian to wynosi, to miażdży najodporniejsze charaktery, potrzeba bohatera ożywionego wolą mocy, żeby nie powiedzieć cezaryzmu. «Przeznaczeniem człowieka silnego jest despotyzm» – pisze Balzak […]" (R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, przeł. K. Dolatowska, w: idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowskiego, słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1967, s. 111). Zob. też C. Miłosz, *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne, listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, Kraków 1996, s. 34–35.

28 „Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne. Wielkie wrażenie zrobiły na mnie cudowne kobiety paryskie – z towarzystwa i kokoty, swoboda obyczajów, tempo życia" – pisał Schulz o pobycie w Paryżu w liście do Romany Halpern z 29 sierpnia 1938 (B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 181).

wydaje się biogeografia czy geografia życia i twórczości (choć w większym stopniu raczej życia) – podająca w wątpliwość opozycję między paradoksalnym peryferyjnym centrum mapy egzystencji Schulza a groźnymi wielkomiejskimi peryferiami, odkrywająca konteksty i okoliczności Schulzowskich podróży, budująca na nich koherentną narrację w porządku przyczynowo-skutkowym, a nie wykorzystująca owe ekskursje jako rezerwuar anegdot i egzemplifikacji. Wreszcie zarysowująca na mapie podróży Schulza mapę jego kontaktów i relacji z innymi.

[paralele]

Marek Wilczyński: Miejsca bezpieczne: Kafka, Walser, Schulz

To, co za chwilę Państwo usłyszycie, właściwie jest tylko rozbudowanym przypisem do tyleż kategorycznego, co nieudokumentowanego stwierdzenia Serge'a Fauchereau z jego książki *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, próby rozważenia twórczości drohobyckiego pisarza i grafika na tle literatury i sztuki europejskiego modernizmu: „Wraz z Kafką i szwajcarskim powieściopisarzem Robertem Walserem, Kubin jest najbliższym krewnym Schulza, jakiego możemy znaleźć w tamtym czasie…"[1]. Alfred Kubin, autor fantastycznej powieści grozy *Po tamtej stronie* i rysunków rodem z koszmaru, zostanie tu ze względu na temat – miejsca bezpieczne – pominięty, przejmę natomiast od francuskiego schulzologa przeświadczenie, iż szereg Kafka–Walser–Schulz jest zbudowany trafnie i da się zapewne na różne sposoby udowodnić także w odniesieniu do nasyconych afektywnie (a mówiąc po freudowsku – obsadzonych) wyobrażeń przestrzennych. Jak wiadomo, Schulz być może przyłożył rękę do przekładu *Procesu* zrobionego przez Józefinę Szelińską, który sygnował i do którego napisał posłowie. Kafka zapoznał się przynajmniej z jedną powieścią Walsera, *Jakub von Gunten*, a Walser znał z kolei twórczość Kafki. Ani Kafka, ani Walser nic natomiast nie wiedzieli o Schulzu, co oczywiście nie wyklucza przeróżnych intertekstualnych spekulacji.

krewny fałszywy…

…i prawdziwi

Wspomniany szereg otwiera Kafka, dlatego kluczowym tekstem opartym na motywie miejsca bezpiecznego wydaje się jeden z jego ostatnich utworów – napisane na przełomie lat 1923 i 1924 długie, niedokończone opowiadanie *Der Bau*, przetłumaczone na język polski dwukrotnie: raz jako *Schron*, drugi raz, fortunniej, jako *Jama*. Ukazało się ono drukiem

1 S. Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2018, s. 14.

w roku 1928, a więc teoretycznie zarówno Schulz, jak i Walser mogli je znać, choć w przypadku tego pierwszego jest to bardzo mało prawdopodobne z uwagi na miejsce publikacji – efemeryczne czasopismo „Witiko", które ukazywało się zaledwie przez trzy lata.

udana jama

W pierwszym zdaniu protagonista, nienazwane zwierzę, oświadcza krótko i dobitnie: „Urządziłem tę jamę i wydaje się, że się udała"[2]. Nie jest to bynajmniej zwyczajna kryjówka, ale ogromny, labiryntowy system korytarzy, liczący łącznie pięć kilometrów długości, z dużą komorą centralną, służącą za główną spiżarnię. Dumne z rezultatów swej pracy zwierzę cieszy się wewnątrz prawie doskonałym poczuciem bezpieczeństwa: „Mniej więcej co sto metrów poszerzyłem korytarze do rozmiarów małych okrągłych placów, w tych miejscach mogę się wygodnie zwijać w kłębek, ogrzewać własnym ciepłem i odpoczywać. Sypiam tam słodkim snem spokoju, ukojonej tęsknoty, osiągniętego celu, snem właściciela domu. […] Biedni wędrowcy bez domu, na gościńcach, w lasach, w najlepszym razie zaszyci w stosie liści lub wśród gromady kamratów, wydani na wszelkie plagi nieba i ziemi. Leżę tu, na zabezpieczonym ze wszystkich stron placu […] i godziny, które wybieram wedle uznania, mijają mi między marzeniami w półśnie a snem bezprzytomnym"[3]. Pozorny ten błogostan okazuje się jednak nieusuwalnie podminowany rosnącym niepokojem. W pewnym momencie zwierzę zaczyna bowiem słyszeć nieokreślonego pochodzenia „syk", zinterpretowany jako oznaka aktywności jakiegoś prześladowcy, który zapewne nie spocznie, zanim w końcu nie znajdzie lokatora jamy i nie rozedrze go na strzępy. Syk ten może być równie dobrze halucynacją, niemniej na zawsze burzy on spokój narratora przygotowującego się coraz wyraźniej na śmierć. Brak zakończenia sprawia, że czytelnik pozostaje niepewny finału, lecz niepokój zwierzęcia bezsprzecznie przenika niemal całe opowiadanie, z wyjątkiem rzadkich momentów wytchnienia należących przeważnie do przeszłości.

„syk"

W długim artykule z roku 1925, zatytułowanym *Zahamowanie, symptom i lęk*, Freud zajął się problematyką fobii, czyli pogłębionego, nawracającego efektu niepokoju o dużej sile: „Fobia powstaje z reguły wtedy, gdy w pewnych warunkach – na ulicy, na kolei, w samotności – przeżywa się pierwszy atak lęku. W końcu lęk się wygania, pojawia on się jednak na powrót wtedy, gdy nie zostaje spełniony warunek ochronny. Mechanizm fobii oddaje dobre usługi jako środek odparcia i przejawia wielką skłonność do stabilności. Często, ale nie na mocy konieczności, dochodzi do kontynuowania walki odparcia, która teraz zwraca

2 F. Kafka, *Jama*, przeł. J. Ziółkowski, w: idem, *Opowieści i przypowieści*, Warszawa 2017, s. 579.
3 Ibidem, s. 581–582.

się przeciwko symptomowi”[4]. W *Jamie* Kafki przyczyną narastającej fobii staje się słyszany przez zwierzę syk, za nią jednak kryje się bardziej elementarny, egzystencjalny niepokój, wynikający z niemożności osiągnięcia trwałego spokoju nawet w absolutnej ciszy. Bez względu na to, jak rozległy byłby podziemny labirynt, jak pieczołowicie zostałoby zamaskowane wejście i jak obfite zapasy udałoby się narratorowi zgromadzić, nie ma szansy, aby lęk został uśmierzony, jakkolwiek towarzyszy mu fantazmat twierdzy nie do zdobycia. W istocie lęk ten wychodzi w tekście na plan pierwszy, wyłania się spod symptomu, którym jest fobia, przesłania rozpaczliwe próby ewokacji miejsca bezpiecznego, wolnego od grozy. Deleuze i Guattari przekonują, że *Jama* jest czymś w rodzaju tekstowej maszyny, urządzeniem składającym się z korytarzy dopełnionych przez ich architekta: „Wchodzić i wychodzić z maszyny, być w niej, iść wzdłuż, przybliżać się to wciąż jeszcze być jej częścią: to stany pragnienia niezależnie od jakiejkolwiek interpretacji. Linia ujścia stanowi część maszyny. We wnętrzu czy na zewnątrz, zwierzę stanowi część maszyny-jamy. Problem: nie chodzi wcale o to, by być wolnym, ale o to, by znaleźć jakieś wyjście albo jakieś wejście, albo jakąś stronę, jakiś korytarz, jakieś sąsiedztwo etc.”[5]. W tej perspektywie opowiadanie Kafki przekształca się w swoistą werbalną maszynerię napędzaną niepokojem. Stymulowany lękiem protagonista nie przestaje przemierzać korytarzy niczym kulka w automacie do gry, z wolna tracąca rozpęd po to tylko, aby kolejny impuls raz jeszcze popchnął ją dalej – i tak bez końca.

lęk spod symptomu

Wiele spośród małych próz Roberta Walsera ewokuje silne pragnienie bezpieczeństwa i spokoju. Oto na przykład *Pustelnia*: „Gdzieś w Szwajcarii, w górzystej okolicy, znajduje się zamknięta wśród skał i otoczona jodłowym lasem pustelnia, tak piękna, że gdy na nią spojrzeć, nie wierzy się, że jest rzeczywistością, lecz uważa się ją za czułe i fantastyczne marzenie poety. Przycupnął tam sobie, rozsiadł się i stoi, jakby wyskoczył z wdzięcznego wiersza, mały, okolony ogrodem, spokojny domek, a przy nim krzyż, a wszystko spowite tą błogą, miłą aurą pobożności, której nie sposób wyrazić słowami, którą można tylko chłonąć, czuć i opiewać. […] Mieszka tam pewien pustelnik”[6]. Zachwycony narrator nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości i w ostatnim zdaniu deklaruje: „Tak bardzo chciałbym być pustelnikiem i żyć w pustelni”[7]. Istotnie trudno uwierzyć w realizm tego opisu, cechującego się sentymentalnym nadmiarem uwielbienia dla miejsca doskonałego w swojej odseparowanej

4 S. Freud, *Zahamowanie, symptom i lęk*, w: idem, *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2001, s. 234.
5 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. A. Z. Jaksender i K. M. Jaksender, Kraków 2016, s. 55.
6 R. Walser, *Dziwne miasto*, przeł. M. Łukasiewicz, Izabelin 2001, s. 271.
7 Ibidem, s. 272.

od świata urodzie. To nie wycinek autentycznego szwajcarskiego pejzażu – dla autora pejzażu ojczystego, a więc dobrze znanego – ale fantazmat skorelowany z jakimś „nigdzie", skrywający pod wycyzelowaną powierzchnią *loci amoeni* paraliżujący niepokój. Potwierdzenie tej intuicji znajdujemy u Eliasa Canettiego: „Osobliwość Roberta Walsera polega na tym, że Walser nigdy nie wyznaje swoich motywów. To najbardziej skryty spośród poetów. Zawsze mu się dobrze dzieje, zawsze jest wszystkim zachwycony. Ale jego marzycielstwo tchnie chłodem […]. Dla Walsera wszystko staje się zewnętrzną naturą, a tego, co stanowi rdzeń natury, jej wnętrze – lęku – Walser przez całe życie się zapiera. […] Jego twórczość to nieustanny wysiłek przemilczenia lęku"[8]. Wysiłek ten niekiedy okazuje się jednak niewystarczający. Pisarz pozwala na nagłe przebłyski grozy, otwiera w tekście szczeliny, przez które prześwituje wyparta trauma, sygnalizowana nieoczekiwaną zmianą nastroju lub ujawnieniem się alternatywnej realności przeczącej idylli. Dzieje się tak między innymi w *Dziwnym mieście*, tym razem bez jakiegokolwiek geograficznego adresu: „Było sobie raz miasto. Ludzie w tym mieście byli zwykłymi kukłami. Ale mówili i chodzili, czuli, ruszali się i byli bardzo grzeczni. Nie tylko mówili: Dzień dobry, albo: Dobranoc, lecz naprawdę tego właśnie życzyli, i to z całego serca. […] Wszyscy byli pełni smaku, tak zwanego pospólstwa nie było tu wcale, wszyscy dorównywali sobie manierami i ogładą, a jednak nie byli wszyscy tacy sami, co znów byłoby nudne. Na ulicy w ten sposób widywało się tylko pięknych, eleganckich ludzi o szlachetnym, swobodnym obejściu"[9]. Już drugie zdanie wprowadza dysonans w zestawieniu z rozwijającym się po nim opisem miasta doskonałego, które w gruncie rzeczy jest niczym innym niż mechanicznym teatrem marionetek. Nic więc dziwnego, że ostatecznie narrator traci cierpliwość i jednym gestem demaskuje fałsz stworzonego przez siebie świata: „Tak? Naprawdę? Co za głupiec ze mnie! Nie, do niczego całe to miasto i ci ludzie, po prostu do niczego. Nie ma w tym za grosz rzeczywistości. Wszystko wzięte z powietrza. Zjeżdżaj, chłopcze!"[10].

wzięte z powietrza

Skąd jednak wziął się ów chłopiec, nie wiadomo. Na ponad dwóch poprzedzających stronicach nie ma o nim żadnej wzmianki. Pojawia się znikąd, gdyż potrzebny jest do kolejnego, ostatniego już zwrotu niepozornej akcji, która raptem nabiera fantastycznego statusu ontologicznego i zmierza ku tyleż dziwnie łagodnemu, co bezwzględnemu końcowi wszystkich rzeczy: „Chłopiec poszedł zatem na spacer i przysiadł na ławce w parku.

8 E. Canetti, *Zapiski o Robercie Walserze*, przeł. M. Łukasiewicz, w: M. Łukasiewicz, *Robert Walser*, Warszawa 1990, s. 98.
9 R. Walser, op. cit., s. 30.
10 Ibidem, s. 32.

Było południe. Słońce świeciło przez drzewa i po szelmowsku pstrzyło plamami drogę, twarze spacerujących ludzi, kapelusze pań, trawnik. Dokoła skakały wróble, a służące pchały dziecinne wózki. Było to jak senne marzenie, jak czysta igraszka, jak obrazek. Chłopiec wsparł głowę na łokciach i wszedł w ten obrazek. Nagle wstał i poszedł sobie. Cóż, to jego sprawa. Potem spadł deszcz i zmył obrazek"[11]. W środku zdania złożonego współrzędnie, po frazie „chłopiec wsparł głowę na łokciach", sugerującej pozycję siedzącą, z łokciami opartymi na ławce lub na jej oparciu, znienacka następuje logicznie i – zakładając, że mamy do czynienia z jakimś złudnym realizmem – realistycznie niewytłumaczalne „wejście w obrazek", chwyt wywodzący się z dziewiętnastowiecznej literatury grozy. Dopiero potem czytelnik otrzymuje informację, że chłopiec wstał i odszedł, uzupełnioną bagatelizującym to odejście, uspokajającym suplementem. Zdanie końcowe jest już całkiem fantastyczne, chociaż w innych okolicznościach mogłoby się odnosić do dziecięcego rysunku na piasku, też przecież w pewnym sensie „obrazka". Tu jednak „obrazek" obejmuje cały świat przedstawiony, który ni stąd, ni zowąd podlega anihilacji, a wraz z nim unicestwiony zostaje przedmiot pragnienia: poczucie bezpieczeństwa i radość ze znalezienia się w krajobrazie bez skazy.

zakładając złudny realizm

Na podobną manipulację realiami natrafiamy w *Komecie* Schulza. Zagrażający rzekomo Ziemi „bolida", ciało niebieskie o charakterze jak najbardziej fizycznym, o określonej trajektorii przemieszczania się przez kosmiczną przestrzeń, nagle znika z horyzontu, lecz nie jest to horyzont postrzegalny zmysłowo, ale metaforyczna perspektywa bieżących zainteresowań publiczności. Kometa po prostu wychodzi z mody i tym samym znika dosłownie, tak jakby sens przenośny i literalny należały do jednej i tej samej płaszczyzny bytu. „Koniunktura astronomiczna" i koniunktura medialna nakładają się wzajemnie na siebie, ratując planetę przed katastrofą, choć zarazem przynosząc pewne „rozczarowanie" wyczekującym widzom, gotowym już na fatalny spektakl. Świat wraca do bezpiecznej, acz nieco nudnej normy. Schulz rewiduje w tym przypadku rozpisane przez Kafkę i Walsera znaki, czyniąc zagładę całego gatunku ludzkiego osobliwie pożądaną w imię apokaliptycznej rozrywki „gawiedzi". Zupełnie inaczej rzecz się ma w pozostałych późnych tekstach autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, które również nie weszły do żadnego tomu opowiadań. O ile *Jesień* jest jeszcze ambiwalentna – dobiegającego schyłku lata szkoda, a dom, mieszkanie, do którego niechętnie powraca się z wilegiatury nocą, jest wprawdzie swojski i bezpieczny, ale również nadwerężony przez czas, mroczny i ponury – o tyle *Republika marzeń* i *Ojczyzna* nie pozostawiają wątpliwości co do kierunku pragnień

teraz Schulz

11 Ibidem.

narratorów. W obu przypadkach chodzi o uzyskanie azylu, ucieczkę przed „stadami wilków, bandami rozbójników”[12]. Obydwa opowiadania ewokują przestrzeń skutecznie obwarowaną, nasyconą nienaruszalnym spokojem – pewne schronienie w obliczu wszelkich zagrożeń, zarówno cielesnych, jak i psychicznych.

bezpieczny schron i azylum

Przed laty Jerzy Jarzębski napisał: „Rekonstruując niejako «paradygmatyczne» struktury czasu i przestrzeni u Schulza, musimy […] pamiętać, że one w każdej chwili mogą zapaść się w chaos, dowolność, bezformie”[13]. Reguła ta najdobitniej ujawnia się w *Republice marzeń*, kiedy narrator postanawia wraz z grupą kolegów zbudować gdzieś – w „kraju niczyim i bożym”, na „pograniczu spornym i neutralnym, gdzie gubiły się rubieże państw” – „bezpieczny schron i azylum”: „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”[14]. Marzenie to, choć rozbudowane przez wyobraźnię do rozmiarów wizji pełnej zmysłowych konkretów – światła świec, wycia wilków i szumu „niezgłębionej nocy” – nigdy się nie ziściło, lecz dużo później podjął je i zrealizował „błękitnooki”, anonimowy nieznajomy, który nie tylko, jak się zdaje, „proklamował republikę marzeń, suwerenne terytorium poezji”, ale także „wytyczył granice, położył fundamenty pod twierdzę, zamienił okolicę w jeden ogromny ogród różany. Pokoje gościnne, cele samotnej kontemplacji, refektarze, dormitoria, biblioteki… samotne pawilony wśród parku, altany i belwedery…”[15]. Mimo tego pozornie szczęśliwego zakończenia w opowiadaniu Schulza, podobnie jak u Kafki, pulsuje podsłowny niepokój: przestrzeń zmienia się od przykrej, „zgiełkliwej” Warszawy, poprzez rozżarzony, bezimienny Drohobycz, letnisko na „Górce” między Drohobyczem a Truskawcem oraz wyimaginowany „schron” narratora i kolegów, aż do realizacji „błękitnookiego”. Ta ostatnia jednak wcale nie gwarantuje absolutnego bezpieczeństwa, ponieważ, „wprzęgnięta w wielkie periody natury”, okazuje się narażona na odwieczny rytm wiosny i jesieni, odnowy i uwiądu, obfitości i ogołocenia. Dokończony tekst Schulza dopowiada niejako to, czego brak w *Jamie*: prześladowca zapewne nigdy zwierzęcia nie dopadnie i syk może ustać równie nagle, jak się

12 B. Schulz, *Republika marzeń*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, s. 346.

13 J. Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, w: idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 194.

14 B. Schulz, op. cit., s. 346.

15 Ibidem, s. 348.

pojawił, niemniej z drugiej strony praca nad umocnieniem i zamaskowaniem kryjówki – a więc i towarzyszący jej lęk – też nigdy nie dobiegnie końca.

Z kolei *Ojczyzna* kieruje czytelnika raczej w stronę Walsera i częstych u niego obrazów konwencjonalnej mieszczańskiej idylli. Na niespełna ośmiu stronicach tekstu narrator prawie obsesyjnie zapewnia nas, że po „wielu perypetiach i zmiennych kolejach losu" znalazł wreszcie w prowincjonalnym mieście za granicą[16] „*refugium*", które dało mu „uczucie głębokiego spokoju i pewności"[17]. W następujących po sobie akapitach co rusz pojawiają się stwierdzenia takie jak: „Jakość mego szczęścia była z gatunku trwałych i rzetelnych"[18], „Rachunek mego szczęścia jest zamknięty i pełny. Moje stanowisko w operze jest niewzruszone"[19], „Z gorącym czołem przyciśniętym do szyby czuję i wiem: nic złego nie może mi się już przydarzyć, znalazłem przystań i spokój"[20]. Powtórzenia te zdają się dowodzić, że wbrew zapewnieniom kierowanym do czytelnika i samego siebie narratora wciąż dręczy utajony lęk wymagający uśmierzenia. Ponadto opis miasta, sprawozdanie z tyleż nagłej, co błyskotliwej kariery oraz zapewnienia o idealnym pożyciu małżeńskim brzmią zdecydowane zbyt sielankowo, podobnie jak wiele małych próz autora *Willi pod Gwiazdą Wieczorną*. Starannie tłumiony niepokój ujawnia się co najmniej dwukrotnie – raz poprzez wzmiankę o rozpowszechnionej w dobrym towarzystwie miasta grze w karty: „Gra w karty kwitnie. Hołdują jej nawet damy i nie ma niemal wieczoru, żebyśmy i my nie kończyli dnia w którymś z eleganckich domów naszych przyjaciół przy grze, przeciągającej się nieraz głęboko w noc"[21], drugi raz przy próbie sentymentalnej estetyzacji śmierci, metaforycznie porównywanej do kochającej kobiety i metonimicznie z nią zestawianej: „Wiem: […] przyjmie mnie kiedyś śmierć w otwarte ramiona, pożywna i syta. Będę leżał nasycony wśród zieleni na pięknym, pielęgnowanym cmentarzu tutejszym. Moja żona – jak pięknie będzie ją stroił wdowi welon – przynosić mi będzie kwiaty w jasne i ciche przedpołudnie tutejsze. Z dna tej pełni bez granic wstaje jak gdyby ciężka i głęboka muzyka, żałobne, uroczyste, głuche takty majestatycznej uwertury. Czuję potężne uderzenia rytmu,

refugium

„śmierć pożywna i syta"

16 Jacek Scholz postawił przekonująco ugruntowaną hipotezę, że miastem tym jest najprawdopodobniej Wiedeń, natomiast *Ojczyzna* to przynajmniej po części autoprzekład zaginionego opowiadania Schulza *Die Heimkehr*, wysłanego Thomasowi Mannowi. Por. J. Scholz, *Oryginał czy przekład? Zagadka tekstu Brunona Schulza* Ojczyzna, w: *W ułamkach zwierciadła… Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, Lublin 2003, s. 173–184.

17 B. Schulz, op. cit., s. 373.

18 Ibidem, s. 374.

19 Ibidem.

20 Ibidem, s. 378.

21 Ibidem, s. 376–377.

rosnące z głębi. Z podniesionymi brwiami, wpatrzony w punkt daleki, czuję, jak włosy powstają mi z wolna na głowie. Sztywnieję i słucham…”[22]. Hazard może się przecież skończyć nie tylko wygraną, ale i przegraną – jest ryzykownym kuszeniem fortuny, sprowokowanym nudą, natomiast wyobrażenie scenerii *post mortem* skutkuje nie tyle wrażeniem narastających dźwięków, ile pogłębiającym się przerażeniem, które te dźwięki niosą.

diagramy niepokoju

Jama Kafki jest diagramem niepokoju w czystej postaci. Podmiot mówiący zostaje zredukowany do statusu zwierzęcia, które żyje w warunkach elementarnych: labirynt wydrążonych pod ziemią korytarzy, spiżarnie pełne mięsa, wejście do jamy zamaskowane mchem. Z drugiej strony zwierzę zostało obdarzone głosem i może podzielić się z nami swoim elementarnym doświadczeniem, a jest to doświadczenie zdefiniowane przez Freuda w *Niesamowitym*[23] i zrekapitulowane przez Lacana w seminarium z grudnia roku 1962, poświęconym fenomenowi niepokoju. Lacan mówi – autorytatywnie narzucając uczestnikom swój enigmatyczny monolog – że niepokój zawsze pojawia się „w ramach”, na co można przystać o tyle, że u Kafki, Walsera i Schulza, podobnie jak w przywoływanym w toku seminarium Freudowskim przypadku Człowieka-Wilka, mamy do czynienia z „ramami”, czyli jakimś światem przedstawionym – uczłowieczoną naturą lub przetworzoną mieszczańską rzeczywistością pierwszej połowy XX wieku. To w ten świat, w te światy, określane jako *Heim* – dom, to, co znajome, „nagle, raptem, […] wkracza *Unheimliche*. Zawsze natknięcie się na scenę, która ujawni się w swoich specyficznych wymiarach i pozwoli na pojawienie się w świecie tego, czego wypowiedzieć n i e w o l n o”. Tym czymś jest niepokój, „coś, co było tam zawsze, najbliżej, w domu, w *Heim*. To, można powiedzieć, narzucony lokator. W pewnym sensie naprawdę lokator, który zjawia się niespodziewanie, w absolutnym związku z doświadczeniem *Unheimliche*”[24]. Chwilę później Lacan podaje definicję: „Zjawisko niepokoju polega na nagłym pojawieniu się wewnątrz ram *Heimliche*, a więc błędem jest twierdzić, że niepokój nie ma swego przedmiotu. Jego przedmiot różni się od tych, których percepcja została uwarunkowana i ustrukturowana. Czym się różni? Modelem jest tu cięcie, bruzda, cecha jednostkowa, o t o, c o j e s t, co w działaniu zawsze pozostaje zwarte jak brzegi rany, niczym zamknięta książka, nieotwarte, zapieczętowane listy, bez końca odsyłające do kolejnych śladów”. Nie jest łatwo rozeznać

Heim i Unheimliche

22 Ibidem, s. 378.

23 Por. Z. Freud, *Niesamowite*, w: Idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 233–262.

24 J. Lacan, *Anxiety. The Seminar of Jacques Lacan. Book X*, ed. J.-A. Miller, trans. A.R. Price, Cambridge-Malden, MA 2014, s. 75–76. Przekład: M.W.

nie-pokój w pokoju

się w tym rozumowaniu, można chyba jednak przyjąć na lokalny użytek literaturoznawczej interpretacji, że – idąc tropem Freuda wytyczonym w *Niesamowitym – Heimliche* i *Unheimliche* są w istocie nierozdzielne, nie-pokój nieusuwalnie czai się w każdym zacisznym pokoju i co najwyżej można go artykułować w nieskończoność, czy też raczej do samego końca, jak to z uporem czynili Kafka, Walser i Schulz.

[miejsce życia]

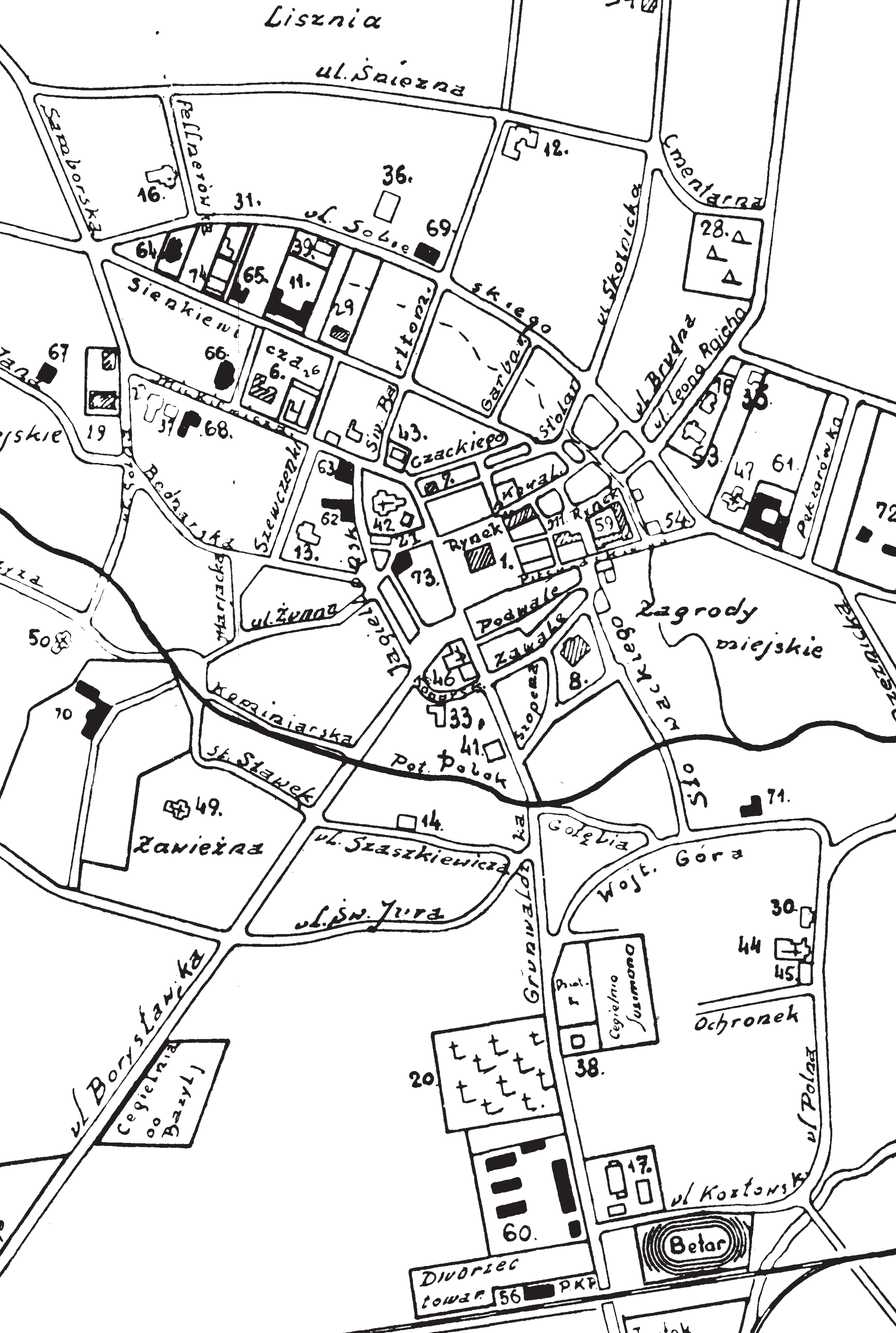
Panorama Drohobycza z 1907 roku i inne ujęcia miasta. Ze zbiorów Zbigniewa Milczarka

Najdłuższa panorama Drohobycza, Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Pilpla w Drohobyczu, ok. 1907

A

B

D


Lisznia
ul. Śnieżna
Samborska
Cmentarna
ul. Sobie
skiego
Sienkiewi
cza
ul. Skolnicka
ul. Brudna
ul. Leona Rajcha
Czackiego
Rynek
Podwale
Zawale
Zagrody
miejskie
Szewczenki
Bednarska
Kominiarska
Pot. Połok
ul. Szaszkiewicza
ul. Św. Jura
Grunwaldzka
Gołębia
Wójt. Góra
Ochronek
ul. Polna
ul. Kozłowsk
Betar
Dworzec
towar.
PKP
Cegielnia
oo Bazyl.
ul. Borysławska
12.
16.
19
28.
30.
33.
36.
38.
41.
44
45.
49.
50
60.
67
68.
69.
70
71.
72
73.

Rynek – Ringplatz, L. Rosenschein, przed 1920
Drohobycz – Rynek, L. Rosenschein, 1915

Plan miasta Drohobycza (fragment), *Polski informator gospodarczy miasta Drohobycza*. Nakładem Stowarzyszenia Kupców i Przemysłowców Polskich Ziem PołudniowoWschodnich – Oddział w Drohobyczu, 1925–1929

Rynek, początek XX wieku

Drohobycz – Kościół, Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Pilpla w Drohobyczu, początek XX wieku

Drohobycz.

Kościół.

Ulica Stryjska, Wydawnictwo Kart Widokowych
Księgarni J. Pilpla w Drohobyczu, 1909

T E K A.
RYNEK

Hotel del' Europe, L. Rosenschein, 1911

HOTEL
DES EUROPES

Ulica Stryjska, L. Rosenschein, 1912

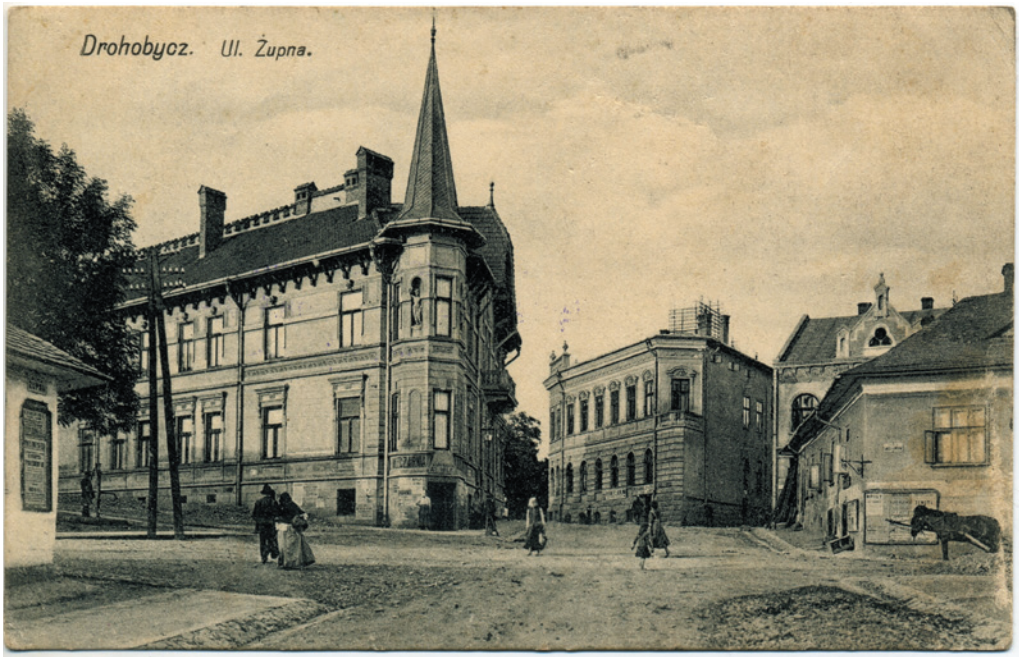
Ulica Stryjska, początek XX wieku

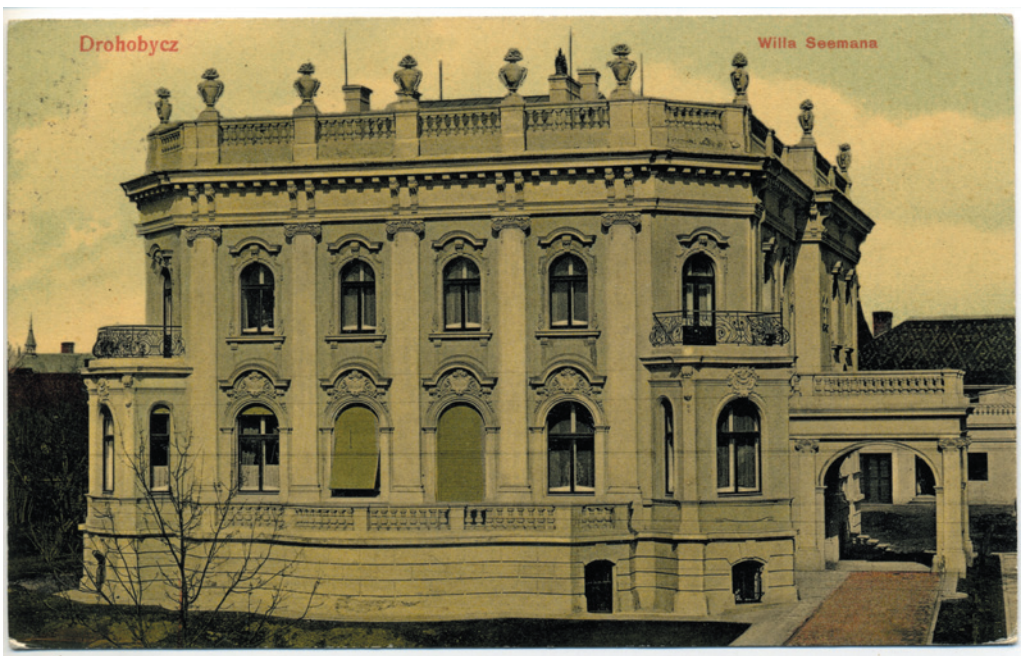
Ul. Stryjska.

Drohobycz

Bożnica, Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Pilpla w Drohobyczu, początek XX wieku

Cerkiew św. Trójcy, Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Pilpla w Drohobyczu, ok. 1909 (fragment)





Ulica Żupna, L. Rosenschein, 1913
Willa Seemana, Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Pilpla w Drohobyczu, 1909

[horyzont życia]

Stanisław Rosiek: Zobaczyć Drohobycz (i…)

1.

Ale który? Bo jest ich wiele. Celem nie jest – rzecz jasna – miasto należące dzisiaj do Ukrainy. Można się tam wybrać bez większych trudności na wycieczkę turystyczną. Celem i stawką w tej grze – grze wyglądów, widoków, obrazów – nie jest Drohobycz bliski i dostępny, lecz odległy, być może już bezpowrotnie miniony. Ten Drohobycz, w którym Schulz urodził się i żył. A ściśle – Drohobycz epoki sklepów cynamonowych, co nie jest dokładnie tym samym.

Czy tego rodzaju s p o j r z e n i a p o n a d c z a s e m są możliwe? I czy są warte starań i wysiłku?

Słynne wskazanie Goethego: „Wer den Dichter will verstehen, Muss in Dichters Lande gehen", spopularyzowane u nas przez Adama Mickiewicza, który umieścił je jako motto *Sonetów krymskich*, zachęca do podjęcia trudów wędrówki do Drohobycza. Goethe – jak się zdaje – miał na myśli wyprawę w istocie turystyczną, która pozwala poznać ziemię, po której poeta chodził. Nawet jeśli ten poeta odszedł już przed wiekami. Trzeba jednak przyznać Goethemu rację, że w jakimś stopniu takie wyprawy mają wymiar nie tylko przestrzenny, lecz także czasowy. Pozwalają niekiedy w teraźniejszości odwiedzanych miejsc dostrzec ich stany i wyglądy dawne. Ale w takich chwilach tylko do pewnego stopnia można ufać świadectwom własnych oczu.

Czy wywołam wielkie zdziwienie czytelnika, gdy powiem, że Drohobycz epoki sklepów cynamonowych jest dla nas – żyjących tu i teraz – niedostępny, a już z pewnością trudno dostępny? I że nieraz podróż do miejsc dzisiaj nieistniejących w dawnym kształcie wiąże się z niemałym ryzykiem i dlatego przed

wyjściem z domu należy raz jeszcze przeczytać ku przestrodze opowiadanie o wyprawie Józefa do sanatorium, w którym przebywał Jakub, jego ojciec?

Ale widzę, że wszelkie ostrzeżenia są daremne. „W imię Boże tedy – wsiadamy i odjazd”[1]. Do dawnego Drohobycza prowadzą dwie drogi. Prawdopodobnie biegną one obok siebie. I mają ten sam cel, warto więc wypróbować jedną i drugą.

2.

Najbezpieczniej i najprościej dojechać do Drohobycza *via Sklepy cynamonowe*. Uzupełniająca (i korygująca) lektura także drugiego tomu prozy Schulza rozważnym podróżnikom nie zaszkodzi. Drohobycz, choć w jego opowiadaniach ani razu nie pada nazwa miasta, jest w nich stale obecny. Tę właśnie drogę wybrał wspomniany we wstępie do tego zeszytu Bohumil Hrabal, który o Drohobyczu powiedział: „Jest to dla mnie najpiękniejsze miasto na świecie; już go nie ma, więc pewnie dlatego”[2]. Zgoda. Najpiękniejsze są miasta, których nie ma. Już nie ma i dlatego – chcąc je poznać – musimy sięgać po literackie świadectwa.

Pomocą w dotarciu do nieistniejącego Drohobycza mogą być także rysunki i grafiki Schulza. Miasto jest w nich stałym tłem zdarzeń. Bardzo różnych zdarzeń. Na tle Drohobycza Schulz nieraz się portretował, ale też szkicował kobiece akty. Przez drohobyckie place i ulice często przeciągały rysowane przez niego bałwochwalcze procesje. Wystarczy się im przyjrzeć, by zobaczyć rynek, na drugim planie ratusz, gdzie indziej katedra. Elementy architektoniczne miasta można dostrzec także przez otwarte okno domów publicznych, w których Schulz umieszczał masochistyczne sceny z sobą w roli głównej, jakby obraz Drohobycza był koniecznym elementem erotycznego teatrum.

3.

Ale jest też inna droga – droga dokumentowania i mozolnej rekonstrukcji miejsca (i czasu). Kroczą nią podróżnicy owładnięci kolekcjonerską pasją. Drohobycz, widmowy Drohobycz Schulza stał się w ostatnich latach jednym z najbardziej intrygujących miast na świecie. Karty pocztowe, plany miasta, mapy okolic, fotografie sygnowane przez miejscowe atelier, dokumenty życia codziennego, jak choćby świadectwa szkolne czy faktury drohobyckich drukarń, osiągają na aukcjach relatywnie wysoki poziom. Kolekcjonerzy-podróżnicy wierzą (a ja na nich patrzę z nadzieją), że dzięki zdobytym dokumentom uda im się przez zasieki czasu przedostać do dawnego Drohobycza.

---

1 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 129 (dalej w skrócie: O).

2 B. Hrabal, *O Brunonie Schulzu*, „Na Głos” 1992, nr 7, s. 82.

Złudne przeświadczenie, że z o b a c z y ć (tu i teraz) t o b y ć (tam i wtedy), leży u podstaw tego kolekcjonerstwa. Pozwala ono osiągnąć jakąś nową formę istnienia w Drohobyczu epoki sklepów cynamonowych – ułomnego wprawdzie, lecz jednak istnienia, które polega na obserwowaniu, świadkowaniu, podpatrywaniu, podglądaniu, a niekiedy także współodczuwaniu, partycypowaniu, budowaniu emocjonalnych więzi z umarłymi. Gdyby nie ta wiara, którą wszyscy w pewnym stopniu podzielamy, czy możliwy byłby pochód przez świat obrazów Drohobycza, fotografii, rysunków „z natury", a także licznych fantazji wizualnych na jego temat? Bez konstytuującej nas więzi patrzenia i istnienia nie dochodziłoby do tego rodzaju przesunięć w czasie i przestrzeni. Oko jest najważniejsze. Patrzenie bardziej niż inne zmysły osadza (nas) w przestrzeni. To dlatego obrazy odległych miejsc pozwalają patrzącemu na nowo zaistnieć, ustanowić swoje nowe miejsce w świecie inaczej, niż to wynika z jego faktycznej obecności tu i teraz.

Potrzeba na to zgody patrzącego. A także gorączki, silnego pragnienia, by przejść od tu i teraz do tam i wtedy. Trans jest warunkiem tej translokacji. Choć w głębi duszy wie, że to niemożliwe, kolekcjoner obrazów wierzy, że właśnie jemu uda się dokonać tej sztuki, że ziści się cud ontologicznego przekroczenia. Podejmuje więc działania przygotowawcze: czyta mapy, zagłębia się w dokumenty, ogląda dawne fotografie w nadziei, że dzięki nim zobaczy Drohobycz Schulza.

4.

Taka retro-spektywna archeologia patrzenia ma jednak ograniczony zasięg. Pozwala dotrzeć jedynie do dawnych spojrzeń utrwalonych na fotografiach i kolportowanych nieraz szeroko przez karty pocztowe, nazywane niekiedy widokówkami. Te widokówki to zwykle widoki zastygłe, odzwierciedlające utrwalone przez tradycję miejscowe schematy patrzenia i przedstawiania miasta. Każde miasto obrasta takimi wizualnymi konwencjami, poza które trudno wyjść. Im jest częściej fotografowane – jak choćby Paryż, a u nas Kraków czy Gdańsk – tym te schematy stają się trwalsze i wszechwładne. Trzeba je odrzucić, by zobaczyć miasto nieuprzedzonym okiem. Także Drohobycz się ich dopracował[3]. Patrzenie łatwo się banalizuje – przemienia w obiegowy obraz, w widokówkę. Być może prędzej niż słowo, choć spojrzenie, choć oko – nieruchome, pasywne – trudno przyłapać na gorącym uczynku. Łatwiej sobie radzimy ze stereotypami językowymi.

Karty pocztowe z Drohobycza najczęściej pokazują miasto oficjalne. Miasto wspólne, uzgodnione, wynegocjowane przez społeczność, która – co zrozumiałe – miejscowemu kościołowi, cerkwi czy synagodze nadaje większą rangę

---

3 By się o tym przekonać, wystarczy wziąć do ręki i przekartkować najpełniejszy zbiór kart pocztowych przedstawiających miasto, które zebrał w swojej książce Włodzimierz Sadowy (por. *250 kadriw starogo Drogobicza*, Drohobycz 2016).

niż warsztatowi szewskiemu czy sklepom (choćby i cynamonowym). Ratusz i rynek jest w tego rodzaju przedstawieniach obowiązkowy. Ważniejsze w miejscowych hierarchiach okazują się też trwałe budynki niż ludzie zamieszkujący je – zaledwie przez chwilę. Oko i obiektyw fotografa zostają wzięte na służbę. Fotograf czuje niemy nacisk zbiorowości, która określa, w jaki sposób jej miejsce życia ma być widziane i na fotografiach utrwalone.

Na pozór jest inaczej, gdy mieszkańcy Drohobycza pukają do drzwi któregoś z miejscowych atelier fotograficznych. Otwiera im Pilpel lub Russ. W porozumieniach zawieranych wówczas z fotografem obowiązują odmienne zasady. Na ich szczycie znajduje się osobnicze podobieństwo i dostojność fotografowanych, którzy – stając na tle malowanych dekoracji – (współ)tworzą swój idealny wizerunek[4]. I znowu Drohobycz traci szansę na to, by utrwalić swój byt w fotografiach, które pozwoliłyby nam *sic et nunc*, osadzonym (a to znaczy uwięzionym) w swoim czasie i miejscu, zobaczyć Drohobycz.

Epoka aparatów Leica – i szerzej: fotografii amatorskiej i artystycznej, uwolnionej od profesjonalnych konwencji – zaczęła się zbyt późno. Drohobycz Schulza należał już do przeszłości. Był jedynie nostalgicznym wspomnieniem i literacką próbą powrotu do „genialnej epoki". Niewiele jest fotografii nieoficjalnego Drohobycza z przełomu XIX i XX wieku. Żaden fotograf nie pokazał schyłku monarchii austro-węgierskiej w jego drohobyckiej wersji. W tym czasie – jak się zdaje – powstawały głównie fotografie ekspansywnego przemysłu naftowego, który rozwijał się na zgubę dawnego Drohobycza. Ale od pól naftowych zbyt daleko do cynamonowych sklepów i ich okolic. Dopiero dwie, trzy dekady później rozpocznie się epoka fotografii ulicznych[5].

Drohobycz, o który toczy się gra, wydaje się więc utracony. Czy już bezpowrotnie?

5.

Fotografia stawia opór. Fotografowanie jest w pewnym zakresie pasywne. W kadrze znajduje się – każdy to wie – nie tylko to, co zamierzone, zaplanowane przez fotografa. Świat widziany przez obiektyw nie jest – jeszcze – nieruchomy. Stanie się taki dopiero, gdy fotograf zwolni spust migawki. Teraz jeszcze wszystko się może w ujęciu zdarzyć. Wjeżdża dorożka, ktoś patrząc w obiektyw, krzywo się uśmiecha, kto inny pokazuje język, odwraca głowę… Drugi i trzeci plan żyje swoim życiem. Świat nie jest fotograficznym atelier z wymalowanymi

4 Bogato ilustrowany słownik drohobyckich fotografów znajduje się w książce Zenona Filipowa *Mistestwo drogobickoi fotografii* (Drohobycz–Koło 2011).

5 Książka Filipowa zawiera – obok prac sygnowanych przez miejscowych fotografów – także wiele zdjęć anonimowych, często amatorskich, które przedstawiają pełne ruchu sceny uliczne.

dekoracjami i sztucznym oświetleniem. Świat się intencjom fotografa ile sił opiera. I całe szczęście. Dzięki temu – oglądając zrobione przez kogoś fotografie – mamy możliwość wyjścia poza intencje fotografujących. I w ogóle poza to, co widzą i chcą pokazać (i przekazać). Pouczające są w tym względzie zdarzenia opowiedziane w *Powiększeniu* Antonioniego.

Nic dziwnego, że także oficjalne fotografie Drohobycza z początku XX wieku zawierają pewien nadmiar, pewną nadwyżkę widzialnego. Wystarczy zmienić perspektywę, skrócić dystans, powiększyć drugi plan. I nagle okaże się, że oficjalne miejsca odsłaniają swoje prywatne klimaty. Tę zmianę dystansu pokazują dwie karty pocztowe przedstawiające drohobycki rynek (por. s. 74 i 75). Pierwsze ujęcie przedstawia plan ogólny, w którym zacierają się wizerunki pojedynczych osób. Ujęcie drugie – zrobione z tego samego miejsca, chwilę później lub wcześniej – skraca dystans do tego stopnia, że obecni na rynku ludzie stają się głównymi aktorami spektaklu fotografowania. Możemy dostrzec ich twarze, szczegóły ubioru, ich baczne spojrzenia wymieniane z fotografem stojącym po drugiej stronie kamery. A w tle – nareszcie coś dla nas – w tle narożna kamienica przy rynku, w której Jakub Schulz prowadził swój sklep bławatny.

Jesteśmy wreszcie w Drohobyczu?

Tę prostą sztuczkę, zabieg polegający na skróceniu dystansu, wejściu na drugi plan i powiększeniu tego, co się w nim znalazło, można próbować na własną rękę bez końca. Wystarczy na przykład skadrować i zbliżyć fragment karty pocztowej przedstawiającej widok ulicy Stryjskiej, by ludzie stojący u jej wylotu (pod apteką) ukazali swoje twarze (por. s. 77), podobnie jak ci sprzed wejścia do Hotelu del' Europe (por. s. 79). Byłoby jednak grubą przesadą, gdybyśmy chcieli w tym wizualnie odzyskanym tłumie drohobyczan odnaleźć Schulza. Wejścia w głąb fotografii oficjalnej nie to mają na celu. Gra toczy się raczej o dekonwencjonalizację oficjalnych ujęć miasta, o personalizację jego wizualnych reprezentacji. Choć, kto wie, może pewnego dnia powiększając kartę pocztową przedstawiającą drohobycki rynek, dostrzeżemy, że z drzwi narożnej kamienicy (w tle kościół farny) wychodzi młody Bruno, a właściwie – Brunio, uczeń pobliskiego gimnazjum. Śpieszy się. Za chwilę woźny zacznie dzwonić na pierwszą lekcję.

Tego rodzaju nadzieje nie są zupełnie bezpodstawne. Kto mógł pomyśleć, że na zamieszczonej w 1941 roku przez „Bolszewicką Prawdę" fotografii, która przedstawia komisję wyborczą numer 14, organizującą wybory do Rady Najwyższej CCCP, odnajdziemy Schulza, który skulony uczestniczy w ideologicznym rytuale.

6. Rozbłyski

Tylko przypadek. Tak, tylko jakiś szczęśliwy traf może nas nagle przybliżyć do Schulzowskiego Drohobycza. A ściśle – do takiego obrazu miasta, który wymyka się schematyzującemu oku. Ta droga skazana jest na niepewność i ryzyko.

Na cierpliwe błądzenie bez gwarancji sukcesu. Na przeglądanie starych fotografii, które utraciły swoje pierwotne zakotwiczenia, bo umarli ich bohaterowie, a także ci, którzy podtrzymywali pamięć o nich.

I nagle – błysk flesza. Jest. Pośród setek przeglądanych fotografii pojawia się coś uderzającego. Fotografia kartonikowa formatu *cabinet portrait*, wykonana przez zakład fotograficzny Wilhelma Russa z Drohobycza (filie w Borysławiu i Truskawcu). A na niej zastanawiająca postać młodzieńca, który trzyma lejce stojącego za nim konia. Młodzieniec o rysach wschodnich (czyżby Chińczyk w Drohobyczu i okolicach?) wydaje się szczęśliwy. Ktoś spoza kadru pewną ręką, zapewne dla bezpieczeństwa, uchwycił uzdę konia. Scena jest statyczna. Nic złego nie może się młodzieńcowi przydarzyć. Chwila spełnienia. Być może nawet szczęścia.

Ten młodzieniec o mongoloidalnych rysach[6] mógłby być – obok Tłui, Doda czy Edzia – jednym z ułomnych bohaterów prozy Schulza. Nie znajdziemy jednak żadnej o nim wzmianki w *Sklepach cynamonowych*. Także *Sanatorium pod Klepsydrą* nie odnotowuje nikogo podobnego. A przecież mógł należeć do drohobyckie społeczności. Przypominam sobie zdanie z *Regionów wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego na temat jednej z bohaterek *Sierpnia*: „Niesamowity żeński demon obłędu – wariatka Tłuja […] – to znana w Drohobyczu, obok niedorozwiniętego Awrumke, Tłuja vel Tłoja, nieszczęsna obłąkana żebraczka”[7]. Czy sfotografowany z koniem młodzieniec to właśnie wspomniany mimochodem przez Ficowskiego Awrumke? Nie można tego wykluczyć. Jego imię to zdrobniała forma od Awrum – imienia na tyle często używanego w społeczności żydowskiej, że awansowało do literatury jako charakterystyczne. Pojawi się na przykład w *Legendach* Andrzeja Niemojewskiego (1901), w *Nienasyceniu* Witkacego (1930), w *Chlebie rzuconym umarłym* Bogdana Wojdowskiego (1971). Awrum (vel Abrum) to – jak się zdaje – wersja skrócona imienia Abraham. Tak przynajmniej u Witkacego, który pisał o „kosmatym łonie Abrumka”.

Czy ktoś o takim imieniu żył w Drohobyczu w czasach Schulza? Jakiś Awrumke – a dokładniej Awrum Pycon – został odnotowany przez Beno Shrayera w jego wspomnieniach *Były lata*[8]. W dołączonym do tekstu głównego „Indeksie przezwisk” pisze o nim tak: „Żebrak, umysłowo «stuknięty», podobno na tle zawodu miłosnego”. Młodzieniec z fotografii nie wygląda jednak na żebraka. I jest chyba zbyt młody na tego rodzaju zawód miłosny, który prowadziłby do obłędu (choć kto wie, jaką siłę mają dziecięce afekty). Jego inność wynika raczej z genetycznego defektu. A zatem sfotografowany młodzieniec nie jest tym Awrumke, o którym pisał Shrayer i Ficowski?

---

6 Profesor Janusz Limon – genetyk i pisarz – po obejrzeniu fotografii przypuszcza, że sfotografowany młodzieniec cierpiał prawdopodobnie na zespół łamliwego chromosomu X – fra(X).

7 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 70. W pierwszym wydaniu książki z 1967 roku imię brzmiało Abrumke.

8 Dziękuję za tę wskazówkę Tymkowi Skibie z Pracowni Schulzowskiej.

Fotografia NN wykonana przez zakład Wilhelma Russa z Drohobycza, początek XX wieku

Może tak, może nie. Nie ma to większego znaczenia. Fotografia przedstawia obraz jakiegoś drohobyckiego „stukniętego" – wedle ówczesnych kwalifikacji – który nie ma imienia. Z drugiej strony „Indeks przezwisk" zawiera pozycję „Awrum Pycon", który nie ma twarzy, bo żaden jego wizerunek nie przetrwał do naszych czasów. Jest rzeczą nieistotną, czy między tym bezimiennym obrazem i imieniem bez wizerunku zawiązuje się jakaś faktyczna relacja. Bez względu na to, jak jest, razem lub osobno – ikonografia (wprost) i nomenklatura (pośrednio) prowadzą nas do Schulzowskiego świata. Dzięki temu przebijamy się przez powierzchnię tworzoną przez obrazy oficjalne i skonwencjonalizowane.

Kolejny rozbłysk. I kolejne przekroczenie. Fotografia, którą teraz przywołuję, pojawia się na aukcji antykwarycznej 15 maja 2017 roku. Tak została opisana w katalogu: „684. Drohobycz. Fotografia w sepii, widok na domy w mieście. Lata 30-te. Wym.: 12 × 18 cm. 60,-". Nie udało mi się jej kupić, znów więc zniknęła w czyjejś kolekcji[9] – do następnej aukcji. Pozostał po niej jednak skan w katalogu, dzięki któremu raz jeszcze możemy spojrzeć na miasto Schulza.

Oto więc Drohobycz? Być może. Wskazuje na to odręczny napis ołówkiem na odwrocie. Ale czy można mu wierzyć? Wielkość sfotografowanych budowli wskazuje, że mamy do czynienia z jakimiś gmachami użyteczności publicznej. Nie jest to jednak drohobyckie więzienie ani koszary czy szpital, ani budynek którejś ze szkół. Być może więc fotografia przedstawia jakieś budynki o przeznaczeniu industrialnym. Nie są one w najlepszym stanie. Obrosły tkanką byle jak kleconych domów i komórek. Godna uwagi jest też peryferyjna lokalizacja kompleksu. Marniejące budynki leżą na krańcach miasta, na zaśmieconej skarpie, po której spacerują kury w poszukiwaniu jedzenia. Mieszkańcy tej dzielnicy – wyraźnie zainteresowani pojawieniem się fotografa – porzucili swoje zajęcia i obserwują przybysza. Któryś z chłopców odważył się nawet zbliżyć do fotografa bardziej niż inni i zajął miejsce (siedzące) na pierwszym planie. Niewykluczone, że to przywódca miejscowej dzieciarni. Rzuca się w oczy nieobecność dorosłych. Zdaje się, że tylko jakaś staruszka, zwabiona dziecięcymi hałasami, wyłania się z labiryntu komórek. Jest właśnie środek dnia. Dorośli – zajęci pracą w tej lub w innych częściach miasta – nie stawili się do fotografii, tego przypadkowo zdjętego portretu mieszkańców.

Czy to Drohobycz? Jeśli nawet tak, to nie jest to Drohobycz *Sklepów cynamonowych*. Schulz inaczej widział i inaczej prozatorsko przedstawiał miasto swojego dzieciństwa. W innej skali, z innej perspektywy. Ujęcia panoramiczne są w jego prozie rzadkie, choć przecież niekiedy i one się zdarzają, gdy akcja – jak w *Republice marzeń* – wykracza poza rogatki miasta.

---

9 Oczywiście, mogłem się tego spodziewać. Fotografia trafiła ostatecznie do zbiorów Zbigniewa Milczarka.

Fotografia Drohobycza (?), początek XX wieku

Staw w parku miejskim, w tle szpital wojskowy. Karta pocztowa opublikowana w albumiku *Erinnerung an Drohobycz-Galizien*, Ondo Vertriebsgesellschaft, Hanower 1917

poniżej: **Drohobycz, staw w ogrodzie miejskim**, karta pocztowa, fotografia Bertolda Schenkelbacha, 1935

Zostawmy jednak na boku fotografię, która przedstawia Drohobycz rzekomy. Istnieje dostatecznie wiele fotografii miasta o tożsamości bezspornej. Choćby podobny w ujęciu obraz stawu w parku miejskim. Zdjęcie zostało zrobione w 1917 roku i jest elementem serii opublikowanej w albumiku *Erinnerung an Drohobycz--Galizien*[10]. W tle znów widzimy czteropiętrowy gmach. To szpital wojskowy. Na pierwszym planie łódka wiosłowa, a na niej dwóch żołnierzy i pielęgniarka. Wiedzą, że są fotografowani. Patrzą z uśmiechem w obiektyw, więc być może cała scena została zaaranżowana przez fotografa, który miał za zadanie przygotować reportaż z Drohobycza żołnierskiego. Na okładce albumu wydrukowano „Deutsches Soldatenheim, Drohobycz". Trwa właśnie Wielka Wojna. Drohobycz, znajdujący się przez pierwsze miesiące pod rosyjską okupacją, zostaje wyzwolony przez sprzymierzone wojska austriackie i niemieckie. Front przenosi się na wschód. Miasto staje się logistycznym zapleczem walczącej armii.

Schulz zna taki Drohobycz. W sierpniu i wrześniu 1917 roku przebywa w rodzinnym mieście na wakacjach. Na studia w Wiedniu wraca na początku października tego roku. Ale Schulz takiego Drohobycza nie wprowadza do świata przedstawionego swoich opowiadań. Jego Drohobycz jest strefą zdemilitaryzowaną. Tego nie zmieni nawet wojsko pojawiające się w *Wiośnie*. Drohobycz Schulza pozostanie konsekwentnie cywilny.

Fotografia należąca do wojskowego cyklu ma jednak niemałą zdolność restytuowania dawnych wyglądów. Pozwala przy tym wyjść poza repertuar stereotypowych spojrzeń wspólnych. Jak wielka jest ich siła pokazuje fotografia tego samego miejsca, którą w 1935 roku zrobi – świetny skądinąd – drohobycki fotograf Bertold Schenkelbach.

Fotografia z 1917 roku nie zamyka się ponadto w kręgu spojrzeń prywatnych, czytelnych i zrozumiałych jedynie w ramach rodzinnej pamięci. Drohobycz widziany od strony stawu w parku miejskim (tym razem z całą pewnością jest to Drohobycz; dowodem ostatecznym charakterystyczna wieża ratusza, majacząca w tle) ukazuje się jako miejsce zdarzeń, które fotografia zaledwie sugeruje. Przejażdżka łódką dwóch żołnierzy z pielęgniarką. Rekonwalescenci? Prawdopodobnie. A ona? Czy rodzi się w niej uczucie do któregoś z nich? Odgłosy dalekiego frontu nad staw nie docierają. To miejsce ma własną dramaturgię. Na brzegu ledwie widoczna grupa osób pochyla się nad leżącą postacią… To wszystko, co da się na fotografii dostrzec, wpisuje w jakąś życiową fabułę, której nigdy nie poznamy. Ale nie jest ona – co trzeba podkreślić – zbieżna z fabułami *Sklepów cynamonowych*.

Moglibyśmy tak nieskończenie długo oglądać stare fotografie i jedynie w chwilach krótkich – jak wybuch magnezji – dostrzegać zanikające widoki

---

10 Wydawcą było Ondo Vertriebsgesellschaft z Hanoweru. Inne fotografie cyklu przedstawiają budynek wypoczynkowy dla niemieckich żołnierzy, zlokalizowany przy rynku oraz kilka ujęć wnętrza.

dawnego Drohobycza, raz bardziej, raz mniej oficjalnego. I tylko tyle. Drohobycz – jako miejsce dzieciństwa Schulza i jako świat przedstawiony w jego prozie – nadal pozostanie poza kadrem, daleki i niedostępny fotograficznym zbliżeniom i wizualizacjom.

7.

Być może trzeba więc odwrócić relacje między obrazem i spojrzeniem. Nie spoglądać w przeszłość wedle protokołów patrzenia, które podsuwają nam usłużnie dawne fotografie, lecz w szlachetnym zamiarze wizualizacji minionego świata fotografować teraźniejszość (Drohobycza), patrząc nań oczyma literatury, to znaczy nadając widzialność spojrzeniom literackim.

Wzór takiej metody znajdziemy w opowiadaniu *Wiosna*. Wymaga ona ścisłej kooperacji wyobraźni i fotografii. A jeśli tak, to pojawienie się w literackim świecie Schulza jeszcze jednej postaci było nieuniknione.

Pan fotograf – postać równie tajemnicza jak Błękitnooki – pojawia się w prozie Schulza tylko raz. I tylko po to, by sfotografować sen Józefa. Przypomnę bieg fabuły. Nie wiadomo z jakiego powodu w pewną „noc przedwiosenną" ojciec zabrał syna na kolację do „małej restauracji ogrodowej, zamkniętej między tylnymi murami ostatnich domów rynku". Nad nimi rozpościerał się „żwir gwiezdny rozsiany po mieliznach szeroko rozgałęzionych i rozlanych wirów. Nieregularne ich i nieprzeliczone zagęszczenia nie porządkowały się jeszcze w żadne konstelacje, żadne figury nie opanowały tych rozległych i jałowych rozlewisk"[11]. Kolejne próby hermeneutyki gwieździstego nieba ponoszą fiasko. Siedzący po sąsiedzku fotograf rzuca porozumiewawcze spojrzenia i dosiada się do ich stolika. Wkrótce potem cała trójka: ojciec i pan fotograf, a pomiędzy nimi zasypiający Józef, wraca razem „okrężną drogą przez odległe przedmieścia". Schulz rysował tę scenę parokrotnie, choć jako ilustracja nie weszła do książkowego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*. Gdy zatrzymują się „w szczerym polu", ojciec układa syna „na płaszczu rozpostartym na ziemi". Józef śni. Z zamkniętymi oczami widzi, „jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie". Mimo oczywistej plagiatowości snu ojciec Jakub „kiwał głową i cmokał językiem". A pan fotograf? W tym miejscu dochodzimy do punktu najważniejszego, więc apeluję, by z największą uwagą wysłuchać relacji Józefa: „pan fotograf rozstawił swój trójnóg na piasku, rozsunął miech aparatu jak harmonię i pogrążył się cały w fałdach czarnego sukna: fotografował to osobliwe zjawisko, ten lśniący horoskop na niebie, podczas gdy ja z głową płynącą w blasku leżałem olśniony na płaszczu i podtrzymywałem bezwładnie ten sen do ekspozycji"[12].

---

11 O, s. 145.
12 O, s. 150.

Jakub, Józef i pan fotograf przy stole, szkic ilustracji do opowiadania *Wiosna*, ołówek, przed 1936 rokiem

Obiektyw jego aparatu fotograficznego nie jest wymierzony w gwieździste niebo. Pan fotograf uwiecznia na kliszy profetyczny sen Jakuba. Konieczna jest w tym działaniu kooperacja. Jakub śni, ale też p o d t r z y m u j e s w ó j s e n d o e k s p o z y c j i tak, by fotograf zdołał (i zdążył) ten sen sfotografować.

Na podobnej zasadzie także literatura podtrzymuje sny Schulza do ekspozycji (fotografowania). Hrabalowi czytanie wystarczało, by zamieszkać (to znaczy: być-u-siebie) w Drohobyczu Schulza. Bez pośrednictwa obrazów. Nam (mnie), którym świadectwo oka nadal jest potrzebne, pozostają sposoby pana fotografa. Uwieczniać na światłoczułej kliszy literackie spojrzenia, które przemieniają się w obrazy.

Już Ficowski odkrył w sobie to pragnienie – pragnienie wizualizacji Schulzowskiego świata. Poszukiwał istniejącej ikonografii Drohobycza. Równocześnie sam ją tworzył.

W 1965 roku odwiedził Drohobycz z aparatem fotograficznym w ręku. Powstała wówczas seria zdjęć – wizualny reportaż z miejsc związanych z życiem i śmiercią Schulza. Jedenaście zrobionych w tym czasie fotografii Ficowski umieścił w pierwszym wydaniu *Regionów wielkiej herezji.* Powtórzył je w wydaniu drugim z 1975 roku. I już nigdy później w takim rozmiarze. Kolejne wydania jego książki zawierały nie więcej jak dwie, trzy fotografie cyklu. Podobnie było z powstałymi w tym samym czasie fotografiami Artura Kluglera, z którym nawiązał współpracę.

Ten drohobycki fotograf urodził się w 1924 roku, mógł więc znać i pamiętać Schulza, choć – jak się zdaje – nie był jego uczniem. Zareagował jednak na apel Ficowskiego opublikowany w „Przekroju". W liście z 25 maja 1964 roku wysyła mu reprodukcję fotografii przedstawiającej Schulza „wśród uczniów gimnazjalnych"[13]. Oryginał to zdjęcie zrobione w auli szkolnej w 1940 roku. Schulz stoi na nim ze spuszczoną głową pod portretami Marksa i Stalina. Ficowski publikuje je w swojej książce. Chce jednak czegoś więcej. Klugler już w listopadzie 1965 roku przesyła autorowi *Regionów wielkiej herezji* czternaście fotografii Drohobycza[14].

Są to fotografie osobliwe, robione jakby pod dyktando Schulza, choć – być może – Ficowski był pośrednikiem między pisarzem i fotografem. Tak czy inaczej znana nam dzięki książkowej publikacji seria jedenastu zdjęć[15] przedstawia Drohobycz *Sklepów cynamonowych*. Robiąc je, Klugler patrzy oczyma Schulza

---

13 List z 25 maja 1965 roku, podobnie jak wszystkie pozostałe, znajduje się w Dziale Rękopisów Biblioteki Narodowej.

14 Pisze o tym w liście z 20 listopada 1965 roku.

15 Tylko jedenastu (nie czternastu). Znamy je wyłącznie z reprodukcji. Co się stało z oryginałami – nie wiadomo. Nie ma ich w archiwum Ficowskiego zdeponowanym w Bibliotece Narodowej. Nie wiadomo, czy przetrwały w archiwum Wydawnictwa Literackiego, które dwukrotnie *Regiony wielkiej herezji* wydawały. Dokumenty związane z wydaniem *Regionów wielkiej herezji* z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych są dzisiaj niedostępne ze względu na „charakter i stan zachowania" (odpowiedź sekretariatu wydawnictwa z 9 września 2018 roku).

tzw. Górka — tu, gdzie właśnie jesteśmy. A ten dom z boku, po lewej stronie, to kiedyś była stara karczma Putza... Wiem już: jestem u rubieży Schulzowskiej *Republiki marzeń*:

„Zatrzymaliśmy się wreszcie na «Górce», przy karczmie murowanej i szerokiej. Stała samotnie na dziale wód, odcinając się na niebie rozłożystym dachem, na wyniosłej granicy dwóch opadających połaci. Konie dobijały z trudem do wysokiej krawędzi, ustawały same w zamyśleniu, jakby na rogatce dzielącej dwa światy. Za tą rogatką otwierał się widok na rozległy krajobraz, pocięty gościńcami, wyblakły i opalizujący jak blady gobelin, owiany ogromnym powietrzem, błękitnym i pustym. [...] ...wjeżdżaliśmy w ten kraj rozległy jak mapa..." Tak oto mityczne dzieje zagnieździły się w drohobyckim powiecie: tu jeździły w uprzęży bezskrzydłe pegazy — szkapy dorożkarskie, tu bożek Pan — jako włóczęga — szedł w zarośla za swoją potrzebą, a pogańscy czciciele słońca to przechodnie, którym oczy przymrużył i wykrzywił usta oślepiający blask sierpniowego dnia, nakładając im na twarze maski kultowe; tu gontowy dach domu kupca-maga staje się ptasią Arką Noego; a ostatnie stronice z ogłoszeniami starego tygodnika — Pismem świętym pełnym magicznych wersetów. Utwór pt. *Księga* złożony jest właśnie

„W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza odnoga..." (B. Schulz: „Pan")

Dwie strony pierwszego wydania **Regionów wielkiej herezji** z 1967 roku. Na stronie prawej reprodukcja fotografii Artura Klugera z 1965 roku, pod którą Jerzy Ficowski umieścił fragment opowiadania Schulza *Pan*: „W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza odnoga…"

– oczyma literackimi. Jego fotografie to zwizualizowane literackie spojrzenia. Stanowią one dzięki temu nie tylko i nie tyle ilustracje jego prozy, ile raczej obrazy zacierającego się świata sklepów cynamonowych, epoki „genialnej", której literackie wskrzeszenie już dla pisarza było niemałym wyzwaniem.

Korespondencja Kluglera z Ficowskim jest jednostronna. Nie znamy listów Ficowskiego. Z tego jednak, co pisał do niego Klugler, można łatwo wywnioskować, że był przez pisarza proszony o zrobienie fotografii niektórych miejsc w Drohobyczu opisanych przez Schulza. W pierwszych wydaniach *Regionów wielkiej herezji* dwa z nich Ficowski umieścił jako podpisy pod zdjęciami. Pierwszy pochodzi z opowiadania *Pan*: „W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza odnoga…". Drugi wyjęty został z opowiadania *Sierpień*: „Z półmroku sieni wstępowało się od razu z słoneczną kąpiel dnia".

Te fragmenty to literacko utrwalone spojrzenia. Jest ich w prozie Schulza nieskończenie wiele. Klugler fotografował tylko nieliczne. Miał większe szanse niż my na to, że jego działania skończą się sukcesem. Drohobycz się zmienia. Coraz szybciej. W 1965 roku wiele (więcej niż dziś) z Schulzowskiego Drohobycza przetrwało. Wystarczyło sięgnąć do opowiadań Schulza. Literatura podtrzymywała te dawne spojrzenia do fotograficznej ekspozycji.

W liście z 8 stycznia 1966 roku Klugler kwituje odbiór kartki od Ficowskiego, w której ten donosił mu, że praca nad książką o Schulzu ukończona i że wkrótce ukaże się drukiem. Pisze: „Bardzo jestem zadowolony, że zdjęcia takiego marnego fotografa jak ja będą zreprodukowane w Pańskiej książce. Żal tylko, że mimo naszych starań nic więcej nie mogliśmy zrobić, aby uświęcić pamięć tak wielkiego ziomka"[16]. Nie ma racji. Nie jest „marnym fotografem", jak o sobie pisze. Dzięki kilku jego fotografiom świat epoki sklepów cynamonowych – być może – zyskał dostępną nam widzialność.

Panu fotografowi z Drohobycza znowu udało się sfotografować sen. Tym razem sen literacki.

16 List z 8 stycznia 1967.

Jerzy Kandziora: Opowieści o mieszkaniach z kręgu Schulzowskiego mitu

Mieszkania, pokoje, adresy, wygląd ścian, układ pomieszczeń. W korespondencji Jerzego Ficowskiego, w listach, które pisali do niego świadkowie życia Brunona Schulza, ta perspektywa przestrzenna jest bardzo silnie obecna. Po latach pewne zdarzenia i rozmowy ulatują z pamięci, natomiast pamięta się wnętrza, ich klimat. W istocie jest tak, że opisy mieszkań zarówno pisarza, jak i bliskich mu osób – Emanuela (Mundka) Pilpla i Stanisława Weingartena – na swój sposób dominują i, co więcej, te opisy, przez swój zwrotny sens charakteryzowania osoby patrzącej, naprawdę wiele mówią o Schulzu, jego dwóch intelektualnych partnerach, środowisku obserwatorów, rodzinnym i towarzyskim *milieu* otaczającym pisarza.

Powiedzmy ogólnie, że codzienność Schulza była nader powtarzalna, a linia jego życia raczej nie obfitowała w niezwykłe zdarzenia. Mimo to szczególnie często zapisywał się w pamięci światków w dwóch statycznych wymiarach, jakimi były, po pierwsze, niezwykła w powszechnym odczuciu f i z j o n o m i a tej postaci, po wtóre zaś, w n ę t r z e j e g o d o m u przy ulicy Floriańskiej. Oba te wymiary w ponadprzeciętnym stopniu obecne są w relacjach świadków. W pewnym sensie wysuwają się na pierwszy plan.

Regina Silberner od swych wczesnych lat bywała u państwa Pilplów (obie rodziny mieszkały obok siebie i przyjaźniły się), gdzie często spotykała Schulza, swojego nauczyciela rysunków. Zostawiła w swych wspomnieniach klasyczny konterfekt pisarza, ukazanego na tle jego brata Izydora: „Podczas mych szkolnych lat zjawił się pewnego dnia w naszym domu wysoki, elegancki i bardzo przystojny pan z żoną, córką i synem. Mój ojciec przedstawił tego wyższego urzędnika rafinerii «Galicja» we Lwowie: «to pan Lulu Schulz, brat pana Bruna». Ze zdumieniem patrzyłam na tę piękną normalną rodzinę, podczas gdy myśl moja biegła do wątłej postaci Brunona, o twarzy niepodobnej do brata, ani do nikogo”[1].

Kategorie „normalności” i „inności, obcości, tajemnicy” – jako tejże normalności przeciwieństwa – w relacjach o Schulzu niemal w równym stopniu, jak do

1 R. Silberner, *Strzępy wspomnień. Przyczynek do biografii zewnętrznej Brunona Schulza z dwoma portretami w jego wykonaniu*, Londyn 1984, s. 18.

opisu jego fizjonomii (którym to tematem nie będę się tu zajmował), stosują się do opisu wnętrza jego domu i powtarzają się w wielu relacjach. Mamy w korespondencji, którą zebrał Ficowski, opisy tego mieszkania mieszczące się często na biegunie owej obcości, czy wręcz chorobliwości, i to w relacjach osób, u których byśmy się tego najmniej spodziewali.

Bratanek Brunona Schulza Jakub Schulz, urodzony w 1915 roku, pisze w jednym z pierwszych listów do Ficowskiego, że w Drohobyczu na Floriańskiej 10 był raz, a potem tylko na pogrzebie babci, ponieważ „ojciec uważał atmosferę domu drohobyckiego jako chorobliwą i niezdrową dla młodych dzieci (aczkolwiek on sam był bardzo przywiązany do każdego członka swojej rodziny)”[2].

Narzeczona Schulza Józefina Szelińska po latach wspomina w liście do Ficowskiego wnętrze domu przy Floriańskiej i jego lokatorów z pewną dozą abominacji: „Nie miałam nigdy żadnego wglądu w środowisko Sch.[ulza]. U niego, w jego domu, byłam chyba tylko dwukrotnie. Raz aby zobaczyć jego pracownię, spartański pokój-landarę, drugi raz podejmowana przez jego siostrę. W obu przypadkach byłam pod wrażeniem ciszy, spokoju, chorobliwej egzystencji tego całego domu, jakby na marginesie życia”. Mieszkanie to łączy Szelińska z ciemną i przez siebie nieakceptowaną stroną Schulza. W tym samym liście są też lakoniczne sylwetki czy może figury przyjaciół pisarza – Weingartena i Pilpla – raczej jako kapłanów innej religii czy sekty; Szelińska podejrzewała u nich i Schulza „pewne odchylenie instynktu”, ducha falansteru, w którym nie było miejsca dla kobiet. Kończy ten wątek konstatacją dotykającą także sprawy żydostwa Schulza: „Należeli do tego samego kręgu rodzinno-plemiennego, co w naszej polskiej rzeczywistości odwiecznie rasistowskiej nie było bez znaczenia”[3].

Trzecie świadectwo ze strony osób bliskich Schulzowi to wspomnienie Ireny Kejlin-Mitelman, która w 1927 roku jako młoda warszawianka podróżowała z mamą Cecylią do Lwowa i Truskawca w celach zdrowotno-turystycznych. Mama, jak pisze Irena, była osobą o liberalnych poglądach, entuzjastycznie otwartą na świat i ludzi, ponad różnicami stanu, pochodzenia i wyznania. Schulz portretował Irenę w Warszawie parę lat wcześniej, a Cecylia Kejlinowa chętnie polecała go jako portrecistę swoim znajomym. W drodze do Truskawca Cecylia odwiedziła dom Schulza pod jego nieobecność (pechowo w tych dniach akurat wyjechał z Drohobycza) i spotykała się z jego matką i siostrą. Ją także poraził ten sam bakcyl niechęci, jaki dotknął Szelińską. Irena wspomina w liście do Ficowskiego, że matka: „Po powrocie z wizyty […] powiedziała krótko: «One są ciche i zastrachane, boją się słońca i przeciągów. Dom jest ciemny i ponury»”[4].

---

2 List J. Schulza do J. Ficowskiego z Londynu, dat. [5 IV 1976]; zbiory Ossolineum, teka Sch-Sm (nr akcesji 165/83).

3 List J. Szelińskiej do J. Ficowskiego, dat. [Gdańsk] 3 IV 1977; zbiory Biblioteki Narodowej.

4 List I. Kejlin-Mitelman do J. Ficowskiego, dat. [Tel-Awiw] 15 I 1983; zbiory Ossolineum, teka Kas-Kol (nr akcesji 61/79).

W tych porażonych smutkiem i mrokiem opisach mieszkania Schulza – jego domowników: matkę Brunona Henriettę, siostrę Hanię Hoffmanową i jej syna Zygmusia, Cylę Bardach, kuzynkę matki Brunona, Jerzy Ficowski charakteryzował w *Regionach wielkiej herezji* – r z u c a s i ę w o c z y b r a k s z c z e g ó ł ó w. Zawsze, ilekroć zostaje ono opisane jakąś aprioryczną, niemal zabobonną formułą ciemności, chorobliwości i ciszy, nie ma już miejsca na bliższe przedstawienie ani rozkładu domu, ani wyglądu pokoju Brunona Schulza. Sam Schulz natomiast w swym mieszkaniu jakby cofał się w przestrzeń ciemności i wydawał się owym obserwatorom „uwstecznіać" jako człowiek, poddawać jakiejś pierwotności, której nie akceptowali. Określenia „krąg rodzinno-plemienny" (Szelińska), „chorobliwa i niezdrowa atmosfera" (Jakub Schulz cytujący ojca Izydora) odnoszą się do tej przestrzeni, którą owi recenzenci domu dawno pozostawili za sobą jako ludzie nowocześni i pozbawieni przesądów.

Można by sądzić, że była to kwestia rozumienia lub nierozumienia twórczości Schulza, skoro obok tych „ciemnych" są także „jasne" relacje z Floriańskiej, osób pozostających z Schulzem w bliższej duchowej łączności jako (przyszli) artyści. Adam Procki, rzeźbiarz, który w młodości był konserwatorem eksponatów gipsowych w sali rysunkowej drohobyckiego gimnazjum, w liście do Ficowskiego pisze o pokoju Schulza bardzo ciepło: „Odwiedzałem go często, zwłaszcza w zimie, bo miałem wtedy więcej czasu wolnego – wystarczy mi zamknąć na chwilę oczy, żeby zobaczyć jego postać stojącą przy piecu kaflowym w swoim pokoju na wprost okien, między którymi zawieszony jest jego portret malowany przez Witkacego (o czym mnie poinformował); po prawej od wejścia spiętrzone książki na półkach pod sufit, istny raj wiedzy o sztuce. Wspominam rzewnie te krótkie chwile osobliwej szczęśliwości, pierwszego zetknięcia się z wielką sztuką"[5].

Równie ciepły jest opis pokoju Schulza dokonany przez jego ucznia Bogusława Marszala, po wojnie artystę plastyka. Znane są jego portrety autorstwa Schulza. Marszal opisuje to mieszkanie, podobnie jak Procki, z szacunkiem dla detalu, mimo upływu lat: „Schulz mieszkał w domu parterowym, trzy pokoje z kuchnią, z dwoma wejściami od podwórza, pokój jego znajdował się pośrodku, z wyjściem na balkon. […] służąca zgłaszała moje przybycie, Schulz wychodził i przechodziliśmy do jego pokoju, pokojem zamieszkałym przez dwie starsze panie. Pokój jego był prosto urządzony, przy oknie stało duże biurko, naprzeciwko szafka i stolik. Przy ścianie przeciwległej oknom stał tapczan i piec kaflowy. Nad biurkiem wisiała duża akwarela Rafała Malczewskiego przedstawiająca pejzaż podgórski […]. Nad tapczanem wisiał portret Schulza wykonany pastelami przez Witkacego". Ten opis poprzedzony jest krótką charakterystyką Schulza: „spotkania z Schulzem były dla mnie doniosłym przeżyciem, odczuwałem

5 List A. Prockiego do J. Ficowskiego, dat. 17 II 1983; Ossolineum, teka Pr-Q (nr akcesji 61/79).

emanację jego osobowości, dobroć i delikatność. Rozmawiając, spoglądał w oczy z ujmującym uśmiechem”[6].

Postrzeganie mieszkania Brunona Schulza zdaje się wiązać ze stopniem zażyłości z nim samym, paradoksalnie większym u uzdolnionych uczniów, widujących go niemal codziennie, niż u osób pozornie mu bliższych, lecz osadzonych w wielkomiejskiej cywilizacji Warszawy (Cecylia Kejlinowa) czy Lwowa (rodzina Izydora), gdzie Schulz bywał gościem. Przypadek Józefiny Szelińskiej, którą trudno podejrzewać o powierzchowny stosunek do Schulza, wydaje się tylko wyartykułowanym lękiem zasymilowanych polskich Żydów, który w tamtych negatywnych reakcjach na domowe otoczenie Schulza dochodzi do głosu[7]. Czy uczniowie Schulza, jako gimnazjaliści nieprzypisani jeszcze definitywnie do określonego kręgu kulturowego, mogli przez taki pryzmat określać stosunek do swojego profesora? Ciekawe są tu świadectwa kolegów Zygmusia Hoffmana, chorowitego siostrzeńca Schulza, którzy odwiedzali go i prowadzili razem życie towarzyskie n a w e r a n d z i e domu przy Floriańskiej.

Tworzyli oni coś w rodzaju niezależnej grupy obserwacyjnej, klubu egzystującego w przestrzeni pogranicznej, a Zygmuś, jak się zdaje, nie był w tym gronie wyjątkiem, skoro jak pisze Edmund Löwenthal, zdradzał kolegom sekrety na temat Brunona („znaliśmy […] poglądy Brunia poprzez Zygmusia”[8]). Do tej paczki kolegów siostrzeńca Schulza przesiadujących na werandzie należeli Löwenthal, Leon Horoszowski (który także przekazał Ficowskiemu swoją relacje) oraz Julek Schloss, kuzyn Zygmusia (z jakichś powodów zaliczany do kategorii „duchowo niższej”, jak żartobliwie wspomina Horoszowski[9]).

Wczesna relacja Löwenthala z 1948 roku, opisująca mieszkanie Schulzów: „Pamiętam gęstą ciszę i półmrok ich mieszkania – domownicy w filcowych pantoflach prześcigali koty bezszelestnością swych ruchów”[10], przytoczona przez

---

6 B. Marszal, wspomnienie o B. Schulzu, dat. Gdańsk, 30 XI 1983; zbiory Ossolineum, teka Ma-Mir (nr akcesji 61/79).

7 O tym, że mieszkanie Schulza niepozbawione było akcentów tradycji żydowskiej, świadczyłaby cytowana przez Wiesława Budzyńskiego (za Anną Kirchner) relacja Haliny Marii Dąbrowolskiej z jedynej wizyty Zofii Nałkowskiej u Brunona Schulza w czerwcu 1939 roku: „Ciemne wnętrze, pełne antycznych mebli, ciężkich, jakby egzotycznych przez tradycję starożydowską. Dziwne książki hebrajskie, talmudy, świeczniki wieloramienne, a jednocześnie wykwint współczesnego nakrycia do podwieczorku, którym Zofia została przyjęta. Ściany pokojów pokryte całe portretami, pochodem zjaw o wykrzywionych obliczach, zniekształconych ciałach – ciemnych obrazów Schulza” (W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 367).

8 Wspomnienie E. Lewandowskiego (Löwenthala) załączone do listu do J. Ficowskiego, dat. Stockholm, IV 1981; zbiory Ossolineum, teka Lipt-Ł (nr akcesji 61/79); przedruk skrócony w: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków–Wrocław 1984.

9 List L. Horoszowskiego do E. Löwenthala z Frankfurtu nad Menem [z 9 V 1981]; zbiory Biblioteki Narodowej.

10 List E. Lewandowskiego [Löwenthala] do J. Ficowskiego, dat. Wrocław, 10 VII 1948; zbiory Ossolineum, teka L-Lips (nr akcesji 61/79).

Ficowskiego w wersji przetworzonej w *Regionach wielkiej herezji*[11], stała się niejako obrazem kanonicznym tego wnętrza. Ficowski zatem w swej pierwszej książce o Schulzu wsparł niejako mroczną wersję opisu mieszkania przy Floriańskiej.

Jednak w roku 1981 Löwenthal przesłał Ficowskiemu znacznie obszerniejszą relację ze swoich wizyt u Zygmusia, z opisem mieszkania właśnie z pozycji werandy, relację częściowo pisaną z użyciem zaimka „my", w imieniu całej tej grupy gimnazjalistów. Świetnie rysuje w niej te niewidzialne, niewypowiedziane granice, jakie obowiązywały między werandą a wnętrzem mieszkania: „We właściwym mieszkaniu bywaliśmy rzadko, naszą siedzibą była oszklona weranda. Jedynie w czasie choroby Z. [Zygmusia] wkraczaliśmy, w raczej zredukowanym składzie, do pokoju Z. i jego matki. Brunio mieszkał w następnym, głębiej położonym pokoju i rzadko zaglądał do Z., gdy u niego byli koledzy"[12].

Z innych fragmentów dowiadujemy się jednak, że chłopcy wchodzili w bliższy, pozaszkolny kontakt z Schulzem i pomagali mu w procesie graficznym, „pełniąc funkcje techniczne (czernienie płyt, kopiowanie)"[13]. Poza tym czytali ukradkiem dziennik Schulza, ekscytując się rozszyfrowywaniem symboli literowych „S", „O", „M". Granice werandy były więc przekraczane legalnie i nielegalnie. Sam opis mieszkania nie zawiera już owych ciemnych barw (cisza i koty), które pojawiły się we wczesnym wspomnieniu Löwenthala z 1948 roku. Mieszkanie przedstawione zostało wprawdzie jako zatłoczone meblami, ale nie wynika z tego, aby działało to przygnębiająco na kolegów Zygmusia. Tak jakby po wielu latach Löwenthal chciał ukazać to mieszkanie i werandę jako dwie przestrzenie rozbudzenia młodej wyobraźni i teren pewnych gier poznawczych, właściwych młodemu wiekowi.

Wśród uczniów Schulza był jeden, który posiadał pamięć szczególnie czułą na relacje między swym nauczycielem a przestrzenią wnętrz i miasta, swoiście proksemiczną wrażliwość wizualną. Mam na myśli Edwarda Alojzego Lewickiego, który przesłał Ficowskiemu swoje wspomnienia w 1981 i 1983 roku. Schulz jawi się w nich jako dobry duch pierwszoklasisty, drobnego i zagubionego w wielkim gmachu drohobyckiego gimnazjum. Ta surowa architektura przytłaczała chłopca. Dodatkowo, jak wspomina, deprymowało go sąsiedztwo szkoły – usytuowany *vis à vis* zakład pogrzebowy Gintera z otwartą bramą, w której widoczne były karawany. Lewicki wspomina, że na tle grona pedagogicznego i wnętrz gmachu szkoły właśnie Schulz jako jedyny emanował wewnętrznym ciepłem i opiekuńczością: „Rzekłbym, że żyjąc w gimnazjum, ponurym budynku wśród obcych sobie ludzi, w lęku, a nawet w trwodze – w kręgu profesora Schulza doznawałem ulgi. […] W tym ciemnym, dwupiętrowym budynku

11 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 49.
12 Wspomnienie E. Lewandowskiego (Löwenthala), op. cit.
13 Ibidem.

gimnazjalnym dwa były miłe punkty: ten, w którym przebywał prof. Bruno Schulz – i gdzie stara tercjanowa sprzedawała smaczne andruty. […] Profesor wyłaniał się z mroku gmachu, sal, odcinał się jaśniutką twarzą od kruczoczarnej fryzury i płaszcza roboczego z tzw. klotu. Emanował tym, czego się nie widzi, ale odczuwa"[14].

Lewicki mieszkał w Drohobyczu od piątego do trzynastego roku życia i w tym czasie poznawał miasto. W zakończeniu swoich wspomnień tworzy paralelę między rysunkami Schulza ze sceną balkonową a miejskimi zakamarkami Drohobycza: „Starczyło wejść do kilku korytarzyków, od chodnika, z Rynku, na odcinku od cerkwi gr.-kat. ku kościołowi rzym.-katolickiemu, aby zauważyć, w głębi ciasnych podwórek, takie balkoniki. Podwórka ciasne i zacienione, wykładane kamieniami. Pamiętam […] jedno z takich podwórek, na tym odcinku opisanych – chodziłem jako chłopak do może 12.–13. roku życia, do mieszczącej się tam winiarni. […] ojciec mój kosztował gatunki, coś wybierał, kupował do flaszki, z beczki oryginalnej z importu […]. Cały ten świat z grafiki prof. Schulza znam z autopsji, i żywo mam to w pamięci, wszak z miasteczka mojej babki. Świat folkloru izraelskiego [!] z tamtych miejsc i czasów – jest mi znany tym bardziej, iż jedna ze stryjenek moich była, jest, autentyczną Izraelitką"[15].

Być może Lewicki jako jedyny spośród uczniów Schulza tak wyraźnie dostrzegł w jego grafikach i rysunkach architekturę Drohobycza, doszukując się związku między tym światem podwórek, balkonów, pokoików i korytarzy a wrażliwością Schulza na kobiety, ale… w aspekcie ich s p o ł e c z n e g o u p o ś l e d z e n i a. Lewicki jakby pomija masochistyczny klimat tych prac, ale nie czyni tego k'woli jego przemilczenia (wspomina o „demonizmie kobiet"), lecz po to, by dopisać do świata Schulza pewien kontekst społeczny, w innych odczytaniach pomijany: „Schulz w swej wrażliwości estetycznej, i moralnej, pewno widział degradację okropną owych dziewuszek, bez skrupułów, i usiłował tłumaczyć sprawę «demonicznością» niby kobiet, które wyłącznie zdominowały mężczyzn […]. Pamiętam, w wielu sublokatorskich pokojach zjawiały się pewne piękne dziewczęta, i jacyś panowie, policja ich ścigała. A wtedy to słyszało się o «handlu żywym towarem», biedne dziewuszki wiejskie, z ukraińskiej wsi wyjeżdżały gdzieś do Ameryki Łacińskiej, może do Peru itd. […] Tak to widzę ów demonizm, wiał on – owszem – z mieszkań wynajmowanych, z ulic, o to się ocierałem do jakiegoś 13 roku życia"[16].

Jeśli dobrze rozumiem eksplikację Lewickiego, celem Schulza, w jego wrażliwości społecznej, w intencji jakiegoś zadośćuczynienia, było odwrócenie

---

14 List E. A. Lewickiego z załączonym wspomnieniem do J. Ficowskiego, dat. 22 VIII 1981; Ossolineum, teka L-Lips (nr akcesji 84/95).

15 Ibidem.

16 Ibidem.

ról podmiot–przedmiot w relacjach mężczyzn z tamtymi wykorzystywanymi dziewczętami. Kiedy obserwuje się różne typy męskie przemienione w karły, niekiedy nagie, niekiedy w cylindrach i frakach, z binoklem i laseczką, ukazane w cyklach procesji, z reguły na tle miejskiej zabudowy, nie można tak zupełnie przejść ponad refleksją Lewickiego.

Być może da się wpisać to odwrócenie ról w coś, co Jerzy Jarzębski wpisał w relację drohobyckich peryferii do miejskiego centrum – w utratę formy, postępującą wraz z oddalaniem się od Rynku[17]. Byłaby to utrata formy u mężczyzn i odzyskiwanie jej przez kobiety. Mężczyźni karłowaci, w zapadających się cylindrach, za dużych surdutach, które stają się bezforemnym okryciem nieprzylegającym do ciała. Kobiety tę formę odzyskujące, nie tylko w ubiorze (bielizna jest tu szczytem elegancji), ale też w gestach teatralnej dominacji, wyzwolenia, otwarcia, rozpostarcia ciał, odtąd już niczego się niewstydzące i ustanawiające swoje wszechświatowe panowanie.

Tworzenie przez Reginę Silberner portretu rodziny Pilplów, zamieszkałych w willi z werandą przy ulicy Szewczenki 8, sąsiadującej z bliźniaczą willą rodziców Reginy przy Szewczenki 10, w dużej mierze opiera się na opisie wnętrza domu – opisie swego rodzaju kręgów intymności, poczynając od pokoju Mundka Pilpla, poprzez salon, a kończąc na werandzie, która, podobnie jak w relacjach kolegów Zygmusia Hoffmana z domu Schulza, stanowiła strefę łączącą mieszkanie ze światem zewnętrznym: „Na długiej werandzie od podwórza stały krzesła; podczas sprzyjającej pogody siedzieli tam, czytając, Mundek w purpurowym szlafroku, paląc bez przerwy papierosy. Często tam przyjmowali intymnych przyjaciół, no a ja, i czasem mój ojciec, przyłączaliśmy się do zawsze ciekawej gromady, lub tylko do rodzeństwa. U nas na tej tylnej werandzie nie siedziało się”[18]. Mamy także opis salonu: „Godziny spędzane w salonie Pilplów były dla mnie zawsze ucztą. Czasem wołali mnie, bym przyszła, byli sami, Trudzia grała na fortepianie, a Mundek cudownie artystycznie gwizdał. Muzyka: od operowej do szlagierów ówczesnych – smętnych i sentymentalnych. Grałyśmy czasem na 4 ręce i śpiewały, a Mundek gwizdał. Potem często przychodzili ich znajomi, jeden z nich grał na fortepianie przecudownie; albo gwarnie rozmawiano i cicho wchodził pan Bruno. Wtedy siadałam gdzieś w kąciku, obserwowałam i nabożnie słuchałam”[19].

Opisy te – werandy i salonu – można czytać jako metaforę przezwyciężania ciemności, która czaiła się w mieszkaniu Pilplów, bogactwem ludzkiego ducha i sztuki. Dom Pilplów, w odczuciu Silberner, miał bowiem zadatki na mroczność:

---

17 J. Jarzębski, *Miasto Schulza: architektura i żywioły*, w idem: *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 84–85.

18 R. Silberner, op. cit., s. 11.

19 Ibidem, s. 12.

„Wnętrze mieszkania […] było, tak mnie się zdawało, zawsze ciemnawe, zwłaszcza jadalnia i sypialnia rodziców [Mundka i Trudzi], przez które to pokoje przechodziło się do salonu. Jakby nigdy nie wietrzone to wnętrze i po moim domu wiecznie podlegającym «dezynfekcji» – fascynujące. W salonie stare wygodne meble, fortepian, niezliczone książki, ściany pokryte obrazami. Były wśród nich ogromne olejne portrety Trudzi i Mundka, oddanych wiernie przez artystę […]. Wisiały tam też grafiki i rysunki, na które jako bardzo młoda dziewczyna patrzyłam ze zdumieniem i strachem. Utkwiła mi w pamięci naga kobieta wstępująca do wanny, do której murzyn nalewał z ciała bez głowy krew, a u stóp jej, jak zawsze, głowa Mundka, Staszka Weingartena i innych, których znałam, no i głowa Brunona Schulza, twórcy wszystkich tych rysunków i portretów”[20].

O ile wiem, nie istnieje katalog zaginionych prac plastycznych Schulza, ale niewątpliwie cytowany opis wniósłby do niego kilka pozycji. Jedną z nich, dość podobną do sceny z Murzynem, przywołuje we wspomnieniu Michał Chajes. Był to pastelowy obraz zatytułowany *Zaczarowany młyn*, na którym na tle starego młyna widnieją „dwie rozłożyste niewiasty” i „skurczony zmizerowany nieboraka” z rysami Schulza; na stole stoi misa napełniona krwią[21].

Poza owym wydobywaniem mieszkania Pilplów z zagrażającego mu mroku, prowadzącym od ciemnego pokoju Mundka do jasności salonu i werandy, dominantą opisów Silberner jest także, jak widać to w cytatach, przepływ gości przez to mieszkanie. U Pilplów poza Schulzem pojawiali się poeta Juliusz Wit-Witkower, który wykonywał tam swoje arie i recytacje, Michał Chajes i Stanisław Weingarten (co wiemy z listu Chajesa[22]), a także zapewne Maria Budracka, zanim w 1920 roku wyjechała do Wiednia. W liście do Ficowskiego Silberner opisuje także fotografię zrobioną podczas rocznicy ślubu jej rodziców[23], na której widoczni są Mundek Pilpel i dentysta Adolf (Dolek) Löw.

Przyjaciele Pilplów i Schulza tworzyli zatem grupę osób wzajemnie się odwiedzających i spotykających na małym obszarze w centrum Drohobycza. Przekonujemy się o tym, gdy na plan miasta nakładamy znane nam adresy tych osób. Michał Chajes to ulica Świętego Jana 15. Był bliskim sąsiadem Schulza, bo stanowiła ona przedłużenie Floriańskiej i Bednarskiej. Chajes, dając Ficowskiemu wskazówki przed jego wyjazdem do Drohobycza w 1965 roku, objaśnia, jak dojść do domu Schulza i willi Pilplów: „Brunio do 1939 roku mieszkał przy ul. Bednarskiej

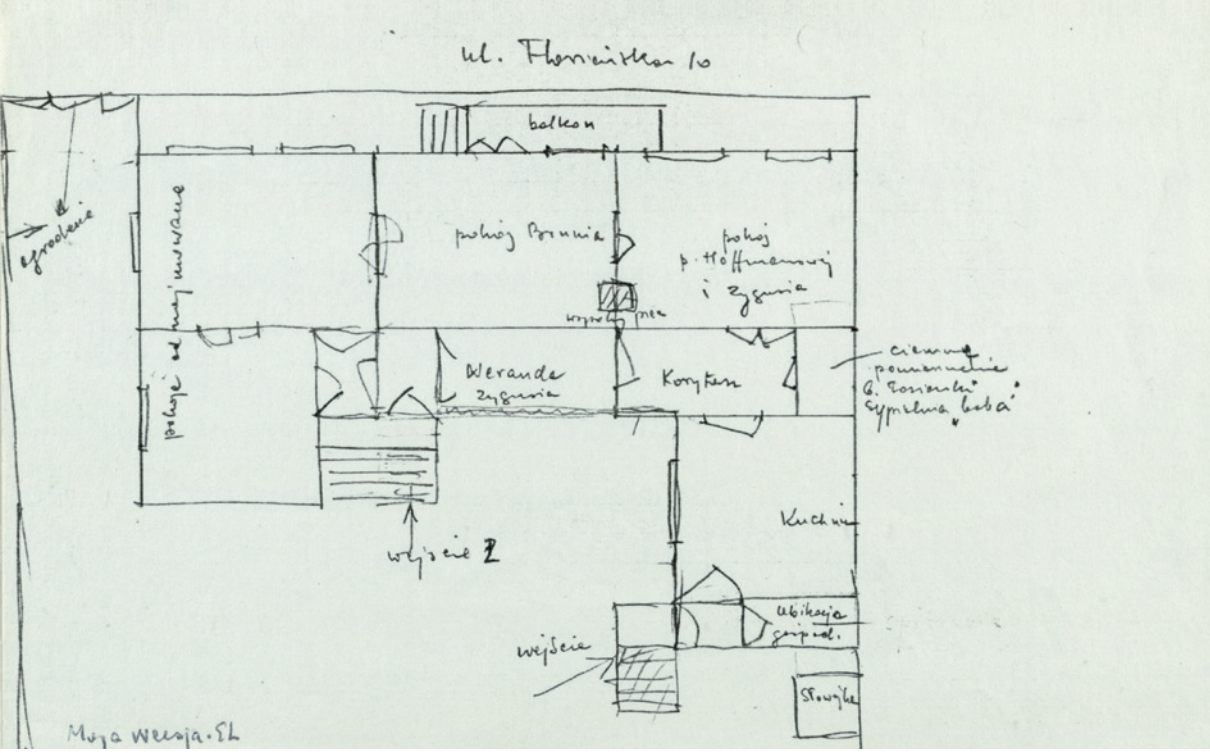
---

20 Ibidem, s. 11.

21 Wspomnienie M. Chajesa o B. Schulzu załączone do listu do J. Ficowskiego, dat. Kraków, 7 VI 1948; Ossolineum, teka Ce-Cze (nr akcesji 134/80).

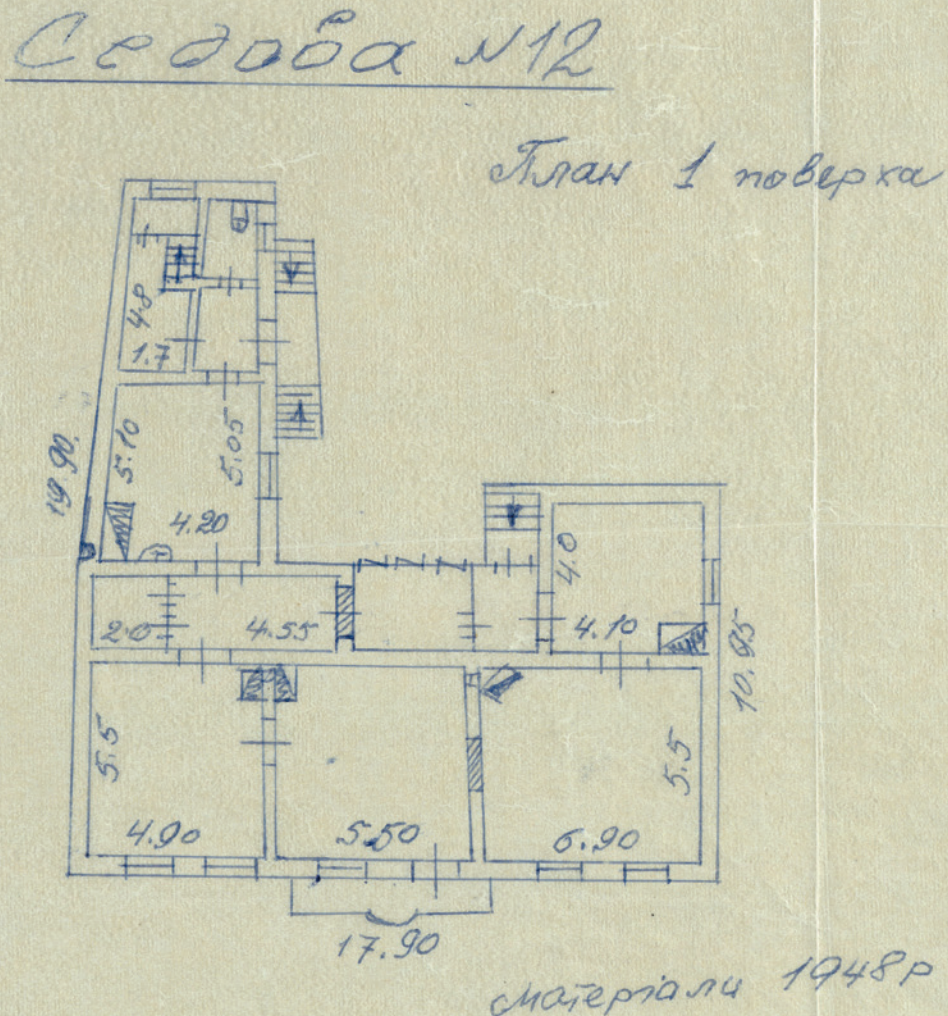
22 „Brunio, Staszek Weingarten i ja byliśmy w latach 1919–1928 prawie codziennymi gośćmi u Mundka Pilpla, który dzięki swemu rozgarnięciu umysłowemu umiał nas koło siebie skupić. U niego też poznałem Witkacego […]” (list M. Chajesa do J. Ficowskiego z 14 IV 1965; cyt. za: J. Ficowski, *Bruno Schulz (1892–1942). Notatki biograficzne*, maszynopis, k. 49; zbiory Biblioteki Narodowej).

23 List R. Silberner do J. Ficowskiego, dat. Jerozolima, 17 VIII 1992; zbiory Biblioteki Narodowej.

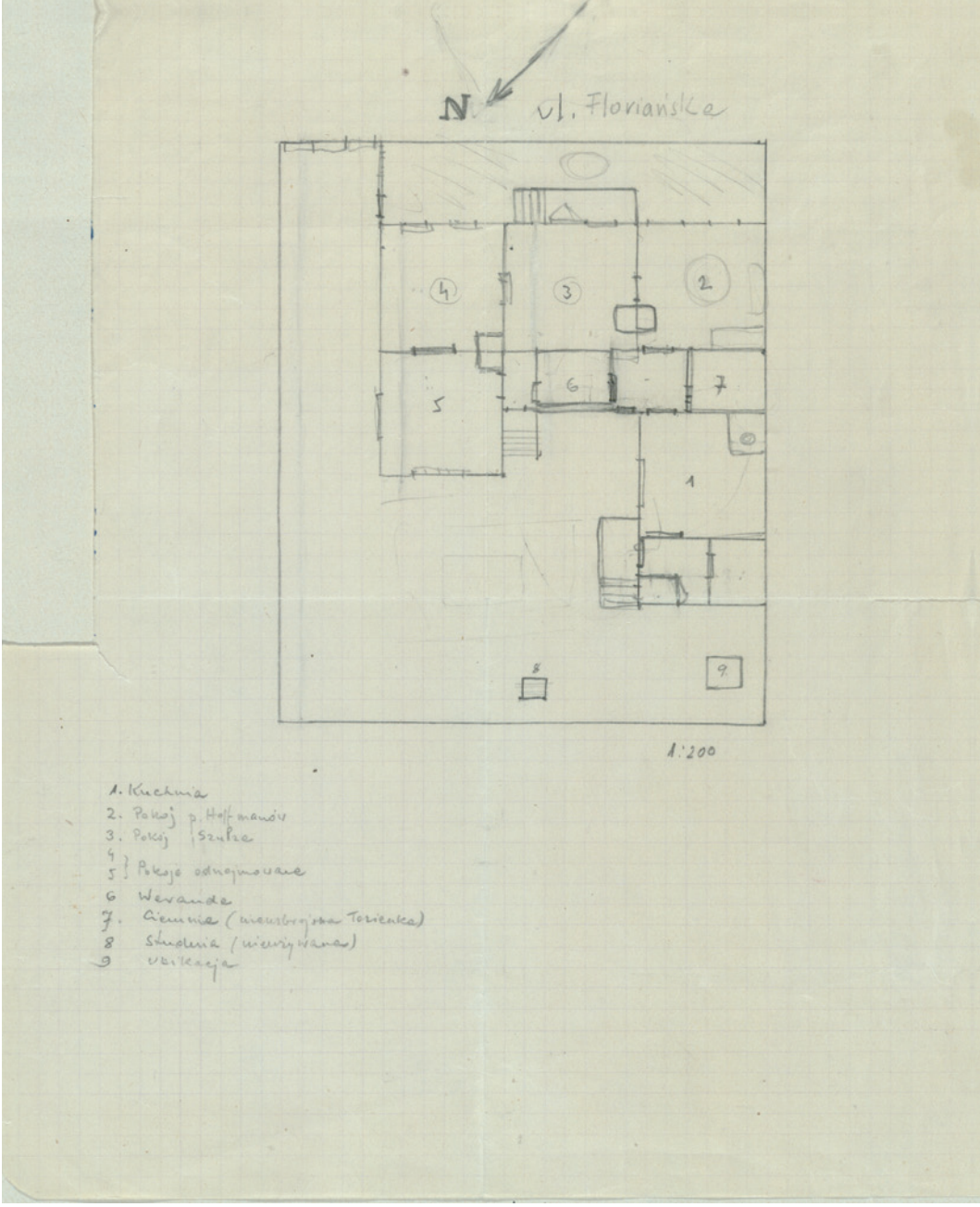


Układ pomieszczeń domu Schulza przy dawnej ul. Floriańskiej 10, szkic wykonany przez ucznia Schulza Edmunda Löwenthala (Lewandowskiego), zbiory Biblioteki Narodowej

Drzwi balkonowe i okno pokoju Schulza w domu przy dawnej ul. Floriańskiej 10, fot. J. Ficowski, 1965



Plan domu Schulza przy dawnej ul. Floriańskiej 10 według stanu w 1948 roku, przerysowany przez adwokata Leona Friesa z urzędowego planu w Radzie Miasta Drohobycza w 1985 roku, zbiory Biblioteki Narodowej



Układ pomieszczeń domu Schulza przy dawnej ul. Floriańskiej 10, autor nieustalony, zbiory Biblioteki Narodowej

w parterowej willi z dość obszernym balkonem. Jest to 3 czy 4-ty dom za «figurą» po prawej stronie ulicy, idąc od Rynku". Natomiast z willi Pilplów, jak pisze, „przez ulicę wychodziło się obok kina na tyły Poczty"[24].

Usytuowanie domu, w którym mieszkał Bruno Schulz, często podawane jest odmiennie. Warto zacytować fragment listu Feiwela Schreiera *vel* Shragi Shrayera do Ficowskiego, poświęcony tej pozornej zmienności adresu. Ficowski wynotował sobie ten fragment w obszernym maszynopisie zatytułowanym *Bruno Schulz (1892–1942). Notatki biograficzne*, będącym wypisem z listów i relacji ustnych: „Schulz mieszkał w domu przy ul. Floriańskiej 8. Jeżeli niekiedy podawał nr 10, to była to widocznie zmiana numeracji domu. Na rogu tej ulicy (od strony ul. Jagiellońskiej – dzisiaj Komsomolskiej) na kolumnie-piedestale stała figura św. Floriana gaszącego pożar. Na załączonym zdjęciu widać tę zachowaną do dziś kolumnę, ale samego świętego zdjęto. Ulica Bednarska była przedłużeniem ul. Floriańskiej (począwszy od ul. Szewczenki na prawo i ul. Mariackiej na lewo – widać to na innym zdjęciu), ale w latach powojennych (1949–1950) zniesiono nazwę ul. Floriańskiej i przyłączono ją do ul. Bednarskiej, zaczynając numerację domów od ul. Floriańskiej"[25].

Znamy także miejsce zamieszkania Józefa Heimberga (ur. 1922), siostrzeńca Stanisława Weingartena – ulica Świętego Jana 9A, niedaleko domu Schulza. Heimberg w dzieciństwie był czasem zabierany do Schulza przez wujka Stanisława, gdy ten przyjeżdżał z Łodzi: „[Schulz] mieszkał niedaleko na ulicy Bednarskiej. Nie wiem od kiedy, ale u nas w domu było dużo (kilkanaście) małych obrazów Szulca [!]"[26].

Państwo Budraccy, zanim wyjechali do Wiednia, mieszkali przy ul. Truskawieckiej, sąsiadując z Weingartenami. Maria Budracka wspomina: „Staszek był miłośnikiem sztuki. Jedno pamiętam dokładnie. Jego pokój był zawieszony obrazami od sufitu po podłogę"[27].

Wszechobecność prac Schulza w tym gronie jest niewątpliwa. Wisiały w salonie Pilplów, u Weingartena, który wyjechał wraz z nimi z Drohobycza do Lwowa (ok. 1927), a potem do Łodzi (ok. 1932)[28], w domu rodziców Józefa Heimberga[29],

---

24 List M. Chajesa do J. Ficowskiego, dat. 8 IX 1965; zbiory Biblioteki Narodowej.

25 List Shragi Shrayera do J. Ficowskiego, dat. Kiriat Ono, Izrael, 2 VIII 1965, cyt. za: J. Ficowski, *Bruno Schulz (1892–1942). Notatki biograficzne*, k. 30; zbiory Biblioteki Narodowej.

26 List J. Heimberga do J. Ficowskiego, dat. New York, 21 IV 1992; zbiory Biblioteki Narodowej.

27 List M. Budratzkiej-Tempele do J. Ficowskiego, dat. Wiedeń, 15 II 1979, zbiory Ossolineum, teka Br-Ca (nr akcesji 61/79).

28 J. Ficowski, *Alfabet Weingartena*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*…, s. 286–287.

29 „[…] u nas w domu były grafiki [Schulza] przeważnie małe, jakie 20×30 cm w oprawach i ramach. Przedstawiały ludzi w różnych (w moich oczach z tego czasu) wyolbrzymionych wyrazach, przeważnie zdziwienia lub rozpaczy" (list J. Heimberga do J. Ficowskiego, dat. New York, 30 V 1992; zbiory Biblioteki Narodowej).

w mieszkaniu Haendlów[30], w domu rodziców Marii Budrackiej (później Budratzkiej-Tempele)[31], w mieszkaniu Chajesa[32] i zapewne w wielu innych domach, co świadczy o tym, że Schulz był autorem niezwykle płodnym, a ponadto dość hojnie ofiarowującym swoje prace. A ponieważ znajdowały się one głównie w domach inteligencji polsko-żydowskiej, skazane były w pierwszej kolejności, wraz ze swoimi właścicielami, na zatratę po wkroczeniu Niemców do Drohobycza.

Warto spojrzeć na te mieszkania jako na swoiste ostoje najgłębszego ducha artystycznego, szczególnie wyrafinowanej sfery kultury polsko-żydowskiej. Mieszkanie Stanisława Weingartena, czy raczej jego pokój sublokatorski, najpierw we Lwowie, a potem w Łodzi (bo właścicielem własnego mieszkania w Łodzi stał się dopiero tuż przed wojną), jest uosobieniem tego klimatu. Szczególnie rzuca się to w oczy właśnie w jego przypadku, ponieważ będąc osobą o dużej wrażliwości i nadzwyczaj bogatych zamiłowaniach artystycznych, był równocześnie samotny, niejako wykorzeniony ze swego pierwotnego drohobyckiego środowiska jako inżynier na placówce zamiejscowej koncernu Galicja. W porównaniu z wcześniejszymi opisami mieszkań i werand Schulza i Pilplów to istnienie pozostaje osobne także przez fakt, że opisujący je obserwatorzy n i e n a l e ż e l i d o j e g o ś w i a t a.

Relacja Karoliny Safier o Weingartenie i jego pokoju jest krótka i powierzchowna. Jako studentka wynajmowała ona we Lwowie stancję u tej samej właścicielki, co Weingarten, przy ulicy Ochronek 9. Pisze do Ficowskiego: „pokój jego tonął cały w szkicach i obrazach Schulza. Były one wówczas bardzo niezrozumiałe dla mnie, były to karykatury postaci ludzkich, fizycznie i psychicznie okaleczonych”[33]. W drugim liście jest opis postaci samego Weingartena: „był dla mnie poważnym panem, wytwornym, eleganckim i ekskluzywnym. Nikt go nie odwiedzał prócz Schulza i może ludzie faktycznie mieli rację, posądzając ich o homoseksualizm?”[34]. Mąż Karoliny, Karol Safier, w swojej relacji dodaje, że Weingarten był pozytywnie oceniany przez właścicielkę domu, bo „1. płacił punktualnie, 2. zachowywał ciszę i 3. kobiet nie sprowadzał. […] pokój był «wytapetowany» (dosłownie) rysunkami Schulza. To były postacie-karykatury, a na każdej z nich Weingarten w formie karzełka o dużej łysej (częściowo) głowie.

---

30 „W mieszkaniu państwa Karolostwa Hoendel wisiał portret tego Stacha [Weingartena], malowany przez Brunia” (list Leona (Lolka) Horoszowskiego do E. Löwenthala, [Frankfurt nad Menem, 9 V 1981]; zbiory Biblioteki Narodowej).

31 Chodzi o portret rysunkowy Marii Budrackiej autorstwa Schulza z 1919 roku, zatytułowany *Niedosiężna glorieta*, wielokrotnie wspominany przez nią w listach do Ficowskiego. Historię jego powstania i przemieszczeń przedstawia ona w liście datowanym: Wiedeń, 3 I 1977; zbiory Ossolineum, teka Bra-Ca (nr akcesji 61/79).

32 List R. Silberner do J. Ficowskiego, op. cit.

33 List K. Safier do J. Ficowskiego, dat. Zielona Góra, 28 II 1981; zbiory Biblioteki Narodowej.

34 List K. i K. Safierów do J. Ficowskiego, dat. 8 V 1981; zbiory Biblioteki Narodowej.

[…] Wychodził wcześnie rano, wracał przedwieczorem, włączał radio i nucił w takt muzyki płynącej z głośnika (dosyć głośno)”[35].

Obszerniejszą relację na temat Weingartena, wyglądu jego samego i pokoju w Łodzi (gdzie zamieszkał w 1932 roku), której autorką była córka gospodarzy, po wojnie poetka – Joanna Kulmowa, zamieścił Ficowski w szkicu *Alfabet Weingartena*[36]. Trzeba powiedzieć, że w oryginale i bez skrótów jest to relacja znacznie cieplejsza, ale chwilami bezceremonialna w opisie powierzchowności lokatora: „Otyły, ale nie jowialny – uprzejmy, lecz pełen rezerwy, czasem trochę przykry”[37]. Kontrapunktem dla tej charakterystyki jest opis jego pokoju, portretów autorstwa Witkacego na ścianach, a także prac Schulza. Kulmowa pisze o tym z perspektywy swojej dziecięco-młodzieńczej panieńskiej pamięci, odtwarza czar i niezwykłość tego miejsca, zachowuje jego tajemnicę. Częścią tej tajemnicy jest przypuszczenie autorki, że ten stary kawaler „gustował w panach”, co w cytacie Ficowskiego zostało usunięte[38]. Na tle aury pokoju, kruchości przepierzenia – miejsca ekspozycji prac Schulza, mięsista powierzchowność Weingartena okazuje się w archiwalnej relacji córki gospodarzy jakąś przypadkową przystanią cielesności tego w istocie uduchowionego konesera sztuk plastycznych i muzyki.

Relacje zebrane przez Ficowskiego stwarzają szczególną okazję do tego, by uświadomić sobie, jak postać Weingertena i jego przestrzeń sztuki jawiły się w oczach osób spoza środowiska artystycznego, owych studentów lwowskich i panienki z mieszczańskiego domu w Łodzi. Pojęcie ekstrawagancji emanuje szczególnie silnie w konfrontacji z ludźmi dalekimi od jego artystycznych zainteresowań, których światy nie komunikowały się z jego światem.

Percypowanie mieszkań, pokoi, ich układu, przepierzeń, dostępności i niedostępności gospodarzy, kwestii ich „normalności”, pytania o ich obyczajność łączy się w przytoczonych relacjach z pewną tajemnicą. Topos odmienności, obcości, inności chyba najsilniej dochodzi do głosu w wypadku Weingartena. W mniejszym może stopniu w wypadku Schulza, który jako artysta spełniony, ale i profesor gimnazjalny, był w swej inności oswajany, przedstawiał ją w obrazach i utworach. U wszystkich jednak, także w domu Pilpla, na ścianach wisiała, rzec można, sztuka hermetyczna i awangardowa, niewchodząca w dialog ani z ówczesną sztuką proletariacką (wybór poety Juliusza Wita-Witkowera), ani patriotyczną

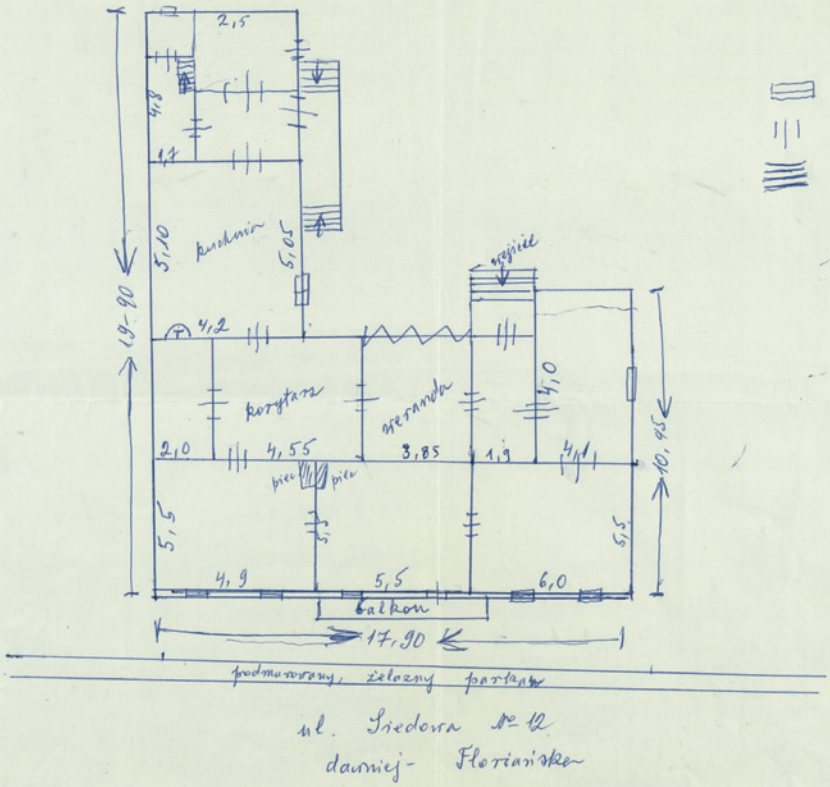
---

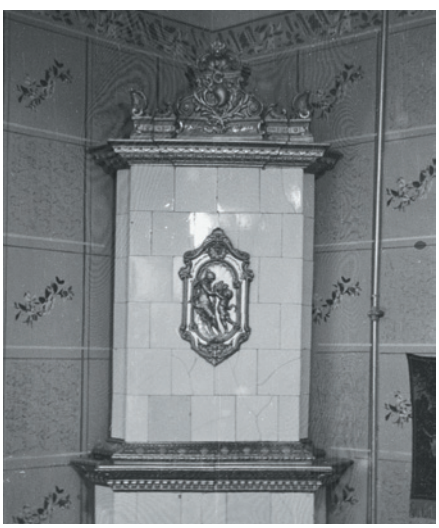
35 Ibidem.

36 J. Ficowski, *Alfabet Weingartena*, w idem: *Regiony wielkiej herezji i okolice*… Cytowanej relacji Ficowski nie opatrzył nazwiskiem autorki.

37 List J. Kulmowej do J. Ficowskiego, dat. 15 III 1977; zbiory Biblioteki Narodowej.

38 Jednakże sprawa ciekawiła Ficowskiego, skoro w liście Marii Budratzkiej-Tempele do niego znajdujemy odpowiedź prawdopodobnie na ten temat: „w kwestii «inklinacji» nic o Staszku nie wiedziałam. Prędzej o Brunonie. Zresztą byłam za młoda, by móc ocenić podane przez Pana różnice. I byłam człowiekiem, czy raczej dziewczyną, o zbyt naturalnych inklinacjach. A w tym czasie byłam już zakochana w pięknym jasnowłosym chłopcu” (list M. Budratzkiej-Tempele do J. Ficowskiego, dat. Wiedeń, 15 II 79; zbiory Biblioteki Narodowej).





Powtórna kopia urzędowego planu domu Schulza w Radzie Miasta Drohobycza, wykonana przez Leona Friesa w 1985 roku**, zbiory Biblioteki Narodowej**

Dom Schulza przy dawnej ul. Floriańskiej 10: piec kaflowy w pokoju pisarza i schodki ogrodowe z fragmentem werandy na tyłach, fot. J. Ficowski, 1965

(„oleodruki" Feliksa Lachowicza), które najlepiej się komunikowały z przeciętną wrażliwością odbiorczą tamtych (niespokojnych) czasów i tamtych (mieszczańskich) środowisk. Przedstawienia wnętrz i ich mieszkańców okazują się w istocie śladem ludzkich emocji, nie zaś wyłącznie potrzeby dokładnego opisu. Są zapisem emocji. Negocjacji z innością. Tak wolno odczytywać opisy świata Schulza i jego dwóch przyjaciół.

A. Brun: Bruno Schulz – i co dalej?

Przez czterdzieści z górą lat żył sobie na głuchej prowincji, w ponurym domku parterowym, otoczonym suchotniczym ogródkiem, uczył chłopców rysunków i od czasu do czasu układał w kunsztowne nowelki wspomnienia wyblakłej, prowincjonalnej młodości. Znajomi, którzy dla Schulza mieli zawsze dużo wyrozumiałości i trochę sentymentu, uwalali jego pisanie za rozpaczliwą i bardzo nieszkodliwą próbę przezwyciężenia druzgocącej zaiste monotonii, którą huczał smętny domek na odludziu. Mówiłem kilka razy z Schulzem, raz nawet przenocowałem u niego i miałem możność zetknięcia się z atmosferą, która otaczała pisarza od niepamiętnych lat. Trzeszczały podłogi, otwierały się drzwi co chwila, człapały jakieś nogi niewidoczne za oknem, tu i ówdzie mijały pokoje jakieś siwe kobiety. Dużo było pokoi w domku, ale nikt w nich nie mieszkał. Pamiętam zwłaszcza jeden, w którym stała zaprószona palma – i nic więcej. W innym znów było pełno obrazów na ścianach, ale obrazy były tak omotane pajęczyną, że trudno było rozeznać, co one właściwie przedstawiają. Palmy, obrazy, pluszowe otomany, nieprawdopodobna ilość barwnych poduszek i – pustka, która waliła na zmysły, wysuwała się natrętnie na pierwszy plan, wyłaziła z każdej szczeliny. A wśród tego wszystkiego Bruno Schulz z zaciśniętymi ustami i błędnym wzrokiem, z głuchą pasją dobierający się do ciemnych zakamarków, strychów, zapomnianych kątów, wiecznie węszący za bliżej nieokreśloną tajemniczością, w której spodziewał się znaleźć rozwiązanie dla swego zdeformowanego życia.

Pamiętam, gdy raz przeczytał mi z rękopisu jedną ze swych „opowieści". Była to relacja o chłopie, który siedzi zaszyty w krzakach i załatwia swą naturalną potrzebę. Nic więcej w tej opowieści nie było. Ale jaką pasją to kipiało, jakim żarem przesycone było każde słowo, z jaką powagą i skupieniem tchnął każdy szczegół. W pierwszej chwili byłem wręcz oszołomiony. Jakiś błahy kawał istnienia został tu ożywiony olbrzymim zasobem sztuki i domagał się równouprawnienia. Po chwili jednak, gdy sugestywność przestała działać, padło pytanie: no dobrze – ale co dalej? Schulz na takie pytania nie odpowiadał wprost, tylko dawał do zrozumienia, że pisanie jest dla niego sprawą najzupełniej prywatną. Jeden lubi turystykę, drugi kobiety, trzeci grę hazardową, on zaś wyżywa się w swoich fikcjach. Później czytał o zwariowanych sprawach swego ojca, o jego fantastycznych przygodach na strychu wśród kur i gałganów, o jego nieprawdopodobnych walkach z domownikami.

I znowu padały pytania: po co to? I nieskończone dyskusje o tym, że pisanie nie może być prywatną rozrywką, że działają tu pewne głębokie, utajone kompleksy i zboczenia. Raziło to kurczowe szukanie anomalii, ten tchórzliwy niemal lęk przed światłem dnia i prostą, nieskomplikowaną sytuacją. Rzeczywistość

była tu śmiertelnym wrogiem, którego się unikało, prawda była tylko koszmarem, nawet sny były potwornie powykrzywiane. Nic nie istniało w tym domku i jego właścicielu naprawdę, wszystko było komentarzem, kursywą. W tym duszącym klimacie rodziły się halucynacje Schulza.

Raz, w przystępie jasnowidzenia, Schulz rzucił słowo o potrzebie odnowienia swego wewnętrznego inwentarza, o konieczności uspołecznienia swej zatrutej sztuki. Wskazałem mu wówczas na leżące pod jego nosem Zagłębie Naftowe, siedlisko pracy, wyzysku i walki. Wyjdź z tej zatęchłej oranżerii do spraw i ludzi, dla których świat jest areną, a nie teatrzykiem marionetek, tam w śmiertelnych zapasach wykuwają się nowe wartości – pomóż im swoją sztuką budować nową rzeczywistość. Schulz kiwał głową i siedział dalej w swej upiornej rupieciarni. Więc może jednak to wszystko zostanie w domku i zapadnie się wraz z nim? Ależ nie! Po kilku latach wyszła książka *Sklepy cynamonowe* – i koniec z prywatną rozrywką. Bruno Schulz wkroczył do literatury i od razu stał się wybitną pozycją. Co więcej – stał się modą. Pojawiają się o nim entuzjastyczne artykuły, drukują go czołowe czasopisma, lansują go uznane sławy.

Zapewne sam Schulz jest niemało zdziwiony tym nagłym uznaniem. Pisząc swoje fikcyjne opowiadania, był przekonany, że czytać je będą tylko liczone jednostki, bardzo delikatne i przewrażliwione natury, dla których deformacja i anomalia czynią i surowe życie znośniejsze i których znieczulone organizmy potrzebują zastrzyku fantastyki, by działać jako tako prawidłowo. Poetyczna musztarda, czy coś podobnego. Aż oto – patrzcie się – zawodowcy starają się uczynić z Schulza pisarza popularnego, pisarza dla mas. Na konkursie „Wiadomości Literackich" padły na niego głosy kilku wybitnych poetów, którzy podkreślali z satysfakcją, że Schulz jest twórcą, którego Polsce właśnie teraz potrzeba, bo Schulz nie hołduje – społecznikostwu.

Oto węzeł zagadnienia. Coraz bujniej rozwijająca się literatura społeczna, walcząca, wkraczająca aktywnie w dzisiejszą rzeczywistość polską (Kruczkowski, Wasilewska, Drzewiecki i in.) napędziła strachu oficjalnej literaturze, filarowi istniejącego porządku. Stąd poszukiwanie za tamą przeciwko temu niebezpieczeństwu, stąd uwieńczenie nagrodą poety religijnego Bąka, stąd – propaganda ekshibicjonizmu Schulza. „Pawim piórom" i „Kwaśniakom" kadenizm usiłuje przeciwstawić *Sanatorium pod Klepsydrą*. Literaturze orężowi walki o nowy obraz świata – literaturę oderwaną od palących zagadnień, skierowującą wyobraźnię i myśl czytelnika w dziedziny neutralne, w których upiorne fikcje poetyckie wyprawiają harce samostarczalności.

Oficjalna literatura, ta w mundurze i *z* orderami, wskazując na Schulza, mówi do młodych literatów: Cóż was obchodzi napór rzeczywistości? Nie waszą jest rzeczą rozprawiać się z rzeczywistością, na to są władze. Wy „organizujcie wyobraźnię artystyczną narodu", powiększając skalę jego wrażliwości, odkrywajcie nowe wzruszenia i sensacje ducha. Czyli: popatrzcie na autora *Sklepów*, jaki straszliwie obojętny na konkretne zagadnienia życia, jak sobie zupełnie nie chce

zdać sprawy z coraz bardziej pogłębiających się konfliktów socjalnych i politycznych. Weźcie sobie przykład od niego, jak można pomnożyć dobra społeczeństwa, nie jątrząc go ani złorzecząc. Koronki, wieżyczki, świecidełka, trochę obłędu, fosforycznych wizyj, idealizowanej rupieci i upław wspomnień. Wszystko to pod szyldem autentycznej sztuki, oto, czym powinno wykazać się przed nami młode pokolenie literackie.

A tymczasem wszyscy postępowi intelektualiści konsolidują swe siły i w obliczu coraz groźniej narastającej katastrofy angażują się w walce z barbarią. Że sił tych jest niemało, wykazał Kongres pisarzy w Paryżu, który obradował pod hasłem obrony kultury. Wszędzie na szerokim świecie od dawna już pozamykano wszelkie „sklepy cynamonowe" i klepsydrowe sanatoria, by zmierzyć się z rzeczywistością. Literatura, którą tworzy Bruno Schulz i ci, którzy go już naśladują, musi w konfrontacji z tą rzeczywistością prędzej czy później skapitulować.

Pierwodruk: „Chwila" 1935, nr 5921, s. 9. Opracował Piotr Sitkiewicz.

dziej cennym jest pismo o charakterze bardziej wielostronnym.

Zawartość każdego z numerów Biuletynu da się zasadniczo podzielić na trzy części: progimową, historycznie informacyjną oraz informującą o wydarzeniach bieżących.

Programowo /"Rosja nie należy do Słowiańszczyzny", "Czy nastąpi zmiana", "Co to jest slawofilizm"/ Biuletyn Słowiański wyraża dążenia zorganizowania silnej wspólnoty słowiańskiej opartej na troskliwym kontynuowaniu wspólnych podstaw kulturalnych. Przy takim założeniu zwrócenie uwagi na zasadniczą odrębność postawy kulturalnej Rosji prowadzi w konsekwencji do konieczności wykluczenia jej z bloku słowiańskiego, przy równoczesnym zaliczeniu do niego - Ukrainy.

Artykuły historyczne ujęciem i doborem tematów pogłębiają linię programową. Tak np. artykuł o poezji ukraińskiej /"Poezja wolności"/ wysuwa koncepcję, że elementem organizującym najważniejsze jej osiągnięcia jest idea wolności. Poezja ta "zatłamszona, zastraszona, zbyt słaba, aby teraz właśnie walczyć - czeka na nową wolność - może w potężniejszym wymiarze".

Artykuł językoznawczy /"Polszczyzna wśród swych najbliższych krewniaków"/ kończy się słowami: "Polaku! Poszerzaj własne życie, a powiększysz i granice swej mowy". Artykuł o poezji czeskiej znajduje jej słabość w zbyt niewolniczym ileniu się na "europejskość".

Dodać tu należy, że w obu artykułach historyczno-literackich są licznie cytowane przekłady na język polski. O ile nie zawodzi nas pobieżne przypomnienie, przekładów tych nie spotykaliśmy nigdzie przed wojną. Także udany przekład z łużyckiego /Jakub Bart-Ciszyński "Do Słowian"/ nie przypomina nam żadnej z opublikowanych dotąd wersji tłumaczeniowych tego osławionego wiersza.

Ostatnia część każdego z numerów składa się z kroniki donoszącej o warunkach życia i zdarzeniach na terenie całej Słowiańszczyzny.

Biuletyn Słowiański jest niewątpliwie pismem redagowanym przez specjalistów w poszczególnych dziedzinach i jako całość utrzymuje rzetelny poziom naukowy. Z ciekawością będziemy śledzili dalszy rozwój tego zjawiska niewątpliwie egzotycznego w naszym społeczeństwie, które do zagadnień słowiańskich zwykło oddawna odnosić się z ignorancją.

a.b.

---

wiński, jeden z wybitniejszych krytyków literackich okresu międzywojennego.

Śmierć nastąpiła wskutek gruźlicy wywołanej brakiem elementarnych środków wegetacyjnych.

Pamiętajmy: pozwoliliśmy zginąć człowiekowi.

Z A R D O W A N Y

Przez o-c praw niemieckich pod koniec ubiegłego roku w nieznanych okolicznościach /we Lwowie/ został zamordowany Bruno Schultz, prozaik awangardowy, autor "Sklepów cynamonowych" i "Sanatorium pod klepsydrą".

POZWOLILIŚMY ZGINĄĆ CZŁOWIEKOWI

W grudniu 1942 r. zmarł Leon Pi

O F I A R Y

Na stypendium dla Stanisława Tomienia za pośrednictwem F.O.P.: dwa razy po zł. 100.- /dwieście/

Na fundusz konkursowy: Sympatycy z S-a 45 zł., Jezimienie 4 zł., Halinka 10 zł., Podejrzany 10 zł.

Różne: Ewa: dwa razy po 10 zł. Częstochowa - ryzę papieru.

Nekrologi Brunona Schulza i Leona Piwińskiego, „Sztuka i Naród", luty 1943, nr 6, s. 20, mikrofilm ze zbiorów Biblioteki Narodowej

Iga Lasek: Sinowskie „pożegnanie z mistrzem"?

Zestawienie „Schulz i sinowcy" brzmi na pierwszy rzut oka paradoksalnie. Ideowy profil „Sztuki i Narodu" i jej bezpośrednia podległość organizacji kontynuującej koncepcje przedwojennej, nielegalnej ONR–Falangi sugerują wręcz, że należy wykluczyć jakiekolwiek bliższe zależności między Brunonem Schulzem a artystami tworzącymi pod auspicjami Konfederacji Narodu.

Miesięcznik „Sztuka i Naród", którego powstanie zainicjowało środowisko KN, miał skupiać wokół siebie artystów niezależnych, lecz zaangażowanych, przekonanych o konieczności stworzenia nowej sztuki. Tym samym SiN stał się twórczym pionem organizacji, przenoszącym jej ideologię na grunt artystyczny.

Czasopismo otworzył artykuł Wacława Bojarskiego zatytułowany *O nową postawę człowieka tworzącego*, którego stylistyka, retoryka i problematyka wyraźnie zarysowują rewolucyjną strategię oraz profil „Sztuki i Narodu". Sinowcy doskonale zdawali sobie sprawę z okresu fermentu, w jakim przypadło im debiutować. Obawiali się zagubienia i popadnięcia w egzaltację wojenną, a jednocześnie mieli ogromne ambicje twórcze, ideologiczne i polityczne. Motywacji dla nich szukali w – nie zawsze sprawiedliwych – zarzutach wobec gruntu, który najintensywniej wpłynął na ich twórcze dojrzewanie – dwudziestolecia międzywojennego. Dokonany przez młodych publicystów przekrój minionej epoki był jednak mocno uproszczony i zredukowany do kilku elementów, które zupełnie bezzasadnie stały się „całoczęścią" międzywojnia.

Osobliwe wczytanie się sinowców w dwudziestolecie międzywojenne rozbrzmiewa w ogromnej liczbie zarzutów rozsianych po artykułach. Trudno stwierdzić, na ile takie traktowanie minionego okresu zostało podyktowane światopoglądem zaszczepionym przez Konfederację Narodu, jednak faktem jest, że epoka ta jawi się na szpaltach „Sztuki i Narodu" jako kolektywne, wielopłaszczyznowe fiasko kultury, polityki i ideologii.

Redaktorzy SiN-u, w znacznej większości aspirujący do rangi teoretyków estetycznych, zaczęli od kierowania zarzutów w stronę kultury, sztuki i postawy artysty. Sztuka dwudziestolecia miała według nich trzy zasadnicze, a zarazem potworne wierzchołki – „Wiadomości Literackie", kabaretowy nurt Skamandra i awangardę. Artyści, jako niezdolni do „bycia organizatorami wyobraźni narodowej", opatrzeni zostali ironiczną etykietką „sztuki dla sztuki", co poskutkowało określeniem całej epoki mianem hipertrofii pustego formalizmu[1].

---

1 J. Marzec [W. Bojarski], *O nową postawę człowieka tworzącego*, „Sztuka i Naród", 1942, nr 1 (kwiecień), s. 1–2.

Każda wzmianka na temat „Wiadomości Literackich" czy Skamandra jawiła się na szpaltach SiN-u prześmiewczo lub wręcz jadowicie. Redaktorzy pieklili się na twórców niezaangażowanych, zamkniętych – według nich – „w ciasnych opłotkach własnego egoizmu"[2], szukając w tym związku z klęską wrześniową. A wszystko to z powodu rzekomego „niezaangażowania" w „państwowotwórczość" i „łatwego" patriotyzmu przeżywanego poza krajem. Z sinowskiej nagonki na dwudziestolecie ocalało zaledwie parę nazwisk katastrofistów[3], Przyboś (ze względu na zwrotnicze fascynacje sinowców) czy Witkacy (trafna koncepcja „czystej formy"). Nie istnieje żadna bezpośrednia sugestia, by wśród tych ocalonych szukać Brunona Schulza. Poza jedną:

Przez oprawców niemieckich pod koniec ubiegłego roku w nieznanych okolicznościach /we Lwowie/ został zamordowany Bruno Schultz [sic!], prozaik awangardowy, autor „Sklepów cynamonowych" i „Sanatorium pod klepsydrą"[4].

Jest to nekrolog umieszczony na końcu szóstego numeru „Sztuki i Narodu". Redaktorem naczelnym był wówczas Wacław Bojarski, autor nieprawdopodobnie zajadłych i ostrych recenzji, licznie pojawiających się w stałej rubryce „Z ruchu wydawniczego". Jak większość sinowców, nie oszczędzał on wydanych poza granicami utworów byłych Skamandrytów czy pisarzy sympatyzujących niegdyś z „Wiadomościami Literackimi". Skąd zatem w SiN-ie nekrolog Brunona Schulza, który nie dość, że był Żydem, debiutującym w znienawidzonych „Wiadomościach Literackich" (czy może nawet „literackich wiadomościach bardzo złego", jak wyraził się w *Polsce fantastycznej* Andrzej Trzebiński[5]), to jeszcze żył na uboczu, zupełnie nie angażując się w „państwowotwórczość", politykę czy życie i wyobraźnię narodu? Warto też wspomnieć o wybitnie niepochlebnych wzmiankach na temat Schulza, jakie pojawiały się w przedwojennej prasie falangistowskiej, sugerujących wyraźnie „zakłamanie, perfidię, specyficznie żydowską fantazję i płyciznę utworów" autora *Sklepów cynamonowych*[6]. Z podobną zajadłością sinowcy wypowiadali się na łamach miesięcznika o Słonimskim lub Tuwimie.

---

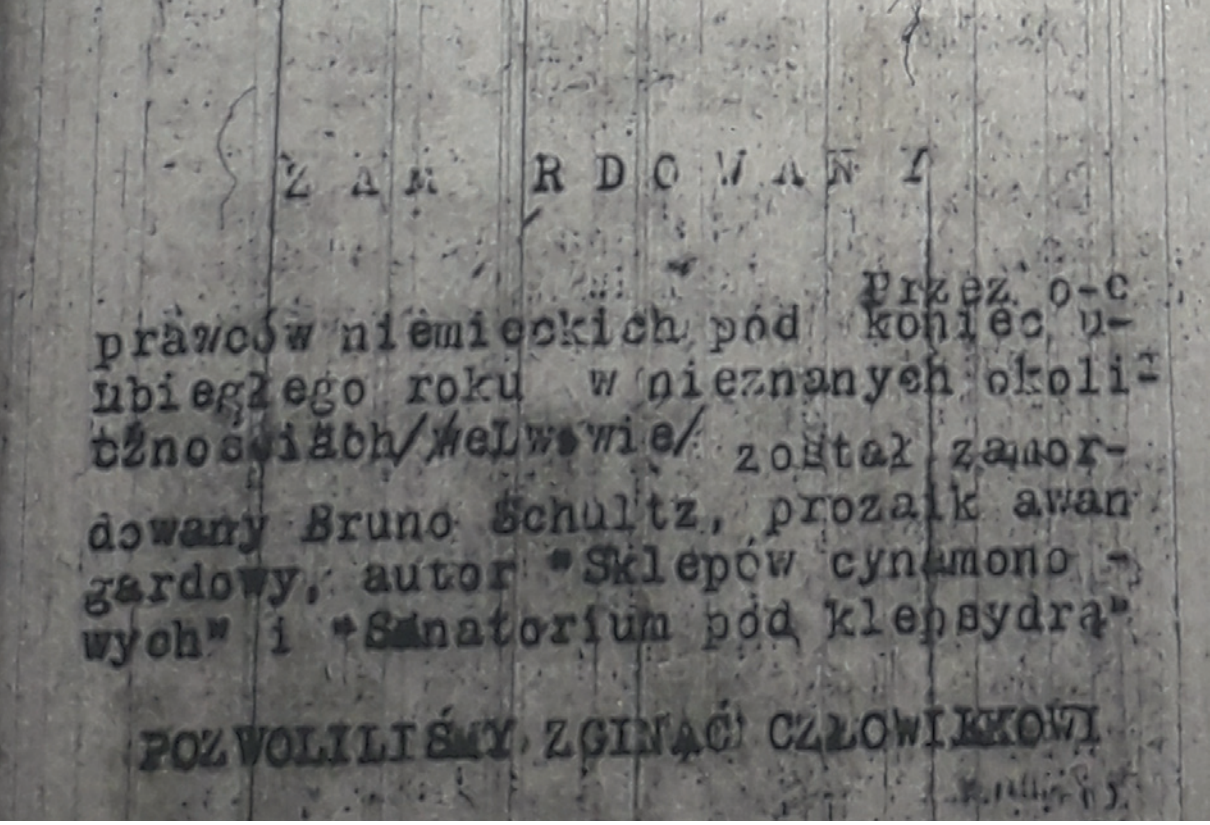
2 W. Bukowski, *Kultura i granice*, „Sztuka i Naród" 1942, nr 3–4 (sierpień–wrzesień), s. 4.

3 „Konkretnie – chodzi zaledwie o trzy, cztery nazwiska wyjaśniające wszystko. Autor *Dnia jak co dzień*, autor *Trzech zim*, może autor *Obrazów myśli*…" (T. Gajcy, w: idem, *Już nie potrzebujemy*, „Sztuka i Naród" 1943, nr 11–12 (wrzesień–październik), s. 15.

4 *Zamordowany*, „Sztuka i Naród" 1943, nr 6 (luty), s. 20.

5 „Nogi natrafiły na grunt, który okazał się niekłamanym rajem fantastyki, z drzewem wiadomości literackich i innych wiadomości bardzo złego…" (S. Łomień [A. Trzebiński], *Polska fantastyczna*, „Sztuka i Naród" 1943, nr 11–12 (wrzesień–październik), s. 4).

6 T. Giblewski, *Skanalizować literaturę!*, „Ruch Kulturalny" 1937, nr 1 (luty), s. 12; cyt. za: E. Janicka, *Sztuka czy naród? Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego*, Kraków 2006, s. 170.



Z A M R D O W A N I

Przez o-c
prawców niemieckich pod koniec u-
biegłego roku w nieznanych okoli-
cznościach /we Lwowie/ został zamor-
dowany Bruno Schultz, prozaik awan
gardowy, autor "Sklepów cynamono -
wych" i "Sanatorium pod klepsydrą"

POZWOLILIŚMY ZGINĄĆ CZŁOWIEKOWI

Nekrolog Brunona Schulza (zbliżenie), „Sztuka i Naród", luty 1943, nr 6, s. 20, mikrofilm ze zbiorów Biblioteki Narodowej

Dlaczego zatem nieugięty w swoich przekonaniach redaktor naczelny zdecydował się umieścić w swym miesięczniku właśnie jego nekrolog?

Warto wspomnieć o tym, że poświęcona Schulzowi notatka była pierwszym opublikowanym w „Sztuce i Narodzie" tekstem nekrologicznym. W miarę kształtowania się miesięcznika „Nekrologia" nie stała się jednak regularną rubryką, co zapewne wiązało się z ograniczeniem przepływu informacji. Treść pozostałych nekrologów[7] zdradza, że sinowcy na ogół koncentrowali się na środowisku artystyczno-literackim, choć wśród wymienionych pojawiali się także ekonomiści, prawnicy i profesorowie. Notatka otwierająca zbiorczy nekrolog, opublikowany w numerze 11–12, informuje: „W ostatnich miesiącach do listy zmarłych pisarzy polskich doszły nowe nazwiska"[8]. Zmarli zostali wymienieni z nazwiska i funkcji, czasem dopisywano tytuł najbardziej znanego tekstu kojarzonego z przywołanym autorem[9]. Nekrologi z numerów 8 i 11–12 opatrzone są tym samym tytułem: „Nekrologia". Wzmianka o śmierci Schulza i Piwińskiego składa się natomiast z dwóch różnych nagłówków: „Zamordowany" i „Pozwoliliśmy zginąć człowiekowi", co może świadczyć o tym, że nekrologi te umieszczono w czasopiśmie, zanim ostatecznie zdecydowano o tytule i kształcie rubryki. Wyjątkiem są graficzne nekrologi redaktorów naczelnych, którym poświęcano niemal cały „pośmiertny" numer: 9–10 (sierpień 1943) Bojarskiemu i 13 (listopad 1943) Trzebińskiemu.

Mimo tego swoistego wyróżnienia sinowskie ocalenie Schulza wydaje się jedynie połowiczne, a obraz tej połowiczności zarysowuje już nazwa periodyku – „Sztuka i Naród". To z niej można wywnioskować, dlaczego nazwisko autora *Sklepów cynamonowych* nie pojawiło się w żadnym z tekstów bezpośrednio obwiniających dwudziestolecie lub wskazujących tych pisarzy, których należałoby w jakiś sposób „uniewinnić".

Literackie ramię Konfederacji Narodu dążyło do uzgodnienia wartości estetycznych z norwidowskim „organizowaniem wyobraźni narodowej", z propagowaniem siły, patriotyzmu, czynu i „odpowiedzialności artysty za własne słowa", cokolwiek by to znaczyło. Można powiedzieć, że redaktorom chodziło przede wszystkim o wartości estetyczne nastawione również na silny efekt pozaestetyczny. Sama funkcja estetyczna była sztuką dla sztuki, której sinowcy nie byli w stanie zaakceptować w żadnym wydaniu. Jako teoretycy estetyczni pisma pragnęli,

---

7 Nekrologi osób niezwiązanych ze środowiskiem „Sztuki i Narodu" pojawiają się w numerach: 6, 8 i 11–12.

8 *Nekrologia*, „Sztuka i Naród" 1943, nr 11–12 (wrzesień–październik), s. 16.

9 Całość zbiorczego nekrologu: „W ostatnich miesiącach do listy zmarłych pisarzy polskich doszły nowe nazwiska: literata poznańskiego Stefana Balickiego, krytyka Emila Breitera, znanego komediopisarza Stefana Kiedrzyńskiego, doskonałego eseisty, autora *Podróży do piekieł*, Bolesława Micińskiego. W Krakowie zmarło dwu dramaturgów: przedstawiciel najstarszego pokolenia, Józef Wiśniowski, i młody teatrolog, twórca *Dalmina* – Marian Nižyński. Ponadto krytyk literacki i poeta – Ignacy Fik" (*Nekrologia*, „Sztuka i Naród" 1943, nr 11–12 (wrzesień–październik), s. 16.

by nowa sztuka epoki była „światowa", spełniając przy tym założenia uniwersalizmu na polskim gruncie. Twórca miał być całością i częścią sprzężoną z pozostałymi częściami machiny stanowiącej sieć naczyń połączonych wzajemnym oddziaływaniem, nie rezygnując przy tym z wysokiego poziomu artystycznego własnych dzieł. Takie wyjaśnienie, opierające się na profilu ideowo-politycznym miesięcznika i Konfederacji, zdaje się tłumaczyć jego nazwę.

Jeśli jednak próbuje się umieścić Schulza, Witkacego, Gombrowicza i inne silne indywidualności dwudziestolecia w sinowskiej koncepcji sztuki, napotyka się na cierpki paradoks. Stanowiska artysty-autonomisty i ideologa przepojonego narodowo-radykalnymi wytycznymi KN były bardzo trudne do pogodzenia lub nie do pogodzenia w ogóle[10]. Fenomeny artystyczne musiały być przepuszczone przez pryzmat „sztuki" i „narodu", i o ile wymienione nazwiska mogły stanowić przykład silnej indywidualności twórczej na polu estetycznym, o tyle nie mogły stanowić go na polu ideowym, „narodowym". Postawa artystyczna tych pisarzy, mimo ich niekwestionowanego mistrzostwa, musiała jawić się sinowcom jako niedostateczna ze względu na swoją ideologiczną nienarodowość i twórcze niezaangażowanie[11]. Jak pisał Bronisław Onufry Kopczyński: „u artystów nie wykraczających poza wymiar efemeryczny, niejednokrotnie zresztą głośnych w znaczeniu dosłownym często występuje manifestacyjna a- czy anty-narodowość"[12].

Nie można wykluczyć, że pisarze pokroju Schulza, Gombrowicza i Witkacego imponowali redaktorom „Sztuki i Narodu" indywidualizmem twórczym, swego rodzaju estetyczną samotnością. Bojarski i Trzebiński (może szczególnie Trzebiński) myśleli o sobie jako o postaciach, które tworzą w historii pewną epokę[13]. Na szpaltach SiN-u, poza ogólnikami chwilami zakrawającymi o agitację, nie sformułowano jednak spójnego programu artystycznego. Sinowcy mieli jedynie pewne założenia estetyczne i dość górnolotne ambicje „organizowania wyobraźni narodowej" przez „zwarty front artystów".

Dlaczego więc Bruno Schulz? Zaskakujące, że nekrolog Schulza pojawił się w tym samym numerze, w którym opublikowano fragment wspólnej pracy Bojarskiego i Gajcego pod tytułem *Sztuka i państwo*, zawierający masę utopijnych wynurzeń dotyczących „państwa artystów" i dyrektyw potwierdzających sinowskie zapętlenie w twierdzeniu, że sztuka może być wielka tylko wtedy, gdy służy idei w starciu, w którym giną słabi i hartują się silni[14]. Schulz z nikim nie wojował,

---

10 E. Janicka, op. cit., s. 194.

11 Ibidem.

12 S. Barwiński [B. O. Kopczyński], *Problem stylu w nowej muzyce polskiej*, „Sztuka i Naród" 1942, nr 1 (kwiecień), s. 4.

13 A. Trzebiński, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. P. Rodak, Warszawa 2001, s. 163.

14 J. Marzec [W. Bojarski] i K. Topornicki [T. Gajcy], *Sztuka i państwo*, „Sztuka i Naród" 1943, nr 6 (luty), s. 4.

nie hartował się, nie brał w swoje ręce losu narodu – żył na uboczu, twórczo odizolowany od ścierających się prądów epoki. Być może Bojarskiemu i Trzebińskiemu imponowała jego swoista suwerenność, lecz według wytycznych Konfederacji była ona nie do zaakceptowania, nawet mimo tego, że redaktorom „Sztuki i Narodu" chodziło – przede wszystkim – o wartości estetyczne dzieł. Dlaczego więc nie został skreślony jako pisarz dwudziestolecia? I czym sobie zasłużył na osobny nagłówek w sinowskiej nekrologii? Elżbieta Janicka w monografii pisarskiej Trzebińskiego wspomina o niezwykle silnych Schulzowskich inspiracjach, znaczących późniejszą twórczość Jana Marca. Twierdzi, że jego *Pożegnanie z mistrzem* jest w zasadzie „skórą zdartą z opowiadań Schulza"[15]. Co ciekawe, fragmenty *Pożegnania* zostały nawet opublikowane w 9–10 numerze „Sztuki i Narodu" z sierpnia 1943 roku, niemal w całości poświęconym Bojarskiemu i zawierającym również jego nekrolog.

Zdaje się jednak, że sinowska inspiracja twórczością Brunona Schulza nie dotyczy kwestii filozoficznych, ale formalnych, czego dowodem mogą być pamiętnikowe zapiski Trzebińskiego. Łomień, będący pod bardzo silnym wpływem Bojarskiego, szczególnie upodobał sobie groteskę i to w niej widział medium zdolne uchwycić bezpośredni stosunek do rzeczywistości, jakiego domagała się „nowa sztuka". Liryki prozą Bojarskiego, wiersze Stroińskiego, określane mianem „liryki przełomu", podkreślają wagę groteski w sinowskich próbach skonstruowania programu, którego zawiązki dał Trzebiński w *Pokoleniu lirycznym i dramatycznym*. Bezpośredni stosunek do rzeczywistości, zdaniem Łomienia, miał się manifestować w dramacie, zwłaszcza w dramacie Witkacowskim. Ślad ten prowadzi wprost do groteski. Z próbą jej stworzenia Trzebiński zmagał się przez znaczną część swojego *Pamiętnika*. Co istotne, Witkacy nie wydaje się tutaj tropem jedynym – 5 czerwca 1942 Trzebiński zanotował: „zabrałem się do groteski. pisze mi się wolno i trudno. chodzi jednak o komponowanie tej dziwności i nieprzewidywalności. ponadto o przeciwstawienie się indywidualnie gombrowiczowi, schulzowi, bojarskiemu. w dramacie nie ma tego dbania o uczucie. tam robi się to mechanicznie jakoś"[16].

Łomień bardzo silnie walczył o swoją twórczą suwerenność i wyjątkowość, chcąc uniezależnić się od wpływów. Jak pisze w monografii Janicka – twórczość Witkacego, Gombrowicza i Schulza została przez niego uznana za zwiastun ery groteski[17]. Trzebiński uważał groteskę za objawienie, a jednocześnie chciał jej nadać własny kształt, uczynić z niej „milczący balet", który w formie rzetelnego i bezpośredniego przeżycia uchwyci rzeczywistość.

Z kolei swoisty matriarchat Schulza nie znajduje u sinowców żadnego poparcia, co zapewne wiąże się z falangistowską i konfederacyjną koncepcją silnej,

---

15 E. Janicka, op. cit., s. 173.
16 A. Trzebiński, op. cit., s. 113.
17 E. Janicka, op. cit., s. 20.

żołnierskiej męskości jako jednego z filarów ideologii artysty i państwa, zderzonych ze słabą i „rozmamłaną" kobiecością. Męskość, siła i czyn były receptą na wszystkie bolączki, wobec czego trudno doszukiwać się w twórczości sinowców Schulzowskiej mitologii opartej na matriarchacie. Można w niej szukać jedynie jej przeciwieństwa, w którym „wspaniały okaz zdrowego, silnego artysty deprawował swą młodziutką znajomą, kiedy ukazywał jej urodę życia"[18].

Schulz był artystą wpisującym się w sinowską koncepcję sztuki, lecz niewpisującym się w koncepcję narodu. Jego warsztat stanowił jednak silne pole inspiracji, które redaktorzy chcieli jednocześnie zaanektować, jak i w pełni się od niego uniezależnić, zachowując twórczy indywidualizm. Waga, jaką przywiązywali do wartości estetycznych i marzenia o „sztuce światowej", sprawiły, że Bruno Schulz stał się pisarzem niemożliwym do skreślenia, mimo wytycznych Konfederacji oraz swojego pochodzenia i środowiska, w którym debiutował. Między redaktorami „Sztuki i Narodu" a ich falangistowskimi poprzednikami nie należy w żadnym wypadku stawiać znaku równości. Sinowcy, mimo krzywdzących sądów, polemicznej zajadłości i pewnego dogmatyzmu, nigdy nie zrezygnowali z wartości estetycznych na rzecz politycznych agitek, których jedynym zadaniem była propaganda i rozprzestrzanienie własnych ideologii.

Mieli ogromne ambicje, lecz wpadli w pułapkę Konfederacji. Chcieli osiągnąć niemożliwy kompromis między „sztuką" i „narodem", co uwypukla się szczególnie przy zderzeniu korpusu tekstów literackich i publicystycznych Bojarskiego, Trzebińskiego czy Gajcego; chcieli pogodzić uniwersalizm z twórczym indywidualizmem, wykorzystując do tego narzędzia wypracowane przez poprzedników, których teksty mimo „nienarodowości" i rzekomego „niezaangażowania" można byłoby uznać za „sztukę światową". Uciekali od prostych rozwiązań i wszystkiego innego, co można określić mianem „łatwego", wierząc przy tym – jak Trzebiński – że wybrali trudną drogę, „której w historii jeszcze nie było". Ich obawa przed popadnięciem w wojenną egzaltację stała się samospełniającą przepowiednią, mimo że trzem redaktorom czasopisma nie można odmówić talentu i oryginalności. Określenie ich mianem epigonów byłoby niesprawiedliwe, choć sama próba zaszczepienia form wypracowanych przez Schulza, Gombrowicza czy Witkacego na uniwersalistycznym fundamencie konfederacji wydaje się bardziej paradoksalna niż interakcje między sinowcami a tekstami ich zdaniem „efemerycznymi". Plan pełnego uzgodnienia „sztuki" z „narodem" nie powiódł się, czego dowodem są same teksty literackie redaktorów dążących do niemożliwego kompromisu.

18 A. Trzebiński, op. cit., s. 89.

Wacław Bojarski: Pożegnanie z mistrzem

Już byłem gotowy nacisnąć klamkę drzwi prowadzących do jego pokoju, gdy nagle spojrzałem na trzymany w ręku talerzyk i cofnąłem się w samą porę. Byłem pewien, że smarowałem przed chwilą trzy podłużne kromki chleba, tak najzupełniej pewien. A jednak na białym talerzyku, wyszczerbionym symetrycznie w trzech miejscach, leżały te same trzy kawałki chleba – razowe i niesmarowane.

Co za roztargnienie! Jak mogłem sobie na to pozwolić!

Zdjąłem z półki ciemnozielony słoik z konfiturami i zacząłem wolno, pieściwie rozprowadzać niewyrażalną złoto-brązową masę po gruboziarnistej, czarnej powierzchni świeżego chleba. Pomyślałem, że oto za chwilę w tej doskonałej kompozycji zboża i jesiennych owoców zanurzą się jego zęby, zęby mistrza nonsensu. Przez chwilę myślałem o tych jego zębach niezwykłych i wspaniałych. Nie były banalnie równe, nie były monotonnie jednobarwne – o nie. Zawierały partyturę kolorów od hebanowo i połyskliwie czarnych do matowo i dojrzale żółtych. Zdawało się, że istnieją tam w jego jamie ustnej dla samej gry kolorów, że są tylko koloraturą barw. Ale przecież nie! Były rozmieszczone z dala od siebie, luźno, a jednak potrzebnie. Rzadkie, niesymetryczne – padały jednak tam, gdzie było to najkonieczniejsze. Nigdy nie mogły przekłuwać pustej przestrzeni, nie kłapały ruchem pustym i rozrzutnym jak zęby ludzi zwykłych. Jak moje zęby – pomyślałem niemal z rozpaczą w ogromnym zawstydzeniu.

Tak, nawet zęby! I nie tylko one. Wszystko aż do najdrobniejszego szczegółu w postaci mistrza było pozornie i ułudnie marne, dziwaczne, mało warte, a w istocie wspaniałe, znakomite, nieobjęte aż do granic wytrzymałości mego podziwu.

Ach, gdyby on mnie teraz widział, jak krzątałem się małostkowo, po ludzku, jak wiele poświęcałem uwagi przygotowaniu dla niego śniadania, a więc sprawie tak prostej i logicznej, pewnie nie oszczędziłby mi swoich słów karcących i słusznych. Tymi myślami o jego zębach chciałem właśnie odkupić moją małostkowość, uwznioślić zwykłą czynność kontemplowaniem niezwykłego celu, jakiemu miała służyć.

Wreszcie niosąc w prawej ręce kubek z kawą, w lewej talerzyk z chlebem i cukrem, stanąłem przy jego drzwiach i z należytym szacunkiem kopnąłem w nie dwukrotnie nogą.

Ach, czy pukanie nogą może wyrazić szacunek?

Nie zdążyłem już tego przemyśleć. Mistrz, który zawsze przenikał moje intencje i pomijał wyrozumiałością niezdarne formy – zawołał i teraz łagodnie:

– Proszę!! Proszę, mój Karolku!!

Wszedłem. I jak codziennie o tej porze stanąłem nieco zażenowany. Był to już inny świat, nie mój. Świat, którego nie mogłem zrozumieć. Mogłem go tylko uwielbiać.

Moja obcość sprawiała, że za każdym razem oglądałem ten pokój jakby na nowo z perspektywy intruza. Pod ścianą wielkie łóżko – biblioteka. Tak, właściwie było to zwykłe łóżko. O tym jednak, że było ono zwykłe, wiem tylko z zapewnień mistrza, bowiem naoczne przeniknięcie jego zwykłej lub niezwykłej natury było niemożliwością. Łóżko to było tak dokładnie obłożone książkami, że nie wiadomo było, gdzie się ono kończy, a gdzie się zaczyna materac.

O tym swoim łóżku mistrz powiedział kiedyś do mnie:

– Ach, mój dobry Karolku! Gdyby nie to, że wiem przecież wszystko, może sam w końcu zatraciłbym tę subtelną granicę rozróżnień i zacząłbym sypiać na opowieści o smutnym don Kichocie, a wzruszałbym się historiami wyczytanymi z kunsztownych i tajemniczych fałd poduszki.

Po przeciwnej stronie stała szafa odwrócona drzwiami do ściany. Nie tylko dlatego, że była pusta. Nie, takie ustawienie nie było gestem podobnym temu, którym stawia się na obrusie pusty kieliszek do góry podstawką. O nie! Był w tym jakiś sens, czy może bezsens głębszy. I to prawie wszystko. Jeszcze tylko na środku duży stół zarzucony kamyczkami, tytoniem fajkowym, kawałkami szkła, rysunkami robionymi palcem na warstwie kurzu – tym wszystkim, czego znaczenia nie starałem się nawet dociekać. Drzwi otwarte na balkon i fotel trzcinowy na balkonie, zawsze niesyty ciągłego chybotania na trzeszczących elipsowatych biegunach. Ze sterty książek wyglądała ku mnie rumiana, uśmiechnięta miękko twarz mistrza. Na jego lśniącej, prawie zupełnie łysej czaszce chwiały się przyjaźnie rzadkie, wysoko nastroszone kosmyki siwych włosów. Ukłoniłem się w milczeniu.

– Przyniosłem śniadanie – rzekłem i postawiłem na stole przyniesione z kuchni wiktuały.

Kawa stygła powoli, parując wysoko i smakowicie. W tej właśnie chwili słońce stanęło naprzeciwko okna i jakby mlasnęło złotym językiem po chlebach z konfiturami.

Mistrz uśmiechnął się jeszcze promienniej i zaczął powoli, niezdarnie wyplątywać się ze sterty książek, które czepiały się jego malinowego szlafroka nie czym innym przecież, jak tylko niedoczytanymi przed chwilą wątkami. Mistrz odsunął je od siebie łagodnie, głaskał uspokajająco, a książkę najbardziej natrętną trzymał w ręku i co chwila spoglądał na jej karty. W międzyczasie mówił:

– Dzień dobry ci, Karolku! Jadłeś już śniadanie?

Skupiłem się bez ruchu. To pytanie było tak niespodziewane! Zmarszczyłem czoło.

– Dlaczego nie odpowiadasz?

– Czy jadł… Czy ja… – zmieszałem się. – Nie pamiętam. Doprawdy nie mogę sobie przypomnieć – wykrztusiłem wreszcie.

– Jak to? – Mistrz spojrzał na mnie troskliwie.

Policzki mi puchły od czerwieni.

– Nie wiem! Jestem od pewnego czasu bardzo roztargniony. Coraz trudniej przypominam sobie wszystko, co było. Robię niektóre rzeczy po dwa razy – niektórych nie robię wcale. Przed chwilą omal nie przyniosłem suchego chleba – tak byłem pewien, że go już pół godziny temu smarowałem. Teraz znów nie mogę sobie przypomnieć, czy jadłem już śniadanie – mówiłem szybko z rozpaczliwym poczuciem winy.

– To niedobrze. Jak można nie pamiętać o takich konfiturach! Mają wygląd zaiste tak wyborny, że zdają się nosić w sobie większą część prawdy istnienia niż jakakolwiek inna rzecz z tego świata. Zjedźże na wszelki wypadek śniadanie razem ze mną. Na wszelki wypadek – gdybyś zapomniał znów – żebym mógł pamiętać za ciebie.

Przyniosłem sobie śniadanie i usiadłem naprzeciwko. Mistrz jadł wolno, po każdym kęsie przymykając oczy. Gdy przełknął, znów otworzył oczy i przez chwilę czytał z książki opartej o stojącą na stole butelkę po piwie.

Słońce szturmowało coraz natarczywiej do wnętrza pokoju. Wkrótce już wszystkie sprzęty i nas obu opływała złota i nieruchoma łagodność. Mistrz z wypiekami na twarzy przerzucał szybko kartki i nawet od czasu do czasu spoglądał ukradkiem na ostatnią stronę. Ośmieliłem się zapytać go, co czyta.

– To najpiękniejsza książka mego życia: zebrane fugi Jana Sebastiana Bacha – odpowiedział dopiero po chwili, pokazując mi stronice zadrukowane pięcioliniami pełnymi magicznych znaków muzyki. Potem dodał jakby zawstydzony: – Nie miej mi za złe tego zwyczaju prostaczków, Karolku. Wiem, że postępuję gminnie, zaglądając co chwila o parę kartek dalej, zaciekawiony jak to się wszystko skończy. Ale trudno! Nie mogę się od tego powstrzymać już w tym miejscu, gdzie dwa szermujące ze sobą tematy łączą się nagle, aby razem napaść na trzeci, który zjawił się dopiero przed chwilą. Jest to zbyt bezwzględne, zbyt bezwzględne! Czuję się wtedy sam czwartym tematem, który walczy przeciwko tamtym dwóm. Ach, czyż to się może dobrze skończyć?

Smarowałem machinalnie nowe kromki chleba i podsuwałem mistrzowi.

– Na pewno dobrze się skończy. Na pewno – mówiłem.

– Tak myślisz?

Mistrz oderwał się od lektury i z rozczuleniem spoglądał na rosnące przed nim porcje chleba.

– Mój Karolku! – rzekł. Wyjąłem nóż z chleba – Mój Karolku! Przypomnij mi, żebym kupił podczas naszej rannej przechadzki ładunek dynamitu.

– Dynamitu? – przeraziłem się.

Mistrz pochylił się ku mnie konfidencjonalnie i wzniósł w górę wskazujący palec.

– Tak, chłopcze! Dziś dokonamy czynu, z którym nie możemy dłużej czekać. Wysadzimy w powietrze wielkie składy nut i fortepianów w naszym mieście.

– Składy grubego Teofila na ulicy Marynarzy? – krzyknąłem zaskoczony i rozentuzjazmowany.

– Tak, tak! Właśnie – mówił już teraz spokojnie mistrz. – Czyżbyś nie rozumiał przyczyn mego postanowienia?

Milczałem.

– To proste przecież. Czyż nie rozumiesz, że tolerowanie w dalszym ciągu takiego stanu rzeczy, jaki tam miał miejsce, musiałoby sprowadzić nieodwołalną katastrofę na nasze małe miasteczko? Systematycznie trwające od lat magazynowanie instrumentów i narzędzi muzyki musiałoby przecież w końcu doprowadzić do tego, że muzyka sama, ta niewyrażalna, nieudźwięczniona jeszcze, niewychwytana idea muzyczna, żyjąca wokoło nas, pozbawiona ciągle możliwości zapłodnienia jej przez dźwięki, zechce nas pewnego dnia porzucić. Znajdzie sobie wyjście gdzie indziej. Daremnie będziemy jej poszukiwali, stroili nieskończenie w mrocznych składach długie szeregi fortepianów! Na próżno będziemy odkurzali całe sterty nut! Muzyki już między nami nie będzie.

Zerwałem się porywczo.

– Więc rozdajmy to raczej między ubogich! – zawołałem. – Każdemu biedakowi damy fortepian i komplet nut. Dajmy im to, jak skarbonki. Niech ciułają do nich, każdy swoją muzykę!

Mistrz uśmiechnął się i pokiwał melancholijnie głową.

– Cieszę się, Karolku, z twego zapału. Masz szlachetne zapędy społeczne. Kiedy byłem w twoim wieku też myślałem w podobny sposób. Niestety – rozłożył bezradnie ręce – nie starczy nam na to sił! Sprawa zaszła już zbyt daleko, abyśmy mogli pozwolić sobie na powolne działanie. Ratunek jest teraz tylko w nagłej akcji. Powodów jest jeszcze mnóstwo. No pomyśl! Pomyśl! Jak tam mogą leżeć spokojnie w stertach, blisko siebie te autografy: mocne, spokojne nuty Bacha i różnokolorowe kreskowania Strawińskiego? Przecież one tam płowieją z bezsilnego wzajemnego gniewu. Wzajemnie chciałyby sobie skoczyć do swych pauz i kluczy wiolinowych. A nie mogą! Nie mogą, bo muszą czekać długie lata, zanim je może ktoś kupi i zechce z nich grać. Muzyka w ten sposób kiśnie tam i zatraca się. Już nawet wiatry tutejsze nasycają się tym bezsilnym czekaniem nut. Nie zauważyłeś? Są coraz wcześniej porywiste, nerwowe i bezmuzyczne. A już przy samych składach wzmagają się natarczywe, ogłupiałe, łapczywe i dobijają się desperacko do drewnianych ścian. Musimy iść za instynktem wiatru, Karolu.

– Jestem więc gotowy! – rzekłem poważnie, jak tego wymagały okoliczności.

– Dziękuję ci.

Muszę przyznać, że byłem trochę podniecony. Jakby w oczekiwaniu rozkazów, patrzyłem uważnie na mistrza. On tymczasem pogrążył się w zadumie. Poruszał wolno szczękami, przeżuwając jakieś myśli ważne i konieczne, i nagle zrobił ruch niewytłumaczony. Zaczerpnął ostrożnie łyżką trochę cukru, wrzucił do kubeczka i zaczął starannie mieszać. Widziałem przecież od dawna, że kubek jest… tak, że jest pusty!

– Mistrzu! – szepnąłem. – Czy nalać jeszcze kawy?

Otrząsnął się lekko z jakichś myśli. Dopiero teraz jakby spostrzegł, co robił.

– Coś takiego – rzekł zdumiony. – Byłem pewien, że w kubku jest kawa, i dopiero teraz zacznę ją pić.

Nie mówiłem nic. Czyżby i on był roztargniony? Mistrz siedział dłuższą chwilę w zadumie.

– Więc to jednak tak. Więc to jednak już – wyrzekł wreszcie. Potem dodał szybko: – Mój Karolku! Mój dobry Karolku! Nie mam prawa ukrywać przed tobą istniejącego stanu rzeczy. To nie my jesteśmy roztargnieni. Wszystkie te fakty potwierdzają moją hipotezę roztargnienia samego czasu. To nie my, lecz on właśnie – czas – rozluźnił swoje prawa i związki. Być może już niedługo zobaczysz rzeczy przedziwne, które będą się musiały stać z tego powodu. Być może… chciałem cię tylko uprzedzić, Karolu.

Siedziałem milcząco, nic nie rozumiejąc. Chciałem zadać mistrzowi jakieś pytania, dowiedzieć się czegoś bliższego, i nie mogłem się zdecydować na wybór potrzebnego słowa.

Mistrz ubierał się właśnie w swój codzienny strój spacerowy. Spokojnie, nawet pedantycznie kładł białe obszerne spodnie i taką samą marynarkę. Była wprawdzie późna jesień – za chłodno trochę na białe ubranie. Mistrz jednak lubił je szczególnie i z żalem się z nim rozstawał, gdyż te białe poły i rękawy znakomicie nadawały się do robienia podręcznych notatek w okolicznościach, w których brakowało papieru. Tymczasem pokój wypełnił się już do sufitu słonecznym chybotaniem powietrza zapełnionego wirującymi cząsteczkami kurzu. Migotliwy kolorowy pył nasycał dokładnie całe nasze pole widzenia. Wirował falami gęstniejącymi w barwach coraz wyrazistszych, choć wiecznie zmiennych. Działo się to po prostu w ten sposób, że dwie kontrastowe plamy barwne powietrza, zbliżywszy się zbytnio ku sobie, odskakiwały nagle w przeciwne strony i zostawiały między sobą wolne miejsce, w którym rodziła się trzecia plama barwna.

Tak to podchodziło ku nam coraz bliżej. Od strony okna rytmiczne falowanie kolorowych świateł.

Zapatrzony, doznawałem uczucia jak gdyby zadośćuczynienia za moje uczniowskie prostactwo.

Wtedy właśnie zza okna wypłynęła wolno na to powietrze rozfalowane kolorami już do granic jakiejś wytrzymałości – ryba. Zwyczajnie, niewielka ryba. Wolno, poważnie poruszając pyszczkiem, zaczęła opływać dookoła nasz żyrandol. Potem bez większego wysiłku przewierciła go na wylot, okręciła się dookoła siebie, zatrzepotała figlarnie ogonkiem gdzieś pod sufitem i teraz jednym rzutem spadła na mnie.

Krzyknąłem. Ryba spokojnie przepłynęła przeze mnie i opuściła pokój oknem.

Próbowałem się uspokoić.

– To jedna z najpiękniejszych twoich sztuczek, mistrzu! – rzekłem.

Mistrz czyścił rękawem rondo słomkowego kapelusza.

– Ach, Karolku, Karolku! – powiedział z lekkim wyrzutem. – Z jakim trudem wnikasz w głębię zjawisk! Uprzedzałem cię przecież. Czemu zlekceważyłeś moje uwagi?

– Więc ta ryba napowietrzna…? – Kiełkowało coś we mnie z trudem niezmiernym.

– To tylko wina czasu, czy może zasługa raczej. Czas, mój miły, zachowywał się dotąd rytmicznie. Rządził się prawami muzyki. Postępował z wszystkim według pewnego taktu, który myśmy nazwali minutami, sekundami i jeszcze inaczej. Była to zresztą, wyznam ci, miara niedokładna nieco. W istocie czas pulsował według miary pewnej fugi Bacha, granej już bardzo dawno temu w taki dzień, jak dzisiejszy. No, ale mniejsza o to. Otóż od niedawna ten stary czas zaczął coraz widoczniej tracić takt. Stało się to niewątpliwie pod wpływem zbrodni dokonanej na muzyce przez grubego Teofila z ulicy Marynarzy. Czas bez muzyki – muzyka bez czasu to, mój dobry, rzeczy niesłychane, sprawy zbrodnicze, mogące przyprawić o szaleństwo. No i masz! Cierpliwy czas zwariował wreszcie.

– Ach, ale przecież gruby Teofil nie zamknął jeszcze całej muzyki. Czyż muzyka to tylko fortepiany i nuty?

– No właśnie. Właśnie. Zbrodnia nie jest jeszcze całkowita. Masz rację. Ale też czas niezupełnie oszalał. Jest tylko jakby przesadnie roztargniony. Sprawia wrażenie, jakby nie troszczył się wcale o nas, tylko o muzykę.

– I zważ, co się stało – rzekł mistrz, rozstawiając patetycznie nogi i wznosząc w górę dłonie z rozwartymi kabalistycznie palcami. – Zważ, mój chłopcze. Ta ryba, którą widzieliśmy, tak niefrasobliwie mimo nas się zachowująca, jest rybą sprzed lat tysiąca dziewięciuset sześciu. Tysiąc dziewięćset sześć lat temu w miejscu, gdzie się znajduje nasze ciche miasteczko, był zalew morski. I to roztargniony czas zapomniał o takcie tych lat i pomieszał wszystko haniebnie i znakomicie. W dalszym ciągu zostawił zalew morski o tych kilkaset lat wstecz, ale przywrócił z powrotem ryby. To przecież proste. Ta ryba pamiętała jeszcze w tym miejscu wodę i dlatego pływała tu sobie tak swobodnie i ironicznie.

– Ach, to znakomite. Proste i znakomite – zawołałem radośnie, aby zagłuszyć w sobie nagły niepokój przed rzeczami niezrozumiałymi i niespodziewanymi.

– No, widzisz. Widzisz – rzekł znów łagodnie mistrz. – Daj mi teraz moją laskę i chodźmy na miasto. Na spotkanie dziwności czasu.

Wyszliśmy. Byłem po prostu zaskoczony banalnym, codziennym wyglądem naszego miasteczka. Kiedy tak szedłem obok mistrza, kroczącego anielsko z rozwianymi białymi skrzydłami marynarki i pobrzękującego wesoło laską po bruku, miasteczko przetaczało się swoim leniwym życiem przez skwarne południe i miejski rynek.

– Niedziela. O tak. To dobrze – rzekł mistrz. – Niedziele są najodpowiedniejszymi dniami do zamachów.

– Więc dzisiaj jest niedziela? – zapytałem z niedowierzaniem. – Skąd taki wniosek?

– Patrz. – Mistrz wskazał laską.

Rzeczywiście. Pod wodotryskiem rynkowym stał oddział strażaków w złotych hełmach i dął w mosiężne trąby. Słońce własnym złotem kapało obficie z tych złocistości ziemskich. Tak, to była niedziela.

Dopiero po chwili zorientowałem się, że przecież… Ach, no tak, że przecież trąby nie wydają żadnego głosu. Na próżno pięknie ubrani, smukli chłopcy marszczyli brwi i nadymali pąsowe już policzki. Trąby w ich rękach spoczywały spokojne, senne i złote.

– Widzisz? – rzekł mistrz. – Widzisz. To samo. Roztargniony czas nie chce czy nie może już utemperować, uzgodnić ze sobą dwóch, które jeszcze wczoraj byliśmy skłonni uważać za niewątpliwie następujące po sobie, a nie równoczesne. Te trąby pamiętają jeszcze niedawny niemy spoczynek i dlatego tylko milczą. Kto wie co się dzieje w tej chwili z tą natarczywością muzyki, która się teraz wytwarza.

– Więc dźwięki…? – zapytałem lękliwie. – Dźwięki to jeszcze nie muzyka?

Mistrz otoczył mnie ramieniem.

– Dźwięki – rzekł – to tylko dobijanie się do drzwi, za którymi czeka muzyka.

Podeszliśmy do biednych złotych strażaków i pogładziliśmy ich po zmęczonych i przerażonych twarzach. Odpowiedzieli nam mocniejszym i bardziej tragicznym w swej bezsilności nadęciem policzków.

Dziwność czasu potęgowała się nieuchronnie. Czułem lekkie drżenie całego ciała. Co mógł teraz czuć mistrz? Jakie pulsowania, szmery nieobjęte i niepojęte. W tej chwili przeszła obok nas grupa miasteczkowych dziewcząt, wystrojonych niedzielnie i tanio. Mistrz zatrzymał się i klepnął dwie najbliższe w różowe podbródki. Dziewczęta parsknęły chichotliwie, a on stał i patrzył jeszcze długo na ich nogi wysmukłe, młode i radośnie trzpiotowate. Ach, co miał na myśli, tak postępując? Jakiej niepojętej dla mnie mądrości miało to być symbolem? Był to może gest troskliwości o istnienie prostacze nieświadomie napływającej dziwności?

Gdy dziewczęta zniknęły za rogiem, mistrz rzekł sam niepytany:

– Tak, mój Karolku. W nabrzmiałych i ciepłych piersiach dziewczyn jest ta sama mądrość rzeczy, co w konfiturach. To znaczy jest jej tam znacznie więcej niż gdziekolwiek indziej.

Te słowa tajemne zapadły mi głęboko do serca, choć jeszcze nie rozważałem ich pięknego sensu.

Wstąpiliśmy teraz do małego sklepiku spożywczego i poprosiliśmy o duży ładunek dynamitu. W tych burzliwych czasach było go tam z każdym dniem więcej niż mąki i jabłek. Gdy już leniwa sprzedawczyni odważyła nam pedantycznie żądaną ilość, uważałem pilnie, żeby nie było niedowagi. I wychodziliśmy znów na rynek po trzech drewnianych schodkach, minął nas w drzwiach niski, skromnie ubrany człowieczek w trójgraniastym kapeluszu.

– Ależ to jest… To jest… – jąkałem się, krzycząc i bojąc się jednocześnie powiedzieć do końca.

– Tak, to jest Napoleon Pierwszy – dokończył mistrz.

– Jak to? Skąd? Dlaczego? To żart chyba – wołałem natrętnie.

– Czyż ja żartowałem kiedykolwiek, mój Karolku? – odpowiedział mistrz z wyrzutem. – Dlaczegóż to fakt istnienia pływającej ryby bez wody, gry na trąbie bez dźwięku wydaje ci się bardziej możliwy do przyjęcia niż roztargnienie czasu Napoleona? Cesarz mężnych Francuzów pamięta siebie przebywającego w naszym miasteczku przed wieloma laty. Roztargniony czas i tu jednak wypadł z taktu i pozbawił cesarza jego świty, wojska, otoczenia, no, wszystkiego tego, co się składało na jego czasy. To przecież proste, chłopcze. Czemu tak się trzęsiesz?

– Bo… bo… – szukałem możliwie honorowego kłamstwa. – Bo byłem zawsze ciekawy, jak wygląda Napoleon. Nigdy go jeszcze tak z bliska nie widziałem.

– Ach, więc zaraz mu się przyjrzymy, gdy będzie wychodził ze sklepu. Chodźmy tutaj – rzekł mistrz, pociągając mnie za rękę.

Stanęliśmy za załomem muru. Serce galopowało mi ciężko, nierówno i co chwila przepuszczało kilka uderzeń.

Wreszcie Napoleon wyszedł ze sklepu. Szedł przez rynek szybkim truchtem i zwisającą mu u boku szablą krzesał na bruku iskry.

– Zdaje mi się, że gdy wchodził do sklepu, nie miał szabli – zauważyłem lękliwie, bo już bałem się polegać na własnej pamięci.

– A to co za figiel, drogi Karolu – wykrzyknął mistrz, jakby ubawiony czymś nagle. – To już drugi, zupełnie inny Napoleon. Ten znowu jest całkowitym produktem twojej pamięci.

– Więc jakże? Jakże to? Czyż może być dwóch Napoleonów? Dwóch różnych, poruszających się, żywych, kupujących coś w sklepikach?

– Ależ tak. Istnieje tylu żywych Napoleonów, ile jest żywych osobnych o nich wspomnień. Każdy ma swojego Napoleona. Ba, ale, mój miły. Twój Napoleon jest wręcz niebanalny. Nosi szablę, co mu się za czasów jego pamięci nie przytrafiło nigdy.

– To dlatego – wyznałem ze wstydem – że w czasie, gdyśmy się uczyli w szkole historii Napoleona, ja miałem zapalenie okostnej i byłem długo nieobecny w szkole. Stąd pewnie ta żywa kompromitacja mego nieuctwa.

– To nic. To nic, drogi chłopcze. Takich upiększeń i deformacji mogą się wstydzić tylko umysły prostacze i logiczne. Natomiast intelekty polotne i wzniosłe winny się tym szczycić. W istocie bowiem Napoleon widziany przez nas początkowo wcale nie wydaje się być starszy rangą od tego, który tam skręca w stronę mostu. Obaj są prawdziwi i rzeczywiści, co mogło się wyraźnie okazać dopiero od chwili zdemaskowania się roztargnionego czasu.

Mimo łagodnego, rzeczowego tonu mistrza czułem rosnący a niewytłumaczalny niepokój. Słońce zsuwało się bezszelestnie po drugiej stronie nieba. Złote, ostre światło zaczęło matowieć czerwono i gasnąć. Zapalały się drzewa na horyzoncie.

– Chodźmy stąd – prosiłem.

– Tak. Chodźmy, chodźmy – dorzucił mistrz wesoło, jakby nie rozumiejąc mego tonu. – A więc dokąd pójdziemy? – Znów podniósł do góry rozwarte palce obu dłoni. – Odwiedzimy Jana Sebastiana Bacha.

– W jaki sposób? – zapytałem naiwnie i bojaźliwie.

– Znów bardzo po prostu. Zobaczymy przy pracy tego mocarza dźwięków, Bacha, który istnieje gdzieś tam powołany do życia raz na zawsze twoją pamięcią. Wiesz przecież, poczciwy chłopcze, że byłoby to dla mnie zupełnie drobiazgiem przeniesienie cię stąd o setki kilometrów do jego rodzinnego miasta.

– Wiem – przytwierdziłem upokorzony bezsporną wszechmocą mistrza.

– Więc właśnie. Jest to jednak niepotrzebne zupełnie, gdyż w twojej wyobraźni nie istnieje jakikolwiek inny świat poza naszym miasteczkiem. Z łatwością więc umieszczasz Bacha, znanego ci z moich opowiadań, na jednym z przedmieść tej naszej małej i bezgrzesznej mieściny.

Ostatnie słowa wypowiadał mistrz już w chwili, gdy oddaliliśmy się znacznie od rynku. Domy stawały się teraz coraz rzadsze, nieregularne, koślawe, pochlapane czerwonym już zupełnie słońcem. Z wysilonym trudem starałem się poznać te ulice, które powinienem był przecież znać doskonale. Znane widoki tymczasem matowiały, gmatwały się i dziwaczniały. Szliśmy jakby w głąb tej dziwności trudnej jeszcze do określenia, a jednak już oczywistej.

Weszliśmy teraz w jakąś niezbyt brudną uliczkę, przy której stał szary jednopiętrowy dom, obrośnięty brunatno-czerwonymi jesiennymi winoroślami. Szarość i czerwień odpowiadały sobie potrzebnie i spokojnie. Odczułem to jako łagodną pociechę.

– To tu – szepnął poufnie mistrz, wziąwszy mnie pod rękę.

Ostrożnie przywarliśmy do szyb parterowych okien. Trudno było dojrzeć coś wyraźniej. Wewnątrz był mrok szary, kleisty i zupełny. Dopiero po chwili spostrzegłem przymglone, ciemne zarysy czegoś poza mrokiem.

– To on – rzekł mistrz zmarszczeniem czoła i przyciśnięciem mojej ręki.

Wytężyłem wzrok. Rozpłaszczyłem się na szybie. Dostrzegłem. Taki sam, jak w opowiadaniach mistrza. Siedział przy stole. Widziałem białe koronki u rękawów, wysoką białą perukę i twarz. Nie, twarz była zasłonięta dłońmi, lecz i przez te dłonie wyczuwałem jej rumianą, grubokościstą pełność.

– Dlaczego nie gra, nie pisze? – spytałem szeptem.

Mistrz nic nie odpowiedział. Bach siedział nieporuszony, niknący wolno w gęstniejącym mroku. Nagle zadrgał spazmatycznie. Zrozumiałem – płakał.

Nie pytałem o nic więcej. Nie mogłem dłużej tak patrzeć. W krtań łaskotało mnie wzruszenie nagłe, które mogło lada chwila zmienić się także w płacz. Odwróciłem się od okna uczepiony ręki mistrza, który mówił dalej spokojnie.

– Oto, mój drogi, człowiek, który pośród wszystkich ludzi najbardziej żył z czasem na bakier. On pierwszy. Jego sława muzyczna rozpoczęła się dopiero w sto lat po jego śmierci. Czy nie domyślasz się, że było to pierwsze wielkie roztargnienie czasu zasłuchanego w jego muzykę?

Chciałem odpowiedzieć, lecz w tej chwili ujrzałem coś, co podziałało na mnie jak – nie, nie mogłem sobie tego dokładnie uświadomić. Był to już jednak tylko strach.

Oto po drugiej stronie ulicy ujrzałem te same dziewczęta, które minęły nas na rynku i obok nich – tak, obok nich mistrza dotykającego przekornie i mądrze ich różowych podbródków. Jednocześnie widziałem drugiego, takiego samego mistrza, stojącego obok mnie ze swoim uśmiechem jowialnym i zamyślonym.

– Co to? Co to? Mistrzu! – wołałem głupio, ale rozpaczliwie, nie mogąc się zdecydować na zwrócenie się do jednego z nich obu, jednakowych, a tak różnych.

– Dlaczego cię to dziwi, Karolku? – rzekł spokojnie ten stojący przy mnie. Czy sądzisz, że my obaj jesteśmy na prawach wyjątkowych na tym świecie? Więc dziwi cię to, że nie istniejemy pojedynczo, lecz jest nas w rzeczywistości tylu, ile jest naszych myśli, wspomnień, uśmiechów i postanowień?

Teraz ujrzałem nagle trzeciego mistrza, siedzącego na ziemi i zajadającego konfitury. Obok czwartego, czytającego jakiś zbiór nut. Między nimi trzema przechodził ostrożnie, trzymając w jednym ręku kubek, a w drugim…

Krzyknąłem.

Tak, to byłem ja sam. Taki sam, identyczny, tylko przedpołudniowy. Szedłem sobie spokojnie, uważnie, ostrożnie, zapatrzony w rytmiczne chybotanie się kawy, nie zwracając najmniejszej nawet uwagi na tego drugiego mnie, który patrzył na niego ogłupiały i zastraszony. Z bocznej ulicy wybiegł teraz jakiś młodzieniec wesoło podskakujący, majtający śmiesznie zieloną konewką i gwiżdżący coś bezgłośnie.

Wiedziałem, że to był walc z *Fausta* i – że to byłem trzeci ja.

Przerażony, ostatecznie padłem przed mistrzem na kolana.

– Mistrzu – wołałem, zamknąwszy oczy, żeby nie widzieć podwójnego siebie. – Drogi mistrzu. Powiedz wreszcie, że tylko sobie tak zakpiłeś z poczciwego prostaka. Powiesz, że to nieprawda. Że to tylko arcydzieła twojej imaginacji, w którą kazałeś mi uwierzyć. Powiedz. Uratuj mnie od samego siebie, który się mnożę nieskończenie.

– Karolku, mój dobry Karolku. Uspokój się. To przecież prawda. To rzeczywistość, która dzieje się tym razem naprawdę bez mojego udziału. Sama.

– Ach, ja tak nie mogę. Nie mogę. Muszę wreszcie wiedzieć, który ja jestem prawdziwy, a który jest tylko przeszłością. W ogóle chcę wiedzieć wszystkie rzeczy pojedynczo, konkretnie. Chcę wiedzieć, które są, a które tylko były, bo inaczej…

– Pomnij wreszcie – przerwał mistrz łagodnie, ale stanowczo – pomnij wreszcie, że w istocie to, co przyzwyczaiłeś się nazywać przeszłością, nie istnieje. Była to blaga wymyślona przez umysły ograniczone. Naprawdę istnieje ciągle tylko teraźniejszość. W niej mieszczą się wszystkie nasze myśli i czyny minione i obecne. Tak było zawsze. Tylko że dotąd rytmiczny czas dzielił to wszystko w jakiś sposób małomieszczański, pedantyczny. Szufladkował nasze słowa i gesty, nie

pozwalając na konfrontacje między nimi. Obecnie przez zwykłe roztargnienie czasu zdemaskowała się ta długo ukrywana blaga.

– Och, tak, tak. – Nie mogłem się mimo wszystko uspokoić. – Tobie, mój mistrzu, łatwo mówić tak spokojnie. Cała dziwność rzeczy łasi się do twoich rąk posłuszna i zrozumiała. Ale na mnie, prostaka, zwala się, przygniata, straszy mnie i męczy. Mistrzu. – Objąłem jego nogi. – Zabierz mnie stąd gdzie indziej, dokądkolwiek. Przecież to dla ciebie będzie drobiazgiem, niczym. Wyratuj mnie od mojej twarzy i rąk. Uczyń mnie choćby nutą z fugi Bacha. Ostatnią, małą nutą. Żebym sobie mógł tam leżeć rozpięty na pięcioliniach i czekać spokojnie, bezmyślnie i bezczynnie. Mistrzu!

Mistrz podniósł mnie z kolan i zaczął gładzić po głowie.

– Oczywiście, byłoby to dla mnie drobnostką. Ale czy ty wiesz, Karolku, o co prosisz? Być nutą z fugi Bacha? O, czy wiesz, co czuje zwykła nuta? Jak musisz skupiać się w sobie, gdy już drżą pięciolinie od dźwięków nut początkowych, coraz bliższych. Z jakim niepokojem czeka na ten zbliżający się dźwięk. Czy jesteś pewien, że zdobyłbyś się na obojętne istnienie obok dźwięku, który miałbyś tylko oznaczać? Przecież tak samo jak teraz drżałoby ci maleńkie czarne serce, gdybyś czuł nieskończone powtarzania się samego siebie w dźwiękach i opisach nut. Ale, kochany, ja na to pozwolić nie mogę.

– Więc co to będzie? Co będzie? Ja tak przecież nie mogę.

– Uspokój się, uspokój. Daj dowód tego, że jesteś przecież moim uczniem, uczniem mistrza nonsensu. Spokojnie. Dzień dzisiejszy wymaga przecież od nas wielkiego przedsięwzięcia.

Dopiero to zdanie przywróciło mi trochę skupienia. Prawda. Mieliśmy wieczorem wysadzić w powietrze składy nut i fortepianów przy ulicy Marynarzy. Ta myśl umocniła we mnie przekonanie, że przecież mimo wszystko, cokolwiek stać się jeszcze może, mistrz pamięta o wszystkim i czuwa także nade mną jak nad składem nut. To już pewnie niedługo. Trzeba się przecież przygotować, zapomnieć o swym małym człowieczym strachu w tej chwili, gdy sam mistrz pochłonięty jest przecie tylko myślą wyświadczenia dobrodziejstwa tej sprawie nadludzkiej.

Teraz właśnie ulica opustoszała od naszych ludzkich postaci. Weszły na nią znów dziewczęta chichotliwe i różowe.

– Przepraszam cię, Karolku, na chwilę. Mam do załatwienia pewną drobną, ale na wskroś metafizyczną sprawę. Zaraz wracam.

Nie zdążyłem nic odpowiedzieć, bo już mistrz, nie oglądając się na mnie, skierował się w stronę dziewczyn. Najbardziej różowa odłączyła się od grupy i podeszła do niego. On zaś, wielki mistrz nonsensu, przekładał kłopotliwie z ręki do ręki podłużną paczkę z dynamitem i zaglądał dziewczynie w oczy. Wreszcie zdecydował się schować dynamit w obszerną kieszeń marynarki i objął wpół perkalową różowość.

Teraz dopiero przeraziłem się ostatecznie.

W tym jego pośpiechu, krygowaniu się, łapczywości niezgrabnej i natrętnej było coś tak ludzkiego, coś tak bardzo ludzkiego. W uśmiechu nerwowym obnażył swoje zęby. I oto one, tak doskonałe i konieczne, były tu czymś nieporadnym i szczerbatym.

Zawołałem z rozpaczą ogromną:

– Mistrzu!

Ale on nie drgnął nawet, i tak pochylony śmiesznie ku dziewczynie, znikał w jakiejś bramie, drepczący nieporadnie i uderzany niemiłosiernie po łydkach ładunkiem dynamitu.

Nie zdziwiłem się jego milczeniu. Przyjąłem je rozczarowaniem głuchym i ogromnym. Nie odpowiedział, bo nie czuł się już mistrzem. Może nie był nim nigdy? Otumaniał mnie tylko małymi kuglarskimi sztuczkami i wreszcie zdemaskował się w tym dniu powszechnej demaskacji. Był więc zwykłym człowiekiem.

To odkrycie przywróciło mi nagle własną godność i podniosło ją znacznie wyżej, niż się tego mogłem kiedykolwiek spodziewać. Byłem więc demaskatorem nonsensu. Okręciłem się wesoło na pięcie – i nagle potknąłem się z nagłego wrażenia.

Ujrzałem biegnących w moją stronę, stłoczonych w popłochu panicznym i gwałtownym – strażaków. Jakże wyglądali okropnie. Pogubili złote kaski i trąby. Na ich mężnych piersiach dzwoniły jazgotliwie i tchórzliwie rzędy orderów. Z wytrzeszczonymi z wysiłku i strachu oczami pędzili na oślep gnani przez fałszywą, nędzną, ale gwałtowną i głośną strażacką muzykę, która wreszcie wytrysnęła z trąb i ścigała ich gwałtownie. Nic nie pomogło porzucenie trąb ani zatykanie uszu. Chropawe i ryczące dźwięki cwałowały za nimi galopadą coraz szybszą i groźniejszą, gotową dopaść ich w każdej chwili.

Spoceni strażacy byli już blisko mnie. Spiętrzona w biegu muzyka zapowiadała, że już za chwilę wypadnie zza rogu i wtedy…

Zbladłem, skurczyłem się, przyczaiłem trwożliwie i tchórzliwie. Zrozumiałem nagle i boleśnie, że jestem sam, zupełnie sam, zagubiony bezradnie w środku dziwności rzeczy. Zrozumiałem, że nie mam mistrza.

Rzuciłem się na oślep do ucieczki. W pędzie minąłem siebie przywartego twarzą do szyby pokoju Bacha. Za mną czułem bezradny tupot strażaków i jeszcze bardziej bezradny tupot dźwięków.

– Dźwięki to tylko dobijanie się do drzwi, za którymi czeka muzyka – pomyślałem mimo woli. Teraz jednak poczułem całą pustkę tego zdania, gdy nie tkwiło ono w ustach mistrza.

W tej chwili omal nie wpadłem na jakąś wysmukłą postać w obcisłych pantalonach, która przechodziła wszerz przez ulicę.

Był to Ludwik XIV.

Zwolniłem bieg wbrew woli.

Ach, to było okropne. Nienawidziłem absolutyzmu francuskiego. A teraz nagle dowiadywałem się, że on nienawidził mnie także. Wyplątał się swoim najdobitniejszym symbolem poprzez gąszcz czasu, aby mi przeciąć drogę właśnie w takiej chwili. Było to zbyt bezwzględne, aby moje kolana mogły nie zmiękнąć nagle. Strażacy byli tuż za mną. Poczułem na plecach ich gorący ogniowy oddech i zdwoiłem siły. Wpadłem w boczną uliczkę w nadziei, że strażacy pobiegną prosto. Niestety. Biegli dalej za mną, a tuż za nimi te dźwięki straszne, ryczące, do których na pewno przyłączył się mściwy, bezwzględny absolutysta, Ludwik XIV. Czułem to wyraźnie całą powierzchnią ścierpniętych ze strachu pleców.

Pędziłem coraz zacieklej. Wpadałem w ulice coraz bardziej zawiłe i coraz bardziej nieznane. Z bram wyglądały ku mnie straszne lub smutne twarze, które widziałem dawno temu w kinie lub we śnie. Mrugały ku mnie migdałowymi oczami i nawoływały ustami klejącymi się od jakichś słów niedosłyszalnych, wypowiadanych w języku kina i snów. Gdy odrzuciłem ich nawoływania niecierpliwymi gestami rąk i klaskaniem stóp po bruku, nie dawały za wygraną i mnożyły się, ustokrotniały, zabiegały mi drogę i znów pojawiały się znienacka, mrugały, rozklejały wargi do wołania. Postanowiłem nie patrzeć na nie, nie myśleć i uciekać z głową wzniesioną w niebo. Z początku wydało mi się to postanowieniem heroicznym i uwalniającym. Ale już po chwili – po chwili spostrzegłem, że na dokładnie czerwonym niebie, pośród chmur rozmazanych szeroko mocnymi pociągnięciami wiatru, tkwiło słońce skamieniałe i nieruchome. Zwisało ono bezwładnie z boku tej wielkiej pąsowej wklęsłości, którą miałem za sobą, i czekało tak martwe, głupie, wypukłe. Gdy tak patrzyłem, zdawało mi się, że mimo wartkiej i bolesnej pracy moich nóg stoję w miejscu. Było to uczucie okropne. W spotęgowanym przerażeniu wtuliłem głowę znów w ramiona i gnałem, gnałem.

Och, móc teraz dopaść jakiegoś miejsca jedynego, konkretnego, nierozszczepionego stukrotnie, mojego własnego. Dobiec do jakiejś rzeczy maleńkiej, skrawka czegoś, co by mogło być tylko proste i jedyne. Ale tylko tyle miejsca, żeby głowę nieprzytomną, przerażoną i rozpulsowaną skryć, zakopać, schować i milczeć – i już nic. Ale gdzie to może być takie miejsce? Gdzie? Gdzie?

Nagle ujrzałem przed sobą białe długopołe ubranie.

Zawołałem:

– Mistrzu, ratuj! Roztratują mnie dźwięki strażackie i Ludwik XIV, i czas, i słońce!

Ale nie mogłem wydobyć głosu. Poruszałem tylko ustami, jak tonący. Mistrz był mistrzem wczorajszym, idący pod rękę z wczorajszym Karolkiem, którego nie śmiałem już nawet w myślach nazwać sobą. Gdy tak walczyłem ze śmiercią od wulgarnych, prostaczych, zbolszewizowanych dźwięków, żądnych mojej łatwej krwi, mistrz i Karolek tymczasem szli sobie, gwarząc przekornie i beztrosko, nie zważając na mnie wcale. Zaczynało mi braknąć tchu. Kłuło mnie w piersiach.

Wiedziałem już teraz, że tamci dwaj to osobni, obcy ludzie, którzy byli tylko naśladowcami cudzych twarzy. Twarz mnie piekła boleśnie. Zrozumiałem, że to kłucie w piersiach to już tylko strach.

Nogi mi ustawały. Podniosłem znów głowę do góry i zobaczyłem niebo pokryte rozmnożonym i powtórzonym nieskończenie słońcem. Milionem słońc. Wisiały one nade mną tak samo nieruchome, tak samo wypukłe i jesienne, ale tym razem wszechobecne, apokaliptyczne i ostateczne. Opadły mnie ze wszystkich stron. Nie było już dokąd uciekać.

Ostatkiem sprężonych sił skoczyłem do pierwszej z brzegu bramy. Zacisnąłem oczy i słyszałem tylko, że cała kawalkada przetoczyła się wściekłym galopem mimo mnie. Ale krótkie porykiwania puzonów były jeszcze ciągle blisko. Może to zresztą już nie dźwięk złotych trąb, tylko szalony łomot krwi w skroniach. A może jednak dźwięki – ciągle groźne, czujne, barbarzyńskie.

– Dźwięki to tylko dobijanie się do drzwi.

Zacząłem walić kułakami w jakieś drzwi. Mocno, szybko, coraz szybciej, aż do spuchnięcia pięści. Drzwi otworzyły się nagle.

Na progu stał mistrz, biały, patetyczny, z rozlśnionymi migdałowymi oczami. Nad głową trzymał pałeczkę dyrygencką, gotową za chwilę spaść rozkazująco w dół.

Szarpnąłem się w tył, zacząłem jeszcze szybciej i błagalniej tłuc pięściami w przeciwne drzwi. Może tu wreszcie będzie to miejsce jedyne, jedyne! Kiedy drugie drzwi otworzyły się na oścież, ujrzałem w nich także tego samego mistrza, w tej samej postawie.

Dopadłem drzwi trzecich, piątych, dwunastych. Gdy otworzyły się wszystkie, w każdych stał mistrz wspaniały, rozkazujący i anielski. W każdych czekał tak niemy, gotowy i stokrotny. A nad każdym drżała lekko i niecierpliwie złota pałeczka dyrygenta.

Skoczyłem do drzwi. Zacząłem się dobijać po raz ostatni. Gdy się otworzyły, stanąłem w nich ja sam i nagle ostrym cięciem powietrza opuściłem swoją pałeczkę w dół. Jednocześnie ten sam ruch wykonały wszystkie postacie stojące w drzwiach.

Wybiegłem przed dom.

W tej chwili rozległ się straszny huk. Czarnymi nutami deszczu spadła z nieba jakaś ogromna, pochłaniająca wszystko muzyka. Znikło stu mistrzów w stu drzwiach. Ludwik XIV, Napoleon, Bach i strażacka orkiestra. Rosła tylko i potężniała ta muzyka patetyczna i jedyna. Cała wielkość, ustokrotnienie, zawiłość – to wszystko ginęło w szybkim, kroplistym staccato. Ziemia zaczęła wzbierać muzyką po brzegi i wystrzelać w górę wysokimi tonami drzew. Wtedy huk powtórzył się po raz drugi. Muzyka zaczęła nacichać, a niebo wypogadzać się.

Ujrzałem kłęby ognia i dymu. Spośród nich wyskoczyło coś białego i poczęło się szybko wzbijać w górę.

Był to mistrz wyrzucony w powietrze razem ze składami nut i fortepianów.

Dojrzał mnie i zamachał przyjaźnie ręką. Tak go widziałem z tą ręką wyciągniętą w górze, zanim nie oddalił się tak bardzo, że już wyglądał tylko jak mały punkcik z kreską – jak mała ostatnia ćwierćnuta z fugi Bacha.

Wtedy się zwyczajnie, po ludzku rozpłakałem.

Druk: „Sztuka i Naród" 1943, nr 9–10, s. 10–21.

Jakub Orzeszek: Projekt księgi umarłych

W 1949 roku „Opinia", warszawskie czasopismo wydawane przez syjonistyczno-demokratyczną partię Ichud, opublikowała artykuł *Pamięci Brunona Schulza, literata i artysty malarza*. Do tekstu dodano trzy reprodukcje: dwie ilustracje autora do tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*, które nie zostały włączone do książki, oraz jego autoportret na tle sztalug z 1919 roku. Było to jedno z pierwszych wspomnień prasowych na temat Schulza w powojennej Polsce. Samodzielne – chyba pierwsze. Jerzy Ficowski dopiero zaczynał systematyczną pracę nad monografią (rok wcześniej zaanonsował w „Przekroju" kwerendę[1]). Do ogłoszenia przez niego w „Życiu Literackim" *Przypomnienia Brunona Schulza* minie siedem lat, do wydania *Regionów wielkiej herezji* – osiemnaście.

Artykuł, któremu przeznaczono w „Opinii" niemal całą stronę, dzieli się na dwie nierównomierne części. Jego autorka, Ernestyna Podhorizer-Zajkin, we wstępie przedstawia krótką interpretację *Ostatniej ucieczki ojca* i *Martwego sezonu*, a następnie przechodzi do szkicu biograficznego. Od razu uprzedzę jednak, że tekst ten nie zawiera nic, czego dzisiejsza schulzologia już by skądinąd nie znała – przynajmniej nie w dziedzinie życia i twórczości Schulza. Dlaczego zatem poświęcać mu uwagę? Łatwo odpowiedzieć na przykład, że artykuł Podhorizer-Zajkin stanowi ważne świadectwo recepcji, ponieważ był drukowany w okresie socrealizmu, kiedy pamięć o pisarstwie dwudziestolecia, także o Schulzu, kształtowała się w cieniu ideologii[2].

Nie chcę jednak pisać o polityce i literaturze. Interesuje mnie tutaj ślad recepcji drugiego, a może trzeciego stopnia, która obejmuje nie tyle teksty publikowane, ile samą ekspansję wiadomości. Nie produkt w postaci mniej lub bardziej uporządkowanego komunikatu, jakim staje się każda publikacja, ale magma słów, które jeszcze nie mają stabilnego kształtu, a nierzadko – określonego autorstwa. Mała archeologia wiedzy. Biografia Schulza w formie, jaką nadał jej po latach Jerzy Ficowski, powstawała właśnie w takim obiegu, składana w dużej mierze ze wspomnień, które należało oddzielić od konfabulacji – z opowieści, które nie zawsze dało się uwiarygodnić.

---

1 J. Ficowski, *Studium o Schulzu*, „Przekrój" 1948, nr 164, s. 10.

2 Zob. K. Warska, *W granicach psychopatologii? Szkolna recepcja Brunona Schulza w okresie stalinowskim*, „Schulz/Forum" 10, 2017, s. 111–125.

Uważna, redaktorska lektura artykułu Podhorizer-Zajkin pozwala odsłonić w nim tkankę innego tekstu, choć znalezisko w pierwszej chwili wydaje się tak przypadkowe, że aż nieprawdopodobne[3]. Oto kilka krótkich cytatów z „Opinii": „Jest brzydki, chudy, kościsty, o nadmiernie długich rękach i nogach, przygarbiony o zapadniętej piersi i niełądnej szczupłej twarzy, pokrytej niezdrową cerą. Być może to jest przyczyną jego nieśmiałości". „Około 1930 roku, bez żadnych studiów i egzaminów, tylko na podstawie przedłożonych prac uzyskuje Schulz od Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, jako wybitnie uzdolniony, prawo udzielania lekcji rysunków. Dzięki temu ma możność objęcia pracy nauczyciela rysunków w gimnazjum w Drohobyczu". „Niezwykle piękne dłonie miał Schulz, o długich kościstych palcach, które pieszczotliwie obejmowały ołówek lub pióro. Z tych uduchowionych rąk spływała jakdyby [!] cała niezwykła dusza tego fascynującego człowieka i artysty"[4].

A oto fragmenty nieopublikowanego wspomnienia, które Michał Chajes posłał Ficowskiemu 7 czerwca 1948 roku, a więc rok przed ukazaniem się tekstu Podhorizer-Zajkin: „Podkreślam tę nieśmiałość, która była jedną z głównych cech jego charakteru. Z natury – jak ojciec – chuderlawy, fizycznie niedorozwinięty, gdyż nadmiernie chudy, o zapadłej piersi, przeraźliwej bladości czy żółtości cery, wydłużonej głowie, zapadłych kościstych policzkach […]". „Gdzieś około 1930 r. zostaje bez studiów malarskich i bez egzaminu, jedynie na podstawie przedłożonych przez siebie prac, zakwalifikowany przez Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, jako wybitnie uzdolniony, do udzielania nauki rysunków i na zasadzie tego świadectwa zostaje kontraktowym profesorem rysunków w gimnazjum drohobyckim […]". „Co z jego *extérieur* działało atrakcyjnie po bliższym zapoznaniu, to prócz głębi i tajemniczego blasku oczu – jego wydelikacone chude dłonie, o długich cienkich palcach, kościstych, a jednak dziwnie miękko, jakby pieszczotliwie trzymających i prowadzących pióro czy pędzel. Było w tych palcach tyle wdzięku, tyle piękna, a przy tym energii, że najbardziej prozaicznego obserwatora pobudzały do myślenia i analizy tej tajemnicy, którą w sobie kryły"[5].

Można by przedstawić kolejne podobieństwa. Sądzę jednak, że już te trzy cytaty świadczą o zależności artykułu drukowanego w „Opinii" od listu Chajesa. Dowodzą tego analogie leksykalne i treściowe, a przede wszystkim – jak

---

3 Znalezisko nie tylko moje. Na te podobieństwa pierwsza zwróciła mi uwagę Małgorzata Ogonowska. Miałem okazję zapoznać się z tymi materiałami jako uczestnik grantu „Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza", finansowanego ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (0446/NPRH4/H1a/83/2015).

4 E. Podhorizer-Zajkin, *Pamięci Brunona Schulza, literata i artysty malarza*, „Opinia" 1949, nr 50, s. 20.

5 List Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 7 czerwca 1948 roku, Ossolineum, teka Ce-Cze, nr akcesji 134/80.

w metodzie atrybucji dzieł sztuki Morellego[6] – powtórzenie charakterystycznego detalu: opisu dłoni Schulza. W jaki sposób zatem wspomnienie Michała Chajesa trafiło do Ernestyny Podhorizer-Zajkin? I dlaczego właśnie ona, a nie Jerzy Ficowski czy wreszcie sam autor, opublikowała tekst pod swoim nazwiskiem?

■

Ernestyna Podhorizer urodziła się 1 kwietnia 1903 roku w Dębicy. Okres młodości spędziła we Lwowie, gdzie studiowała na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym i Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jana Kazimierza. W latach 1933–1935 pracowała we lwowskim III Gimnazjum im. Króla Stefana Batorego, z którego jednak została usunięta z powodu swoich sympatii do nielegalnej Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy. Objęta nadzorem policji, aż do roku 1939 nie mogła znaleźć zatrudnienia i zarabiała jako korepetytorka[7]. Niewykluczone, że miała jakiś kontakt z twórcami Artesu, których poglądy w latach trzydziestych stawały się coraz bardziej lewicowe i zaangażowane politycznie. Czy jest możliwe, aby na przykład za sprawą tego środowiska spotkała się kiedykolwiek z Schulzem? Nie wiadomo. Schulz oczywiście utrzymywał wówczas koleżeńskie stosunki ze Strengiem, Lillem, a przede wszystkim z Janischem[8]. Trudno sobie jednak wyobrazić Schulza, który dobrowolnie nawiązuje relację ze lwowską konspiracją antyrządową.

Pierwszy mąż Ernestyny Podhorizer, Wacław Zaikin (podpisujący się także jako Vâčeslav Zaïkyn), był naukowcem i wykładowcą, członkiem Polskiego Towarzystwa Historycznego i Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Zajmował się historią Kościoła prawosławnego i dziejami społecznymi Rosji[9]. Zmarł w 1941 roku, choć niewiele na ten temat wiadomo. Po ataku hitlerowskich Niemiec na ZSRR Ernestyna Podhorizer-Zajkin została ewakuowana do Kazachstanu,

---

6 Por. E. Wind, *Krytyka znawstwa*, przeł. M. Klukowa, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, oprac. J. Błoński, Warszawa 1976, s. 170–192.

7 Informacje biograficzne czerpię głównie z nekrologu autorki: K. Mórawski, *Ernestyna Podhorizer-Sandel (1903–1984)*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1984, nr 3–4, s. 256–258; a także: R. Piątkowska, *Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts (Yidishe Gezelshaft tsu Farshproytn Kunst) – An Attempt at the Continuation of Jewish Artistic Life in Postwar Poland, 1946––1949*, w: *Under the Red Banner. Yiddish Culture in the Communist Countries in the Postwar Era*, ed. by E. Grözinger, M. Ruta, Wiesbaden 2008, s. 77–93.

8 Czego dowodzą listy Schulza, między innymi do: Rudolfa Ottenbreita z 25 listopada i 18 grudnia 1934, do Zenona Waśniewskiego z 4 sierpnia 1937 i do Romany Halpern z 17 kwietnia 1938 roku. B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 62––63, 91, 173.

9 Zob. W. Zaïkyn, *Próby organizacji Kościoła w południowo-wschodniej Europie do VIII wieku*, Lwów 1938; oraz idem, *Badania uczonych rosyjskich z dziejów społecznych i gospodarczych: 1917–1933*, cz. 1: Lwów 1934, cz. 2: Lwów 1935.

a następnie do obwodu kurskiego, gdzie pracowała w domu dziecka. Do Polski wróciła dopiero w roku 1946. Podjęła pracę w Centralnym Komitecie Żydów Polskich, a po kilku miesiącach – w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie. Tam poznała drugiego męża, historyka i krytyka Józefa Sandla (którego poślubi w 1950 roku). Wtedy też rozpoczyna się niezwykle twórczy okres jej biografii, który będzie trwał aż do jej śmierci w roku 1984, polegający na dokumentacji Zagłady oraz poszukiwaniu dzieł artystów żydowskich, które zaginęły w czasie wojny. Brak zaangażowania w bieżącą politykę i absolutne ideowe poświęcenie się pracy ocalającej pozwalają sądzić, że zainteresowanie Podhorizer-Zajkin komunizmem w latach trzydziestych było podyktowane raczej empatią społeczną niż potrzebą władzy czy „intuicją dziejową".

W latach 1948 i 1949 Ernestyna Podhorizer-Zajkin i Józef Sandel organizują dwie ważne, cieszące się dużą popularnością wystawy: *Dzieła żydowskich artystów-plastyków – męczenników niemieckiej okupacji 1939–1945* w gmachu Żydowskiego Instytutu Historycznego i *Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich*, która ma charakter objazdowy. Na obu wystawach, obok prac około pięćdziesięciu innych twórców, takich jak Maksymilian Ejlowicz, Jan Gotard, Otto Hahn, Julia Keilowa, Roman Kramsztyk czy Henryk Kuna, eksponowano prace Schulza: autoportret przy sztalugach oraz ilustracje do *Księgi* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, przez kuratorów podpisane jako „Groteska" i „Wizyta lekarska" (wszystkie reprodukowane później w „Opinii")[10]. Zagadka artykułu wiąże się prawdopodobnie z pierwszą wystawą. W zakończeniu listu do Ficowskiego z 18 czerwca 1948 roku Chajes pisze: „Żydowski Instytut Popierania Kultury i Sztuki w Warszawie, ul. Sienna 60, posiada jakieś dzieła sztuki plastycznej Szulca [!], które przewodniczący Instytutu, Józef Sandel, udostępni Panu z wszelką pewnością, gdy się Pan na mnie powoła"[11].

A zatem Chajes już wcześniej miał kontakt z Sandlem. Czy jednak było tak, że swoimi wspomnieniami o Schulzu podzielił się najpierw z nim, na przykład dowiedziawszy się o wystawie, a do Ficowskiego posłał ich drugą redakcję? Czy raczej Ficowski, „powołując się" na Chajesa, udostępnił Sandlowi kopię jego listu, którą potem przeredagowała na użytek artykułu Podhorizer-Zajkin? A jeśli tak, to czy Chajes o tym wiedział? Czy również tu, podobnie jak w *Regionach wielkiej herezji*, odegrał rolę „świadka ukrytego"[12]? Poprosił o anonimowość czy

---

10 Pełny spis prac w katalogach: *Wystawa dzieł żydowskich artystów plastyków męczenników niemieckiej okupacji 1939–1945: kwiecień–maj 1948*, wstęp J. Sandel, Warszawa 1948; *Wystawa „Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich" – Ojssztelung „Apgeratewete kunst-werk fun jidisze kinstler"*, wstęp …, Warszawa 1949.

11 List Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 18 czerwca 1948 roku, Ossolineum, teka Ce-Cze, nr akcesji 134/80.

12 Zob. J. Kandziora, *Ukryci świadkowie, czyli co pozostało (w książce Ficowskiego i w realnym świecie) po dwóch kolegach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum" 7, 2016, s. 215–227.

Lea Grundig, **Portret Ernestyny Podhorizer,** tusz, karton, 70 × 50 cm, lipiec 1949, z kolekcji Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma w Warszawie

Lea Grundig, **Portret Józefa Sandla**, tusz, karton, 62,5 × 50 cm, lipiec 1949, z kolekcji Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma w Warszawie

postanowiono nie ujawniać jego nazwiska? Z jakiego powodu? Nie potrafię odpowiedzieć na te pytania. Może zresztą jest już na nie za późno. To jednak nie koniec. Czasami zdarza się bowiem, że jedno niepozorne odkrycie pociąga za sobą następne. Kwerenda, która miała odsłonić jeden wątek, nagle trafia na nowe tropy i ostatecznie nie wiadomo, co uznać za właściwą istotę poszukiwań. Zapomniane historie, gdy wreszcie poczują bliskość ciała, niechętnie zwracają wolność. Jako czytelnicy *Wiosny* powinniśmy zdawać sobie z tego sprawę.

■

W 1950 roku, po rozwiązaniu ŻTKSP, Ernestyna i Józef Sandlowie zostali zatrudnieni w muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie. Nadal prowadzili działalność dokumentującą i naukową, która skupiała się na poszukiwaniu i ochronie dzieł sztuki żydowskiej w Polsce. Ernestyna Podhorizer-Sandel opublikowała, między innymi, w 1959 roku rozprawę *O zagładzie Żydów w dystrykcie krakowskim*[13], Józef Sandel – w 1952 monografię Samuela Hirszenberga, w 1954 książkę *Jidisze motiwn in der pojliszn kunst* (Motywy żydowskie w sztuce polskiej), a po trzech latach dwutomowe studium *Umgekumene jidisze kinstler in Pojłn* (Żydowscy artyści plastycy – ofiary hitlerowskiej okupacji w Polsce)[14]. Schulzologa może zainteresować zwłaszcza to trzecie opracowanie, prawie nieobecne w literaturze przedmiotu[15], które zawiera dwustronicową notę o okolicznościach śmierci Schulza (tom pierwszy, s. 32–33), oraz krótką analizę jego twórczości (tom drugi, s. 137–141). *Opus magnum* małżeństwa Sandlów jednak nigdy nie doczekało się wydania. Wbrew temu, co powiedziano w nekrologu Ernestyny Sandel, nie zostało też ukończone – na pewno nie w formie domkniętej całości.

Leksykon artystów żydowskich w Polsce był projektem dzieła tego rodzaju, które dążąc do ideału Pełni, owładnięte poczuciem odpowiedzialności i fantazmatem Prawdy, bezustannie oddala termin swojej realizacji. Jego granice ustanowiła dopiero śmierć autorów – w 1962 i 1984 roku. Odtąd *Leksykon* istnieje, jako widmo i marzenie, w sferze pogranicznej, „intencjonalnej". (Wyobrażam sobie, że po to właśnie w każdej sieni Biblioteki Babel stoi lustro. To lustro negatywne, w którego głębi majaczą nienarodzone, choć pomyślane Księgi i książki). Ciało

---

13 E. Podhorizer-Sandel, *O zagładzie Żydów w dystrykcie krakowskim*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1959, nr 2, s. 87–109.

14 J. Sandel, *Jidisze motiwn in der pojliszn kunst*, Warszawa 1954; idem, *Umgekumene jidisze kinstler in Pojłn*, Bd. 1–2, Warše 1957. Pośmiertnie ukazała się książka *Plastisze kunst baj Jidn in Pojłn* (Sztuka plastyczna Żydów w Polsce), Warše 1964.

15 Wspomina o nim Carol Zemel na marginesie artykułu *„My, Żydzi polscy…": tożsamości artystyczne Brunona Schulza*, w: *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, współpraca naukowa K. Szymaniak, Łódź 2010, s. 143–144.

tego monumentalnego dzieła rozszczepione jest na tysiące notatek, karteczek, fiszek, które uporządkowano alfabetycznie – nie zawsze konsekwentnie – w dziesięciu kartonach. Znajdują się one w Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, w zespole „Spuścizna: Józef Sandel" (sygnatura S/352), przemieszane z innymi dokumentami, które zgodnie z życzeniem badaczy trafiły do archiwum po ich śmierci[16]. Większość notatek to wskazówki bibliograficzne i biograficzne, zgrupowane wokół setek nazwisk artystów, którzy tworzyli w XIX i XX wieku. Niekiedy jednak zapiski układają się w mniej lub bardziej dopracowane hasła słownikowe. Zalążek takiego biogramu ma na przykład Louis Marcoussis, biogram skończony natomiast, przepisany na maszynie, jakby gotowy do druku – Ephraim Moses Lillien.

Sandlowie gromadzili bibliografię na temat środowiska lwowskiego: Ludwika Lillego, Henryka Strenga czy Debory Vogel. Niemały zbiór, składający się z trzydziestu sześciu karteczek, poświęcony jest także Schulzowi. Są to przede wszystkim streszczenia i adnotacje z artykułów, które publikowano w prasie od lat pięćdziesiątych. Znajdziemy tu zarówno zapiski o tekstach Ficowskiego, Sandauera czy Chciuka, jak i notatki na marginesie wspomnień o Schulzu autorstwa Ireny Piechowiczówny[17], Leona Cieślika i Józefa Sieradzkiego[18]. Ostatnie fiszki są sprawozdaniem treści *Księgi listów* (której recenzję napisała Ernestyna Podhorizer-Sandel w 1976 roku[19]).

Zastanawiające, że to wieloletnie – wyróżniające się na tle innych artystów, którzy mieli trafić do *Leksykonu* – zainteresowanie Schulzem nie zostało podsumowane jego biogramem. W archiwum znajdują się tylko dwa, bardzo wstępne i niedokładne, szkice hasła, napisane odręcznie na niewielkich kartonikach. Bibliografia załączona na ich odwrocie pomaga ustalić, że pierwsza notatka powstała około 1949 roku (na pewno po opublikowaniu artykułu w „Opinii"; skąd jednak hipoteza, że Schulz urodził się w 1896 roku?), druga – prawdopodobnie dekadę później (błędna informacja, że pisarz został zamordowany w październiku, pochodzi ze wspomnienia Chciuka, drukowanego w „Kulturze" w roku 1959[20]). Oto one:

---

16 Zespół nie został opracowany, co można poniekąd zrozumieć, biorąc pod uwagę jego rozmiar i eklektyczny charakter. Cytowane przeze mnie dokumenty nie mają jednostkowych sygnatur – stąd brak przypisów.

17 I. Piechowiczówna, *Mój nauczyciel Bruno Schulz*, „Wiadomości" (Londyn) 1953, nr 49, s. 3.

18 J. Sieradzki, L. Cieślik, *Wspomnienia o Brunonie Schulzu*, „Nowa Kultura" 1957, nr 45, s. 3, 7.

19 E. Podhorizer-Sandel, [*Recenzja „Księgi listów" Brunona Schulza*], „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1976, nr 1, s. 130–131.

20 A. Chciuk, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, „Kultura" (Paryż) 1959, nr 7–8, s. 23: „Schulz urodził się w Drohobyczu w r. 1892. Zginął w październiku 1942 r. od kuli gestapowca w ghetcie drohobyskim. Było to w czasie pogromu".

1.

Schulz Bruno

Data i m. urodz.	Data i m. zgonu	Specj.
Drohobycz, 1892 (lub 1896)	zginął w czasie okup. w Drohobyczu	literat i grafika

Był b. zdolnym ~~literatem~~ grafikiem i znanym literatem. Publikował często felietony i opowiadania (fantastyczne) w Wiadom. Literackich

W 1937 r został odznaczony wawrzynem akademickim Polskiej Akad. Literatury za „Cynamonowe sklepy" oraz „Sanatorium pod Klepsydrą". Ilustrował książkę Gombrowicza „Ferdydurke" oraz swoje własne książki. Tematy jego grafiki były fantastyczne i po części dekadencko-groteskowe. Wiele jego prac było w posiadaniu prof. konserwatorium w Legnicy – Górskiego. Po 2giej wojnie św. Żyd. T-wo Krz. Szt. zakupiło kilka jego rys.

2.

B r u n o S c h u l z. Ur. 12. VII. 1892 w Drohobyczu. Pisarz, grafik i rysownik. Studiował w ASP w Wiedniu oraz na Wydz. Architektury Politechniki we Lwowie. Prawie całe życie spędził w Drohobyczu, gdzie w l. 1924–1941 był nauczycielem rysunków. Autor „Sklepów cynamonowych" (1934), „Sanatorium pod klepsydrą" (1937), do kt. stworzył surrealistyczne rysunki – opowieści i szkiców krytycznych. Wykonywał sztychy, litografie i rysunki m.i. do „Ferdydurki" W. Gombrowicza. W 1938 otrzymał „Złoty Wawrzyn" Polskiej Akademii Literatury.

Podczas wojny, przesiedlony do getta w Drohobyczu został zastrzelony przez Niemców w dn. 19. X. 1942 r.

■

Carol Zemel w szkicu z 2010 roku *„My, Żydzi polscy…": tożsamości artystyczne Brunona Schulza* porównuje dwa modele kulturowe, w kontekście których najczęściej interpretowano w XX wieku biografię i twórczość drohobyckiego pisarza. W obu – na co zwraca uwagę badaczka – kluczową kategorią jest utrata. Pierwszy model, który próbuje osadzić Schulza przede wszystkim w kulturze polskiej, uznaje w nim „mistrza słowa polskiego", twórcę genialnego i przedwcześnie zgaszonego, którego dzieło, choć skazane przez historię na zapomnienie, zostało ocalone przed niepamięcią – w dużej mierze dzięki Jerzemu Ficowskiemu. „Jednak nawet ten «polski Schulz» – pisze Zemel – pozostaje postacią niepełną, figurą, która odzwierciedla polską walkę o odzyskanie utraconej historii oraz

historii utraty”[21]. Drugi model widzi w Schulzu przedstawiciela kultury żydowskiej. W ramach tego dyskursu, dziś obecnego raczej poza Polską, Schulz „funkcjonuje głównie jako symbol Zagłady i spowodowanej przez nią straty”[22]. Tak też najczęściej przetwarza jego biografię literatura. W książkach Cynthii Ozick, Dawida Grosmana czy Henryka Grynberga Schulz pojawia się w roli „mitycznego bohatera żydowskiej tragedii”. Jako „męczennik Zagłady” jest on „symbolem żydowskiej nostalgii: kolejnym duchem czy zjawą”[23].

Ten właśnie stosunek do sztuki żydowskiej, także do sztuki Schulza (i do Schulza), odsłania się w działalności Józefa Sandla i Ernestyny Podhorizer-Sandel. Uobecnia się zarówno w ostatnim zdaniu artykułu z „Opinii”: „Tak zginął, jako zabawka dwóch morderców – utalentowany artysta, który pięknem swego talentu mógł długo darzyć jeszcze świat”[24], jak i w przedmowie Sandla do katalogu z 1948 roku, dedykowanego pamięci „203 malarzy żydowskich, 20 rzeźbiarzy i 11 historyków sztuki zamordowanych przez okupantów niemieckich”, którą otwiera znamienna deklaracja: „Dziś nie będziemy mówili my – żywi. Dziś mają głos męczennicy”. A dalej: „Oto przed nami dzieła twórców, którzy już nigdy więcej niczego nie stworzą. Tragiczny ułamek niniejszej Wystawy daje ludziom dobrej woli wgląd w to, jaką stratę dla kultury i sztuki stanowi wymordowanie tylu twórców nieprzemijających wartości”[25].

Naszkicowana przeze mnie historia artykułu Ernestyny Podhorizer-Zajkin i listu Michała Chajesa, a także niejasna, domniemana rola Ficowskiego jako pośrednika i „organizatora” (?) tej publikacji, pokazują jednak, że obie te narracje o Schulzu istniały obok siebie i dosłownie – przenikały się. Tak było przynajmniej w pierwszej dekadzie po wojnie. W schulzologii niewiele mówi się na ten temat. Lata powojenne traktowane są jako okres milczenia i nieobecności – swoista kwarantanna, jaką Schulz musiał przebyć, zanim jego nazwisko na dobre powróciło do literackiego obiegu w roku 1956. Wygląda to tak, jakby późniejsze „silne” narracje Ficowskiego i Sandauera, które na długo zdominują sposób pisania o Schulzu, nie miały przed sobą właściwie nic. W takim duchu interpretuje ten czas choćby Jerzy Jarzębski: „Dzieje pośmiertnej recepcji prozy Schulza rozpoczęły się pod złą gwiazdą. W latach czterdziestych ukazało się ledwie kilka wspomnień i wzmianek o pisarzu; po zjeździe szczecińskim ZLP w styczniu 1949 nad jego twórczością zapadło milczenie trwające aż do końca ery stalinowskiej”[26].

---

21 C. Zemel, op. cit., s. 153.
22 Ibidem.
23 Ibidem, s. 154.
24 E. Podhorizer-Zajkin, *Pamięci Brunona Schulza*…, s. 20.
25 J. Sandel, *In memoriam*, w: *Wystawa dzieł żydowskich artystów plastyków męczenników*…, s. 3.
26 J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. …, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. CVII; idem, *Recepcja krytycznoliteracka (powojenna)*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, …, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 307; idem, *Jak czytano, jak czyta się Schulza*, w: idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 173.

Wkrótce Schulz stanie się więc tematem literackich i naukowych debat, niekiedy przepychanek (słynna „wojna o Schulza" – określenie Sandauera[27]) oraz poetyckich i artystycznych impresji. To o nich przeważnie opowiadają studia nad recepcją pisarza. Równolegle do tego nurtu jednak istniała recepcja innego rodzaju, czego dowodzi na przykład kwerenda w Żydowskim Instytucie Historycznym. Interpretacja biografii Schulza w kontekście Zagłady nie miała wtedy, bezpośrednio po wojnie, charakteru ściśle naukowego ani tym bardziej – publicystycznego. Była to praca głęboko emocjonalna, komemoratywna, martyrologiczna. Tak też rozumiem powołanie Józefa Sandla i Ernestyny Podhorizer-Sandel. Ich wieloletnia praca nad *Leksykonem*, brzemienna świadomością Holokaustu, jest w moim odczuciu przede wszystkim niedokończoną pracą żałobną. Czerpała ona – jak sądzę – z tego samego doświadczenia, z tego samego sprzeciwu wobec ludobójstwa, które zobowiązało Raula Hilberga do napisania monumentalnej księgi-pomnika *Zagłada Żydów europejskich*.

W ostatnim kartonie dokumentów po Sandlach znalazłem list, zanotowany ołówkiem na luźnej kartce, dzisiaj już mocno wyblakły. Nie ma na nim podpisu ani adresu. Jest tylko data: 16 grudnia 1943 roku, oraz konwencjonalne imię adresata: „Drogi". Oto fragment: „Prawda – wojna i pośpiech to niezbędna konieczność – i w pośpiechu mija się życie i szczęście i śpieszy do końca. Ciekawa jestem ile jest jeszcze we mnie sił – jak widzę więcej niżeli przypuszczałam. Powołanie me – jest tylko praca – która ma mi zastąpić wszystko. Są chwile zwątpienia, lecz nie wolno im się poddać, bo potkniesz się i upadniesz, a wtedy skończone – przejdą obok ciebie, smutnie lub obojętnie, popatrzą i nie podawszy ręki pójdą swoją drogą".

Czytając te słowa, pomyślałem o paraboli Kafki *Mijający nas ludzie*, która tak dyskretnie i melancholijnie, nie bez pewnej ironii, opowiada o samotności przemijania, a przecież w kontekście Holokaustu może wyglądać jak złe, groteskowe, niemal bluźniercze proroctwo. Zaczyna się takim zdaniem: „Jeśli przechadzamy się nocą po ulicy i w naszą stronę biegnie jakiś człowiek, widoczny już z daleka – gdyż ulica wznosi się przed nami stromo w górę i jest pełnia księżyca – nie będziemy próbowali pochwycić biegnącego, chociażby był słaby i obdarty, chociażby nawet pędził za nim z krzykiem jakiś inny człowiek, ale pozwolimy mu pobiec przed siebie bez przeszkód"[28].

Autorka tego listu jednak nie stała obojętnie, gdy nocą przemijali ludzie.

---

27 Zob. A. Sanduaer, *Wojna o Schulza*, „Współczesność" 1965, nr 5, s. 3.

28 F. Kafka, *Mijający nas ludzie*, przeł. A. Kowalkowski, w: idem, *Opowieści i przypowieści*, Warszawa 2016, s. 12.

[horyzont dzieła]

Zofia Ziemann: *It's a writer's book*. Anglojęzyczni pisarze czytają Schulza (na potęgę)

Na czwartej stronie okładki nowego angielskiego przekładu prozy Schulza, który przygotowała Madeline G. Levine, czytamy: „wierność wobec oryginału gwarantuje [*ensures*], że jej tłumaczenie będzie miało znaczący wkład w anglojęzyczną recepcję Brunona Schulza"[1]. Jeżeli chodzi o akademickie kręgi czytelnicze, Stanley Bill ma zapewne rację, trudniej natomiast wyrokować o przyszłej popularności przekładu Levine wśród „zwykłych" obiorców, niekoniecznie zainteresowanych rekomendacjami schulzologów[2]. Historia przekładu literackiego dostarcza niezliczonych dowodów na to, że łaska czytelnika na pstrym koniu jeździ, a wierność nie zawsze popłaca. Po lekturze tłumaczenia Levine trzymam kciuki za jego sukces, życząc tłumaczce i innym zaangażowanym w jego powstanie osobom, by uznanie szerokiego kręgu czytelników wynagrodziło trudności poprzedzające publikację[3]. Pierwsze

1 B. Schulz, *Collected Stories*, trans. M.G. Levine, Evanston, Illinois 2018.

2 Co nie znaczy, że niewyczulonych na przekładowe niuanse – jak pokazuje niedawna dyskusja na pewnym forum internetowym (http://www.ligotti.net/showthread.php?p=145455), uwzględniająca również przekład Johna Currana Davisa, nie tylko badacze twórczości Schulza i przekładoznawcy gotowi są szczegółowo porównywać różne tłumaczenia i spierać się o ich jakość. (Dziękuję niestrudzonej Branisławie Stojanowić za udostępnienie linku na fejsbukowym profilu „Bruno Schulz").

3 Znalezienie wydawcy i proces wydawniczy trwały drugie tyle, co sama praca nad przekładem, który Levine ukończyła już na początku 2014 roku. Przedłużonemu „życiu prenatalnemu" tego tekstu przyglądam się z perspektywy przekładoznawczej w artykule *Extratextual Factors Shaping Preconceptions about Retranslation: Bruno Schulz in English*, w: *Perspectives on Retranslation: Ideology Paratexs, Methods*, ed. Ö. Berk Albachten, Ş. Tahir Gürçağlar, New York – London 2018, s. 87–103.

recenzje prasowe[4] są bardzo pozytywne, choć na razie zaskakująco nieliczne – można odnieść wrażenie, że o przekładzie Levine było głośniej, zanim się ukazał. Na pewno jednak będzie jeszcze o nim mowa na łamach „Schulz/Forum", i nie tylko, jest bowiem podwójnie ważny: jako tekst literacki sam w sobie – zgadzam się z Billem, że ten przekład jest nie tylko „odważny" (czy wręcz ryzykowny, właśnie w owej wierności wobec Schulzowskiego oryginału), ale i „robi wrażenie" – a także jako świadectwo i podstawa kolejnego etapu recepcji Schulza w angielskim obszarze językowym.

Zanim jednak zaczniemy wypatrywać przejawów nowej jakości w odbiorze czytelniczym anglojęzycznego Schulza, warto się zastanowić, czy mamy pełny obraz dotychczasowego rozwoju sytuacji. O ile się orientuję, ani w Polsce, ani za granicą nie prowadzono dotąd systematycznych badań nad recepcją Schulza w angielskim obszarze językowym, a nieliczne artykuły na ten temat koncentrują się na kontekście amerykańskim i odbiorze „naukowym"[5]. Tymczasem analiza prasy niespecjalistycznej – pracochłonna, ale i tak dzięki dostępności elektronicznych baz danych nieskończenie łatwiejsza do przeprowadzenia niż kiedyś – ujawnia nieznane rodzimej schulzologii fakty. Na przykład ten, że w 1996 roku, u początków komercyjnego wykorzystania internetu, niejaki Steve G. Steinberg z magazynu „Wired" pisał w rubryce „Innowacje" na łamach „Los Angeles Times": „Wyszukiwarki takie jak Alta Vista […] czy Deja News […] pozwalają użytkownikom znaleźć dokumenty i wiadomości zawierające określone słowa klucze. W niektórych przypadkach to doskonałe rozwiązanie – jeżeli, dajmy na to, jedynie szukasz informacji o pisarzu Brunonie Schulzu. Ale marny z tego pożytek, jeżeli interesują cię bardziej ogólne tematy, których nie da się określić za pomocą tylko kilku słów"[6]. Czy nazwisko rzucone mimochodem w zupełnie nieliterackim (a także niepolskim i nieżydowskim) kontekście nie stanowi poniekąd bardziej autentycznego (bo spontanicznego) świadectwa recepcji Schulza – dowodu, że zakorzenił się w świadomości anglojęzycznych czytelników – niż artykuł naukowy w „The Polish Review" czy „Slavic and East European Journal"?

---

4 R. Franklin, *Review of Bruno Schulz's „Collected Stories": Return to the Street of Crocodiles*, „The Wall Street Journal", https://www.wsj.com/articles/review-of-bruno-schulzs-collected-stories-return-to-the-street-of-crocodiles-1521144828 (dostęp: 15.03.2018); B. Paloff, *Real fantasist: A new translation of a Polish giant*, „The Times Literary Supplement", 4.04.2018, s. 16; R. Looby, *Beyond the Laws*, „Dublin Review of Books", http://www.drb.ie/essays/beyond-the-laws (dostęp: 1.07.2018).

5 T. Robertson, *Recepcja Schulza w Ameryce. Wstępne rozpoznanie*, przeł. M. Wacławek „Kresy" 1993, nr 13, s. 39–43; R. E. Brown, *Bruno Schulz Bibliography*, „The Polish Review" 1994, nr 39 (2), s. 231–253; K. Kaszorek, *„Polish Kafka" w Ameryce, czyli co o Schulzu pisali pierwsi amerykańscy badacze jego twórczości*, „Schulz/Forum" 9, 2017, s. 56–66. Jedynym znanym mi wyjątkiem jest przekrojowy tekst Davida A. Goldfarba o schulzowskich inspiracjach u anglojęzycznych pisarzy (Cynthii Ozick, Philipa Rotha, Salmana Rushdiego, Nicole Krauss i Jonathana Safrana Foera): *Appropriations of Bruno Schulz*, „Jewish Quarterly", https://jewishquarterly.org/2011/06/appropriations-of-bruno-schulz/ (dostęp: 14.06.2011; aktualizacja: 21.08.2014).

6 *Advances Offer Hope for Truly Useful Filters*, „LA Times", 25.03.1996, s. D6.

Archiwa prasy codziennej to kopalnia skarbów – najwyższy czas wykorzystać je szerzej niż „tylko" do rekonstrukcji biografii i wczesnej polskiej recepcji Schulza.

W ramach aneksu do rozprawy doktorskiej[7] sporządziłam zestawienie ponad czterystu tekstów z wybranych tytułów anglojęzycznej prasy z lat 1963–2018, w których pojawia się fraza „Bruno Schulz". Ich analiza ujawniła wiele interesujących prawidłowości. Jedną z nich jest większa, niż można było przypuszczać, reprezentacja artystów – przede wszystkim pisarzy i poetów, ale także ludzi filmu i teatru, muzyków, malarzy czy fotografów – wśród najzagorzalszych wielbicieli prozy Schulza. Niektóre z tych nazwisk niewiele nam mówią, inne są doskonale znane – ale nie łączyliśmy ich z Schulzem. Pamięta się u nas o patronujących jego recepcji za oceanem pisarzach amerykańsko-żydowskich: Singerze[8], Rocie i Ozick, może też o Johnie Updike'u jako autorze paratekstów anglojęzycznych wydań, o animowanej adaptacji *Ulicy Krokodyli* Braci Quay z 1986 roku (ale już nie zawsze o wielokrotnie nagradzanym i popularnym wśród publiczności w latach 90. spektaklu *The Street of Crocodiles* londyńskiego Théâtre de Complicité), o wpływowym eseju J.M. Coetzeego z przełomu XX i XXI wieku[9] – i to mniej więcej byłoby tyle. Nawet głośny literacko-artystyczny *hommage* Jonathana Safrana Foera z 2010 roku, książka *Tree of Codes*, która w języku angielskim ma już tak bogatą bibliografię tekstów krytycznych, że jej przytoczenie w przypisie rozsadziłoby ten artykuł, doczekała się jedynie dwóch polskojęzycznych omówień[10].

Przywołanie choćby samych nazwisk anglojęzycznych przedstawicieli różnych dziedzin sztuki, którzy w recenzjach, wywiadach czy poprzez intertekstualne nawiązania we własnych dziełach dali wyraz uznaniu dla Schulza, wymagałoby ram dużo szerszych niż pojedynczy artykuł. Ograniczę się więc tutaj do ludzi pióra, uprawiających różne gatunki literackie. Zarys odbioru twórczości

---

7 *Bruno Schulz w języku angielskim 1958–2018. Historia i recepcja przekładów z elementami analizy porównawczej*, promotor: prof. dr hab. Marta Gibińska-Marzec, Uniwersytet Jagielloński (w przygotowaniu). W niniejszym tekście wykorzystałam fragmenty rozdziału poświęconego recepcji przekładu Wieniewskiej.

8 W swojej twórczości literackiej Singer do końca życia pozostał wierny jidysz, a po angielsku pisywał jedynie teksty publicystyczne, więc zaliczenie go do grona pisarzy anglojęzycznych jest pewnym nadużyciem. Bez wątpienia był jednak ważnym pisarzem amerykańskim i dlatego uwzględniam go w tym zestawieniu.

9 O tym tekście pisałam już w artykułach *Dobry zły przekład. O angielskim Schulzu Celiny Wieniewskiej* („Schulz/Forum" 9, 2017, s. 50–51) oraz *The Inner and Outer Workings of Translation Reception: Coetzee on (Wieniewska's) Schulz*, w: *Travelling Texts*, ed. B. Kucała, R. Kusek, Frankfurt am Main 2014, s. 79–91), dlatego pomijam go w poniższym przeglądzie.

10 K. Van Heuckelom. *(S)Tree(t) of (Cro)cod(il)es. Jonathan Safran Foer „okalecza" Brunona Schulza*, w: *Literatura polska w świecie*, t. IV, pod red. R. Cudaka, Katowice 2012, s. 15–29; I. Chawrilska, *Jak modlitwa włożona w szczelinę Ściany Płaczu... O Schulzu Jonathana Safrana Foera*, „Schulz/Forum" 1, 2017, s. 162–166 (nawiasem mówiąc, autorka tej publikacji nie odnotowuje ani tekstu Van Heuckeloma, ani anglojęzycznej literatury przedmiotu).

Schulza przez anglojęzycznych pisarzy przedstawię w ujęciu chronologicznym[11], skrótowo traktując najlepiej znane nazwiska, a więcej uwagi poświęcając autorom, o których w tym kontekście pisano mniej lub wcale.

Obecność pisarzy wśród anglojęzycznych recenzentów twórczości Schulza wiąże się z powszechną w świecie anglosaskim praktyką łączenia aktywności pisarskiej z krytycznoliteracką – recenzje prasowe często promują nie tylko książki, które są przedmiotem omówienia, ale i twórczość własną recenzenta, zwykle za pomocą dopisku „Najnowsza powieść XY [autora recenzji] ukazała się właśnie / ukaże się wkrótce nakładem wydawnictwa Z". Pierwsze wydanie *The Cinnamon Shops and Other Stories* z 1963 roku (w Stanach książkę opublikowano w tym samym roku pod zmienionym tytułem *The Street of Crocodiles*) zrecenzował dla tygodnika „The Spectator" poeta i pisarz B.S. Johnson (1933–1973), jeden z czołowych angielskich postmodernistów[12]. Recenzja odzwierciedla zainteresowania formalne Johnsona, który chwalił *The Cinnamon Shops* jako „pięknie skomponowany zbiór opowiadań, organiczną całość, którą choćby ze względu na samą formę czyta się z ogromną przyjemnością", autora nazwał „jednym z najznakomitszych w tym stuleciu mistrzów tej trudnej, jak dobrze wiemy, formy [opowiadania]", a w kontekście porównań do Kafki zaznaczył, że twórczość Schulza cechuje nieobecny u autora *Procesu* liryzm[13]. Również pozytywnie oceniła opowiadania Schulza mniej znana poza Wielką Brytanią, ale tam ceniona pisarka, poetka i filozofka Kathleen Nott (1905–1999), która w 1963 roku miała na koncie trzy powieści i trzy tomy poezji. Podkreślała malarskość prozy Schulza i jego niezwykłe animizacje[14].

Za oceanem jednym z pierwszych entuzjastów Schulza został Isaac Bashevis Singer (1902–1991), który nie poznał jego twórczości jako Icchok Warszawski, lecz dopiero po emigracji, za pośrednictwem angielskiego przekładu Celiny Wieniewskiej. Jego obszerna recenzja *The Street of Crocodiles* ukazała się najpierw w jidysz w nowojorskim dzienniku „Forverts", a następnie, w nieznacznie skróconej i zmodyfikowanej wersji, po angielsku[15]. Singer, który szczególnie doceniał humor i parodystyczny zmysł Schulza, wielokrotnie wracał do jego twórczości w późniejszych publikacjach.

---

11 Przy nazwiskach podaję też daty urodzin i śmierci, żeby ułatwić ustalenie przynależności pokoleniowej czytelników Schulza.

12 Polscy czytelnicy mieli okazję poznać jego twórczość dopiero w XXI wieku, dzięki monograficznemu numerowi „Literatury na Świecie" (7–8/2008) i publikacji polskiego przekładu jego eksperymentalnej powieści *Nieszczęśni* (przeł. K. Bazarnik, Kraków 2008).

13 *Short Stories from Four Countries*, „The Spectator", 29.03.1963, s. 30.

14 *New (Translated) Novels*, „The Encounter", No. 116, May 1963, s. 88–90.

15 *Burlesquing life with father*, „Herald Tribune" i „The Philadelphia Inquirer" 22.12.1963. Polski przekład w: I.B. Singer, *Felietony, eseje, wywiady*, tłum. T. Kuberczyk, Warszawa 1993, s. 91–94.

Być może jeszcze większe wrażenie niż recenzje, pisane bądź co bądź na zamówienie (nawet jeśli recenzenci sami dobierali opisywane tytuły), robią spontaniczne, bezinteresowne wypowiedzi. Przykładem może być wspomnienie Iana McEwana (ur. 1948), jednego z najbardziej znanych współczesnych angielskich powieściopisarzy, który również poznał twórczość Schulza w latach 60., jeszcze jako student anglistyki na Uniwersytecie Sussex. Trafił tam na świetne, nowatorskie zajęcia, które pokazały mu „mapę drogową […] myśli europejskiej, od Wergiliusza i Dantego po Kafkę i Brunona Schulza"[16]. Nazwisko Schulza musiało dobrze zapaść mu w pamięć, skoro opowiadał o tym ponad cztery dekady później.

Mimo pozytywnych recenzji po obu stronach Atlantyku (było ich więcej – tu przytoczyłam tylko te, których autorami byli pisarze) i mimo że już kilka lat po premierze *The Cinnamon Shops* znalazły się, jeśli wierzyć McEwanowi, w przynajmniej jednym programie zajęć z literatury europejskiej, wczesną recepcję przekładu Schulza można nazwać pełzającą – przez kilkanaście lat działo się bardzo niewiele. Sytuacja zmieniła się radykalnie, gdy Schulza odkrył – dla siebie, dla Ameryki i dla anglojęzycznego świata – inny pisarz: Philip Roth (1933–2018). Autor *Kompleksu Portnoya* dowiedział się o Schulzu w 1974 roku podczas wizyty w Pradze, gdzie poznawał literaturę Europy Środkowo-Wschodniej dzięki przyjaźni z pisarzami dysydentami. Pokłosiem tych spotkań była popularyzatorska i rzeczywiście bardzo popularna seria „Writers from the Other Europe", którą Roth zaczął redagować dla wydawnictwa Penguin w 1975 roku i w której dwa lata później wznowił *The Street of Crocodiles*. Nawet gdyby zakończył swoją przygodę z Schulzem na tej inicjatywie wydawniczej, i tak można by go było uznać za najbardziej zasłużonego promotora w historii anglojęzycznej recepcji Schulza. Jednak fascynacja Rotha nie przeminęła; wspominał o Schulzu jeszcze przy wielu okazjach, a ponad cztery dekady od pierwszej lektury umieścił *The Street of Crocodiles* (jako jedyny tytuł z redagowanej przez siebie siedemnastotomowej serii) na liście piętnastu najważniejszych książek swojego życia[17].

„Druga premiera" anglojęzycznego Schulza była znacznie głośniejsza od pierwszej. *The Street of Crocodiles* zrecenzowała w poświęconym książkom dodatku dziennika „The New York Times" Cynthia Ozick (ur. 1928), zgodnie ze swoim światopoglądem proponując dość mroczną interpretację tej prozy[18].

---

16 N. Wroe, *Ian McEwan: „It's good to get your hands dirty a bit"*, „The Guardian", 6.03.2010, https://www.theguardian.com/books/2010/mar/06/ian-mcewan-solar (dostęp: 23.03.2018). Ten sam artykuł przedrukował australijski „The Sydney Morning Herald" – wspominam o tym, żeby pokazać, jak wielki zasięg – nie tylko transatlantycki, ale wręcz globalny – mają tego rodzaju publikacje, a zatem jak ważne są dla promocji Schulza).

17 T. Zax, *At His Library in Newark, Philip Roth Names 15 of His Favorite Books*, „The Forward", https://forward.com/culture/352704/at-his-library-in-newark-philip-roth-names-15-of-his-favorite-books/ (dostęp: 26.10.2016).

18 *The Street of Crocodiles*, „The New York Times Book Review", 22.02.1977, s. 2. W tym samym numerze ukazał się poświęcony Schulzowi wywiad Rotha z Singerem.

Porównanie do Kafki, Izaaka Babla i Singera wyraźnie wpisało Schulza w bliską autorce tradycję żydowską, wzmacniając ustanowiony przez Singera paradygmat, który zdominował amerykańską recepcję. Nie oznacza to jednak, że Schulza nie próbowano umieszczać w innych kontekstach – w tym samym roku i w piśmie o podobnym profilu („New York Review of Books") angielski pisarz i krytyk V.S. Pritchett (1900–1997), najbardziej ceniony za swoje opowiadania, śladem Singera chwalił „geniusz komiczny" autora *The Street of Crocodiles*, zaznaczając przy tym, że „najgłębsze korzenie komizmu są poetyckie czy wręcz metafizyczne"[19]. W postaci Jakuba dostrzegał donkiszotowską melancholię i powinowactwo z wujem Tobym z protomodernistycznego *Życia i myśli JW Pana Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a.

Znakomite przyjęcie *The Street of Crocodiles* zachęciło wydawców do publikacji drugiego zbioru opowiadań. W 1978 roku *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, również w przekładzie Wieniewskiej, ukazało się nakładem wydawnictwa Walker. Już w sierpniu tego roku Susan Sontag (1933–2004) umieściła „*Klepsydrę* lub *Księgę*" w spisie treści wymarzonej antologii opowiadań, który ułożyła w swoim dzienniku[20]. Singer, który w tym samym roku został noblistą, przypieczętował los Schulza, ogłaszając obszerną recenzję pod peryfrastycznym tytułem *A Polish Franz Kafka*, którą 9 lipca 1978 roku „The New York Times Book Review" wydrukował na pierwszej stronie. Rok później *Sanatorium* wyszło w serii Rotha, z obfitującym w superlatywy i kolejne literackie punkty odniesienia (Borges, Beckett, Blake) wprowadzeniem Johna Updike'a (1932–2009), które przedrukowano – również na pierwszej stronie „NYTBR" – pod tytułem *Hidden Genius*[21]. Po drugiej stronie oceanu Angela Carter (1940–1992), angielska pisarka feministyczna, kojarzona z realizmem magicznym, zrecenzowała brytyjskie wydanie *Sanatorium* (Hamish Hamilton), dostrzegając związki Schulza z niemiecką tradycją romantyczną spod znaku Novalisa i Hoffmanna, a w konkluzji nazywając go mistrzem[22]. O Schulzu było naprawdę głośno – rozpoczęła się trwająca do dziś seria wznowień, przedruków w prasie i antologiach, recenzji, szkiców krytycznych etc.

W 1981 roku kanadyjsko-amerykański poeta, eseista i tłumacz Mark Strand (1943–2014), nagrodzony później Pulitzerem i tytułem amerykańskiego Poety Laureata, przyznał w wywiadzie, że pierwsze próby prozatorskie podjął właśnie po lekturze twórczości Schulza. Wcześniej tworzył poezję, ale dzięki Schulzowi

---

19 *Comic Genius*, „The New York Review of Books", 4.04.1977, s. 6–8.

20 S. Sontag, *Jak świadomość związana jest z ciałem. Dzienniki*, t. 2: *1964–1980*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2013, s. 531–532 (28.08.1978).

21 Polski przekład: *Skromny geniusz Bruno Schulz*, przeł. J. Zieliński, „Literatura na Świecie" 1980, nr 8, s. 354–359.

22 *Deadly serious lives*, „The Guardian", 1.03.1979, s. 16.

zobaczył, że proza też może być liryczna[23]. Wśród swoich fascynacji literackich Schulza wymienia również – w wywiadzie z 1985 roku – amerykański pisarz i poeta Russel Banks (ur. 1940)[24]. Z kolei w zamieszczonym w „Timesie" w 1986 roku portrecie brytyjskiej powieściopisarki Emmy Tennant (1937–2017) twórczość Schulza wspomniana zostaje wręcz jako „model" jej książki *Wild Nights* z 1979 roku[25] – chronologia wskazuje, że i ta inspiracja była pokłosiem zainicjowanego przez Rotha przełomu w recepcji Schulza.

Szczególnym wyrazem uznania dla dzieła Schulza było włączenie jego opowiadań do autorskich antologii. W 1983 roku przekład *Ostatniej ucieczki ojca* trafił do potężnej, liczącej blisko tysiąc stron *Księgi Literatury Fantastycznej*[26], przygotowanej przez argentyńsko-kanadyjskiego pisarza, redaktora i tłumacza Alberta Manguela (ur. 1948), który również odkrył Schulza dzięki serii Rotha. Gromadząca bardzo różnorodne teksty z całego świata – oprócz literatury z kręgu anglojęzycznego znalazło się tam sporo przekładów z hiszpańskiego, a także pojedyncze teksty z Japonii, Niemiec, Austrii i Rosji – antologia Manguela cieszyła się dużą popularnością i miała kilka wydań w Stanach Zjednoczonych (1984), Kanadzie (1984, 1992) i Wielkiej Brytanii (1994).

Mówiąc o latach 80., trzeba wrócić do Rotha i Ozick, którzy nie tylko promowali twórczość Schulza na łamach prasy, ale i złożyli mu własne literackie *hommages*. W noweli *Praska orgia* (1985)[27], epilogu powieściowej trylogii Rotha o przygodach Nathana Zuckermana (*Cień pisarza – Zuckerman wyzwolony – Lekcja anatomii*), poznany przez narratora czeski emigrant opowiada mu o swoim ojcu, żydowskim pisarzu, który pracował jako nauczyciel w gimnazjum i zginął zastrzelony przez gestapowca. Zuckerman jedzie do Pragi, by odnaleźć – i utracić – jego zaginiony rękopis. Podobne motywy występują w bardzo dobrze przyjętej przez amerykańską krytykę powieści *Mesjasz ze Sztokholmu* (1987) Ozick[28], zresztą dedykowanej Rothowi (zapewne jako pisarskiemu idolowi, ale być może również jako odkrywcy Schulza). Bohater książki, Lars Andemening, wierzy, że jest synem Schulza, spłodzonym podczas krótkiego pobytu pisarza w Sztokholmie w 1936

---

23 *The Education of a Poet: A Conversation between Mark Strand and Nolan Miller*, „The Antioch Review" 1981, nr 39 (1), s. 114.

24 „The Miami Herald", 14.04.1985, s. 1E.

25 N. Shakespeare, *Lifting the lid on Britain's upper crust*, „The Times", 18.01.1986.

26 *Father's Last Escape*, trans. C. Wieniewska, w*: Black Water: The Book of Fantastic Literature*, London 1983, s. 430–434.

27 Wydanie polskie: Warszawa 1988, przeł. J. Zieliński.

28 Wydanie polskie: Poznań 1994, przeł. Joteł. Fragmenty powieści ukazały się wcześniej w przekładzie Klary Kopcińskiej w „Kresach" (1993, nr 13, s. 22–27) – na uwagę zasługuje posłowie tłumaczki, która zdecydowanie dystansuje się (mówiąc delikatnie) od tekstu Ozick, zarzucając jej między innymi niezrozumienie Schulza. Taka postawa jest charakterystyczna dla polskich krytyków, którzy w zagranicznych swobodnych reinterpretacjach dopatrują się heretyckiego „zamachu" na „naszego" Schulza, nie dostrzegając ich pozytywnych aspektów. Por. T. Skiba, *Popiół ze Sztokholmu*, „Schulz/Forum" 5, 2014, s. 154–158.

roku. Dzięki tajemniczej kobiecie o imieniu Adela – która zresztą twierdzi, że jest córką Schulza – Lars wchodzi w posiadanie rzekomego rękopisu *Mesjasza*. Nie mając pewności co do jego autentyczności, pogrożony w kryzysie tożsamości bohater pod wypływem impulsu niszczy tekst.

Praska orgia czerpie nie tyle z twórczości, ile z biografii Schulza. Ozick opatrzyła swoją powieść długim mottem z *Traktatu o manekiach*, a fabuła obfituje w aluzje do opowiadań Schulza. Nie interesuje mnie tutaj wartość artystyczna tych dzieł ani ich wierność wobec faktów biograficznych czy ducha twórczości Schulza. Wspominam o nich, bo są istotne jako przejawy recepcji przekładu Wieniewskiej, który wywarł na ich autorach tak duże wrażenie, że postanowili złożyć Schulzowi hołd we własnych dziełach. *Mesjasz ze Sztokholmu* odegrał również arcyważną rolę w dalszej promocji twórczości Schulza – otrzymał dziesiątki recenzji prasowych w całych Stanach Zjednoczonych, doczekał się też wielu analiz w publikacjach naukowych. Każde omówienie oznaczało naturalnie mniej lub bardziej szczegółowe odniesienie do literackiego patrona powieści. W przeciwieństwie do polskich intertekstów[29], których czytelnicy znali źródło inspiracji autorów, teksty Rotha czy Ozick nie zakładały u odbiorców znajomości dzieła Schulza (ani nawet świadomości jego istnienia). Nie nazwałabym więc nawiązania do Schulza „sprytnym chwytem marketingowym"[30], dzięki któremu Ozick chciała promować swoją książkę w Europie – zależało jej raczej na większym, rodzimym rynku. W Ameryce lat 80. to Ozick promowała Schulza, nie odwrotnie. Dzięki *Mesjaszowi ze Sztokholmu* nazwisko Schulza pojawiło się w anglojęzycznej prasie więcej razy niż wcześniej przez niemal ćwierć wieku[31].

Lata 90. przyniosły kolejną schulzowską inspirację w literaturze języka angielskiego. Cieszący się międzynarodową sławą Salman Rushdie (ur. 1947) nawiązał do opowiadania *Ulica Krokodyli* i, bardziej ogólnie, do Schulzowskiego „klimatu" (koncepcji czasu, elementów świata przedstawionego) w powieści *Ostatnie westchnienie Maura* (1995, 1 wyd. pol. 1997), której narrator odwiedza „Ulicę Pasożytów": „Również fizycznie czułem stan jakiegoś interregnum. Miałem wrażenie, że przebywam w sferze bezczasu, pod znakiem klepsydry, w której zastygł piasek. […] wędrowałem w głąb uliczek ozdobionych kiełbaskowymi girlandami, pełnych piekarni i sklepów cynamonowych, rozsiewających

---

29 Zob. np. Ż. Nalewajk, *Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Schulz/Forum" 8, 2016, s. 14–30.

30 T. Skiba, *Popiół ze Sztokholmu…*, s. 154.

31 Duże znaczenie dla promocji Schulza w krajach anglojęzycznych, zwłaszcza w USA, miał w tym okresie angielski przekład utrzymanej w konwencji realizmu magicznego powieści Davida Grossmana *Patrz pod: miłość* (oryginał hebrajski 1986, 1 wyd. anglojęzyczne 1989, 1 wyd. pol. 2008, fragment 1992). „Bruno Schulz" jest głównym bohaterem jednej z czterech jej części. Grossman czytał opowiadania Schulza nie po angielsku, tylko po hebrajsku (w przekładzie Uriego Orleva, Rachel Kleimann i Yorama Bronovskiego), dlatego nie włączam tej inspiracji literackiej do niniejszego zestawienia.

słodkie zapachy mięs, nabiału i świeżego pieczywa, i poddawałem się tajemnym prawom miasteczka"[32]. Aluzja indyjsko-brytyjskiego pisarza jest znacznie dyskretniejsza niż u Ozick czy nawet Rotha, była więc czytelna jedynie dla tych, którzy już Schulza znali. Nie można zatem powiedzieć, że *Ostatnie westchnienie Maura* przysporzyło polskiemu autorowi nowych czytelników. Nie ulega natomiast wątpliwości, że gest Rushdiego konsekrował Schulza w oczach anglojęzycznej publiczności. Przykład ten pokazuje również, że proza polskiego autora oddziaływała na wyobraźnię pisarzy z najróżniejszych obszarów kulturowych.

Lata 90. to również kolejne antologie. Uznana amerykańska pisarka Joyce Carol Oats (ur. 1938), laureatka National Book Award i PEN/Malamud Award, prowadząca kursy *creative writing* na University of Windsor i Princeton University, zamieściła przekład *Ostatniej ucieczki ojca* w zbiorze ułożonym z myślą o swoich studentach[33]. Licząca ponad siedemset stron antologia *Telling Stories*: *An Anthology for Writers* została pomyślana jako źródło inspiracji do szkolenia warsztatu; Oates podzieliła teksty według kryterium tematyczno-gatunkowego, a nie chronologicznego. Opowiadanie Schulza pojawia się w dziale pierwszym, zatytułowanym *Miniaturowe narracje*, między tekstami Katherine Mansfield i Jean Rhys. Rok później wspomniany już Alberto Manguel włączył ten sam tekst do tematycznej antologii *Fathers and Sons*[34]. Podobnie jak w przypadku recenzji, wymieniam tu tylko zbiory zredagowane przez pisarzy, ale nawet jeśli weźmiemy pod uwagę wszystkie antologie, *Ostatnia ucieczka ojca* jest opowiadaniem najczęściej przedrukowywanym w anglojęzycznych zbiorach.

Twórczość Schulza coraz częściej pojawiała się też w układanych przez poszczególnych pisarzy zestawieniach ulubionych książek, zwykle w specjalnych rubrykach prasowych. W 1995 roku amerykański poeta James Tate (1943–2015), laureat National Book Award i Nagrody Pulitzera, umieścił *The Street of Crocodiles* na liście dziesięciu pozycji, które zabrałby na bezludną wyspę – na czwartym miejscu, jako pierwszy utwór prozatorski i pierwszy nieamerykańskiego i nieanglojęzycznego autora (pierwsze trzy miejsca zajmowały tomy poezji Johna Ashbery'ego, Wallace'a Stevensa i Williama Carlosa Williamsa)[35]. W 2001 roku urodzony w Holandii prozaik Michel Faber (ur. 1960), obecnie mieszkający w Szkocji, wcześniej – w Australii, wymienił *The Street of Crocodiles* jako jedną z pięciu ulubionych książek, z komentarzem: „Porównywalny z Kafką, ale bardziej ekscentryczny, mniej ponury. Schulz wie, co to ułomność i szaleństwo, ale nigdy nie traci swojego łagodnego poczucia humoru"[36]. Warto wspomnieć

---

32 S. Rushdie, *Ostatnie westchnienie Maura*, przeł. W. Brydak, Poznań 2001, s. 383–384.

33 *Father's Last Escape*, trans. C. Wieniewska, w: *Telling Stories: An Anthology for Writers*, New York – London 1997 (wznowienie: 1998), s. 20–23.

34 *Father's Last Escape*, trans. C. Wieniewska, w: *Fathers and Sons: An Anthology*, Vancouver 1998, s. 99–104.

35 „The Republican", 19.11.1995.

36 *My Top 5*, „The Herald", 14.07.2001.

pozostałe cztery pozycje: 1. Biblia Króla Jakuba, 2. *Sposoby widzenia* Johna Bergera, 4. *Lew, czarownica i stara szafa* C. S. Lewisa. 5. słownik/tezaurus *Oxford Complete Wordfinder*. Co za towarzystwo! Gdy w 2016 roku zagadnęłam Fabera, który gościł na krakowskim Festiwalu Conrada, o jego pierwsze spotkanie z twórczością Schulza, nie musiał zastanawiać się ani chwili. Od razu pamiętał, że w latach 90. usłyszał fragment jego prozy w radiu i zachwycony sięgnął po książkę[37].

Przykład Fabera pokazuje, że dla wielu anglojęzycznych pisarzy Schulz był prawdziwie ważnym odkryciem. Kolejnym przypadkiem tego rodzaju jest amerykański powieściopisarz Rick Moody (ur. 1961), który w wywiadzie z 1999 i wspomnieniowym tekście z 2005 roku sięga pamięcią do studiów na Brown University, gdzie w latach 80. poznał Schulza dzięki zajęciom u Angeli Carter[38]. Najbardziej osobisty opis tego rodzaju olśnienia zawdzięczamy Nadeemowi Aslamowi (ur. 1966), brytyjskiemu pisarzowi pochodzenia pakistańskiego. Jego wypowiedź zasługuje na obszerniejszy cytat: „Jednym z najbardziej pamiętnych momentów mojego życia jest ten, w którym po raz pierwszy otworzyłem tę książkę [*The Street of Crocodiles*]. Byłem wtedy na studiach; pamiętam, jak w antykwariacie czytałem na stojąco pierwszą stronę i serce zabiło mi szybciej, jak gdybym nagle, jakimś cudem, miał w dłoni garść bezcennych klejnotów. Chwilę później kupiłem książkę za 50 pensów i do dziś mam ten egzemplarz. Czasem sobie myślę, że pewien aspekt mojego spojrzenia na świat wziął się w linii prostej z tej wspaniałej książki – chodzi o miłość do świata fizycznego, czy też, ściśle rzecz biorąc, fizycznego świata przemienionego poprzez słowa"[39].

Jeszcze bardziej egzotyczny – z polskiej perspektywy – przykład: kenijski pisarz i aktywista LGBT Kenneth Binyavanga Wainaina (ur. 1971), którego magazyn „Time" uznał w 2014 roku za jednego ze stu najbardziej wpływowych ludzi świata, wymienił *The Street of Crocodiles* pośród swoich ulubionych książek. Wyjątkowość Schulza podkreśla fakt, że pozostali wspomniani przez Wainainę

---

37 Istotnie, w kwietniu 1995 Simon McBurney, reżyser i aktor londyńskiego Théâtre de Complicité, który wystawił adaptację *Sklepów cynamonowych*, czterokrotnie czytał opowiadania Schulza na antenie BBC Radio 3 (https://genome.ch.bbc.co.uk/schedules/radio3/1995-04-03). Faber powiedział mi, że słuchał australijskiej publicznej rozgłośni ABC – albo zawiodła go pamięć, albo Australijczycy (re)transmitowali program siostrzanej BBC.

38 „Mississippi Review" 1999, No. 27 (3), s. 112–128; „The Atlantic", 1.08.2005. Przypomnijmy: Carter recenzowała *Sanatorium* pod koniec lat 70. Najwyraźniej postanowiła podzielić się odkryciem ze swoimi studentami.

39 „The Independent", 23.02.2013, s. 28–29. Wcześniejszy o kilka tygodni tekst z tego samego roku (obecność Aslama w brytyjskich gazetach wiązała się z promocją jego nowej książki) podaje inną wersję tej historii, zrelacjonowaną przez dziennikarkę „Guardiana" (26.01.2013): „Po przyjeździe do Wielkiej Brytanii, jako nastolatek [przyjechał z rodzicami do Anglii w wieku 14 lat – Z. Z.] sam zorganizował sobie przyspieszony kurs języka, który ledwo znał: przepisywał ręcznie całe powieści. Wymienia *Lolitę* Nabokova, *Jesień patriarchy* Gabriela Garcí Marqueza, *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza, *Ukochaną* Toni Morrison i *Krwawy południk* Cormaca McCarthy'ego. «I tak nauczyłem się angielskiego – patrząc na te zdania», mówi". Wersja podpisana bezpośrednio przez Aslama jest bardziej wiarygodna; obie świadczą o jego fascynacji Schulzem.

autorzy reprezentują literaturę afrykańską: to Camara Laye z Gwinei, Kojo Laing z Ghany, Teju Cole, Amerykanin o korzeniach nigeryjskich, i Nigeryjka Noo Saro-Wiwa. Wainaina czytał Schulza jako dwudziestokilkulatek (można się domyślać, że podczas studiów z *creative writing* na University of East Anglia): „to niewielka książka, ale zrobiła na mnie wielkie wrażenie. […] Ta opowieść jest surrealistyczna i trudno ją opisać; to książka [dla/od] pisarza [*it's a writer's book*]"[40].

XXI wiek przyniósł też nowe intertekstualne nawiązania do twórczości Schulza – co ciekawe, w kilku tekstach pojawiają się one obok wątku przekładu. W obfitującej w schulzowskie aluzje powieści *Historia miłości* (2005)[41] Amerykanki Nicole Krauss (ur. 1973), która wielokrotnie wyrażała uznanie dla Schulza[42], zaginiony przed wojną rękopis książki głównego bohatera, polskiego Żyda, który wyemigrował do Nowego Jorku, odnajduje się w hiszpańskim wydaniu i zostaje przetłumaczony na angielski, a fragmenty tego „przekładu przekładu" stanowią część „powieści w powieści" Krauss.

Z kolei stroniąca od ludzi tytułowa bohaterka nominowanej do National Book Award książki *Unnecessary Woman* (2014) libańsko-amerykańskiego pisarza Rabiha Allamedinego (ur. 1959), dla której tłumaczenie (do szuflady) jest istotą życia, ma na koncie arabskie przekłady 37 tomów z kanonu literatury europejskiej – w tym *Sklepów cynamonowych*. Angielski pisarz Adam Thirlwell (ur. 1978), który wspomina Schulza w swojej erudycyjnej książce o tłumaczeniu i literaturze, zatytułowanej *Miss Herbert* (2007), poszedł o krok dalej i na potrzeby drugiego, podobnego tomu – *The Delighted States: A Book of Novels, Romances & Their Uknown Translators…* (2007) – oprócz tekstów innych autorów rzeczywiście przetłumaczył dwa opowiadania Schulza „na podstawie mieszanki francuskich i angielskich przekładów"[43], choć ostatecznie włączył do swojego tekstu tylko fragment z *Sierpnia*.

Osobnym, bardzo ciekawym przypadkiem literackiego hołdu dla Schulza jest *Tree of Codes* (2010) – książka, a zarazem obiekt sztuki konceptualnej, uznanego amerykańskiego pisarza młodszego pokolenia, Jonathana Safrana Foera (ur. 1977), prywatnie w latach 2004–2014 męża wspomnianej Nicole Krauss. Foer wyrażał uznanie dla Schulza wiele lat przed stworzeniem tej książki, a w 2008 roku napisał przedmowę do jego dzieł zebranych wydanych przez Penguina.

---

40 Cytat pochodzi z wywiadu, który ukazał się w południowoafrykańskiej edycji *O Magazine*, założonego przez gwiazdę amerykańskiej telewizji Oprę Winfrey; niestety link (http://www.oprahmag.co.za/books/news-interviews/binyavanga-wainaina%27s-favourite-books) jest już nieaktywny. Echa tej wypowiedzi trafiły do artykułu o Wainainie na portalu „Huffington Post" (https://www.huffingtonpost.com/2014/01/28/binyavanga-wainaina-lgbt-rights-_n_4677847.html).

41 Wydanie polskie: Warszawa 2006, przeł. K. Malita.

42 Zaproszona w 2012 roku przez „New Yorkera" do cyklu, w którym pisarze czytają wybraną przez siebie prozę, a nagrania publikowane są na stronie, Krauss wybrała *Father's Last Escape* (https://www.newyorker.com/podcast/fiction/nicole-krauss-reads-bruno-schulz).

43 W. Mason, *An Uncharacteristically Altruistic Moment*, „Harper's Magazine" [blog], 23.07.2008, https://harpers.org/blog/2008/07/an-uncharacteristically-altruistic-monument/.

Koncept *Tree of Codes* polega na powycinaniu z każdej strony *The Street of Crocodiles* pojedynczych słów oraz fragmentów zdań; te, które zostały, tworzą nową opowieść, a te, których nie ma, zostawiły widoczny ślad w postaci luk w ażurowej teraz książce. Pomysł był pierwotny wobec wyboru konkretnej tekstowej podstawy; Foer rozważał użycie encyklopedii albo którejś z własnych powieści, ostatecznie jednak zdecydował się na ulubionego Schulza. *Tree of Codes* dosłownie, co-do-słowa, bytuje na organizmie *The Street of Crocodiles*, można więc określić inicjatywę Foera mianem pasożytniczej – w sensie opisowym, nie wartościującym. Amerykański powieściopisarz nie dodał od siebie ani słowa – wszystkie pochodzą z książki Schulza, czyli od… no właśnie, od kogo? W powszechnym odbiorze – i dla samego Foera – tworzywem/żywicielem *Tree of Codes* jest proza samego Schulza, ale przecież już sam tytuł jest przekształceniem ***Stree**t of Cro**cod**i**les***, a nie polskiego tytułu. Na tę nową opowieść składają się angielskie, a nie polskie słowa, trzecią współautorką *Tree of Codes* jest więc Celina Wieniewska.

Warto przypomnieć[44], że książka Foera doczekała się adaptacji w innym medium. W 2015 roku podczas organizowanego co dwa lata Manchester International Festival, poświęconego nowym inicjatywom w różnych dziedzinach sztuki, premierę miał balet *Tree of Codes*. Produkcja została przygotowana specjalnie na tę okazję, a sfinansowana między innymi przez Balet Opery Paryskiej i Europejską Stolicę Kultury Aarhus 2017. Zaangażowano w nią prawdziwe gwiazdy: autorem choreografii był Brytyjczyk Wayne McGregor, oprawę sceniczną przygotował duński artysta wizualny Olafur Eliasson, a muzykę – brytyjski DJ, producent i kompozytor Jamie xx (ur. 1988). Tancerze należeli do Ballet de l'Opéra national de Paris i zespołu McGregora. Choć spektakl spotkał się raczej z chłodnym przyjęciem krytyków, jego promocja w mediach oznaczała kolejne konteksty, w których pojawiało się nazwisko Schulza, i możliwość przyciągnięcia uwagi kolejnych czytelników.

W XXI wieku wyraźnie zaznaczył się trend zapoczątkowany już przez antologię fantastyki Manguela, a mianowicie popularność Schulza wśród autorów prozy, która w języku angielskim funkcjonuje pod zbiorczą nazwą *weird writing/ /fiction*. Za prototypowych przedstawicieli tego nurtu uznaje się Poego i Lovecrafta, ale dziś kategorię *weird* pojmuje się zazwyczaj szeroko, zaliczając do niej wszelkiej maści „dziwne", „niesamowite" pisarstwo, od powieści gotyckiej i opowiadania grozy po fantasy i fantastykę naukową. Mottem z *Cinnamon Shops* – w przekładzie Johna Currana Davisa, nie Wieniewskiej, opatrzył swoją świetnie przyjętą powieść fantastyczną *Miasto i Miasto* (2009)[45] angielski autor China Miéville (ur. 1972): „Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice

---

44 Wspomina o tym krótko w konkluzji swojego tekstu Irena Chawrilska (*Jak modlitwa włożona w ścianę płaczu…*, s. 166).

45 Wydanie polskie: Warszawa 2010, przeł. M. Jakuszewski.

sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne" [*Deep inside the town there opens up, so to speak, double streets, doppelganger streets, mendacious and delusive streets*]. W podobny kontekst gatunkowy wpisują Schulza również dwie antologie przygotowane przez amerykańskich autorów fantastyki: *Sanatorium pod Klepsydrą* przedrukował Jeff VanderMeer (ur. 1968) w zredagowanym wraz z żoną wyborze *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*[46], a *Ptaki* włączyła do podobnej antologii Marjorie Sandor (ur. 1957)[47].

Ostatnie lata przyniosły kolejne deklaracje uznania dla autora *The Street of Crocodiles* w wywiadach i artykułach prasowych o anglojęzycznych pisarzach różnych pokoleń i różnego formatu, uprawiających różne gatunki i reprezentujących różne państwa i kręgi kulturowe. Należą do nich między innymi kanadyjska poetka Anne Michaels (ur. 1958), amerykańska powieściopisarka Nell Zink (ur. 1964), Brytyjczyk Harry Bingham (ur. 1967), autor kryminałów, i twórczynie młodego pokolenia – brytyjska poetka Anna Woodford i amerykańska dramatopisarka Annie Baker (ur. 1981), laureatka Nagrody Pulitzera[48]. Najnowszym znanym mi anglojęzycznym tekstem literackim, w którym pojawia się odniesienie do Schulza, jest z kolei powieść psychologiczna *The One Inside* (2017) Sama Sheparda (1943–2017), amerykańskiego dramatopisarza i scenarzysty filmowego (między innymi kultowego *Zabriskie Point* Antonioniego z 1970 roku), laureata Pulitzera. Jeden z krótkich rozdziałów jego książki nosi zapożyczony od Schulza tytuł *Sheet of White Paper*. Pierwszoosobowy narrator czyta *Sanatorium* przy barze w taniej restauracji i w dwóch akapitach przytacza (niezbyt ściśle) historię autora. Shepard kończy rozdział następującymi słowami: „Zamówiłem pół porcji gryczanych placków [*buckwheat flapjacks*] posypanych jagodami, do tego bekon i czarna kawa. Wróciłem do rozdziału zatytułowanego *Ostatnia ucieczka ojca*, w którym Bruno opisuje, jak jego nieżyjący ojciec przemienia się w skorpiona. «Nastała nowa era, pusta, trzeźwa i bez radości – biała jak papier» [*A new age began – empty, sober, and joyless, like a sheet of white paper* – przeł. C. Wieniewska]. (Schulz, po tym jak jego siostra zginęła na morzu w drodze do Ameryki)"[49]. Z błędami czy bez – Schulz trafił pod strzechę przydrożnej amerykańskiej knajpy.

Na koniec – po litanii nazwisk i odnośników do materiału dowodowego – dowód anegdotyczny. Kilka lat temu podczas Festiwalu Conrada miałam okazję dwukrotnie tłumaczyć krótkie wprowadzenie Paula Austera (ur. 1948) do projekcji

---

46 *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, trans. C. Wieniewska, w: *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, ed. A. i J. VanderMeer, London 2011, s. 248–259.

47 *The Birds*, trans. J.C. Davis, w: *The Uncanny Reader: Stories from the Shadows*, ed. M. Sandor, New York 2015, s. 165–170.

48 Adresy bibliograficzne odnośnych wzmianek prasowych podaję w skróconej formie, w kolejności odpowiadającej powyższej liście nazwisk: „The Observer", 22.12.2013; „The New Yorker", 18.05.2015; „The Daily Record", 8.02.2014; „The Journal", 26.02.2013; „New York Post", 9.07.2015.

49 S. Shepard, *The One Inside*, New York 2017, s. 28.

filmów, których był współautorem. Gdy w ramach *small talk* amerykański pisarz zapytał, czym się zajmuję, wyrecytowałam często powtarzane zdanie: Piszę doktorat o angielskich przekładach polsko-żydowskiego modernisty… (chwila wahania) Brunona Schulza, może pan o nim słyszał? „Oczywiście, że znam Brunona Schulza!" – odparł Auster niemal oburzony, wyraźnie akcentując *of course*.

Nie twierdzę, że promocja twórczości Schulza w obszarze anglojęzycznym jest już niepotrzebna, że ci, którzy powinni, już go poznali. Chciałam jedynie pokazać, że nasza wizja czytelniczego odbioru anglojęzycznego Schulza jest nieco uproszczona, bo rzadko sięgamy po źródła, w których jego nazwisko pojawia się na marginesie – na przykład przy okazji promowania własnej twórczości przez najróżniejszych anglojęzycznych autorów. To nieprawda, że na Schulzu poznali się tylko pisarze amerykańsko-żydowscy starszego (Singer, Roth, Ozick) i młodszego (Foer, Krauss) pokolenia. Czytają go twórcy literatury wysokiej i popularnej w całym angielskim obszarze językowym. Zna go i ceni troje z czterdzieściorga najwybitniejszych według „Timesa" brytyjskich współczesnych pisarzy[50]. Niektórzy i tak pewnie powiedzą, że to niezbyt wiele, że Schulz powinien w kanonie literatury światowej dorównywać Kafce, a jeszcze nie dorównuje. Niemniej trudno chyba nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że za sprawą przekładów Celiny Wieniewskiej i, w mniejszym stopniu, Johna Currana Davisa pod recepcję nowego tłumaczenia został przygotowany mocny i pewny grunt.

O roli przekładu Wieniewskiej wie zresztą doskonale Madeline G. Levine, która w przedmowie do swojego tłumaczenia pisze: „zakochałam się w opowiadaniach Brunona Schulza dzięki nieodpartej magii przekładu Celiny Wieniewskiej […]. Nie ja jedna"[51]. Amerykańskiej tłumaczce należy się wielkie uznanie – przede wszystkim za świetny przekład, ale i za to, że nie próbuje promować go, umniejszając zasługi swej poprzedniczki. Miejmy nadzieję, że nowa wersja nie tylko posłuży anglojęzycznym schulzologom jako lepsza, to jest wierniejsza oryginałowi podstawa akademickich interpretacji czy lektura dla studentów slawistyki i komparatystyki, lecz także, jak przekład Wieniewskiej, będzie po prostu zachwycać czytelników, w tym czytelników najwrażliwszych – pisarzy.

Artykuł przedstawia wyniki projektu badawczego „Bruno Schulz w języku angielskim 1958–2016. Analiza porównawcza przekładów, ich historii oraz recepcji", finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki (2014/15/N/HS2/03913).

50 Angela Carter zajmuje w tym rankingu pozycję nr 10, Rushdie – 13, McEwan – 35 (https://www.thetimes.co.uk/article/the-50-greatest-british-writers-since-1945-ws3g69xrf90).

51 W: B. Schulz, *Collected Stories*, s. xiii.

Ewa Badyda: Słownik języka Brunona Schulza?

W Pracowni Schulzowskiej działającej na Uniwersytecie Gdańskim zrodził się pomysł opracowania słownika języka Brunona Schulza. Chociaż badania języka autorów mają w Polsce tradycję sięgającą jeszcze drugiej połowy XIX wieku[1], prawdziwe zainteresowanie nimi, zwłaszcza w zakresie słownictwa, można obserwować dopiero w ostatnich dekadach[2]. Badania prowadzi się w różnych kierunkach[3] i z wykorzystaniem instrumentarium wielu współcześnie proponowanych metodologii językoznawczych[4]. Mimo to przedsięwzięcia leksykograficznego opracowania idiolektów są rzadko realizowane. Do tej pory słowników swojego języka doczekało się sześciu autorów: Adam Mickiewicz, Jan Kochanowski, Jan Chryzostom Pasek, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański i Cyprian Norwid, którego leksyka najpierw fragmentarycznie została ujęta w zeszycie próbnym i pięciu słownikach tematycznych, a obecnie opracowywana jest w całości w postaci słownika internetowego[5]. Nie są one jednolite pod względem założeń, koncepcji i zastosowanej metodologii. Ich kształt wynika ze zróżnicowania nurtów refleksji nad fenomenem, jakim jest język pisarza, i jego relacją z językiem ogólnym, a w konsekwencji – dającej się ująć na kilka sposobów odpowiedzi na pytania: Co powinien i co może zarejestrować słownik języka pisarza? Komu ma służyć? Są to pytania, które trzeba za każdym razem na nowo postawić, jeśli rozważa się kolejne, pracochłonne i kosztochłonne, przedsięwzięcie tego typu. Niniejszy artykuł jest próbą wstępnego zakreślenia horyzontu namysłu nad tym zagadnieniem.

---

1 Przegląd najdawniejszych prac podejmujących zagadnienie idiolektu pisarzy można znaleźć w: Z. Gosiewska, *Z historii badań nad językiem i stylem autorów (Szkic informacyjny)*, „Poradnik Językowy" 1949, z. 4, s. 16–23.

2 Bibliografię najważniejszych opracowań słownictwa pisarzy, które powstawały od drugiej połowy XX wieku, podają A. Kozłowska, *Miejsce badań nad idiolektem w obrębie językoznawstwa*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze" 2015, t. 30: *Pogranicza językoznawstwa polonistycznego. Prace dedykowane Profesorowi Zygmuntowi Zagórskiemu i Karolowi Zierhofferowi dla uczczenia odnowienia doktoratów po pięćdziesięciu latach*, red. M. Rybka, P. Wiatrowski, Poznań, s. 71–84; oraz E. Sławkowa, *Kierunki badań nad słownictwem pisarzy*, w: *Język pisarzy. Problemy słownictwa*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2011, s. 13–28.

3 Por. E. Sławkowa, op. cit.

4 Więcej o tym zob. E. Sławkowa, *O różnych sposobach językoznawczej refleksji nad językiem artystycznym*, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2009, s. 25–44.

5 Szczegółowe dane tych opracowań podane są w załączonej bibliografii.

Specyfika słownika języka pisarza na tle innych opracowań leksykograficznych

W typologii opracowań leksykograficznych słowniki języka pisarza zalicza się do słowników specjalistycznych, przeciwstawianych słownikom ogólnym. O różnicy stanowi zawartość: słowniki ogólne mają na celu przekazanie jak najbardziej wszechstronnej informacji o wyrazach (ich znaczeniach, funkcjonowaniu, właściwościach gramatycznych, łączliwości), słowniki specjalistyczne zaś ograniczają się do wybranego aspektu języka, w zamian przedstawiając jego bardziej szczegółowy opis[6]. Jednak słowniki pisarzy z innych względów przeciwstawiają się wszystkim pozostałym. Za obiekt obserwacji i opisu przyjmują język osobniczy, co w zasadniczy sposób odróżnia je od tych, które opisują język wspólny pewnej zbiorowości lub jej podgrupy, czy to z zamiarem udokumentowania pełnej leksyki (z ograniczeniami wynikającymi z zaprojektowanego odbiorcy i sposobu użytkowania słownika), czy tylko koncentracji na pewnych jej aspektach (na przykład fleksyjnych i frazeologicznych). W konsekwencji pomiędzy słownikami języka pisarzy i słownikami tak pomyślanymi[7] istnieją zasadnicze różnice. Dotyczą one źródła jednostek ujętych w słowniku, ich zasobu w relacji do wszystkich jednostek leksykalnych języka, wewnętrznego uporządkowania tego zasobu, a także – co najistotniejsze z punktu widzenia metodologii opracowania haseł słownikowych – podstawy definiowania znaczeń tych jednostek.

Źródło jednostek leksykalnych ujętych w słownikach

Słownik ogólny gromadzi i opisuje jednostki systemu językowego z określonego okresu. Ekscerpowane są one z możliwie obszernego zbioru wielu tekstów tworzonych przez wielu autorów. Przypominając znane w językoznawstwie rozróżnienie de Saussure'a: *langue* i *parole*, można powiedzieć, że jego celem jest odtworzenie *langue*. Jest to zjawisko społeczne, ogólne, abstrakcyjne, zewnętrzne w stosunku do jednostki. *Langue* zaś to potencja językowa, która odtwarzana jest jednak nie inaczej niż za pośrednictwem jednostkowych wypowiedzi będących jej realizacją, użyciem tego systemu (*parole*). Tylko one bowiem mają byt konkretny, podlegający obserwacji. Im większy ich zbiór, im więcej autorów je tworzy, tym szerszy zasób słownictwa daje się wydobyć i lepiej zrealizować ideę odtworzenia całego systemu leksykalnego języka. Te źródła da się nieustannie

---

6 Por. P. Żmigrodzki, *Wprowadzenie do leksykografii polskiej*, Katowice 2009, s. 24–25.

7 Dla klarowności wywodu w dalszej części tekstu za podstawę porównania przyjmuję tylko słowniki ogólne, pozostawiając na boku słowniki specjalistyczne, gromadzące na tej samej zasadzie, to jest z założeniem udokumentowania tego, co wspólne, leksykę z założenia ograniczoną, na przykład do pewnej odmiany języka lub jego określonych aspektów.

pomnażać, ponieważ liczba wszelkich powstałych wypowiedzi jest nie do zarejestrowania, a możliwych – nieograniczona.

Źródła słownika języka pisarza są ze swej natury ograniczone. Niezależnie od tego, czy zamysłem leksykografa jest odtworzenie idiolektu pisarza jako użytkownika języka o szczególnie wysokiej w stosunku do innych kompetencji językowej (a w konsekwencji ujęcie jako bazy źródłowej wszystkich jego wypowiedzi, artystycznych i pozaartystycznych), czy odtworzenie tylko jego idiolektu literackiego (a zatem ujęcie tylko wyrazów występujących w wypowiedziach świadomie kształtowanych jako artystyczne), zbiór tych wypowiedzi jest już zamknięty. Te różne źródła – wybrane teksty wielu autorów dla słownika ogólnego i wszystkie teksty jednego autora dla słownika języka pisarza – oznaczają jednocześnie, że słownik języka pisarza nie będzie spełniał takiej funkcji, jak słownik ogólny. Nie będzie w nim obiektywnego obrazu podsystemu językowego jego czasów, ponieważ nie wszystkie wyrazy języka musiały pojawić się w tym zamkniętym już zbiorze wypowiedzi autora.

Zasób jednostek ujętych w słowniku w relacji do wszystkich jednostek języka

Nie znaczy to jednak, że wyrazy, których użył pisarz, będą stanowić podzbiór w obrębie wyrazów słownika języka ogólnego jego okresu. W słownikach ogólnych nie rejestruje się wszystkich wyrazów utrwalonych w systemie, ma on za zadanie sporządzić przede wszystkim opis odmiany ogólnej języka, wyrazów rozumianych powszechnie. Nie wyczerpuje to zasobów języka, w którym istnieją odmiany o ograniczonym zasięgu zastosowania: środowiskowe, terytorialne, zawodowe czy terminologia naukowa. Wiele z nich przenika do języka ogólnego, dlatego w leksykografii najczęściej przyjmuje się rozwiązania metodologiczne ujmujące prócz wyrazów nienacechowanych także te z pozostałych odmian, które mają stosunkowo liczne poświadczenia w tekstach niespecjalistycznych. Jednakże trudno tu postawić wyraźną granicę i w gruncie rzeczy decyzje poszczególnych twórców słowników w tej kwestii są podejmowane indywidualnie. Zależy od nich również ewentualne rejestrowanie wyrazów niemieszczących się w polszczyźnie kulturalnej (wulgarnych czy obscenicznych). Ze względu na ekonomię i pożądaną przejrzystość opracowania ogranicza się rejestrację potencjonalizmów, czyli wyrazów, które można regularnie tworzyć, takich jak zdrobnienia, zgrubienia, nazwy żeńskie, wyrazy zaprzeczone i inne. Stanowią one bardzo liczną grupę. Ponadto słowniki ogólne notują tylko wyrazy pospolite, pozostawiając zadanie rejestracji nazw własnych słownikom onomastycznym. Zakres słownictwa utrwalonego w systemie jest więc zawsze szerszy niż ten ujęty nawet w najbardziej rozbudowanym słowniku języka ogólnego. Jako że język to twór dynamiczny i jego cechą jest nieustanne odnawianie zasobów leksykalnych, ogół słownictwa danego języka w sposób

stały poszerza się o wyrazy nieutrwalone w systemie: neologizmy, do których należą indywidualizmy autorskie, oraz okazjonalizmy, czyli wyrazy, które w pewnym okresie są rozpowszechnione, pretendując do osiągnięcia stałego statusu w języku. Nie sposób jednoznacznie przewidzieć, czy pozostaną później tylko historycznymi efemerydami, czy zadomowią się w języku[8]. Zadaniem słownika ogólnego jest rejestrowanie języka utrwalonego systemowo, te ostatnie więc znajdą się w słowniku pod warunkiem, że jego autorzy prognozują właśnie taki ich przyszły los.

Słownik języka pisarza rejestruje wszystkie wyrazy, które poświadczone są w jego tekstach, nie hierarchizując ich i nie eliminując żadnego z nich z powodu jego statusu w języku. Dlatego prócz słownictwa wspólnoodmianowego znajdą się w nim wszelkie leksemy[9] ze wskazanych wyżej grup, jeżeli tylko pojawiły się w jego tekstach. Zakresy słownictwa języka ogólnego i słownictwa zawartego w języku pisarza w sposób naturalny więc się przecinają.

Wewnętrzne uporządkowanie zasobu słownictwa

Leksyka danego języka nie jest zbiorem nieuporządkowanym. W klasycznym wariancie teorii pól językowych[10] wskazuje się na ten porządek jako wynikający ze ścisłego powiązania ze strukturą pojęciową. Jest ona zhierarchizowana – jej całościowa treść dzieli się na coraz drobniejsze strefy. Tak zorganizowane pole pojęciowe pokryte jest przez pole wyrazowe o analogicznie rozczłonkowanej strukturze. W przybliżeniu można więc powiedzieć, że całość leksyki danego języka odzwierciedla pełen system pojęciowy danej społeczności. To, co jest pojęciowo wyodrębnione, ma bowiem zazwyczaj swoją indywidualną reprezentację wyrazową[11]. Jednocześnie porządek w obrębie leksyki danego języka wyznaczają relacje semantyczne, takie jak hiperonimia, synonimia, antonimia, meronimia czy partytywność. Ich istnienie i układ jest także odzwierciedleniem tego, jak posługująca się językiem społeczność postrzega strukturę świata i zależność między jej elementami. Te, które są dla niej istotne, mają rozbudowaną reprezentację leksykalną.

Język pisarza nie musi odzwierciedlać porządku istniejącego w systemie leksykalnym danego języka. Poszczególne pola leksykalne mogą w nim w ogóle

---

8 O szczegółowych kwestiach związanych z ustalaniem składu zasobu leksykalnego języka por. A. Markowski, *Wykłady z leksykologii*, Warszawa 2012, s. 18–22.

9 Jest to pewne uogólnienie, ponieważ w praktyce leksykograficznej często wyłącza się z tego zbioru nazwy własne – całkowicie lub ich część.

10 Chodzi o teorię pól językowych w ujęciu J. Triera, referowaną m.in. w: D. Buttler, *Koncepcje pola znaczeniowego*, „Przegląd Humanistyczny" 1967, z. 2, s. 41–59; W. Pisarek, *Pojęcie pola wyrazowego i jego użyteczność w badaniach stylistycznych*, „Pamiętnik Literacki" LVIII, 1967, z. 2, s. 493–516; R. Tokarski, *Światy za słowami. Wykłady z semantyki leksykalnej*, Lublin 2014, s. 250–252.

11 Do wielu pojęć jednak odnosimy się nie za pomocą jednego leksemu, ale konstrukcji składniowych.

nie zaistnieć lub być reprezentowane tylko wyrywkowo, a inne przeciwnie – mogą być bardzo rozbudowane. Nie wszystkie relacje semantyczne są tak pełne jak w całym systemie językowym. Rozliczne kohiponimy czy dla odmiany spłaszczona struktura hiperonimiczna, obszerne ciągi synonimiczne, luki w parach antonimicznych – wszystko to może się zdarzyć, powodując, że uporządkowanie wewnętrzne leksykonu pisarza nie będzie odpowiadało jego obrazowi w języku ogólnym.

Obraz znaczenia jednostek leksykalnych ujętych w słownikach ogólnych i w słownikach języka pisarza

Jak już zostało to zaznaczone, opracowaniu słownika ogólnego przyświeca idea odtworzenia jednostek języka w rozumieniu *langue*. Wynika z tego postępowanie metodologiczne: na podstawie wielu wypowiedzi ustala się pewien jego inwariant znaczeniowy, to przede wszystkim, co dla użyć tekstowych wspólne, nie zaś indywidualne. Wydobywa się jądro znaczeniowe wyrazu. Jednak struktura znaczeniowa słowa jest bardziej złożona, niż pokazuje to hasło w tradycyjnym słowniku. Prócz rdzenia treści pojęciowej, cech desygnacyjnych, w zakres znaczenia wchodzą też konotacje, będące składnikami fakultatywnymi, nieobligatoryjnie aktualizującymi się w konkretnej wypowiedzi. Część z nich ma charakter bardziej skonwencjonalizowany, systemowy, daje się wyprowadzić z frazeologizmów, wyrazów powiązanych relacjami słowotwórczymi czy utrwalonych znaczeń przenośnych, a zatem jest stosunkowo ustabilizowana w świadomości zbiorowej. Te konotacje mogą podlegać dalszym transformacjom i uszczegółowieniom, rozwijając się w konotacje indywidualne, aktualizujące się tekstowo. Szczególnie często ujawniają się one właśnie w wypowiedziach artystycznych[12].

W sumie zatem obraz znaczeniowy słowa w słowniku języka ogólnego i użytego przez pisarza mogą się znacząco różnić. W konkretnej, indywidualnej wypowiedzi w tekście artystycznym mogą się uruchamiać konotacje niekiedy dość odległe od znaczeń desygnujących, co więcej – to właśnie one mogą ów obraz słowa zdominować, zwłaszcza jeżeli odgrywają istotną rolę w budowaniu metafor i spinają kluczowe sensy na poziomie całego tekstu[13].

12 Por. R. Tokarski, *Konotacja semantyczna – strukturalistyczna czy kognitywna?*, w: *Językoznawstwo kognitywne III. Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. O. Sokołowska, D. Stanulewicz, Gdańsk 2006, s. 209–226; idem, *Światy za słowami…*, s. 224–239.

13 Na temat innych szczegółowych różnic pomiędzy słownikami ogólnymi i słownikami języka autora, zwłaszcza z perspektywy praktyki leksykograficznej, zob. T. Korpysz, *Słowniki języka autorów jako typ opracowań leksykograficznych*, „Poradnik Językowy" 2010, z. 4, s. 51–71.

Po co tworzyć słowniki języka pisarzy?

W świetle przedstawionych różnic pytanie o cel tworzenia słowników pisarzy staje się jak najbardziej zasadne. Nie sposób kwestionować sensu opracowywania słowników ogólnych – odzwierciedlają one język, którym wszyscy się posługujemy, twór ponadjednostkowy. Rejestrują zasób słów i zdają sprawę z ich kluczowych znaczeń, które są podstawą budowania i rozumienia wypowiedzi, a zatem komunikacji językowej. Komu jednak ma służyć słownik języka pisarza, rejestrujący materiał ograniczonej liczby wypowiedzi, a zatem będący tylko świadectwem tekstowej realizacji systemu językowego? Kształtuje obraz jakiejś całości czy ważny jest jako zbiór informacji o pojedynczych słowach? Z pewnością nie pokazuje języka narodowego w pomniejszonym odbiciu. Gdyby tylko na jego podstawie odtwarzać obraz języka „w ogóle", byłby on zwodniczy. Różniłby się jego zasób, a słownictwo miałoby przesunięty zakres – do centrum dołączyłyby na przykład wyrazy przekraczające granice leksyki powszechnie rozumianej, słabo w języku utrwalone lub nawet nieistniejące. Nierównomiernie w stosunku do systemu odwzorowywałby porządek i relacje semantyczne pomiędzy wyrazami, mielibyśmy o nich zatem nieco inne wyobrażenie. I wreszcie samo słowo, które w tekście artystycznym buduje niejednokrotnie sensy przez swoje peryferyjne, konotacyjne odcienie znaczeniowe, miewałoby obraz inaczej zarysowany niż w języku ogólnym, oddalający się od ściśle definicyjnego.

To każe z ostrożnością patrzeć na możliwości wykorzystania słownika języka pisarza do badań historii języka ogólnego, choć jest to korzyść, której nie można negować, zwłaszcza w przypadku autorów dawnych, tworzących w okresach, dla których poświadczenia języka ogólnego nie są tak liczne i obszerne jak dla czasów dzisiejszych. Zwłaszcza jeśli dotyczy to prozy realistycznej, w której znaczenie użytych słów będzie bliższe ich cechom definicyjnym. Właśnie z takim zamierzeniem – jako dokumentujący język ogólny swojej epoki – był przygotowywany *Słownik języka Jana Chryzostoma Paska*, stworzony przez Pracownię Historii Języka Polskiego Zakładu Językoznawstwa PAN w Warszawie jako pierwsze szczegółowe zadanie realizujące ogólniejsze przedsięwzięcie przygotowania słownika XVII wieku. Dokumentacja słów, możliwość obserwacji ich cech gramatycznych, wywiedzenia ich znaczeń z kontekstów dają podstawy do wnioskowania o języku epoki – w końcu do jego historii nie docieramy inaczej niż przez teksty, w przypadku zaś czasów odleglejszych to właśnie teksty literackie są najlepiej zachowane. Ontologiczna sprzeczność pomiędzy tak postawionym zadaniem a materiałem była już jednak dawno zauważana. Irena Bajerowa zgoła skrajnie definiowała język ogólny jako „przeciętną wyabstrahowaną z tekstów osobniczych o niewyróżniających się cechach indywidualnych"[14]. W myśl tego

14 I. Bajerowa, *Badanie języka osobniczego jako metodologiczny problem historii języka ogólnego*, w: *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 14.

w badaniach języka ogólnego należałoby wręcz eliminować materiał tekstów artystycznych, będących odchyleniem od przeciętności.

Oddalanie się od takiego modelu słownika języka autora jest zgodne z przemianami ogólnego paradygmatu badań nad idiolektem. Dawniejsze myślenie o nim w kategoriach przydatności w poszerzaniu wiedzy o języku ogólnym, pojmowanie go jako jego statycznej reprezentacji wypierane jest dziś przez przekonanie o autoteliczności i kreatywności języka pisarza. Idiolekt rozumie się jako całokształt umiejętności językowych jednostki, świadectwo jej kompetencji stylistycznych i pragmatycznych. Widzi się w nim pole kreacji bazującej na języku ogólnym, bada pod kątem stylistyki, wybieranych sposobów mówienia (na przykład ironii, komizmu, stylizacji, metajęzyka), zawartego w nim obrazu świata, aksjologii[15]. Tworzenie słownika pisarza powinno więc też korespondować z takim antropocentrycznym pojmowaniem języka osobniczego.

W badaniach językoznawczych słownik języka pisarza może się przydać do ustalania stanu normy językowej, zwłaszcza w odniesieniu do właściwości gramatycznych leksemów. Wiadomo bowiem, że za jedno z kryteriów poprawności językowej uznaje się autorytet kulturalny, a zgodnie z nim orzeka się o poprawności form na podstawie wypowiedzi osób posługujących się językiem wzorcowo. Choć właśnie sprawdzenie ewentualnych form wyrazów w tekstach pisarza bez uporządkowania słownikowego byłoby niezmiernie trudne, jego przydatność do tego celu jest ograniczona – autorytet kulturalny jest jednym z kryteriów poprawności językowej, teksty autora mogą być więc raczej materiałem pomocniczym, zakres zjawisk objętych wahaniem normatywnym zaś jest stosunkowo wąski.

Z punktu widzenia badań języka jako systemu ponadjednostkowego materiał słownika języka pisarza w dużo większym zakresie może być przydatny w badaniach semantycznych – aby poznać pełniejszy obraz słów, ich potencjał semantyczny, który dostępny jest w obserwacji rozwoju znaczeń tekstowych. Może im posłużyć, ale nie je zastąpić, ponieważ zadanie rzetelnego odtworzenia tak rozbudowanego, pełnego obrazu semantycznego słowa w haśle słownikowym języka pisarza nie jest możliwe do zrealizowania. Praca analityczna nad pojedynczym słowem wymaga drobiazgowego przeanalizowania wszystkich kontekstów, w których się ono pojawiło, odtworzenia najsubtelniejszych powiązań i transformacji znaczeniowych, w sumie: ogromnego wysiłku i omówienia tak obszernego, że każde z nich mogłoby niejednokrotnie być przedmiotem odrębnego artykułu naukowego czy rozdziału monografii[16]. O skali tych trudności świadczy

---

15 Szerzej o tym por. A. Kozłowska, op. cit.

16 Por. na przykład: E. Badyda, *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008; eadem, *„Jasny" i „ciemny" w poezji Zbigniewa Herberta – w świetle jej wartości aksjologicznych*, w: *Język pisarzy. Problemy słownictwa*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2011, s. 187–200; T. Korpysz, *„Dowcip" w pismach Cypriana Norwida*, w: *Komizm historyczny*, red. T. Korpysz, A. Krasowska, Warszawa 2016, s. 43–58; B. Kuryłowicz, *Konotacje „lilii" motywowane barwą kwiatów w poezji Jana Kasprowicza*, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*…, s. 287–306.

kierunek ewolucji prac nad słownikiem Norwida. Zeszyt próbny i kilka kolejnych zeszytów tematycznych były próbą zaproponowania modelu słownika podporządkowanego potrzebom hermeneutycznym i zrealizowania postulatu szerokiego uwzględnienia w opisie złożonych znaczeń tekstowych, jednak w późniejszym przedsięwzięciu, jakim jest *Internetowy słownik Cypriana Norwida*, zrezygnowano z tego na rzecz tworzenia rozbudowanego indeksu zawierającego pełen wykaz lokalizacji, opracowanie gramatyczne i tekstowe, lecz już bez rozbudowanych informacji semantycznych. Sygnalizowane jest tylko przyporządkowanie użyć słowa do poszczególnych znaczeń, jeśli jest ono wieloznaczne, odmienne od współczesnego lub ma charakter przenośny[17]. Przeciwne biegunowo rozwiązanie dylematu związanego z indywidualnym obrazem semantycznym słowa w utworze artystycznym, polegające na skrótowym odnotowaniu tylko znaczenia tekstowego z pominięciem jego źródła w języku ogólnym, jest rozwiązaniem niefortunnym, prowadzącym do zatracenia w jego obrazie związków ze znaczeniem podstawowym, będącym jego semantyczną bazą[18].

W sumie zatem to raczej hasło słownikowe, grupując konteksty, w których pojawia się dany leksem, może być pomocą w odtwarzaniu obrazu semantycznego użytych przez pisarza słów. Pomocą – trzeba przyznać – ogromną, ponieważ zdejmuje z językoznawcy ciężar samodzielnego przeczesywania całego korpusu w poszukiwaniu ich wystąpień.

Ze specyficznego układu relacji język ogólny – język osobniczy wynika, że to raczej słownik języka ogólnego może być tłem porównawczym dla słownika języka pisarza, on sam zaś najbardziej może się przydać do badania jego twórczości, zarówno w aspekcie językoznawczym, jak i literaturoznawczym. Pomocna jest w tym mikrostruktura słownika, zwłaszcza oznakowanie leksemów za pomocą kwalifikatorów, anotacja tekstowa (na przykład zaznaczanie rodzaju pism, w których leksem występuje, znaczniki pragmatyczne), uporządkowanie chronologiczne kontekstów, podanie danych statystycznych dotyczących frekwencji występowania. Kwalifikatory pozwalają na przykład wydobyć słownictwo nacechowane lub nieutrwalone w systemie w czasie, w którym tworzył autor. Na odróżnieniu tego słownictwa od leksyki wspólnoodmianowej może być zresztą oparta cała koncepcja słownika, który ma wówczas charakter dyferencjalny. Przykładem jej realizacji jest *Słownik osobliwości leksykalnych Stanisława Wyspiańskiego na materiale utworów dramatycznych*, którego autorzy ujęli tylko archaizmy, dialektyzmy, neologizmy, słownictwo potoczne i słownictwo specjalistyczne.

---

17 Por. T. Korpysz, *Język autora w sieci. O „Internetowym słowniku języka Cypriana Norwida"*, w: *Znaczenie. Tekst. Kultura. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Janus*, red. A. Kozłowska, A. Świątek, Warszawa 2014, s. 74–79.

18 Na takie rozwiązania niekiedy decydowali się autorzy *Słownika osobliwości leksykalnych Stanisława Wyspiańskiego*.

Tworzenie słownika daje też możliwość porządkowania tematycznego leksemów lub tylko oznaczania ich pod tym kątem w układzie słownika alfabetycznego. Z różnych względów nie jest to łatwe w praktyce – oznakowanie całego materiału wymagałoby wcześniejszych decyzji co do konsekwentnego rozdzielenia rzeczywistości pojęciowej świata, którego reprezentacja pojawia się w utworach pisarza. Charakter tematyczny miało pięć wydanych w latach 1993–2000 zeszytów opracowujących słownictwo Norwida (seria ta nie była już potem kontynuowana). Pełniej koncepcja taka zrealizowana została w *Słownictwie pism Stefana Żeromskiego*, serii autorskich monografii poświęconych określonym kręgom tematycznym, wybranych jednak przez autorów arbitralnie, zgodnie ze swoimi zainteresowaniami i wiedzą. Zakresy słów ujętych w poszczególnych tomach nie są rozłączne, a razem nie wyczerpują całości materiału, czyniąc z opracowania formułę otwartą dla następnych autorów, którzy w przyszłości zechcą powiększać istniejącą serię opracowań. Takie ujęcie ułatwia badanie w utworach pisarza świata przedstawionego i jego realiów, przydatne jest w szczególności w analizach przeprowadzanych w metodologii językowego obrazu świata. W sumie samo opracowanie leksykograficzne słownictwa pisarza, zwłaszcza porządkujące i oznaczające leksemy, dostarcza materiału do podjęcia różnych zagadnień związanych z językiem pisarza. Tego rodzaju prace powstały dookoła lub na bazie słowników Norwida, Kochanowskiego, Żeromskiego i Wyspiańskiego[19].

Z tych samych powodów trzeba uznać użyteczność słownika języka pisarza w badaniach literackich – zresztą z uwagą, że w dzisiejszym paradygmacie uprawiania literaturoznawstwa i językoznawstwa zakresy zainteresowań i pola badawcze tych nauk w odniesieniu do tekstów artystycznych na siebie zachodzą. Najogólniej można powiedzieć, że poznanie języka pisarza, jego cech swoistych i charakterystycznych jest już dla literaturoznawcy wartością samą w sobie, ponieważ dzieło literackie istnieje nie inaczej niż poprzez język. W tak szeroko zakreślonym horyzoncie dążeń można jednak wyodrębnić szczegółowe pożytki. I tak poznanie reprezentacji określonych pól tematycznych, pokazanie ich

---

19 Por. w związku z twórczością Wyspiańskiego: J. Bobrowski, *Archaizmy leksykalne jako ewokanty dawności kulturowej i językowej w idiolekcie pisarskim Stanisława Wyspiańskiego. Analiza semantyczna i stylistyczno-funkcjonalna*, Kraków 2015; W. Śliwiński, *Dialektyzmy i kultura ludowa w dramatach Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2016; M. Jabczuga-Gębalska, *Neologizmy w dramatach Stanisława Wyspiańskiego na tle normy słownikowej przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2016; M. Niemczyk-Jacek, *Kategoria potoczności w tekście literackim na przykładzie dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2015; M. Kosińska-Zagajewska, *Terminologia i słownictwo specjalistyczne w dramatach Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2015. W związku z twórczością Żeromskiego: M. Czachorowska, *Wyobraźnia pisarska Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego na przykładzie słownictwa topograficznego i nazw barw*, Bydgoszcz 2006. W związku z twórczością Kochanowskiego: B. Sieradzka-Baziur, *Jana Kochanowskiego renesansowy świat uczuć. Analiza językoznawcza*, Kraków 2002. Obszerny wykaz prac powstałych w związku z opracowywaniem leksyki Norwida przedstawia T. Korpysz, *Bibliografia prac Zespołu Pracowni Słownika Języka Cypriana Norwida (w 20-lecie Pracowni)*, „Studia Norwidiana" 2002–2003, vol. 20–21, s. 319–336.

liczebności i wypełnienia, a przez to reprezentacji określonych kręgów pojęciowych, ułatwia pracę nad odtwarzaniem świata wyobraźni pisarskiej i obrazu świata, który przejawia się w jego tekstach, nad analizowaniem wybranych motywów i pojęć. Wyodrębnienie słownictwa nacechowanego czy niemieszczącego się w obrębie słownictwa notowanego przez języki ogólne to pomoc nie tylko w badaniu stylu, ale i źródeł inspiracji pisarskiej. Odnotowanie połączeń językowych to, podobnie, z jednej strony możliwość badania stylu, z drugiej zaś sposobu łączenia wątków myślowych w twórczości pisarza. Wreszcie poznanie sposobów, w jakie pisarz czerpie przez pisarza z potencji języka jako systemu i twórczo rozwija znaczenia, daje narzędzia do oceny jego umiejętności operowania słowem, a przez to – artyzmu. Pozwala też jednocześnie na lepsze zrozumienie języka pisarza i analizowanie go w płaszczyźnie metaforycznej.

Do korzyści, jakie płyną ze słowników języka pisarza, należy dodać i to, że mogą po prostu ułatwiać zwykłym czytelnikom lepsze zrozumienie tekstów autora na poziomie literalnym. Nie sposób obiektywnie ocenić kompetencji językowej przeciętnego użytkownika języka w danym czasie, jednoznacznie wyznaczyć zakresu słów, które dla każdego będą naturalnie zrozumiałe – różni się ona w zależności od doświadczenia kulturowego, lekturowego i wieku czytelników. Przeciętną tej wiedzy trudno ustalić, szczególnie w dzisiejszych czasach, w których tradycyjny model kultury literackiej podlega dynamicznym przemianom. Im bardziej jednak czytelnik oddala się od pisarza w czasie historycznym, im bardziej odległa jest tematyka jego utworów od życia codziennego, tym większe ryzyko, że zwiększać się będzie liczba wyrazów zakłócających czytelnikowi swobodną lekturę tekstu[20].

Ostatnią grupą, na którą trzeba tu zwrócić uwagę, są tłumacze i zagraniczni badacze literatury polskiej – niezwykle ważną w przypadku autora, którego twórczość budzi zainteresowanie poza granicami kraju. Słownik języka pisarza może być dla nich pomocą wręcz nieocenioną we właściwym rozpoznaniu znaczeń słów i dobieraniu ich innojęzycznych ekwiwalentów. W trudniejszych przypadkach samodzielne zdobycie tej wiedzy, które wymaga znajomości i przeszukania innych źródeł, często niełatwe jest dla rodzimego użytkownika języka polskiego. Dla obcojęzycznego badacza, mimo jego umiejętności i fachowej wiedzy, może okazać się niezwykle czasochłonne, a nawet niewykonalne.

Nie sposób konsekwentnie opracować słownika, który w równym stopniu zaspokajałby potrzeby wymienionych grup odbiorców i w tym samym stopniu realizowałby wszystkie przedstawione cele. Realizacja każdego z tych zamierzeń wymaga w zależności od stopnia złożoności konkretnego materiału empirycznego przemyślenia odpowiednich zagadnień na poziomie teoretycznym i znalezienia

---

20 Por. komentarz na ten temat z punktu widzenia zasadności objaśnień edytorskich w tekstach literackich Schulza w: S. Rosiek, *Komentowanie i oczywistości*, „Schulz/Forum" 3, 2014, s. 112–118.

rozwiązań praktycznych – projektowanie prymarnego celu i założonego odbiorcy słownika przekłada się na jego metodologiczną koncepcję. Rozważyć trzeba przede wszystkim perspektywę i sposób definiowania znaczeń, lecz w zakres decyzji wchodzi też definiowanie jednostki niewspólnoodmianowej i określenie kryteriów kwalifikujących leksem do poszczególnych rodzajów słownictwa nacechowanego. Należy przemyśleć sposób wyodrębniania pól pojęciowych, model relacji semantycznych, do których może odsyłać hasło, gdyby się na to zdecydowano. Trzeba też podjąć decyzje co do zasadności i zakresu ujmowania oraz wykazywania łączliwości leksemów, ich charakterystyki składniowej. W sumie, decydując się na prymat któregoś celu, należy pod jego kątem szczegółowo opracować koncepcję makrostruktury oraz mikrostruktury słownika: budowy artykułu hasłowego, odesłań, ujęcia danych statystycznych, formuły objaśniania znaczeń, sposobu prezentacji związków wyrazowych, odnotowania przynależności leksemu do określonej klasy dyferencjalnej, ujęcia informacji dodatkowych o charakterze stylistyczno-pragmatycznym czy etymologicznym, informacji o obecności hasła w innych słownikach.

Jaki powinien być słownik języka Brunona Schulza? Na tym etapie trudno jeszcze na to pytanie odpowiedzieć. Może się przydać wszystkim zainteresowanym twórczością pisarza – literaturoznawcom, językoznawcom, tłumaczom i czytelnikom, nie wszystkim jednak zapewne w równomiernym stopniu. Jego projektowany kształt musi też zweryfikować materiał utworów pisarza. Dopiero bliższa analiza poszczególnych kontekstów odsłoni kolejne trudności, z którymi trzeba będzie się zmierzyć. Znawcy twórczości Schulza zgodzą się zapewne z tym, że można żywić uzasadnione obawy – to język trudny, kreatywnie korzystający z potencji znaczeniowej słowa. Być może właśnie otwierające pole interpretatorom zestawienie definicyjnych znaczeń wyrazów, odtworzonych na podstawie słowników ogólnych, zarysowujących niejako stan przez twórcę zastany w języku, ze zbiorem wszystkich kontekstów, w których dane słowo w twórczości Schulza się pojawia, jako koncepcja nadrzędna, okaże się najrzetelniejszym sposobem ujęcia fenomenu, jakim jest jego język.

Słowniki języka pisarzy

A. Kadyjewska, T. Korpysz, J. Puzynina, *Chrześcijaństwo w pismach Cypriana Norwida*, Warszawa 2000.
T. Korpysz, J. Puzynina, *Wolność i niewola w pismach Cypriana Norwida*, Warszawa 1998.
J. Puzynina, T. Korpysz, *Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*, współpraca merytoryczna J. Chojak, współpraca techniczna J. Miernik, M. Żółtak, https://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl/.
Słownictwo estetyczne Cypriana Norwida, red. J. Chojak, Warszawa 1994.

Słownictwo etyczne Cypriana Norwida, cz. 1: *Prawda, fałsz, kłamstwo*, red. J. Puzynina, Warszawa 1993.
Słownictwo pism Stefana Żeromskiego:
K. Handke, *Tom wstępny*, t. 1, Kraków 2002;
K. Sobolewska, *Przestrzeń*, t. 2, Kraków 2002;
E. Sękowska, *Dom*, t. 3, Kraków 2002;
B. Bartnicka, *Świat dźwięków*, t. 4, Kraków 2002;
K. Handke, *Świat barw*, t. 5, Kraków 2002;
R. Handke, *Walka, wojna, wojskowość*, t. 6, Kraków 2002;
H. Sędziak, *Myśl i mowa*, t. 7, Kraków 2002;
B. Bartnicka, *Świat doznań zmysłowych (węch, smak, dotyk)*, t. 8, Kraków 2007;
S. Cygan, *Świat roślin*, t. 9, Kraków 2007;
M. J. Olszewska, *W kręgu meteorologii i astronomii*, t. 10, Kraków 2007;
M. Czachorowska, *Topografia*, t. 11, Kraków 2007;
K. Sobolewska, *Miasto i wieś*, t. 12, Kraków 2007;
K. Handke, R. Handke, *Świat kobiet i świat mężczyzn*, t. 13, Kraków 2007;
M. Gabryś, *Niebo i piekło*, t. 14, Kraków 2007;
K. Szostak-Król, *Podróże. Podróżowanie*, t. 15, Kraków 2010;
A. Piotrowicz, *Życie towarzyskie*, t. 16, Poznań 2014.
Słownik języka Adama Mickiewicza, red. K. Górski, S. Hrabec, t. 1–11, Wrocław 1962–1983.
Słownik języka Cypriana Norwida. Zeszyt próbny, red. J. Chojak, J. Puzynina, E. Teleżyńska, E. Wiśniewska, Warszawa 1988.
Słownik języka Jana Chryzostoma Paska, red. H. Koneczna, W. Doroszewski, t. 1–2, Wrocław 1965–1973.
Słownik osobliwości leksykalnych Stanisława Wyspiańskiego na materiale utworów dramatycznych, red. W. Śliwiński, Kraków 2016.
Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego, red. M. Kucała, t. 1–5, Kraków 1994––2012.
E. Teleżyńska, *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida*, Warszawa 1994.

[archiwum]

Łesia Chomycz: Wyjazd Brunona Schulza do Francji

Czytając wzmianki o pobycie Brunona Schulza we Francji w poświęconych pisarzowi pracach[1], nieodmiennie napotykamy problem wyboru, przed jakim stał: pojechać czy kupić tapczan; pojechać czy skończyć nową książkę; pojechać i pozwolić światu odkryć siebie, a dla siebie świat, czy pozostać w „bezpiecznym" drohobyckim otoczeniu.

Wybór był rzeczywiście niełatwy, chociaż o Paryżu Schulz marzył od lat[2]. Dlatego wśród wszystkich możliwych wojaży odwiedziny stolicy Francji wywoływały w nim największe poruszenie i sam przyznawał, że była to kwestia niezwykle ważna dla jego rozwoju i przyszłości[3]. Przede wszystkim wiązało się to zapewne z marzeniami o światowej karierze. Dojrzały pisarz, uznany już w Polsce, pragnął potwierdzenia osiągniętych sukcesów i chciał przedstawić światu nie tylko swoje umiejętności literackie, ale i plastyczne. Wiązał z tą podróżą wielkie oczekiwania, z drugiej strony jednak był do niej nastawiony sceptycznie. Nie opuszczało go przekonanie, że wyprawa nie przyniesie mu nic konkretnego[4], i do końca zmagał się z „dylematem: «jechać, czy nie jechać»"[5]. Ostatecznie odważył się. Otrzymawszy za *Sanatorium pod Klepsydrą* honorarium w wysokości

1 W. Budzyński, *Schulz w Paryżu*, „Polityka" 1983, nr 7, s. 9; J. Jarzębski, Schulz, Wrocław 1999, s. 76–77; *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 258; J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 80–83; W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 180–192; A. Kato, *Schulz i Lille*, „Schulz/Forum" 3, 2014, s. 126–134.

2 B. Schulz, *Księga listów* (*Dzieła zebrane*, t. 5), zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 102.

3 Ibidem, s. 102.

4 Ibidem, s. 175.

5 Ibidem, s. 272.

1500 zł, postanowił wykorzystać okazję, „żeby zobaczyć raz sztukę francuską i odetchnąć powietrzem czystego artyzmu”[6]. Pojechał. I wrócił, skonstatowawszy, że „pozbył się pewnych złudzeń, co do kariery światowej”[7].

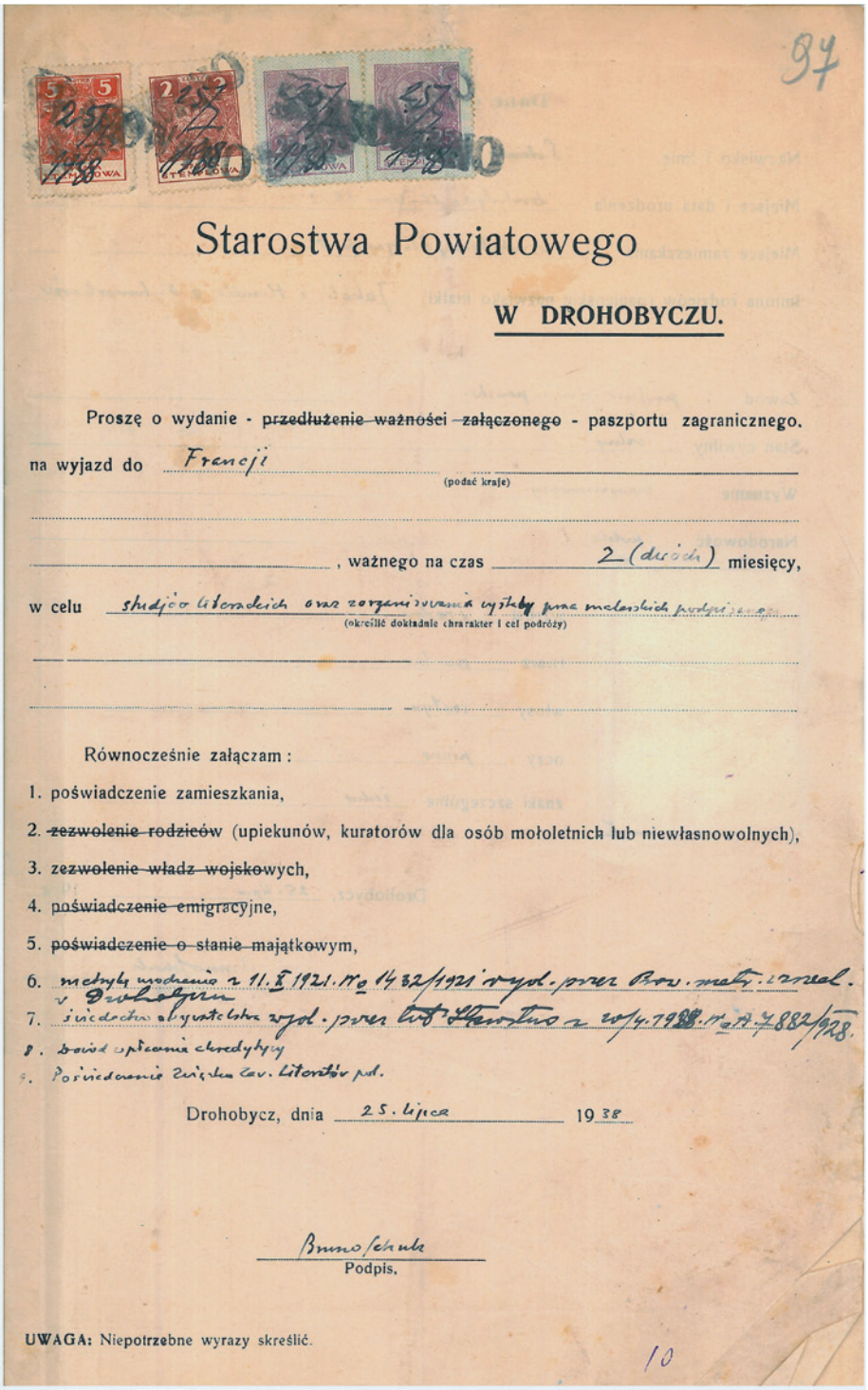
Wszystko zaczęło się od wizyty w Drohobyczu żydowskiego artysty Natana Szpigla, członka grupy „Start”, który z zachwytem wypowiadał się o rysunkach Schulza i radził mu zorganizować wystawę w Paryżu[8]. Mając ten cel na uwadze, Schulz zebrał prawie sto rysunków z zamiarem pokazania ich francuskiej publiczności[9]. Kolejnym krokiem było nawiązanie odpowiednich kontaktów, w czym szczególnie pomagały mu Maria Chazen i Kazimiera Rychterówna. Rychterówna napominała go, że „trzeba było od roku przygotowywać sobie grunt paryski”[10], Schulz nie miał jednak aż tak wiele czasu. Na załatwienie wszystkich formalności potrzebował niemal sześciu miesięcy, a ponadto wyjazd musiał co rusz odkładać z rozmaitych przyczyn.

Z początku podróż była planowana na wiosnę roku 1938[11] lub na koniec czerwca[12], tuż po zakończeniu roku szkolnego, jednak kwestie organizacyjne rozciągnęły się w czasie. Głównym problemem okazał się brak paszportu. Schulz zbadał wszystkie sposoby jego uzyskania, zwracając się z prośbami o radę do różnych osób, wśród których znaleźli się między innymi Maria Chazen, Władysław Zawistowski, Debora Vogel, Wilhelm Schulz i Witold Gombrowicz. W szczególności szukał pomocy u bliskiej przyjaciółki Romany Halpern, która współpracowała z Centralą Dewizową. Właśnie w korespondencji Schulza i Halpern można znaleźć najwięcej szczegółów dotyczących biurokratycznej mitręgi związanej z wyjazdem.

Jak wynika z listów do Halpern, Schulz mógł otrzymać paszport zagraniczny na kilku podstawach: nabycia dewiz, zakupienia biletu na statek, udziału w wycieczce zbiorowej lub – na warunkach ulgowych – na skutek poparcia Związku Literatów[13]. Po kilku nieudanych próbach pisarzowi udało się otrzymać dewizy przez Powszechny Bank Związkowy w Drohobyczu. Oprócz tego, aby jak najszybciej rozwiązać problem paszportu, posłużył się pismem ze Związku Zawodowego Literatów Polskich[14] oraz, w zamian za przyrzeczenie napisania relacji

---

6 Ibidem, s. 102.
7 Ibidem, s. 180.
8 Ibidem, s. 168.
9 Ibidem, s. 175.
10 Ibidem, s. 305.
11 Ibidem, s. 272.
12 Ibidem, s. 174.
13 Ibidem, s. 177.
14 *Zaświadczenie ze Związku Zawodowego Literatów Polskich z 1.VII.1938*, w: *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik Wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 127.



97

Starostwa Powiatowego

W DROHOBYCZU.

Proszę o wydanie - ~~przedłużenie ważności załączonego~~ - paszportu zagranicznego.

na wyjazd do Francji
(podać kraje)

, ważnego na czas 2 (dwóch) miesięcy,

w celu studjów literackich oraz zorganizowania wystawy prac malarskich podpisanego
(określić dokładnie charakter i cel podróży)

Równocześnie załączam:

1. poświadczenie zamieszkania,
2. ~~zezwolenie rodziców~~ (upiekunów, kuratorów dla osób mołoletnich lub niewłasnowolnych),
3. ~~zezwolenie władz wojskowych~~,
4. ~~poświadczenie emigracyjne~~,
5. ~~poświadczenie o stanie majątkowym~~,
6. metrykę urodzenia z 11.X.1921. No 1432/1921 wyd. przez Row. metr. izrael. w Drohobyczu
7. świadectwo obywatelstwa wyd. przez Lwów Starostwo z 20/4.1928. No A.7882/928.
8. dowód opłacenia akredytywy
9. Poświadczenie Związku Zaw. Literatów pol.

Drohobycz, dnia 25. lipca 1938

Bruno Schulz
Podpis.

UWAGA: Niepotrzebne wyrazy skreślić.

10

Wniosek Schulza do Starostwa Powiatowego w Drohobyczu: prośba o wydanie paszportu zagranicznego na wyjazd do Francji oraz dane osobiste i rysopis, 25 lipca 1938, Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego we Lwowie

Dane osobiste i rysopis:

Nazwisko i Imię Schulz Bruno

Miejsce i data urodzenia Drohobycz, 12. lipca 1892

Miejsce zamieszkania Drohobycz, Florjańska 8.

Imiona rodziców (panieńskie nazwisko matki) Jakób i Hendla z Kuhmerkerów

Zawód profesor gimn. państw.

Stan cywilny wolny

Wyznanie bezwyznaniowy

Narodowość polska

wzrost średni

twarz owalna

włosy szatyn

oczy piwne

znaki szczególne żadne

Drohobycz, 25. lipca 1938

Bruno Schulz

Podpis.

z podróży, zaświadczeniem o współpracy z dziennikiem „Czas”[15]. Uzyskał więc aż dwie podstawy, by paszport uzyskać.

Zebrawszy niezbędne dokumenty, Schulz zwrócił się z prośbą do drohobyckiego starostwa o wydanie wizy wyjazdowej. W Państwowym Archiwum Obwodu Lwowskiego zachowała się teczka zawierająca część tych dokumentów[16]. 25 lipca 1938 roku złożył w Drohobyckim Starostwie Powiatowym podanie z prośbą o wydanie paszportu zagranicznego o dwumiesięcznym terminie ważności „na wyjazd do Francji w celu studiów literackich oraz zorganizowania wystawy prac malarskich niżej podpisanego”[17]. Dwumiesięczny termin wskazuje, że jako pisarz ubiegał się o ulgę w stosownej opłacie. Do podania dołączono (1) zaświadczenie z miejsca zamieszkania, (2) świadectwo urodzenia z 11 października 1921 roku, nr 1432/21, (3) poświadczenie obywatelstwa wydane przez Starostwo Powiatowe 28 kwietnia 1938 roku, nr 7882/38, (4) dowód opłaty kredytowej, (5) zaświadczenie ze Związku Zawodowego Literatów Polskich. Uiszczona została również opłata skarbowa w wysokości 7 zł 50 gr.

W podaniu znalazły się dane osobowe i rysopis: „Nazwisko i imię: Schulz Bruno. Miejsce i data urodzenia: Drohobycz, 12. lipca 1892. Miejsce zamieszkania: Drohobycz, Floriańska, 8. Imiona rodziców (panieńskie nazwisko matki): Jacób i Hendla z Kuhmerkerów. Zawód: profesor gimn. panstw. Stan cywilny: wolny. Wyznanie: bezwyznaniowy. Narodowość: polska. Wzrost: średni. Twarz: owalna. Włosy: szatyn. Oczy: piwne. Znaki szczególne: żadne”. Data: 25 lipca 1938. Podpis[18]. Rubryka „wyznanie”, w której pojawił się przymiotnik „bezwyznaniowy”, przeczy spekulacjom, jakoby Schulz przeszedł na katolicyzm.

Podanie to ma duże znaczenie nie tylko dlatego, że Schulz wypełnił je własnoręcznie, ale także z powodu dołączonego zdjęcia, które nie było dotąd znane. Prawdopodobnie zostało ono zrobione nie wcześniej niż w połowie lat trzydziestych, już po publikacji *Sklepów cynamonowych*. Warto zwrócić uwagę na pozę i wyraz twarzy fotografowanego.

Do teczki dodano tylko „Poświadczenie zamieszkania” z podpisem prezydenta miasta Michała Piechowicza[19]. Potwierdzenie wydania Schulzowi poświadczenia obywatelstwa znajdujemy w teczce opatrzonej tytułem „Rejestr wydanych poświadczeń «wzór 1». Uznanie za obywat. polsk.”: „Liczba bieżąca 870; Nazwisko i imię osoby uznanej za obywatela polskiego: Bruno Schulz; data i miej-

---

15 Zaświadczenie z dziennika „Czas” z 4 czerwca 1938, w: ibidem, s. 127.

16 ДАЛО, Ф. 1137, Оп. 3, С. 202 Заяви громадян і дозвіл староства на право виїзду їх за кордон, Арк. 97–99.

17 ДАЛО, Ф. 1137, Оп. 3, С. 202 Заяви громадян і дозвіл староства на право виїзду їх за кордон, Арк. 97.

18 ДАЛО, Ф. 1137, Оп. 3, С. 202 Заяви громадян і дозвіл староства на право виїзду їх за кордон, Арк. 97 зв.

19 Ibidem, Арк. 99.

sce urodzenia: 12/VII 1892, Drohobycz; miejsce gdzie przebywa: Drohobycz; nazwisko i imiona rodziców: Jacób i Hendla z Kuhmerkerów; liczba poświadczenia względnie aktu uznania: 7882"[20].

W odpowiedzi starostwo tego samego dnia wydało pisarzowi paszport nr 115/38 „do Francji w celu turystycznym" na pięć tygodni, do 29 sierpnia 1938 roku, co kosztowało go 41 zł[21].

Dotąd uważano, że Schulz jechał do Francji przez Włochy. Ze względu na przygnębiające wrażenie, jakie zrobił na nim *Anschluss* Austrii, pisarz istotnie zamierzał ominąć Trzecią Rzeszę, a przy okazji po drodze zatrzymać się na kilka dni w Wenecji[22]. Wiesław Budzyński pisze jednak, że w Wenecji Schulz nie był, gdyż prawdopodobnie wybrał trasę przez Wiedeń i Genewę[23]. Wersję o podróży przez Włochy podważa również wzmianka w liście do Halpern o odcinku między stacją Ławoczne a Budapesztem[24]. Natomiast zapis w Karcie Podróży Turystycznej do Francji wyraźnie stwierdza, że 31 lipca pasażer przybył do Paryża pociągiem z Warszawy[25]. Najkrótsza trasa z Warszawy do Paryża wiodła przez Niemcy.

To, że Schulzowi nie udało się ominąć Niemiec, potwierdza również karta rejestracyjna zachowana w dokumentach Konsulatu Trzeciej Rzeszy we Lwowie[26], znajdujących się w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym w tym mieście. Pod koniec lipca 1938 roku pisarz zarejestrował zamiar przejazdu przez Niemcy w otwartym niedługo przedtem konsulacie. Zawartość tego dokumentu jest następująca: „Schulz Bruno. Profesor gimnazjum w Drohobyczu. Data urodzenia: 12/7 1892. Miejsce urodzenia: Drohobycz. Obywatelstwo polskie. Paszport nr 115/1938. Wydany w Drohobyczu, Starostwo Powiatowe. Termin ważności paszportu: 25.07.1938–29.08.1938". Dalej następują punkty dotyczące rysopisu. Co ciekawe, informacje podane w poszczególnych rubrykach nie zgadzają się z wymaganą treścią. W rubryce „kolor włosów" zapisano „owal", w rubryce „oczy" – „szatyn", a w rubryce „kształt twarzy" – „piwne"[27]. Być może wynikło to z tego, że kartę wypełniała osoba nieznająca niemieckiego, jako że konsulat niemiecki we Lwowie tworzono pośpiesznie, a zatem w pośpiechu dobierano

---

20 ДАЛО, Ф. 1137, Оп. 1, С. 275 Реєстр виданих документів, що підтверджують польське громадянство (12.02.1921–8.01.1929), Арк. 53.

21 ДАЛО, Ф. 1137, Оп. 3, С. 202 Заяви громадян і дозвіл староства на право виїзду їх за кордон, Арк. 98 зв.

22 B. Schulz, op. cit., s. 175.

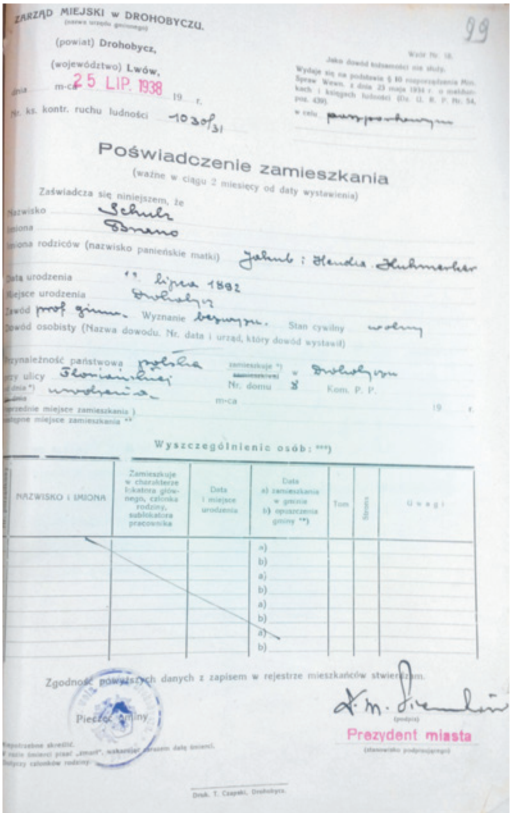
23 W. Budzyński, op. cit., s. 180.

24 B. Schulz., op. cit., s. 176.

25 *Carte du voyage touristique en France (SNCF) 1938 r.*, w: *Bruno Schulz 1892–1942*, s. 126.

26 ЦДІАЛ, Ф. 797, Оп. 1, Сп. 10 Картотека осіб з прізвищами на букви „Ш-Я" (зареєстрованих у консульстві для виїзду до Німеччини), Арк. 319, 319 зв.

27 Ibidem, Арк. 319.



ZARZĄD MIEJSKI w DROHOBYCZU.
(nazwa urzędu gminnego)
(powiat) Drohobycz,
(województwo) Lwów,
dnia 25 LIP. 1938 m-ca 19 r.
Nr. ks. kontr. ruchu ludności 1030/31

99

Wzór Nr. 18.
Jako dowód tożsamości nie służy.
Wydaje się na podstawie § 10 rozporządzenia Min. Spraw Wewn. z dnia 23 maja 1934 r. o meldunkach i księgach ludności (Dz. U. R. P. Nr. 54, poz. 430).
w celu paszportowym

Poświadczenie zamieszkania

(ważne w ciągu 2 miesięcy od daty wystawienia)

Zaświadcza się niniejszem, że
Nazwisko Schulz
Imiona Bruno
Imiona rodziców (nazwisko panieńskie matki) Jakub i Henrieta Kuhmerker
Data urodzenia 12 lipca 1892
Miejsce urodzenia Drohobycz
Zawód prof. gimn. Wyznanie bezwyzn. Stan cywilny wolny
Dowód osobisty (Nazwa dowodu, Nr, data i urząd, który dowód wystawił)
Przynależność państwowa polska zamieszkuje *) w Drohobyczu
przy ulicy Floriańskiej Nr. domu 8 Kom. P. P.
od dnia *) urodzenia m-ca 19 r.
Poprzednie miejsce zamieszkania *)
Następne miejsce zamieszkania **)

Wyszczególnienie osób: ***)

NAZWISKO i IMIONA	Zamieszkuje w charakterze lokatora głównego, członka rodziny, sublokatora pracownika	Data i miejsce urodzenia	Data a) zamieszkania w gminie b) opuszczenia gminy **)	Tom	Strona	Uwagi
			a)			
			b)			
			a)			
			b)			
			a)			
			b)			
			a)			
			b)			

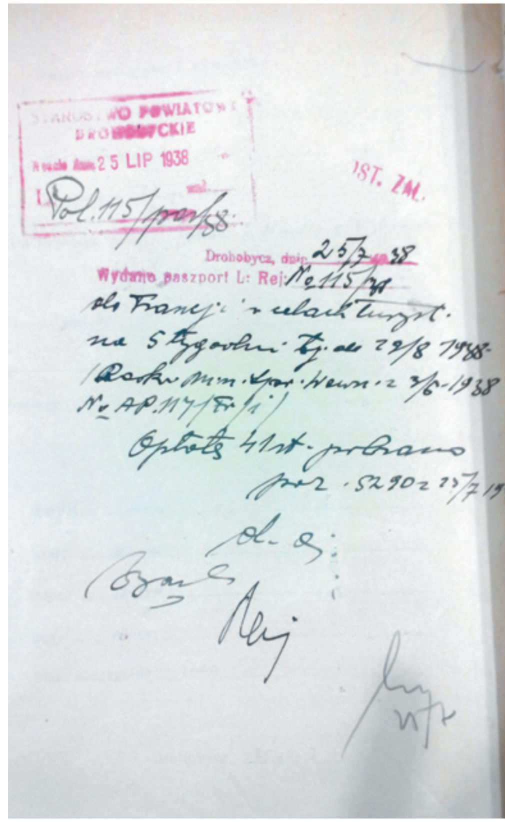
Zgodność powyższych danych z zapisem w rejestrze mieszkańców stwierdzam.

Pieczęć gminy

(podpis)
Prezydent miasta
(stanowisko podpisującego)

*) Niepotrzebne skreślić.
**) W razie śmierci pisać „zmarł", wskazując zarazem datę śmierci.
***) Dotyczy członków rodziny.

Druk. T. Czapski, Drohobycz.



STAROSTWO POWIATOWE DROHOBYCKIE
Wpłynęło dnia 25 LIP 1938
L. Pol. 115/pasz/38.

IST. ZAŁ.

Drohobycz, dnia 25/7 1938
Wydano paszport L: Rej: No 115/38
do Francji w celach turyst.
na 5 tygodni tj. do 29/8 1938
/Reskr. Min. Spr. Wewn. z 3/6 1938
Nr AP.117/Fr/1/
Opłatę 41 zł pobrano
poz. 52902 23/7 1938

Poświadczenie adresu zamieszkania Schulza, dołączone do wniosku o wydanie paszportu zagranicznego, 25 lipca 1938, Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego we Lwowie

Name: Schulz

Vorname: Bruno

Beruf: Profesor Gimnazie

Wohnort: Drohobyczu

Straße: —

Geburtsjahr u. Tag: 12/7 1892 r.

Geburtsort: Drohobyczu

Staatsangehk.: Polska

frühere: — bis —

Gestalt: Sredni

Haar: Owal.

Augen: Szatyn

Gesichtsform Pilne

Bes. Kennzeichen

Pol. Paß Nr. 115/1938

ausgestellt in Drohobycz

von St Poniatowy

am 25/7 38 r.

gilt bis 29/8 38 r.

319

S. V. Nr.	Erteilt am:	Art des S.V.	Reiseziel	Reisezweck	Nutzungsfrist	Reisefrist W.	Reisefrist Tag.	Gebühr Zł	Gebühr Gr.
3597	29.7.38.	2x D	Frkr.	2x Dol.	28.8.38	~~1~~	~~2~~	5	40

Karta rejestracyjna wjazdu Schulza do Trzeciej Rzeszy, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne we Lwowie

również jego personel[28]. Dołączona fotografia była wcześniej znana. Wykonano ją mniej więcej w roku 1928[29].

Rewers karty zawiera z kolei zapisy następujące: „numer porządkowy dokumentu: 3527, data wydania: 29.07.1938; dwukrotny przejazd tranzytowy (2D); kraj docelowy: Francja; cel przejazdu: tranzyt; termin upływu ważności: 28.08.1938; czas trwania przejazdu: 2 dni [rubryka zakreślona]; opłata: 5 zł 40 gr"[30]. Rewers wypełnił ktoś inny, atramentem innego koloru, co okazało się charakterystyczne także dla innych dokumentów tego rodzaju. Być może rubryk na rewersie nie wypełniano od razu, a dopiero po opracowaniu informacji podanych przez interesanta. Najprawdopodobniej zgodę na przejazd tranzytowy należało włożyć do paszportu podczas przekraczania granicy.

Schulz przekroczył granicę polsko-niemiecką 29 lipca[31] i po dwóch nocach spędzonych w pociągu 31 lipca dotarł do Paryża[32], gdzie zamieszkał w L'Hotel d'Orient przy Rue de l'Abbé-Grégoire 43, o czym świadczy stosowny rachunek[33], a przez jeden spośród spędzonych w stolicy Francji tygodni mieszkał u znajomego artysty Ludwika Lillego[34]. Dużo czasu spędzał z bratem Marii Chazen Georges'em Rosenbergiem, a ich ulubionym miejscem spotkań była kawiarnia „Casanova"[35]. Schulz odwiedził też Wersal, który go oczarował. W liście do Ludwika Lillego napisał później: „Tam bym chciał mieszkać"[36].

Jednak wyjazd, któremu pisarz poświęcił sporo czasu, wysiłków i pieniędzy, nie udał się. Rozwiązywanie problemów organizacyjnych trwało zbyt długo. Do Paryża trafił w „martwym sezonie", kiedy większość ludzi, z którymi chciał się skontaktować, rozjechała się na wakacje, a prestiżowe salony i galerie sztuki były zamknięte. Ponadto przeszkodą na drodze do zawarcia znajomości stała się bariera językowa. W liście do Wacława Czarskiego Schulz podzielił się wrażeniami: „Straszliwe miasto, co za kobiety! Jestem zdruzgotany. Prawdziwy rozpustny Babylon!"[37] Wyjątek stanowiło zawarcie znajomości z marszandem André J. Rotgé,

---

28 Natychmiast po aneksji Austrii zamknięto przedstawicielstwo austriackie we Lwowie, które mieściło się przy ulicy Ossolińskich 4. W czerwcu 1938 roku zastąpił je konsulat niemiecki, przedtem we Lwowie nieistniejący. Zakres jego działalności obejmował województwo lwowskie, tarnopolskie i stanisławowskie. Por. G. Hryciuk, *Stosunki polsko-ukraińskie w ocenie konsulatu niemieckiego we Lwowie w 1939 roku*, „Toruńskie Studia Międzynarodowe. Międzynarodowe stosunki polityczne w XX wieku" 2009, nr 1 (2).

29 J. Ficowski, op. cit., s. 493.

30 ЦДІАЛ, Ф. 797, Оп. 1, Сп. 10 Картотека осіб з прізвищами на букви „Ш-Я" (зареєстрованих у консульстві для виїзду до Німеччини), Арк. 319 зв.

31 ЦДІАЛ, Ф. 797, Оп. 1, Сп. 10 Картотека осіб з прізвищами на букви „Ш-Я" (зареєстрованих у консульстві для виїзду до Німеччини), Арк. 319.

32 *Carte du voyage touristique en France (SNCF) 1938 r.*, w: *Bruno Schulz 1892–1942…*, s. 126.

33 Ibidem, s. 129.

34 B. Schulz, op. cit., s. 100.

35 Ibidem, s. 371.

36 Ibidem, s. 131.

37 Ibidem, s. 100.

który nosił się z zamiarem zorganizowania w listopadzie tego samego roku wystawy rysunków artysty[38] w galerii przy Faubourg St. Honoré[39]. Schulz musiał jednak z tej oferty zrezygnować, gdyż nie dysponował konieczną sumą 1600 franków[40].

Rankiem 26 sierpnia opuścił Paryż[41]. Już dwa dni później z drohobyckiej ulicy Floriańskiej wysłał do Georges'a Rosenberga list z podziękowaniem za czas spędzony wspólnie w stolicy Francji[42]. Jego wrażenia z podróży, wspomniane w liście do Romany Halpern, były niejednoznaczne: „Wytrwałem w Paryżu przeszło 3 tygodnie, mimo, że już po 1-szym tygodniu zdałem sobie sprawę, że nie zrealizuję mego programu tutejszego. […] Mimo to jestem zadowolony, żem był w Paryżu, widział tyle zdumiewających rzeczy, zobaczył raz z bliska, a nie za pośrednictwem reprodukcyj – sztukę wielkich epok […]. Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne"[43].

Przełożył Marek Wilczyński

38 Ibidem, s. 315.
39 Ibidem, s. 180.
40 Ibidem, s. 315.
41 Wynika to z listu Schulza do Lillego z 2 września 1938, ibidem, s. 100.
42 Ibidem, s. 129–130.
43 Ibidem, 180–181.

[noty, recenzje, przeglądy]

Balbina Hoppe: VIII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu

Dawne drohobyckie gimnazjum (dziś Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki) po raz ósmy stało się przestrzenią wykładów, dyskusji i refleksji skupionych wokół Brunona Schulza. Na kolejną edycję międzynarodowego festiwalu zjechali interpretatorzy i fascynaci, badacze i artyści. Inauguracyjny wykład Adama Zagajewskiego nieprzypadkowo zatytułowany został *W stronę Drohobycza*. Tematem przewodnim tegorocznej sesji naukowej było zagadnienie m i e j s c a, jego filozofii i poetyki. Prelegenci nie skupili się jednak wyłącznie na samym mieście rodzinnym Schulza. Badano miejsce w różnych kontekstach jego prozy (Wojciech Ligęza, *Szlachetne handle i obszary imitacji. O przestrzeniach sklepów w prozie Brunona Schulza*; Stanley Bill, *Chwasty Schulza*), a także jego twórczości plastycznej (Stanisław Rosiek, *Jak czytać „Xięgę bałwochwalczą" (ze szczególnym uwzględnieniem topografii)*). Odczytywano kategorię miejsca Schulza w bardziej ogólnym, szerszym kontekście „środowisk artystycznych jego epoki" (Marek Tomaszewski) czy też „gimnazjalnego pisma «Młodzież»" (Leonid Tymoszenko). Schulzowską topografię analizowano pod kątem recepcji jego dzieła „we współczesnej literaturze chorwackiej" (Dalibor Blažina), a także w „twórczości serbskich i chorwackich pisarzy postmodernistycznych" (Ałła Tatarenko). Nie sposób wymienić tytułów wszystkich wystąpień, nadmieńmy więc tylko, że wśród referentów pojawili się tacy badacze, jak Jerzy Jarzębski, Piotr Śliwiński, Paweł Próchniak, Jerzy Kandziora czy Tomasz Bocheński.

Sam Drohobycz poza wystąpieniem Zagajewskiego pojawił się w referatach Ewy Zarzyckiej (*Drohobycz jako miejsce „podarowane"*) i Katarzyny Warskiej

(*W jakiej szkole uczył (się) Bruno Schulz? Aura drohobyckiego gimnazjum w świetle wspomnień i dokumentów*). Miasto to stało się w czasie trwania festiwalu nie tylko tematem sesji naukowej, ale także areną rozmaitych wydarzeń. Sekcje sesji naukowej odbywały się w budynkach uniwersytetu (w tym w dawnej sali do nauki rysunków), inne atrakcje zaś usytuowane były w różnych punktach miasta. W miejskim parku można było się natknąć na instalację artystyczną składającą się ze starych pianin i roślin. Ważnym miejscem był też Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza, w którym można było obejrzeć między innymi dwa spektakle Studenckiego Teatru Alter z Drohobycza – *Karaluchy* w reżyserii Andrija Jurkiewicza i *Niewyczerpanego transformistę* w reżyserii Ołeksandra Maksymowa, a także monodram *Sanatorium* Teatru a Turma do Dionísio z Brazylii w wykonaniu Jersona Vicentego Fontany. Tam też odbył się koncert inauguracyjny w wykonaniu Orkiestry Dętej Kolegium Muzycznego w Drohobyczu pod batutą Olega Solarza oraz inne wydarzenia muzyczno-teatralne. Miejska biblioteka stała się zaś przestrzenią rozmaitych spotkań literackich – między innymi z Pawłem Huellem, Olgą Tokarczuk i Serhijem Żadanem.

Drohobycz w czasie trwania festiwalu nie był tylko tłem, na którym rozgrywały się rozmaite wydarzenia. To miasto ż y ł o. Dla uczestników festiwalu już sam fakt przebywania w „mieście Schulza" musiał być mniej lub bardziej niezwykły. Miasto tak obrosłe mitem, nie tylko za sprawą opowiadań Schulza, ale także poprzez każdą indywidualną ich lekturę i interpretację, stało się miastem wyobrażeniem, miastem fantazją. Czy znajdzie się schulzolog, który nigdy nie zapragnął konfrontacji papierowego (albo wyobrażonego) Drohobycza z jego rzeczywistym pierwowzorem? Festiwal schulzowski może być ku temu okazją – wieczorny spacer z pochodniami śladami życia i twórczości pisarza stał się bowiem stałym punktem programu. Zwolennicy samotnych wędrówek mogą zaś celowo zgubić się wśród ulic i zaułków, by niespodziewanie dotrzeć pod dom Schulza, na starym cmentarzu spotkać Pana albo przypadkiem odnaleźć legowisko Tłui.

[noty o autorach]

Ewa Badyda
Językoznawca, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UG. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień semantycznych, leksykalnych, rozpatrywanych zarówno w aspekcie systemu językowego, jak i tekstu, oraz problemów współczesnego języka polskiego. Autorka monografii *Świat barw – świat znaczeń w poezji Zbigniewa Herberta* (2008) i *„Upadły anioł zmysłów"? Metaforyka zapachu i percepcji węchowej we współczesnej polszczyźnie* (2013), a także wielu artykułów publikowanych w czasopismach językoznawczych i monografiach wieloautorskich.

Łesia Chomycz (ur. 1989)
Historyk, pracownik naukowy Muzeum Ziemi Drohobyckiej. Zainteresowania naukowe: twórczość Andrzeja Chciuka i Brunona Schulza, krajoznawstwo. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą biografii Schulza. Współautorka książki *Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціо-культурний портрет Дрогобича)* (2016), autorka mapy turystycznej *Місця Бруно Шульца у Дрогобичі* (2016) i kilkunastu artykułów badawczych o Brunonie Schulzu.

Maciej Dajnowski
Adiunkt w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej IFP UG. Autor książek *Groteska w twórczości Stanisława Lema* (Gdańsk 2005) i *Pejzażysta Lem. Szkice z motywiki* (Gdańsk 2010) oraz kilkudziesięciu artykułów poświęconych poetyce prozy współczesnej (w tym grotesce i fantastyce). Interesuje się zagadnieniami geopoetyki.

Balbina Hoppe (ur. 1994)
Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Ukończyła filologię polską i teatrologię. Autorka scenariuszy do spektakli: *Wieczornica, czyli pokaz dziwolągów Witkacego* (2015), *Maski* (2016), *Pana Sienkiewicza droga do Ameryki* (2016). W rozprawie doktorskiej kontynuuje badania na temat teatralnej recepcji Brunona Schulza, które rozpoczęła w ramach pracy magisterskiej na studiach polonistycznych.

Paweł Huelle (ur. 1957)
Prozaik, poeta, scenarzysta, dramaturg i krytyk literacki. Autor licznych powieści i tomów opowiadań, takich jak m.in.: *Weiser Dawidek* (1987), *Opowiadania na czas przeprowadzki* (1991), *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala* (2001), *Castorp* (2004), *Ostatnia Wieczerza* (2007) czy Śpiewaj ogrody (2014). Nagradzany i tłumaczony na wiele języków.

Jerzy Kandziora (ur. 1954)
Profesor w Pracowni Poetyki Teoretycznej i Semiotyki Kultury Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie. Zainteresowania twórczością konkretnych pisarzy łączy z refleksją nad kontekstami społecznymi literatury. Wydał m.in.: *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku* (1993), *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* (2007), *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego* (2017). Nadto prace bibliograficzne i edytorskie, m.in. *Bez cenzury 1976–1989. Literatura – ruch wydawniczy – teatr. Bibliografia* (1999, współautor i redaktor tomu), edycja Karola Kandziory *Pamiętnika z wygnania (1939–1943)* (2007).

Iga Lasek (ur. 1993)
Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, członkini Pracowni Schulzowskiej. Zajmuje się egzegetycznymi badaniami literatury okupacyjnej ze szczególnym ukierunkowaniem na grupę artystów prawicowych zrzeszonych wokół periodyku „Sztuka i Naród". W rozprawie doktorskiej rozwija ten nurt, skupiając się na ideologicznym konflikcie sinowców z Czesławem Miłoszem.

Zbigniew Milczarek (ur. 1971)
Nauczyciel języka polskiego w Szkole Podstawowej nr 13 w Tomaszowie Mazowieckim, bibliofil i wydawca. Ukończył polonistykę na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Jest uczniem profesora Władysława Panasa. Od 1992 roku zajmuje się Brunonem Schulzem. Przygotował wystawy: *Zainstalowani na wieczność – Bruno Schulz i Drohobycz*, *Furtka do „miasta jedynego na świecie"*; *Z Warszawy do Drohobycza. Powroty Brunona Schulza do „miasta marzeń"*. Jest autorem książek: *Archeologia wiosennej kosmogonii* (2004), *Schulzowska kaligrafia* (2005), *Drohobyckie metamorfozy istnienia* (2017), a także druków bibliofilskich i spektakli poetyckich poświęconych Józefowi Czechowiczowi, Zbigniewowi Herbertowi i Julianowi Tuwimowi. Zgromadził unikatowe archiwalia dotyczące Brunona Schulza i Drohobycza.

Jakub Orzeszek (ur. 1991)
Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Sekretarz redakcji „Schulz/Forum". Współpracuje z Fundacją Terytoria Książki i Wydaw-

nictwem Części Proste. Interesuje się tanatologią, antropologią literatury i kulturą popularną. Pisze pracę doktorską o nekroprzemocy w kulturze polskiej.

Marcin Romanowski (ur. 1987)
Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (tytuł uzyskany na Uniwersytecie Gdańskim na podstawie rozprawy *Biograficzne punctum. O relacji między biografem a bohaterem na przykładzie wybranych prac Jerzego Ficowskiego i Joanny Olczak-Ronikier*). Autor książki *Między bardem „Solidarności" a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej* (Gdańsk 2013), współredaktor tomu *Doświadczenia Dukaja* (Gdańsk 2016). Należy do Pracowni Schulzowskiej działającej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, bierze udział w pracach nad „Kalendarzem życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza".

Stanisław Rosiek (ur. 1953)
Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Współautor *Słownika schulzowskiego* (2002), współedytor *Dzieł zebranych* Schulza, redaktor naczelny „Schulz/Forum". W ostatnich latach opublikował drugą część nekrografii – *Mickiewicz (po śmierci)*.

Katarzyna Szalewska
Pracuje w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej na Uniwersytecie Gdańskim. Autorka książek *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przestrzeni we współczesnym eseju polskim* (Kraków 2012) oraz *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie* (Gdańsk 2017). Stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej oraz Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Marek Wilczyński (ur. 1960)
Pracownik Ośrodka Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, członek redakcji „Schulz/Forum". Dorobek naukowy w zakresie historii literatury amerykańskiej XIX i XX wieku oraz literatury polskiej tego samego okresu (głównie dotyczący prozy polskiej XX wieku: Grabiński, Schulz, Fink, Odojewski), niekiedy w perspektywie porównawczej. Tłumacz postmodernistycznej prozy amerykańskiej i Haydena White'a.

Zofia Ziemann (ur. 1984)
Anglistka, tłumaczka, przekładoznawczyni, redaktorka. W Katedrze do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową na Uniwersytecie Jagiellońskim kończy rozprawę doktorską o historii angielskich przekładów prozy Schulza. Współpracuje z Centrum Badań Przekładoznawczych przy Wydziale Polonistyki UJ. Publikowała po polsku i angielsku w czasopismach i tomach zbiorowych. Jest sekretarzem redakcji pisma „Przekładaniec".

[abstracts]

Stanisław Rosiek
Was Drogobych the Capital of the 20th Century?

Nowadays it is impossible to think about Schulz outside Drogobych. Wherever else he showed up, be it Vienna, Marienbad, Kudowa, Zakopane, Warsaw or Paris, he was a refugee, a patient, a visitor or a tourist – always a stranger. And he considered himself one, while others did the same. To an extent, it was his own fault. It could perhaps be otherwise if he did not so often write in his letters (and most likely said in conversations) that he was unable to live and work outside his hometown. But the words of the writer could only encourage others to contribute to a stereotype of a "modest schoolteacher from a small town." The provincial status of Schulz, however, is not so obvious. At the end of the 19th century, thanks to oil Drogobych reached the end of centuries long stasis from which even the salt mines opened in the Middle Ages could not save it. Oil changed the life of many people in Galicia. Without leaving Drogobych, Schulz could actually watch and personally experience in doses which let him keep his independence and inner stability the rise of a metropolitan mentality described by Georg Simmel. Yet Paris was too much for him – after three weeks he escaped from the French capital with not a single word of commentary. To live in the capital of the 19th century, as Walter Benjamin called it, would have been a torture for him. Thus Schulz did not cancel the opposition of center and periphery, the capital and the provinces, but turned such distinctions upside down. Thanks to writing, the center of the world moved to his hometown so that perhaps Drogobych became the capital of the 20th century.

Paweł Huelle
Truskawiec Poems

Two poems written in a café in Truskawiec during 7th International Bruno Schulz Festival in Drogobych.

Maciej Dajnowski
An Old Paper, an Artifact, a Phantasm. The Map in "The Street of Crocodiles"

The paper focuses on the map which is a motif that organizes a large part or even the whole of "The Street of Crocodiles," a short story by Bruno Schulz. It is an analysis of a series of transformations of a map into an etching, a photo, an architectural drawing, and an icon, as well as the changes of its focalization and coloring. Inspirations have been drawn from critical cartography, the Deleuzian idea of the fold, studies by Svetlana

Alpers and Georges Didi-Hubermana, Freudian psychoanalysis and its continuation by Torok and Abraham, and the theories of melancholy.

Katarzyna Szalewska
The Aquarium and the Looking Glass. Oculocentric Metaphors in Bruno Schulz's Fiction

The paper is an analysis of the motif of glass in the fiction of Bruno Schulz. The writer's fascination with this particular material is related to the experience of modernity, since glass served as the substance of permanent and repetitive phantasms. In this respect, Schulz's writing can be read as an artistically processed testimony of fascination with one of the material dimensions of modernity, which was glass architecture. The author interprets the modernist oculocentrism in Schulz's stories, focusing on transparency in the spatial figures of the author of *Cinnamon Shops* (including panoramas, glass balls, telescopes, etc.).

Marcin Romanowski
The Order of the Calendar, the Order of the Concept. Towards a Biogeography of Bruno Schulz

The paper proposes an approach to Schulz's life in terms of biogeography. The author criticizes the stereotype of Schulz's biography as that of a settled, provincial man who hardly ever left his hometown, and when he did, he suffered from anxiety and the sense of failure. That stereotype was created by Jerzy Ficowski, who brought into being the figure of Schulz as a weak, shy, hypersensitive, and anxious artist, who in his art found shelter from everyday reality. The paper presents some aspects of Ficowski's approach to Schulz's spatial experience (decontextualization, negligence of social life and the urban experience) to show how a critique of that approach may lead to a new, biogeographical version of the writer's life.

Marek Wilczyński
Safe Places: Kafka, Walser, Schulz

The paper begins with a reference to Franz Kafka's unfinished long short story "The Burrow," which has been chosen as a starting point of a series of intertextual associations focusing on futile efforts made by various modernist literary narrators and characters to find a sense of safety in some specific settings. The route from "The Burrow" runs through selected short stories by Martin Walser toward late fiction by Bruno Schulz, in particular "The Republic of Dreams" and "The Homeland," revealing affinities connecting the Polish writer from Drogobych with two writers of the German language, who shared his fears and obsessions.

Stanisław Rosiek
To See Drogobych (and…)

But which Drogobych? There are many of them. Certainly it is not the town which now belongs to Ukraine. One may easily go there for a tourist trip. What is at stake in this game – the game of aspects, views, and images – is not the Drogobych that is actually accessible, but the one that is probably gone forever no longer to be found. In that

Drogobych, of the cinnamon shops, Schulz was born and lived. Can we still have any access to it? The safest and the shortest way to Drogobych runs through *Cinnamon Shops*. Schulz's drawings and graphic works, where the town is always the setting, may be of some help, too. But there is also another way, through collecting documents and meticulous reconstructing of the place (and time). It is taken by these travelers who are passionate collectors of postcards and photos. Each town has its visual conventions beyond which it is hard to reach. The more often towns and cities are photographed – Paris is a good example – the more prevalent and permanent visual schemas become. The spectator must abandon them to see the place with an unprejudiced eye. Also the official photos of Drogobych from the early 20th century show some kind of excess of the visible. Yet it is enough to change perspective, reduce the distance or enlarge the background and suddenly the official locations may reveal their private atmosphere.

Jerzy Kandziora
Tales of Apartments from the Schulzean Myth

The topic of the paper are descriptions of apartments pccupied by Bruno Schulz and his two friends, Emanuel Pilpel and Stanisław Weingarten, included in the letters written by eye-witnesses to Jerzy Ficowski. The perception of those interiors was ambivalent – some accounts stress the dark and unhealthy atmosphere of the house. Even though they come from Schulz's friends, they prove that his otherness was not fully accepted by them. There are also descriptions made by open-minded young observers, mainly schoolboys, for whom Schulz's den is a temple of goodness and art. The accounts of the apartments of Pilpel and Weingarten also show problems with accepting otherness. The analysis presented makes the reader realize the distance separating Schulz and his friends from the stereotypical bourgeois culture.

A. Brun
Bruno Schulz – What Next?

A short article published in *Chwila* (1935, no. 5921). The author, who must have known Schulz personally, interprets *Cinnamon Shops* in opposition to literature that was socially and politically engaged. Besides, the text includes a description of Schulz's apartment.

Iga Lasek
The „Farewell to the Master" in *Sztuka i Naród*

The authors associated with the periodical *Sztuka i Naród* were highly critical of the art of the interwar period. In their common opinion, it was unpatriotic and limited to the worship of individualism, which proved to be disastrous for the state and its social structure. Still, Wacław Bojarski, the acting editor-in-chief, decided to honor Bruno Schulz with an obituary even though the writer had nothing to do with the nationalist ideology. Schulz did not write any "engaged" or "nationalist", but for some reason the editors of *Sztuka i Naród* resolved to save his name and literary achievement from oblivion.

Wacław Bojarski
Farewell to the Master

A fragment of Wacław Bojarski's short story "Pożegnanie z mistrzem" [Farewell to the Master], published under the penname of "Jan Marzec" in the underground periodical *Sztuka i Naród* (1943, nos 9–10). The story, which is an attempt to imitate Schulz's style, is an interesting trace of his reception in the Polish patriotic-nationalist discourse.

Jakub Orzeszek
The Book of the Dead: A Project

The paper sheds light on the postwar reception of Schulz's work and biography, usually underestimated by scholars. It reveals that at the very beginning of that period Jerzy Ficowski cooperated closely with the Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts and later Jewish Historical Institute in Warsaw, although his collaboration was rather unofficial and relied on mutual information transfer. It also presents the results of research conducted in the Archives of the Jewish Historical Institute, particularly an analysis of the documents from the Ernestyna Podhorizer-Sandel and Józef Sandel files. These are mainly biographical notes on Bruno Schulz and other Polish-Jewish artists murdered by the Nazis during World War II that were to be included the monumental and unfinished Sandels' *Polish-Jewish Artists Lexicon*. The main question is how the Holocaust narrative influenced Schulz's mainstream reception in the future.

Zofia Ziemann
"It's a writer's book". English-language writers read Bruno Schulz (a great deal)

The long awaited publication of Madeline G. Levine's retranslation of Schulz's fiction has sparked new interest in the reception of Schulz in English-speaking countries. In Poland, the general view seems to be that the author has not received the attention he deserves. Based largely on a review non-specialized periodicals from 1963–2018, the paper presents a strong and lasting trend in the reception of the English Schulz, namely the admiration of hosts of fellow authors: writers of high-brow and popular fiction, poets and playwrights from the whole anglophone world, form Australia to Canada. Examining their reviews of Schulz's stories, interviews and articles promoting their own work, and intertextual references to Schulz which some of them employed, the paper adds some a new names to the small handful of Schulz-loving anglophone authors of whom Polish scholars have been aware so far.

Ewa Badyda
Dictionary of Bruno Schulz's Polish

The author points at some methodological problems connected with a dictionary of Bruno Schulz's Polish, conditioned mostly by its implied audience. In comparison to other lexicographic projects, such a project would have to take into account the sources of the lexical items listed in dictionaries, their number in relation to the language as a sum total of such items, the ordering of Schulz's vocabulary, and the meaning of words in his idiolect, compared to their commonly accepted meaning. The differences under

consideration imply that even though the dictionary may prove useful in the research on common Polish – its history, linguistic norms, and semantics, in the first place it would meet the needs of both literary scholars and linguists specializing in Schulz. They would find in it well organized material to study the writer's imagination, the linguistic world picture of his works, his style, his artistic inspirations, the ways of connecting ideas, and his linguistic mastery in general. Besides, such a dictionary would be helpful for common readers, as well as translators of Schulz into foreign languages and scholars from abroad. The theoretical assumptions and practical options involved will depend the primary goal of the project.

Łesia Chomycz
Bruno Schulz Goes to France

The period of July 31st-August 26th, 1938 Bruno Schulz spent in Paris. Suppressing his doubts, he eventually decided to visit the French capital „to study literature and organize an exhibition of paintings." The paper includes previously unknown documents which the author has found in the Lviv archives, together with their analysis. Some of them are manuscripts, supplemented by an unknown photo of Schulz.

Balbina Hoppe
The Eighth International Bruno Schulz Festival in Drogobych

For the eighth time, the town of Drogobych hosted International Bruno Schulz Festival. The topic was the place, approached by participants in a number of original and unique ways. The town itself was an important, but by no means the only place taken into consideration. During the festival, Drogobych became not just the site or background of many events, such as presentations, concerts, performances, and meetings with writers, but it was indeed much alive. The very fact that the participants could visit Schulz's hometown must have been an extraordinary experience for them.

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 tej książce.

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 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.

Ilustracja na okładce: Bruno Schulz, *Akt kobiecy na łożu na tle miasta, mężczyzna u jej stóp*, przed 1933, 13,5 × 20 cm, Muzeum Literatury w Warszawie

Ilustracja na pierwszej stronie: mapa powiatu drohobyckiego (fragment), Wojskowy Instytut Geograficzny, Warszawa 1934. Ilustracja na stronie 19: mapa powiatu drohobyckiego (fragment), k.u.k. Militärgeographische Institut, Wien 1907.

Schulz/Forum 11
Gdańsk 2018
Wydawca: Fundacja Terytoria Książki
ISSN 2300-5823

Dofinansowanie z dotacji Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego na podstawową działalność naukową, zadanie badawcze nr 530-F000-D483-14

Projekt realizowany i finansowany w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki 0446/NPRH4/H1a/83/2015

NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI